

POEM OHNE HELD

Oper von Regina Irman

Dieter Jordi: Anmerkungen zur Musik

(aus dem Programmheft der Uraufführung 2005)

„er: ‚man wird dich bezichtigen des Plagiats...‘

sie: ‚Ach wüssten Sie, wie ohne jede Scham Gedichte entstehen, und aus welchem Müll. ...‘“ (Anna Achmatova, Poem ohne Held)

Nichts erklingt in dieser Oper, was nicht aus anderer Musik und aussermusikalischen Vorlagen abgeleitet worden wäre.

Musik über Musik zu schreiben, sie zu zitieren und verarbeitend zu reflektieren ist zwar heute ein allgemein verbreitetes, im Zeitalter der technischen Reproduktion naheliegendes Vorgehen. Von „Ruinenkunst“ auf der einen, „musikalischem Recycling“ auf der anderen Seite wurde in diesem Zusammenhang auch schon gesprochen, damit implizierend, die Werke der Vergangenheit seien entweder unwiederbringlich zerstört oder aber zu entsorgender Müll.

Im Poem ohne Held haben solche Verfahren aber eine ganz andere, dem Stoff durchaus angemessene Bedeutung und entsprechen der Arbeitsweise der Dichterin selbst: Das ganze Geschehen der Oper spielt sich ausschliesslich im Innern der Autorin ab. Und wie in ihrer Erinnerung die „Schatten ... in Gestalt von Masken“ erscheinen, so erscheinen die Zitate auf der musikalischen Ebene. Sie nehmen so den Charakter von Erinnerungen an, manchmal deutlich hervorbrechend, dann wieder im Unterbewussten versinkend, mal schattenhaft, mal grell, sich vermischend und neu ordnend nicht nach ihrer Chronologie, sondern nach ihrer Bedeutung und Symbolik.

Zitate erscheinen auf allen möglichen Bewusstseinssebenen. Sie treten in Wellen an die Oberfläche, um wieder im Klangstrom zu versinken; mal sind sie (zumindest vermeintlich) deutlich als solche erkennbar, mal bleibt nur noch etwas von der Atmosphäre spürbar, mal bleiben sie vollkommen unbewusst, aber bestimmen im Hintergrund eine Strukturebene. Sie können auch auf aussermusikalische Ebenen übergreifen: Der Ciacona liegen zwar Strukturen einer Ciacona aus Zimmermanns Soldaten zugrunde, die an gewissen Stellen auch hörbar aufscheint. Ausser der Musik sind hier aber auch das Licht und die Szene mitkomponiert: „...diese Teile sind auf der gleichen Ebene wie die Musik gedacht und sollen mit der gleichen Sorgfalt realisiert werden...“ Umgekehrt werden aussermusikalische Vorlagen wie musikalische Materialien bearbeitet. So sind die Strukturen der Musik des dritten Aktes zum grossen Teil aus Fotografien abgeleitet. Im zweiten Akt erscheint die Stimme Achmatovas selber als Zitat. Ein Sonagramm dieser Stimme liegt aber auch dem vom Tonträger erklingenden „Heulen des Winds“ zugrunde. In der Ouvertüre erhalten Tonträger buchstäblich die Funktion von „Zitatträgern“.

Die Komponistin benützt eine Montagetechnik, in der sich häufig verschiedene Musiken mehr oder weniger unabhängig nebeneinander bewegen. Die Aufgaben sind meistens kammermusikalischer Art; es gibt Konzeptstücke, die den Ausführenden zum Teil erheblichen Gestaltungsspielraum offen lassen, so dass verschiedene Aufführungen im Detail voneinander abweichen.

Das musikalische Material wurde von der Komponistin vielen langwierigen Prozessen unterworfen. Wer wie ich manchmal einen Blick in die „Küche“ der Komponistin werfen durfte, konnte sehen, wie z.B. der Carnival Schumanns in einzelne Takte zerschnitten, mit Nadeln aufgespießt oder mit Wäscheklammern neu zusammengeheftet wurde, wie die Komponistin davor brütete wie Archäologen vor ihren Scherben, um sie zu ganz neuen Gebilden wieder zusammenzufügen; da wurde der Trauermarsch von Chopin wie ein gestrickter Pullover aufgedröselte und die daraus gewonnenen Tonleitern wie traurige, heruntertropfende Perlenschnüre nebeneinander „aufgehängt“; Kopien von Fotografien wurden mit feinen Linien überzogen, auf Millimeterpapier projiziert, eine barocke Kastratenarie zertrümmert und das Original mittels Gampenflageolets wieder brüchig restauriert, Dutzende von russischen Volksliedern in kleinste Fragmente zerlegt und zu neuen Tänzen komponiert; ein Sonagramm der Stimme Achmatovas minutiös vermessen und in Chorstimmen übertragen...

Die Materialien durchliefen mehrstufige „Kochvorgänge“. Mag dies zwar alles bloss „Programmheftwissen“ sein (welches dieser Text ja auch vermitteln soll), sind es doch gerade diese vielschichtigen Verarbeitungsprozesse und die langsame, akribische Arbeitsweise, die den besonderen „Geschmack“ ausmachen, wie hineingewobene verborgene Fäden, die der manchmal schlichten Oberfläche eines Gewebes geheimnisvollen Glanz verleihen.

Dreizehn Jahre lang war die Komponistin (mit Unterbrüchen) mit der Oper beschäftigt, 1997 – 2002 arbeitete sie fast ausschliesslich daran.

„...Ich habe es sofort als Ganzes gehört und gesehen – so wie es jetzt ist ..., aber es brauchte zwanzig Jahre, damit aus dem ersten Entwurf das Poem wuchs.“ (A. Achmatova 1959)

Beklagt sich der „Redakteur“ (zugleich Leser wie auch Zensor) im zweiten Akt darüber, man verstehe nicht, „wer verliebt ist in wen; wer, wann und weshalb sich begegnet...“, so erstickt die Komponistin allfällige Bemühungen des Publikums, solche Dinge verstehen zu wollen, schon mit der Besetzung und der Rollenverteilung. Die verschiedenen, alle in der Erinnerung der Autorin auftretenden Figuren mit ihren verschiedenen Aspekten, Stimmen, Doppelgängerinnen... verteilen sich auf verschiedene Akteure, und alle Akteure haben mehrere Rollen. Der Solistenchor übernimmt sowohl erzählende wie handelnde Funktionen.

So verwirrend die Details, umso deutlicher ist die Gesamtform gestaltet, von den spukhaften Erinnerungen an das Petersburg von 1913 bis zum zerstörten Leningrad 1942 und der Beschreibung von Flucht und Verbannung.