

Michael Hirsch: Das stille Zimmer. Oper nach Texten von Ernst Herbeck

Kurzkommentar

"Die Poesie ist eine Abneigung zur Wirklichkeit, die schwerer ist als diese."
Ernst Herbeck

Ernst Herbeck (1920-1991) war 45 Jahre lang Patient in der Nervenlinik Gugging. Seine dichterische Arbeit, die von seinem Arzt Leo Navratil zunächst als Bestandteil der Therapie angeregt wurde, fand bald nach ihrer ersten Veröffentlichung große Anerkennung in der literarischen Fachwelt. Es besteht kein Zweifel, dass Herbecks Gedichte nicht nur als eindrucksvolle Dokumente eines Krankheitsbildes („Schizophrenie“), sondern in erster Linie als bedeutende und eigenständige Beiträge zur deutschsprachigen Lyrik der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts anzusehen sind.

Eine Oper nach, über und für Ernst Herbeck

Es geht hier nicht um die Darstellung eines klinischen Befundes („Schizophrenie“) und schon gar nicht um die Darstellung der Psychiatrie oder um Kritik an ihr. Der schizophrene Dichter soll hier stellvertretend stehen für die menschliche Existenz in einer unbewältigten und entfremdeten Welt. Die Welt wird in nicht mehr vereinbaren Trümmern und Splittern wahrgenommen und dargestellt. So ist auch die „Handlung“ dieser Oper nicht diskursiv, sondern ein breites Assoziationsfeld, das in seiner Bildhaftigkeit und Struktur der Logik des Traumes ähnelt. Ein Ereignisfeld in Assoziationsketten mit dem Bilder- und Figureninventar aus Herbecks Texten, welches häufig das Inventar der Märchen und Kinderlieder ist, aber auch zeitgenössische Angst- und Sehnsuchtmotiven enthält. Die Oper als die Kunstform mit dem größten Reservoir sinnlich-emotionaler Mittel vermag reicher und umfassender als andere Kunstformen Innenwelten abzubilden und neu zu schaffen. So versucht sie hier das ungeheure assoziative Potential der scheinbar kargen Lyrik eines Ernst Herbeck zu einem gleichermaßen subjektiven wie allgemeinen Bild von der Welt umformen.

Dieses assoziative Ereignisfeld wird kontrastiert durch ein immer wiederkehrendes Bild – „Das stille Zimmer“: Ein einfacher Holztisch in der Mitte der ansonsten verdunkelten Bühne. Zwei Männer sitzen sich gegenüber. Eine Sprach/Klanglandschaft aus ihren Worten, sparsamen konkreten Klängen vom Tonband. Es ist ein auf zwei Bühnenfiguren aufgespaltener innerer Monolog, ein Bild des Dichtens als existentieller Vorgang.

Der Wechsel der beiden Ebenen („Das stille Zimmer“ einerseits und die „opernhafte“ großformatigen assoziativen Szenen andererseits) ist ein Perspektivenwechsel: Einmal blicken wir auf einen Menschen im Zustand eines speziellen gedanklichen Prozesses, das andere Mal sehen wir in ihn herein, sehen seinen Blick auf die Welt mit unseren Augen.

(Michael Hirsch)

Langkommentar

Die Anfrage von Roland Quitt, ob ich für das Theater Bielefeld eine Oper schreiben wolle, erreichte mich in einem dafür denkbar günstigen Moment: Meine kompositorische Arbeit war seit jeher stark geprägt von grenzüberschreitenden Elementen, die Sprache und Szene in die kompositorische Arbeit zu integrieren suchten. Es war für mich daher fast schon höchste Zeit, mich auch einmal dieser Großform zuzuwenden, zumal auch die traditionelle Oper auf mich schon seit meiner Kindheit eine außerordentliche Faszination ausgeübt hatte. Mir fehlte bis dahin allerdings sowohl der Mut als auch der Anlass, die Kluft zwischen meiner privaten Opernbegeisterung und den avancierteren Mitteln meiner kompositorischen Entwicklung zu überbrücken. Den Auftrag aus Bielefeld deutete ich als Aufforderung, mich um diese Aufgabe nicht mehr länger herumzudrücken. So stand für mich auch von Anfang an fest, dass die formale und ästhetische Perspektive für das neue Werk so ausgerichtet sein muss, das es sich nicht mit dem unverbindlicheren Begriff eines „experimentellen Musiktheaters“ definieren lässt, sondern den Gattungsbegriff „Oper“ in durchaus emphatischen Sinn annimmt. Dabei war es für mich aber gleichzeitig selbstverständlich, dass das explizite Bekenntnis zur Gattungstradition der Oper nicht bedeuten konnte, sich nur der traditionellen Mittel der Oper zu bedienen, sondern im Gegenteil: dass auch die Erfahrungen grenzüberschreitender Musiktheaterformen, die meine bisherige Arbeiten mitgeprägt hatten, gleichberechtigt neben traditionellen Elementen in die Oper integriert werden. So sind Gattungselemente von Hörspiel, Schauspiel, musique concrète, Sprachkomposition, Performance und Installation kontrapunktierend zur Komposition für Singstimmen und Orchester in die Großform der Oper „Das stille Zimmer“ eingewoben.

Dieser formalen Konzeption entsprechend entschied ich mich, bei der Wahl des Stoffes nicht von einer geschlossenen dramatischen Vorlage auszugehen, sondern das Libretto als lockeres Gerüst anzulegen, das im Lauf der Arbeit daran und mit seiner Konkretisierung durch Komposition und Inszenierung zu einem immer dichteren Geflecht von Bezügen und Bedeutungszusammenhängen zusammenwachsen sollte. So wählte ich Texte (vorwiegend Gedichte) des „schizophrenen“ österreichischen Dichters Ernst Herbeck als alleiniges Material zur Kompilation des Librettos aus.

Der schizophrene Dichter soll hier stellvertretend stehen für die menschliche Existenz in einer unbewältigten und entfremdeten Welt. Die Welt wird in nicht mehr vereinbaren Trümmern und Splintern wahrgenommen und dargestellt. So ist auch die „Handlung“ dieser Oper nicht diskursiv, sondern ein breites Assoziationsfeld, das in seiner Bildhaftigkeit und Struktur der Logik des Traumes ähnelt. Ein Ereignisfeld in Assoziationsketten mit dem Bilder- und Figureninventar aus Herbecks Texten, welches häufig das Inventar der Märchen und Kinderlieder ist, aber auch zeitgenössische Angst- und Sehnsuchtmotiven enthält. Die Oper als die Kunstform mit dem größten Reservoir sinnlich-emotionaler Mittel vermag reicher und umfassender als andere Kunstformen Innenwelten abzubilden und neu zu schaffen. So versucht sie hier das ungeheure assoziative Potential der scheinbar kargen Lyrik eines Ernst Herbeck zu einem gleichermaßen subjektiven wie allgemeinen Bild von der Welt umformen.

Dieses assoziative Ereignisfeld wird kontrastiert durch ein immer wiederkehrendes Bild – „Das stille Zimmer“: Ein einfacher Holztisch, zwei Männer sitzen sich gegenüber. Eine Sprach/Klanglandschaft aus ihren Worten, sparsamen konkreten Klängen vom Tonband. Eine Person spricht mit sich selbst: es ist keine biographische Darstellung Ernst Herbecks als

Bühnenfigur, auch wenn die Assoziation dieser beiden Männer am Tisch mit Herbeck und seinem Arzt Navratil nahezuliegen scheint. Es ist vielmehr ein auf zwei Bühnenfiguren aufgespaltener innerer Monolog, ein Bild des Dichtens als existentieller Vorgang. Der Wechsel der beiden Ebenen („Das stille Zimmer“ einerseits und die „opernhafte“ großformatigen assoziativen Szenen andererseits) ist ein Perspektivenwechsel: Einmal blicken wir auf einen Menschen im Zustand eines speziellen gedanklichen Prozesses, das andere Mal sehen wir in ihn herein, sehen seinen Blick auf die Welt mit unseren Augen.

Ich ordnete die Texte als Folgen von Assoziationsketten an, so dass sich grobe thematische Felder ergaben, die den Nukleus für die später zu entwickelnde Bühnenhandlung bilden. Dann verteilte ich die Texte auf ein Ensemble von fünf Männern und fünf Frauen. Die Rollennamen der fünf Männer - der Blindgänger, der Pfadfinder, der Partzifall, der mit der Wunde und der Zwergk - und der fünf Frauen - das stille Kind, die Braut, der Engel, die Sphinx und die Mutter - entstammen ebenfalls dem Wortinventar von Herbecks Texten. Nach der Textmontage wurden die Texte auf die Rollen so verteilt, dass sich durch die Zuordnung schon gewisse charakteristische Züge für jede Rolle ergaben.

Die unterschiedliche Herkunft der ästhetischen Mittel zeitigte eine etwas ungewöhnliche kompositorische Anlage, die durch die Koexistenz von drei grundsätzlich verschiedenen und weitgehend voneinander unabhängigen Ebenen der Notation gekennzeichnet ist:

Da gibt es zum einen die in der Partitur traditionell notierte Ebene der Komposition für die Singstimmen und das Orchester.

Dem steht zum Zweiten eine fast autonom existierende „Hörspiel-Ebene“ gegenüber, die in der Partitur nur in Form von Einsätzen einzelner Takes erscheint, die als vorproduzierte Tonbandkomposition aber in akustischer Form vollkommen determiniert ist.

Die dritte Ebene schließlich besteht aus den musikalisch-sprachlichen und szenischen Aktivitäten der fünf Schauspieler, die in der Partitur nur durch den Wortlaut ihrer Texte dokumentiert sind. Sie wird im Rahmen der Uraufführungsinszenierung während der Proben in Form diverser Musikalisierungen der Sprache, sowie zusätzlicher akustischer Aktivitäten als Teil der Inszenierung weiterentwickelt.

Die Kunstform Oper wird hier also sowohl in ihrer eigenen Gattungstradition begriffen wie auch als ein offenes Feld behandelt, das Elemente aller möglichen Gattungen und Formen in sich bergen kann. Sie ist darin in gewisser Weise dem Roman verwandt, der seinerseits die verschiedensten literarischen Formen (z.B. Gedichte, Briefe, Binnenerzählungen usw.) in seine Großform integrieren kann.

Innerhalb der in der Partitur fixierten Ebene der Komposition für Singstimmen und Orchester sind ebenfalls verschiedene Bezüge zu anderen musikalischen Gattungen eingearbeitet. Die Tatsache, dass es sich bei dem Libretto weitgehend um eine Montage von Gedichten handelt, führte zu der naheliegenden Etablierung einer fragmentarischen, durchbrochenen Schicht eines imaginären Liederzyklus. Die Bezüge zur Gattung des Klavierliedes finden dabei in verschiedenen Graden der Verfremdung, der Aufspaltung oder Wucherung statt. So gibt es etwa in der Mitte der Oper, wenn Herbecks Paraphrase des „Heideröslein“ zitiert wird - sozusagen als Klavierlied in Reinkultur - eine Komposition für eine Singstimme und Klavier. An anderer Stelle gibt es als einfachste Form der „Wucherung“ zwei Singstimmen mit vierhändig gespieltem Klavier. An wieder anderen Stellen wird die Klangfarbe des Klaviers aufgespalten in die klanglich verwandten Farben Harfe, Celesta und Klavier oder auch in alle Saiteninstrumente

des Orchesters. Die Singstimme erfährt dabei verschiedene Aufspaltungen bis zur Verfünfachung und bis zur Kombination mit den Sprechstimmen.

Diese Schicht wiederum sorgt zwangsläufig für eine Sonderstellung des Klaviers innerhalb des Orchestersatzes bis hin zu solistischer Dominanz. Dadurch wird in einer Art kompositorischer Kettenreaktion die Assoziation zu einer weiteren Gattungstradition hergestellt, - der des Instrumentalkonzerts: So bricht an verschiedenen Stellen der Oper die gleichsam verschüttete Schicht eines imaginären Klavierkonzertes durch, in das sich die Oper für Momente zu verwandeln scheint.

Hieraus wird deutlich, dass die Orchesterbehandlung in der Oper „Das stille Zimmer“ keineswegs homogen ist. Das Orchester wird nicht so sehr als massenhafter „Klangkörper“ behandelt, sondern vielmehr als ein Pool von Möglichkeiten für verschiedenste Besetzungskombinationen, die einerseits eine Vielfalt von Bezügen zu verschiedenen Gattungen und Formen (von der großen Oper bis zur solistischen Kammermusik) herstellen, deren Disposition andererseits die formale Architektur transparent zu machen hilft.

Diese Architektur wiederum hat die Aufgabe, die Disparatheit des zugrunde liegenden Textmaterials und das Chaos der verschiedenen Gattungselemente formal zu bändigen und inhaltlich zu ordnen. In der Großform der Oper waltet schlichte Symmetrie:

- Prolog: Das stille Zimmer - der Traum.
- 1. Bild: Der Morgen - die wilden Küsse der Bubenjugend.
- 2. Bild: Das stille Zimmer - die Worte, die Mauern.
- 3. Bild: Der Mittag - der Vulkan, das Leben der Berge.
- 4. Bild: Das stille Zimmer - der Abgrund.
- 5. Bild: Der Abend - die Welt geht unter, der Arzt geht heim.
- Epilog: Das stille Zimmer - die Nacht.

In den Binnenstrukturen der einzelnen Bilder setzen sich zum Teil verschiedene Symmetrien fort. Das Prinzip der Symmetrie wird - als weiteres Beispiel für das Spiel mit Formen und Gattungen - auch dahingehend genutzt, dass die Oper als Ganzes in gewisser Weise als monströse Sonatenhauptsatzform angelegt ist. Dies freilich nicht klassizistisch streng und geschlossen, sondern als Feld von Prinzipien: So kann etwa das 1. Bild als ein Feld diverser Expositionen gesehen werden, wie auch das 5. Bild eine Ansammlung verschiedenster Reprisen enthält.

Auch die Besetzung der zehn Solisten ist durch ein besonders auffälliges Mittel der Formalisierung gekennzeichnet: Alle Männerpartien sind Sprechrollen, alle Frauenstimmen werden als Gesangspartien ausgeführt.

Auf der inhaltlichen Ebene manifestiert diese markante Trennung der Besetzung das höchst ambivalente Verhältnis Ernst Herbecks zu Frauen, das aus vielen seiner Texte spricht. Eine seiner zentralen Wahnvorstellung war, dass ein Mädchen oder eine Frau, die in ihn verliebt sei, ihn „fernlenkt“ und durch ihre Stimme und andere Zeichen Befehle erteilt.

Die fünf Männer tragen den Großteil der Textebene. Durch sie dringen sowohl Anteile des traditionellen Sprechtheaters, als auch experimentelle Formen der Sprachkomposition in die Oper ein.

Die fünf Frauen sind merkwürdig distanzierte archetypische Projektionen und damit typische Operngestalten, die mehr als alle anderen Elemente dieses Stückes die Gattungstradition der Oper repräsentieren.

Es wird allenthalben - zum Teil mit Verwunderung - festgestellt, dass bei der jüngeren Komponistengeneration „wieder“ ein größeres Interesse an der Oper besteht, da so viele neue Opern entstehen, wie schon lange nicht mehr. Ich denke, dass die verstärkte Produktion neuer Oper in erster Linie mit der wachsenden Bereitschaft der Opernhäuser zu tun hat, Kompositionsaufträge zu erteilen, ohne die die Komponisten sich an solche Großprojekte kaum heranwagen könnten. Das künstlerische Interesse war sicherlich immer latent vorhanden, stellt die Oper doch nach wie vor die größte Herausforderung für einen Komponisten dar: Die Oper ist die umfassendste Kunstform überhaupt. Sie hat die Möglichkeit, sämtliche Künste in einem Projekt zu integrieren und ist mit ihrem kaum auszuschöpfenden Potential sinnlich-ästhetischer und formaler Mittel in kompositorischer Hinsicht die Großform schlechthin. Daher wird sie sich den diversen kompositionsästhetischen Wandlungen entsprechend in immer neuen Formen und Ausprägungen weiterentwickeln und damit ihre künstlerische Legitimation bewahren.

(Michael Hirsch)