

Musikwissen als Oper

Tom Johnsons „Riemannoper“

Notizen von Heiner Gembris

Der vorliegende Text ist ein leicht gekürzter Beitrag zu der „Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag“, die 1989 bei Hans Schneider in Tutzing erscheinen soll.

Die „Riemannoper“ ist die jüngste Bühnenarbeit von Tom Johnson. Er komponierte sie vorwiegend in den Jahren 1985 und 1986. Vollenden will er sie im Sommer 1988. Bisher kamen nur einige Teile der Oper zur Aufführung und zwar bei den „Inventionen“ 1986 in West-Berlin, einer Veranstaltung der Technischen Universität Berlin und des Deutschen Akademischen Austauschdiensts (DAAD), die bis 1986 zu einer Einrichtung für die Präsentation avantgardistischer Musik geworden waren, aber schon nicht mehr existieren. Das Bremer Theater plant, das vollständige Stück im September 1988 im Concordia-Theater uraufzuführen. Bei den Proben wird es, wie der Komponist in einem Brief mitgeteilt hat, sicher noch einige Änderungen und Ergänzungen geben. Daher ist die Partitur, auf die sich dieser Beitrag stützt, nicht unbedingt endgültig.

Vorspiel: Vierundsechzigmal das D - in kräftigem Forte auf dem Klavier gehämmert (staccato), Viertel um Viertel metronomisch präzise repetiert, Takt für Takt die Oktavierungen in alle Lagen wechselnd, die für einen Pianisten greifbar sind. So beginnt die „Riemannoper“.

Auftritt des Tenors: *Der lyrische Tenor erfordert Schönheit und Glanz der Stimme bis zum (Pause, Fermate) c zwei. Kadenz des Tenors auf den Tönen A und D (klingt wie Stimmübung zum Einsingen), Piano tacet, Hugo Riemann, Musiklexikon, Sachteil, Seite neunhundertsiebenundneunzig.* Begleitet wird die Partie vom Klavier, das dazu einfach das Vorspiel wiederholt oder schlicht viermal das A anschlägt (in vier Oktaven). Der Tenorpartie folgt ein kurzes Zwischenspiel: acht Takte lang D in verschiedenen Oktavlagen (s.o.), dann Auftritt des Baritons: *Der Bariton (Pause) ist die schönste (Pause) aller (Pause) männlichen (Pause) Stimmgattungen (Pause). Sie vereinigt (Pause) die Würde (Pause) und Kraft (Pause) der Baßstimme (Pause, Fermate) mit dem Glanz (Fermate, Kadenz des Baritons mit A und D auf dem Vokal a) der Tenorstimme (Fermate auf der Silbe o).* Hugo Riemann, Musiklexikon, Sachteil, Seite zweiundachtzigdreiundachtzig. Wieder die acht Takte Zwischenspiel auf D, Auftritt der Primadonna. Sie (re)zitiert das Lexikon Seite siebenhundertachtundvierzig; die Primadonna alträ folgt und singt simile, ihre Rollendefinition vor, ebenfalls Seite siebenhundertachtundvierzig. Damit ist das Personal und das Instrumentarium komplett vorgestellt, sogar der Tonvorrat, der sich auf die Töne A und D beschränkt, jedenfalls einstweilen.

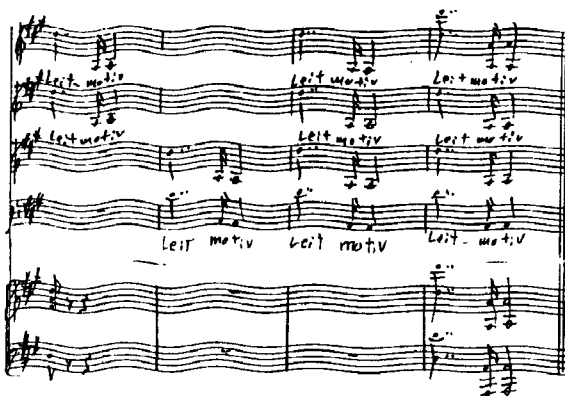
Um den Rest der ersten Nummer zu beschreiben: Primadonna und Primadonna alträ treten im Duett gegeneinander an, dann streiten sich Tenor und Bariton um Schönheit und Glanz und die schönste Stimme, schließlich (re)zitieren alle im Quartett unisono dieselbe Quelle (Hugo Riemann, Musiklexikon, Sachteil) ihres Textes, freilich unterschiedliche Seitenzahlen.

Copyright 1988 Editions 75 Paris.

Die „Riemannoper“ umfaßt zwei Akte von insgesamt ca. 90 Minuten Spieldauer. In beiden Akten werden musikalische Formen (nicht nur) der Oper imitiert, vor allen Dingen diverse Varianten von Rezitativen und Arien vorgeführt. Im ersten Akt eine Da-Capo-Arie, eine Aria di bravura sowie Sortita, Rezitativ und Arioso, Barcarole, Aria parlante, ein Quartett im Buffostil sowie verschiedene Rezitative. Nach der Aria di bravura stellt das Gesangsquartett das Leitmotiv vor: Ein Leitmotiv ist die Bezeichnung für eine prägnante musikalische Gestalt, die einem bestimmten dichterischen Moment zugeordnet ist. Es besteht aus dem auf einer Undeizime abwärts gesungenen Wort „Leitmotiv“. Natürlich wird das Leitmotiv später immer wieder auftauchen, und zwar ziemlich unvermittelt, im Rezitativ und Arioso oder im französischen Rezitativ. (Im zweiten Akt wird dann vor dem Finale eine tiefere Bedeutung des Leitmotivs enthüllt.) Beim Leitmotiv gibt es einige Hinweise des Komponisten zur Inszenierung: „Die Inszenierung des Leitmotivs ist der jeweiligen Interpretation des Regisseurs überlassen, aber es sollte etwas sein, was wir sowohl sehen als auch hören, und es sollte mit der Entdeckung des Original-Riemann kurz vor dem Finale zusammenhängen.“ Als Beispiele für Inszenierungsmöglichkeiten zählt er auf: „Ein geheimnisvoller Behälter, der in einem unerwarteten Moment von oben oder aus den Kulissen erscheint? Ein geheimnisvolles Augenzwinkern von Riemanns Porträt an der Wand (...) Ein geheimnisvolles

Licht, das aus einer Requisiten-Kiste (...) leuchtet? In jedem Fall ist es geheimnisvoll, und es muß mit dem alten Buch zusammenhängen, das in dem Behälter ist, hinter Riemanns Porträt hervorzwickert (...) oder das geheimnisvolle Licht ausstrahlt.“

Der zweite Akt beginnt mit einer Gleichnissarie (dazu bewegt sich ein Schwan über die Bühne). Eine Ombra-Szene leitet über zum Nocturne ohne Beleuchtung, daraufhin folgt ein Tagelied; dann ein französisches Rezitativ, Soubrette, Galopp, begleitetes Rezitativ. Plötzlich, gegen Ende des begleiteten Rezitativs, taucht das Leitmotiv auf, als Quartett.



Darauf entspinnt sich ein kurzer Dialog. Dazu merkt der Komponist in der Partitur (S. 36) an: „Es ist der einzige Text in der Oper, der nicht aus dem Musiklexikon stammt. Die Stimmung muß nicht zu ernst sein, aber auch nicht komisch.“ Die Situation: Man hat das Buch gefunden, ein Riemann-Musiklexikon aus dem Jahre 1882. Die Primadonna sucht darin einen Artikel über das Rezitativ der Reformoper Glucks, findet jedoch keinen.

Primadonna *altra*: *Meinen Sie, daß alles, was wir gesungen haben, nicht von Riemann selbst geschrieben wurde?*

Primadonna: *So scheint es.*

Bariton: *Das macht nichts. Dieses kleine Buch ist gar nicht das richtige Riemann-Lexikon. Das richtige ist das große hier am Pult.*

Tenor: *Ja. Weg mit diesem kleinen Ding. Das ist nur Quatsch (schmeißt es weg).*

Bariton: *Ja, stimmt. Wir haben keine Zeit dafür, denn wir müssen unser Finale singen. Ein Finale aus dem richtigen Riemann-Musiklexikon, Seite 656.*

Dann beginnt das Finale nach den Regeln der Kunst. Ende des Finales. Regieanweisung: „Auf Applaus warten, dann mit der Coda/Stretta beenden.“ Selbige führt dann auf trefflichste die steigernde Wirkung durch Beschleunigung des Tempos vor. ... Seite hundertsevenundsiebzig. Ende der Oper.

Eine Handlung hat die „Riemannoper“ nicht. Das Libretto ist eine Collage aus Lexikon-Zitaten, die in ihrer Autorität Sachlichkeit, Objektivität und Wahrheit beanspruchen. Die Oper verzichtet radikal auf jede Illusion. Darstellung und Dargestelltes fallen zusammen. Die Musik deutet nicht aus und bedeutet nichts, sondern ist lediglich das, was sie ist. Die Sänger spielen keine Rollen, sondern sich selbst.

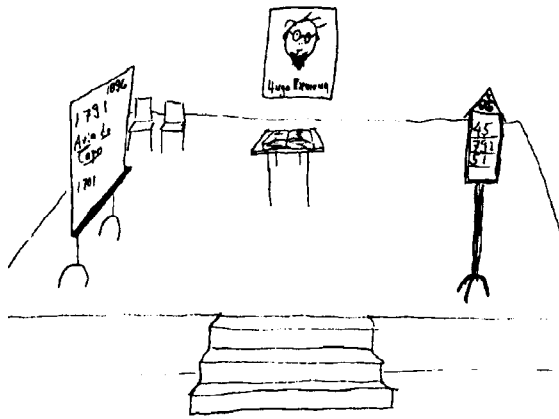
Die Musik Tom Johnsons läßt sich als eine Form von Minimal Music charakterisieren. Sie bedient sich minimalistischer

Techniken (etwa des Prinzips der Reihung, Wiederholung von Mustern, Einfachheit und Evidenz der Struktur etc.), ist aber nicht darauf gerichtet, durch die Aneinanderreihung repetitiver Muster die Wahrnehmung zu verändern, mantraähnlich hypnotische Wirkungen zu erzielen und das Zeiterleben zu verschieben, wie etwa die Musik von Philip Glass oder Steve Reich. Eher geht es darum, in fast rational-didaktischer Weise die reale musikalische Zeit, musikalische Strukturen bewußt zu machen. (vor)zuzählen, zu demonstrieren z.B. in „Counting Keys“ (1982), „Counting Languages“ (1982), „Music for 88“ (1988). Die Musik Tom Johnsons ist minimalistisch in einem weiteren Sinn, wie etwa auch die Kompositionen von Robert Ashley, David Behrman, Arvo Pärt oder Zoltán Jeney. Einfachheit, Klarheit und Wahrheit sind Hauptanliegen der Musik Tom Johnsons. Dies ist, wie der Komponist selbst meint, wohl auch eine Reaktion auf die Komplexität und Undurchschaubarkeit der Musik der sechziger Jahre. Während für Komponisten wie Philip Glass das Theater und die konzeptuelle Kunst von Richard Serra und Sol Le Witt, für Philip Corner der Zen-Buddhismus oder für Steve Reich afrikanische Perkussions-Musik eine wichtige Inspirationsquelle darstellen, bilden für Tom Johnson das Theater von Brecht und Pirandello sowie Mathematik und Algebra einen wichtigen Hintergrund der Komposition. Wie die Folge etwa der Mersenne'schen Zahlen, der Quadratzahlen oder Dreieckszahlen will seine Musik logisch und vorhersehbar sein.

Die Musik soll einfach und klar sein, sich selbst erklären. Manchmal sei die Erklärung so wichtig, daß es notwendig zu sein scheint, die Erklärung selbst zu einem Teil der Musik zu machen, meint der Komponist über „Music for 88“. Dies trifft auch auf die „Riemannoper“ zu; sie ist, wie auch die Vier-Ton-Oper, eine Art sich selbst erklärender Musik, nicht zuletzt auch dadurch, daß die Musik genau das vorführt, was der Text aussagt.

Tom Johnson hat das Theater immer geliebt und zu den Glanzzeiten der New Yorker Off-Off-Broadway-Bewegung auch in einigen Produktionen von La Mama und des Open Theater mitgewirkt und sogar eine eigene Produktion für Kinder mit dem Titel „The magic woofer-tweeter“ herausgebracht. Dennoch hat er sich bis zur Komposition der Vier-Ton-Oper 1971 kaum mit Oper befaßt. Wie er in den „Notes on the Four Note Opera“ (unveröffentlichtes Typoskript) schreibt, gab es vor allem zwei Probleme, die ihn davon abhielten. Das erste war, daß er es schwierig fand, die Sprache in der Oper zu verstehen, weil die melodischen Linien oft den Sprachrhythmus zerstören. Er wollte ohne Programmheft und schriftlichen Text verstehen können, was die Sänger singen. Das zweite Problem, das ihn beschäftigte, war eine Frage der Stimmetechnik. Wie bei den meisten zeitgenössischen Komponisten war seine Musik ziemlich dissonant, und häufig kamen Sprünge von einer in die andere Oktave vor. Diese Art der Komposition ist für Instrumentalisten durchaus zu bewältigen, für Sänger aber sehr schwer. Gerade Sänger, die häufig zeitgenössische Musik aufführen und dazu auch die notwendige Flexibilität und Sicherheit in der Intonation besitzen, klangen für ihn in dieser Art Musik selten so gut wie in traditionellen Arien. Daher hegte er den Wunsch, etwas zu komponieren, das den Stimmen der Sänger schmeichelt, ohne gleichzeitig in das romantische Idiom etwa eines Giancarlo Menotti oder Carlisle Floyd zu verfallen, die in den vierziger und fünfziger Jahren mit Opern wie „The Telephone“, „The Medium“ oder „Susannah“ beträchtliche kommerzielle Erfolge in den USA erzielten. Mit solchen Vorstellungen begann er im Frühjahr 1971 mit der Arbeit an den ersten Skizzen zur Vier-Ton-Oper.

Dieselben Vorstellungen sowie Verständlichkeit, Klarheit und Eleganz bilden auch den Ausgangspunkt für die „Riemannoper“. Die Melodie ist in Rhythmus und Duktus der Sprache vollkommen angepaßt. Die Pausen und Betonungen



Bühnenaufstellung für die „Riemannoper“ in Berlin 1986.

Die „Riemannoper“ stellt Autoritätsgläubigkeit in Frage: Ist das Riemann-Lexikon tatsächlich immer so vertrauenswürdig? Gibt es wirklich den „unzweifelhaft gesicherten Bestand sachlicher und historischer Einzeldaten“ wieder? Ist zum Beispiel das Tagelied etwas Wesentliches und Bleibendes oder nur eine Oberflächenerscheinung? Der Begriff Tagelied findet sich zwar auch im Brockhaus-Riemann-Lexikon und im New Grove Dictionary, nicht aber in der Enzyklopädie

„Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG). Gibt es Zweifel über die Bedeutsamkeit der Kategorie Tagelied? Gehört die Sortita zum wesentlichen unzweifelhaft gesicherten Bestand? Weder Brockhaus-Riemann noch MGG und New Grove verzeichnen diesen Begriff, wir finden ihn nur im Riemann-Lexikon. Ist die Sortita eine Erfindung?

Lexikalische Beschreibungen versuchen das Wesentliche in Wörter einzufangen und auf den Begriff zu bringen. Können musikwissenschaftliche Abhandlungen Musik auf den Begriff bringen? Die „Riemannoper“ nimmt Musikwissenschaft beim Wort. Was dabei herauskommt, ist urkomisch.

Literatur

Hermann Danuser, Gegen-Traditionen der Avantgarde, in: Danuser, Kämper und Terse (Hg.), Amerikanische Musik seit Charles Ives, Laaber (Laaber) 1987, S. 101ff.

Helga de la Motte-Haber, Tom Johnson. From Counting Keys, in: Klaus-Ernst Behne, Günter Kleinen, Helga de la Motte-Haber (Hg.), Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, Band 1, Wilhelmshaven (Heinrichshofen) 1984, S. 143ff.

Elliott Schwartz, Zur amerikanischen Musikszene heute, in: Danuser, Kämper, Terse (Hg.), Amerikanische Musik seit Charles Ives, Laaber (Laaber) 1987, S. 127ff.