

Aufstieg und Fall der Badischen Revolution

Uraufführung von Cornelius Schwehrs und Walter Mossmanns Oper «Heimat» in Freiburg i.Br.

«Mir schweigt die Zeit», heisst es schon gleich zu Beginn jener zweiaktigen Oper, deren erstes Wort, der Titel nämlich, sich des allerletzten aus Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* bedient: «Heimat». Der Beginn von Cornelius Schwehrs Oper ist denn auch zugleich ihr Ende: Der gealterte Revolutionär namens Hikel erinnert sich zu Beginn an die Badische Revolution und ihr Scheitern, und durch diesen individuellen Filter der Erinnerung wird der Aufstieg und Fall der Badischen Revolution von 1848/49 auf die Opernbühne gestellt, als inneren Monolog gleichsam; Hikel selbst, damals, in der Kernhandlung, noch jung, geht aus dem Scheitern gealtert hervor, sein Resumee entspräche wiederum jenem inneren Monolog des Alten. «Mir schweigt die Zeit»: Es ist die Zeitlosigkeit des Immergleichen, in der jegliche historische Kontinuität paralytisch ist; nach Adorno, doch auch nach Bloch – beide haben solche Diagnose von Benjamin übernommen –, ist diese Verhärtung des Zeitbewusstseins Ausdruck jenes Verblendungszusammenhangs, aus dem einzig eine Revolution ausbrechen könnte – «leider», wie Schwehr und Mossmann im Programmbuch schreiben, ist sie in Deutschland nie gelungen, 1848 nicht, 1968 nicht.

Die Kreishaftigkeit, oder anders gesagt: die Vor- und Rückläufigkeit der Zeit ist in Schwehrs Oper denn auch auskomponiert: Die zehn Bilder des ersten Aktes laufen im zweiten nach einem längeren instrumentalen Zwischenspiel sowohl textlich wie vor allem auch musikalisch in symmetrischer Abfolge zurück. Gewiss erinnert dies an die Dramaturgie von Alban Bergs *Lulu*, zumal Symmetrien hier wie dort auf allen Ebenen der formalen Artikulation wirksam sind, doch die übernommene Formidee wird einer neuen Interpretation unterworfen: Es geht weniger um Auswegslosigkeit, um die zwingende Unbedingtheit des Verderbens, als vielmehr um die Komposition der Zeit selbst: Die Erinnerung des Alten, der innere Monolog, ist der Gestalt gewordene Augenblick, in dem Geschichte dann doch noch erscheinen kann: Nach einer typisch Blochschen Denkfigur wird auch noch im Scheitern Utopisches freigesprengt, der utopische Vorschein lebt weiter, auch wenn für die einzelnen Protagonisten der Kernhandlung das Warten an die Stelle des Hoffens getreten ist. Vielleicht erklärt sich daraus, dass jenes protestierende Aufbäumen, das etwa noch Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* prägte – auch diese *azione scenica* handelt vom Scheitern der Revolution – in Schwehrs Oper beinahe vollständig fehlt; prägend ist vielmehr die Introversion.

Jener gelebte Augenblick, jener auf die Bühne projizierte innere Monolog des alten Hikel allerdings ist reich, reich gerade an den unterschiedlichsten Zeitschichten. Und wie diese übereinander gelagert und ineinander verzahnt sind, ist ein wahrlich genialisches Wunderwerk an Formkalkül und Konstruktion in einem Werk, das Oper nur ist, weil sie keine sein will: qua – bestimmter – Negation. Der Freiburger Komponist, der nach zahlreichen Schauspiel- und Hörspielmusiken sein dramaturgisches Metier gelernt hat, entfesselt einen unerhört reichen Kontrapunkt szenischer und musikalischer, doch auch philosophischer, ästhetischer, struktureller Schichten, die sich gegenseitig beleuchten, in Frage stellen, durchdringen. Da ist einmal der Alte, unfähig zur Kommunikation gegen aussen liegt er auf dem Krankenbett, als stummer Protagonist in einem Sprechdrama, das – simultan mit der eigentlichen Oper – auf der Vorderbühne gespielt wird: *Besuchszeit - ein Gegenspiel ohne Gesang*. Auf den Brettern, die des alten Hikel Erinnerung bedeuten, spielt sich die Kernhandlung ab, das also, was gemäss der Konvention Oper geheissen ward: Vier Hauptpersonen geraten aus je ganz anderen Gründen in die revolutionären Ereignisse, und ihr Scheitern führt zu jeweils anderem Ausgang. Der junge Student Hikel (Wolfgang Newerla), einer der Revolutionsführer, geht ins Exil, Max (Pere Poullopart), der desertierte Offizier, wird exekutiert, Sofie (Julia Mende), das mutige Dienstmädchen, wird verhaftet, und Amalie (Sigrun Schell), die Salondame, «entkommt» durch

vorteilhafte Heirat. Diesen vier Protagonisten, die ihren Text in ausnahmslos syllabischem Stil zu singen haben, sind wiederum vier Soloinstrumente zugesellt, die unterstützend oder auch kontrapunktisch kommentieren. Und der beträchtliche Orchesterapparat (ausgezeichnet geführt von Johannes Fritzsch) schliesslich ist seinerseits reich gestaffelt, kammermusikalisch ausdifferenziert. Dazu kommen neben dem Text Walter Mossmanns und den etwas ästhetisierenden inszenatorischen Elementen (Gerd Heinz, Regie, Beatrix von Pilgrim, Ausstattung) die eher kommentierenden denn bloss inhaltsangebenden Übertitel, die damit ein Brechtsches Element einbringen (überhaupt ist dieser Autor immer wieder gegenwärtig), zugleich aber eine abgestandene Opernkonvention kritisch unterlaufen.

Die erste Szene mag als Beispiel dafür dienen, in welcher Art diese ausgeklügelte Spielanlage funktioniert. Das eigentliche Thema dieser Szene ist weniger ein inhaltliches, als vielmehr ein aus der Gattungsgeschichte entlehntes: das Duett. Auskomponiert sind verschiedene Hierarchisierungsgrade: Da gibt es einmal den imaginären Dialog zwischen dem alten und dem jungen Hikel – die wenigen, gestammelten, sich mit denjenigen der Kernhandlung deckenden Worte des auf der Vorderbühne positionierten Alten verdeutlichen, dass es sich beim Bühnengeschehen um dessen Projektion handelt –, es ist ein Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der Erinnerung, die den inneren Monolog erst entstehen lässt. Handelt es sich hierbei um eine dialogische Aufspaltung ein und derselben Person – über den Zeiteinsprung hinweg –, so sind die beiden Nebenfiguren dieser Szene gerade nicht Individuen, nicht eigentlich Hikels «Vater» und «Mutter», sondern eher das abstrakte Kollektiv «Eltern»: Was sie sagen, sagen sie immer gemeinsam, und zwar sowohl textlich wie musikalisch so, dass, hoquetusartig, erst ihr Zusammen Sinn macht. Am Differenziertesten schliesslich ist das Verhältnis zwischen dem Dienstmädchen Sofie und dem Studenten Hikel gestaltet: Die Grade zwischen gänzlicher Unabhängigkeit, auch autistischem Nebeneinander, und dem Reagieren aufeinander ist hier in eine Abfolge gebracht. Grundsätzlich geht es bei diesen Dialogsituationen – zu denen auch noch die den Protagonisten zugeordneten Soloinstrumente sowie das Orchester als Dialogpartner hinzuzudenken sind – um die Frage von Kollektiv und Individuum, von Masse und Emanzipation. Und so ist es natürlich nicht zufällig, dass die symmetrisch auf die erste bezugnehmende letzte Szene in die Einsamkeit führt: die Revolution als Emanzipationsbestrebung ist gescheitert. So klopft Schwehr die Bedeutungen ab, die der überkommenen Gattungskonvention – hier der abstrakten Situation «Duett» – zugrundeliegen, er macht die Hierarchien transparent, die sie prägen, und er deutet sie ständig um. Schwehr setzt hier seine Arbeit an und mit der Tradition fort, die er bereits im Doppelkonzert à nous deux begonnen hatte; auch dort stand die Frage von Individuum und Kollektiv im Zentrum. Das strukturelle Kalkül reicht dabei bis in die kleinsten Elemente der Musik, wobei manches oft doppeldeutig auftritt. Die einfache chromatische Progression beispielsweise, auf der ein Grossteil der Tonhöhenorganisation aufbaut, kann ihr Gesicht plötzlich wandeln: Wird sie auf die Tonhöhen angewendet, ergibt sich eine chromatische Skala, die eine eindeutige Richtung hat – eine Richtung, die verlustig geht, sobald die Progression auf Intervalle bezogen wird; denn die Register der einzelnen Instrumente und Stimmen reichen bald nicht mehr, und durch den notwendigen Lagenwechsel ist nicht mehr zu entscheiden, ob sich eine kleine Sekunde nach und nach zur Oktave weitet, ob eine grosse Septime sich zusammenzieht, oder ob sie die Sekunde gar zum Tritonus öffnet und dann wieder krebsgängig umkehrt. Um ein schönes Bild jener Dialektik von Fortschritt und Regression handelt es sich hier; mitunter ist gerade dies ein zentrales Thema der Oper. Doch natürlich werden auch solche Strukturen gebrochen, wenn Sofie in der ersten Szene etwa vom Frühling spricht, bricht sie aus dem Intervallgitter aus: gleichsam ein Hauch Blochschen Vorscheins. Und überhaupt öffnet gerade die bewusste Brechung überkommener Operntraditionen immer wieder weite Assoziationsfelder: Wenn wegen eines verhafteten Brotdiebes über die Gerechtigkeit des Brotpreises gestritten wird, mimt die Musik keineswegs

Bewegtheit, sondern steht klangflächig still – als sei gerade jenes Tauschprinzip der Grund verhärteter Zeit. Und wenn die Revolution scheinbar zu ihrer Erfüllung kommt, vermag die Musik nicht zu triumphieren: Nicht nur, weil die Erzählung durch die Erinnerung des alten Hikel gebrochen ist, sondern auch, weil nicht verherrlicht werden soll, was noch nicht ist. Cornelius Schwehrs Oper, vom Freiburger Theater in einer eindrucklichen Leistung auf die Bühne gebracht, sucht gerade im Widerspruch, gerade in der Paradoxie jenes Reservat, das «allen in die Kindheit scheint, und worin noch niemand war: Heimat».

Patrick Müller