NEUE OPERN FÜR LUZERN

VON MASCHA KURTZ, RENÉ WOHLHAUSER, JOHANNES SCHÖLLHORN UND LUDGER ENGELS

Eine Librettistin, zwei Komponisten und ein Regisseur über ihre musiktheatralischen Beiträge zu den World New Music Days 2004 («Trans_it») in der Schweiz.

Dissonanz, September 2004

Nouveaux opéras pour Lucerne

Les opéras en chantier ont la cote; comme ils garantissent un certain intérêt de la part des pouvoirs publics et du public, on les soutient et il s'en écrit beaucoup. Mais qui songe de nos jours à écrire un opéra ou quelque chose de lyrique ressent aussi le besoin de s'expliquer. A l'occasion de leurs travaux («Trans_it») en vue des Journées mondiales de la musique 2004, la librettiste Mascha Kurtz, les compositeurs René Wohlhauser et Johannes Schöllhorn, ainsi que le metteur en scène Ludger Engels, présentent la matière choisie, leurs raisons d'écrire et les possibilités actuelles du théâtre musical.

UNERKLÄRLICHES ZUR SPRACHE BRINGEN

Die Librettistin Mascha Kurtz über Stoff und Sprache von Nadir Vassenas Oper «leib.wache»

Eine Schwindsüchtige, ein von ihr besessener Mann, unsterbliche Liebe, Tod: klassischer Opernstoff. Aber nicht ganz. Die Geliebte stirbt, bevor die Geschichte beginnt. Der Held nimmt ihre Leiche mit nach Hause, balsamiert sie ein und ersetzt nach und nach den verrottenden Körper durch künstliche Teile. Eine Geschichte, die sich zugetragen hat, vor 80 Jahren, ein Stück Wirklichkeit, Anlass für Zeitungsartikel, ein Fressen für die Sensationspresse. Heutzutage sieht man so etwas abends in Boulevardsendungen wie «explosiv» oder «blitz»: «Falscher Röntgenarzt lebt mit toter Patientin in seinem Haus.» Aber was steckt hinter der spektakulären Meldung? Eine unerfüllte Sehnsucht nach einem bestimmten Körper. Das Nichtanerkennen des Todes. Rückzug in eine innere Welt, die ebenso real ist wie die Äussere.

Unter der Oberfläche birgt die Geschichte Anklänge an Mythen: Frankenstein, Olympia, Schneewittchen. Ein literarischer Raum öffnet sich. Welche Art von Sprache braucht es, um ins Innere dieser Geschichte vorzudringen? Es liegt nichts daran, die Ereignisse aufzurollen, die perversen Details durchzukauen, den Wahnsinn zu analysieren. Es geht darum, den Fäden zu folgen, die sich durch den Kopf des Protagonisten spannen. Die Sprache erlaubt, das zu zeigen, was man nicht erklären kann. Wirklichkeit und Wahnsinn vermischen sich. Der Text nimmt eine gedichthafte Form an. Er durchbricht die Chronologie, springt von einer Szene in die nächste, die um den inneren Aufruhr des Protagonisten kreisen. Im Kopf des Zuschauers/-hörers entsteht eine Bilderfolge, die sich – ähnlich wie im Traum – erst im nachhinein zu einer Geschichte zusammenfügt. **MASCHA KURTZ**

EIN PSYCHODRAMA DER SEELENSPIEGELUNGEN

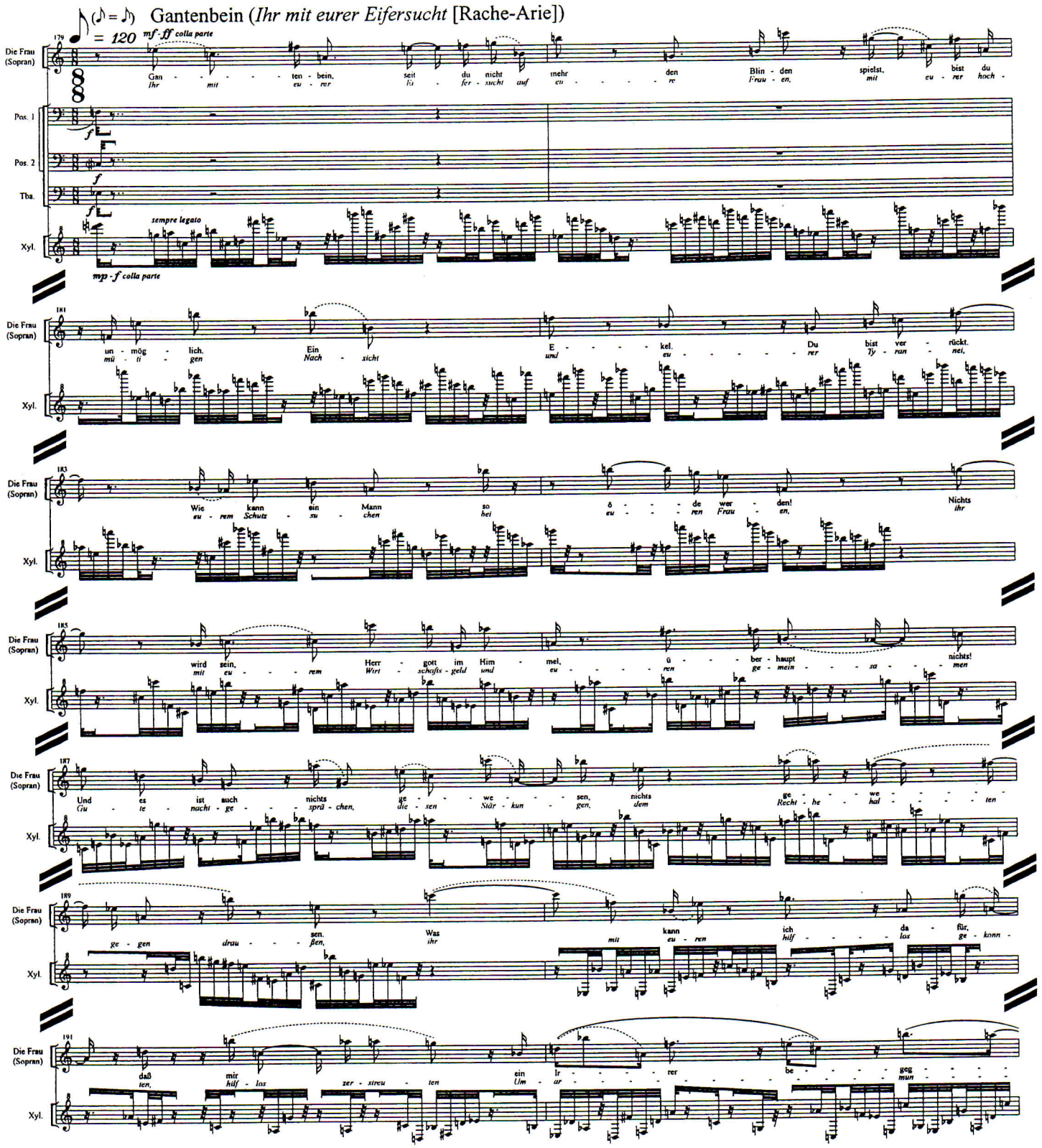
René Wohlhauser über seine Oper «Gantenbein»

Das Thema der Oper ist die Beziehung zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann (in einer Oper muss es ja um die Liebe gehen …). Das Libretto habe ich aus ihren beiden Romanen zusammengestellt, in denen sie diese Beziehung literarisch verarbeitet haben: *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch und *Malina* von Ingeborg Bachmann. Mir ging es nicht darum, im Sinne eines konventionellen Konversationsdramas einfach die Geschichte nachzuerzählen, sondern ich habe versucht, gegenüber der Vorlage eine Perspektive einzunehmen und bewusst jene Stellen auszuwählen, wo die Verästelungen des individuellen Erlebens der Beziehung ins Zentrum gerückt und aus verschiedenen Sichtweisen heraus beleuchtet wurden (ein Psychodrama der Seelenspiegelungen). Daraus entstanden fiktive Dialoge mit einer tendenziell surrealen Struktur.

- Er: «Ich weiss nicht, was geschehen ist …» (Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*)
- Sie: «Es wird einiges nie gewesen sein.» (Bachmann, *Malina*)

Das Misstrauen gegenüber der eigenen Wahrnehmung durchzieht den ganzen Text und steht in kausalem Zusammenhang mit der diesen beiden Schriftstellern wesenseigenen Suche nach ihrer Identität.

Die Problematisierung der Identitätsbildung hat im spätmodernen Lebensumfeld nichts von ihrer Aktualität verloren, sondern hat nur ihre Gewichte verschoben. Wie kann Kunst ihre kritische Autonomie bewahren und weiterhin Visionen einer Gegenwelt entwerfen, ohne gesellschaftlich marginalisiert zu werden, indem sie durch Einmischung in den öffentlichen Diskurs den Stachel des Andersdenkens ins



Aus: René Wohlhauser, «Gantenbein», «Eifersuchtsszene», Takt 179ff.

allgemeine Bewusstsein stösst und in emphatischem Sinne durch kompromisslose Weiterentwicklung der künstlerischen Mittel den Primat der Ökonomie in Frage stellt und damit die Würde des Individuums wiederherzustellen versucht? Kunst nicht als blosse Produktion ästhetischer Valeurs, die sich vom Markt vereinnahmen und kontrollieren lassen, sondern als existenzielle Haltung des Widerspruchs und der Herausforderung, die am Begriff des Utopischen festhält und versucht, aus dem postmodernen Sumpf eine Perspektive in die Zukunft hinein zu entwerfen.

Die Textgegenüberstellung führte jedoch zum Skandal, da für die Bachmann-Erben die Beziehung zwischen Frisch und Bachmann offenbar immer noch ein Tabu darstellt. Sie halten Frisch für den Bösewicht, der den Tod von Ingeborg Bachmann verschuldet habe. Die Weigerung der Bachmann-Erben, die Textrechte freizugeben, führte dazu, dass Ingeborg Bachmann in dieser Oper nicht mit ihrer eigenen Stimme reden und sich verteidigen darf, sondern dass ihre Dialoganteile (bis zu einer allfälligen Textfreigabe) durch den Spiegel und den Gedankenstil von Max Frischs Sichtweise reflektiert und in seiner Diktion formuliert werden, indem diese Passagen nun ebenfalls seinem Buch entnommen sind.

Ironischer Bezugspunkt in diesem Verwirrspiel der Geschichten und Haltungen ist das Prinzip Gantenbein: Die Welt im allgemeinen und das Zusammensein mit einer Frau im speziellen sind nur auszuhalten, wenn man sich blind stellt (was aber glücklicherweise auch Gantenbein nicht durchhält, sonst hätte ich ja keine Eifersuchtsszene komponieren

können ...). Gleichzeitig wird durch die Ausblendung der optischen Dimension die akustische Wahrnehmung geschärft und die Weltsicht in den Innenraum umgelenkt.

Die nicht-narrative (und in der Chronologie der Ereignisse umgestellte) Handlung, die Reflexionsebene und die erträumte Gegenwelt überlagern sich gleichzeitig in mehreren Zeitschichten, so dass, im Sinne der Aufbrechung des personifizierten Gesangs in alter egos, die gespaltenen Figuren aus verschiedenen Perpektiven heraus sich selber gegenseitig kommentieren können (aber nicht in fünf verschiedenen Sprachen, wie dies heute vielfach üblich ist ...). Dies entspricht meinen musikalischen Vorstellungen einer perspektivischen Musik, in der auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig lineare Verläufe zeitlicher Verdichtung und zeitlicher Dehnung sich voneinander abheben und so zu einer reliefartigen Strukturierung der Wahrnehmung führen.

Die Musik durchläuft auf ihrer Suche nach einem schlichten (jedoch substanziell unterfütterten), unmittelbar berührenden Tonfall und einem starken sinnlichen Ausdruck in spannungsgeladener Dialektik zu kritischer intellektueller Reflexivität einen Prozess der Verwandlung, von opernhaftem Reagieren auf Textstellen, über die beklemmende Expressivität, wenn die Musik mit objektiver Unbeirrbarkeit über die Katastrophen der Handlung hinwegzieht (z. B. in der Eifersuchtsszene), bis hin zu jenen Stellen, wo die Musik durch gegenteilige Akzentuierungen und Beleuchtungen die semantischen Implikationen des Textes kontrapunktiert. Ein innerer, verbindlicher Zusammenhang wird dabei durch die Radikalität des obsessiven Insistierens gewonnen.

Dabei galt ein spezielles Augenmerk dem Bestreben, durch algorithmische Verfahren wie Iteration und Rekursion eine einheitsstiftende Grammatik zu entwickeln, indem die Interaktion der Teile des Gesamtsystems auf der Makroebene durch Analogiebildungen auf der Mikroebene gespiegelt wird und zur Emergenz neuer Ordnungsprinzipien und damit zu Erscheinungsformen von Selbstorganisation führt, also auf verschiedenen musikalischen Raum- und Zeitskalen ein ähnliches Muster bilden und daher im Sinne der Selbstähnlichkeit skaleninvariant sind, und somit als Ganzes am dramaturgischen Zeitknoten der Peripetie in ein konträres dynamisches Wirkungsfeld kippen und damit die Fiktionalität von künstlerisch reflektierter Wirklichkeit aufzeigen.

Frisch selbst hat erklärt, es gehe ihm darum, «die Wirklichkeit einer Person zu zeigen, indem sie als weisser Fleck erscheint, umrissen durch die Summe der Fiktionen, die dieser Person möglich sind».

Die Renaissance des Musiktheaters mag ein Indiz dafür sein, dass der metaphysische Hohlraum, den die technologisch-kapitalistisch dominierte Lebensumwelt in unser Dasein geschlagen hat, die Suche nach Sinn und nach Transzendenz nicht zufälligerweise in einem Medium forciert, in dem einerseits die Musik als Parameter der Erlebniszeit in ihrer Flüchtigkeit metaphorisch die Vergänglichkeit repräsentiert und andererseits der Mensch als Träger von Ideen und Entwürfen gleichsam symbolisch in seiner Verlorenheit vor die Aporien und Absurditäten der Existenz gestellt wird.

RENÉ WOHLHAUSER

DIE LIEBE, DIE MACHT UND DAS GELD

Johannes Schöllhorn über sein Musik-Film-Theater-Projekt «Rote Asche»

Die drei Schwestern Sung haben eine herausragende Rolle in der Geschichte und Entwicklung Chinas zu Beginn des 20. Jahrhunderts gespielt. In ihrer Heimat werden die Schwestern Ailing, Meiling und Chingling mit den Begriffen «die Liebe, die Macht und das Geld» charakterisiert. Chingling, die «Liebe», war die Frau des Gründers des republikanischen Chinas Sun Yat-Sen und eine führende Parteigängerin Mao Tsetungs. Meiling, die «Macht», war die Frau Chiang Kai-Sheks, der als Führer der nationalistischen Guomindang gegen Mao kämpfte, schliesslich nach Taiwan flüchten musste und – mit Hilfe der USA – dort ein unabhängiges, prowestliches Regime führte. Ailing, das «Geld», heiratete einen der damals reichsten Männer der Welt (H. H. Kung), der kurze Zeit auch unter den Guomindang Finanzminister war, und lebte schliesslich in New York. Nach einem tiefen Zerwürfnis

Die drei Schwestern Sung