

Friedrich Schenker

Neue Wege

Ich habe festgestellt, auch nach meinen beiden Opern und nach Anschauen von drei anderen, Matthus' *Judith*, Reimanns *Troades* und Rihms *Jakob Lenz*, daß ich doch etwas ganz anderes als die tradierte »große Oper« bediene. Eigentlich komme ich ja von der Orchester- und Kammermusik und einer intimeren Vokalmusik und habe schon mit Musikern ausprobiert, wie man die Grenzüberschreitung von der Musik zum Theatralischen, zum gestischen Spiel ausnutzen könnte. Erwähnt sei das *Kammerspiel I* nach Christian Morgenstern, das *Kammerspiel II* (»*Missa nigra*«), wo die Musiker selbst Akteure werden, und das *JesseninMajakowski-Recital*, wo nur sparsame Gesten, ausgeführt von Musikern, innerhalb der Komposition ausgenutzt werden. In verschiedenen Kompositionen habe ich versucht, Sprache, Einschwingvorgänge von Konsonanten, die Farbe von Vokalen oder Teile von Worten direkt zu musikalisieren und für musikalische Affekte zu nutzen. Diese Form ist meines Erachtens auf einer großen Opernbühne nicht zu machen. In der *Missa nigra* hat sich gezeigt, daß durch so eine für mich seinerzeit neue oder auch für das Publikum hier bei uns vor allem relativ neue, musikalische Aufbereitung von Spracheffekten ganz einschneidende Wirkungen zustande kommen. Die müssen natürlich vom Komponisten durchlebt sein, und man muß sie mit sich ausprobieren. Ich denke, daß man damit in einem Theater, wo etwa zweihundert Zuhörer sitzen, musikalisch, gestisch, theatralisch neuartige Wirkungen erzielen kann.

In nahezu allen Werken habe ich versucht, Strukturen oder Denkweisen der Tradition zwar zu benutzen, sie aber doch ganz eigenwillig zu brechen oder auch gegeneinander auszuspielen. *Büchner* zum Beispiel hat durchaus Verwandtschaften oder sagen wir Herkünfte von Bergscher Opernwelt. So finden sich neben dodekaphonischen Elementen auch tonale Strukturen. Ich versuche manchmal, eine eigene Tonalität zu finden, oder wenn direkt Tonalität vorkommt, ist sie natürlich diffamierend gemeint. Gerade bei *Büchner* erscheint so etwas sehr häufig. Bei der *Bettina* liegt das etwas anders. Hier muß man etwas zum Verhältnis der Instrumentalaktionen und des Singens der Darstellerin und des Kinderchores sagen. Das »Orchester« ist hier ganz genauso affekthaft belastet wie die Darstellerin. Wenn die Darstellerin zum Beispiel spricht, klingt darunter etwas symbolhaft Belastetes. Nun ist das oft so, ich habe es erlebt beim Hörspiel, daß man mit einer Musik die Sprachaussage totschrägt. Auch hier entsteht doch ein ganz eigenwilliger, neuartiger Kontrapunkt. Die Sprachaktionen der Darstellerin sind rhythmisch genau determiniert. Gewisse gesprochene Worte, die mir wichtig erscheinen, sind mit unterschiedlichen Tonhöhen versehen, also Heben und Senken der Stimme. Wer genau zuhört, wird merken, daß, immer wenn Bettina »sie«, »ich« oder

»Günderrode« spricht, diese Worte als Motive besonders herausgehoben sind. Es ergibt sich eine interessante »Form-Spannung«, wenn zu einer literarisch erzählten Story ein nach musikalischen Gesetzen entwickelter instrumentaler Kontrapunkt läuft, wenn an bestimmten dramaturgisch wichtigen Punkten wechselseitig Einflüsse wirksam werden. Verschiedene Rezitative werden in unterschiedlichen Situationen von spezifischen Instrumenten solistisch begleitet. Wenn es zum Beispiel um den Bildhauer Phidias, den Griechen geht, da habe ich versucht, eine krächzende, vogelhaft, scharfe, antike Struktur dazuzusetzen, was auch mit der grellen, gewalttätigen Sonne in Griechenland zu tun hat.

Ein gesondertes Problem ist die Regie. Häufig bin ich gefragt worden, ob ich nicht Lust hätte, so etwas selbst mal zu machen. Auch bei der *Bettina* hat man mich das gefragt, und ich habe damals spontan geantwortet, daß ich das nicht kann. Aber ich muß sagen, nach meinen beiden Operaufführungen im vergangenen Jahr, habe ich mir doch die Frage gestellt, ob es manchmal nicht besser wäre, zumindest eine ganz bestimmte verantwortliche Mitarbeit bei einer Uraufführungs-Inszenierung zu haben. Ich meine, man braucht endlich eine Regie, die von der Musik ausgeht, alle Bewegungen auf der Bühne, alle Ruhen und Unruhen der Akteure von der musikalischen Struktur bestimmt werden und nicht von den Wortinhalten des Librettos. Der Regisseur der *Bettina*, Maxim Dessau, war stark an solche Wortinhalte gebunden, so daß beispielsweise, oft im Gegensatz zur musikalischen Struktur, eine sehr große Unruhe auf der Bühne war. Zum Beispiel der Kinderchor: Er hat im Stück die Funktion des Chores in der griechischen, antiken Tragödie, das Kommentieren, Spiegeln, Zusammenfassen von dramatischen Vorgängen. Das hätten der Librettist Karl Mickel und ich gern auch vom Regisseur disponiert gesehen. Maxim Dessau machte mit den Kindern statt dessen action. Das lag wohl auch daran, daß der Regisseur bei dieser Oper keinerlei Regieanweisungen hat und damit auch alle Freiheiten und Probleme, die Faktur ungenau oder falsch darzustellen.

Bei meinem neuesten Projekt, *Die Gebeine Dantons*, Libretto wieder von Mickel nach Büchner, handelt es sich um eine Radiooper. Es gibt aber auch den Plan, dieses Projekt später für eine Bühneninszenierung auszuweiten. Vielleicht gibt es ein Publikum, das offen ist für die Herausforderung eines neuen Operntheaters, und ich glaube, daß sich in Zukunft durch die Zusammenwirkung von Schauspiel, Ballett, Video, Malerei, Performances viele hochinteressante Dinge ergeben werden. Sicherlich waren meine beiden Opern *Büchner* und *Bettina* weniger Experimentierfeld, als vielmehr »gesicherte« Ergebnisse. Das Experiment besteht im Moment hauptsächlich im Zusammenspiel der Autoren mit der Institution Oper, mit deren Bürokratie, mit deren Arbeits(Einstudierungs)-Technik, deren Kunstideologie überhaupt.

(Extrakt aus einem Gespräch mit Aenne Quinones, überarb. Leipzig, Februar 1990)