

John Adams: *Nixon in China* (1987)

Nixon in China ist eine ›große Oper‹ im Sinne des 19. Jahrhunderts. Oder um es besser zu sagen (und zwar mit den Worten der Librettistin Alice Goodman selbst): *Nixon in China* ist ganz buchstäblich als ›heroische Oper‹¹ angelegt – die Protagonisten erscheinen darin gewissermaßen überlebensgroß und spielen das Pathos einer historischen Handlung voll aus. Das heißt mit einem Wort: Das 1987 an der Houston Grand Opera uraufgeführte Gemeinschaftswerk des Regisseurs Peter Sellars, der Dichterin Alice Goodman und des Komponisten John Adams begreift sich als eine ›richtige‹ Oper in der Gattungstradition seit dem 18. Jahrhundert.

Dass so etwas im späten 20. Jahrhundert noch (oder vielleicht schon wieder) möglich war, macht wohl die eigentliche Sensation dieses Werkes aus und bestimmt zumindest seine operngeschichtliche Bedeutung. *Nixon in China* darf jedenfalls als geradezu einzigartig in seiner Zeit gelten: Keine andere Oper des 20. Jahrhunderts schließt sich derart konsequent an die große Vergangenheit an: nicht als Parodie einer eigentlich schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts überholten Gattung, sondern als deren bewusste Verlängerung in die Gegenwart.

Das ist umso paradoxer, als gerade Richard Milhous Nixon – der 37. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika – aus einer ganzen Reihe von Gründen so gar nicht zum Bühnenstar prädestiniert ist: Als bislang einziger Präsident der USA hat Nixon 1974 zurücktreten müssen – im Gefolge der Watergate-Affäre wäre er sonst seines Amtes enthoben worden. Gerade diese Spannung aber zwischen den Erwartungen an einen großen Opernhelden und der Realität eines gefallenen Politikers macht den entscheidenden Reiz des Themas aus: Der über die eigenen Intrigen gestolperte Nixon ist eine Figur, der keiner seiner Zeitgenossen noch charakterliches oder politisches Format zutrauen mochte, und doch hat er im Februar 1972 mit seiner Reise in die Volksrepublik China eine welthistorische Leistung vollbracht, ohne die unsere Welt heute anders aussehen würde.

¹ »[...] it had to be an heroic opera. I would not write it as a satire« (Alice Goodman).

Nixon in China ist insofern eine ›große‹ Oper, wie sie in unserer postheroischen Gegenwart eigentlich gar nicht mehr möglich sein sollte, und trotzdem ist es ihr gelungen, der immer wieder totgesagten Gattung neues Leben zu verleihen: durch eine ungemein vitale Musik ebenso wie durch ein Libretto, das seinesgleichen nicht hat und sich *in puncto* Ironie und Poesie neben den Textbüchern etwa der Mozart-Opern bestimmt nicht zu verstecken braucht.

Man muss sich das einmal vorstellen: Heroische Opern haben an sich in einer fernen Vergangenheit zu spielen und leben davon, ihre Protagonisten als historisch entrückte Figuren vorzuführen, die allein dadurch schon jedem menschlichen Maß entzogen sind: z. B. Julius Cäsar bei Händel oder Kaiser Titus bei Mozart. An der Uraufführung von *Nixon in China* hätte hingegen die Mehrzahl der realen Vorbilder der Operncharaktere noch persönlich teilnehmen können: Zwar waren Mao Tse Tung selbst und sein Premierminister Chou En-lai schon 1976 gestorben – das Ehepaar Nixon und Sicherheitsberater Henry Kissinger sowie Mao Tse Tungs Frau Ch'iang Ch'ing waren noch am Leben (Madame Mao wäre allerdings trotzdem verhindert gewesen, weil sie nämlich im Gefängnis saß).

Ihre Abbilder auf der Bühne singen in Versen (zum Teil sogar in Reimen) und scheinen doch genau das nachzuspielen, was sich einige Jahre zuvor in und um Peking so begeben hat (oder um auch hier genauer zu sein: was das Fernsehen so übertragen und festgehalten hat). Daraus ergibt sich ein ausgesprochen starkes Moment der Irritation, das zugleich den ästhetischen Witz der ganzen Idee ausmacht: Es ist alles tief vertraut und doch nichts so, wie man es kennt. Weit mehr noch als auf der Bühne muss sich die Verfremdung (bzw. das Befremden) im Publikum selbst ereignen, das durch die Bilder der Inszenierung mit der eigenen Erinnerung konfrontiert, wobei reale Vergangenheit und fiktionale Gegenwart leicht durcheinander geraten können.

Richard Nixons einwöchige Reise nach China gehört fraglos zu den Großereignissen der Nachkriegsgeschichte. Dass der Präsident der Vereinigten Staaten dem Führer der Kommunistischen Partei Chinas in friedlicher Absicht begegnet ist, hat die Welt seinerzeit gründlich verändert: Die Volksrepublik China hat sich damit endgültig von der selbstzerstörerischen Kulturrevolution verabschiedet und nach einer Öffnung gesucht, die den gewaltigen wirtschaftlichen wie ideologischen Wandel seitdem erst möglich gemacht hat.

Was heute längst eine – freilich immer noch prekäre – Normalität bedeutet, hat damals mit sehr behutsamen Schritten begonnen. Über lange Jahre hinweg hat die US-amerikanische Außenpolitik, wesentlich von Henry Kissinger bestimmt, die Kontakte behutsam aufgebaut –

man denke insbesondere an die sog. Ping-Pong-Diplomatie, für die auf chinesischer Seite wohl der Ministerpräsident Chou En-lai die Hauptverantwortung trug.

Immerhin waren die USA seinerzeit tief in die Kriege in Vietnam, Kambodscha und anderen südostasiatischen Ländern verstrickt und hatten damit – wenigstens indirekt – ›Rotchina‹ zum Gegner; der Konflikt um Taiwan, das von Maos Gegenspieler im Bürgerkrieg - Chiang Kai Shek - regierte und daher straff antikommunistische ›Nationalchina‹, durfte demgegenüber fast schon als nebensächlich gelten. Umso sensationeller war es, dass Nixon – an sich die Verkörperung des politischen, militärischen und kulturellen Feindes – vom 21. bis 27. Februar 1972 die Volksrepublik besuchen konnte und sogar vom greisen Revolutionsführer Mao-Tse-Tung eines persönlichen Gesprächs gewürdigt wurde.

Konkret hat Nixons China-Reise die Aufnahme geordneter diplomatischer Beziehungen zwischen den USA und der Volksrepublik China ermöglicht. Der Besuch war offensichtlich als *good will tour* organisiert und sah ein umfangreiches Programm vor, in dem auch Nixons Ehefrau Pat eine zentrale Rolle zukam: Von den politischen Verhandlungen abgesehen und über die offiziellen Bankette hinaus wurde die Große Mauer ebenso besichtigt wie die Errungenschaften des chinesischen Kommunismus: Krankenhäuser, Schulen, landwirtschaftliche Betriebe usw. – einen besonders markanten Akzent setzte der Besuch einer Aufführung des von Madame Mao geschaffenen revolutionären Balletts *Das rote Frauen-Bataillon*.

Zumindest dem Publikum der ersten Aufführungen von *Nixon in China* (1987 also) – schnell ein weltweiter Sensationserfolg – müssen die historischen Bilder vom China-Aufenthalt der Nixons noch klar vor Augen gestanden haben: Die Reise war 1972 ein grandioses Medienspektakel gewesen und nicht nur in den USA in ihren wesentlichen Etappen live im Fernsehen mitzuverfolgen: insbesondere die Landung der Air Force One auf einem Flughafen bei Peking, der obligate Spaziergang auf der Chinesischen Mauer, das große Staatsbankett und erst recht der unvorhergesehene Handschlag zwischen Präsident Nixon und dem Vorsitzenden Mao.

Zumindest dem Richard Nixon der Oper sind diese Hintergründe auch vollkommen bewusst:

It's prime time in the U.S.A.
Yesterday night. They watch us now;
The three main networks' colors glow
Livid through drapes onto the lawn.
Dishes are washed and homework done ...

Umso größer ist der Verfremdungsbedarf gewesen, um die Veroperung dieser noch so frischen Real-Ereignisse in ihrer Eigenständigkeit trotzdem als ein Kunstwerk zu behaupten, das etwas Anderes sein will als bloß die ziemlich treue Kopie von Wirklichkeit. Dass diese Beziehung zwischen der vergangenen Realität und der fiktiven Gegenwart alles andere als trivial ist, zeigt sich z. B. daran, dass das Publikum der Uraufführung spontan geklatscht hat, als James Maddalena und Carolann Page in den Rollen von Richard und Pat Nixon aus der Sperrholz-Attrappe des Präsidentenflugzeugs ausstiegen – ganz so, als wäre das der tatsächliche Vorgang selbst.

So strikt auch verfremdet wird, so sehr setzt sich doch die erinnerte Erfahrung von Wirklichkeit gegen die Präsenz der Bühnensituation durch. Zwar ist das, was die Zuschauer zu sehen bekommen, im höchsten Maße artifiziell (und zwar ähnlich stilisiert, wie das in der klassischen chinesischen Oper üblich ist), und doch wird diese so deutliche Andersartigkeit immer wieder überspielt von der scheinbaren Wirklichkeit. Peter Sellars ist sich der ästhetischen Chancen dieses Problems voll im Klaren gewesen:

Most of the staging in *Nixon in China* is anything but realistic and yet the audience comes away with the sense that what they have seen is very, very real, when in fact I am busy staging a Peking opera. The staging is extremely stylized and is based on classical Chinese opera all night long.

Genau dieses Paradox der Publikumswahrnehmung wird innerhalb der Oper sogar selbst zum Thema: Als die Nixons der Ballett-Aufführung beiwohnen und vorgeführt bekommen, wie ein grausam misshandeltes Mädchen zur Revolutionärin heranreift, greifen sie selbst in die Handlung ein, obwohl die doch so unübersehbar künstlich, d. h. bloß vorgespielt ist. Pat und Richard Nixon können gar nicht anders, als sich aus menschlichem Mitgefühl mit dem Opfer zu solidarisieren und instinktiv genau diejenige Lehre zu ziehen, die das marxistisch korrekte Ballett vermitteln will: Im Klassenkampf ist die Gewalt unverzichtbar – dass diese Banausenhaftigkeit, im Theater zu vergessen, dass man im Theater ist, hier auch in jeder Hinsicht den politischen Überzeugungen des Republikaners Nixon zuwiderläuft, zeigt nur umso nachdrücklicher, wie sehr sich die Kraft der Fiktion gegen die rationale Kontrolle durchzusetzen vermag.

Der Verfremdung dient gerade in dieser Oper aber in erster Linie natürlich die Musik. John Adams gibt der nahe liegenden Versuchung jedenfalls nicht nach, eine ›chinesische‹ Atmosphäre durch Anklänge an chinesische Klänge zu simulieren. Seine Komposition betont vielmehr den ganz westlichen Charakter dieser »American opera« durch eine genuin

›amerikanische‹ Vertonung im Rahmen der so genannten ›minimal music‹ und erzeugt auf diese Weise eine weitere Dimension von Unnatürlichkeit.

John Adams hat das Prinzip der in den 1960er Jahren entwickelten *minimal music* folgendermaßen definiert: »Building large, expressive structures by the repetition of small elements – that was the essential technique of Minimalism in music«. Der Fachterminus *Minimal Music* bezeichnet allgemein eine Kompositionstechnik, die ihre Wurzeln zwar auch bei europäischen Komponisten wie Igor Strawinsky hat, im Kern aber von den Erfahrungen mit der Jazz-Musik lebt und nicht zuletzt auch den strikten Beat der Rock-Musik aufgreift. Insofern geht die *minimal music* – so wie auch die vergleichbare *minimal art* in der Malerei – ganz auf die Basis-Elemente traditionell westlicher Musik zurück: auf Rhythmik und harmonische Tonverhältnisse (aber zugegeben: in hörbar veränderter Weise).

Als erstes Werk dieser neuen Tendenz gilt Terry Rileys *In C for any instruments* von 1964. Weitere namhafte Vertreter dieser Richtung, die auf das Schaffen von John Adams mehr oder weniger direkt eingewirkt haben, sind Steve Reich und vor allem Philip Glass, denen es bezeichnenderweise gelungen ist, selbst bei einem nicht streng avantgardistisch interessierten Publikum Erfolg zu haben – vermutlich vor allem aus dem Grund, dass sie zeitgenössische Musik machen, die dennoch sinnlichen Reiz hat und ganz unmittelbar auf die Sinne wirkt.

Die (relative) Popularität der *minimal music* erklärt sich in diesem Zusammenhang vor allem daraus, dass sie in strikter Opposition zur seriellen Musik steht, wie sie als Radikalisierung von Arnold Schönbergs Zwölfton-Technik namentlich Pierre Boulez verkörpert, bei dem weit und breit von Rhythmus nichts zu hören ist. Charakteristisch für die minimalistische Alternative ist aber mehr noch, dass sie in vollem Bewusstsein die Todsünde moderner Musik begeht: die Rückkehr zur Tonalität. Der provokante Titel von Rileys *In C* spricht in dieser Hinsicht für sich. Damit ist es nach langen Jahrzehnten der Atonalität wieder erlaubt, ›schöne‹, weil tonale Musik zu machen und Harmonien ernst zu nehmen.

John Adams selbst hat sich früh der minimalistischen Richtung angeschlossen, ohne aber ihren Prinzipien dogmatisch zu folgen: »If I am to be labelled, I'd rather be tagged a romantic composer, because my preference or attraction is to beautiful, rich, lush sounds«. Er, der mit Big Band Musik aufgewachsen ist und in den 60er Jahren die ganze Fülle US-amerikanischer Pop-Musik vom Folk über Soul bis zur psychedelischen Musik miterlebt hat, ist unter dem Einfluss von John Cage, mehr aber noch unter dem von Charles Ives auf entschiedene

Distanz zum europäischen Zwölfton-Stil vor allem in dessen elektronischer Weiterentwicklung gegangen, um die lustvolle Seite der Musik wieder betonen zu können.

Wie groß die Unterschiede zwischen Ives und Cage ansonsten auch immer sein mögen – eines ist beiden nämlich gemeinsam (und gerade darin sind sie für Adams wichtige Vorbilder geworden: die musikalische Verspieltheit. An beiden großen amerikanischen Komponisten hat Adams lernen können, dass es erlaubt sein muss, an origineller Erfindung seinen Spaß zu haben und sich über jeden schönen, weil harmonischen Klang ebenso zu freuen wie über packende Rhythmen.

Minimal Music ist in diesem Zusammenhang als Befreiung aus einer Sackgasse wahrgenommen worden: »What appealed to me about these early works of Minimalism was that they did not deconstruct or obliterate the fundamental elements of musical discourse such as regular pulsation, tonal harmony, or motivic repetition. Indeed they did the opposite: they embraced pulsation and repetition with an almost childlike glee. To me, it felt like the pleasure principle had been invited back into the listening experience«. Edo de Waart, der niederländische Dirigent der Uraufführung in Houston, sieht Adams daher »in the forefront of a group that believed music didn't have to be ugly to be contemporary«. Eigener Aussage nach verdankt John Adams diese Freiheit aber zugleich auch dem Jazz: »I learned much about tonal harmony from listening to jazz composers and improvisers«.

Minimal Music ist infolgedessen ganz und gar keine naive Musik, sondern steht immer im Bewusstsein der Vergangenheit und greift auf traditionelle Strukturen zurück. Das gilt erst recht für den Minimalismus der zweiten Generation, dem Adams insgesamt und auch schon mit *Nixon in China* zuzurechnen ist. Es handelt sich um grundsätzlich ironische Musik, die sich das beständige Spiel mit altem Material erlauben kann, weil es souverän darüber verfügt und nie die Gefahr besteht, etwas bloß zu wiederholen. Bis in die Details hinein ist *Nixon in China* daher auch schon in musikalischer Hinsicht eine ›große Oper‹: nicht bloß, weil sie eine ungemein packende Komposition bietet und nach einem großen Orchester verlangt, sondern weil das Strukturmuster der alten ›opera seria‹ überall durchscheint. Zum Beispiel ist Nixons Arie nach der Ankunft in Peking als *da capo*-Arie konzipiert, wie man sie etwa von Mozart kennt, und Madame Maos Koloratur-Ausbruch *I am the wife of Mao Tse Tung* orientiert sich an Mozarts *Zauberflöte* – die Librettistin hat die Figur präzise hierauf abgestimmt: »Madame Mao? Well, she's the Queen of the Night, isn't she?«.

Zugleich aber wird auch die Pop-Musik der Nixon-Ära in die Oper aufgenommen bzw. ironisch zitiert: Maos drei Sekretärinnen, die das, was er sagt, im Chor wiederholen, bedienen sich einerseits der übertriebenen, stereotypen Gestik der Peking-Oper – andererseits entsprechen sie aber der traditionellen Begleitung eines männlichen Lead-Sängers durch weibliche *back vocals*. Ganz konkret haben Sellars, Goodman und Adams eben diese ›Maoettes‹ nach dem Vorbild von Ray Charles und seinen Raelettes entwickelt. John Adams betont deshalb auch, dass man in Maos Musik »a very funky almost Motown quality« heraushören könne: »the Maoettes Motown doowopping serves to heighten Mao's tyrannical bearing«.

Die Idee zu *Nixon in China* geht auf Peter Sellars zurück, der 1983 dem damals noch weitgehend unbekanntem Minimalisten John Adams vorschlug, gemeinsam eine Oper zu entwickeln: »He even knew what to call it: *Nixon in China*, a wry and mischievous title, like a pop-art mangling of *Iphigenia in Tauris*«. Adams wollte grundsätzlich gerne mit Sellars zusammenarbeiten, der seinerzeit gerade durch gewagt-modernisierte Mozart- und Händel-Inszenierungen weltbekannt geworden war, fand aber zunächst keinen rechten Zugang zum *Nixon*-Thema. Erst nach zwei Jahren mochte er sich auf diesen Stoff einlassen – unter der Bedingung freilich, dass das Libretto von einem »real poet« stammen musste. Konkret gesagt: Der Text musste in Versen geschrieben sein (nach Möglichkeit sogar gereimt) – etwas durch und durch Ungewöhnliches im 20. Jahrhundert, dem der Hochstil eines ›poeta doctus‹ fremd geworden ist: »The artifice of verse might lift the story and its characters, so numbingly familiar to us from the news media, out of the ordinary and onto a more archetypal plane«.

Peter Sellars stellte daraufhin den Kontakt zu Alice Goodman, einer ehemaligen Kommilitonin aus Harvard, her. Im Dezember 1985 trafen sich die Drei in Washington und begannen mit der Arbeit: durch ausgiebiges Studium der ungeheuren Masse an Presseberichten, Fernsehaufzeichnungen, zeitgeschichtlichen Forschungen, kulturgeschichtlichem Hintergrundmaterial – nicht zuletzt anhand der Autobiografien von Nixon und Kissinger und auch der Lyrik Mao Tse Tungs. *Nixon in China* hat sich daraus in einem langen Prozess ergeben – vielfach nur übers Telefon, weil Alice Goodman bereits in Cambridge lebte.

Um ein Beispiel für deren poetische Arbeit zu geben: Nixons Arie beim Verlassen der Air Force One (»News has a kind of mystery«) geht wohl auf eine Bemerkung Nixons zu

Reportern während des Anfluges zurück: »Because of a lack of communications, we are a mystery to them as they are to us«.

Adams' Vorbehalte gegen Sellars' Einfall erklären sich in erster Linie aus politischen Vorbehalten gegenüber Nixons politischer Person. Spätestens mit dem Watergate-Skandal um den langjährigen ›Missbrauch von Regierungsvollmachten‹ (›abuses of governmental powers‹), der 1974 im unerhörten Rücktritt des Präsidenten gegipfelt hatte, war Richard Nixon in der Tat der ›bogyman‹ für alle aufrechten Demokraten geworden: der Inbegriff politischer Skrupellosigkeit und Machtbesessenheit. John Adams hatte überdies eine persönliche, ganz indivisuelle Rechnung offen mit Nixon als demjenigen Präsidenten, »who'd tried to draft me and send me to Vietnam«.

Anders als mit Henry Kissinger, der selbst in der Oper noch als Schurke figuriert, haben Sellars, Adams und Goodman mit Nixon dennoch so etwas wie Frieden gemacht und ihn zwar als Verkörperung des konservativen, auch naiven Amerika dargestellt, dabei aber moralisch aufgewertet (oder zumindest neutralisiert), weil er in natürlich erfundenen Privatszenen als zwar naiv, aber doch gutwillig gezeigt wird.

Nixons Besuch in China ist von den Medien, wie Adams sagt, als »clash of the titans« inszeniert worden und kommt auch in der Oper so zur Geltung: »Nixon and Mao virtually embodied the twentieth century's great agonistic struggle for human happiness: capitalism versus communism; the market economy versus the social welfare state«. In dieser Hinsicht werden Nixon und Mao frappierend wertfrei einander gegenübergestellt, obwohl sie doch nicht bloß ideologisch, sondern auch als Charaktere einen extremen Gegensatz verkörpern und gerade in diesen persönlichen Unterschieden auch gezeigt werden – Mao als hochkultivierter Philosoph und Dichter mit beachtlichem Talent für Ironie, Nixon dagegen als letztlich provinzieller und intellektuell schlichter Kleinbürger, der aber doch auf unerwartete Situationen zu reagieren weiß.

Allerdings stehen keineswegs nur die politischen Themen oder die Leitfiguren ihrer jeweiligen Systeme im Vordergrund. Die Handlung der Oper ist komplexer angelegt und geht vor allem über die offiziellen, d. h. öffentlichen Teile des Besuchs bei weitem hinaus, um die Figuren bzw. Helden auch ganz ungeschützt vorzuführen:

Nachdem einleitend ein Begrüßungschor die Errungenschaften der chinesischen Revolution gepriesen hat, landet die Air Force One auf einem Flughafen bei Peking – beim Touchdown

wechselt die Tonart nach einem Beginn in a-moll über Es-dur in C-dur. Damit wird der erste Akt ist auch der gewissermaßen öffentlichste: Auf die erste Szene der Begrüßung Nixons durch Premier Chou En-lai noch auf dem Flugfeld folgt zunächst Nixons überraschendes Gespräch mit dem Vorsitzenden Mao; dann wird als dritte Szene das große Staatsbankett mit den Reden Chou-en-Lais und Nixons auf die Bühne gebracht.

Der zweite Akt besteht aus zwei Szenen: Zuerst besucht Frau Nixon in Begleitung von eine Fabrik, eine landwirtschaftliche Kommune, ein Krankenhaus, eine Schule und zuletzt auch noch die Kaisergräber – hieran schließt sich der Besuch des revolutionären Balletts *The Red Detachment of Women* an. Vor allem in dieser zweiten Szene kippt die Opernhandlung endgültig von der Wiedergabe historischer Fakten in freie Erfindung: Waren die drei Szenen des ersten Akts und die erste Szene des zweiten Akt zwar im Zeitraffer abgelaufen, aber doch wenigstens halb dokumentarisch geblieben, so wird das reale Ereignis der Ballett-Aufführung fantastisch überhöht, indem sich die Nixons in die Handlung verwickeln lassen und Henry Kissinger als der verbrecherische Unterdrücker agiert.

Der dritte, nur noch aus einer einzigen Szene bestehende Akt ist dann aber gänzlich fiktional, weil die die Protagonisten am Abend des letzten Besuchtages isoliert von (und gewissermaßen gegeneinander geschnitten) ihre individuelle menschliche Situation reflektieren: Chou En-lai zeigt Kissinger den Weg zur Toilette, Mao steigt aus seinem monumentalen Porträt heraus und tanzt zunächst mit seiner Frau Foxtrott, bevor sie ebenso wie das zweite Paar – Richard und Pat Nixon – in deren Schlafzimmern ihre ganze Verwundbarkeit erkennen lassen.

Im Unterschied zum pathetischen, kraftstrotzenden und hoffnungsfrohen Auftakt herrscht jetzt eine Stimmung der Erschöpfung und Reflexion – das letzte Wort gehört folgerichtig der humansten aller Figuren der Oper: dem alt und müde gewordenen Premierminister Chou-en-Lai, der die unbeantwortet bleibende Frage stellt: »How much of what we did was good?«

Dieser Handlungsgang lässt sich vielleicht folgendermaßen zusammenfassen: Im ersten Akt dominiert die offizielle Politik und damit stehen die männlichen Protagonisten im Vordergrund. Der zweite Akt gehört den beiden weiblichen Hauptfiguren in ihrer öffentlichen Rolle, und der dritte Akt schließlich wendet sich der Privatsphäre und insofern den Paaren und deren Vergangenheit zu – genau dem also, was kein Beobachter wissen kann und was bei aller Politik immer im Verborgenen bleibt.

Nixon – ein Bariton – wird als typisierter Amerikaner gezeichnet, der sich als Vertreter des Guten begreift und seinen Flug nach China mit der Mondlandung von Apollo 11 vergleicht: »We came in peace for all mankind«. Seiner Frau gegenüber charakterisiert er sich als »old cold warrior / Piloting towards an unknown shore / Through shoal«, und er ist im tiefsten überzeugt: »America is good at heart«.

Demgegenüber zeigt sich Mao Tse Tung – ein Tenor – als längst nicht mehr an Politik interessiert: »My business is philosophy«. Die eigene historische Leistung der chinesischen Revolution gilt ihm im Rückblick nur noch als »a boy's game«, und seine Sympathien gelten jetzt eher den Männern »on the right« – Nixons Friedensangebot (»Let us join hands«) soll wie alle politischen Dinge aber Sache des Premierministers Chou sein.

Pat Nixon (Sopran) tritt vordergründig in genau der Rolle auf, in der man ihr reales Vorbild gekannt hat: als die typische Gattin eines Republikaners – immer adrett und lächelnd, aber auch immer im Hintergrund: »Pat, of course, is the ideal American businessman's archetype of a wife. She's the woman who stands in the background, who is always there, always ›standing by her man‹ to use Tammy Wynette's phrase« – so hat John Adams diese Figur charakterisiert. Dass das aber nur die halbe Wahrheit gewesen sein kann, hebt das durchaus feministisch inspirierte Libretto hervor: Es zeigt sowohl die Rollenhaftigkeit von Pat Nixons Auftreten als auch die Eigenständigkeit ihrer Persönlichkeit, vor allem als sie im kaiserlichen Sommerpalast ihre große Arie *This is prophetic* singt.

This is prophetic! I foresee
A time will come when luxury
Dissolves into the atmosphere
Like a perfume, and everywhere
The simple virtues root and branch
And leaf and flower.

Dieser Utopie eines friedlichen, ländlichen Amerika antwortet das egozentrische Pathos von Madame Maos (ebenfalls Sopran) Koloraturarie in B-dur: »I am the wife of Mao Tse Tung« – als Kontrapunkt einer ungemein selbstbewussten, machtgierigen und ideologisch extremen Frau, die wesentlich für die Gräueltaten der Kulturrevolution während der 60er Jahre verantwortlich war (im Westen ist Maos Ehefrau erst im Laufe der 80er Jahre wirklich bekannt und berüchtigt geworden als Oberhaupt der sog. Viererbande).

Henry Kissinger – ein Bass – bleibt in der Oper im Hintergrund und war ursprünglich sogar nur als stumme Rolle gedacht. In der politischen Wirklichkeit hat Kissinger zweifellos die entscheidende Rolle gespielt und Nixons Besuch erst möglich gemacht; und seinen

Verhandlungen mit Chou sind auch die entscheidenden Ergebnisse zu verdanken – anders als in Hinsicht auf Nixon haben Sellars, Adams und Goodman ihm aber nicht verziehen, sondern den ehemaligen Sicherheitsberater durch den Auftritt in Mme Maos Revolutionsballett zu dem Verbrecher gestempelt, als der er außerhalb konservativer Kreise damals weltweit auch galt – die Librettistin Alice Goodman hat das deutlich genug gesagt: »the only character I ended up in disliking«.

Kissingers Kontrapunkt ist Premier Chou-En-lai, ein Bariton, der bei seiner zentralen Rede auf dem Staatsbankett sowie in seinem selbstbesinnlichen Schlussgesang als verantwortungsbewusster Politiker die entscheidenden menschlichen Werte vertritt, um Frieden und Versöhnung bemüht ist und freilich weiß, wie aussichtslos dieses Bemühen doch immer bleiben wird.

Insofern mündet die Oper in eine offene Frage, d. h. in Irritation, und verharrt gewissermaßen in der eigenen Problematik. Was mit Nixons Ankunft in Peking als große Hoffnung ekstatisch begonnen hat und auch durch die Orchestrierung pulsierend vorangetrieben worden ist – das endet in einer Nachdenklichkeit, die alles in Frage stellt. Dabei spielt es keine Rolle, ob es um den American Way of Life des individuellen »pursuit of happiness« geht oder um die chinesische Lösung der Kollektivität. Zwischen beiden politischen Systemen bzw. zwischen den Ideologien, die beiden Staaten und Wirtschaftssystemen zugrunde liegen, trifft *Nixon in China* keine Entscheidung: Der große Vorsitzende Mao Tse Tung – einer der großen Helden der westlichen Studentenbewegungen in den späten 60er Jahren – steht weder besser noch schlechter da als Richard Nixon, der Buhmann aller fortschrittlich Denkenden um 1970.

Die Nixons erinnern sich in der Schlusszene an den Weltkrieg und wie sie ihn überstanden haben – auch Mao und Chiang Ch'ing denken an ihre Vergangenheit beim langen Marsch zurück, und während Madame Mao auf ihrem politischen Impetus beharrt (»The revolution must not end«) heißt es aus Maos Mund bedenklicher: »We recoil / From victory and all its works. / What do you think of that, Karl Marx? / Speak up!«.

Beide Staatsmänner zeigen sich in ihrer Menschlichkeit und das heißt in erster Linie: auch in ihrer Verletzlichkeit – in einer natürlich erfundenen, daher auch ausdrücklich als artifiziell markierten Privatheit hinter ihrer öffentlichen Person als Figuren der Weltpolitik, die sich aus ihrer ebenso individuell wie historisch bedingten Vorgeschichte heraus erklären. Genau das aber macht die Besonderheit dieser Oper aus: dass sie eben nicht die Vorurteile der

Zuschauer oder Hörer bedient. Weder die Gefolgsleute noch die Kritiker Nixons können sich in ihren Ressentiments bestätigt fühlen, und Peter Sellars zufolge ist genau das auch beabsichtigt gewesen: »We wanted to leave a discussion, something to talk about. [...] No two people will have the same reaction – that’s what’s exciting about the piece. It fails to dupe the answers for you: you have to fill out your own questionnaire«.

Nixon in China unterläuft jede Parteilichkeit durch die eigene ästhetische Komplexität, weil die Oper ja offensichtlich ›neben‹ der Wirklichkeit steht und diese in jeder Hinsicht ironisiert. Am besten trifft wohl das Wort ›wryness‹ diese Herangehensweise an die Realität – John Adams hat in diesem Zusammenhang betont, diese spezifisch trockene Art von Ironie bzw. Humor sei »very much unique to American culture«. Kein einziger Satz der ganzen Oper ist daher historisch wortwörtlich so verbürgt. Was aufgeführt wird, ist eine historische Episode ganz eigener Qualität, die zwar vom realen Ereignis zehrt und in Satzketten oder Motiven tatsächliche Aussagen oder Bemerkungen aufgreift, diese stets aber gründlich verändert.

Nixon in China ist eben eine Oper im Hochstil mit komplexen Solo-Arien, Duetten, Terzetten und sogar Quartetten – und mit großen Ballett-Szenen sowieso –, die ihre Kraft daraus bezieht, dass sie gerade nicht nach dokumentarischer Korrektheit strebt, sondern auf Abstand zum authentischen Ereignis geht.

Je näher diesen dem Publikum noch steht und je genauer man weiß (oder zu wissen glaubt), wie es tatsächlich gewesen ist, desto weniger darf die Oper den Eindruck erwecken, dass es zumindest so gewesen sein könnte. In diesem Interesse kommt es entscheidend darauf, den Eindruck von Realität zu vermeiden und insofern statt dramatisch ›episch‹ vorzugehen:

Dieser Illusionsvermeidung dient das Bühnenbild etwa, wenn die Air Force One senkrecht landet, was keiner Boeing 707 je möglich ist; dieser Illusionsvermeidung dient auch die Sprache in Versen, die nirgendwo natürlich klingt, sondern durch kühne Metaphern, seltsame Bilder und logische Sprünge immer signalisiert, dass man es mit einer Oper zu tun hat. Und natürlich dient dieser Verfremdungsabsicht auch die Musik, die auf jede Lautmalerei verzichtet und nicht Stimmung herstellen will, sondern Kommentare abgibt zum Bühnengeschehen.

Dass es sich bei *Nixon in China* aber in der Tat um eine spezifisch ›amerikanische Oper‹ handelt, das zeigt sich darin, dass sie von der »white big-band music from the Swing era« ausgeht, weil das am besten zu Richard Nixon, dem Durchschnittsamerikaner, passt (aber natürlich kommt zur starken Bläser-Sektion auch noch ein Synthesizer hinzu). John Adams

hat seine eigene Komposition dementsprechend (und nicht bloß ironisch) zusammenfassend als »Technicolor orchestration« charakterisiert.

Konkrete Vorbilder für diese Art von Oper gibt es nicht. Zwar hat Philip Glass' *Satyagraha* von 1980, die anhand von Texten aus der Bhagavad-Gita Episoden aus dem Leben von Mahatma Ghandi inszeniert, nicht zuletzt musikalisch Anregungen gegeben – *Nixon in China* in seiner Konzentration auf ein welthistorisches Ereignis jedoch durchaus eigenständig. Der große Erfolg beim Publikum (anfangs weniger bei der Musikkritik) hat dann allerdings eine ganze Serie an vergleichbaren Opern über Personen bzw. der Zeitgeschichte zur Folge gehabt: als erste gleich Adams eigene Veroperung der Entführung des italienischen Kreuzfahrtschiffes Achille Lauro unter dem Titel *The Death of Klinghoffer* (wieder auf ein Libretto von Alice Goodman).

Der abfällig gemeinte Begriff der CNN-Oper mag die meisten davon gut auf den Punkt bringen – für *Nixon in China* trifft er dennoch nicht zu, weil es hier gerade nicht um die Inszenierung von Zeitgeschichte auf einer Opernbühne geht, sondern eben um eine Oper in der langen Tradition der musikdramatischen Evokation welthistorischer Charaktere oder auch der großen Helden aus der klassischen oder der germanischen Mythologie. Genau das ist schon immer die Sache einer »grand opéra« gewesen.