

Heiner Gembris

## Musikwissenschaft als Oper

Notizen zur *Riemannoper* von Tom Johnson

Die *Riemannoper* ist die jüngste Oper Tom Johnsons. Er komponierte sie vorwiegend in den Jahre 1985/86, beenden wird er sie 1988. Bisher kamen nur einige Teile der Oper zur Aufführung, und zwar bei den *Inventionen* 1986 in West-Berlin, einem jährlichen Festival, das bereits zu einer Institution für die Präsentation avantgardistischer Musik geworden ist. Das Bremer Theater wird die vollständige Oper am 15. September 1988 im Concordia uraufführen. (Regie Tobias Richter, Bühnenbild Jorge Villarreal, Klavier und Einstudierung Tom Johnson). Bei den Proben können sich, wie der Komponist am 12. Februar 1988 dem Verfasser schreibt, sicher noch einige Änderungen und Ergänzungen ergeben. Daher ist die Partitur, auf die sich dieser Beitrag jetzt im Frühjahr 1988 stützt, nicht unbedingt die endgültige. Einzelne Teile (die *Aria parlante* im ersten Akt) liegen als Skizze vor. Den ursprünglichen Titel *Eine Oper nach Riemann* hat der Komponist 1988 in *Riemannoper* geändert.

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 neunhundredsiebenundneunzig“. 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 Bariton: „Der Bariton“ (Pause) „ist die schönste“ (Pause) „aller“ (Pause) „männlichen“ (Pause) „Stimmungsgattungen“. (Pause) „Sie vereinigt“ (Pause) „die Würde“ (Pause) „und Kraft“ (Pause) „der Baßstimme“ (Pause, Fermate) „mit dem Glanz“ (Fermate, Kadenz des Bariton mit „a“ und „d“ auf dem Vokal a) „der Tenorstimme“ (Fermate auf dem Vokal o). „Hugo Riemann, Musiklexikon, Sachteil, Seite zweiundachtzig/dreiundachtzig“. Wieder die acht Takte Zwischenspiel auf „d“, Auftritt der Primadonna. Sie (re-)zitiert das Lexikon Seite siebenhundertachtundvierzig, die Primadonna Altra 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 (PD) und Primadonna Altra (PDA) treten im Duett gegeneinander an, dann streiten sich Tenor (T) und Bariton (B) um Schönheit und Glanz und die schönste Stimme, schließlich (re-)zitierten alle im Quartett unisono dieselbe Quelle (Hugo Riemann Musiklexikon, Sachteil) ihres Textes, freilich unterschiedliche Seitenzahlen.

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, Barkarole, Aria Parlante, ein Quartett im Buffostil sowie verschiedene Rezitative. Nach der Aria di Bravura stellt das Quartett aus PD, PDA, B und T ein Leitmotiv vor: „Leitmotiv ist Bezeichnung für eine prägnante musikalische Gestalt, die einem bestimmten dichterischen Moment zugeordnet ist.“ Es besteht aus dem auf einer Undezime abwärts gesungenen Wort „Leitmotiv“. Natürlich wird das Leitmotiv später immer wieder auftauchen, und zwar ziemlich unvermittelt, so im Rezitativ und Arioso oder im französischen Rezitativ. (Im zweiten Akt wird dann vor dem Finale eine tiefere Bedeutung des Leitmotivs enthüllt). Zum Leitmotiv gibt es einige Hinweise des Komponisten zur Inszenierung: „Die Inszenierung des Leitmotivs ist der jeweiligen Interpretation des Direktors überlassen, aber es sollte etwas sein,

was wir sowohl sehen wie auch hören, und es sollte mit der Entdeckung des Original-Riemann direkt vor dem Finale verbunden sein“. Als Beispiele für Inszenierungsmöglichkeiten zählt er auf: „Ein geheimnisvoller Behälter, der in einem unerwarteten Moment von oben oder aus den Kulissen erscheint? Ein geheimnisvolles Flattern von Riemanns Portrait 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 verbunden sein, das in dem Behälter wäre, hinter Riemanns Portrait flattert, (. . .) oder das geheimnisvolle Licht aussendet.“

Der zweite Akt beginnt mit einer Gleichnissarie (dazu ein Schwan sich über die Bühne bewegt). Eine Ombra-Szene leitet über zur Nocturne ohne Beleuchtung, darauf ein folgt ein Tagelied; dann 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 an (Partitur Seite 96): 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. PD sucht darin einen Artikel über das Rezitativ der Reformoper Glucks, findet keinen.

PDA: „Meinen Sie, daß alles, was wir gesungen haben, nicht von Riemann selbst geschrieben wurde?“

PD: „So scheint es.“

B: „Das macht nichts. Dieses kleine Buch ist gar nicht das richtige Riemann Musiklexikon. Das richtige ist das grosse hier am Pult.“ (Man wirft den „kleinen Riemann“ fort).

B: „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 (Schemata?) der Kunst. Ende des Finales. Regieanweisung: „Wait for applause, then finish with coda/stretto“. Selbige führt dann aufs trefflichste die „steigernde Wirkung durch Beschleunigung des Tempos“ vor, „. . . Seite hundertsiebenundsiebzig“. 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 nichts aus und bedeutet nichts, sondern ist lediglich das, was sie ist. Die Sänger spielen keine Rollen, sondern sich selbst.

„Tom Johnson, ein Amerikaner, der jetzt in Frankreich lebt, hat einen einzigartigen Stil kreiert, der visuelles Theater, eine rigorose Ausarbeitung des minimalistischen Prozesses und eine freundliche, persönliche Einstellung zur Musik spielerisch miteinander verbindet“, schreibt Elliot Schwartz in seinem Aufsatz „Zur amerikanischen Musikszene heute“ (1987).<sup>1</sup> Darüber hinaus gibt es in der deutschsprachigen Literatur – sieht man von einem Essay Helga de la Motte-Habers einmal ab<sup>2</sup> – praktisch keine Informationen über den Komponisten, wenngleich er zu den „bemerkenswerten Künstlern der amerikanischen Avantgarde“ gezählt wird.<sup>3</sup> Deshalb seien an dieser Stelle einige Notizen zu Biographie und Oeuvre gestattet.

Tom Johnson wurde 1939 in Colorado geboren. An der Universität Yale studierte er Musik, bei Morton Feldmann ergänzte er seine kompositorischen Studien. Längere Zeit lebte er in New York, wo er von 1971-1982 Musikkritiken für die Wochenschrift *Village Voice* schrieb. Er erhielt verschiedene Stipendien, die ihm u.a. einen Aufenthalt in West-Berlin (1983) ermöglichten. Seit 1983 lebt Tom Johnson in Paris. Sein Oeuvre umfaßt bisher Werke für Orchester, Klavier und andere Solo-Instrumente sowie für Instrumental-Ensembles verschiedenster Besetzung. Er schrieb fünf Opern, wovon die *Vier-Ton-Oper* die bekannteste ist. Sie wurde mit großem Erfolg u.a. in den USA, Frankreich, Italien, Holland, Spanien, Polen, Österreich und der Bundesrepublik Deutschland aufgeführt, zuletzt im Frühjahr 1988 auch in Augsburg. Dazu kommen einige Bücher und Werke, die neben traditionellen Instrumenten auch Tonband, visuell-bildnerische und szenisch-schauspielerische Elemente mit einbeziehen.

Die Musik Tom Johnsons läßt sich als eine Form von Minimal-Music charakterisieren. Sie bedient sich minimalistischer Techniken (etwa Prinzip 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 Phil Glass oder Steve Reich. Eher geht es darum, in fast rational-didaktischer Weise die reale musikalische Zeit, musikalische Strukturen bewußt zu machen, (vor-)zu zählen, zu demonstrieren (z.B. *Counting Keys* (1982), *Counting Languages* (1982), *Music for 88* (1988)). Die Musik Tom Johnsons ist minimalistisch in einem weiteren Sinne, wie etwa auch die Kompositionen von Robert Ashley, David Behrman, Arvo Pärt oder Zoltan 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 60er Jahre. Während für Komponisten wie Phil Glass das Theater und die konzeptuelle Kunst von Richard Serra und Sol DeWitt, 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 Mersennischen Zahlen, der Quadratzahlen oder der 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*. Die trifft auch für die *Riemannoper* zu; sie ist, wie auch die *4-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 des Open-Theaters mitgewirkt, 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* (unveröff. Typoskript) schreibt, gab es vor allem zwei Probleme, die ihn davon abhielten. Das erste war, daß er es schwie-

rig 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 Stimmtechnik. 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 zeitgenössischer Musik aufführen und darin auch die notwendige Flexibilität und Sicherheit in der Intonation besitzen, klangen für ihn in dieser Art von Musik selten so gut wie in traditionellen Arien. Daher hegte er den Wunsch, etwas zu komponieren, was den Stimmen der Sänger schmeichelt, ohne gleichzeitig in das romantische Idiom etwa eines Giancarlo Menotti oder Carlisle Floyd zu verfallen, die in den 40er und 50er Jahren mit Opern wie *The Telephone*, *The Medium* oder *Susannah* beträchtliche kommerzielle Erfolge in den USA erzielten. Mit diesen Vorstellungen begann er im Frühjahr 1971 mit den ersten Skizzen zur *Vier-Ton-Oper*.

Dieselben Vorstellungen von Verständlichkeit, Klarheit und Eleganz bilden auch einen Ausgangspunkt für die *Riemannoper*. Die Melodie ist in Rhythmus und Duktus der Sprache vollkommen angepaßt. Die Pausen und Betonungen entsprechen genau denen, die man macht, würde man den Text sprechen. Musik und Text sind aufs engste miteinander verbunden und aufeinander angewiesen. Jedes für sich wäre banal, langweilig und harmlos wie die Bestandteile von Zweikomponenten-Reagenzien. Zusammen ergeben sie eine Form von Musik bzw. Musiktheater, das in höchstem Maße ironisch, satirisch und witzig ist. Dazu trägt wesentlich auch bei, daß der Komponist sich als ein profunder Kenner der diversen Spielarten von Arien und Rezitativen ausweist und deren typischen Gestus mit einfachsten musikalischen Mitteln treffend darzustellen weiß.

Ein Stilmittel der ironisch-satirischen Wirkung ist an vielen Stellen die Repetition einzelner Wörter. Zum Beispiel heißt es in der Aria di Bravura: „Durch die Aria di Bravura werden Wut, Rache und Triumph ausgedrückt. Wut, Wut, Wut, Wut, Wut, Wut, Wut etc. . . .“ Noch ungefähr 38 mal wird im Allegro furioso das Wort Wut anein-

andergereiht. In der Wiederholung werden dann auch die Wörter Rache und Triumph dieser Behandlung unterzogen. Obgleich hier natürlich auch die Wortbedeutung wichtig ist, gewinnen doch gleichzeitig Wortrhythmus und -klang ein von der Bedeutung unabhängiges Eigenleben. Ähnlich verhält es sich bei der Da-Capo-Arie oder bei der Sortita. Bei letzterer wird durch die ständige Wiederholung des Wortes Sortita ein ostinates melodisch-rhythmische Muster von eigenem Reiz erzeugt. Rhythmus und Klang des Wortes machen sich selbständig und vergessen ihre Bedeutung. Diese wird jedoch gleich wieder eingeholt wenn es heißt „Aria di sortita vom italienischen sortire hinausgehen.“ Dieses Changieren zwischen reinem Klang der Wörter einerseits und Bedeutung andererseits bleibt nicht ohne Einfluß auf die Wahrnehmung des Textinhalts. Die sachlichen Lexikonzitate wirken durch die Art ihrer Vorstellung weniger ernst, ja oft karikiert, ohne daß sie selbst in irgendeiner Weise verändert wurden. Gleichzeitig wird auch der Ritus des wissenschaftlichen Zitierens ironisiert.

Die Idee, Wörter von ihren Bedeutungen zu lösen und Sprache als Klangmaterial zu benutzen, ist freilich keine neue Erfindung. Man denke etwa an die *Ursonate* Kurt Schwitters'. Seit Anfang der 50er Jahre haben insbesondere in der *poésie sonore* Künstler wie Francois Dufréne, Bernhard Heidsieck, Henri Chopin oder Esther Ferrer diese Idee verfolgt. Techniken der *poésie sonore* werden auch in der *Riemannoper* aufgegriffen.

Natürlich geht es nicht nur um den Klang der Wörter, sondern auch um deren Inhalte. Der Anspruch des Riemannlexikons ist „den unzweifelhaft gesicherten Bestand sachlicher und historischer Einzeldaten festzuhalten, von Oberflächenerscheinungen und Tagesmoden das Wesentliche und Bleibende zu unterscheiden . . .“ (Hans Heinrich Eggebrecht im Vorwort der von ihm herausgegebenen 12. völlig neubearbeiteten Auflage des Riemannlexikons in 3 Bänden 1967). Zweifellos stellt dieses Lexikon eine monumentale Leistung dar. Gerade deshalb ist es zu einer „Bibel“ der Musikwissenschaft geworden. (Daran ändert auch das von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht neu herausgegebene Brockhaus/Riemann Lexikon nichts.) Im Riemann spricht die Musikwissenschaft quasi *ex cathedra*. Dies kommt auch in der Inszenierungs-Skizze Tom John-

sons zum Ausdruck (s. Abb.). Die Szenerie hat etwas Sakrales: Das Lexikon befindet sich auf einem Tisch, der an einen Altar erinnert. Ein altmodischer Liedanzeiger, der im Chorraum die zu singenden Lieder anzugeben pflegte, verkündet hier die Seitenzahlen der Zitate.

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 z.B. das *Tagelied* etwas Wesentliches und Bleibendes oder nur eine Oberflächenerscheinung? (Der Begriff *Tagelied* findet sich zwar auch im Brockhaus/Riemann-Musiklexikon und auch in Grove's Dictionary, nicht aber im MGG.) Gibt es Zweifel über die Bedeutsamkeit der Kategorie *Tagelied*? Gehört die *Sortita* zum wesentlichen und unzweifelhaft gesicherten Bestand? Weder Brockhaus/Riemann noch MGG und 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.

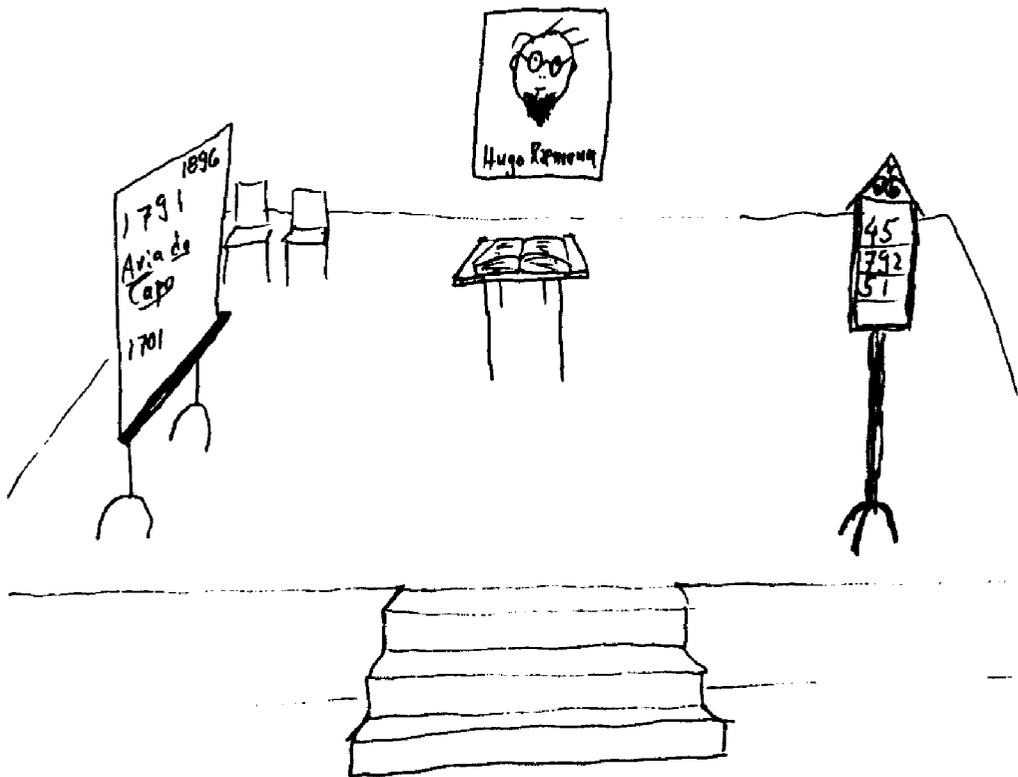
### Anmerkungen

<sup>1</sup> Elliot Schwartz, 'Zur amerikanischen Musikszene heute', in: Hermann Danuser/Dietrich Kämper/Paul Terse (Hrsg.): *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, Laaber 1987, 127-134, hier: 130.

<sup>2</sup> Helga de la Motte-Haber, 'Tom Johnson: From Counting Keys', in: *Musikpsychologie* 1, 1984, 143-145.

<sup>3</sup> Hermann Danuser, 'Gegen-Traditionen der Avantgarde', in: Danuser/Kämper/Terse, *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, 101-112, hier: 111.

Das Gespräch mit Tom Johnson fand am 19. März 1988 in Paris statt.



Above is a sketch of the stage for the preliminary presentation of *Eine Oper nach Riemann* at the Inventionen festival in West Berlin in March 1986: There is a blow-up of a historic photo of Riemann on the rear wall, chairs for singers when not singing, a blackboard to aid in explaining important to the audience, a table/altar with the great authoritative Musiklexikon (Sachteil), a church *Liedertafel* noting the page numbers of the key arias, and stairs for entering and exiting.

The most important ideas of *Eine Oper nach Riemann* have nothing to do with conventional plot line, but most stage directors will want to suggest some plot characterization as secondary elements. It seemed clear to us in Berlin that PD is in love with B, who much prefers PDA, who thinks only of T, who thinks only of himself

and his own beautiful voice. Variations on this basic scheme are obviously possible, and the staging will vary greatly from one cast and situation to another. I would hope, however, that in all productions the main point of the opera will be understood and conveyed. And the main point is *not* to make fun of traditional opera. The big idea, which really must control everything, is that four singers are pretending to worship a „great“ musicologist.

Tom Johnson

### Nachtrag

Inzwischen (März 1989) ist die *Riemannoper* mit sehr großem Erfolg in Bremen uraufgeführt worden, jedoch nicht am geplanten Termin, sondern am 3. November 1988. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Catherine Rückwardt, sie spielte auch den Klavierpart. Gegenüber der Fassung der Partitur, die diesem Aufsatz zugrunde lag, ergaben sich einige Änderungen. Tom Johnson schreibt im Vorwort zur endgültigen Fassung: „Die meisten in der Bremer Probezeit gemachten Kürzungen und Änderungen schienen grundlegend für das Werk selber und wurden so in die Partitur eingearbeitet. Es gab andere Fälle, wo die Entscheidungen für die Bremer Aufführung, nicht aber für das Stück an sich zutrafen; in diesen Fällen beließ ich die Partitur unverändert. So gibt es beispielsweise keine näheren Angaben dazu, welche Variationen des Arioso in Bremen verwendet werden, wie der Schwan in der Gleichnissarie aussah, oder welche kurzen Ausschnitte der Rezitation ausgelassen wurden. Auch andere Fragen blieben offen: kann das Leitmotiv eher ein Objekt als eine Person sein? Ist es möglich, dass die Primadonna wirklich die 'größte Partie' hat? Soll die Coda/Stretta als ein integraler Bestandteil des Finale oder als Teil der Rufe aus dem Vorhang gegeben werden? Das Beste ist, wenn andere Interpreten diese und andere Fragen auf ihre Art beantworten.“

Weiter schreibt der Komponist: „Als ich die *Riemannoper* komponierte, hielt ich sie, von ihrer Form her für eine einfache Collage von einigen Standardformen; mit traditionellem erzählendem Theater schien sie mir nichts zu tun zu haben. Erst als ich die ganze Oper in ihrer fertigen Inszenierung einige Male gesehen hatte, wurde mir

auf einmal bewusst, dass die Riemannoper im ältesten klassischen Theater verwurzelt ist: die Sänger sind die Protagonisten, das Leitmotiv ist der Antagonist und die Seite 117 [die Sänger entdecken dort, daß die Texte, die sie gesungen haben, gar nicht von Riemann selbst geschrieben worden sind, H.G.] ist die Katastrophe. Aber das ist natürlich nur *eine* Interpretation.“

Erschienen ist die Partitur in den Editions 75; 75, rue de la Roquette, F-75011 Paris.