

Georg Katzer

Konzeptionelle Überlegungen zu *Antigone* oder *Die Stadt*

Der wohl älteste Opernstreit geht um das Primat von Wort oder Musik. Dabei wird das Verhältnis beider oft als ein unauflösbarer Widerspruch dargestellt. Ich halte dafür, daß man diese Antinomie gegenstandslos machen kann, wenn man den Begriffsinhalt »Oper« ersetzt durch den eines Musiktheaters, bei dem die Betonung auf beiden Komponenten liegt. Dabei kann sowohl das Wort zurückstehen als auch die Musik, wenn es um Musik-Theater geht. Ich kann mir sogar vorstellen, daß beides zurückstehen muß zugunsten einer optischen Komponente, die zum Theater ja auch gehört.

Ein Theatermodell allerdings wie zum Beispiel das eines Robert Wilson auf das Musiktheater projiziert, mit der Dominanz des Optischen und des zelebrierten Events, müßte zu einer Neubestimmung der Rolle des Sängers führen. Er würde dann ebenso zum Requisit wie sein Schauspielerkollege. In der damit verbundenen Identitätskrise des Sängers sehe ich das größte Hindernis für die Realisierung eines solchen Musiktheaterkonzeptes. Im Grunde würde ein Allround-Darsteller verlangt, der eben auch (gut) singen kann. Beim Musical hat der Druck des Kommerzes das zuwege gebracht. Für die Oper sehe ich das nicht. Die Bestimmung des Sängers erfolgt immer noch ausschließlich über die Aufgabenstellung des klassischen Repertoires. Das bedeutet allerdings nicht, daß nicht abseits von der Opernbühne das Experiment »Musiktheater« mit Erfolg betrieben werden könnte und sollte. Als »Armentheater« wird man sich eine solche Einrichtung aber nicht vorstellen dürfen, sondern nur auf der technischen Höhe top-professioneller Theaterarbeit. Meine Erfahrungen auf dem Gebiet szenischer Aktionen haben mir sehr deutlich die künstlerischen Möglichkeiten wie auch die organisatorisch-technischen Unmöglichkeiten für eine »alternative« Theaterarbeit ohne Hinterland gezeigt, ohne Haus, ohne Technik, ohne finanzielle Mittel.

Arbeit an der Oper *Antigone* oder *Die Stadt*

Der Oper liegt der antike Antigone-Stoff zugrunde. Obwohl der Ort der Handlung Theben heißt, vollzieht sich die Tragödie in einer heutigen modernen Stadt, ja, die Stadt selbst wird zum Gegenstand der Oper, indem wir die Gefahr ihrer physischen und psychischen Zersetzung zeigen. Umweltzerstörung, Rowdytum, Terrorismus, Drogensucht sind Erscheinungen oder gar Konsequenzen der Verstädterung ganzer Länder.

Das Anliegen strahlt in die Partitur aus: »Stadt« ist nicht musikalisch darstellbar, ohne ihre Facetten wenigstens anzudeuten. Daher wird mein Orchester neben der klassischen Besetzung (richtiger wäre: neben der romantischen Besetzung) Zusatzinstrumente aufweisen, die Bestandteil musikalischer Stadtkultur heute sind. Dazu gehören zum Beispiel Elektro(baß)gitarre, Synthesizer, Sopran-Saxophon (von einem Free-Jazz-Musiker gespielt), Schlagzeug aus Schrott-Teilen (auch als Angebot für den Bühnenbildner), Akkordeon, Tonbandeinspielungen.

Das Instrument

Mein Instrument in der Oper ist die Sängerin/der Sänger und ich möchte, daß es zum Tragen kommt. Nachdem ich in einem ersten und bewußt sehr schnellen Arbeitsgang alle Gesangspartien mit einigen Angaben für die Partitur festgehalten habe, geht es jetzt um die Ausarbeitung. Dabei stelle ich fest, daß ich die Notenwerte für die Sänger oft zu kurz gewählt habe. Der Sänger kann nicht so schnell sein wie sein Kollege von der Sprechbühne. Jedenfalls ist er dann nicht mehr verständlich oder kommt nicht mehr dazu, wirklich zu singen. In meiner letzten Oper *Gastmahl oder über die Liebe* (Libretto: Gerhard Müller, der mir auch den Text für *Antigone oder Die Stadt* geschrieben hat) war ein gewisses Tempo durch die Pointiertheit der Ping-Pong-Dialoge des Librettos vorgegeben. Der jetzige Stoff verlangt in seiner dramatischen Schwere langsamere Tempi und ein breites Aussingen. Ich scheue mich nicht, sehr melodiös zu komponieren. Bei der Melodiefindung versuche ich, der Sprachmelodie nachzugehen. Weniger im Sinne eines Janáček als im Versuch, Kantilenen gestisch nachzuahmen.

Teiresias ist der blinde Seher. Im Ödipus-Drama des Sophokles besiegelt er durch seine Hellseherei das Schicksal des Danaidengeschlechts. Hätte er doch besser geschwiegen. Ödipus war vielleicht kein schlechter König, die Mutter ihm zu gönnen und die Pest sicher nicht seine Schuld. Er übt also unbedingt Macht aus. Herkömmliche Inszenierungen des Schauspiels sehen diesen Aspekt der Figur nicht. Wir meinen (in unserem Stück), Teiresias ist machtlüstern, die Ausübung der Macht ist ihm aber durch Geburt und Gebrechen verwehrt. Er findet seine Befriedigung in indirekter Machtausübung durch Manipulation Kreons. Er spinnt das Netz aus Arglist und Verdächtigung um Antigone, damit das Danaidenschicksal sich erfülle. Er ist eine dämonische Figur, von äußerster Selbstbeherrschung. So äußert er sich nicht in extremen Gefühlsausbrüchen, er ist im Gegenteil genau berechnend und daher lyrisch angelegt. Sein Schöngesang ist die Maske und Herrschaftsinstrument zugleich.

Wie ein Netz legt sich Kreons (Teiresias') Macht über die Stadt. Die Netzstruktur als Analogiebild zur Vernetzung der modernen Gesellschaft wie auch moderner Machtausübung wird im Vorspiel exponiert. Im Augenblick scheint es allerdings, daß ich mich für einen heftigen Beginn des (kurzen) Orchestervorspiels entscheide und die Dünnfädigkeit (stellvertretend für Unsichtbarkeit) des Netzes nur in einem »dynamischen Fenster« einführe, um dieses musikalische Bild auch später, quasi leitmotivisch, wieder zu verwenden. Wie es im Augenblick scheint, wird dies der einzige Bezug zu Wagners genialer Erfindung sein.

In einer Szene der Oper berichtet ein Hauptmann von der Verhaftung der Frauen, die

entgegen dem Verbot Kreons die Leichen der Feinde bestatteten. Zuerst komponierte ich die Partie des Hauptmanns in einem erregten Gestus. Er empört sich also gegen die Gesetzesübertretung und setzt sich damit subjektiv ins Recht. Irregeleitet, aber gläubig. Dieses überdenkend, änderte ich die Singweise: Er berichtet jetzt unbeteiligt, es geht ihn innerlich nichts an, aber er hat seine Pflicht getan. Er wird sich eines Tages auf den Befehlsnotstand herausreden können. Einer der tüchtigen Mitläufer. Selbstverständlich war die erste Fassung für den Darsteller als Sänger ergiebiger, für das Stück aber falsch. Im Grunde werden hier mehr schauspielerische Fähigkeiten verlangt als sängerische. In einer anderen Szene weist Teiresias den Hauptmann an, eine Provokation zu inszenieren, die man der Opposition anlasten kann, um sie zu vernichten. Der Tonfall ist demzufolge konspirativ, leise, auf wenige Tonhöhen beschränkt. Wieder mehr Musiktheater als Oper.

Eine konsequente Verfolgung dieses Konzepts könnte zu einer Ausdörrung des Genres zu einem gesungenen oder noch schlimmer psalmodierten Schauspiel führen. Diese Gefahr erkenne ich wohl, deshalb suche ich beständig nach den Möglichkeiten des Singens. Während einer Siegesparade werden Antigone die Leichen der beiden Brüder vorgeführt –, Kreon benutzt die Parade, um seine Macht zu demonstrieren und Antigone zu demütigen. Wir haben die Gefahr einer ungewollten Operettenhaftigkeit des Aufzuges gespürt und lassen den Vorgang auf einer Leinwand ablaufen, vor der einige Frauen ihr Töpferhandwerk ausführen, während sie die Ereignisse kommentieren. Für die aus dem Lautsprecher kommende Parademusik stellen sich weitreichende Fragen. Es handelt sich um eine andere musikalische Ebene, um Musik in Musik, eine gewissermaßen dokumentarische Schicht. Welcher Art soll die Musik sein? Es wäre denkbar hierfür existierende Marschmusik zu verwenden, sie würde dann den adressierten Handlungsraum genau bestimmen. Die Verwendung von Nazimärschen etwa würde das Stück ganz automatisch zu einer Oper über die Zeit des Faschismus reduzieren. Das wäre ehrenwert, würde uns aber zu kurz greifen, da wir eine Gegenwartsooper zu schreiben vorhaben. Es gibt für ein solches zitierendes Verfahren auch ästhetische Konsequenzen: Das Mittel der Collage, so deutlich an exponierter Stelle benutzt, müßte im Stück weitere Entsprechungen finden, was nicht in meinem Sinne wäre. Direktes Zitieren ist mir eher fremd. Ich ziehe ein adaptierendes Vorgehen vor. Also werde ich versuchen, kurze Zeichen als Derivate von Marschmusik zu komponieren, die keine bestimmte Zeit meinen, sondern allgemein für den Stumpsinn des Marschierens stehen können.

Die akustische Illustration war für den Opernkomponisten bis weit in unser Jahrhundert hinein ein durch Notwendigkeit legitimes Verfahren. Da waren dramaturgisch wichtige Geräusche nachzuahmen: Es klopft. Jemand kommt. Es donnert. Man schießt. Es läutet. Schmiede, Eisenbahn, Schiff (im Sturm) waren auch akustisch zu bestimmende Schauplätze. Da es zu dem Verfahren keine Alternative, gab trat sein parodistischer, das heißt hier: persiflierender Nebeneffekt nicht deutlich hervor, der aus dem »als ob«, aus dem Täuschungsversuch entsteht. Aufgrund dieses ironisierenden Schattenwurfs scheint es durchaus möglich, in einem komödiantischen Stück auch heute noch zu diesem Mittel zu greifen. Für unser Stück *Antigone oder die Stadt* ist mir ein solches illustrierendes Vorgehen undenkbar. Thema ist auch »die Stadt«, dieses großartige und grauenhafte Ergebnis unserer Zivilisation. Ich kann die Motorrad-Rocker nicht auftreten lassen, indem ich den Lärm der Motoren musikalisch stilisiere. Und ich muß es ja auch nicht. Die moderne

Tontechnik macht uns frei von solchen Zwängen. (So ist auch der Porträtmaler durch die Erfindung der Fotografie vom Joch der spiegelbild-gleichen Nachahmung des Abgebildeten befreit worden, man denke an Dix, Bacon, Jansen ...!) Die Welt des Komponisten ist das Innen, nicht das Außen.

September 1989

© positionen, 5/1990, S. 5-6