

„Ich vertraue stärker auf die Emotion als auf die rationale Kontrolle“

Georg Friedrich Haas im Gespräch mit Michael Kunkel über die Oper Melancholia

Michael Kunkel: Georg Friedrich Haas, Deine Oper Melancholia ist kürzlich in Paris mit großem Erfolg uraufgeführt worden.¹ Sie beruht auf dem ersten Teil des Romans Melancholie von Jon Fosse, der eigens für Dich ein Libretto gemacht hat.² Wie bist Du auf diesen Stoff gekommen?

Georg Friedrich Haas: Eigentlich war es ein Zufall. Wenn man aber meine bisherigen Opern ansieht, scheint dieses Werk in einer logischen Konsequenz zu stehen: Ich habe eine Oper nach Texten von Adolf Wölfli gemacht [*Adolf Wölfli*, 1980/81], eine Oper nach Texten von Friedrich Hölderlin [*Nacht*, 1995/96], in einer weiteren Oper, *Die schöne Wunde* (2002/03), geht es auch um männliche Gestalten, die mit ihrem Leben nicht zurande kommen. In diese Folge passt Lars Hertervig [der Protagonist von *Melancholia*] wunderbar. 75% meiner Opern handeln von Künstlern, die psychisch krank sind. In dieser Tradition steht auch *Melancholia*, aber das ist Zufall. Begonnen hat es damit, dass Hans Landesmann sich eine Oper von Fosse und mir wünschte. Von ihm erhielt ich den Roman *Melancholie* und war gleich davon begeistert. Landesmann sagte, dass er diese Oper noch erleben und mir bald den Auftrag geben wolle. Er hat mir den Auftrag gegeben, aber unter seinem Nachfolger in Wien ist das eingeschlafen, unter Gerard Mortier ist es schließlich in Paris realisiert worden. Es ist also ein Themenbereich, der mich mehr oder weniger verfolgt. Eine andere Gemeinsamkeit meiner drei „Künstleroper“ liegt darin, dass es um Künstler geht, die ich enorm schätze. Wer jemals die Bilder von Wölfli gesehen hat, wird tief berührt sein. Ich war noch relativ jung, als mir Adolf Wölfli begegnet ist, mit 28 ist man noch nicht fertig als Komponist. Es ist mein musikalisches Denken durch Wölfli mitbeeinflusst worden. Auch Hölderlin ist ein Autor, der mich mein ganzes Leben lang begleitet hat. Bei Lars Hertervig war es so, dass ich zunächst dem Understatement von Fosse geglaubt habe, der mir sagte, Hertervig sei kein besonders guter Maler. Ich bin dann pflichtbewusst nach Oslo in die Nationalgalerie gegangen, um mir die Bilder dieses nicht ganz so guten Malers anzuschauen, über den ich eine Oper schreiben muss. Als ich diese Bilder gesehen habe, war es, als hätte ein Blitz mich getroffen. Was mich an diesen Bildern so fasziniert und verblüfft, ist die Tatsache, dass es da eine künstlerische

¹ Am 9. Juni 2008 im Palais Garnier durch das Klangforum Wien unter der Leitung von Emilio Pomàrico (Inszenierung: Stanislas Nordey, Lars: Otto Katzameier, Helene: Melanie Walz, Herr Winckelmann: Johannes Schmidt, Frau Winckelmann: Ruth Weber, Alfred: Daniel Gloger, Bodom: Martyn Hill, Kellnerin: Annette Elster).

² Das in norwegischer Sprache verfasste Libretto wurde von Hinrich Schmidt-Henkel ins Deutsche übertragen.

Parallele zu meinem eigenen Schaffen gibt: Das ist der Wunsch, in einer absolut klaren, realistischen Darstellung metaphysische Ebenen zu evozieren. Und dieses Suche nach einer Spiritualität erfolgt mit einem Material, das zunächst überhaupt nicht spirituell zu sein scheint ...

... Hertervigs Material sind Landschaften ...

... genau, im 19. Jahrhundert knüpfte man ja nicht an Turner und Monet an, sondern an landschaftlichen Genrebildern, die in eine ganz andere Richtung gehen. Ich hatte das Gefühl, Hertervig verhält sich zu Caspar David Friedrich ungefähr so wie Schubert zu Beethoven. Natürlich bin ich kein Fachmann für bildende Kunst, möglicherweise irre ich mich. Ein Erlebnis im Museum von Stavanger, wo die meisten großen Ölbilder von Hertervig hängen, war sehr aufregend: Zwei Bilder mit ähnlichem Sujet hängen ganz dicht nebeneinander, eines ist von Hertervig, das andere von Hertervigs Lehrer Hans Gude, beide beschreiben, wie in einer Seelandschaft, wo die Sonne auf- oder untergeht, ein Schiff vorbeizieht, durchaus in ähnlichen Proportionen. Das Bild von Gude nimmt, etwas überspitzt gesagt, das vorweg, was man 100 Jahre später auf touristischen Ansichtskarten sieht – wobei ich größten Respekt habe vor dem technischen Können Gudes, er konnte unglaublich gut malen, aber was er darstellt, ist einfach ein schöner Sonnenauf- oder -untergang mit glücklichen Fischern, gemalt mit einer Begeisterung für die Natur, ohne etwas zu hinterfragen. Während man bei Hertervig sofort spürt, dass es da um etwas anderes geht. Da geht es um Transzendenz, um Erkenntnis, um das Suchen von inneren menschlichen Dingen, die Gude nicht interessieren, bei ihm bleibt es bei der Faszination der Fassade.

[Abbildungen Hertervig]

Kannst Du Dir erklären, wie bei Hertervig diese Dimension des Metaphysischen, Transzendentalen zustande kommt?

Es fällt mir schwer, das genau zu sagen. Natürlich fehlen bei Hertervig die glücklichen Seeleute, die fröhlich winken. Ein anderer Punkt ist die Gestaltung des Lichts. Das hat auch zu tun mit Hertervigs Religion, er war Quäker und gehörte einer Minderheit in Norwegen an, die übrigens größte Schwierigkeiten hatte, sie wurden überhaupt nicht toleriert, viele sind in die USA emigriert. Das Licht ist für ihn nicht etwas, das dazu dient, die Gesichter der

norwegischen Seeleute noch strahlender erscheinen zu lassen. Das Licht ist für ihn ein Medium, das eine transzendente Botschaft vermittelt. Hinzu kommt, dass in den Bildern von Menschen gemachte Dinge so dargestellt werden, dass man sie auf den ersten Blick für Elemente der Natur hält. Schiffe können, wenn man nicht ganz genau hinschaut, für Felsen gehalten werden, Menschen können zwischen Farnen verschwinden. [Es beginnt etwas zu regnen.]

Auf diese Weise bringt Hertervig etwas zur Darstellung, das dem „sauberen Handwerk“ allein nicht zugänglich ist. Was bedeutet das für die Musik? Gibt es eine ähnliche Spannung wie jene zwischen gegenständlicher Realität und Spiritualität?

Musik ist ein anderes Metier ...

... gut, es gibt in diesem Sinn keine gegenständliche Realität, aber vielleicht ein Pendant dazu?

Ein Pendant zum Licht gibt es sicher, das ist der Klang und seine Behandlung. Aber ansonsten kommen wir da auf ein schwieriges Terrain, es lässt sich nicht einfach übertragen. Trotz all meiner Begeisterung für Hertervig war mein Partner in der Oper nicht Hertervig, sondern Jon Fosse. Die Gestalt, um die es geht, ist nicht der historische Hertervig – obschon er sowohl hinter Fosses Libretto als auch hinter meiner Musik irgendwo steht –, primär geht es um den Text von Fosse. Man muss auch eines ganz klar sagen: So faszinierend Hertervig ist, ein verkanntes Genie aus dem 19. Jahrhundert auf die Bühne zu bringen ist nicht unbedingt das, was am Anfang des 21. Jahrhundert notwendig ist. Es geht auch nicht darum, das ist nur eine Folie im Hintergrund. Worum es eigentlich geht, ist die Unfähigkeit zu kommunizieren. Und das ist etwas höchst aktuelles, über das Fosse eine Reihe von Stücken geschrieben hat. Ich selber halte das Thema für notwendig, so dass ich äußerst motiviert war, es in Klang zu setzen.

Jon Fosse hat ein ziemlich reduziertes Libretto abgeliefert, daran erkennt man vielleicht den Bühnenpraktiker Fosse. Der Roman ist quasi auf die sehr einfache und klare Handlung eingedampft. Es gibt sogar „Verfälschungen“: Im Libretto spricht Helene selber unmittelbar aus, was Lars im Roman imaginiert („Lars, ich will bei Dir sein“, „Ich will Dir mein offenes Haar zeigen“ etc.). Dieses Detail ist bezeichnend: Das Halluzinatorische, Wahnhafte, die

eigentliche „Melancholie“, die im Roman durch die Erzählweise zum Ausdruck kommt, fehlt im Libretto.

In einem Punkt muss ich widersprechen: Fosse hat hier nicht als Dramatiker gearbeitet. Denn als ein Dramatiker, der mit Worten arbeitet, hätte er wohl andere Dinge aus dem Roman verwendet. Das Drama wird im Wesentlichen von Worten und Begriffen vorangetrieben, die Oper von Emotionen. Das ist etwas, was Fosse in einer für mich unbegreiflich präzisen Art gespürt hat. Ein Beispiel: Im Roman spielt eine große Rolle, dass Hertervig Quäker ist. Das Wort „Quäker“ und alles was damit zu tun hat, schafft eine abstrakte begriffliche Situation, und evoziert nicht unmittelbar Emotionen. Und darum kommt das Wort „Quäker“ im Libretto nicht vor. Was aber im Libretto vorkommt, ist die Tatsache, dass Hertervig durch seine Kollegen, seine „Freunde“ dazu gebracht wird, gegen seinen eigenen Willen und sein Bekenntnis Alkohol zu trinken. Und wenn man in der Musik deutlich machen kann, wie schrecklich das ist, was passiert, dann braucht man das Wort „Quäker“ dazu nicht. Was Fosse mir gegeben hat, ist ein Textrahmen, der es mir ermöglicht, diesen Akt der Gewalt nachvollziehbar zu machen. Dazu braucht man gar nicht zu wissen, welcher Religion er angehört, es ist eigentlich uninteressant. Eigentlich ist es gar nicht wichtig, dass er da ein Glas Bier trinkt, wichtig ist, dass er in dieser Szene mental vergewaltigt wird. Und das geschieht in der Oper durch die textliche Vorlage und die Art, wie sie in Musik übertragen wird.

Also besteht Deine Aufgabe unter anderem darin, jene Dinge, die das Libretto impliziert (im Roman sind sie explizit) in Musik zu transformieren und nachvollziehbar zu machen?

Das ist ein bisschen zu einfach, ich habe den Roman sehr bald vergessen. Interessanterweise waren die Bilder von Hertervig für die Arbeit viel wirksamer als der Roman selber. Ich glaube, das war auch sehr notwendig. Ich behaupte, dass Fosse auch nicht nur den ersten Teil des Romans ins Libretto gesetzt hat, sondern auch den zweiten und dritten Teil, den vierten vielleicht weniger. Nur ist das jetzt nicht begrifflich nachvollziehbar, aber von der Denkweise her. Eigentlich nimmt etwa die Wirtshausszene die Welt des zweiten Teils vorweg ...

... der im Irrenhaus spielt.

Das Nicht-Kommunizieren zwischen Priesterin und Ich-Erzähler im dritten Teil entspricht einigen Elementen des dritten Teils des Librettos. Als ich das Libretto bekommen habe, war

ich zutiefst enttäuscht. Denn ich kannte den Roman mit seiner Komplexität, und dann erhielt ich ein Libretto, in dem nichts von dieser Komplexität enthalten war. Ich wollte ursprünglich Ausschnitte aus dem zweiten und dritten Teil eigenständig hinzufügen - und habe später begriffen, dass Fosse das selbst schon gemacht hat. In dem Moment, als ich mit der Arbeit begonnen habe, ist mir klar geworden, wie musikdramatisch dieser Text gedacht ist. Ich musste so gut wie gar nicht ändern. Das ist eine besondere Ausnahmesituation, wenn man als Komponist ein Libretto nimmt und von vorne bis hinten vertont. Nur damit Du Dir ein Bild machen kannst über die Geringfügigkeit meiner Eingriffe: An einer Stelle sagt Lars „Onkel, Onkel“, bevor er weiter spricht, und in der Musik sagt er es nicht zweimal, sondern fünfmal [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 522]. Eine zweite Änderung betrifft den Dialog zwischen Herrn Winckelmann und Lars, Herr Winckelmann fordert „Antworte! Antworte!“, und laut Libretto sagt er dann „Keine Antwort“; - ich lasse ihn nicht „Keine Antwort“ singen, sondern pausieren, denn das ist „Keine Antwort“ [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 678/679]. Übrigens: Viele, die das Libretto gelesen haben, sagen, es gäbe viele Repetitionen, aber das halte ich nicht für zutreffend: Es war mir unmöglich, etwas zu streichen, denn immer verschob sich die Bedeutung des Textes ein wenig.

Im Vergleich zum Roman, der aus der Perpetuierung eines nicht allzu umfangreichen Sprachschatzes besteht, ohnedies nicht.

Schau Dir die Vorlage für das Liebeslied von Lars im ersten Teil an [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 172ff.]: Das ist ja viel zu viel Text. Ich habe mir vorgenommen, zu kürzen, nur die drei wichtigsten Zeilen zu behalten, und den Rest wegzuschmeißen. Das ging nicht. Man kann hier nichts weglassen.

Weshalb?

Da musst Du Herrn Fosse fragen. Ich könnte nur sagen, dass ich spüre, dass es richtig ist. Es ist eine empirische Angelegenheit, von der sich zeigt, dass ich nicht so ganz falsch liege.

Gab es irgendeine Art der Zusammenarbeit mit Fosse?

Wir haben uns mehrmals getroffen. Er hat mir gesagt, ich habe jede Freiheit, etwas zu ändern, aber ich habe keine Notwendigkeit gesehen, von dieser Freiheit Gebrauch zu machen. Ein

ganz wichtiger Hinweis von Fosse war, dass es, um in der Terminologie der Oper zu sprechen, im Libretto keinen Jago oder Don Pizarro gibt. Die meisten Figuren sind eigentlich normale Menschen. Auch Herr Winckelmann, der vielleicht wie eine dunkle, böse Gestalt wirkt, handelt im Grunde verständlich: Der Mann ist Erziehungsberechtigter eines 15-jährigen Mädchens und dann kommt ein 22-jähriger Maler, der dem Mädchen nachstellt und sich sozial etwas merkwürdig verhält – ich an seiner Stelle würde wahrscheinlich auch versuchen, das Kind zu schützen. Da gibt es keine Bösewichte, auch die Polizisten am Schluss sind keine gewalttätigen Law-and-order-Figuren, sondern sie helfen Herrn Winckelmann, damit er weiterhin gemütlich zu Hause leben kann. Wirklich böse sind eigentlich nur die Malerkollegen.

Aber auch die sind nicht abgrundtief böse, es ist eher eine Marionettenboshaftigkeit.

Der Tambourmajor aus *Wozzeck* ist sicher böser als Alfred und Bodom.

Es gibt also nicht die operntypische Reibung zwischen Gut und Böse, sondern viel eher eine Reibung zwischen Realitätsebenen, die für sich jeweils zu Recht bestehen.

Es gibt die Realität des Lars, die außer in seinem eigenen Inneren nirgends besteht, und die äußeren Realitäten.

Im zweiten Teil des Romans legt Fosse kaum verhüllt die Motivation seines Romanprojekts offen, und der Impuls ist ziemlich emotionaler Art: Er beschreibt wie ein zeitgenössischer Dichter namens Widme bei der Betrachtung eines blauen Hertervig-Bildes anfängt zu weinen, und es heißt, es sei „das größte Erlebnis seines Lebens.“³ Dir ging es offenbar beim Betrachten der Bilder nicht völlig anders. Welche Rolle spielen solche Überwältigungsmomente für Dich? Allgemein: Welchen Stellenwert hat das Emotionale in Deinem Komponieren? [Es regnet immer stärker.]

Für mich ist Musik generell etwas, das enorm viel mit Emotionen zu tun hat. Vermutlich ist der Hauptgrund dafür, dass ich Komponist geworden bin, dass ich in akustischen Strukturen Emotionen und in Emotionen Erkenntnisse formulieren kann, was zumindest mir im Medium der Sprache nicht gelingt.

³ Jon Fosse, *Melancholie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 264.

Wie formuliert man Erkenntnisse in Emotionen?

Das lässt sich anhand des Liebesmonologs von Lars im ersten Teil von *Melancholia* [Takt 172ff.] erläutern: Für das Publikum und besonders auch für die Musikerinnen und Musiker ist es möglich zu erkennen, dass die Gefühle, die in diesem Monolog dargestellt werden, ihre eigenen sind. Zuerst hatte ich dieses Liebeslied anders konzipiert, und zwar auf eine Weise, die in der Tradition der Liebesarien in Opern seit Monteverdi steht, ich wollte das also zuerst in breitem sentimentalem Tempo vertonen. Und notgedrungen dadurch, dass es für so eine Arie viel zu viel Text gab, ist mir plötzlich etwas aufgefallen: Ich habe mir überlegt, was ich selbst machen würde, wenn ich so ein tiefes Erlebnis hätte, wenn ich mich selbst so stark verlieben würde. Ich würde doch niemals, wenn ich jemand davon erzähle, die Worte „Ihr Bildnis ist bezaubernd schön“ im Rhythmus der Zauberflötenarie sprechen. Stattdessen würde ich wohl eher leise, still, hastig, in mich gekehrt ein Wort nach dem anderen hervorstoßen. Und so kam der Wunsch, das in der Stimmbehandlung genau in dieser Weise deutlich zu machen. Ein wesentlicher Punkt in diesem Liebeslied ist die Erkenntnis des Lichtes – er spricht vom Licht, das er in den Augen Helenes gesehen hat, das dem Licht seiner Bilder ähnelt. Dieses Licht habe ich in die Instrumentalmusik gesetzt.

Das ist ein Beispiel für eine „Übersetzung“ von Emotionen in Musik. Manchmal steckt dahinter auch ganz kühle Kalkulation, wie im zweiten Teil, in dem die Malerkollegen zynische Spiele mit Lars treiben und ihn dazu bringen, das Glas Bier zu trinken, am Schluss wird die Kellnerin des Lokals, die zumindest im Libretto prostituiertenähnliche Züge trägt, als Helene ausgegeben. Da komponiere ich einen abstrakten musikalischen Prozess: Der ganze zweite Teil besteht aus einer Abfolge von *Crescendi* und *Decrescendi*, am Anfang entstehen dadurch formale Zäsuren, die dann immer schneller aufeinander folgen, immer dichter, bis sie am Schluss ein Tempo erreichen, das durchaus auch sexuelle Assoziationen möglich machen könnte. Dies wird auch durch die ekstatische Stimmbehandlung von Alfred und Bodom unterstützt. Man wird also im Laufe dieses Teils allmählich von einer Ebene zu einer anderen hinüber geführt, die aber versteckt ist und auch von Stanislav Nordey, dem Regisseur der Uraufführung, zum Glück nicht überpointiert dargestellt wurde – wenn das wirklich in der Art eines pornographischen Akts dargestellt würde, ginge alles kaputt; dadurch, dass es subtil geblieben ist, hat es gewirkt.

Du beschreibst Emotionen, mit denen Du auf bestimmte Weisen kompositorisch umgehst, in Hinblick auf ganz konkrete, realistische Situationen. Könnte das vielleicht als Pendant zum realistischen Stoff der Landschaften, mit denen Hertervig umgeht, aufgefasst werden?

Was Du sagst, zeigt, dass Musikwissenschaft eine schöne Disziplin ist. Ich weiß es nicht, ich denke so nicht.

Ich frage eigentlich nicht aus disziplinären Erwägungen. Mich interessiert einfach, womit ein Komponist umgeht, was der Gegenstand des kompositorischen Denkens ist.

Der Gegenstand des kompositorischen Denkens ist der Klang. Gut, dieser Klang bewirkt manchmal etwas. Es mag vielleicht primitiv anmuten: Wenn ich mir bestimmte Klänge vorstelle, dann geht es mir gut, dann habe ich einen emotionalen *trip*. Das schreibe ich dann nieder und wenn ich das dann lese oder höre, geht es mir nochmals gut. Ich könnte diese Gefühle wohl auch erzeugen, wenn ich irgendwelche Drogen nehmen würde, aber dann wäre ich der einzige, der etwas davon hat. Ich kann es durch Klänge weitergeben. Ich weiß natürlich nicht genau, was in den Köpfen und Herzen der Leute passiert, die meine Musik hören, aber ich habe schon den Eindruck, dass bei ihnen zumindest manchmal emotionale Zustände entstehen, die mit meinen vergleichbar sind. Das ist natürlich etwas Wunderschönes. Es gibt doch kaum etwas Schöneres im Leben, wenn man Emotionen hat und dadurch, dass man sie formuliert, sie mit jemand anderem teilen kann. Das ist ein Luxus. Dann lebt man auch noch davon und wird bezahlt dafür.

Genau dagegen regt sich auch ein gewisses Misstrauen. Diese Verfügbarkeit von Emotionen, wie Du sie beschreibst, ist in der Neuen Musik nicht selbstverständlich. Du hast mit dieser Haltung großen Erfolg. Kannst Du nachvollziehen, dass es eine gewisse Skepsis gibt angesichts solcher Verfügbarkeit des Emotionalen?

Mir ist klar, dass dieser Umgang mit Emotionen für viele Leute als etwas wahrgenommen wird, das man am Anfang des 21. Jahrhunderts eigentlich nicht mehr tun darf. Aber es macht mich glücklich, es macht andere Leute glücklich, warum soll ich es nicht tun? Erfolg ist keine Kategorie. Ich werde manchmal auch misstrauisch, vor allem dann, wenn man, was auch vorkommt, Beifall von der falschen Seite bekommt. Von etwas bin ich hundertprozentig überzeugt: Es ist eine moralische Notwendigkeit, jene Dinge, von denen man *spürt*, dass sie

richtig sind, zu *tun*. Auch wenn das gegen irgendwelche Gesetze geht. Ich habe ja die Gesetze der Neuen Musik brav gelernt, ich kenne das ja alles. Wenn ich mir vorstelle, Ende der siebziger Jahre meine Werke von heute gehört zu haben, weiß ich nicht, ob ich nicht laut Türe knallend hinausgegangen wäre. Ich habe damals die Positionen, die ich heute vertrete, entschieden abgelehnt. Wichtig war mir die rationale Kontrolle, ich hatte ein Misstrauen gegen Emotionen. Aber ich habe nach und nach gespürt, dass ich das andere will. Und ich lasse mir durch Gesetze, nur weil sie von anerkannten Fachleuten stammen, nicht Dinge verbieten, von denen ich spüre, dass sie richtig sind. Dies ist eine moralische Forderung. Man muss auch die Frage stellen: Woher kommt dieses Misstrauen und worum geht es in diesem Misstrauen? Es ist klar, dass es mit dem Missbrauch der Emotionen in der Nazi-Zeit zusammenhängt. Ich kann mir nicht vorstellen, dass die Emotionen, die Hertervig auf der Bühne hat, für irgendetwas missbraucht werden können. Ich wüsste nicht, wofür.

Deutsche Soldaten trugen im Zweiten Weltkrieg Hölderlin-Verse in ihren Tornistern. Auch das wurde missbraucht.

Wenn sie die Verse gelesen und verstanden hätten, hätten sie die Befehle nicht ausgeführt.

Nehmen wir ein anderes Beispiel: Jakob Ullmann hat neulich von einer Berliner Aufführung von Lachenmanns Das Mädchen mit den Schwefelhölzern erzählt, bei der die ganze politische Haute-volée umstandslos einer Oper applaudiert hat, die auf Worten von Topterroristen basiert.⁴ Hier stellt sich die Frage, ob der Autor gegen den Missbrauch seines Werks, die Verfügbarkeit seiner Gedanken und auch Gefühle überhaupt etwas tun kann. Ist das eine Fragestellung, die Du beim Komponieren reflektierst?

[Überlegt sehr lange] Ich weiß nicht, ob man sich gegen Missbrauch schützen kann. Wenn es eine Musik gibt, die so komponiert ist, dass sie nicht missbraucht werden kann, so ist es die Musik von Lachenmann, der sich in jedem Moment diese Frage stellt. Und trotzdem konnte sie, wenn die Anekdote stimmt, zu politischen Repräsentationszwecken missbraucht werden. Wenn man mich vor 15 Jahren gefragt hätte, so hätte ich die Hoffnung geäußert, dass die Keimzelle des Widerstandes etwas bewirkt, so wie sich aus dem Flügelschlag des Schmetterlings ein Tornado entwickeln kann. Mittlerweile glaube ich das längst nicht mehr.

⁴ Siehe *„Es muss fremd bleiben – oder fremd werden“*. Jakob Ullmann im Gespräch mit Michael Kunkel über PRAHA: celetná – karlova – maiselova.

Was ich aber glaube, ist, dass die Mitläufer und Vollstrecker von politischen Terrorregimen immer sehr genau spüren, dass es Unrecht ist, was sie tun, aber im Schutz des gültigen Gesetzes handeln. Ich kann mir nicht vorstellen, dass jemand, der in der Reichsprogromnacht gezündelt hat, nicht gefühlt hat, dass das falsch ist. Das gibt es nicht, dass man das nicht spürt. Aber er hatte das Gesetz, dass das erlaubt oder sogar verlangt, hinter sich. Ich drehe das Ganze jetzt um, und das war ein sehr wichtiger Punkt in meiner kompositorischen Entwicklung: Wenn ich an bestimmte Gesetze glaube – Konsonanzverbot, Pulsationsverbot ...

... Emotionsverbot ...

... ja, wenn ich das alles befolge, obwohl ich spüre, dass ich das nicht will, dann befinde ich mich, ob ich will oder nicht, irgendwie auch in dieser Tradition. Und daher ist es für mich so wichtig, den Emotionen zu vertrauen. Ich vertraue darauf, dass das Emotionale die Keimzelle des Menschlichen bleibt. Ich vertraue darauf, dass es emotionale Schutzmechanismen gibt, die davon abhalten, Gewalt auszuüben.

Der emotionalen Intelligenz wohnt damit auch ein kritisches Moment inne?

Genau. In der Gruppendynamik kann das versagen und das Gewissen betäubt werden. Eichmann soll sich erbrochen haben, als er einer Exekution von Juden in einem Gaswagen beigewohnt hat. Wenn der Mann auf seinen Bauch gehört hätte ... aber er hat sich auf sein abstruses, scheinbar logisches ideologisches Gebilde verlassen und blieb weiterhin Schreibtischtäter. Ich vertraue stärker auf die Emotion als auf die rationale Kontrolle. Natürlich ist mir dabei klar, dass das eine ohne das andere nicht geht.

Du hast vorhin angedeutet, dass Du vor 15 Jahren noch Hoffnungen hegst, die Du heute nicht mehr hast. Was hat sich verändert? Woran liegt es, dass vielleicht gewisse Illusionen verschwunden sind?

Der vielleicht dramatischste Punkt war der Kosovo-Krieg. Es gibt auch ein Stück, das ich darüber geschrieben habe: „*Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...*“ [für Schlagzeug und Kammerensemble, 1999]. Als ich dieses Stück komponierte, wohnte ich in Österreich, und ich bin ein Mensch, der sehr gerne in der Natur komponiert. Besonders liebe ich das Mittelmeer im Frühling, wenn noch keine Touristen da sind. Zu Ostern 1999 bin ich nach

Male Losinj in Kroatien, am Mittelmeer, gefahren, um mein neues Stück zu schreiben. Beim Hinfahren fiel mir schon auf, dass die Solaranlagen alle zerbrochen waren und ich dachte: merkwürdig, dass es zu Ostern schon Hagel gibt. Meine Frau und ich saßen bald in der Ferienwohnung und genossen ein idyllisches Frühstück mit Blick aufs Meer, als es plötzlich einen Knall gab, meine Frau warf sich in Panik auf den Boden. Es war ein NATO-Militärflugzeug, das auf dem Weg nach Belgrad gerade die Schallmauer durchbrochen hatte. Da wurde mir schlagartig klar, dass man dieser Realität nicht ausweichen kann. Das für mich besonders beklemmende an diesem Konflikt war, dass es keine Position gab, die man verteidigen konnte. Es ist klar, dass das, was im Kosovo passiert ist, grauenvoll war, aber wenn Belgrad bombardiert wird, ist das genauso schrecklich. Bei den Nazis ist es einfach, eine Position zu beziehen, man weiß, wo die Guten und wo die Bösen sind. Aber die Vorstellung, man könne die Welt systematisch verbessern, gibt es nicht mehr. Diese Vorstellung hatten wir vor 30 Jahren noch.

Eine vielleicht utopische Vorstellung ging plötzlich verloren. Das Thema „Utopieverlust“ spielt in allen Werken von Dir für das Musiktheater eine zentrale Rolle.

Spielt Utopieverlust in *Melancholia* auch eine Rolle? Das zentrale Thema ist es in der Oper *Nacht*, das war auch der Zeitpunkt, als in mir selbst die Utopie verloren ging und ich den Verlust der klaren Vorstellungen betrauert habe.

Mir scheint Utopieverlust auch in Melancholia insofern eine Rolle zu spielen, als die Positionen des Kollektivs und des Künstlerindividuums nicht zur Deckung zu bringen sind. Das Problem ist ja, dass das, was Hertervig in der Kunst erreichen will und auch kann, in der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht geht. Die Utopie wäre, dass beide Ebenen irgendwie vereinbar wären. Dazu kommt es nicht, und die Oper und der Roman leben natürlich von den Spannungen zwischen ihnen.

Die Utopie besteht darin, dass Hertervig das Licht, das er in Helene sieht, in sein Leben hineinbringen will. Aber *diese* Utopie habe ich immer noch! Das ist aber keine politische, sondern eine private Utopie. Aber ob „Utopie“ das richtige Wort dafür ist ...

... vielleicht sollten wir mit der Verwendung dieses Begriffs tatsächlich etwas vorsichtig sein, der gerade in der Neuen Musik etwas inflationär verwendet wird und dadurch an Genauigkeit

eingebüsst hat. Mich würden ohnedies noch einige konkrete Dinge interessieren, die mit dieser ganzen Fragestellung gewiss zu tun haben: Im Vergleich zu früheren Opern von Dir, die formal sehr komplex und labyrinthisch angelegt sind, wirkt Melancholia geradezu unerbittlich monoperspektivistisch. Das neue Stück wirkt fast wie ein Gegenentwurf zu den früheren Opern, in denen schon durch Textmontage ein ganzes Leben oder sogar ein Fülle von geschichtlichen Zeiten ausgebreitet werden.

Die schöne Wunde dauert circa 2000 Jahre.

Melancholia dagegen spielt an einem einzigen Nachmittag bzw. Abend im Spätherbst 1853, es ist fast schon eine Oper in „Echtzeit“. Für Dein Musiktheater ist das etwas Neues.

Vielleicht kann man auch hier von einem „Utopieverlust“ sprechen: Durch die Montage von Texten habe ich in meinen früheren Opern *Adolf Wölfli*, *Nacht* und *Die schöne Wunde* mit dem Komponieren schon im Libretto begonnen und eine dem Musikalischen entsprechende Komplexität auch im Sprachlichen und Inhaltlichen versucht zu realisieren. Ich hatte später, bei den Einstudierungen der Opern, manchmal das Gefühl, dass ich damit das Theater – zumindest in der derzeitigen Realität – etwas überfordere. Ich glaube aber nach wie vor, dass es möglich ist, auch die früheren Opern so zu realisieren, wie sie gedacht sind. Bisher ist das nur sehr ansatzweise geglückt.

Bist Du mit der Konzeption von Melancholia den Anforderungen des großen Hauses – es ist Deine erste Oper für ein großes Opernhaus – etwas entgegengekommen?

Nein, es ist viel simpler: Ich hatte bis jetzt einfach kein so gutes Libretto. Ich musste es vorher selber machen, obwohl ich in diesem Bereich sicherlich nicht professionell bin. Was für die Oper ein wesentlicher Moment ist, sind die Emotionen, besonders die emotionale Polyphonie, also dass nicht nur eine Emotion vorherrscht, sondern verschiedene Emotionen übereinander gelagert sind. Wenn der Librettist Georg Friedrich Haas heißt, dann braucht er dazu das Hohelied Salomos, Rosa Luxemburg, Kafka, Poe, Shakespeare, Ovid [Autoren der Textquellen zu *Die schöne Wunde*], und wenn der Librettist Jon Fosse heißt, braucht er dazu nur einen Lars und eine Helene. Das ist etwas, dass ich an Fosse bewundere: Dass er Dinge, die ich mit sehr komplexen Mitteln versucht habe zu erreichen, mit sehr einfachen Mitteln

realisieren kann. Im zweiten Akt zum Beispiel gibt es ständig mindestens zwei Emotionen, die parallel, unabhängig voneinander laufen.

Welche Konsequenz hatte das kompositorisch?

Im Laufe meines Opernschaffens lässt sich eine gewisse Entwicklung feststellen, was das Verhältnis zwischen Ensemble und Singstimmen betrifft: In der *Nacht* war ich der Meinung, ich müsse den Gesangsstimmen möglichst viel Unterstützung geben, daher gibt es sehr viele Unisoni mit dem Orchester, der Klang der Stimme ist fast immer eng verbunden mit den harmonischen Prozessen im Ensemble. Ich habe festgestellt, dass das zu großen Schwierigkeiten führt, da es immer wieder zu Verdeckungen kommt. In der *Schönen Wunde* habe ich damit begonnen die Stimmen so zu setzen, dass sie unabhängig vom Ensemble sein können. In *Melancholia* habe ich das bis zum Exzess getrieben. Es gibt nur ganz wenige Stellen, bei denen es einen Zusammenhang zwischen Gesangsstimmen und Instrumentalensemble gibt. Meistens besteht der Zusammenhang darin, dass die Stimme instrumentale Lücken ausfüllt. Dadurch, dass sie voneinander unabhängig sind, wirken Stimmen und Ensemble viel besser zusammen. [Es regnet nunmehr sehr stark.]

Diese Unabhängigkeit des Vokalen vom Instrumentalen scheint mir ganz wesentlich zu sein, es entsteht dabei fast eine doppelte zeitliche Perspektive: Das Instrumentale ist die Makrozeit, in Gestalt eines Zeitraumes, innerhalb dessen sich die Mikrozeit der vokalen, sprachlichen Schicht abspielt. Dazwischen gibt es natürlich viele Arten der Verbindung, zum Beispiel durch den Chor.

Es gibt auch einen praktischen Nebeneffekt: Dadurch, dass die Gesangsstimmen so unabhängig sind vom Ensemble, konnte ich noch während der Proben auf die Möglichkeiten der Sängerinnen und Sänger Rücksicht nehmen und in kleinem Umfang Änderungen anbringen. Für die Sängerinnen und Sänger zu arbeiten, um ihnen zu ermöglichen, die Qualitäten ihrer Stimmen zu zeigen, habe ich sehr genossen. Das war für die Qualität der Aufführung auch entscheidend. Wenn Sängerinnen und Sänger merken, dass ein Komponist auf ihre Stimmen reagiert, sind sie viel stärker motiviert als Sänger, die spüren, dass ein Komponist nur mit dem Kopf durch die Wand will. Die Motivation der Interpreten war bei diesem Stück extrem groß und das hat sehr viel bewirkt. Du hast vorhin von „Erfolg“ gesprochen: Was für mich wirklich als Erfolg zählt, ist, in welchem hohem Maß sich die

Sängerinnen und Sänger mit dem Werk identifiziert haben – das war auch bei den Instrumentalistinnen und Instrumentalisten der Fall, aber das war ich vom Klangforum Wien schon gewohnt. Als ich diese Liebesarie komponiert habe, dachte ich mir: Das kann nicht gut gehen, das ist viel zu schwierig und zu kompliziert. Und gleich bei der ersten Probe singt Otto Katzameier das auswendig richtig. Das sind hochkompetente Leute, die Monate ihres Lebens in diese Musik investieren. Das berührt sehr.

Mit der Qualität der Interpreten hängt wohl auch zusammen, dass die Textverständlichkeit für eine zeitgenössische Oper ungewöhnlich hoch war.

Selbstverständlich, etwa Katzameier singt äußerst präzise und deutlich.

Zudem sind alle Vokalpartien sehr nah an der Sprache komponiert.

Ja, mich hat Janaceks Methode, die Sprachmelodie musikalisch zu übertragen, immer sehr fasziniert. Ich hatte früher einmal probiert diese Methode zu verwenden, aber das hat zuerst nicht besonders gut geklappt, vielleicht hängt das auch damit zusammen, dass die tschechische Sprache in musikalischer Hinsicht viel reicher ist als das Deutsche, zumal mit österreichischem Akzent ... aber bereits bei meinen früheren Opern war es so, dass ausgehend von der sprachlichen Melodik eine musikalische Melodik gefunden wird. Das ist eine grundsätzliche Frage: Ich möchte nicht gegen die Eigengesetzlichkeit der Instrumente oder der Stimmen arbeiten. Es interessiert mich nicht, die Gesangsstimmen ausschließlich instrumental zu setzen. Die Stimmen werden ausgehend vom Sprechen musikalisiert. Es ist der musikalische Wunsch, die Gesangsstimmen deutlich erkennbar, verständlich zu machen, und trotzdem einen reichen Orchesterklang haben zu können. Das funktioniert nur dann, wenn sie so konträr wie möglich sind. Wenn beides miteinander verwandt ist, wenn die Singstimmen in die Richtung des Instrumentalen gehen, kann ich mich instrumental nur im *pianissimo*-Bereich bewegen.

Könntest Du vielleicht etwas genauer beschreiben, welche musikalische Grammatik den Vokalpartien zu Grunde liegt? Wie erschreibst Du diese Vokallinien?

Ich glaube, da gibt es keine Grammatik, beziehungsweise nur eine „rhetorische“ Grammatik. Ich versenke mich in den Text und untersuche, wie die Linien, Figuren, Gesten geführt sind.

Davon ausgehend skizziere ich zunächst abstrakte Gesten auf einem Papier ohne Notenlinien [siehe Abbildung].

In einer neumenartigen Notation?

Ja, nebenbei gesagt glaube ich nicht, dass die Notationsschrift im Laufe der Geschichte nur immer besser wurde. Der Übergang von den Neumen zur diastematischen Quadratnotation war nicht nur ein Gewinn. Dadurch, dass man die Töne plötzlich auf Punkte reduzierte und quasi aus der Silbenschrift eine Buchstabenschrift machte, gingen auch ganz wesentliche Dinge verloren. Vielleicht ist meine Arbeitsweise ein Versuch, da etwas zurückzugehen.

Die Übersetzung Deiner „Neumen“ in konventionelle Notenschrift hängt vermutlich mit den Erfordernissen der Aufführungspraxis zusammen?

Und auch mit den eigenen Fähigkeiten: Ich wüsste nicht, wie ich eine Notenschrift definieren sollte, die jene Qualitäten besäße, die die Neumen hatten.

Wie funktioniert die Übersetzung der Haas'schen neumenartigen Privatnotation in jene konventionelle mit fixen Tonhöhen?

Leitend können Feld-Gedanken sein, es gibt relativ viele Zwölftonfelder, auch Vierteltonfelder in mikrotonalen Bereichen, in denen versucht wird, Zentraltöne auszusparen. Und es gibt so etwas wie eine Negationsharmonik, nach der Töne, die instrumental besetzt sind, im Vokalen eher selten vorkommen. Wobei es bestimmt so etwas gibt wie eine Kleinterz- Großseptharmonik, die vielleicht das Ergebnis einer irreversiblen Webernvergiftung ist [lacht].

Auffällig ist, dass es bestimmte Typen von Gesten gibt, die sehr häufig variiert erscheinen. Gleich die erste konvexe bogenförmige Formulierung von Lars [1. Teil, Takt 53] mit aufsteigendem Terz-Quart-Ansatz und abgleitenden Vierteltonen ist eine sehr prominente Gestalt (in Takt 399 des ersten Teils erscheint sie sogar tongetreu), nicht nur in Melancholia

...

... aber das sind Gestalten, die einfach aus der Sprachmelodik resultieren. Was es an einigen Stellen auch gibt, ist das Wiederholen von gleichen Wörtern auf gleichen Tönen. Das ist nicht ganz konsequent durchgeführt, aber gewisse Situationen, die immer wieder kommen, sind mit bestimmten Tonhöhen gekoppelt.

Jetzt kommen wir auf das für jeden Opernkomponisten wesentliche Thema der Semantik von Klängen ...

... genau. Ich machte in der *Schönen Wunde* folgende kompositorische Erfahrung: Ich bin zunächst davon ausgegangen, dass der Obertonakkord in seiner „Reinheit“ und seinem hohen Verschmelzungsgrad der Liebesakkord sein muss. Wenn Du Dir die *Schöne Wunde* anschaust, hast Du in der ersten Szene mit dem Landarzt und dem Gefangenen Wyschnegradsky-Harmonik [damit sind Quart-Tritonus-Komplexe gemeint], in der zweiten Szene mit Romeo und Julia kommt der Obertonakkord. Irgendwie war mir klar, dass der Akkord nicht ausschließlich in dieser Semantik verwendet werden kann. Der Obertonakkord taucht wieder auf, wenn der Landarzt sich mit dem Wagen aufmacht und zum kranken Knaben gelangt [*Die schöne Wunde*, 1. Teil, Takt 558ff.]. Natürlich könnte man meinen, dass dadurch, dass der Landarzt sich zum Knaben ins Bett legt, ein Bezug zu Romeo und Julia vorhanden ist, aber wenn man genau hineinhört, merkt man, dass der Obertonklang hier etwas ganz anderes bedeutet. Dieser Obertonklang vermittelt, wie ich mir diese Stube vorstelle: beklemmend, fremd, bedrohlich, und trotzdem scheinbar „harmonisch“. Die Parallele zu *Melancholia* hat zunächst einen außermusikalischen Grund: Der Sänger des Landarztes war Johannes Schmidt, der in *Melancholia* die Partie des Herrn Winckelmann singen sollte. Das musste irgendwie verwandt sein, aber das war nur der Ausgangspunkt. Im Arbeitsprozess zeigte sich, dass die Situation ganz unmittelbar dem musikalischen Material entspricht. Ich bin davon überzeugt, dass der Obertonakkord etwas bedrohliches, gespenstisches hat. Vor allem im dritten Teil, wo zuerst der Dialog stattfindet zwischen Lars und Helene, und dann kommt [ab Takt 183] dieser Obertonakkord, der mit seiner eiskalten, glatten Harmonie den Reichtum der mikrotonalen Schwebungen des vorigen Teils einfach niederwalzt.

Die Bedeutung von Klängen weist also weniger über das Werk hinaus, sondern versucht zuallererst eine bestimmte Emotionalität zu evozieren, die im Operngeschehen selber wurzelt. In Deinem Musiktheater sind bestimmte Klänge dadurch auf verbindliche Weise semantisch verortet, können aber jeweils verschiedene Bedeutungen annehmen.

Die jeweiligen Bedeutungen kommen vor allem durch den Zusammenhang im jeweiligen Werk zustande. Man kann auf keinen Fall sagen: Obertonakkord bedeutet das, Vierteltoncluster bedeutet etwas anderes ...

... es sind keine starren Chiffren ...

... ja, derselbe Akkord kann, wie im vorhin erwähnten Beispiel aus der *Schönen Wunde*, völlig verschiedene Bedeutungen annehmen. Die Klänge an sich sind schon vieldeutig. Die ersten sieben Töne des Obertonakkords entsprechen dem Dominantseptakkord, gut, das mag kleinbürgerlich anmuten. Aber wenn ich weiter hinauf gehe, habe ich in der fünfgestrichenen Oktave einen Vierteltoncluster. Es gibt auch Stellen in der Oper, an denen ich damit spiele: Der Dialog zwischen Herrn Winkelmann und Lars beginnt mit dem tiefen Teil des Obertonakkords und geht dann immer weiter nach oben, bis man nicht mehr ohne weiteres sagen kann: ja, das ist ein Obertonakkord [*Melancholia*, 1. Teil, Takt 593ff.]. Es kommt sehr darauf an, welche Töne des Akkords man verwendet. Lasse ich den fünften Ton, die Terz, weg, ist der Charakter des Obertonakkords zwar noch erkennbar, aber schon sehr verändert durch die starke Quintlastigkeit und durch die Dominanz des siebten Obertons; das ist sowieso ein bizarres Intervall, das gegenüber der gleichschwebend temperierten Skala um einen Sechstelton zu tief ist, das ist viel, das hört auch ein Laie. Da es ein relativ tiefer Ton im Obertonakkord ist, entwickelt er Konsonanzcharakter, was völlig im Widerspruch steht zum Dissonanzcharakter, der diesem Akkord in der traditionellen Harmonielehre innewohnt, der durch die mikrotonale Intonation verloren geht und ins Gegenteil umkippt ...

... und im tonalen System stellt dieser Ton den Prototyp einer auflösungsbedürftigen Dissonanz dar ...

... diese Ambivalenz des Klangs ist sehr reizvoll.

Es ist eine doppelte Ambivalenz: Der Obertonakkord an sich ist mehrdeutig, und Du verwendest ihn als Träger verschiedener Bedeutungen.

Und es ist natürlich nicht nur der Klang allein, es ist vor allem eine Frage der Instrumentation, auch der binnendynamischen Gestaltung ... eines ist mir wichtig: Ich habe nicht am Anfang

des Kompositionsprozesses einen Plan gemacht, welcher Klang wann wo und in welcher Funktion zu kommen habe ... gut, es gibt gewisse Anhaltspunkte für eine globale harmonische Konzeption, aber die wesentlichen Entscheidungen fallen während des Schreibens. Das ist eine Sache der Erfahrung: Je älter ich geworden bin, desto weniger habe ich mich auf Vorausplanungen verlassen. Die Form *en detail* vorher durchzuplanen ist etwas, das ich als junger Komponist gebraucht habe, weil ich meinen Fähigkeiten im Umgang mit dem musikalischen Material noch nicht vertraut habe. Wenn man das Vertrauen dazu hat, dann plant man ungefähr die Entwicklungen, aber man muss jederzeit die Möglichkeit haben, alles umzuwerfen.

Hast Du von dieser Möglichkeit in Melancholia Gebrauch gemacht?

Durchaus. Eines der verblüffendsten Dinge ist der Schlussklang [siehe Abbildung]. Es ist der einzige reine Vierteltoncluster im ganzen Stück ... mir fällt gerade auf, dass das ein formales Wyschnegradsky-Zitat ist: In *Arc-en-ciel*, einem Stück für sechs im Zwölftelton-Abstand gestimmte Klaviere, das ich 1988 uraufführen konnte – ich glaube, bis jetzt gab es keine Folgeaufführung –, gibt es einen einzigen Vierteltoncluster, und der erscheint ganz am Anfang als dichtester Klang des ganzen Stückes. Vielleicht habe ich diesen Klang deshalb an den Schluss gesetzt, denn: Am Schluss kommen die Polizisten, um Lars wegzuführen. Mein ursprünglicher Gedanke war, diese Polizisten als Staatsgewalt, als Ordnungsgewalt darzustellen, und bald habe ich bemerkt – Fosse hatte mich auch in dieser Sache beraten –, dass es so einfach nicht geht. Eigentlich geht es nicht ums Abgeführtwerden, sondern um die Transzendenz von einer Welt in eine andere. Wenn man sich fragt „Was macht der reale Hertervig danach?“, bekommt man zur Antwort: „Er geht nach Norwegen und malt jene Bilder, die Georg Friedrich Haas in Stavanger oder Oslo anschaut und die ihn so betroffen machen, dass er eine Oper darüber schreiben kann.“ Es ist ja nicht so, dass am Ende die große Katastrophe steht. Und deswegen war es ganz wichtig am Schluss etwas zu machen, das öffnet: Einen Vierteltoncluster im Chor. Am Schluss singen zufällig zwölf Stimmen, und ich habe den Chor so behandelt, dass der Klang möglichst homogen klingt, der tiefste Bass singt das eingestrichene c, der höchste Sopran das eingestrichene um einen Viertelton erhöhte f. Erst bei den Proben ist mir aufgefallen, dass dieses Rahmenintervall aus dem achten und elften Teilton des Obertonakkords über C besteht, der den ganzen Schluss des ersten Teils dominiert. Ein von außen kommendes Denken führt zu einem Ergebnis, das so aussieht, als wäre es geplant. Ich glaube, dass es so etwas wie ein unbewusstes Planen gibt. Und jetzt

kommen wir zurück auf das Vertrauen auf das Gefühl: Das sind Dinge, die man wohl nur gefühlsmässig finden kann. Deswegen hat der Schluss auch funktioniert: Komponiert wurde er mit dem Wunsch, eine Türe zu öffnen, etwas ganz anderes zu machen. Es gibt aber ein inneres Formgefühl, das bewirkt, dass man gerade dadurch einen formalen Zusammenhang herstellt.

Eine bestimmte emotionale Situation ist im Titel von Roman und Oper konkret benannt, wobei der Begriff „Melancholie“ heute vielleicht etwas anachronistisch anmutet; dass er im Titel auftaucht, hängt unter anderem mit der Evokation des 19. Jahrhunderts zusammen, in dem Hertervig lebte, heute würde man vielleicht eher den Terminus „Depression“ verwenden. Es ist dies eine Thematik, die für Dich sehr oft aktuell ist, was man unschwer an Titeln wie in vain, natures mortes, Nacht, Nacht-Schatten etc. ablesen kann wie auch daran, dass bei Dir musikalische Strukturen häufig in sich kreisend oder ins Nichts führen. Was bedeutet das Themenfeld „Vanitas“, „Melancholie“ für Dich?

[Überlegt lange.] Ich bin ein Mensch, der melancholisch ist. Ich bin ein Mensch, der manchmal depressive Phasen durchlebt, wieso soll das nicht in die Musik rein? Ich könnte auch versuchen, zu flüchten und sagen: Das hängt nur mit „Utopieverlust“ zusammen und könnte auf *Wer, wenn ich schreie, hörte mich* verweisen, wo es keine Möglichkeit der Positionierung mehr gibt – wenn ich heute die Zeitung aufschlage und über den Georgien-Konflikt lese, ist es wieder so, dass etwas fürchterliches passiert, aber Partei ergreifen kann ich nicht. Da könnte man sagen: Es gibt zum Melancholisch-Werden gar keine Alternative. Ein ganz einfaches Gegenargument ist aber: Meine Stücke waren schon vorher melancholisch. Eines meiner wirklich schönsten Stücke, das fast nie gespielt wird, ist das *Duo* für Bratsche und präpariertes Klavier (1984). Das ist ein ganz depressives Stück, bei dem man sagen kann, dass ich mir meine Depression von der Seele geschrieben habe. Außerdem hat das Tradition, deswegen mag ich auch Schubert so gern. Sogar Webern ist zutiefst depressive Musik. [Es regnet immer noch stärker.]

Fast alle noch so verschiedenen Melancholie-Auffassungen aller Zeiten haben etwas Gemeinsames: Die Möglichkeit gesteigerter Erkenntnisfähigkeit des Melancholikers. Das bekannte aristotelische Problem XXX, 1 geht aus von der Beobachtung, dass besonders Philosophen, Wissenschaftler und Dichter von Melancholie betroffen sind, die dort als

„Krankheit der Heroen“ bezeichnet wird. Welche Rolle spielt für Dich dieser luzide Aspekt der Melancholie?

Ich glaube kaum, dass jemand melancholisch wird, damit er Erkenntnisse hat. Es ist wohl eher umgekehrt. Manchmal wäre es mir lieber, ich wäre weniger melancholisch und würde dabei auch in Kauf nehmen, dass ich als Komponist nicht so produktiv bin. Aber ich kann es mir nicht aussuchen.

Basel, 11. August 2008