

Gebärden und Bewegung als Sprache im Raum

Zum Musiktheater von Helmut Oehring*

* Der Text entstand als Feature für den Deutschlandfunk Köln, Ursendung am 2.12.2006. Erstveröffentlichung der durch ein ausführliches Zitat von Helmut Oehring als Schlußteil *Drei Worte: Yo lo vi* erweiterten Fassung in: *Das Zeichen. Zeitschrift für Sprache und Kultur Gehörloser* Nr. 76/2007. Aus Platzgründen mußte der hier veröffentlichte Text gekürzt wie auch auf dieses Zitat verzichtet werden, das wichtige Hinweise zu dem gerade in Entstehung begriffenen *Goya-Zyklus* gibt.

1 Alle Zitate, wenn nicht anders bezeichnet, stammen aus einem Gespräch, das die Autorin am 13. November 2006 mit dem Komponisten in Berlin geführt hat.

2 Helmut Oehring im Einführungsgespräch zur Uraufführung seiner Tanzoper *Das D'Amato System* 1996 in München.

Der einzige Grund, Opern zu schreiben ist, die Leute zu fesseln. Damit es sich einzeichnet auf ihrer Haut. Damit sie sich nicht losreißen können. Interessant ist für mich natürlich nicht die vermeintliche Abbildung von Realität auf der Opernbühne. Sondern interessant wird es nur dann, wenn ich etwas behaupte – also einen Mordfall oder eine Liebesszene oder das Scheitern einer Liebe – und ich stelle dies stilisiert dar, in Verschlüsselungsformen... «¹ Als mit der *Dokumentaroper* bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik 1995 Helmut Oehring's erstes Musiktheaterwerk uraufgeführt worden ist, war die Verwirrung groß. Ist das Oper? Sicher, es gab Instrumentalmusik, Personen auf der Bühne, Gesangs- und Sprechstimmen, Texte und eine, wenn auch abstrakte, Szene, außerdem Live-Elektronik und Zuspieldband. Es gab aber keine Handlung, statt dessen gehörlose Darstellerinnen – in der Oper? Zwölf Jahre später, in denen Helmut Oehring nicht weniger als fünfzehn weitere Musiktheaterwerke komponierte, wird deutlich: Die *Dokumentaroper* ist die Keimzelle seines Musiktheaterschaffens. Sie enthält alles, was dessen Eigenarten ausmacht bis hin zu der jüngsten Oper *Unsichtbarland*, die am 7. Mai 2006 am Stadttheater Basel mit großem Erfolg uraufgeführt wurde. In diesen vergangenen zwölf Jahren ist das Musiktheater zu seiner ureigensten und wichtigsten Kompositionsform geworden ist: »Es gibt keinen entzündlicheren Raum für mich, als die Oper. Als Ort, um Schrift, Gesungenes, Gesprochenes und Gebärdetes, das Visualisierte und das Auditive zusammenzuführen. Und das mit allen Mitteln.«

Fremdheit (Fremdsein) UN-BEHAUST-SEIN

Das Thema der *Dokumentaroper* ist Fremdheit, das Sich-fremd-Fühlen. Fremdheit, die dadurch entsteht, weil Menschen – nach Oehring's Überzeugung (und eigenem Erleben) – einander nicht verstehen und verständigen können – wurzelnd in der Unvereinbarkeit von Sprache und Schrift. Schrift ist zunächst nicht

des Zeichensystem, geschriebener Text. Sprechen fügt diesem die reiche und differenzierte Welt des Ausdrucks hinzu. Die Gebärdensprache als lautloses Sprechen wiederum lebt von ausdrucksgesättigten Zeichen, kennt aber keine Schriftsprache. Allein schon die Wahl der musikalischen Mittel in der *Dokumentaroper* verweist auf diesen ausgewogenen, dabei allgegenwärtigen und realen Zustand der Sprachen und damit von Kommunikation, eingeschrieben der Unverhältnismäßigkeit dieser Mittel selbst: der Konfrontation von Gehörlosen, Sängern und Musikern auf der Bühne, das heißt von Gebärdensprache, gesungener Sprache und textloser Klangsprache. Indem jene nicht vermittelbaren Sprachzustände das musikalische Material von Musiktheater *sind*, *dokumentiert* es seine existentielle Thematik im Material: Dokumentaroper. Eine Thematik von schonungslosem Realismus: »Ich möchte nicht zeigen, daß Hörende und Gehörlose zusammengehören und daß es geht, sondern ich will schon zeigen, daß es nicht geht und daß es weh tut und daß man das zu respektieren hat und beachten muß.«² Solcherart schonungsloser Realismus, verankert in den Sprachzuständen des Materials, soll für alle nachfolgenden Musiktheaterwerke typisch werden. Ein Material, in dem die existentiellen Themen, um die es Oehring geht, untrennbar von diesem Material verankert sind: lebenswichtige Zustände des Menschseins in ihren unlösbaren Widersprüchen.

Die *Dokumentaroper* verallgemeinert jene Problematik, indem Oehring jenes Nicht-Verstehen in drastischer Deutlichkeit, aber zugleich abstrahiert als Kunstform auf die Bühne bringt. Solche Verallgemeinerung enthält dann auch den Gedanken der Fremdheit, des Fehl-am-Platz-Seins, worum es Oehring im Kern geht – und darum, deren Unüberwindbarkeit zu zeigen. »Ganz wesentlich ist immer das Entzünden an etwas, was fehl am Platz ist – also Taubstummheit in der Oper, fehler am Platz kann man nicht sein. Und das war damals schon ein Sieg auch für meine Herkunft. Denn ich hab' tausendfach erlebt, wie meine Eltern gescheitert sind in dieser hörenden Welt. Und wie ich auch die anderen Gehörlosen erlebe. Wie man die Orte meidet, wo ein Radio spielt oder eine Band oder ein Orchester. Das ist Verbot, das ist Niemandland. Und daß das aufgeknackt wird tut beiden Seiten gut, im Umgang miteinander. Auf der Opernbühne sind Gehörlose nicht mehr das kleine Etwas einer Randgruppe, sondern sie stehen im Zentrum eines Kunstwerks. Was da passiert oder dadurch in Gang gesetzt wird, kann man, glaube ich, in seiner Bedeutung noch gar nicht absehen.« Dieses Fremdsein, Ab- oder

Ausgegrenztsein wird nicht nur ein Hauptthema des Oehring'schen Schaffens, sondern bildet dessen kreativen Urgrund. »Fremd. Wenn schon fremd, dann behaupte ich auch, daß auch ich hier, in dieser Welt, fremd bin. Aber was macht dieses Fremdsein mit mir und was macht es mit den anderen? Wie fremd muß der Bühnen in seiner Zeit gewesen sein? Oder Gesualdo? So gibt es ja eine Reihe von Beispielen, wo sich das Fremd mittels Kreativität oder Behauptung rettet. Oder wie man heute um das Fremd auch geschickt die Arme legt, ob als Werbespot oder Bankwerbung, damit es als Fremdes nicht mehr länger fremd ist. Damit es nicht mehr stört, uns nicht mehr irritiert. Ich glaube, so eine Rolle spielen immer noch die Taubstummen/Gehörlosen in meiner Oper.«

Gestaltungsraum Sprachen

»Ich empfinde jede Sprache als das Existentiellste, was es auf dieser Erde überhaupt gibt. Meine Musiken kreisen um das Problem, daß Leute überhaupt Sprache und damit Beziehungen haben. Und sie ist Reaktion auf einen Mangel, Ersatz für Vermissenes, Ausfüllen einer Leere, Fixieren einer Losheit.«³ Das Gestalten mit und Forschen in den unterschiedlichsten Sprachzuständen wird sein ureigenster Gestaltungsraum von Musik und Musiktheater, der Ort für Erzählung und Handlung; Sprache als Gesungenes, Lautäußerung und Gebärdetes, als Gesprochenes, projizierte Schrift, Geste und Bewegung – etwa im Tanz –, als Video und nicht zuletzt als in Instrumentalklang Transformiertes. Gebärden und Bewegung aber sind per se Szene.

Durch diese Verankerung in den Möglichkeiten von Sprache orientiert sich sein Musiktheater von Anfang an nicht am herkömmlichen Formenkanon der Gattung, knüpft dort überhaupt nicht erst an. Darauf verweisen allein schon die Titel und vor allem Untertitel, eigenwillige Gattungsbezeichnungen: eben *Dokumentaroper* (1994/95), *Tanzoper* (= *Das D'Amato System*, 1996) oder *musiktheatralische OrtSuche* (= *BlauWaldDorf*, 2001), *Tonschriftliche Momentaufnahme* (= *Wozzeck kehrt zurück*, 2003/04) und dann wieder *Oper – in sieben Tagen* (= *Unsichtbarland*, 2005/06). Bezeichnungen wie »Momentaufnahme« oder »Dokumentarbericht« bezeichnen jenes wesentliche Kompositionsprinzip: Es werden keine Geschichten erzählt, sondern emotionale Seinszustände als Sprachzustände montiert, konfrontiert, ausgelotet; Seinszustände nicht als Ausdruck individueller Befindlichkeit, sondern als Konsequenz konkreter sozialer Bedingungen: eben Fremdheit, Ausgegrenztsein, Einsamkeit, seelische

Verletzungen, die Unmöglichkeit von Liebe. Auf musikalischer Ebene heißt das, die unvereinbaren Sprachschichten – Instrumentalmusik, Gebärden und Gesang, Sprechen und Textprojektionen – bilden durch entsprechende Überlagerungen, Reihungen oder Konfrontationen Ausdrucksklimata, die das jeweilige Thema abstecken – ohne Lösungen anzubieten. Was so ist, ist genau das, was es ist, poetisiert durch die Mittel der Oehring'schen Musik. Schrift, gesprochene oder Gebärdensprache, also die Worte der verwendeten Texte, haben zwar eigene Inhalte, aber losgelöst aus dem narrativen Zusammenhang und konfrontiert mit anderen Sprachschichten werden Worte und Sätze zu Metaphern im Dienste des jeweiligen Themas. Der Inhalt ist das Material selbst: die komplexe Sprachlichkeit mit ihren kompositorisch gestalteten Rissen und Unvereinbarkeiten, sich aufbauenden Assoziationsräumen und emotionalen Berührungen.

Aufgrund ihrer Verankerung in verschiedenen Sprachzuständen muß Helmut Oehring's Musiktheater räumlich und vielschichtig sein. Der Schlüssel dafür ist wiederum die Gebärdensprache, die von ihrem Wesen her eine simultane Sprache ist. Das heißt, sie bewegt sich gleichzeitig auf der linguistischen, lexikalischen, grammatischen und syntaktischen Ebene. Das Springen von der Normalperspektive zur Nahaufnahme und zur Totale gehört ebenso zu ihrem Wesen wie Rückblenden und Vorausblicke – in einer Bewegung. Gebärdensprache mit ihrer zeitlichen und räumlichen Komplexität bildete denn auch von Anfang an den »starting point« für Helmut Oehring's Komponieren. Entdeckte er doch nach und nach, daß er mit dem Notenaufschreiben eigentlich eine Schriftform für die Gebärdensprache gefunden hatte, allerdings eine sehr subjektive und damit einzigartige. Deshalb hat all seine Musik immer mit Sprache zu tun. Instrumentalstrukturen sind transformierte Gebärden, sind damit Sprache und unmittelbarer Ausdruck. Für eine so komplexe Kompositionsweise aus visualisierter Sprache, transformiert in Klang erwies sich das Genre Musiktheater schließlich als idealer Gestaltungsraum. »Musik ohne Text und umgekehrt ist für mich uninteressant. Ich brauche immer diese Entkoppelung von Klang, niedergelegt in Schrift. Und dann wieder rückverwandelt in diesen inneren Monolog zweier Hände hinter meiner Stirn, sichtbar geworden als Gebärde. Nur das interessiert mich. Dieser Kreislauf, immer wieder dieser Kreislauf aus Bewegung, Text, Klang, Rhythmus und dann wieder zurück. Das ist wie Flut und Ebbe in diesen vielen Sprachen, die ich schichte. Alles andere interessiert mich nicht.«

3 Helmut Oehring, Zit. n. Gisela Nauck, *Verborgene Geschichten. Zu den Grundlagen der Musik von Helmut Oehring*, in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*, 32/1997, S. 13



Wozzeck kehrt zurück: Wozzeck alias Rio Reiser alias Helmut Oehring ... »ihr« Instrument spielte bei der Uraufführung am 26. Juni 2004 in Aachen Jörg Wilkendorf (Foto: Frank Heller).

Sprachliche Vielschichtigkeit prägt auch die Libretti, die Helmut Oehring aus guten Gründen meist selbst schreibt. Als weitere Korrespondenz seines Denkens, Fühlens, Fragens und Antwortens erweiterten sie nicht nur die geistigen Einzugsgebiete in den geschichtlichen Raum hinein und fügen den vorhandenen Sprachschichten weitere hinzu. Sondern das Libretto ist bereits Komponieren – mit anderen Mitteln, aber mit denselben Verfahrensweisen und Entscheidungsfindungen. Libretto und Komposition sind unterschiedliche Schichten ein und desselben kreativen Prozesses. Text kommt nicht hinzu, sondern ist musikalisches Element.

Scheitern und Verletzung

»Was alle diese Arbeiten vereint – ob das *D'Amato-System* oder *Wozzeck kehrt zurück*, *BlauWaldDorf* oder *Unsichtbarland* – ist der Gedanke, daß Scheitern notwendig ist und nicht Gewinnen – in der Liebe. Dieses Üben, verletzt werden zu können. Daß man sich also

42 nur durch das Bewußtsein, daß auch Verlet-

zung möglich ist, einen Raum schafft; indem man nicht stirbt, sondern die Verletzung in Kauf nimmt. So, wie die kleine Meerjungfrau in *BlauWaldDorf* oder der Boxer im *D'Amato System*. Thema ist ja hier diese Art zu boxen, die eben nicht bedeutet, daß man so schnell wie möglich den anderen niederschlägt, sondern daß man ganz bewußt in Kauf nimmt und lernt, daß man verletzt werden kann und durch diese Verletzung hindurchgeht.« Das *d'Amato-System* ist eine Erfindung des Lehrers des Welteliteboxers Mike Tyson, Cus d'Amato, eine Boxbewegung, die die Gleichzeitigkeit von Angriff und Verteidigung gewährleistet. Jene Gleichzeitigkeit könnte eine Möglichkeit sein, sich vor Verletzungen zu schützen, vor Einsamkeit, die aus ihnen entsteht – das Hauptthema dieser Tanzoper – und vor einem Scheitern vor sich selbst. Entsprechend des jeweiligen Themas arbeitet jedes der genannten Werke mit eigenen Sprach- und demzufolge Musiksichten. Nach und nach kamen neue, mediale Formen hinzu wie Video, Dias und Laufbänder für Texte. Diese Texte sind eine weitere Besonderheit: Oehring-sche Sprachschöpfungen von rätselhafter Poesie, gewonnen aus der »Übersetzung« von Gebärdensprache.

BlauWaldDorf eröffnete 2001 eine Trilogie, zu der außerdem *Wozzeck kehrt zurück*, komponiert 2003, und *Unsichtbarland*, komponiert 2005-06, gehören. Alle drei kreisen um das Scheitern von Liebe. »*BlauWaldDorf* war zum einen die erste Arbeit, um zu den Ursprüngen von Oper zurückzugehen mit dem Grundgedanken: Was können wir auf der Bühne alles vereinen. Weil man als Komponist ja auch so eine barocke Lust empfindet, die Dinge zusammenzubringen, wenn man jetzt nicht gerade Weben heißt. Es war auch ein erster Schritt, eine Utopie zu entwickeln, einen Ort zu finden, die entscheidenden Geschichten, also Liebe und die Unmöglichkeit von Liebe, mit der Geschichte von der kleinen Meerjungfrau zu verbinden. Was also bedeutet Scheitern aus Liebe?« Der Untertitel zu *BlauWaldDorf* heißt *Weit-aus-ein-ander liegende Tage. Eine musikalische OrtSuche* und dokumentiert einen weiteren Wesenszug des Oehring'schen Musiktheaters: Orte abzustecken, an denen Begegnung in einer extremen Art möglich ist – an zugleich realen wie symbolischen Orten in Gestalt von Kunstszene. War dieser Ort im *D'Amato-System* der Boxring oder in *Unsichtbarland* die Insel, Begriffe in all ihren direkten und übertragenen Bedeutungen, ist mit Ort nun nicht nur die Wechselbeziehung zwischen Meerestiefe und Menschen-Erde gemeint, sondern auch ein ideller Ort des ganz subjektiven, Oehring'schen Rückblicks. »Es gibt zu diesem

Stück ja eine Graphik von Hagen Klennert, wo jemand auf dem Berg sitzt und nach unten ins Tal schaut. Sich also einen Ort zu schaffen, in dem man mit einer gewissen Ruhe und Leichtigkeit das hinnehmen kann, was einen umwirft. Sonst kann man das auch nicht wirklich verarbeiten, verwandeln, kann man auch nicht wachsen daran, an diesen Verletzungen, die einem zugefügt werden.« Diese Verwandlung erfolgt in *BlauWaldDorf* als großer Trauergesang von mehr als einer Stunde Dauer, musikalisch geformt vom Sehnsuchtston und den brachialen Brüchen und Kontrasten des Nichtakzeptierens der Unmöglichkeit von Liebe. Denn die kleine Meerjungfrau scheitert in doppelter Weise: Sie wird vom »Prinzen mit den großen schwarzen Augen« nicht nur nicht wiedergeliebt und erhält dadurch keine Menschengestalt, sondern sie verzichtet – als letztes Opfer – auch darauf, ihn zu töten, um ihre Gestalt als Meerjungfrau wiedererlangen zu können. Oehring's Musiktheater kreist genau um diesen doppelten Konflikt des Opfers: eines Leidens ohne Gewinn und Genugtuung, eines Scheiterns durch Bewahrung der Liebe um jeden Preis – getragen von Sehnsucht.

Die musikalische Substanz fand er im *Lamento* der Arianna von Monteverdi, das – in typisch Oehring'scher musikalischen Sichtung – *BlauWaldDorf* durchzieht und gliedert. »Dieses Lamento ist für mich pure Körpersprache. Es ist so intensiv, transportiert in Musik alles, was man an Verlust und an Hoffnung, was man an Sehnsüchten hat, das Zerstören dieser und das Vergehen und das Selbstmitleid und der Haß – alles das ist in diesem kurzen einfachen Stück vereinigt. Wenn es also eine Szene gibt mit Christina Schönfeld als Gebärden-de, dann fällt mir Monteverdi ein. Das korrespondiert fantastisch mit der kleinen Meerjungfrau auf dieser Ebene. Da gibt es diesen Moment, wo sie zu dieser Meereshexe geht, und diese gibt ihr den Tipp: Komm, nimm dieses Messer und töte ihn. Weil: entweder Du oder er. Es geht nicht nur um Liebe, sondern sie hat, glaube ich, wie jede Frau, die verlassen wird oder nicht erkannt wird in ihrer Liebe, diese Wut auf diesen Typen, daß er blind ist und überhaupt nichts mitkriegt. Typisch Mann. Und daran entzündet sich im wahrsten Sinne diese Hitze in der Musik von Monteverdi. Und darum herum baue ich – und deshalb funktioniert es, glaube ich – diesen Gegenpart, von meiner heutigen Musik. Und genauso hat mich interessiert: Wie verhält sich jemand, der zurückgestoßen wurde. Wird die Liebe weniger deshalb? Auch deswegen Monteverdi's *Lamento*. Weil – dieses Wechselbad an Gefühlen fand ich so span-

nend. Einmal in höchsten Tönen zu jubeln und dann im nächsten Moment wünscht man schon wieder dem, den man liebt, die Bombe an den Hals.«

Unerwartete Kopplungen

Solcher Bezug auf Musik der Vergangenheit wie zu der von Monteverdi wird spätestens seit dem zusammen mit Iris ter Schiphorst komponierten *Requiem* 1998 wichtig: Mozart, Schubert, Bach, Gesualdo, Monteverdi, Purcell ... Integration geschichts- und ausdrucksge-sättigter musikalischer Sprachen, gespeist aus den immerwährenden menschlichen Grundkonflikten von Liebe und Haß, Macht und Ohnmacht, Selbstbewußtsein und Erniedrigung. Die besondere Sprachsituation von Oehring's Musik wiederum legte es nahe, in diese Auseinandersetzung auch Texte und in jüngster Zeit sogar Bilder einzubeziehen: von Schiller, Thomas Morus, Büchner, Luther, aus der Bibel, von Shakespeare, Goya. Werke der Vergangenheit dienen gleichsam als Inspiration und Steinbruch für eigenes Material, um damit die Verletzungen unserer Zeit zu gestalten. In Arbeit ist gegenwärtig die Kammeroper *Don Quichote trifft Peter Weiss*, in dem Miguel Cervantes' *Don Quichote* und *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss eine Rolle spielen. In Arbeit sind weiterhin ein Goya-Zyklus – *Ich habe sie alle gesehen, die Schrecken des Krieges* –, das von einem Streichquartett, über ein Orchesterstück zu einem Oratorium führt. Und in Arbeit ist auch das Songspiel *Wunde Heine*, in Anlehnung an Brecht/Weills *Das kleine Mahagonny*. »Bei all diesen Stoffen wird das Verhältnis des einzelnen Künstlers zu gesellschaftlichen Veränderungen wie zum Beispiel Krieg oder Revolution eine Rolle spielen. Es geht immer um Assoziieren und auch um den Punkt des Erschüttert-Werdens. Deswegen beschäftigt mich dieses Korrespondieren mit alter oder auch neuer Musik. Es ist eigentlich alles Musik, die mich berührt, die mich bildet, die mich empfindsamer macht für andere Denkströme und andere Handschriften und anderes Erzählen in Musik.«

Die Räume, die Helmut Oehring mit seinen Musiktheaterarbeiten schafft, sind angefüllt mit dem Stoff menschlicher Tragödien. Mit der Einbeziehung historischer Figuren und Texte seit *Wozzeck kehrt zurück* aber erhalten sie geschichtliche Dimensionen. »Wenn Büchner als *Wozzeck* auf der Bühne sitzt und Gitarre spielt, denn für mich ist Büchner auch ein Popstar, und wenn er plötzlich anfängt Rio Reiser zu singen, dann ist das eine Korrespondenz zwischen hier, nämlich so einem Revoluzzer wie Rio Reiser im früheren Westberlin, 43

Unsichtbarland, Schlußbild der Uraufführung am 7. Mai 2006 im Theater Basel in der Regie von Klaus Guth, Bühnenbild: Christian Schmidt. (Foto: Sebastian Hoppe)



und Büchner. Solch eine unerwartete Koppelung ist mir – auch vom ästhetischen Material her – wichtig: Popsong, Gesualdo und meine Musik.« Waren diese historischen Schichten zunächst aufblitzende Ahnungen im vielsprachigen Gewebe, so beginnt mit Mozarts Requiem 1998 und im Musiktheater mit *Bernarda Albas Haus* 1999 die Auseinandersetzung mit ganzen Stücken als Vorlage, kulminierend in *Unsichtbarland* nach Shakespeares *Sturm* mit Musik von Henry Purcell. »Es ist nicht nur ein Kunstgriff, sondern war auch ein Bedürfnis, Purcells Musik endlich einmal integrieren zu können in ein großes Stück, so daß meine Musik mit der Musik von diesem genialen Purcell zusammenkommt. Das ist ein Geschenk, mit dieser Musik solch ein Zwiegespräch herzustellen. Entscheidend dabei ist das Entzünden von Fantasie und auch das Entzünden von Widerspruch.«

Aus der Perspektive des Luftgeistes Ariel entwickelte Helmut Oehring eine eigene Sicht auf diese Geschichte um Verbannung, Herrschaft, Macht und Liebe. In der Inszenierung von Claus Guth wird sie konfrontiert und gespiegelt mit den Tagebuchaufzeichnungen von der gescheiterten Expedition der *Endurance* durch die Antarktis. Durch die Verbindung beider Geschichten hat sich das Erzähl-Kaleidoskop nochmals vervielfacht und ist als weitere Schicht erneut das Oehring'sche Thema des Scheiterns hinzugekommen. Erst durch diese Konfrontation wurde die eindrucksvolle Dialektik des Schlußbildes möglich: Die Kehrseite der von Prospero in der Verbannung geschaffenen heilen Welt ist die Leere – und Offenheit – im Packeis, das das Schiff zermalmt hat. Die Oper endet klanglos

44 in der Beredtheit stummer Gebärden: Un-

sichtbarland, in dem die Hoffnung angesiedelt ist.

Aus dem Dialog mit William Shakespeare und Henry Purcell war ein Gewebe von Sprach- und Klangschichten entstanden, das mit seinen erzählerischen Elementen, seinen Arien und in der Regie des Regisseurs Claus Guth am ehesten die Bezeichnung Oper verdient. Im Dialog mit Don Quichote, Peter Weiss, Francis Goya und Ludwig van Beethoven ist gegenwärtig schon wieder etwas ganz anderes im Entstehen: Oratorium: streng und unabgelenkt durch alle Szenerie. »Das Oratorium ist ein stilisierter, szenischer Raum, ein Ort der im Kopf und im Körper entworfen wird. Das heißt, das Oratorium ist eine behauptete Oper, die sich aber nicht auf der visuellen Ebene bewegt. Alle Bewegungsformen und Inszenierungen müssen vom Zuhörer gestellt werden. Es wird eine Matritze oder Folie in diesem Raum ausgelegt, wo jeder, der das hört, seine eigene Inszenierung entwerfen soll. Eine Inszenierung, die sich aus dem Material ergibt: achtzigstimmiger Chor, fünf Solisten, neunzig Instrumente im Orchester sowie Surround-Soundebenen. Diesmal korrespondieren Goya und Beethoven miteinander. Meine Beschäftigung mit alter bzw. vorhandener Musik geht weiter in der Auseinandersetzung mit Napoleon und Bürgerkrieg. Goyas Kohlezeichnungen, dieser Zyklus *Ich habe sie alle gesehen, die Schrecken des Krieges*, und die Hoffnungen, die Beethoven an Napoleon geknüpft hat als Befreier. Und wie verhält sich zum Beispiel ein Künstler in so einer Zeit. Welche Verantwortung trägt man, wenn man so etwas sieht ...«