

Gesa zur Nieden

Komponierte Musiktheater-Historiographie:

Oscar Bianchis und Joël Pommerats Oper *Thanks to my eyes* (2011)

Oscar Bianchis und Joël Pommerats Oper *Thanks to my eyes* von 2011 stellt in mehrerlei Hinsicht eine prononcierte Auseinandersetzung mit dem Musiktheater dar. Zum einen ist es tatsächlich die erste Arbeit, die der Komponist Bianchi und der Librettist, Dramaturg und Regisseur Pommerat im Bereich des Musiktheaters jeweils realisierten. Entsprechend stark ist die theoretisch-erklärende Reflexion vor allem Bianchis über die Gattung und aktuelle Umsetzungsmöglichkeiten in Interviews und begleitenden Texten. Zum anderen beruht die Oper auf einer Umarbeitung des gleichnamigen Dramas Pommerats (UA Paris 2002), das in Absprache zwischen beiden Künstlern und unterstützt durch Bühnenproben (»mises en espace«) um mehr als die Hälfte gekürzt und vom Französischen ins Englische übertragen wurde.¹

Vor diesem Hintergrund arbeiteten Bianchi und Pommerat zunächst an zentralen Fragen des Musiktheaters im Allgemeinen. Während es für den Librettisten darum ging, die Prosa seines Dramas auf das Nötigste zu reduzieren, um den Komponisten auf dieser Grundlage die Worte und das Imaginäre der Fabel, der Figuren, der Geschichte und der Atmosphäre vermitteln zu lassen,² beschäftigte Bianchi vor allem die eigene kompositorische Situierung innerhalb der Gattung des Musiktheaters und ihrer Tradition. Die zeitgenössische nicht-theatrale Musik galt Bianchi in diesem Zusammenhang dabei sowohl als Ideengeber als auch als starker Widerpart: Einerseits setzte er während der Arbeit an *Thanks to my eyes* seine Suche nach neuen Klängen und Klangkombinationen fort, andererseits strebte der Komponist mit der Schaffung einer Oper aber auch eine Abgrenzung von einer seiner Meinung nach in

der zeitgenössischen Musik immer noch stark kultivierten Dialektik und Polemik an: »Es ist nicht die Vorgehensweise eines Komponisten – zumindest nicht meine –, eine einzige Ästhetik mit ihrer Grammatik zu festigen, sondern im Gegenteil immer offen für jegliche Möglichkeiten zu bleiben, die durch die Erkundung der Klänge eröffnet werden, also eine Forschungsarbeit zu betreiben, innerhalb derer etliche Werkzeuge eingesetzt werden (wie das Orchester, das Instrumentalensemble, die Elektronik etc.). [...] Ich versuche zu sehen, was es bringt, nackte und von jeglicher Komplexität freie Gesten in einem harmonischen und formalen Universum auszuprobieren, das selbst überhaupt nicht einfach ist. Was bringt es, ein solch selbstverständliches Objekt in einer Welt zu platzieren, in der Modernität gleich Komplexität ist? Interessant hieran ist weder die Dialektik noch die Polemik, sondern rein die Musik. Meine Ohren mussten wissen, wohin man mit dieser Art und Weise gelangt. Scheinbar kann das Resultat beunruhigend sein, da man verloren ist, wenn man die Bezugspunkte fallen lässt, und da die von »erfolgreichen Vorgehensweisen« der zeitgenössischen Musik geprägte Hörerwartung enttäuscht werden kann. Es ist sicherlich wichtig, deren Grammatik, Sprache und Ästhetik beizubehalten, aber es scheint mir, dass die Freiheit, ungewohnte Objekte in diesem Universum zu platzieren genauso wichtig bleiben muss.«³

Folgt man Bianchis Überlegungen, wird klar, welche Möglichkeiten das Musiktheater als Gattung für die zeitgenössische Beschäftigung mit traditionellen musikalischen Objekten wie einer Terz und ihren rezeptionsästhetischen Wirkungen bereitstellt, zumal in der Oper inhaltliche, klangliche und symbolische Ebenen in ganz anderen

1 Dominique Bouchot: *Joël Pommerat: »Comme si l'écriture se prolongeait, pour aller plus loin ou ailleurs«*, in: *théâtres & musiques* 6 (Januar 2011), S. 95 und 97–99.

2 Ebd., S. 95.

3 Bertrand Bolognesi: *Oscar Bianchi / Thanks to my eyes. Portrait du compositeur autour d'une œuvre*, in: *Anaclase. La musique au jour le jour*, Straßburg, 29. September 2010, www.anaclase.com, letzter Zugriff am 12. November 2016.

Oscar Bianchi

Circled Existence

Under the illusion of accessibility, democratization and emancipation, »the transparent society«¹ is leading the way towards tearing down discriminations and hierarchies. Having already long reached its profitable peaks, new life paradigms have been set in order to tap into potential increase of productivity, hence capital opportunities. As a consequence of such new paradigm, modern western societies offer new life conditions (often sugar-coated as expression of progress) which are shifting the fabric of our very being in ways beyond what we're actually capable of quantifying, of comprehending. Self-overexploitation (the worker who becomes his own boss), lack of hierarchy within media and communication (blogs and social media rendering the distance between reflection and publication at its historical bare minimum), fading boundaries between private and public (sharing and posting private information through social media), have become sensitive issues of our times, while eroding the integrity of our own existence. When we look at these phenomena, they all seem to have something in common: a lack of distance, a lack of perspective. Today's human condition could hence be considered as being moulded into a new form of existence, a »circled existence«, where the lack of spatial and temporal distance – which takes place over three critical dimensions of life (private, public, and communicative) – creates a triple court-circuit, resulting into what philosopher Byung-Chul Han defines as fatal depression and existential infarcts². In a brilliant and virtuosic exercise of both self-analysis and compassionate rendering of such condition, David Foster Wallace called such a state »psychotic depression: a closed circuit in which the current is both applied and received from within«³.

1 Cf. Byung-Chul Han: *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2012.

2 Byung-Chul Han: *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin 2011, p. 20.

3 David Foster Wallace: *The infinite Jest: a novel*, Boston 1996, p. 68.

I – Now and the distance

How do such court-circuits, such reductions of this very distance necessary to reason, to properly function, to compute, take place in our daily lives? Because of its very nature, digital communication generally reduces distances; the reduction of spatial distances – hence the reduction of temporal distances – is linked to erosion of mental distances. It is the lack of such distances that leads to a unification of public and private. Roland Barthes defines the private sphere as a »zone of space, of time, in which I'm not an image, nor an object«⁴. In light of the digital tendency of merging public and private life, if we were to consider it as Barthes did, we would not have a private sphere anymore. Digital media, news outlets, obsessing with the NOW, with the most actual, being the medium of excitement »par excellence«, are therefore blinded by their own époque to have the authority and the distance to escape from it.

When we refer to the concept of »Now«, we might be tempted to relate to expressions of existentialism informed by eastern thought. But make no mistake: such orthodoxy of the »Now« (today's moral imperative of being up to date) has nothing to do with the tantric-shivait concept of »here and now«. If under the pretense of urgency and the relevant the first manoeuvres the »Now« in order to narcotise our capacity of taking the necessary distance and standpoint that allow us critical sense and perspective towards both our surroundings and ourselves, the latter penetrate the now in order to consume it, in order to transcend it. The media driven »Now« is an act of deliberate disorientation that ultimately aims towards a reduction of our »free will« (saturation of information limits our own capacity of discernment, hence degrading our natural capacity of setting moral and decisional hierarchies). The

4 Roland Barthes: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, translated by [first name] Guidieri, Turin 2003, p. 16.

Birger Petersen

Oper für die Gegenwart

Kannst du pfeifen, Johanna von Gordon Kampe

Ein Komponist von Werken mit Titeln wie *Butter und Fische* (2012) oder »*Gefühlte 70.000 Bratwurststände*«. *Variationen über eine Befindlichkeit von Jürgen Klopp* (2012), der darüber hinaus immer wieder theatralische Spielanweisungen wie »immer volle Möhre«, »immer ratzfatz druff« oder »immer mit tüchtig Schmackes« verwendet,¹ scheint in besonderer Weise geeignet zu sein, für das Theater zu schreiben. Ebenso naheliegend ist die Vermutung einer Affinität zur Musik für Kinder. In einem Positionspapier fordert Gordon Kampe im Kontext seines ersten Musiktheaters für Kinder: »Neulich war es mal wieder so weit: Ein recht großes Opernfestival im Fränkischen warb für die Aufführung einer Kinderoper. Während sich die Großen sechs Stunden lang an echten Drachen mit riesigem Orchester erfreuen dürfen, wird den lieben Kleinen kindgerecht Eingedampft präsentiert. Ich war nicht dabei und darf natürlich nicht nörgeln: zweifellos war alles wundervoll und ein riesen Erfolg! Allein, mein lieber Schwan, es schaudert mich bei jenem grassierenden Eindampf-Gedanken. Wenn ein Kind eine neue Hose braucht, dann wäscht man ja nicht so lange die eigene alte Hose, bis sie endlich dem Nachwuchs passt. Man kauft eine, die sofort passt. Daher der erste und vordringliche Wunsch an jene Menschen, die sich ernsthaft mit Musiktheater für Kinder auseinander setzen: Sofort aufhören mit dem *Siegfriedscagiovannizauberflöten-Geschrumpfe* – Kinder brauchen Originale!«²

Dabei ist die kompositorische Haltung Kampes als Rezipierender eine besondere, die sich in besonderem Maß als postmodern erweist. Der Begriff der »Einflussangst« (»anxiety of influences«), den der amerikanische Literaturwissenschaftler Harold Bloom im Kontext seiner Theorie einer Intertextualität als Konflikt von Autoren, als Furcht des Kreativen vor der einschüchternden Tradition bis hin zur Blockade geprägt hat,³ ist für das Schaffen Kampes umzukehren: »In meinem Fall ist die treibende Kraft vielmehr eine explizite Einflussfreude. [...] Musik zu komponieren ist für mich zumeist wie ein Spiel, oft mit Dingen, die – aus der Ferne betrachtet – nicht zusammen gehören.«⁴ Der Widerstand gegenüber der Tradition, der für Bloom mit dem sinnbildlichen Vatermord zur Lösung des Konflikts als Kennzeichen der modernen Literatur erscheint und in der Musik des 20. Jahrhunderts auf den unterschiedlichsten künstlerischen wie publizistischen Ebenen präsent ist, verwandelt sich für Kampe in Zuwendung: »Während der Arbeit an einem Stück kann alles amalgamiert werden, was nicht bei Drei auf den Bäumen ist.«⁵ Wie bei Bloom erscheint eine Einflussangst auch für Kampe vergeblich, denn »Einfluss ist keine Frage des Wollens«. Bloom zitiert André Malraux: »Das Herz eines jeden jungen Menschen ist ein Friedhof, auf dem die Namen tausender toter Künstler eingeschrieben sind« – denen Heiner Goebbels gleich »die Namen

1 Die drei Anweisungen stammen aus *Die blaue Hand* für E-Gitarre mit Zubehör (2006).

2 Gordon Kampe: *Ernstfall Kinderoper*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 176 (2015), Heft 5, S. 12–13, hier S. 12; vgl. ders., *Zweieinhalb Feen. Sieben Wünsche an ein Kindermusiktheater der Gegenwart*, in: *Das Magazin No. 5 des Oldenburgischen Staatstheaters. Sonderausgabe zum Kindermusiktheater*, hg. vom Oldenburgischen Staatstheater, Oldenburg 2013, S. 53–55.

3 Harold Bloom: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York 1973; deutsch: *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt und Basel 1995; vgl. Michael Rebhahn: *Einflussfreude. Zur Musik von Gordon Kampe*, Ernst von Siemens Musikstiftung, www.evs-musikstiftung.ch/sites/default/files/essay_kampe_evs_2016_rebhahn.pdf, letzter Zugriff am 20. November 2016.

4 Vgl. ebd.

5 Ebd.

Gordon Kampe

Manches ist noch ganz schön.

Über meine Oper *Mondstrahl*

Auf viele ältere Stücke blicke ich mittlerweile mit einem gewissen Entsetzen zurück. Einige von ihnen wollten ganz offensichtlich so etwas wie ›frech‹ oder, noch schlimmer, ›lustig‹ sein – und irgendetwas gegen den Strich bürsten, das ich selbst nicht recht verstanden hatte. Der Gedanke daran, dass Musiker_innen derlei ernsthaft geübt haben, lässt mich schauern. Vielleicht ist der Blick auf die gegenwärtig komponierten Stücke in zehn Jahren auch wieder ähnlich desaströs – ich warte das ab. Ein paar wenige Stücke haben es dennoch geschafft, mir wichtig zu bleiben. Ich sehe aus der Ferne ihre Unzulänglichkeiten, ihre Versuche etwas zu sein, was sie noch nicht konnten. Zentral ist dabei noch immer mein erstes Stück für das Musiktheater, die Kammeroper *Mondstrahl*. Diesem ›Erstling‹ ging ein weiteres Stück voraus, gewissermaßen ein ›Allererstling‹: 1993 lernte ich durch die Komponistin Violeta Dinescu, ich besuchte damals ihren Kompositionskurs in Bayreuth, den Text zum Schauspiel *Die Schaubude* (1906) des russischen Symbolisten Alexander Blok kennen. Die Komponistin sagte damals, ich solle das einfach machen. Dann habe ich das einfach gemacht. Wenngleich die Partitur nicht mehr auffindbar ist, hat sich eine verwendete Zwölftonreihe (damals eine tolle Entdeckung für mich...) in mein Gedächtnis eingebrannt (vgl. Notenbeispiel auf Seite 26)¹. Mit einer großen Sexte zu beginnen und mit einer kleinen Terz zu schließen – im Zusammenhang mit der Thematik des Stücks war das gar keine schlechte Idee.

Noch heute fasziniert mich der Text und ich werde, sobald ich die Gelegenheit dazu habe, ihn wieder und wieder vertonen. Angesiedelt im Bereich der Commedia dell'arte, schafft es Blok mit sehr wenigen und knappen Worten, eine dichte, bedrängende und gleichermaßen poetische

Atmosphäre zu evozieren: Pierrot ist, wie immer, verliebt in Columbine. Diese allerdings ist leider eine Pappuppe und wird die Liebe voraussichtlich nicht erwidern können. Darum wissen die drei Mystiker, aber nicht Pierrot. Die Mystiker pumpen den verliebten Pierrot daraufhin mit Realität auf, der will es aber nicht wissen, leugnet als Utopist die Realität und vergeht. Ein wunderbares Stück, das zeitgleich so oder so ähnlich auch im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts – einer Zeit, die mich musik- und geistesgeschichtlich nach wie vor tief beeindruckt – hätte vertont werden können. Eine unglückliche und zudem auch vollkommen unmögliche Liebe, ein unrettbares Ich, Ritualisiertes und Rauschhaftes, Merkwürdigkeiten und drei nörgelnde Mystiker, die Utopien auszubremsen versuchen.

Teile der *Mondstrahl*-Partitur, ich komponierte sie 2002 und 2003 als Abschlussprojekt meines Kompositionsstudiums bei Nicolaus A. Huber an der Essener Folkwang-Hochschule, wurden an unterschiedlichen Orten aufgeführt. Dass ich noch heute eine gewisse Sympathie für das Stück hege, wird sicherlich auch mit einem ordentlichen Maß Nostalgie zusammenhängen, wurden hier doch die ersten Schritte im Bereich des Theaters getan.

Die letzte Szene wurde beispielsweise als Teil einer Opernwerkstatt in der Hamburger Hochschule für Musik und Theater, in einer Inszenierung von Christoph von Bernuth, uraufgeführt. Eine wunderbare Erfahrung und Erinnerung: Die drei Mystiker spritzen mit übergroßen Spritzen dem auf einem OP-Tisch gefesselten Pierrot eine Überdosis Realität nach der anderen. Der windet sich und singt um sein Leben. Schließlich stopfen sie ihm, da die Spritzen nicht ausreichen, das Maul mit Mundharmonikas. Was bleibt, ist eine Aria: Pierrot singt, resigniert, nur noch Vokalisieren – aber auch die Mystiker, mittlerweile im OFF, haben aufgegeben und summen nur noch. Übrig bleibt,

1 Mit freundlicher Genehmigung der Edition Juliane Klein.

Oliver Korte

Von den Kreisbahnen des Denkens

Zum Libretto meiner Oper *Copernicus*

Mein *Copernicus* ist keine Handlungsooper, sondern ein dramatischer Diskurs. Die fünf Akte nehmen als eigenständige Sinneinheiten verschiedene Blickwinkel auf den Aufbruch ins Wissenschaftszeitalter ein; den gedanklichen Fluchtpunkt bildet dabei stets die Astronomie. Das Libretto habe ich aus thesehaften Texten der Renaissance zusammengestellt; seit dieser Epoche wurden keine Grundaussagen zu Wissen, Macht, Liebe und Tod in solcher Klarheit und Schönheit getroffen. Kombiniert werden die Renaissancetexte mit einigen wenigen Quellen der (erweiterten) Gegenwart als Kommentarschicht. Die Renaissancetexte werden live von Sängern und Sprechern vorgetragen, während die Texte aus dem 20. Jahrhundert stets in einer vom Urheber selbst gesprochenen Tonaufnahme erklingen. Auf diese Weise sind die beiden Schichten bereits durch den Wiedergabemodus unterscheidbar. Überaus wichtig mir dabei neben der Sprachbedeutung auch der Sprachklang. Darum ist das Werk polyglott: deutsch, lateinisch, französisch, englisch und italienisch. Ein und derselbe Text wirkt, in verschiedenen Sprachen vorgetragen, völlig unterschiedlich. Das liegt auch an der jeweiligen ›Aura‹ der Sprache, zum Beispiel der ›gelehrten‹ des Lateinischen. Es ist fraglich, ob es sich bei einem übersetzten Text überhaupt noch annähernd um denselben Text handelt. Das astronomische Sujet der Oper und ihr Raumkonzept bedingen sich gegenseitig, daher die Gattungsbezeichnung »Opera spaziale« (»Raum-Oper«). Das 77-köpfige Orchester, Lautsprecher und Videoprojektionen bilden gleichsam copernicanische Ringe um das Publikum herum. In kompositionstechnischer Hinsicht kann ich damit die Raumrichtung überaus flexibel, ja quasi stufenlos komponieren, in gleicher Differenzierung, wie die anderen musikalischen Parameter.¹

Ich möchte an dieser Stelle nur einen Blick vorauswerfen auf meine in Arbeit befindliche zweite »Opera spaziale«. Auch hier stehen Aufbau und Sujet in engster gegenseitiger Abhängigkeit. Es geht um die Epoche der Entdecker, der Seefahrer, um die Kartographierung der Welt. Entsprechend wird das Ensemble ein Gitternetz aus Längen- und Breitengraden inmitten des Publikums bilden, ein Koordinatensystem zur Vermessung des Raumes. Der Klang kann buchstäblich umherwandern, er kann Inseln und Archipele bilden oder den Raum komplett füllen. Wichtig wird hiermit auch ein bislang weitgehend unbeachteter räumlicher Aspekt, nämlich anstelle der bekannten Frage, aus welcher Richtung der Klang kommt, nun, in welche Richtung er abstrahlt. So werden sich in manchen Chornummern die Sänger leuchtturmartig drehen. Ich betone, wie wichtig die innere Verflechtung des Raumkonzeptes mit möglichst vielen anderen Aspekten des Werkes ist, inhaltlich und strukturell. Allzu viele aktuelle Raumkonzepte kranken an ihrer Beliebigkeit.

Das Libretto des *Copernicus* entwickelte ich – mit Umwegen – ab ungefähr 2009, wobei ich anfangs noch nicht kontinuierlich daran arbeitete. Erst 2012 war es im Prinzip fertiggestellt. Parallel dazu hatte ich einige kompositorische Grundgedanken im Orchesterwerk *Copernicus-Material* erprobt.² Ende 2012 trat ich mit den Landesbühnen Sachsen in Verhandlung, im April 2013 kam der Kompositionsauftrag. Eine Realisierung des Werkes in einem Opernsaal mit Guckkastenbühne

² *Copernicus-Material*, ein viersätziges Stück von 16 Minuten Länge, liegt in zwei Versionen vor. Die Erstfassung für 18 Solostreicher (2011) wurde am 3. Oktober 2011 in Harrisonburg (USA) von den JMU Strings unter der Leitung von Jan Michael Horstmann uraufgeführt. Die Version für großes Orchester (2012) erklang erstmals am 1. März 2015 in Cottbus mit der Staatsphilharmonie Cottbus unter der Leitung von Ivo Hentschel.

¹ Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Immanuel Ott in diesem Heft.

Immanuel Ott

Die Vermessung des Raums

Oliver Kortes *Copernicus*

Oliver Kortes Oper *Copernicus* stellt die bislang ausführlichste Auseinandersetzung des Komponisten mit Raum und Räumlichkeit dar. Als Komponist ist er seit langem fasziniert von Raum sowohl in physikalischer wie metaphorischer Hinsicht und von Räumlichkeit als musikalischem Parameter. In vielen seiner Werke lässt er sich hiervon künstlerisch inspirieren und experimentiert mit seiner Übertragung in musikalische Strukturen. Diese Auseinandersetzung kann dabei auf den unterschiedlichsten Ebenen einer Komposition und in unterschiedlichem Umfang geschehen, prägt aber Kortes musikalisch-kompositorische Vorstellung auf grundsätzliche Weise. In seinen Äußerungen zu *rien nul*, einer für das Berliner modern art sextet geschriebenen Komposition, die von einem Gedicht von Samuel Beckett ausgeht, legt er mehrfach dar, inwiefern er mit musikalischen Phänomenen räumliche Vorstellungen verbindet: »Überall klafft der leere Raum: in den Pausen zwischen zwei Tönen, in der Lücke zwischen einem hohen und einem tiefen Ton und sogar im Inneren eines Tones selbst, zum Beispiel in der Körperlosigkeit eines hingehauchten Flageolets.«¹ Hier steht das fast selbstverständlich gewordene Bild, Töne seien »hoch« oder »tief«, neben der assoziativen Verbindung von Klängen mit Körpern und ihren Volumina, gerade in *rien nul* spielt aber auch die Vorstellung von Zeit als räumlichem Phänomen in der Musik eine entscheidende Rolle: »Die sicherlich wichtigste Größe, welche den innermusikalischen Raum definiert, ist die Zeit. Nicht zufällig bezeichnen wir eine Zeitstrecke ganz selbstverständlich als ›Zeitraum‹. Zeit ist schwer nur als zweidimensionaler Strahl vorstellbar; im

Gegenteil kann sie sich in unserer Wahrnehmung zu einem gigantischen Volumen auftürmen.«²

Kortes Beschäftigung mit den Phänomenen Raum und Zeit ist dabei geprägt durch den wiederholten Versuch, das Verhältnis zwischen menschlicher Erfahrung mit diesen physikalischen Phänomenen einerseits und den physikalischen Phänomenen als universellen Daten andererseits zu bestimmen. Von diesem dialektischen Verhältnis ausgehend gelangt er auf ganz konsequente Weise zu einem persönlichen musikalischen System, in dem Schichten, Pulsationen, Füllungen, Proportionen, Texturen, Trennungen und Vermischungen die zentralen Konstituenten sind, und das thematisch immer wieder kulturelle Errungenschaften, wissenschaftliche Erkenntnisse und menschliche Erfahrungen in Beziehung zueinander setzt. In diesem Sinn ist Kortes Musik nicht allein durch die physikalischen Phänomene inspiriert, sondern versucht mit allen zu Gebote stehenden Mitteln, die Phänomene innerhalb einer Komposition für den Zuhörer deutlich erfahrbar und bewusst zu machen.

Copernicus führt die in früheren Werken individuell untersuchten musikalischen, kompositorischen und thematischen Ideen zusammen und verdichtet sie gleichzeitig. Dabei entsteht ein enges Netzwerk aus Bezügen zwischen musikalischen, phänomenologischen und erkenntnistheoretischen Betrachtungen, die einerseits unterschiedliche strukturelle und semantische Ebenen der Oper miteinander verknüpfen, andererseits ergeben sich kategoriale Reibungen, die für Korte immer wieder als kreative Ausgangspunkte genutzt werden. Beispielsweise hat jeder der fünf Akte exakt dieselbe Dauer, die Oper pulsiert also gleichmäßig auf ihrer größten zeitlichen Ebene. Diese Pulsation steht in enger Verbindung zu der periodischen Rotation von Pulsaren, einem stellaren Phänomen,

1 Oliver Korte: *Leere Räume*, in: *Raum in den Künsten*, hg. von Armen Avanesian und Franck Hofmann, München 2010, S. 167–174, hier S. 167.

2 Ebd., S. 168.

Stefan Drees

Opernexperiment im Wildwest-Szenario

Juliane Kleins *westzeitstory* (2001 / 2006)

Auf dem dramatischen Höhepunkt ihrer *westzeitstory* unterbricht Juliane Klein die Zuspitzung des Geschehens und gibt dem unge-trübten Verweilen in Gestalt eines Duetts Raum (vgl. Notenbeispiel 1)¹: Mezzosopran und Tenor nähern sich schrittweise dem zärtlichen Miteinander, beginnend mit einem Vorantasten alternierender Phrasen, dem das gegenseitige Überlappen und schließlich das gemeinsame Anschmiegen an einen zweitaktigen Unisono-Ausklang folgt. Hier sind – das teilt uns die Musik mit – zwei Menschen ganz bei sich selbst, ohne auf die sie umgebende Welt zu achten. Klein unterstreicht die Bedeutung des harmonisch zwischen A-Dur und fis-Moll pendelnden Duetts durch weitere Strategien: Keyboarder und Schlagzeuger zählen die im Vierteltakt komponierte Nummer mit »one two three four« an (»cool einzählen« und »ad lib. Stöcke aneinander«, S. 30),² ihr swingähnlicher Charakter wird von nicht näher festgelegten Beats einer mit Jazzbesen auf Becken und großer Trommel geschlagenen »coole[n] Begleitung« (ebd.) unterstrichen. Die Besonderheit der Passage wird zudem dadurch hervorgehoben, dass die Komponistin den im Unisono vereinigten Stimmen Raum zu einer vertiefenden »Improvisation« lässt (»weiter improvisieren auf: ›ji‹, ›pi‹ und ›jä‹ + Intensität steigern«, S. 32), die je nach Situation »bis zu 2 Minuten dauern« (ebd.) kann.

»Liebesnest« nennt Klein diesen Abschnitt (Szene 14, S. 30–32), der zugleich das emotionale Zentrum ihres originellen, 2001 entstandenen Opernerstlings bildet. Ungewöhnlich ist die *westzeitstory*, weil sie auf eigenwillige Weise mit den Konventionen des Musiktheaters umgeht:

In spielerischer Manier greift die Komponistin musikalische Gestaltungsmittel und dramaturgische Elemente der Kunstform Oper auf und kombiniert sie mit den Handlungsklischees einer Wildwest-Geschichte, die sich – so der namentlich nicht gezeichnete Kommentar im Programmheft zur Uraufführung – auf einen simplen Nenner bringen lässt: »starker Held rettet hilflose Frau aus den Klauen des fiesen Wüstlings«.³ Die Adaption der operngemäßen Strukturen stellt Klein in den Dienst einer möglichst kohärenten Umsetzung dieses Sujets und nutzt sie zur Schaffung von Ruhepunkten, in denen die Musik sich auf ihre ureigensten Ausdrucksmöglichkeiten besinnt. Dies fällt umso stärker ins Gewicht, als die *westzeitstory* in Bezug auf ihre szenische Präsentation mit sehr ungewöhnlichen, der Gattung Oper zuwider laufenden Kennzeichen aufwartet. Die Realisierung des Werkes ist nämlich keineswegs an den Raum einer herkömmlichen Bühne gebunden, sondern – wie der Untertitel »Tischoper im Maßstab H-Null« verrät – für die Spielfläche eines großen Tisches (»am Tisch 4 x 1,70 m«)⁴ unter Verwendung zahlreicher die Personen der

- 1 Mit freundlicher Genehmigung der Edition Juliane Klein.
- 2 Sämtliche Verweise auf Vortragsanweisungen oder einzelne Passagen der Partitur sind im laufenden Text in Klammern angegeben und beziehen sich auf Juliane Klein: *westzeitstory*, Partitur Edition Juliane Klein EJK 0086L, Berlin 2006.

3 N. N.: *Zeitoper: Westzeitstory*, in: *zeitoper 1: westzeitstory. Eine Tischoper im Maßstab H:0*, [Programmheft], hg. von der Staatsoper Hannover, Hannover 2001, o. S. Etwas ausführlicher charakterisierte die Komponistin das Handlungsschema des Werkes in einer Mail an den Autor vom 8. Juni 2016: »Die Mutter weint, der Zug fährt, ein Baumstamm liegt auf der Strecke, wenn man Hunger hat, isst man etwas, dunkler Wald ist unheimlich, Kate singt wunderschön, David ist Kates Held, die Indianer frühstücken, Captain Blue Eye hilft, Dark Ranger ist böse, das Liebesnest ist ein Liebesnest, der Wasserturm muss erreicht werden... Showdown und mögliches Happy End. Es ist also alles drin, was in einer Oper drin ist: Protagonisten und Kontrahenten, Liebe, Verwirrung, subjektive (irrationale) Gefühlslagen, Volkes Stimme, Steigerung, Umschwung, Lösung.«

4 Juliane Klein: *Maßstabswechsel zu »H-Null«*, in: *zeitoper 1* (wie Anm. 3), o. S.

»...ein gewisses dramaturgisches Geschick...«

Juliane Klein im Gespräch mit Stefan Drees über ihre Musiktheaterkompositionen

Das kompositorische Schaffen von Juliane Klein (*1966) zeugt von einer ständigen Bereitschaft zur Veränderung, die sich aus der stetigen kritischen Prüfung des eigenen Arbeitsprozesses und der Verweigerung von Routinen ergibt. 1999 gründete die Künstlerin den heute in Berlin ansässigen Musikverlag Edition Juliane Klein, in dem neben ihren eigenen Arbeiten auch die Werke anderer zeitgenössischer Komponisten exklusiv verlegt werden. 2009 beendete sie ihre Karriere als Komponistin und eröffnete eine christlich-wissenschaftliche Praxis im Berliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg. Das nachfolgende Gespräch, aufgezeichnet am 28. Juni 2016 in Berlin, ist daher auch ein aus der Distanz formulierter Rückblick auf die Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Möglichkeiten der Institution Musiktheater zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Stefan Drees: Du hast zwischen 2001 und 2012 eine ganze Reihe von Bühnenwerken realisiert. Mich interessiert vor allem, wie und warum sich deine Konzeptionen in diesem Zeitraum verändert haben. Die Erfahrungen, die du bei der Realisierung deines ersten Musiktheaters, der 2001 für die Staatsoper Hannover entstandenen westzeitstory, gemacht hast, scheinen in meinen Augen ein bedeutsames Fundament für alle nachfolgenden Stücke gewesen zu sein, was möglicherweise daraus resultierte, dass damals mit sehr beschränkten Mitteln innerhalb kürzester Zeit ein höchst originelles Werk entstand. Wie schätzt du das im Nachhinein ein?

Juliane Klein: Ich habe im Grunde bei allen Werken mit den institutionell vorgegebenen Parametern umgehen müssen, denn es waren meist Auftragsarbeiten. Das heißt ich habe das genommen, was da war, und das Beste daraus gemacht. Wie ich erst später erfuhr, hat sich die *westzeitstory* tatsächlich stark in der Theaterszene

herumgesprochen und mir einen gewissen Ruf verschafft, frei nach dem Motto: »Wenn du bei Juliane Klein wegen eines Projekts anfragst, bekommst die das hin, auch wenn die Situation völlig verfahren ist: Das Opernhaus brennt ab, es ist kein Geld da und Sänger gibt es auch nicht, aber Juliane Klein macht eine Oper.« Natürlich weißt du selbst überhaupt nicht, dass du einen solchen Ruf hast.

Die *westzeitstory* war für mich insofern ein hervorragender Einstieg in den Musiktheaterbetrieb, weil die Parameter nicht bereits vorab von der Gigantenstanz eines Opernhauses oder Festivals vorgegeben wurden. Alles hat damit angefangen, dass mir Xavier Zuber, der damalige Dramaturg in Hannover, am 2. September 2001 nachts per Fax sein Libretto zuschickte: einen vierseitigen Entwurf mit durchgehendem Text ohne jegliche Szenenfolge. Bereits am 4. September sollte ich zur Probe nach Hannover kommen und die Oper vorstellen. In den zwei Tagen bis dahin habe ich also auf Grundlage des Entwurfs meine Überlegungen angestellt und beim ersten Treffen am Klavier singend und spielend dargestellt, was passieren soll. Und in den darauffolgenden zehn Tagen entstand dann die Uraufführungspartitur.

Wie bist du beim Komponieren vorgegangen? Verwendbare wörtliche Rede gibt es relativ selten, es handelt sich ja eher um ein Szenario, um eine Erzählung, weniger um ein richtiges Libretto.

Da Xavier immerhin Songs andeutet, für die es keinen Text gibt, sagte ich zu ihm: »Entweder du lieferst mir jetzt einen Text, dann vertone ich den, oder ich habe keinen Text, dann müssen die Sänger ›lalala‹ oder ›düdüdü‹ singen.« Das ist dann tatsächlich geschehen, so etwa beim Lied der Kate Sweetwater, zu