

## Michael Hirsch: Stationendrama. Oper in einer U-Bahn

I

Eine Oper für eine fahrende U-Bahn zu schreiben stellt für den Komponisten eine in verschiedener Hinsicht sehr merkwürdige Herausforderung dar: Diese Situation bietet so ziemlich alles, was man sich als Komponist für die Aufführung seiner Musik gerade nicht wünscht. Man wünscht sich eine gute Akustik und konzentrierte Stille in einem Aufführungsraum, in dem man möglichst von allen Plätzen aus gleich gut sehen und hören kann. Hier in der U-Bahn hat man es mit einem wackelnden, tosenden und zischenden Aufführungsraum zu tun, in dem ein gespielter Ton und ein gesprochenes Wort nur wenige Meter weit tragen. Es ist ein schlauchartiges Gebilde, dessen Seh- und Hörperspektive für den einzelnen Zuschauer/Hörer äußerst begrenzt bleibt. Man ist verloren, wenn man hier nicht aus der Not eine Tugend macht, indem man jede dieser Widrigkeiten und musikfeindlichen Umstände zu konzeptionellen Notwendigkeiten erklärt: Die massiven Fahrgeräusche werden als vorgefundener Teil des Klangspektrums in die Komposition integriert, die mangelnde akustische Durchlässigkeit des Zuges wird zu einer musikalischen Situation umgeformt, in der jeder Zuhörer etwas Anderes hört. Dadurch verändert sich die Form des zu erarbeitenden Stückes radikal. Statt einer Partitur mit einer Zentralperspektive gibt es ein Konvolut autonomer, aber doch immer aufeinander bezogener Strukturen, die quasi mobile-artig durch den Ablauf der Fahrt zusammengehalten werden.

II

Das alles integrierende Gerüst des Stückes bildet eine CD-Zuspielung, auf der die Stimme des Ich-Erzählers in eine geräuschhafte Klanglandschaft eingebettet ist. Diese CD-Zuspielung ist das Einzige, was jeder Hörer auf jedem Platz gleich hört. Klänge und Stichworte der CD sind auch die Orientierungspunkte für die Sänger und den Schauspieler, die vollkommen unabhängig von der Musik des Instrumentalensembles agieren. Dieses ist wiederum auf die beiden Zughälften in zwei Gruppen aufgeteilt, die sich zur Rückfahrt noch einmal verändert formieren. Ihre Parts bestehen aus 2 mal 14 Miniaturen, gleichsam kurzen Charakterstücken, die in den Gesamtablauf eingeflochten sind.

Trotz der Unabhängigkeit einzelner Strukturen sollte das Gesamtergebnis bei aller Komplexität eine durchaus lineare narrative Dramaturgie verfolgen. Und trotz etlicher Unwägbarkeiten im Zusammenspiel der Ebenen und der damit verbundenen Freiräume sind alle Elemente aufeinander bezogen gedacht und in einer recht komplexen Gesamtarchitektur miteinander verknüpft.

Um noch eine gewisse Transparenz zu erhalten, erfordert das auf der anderen Seite teilweise den Einsatz etwas schlichterer musikalischer Mittel (z.B. Liegeklänge und relativ einfache harmonische Strukturen) sowie den Verzicht auf manche Subtilitäten und Komplexitäten, die sonst zum Standard des Komponisten Neuer Musik gehören, auch schon wegen der massiven Konkurrenz der Fahrgeräusche, die klanglich integriert werden müssen.

III

Die literarische Vorlage des „Stationendramas“ - Paul Brodowskys Erzählung „Rachel“ - hat mich von Beginn an fasziniert und angeregt. Dadurch dass Brodowsky offenbar ein Autor ist, dem auch formale Kriterien und Konstruktionen wichtig sind, gibt es bei ihm durchaus Parallelen zum Denken eines Komponisten. Seine Verwendung von Spiegelungen aller Art,

Leitmotiven und Variationen wiederkehrender Elemente nimmt man als Komponist dankbar auf, da es sich hier um genuin musikalische Mittel handelt.

Dennoch bietet die Erzählung dem Komponisten einer Oper ebenso viele Widerstände wie Anregungen. Insbesondere scheint sie sich als reine Prosa der Vertonung zunächst zu verweigern. Die zentrale Frage ist: Was soll da eigentlich gesungen werden?

Die nun vorliegende Oper begegnet dieser Problematik mit der Aufspaltung des Textes in verschiedene Ebenen. So fungiert die Sprechstimme der CD als innere Stimme von Max und Waldau (des für die Oper neu erfundenen Alter Ego von Max). Der Gesang tut das, was er am besten kann: er repräsentiert und überhöht die irrationalen Momente der inneren Handlung. Sein Textmaterial sind nur noch Reste und Fetzen aus dem Prosatext, die wie die Tagesreste in einem Traum auf eine tiefere emotionale und irrationale Schicht verweisen. Neben dem singenden Waldau eröffnen die beiden Frauenfiguren Olga und Charlotte Phantasie- und Erinnerungsräume des monologisierenden Max. Ihr Gesang beginnt da, wo die Sprache endet. Zwischen der von der CD zugespielten Sprechstimme und den live singenden Stimmen vermittelt die live sprechende Schauspieler-Stimme des Max.

#### IV

Die Kunstform Oper wird hier durch die Etablierung verschiedener Medien automatisch zu einem polyphonen Geflecht mehrerer koexistierender Kunstformen: Schon die traditionellen Mittel der Oper - Gesang und Instrumentalmusik - sind in eine Gesangsebene und eine autonome Kammermusik-Ebene aufgespalten. Die CD-Zuspielungen enthalten Momente von Literatur, Hörspiel und musique concrète. Und der Schauspieler des Max steuert Elemente des Sprechtheaters bei. Dies alles wird integriert durch ein szenisches und musikalisches „objet trouvé“ als Aufführungsraum: Die fahrende U-Bahn, die die ganze Oper schließlich auch zwangsläufig zu einer Art Klanginstallation werden lässt.

Die U-Bahn hat übrigens nicht allein durch ihre Geräusche einen Anteil an der Musik, sondern sie ist auch durch die Abfolge der Stationen mitverantwortlich für die Gesamtarchitektur und die (für eine Oper recht kurze) Dauer des Stückes.

Wir erzählen allerdings kein Stück über das U-Bahn-Fahren, sondern die U-Bahn ist der Ort eines inneren Monologes: Die Erinnerung an den Moment der Begegnung von Max mit einer Frau namens Rachel in der U-Bahn ist die Initialzündung für die ganze Oper. Von diesem Moment aus wuchert ein Erinnerungsstrom, ein „stream of consciousness“, der die eigentliche Handlung des Stückes darstellt. So ist die U-Bahn realer Ort des Geschehens wie auch ein symbolischer Ort. Die U-Bahn-Fahrt wird zu einer Fahrt ins Innere des Ich-Erzählers.

(Michael Hirsch)