

DISSERTATION

Die *voce faringea*, Rekonstruktion einer vergessenen Kunst

Dokumentation der künstlerischen Präsentationen

Mag.art. Alexander Mayr

Matrikelnummer: 9120455

Kunstuniversität Graz

Künstlerisches Doktoratsstudium, zentrales künstlerisches Fach Gesang, V 795 535

Künstlerischer Betreuer: Univ. Prof. Dr. Ulf Bästlein, wissenschaftlicher Betreuer: Univ. Prof. Dr. Klaus Aringer

Externer künstlerischer Berater: Prof. Rudolf Piernay, externer wissenschaftlicher Berater: Privatdoz. Dr. Daniel Brandenburg

Graz, am 18. August 2014

Danksagung

Auf die vergangenen Jahre intensiver Arbeit an vorliegender Dissertation zurückblickend möchte ich mich bei denjenigen bedanken, die mich während dieser spannenden Phase künstlerischen Forschens unterstützt und begleitet haben.

Mein herzlicher Dank geht

an *Prof. Dr. Ulf Bästlein* für sein unermüdliches persönliches Engagement und seine Unterstützung dieses Dissertationsprojekts sowie die Begleitung und Förderung meiner künstlerischen Weiterentwicklung,

an *Prof. Dr. Klaus Aringer* für die wissenschaftliche Betreuung, für anregende und motivierende Gespräche und die vielen wertvollen und sachkundigen Hinweise,

an *Prof. Rudolf Piernay* für seine Unterstützung und künstlerische Expertise,

an *Privatdoz. Dr. Daniel Brandenburg* für seinen kompetenten wissenschaftlichen Rat,

an *Prof. Dr. Johan Sundberg* für seinen Enthusiasmus und die inspirierende Zusammenarbeit an der Studie zu den Stimmregistern an der KTH in Stockholm,

an *Dr. Donald G. Miller* für die Einweisung in die Arbeitsweise mit dem VoceVista System und seine nützlichen Tipps zur projektbezogenen Anwendung,

an *Dr. habil. Jens Badura* für die vielen hilfreichen Tipps bezüglich künstlerischer Forschungspraktiken,

an *Mag. Gertraud Gollner* für Ihre Hilfsbereitschaft sowie ihre kompetente Unterstützung in den organisatorischen Belangen des Doktoratsstudiums,

an die *Kunstuniversität Graz* für die Möglichkeit einer künstlerischen und akademischen Weiterentwicklung im Rahmen des künstlerischen Doktorats,

an die *Oper Frankfurt*, die *Stockhausenstiftung*, an *Toxic Dreams* sowie den *WDR* für das freundliche Bereitstellen audiovisuellen Materials und *Philipp Heim* für das Filmen des Lecture Recitals,

an *Sarah Miranda* für die Hilfe bei den Übersetzungen aus dem Französischen,

an meine Frau *Jeannie Mayr*, die mich während der letzten Jahre stets unterstützt, mit großem Verständnis so vieles für mich übernommen und auf unzählige gemeinsame Stunden verzichtet hat.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	I
Abbildungsverzeichnis	III
Videoverzeichnis	IV
Zur Dokumentation der künstlerischen Präsentationen	1
1. Künstlerische Präsentation: <i>Sonntag aus Licht</i> an der Oper Köln	2
2. Künstlerische Präsentation: <i>Collapsonomics</i> im Theater Brut/Künstlerhaus Wien	16
3. Künstlerische Präsentation: <i>Lecture Recital</i> „Die voce faringea, Rekonstruktion einer vergessenen Kunst“ an der Kunstuniversität Graz	24
4. Künstlerische Präsentation: <i>Die Gespenstersonate</i> an der Oper Frankfurt	26
Literaturverzeichnis	43

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Szenefoto: <i>Sonntag aus Licht</i>	14
Abbildung 2 Szenefoto: <i>Sonntag aus Licht</i>	14
Abbildung 3 Szenefoto: <i>Die Gespenstersonate</i>	31
Abbildung 4 Szenefoto: <i>Die Gespenstersonate</i>	33
Abbildung 5 Szenefoto: <i>Die Gespenstersonate</i>	34

Videoverzeichnis

Künstlerische Präsentation 1 *Sonntag aus Licht*, Oper von Karlheinz Stockhausen, Oper Köln 2011
www.voce-faringea.com/dokumentation-kuenstlerischer-teil/kuenstlerische-praesentation-1

Künstlerische Präsentation 2 *Collapsonomics*, Oper von Yosi Wanunu und Michael Strohmann, Theater Brut/Künstlerhaus Wien 2011
www.voce-faringea.com/dokumentation-kuenstlerischer-teil/kuenstlerische-praesentation-2

Künstlerische Präsentation 3 Lecture Recital *Die voce faringea*, Kunstuniversität Graz 2013
www.voce-faringea.com/dokumentation-kuenstlerischer-teil/kuenstlerische-praesentation-3

Künstlerische Präsentation 4 *Die Gespenstersonate*, Oper von Aribert Reimann, Oper Frankfurt 2014
www.voce-faringea.com/dokumentation-kuenstlerischer-teil/kuenstlerische-praesentation-4

Die Videos sind durch ein Passwort geschützt.

Benutzername: **pharyngeal**

Kennwort: **18Nourrit39**

Zur Dokumentation der künstlerischen Präsentationen

In einem Artikel für die Zeitschrift *Early Music* beschrieb John Potter zwei denkbare Wege, die Registerstrategie der *Tenori di grazia* der Bellini-Rossini-Donizetti Zeit wiederzuentdecken. Der eine bietet sich für Tenöre, indem sie ihr Falsett erforschen, der andere für Countertenöre, die mit ihrem Modalregister experimentieren.¹ Als professioneller Tenor und Countertenor konnte ich diesbezüglich meine langjährigen Erfahrungen im Umgang sowohl mit dem Modal- als auch mit dem Falsettregister in den künstlerischen Forschungsprozess einbringen.

Ziel dieser artistic research war es, durch die wissenschaftliche und künstlerische Rekonstruktion der *voce faringea*, historische ästhetische Strategien und Verfahren im Umgang mit den Stimmregistern Modal und Falsett wieder zu entdecken und sinnlich erfahrbar zu machen. Die eigene Stimme sollte dabei stets gleichermaßen als Forschungsobjekt, Experimentierwerkzeug und Objektivierungsinstrument dienen. Die vier, zwischen 2011 und 2014 im Rahmen dieses Doktoratsprojekts durchgeführten künstlerischen Präsentationen dokumentieren die intensive künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Stimmregistern. Es handelt sich dabei um drei Opernproduktionen an der Kölner Oper (Karlheinz Stockhausen: *Sonntag aus Licht*), im Theater Brut/Künstlerhaus Wien (Yosi Wanunu/Michael Strohmann: *Collapsonomics*) und an der Oper Frankfurt (Aribert Reimann: *Die Gespenstersonate*) sowie um einen Lecture Recital zur *voce faringea* an der Kunstuniversität Graz.

Die Präsentationen sind hier durch Ausschnitte aus den jeweiligen Programmheften sowie durch Fotos und Rezensionen und auf der Webseite www.voce-faringea.com auch in audiovisueller Form² dokumentiert.

¹ Potter, 2007, S. 109.

² Die Videos der künstlerischen Präsentationen sind durch ein Passwort geschützt. Die Zugangsdaten sind:
Benutzername: *pharyngeal*; Kennwort: *18Nourrit39*.

1. Künstlerische Präsentation: *Sonntag aus Licht* an der Oper Köln

Oper von Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), Letzter Teil des Opern-Zyklus Licht

Aufführungen:

09. April 2011 (Premiere Teil 1) | 10. April 2011 (Premiere Teil 2) | 20. April 2011 (Teil 1) | 21. April 2011 (Teil 2) | 24. April 2011 (Teil 1+2) | 26. April 2011 (Teil 1) | 27. April 2011 (Teil 2) | 28. April 2011 (Teil 1) | 29. April 2011 (Teil 2) | 1. Mai 2011 (Teil 1+2)

Köln | Staatenhaus

Musikalische Leitung: *Peter Rundel & Kathinka Pasveer* | szenisches Konzept: *Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) & Roland Olbeter & Franc Aleu* | Inszenierung: *Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)* | Bühne: *Roland Olbeter* | Video: *Franc Aleu* | Kostüme: *Chu Uroz* | Dramaturgie: *Dr. Thomas Ulrich* | Licht: *Andreas Grüter* | Klangregie: *Kathinka Pasveer & Paul Jeukendrup* | Ton: *Igor Kavulek*.

2. Szene: Engel-Prozessionen

Sopran: *Csilla Csöväri* | Tenor: *Alexander Mayr* | Alt: *Noa Frenkel* | Bass: *Michael Leibundgut* | Chor: *Cappella Amsterdam* | Tutti-Chor: *Chor der Oper Köln* | Chorleitung: *James Wood*.

4. Szene: Düfte - Zeichen

Hoher Sopran: *Csilla Csöväri* | Tenor: *Hubert Mayer* | Sopran: *Maike Raschke* | Tenor: *Alexander Mayr* | Bariton: *Jonathan de la Paz Zaens* | Bass: *Michael Leibundgut* | Tiefer Alt: *Noa Frenkel* | Knabensopran: Mitglied der Chorakademie Dortmund | Synthesizer: *Benjamin Kobler »musikFabrik«* | Klangregie: *Kathinka Pasveer*.

SUNDAY from LIGHT

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

WORLD PREMIERE:
9 APRIL 2011 (PART 1) › 10 APRIL 2011 (PART 2)
» STAATENHAUS AM RHEINPARK



OPER / season 2010.2011 KÖLN

PHOTO Matthias Baus, Staatenhaus am Rheinpark

SEASON 2010.2011

SUNDAY from LIGHT

› Karlheinz Stockhausens opera in five scenes and a farewell

MUSICAL DIRECTION *Katinka Pasveer & Peter Rundel* › SCENIC CONCEPTION *Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) & Franc Aleu & Roland Olbeter*
› STAGE DIRECTION *Carlus Padrissa (La Fura dels Baus)* › STAGE DESIGN *Roland Olbeter* › VIDEO *Franc Aleu* › COSTUMES *Čbu Uroš* › DRAMATURGY *Dr. Thomas Ulrich* › LIGHTING *Andreas Grüter* › SOUND PROJECTION *Katinka Pasveer & Paul Jekendrup* › SOUND ENGINEER *Igor Kavulek*
› CHOREOGRAPHY *Atbol Farmer*

PART 1

1ST SCENE: LIGHTS – WATERS (SUNDAY GREETING) LICHTER – WASSER (SONNTAGS-GRUSS)

Musical Direction *Peter Rundel*
Soprano *Anna Palimina*
Tenor *Hubert Mayer*
Synthesizer *Ulrich Löffler**
Sound Projection *Paul Jekendrup*
Orchestra *musikFabrik*

2ND SCENE: ANGEL PROCESSIONS ENGEL-PROZESSIONEN

Soprano *Csilla Csöväri*
Alto *Noa Frenkel*
Tenor *Alexander Mayr*
Bass *Michael Leibundgut*
Choir *Cappella Amsterdam*
Choir of the Opera Cologne (Tutti Choir)
Choir Direction *James Wood*

3RD SCENE: LIGHT PICTURES LICHT-BILDER

Tenor *Hubert Mayer*
Trumpet *Marco Blaauw**
Flute *Chloé L'Abbé*
Bassett-born *Fie Schouten*
Synthesizer *Benjamin Kobler**
Sound Projektion *Katinka Pasveer*

PREMIERE › 9 APR 2011 › 7:30 P.M.
FURTHER PERFORMANCES › 20 APR 2011 › 7:30 P.M. › 26 APR 2011
› 7:30 P.M. › 28 APR 2011 › 7:30 P.M. › COMPLETE PERFORMANCES
(PART 1 & PART 2) › 24 APR 2011 › 12 A.M. › 01 MAI 2011 › 12 A.M.
VENUE › STAATENHAUS AM RHEINPARK › AUENWEG 17 › 50679 COLOGNE

SEASON 2010.2011

PART 2

4TH SCENE: SCENTS – SIGNS DÜFTE – ZEICHEN

High Soprano *Csilla Csöväri*
Tenor *Hubert Mayer*
Soprano *Maike Raschke*
High Tenor *Alexander Mayr*
Baritone *Jonatban de la Paz Zaens*
Bass *Michael Leibundgut*
Alto *Noa Frenkel*
Boy *Boy of the Choir Academy Dortmund*
Synthesizer *Benjamin Kobler**
Sound Projection *Katinka Pasveer*

5TH SCENE: MARRIAGES / HIGH-TIMES for choir HOCH-ZEITEN für Chor

Choir of the wdr, Cologne, Direction *Rupert Huber*
(5-track tape projection)
Sound Projection *Katinka Pasveer*

5TH SCENE: MARRIAGES / HIGH-TIMES for orchestra HOCH-ZEITEN für Orchester

Musical Direction *Peter Rundel*
Orchestra *musikFabrik*
Sound Projection *Paul Jekendrup*

SUNDAY FAREWELL SONNTAGS-ABSCHIED

5 Synthesizer (5-track tape projection)
*Marc Maes (Syn. I), Frank Gutschmidt (Syn. II), Fabrizio Rosso (Syn. III),
Benjamin Kobler (Syn. IV), Antonio Pérez Abellán (Syn. V)*
Sound Projection *Katinka Pasveer*

*Soloists of musikFabrik / In collaboration with musikFabrik

PREMIERE › 10 APR 2011 › 7:30 P.M.
FURTHER PERFORMANCES › 21 APR 2011 › 7:30 P.M. › 27 APR 2011
› 7:30 P.M. › 29 APR 2011 › 7:30 P.M. › COMPLETE PERFORMANCES
(PART 1 & PART 2) › 24 APR 2011 › 12 A.M. › 01 MAI 2011 › 12 A.M.
VENUE › STAATENHAUS AM RHEINPARK › AUENWEG 17 › 50679 COLOGNE

Der Inhalt

INHALT - ÜBERSICHT

► / LICHT ist ein Zyklus von sieben Opern über die Tage der Woche. Der SONNTAG ist der Tag des Gotteslobes. Zwei Hauptpersonen des Zyklus stehen hier im Zentrum (vor allem musikalisch mit ihren Melodien, ihren »Formeln«): MICHAEL, der Lenker unseres Universums – eine Christus-Gestalt mit Anklängen an den Erzengel; und EVA, die Urmutter des Lebens. Das Gotteslob vollzieht sich in der mystischen Vereinigung von MICHAEL und EVA.

SZENE I

LICHTER – WASSER stellt 12 Himmelskörper unseres Sonnensystems mit ihren Bewegungen vor. Sie spiegeln sich in den räumlichen Bewegungen der Melodien, die das im Raum verteilte Orchester spielt und zwei durch den Raum sich bewegende Sänger singen.

SZENE II

ENGEL-PROZESSIONEN: Sieben Engelsgruppen bewegen sich durch den Raum und singen das Gotteslob in sieben Sprachen.

SZENE III

LICHT-BILDER: Zwei Musikerpaare (Flöte/Klarinette und Tenor/Trompete) konzertieren miteinander. Der Sänger singt das Gotteslob im Spiegel der Schöpfung, die in ihren unterschiedlichen Manifestationen vom Stein bis zum Geist aufgerufen wird. Dazu erscheinen korrespondierende Lichtbilder.

SZENE IV

DÜFTE – ZEICHEN: Ein Rückblick auf die Tage des LICHT-Zyklus. Die Protagonisten der jeweiligen Tage erläutern das ihren Tag charakterisierende Zeichen und lassen einen Duft aufsteigen. Dann erscheinen EVA als Himmelsmutter und MICHAEL als Knabe.

SZENE V

HOCH-ZEITEN wird simultan in zwei Sälen aufgeführt, die durch Tonübertragung miteinander verbunden sind. Die Szene wird wiederholt, und das Publikum wechselt die Säle. In Saal A wird HOCH-ZEITEN für Chor wiedergegeben; 5 Chorgruppen singen in 5 Sprachen Worte des Gotteslobes und Liebesgedichte; 5 Tänzergruppen setzen das Thema »Hochzeit«, »mystische Vereinigung« in Bewegung um. In Saal B findet HOCH-ZEITEN für Orchester statt: 5 Orchestergruppen spielen dasselbe musikalische Material wie die Chorgruppen; eingefügt sind sieben zentrale Duette aus den sieben Opern des LICHT-Zyklus.

SONNTAGS-ABSCHIED

Wenn das Publikum Säle und Gebäude verläßt, wird es begleitet von dieser Musik, einer Version von HOCH-ZEITEN für 5 Synthesizer.

Zum LICHT- Zyklus

ZUM LICHT-ZYKLUS

► / Unter dem Titel: »Jeder Tag ist ein guter Tag« kann man in diesem Programmheft ein Interview mit Karlheinz Stockhausen lesen, in dem der Komponist über seinen Opernzyklus LICHT spricht, in dessen Zusammenhang auch der SONNTAG aus LICHT gehört. Zusätzlich dazu hier noch einige Hinweise und zusammenfassende Informationen.

Musik ist eine Kunstform, die sich in der Zeit mit ihrem Vergehen vollzieht – man kann ein Musikwerk nicht wie ein Bild auf einen Blick erfassen.

Diese fundamentale Tatsache hat Stockhausen schon zu Beginn seines Schaffens in den 50er Jahren theoretisch reflektiert: »... wie die Zeit vergeht ...« von 1956 ist ein grundlegender Beitrag zur Musiktheorie. Aber natürlich hat Zeit einen weiteren Horizont: Sie ist (zumindest für uns Menschen) das Medium, in dem nicht nur der Mensch, nicht nur das Leben, sondern auch das Universum in Erscheinung tritt: Alles hat einen Anfang und ein Ende, alles vollzieht sich in der Geschichte. Wenn Stockhausen es ausdrücklich unternimmt, Zeit zu komponieren, die Zeit zum Gegenstand seiner Werke zu machen, dann heißt das: Er komponiert Wirklichkeit, gehört auf eine nur ihm eigene Weise in die künstlerische Strömung des Realismus. Das bestimmt explizit sein Schaffen seit den 70er Jahren, als er begann, die Bereiche, in die der Zeitablauf sich gliedert, zum Thema seiner Werke zu machen; das hat ihn bis zu seinem Tod beschäftigt. Stockhausens

wohl populärstes Werk steht am Beginn: TIERKREIS, 12 Melodien zu den 12 Tierkreis-Zeichen, also eine musikalische Gestaltung des Jahres mit seinen Monaten. Dieses Stück ist eine Miniatur; es hat viele Versionen aus sich entlassen. Stockhausens eigene Version ist SIRIUS (1975 – 77), ein abendfüllendes Werk für Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinette und Baß. Gleich anschließend komponiert er die Woche mit dem Opernzyklus LICHT (1977 – 2003), in dem die sieben Tage der Woche gestaltet werden; es folgt KLANG: die 24 Stunden des Tages. Als Stockhausen im Dezember 2007 starb, hatte er die Komposition von 21 Stunden dieses Zyklus beendet. Eigentlich hätte noch der Tag, die Minute und die Sekunde folgen sollen.

LICHT ist also das Projekt, das Stockhausen mit Abstand die meiste Zeit seines Lebens beschäftigte; es besteht aus 29 Stunden Musik. Das hat seinen Grund, denn schon in den Namen der Wochentage bündeln sich vielfältige Traditionen des Abendlandes. Diese nimmt Stockhausen auf und gestaltet daraus den Inhalt der Tage; in seinem oben angeführten Interview erläutert er das. Allgemein kann man sagen:

Die Themen der Tage sind menschheitliche Themen; jeder Tag enthält eine fundamentale Aufgabe, der jeder Mensch sich stellen, an der er sich bewähren muß und innerlich wachsen kann. Drei Hauptgestalten sind es, die durch die Tage geben und auf ihre Weise mit den Themen der Tage umgeben: MICHAEL, eine Christus- und gleichzeitig eine Engelsgestalt, die Mensch wird, um den Menschen

*zu Gott zu führen; EVA als Urmutter des Lebens
(mit Anklängen an Maria); und LUZIFER als der
gefallene Engel des Lichtes.*

Damit ist schon gesagt: Diese Personen sind überirdische Wesen. Sie verkörpern grundlegende kosmische Kräfte, in deren Spannungsfeld das menschliche Leben sich vollzieht. Es geht hier also nicht um eine lebensferne Mythologie, sondern das Leben wird im Zusammenhang mit den überpersönlichen Kräften thematisiert, die in ihm wirken und jeden Einzelnen von uns in diese oder jene Richtung ziehen. Jede dieser Personen hat ihren Tag, an dem sie allein im Mittelpunkt steht, und dann kann man die drei auf vierfache Weise miteinander kombinieren, so daß jeder Tag seine spezifische Konstellation von den Hauptgestalten her hat. SONNTAG aus LICHT hat als Thema, das von der Tradition vorgegeben ist, die Gottesverehrung. Stockhausen hat jede einzelne Szene der Oper »GOTT gewidmet«. Es ist klar, daß LUZIFER in diesem Zusammenhang nichts zu suchen hat – der SONNTAG ist der Tag von MICHAEL und EVA, dem Männlichen und Weiblichen; beide kommen von Gott und weisen auf ihn hin; kurz:

*der SONNTAG ist der Tag der »mystischen Vereini-
gung«. Die Vereinigung von Mann und Frau, von
Gott und Mensch, erotisch – spirituell.*

Dies ist ein sehr allgemeines, sehr geistiges Thema, das von vornherein keine konkrete erzählerische Handlung erwarten läßt. Und: Die Hauptpersonen von LICHT sind nur in abgeleiteter Weise leibhaftig auf der Bühne erscheinende Personen; primär sind sie geistige Kräfte, Schwingungen, und deshalb läßt Stock-

hausen sie auch als Schwingung auftreten, und d. h. als Musik – denn Töne sind Schwingungen. EVA, MICHAEL und LUZIFER erscheinen zu allererst als Musik, als ihrem Wesen entsprechend geformte Melodie; Stockhausen nennt das »Formel«. Die »MICHAEL-Formel« und die »EVA-Formel« sind im SONNTAG aus LICHT allgegenwärtig; sie sind es, die das Gotteslob und die »mystische Vereinigung« vollziehen, sie sind die eigentlichen Träger der Handlung und bedienen sich der Menschen auf der Bühne nur, um in Erscheinung treten zu können. Die Texte, die gesungen werden, sind durchaus sekundär, und deshalb sind auch nicht die Sänger, wie in einer traditionellen Oper, die eigentlichen Protagonisten, sondern die Instrumentalisten sind ihnen völlig gleichgeordnet. So gibt es auch in unserer Oper eine kammermusikalische Szene mit Tenorstimme und drei Bläsern, und ein reines Orchesterstück.

LICHT ist ein umfassendes Welt-Theater. Dazu gehört, daß Stockhausen möglichst viele Aspekte einbezieht, wenn es darum geht, den einzelnen Tag zu charakterisieren. Der Duft des SONNTAG ist Weihrauch, das Sinnesorgan Intuition, die Farbe weiß oder golden, der Planet die Sonne, das dem SONNTAG zugehörige Element Licht. Das ist besonders wichtig: Was dem ganzen Zyklus den Namen gibt, was jeden einzelnen Tag durchdringt (jeder Tag ist »aus LICHT«), das gehört als Charakteristikum dem SONNTAG zu. Denn er ist der »Tag des Herrn«, und Licht hat in vielen Jahrtausende alten Traditionen die religiöse Bedeutung, auf Gott und seine Präsenz hinzuweisen. Deshalb ist es kein Zufall, daß Stockhausen den SONNTAG aus LICHT als letzte Oper des Zyklus komponiert hat, als Höhepunkt. Aber es wäre nicht korrekt zu sagen: Hier schließt sich der Kreis; oder gar: ein Endpunkt ist erreicht. Denn auf den Sonntag folgt der Montag – jedoch nicht als ewige Wiederkehr des Gleichen. Stockhausen hat vielmehr das Bild von der Spirale vor Augen:

*Unsere Aufgabe ist, daß wir fortschreiten, uns
höher entwickeln.*

Wenn wir den Zyklus durchlaufen haben und der Montag wieder vor der Tür steht, können wir ihn mit mehr Sensibilität, mit größerer Bewußtheit als beim vorigen Mal durchlaufen, müssen nicht beim Altvertrauten stehenbleiben, sondern können weiterkommen, höher hinauf – Gott näher. Das ist der Sinn des Lebens, die Musik dazu das beste Lebens-Mittel.

SZENE 2: ENGEL-PROZESSIONEN

►/ Wenn SONNTAG aus LICHT das Gotteslob zum Thema hat, dann dürfen natürlich die »Profis« des Lobgesangs nicht fehlen: die Engel. Wenn Gott sie nicht als seine Boten auf die Erde schickt, um einen besonderen Auftrag auszuführen, stehen sie vor ihm und lassen sich zu seiner Ehre hören. Das ist ihr vornehmster Daseinszweck. In dieser Szene hören wir ihre Weise, Gott zu loben und zu preisen.

Die Engel, die hier in Erscheinung treten, sind ausdrücklich der Erde zugewandt. Denn sie treten in sieben Gruppen auf, so wie die irdische Woche in sieben Tage gegliedert ist, von Montag bis Sonntag. An den Farben der Tage, in die sie gekleidet sind, können wir sie erkennen. Dabei ist jede Engelsgruppe besonders gekennzeichnet: die erste sind die Engel des Wassers, dann: der Erde, des Lebens, der Musik, des Lichtes, des Himmels, und die Sonntagsengel schließlich sind die Engel der Freude. Stockhausen hat gemeint, daß diese Kennzeichen der Engel einen organischen Prozeß verkörpern:

Wasser und Erde bringen das Leben hervor, das sich äußert in der Musik. Musik bringt Licht hervor; das leitet uns zum Himmel als dem Ort der Freude. Die Botschaft der Engel ist universal.

Deshalb singt jede Engelsgruppe hier in einer der großen Sprachen der Welt; wir hören also sieben Sprachen. In jeweils ihrer Sprache haben die Engelsgruppen ihren Satz der Gottesverehrung formuliert; dieser Satz wird die ganze Szene hindurch wiederholt.

Auch hier geht es um die Vereinigung von MICHAEL und EVA. Deshalb sind alle Engelsgruppen zweigeteilt: zweimal drei Sänger, teils in gleicher Stimmlage, zweimal aber auch in verschiedener: Sopran/Tenor; Alt/Baß. Die Oberstimme ist EVA, die Unterstimme MICHAEL zugeordnet – das macht eine polyphone, in sich sehr vielgestaltige Stimmführung möglich.

Eine Sonderstellung haben die Engel der Freude, die 7. Chorgruppe – sie singt in deutsch, weil Stockhausen meinte, speziell die Deutschen hätten es nötig, Kontakt zur Freude zu entwickeln!

Diese Gruppe besteht aus vier Solisten: Sopran, Alt, Tenor, Baß, die nicht immer zusammen singen, sondern oft sich auch als Solisten zu anderen Engelsgruppen dazugesellen.

Bewegten in LICHTER – WASSER die Melodien sich im Raum, so bewegen sich hier die Engelsgruppen, so daß immer wieder der Klang der Stimmen anders im Raum zu hören ist, weil die Engel ihre Position verändert haben. Dabei bleiben die Gruppen 1–6 auf dem Boden; die vier Solisten der Gruppe 7 aber bewegen sich einen Stock höher. Wir erleben noch mehr Engel: An den Wänden gleichmäßig verteilt steht noch ein Tutti-Chor, der meist ganz leise lang anhaltende Noten aus der »Superformel« von LICHT singt und so einen Klangteppich webt, der alle musikalischen Aktionen gründert.

Und diese sind sehr farbig und vielfältig, schon durch die Gliederung der Szene. Sie besteht aus sieben Phasen mit jeweils eigenem Charakter, und in jeder Phase hat jede Engelsgruppe wieder ihren besonderen Auftritt, so daß das ganze aus 49 »Momenten« (Stockhausen nennt sie hier: »Wellen«), ziemlich

schnell wechselnden Abschnitten besteht. Aber es ist keine chaotische Fülle, weil den sieben Stücken jeder Phase jeweils hörbar dieselbe Idee zugrunde liegt: in den ersten beiden Phasen präsentieren sich die Engelsgruppen nacheinander; in Phase drei hören wir durchgängig ein Terzett der Solisten zum Gesang der Engelsgruppen; in Phase vier singt immer nur eine Hälfte der Engel einer Gruppe und die andere Hälfte versucht sich in anderen Weisen der Tonproduktion. In Phase fünf kommen alle Gruppen zusammen ins Spiel, wobei abwechselnd jeweils eine, auch mit ihrer Sprache, dominiert; Phase sechs besteht aus besonders kurzen und ruhigen Wellen – aus jeder Engelsgruppe löst sich jeweils ein Solist, der mit seinen anderen Engeln singt. Und in Phase sieben gibt es in jeder Welle einen Wechsel zwischen dem einleitenden Gesang der Solisten aus Gruppe sieben und einer anderen Gruppe.

Das läßt schon ahnen: Es ist ein sehr farbig und abwechslungsreicher Lobgesang, den wir hören.

Die Engel sind offenbar sehr lebhaft und lebensfrohe Himmelsbewohner; weichevolle Stimmung ist nicht so ihre Sache. Die Entwicklung der Engelschöre gipfelt ja in der Engelsgruppe sieben: Engel der Freude – das ist das Ziel der himmlischen Evolution!

*»Licht ist offenbar
Geist überhaupt,
Manifestation des
vollkommenen, alles
durchdringenden, alles
erhellenden Geistes.
Dafür haben wir
dieses Universalwort,
und es kann kein
anderes Wort an seine
Stelle treten als Name
meines Werkes.«*

KARLHEINZ STOCKLAUSEN

ZU DEN ENGELN

►/»Durch die Jahrtausende hindurch erklingt in den Überlieferungen der christlichen Kirche die Kunde vom Wirken einer gewaltigen, geistigen Macht, die mit dem Namen MICHAEL benannt wird. MICHAEL ist als Urbild des Engels der machtvollste Ausdruck alles Engelhaften, die Spitze des auf Gott, den Urheber der Engel, hingeorordneten Geisterreiches. Die Amtsbezeichnung Engel aber weist auf den Auftrag der himmlischen Geister hin: Gott und den Menschen zu dienen. Ihr ursprüngliches Amt ist das »Stehen vor Gott«, ihr anbetendes Hinblicken auf seine Herrlichkeit, deren Abglanz ihre Nahrung ist.

*Ihr hymnischer Jubelruf hüllt die lichtschimmernde
Gottbeit wie in Wolken duftenden Weibrauches ein.
Die Engel huldigen Gott ohne Unterlaß von Ewig-
keit zu Ewigkeit.*

Andererseits sind die Engel zugleich auch zum Dienst an jenen bestimmt, die das Heil ererben sollen. Sie sind die bestellten Mittler zwischen oben und unten. Sie bringen die Geistesnahrung des Menschen, die göttlichen Kräfte und Botschaften herab zu den im Dämmer der Todesschatten Weilenden, und sie tragen in umgekehrter Richtung die Bitten und Gebete, die geistigen Opfergaben des Menschen, hinauf zum göttlichen Thron. So kann man sie, den Ahnungen Rilkes folgend: »Pollen der blühenden Gottheit, Gelenke des Lichts, Gänge, Treppen, Schilde aus

Wonne und alles in allem: Spiegel der göttlichen Herrlichkeit« nennen. Als Bögen des Lichtes sind sie zwischen den Schöpfer und die Geschöpfe gespannt. Auch sie sind Geschöpfe, doch nicht nach der Art der Sterblichen: kennen sie doch keinen Tod; zudem sind sie durch ihren Schöpfer mit höchster Macht ausgestattet worden. Sie sind die Machtwesen der Schöpfung, darum nennt sie der Psalmist mit Recht die Starken, die Helden, die göttlichen Mächte. An ihnen, den Spiegeln, leuchtet, für das ewigkeitsblinde Auge des Menschen fast nicht erträglich, der Abglanz von Gottes Macht, Kraft und Schönheit auf.« (Alfons Rosenberg: *Michael und der Drache. Urgestalten von Licht und Finsternis, Olten 1956, S. 27f*)

»Die Engel, weil sie dem Schöpfer am nächsten stehen, müssen als erste geschaffen worden sein. Auf sie bezieht sich wahrscheinlich der erste Vers der Schöpfungsgeschichte, wo vom »Himmel« (»Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde«), oder der dritte Vers, wo vom »Licht« die Rede ist (»Es werde Licht«). Hier geht es eindeutig nicht um das gewöhnliche Licht, das Gott erst am vierten Tage mit der Erschaffung von Sonne und Mond einführen wird. Es geht um ein vorkosmisches Licht, schlicht um den Widerschein der göttlichen Lichts. Im christlichen Raum ist das Licht, aus dem die Engel geschaffen sind, jenes, das der Heilige Geist ausstrahlt, der sich als Flammenregen auf die Menschen niederläßt, und jenes des Logos, als des Lichts Jesu. Und es ließe sich sagen, daß die Engel aufgrund ihres Anteils am Wesen des Lichts in der Tat die ersten und einzigen Geschöpfe sind, die wie die Weisheit und gleichzeitig mit ihr an der Erschaffung der Welt teilhaben. Sie sind Zeugen des Anfangs, wie sie Zeugen des Endes sein werden.

*Und die beherrschende Empfindung des Zeugen, der
sich in unmittelbarer Nähe des Schöpfers aufhält,
während dieser arbeitet, ist Euphorie, Entzücken,
Tanz. Das Licht wird zur Musik, zum Klang.*

Jedem schöpferischen Gestus antwortet wie ein Echo der symphonische Jubel der himmlischen Zuschauer. Die Engel sind der Resonanzkörper der Schöpfung, ihr akustischer Nimbus.

Ihr Gesang ist jedoch nicht nur Ausdruck der Freude, anmutiger Kommentar zum göttlichen Gelingen. Er ist zugleich eine Form der Erkenntnis. Als Zeugen des »Weltenmorgens« wissen die Engel – und bestätigen es mit ihren Lobgesängen –, daß die kosmische Vollkommenheit musikalischer Natur ist. Mit anderen Worten: Die Musik ist kein beiläufiges Ornament der Welt, sondern ihre Seinsweise, ihr Modell. Die Welt ist »gut« – wie es im Bibeltext heißt –, denn sie ist ordo, lebendige Ordnung. Und Ordnung bedeutet Proportion, numerische Verhältnismäßigkeit, Harmonie. Sobald er in Bewegung gesetzt wird, wird der große Mechanismus des Universums zu einem Musikinstrument, zur Quelle einer ewigen Melodie. Das ist die »Sphärenmusik«. Daß wir das nicht mehr hören, liegt daran, daß es seit unserer Geburt in unseren Ohren klingt und deshalb nicht mehr auszumachen ist, selbstverständlich geworden ist wie das Licht, das das Sehen ermöglicht, ohne daß es selbst gesehen werden könnte. Wir sind also integriert in ein großes musikalisches »Feld«, in eine polyphone Struktur, und können gewiß sein, daß jeder falsche Ton, der sich in diesen Zusammenhang einschleicht, prompt geahndet wird.«
(*Andrei Plesu: Das Schweigen der Engel, Berlin 2007, S. 115 – 117*)

DIE TEXTE DER ENGEL-PROZESSIONEN

ENGEL DES WASSERS – MONTAG AUS LICHT

*Ein drittes Jahrtausend beginnt
seit Deiner Geburt im Wasser, Christus MICHAEL,
aus EVAs Kindeskind Maria.*

ENGEL DER ERDE – DIENSTAG AUS LICHT

*Wir loben GOTT, den Schöpfer des Alls;
wir preisen MICHAEL, den Lenker unseres Universums;
wir danken EVA-Maria für unseren Jahreslauf auf dieser Erde.*

ENGEL DES LEBENS – MITTWOCH AUS LICHT

*Freude am Spiel des Lebens,
Lob, Preis und Dank Dir
GOTT – Heiliger Geist des Alls.*

ENGEL DER MUSIK – DONNERSTAG AUS LICHT

*GOTT – Heiliger Geist des Alls –
segne die Musik.
MICHAEL – Heiliger Geist unseres Universums –
beschütze die Musik.
EVA – Heilige Mutter der Menschheit –
gib neues Leben der Musik.*

ENGEL DES LICHTES – FREITAG AUS LICHT

*Unsere Herzen hören Eure Stimmen,
MICHAEL – EVA in GOTT.
Unsere Augen lesen das Licht,
strahlend in aller Versuchung.*

ENGEL DES HIMMELS – SAMSTAG AUS LICHT

*Heilig, beilig, beilig ist der Himmel,
in den wir Menschen auferstehn.*

ENGEL DER FREUDE – SONNTAG AUS LICHT

*Freut Euch, GOTT liebt uns;
jubelt, GOTT lenkt uns;
singt, GOTT hört uns;
strahlet, GOTT sieht uns;
danket, GOTT hilft uns
durch MICHEVA EMIVAEEL
am SONNTAG AUS LICHT.*

SZENE 4: DÜFTE – ZEICHEN

►/Diese Szene ist ein Rückblick auf die sieben Tage des LICHT-Zyklus für Sänger, die zurückhaltend begleitet werden von einem Synthesizer. Ein Auftritt von EVA mit dem MICHAELS-Knaben beendet das Stück.

Zu Beginn ziehen sechs Sänger ein und kündigen an, was gleich folgen wird. Dann werden nacheinander, von MONTAG bis zum SONNTAG, die einzelnen Tage des Opernzyklus im Rückblick vorgestellt. Dabei sind jeweils die Sänger beteiligt, die das Geschehen der Tage tragen: MONTAG, DONNERSTAG und SAMSTAG sind die Tage von EVA, MICHAEL und LUZIFER allein; deshalb hören wir hier in den entsprechenden Abschnitten Sopran 1, Tenor 1 und Baß solistisch. Am MITTWOCH sind alle drei beteiligt; daher ist der MITTWOCHS-Abschnitt von DÜFTE – ZEICHEN ein Terzett von Sopran 2, Tenor 2 und Bariton. Und die übrigen Tage sind jeweils Duette in den verschiedenen Konstellationen.

Stockhausen hat die Tage der Woche für sein Werk umfassend gekennzeichnet; jedem Tag ist ein Thema, eine Farbe, eine Geste, ein Element, ein Himmelskörper, ein Zeichen, ein Sinnesorgan, ein Duft zugeordnet – alle zusammen charakterisieren diesen Tag. Wenn hier nun über die einzelnen Tage gehandelt wird, spielen die Düfte, die Zeichen, die Gesten und die Farben (in den Kostümen der Sänger und der Beleuchtung) eine Rolle.

Am Anfang steht der MONTAG: Der Sopran 1 entzündet in einer Räucherschale den MONTAGS-Duft und läßt das MONTAGS-Zeichen sehen. Dann beschreibt sie in ihrem Gesang den Duft; im zweiten Teil wendet sie sich dem Zeichen zu, erläutert seine Elemente und zeichnet sie gestisch nach. Dem entsprechend ist

der Aufbau der Tage bis zum MITTWOCH; der DONNERSTAG nimmt eine Sonderstellung ein, und in den letzten drei Tagen steht zuerst das Zeichen, dann der Duft im Zentrum.

Mit Düften komponiert Stockhausen ausdrücklich hier zum ersten Mal. Obwohl sie mit den einzelnen Tagen des gesamten Zyklus verbunden sind, treten sie erst hier in den Mittelpunkt, denn sie vermögen die spirituelle Atmosphäre des SONNTAG aus LICHT besonders gut darzustellen: Sie sind schwebend, haben etwas Immaterielles, Geistiges, und durchdringen in ihrer feinen Schwebung den ganzen Raum, bis ins Innerste des Menschen. Stockhausen hat sieben Düfte für den LICHT-Zyklus ausgewählt; jeder Duft soll in seiner Besonderheit der Atmosphäre des Tages entsprechen, zu dem er gehört. In der Reihenfolge der Tage sind es: Cuchulainn, Kyphi, Mastix, Rosa Mystica, Tate Yunanaka, Ud-Holz und Weihrauch. Im Verlauf von DÜFTE – ZEICHEN können wir sie alle »schnüffeln«, wie die Sänger zu Beginn es ausdrücken.

Zu jedem Tag gehört von Anfang an ein Zeichen, das der Komponist selbst entworfen hat. Sie stammen von den drei Protagonisten des Zyklus: MICHAELS Zeichen sind drei konzentrische blaue Kreise mit einem Iris-Kreuz, das Zeichen des DONNERSTAG aus LICHT, des MICHAELS-Tages. Das LUZIFER-Zeichen ist ein roter Kreis mit einem schwarzen Punkt in der Mitte – das Zeichen des LUZIFER-Tages SAMSTAG aus LICHT. Das Zeichen EVAS ist ein grünes Herz, das im Zentrum des MONTAGS-Zeichens für ihren Tag, den MONTAG aus LICHT steht. Die restlichen vier Tage sind dadurch bestimmt, daß in ihnen diese drei Personen in wechselnden Konstellationen da sind – diese Konstellationen sind der wesentliche Inhalt dieser Tage aus LICHT, und die Zeichen der Tage bilden das genau ab. Wenn die Zeichen in dieser Szene also demonstriert und erklärt werden, erscheint am Ende des Zyklus noch einmal das Ganze.

In seinem Kern wird es im DONNERSTAGS-Abschnitt dieser Szene gefaßt. Der DONNERSTAG ist hier die Mitte der Woche; als

MICHAELS-Tag hat er ohnehin die zentrale Stellung. Das wird auch darin deutlich, wie Stockhausen diesen Abschnitt komponiert hat: zweimal werden, anders als bei den übrigen Tagen, Duft und Zeichen miteinander besungen; dazwischen, also in der Mitte dieses zentralen Teils der Szene, singt der Tenor einen Satz, in dem der Komponist programmatisch ausspricht, wie er seine Lebensaufgabe, sein Lebenswerk auffaßt – ein Satz, für den wesentlich ist, daß er als Gebet formuliert ist:

*»Du, der zum Himmel mich ruft, Eva, Michael
und Maria, lasset mich komponieren ewig Musik
für Himmels-Vater-Mutter, GOTT Schöpfer
kosmischer All-Musik.«*

Und schließlich die Gesten. Sie spielten schon eine Rolle in der zweiten Szene; die Engelsgruppen waren dort den Tagen der Woche zugeordnet und drückten das nicht nur durch die Farben ihrer Kostüme aus, sondern auch durch bestimmte Gesten, die ebenfalls mit den Tagen verbunden sind. Hier kehren diese Gesten wieder und spielen eine noch größere Rolle. Zum einen zeigen die sieben Gesten der Tage an, welcher Tag jetzt gerade behandelt wird. Und zum andern zeichnen eine Fülle von weiteren freien Gesten die Zeichen der Tage nach. Diese werden also nicht nur verbal beschrieben, visuell gezeigt, hörbar in Töne gefaßt, sondern zusätzlich noch in körperliche Bewegung umgesetzt, so daß noch ein weiterer Sinn an der Vergegenwärtigung der Tage beteiligt ist.

Wenn die sieben Tage vorgestellt, die Düfte und Zeichen noch einmal zusammenfassend erwähnt sind, ertönt hinter dem Publikum eine Alt-Stimme. Sie redet die Männer an, weist sie darauf hin, daß es die Mütter sind, die Leben geben und besingt

die ewige EVA und ihre Aufgabe, musikalischere Menschenkinder zu formen. Die Sänger der sieben Tage laufen nach hinten und holen nach einem Tumult die Altistin (EVA) auf die Bühne. Diese besingt den Knabenduft in allen Düften, ruft dann nach dem MICHAEL-Knaben, der Düfte und Zeichen segne. Ein Knabe aus dem Publikum antwortet: »Hier bin ich unter den Leuten.« Er kommt langsam zu EVA; sie besingen Düfte und Zeichen als Melodien.

Die Liebe zwischen MICHAEL und EVA zeigt sich

hier als Liebe zwischen Mutter und Kind.

Sie erträumen sich das Paradies für die Menschen.

MICHAEL erscheint als Gottessohn, als Thot, Hermes Trismegistos, als Christos – ebenso wie EVA als Inanna (Göttin der sumerischen Mythologie), als Maria. Ein weißes Pferd kommt; sie besteigen es und fliegen davon.

GÜNTER PETERS – ÜBER DIE DÜFTE

► / Ziel der kompositorischen Arbeit Stockhausens ist es, die Welt als Musik zu formen. Möglich wird dies, weil »Schwingung« die Grundform des Universums ist, von den Quarks im Innern der Materie bis hin zu jener größten Wellenform, in der das All oszilliert. Stockhausen will die Formenwelt des Kosmos nicht illustrieren; seine Musik soll kosmisch sein – astronomisch – als Struktur und Prozeß, in einem mikro- und makrokosmisch seriell proportionierten Spiel ihrer Parameter. Auch Düfte sind Schwingungen, jeder Duft hat sein eigenes Spektrum, seine rhythmische Struktur. Düfte lösen, wie die moderne Forschung anhand von Elektro-Olfaktogrammen gezeigt hat, spezifische elektro-physiologische Prozesse aus. Ihre Wellen intermodulieren mit jenen Schwingungen, die Körper, Seele und Geist bei der Wahrnehmung von Klängen, Farben und Figuren rhythmisch durchströmen – tanzen lassen. DÜFTE – ZEICHEN kann als die musikalische Poetik einer solchen Intermodulation der Sinne im elektrischen Feld mitschwingender Wahrnehmung betrachtet werden.

In frühen und fernen, der Natur nahen Kulturen prägen Düfte den Rhythmus des Lebens. »Was würde es bedeuten, in einer Welt zu leben, in der die Zeit als Abfolge von Düften wahrgenommen wird?« Die Autoren einer Kulturgeschichte des Geruchs mit dem Titel »Aroma« fragen so¹ und geben ein Beispiel: Die Bewohner der Andaman-Inseln in der Bucht von Bengalen haben ihren Kalender auf der Folge unterschiedlicher Düfte errichtet, von denen der Dschungel, in dem sie leben, im Laufe eines Jahres durchzogen wird. Aus den Düften des Waldes beziehen sie einen

¹ CONSTANCE CLASSEN, DAVID HOWES, ANTHONY SYNNOTT, AROMA. »The cultural history of smell«, London/New York: Routledge 1994, S. 95

Teil ihrer Lebensenergie, und die Wirksamkeit ihrer Talismane beruht auf dem spezifischen Geruch, den sie verströmen. Der Honig, den sie essen, wandelt seinen Geschmack nach dem Duft der Blüten, aus denen er im Jahreslauf von den Bienen gesammelt wird. – Beim Volk der Dassanetch in Äthiopien sind es die Gerüche von Feuer und Verfall während der beiden Trockenzeiten und die feucht-frischen Düfte neuen Wachstums in den Regenzeiten, die den Jahresrhythmus regeln. – Mit den Düften der Natur atmen die Menschen dieser Kulturen die Essenz lebendiger Zeit; im Wechsel der Düfte erleben sie den zyklischen Wechsel von Wachstum, Verfall und Erneuerung. Oft ist es nicht nur die Zeit, sondern auch der Raum, der je nach dem ihn erfüllenden Duft ausgemessen und begrenzt wird: Die Desana-Indianer des kolumbianischen Regenwaldes markieren ihre Territorien durch die Zuschreibung ihnen spezifischer Gerüche. Düfte können Grenzen markieren oder Grenzen auflösen. Gerüche dringen von Orten zu uns, die dem Auge entzogen sind. Das gilt für die Orientierung des Jägers im dichten Urwald wie für den Priester und Schamanen, der mit Düften die Verbindung zur Geisterwelt herstellt. In der Dämmerung und bei Nacht treten die Düfte so intensiv hervor wie die Stimme eines Tiers oder das Rauschen des Windes.

Die Eigenschaft, unsichtbar zu sein, teilen die

Düfte mit der Musik. Deshalb ist die Rede von den

»Klangfarben« der Musik immer auch im Sinne

einer Korrespondenz von Klängen und Düften

verstanden worden.

Im Prozeß der europäischen Zivilisation² trat die Bedeutung natürlicher Gerüche und Aromen für das kulturelle Leben der Menschen mehr und mehr zurück, ihre rituelle Funktion schwand und der sakrale Sinn von Kerzenduft und Räucherwerk konnte allenfalls in der katholischen Messe überdauern. Einzig in der überfeinerten Gesellschaft am Versailler Hof des französischen Königs kam den Düften einmal die Funktion zu, dem Wochenkreis einen Rhythmus zu geben: Die Etikette unter Louis xv. schrieb den Damen vor, an jedem Tag der Woche ein anderes Parfüm aufzutragen. Aber nachdem die höfische Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts sich im Parfüm förmlich ertränkt hatte und obwohl das 19. Jahrhundert in seinen Metropolen Paris und London eine Luxuskultur der Düfte entwickelte, wurde Geruchlosigkeit zum Merkmal des zivilisierten Menschen der Moderne. Die industrielle Welt setzte zwar eine Unmenge übler Gerüche frei, mit denen sie das Leben der Großstädte durchzieht; sie ist aber weit entfernt davon, eine neue Poetik der Düfte zu entwerfen.

Nur in Nischen können Düfte heute noch dem Leben einen Rhythmus geben und eine Aura der Verheißung erzeugen.

Um so dringlicher bleibt den Künsten die Aufgabe zugewiesen, das Bewußtsein für die spirituelle Kraft der Düfte zu wecken und nach Möglichkeiten zu suchen, auch ihre rituelle Funktion wenigstens im Kontext ästhetischer Performanz wachzuhalten.

Sensualismus und Spiritualität der Düfte durchziehen die französische Literatur des 19. Jahrhunderts von Honoré de Balzac über Charles Baudelaire und Émile Zola zu Gustave Flaubert und Marcel Proust. Seinen vollendeten poetischen Ausdruck fand die Idee einer geheimnisvoll-offenbaren Entsprechung von Worten, Farben, Düften und Klängen in Charles Baudelaires Sonett »Correspondances« aus den »Fleurs du Mal«, in der deutschen Prosaübertragung von Friedhelm Kemp:

² NORBERT ELLIAS, »Über den Prozeß der Zivilisation«, 2 Bde., Frankfurt am Main 1997

*»Die Natur ist ein Tempel, wo aus lebendigen Pfeilern zuweilen wirre
Worte dringen; der Mensch geht durch Wälder von Symbolen, die mit
vertrauten Blicken ihn beobachten.*

*Wie langer Hall und Widerhall, die fern vernommen in eine finstere
und tiefe Einbeit schmelzen, weit wie die Nacht und wie die Helle,
antworten die Düfte, Farben und Töne einander.*

*Düfte gibt es, frisch wie das Fleisch von Kindern, süß wie Hoboen, grün
wie Wiesen, – und andere, zersetzt, üppig und triumphierend,*

*ausdehnend sich Unendlichkeiten gleich, so Ambra, Moschus, Benzoe
und Weibrauch, die die Verzückungen des Geistes und der Sinne singen.*³

Mit der zweiten Gruppe von Düften, Ambra, Moschus, Benzoe und Weihrauch, verbindet Baudelaire den Gedanken der Ausdehnung des Geistes und der Sinne ins Unendliche. Genau darum geht es auch Stockhausen. Und wie das Gedicht davon spricht, dass durch die symbolischen Zusammenklänge der Naturdinge aus der unmittelbar gelebten Welt – die Philosophie spricht von »Korrelationswelt« – eine zugleich vertraute und geheimnisvolle Heimat – »Integrationswelt« – wird, so verfolgt auch die Musik Stockhausens und insbesondere sein Opernzyklus LICHT das Ziel, die in der Welt raumzeitlich angeordneten Dinge in musikalischer Übersetzung einander symbolisch zuzuordnen und zu einem Werk (Baudelaire spricht von »temple«) zu komponieren, das zugleich den Charakter der Einheit hat und doch beständig ins Unendliche transzendiert. Düfte und Musik sind durch den Doppelcharakter von Nähe und Ferne geprägt: Sie durchdringen den Körper und erweitern die Sinne ins Spirituelle.

³ Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, Bd. 3: »Les Fleurs du Mal.« – »Die Blumen des Bösen«, München 1975, S. 69

*Baudelaire läßt die Düfte singen (»ils chantent«),
Stockhausen komponiert das Wesen der Düfte,
indem er ihnen musikalische Namen gibt: Melodien.*

Die Idee, die Schwingungswelt der Düfte in die Musik von LICHT einzubeziehen und mit ihrer Symbolik die Tage der Woche zu charakterisieren, ist also keineswegs als Ausdruck eines hybriden Totalitätsanspruchs anzusehen, auch nicht als Teil einer auf den Hörer zielenden Entrückungsstrategie im Sinne Skrjabins zu werten – wenn der Komponist solches beabsichtigte, würde er auf Mittel des Klangrausches zurückgreifen müssen, denen sich die Musik des SONNTAG bewußt enthält. Der Stellenwert der Szene DÜFTE – ZEICHEN ist deshalb eher in dem Sinne zu verstehen, daß an dem Tag, an dem die Schöpfung Gottes gefeiert wird und, darüber hinaus, der Blick auf die Neuschöpfung der Welt gerichtet wird, alle Sinne zu einer erhöhten Wahrnehmungsfähigkeit für die Schönheit der Erscheinungen in der Welt gesteigert werden sollen. Zum Sonntag reinigt und schmückt der Feiernde sich selbst und seine Umgebung, er verfeinert an diesem Tag das Essen, die Kleidung, den Leib und die Seele, und er verherrlicht am Sonntag den Schöpfer-Gott, weil dieser Tag ihm sagen soll, daß das Dasein selbst herrlich ist⁴.

Stockhausens Musik des SONNTAG, die komplexe Polyphonie ihrer Räume und Rhythmen, Melodien und Harmonien, Sprachen, Bilder und Gebärden, ist ganz vom Gestus gesteigerter Wahrnehmung einer mystisch sich erneuernden Schöpfung durchzogen. Man kann sagen, daß der den Sonntag feiernde Mensch auf dem Weg ist, ein Engel zu werden. Engel und Düfte scheinen uns nah und fern zugleich, wir spüren sie in uns und meinen, sie kommen von weit her. Engel und Düfte verbindet untereinander und mit der Musik das Fliegen: Engel vermittelt

⁴ JÜRGEN MOLTSMANN, »Gott in der Schöpfung«, München 1985, S. 288

als Boten zwischen Himmel und Erde, blicken ins göttliche Licht und stehen den Menschen bei. Düfte steigen auf Flügeln und Spiralen von Rauch gewichtslos aus der schweren, ruhenden Schale, aus dem glimmenden Stoff- und verfliegen, »verduften«. Musik fliegt auf der Bahn ihrer Melodien durch den Raum, steigt auf aus der Tiefe zur Höhe, schwebt in den Rhythmen ihrer flatternden oder gleitenden Schwingen, wird feiner, höher, leiser – bis sie im Duft ahnungsvoller Erinnerung verweht.

TEXT- UND BILDNACHWEISE /

TEXTNACHWEISE: Der Inhalt / »Zum LICHT-Zyklus« / Szene 1: LICHTER – WASSER, Szene 2: ENGEL-PROZENSIONEN, Szene 3: LICHT – BILDER, Szene 4: DÜFTE – ZEICHEN, Szene 5: HOCH-ZEITEN, SONNTAGS – ABSCHIED / »Religion und Avantgardismus«: Originalbeiträge von Thomas Ulrich für dieses Programmheft. › »Über die Düfte«: Günter Peters – Ausschnitt aus der Neufassung seines Essays: »Zeichen, Düfte, Gesten. Spiralen durch die Symbolwelt von Karlheinz Stockhausens Opernzyklus LICHT«, der ursprünglich unter dem Titel »Grenzgänge in den Mittelpunkt der Musik. Karlheinz Stockhausen auf dem Weg zum SONNTAG aus LICHT«, in: Musik & Ästhetik, 8. Jg., Heft 32, Oktober 2004, S. 61 – 81 erschienen ist. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors. › Stückzitate S. 24 und S. 36/37 entnommen den Partituren zu LICHTER – WASSER und ENGEL-PROZENSIONEN, Stockhausen-Verlag. › Die handschriftlichen Aufzeichnungen, Zitate sowie das Gebet von Karlheinz Stockhausen wurden uns von der Stockhausen Stiftung, Kürten zur Verfügung gestellt.

BILDNACHWEISE: Foto S. 6 (Karlheinz Stockhausen) und Foto S. 14 (Karlheinz Stockhausen und Kathinka Pasveer): Stockhausen Stiftung, Kürten · Zeichnung S. 33 (Paul Klee: vergesslicher Engel, 1939): Zentrum Paul Klee, Bern

IMPRESSUM /

SPIELZEIT 2010.2011 · HERAUSGEBER Oper Köln
› INTENDANT Uwe Eric Laufenberg
› GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Patrick Wasserbauer
› REDAKTION Dr. Thomas Ulrich
› FOTOS (FARBTEIL) Klaus Lefebvre
› GESTALTUNG formdusche, Berlin
› DRUCK Köllen Druck und Verlag GmbH, Bonn

www.operkoeln.com



KULTURPARTNER



Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



(Oper Köln (Hrsg.), 2011)



Szenenfotos: *Sonntag aus Licht*,
4. Bild: Düfte und Zeichen.

Abbildung 1 Michael Leibundgut, Alexander Mayr (links),

Abbildung 2 Maike Raschke, Hubert Mayer, Csilla Csövári
Alexander Mayr (unten).

Fotos: Klaus Lefebvre





Zu Ehren Gottes

Vier Faktoren treffen aufeinander: Stockhausens Musik, seine Religiosität, eine spektakuläre „Show“ – und ein hoch erwartungsbereites Publikum.

In den Sälen des Staatenshauses auf dem Kölner Messegelände findet dies alles zusammen zu einer Demonstration eigentlich überholter „Gottes-Verehrung“, aber die Wirkung ist spontan und nachhaltig!

Stockhausens Musik: verpflichtet den Regeln der Zwölftöner, auf der Suche nach der „Super-Formel“, musiktheoretisch-intellektuell nur für Experten mit der komplizierten Partitur detailliert nachvollziehbar, aber im Gesamtklang von instrumental-irritierenden Einzeltönen, a-cappella-Passagen, hoch differenzierten Chören und exotischen Instrumenten, mehrsprachig-kommunikativ als Klang zu verstehende Texte: Das wird zu einem klanglichen Furioso zu „Ehren Gottes“, wie es sich Bach in Vorausschau vorgestellt haben könnte.

Stockhausens tiefe Religiosität entspricht nicht dem Kanon lutherischer Frömmigkeit oder päpstlicher Indoktrination, ist geprägt von persönlich-historischen Erfahrungen, führt zu Vorstellungen einer „modernen“ Spiritualität: Der *Sonntag aus Licht* ist das ganz auf Gott fokussierte „Finale“ der vorangegangenen „Tage aus Licht“ – jeder Tag zuvor existenziellen Elementen menschlichen Lebens zugeordnet.

Carlus Padrissa (La Fura dels Baus) inszeniert ein universales Spiel mit kreisenden Planeten, zauberhaften Engels-Chören, faszinierenden Licht-Bildern, Aktionen bestimmt durch geheimnisvolle Düfte, aufscheinende Chöre und ein dominierendes Orchester – endend mit einem kollektiven „Abschied“ des Publikums. Roland Olbeter gestaltet die omniprésente Bühne, Chu Uroz entwirft magische Kostüme; mit Franc Aleu (Video), Andreas Grüter (Licht) und Kathinka Pasveer & Paul Jeukendrup (Klangregie) sind Magier ihrer Profession am Werk!

Csilla Csöväri, Hubert Mayer, Anna Palimina, Noa Frenkel, Alexander Mayr, Michael Leibundgut, Maïke Raschke, Jonathan de la Paz Zaens – sie werden als Sänger den komplex-kalkulierten Tönen Stockhausens empathisch-virtuos gerecht – so wie der WDR-Rundfunkchor (Leitung Rupert Huber), die Chöre der Cappella Amsterdam, des Estonian Philharmonic Chamber Choir, der Chor der Oper Köln perfekt-emotionalisierendes atonales Singen im Kollektiv demonstrieren.

Peter Rundel leitet die außerordentlich kreativ zusammenspielenden Musiker des Orchesters der ›musikFabrik‹ Köln in bewundernswerter Abstimmung!

Das Publikum – die einen Stockhausen-kundig, die anderen Event-aufgeschlossen, und einige offenbar den falschen Eingang zum Rheinpark verpassend – liegt, hockt, sitzt in den magisch illuminierten Räumlichkeiten, lässt sich gefangen nehmen von dem nicht analysierbaren Kosmos der Stockhausen-Klangwelt – und vielen eröffnet sich eine wieder belebte Welt von gläubiger Spiritualität. Der Kölner Oper gelingt zu Zeiten der Abwesenheit vom Riphahn-Bau ein großartiger Erfolg: Musiktheater einer neuen Dimension!

Franz R. Stuke

(Stuke, 2011)

2. Künstlerische Präsentation: *Collapsonomics* im Theater Brut/Künstlerhaus Wien

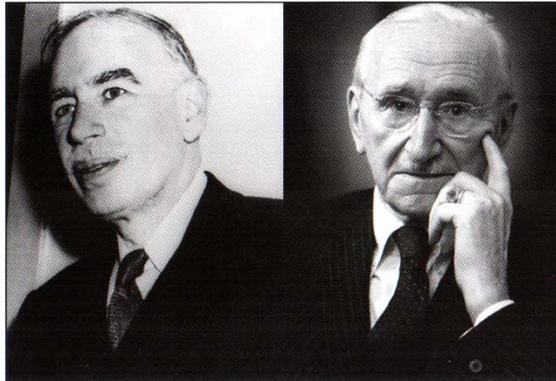
Oper von Yosi Wanunu und Michael Strohmann

Aufführungen:

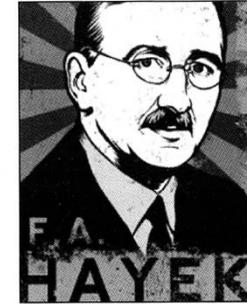
20.10.2011 | 21.10.2011 | 22. 10.2011 | 24.10.2011 | 25.10.2011

Stück und Inszenierung: *Yosi Wanunu* | Komposition: *Michael Strohmann* | Set: *Andreas Strauss* | Produktion: *Kornelia Kilga* (*toxic dreams*).

Friedrich August Hayek: *Alexander Mayr* | John Maynard Keynes: *Jeannie Mayr* | Tony Major: *Anna Mendelssohn* | Dictionary Scrutinizer: *Irene Coticchio*.



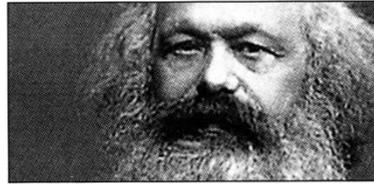
COLLAPSONOMICS SCIWONOSJVLLO



Können Regierungen eine kaputte Wirtschaft reparieren? Vor achtzig Jahren waren zwei große Ökonomen darüber uneins, und ihre Debatte beherrscht bis heute die Politik.

Betrachten wir alle großen ökonomischen und finanziellen Themen, denen der Westen heute gegenüber steht – Steuersätze, die Rolle des Staates, defizitäre gegen Einschränkungsmaßnahmen, Staatsschuld, Monopole, Geldversorgung und so weiter –, dann erkennen wir, wie unsere Gedanken darüber von diesen beiden gigantischen Protagonisten gefarbt wurden, und dass sie immer noch gemäß den Parametern ausgefacht werden, die in den Zwanziger und Dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts festgelegt wurden.

Als der Börsenkrach im Jahr 1929 die Welt in Aufruhr versetzte, traten zwei Männer hervor mit unterschiedlichen Ansichten darüber, wie eine aus dem Ruder gelaufene Wirtschaft wieder ins Lot zu bringen sei. Der streitbare Cambridge-Ökonom John Maynard Keynes glaubte, dass es die Pflicht von Regierungen sei, Geld auszugeben, wenn andere es nicht taten. Sein Gegenspieler war ein wenig bekannter österreichischer Professor der Ökonomie, Friedrich Hayek, der Einmischungsversuche nicht nur als sinnlos, sondern auch potentiell gefährlich erachtete. Nachdem solcherart die Frontlinie gezogen war, herrschte Jahrzehnte lang ein Wirtschaftssystem nach Keynes vor – zeitgleich mit einer Ära nie dagewesenen Wohlstands –, aber konservative Ökonomen und Spitzenpolitiker sollten schließlich doch noch Hayeks entgegengesetzte Vision annehmen und ausführen. Die jüngste Finanzkrise brachte Keynes wieder ins Spiel, während die Tea Party abermals Hayek zu folgen scheint. Eine ökonomische Reise nach Jerusalem ...



Lange Zeit haben die Marxisten behauptet, dass Keynes' Ideen aufgegriffen wurden, weil sie den Interessen der Bourgeoisie in den 1930ern dienten, und fallengelassen wurden, als sie in den 1970ern die kapitalistischen Profite zu gefährden begannen. Friedman und Hayek, sagen die Marxisten, wurden in den 1980ern populär, weil sie die Wiedererschaffung der „Reservistenarmee der Arbeitslosen“ legitimierten. Die Öffnung von Märkten bot auch ideologische Schützenhilfe dafür, die Staatsmacht einzusetzen, um finanzielle Interessen zu verfolgen. Aber die hohe Arbeitslosigkeit in den 1980ern bot auch das politische Umfeld für die Geburt des Neuen Keynesianismus, so wie sie auch heute Keynes wieder populär macht.

All dies führt zu der alten Frage, ob Ideen ein Teil der Basis oder des Überbaus des Soziallebens sind – Bausteine der Gesellschaft oder Waffen im Kampf um die Macht.

Keynes fehlte die Geduld für Wirtschaftstheoretiker, die annahmen, dass auf lange Sicht alles gut ausgehen würde. „Diese lange Sicht ist für gegenwärtige Angelegenheiten ein irreführendes Leitbild,“ schrieb er am Anfang seiner Karriere: „Auf lange Sicht sind wir alle tot.“

Wäre Keynes noch am Leben, er würde sicher den Elan der US-Wirtschaft bewundern, aber er würde auch bemerken, dass sich etwa 40% der Weltwirtschaft in Rezession befinden und dass der Rest sich verlangsamt: Japan, niedergestreckt; Südostasien, weit ärmer, als es vor nur zwei Jahren war; Brasilien, wankend; Deutschland, Verlangsamung des Wirtschaftswachstums; und weltweit sich verschlechternde Preise für Öl und Rohstoffe.

Im Lichte all dessen schiene es Keynes wohl rätselhaft, dass der internationale Währungsfonds in Schwierigkeiten geratene Dritte-Welt-Staaten anweist, die Steuern zu erhöhen und Ausgaben zu vermindern, dass die „Euro“-Mitgliedschaft budgetäre Sparmaßnahmen erfordert, und dass der U.S. Kongress an einem ausgeglichenen Budget festhalten will. Man kann darauf wetten, dass Keynes etwas dazu zu sagen hätte. Elegant und vornehm wie er war, hätte er sich dennoch mit beiden Fäusten und mächtigem Gebrüll in den Kampf begeben.

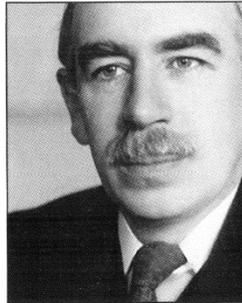


Friedrich von Hayek

Friedrich von Hayek war der führende libertäre Sozialtheoretiker des 20. Jahrhunderts. Geboren 1899 in Wien, behandelten seine frühen Schriften die Hauptströmungen der ökonomischen Theorie und entwickelten als Teil der „österreichischen Schule“ Ideen im Hinblick auf Preise, Kapital und Konjunkturtheorie. 1931 schloss er sich der London School of Economics an und führte mit Keynes eine lange intellektuelle Debatte über Finanztheorie. Sein während des Krieges verfasstes Buch *Der Weg zur Knechtschaft*, das die Wurzeln des Totalitarismus zum utopischen Sozialismus zurückverfolgte, wurde ein internationaler Bestseller. Weiters bestimmte er in *Die Verfassung der Freiheit* die Institutionen einer liberalen Gesellschaft.

Hayek vertrat die Ansicht – welche er auch in *Recht, Gesetz und Freiheit* artikulierte –, dass die soziale Ordnung von einem komplexen Geflecht von Institutionen und Verhaltensnormen geformt wird, die sich entwickelt haben und fortbestehen, weil sie funktionieren. Der „tödliche Irrtum“ der Sozialisten war, anzunehmen, dass die soziale Ordnung leicht umzustrukturieren wäre; tatsächlich aber ist die Vernunft menschlicher Planer wesentlich beschränkter als die evolutionäre „Weisheit“, die den komplexen Regeln der freien Gesellschaft innewohnt.

Hayeks Ansichten hatten unter den Konservativen großen Einfluss, so auch auf Margaret Thatcher. 1974 bekam er gemeinsam mit Gunnar Myrdal den Nobelpreis.



John Maynard Keynes

Der Brite John Maynard Keynes war wohl der führende Ökonom des 20. Jahrhunderts, dessen Eintreten für staatlich gesteuerte Wirtschaftssysteme zur Formung des Kapitalismus beitrug. Als Sohn des Cambridge-Ökonomen und Logikers John Neville Keynes fand Maynards Karriere innerhalb der englischen Elite statt. Er war ein Teil von Virginia Woolfs *Bloomsbury Group* und lehrte in Cambridge. Er schrieb für und war Chefredakteur von ökonomischen Journalen und spielte in beiden Weltkriegen eine wichtige Rolle für das britische Finanzministerium. 1919, nach dem ersten Weltkrieg, wurde er mit *Die wirtschaftlichen Folgen des Friedensvertrages* – einer Kritik der Versailler Friedenskonferenz – berühmt. (Er meinte, die schweren Reparationen, die Deutschland abverlangt wurden, würden zu ökonomischer Instabilität führen, was sie auch taten.) Sein 1936 erschienenes Buch *Allgemeine Theorie der Beschäftigung, des Zinses und des Geldes* machte ihn zum berühmtesten und einflussreichsten Ökonomen seit Adam Smith. Das Buch läutete die keynesianische Revolution ein, welche die staatliche Kontrolle der Ausgaben als Schlüssel zur Vollbeschäftigung sah. Keynes' Ansicht, dass Regierungen in Zeiten gefährdeter Märkte eingreifen sollten, überschattete Smiths laissez-faire-Kapitalismus und hat seit den 1930ern westliche Demokratien beeinflusst. Am Ende des zweiten Weltkrieges war Keynes eine Schlüsselfigur bei der Erstellung eines internationalen Bankensystems. Seine allgemeinen Theorien über die globale Verwaltung freier Märkte werden als Grundstein der Makroökonomik betrachtet.



Ronald Reagan

Als Präsident führte Reagan durchschlagende neue politische und ökonomische Initiativen ein. Seine Angebotspolitik, auch „Reaganomics“ genannt, befürwortete Steuersenkungen zur Förderung des Wirtschaftswachstums, Kontrolle des Geldbestandes zur Begrenzung der Inflation, Deregulierung der Wirtschaft und verringerte Staatsausgaben.

Reagans Methoden sahen vor, dass ein Wirtschaftswachstum stattfinden würde, wenn die Grenzsteuersätze niedrig genug wären, um Investitionen anzuheizen, was wiederum zu erhöhtem Wirtschaftswachstum sowie höheren Beschäftigungszahlen und Löhnen führen würde. Kritiker nannten das „Trickle-Down-Ökonomie“ – der Glaube, dass wirtschaftliche Maßnahmen, die Reiche begünstigen, einen „Sickereffekt“ zu den Armen zur Folge haben. Es blieb jedoch fraglich, ob Reagans Politik den Reichen mehr zugute kam als jenen, die in Armut lebten, und viele Bürger aus den Schichten der Armen und Minderheiten empfanden Reagan als gleichgültig gegenüber ihren Mühen.

Die Reagan-Ökonomie war eine Eintagsfliege. Mitte der 1980er gab es zwar einen Boom, als sich die Wirtschaft von einer schweren Rezession erholte. Aber während die Reichen noch viel reicher wurden, gab es für die meisten Amerikaner wenig nachhaltige wirtschaftliche Verbesserungen. In den späten 1980ern waren Mittelklasse-Einkommen kaum höher als ein Jahrzehnt zuvor – und die Armutsrate war noch gestiegen.

Als die unvermeidliche Rezession eintrat, fühlten sich die Leute betrogen – ein Gefühl des Verrats, mit dessen Hilfe es Bill Clinton gelang, das Weiße Haus zu beziehen.



Margaret Thatcher

Es gibt eine häufig erzählte Anekdote über Margaret Thatcher: Als sie noch Oppositionsführerin war, erschien Thatcher zu einem Seminar am Centre for Policy Studies mit einer Ausgabe von Friedrich Hayeks *Die Verfassung der Freiheit*, knallte sie auf den Tisch und erklärte: „Das ist, woran wir glauben.“ Sie behauptete, Hayek erstmals während ihrer Zeit in Oxford gelesen zu haben; es ist allerdings zu bezweifeln, dass er ihre Version seiner Argumente wiedererkannt hätte. Ihr Einsatz für den freien Markt, die Schaffung von Reichtum und niedrigere Steuern war absolut. Sie hatte keine Zeit, sich mit Hayeks Bedenken zu befassen, und wusste wahrscheinlich nie von seiner Überzeugung, dass „wahrscheinlich nichts der liberalen Sache so sehr geschadet hat wie das hölzerne Bestehen mancher Liberaler auf gewisse Daumenregeln, und insbesondere auf dem Prinzip des Laissez-faire-Kapitalismus“. „Hölzernes Bestehen“ beschreibt genau Thatchers Stil. Der Kapitalismus braucht eine starke und solide Regierung. Der freie Handel hängt von der Macht der Regierungen ab, Märkte zu regulieren, indem sie Systeme gleicher Maße und Gewichte etablieren und überwachen, die Währung stabilisieren, das Gesetz aufrecht erhalten, um die Rechte von Händlern und ihren Klienten zu schützen, und die Arbeitsverhältnisse beaufsichtigen. Unter Thatcher blühte die Maschinerie der Bankenaufsicht – was sich aber noch schneller entwickelte, war die Kultur der Umgehung und Verschleierung, deren auch sie selbst eine Meisterin war. Erfolg und Profit waren identisch. Ihre Karriere zeigt eine schale Missachtung der Prinzipien ehrlichen Handels, welcher dem freien Markt zugrunde liegen sollte, dem sie so blind vertraute. Es wird eines der Mysterien des 20. Jahrhunderts bleiben, wie sie jemals damit davonkommen konnte.



Bruno Kreisky

Die 1970er waren der Höhepunkt des Nachkriegssozialismus in Westeuropa. In jener Zeit vor Thatcher hatten wahrhaft fortschrittliche Staatsmänner das Sagen. In Westdeutschland gab es Willy Brandt. In Schweden Olof Palme. In England Harold Wilson. Aber der größte aller europäischen Sozialisten, wenn es um Finanzpolitik ging, war Österreichs Bruno Kreisky.

13 Jahre lang, von 1970 bis 1983, führte Kreisky sein Land und errang bemerkenswerte drei Male eine klare Mehrheit für die sozialistische Partei Österreichs. Während seiner Amtszeit als erster vom Volk gewählter „roter“ Kanzler verwandelte er Österreich in eine der egalitärsten Gesellschaften der Welt. Kreisky trat für die Bildung der Arbeiterklasse ein, baute das Gemeineigentum aus (unter seiner Führung hatte Österreich einen der größten verstaatlichten Sektoren außerhalb des kommunistischen Osteuropas) und erweiterte den Wohlfahrtsstaat. Als überzeugter Keynesianer, der Arbeitslosigkeit und Armut hasste, erklärte er bei der Wahl von 1979, dass es ihm lieber wäre, der Staat geriete ins Defizit, als dass Leute ihre Arbeit verlören: „Hunderttausende Arbeitslose machen mir mehr Sorgen als ein paar Milliarden Schillinge Schulden.“



Adam Smith

Adam Smiths moderne Schüler sind wesentlich enthusiastischer, was seine gefeierte *Unsichtbare-Hand*-Idee betrifft, als er es jemals war. Ihrer Ansicht nach war Smiths Aussage, dass völlig selbstsüchtige Individuen von einer unsichtbaren Hand geleitet werden, um das größte Gemeinwohl zu erzeugen. Allerdings war Smith keiner solchen Illusion erlegen.

Im Gegenteil – das betreffende Zitat aus seinem Buch *Wealth of Nations*, das einen profitorientierten Geschäftsinhaber beschreibt, ist wesentlich umsichtiger. Es besagt, dass dieser Inhaber „in diesem, wie in vielen anderen Fällen, von einer unsichtbaren Hand geleitet wird, um ein Ziel zu verfolgen, das nicht Teil seiner Absicht war“. Und weiter: „Auch ist es nicht immer zum Schlechtesten für die Gesellschaft, die kein Teil davon war. Indem er sein eigenes Interesse verfolgt, befördert er häufig jenes der Gesellschaft wirksamer, als wenn er es wirklich zu befördern beabsichtigt.“

Kurz, Smith war der Ansicht, dass die unsichtbare Hand oft gütig ist, aber nicht immer.

Wenn man mit Smiths modernen Schülern meint, dass die uneingeschränkte Verfolgung von Eigeninteressen immer die Interessen der Gesellschaft fördert, erachtet man wahrscheinlich alle Steuern als ein bedauerndes Übel – notwendig, um für Straßen und die nationale Sicherheit zu bezahlen, aber auch ein unwillkommener Hemmschuh für die wirtschaftliche Effizienz. Diesem Standpunkt zufolge ist das Problem, dass Steuern die Preissignale verzerren, mit welchen die unsichtbare Hand Ressourcen den besten Bestimmungsorten zuführt.

Smiths nuanciertere Position unterstützt eine andere Sicht der Steuern. Wenn Marktpreise korrekte Signale von Kosten und Wert vermitteln, fördert die unsichtbare Hand das allgemeine Wohl. Preise weichen jedoch oft von Kosten und Wert ab, und in diesen Fällen können Steuern tatsächlich helfen, Ressourcen höherwertigen Zielsetzungen zuzuführen.



John Maynard Keynes - Jeannie Mayr, Friedrich August von Hayek - Alexander Mayr
Tony Major - Anna Mendelssohn, Dictionary Scrutinizer - Irene Coticchio
Stimme von Margaret Thatcher - Annette Schönmüller, Stimme von Ronald Reagan - Peter Lukan
Stimme von Bruno Kreisky - Jürgen Hofbauer
Komposition: Michael Strohmann, Musikalische Realisierung: The Invisible Hand Orchestra
Set: Andreas Strauss, Text und Regie: Yosi Wanunu, Produktion: Kornelia Kilga

Texte von Yosi Wanunu, aus dem Englischen von David Ender, Koproduktion mit brut Wien.



toxic dreams > Neubaugasse 27/12, 1070 Wien | office@toxicdreams.at
www.toxicdreams.at | Grafische Gestaltung: Robert Radelmacher



(Kilga, 2011)

Operntalk mit Hayek und Keynes

21. Oktober 2011, 17:11

Zwei Zentralgestalten der Wirtschaftswissenschaft treffen aufeinander

Wien - Drei Stühle, ein Tischen, zwei Gäste, ein Moderator, Willkommen zu "Hardtalk". Etwas ist allerdings besonders hier: Zwei Zentralgestalten der Wirtschaftswissenschaft treffen in Collapsonomics (Text und Regie Yosi Wanunu) aufeinander - der Guru der freien Marktwirtschaft, Friedrich von Hayek (glänzend Alexander Mayr), und der Befürworter staatlicher Intervention in schweren Zeiten, also John Maynard Keynes (fabelhaft Jeannie Mayr).

Und seltsam: Offenbar lebt man hier in einer konsumistischen Diktatur, die bestimmte Worte verbietet ("Krise", "Rezession"), auch die Frage "Warum?" übrigens, was für Talkshow- und Master doch zum Hindernis wird. Egal: Der Diskussionsleiter (witzig Anna Mendelssohn) wird mitten in der Show wegrationalisiert; die Gelehrten sind endgültig unter sich. Ach ja: Zwischen ihren Disputen liegen die mit loungiger Musik unterlegten Unterbrechungen, die eine Zensurstimme dazu nutzt, die Zuschauer zum Joggen oder Einkaufen zu animieren.

Toxic Dreams hat mit diesem vom großen Konsumbruder überwachten ariosen Wirtschaftsdisput im Brut eine skurrile, gut umgesetzte Form der Auseinandersetzung mit ökonomischen Modellen gefunden. Zwei Computerklaviere (Musik: Michael Strohmann) umgarnen die Forscher (Hayek eher freitonal-wild, Keynes vielfach sanft-tonal), und auch Thatcher, Reagan und Kreisky haben als singende Passfotos ihre Songauftritte. Die Lösung der aktuelle Krise war nicht zu erwarten. Die Hoffnung jedoch, diese musiktheatrale Spekulation würde originell daherkommen, hat sich erfüllt. (tos, DER STANDARD - Printausgabe, 22./23. Oktober 2011)

(Tosic, 2011)

Opernkritik

Ins surreale Drama

Von Hans Haider

Toxic dreams bringt "Collapsonomics" von Yosi Wanunu im brut

Dass in einer Musikstadt nicht mehr als 60 Leute in die Uraufführung einer Oper strömen, überrascht. Dabei wählte die auf Festivals in ganz Europa herumgereichten Wiener Multimedia-Artisten toxic dreams ein Thema, wie es aktueller nicht sein kann: die Krise. In "Collapsonomics" wird das ökonomische Übel wortreich, aber nicht platt an den theoretischen Wurzeln gepackt. Friedrich von Hayek, Altvater der Wirtschaftsliberalen, sitzt in der simulierten BBC-Show "Hardtalk" John Maynard Keynes gegenüber - dem Schutzheiligen aller staatlichen Deficit spenders zum Zwecke der Vollbeschäftigung.

Das Match Freier Finanzmarkt vs. Regulation und Subvention endet derzeit täglich mit neuen Kompromissen in Berlin, Paris, Frankfurt, Washington. Der aus Israel zugewanderte Texter, Regisseur und Gruppenleiter Yosi Wanunu hebt zuletzt die Widersprüche von der makroökonomischen auf die existenzphilosophische Ebene.



Die Krise à la toxic dreams in "Collapsonomics".

(Haider, 2011)

Rede und Gegenrede

Im Künstlerhaustheater brut ist der seriös aus den Lehrbüchern gesogene rhythmisierte Prosagesang in englischer Sprache auch in Übersetzung mitzulesen. Die Poesie verscheucht alle Leitartikler-Rechthaberei. Wanunu hat eine gute Hand für die Umsetzung theoretischer Schriften. Auf der WUK-Bühne zeigte er im Vorjahr als Tanz-Performance die altchinesische Fibel für Strategie und Taktik ("Sun Zi über die Kriegskunst"), die heute in Konzernbüros Pflichtlektüre ist.

Rede und Gegenrede: das Fundament des Dramas seit der Antike. Doch ein gesungener "Club 2" wäre zu wenig. Anwender der divergierenden Theorien sind als Zeugen aufgerufen: Margaret Thatcher und Ronald Reagan für Hayek, Bruno Kreisky für Keynes. Am Bildschirm beginnen die Porträtfotos in witziger Lippenanimation zu sprechen. Auf dieser Videobühne erscheint anfangs ein Frauengesicht, flacher als in jeder L'Oréal-Werbung. Eine Oberinstanz wie von Orwell erfunden. Als "Dictionary Scrutinizer" erteilt sie dem Talkmaster (Hosenrolle für die Komödiantin Anna Mendelssohn) Wortverbote: Rezession, Armut, Warum, Wirtschaftskrise - und Bühne (Set). Die Fauteuil-Kulisse wird allsogleich abgebaut. Ein sprechendes Bild für die krisenbedingte Reduktion von Freiheit in der Information und Kunst. Unter dem Einsparungsdruck verliert auch der Moderator seinen Posten. Die Reduktion endet im Surrealen: Die Sänger aus Fleisch und Blut verschwinden von der Bühne und marginalisieren sich zu Flimmerbildern auf einem Handy-Screen.

The Invisible Hand Orchestra, für das Michael Strohmann Singstimmen und Klavierbegleitung mit Bezügen zu Satie und Weill und einem ironischen Zitat von "God Save The Queen" schrieb, ist in technischer Perfektion unsichtbar gemacht: zwei Computerflügel, einer von Bösendorfer, einer von Yamaha. Jeannie Mayr als Keynes und Alexander Mayr als Hayek singen über "automatic adjustment mechanism" und "irreducible uncertainty" mit glaubensfester Stimme und ohne gestisches Zuviel. Die Befremdlichkeit der Gegenwart ist eingefangen. Kein kulinarischer, doch ein großer Abend im (zu) kleinen Haus.

3. Künstlerische Präsentation: *Lecture Recital „Die voce faringea, Rekonstruktion einer vergessenen Kunst“* an der Kunstuniversität Graz

Veranstaltung der Doktoratsschule für das künstlerische Doktoratsstudium und des Institut 7 für Gesang, Lied, Oratorium der Kunstuniversität Graz.

Aufführung:

5.12.2013 Palais Meran, Florentinersaal.



Mag. Alexander Mayr

*Die voce faringea, Rekonstruktion
einer "vergessenen Kunst".*

Ein künstlerisches Dissertationsprojekt.

Lecture Recital an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, am 5. Dezember 2013.

Bericht über ein Doktoratsprojekt an der Künstlerischen Doktoratsschule der Kunstuniversität Graz,

Betreuer: Univ.Prof. Dr. Ulf Bästlein, Univ.Prof. Dr. Klaus Aringer.

(Mayr, 2013)

4. Künstlerische Präsentation: *Die Gespenstersonate* an der Oper Frankfurt

Kammeroper in drei Akten von Aribert Reimann (* 1936)

Text von August Strindberg, aus dem Schwedischen übertragen und für Musik eingerichtet vom Komponisten und von Uwe Schendel.

Frankfurter Erstaufführung.

Aufführungen:

26.01.2014 | 29.01.2014 | 31.01.2014 | 02.02.2014 | 04.02.2014 | 06.02.2014 | 08.02.2014

Musikalische Leitung: *Karsten Januschke* | Regie: *Walter Sutcliffe* | Bühnenbild und Kostüme: *Kaspar Glarner* | Licht: *Joachim Klein* | Dramaturgie: *Stefanie Mieszkowski*.

Der Alte, Direktor Hummel: *Dietrich Volle* | Der Student: Arkenholz *Alexander Mayr* | Der Oberst: *Brian Galliford* | Die Mumie, Frau des Oberst: *Anja Silja* | Das Fräulein, ihre Tochter: *Barbara Zechmeister* | Johansson, Diener bei Hummel: *Hans Schöpflin* | Bengtsson, Bedienter beim Oberst: *Björn Bürger* | Die dunkle Dame, Tochter des Toten: *Nina Tarandek* | Die Köchin beim Oberst: *Stine Marie Fischer* | *Frankfurter Opern- und Museumsorchester*.



Aribert Reimann

DIE GESPENSTERSONATE

Intendant **Bernd Loebe**
 Generalmusikdirektor **Sebastian Weigle**

} **Oper** Frankfurt

Premiere/Frankfurter Erstaufführung:

Sonntag, 26. Januar 2014

DIE GESPENSTERSONATE

Aribert Reimann *1936

Text von August Strindberg – aus dem Schwedischen übertragen und für Musik
 eingerichtet vom Komponisten und Uwe Schendel

Uraufführung 25. September 1984, Hebbel Theater, Berliner Festspielwochen

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Musikalische Leitung

Inszenierung

Bühnenbild und Kostüme

Licht

Dramaturgie

Karsten Januschke

Walter Sutcliffe

Kaspar Glarner

Joachim Klein

Stefanie Mieszkowski

Der Alte, Direktor Hummel

Der Student Arkenholz

Der Oberst

Die Mumie, Frau des Oberst

Das Fräulein, ihre Tochter

Johansson, Diener bei Hummel

Bengtsson, Bedienter beim Oberst

Die dunkle Dame, Tochter des Toten

Die Köchin beim Oberst

Das Milchmädchen

Die Portiersfrau

Der Tote, Konsul

Baron Skanskorg, der Vornehme

Fräulein Holsteinkrona,

Hummels Verlobte

Dietrich Volle*

Alexander Mayr

Brian Galliford

Anja Silja*

Barbara Zechmeister*

Hans-Jürgen Schöpflin*

Björn Bürger*

Nina Tarandek*

Stine Marie Fischer*

Kristina Schüttö

Donna Zielinski

Martin Georgi

Andreas Tillmann

Helga Comperl

Frankfurter Opern- und Museumsorchester, Statisterie der Oper Frankfurt

*Rollendebüt

Premiere

Dauer: ca. 85 Minuten, keine Pause

Stellv. Studienleitung **Björn Huestege** | Musikalische Einstudierung und Repetition **Karsten Januschke** | Musikalische Assistenz **Christopher White**
Regieassistenz und Abendspielleitung **Orest Tichonov** | Inspizienz und Beleuchtungsrepetition **Lorenz Just** | Übertitelleinrichtung **Alexander Preiß**
Übertitelinspizienz **Judith Brombacher**

Technischer Direktor **Olaf Winter** | Technischer Leiter **Udo Deggert**
Technischer Leiter Bockenheimer Depot **Thomas Runge, Jürgen Koß**
Ltg. Veranstaltungstechnik **Matthias Paul** | Veranstaltungstechnik **David Geyer, Jan-Peter Heuser, Marcel Heyde, Alexander Kirpacz, Jessica Krüger, Tobias Lauber, Fabian Liewig, Thorsten Löchl, Manuela Neubauer, Bartolomé Rodriguez, Fabian Wilhelm** | Techn. Umsetzung Video **Marcus Bayer**
Videoprojektion **Bibi Abel** | Ltg. Konstruktion **Robert Varga**
Assistenz Konstruktion **Jana Lünsmann-Messerschmidt** | Ltg. Ton **Peter Tobiasch**
Ton **Felix Dreher** | Ltg. Beleuchtung **Joachim Klein** | Ltg. Werkstätten **Hinrich Drews** | Malersaal **Roland Langlitz** | Kascheurwerkstatt **Ursula Klimczyk**
Tapezierwerkstatt, Dekorationsnäherei **Kurt Gremmers** | Schlosserei **Thomas Bonge** | Schreinerei **Klemens Desch** | Bühnenbildassistenz **Ann Gontarek**
Kostümdirektion **Gabriele Nickel** | Obergewandmeister **Maria Hunke, Andreas Mensch** | Kostümassistenz **Theresa Hellbrügge, Verena Polkowski**
Chefmaskenbildnerin **Antje Schöpf** | Requisite **Gerold Peuser**
Waffen- und Rüstmeister **Thorsten Fleige** | Leiter der Statisterie **Winfried Scheffler**

Die Ausstattung wurde in den Werkstätten der Städtischen Bühnen Frankfurt GmbH hergestellt.

Aufführungsmaterial: © Schott Music, Mainz

Frankfurter Opern- und Museumsorchester

Violine Gesine Kalbhenn-Rzepka

Viola Federico Bresciani

Violoncello Johannes Oesterlee

Kontrabass Bruno Suys

Piccolo, Flöte und Altflöte Mareile Dahme (als Gast)

Oboe und Englischhorn Márta Berger

Bassetthorn und Bassklarinette Matthias Höfer

Fagott und Kontrafagott Eberhard Beer

Horn Sibylle Mahni

Trompete Markus Bebek

Harfe Hye Jin Kang (als Gast)

Klavier und Harmonium Vytis Sakuras (als Gast)

HANDLUNG

1. Bild *Auf der Straße*

Der Student Arkenholz, der Tote sehen kann, trifft an einem Brunnen auf die Erscheinung eines Milchmädchens und wird dabei von dem greisen Direktor Hummel beobachtet, der die Geistererscheinung nicht wahrnimmt. Der Alte bietet dem Studenten eine Anstellung an. Als Anreiz verspricht er ihm, ihn in ein stattliches Haus einzuführen, von dem der junge Mann fasziniert ist, und stellt ihm das darin wohnende Fräulein als Braut in Aussicht. Eine in Trauer gekleidete Dame erscheint. Der alte Hummel nennt die Bewohner des Hauses. Darunter sind Baron Skanskorg, der Oberst, das Fräulein Holsteinkrona (Hummels ehemalige Verlobte) sowie die Mumie (Hummels ehemalige Geliebte), die mit dem Oberst verheiratet ist, obgleich das Fräulein (deren Tochter), nach Hummels Aussage sein leibliches Kind ist. Der Student kann dem Alten nicht folgen. Hummels Diener Johansson erteilt ihm nähere Auskünfte über seinen Herrn, der von einer Gruppe Bettler umringt zurückkehrt, die Arkenholz als Helden feiern. Das Milchmädchen erscheint erneut und wird dieses Mal von Hummel gesehen.

2. Bild *Im Innern des Hauses*

Die Mumie, die mit Direktor Hummel vor zwanzig Jahren eine Nacht verbracht hatte und im Anschluss zu ihrem Ehegatten zurückgekehrt war, vegetiert seit diesem Zeitpunkt in einem Wandschrank vor sich hin – außer Stande, diese Liaison zu vergessen. Bengtsson, der Diener des Obersten, weist Hummels Diener Johansson für das bevorstehende »Gespenstersouper« ein. Zu dieser Einladung werden die Hausinsassen erwartet, die seit 20 Jahren dieselben Gespräche führen und dieselben Handlungen vollziehen. Obwohl die Schicksale aller Hausinsassen auf die verworrenste Weise miteinander verstrickt sind, wird dies während der Soupers nie thematisiert. Bengtsson zeigt Johansson die Mumie sowie ihre Statue, die sie von sich anfertigen ließ, als sie jung war. Er erwähnt auch, dass das Fräulein krank ist. Es kommt zur ersten Aussprache zwischen dem Alten und der Mumie seit 20 Jahren. Der Alte entlarvt den Oberst als Hochstapler. In diesem Moment wird der Student vorgestellt und ins Hyazinthenzimmer geleitet. Das Gespenstersouper

HANDLUNG

beginnt. Der Oberst, Fräulein Holsteinkrona, Baron Skanskorg und die Mumie nehmen ihre angestammten Plätze ein. Hummel erklärt, dass er der leibliche Vater des Fräuleins im Hyazinthenzimmer sei. Doch seine Enthüllung sowie die intendierte Rache am Oberst verkehrt sich ins Gegenteil: Bengtsson klagt Hummel an, den Tod eines Milchmädchens verschuldet zu haben, und die Mumie, die in Hummel einen Verbrecher sieht, verurteilt ihn dazu, sich im Wandschrank zu erhängen.

3. Bild *Im Hyazinthenzimmer*

Das Fräulein liest in einem Gedichtband. Der Student Arkenholz tritt hinzu und versucht, ein Gespräch mit ihr zu beginnen. Sie erzählt über ihre Liebe zu den Hyazinthen. Beide fassen Vertrauen zueinander, doch den plötzlichen Heiratsantrag des Studenten weist das Fräulein mit den Worten »Warten, Prüfungen, Geduld« ab. Als er sie nach ihren Eltern fragt, erhält er eine unbefriedigende Antwort. Da erscheint die Köchin. Ihre Anwesenheit verstört das Fräulein, denn die Köchin tyrannisiert die Bewohner des Hauses und saugt ihnen die Lebenskraft aus. Der Student stellt desillusioniert fest, dass in dem Haus seiner Träume nichts so war, wie es zu sein schien. Er kann nicht umhin, seine entdeckte Wahrheit dem Fräulein mitzuteilen, obwohl sie ihn vor den Konsequenzen warnt. Das Fräulein stirbt auf mysteriöse Weise, der Student bleibt mit ihrem Gedichtband zurück.



DER KOMPONIST

Aribert Reimann, geboren am 4. März 1936 in Berlin als Sohn des Kirchenmusikers Wolfgang Reimann (1887–1971), begann im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel. Seine frühesten Kompositionen, hauptsächlich Klavierlieder, entstanden 1946. Erste praktische Erfahrungen sammelte er als Liedbegleiter in der Gesangsklasse seiner Mutter Irmgard Reimann-Rühle (1894–1972). Nach dem Abitur (1955) studierte Reimann bis 1960 an der Hochschule für Musik in Berlin bei Boris Blacher (Komposition), Ernst Pepping (Kontrapunkt) und Otto Rausch (Klavier). 1958 belegte er kurzzeitig auch das Fach Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Seine berufliche Laufbahn begann er als Korrepetitor am Studio der Städtischen Oper Berlin. Schnell wurde er als Liedpianist bekannt und konzertierte mit Sängern wie Brigitte Fassbaender, Julia Varady und Doris Soffel, vor allem aber mit Dietrich Fischer-Dieskau, der viele Werke Reimanns uraufführte. Das Klavierlied blieb eine Konstante auch seines kompositorischen Œuvres; immer wieder vertonte er Lyrik von Paul Celan.

Durch Stücke wie die Suite *Ein Totentanz* für Bariton und Kammerorchester (eigene Texte, 1960) wuchs Reimanns Reputation als Komponist. 1962 wurde er mit dem Berliner Kunstpreis ausgezeichnet, erhielt 1963 ein Stipendium für die Villa Massimo in Rom und 1965 den Hauptpreis zum Robert Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf. Sein 1. Klavierkonzert (1961) brachte er 1962 als Solist mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter Hans Werner Henze zur Uraufführung. Seine erste Oper *Ein Traumspiel* (nach August Strindberg, 1964) wurde 1965 in Kiel uraufgeführt. Spätestens seit dem internationalen Erfolg seiner dritten Oper *Lear* (nach William Shakespeare, 1976/78) – der ersten Aufführung in München 1978 folgten bis heute rund 20 Neuinszenierungen – zählt Reimann zu den herausragenden deutschen Komponisten. Die Uraufführung von *Bernarda Albas Haus* (nach Federico García Lorca, 1998/2000) dirigierte Zubin Mehta 2000 in München, 2010 wurde *Medea* an der Wiener Staatsoper uraufgeführt, im Herbst folgte die deutsche Erstaufführung in Frankfurt.

Als Professor für zeitgenössisches Lied wirkte Reimann 1974–83 an der Hamburger Musikhochschule und 1983–97 an der Hochschule der Künste Berlin. Aus seiner Liedklasse gingen zahlreiche Interpreten neuer Musik her-

vor, die auch Werke Reimanns zur Uraufführung brachten. Das Schaffen jüngerer Komponisten förderte er u.a.,

indem er den von der Akademie der Künste Berlin verliehenen Busoni-Preis stiftete. Reimann ist Mitglied der Akademien der Künste in Berlin, München und Hamburg. Er erhielt u.a. den Ludwig Spohr-Preis der Stadt Braunschweig 1985, den Prix de Composition Musicale de la Fondation Prince Pierre de Monaco 1986, den Bach-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg 1987, den Frankfurter Musikpreis 1991 und das Große Verdienstkreuz mit Stern des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland 1995 sowie 2011 den Ernst von Siemens Musikpreis.

Nach seiner zweiten Oper *Melusine* (nach Yvan Goll, 1969/70) gewann Reimanns Musik an Dramatik. Werke wie *Zyklus für Bariton und Orchester* (Paul Celan, 1971), *Wolkenloses Christfest*, *Requiem* für Bariton, Violoncello und Orchester (Otfried Büthe, 1973/74) und Variationen für Orchester (1975) bereiten die massive Klanggewalt seiner Oper *Lear* (nach William Shakespeare, 1976/78) vor, deren differenzierte Clustertechnik Kulminationspunkt dieser Entwicklung ist. Nach *Lear* hat Reimann seine Vorliebe für vielstimmige Parallelführungen innerhalb einer Instrumentengruppe zwar beibehalten, die extrem dicht – teilweise vierteltonig – geballten Cluster jedoch öfter zu weitmaschigeren Mixturen hin aufgelockert. Einstimmigkeit als persönlichen Ausdruck von Seelenzuständen hat Reimann in mehreren unbegleiteten Gesangssoli erprobt, u.a. in *Entsorgt* für Bariton solo (Nicolas Born, 1989), *Lady Lazarus* für Sopran solo (Sylvia Plath, 1992) und *Eingedunkelt* für Alt solo (Paul Celan, 1993).

Obwohl Reimann auf experimentell-avantgardistische Techniken und Elektronik weitgehend verzichtet, ist sein Stil kaum retrospektiv; Tonalität, Zitate oder Allusionen verwendet er nur in spezifischen Situationen, z.B. in den *Sieben Fragmenten in memoriam Robert Schumann* für Orchester (1988). Die Opern *Die Gespenstersonate* (nach August Strindberg, 1982/83), *Troades* (nach Euripides/Franz Werfel, 1985), *Das Schloss* (nach Franz Kafka, 1989/91) und *Bernarda Albas Haus* (nach Federico García Lorca, 1998/2000) zeigen einen künstlerischen Ausdruck, der primär psychischen Grenzsituationen gilt.

DER KOMPONIST

Holger Groschopp



Abbildung 3 Szenenfoto: *Die Gespenstersonate*, Dietrich Volle und Alexander Mayr.

Foto: Wolfgang Runkel

Barbara Zuber

Untote auf Lebenszeit

Musikalische Chiffren des Okkulten und Irrealen in Aribert Reimanns *Gespenstersonate*

Es spukt im Orchester. Kaum haben die Bläser zu Beginn von Reimanns Kammeroper das Getümmel eines grellen Tremolos in Bewegung gesetzt, da schleicht plötzlich aus dem Klamauk eine gespenstische Streichermusik. Unbeirrt von den Bläserattacken, die immer wieder dazwischenfunken, kriechen ihre Stimmen in die Höhe. Sie ziehen Gespinste von hauchdünnen Melodiefäden durch die Komposition, angereichert mit gläsernen Flageolets und Vierteltönen, die das Cello beisteuert. Das seltsame Spiel mit den klanglichen Kontrasten führt mitten hinein in die Thematik von August Strindbergs Kammerstück: dass nämlich die Verhältnisse in dieser Welt nie so liegen, wie sie scheinen, bis ihre verborgene tödliche Wahrheit ans Licht geholt wird.

Die schrill ausschlagenden Bläserfiguren, in denen sich alle sechs möglichen Tritonusintervalle als unverkennbare Zeichen des Malignen übereinander türmen, und die Gespensterklänge der Streicher gehören zusammen. Ihre Kombination ist musikalisch-thematisch wegweisend für die musikalische Dramaturgie der Oper. Wann immer sich diese paradoxen Mischgebilde im Verlauf der Handlung zu Wort melden, stets in variiert Form, fungieren sie als musikalische Chiffren für das Ineinander einer fiktiven realen und irrealen Welt. So etwa im ersten Teil der Oper, wenn der alte Hummel den Studenten auf das Haus des Obersten aufmerksam macht. In den Streichern hört man die schattenhafte Gespenstermusik, während gleichzeitig die Bläser ihre schrillen Tremolos in leise Pendelbewegungen verwandeln. Das klingt nun sehr geheimnisvoll, kündigt aber bereits hier von Schuld und vergangenen Verbrechen, die – wie es sich für ein analytisches Drama gehört – auf der Bühne erst nach und nach enthüllt werden.

Das Bühnensymbol der gegenseitigen Durchdringung von Sein und Schein ist das alte Haus des Obersten, das eine verrottete Gesellschaft von Untoten unter dem gemeinsamen Dach von Lug und Betrug vereinigt, bis

GEISTERMUSIK zwei Eindringlinge, der kriminelle alte Hummel und der ahnungslose Student Arkenholz, das Gebäude der Lebenslügen zum Einsturz bringen wollen, jedoch ihre Mission teuer bezahlen müssen. Den Alten erwartet eine tödlich endende Entlarvung während des Gespenstersoupers. Dem jungen Mann blüht die vernichtende Enttäuschung seiner Liebe zum jungen Fräulein. Es stirbt in dem Augenblick, als er ihr die Wahrheit ins Gesicht sagt, nicht bereit, die reale Welt des Wahns, der Schuld und des Verbrechens zu akzeptieren.

Doch so gnadenlos Strindberg in diesem absurdesten und unheimlichsten Stück seiner Bühnenwerke die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit demaskiert, so beharrlich betont der Komponist mit seiner Musik all die ambivalenten Züge des Scheinhaften und Absurden des Kammerspiels. So hinfällig und unreal die durchsichtige Geistermusik mit ihren schattenhaften Viertel-tönen auch klingen mag, so unverhohlen bezieht sie ihre subversive Kraft der Entblößung aus der Existenz einer korrumpierten Wirklichkeit der Lügen, Verbrechen und Täuschungen. Sie unterminiert das Reale und rückt es gleichzeitig, ohne ihm zu entfliehen, in eine unwirkliche Sphäre des trügerischen Scheins all dessen, was gerade der Fall zu sein scheint. Hier erst werden Fragen nach dem psychologischen und sozialen Gehalt gespenstischer Erscheinungen wirklich interessant. Und genau an diesem Punkt greift Reimanns Komposition ein: bei den Phantasmen einer geschlossenen Gesellschaft mit einer Wirklichkeitskonstruktion, die auf Lügen, Täuschung und Verstellung, auf Machtspiele und Unterdrückung gebaut ist.

Der Befund, dass paradoxe Koexistenzen und Ambivalenzen wie in keinem anderen Bühnenwerk Reimanns die musikalische Dramaturgie dieser Oper prägen, lenkt die Aufmerksamkeit auf die musikalische Disposition der Oper. Vorherrschend ist eine kammermusikalische Schreibweise für ein Ensemble von achtzehn Soloinstrumenten. Elf Bläser und vier Solostreicher des Kammerorchesters werden ergänzt durch Harfe, Klavier und das Harmonium, das den etwas süßlichen Sound von dissonant geballten Klängen ausströmt, als Zeichen des Maroden, Verstaubten und Verwesenden im Hause dieser Untoten auf Lebenszeit. So etwa, wenn Hummels ehemalige Braut und Geliebte des Obersten, das alte Fräulein Holsteinkrona, sich am Fenster zeigt (1. Bild). Ähnliche Cluster-Klänge tönen als Kommentar aus dem Orchester

in dem Augenblick, da in dem Gespräch zwischen den beiden Dienern Johansson und Bengtsson von der ehemaligen Schönheit der alten Hausherrin, der Mumie, die Rede ist. Ja, so sehe sie nun aus, sagt diese zu den wiederkehrenden Clustern des Harmoniums, als Hummel in ihr die ehemalige Geliebte erkennt (2. Bild).

Und wenn schließlich das Teesouper für all die Untoten wie für den ungebetenen Eindringling Hummel bereit ist und die gurrende Mumie, die auf den Papageien-Namen Polly hört, in der Runde erscheint, stürzen unmittelbar nacheinander lautstarke Cluster des Harmoniums (verstärkt durch die Harfe), dann die wild klappernden Klangchiffren des Malignen in die Musik der Streicher. Die krasse Spannung zwischen dem Zerbrechlich-Ephemeren der geisterhaften Streicherklänge und dem schrillen Zappeln der Bläser ist verschwunden. An die Stelle der Schattenmusik des Milchmädchens tritt der karge Dialog zwischen dem Obersten und dem alten Hummel, der entschlossen ist, diese verkommene Gesellschaft auffliegen zu lassen.

Der drastische Bruch in der Klangstruktur, eine sarkastische Travestie des Gespenstischen im Dienst der Satire, führt das Monströse des Gespensterhauses ad absurdum, noch bevor die Szene ins Alogische, Groteske und Irrationale abdriftet. Direktor Hummel, von der Mumie als Krimineller entlarvt und von Bengtsson, dem Diener des Obersten, des Mordes an dem Milchmädchen überführt, wird in den Wandschrank der Mumie verbannt, dazu verdammt, sich zu erhängen. Als Warnzeichen seiner endgültigen Entlarvung geistert kurz vor Bengtssons Auftritt das Milchmädchen über die Szene und mit ihm die Gespensterklänge der Streicher, so als wechsele das Orchester wie eine Kamera von der Totalen zur Nahaufnahme. In diesem Moment erhält man den Eindruck, als schiebe sich eine gespenstische Vision in die Musik des Orchesters. Dabei ist das Entscheidende für Strindberg wie für Reimann nicht etwa eine rational fassbare Differenzierung, sondern der geradezu gespenstische Prozess einer Schwellenüberschreitung, bei der man sich nie sicher sein kann, ob hier Menschen wie Masken in verstaubten Kleidern oder Gespenster umhergehen.

Schon im ersten Teil der Oper, der auf der Straße spielt, intervenieren kleine oder größere Fragmente der geisterhaften Streichermusik. In erster Linie gilt die Schattenmusik den drei Erscheinungen des Milchmädchens,

ENTLARVUNG



Abbildung 4 Szenenfoto: *Die Gespenstersonate*, Alexander Mayr.

Foto: Wolfgang Runkel

das Direktor Hummel heimtückisch aufs Eis lockte und ertrinken ließ, um eine Zeugin von einem seiner Verbrechen aus dem Weg zu räumen. Doch sind die Gespensterklänge der Streicher auch dann zu vernehmen, wenn Bewohner im Hause des Obersten wie unwirkliche Schemen an den Fenstern auftauchen (1. Bild). Sie drängen sich ins Gewebe der Komposition und rücken die Erzählung des Studenten Arkenholz ins Irreale, als er – begabt mit hellseherischen Fähigkeiten – davon berichtet, wie er aus einem zusammenstürzenden Haus ein Kind rettete und am Ende nichts in den Armen hielt.

SCHATTENKLÄNGE

Weitere Interpolationen der Milchmädchenmusik erzeugen Irritierungen, schwankend zwischen verborgener Wahrheit und Lüge, wenn der alte Hummel über den toten Konsul spricht, aber dabei verschweigt, unter welchen Umständen dieser ums Leben kam. Und als der Konsul plötzlich im Totenhemd aus dem Haus des Obersten auf die Straße tritt, verstärkt Reimann den Schock des Unerwarteten, indem er die morbiden Klänge des Harmoniums mit den Schattenklängen des Milchmädchens kombiniert. Die Gespinste dieser Musik, einst gewoben aus gläsernen Fäden der Streicherstimmen, verdichten sich in diesem Moment in vierstimmigen Klangaggregaten, als seien sie von einer anonymen Macht getrieben, dem subjektiven Willen unverfügbar.

Diese Musik aus dem musikalischen Gewebe zu verbannen, scheint unmöglich. Sie kehrt im dritten Teil in verwandelter Form im Streichersatz des Orchesters wieder, wenn das kranke Fräulein in ihrem Hyazinthenzimmer das Lied von der Sonne anstimmt, im versöhnlichen Schein seliger Engelsharmonien. Doch auch das Fräulein lebt an der Grenze, in einer Welt, in der das Reale entwirrt ist. Bald kann sich die gespenstische Schattenmusik der Streicher, die zunächst Vers für Vers das Lied des Fräuleins begleiten, nicht mehr zu einem festen Ganzen fügen. Mit dem grotesken Auftritt der blutsaugenden Köchin beginnt sie, unterbrochen von langen Pausen, allmählich zu schwinden, als würde sie von dem schaurigen Küchenweib aufgezehrt, bis nur noch einzelne Fragmente im Orchester durchscheinen.

Was da bald enden wird, nur das Leben des Fräuleins, ihre Liebe zu Arkenholz oder dessen trügerische Vision von ihr, das lässt Reimann zunächst musikalisch in der Schweben, bis zu dem Augenblick, in welchem Arkenholz

SCHATTENKLÄNGE die Diagnose ausspricht und das junge, unglückliche Ding mit seinen Worten tötet: »Warum wollten Sie nicht meine Braut sein? Weil Sie krank sind am Quell des Lebens.« Und da sind sie wieder, diese albraumartigen Pendelbewegungen der Bläser, die alle sechs Tritonusintervalle zugleich spielen, zunächst pur wie zuvor während des Gespenstersoupers. Gleich kehrt auch die Schattenmusik des Milchmädchens zurück, die mit einem rasenden Tremolo, durchsetzt von heftigen Akzenten, losstürmt.

Auch diese Mission, nämlich Illusionen und Lebenslügen zu demaskieren, bringt wie jene des alten Hummel nur den Tod. Nun aber trifft sie ein unschuldiges Wesen, das Arkenholz in den ewigen Schlaf singt, bevor er noch einmal das Lied des Fräuleins anstimmt. Doch sein Schlussgesang ist kontaminiert, vergiftet von der Misere im Hause des Obersten. Und so dominieren bald wieder jene musikalischen Chiffren des Malignen in den Bläsern das musikalische Geschehen im Orchester, bis zum Schluss des langen Nachspiels zur Oper. Musik als Revenant: Das ist Gespenstermusik schlechthin. »Wird er Hummel oder nicht?«, fragte einst Aribert Reimann in einem Gespräch mit Wolfgang Burde.



Abbildung 5 Szenefoto: *Die Gespenstersonate*, Alexander Mayr und Barbara Zechmeister.

Foto: Wolfgang Runkel

Karsten Januschke

Musikalische Leitung



Karsten Januschke dirigierte zuletzt 2013 im Großen Haus *Die Zauberflöte* sowie das Konzert für Kinder (Prokofjews *Romeo und Julia*). Es folgt 2013/14 eine Vorstellung von *Don Giovanni*. Außerdem debütiert Karsten Januschke bei der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern und bei den Bochumer Symphonikern. Seit 2008/09 ist er an der Oper Frankfurt als Solorepetitor, seit 2013/14 als Kapellmeister engagiert. Als Gastdirigent trat Karsten Januschke u. a. mit der Slowakischen Philharmonie auf. Während seines Engagements an der Wiener Staatsoper zwischen 2004 und 2008 dirigierte er Kinderopern und arbeitete als Repetitor eng mit Sängern wie Rolando Villazón zusammen. Karsten Januschke war u. a. Assistent von Kirill Petrenko, Bertrand de Billy, Seiji Ozawa und bei den Bayreuther Festspielen 2012 von Christian Thielemann.

Walter Sutcliffe

Regie



Walter Sutcliffe studierte am Royal College of Music sowie an der University of Cambridge. Er arbeitete als Regieassistent u. a. an der Deutschen Oper am Rhein, am ROH Covent Garden und an der Metropolitan Opera New York. Für die Oper Frankfurt inszenierte er 2009/10 *Owen Wingrave*. Zu seinen Inszenierungen zählen u. a. *Le Grand Macabre* in Chemnitz, *La Traviata* und *Luisa Miller* in Braunschweig, *Kiss me, Kate* und *Werther* in Magdeburg, *Orpheus in der Unterwelt* und *Don Giovanni* in Osnabrück, *Carmen* und *Così fan tutte* an der Oper Tallinn, *Sarka* an der Dicapo Opera New York, *The Knot Garden* beim Klangbogen-Festival Wien und *Die Geschichte vom Soldaten* am Battersea Arts Centre London. Im Schauspielbereich inszenierte er u. a. Strindbergs *Die große Landstraße* am Gate Theatre London. 2014 sind u. a. Neuinszenierungen am Teatro Regio Turin und am Théâtre du Capitole Toulouse geplant.

Kaspar Glarner

Bühnenbild und Kostüme



Kaspar Glarner gastiert regelmäßig an der Oper Frankfurt, zuletzt für *Ezio* an der Seite von Vincent Boussard. Mit Walter Sutcliffe erarbeitete er hier bereits *Owen Wingrave*. Weitere gemeinsame Produktionen folgten u. a. in Magdeburg (*Werther*) und Braunschweig (*Luisa Miller* und *La Traviata*). Zukünftige Inszenierungen mit Walter Sutcliffe sind am Teatro Regio Turin und am Théâtre du Capitole Toulouse geplant. An der Oper Frankfurt arbeitete er außerdem mit Uwe Eric Laufenberg (*Roméo et Juliette*), Christoph Quest (*Weißer Rose*) und Udo Samel (*Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und *Schwannengesang*) zusammen. 2013/14 wird er für *Falstaff* an der Seite von Regisseur Keith Warner, mit dem er hier u. a. bereits *Lear* in Szene setzte, zurückkehren. Kaspar Glarner war u. a. an der Hamburgischen Staatsoper sowie in Straßburg, Warschau und Kopenhagen tätig.

Joachim Klein

Licht



Joachim Klein ist seit 1994 als Beleuchtungsmeister und Lichtdesigner an der Oper Frankfurt engagiert und übernahm 2013 die Leitung der Beleuchtungsabteilung. Er gastiert regelmäßig im In- und Ausland. Unter seinen letzten Arbeiten für die Oper Frankfurt waren *Dido and Aeneas/Herzog Blaubarts Burg* (auch beim Gastspiel auf dem Edinburgh Festival), *The Rake's Progress*, *Giulio Cesare in Egitto*, *Der Spieler* und *Ezio*. Gastengagements führten ihn u. a. zu den Salzburger Osterfestspielen (*Salome* mit Stefan Herheim), nach Graz (*La Traviata* und *Pique Dame* mit Peter Konwitschny sowie *Elektra* mit Johannes Erath), Göteborg (*Lucrezia Borgia* mit Christof Loy), an das Teatro Real Madrid (*Werther* mit Willy Decker), an die English National Opera London (*La Traviata* mit Peter Konwitschny). 2013/14 folgt u. a. an der Staatsoper Hamburg *Das schlaue Füchslein* mit Johannes Erath.

Dietrich Volle

Der Alte, Direktor Hummel



Dietrich Volle, seit 2007/08 im Ensemble der Oper Frankfurt, übernimmt 2013/14 nach Robert (*Die Sizi-lianische Vesper*) und Kreon (*Oedipe*) die Partien Erster Schäfer (*Daphne*), Melot (*Tristan und Isolde*), Morucio (*Tiefeland*) und Manz (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*). Der Bariton trat hier u. a. in *Vanessa, Königs-kinder* (CD bei OehmsClassics erhältlich) und *Der Spieler* sowie als Donner (*Rheingold*), Bischof von Cadix (Pfitzners *Pales-trina*), Leroux/Sacerdote (*Volo di notte/Il prigioniero*), Dr. Kolenatý (*Die Sache Makropulos*) und Herzog von Albany (*Lear*) auf. Auch an den Frankfurter Erstaufführungen von Eötvös' *Angels in America* und Britten's *Owen Wingrave* sowie an der Uraufführung von Glanerts *Caligula* war er beteiligt. Zuvor war Dietrich Volle an den Opernhäusern in Aachen, Karlsruhe und Wiesbaden engagiert. 2013 gastierte er als Bergs Wozzeck in Würzburg.

Alexander Mayr

Der Student Arkenholz



Der österreichische Tenor, der an der Oper Frankfurt bereits in Haas' *Die Nacht* und Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* sowie zuletzt als Einspringer in *The Tempest* zu erleben war, sang die Partie des Studenten Arkenholz bereits am Landestheater Innsbruck und an der Wiener Kammeroper. Mayrs Interesse und Erfahrung mit moderner Musik führten ihn u. a. als Rodé in Eötvös' *Drei Schwestern* und als Janek (*Die Sache Makropulos*) an die Deutsche Oper am Rhein, als Christoph Kaufmann (Rihms *Jakob Lenz*) zu den Salzburger Festspielen, mit der Uraufführung von Stockhausens *Sonntag aus Licht* an die Kölner Oper und mit der Titelpartie in der Uraufführung von Virs *Ion* zum Almeida-Festival London. In Lübeck war er u. a. in der Titelpartie von Schostakowitschs *Die Nase*, bei den Bregenzer Festspielen als Frangipani (Křenek's *Karl V.*) und am Opernhaus Basel in Adams' *The Death of Klinghoffer* zu erleben. Alexander Mayr ist seit 2013 Dozent für Gesang

an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und promoviert daneben aktuell über die vergessene historische Gesangstechnik der »voce faringea«, die er selbst auch für seine Interpretation der Partie des Studenten Arkenholz nutzt.

Brian Galliford

Der Oberst



Brian Galliford kehrt nach seinem hiesigen Debüt als Ulrich Eisslinger (*Die Meistersinger von Nürnberg*) an die Oper Frankfurt zurück. Die Partie des Obersten sang er bereits 2010 an der Wiener Kammeroper. Zuletzt trat der Tenor 2013 als Ein Narr (*Gawain*) bei den Salzburger Festspielen sowie als Reverend Horace Adams (*Peter Grimes*), den er 2014 auch an der Opéra Lyon verkörpern wird, in Birmingham und in der Royal Festival Hall sowie als Monostatos (*Die Zauberflöte*) an der English National Opera London auf. Im März 2013 gab er sein Debüt am Teatro alla Scala Mailand in Ras-katovs *Ein Hundeherz*, in dessen Uraufführung er bereits an der Nieder-landse Opera Amsterdam aufgetreten war. Brian Galliford gastierte außer-dem u. a. am ROH Covent Garden London, an der Opéra Comique Paris, der Komischen Oper Berlin und beim Glyndebourne Festival. Dabei arbei-tete er mit Dirigenten wie Sir Antonio Pappano, Sir Simon Rattle, Vladimir Jurowski, Ingo Metzmacher, Hartmut Haenchen und Peter Eötvös zusam-men.

Anja Silja

Die Mumie



Anja Silja kehrt nach ihren Auftritten als Babuschka (*Der Spieler*) an die Oper Frankfurt zurück. Sie begann ihre Bühnenlaufbahn als 16-Jährige in Braunschweig mit Rollen wie Rossinis Rosina, Strauss' Zerbinetta und Bizets Micaëla. Es folgten Engagements am Staatstheater Stuttgart und an der Oper Frankfurt, wo sie die Aufmerksamkeit von Wieland Wagner erregte. 1960

gab sie als Senta ihr Bayreuth-Debüt. Bis zu Wieland Wagners Tod sang sie die großen Sopranpartien europaweit in fast all seinen Inszenierungen. Ihr Repertoire umfasst eine außergewöhnliche Bandbreite unterschiedlichster Rollen. Zahlreiche Opernaufnahmen unter den großen Dirigenten des 20. Jahrhunderts dokumentieren ihr künstlerisches Schaffen. Für ihre Verdienste um Kunst und Kultur wurde Anja Silja u.a. mit dem Bundesverdienstkreuz und dem Europäischen Kulturpreis ausgezeichnet. In den letzten Jahren sang sie in Wien, Zürich, Barcelona, Berlin, Hamburg, New York, London, Paris, Aix-en-Provence und beim Glyndebourne Festival Rollen wie Emilia Marty (*Die Sache Makropulos*) und Die Küsterin (*Jenufa*), für deren Interpretation sie den Kritikerpreis des Jahres in England und den Grammy Schallplattenpreis gewann.

Barbara Zechmeister

Das Fräulein



Barbara Zechmeister, die 2013 als Erste Dame (*Die Zauberflöte*) bei den Bregenzer Festspielen gastierte, singt seit 1996 an der Oper Frankfurt und wurde hier 2011 zur Kammersängerin ernannt. 2013/14 tritt die Sopranistin hier als Europa (*Die Liebe der Danae*, konzertant) und Despina (*Così fan tutte*) auf. Zuvor war sie u.a. in *Das Spiel von Seele und Körper*, *Der Spieler*, als Rosalinde (*Die Fledermaus*) und Emma (*Chowanschtschina*), Gräfin Almaviva (*Die Hochzeit des Figaro*), Musetta/Mimì (*La Bohème*), Freia (*Das Rheingold*), Marguerite (Gounods *Faust*), Lady Macduff (Blochs *Macbeth*), Donna Clara (*Der Zwerg*), Grigori Frids Anne Frank, Schwester in Sallinens *Kullervo* und in der Uraufführung von Glanerts *Caligula* zu erleben. Gastengagements führten sie u.a. nach Mannheim, Hannover, Stuttgart, Essen, Rouen und Lissabon sowie zum Wexford Festival.

Hans Schöpflin

Johansson



Der Tenor Hans Schöpflin gastierte an der Oper Frankfurt bereits als Edmund (*Lear*) sowie in *Owen Wingrave* und *The Turn of the Screw*. Der mehrfach ausgezeichnete Künstler hat sich als Interpret des Repertoires des 20. und 21. Jahrhunderts u.a. in Barcelona, Paris (Opéra National), München (Gärtnerplatz), Karlsruhe, Basel (Uraufführung von *Der Sandmann*), Berlin (Komische Oper), Mannheim und Buenos Aires einen Namen gemacht. Zuletzt war er in Hildesheim in der Titelpartie von *Peter Grimes* zu erleben. Die *Death in Venice*-Produktion des Gran Teatre del Liceu Barcelona, in welcher er Aschenbach sang, erhielt den spanischen Opernpreis als Beste Neuproduktion des Jahres 2008. Für die Gestaltung derselben Rolle erhielt er 2007 den Theater-Oscar und wurde in der Kritikerumfrage des Bundeslandes NRW als Bester Sänger ausgezeichnet. Für das Niederländische Radio sang er 2012 Weills *Berliner Requiem* ein.

Björn Bürger

Bengtsson



Björn Bürger zählt seit 2013/14 zum Ensemble der Oper Frankfurt. 2012 gab er als Nicholas (*Vanessa*) sein Debüt auf der großen Bühne. In seiner ersten Spielzeit als Ensemblemitglied gestaltet der junge Bariton nach Graf von Vaudemont (*Die Sizilianische Vesper*), Harlekin (*Ariadne auf Naxos*) und Papageno (*Die Zauberflöte*) die Partien Astolfo (*Orlando furioso*), Masetto (*Don Giovanni*), einen der Vier Könige/Neffen des Pollux (*Die Liebe der Danae*, konzertant) und Dichter/Oblačný/Vacek (*Die Ausflüge des Herrn Brouček*). 2012 debütierte er in Verdis *Macbeth* am Grand Théâtre Genf. Björn Bürger studierte an der HfMDK Frankfurt bei Hedwig Fassbender. Er gewann jeweils den Ersten Preis beim »Bundeswettbewerb Gesang« 2012, beim »Emmerich-Smola-Wettbewerb« des SWR 2013 und beim »Anneliese-Rothenberger-Wettbewerb« 2013.

Nina Tarandek

Die dunkle Dame



Nina Tarandek zählt seit 2012/13 zum Ensemble der Oper Frankfurt, deren Opernstudio sie zuvor angehörte. 2013/14 singt die kroatische Mezzosopranistin nach Ninetta (*Die Sizilianische Vesper*) und Zweite Dame (*Die Zauberflöte*) die Partien Zweite Magd (*Daphne*) und Antonia (*Tiefland*). In Frankfurt war sie bereits u. a. als Waltraute (*Die Walküre*), Tebaldo (*Don Carlo*) und Cherubino (*Die Hochzeit des Figaro*) zu erleben, zudem in der weiblichen Hauptrolle in Sciarrinos *Luci mie traditrici* (CD- und DVD-Aufnahme erhältlich). Nina Tarandek gastierte u. a. an der Semperoper Dresden, am Theater an der Wien, an der Volksoper Wien und am Teatro Teresa Carreño Caracas.

Stine Fischer

Die Köchin



Stine Fischer gab 2010 an der Oper Frankfurt ihr Operndebüt als Dritte Dame (*Die Zauberflöte*). 2013 gab die Altistin hier ihr Rollendebüt als Rosweiße (*Die Walküre*). 2013/14 sang sie hier Dryade (*Ariadne auf Naxos*) und erneut Dritte Dame sowie an der Opéra Monte Carlo erstmals Flosshilde (*Das Rheingold*). Im Rahmen der Weilburger Festspiele 2012 trat sie als Glucks Orfeo und beim Rheingau Musik Festival 2013 in Stradellas *La colpa, il pentimento e la grazia* auf.

Frankfurter Opern- und Museumsorchester

Das Frankfurter Opern- und Museumsorchester, das seit 2008/09 von Sebastian Weigle als GMD der Oper Frankfurt geleitet wird, ist eines der bedeutendsten Orchester im deutschsprachigen Raum. Es wurde 2011 zum dritten Male im Fachmagazin »Opernwelt« zum »Orchester des Jahres« gewählt. In den von der Museums-Gesellschaft veranstalteten »Museumskonzerten« tritt das Orchester bis heute als Konzertorchester auf.

Textnachweise

Die Texte von Barbara Zuber, Walter Sutcliffe und Steffi Mieszkowski sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung, deren Übersetzung sowie alle sonstigen Übersetzungen aus dem Englischen stammen von Steffi Mieszkowski.

Peter Schütze: August Strindberg, Reinbek bei Hamburg 1990; Sigrig Wiesmann: Für und Wider die Literaturoper, Laaber 1982; Anni Carlsson: Ibsen, Strindberg, Hamsun, Kronberg 1978; Richard Willmott und Dr. Victor Lee (hg): William Blake, The songs of innocence and experience, Oxford 1990; Rüdiger Bernhardt: August Strindberg, München 1999; August Strindberg: Das Blaue Buch, Frankfurt am Main 2005; Holger Groschopp, Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (hg), Aribert Reimann, in: Komponisten der Gegenwart, Edition Text und Kritik, München 2002; Hermann Hesse, Steppenwolf, Berlin 2012

Bildnachweise

Eivor Martinus: Strindberg and love, Oxford 2001; die Porträtzeichnung von Aribert Reimann stammt mit freundlicher Genehmigung von Annette Bätjer; Michael Meyer: August Strindberg – an autobiography, London 1985

Biografien: Karsten Januschke (Jürgen Friedel), Walter Sutcliffe, Joachim Klein (Oper Frankfurt), Kaspar Glarner (Peter Mayr), Dietrich Volle, Barbara Zechmeister, Björn Bürger, Nina Tarandek (Barbara Aumüller), Alexander Mayr (Fotostudio Weinwurm), Brian Galliford (Ric Schoens), Anja Silja, Hans Schöpflin, Stine Fischer (Agentur)

Das Titelbild sowie die Szenenfotos stammen von Wolfgang Runkel.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

Impressum

Oper Frankfurt 2013/14
Herausgeber Bernd Loebe
Redaktion Steffi Mieszkowski

Verlag und Herstellung Druckerei Imbscheidt
Titelgestaltung Gunter Rambow

Oper Frankfurt ist eine Sparte der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main GmbH | Geschäftsführer: Bernd Fülle, Bernd Loebe, Oliver Reese | Aufsichtsratsvorsitzender: Prof. Dr. Felix Semmelroth | HRB-Nr. 52240 beim Amtsgericht Frankfurt am Main | Steuernummer: 047 250 38165

(Loebe (Hrsg.), 2014)

Grenzregion der Wirklichkeit

Von Hans-Jürgen Linke



Die große Anja Silja lässt eine skurrile Randfigur zur rächenden Untoten heranwachsen.

Foto: Copyright: Wolfgang Runkel

Wo die Untoten nisten: Walter Sutcliffe inszeniert brillant und respektvoll Aribert Reimanns „Gespenstersonate“ für die Oper Frankfurt im Bockenheimer Depot.

Das Haus des Obersten ist ein lavendelfarbenes Puppenheim, innen beleuchtbar und mit maßstabsgetreuen Menschenfiguren ausgestattet, eine gutbürgerliche Idylle. Nur weiß man nicht recht, wer mit diesem Spielzeug spielt. Es muss jemand sein, der über viel Bosheit verfügt. Das erste, was man erfährt, ist, dass der Student Arkenholz die ganze Nacht lang verletzte und tote Opfer eines Hauseinsturzes versorgt und geborgen hat.

Arkenholz erzählt das dem Milchmädchen. Der alte Direktor Hummel beobachtet das, kann aber das Milchmädchen nicht sehen. Das Puppenhaus kann hier schon kein ganz sicherer Ort mehr sein, und bald ist es nicht mal mehr ein diesseitiger.

Davor hat man eine nervöse Ouvertüre gehört, in der solistisch eingesetzte Instrumente mit schattenhafter Mikrintervallik und Flageolets ein schleierhaftes Gewebe schaffen, das immer wieder von Bläserattacken aufgerissen zu werden scheint. Wir befinden uns in der „Gespenstersonate“, in der August Strindberg die Bedrohung der Lebenswelt durch Vergangenheiten, Schuld, Macht und Untertanengeist bis in Grenzregionen des Okkulten getrieben hat.

DIE PRÄSENZ DER TOTEN IST RAUMGREIFEND Uwe Schendel und Aribert Reimann haben aus

Strindbergs Drama ein Opernlibretto destilliert, und Reimanns Kompositionsarbeit ist der Aufgabe verpflichtet, das Ab- und Untergründige darin immer im Ohr zu halten. Die Musik kümmert sich um die Präsenz des Gespenstischen, des Untoten, um Verdichtungen und Verflechtungen und Abgründe in Grenzbereichen des Realen. Sie verhindert, dass der Eindruck entsteht, hier würden Menschen ihre vitalen Probleme – Liebes- und Lebenszweifel, Machtfragen – verhandeln.

Aber die Musik wirkt nicht nur atmosphärisch, sondern auch individualisierend. Für jede der in dem Stück vorkommenden Figuren hat Reimann eine sehr spezifische Art zu singen und oft auch eine spezifische Instrumentation entwickelt, so dass beispielsweise drei Tenöre nebeneinander mit maximaler Differenziertheit geführt werden können. Reimanns Musik ist eine meisterhaft subtil und klar gearbeitete, ideenreiche und handwerklich perfekt ausgearbeitete Erklärungs- und Verdeutlichungs-Musik.

Das Klang-Gewebe entsteht aus der Pluralität der musikalischen Individualitäten. Hier geht es darum, dass alle Lebenswege unentrinnbar miteinander verwirrt und verflochten sind, dass Menschen einander knechten, umbringen, in lebenslange Schuldgefühlsümpfe schubsen oder wie Vampire aussaugen, dass es also Gründe für Hass- und Rachegefühle im Überfluss gibt. Die Toten unterscheiden sich von den so genannten Lebenden vor allem darin, dass nicht jeder sie sehen kann, aber ihre Präsenz ist raumgreifend, ihr Einfluss real.

Walter Sutcliffe hat dieses Kammerstück für die Oper Frankfurt inszeniert und geht dabei mit viel Respekt und Umsicht vor. Er lässt den Darstellerinnen und Darstellern den Raum zur Entfaltung des dramatischen Settings, er verlässt sich auf die Wirkung der Musik und bittet das Publikum mit behutsamen Lichteffekten (Joachim Klein) und einer vorsichtigen Montage in das Puppenhaus hinein in diese Grenzregion zwischen Innen und Außen, Vergangenheit und Gegenwart, Tod und Leben.

Die Bühne (Kaspar Glarner) ist eine glatte Fläche, die die Erinnerung an das Puppenhaus enthält, in der es Falltüren gibt und über die das Mobiliar manchmal geräuschlos rollt – nicht um eines visuellen Effektes willen, sondern um den Raum neu zu definieren.

Anja Silja, die unterm glatten Boden vegetierende „Mumie“ – per Kostüm als Wiedergängerin von Strindbergs erster Frau Siri von Essen definiert – gestaltet ihre Partie als großes, stimmlich überaus differenziertes Drama, das sie von einer skurrilen Randfigur zur rächenden Untoten heranwachsen lässt.

REIMANN'S STRUKTURIERTEN IDEENREICHTUM Alexander Mayr in der Partie des Studenten Arkenholz

geht mit den erstaunlichen Anforderungen seiner Partie an Stimmumfang und Nuancierung souverän und offenbar ohne große Druckentfaltung um; die Entwicklung dieser Figur vom unschuldigen Jungen mit Helfer-Syndrom zum Verstrickten, in dessen Leben der Tod seine ersten unergründlichen Spuren drückt, gerät ihm zu einem Kontinuum der emotionalen Selbstentfremdung. Dietrich Volle als Direktor Hummel geht den in gewisser Weise umgekehrten Weg – vom Zentralbösewicht zum Selbstmörder – mit der gleichen eindrucksvollen Souveränität.

Barbara Zechmeister, die in einem anderen Stück eines anderen Dramatikers zusammen mit Arkenholz die Jugend und die Hoffnung zu repräsentieren hätte, geht am Ende auf eine so unausweichliche und lyrisch-hysterische Weise zugrunde, dass man ihr dabei gleich noch einmal zuhören möchte. Und für Arkenholz bleibt schon hier kaum noch ein Gran Lebenszuversicht übrig, die ersten Gespenster haben sich in seiner Biografie eingeknistet, wie uns auch die Musik erklärt.

Ja, die Musik. Man kann Reimanns strukturierten Ideenreichtum kaum genug loben. Zugleich wird sehr bald klar, dass bei der Fülle neuer Spieltechniken und der Fülle an rhythmischen und artikulatorischen Schwierigkeiten der Partitur die Uraufführung vor dreißig Jahren Musiker vom Ensemble Modern, also Neue-Musik-Spezialisten brauchte, um angemessen zu klingen.

Heute ist das ein wenig anders. Karsten Januschke macht bei der musikalischen Leitung des Abends eine umsichtige Arbeit, hat stets die Bühne genau im Blick und sorgt für lupenreines Timing. Und die zwölf Musiker – Mitglieder und Gäste des Opernorchesters, Repräsentanten einer jüngeren Musikergeneration – tragen zum Gelingen der Inszenierung Erhebliches bei. So dass man diesen Opernabend allen Freunden des Untoten wärmstens empfehlen muss.

(Linke, 2014)

„Gespenstersonate“ in Frankfurt

Auf der Suche nach der verlogenen Zeit

Eine Mumie schon zu Lebzeiten: Frankfurter Erstaufführung von Aribert Reimanns „Gespenstersonate“.

28.01.2014, von BENEDIKT STEGEMANN



Anja Silja als Mumie: Szene aus der „Gespenstersonate“ in Frankfurt

© COPYRIGHT: WOLFGANG RUNKEL

Die Gegenüberstellung von Fassade und innerer Verfassung in August Strindbergs Kammerspiel „Die Gespenstersonate“ zielt auf eine bürgerliche Gesellschaft, deren Normen verblasst sind. Das macht es der gleichnamigen Oper von Aribert Reimann nicht leicht, einen prominenten Platz im Repertoire des zeitgenössischen Musiktheaters zu behaupten. Walter Sutcliffe inszeniert das im Jahr 1984 uraufgeführte Werk jetzt erstmals in Frankfurt. Im Bockenheimer Depot hat er dafür die von Kaspar Glarner eingerichtete Bühne so weit in Richtung Raummittte gerückt, dass die Zuschauer auf der einen Tribüne diejenigen auf der anderen jeweils als Hintergrund und Teil des Spiels wahrnehmen.

Der Versuchung, die durch die räumliche Anordnung suggerierte Aktualität explizit zu machen, wird nicht nachgegeben. Stattdessen finden sich anregend detailreiche Studien der Bühnencharaktere. Dietrich Volle brilliert als verlebter Direktor Hummel, Brian Galliford als zum Oberst aufgeblähter Hochstapler, Anja Silja als zunächst völlig abgedrehte, dann wieder überraschend Klartext sprechende Mumie, Barbara Zechmeister als deren Tochter. Zuwendung erfahren auch die zahlreichen Nebenrollen, nicht zuletzt in der köstlichen Zeichnung des devoten Dieners Johansson (Hans-Jürgen Schöpflin) und seines dreisten Berufsgenossen Bengtsson (Björn Bürger). Alexander Mayr bringt als Student Arkenholz frischen Wind in die aussichtslos in Vergangenheit und Lügen verstrickte Gesellschaft. Er beherrscht zudem die Kunst, seinen Tenor bei Bedarf in Counterhöhen kippen zu lassen und derart dem expressionistischen Gestus Reimannscher Melodiekonturierung mehr als gerecht zu werden.

Das überwiegend aus Mitgliedern des Frankfurter Opern- und Museumsorchesters bestehende Kammerensemble hat unter der Leitung von Karsten Januschke keine Mühe, die Illusion orchestraler Vollständigkeit aufzurichten. Die Musik basiert auf eingängigen Zuordnungen: dunkle Tiefe für das abgründig Böse, Harmoniumklänge für eine gemütliche Morbidität, von Streichern grundierte Helle für die wenigen Momente der Hoffnung. Mit ihren exaltierten Sprüngen, den dichten Reibungen und ihrer verdichteten Symbolik bleibt es gleichwohl schwer, die Klangaussage parallel zur Bühnenhandlung zu erfassen.

In der „Gespenstersonate“ sind vierzehn Rollen zu besetzen, und Sutcliffe choreographiert diese Fülle überzeugend. Im Zusammenspiel mit den ferngesteuert auf die Bühne rollenden und wieder verschwindenden Requisiten gelingt es ihm zudem, den Unterschied zwischen den zuverlässig funktionierenden Spielern und den bewegten Dingen symbolisch aufzuheben. Dass die Vielzahl der Nebenrollen angesichts einer kompakten Handlung leicht in die Irre führt und Strindbergs Weltsicht inzwischen aus der Zeit gefallen scheint, bleibt eine schwer lösbare Herausforderung. Der anwesende Komponist und das unermüdlich applaudierende Premierenpublikum sind mit dem Ergebnis dennoch hochzufrieden.

(Stegemann, 2014)



Brenngläser des Wahns

Weiter geht es an der Oper Frankfurt mit bedeutenden zeitgenössischen Klassikern. Während im grossen Haus Thomas Adès' *The Tempest* läuft, feiert im Bockenheimer Depot die Kammeroper *Die Gespenstersonate* des Komponisten Aribert Reimann ihre Frankfurter Erstaufführung. Nach dessen *Medea* und *Lear* bekräftigt die Oper Frankfurt ihr Image als Förderer zeitgenössischer kammermusikalischer Besonderheiten. Der Text *Die Gespenstersonate* stammt von August Strindberg. Uraufgeführt bei den Berliner Festwochen 1984, birgt Reimanns musikalisches Kammerstück jenen wahnwitzigen Charme, den Liebhaber skurriler und zugleich scharfzüngiger Opernstoffe schätzen. August Strindberg, poetische Lichtgestalt, Visionär, Mystizismus-Anhänger, Frauenhasser und Ehehölle-Beschreiber verfasste nach seiner dritten gescheiterten Ehe sein *Okkultes Tagebuch*, das als Inspirationsquelle für seine Gespenstersonate gilt. In seinem 1907 eingeweihten Intimen Theater in Stockholm kamen zahlreiche „Kammerspiele“ auf die Bühne, die bis heute zum Weltruhm des Dichters zählen. Eigenstudien über Wahn, Okkultismus, das Scheitern von Beziehungen, das Spiel von Schein und Sein durchdrangen sein eigenes Leben, wie auch sein Oeuvre.

Für den großen Bühnenraum des Bockenheimer Depots hat der famose Bühnenarchitekt Kaspar Glarner einen breiten Bühnenstreifen mit rechts und links ansteigenden Tribünen, auf denen das Publikum sitzt, geschaffen. Auf der Spiel- und Aktionsfläche vor ihm bewegt sich im ersten Bild, wie von Geisterhand gelenkt, die rosafarbene Gründerzeitvilla der Gespenstergesellschaft im Puppenhausformat. In ihrem Inneren ist sie mit feinem Inventar bestückt. Teile des Inventars huschen im zweiten Bild in Originalgröße durch die Szenerie. Hinter jeder Tribüne zeigen halbrunde, große Fenster einen Wolkenhimmel für das erste Bild, das vor der Villa, und eine Wohnzimmertapete für das zweite Bild, das im Inneren der Villa spielt. Im zweiten Bild gleiten Couch, Sessel, Teakholztisch und eine weiße Skulptur – die Frau Oberst als junge Frau – über die Spielfläche. Auf dem Boden liegende Schranktüren öffnen sich und weisen den Weg in eine Gruft, aus welcher eine Mumie, die Hausherrin, steigt und Papageienmusikern surrend wirt umher tönen. Wirklichkeit, Vision und Traum verschmelzen. Die Zeiten fließen ineinander. Ja, die Zeit selbst scheint aufgehoben. Kaspar Glarner, der auch die gut durchdachten Kostüme entwarf, präsentiert diese als Hommage an August Strindberg und Aribert Reimann. So ähnelt der windige Direktor Hummel Strindberg, die Mumie Strindbergs erster Ehefrau Siri von Essen. Zum Tee erscheint Baron Skanskorg, eine stumme Rolle, in Gestalt von Aribert Reimann. Das mag den anwesenden Komponisten Aribert Reimann sehr amüsiert haben.

Regisseur Walter Sutcliffe hat sich mit scharfen Charakterzeichnungen in die Welten von August Strindberg begeben. Es scheint, als blicke man in den Kopf des Dichters, erlebt, wie er Figuren, Situationen erfindet, nein, aus dem Leben heraus nachzeichnet. Er schaut auf seine Figuren wie durch ätzende Brenngläser. Sutcliffe präsentiert 14 versponnene, sich den Variationen des Skurrilen und Maskenhaften hingebende Lebewesen. All diese "Gespenster" sind durch menschliche, allzu menschliche Verstrickungen aufeinander bezogen. Ein jeder trägt Geheimes umher, verbirgt, lügt und trügt. Alle fühlen sich vom Leben betrogen, hintergangen um ihre Lebensträume gebracht. Oder sie haben durch Schuld und Vergehen ein Leben als Erstarnte angenommen.

Da sind zur Eröffnung der Szenerie der Alte, Direktor Hummel, der als Betrüger und Spekulant geoutet wird. Mitleid erregend fährt er in einem Rollstuhl umher und wirbt den, von Zukunftsträumen beherrschten, armen Studenten an. Dafür will er ihn in eine stattliche Gesellschaft einführen. Dietrich Volle singt diesen Hochstapler, dieses Alter Ego Strindbergs, mit feuriger Verschlagenheit. Der junge Student, das Sonntagskind, das Tote wahrnimmt, Übersinnliches aufspüren kann, ist das direkte Gegenüber von Hummel. Er sucht das ideale „Liebesobjekt“ und scheitert. Alexander Mayr singt und spielt diesen hoffnungstrunkenen Studenten, der in die morbide Totentanzgesellschaft einbricht. Sein heller, ausdrucksstarker Tenor besticht mit hellem Timbre und silberner Noblesse. Glanzpunkt und Augenweide dieses Abends ist die große Anja Silja. Ihre zur Mumie erstarrte Frau Oberst, ehemals Geliebte Hummels verströmt mit Wonne ihre Papageienlaute und mutiert kurz darauf zu einer bitterbösausteilenden Rächlerin. Sprechend wie auch singend. Verstand und Wahnsinn liegen nahe beieinander. Sie zeigt es, moduliert brillant auf der Klaviatur des irrwitzigen Wahns. Barbara Zechmeister besticht im letzten Bild als kranke Tochter der Mumie. Im weißen Hochzeitskleid oder Totenhemd singt sie süßlich ausladend von ihren betörenden Hyazinthen, die herauschenden Duft spenden. Den Oberst einen windigen, schmierigen Blender, gibt Brian Galliford mit stilsicherem tenoralen Schmiss. In prägnanten Nebenrollen Hans -Jürgen Schöffin als Johansson, Diener bei Hummel, und Björn Bürger, Bedienter beim Oberst.

Für die musikalische Illusionierung der *Gespenstersonate* hat Dirigent Karsten Januschke ein differenziert spielendes Kammerensemble aus zwölf Instrumentalsolisten zur Hand. Reimanns atmosphärisch dicht strukturiertes Werk wirkt wie ein groß angelegtes Requiem. Klirrend süße, in hohen Lagen tastende Streicherflageollets suggerieren fröstelnde Grabeskälte, Harmoniumsounds scheinbare Versöhnlichkeit. Morbide Delikatesse verströmen die im skurril biegsamen Tonfall artikulierenden Bläsersolisten.

Der Komponist Aribert Reimann applaudiert in der Premiere begeistert und berührt einem Kammerensemble, das seine *Gespenstersonate* als zeitgenössischen Klassiker würdigt und feiert. Das Publikum ist gebannt von einem wahnwitzigen Psychodrama, das unter die Haut geht.

Barbara Röder

(Röder, 2014)

Karsten Januschke dirigiert in Frankfurt Reimanns Kammeroper „Die Gespenstersonate“

Von Stefan Schickhaus

FRANKFURT - Was Karsten Januschke da schildert, hat jeder schon einmal gehört, ohne allzu großes Vergnügen daran: „Wer mit einer normalen, erdigen Tenorstimme Spitzentöne in Bellini-Opern singt, hört sich meistens wie ein gerade geschlachtetes Schwein an.“

Umso mehr bewundert Januschke, seit dieser Spielzeit Kapellmeister an der Oper Frankfurt, die Kunst des jungen Österreicher Alexander Mayr. Der arbeitet mit der weitgehend vergessenen Kunst der „voce faringea“, einer Mixtur aus Kopf- und Bruststimme, „sehr bewusst mit dem Stimmsitz arbeitend, hochinteressant“, erklärt Januschke. „Damit sind Sachen möglich, bei denen man sich immer gefragt hat, wie das zu singen ist.“ Spezialisten wie Mayr braucht man, wenn man Aribert Reimanns 1984 uraufgeführte Kammeroper „Die Gespenstersonate“ auf die Bühne bringen möchte, die bereits dritte Reimann-Oper in der Frankfurter Intendanz von Bernd Loebe. Extrem schwer sind Reimanns Gesangspartien, nicht nur die des Tenors Mayr.

In Schweden ein Lacherfolg

Auch Anja Silja, die große alte Dame der deutschen und speziell der Frankfurter Operngeschichte, wird von Reimann extrem gefordert. Sie singt hier eine Mumie, die in einem Kleiderschrank lebt und sich artikuliert wie ein Papagei – man merkt schon, Aribert Reimanns Oper ist keine gewöhnliche. Sie ist vielmehr „eine komplette Grotteske, verrückt, schwarz und komplex“, erklärt Januschke. Reimanns Musik wird oft als beklemmend beschrieben, als dunkel und bedrohlich. Wobei der Komponist selbst einmal sagte, er bilde sich ein, „ein sehr heiterer Mensch zu sein“. Und gerade seine Kammeroper „Gespenstersonate“ sei ja in Schweden ein echter Lacherfolg gewesen. Die Oper geht auf das gleichnamige Kammerstück des Schweden August Strindberg zurück, der wiederum ein großer Verehrer Beethovens war und sich mit seiner Kammeroper formal an Beethovens Klaviersonate Opus 31/2 orientiert haben soll.

Für den Dirigenten Januschke, Jahrgang 1980 und schon vor seinem Aufstieg zum Kapellmeister an der Oper Frankfurt als Solorepetitor aktiv, ist diese Beethoven-Parallele aber doch etwas schwer nachvollziehbar. „Sonate und Bühnenstück sind jeweils dreiteilig, das Stück hat den ungefähren Aufbau einer Sonate. Man darf aber nicht den Fehler machen, die Beethoven-Sonate inhaltlich eins zu eins auf die ‚Gespenstersonate‘ zu projizieren.“

Improvisierte Gesangslinie

Januschke hat sich für seine erste Premiere als Frankfurter Kapellmeister Rat geholt bei seinem Kollegen Friedemann Layer, der 1984 die Reimann-Uraufführung in Berlin dirigiert hatte. Der wusste, dass Reimanns Ideal eine Gesangslinie ist, die wie improvisiert klingen soll. Um die Zerrissenheit des Strindberg-Texts zum Ausdruck zu bringen. Reimann komponierte entsprechend gegen den natürlichen Sprachfluss, was es den Sängern zum Teil extrem schwer macht. „Meine Bewunderung gilt den Solisten, die hier mörderisch schwere Partien auswendig lernen mussten.“ Was allerdings nicht verhinderte, dass diese eigenwillige Oper eine der meistgespielten des 20. Jahrhunderts werden konnte.

Aber auch für Januschke selbst ist die „Gespenstersonate“ eine echte Herausforderung. „Im Unterschied zu den meisten anderen Opern ist man hier als Dirigent die einzige Instanz, auf die sich die Musiker und Sänger verlassen können. Sie können hier nicht nach dem Ohr musizieren. Entsprechend groß ist da natürlich die Verantwortung.“

(Schickhaus, 2014)

Literaturverzeichnis

- Oper Köln (Hrsg.) (2011). *Programmheft zu: Sonntag aus Licht, Redaktion: Dr. Thomas Ulrich*. Bonn: Köllen.
- Haider, H. (24.10.2011, update: 25.10.11). *Ins surreale Drama*. Abgerufen am 26.7.2014 von www.wienerzeitung.at:
http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehnenarchiv/406790_Ins-surreale-Drama.html.
- Kilga, C. (2011). *Programmheft zu: Collapsonomics*. Wien: toxic dreams.
- Linke, H.-J. (28.1.2014). *Gespensersonate Oper Frankfurt, Grenzregion der Wirklichkeit*. Abgerufen am 26.7.2014 von www.fr-online.de: <http://www.fr-online.de/kultur/gespensersonate-oper-frankfurt-grenzregion-der-wirklichkeit,1472786,26015480.html>.
- Loebe, B. (Hrsg.) (2014). *Programmheft zu: Die Gespensersonate, Redaktion: Steffi Mieszkowski*. Frankfurt am Main: Imbescheidt.
- Mayr, A. (Interpret). (5.12.2013). *Die voce faringea, Rekonstruktion einer vergessenen Kunst*. Kunstuniversität Graz, Graz.
- Potter, J. (Februar 2007). The tenor–castrato connection, 1760–1860. In: *Early Music*, 35, S. 97 -111.
- Röder, B. (Februar 2014). www.opernetz.de. Abgerufen am 26.7.2014 von www.opernetz.de:
http://www.opernetz.de/seiten/rezensionen/fra_ges_roe_140126.htm.
- Schickhaus, S. (16.1.2014). *Karsten Januschke dirigiert in Frankfurt Reimanns Kammeroper „Die Gespensersonate“*. Abgerufen am 26.7.2014 von www.wiesbadener-kurier.de: http://www.wiesbadener-kurier.de/lokales/kultur/lokale-kultur/karsten-januschke-dirigiert-in-frankfurt-reimanns-kammeroper-die-gespensersonate_13787033.htm.

Stegemann, B. (28.1.2014). „*Gespensersonate*“ in Frankfurt, *Auf der Suche nach der verlogenen Zeit*. Abgerufen am 26.7.2014 von www.faz.net: <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/gespensersonate-in-frankfurt-auf-der-suche-nach-der-verlogenen-zeit-12772682.html>.

Stuke, F. R. (24.4.2011). *www.opernnetz.de*. Abgerufen am 26.7.2014 von www.opernnetz.de: http://www.opernnetz.de/seiten/rezensionen/k_sonn_frs_240411.htm.

Tosic, L. (21.10.2011). *Collapsonomics, Operntalk mit Hayek und Keynes*. Abgerufen am 26.7.2014 von www.derstandard.at: <http://derstandard.at/1319180900463/Collapsonomics-Operntalk-mit-Hayek-und-Keynes>.