

# Elementarer Zugriff auf das Ursprüngliche

Aus einem Gespräch von Josef Tal mit Wolfgang Willaschek

*Reise, Aufbruch, Erfahrung an neuen Orten, Konfrontation mit bisher Unbekanntem oder inständig Zurückersehntem spielen in Ihrer Biographie und Ihrem Werk eine große Rolle. Gilt das jetzt in besonderem Maße für Ihre Kammeroper »Der Garten«, eine Adaption des biblischen Schöpfungsberichtes, mehr noch aber eine Rückkehrgeschichte, ein Reisebericht?*

Ich würde nicht sagen, daß dieses Stück eine direkte Beziehung zu meiner Biographie hat. Allerdings gehört es zu meinen intensivsten Erfahrungen, auf Reisen zu lernen. Reisen sind für mich keine Luxusangelegenheit, kein Tourismus, auch reise ich nicht als Philanthrop oder Missionar, um die Menschen heilen oder belehren zu wollen – und das tun auch Adam und Eva in diesem Stück nicht. Die Reise markiert eine wesentliche existentielle Erfahrung. Für mich beginnt Theater dort, wo ich an mir unbekanntem oder auch sehr vertrauten Orten Menschen begegne – und die Reise ist ein sehr intensiver Vorgang, um solche Spannungsprozesse zwischen Dingen und Menschen zu beobachten.

Konkret zu meinem Stück: Mehr als die Tatsache, daß Adam und Eva von der Erde, aus ihrer bisher er- und gelebten Gegenwart, weggehen und ins Paradies reisen, interessiert mich die Darstellung einer ganz zentralen Lebenserfahrung. Man ist nie so ganz zufrieden mit dem, was man hat. Ob sich meine Sehnsucht auf Erden erfüllt, ob ich den Wunsch habe, ins Paradies zurückzukehren und mich dort verwirklichen kann, oder eben nicht, ob ich gezwungen werde, weiterzugehen, weiterzufahren, das signalisiert stets Bewegung, Dynamik, Weiterentwicklung. Das muß nicht ein Prinzip sein: Der äußeren Bewegung kann eine innere ent- oder auch widersprechen. Dies sind die »Reisen«, die mich als Komponist gereizt haben: All die Lösungsvorschläge und Erlösungsgedanken, die sich Menschen machen, wenn sie mit ihrer Wirklichkeit unzufrieden sind.

*In vielen Ihrer Stücke, nicht nur in Ihren Opern, spielen Geschichten aus der Bibel eine entscheidende Rolle. Als Literaturvorlage wollten Israel Eliraz, mit dem Sie häufig zusammenarbeiten, und Sie das »Buch der Bücher« aber nicht mißverstehen . . .*

Die Bibel erspart uns nichts an menschenmöglichen Erfahrungen. Mit ihr als dem Dokument menschlicher Schwäche, Bosheit und Güte konfrontiert, ist keine ästhetische, distanzierte Haltung mehr möglich. Das ist die Ursache, warum ich für mich als Musiker so viele Themen aus der Bibel »akzeptiert« und gesucht habe. Das hat nichts zu tun mit den religiösen Lehren der Bibel, sondern ausschließlich mit dem schier unermesslichen Kaleidoskop menschlicher Unscheinbarkeit und Größe.

*In Ihrer letzten großen Oper, dem Auftragswerk »Der Turm«, haben Sie sich – Religiöses in heutige Erfahrungen transportierend – mit dem biblischen Thema des Turmbaus zu Babel beschäftigt, mit Sprach-, Gefühls- und Gedankenverirrungen. Jetzt ist es die Schöpfungsgeschichte. Was ist dabei das zentrale, in Musik übertragbare Motiv für Sie: Die Utopie gewünschter oder verwünschter Paradiese, der Sündenfall, das unterbewusste Menschenwissen um das Scheitern im Kampf mit dem Metaphysischen, die Archaik, die Symbolik, das Wiedererkennbare und unvermindert Gültige am Mythos »Paradies«?*

Ich glaube, daß man sich bei der Auseinandersetzung mit diesem Stück von der Bibel und allen Kommentaren dazu freimachen sollte. Mein Zugriff ist viel elementarer, er zielt bewußt auf das absolut Ursprüngliche. Das meine ich in meiner Musik »wortwörtlich«. Den ersten Sprung kann ich wagen oder unterlassen, das bleibt ganz allein mir überlassen. Für mich existiert kein Leben ohne Sprung. Wenn ich ihn nicht wage, bleibe ich ohne Erfahrung. Selbst wenn ich ihn mit vollem Risiko wage, kann es absolut schiefgehen, von mir aus nennen wir das »Sündenfall«. Ich würde sogar weitergehen: Für mich gehört es geradezu zwanghaft zu solchem Sprung, daß er schiefgeht. An einen Menschen, der mir weismachen will, keinen Fehlschlag erlitten zu haben, glaube ich ebensowenig wie an einen Musiker, der mir erklärt, niemals ein Fiasko auf der Bühne oder im Konzertsaal erlebt zu haben, sei es durch eigene Schuld oder durch die anderer. Die Frage ist nicht die nach dem Zustand des Scheiternmüssens, sondern die nach der Konsequenz, die der einzelne daraus zieht. Es gibt welche, die gehen an diesem Scheitern sofort und bedingungslos zugrunde, und es gibt andere, die sich daran stärken und aufrichten können. Theater hat essentiell mit der glücklichen, sentimental oder auch unvermindert schreckhaften Rückerinnerung an solche prägenden Erlebnisse zu tun. Der Begriff »Hoffnung« ist stets wachsender Korruption ausgesetzt: Kehren Adam und Eva am Ende dieser kleinen Kammeroper zurück, so haben sie im ursprünglichsten Sinn des Wortes dazugelernt.

Es gibt noch einen anderen, spezifisch musikdramatischen Punkt, der mich an diesem Sujet sehr gereizt hat. In schlaun Büchern können sie oft lesen, daß sich ein Komponist, siehe zum Beispiel Verdis »Falstaff«, eine komische Oper erst dann leisten kann, wenn er den größten Teil seiner Biographie hinter sich hat. Das komische sei eben schwerer als das tragische Genre. Mich hat das tragikomische Element dieses Stoffes besonders fasziniert, das Lachen und Lächeln über bewältigte Katastrophen und Schreckenserlebnisse. Gerade das Musiktheater erlaubt die Vielschichtigkeit der Eindrücke, das Nebeneinander skurrilster, merkwürdigster Episoden, die erst in der Phantasie des Betrachters das ergeben, was wir als Summe Komik nennen. Allerdings habe ich mir etwas schalkhaft ein besonderes Instrumentarium für diese wechselnden Ebenen des Tragischen und Komischen ausgesucht: Das Orchester. Was man im Text oder in der Stimmführung der Sänger nicht findet, entdeckt man in meinem aus acht Solisten zusammengesetzten Kammerensemble als einem Akteur des Stückes. So gesehen ist das Orchester der doppelbödige Kommentator des Geschehens, ein erster Zuschauer, der nicht alles so ernst nimmt, was die beiden Rückkehrer von Gesellschafts- und Identitätskrisen, Beziehungskonflikten und Existenzängsten erzählen. Das erlaubt mir z. B. einen kompositorischen Augenzwinker, etwa das Zitat eines Schumann-Liedes im Orchester, an das Eva sich bei der Rückkehr ins Paradies erinnert, sparsam und kurz, aber ein Zeichen für die Ambivalenz von Paradies und Erde. Das Orchester entbinde ich seiner oft so leidigen Funktion des Begleiters oder Illustrators. Zu den wenigen Stellen, an denen die acht Instrumente zusammenspielen, gehört die letzte Szene, in der sie Träger der Auflösung sind, die das ganze Stück ergreift: Adam und Eva, die Schlange, die Aura des Paradieses. Alles wird das, was es am Anfang war, Theater als Erlebnisort unserer Erfahrungen.

*Zur Technik der Komposition. Suchen Sie Motive oder Klangräume zur Darstellung bestimmter Affekte?*

Weder das eine noch das andere. Ich komponiere nicht Melodien im herkömmlichen Sinn des Wortes, sondern Strukturen, sehe mich als eine Art Architekt, dessen Bau-

material der Klang ist. Bei der genauen Analyse des Stückes ließe sich ein sehr umfangreicher Katalog an Strukturen aufstellen. Man könnte von assoziativ gemeinten Motiven sprechen, bezöge man die Verwendung auf einen übergeordneten Rahmen, nur lassen sich diese Strukturen eben nicht als Motive hören. Leider haben wir immer noch eine viel zu festgefügte Meinung z. B. von der Melodie, im Sinne etwa einer sangbaren, wohlklingenden linearen Aussage, die quasi von Ton zu Ton weiterfließt. Hilft uns eine symmetrische Periodizität dabei, etwa wie bei einem Frage- und Antwortspiel, so wackeln wir glücklich mit dem Kopf oder wippen mit den Füßen. Eigentlich entsprechen solche Hörreaktionen nur der Nivellierung und Vereinfachung einer von Musik eingefangenen Realität. Solche Reaktion drückt sich auch in dem häufig aufgestellten Postulat aus, Musik, die in die Rubrik sogenannter »Moderne« eingereiht werden möchte, hätte von scharfer Disharmonie zu leben, um avantgardistisch genug zu wirken. Statt dieser äußeren physischen Erscheinung versuche ich mit meinen Strukturen inhaltlichen Anforderungen im Stück gerecht zu werden, und nicht formale, stilistische oder musikästhetische Prinzipien sklavisch zu verfolgen, deren Unbedingtheitsanspruch ich seit jeher ablehne. Grundsätzliche formale Prozesse in der Musik, dramatische Impulse gegen oder im Sinne des Textes, gibt es bereits in der sogenannten Klassik, etwa der bewußte von Komponisten organisierte Zusammenbruch einer Melodie, z. B. in Beethovens »Eroica«. Solche scheinbar unklassischen Stellen werden aber heute allzu oft überhört, man schluckt sie nicht runter, zerkaut sie nicht, sondern legt sie geistig beiseite, weil man lieber auf die nächsten Takte wartet, die man schon zu kennen glaubt. Historische Kontinuität heißt für mich: Mit meinen Kompositionen dort anzuschließen, wo man versucht hat, vermeintlich Falsches zu eliminieren. Ich will gar nicht erst in die Situation kommen, zu eliminieren, sondern ich will für mich selbst entscheiden, ob ich das Komponierte als authentisch, richtig, überzeugend empfinde.

*Adam und Eva sind in Ihrer Kammeroper ein Tenor und ein Sopran, bewußt keine Stimmprotze, sondern Sängerdarsteller, denen Textverständlichkeit abgefordert wird.*

Das ist in allen meinen Vokalwerken ein häufiger Ausgangspunkt, hier sogar besonders, weil das Genre Kammeroper einem von vornherein nahelegt, auf möglichst hohe Transparenz im Verhältnis von Sängern und Orchester zu achten. Ich halte es für etwas Positives, daß ich den Gesangssolisten als Äquivalent für den Verzicht auf Arioses und stimmlich Brillantes den Zwang auferlege, Sänger-Darsteller musikdramatischer Vorgänge zu sein. Ich gebe ihnen in dieser Kammeroper gesprochene Texte und sogar einen Schauspieler als Konkurrent, damit die Gleichberechtigung von Schauspiel und Gesang noch unterstrichen wird. Im Paradies ist das noch möglich!