

# Erinnerungen an die Kindheit der Moderne

## Gorgio Battistellis Musiktheaterstück *Keplers Traum*

2 Uraufgeführt am 9. September 1990 bei der *Ars Electronica* in Linz in deutscher Sprache (übs. v. Jörn Schnell).

Im Jahr 1593 verfaßte der Astronom und Mathematiker Johannes Kepler einen Traktat, in dem er darzustellen versuchte, wie die Himmelsphänomene und auch die Erde aussehen würden, wenn man sie vom Mond aus beobachten würde. Er wollte mit dieser Dissertationsschrift in den Lehrkörper der Universität Tübingen aufgenommen werden, doch sein Gesuch wurde abgelehnt, weil seine Position zu sehr der kopernikanischen Weltansicht verbunden war.

Sechzehn Jahre später überarbeitete er den Traktat; er gab ihm den Titel *Somnium oder Nachträgliches Werk über die Lunar-Astronomie* und ergänzte ihn mit zahlreichen Einzelheiten über den fernen und doch so vertrauten Himmelskörper; sie lesen sich wie ein Expeditionsbericht aus einem der neuentdeckten Kolonialreiche, mit Beschreibungen der Böden, des Klimas und der Lebewesen, die dort wohnen. Das alles klingt aus heutiger Sicht kurios, doch zu Keplers Zeiten erforderte schon die Fragestellung als solche eine gehörige Portion Mut. Nicht nur, daß der Gedanke dem, der ihn dachte, wie ein Sprung ins Leere, Ungesichertes erscheinen mußte. In Anbetracht der Inquisition war er auch in ganz konkreter Weise lebensgefährlich. Die Erde von außerhalb zu betrachten und dabei den Mond als Standort zu benutzen, ihn wie eine Bergspitze oder einen Aussichtsturm zu betreten und das Ganze als phantastische Vision zu verpacken: so etwas war damals schlechthin revolutionär.

Als 1969 der erste Mensch den Mond betrat und damit einmal mehr ein uralter Mythos durch den technischen Fortschritt entzaubert wurde, schienen Keplers Visionen ein für allemal erledigt. Doch schon zwanzig Jahre später wurden sie in einem gewandelten geistigen Klima von einer gegen Fortschritts- und Machbarkeitswahn skeptisch gewordenen Avantgarde als Opernstoff entdeckt, und Gorgio Battistelli schrieb sein Musiktheaterstück *Keplers Traum*<sup>1</sup>. Er nahm Keplers Schrift als Steinbruch und ergänzte sie mit dokumentarischem und biographischem Material über den Astronomen. Auf der Basis dieser Textmontage schuf Battistelli einen rund 16

einen Sprecher, einen Instrumentalsolisten und Ensemble (sechzehn Spieler)<sup>2</sup>. Herausgekommen ist ein Werk, in dem die Freude an der gedanklichen Spekulation alles wirklichkeitsbezogene Denken überwuchert – ein phantastisches Märchen, dem es gelingt, aus dem Abstand von vierhundert Jahren noch einmal etwas vom grenzenlosen Staunen fühlbar zu machen, das den Naturforscher überkommen haben muß, als er mit Hilfe von Fernrohr und Mathematik seine Entdeckungen machte.

Keplers Text – und damit auch Battistellis Werk – markiert genau die Grenzlinie zwischen Mythos und Aufklärung, Magie und Wissenschaft, die zum Beginn der Neuzeit das menschliche Bewußtsein spaltete. Altes und neues Denken prallen in Keplers Kopf aufeinander, und aus dem Zusammenprall entstehen bizarre Phantasiegebilde, deren Wahrheitsgehalt er mit quasi-wissenschaftlichen Argumentationen zu beweisen versucht. Oder vielleicht tut er nur als ob? Battistellis Werk legt diese Vermutung zumindest nahe. Kepler will ja in den Kreis der Tübinger Professoren aufgenommen werden, die noch in ihrem vorwissenschaftlichen Weltbild gefangen sind. Vielleicht ist das der Grund, daß er in einem schon fast verdächtig wirkenden Brustton der Überzeugung die zwei Arten von Lebewesen beschreibt, die Levanien, das sagenhafte Land auf dem Mond, bevölkern? Battistelli läßt seinen Kepler – nah am Originaltext – munter drauflosflunkern: »Zwei Hemisphären hat Levanien: das Land der Subvolvaner und das Land der Privolvaner. Ein Kreis trennt sie, der Trennungskreis, der über die Pole des Himmels führt, wie man das auf Erden vom Sonnenwendkult her kennt. Für die Privolvaner ist der Tag kürzer als die zugehörige Nacht; länger als die Nacht ist er aber für die Subvolvaner.«<sup>3</sup> Auch die von Battistelli dankbar aufgegriffenen »ethnologischen« Bemerkungen Keplers dürften ganz nach dem Geschmack der Tübinger Professoren gewesen sein: »Dort haben alle Wesen übergroße Ausmaße: Das Wachstum geht schnellstens voran; das Leben dauert nur kurz, weil die Körper einfach zu riesig sind. Es gibt Wesen, die auf Bergesrückten zur Welt kommen, die aber, wenn auch selten, schon am Tag, an dem sie geboren werden, auch wieder sterben, während um sie herum der Geburtenstrom nie abreißt...

Im allgemeinen verkörpern sie sich als Schlangen, sie erregen Verwunderung, wenn sie sich, fast genüßlich, der Mittagssonne aussetzen: Nie entfernen sie sich weit von den Eingängen ihrer Höhlen, damit sie sich gegebenenfalls umso schneller und sicherer zurückziehen können. Überall auf dem Boden

3 Szene 3, *Die Reise* (Partitur S. 78).

1 Partitur: Ricordi Mailand Nr. 135295 (1990).

verstreut finden sich Substanzen, die wie Pinenzapfen aussehen: Ist durch die große Hitze des Tages die äußere Rinde versengt, so entschlüpfen abends aus ihnen, als wollten sie ihr Geheimnis lüften, lebendige Geschöpfe.<sup>4</sup>

Exakte Beobachtung und eine in einem magischen Weltbild wurzelnde Imagination verschmelzen zu einer Art wissenschaftlicher Poesie, die nicht ohne Komik ist. Doch dahinter steckt der staunende Blick des für Geheimnisse empfänglichen Forschers. »Tycho Brahe, der Däne, schenkte mir seine Sprache, dem Flug meiner Chimären verlieh er die Form der Kunst«, sagt Kepler in der Oper über seinen Lehrer und signalisiert damit, daß Kunst und Wissenschaft für ihn noch in eins fallen, daß Träumen viel mit Erkenntnis zu tun hat, ganz nach der surrealistisch inspirierten Einsicht von Paul Valéry, die Battistelli in seinem kurzen Werkkommentar zitiert: »Einer der merkwürdigsten Punkte im Traum ist die Verbindung ganz beliebiger Fakten.«<sup>5</sup> Nicht wenige wissenschaftliche Entdeckungen, bis hin zur Quantenphysik, dürften wohl maßgeblich durch eine Begabung zu dieser Art von »Unlogik« begünstigt worden sein.

Die sechs ohne Pause ineinander übergehenden Szenen der Oper lassen das Geschehen ganz aus der Kraft der Imagination heraus entstehen. Eroberung äußerer Weiten geht einher mit einem Ausloten seelischer Tiefen. Das läßt sich schon an den Titeln der sechs Szenen ablesen: *Vergessen – Zauber des Träumens – Die Reise – Die Vision – Der Zauber des Erwachens – Erinnerung*. Die Quelle der Erkenntnis ist das Unbewußte, der Traum. Wie eine schöne Halluzination erscheint die Reise zum Mond, beim Blick ins All verschmelzen protokollierendes Bewußtsein und tief empfundene Euphorie. Und wenn das bisher Unsichtbare gesehen, das Udenkbare gedacht und auch der Zauber des Erwachens verflogen ist, folgt das Ende der Geschichte als harte Landung: Ein düsteres Bild irdischer Realität mit Ungeheuern, Unglück und Krieg. Zu den traumverlorenen Vokalisieren von Duracotus und Fiolxhilde zieht der Dämon in der Schlußszene ein desillusionierendes Fazit: »Begraben unter Papieren ist meinem trüben Blicke eine Vision erschienen.« Aus der Menschheitstraum. Der Funken der Aufklärung ist zu einem glanzlosen Widerschein verblaßt und es bleibt nichts als die Erinnerung an einen unendlich fernen Glücksmoment.

Battistelli vermeidet eine geradlinige Umsetzung von Keplers Traumerzählung. Er spaltet sie auf drei Personen auf, die selbst wieder ästhetische Brechungen der historischen Gestalten sind: Duracotus (Bariton) als Keplers alter ego, Fiolxhilde (Mezzosopran) als Kep-

lers Mutter, und eine Kunstfigur, genannt »Der Dämon« (Sprechrolle). Letzterem überläßt Battistelli die quasi-wissenschaftlichen Berichte über das geheimnisvolle Levanien, während dem Sängerpaar die Aufgabe zufällt, die Affekte, die die Entdeckungen im Menschen hervorrufen, musikalisch auszudrücken. Die traditionelle Polarität von Rezitativ und Arie, die bei Battistelli keine Rolle spielt, wird somit auf anderer struktureller Ebene im Werk wieder aufgegriffen und als dramaturgisches Mittel eingesetzt. Die Mutter-Sohn-Beziehung zwischen Duracotus und Fiolxhilde besitzt starke symbiotische Züge; in dieser psychologisch interessanten Konstellation spiegelt sich zugleich etwas von der Problematik der Zeitenwende. Battistelli weist darauf hin, daß Keplers Mutter Katharina der Hexerei verdächtigt wurde.<sup>6</sup> Seine Fiolxhilde erscheint folgerichtig als matriachale Hüterin uralten magischen Wissens, die mit den Sternen zu reden versteht, eine Mischung aus Erda und Königin der Nacht; Sie ist das intuitive Gedächtnis des Duracotus, das ihn bei seiner wissenschaftlichen Erkenntnis leitet. In den Duetten im dritten und vierten Bild, in denen beide zu einer Person zu verschmelzen scheinen, wird die Erhabenheit der neu entdeckten Welten mit dem Ausdruck ekstatischer Ergriffenheit geschildert: »Wir betraten die Sphäre der Träume und der magischen Zauber... Eine Insel im großen Kosmos sphärischer Körper, im unendlichen Raum. Die Kugel leuchtet, sendet glänzende Strahlen... Levhana! Levhana!«<sup>7</sup> Auf allzu viel lyrischen Überschwang verzichtet indes Battistelli hier, er komponiert diese Partie überraschenderweise als Sprechgesang und läßt nur die Worte »Levhana! Levhana!« singen, die in diesem Abschnitt mehrfach auftauchen und als eine Art Anrufung des Überirdischen erscheinen. Mit den durchkomponierten Passagen des Gesangsduos kontrastiert der gesprochene Part des Dämons, der als Melodram gestaltet ist und ein paar Mal den Charakter eines gesprochenen Recitativo accompagnato annimmt. Die Reduktion auf reines Sprechen suggeriert wissenschaftliche Objektivität, doch Nüchternheit der Form und Phantastik des Inhalts müssen unweigerlich kollidieren. Daraus resultiert die manifeste Komik dieser Rolle, und die gelegentlich leicht karikierenden Instrumentalkommentare tragen das ihre dazu bei. Eine ungewöhnliche Beleuchtung erhält der erzählende Dämon noch durch etwas anderes: Battistelli versah ihn mit einem »Schatten« in Form eines Flötenspielers, der ihm bei seinen Gängen auf der Bühne folgt, mit ihm duettiert und zu seinen Aussagen musikalische Kommentare abgibt. Das Instrument ist eine kleine Midi-Flöte, de-

4 Szene 6, *Erinnerung* (Partitur S. 141).

6 a.a.O.

5 Programmheft der Linzer Uraufführung, S. 46.

7 Szene 3, *Die Reise* (Partitur S. 81).

ren Klang über einen Computer, den der Spieler auf dem Rücken trägt, erzeugt wird. Diese szenisch-musikalische Verdoppelung einer Bühnenfigur ist nicht aus struktureller Notwendigkeit heraus geschaffen, sondern ein aus der Spontaneität geborenes Akzidens – ein szenisch-dramatisches Ornament, das intuitiv genau am richtigen Ort gesetzt ist und mit seiner improvisatorischen Geste einen kleinen, aber unverwechselbaren Akzent in der Erscheinung des Werks setzt. Als ausgeprägt gestisches Element bildet dieser »Schatten« einen spannungsvollen Kontrast zur instrumentalen Schicht des Ensembles; dessen Rolle eher die einer distanziert-objektiven Begleitung ist und das expressive Ausdeutung oder sogar illustrierende Effekte weitgehend vermeidet.

Die verspielte Art, wie Battistelli dieses »Fremdelement« in das Werkganze hineinmontiert hat, ist charakteristisch für den Eigensinn, der viele seiner Musiktheaterstücke auszeichnet. In seinen mittlerweile zehn Bühnenwerken hat er stets auf andere Weise versucht, die Opernkonventionen zu umgehen oder sie zumindest in andere Zusammenhänge zu stellen und damit einem neuen Blick auszusetzen. Heitere Neugierde, Freude am Experiment und das Spiel mit der ästhetischen Wahrnehmung gehören zu den Grundzügen all dieser Versuche. Angefangen beim genialen Einfall von *Experimentum mundi* (1981), wo er die Handwerker seines Heimatdorfs dazu brachte, mit ihrer körperlichen Präsenz als Handwerker das Stück szenisch und klanglich zu erschaffen, über das für Schauspieler-Tänzer, Kammerorchester und einen »Erzähler mit Instrumenten« geschriebene *Teorema* nach Pier Paolo Pasolini (1992) bis zu *Orchesterprobe* (1994/95) nach dem Stoff von Fellini, wo der kollektive Hauptdarsteller das Sinfonieorchester ist und Musiker und Dirigent zugleich als Schauspieler agieren: Jedes von Battistellis Werken kann als Versuch betrachtet werden, aus seiner spezifischen Situation heraus die Gattung Musiktheater jeweils neu zu definieren.

In *Keplers Traum*, der im Untertitel als *favola in musica di astronomia lunare* (*Musikalische Fabel von der Lunar-Astronomie*) bezeichnet wird, ist Battistelli wohl am weitesten von allen seinen Bühnenstücken in den Bereich des Magischen und Phantastischen vorgedrungen. Es ist ein modernes Bühnenmärchen, das uns alte Mythen und Abenteuergeschichten auf verspielte und zugleich tiefsinnige Art neu erzählt: die Geschichte vom Mann im Mond, den Traum vom Fliegen, den Wunsch, über den Rand des Universums hinauszublicken. An-

18 rerseits steht das Werk in der Gattungs-

tradition der Reiseliteratur mit ihrer neueren Variante, der Weltraum-Science Fiction. Schon immer war das Erforschen fremder Territorien und Völker mit Selbsterkundung und einer Neubewertung eigener Lebensdimensionen verbunden, von der Griechenlandsehnsucht des 18. Jahrhunderts und Montesquieus *Lettres persanes* über Jules Verne bis zu Lévi-Strauss, dem, als er sich im hintersten Winkel Brasiliens befand, plötzlich aus einer Gehirnwinding eine längst vergessene Chopinmelodie entgegentrat, die ihn nicht mehr losließ.

Ähnliches passiert dem Zuschauer/Zuhörer in *Keplers Traum*. Zusätzlich zur Erzählung von der Reise auf den Mond ist er noch mit einer Zeitreise konfrontiert, die ihn selbst betrifft. Er fühlt sich in die Anfänge der Neuzeit zurückversetzt, jene Kindheit der Moderne, als man die Entdeckung neuer Welten noch mit ehrfürchtigem Staunen begleitete und noch nichts ahnte von den späteren Verheerungen, die daraus erwachsen sollten. Heute stehen wir, wie damals Kepler, wieder an einer Schwelle zu neuen Dimensionen und setzen mit der Gen- und Weltraumforschung seine Reise in innere und äußere Welten fort. Vielleicht ist es diese historische Situation, die uns heute wieder so empfänglich macht für Märchenerzählungen von der Art Battistellis. ■