

schreibend spielen singend sprechen

Gespräch über die Briefszenen *Rahel und Pauline* von Roland Moser

Michael Kunkel: Mit Deinem neuem Werk Rahel und Pauline betrittst Du einen im Musiktheater eindeutig unterrepräsentierten Bereich: Den der „Briefoper“. Walter Zimmermann bezeichnet sein Werk Hyperion (1989-90) als „Briefoper“ nach Hölderlin, sonst kenne ich kein musikdramatisches Werk, das aus Briefen besteht. Deinem Stück, Du nennst es „Briefszenen“, liegt der grosse Briefwechsel zwischen Rahel Levin Varnhagen und Pauline Wiesel zugrunde. Diese Verständigungsform ist mittelbarer als die üblichen Formen der Opernverständigung(sversuche), weil zeitversetzt. Wie bist Du mit den Briefen kompositorisch umgegangen?

Roland Moser: Vorab möchte ich sagen, dass ich *Rahel und Pauline* nicht eine Oper nenne. Der Untertitel ist „Briefszenen“, das trifft die Sache genau. Das Wort „Oper“ würde falsche Erwartungen wecken und bringt einen dann in unnötige Rechtfertigungszwänge. Es ist auch wirklich keine Oper und war ursprünglich auch nicht als solche geplant: Schon vor über zehn Jahren hatte ich den Stoff mehr oder weniger gefunden. Noch vor dem Erscheinen der grossen Edition des Briefwechsels [Barbara Hahn (Hrsg.), *Rahel Levin Varnhagen. Briefwechsel mit Pauline Wiesel*, München: C.H. Beck 1997] hatte ich Briefe von Pauline Wiesel gelesen, und die waren mir sofort aufgefallen, aber es hätte nicht gereicht, aus den damals veröffentlichten Briefen ein grosses Stück zu machen. Ich hatte damals geplant, noch andere Briefpartner Rahels beizuziehen und es sollte zunächst eher ein konzertantes als ein musikdramatisches Werk werden.

Was hat Dich an den Briefen von Pauline Wiesel so beeindruckt?

Pauline hat Rahel mit Ihrer Direktheit und Ihrer ungebrochenen Lebensenergie enorm herausgefordert und das in einer für mich elektrisierenden Art in eine eigene Sprache gebracht. In früheren Editionen fehlte noch die originale, vollkommen abenteuerliche expressive Orthographie, aber es war schon dort spürbar. Hannah Arendt wusste davon, sie hatte die Briefe vor dem Zweiten Weltkrieg gesehen, sie sind dann während des Kriegs ausgelagert worden und später in der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau wieder zum Vorschein gekommen. Als ich den ganzen Briefwechsel las, ist bei mir sofort die dramatische Anlage in den Vordergrund getreten. Aber nicht im Sinn einer Handlung, einer Geschichte,

sondern im Sinn von Situationen, in denen die Instrumente die unglaubliche Dramatik, die Spannung, die zwischen den beiden Frauen entsteht, auffangen können.

Welche musikalischen Konsequenzen ergeben sich nun daraus, dass es sich fast ausschliesslich um Briefe handelt?

Ich habe am Anfang herumgespielt und ausprobiert, was alles möglich ist und konnte dann feststellen, dass die Möglichkeiten beinah zu reich sind. Ich war selbst erstaunt. Man kann kompositorisch das Schreiben thematisieren, wie ich es vorher schon in meinen *Heineliern* gemacht hatte: Der Dichter sitzt am Tisch und schreibt und liest, aber noch ohne Partner. Das dramatische Potential des Schreibens und Lesens habe ich dort schon entdeckt, man hört zum Beispiel eine Minute lang nur Schreibgeräusche. Das Schreiben an sich ist schon ein interessanter dramatischer Vorgang, weil man weiss, dass hier etwas entsteht, und unter Umständen kann man auch etwas davon hören. Der Briefschreiber kann während des Schreibens halblaut oder laut lesen, daraus resultieren sehr interessante Tempomöglichkeiten. Texte werden in Vertonungen ja meistens verlangsamt; hier macht das dem Schreibtempo folgend sogar aus quasi naturalistischen Gründen einen Sinn. Man kann Worte beim Schreiben auch wiedererwägen, also wiederholen. Es lassen sich wichtige Wörter herausheben, andere können ausgelassen werden, dann gibt es eventuell das schnelle, laute oder leise Durchlesen des eigenen Briefs: Die musikalischen und dramatischen Möglichkeiten des Briefschreibens sind schon sehr reich.

Verschiedenste Artikulationsformen einer Mitteilung sind darin enthalten.

Danach kommt die Rezeption seitens der Briefempfängerin, das schafft eine besonders interessante Situation, wenn ein Brief plötzlich auf beiden Seiten erklingt. Deswegen habe ich mich dazu entschlossen, die Chronologie von Briefschreiben bzw. –empfangen nicht genau zu berücksichtigen, wenn die Antwort eingeflochten wird, ergibt sich sogar ein direkter Dialog. Ein Brief kann ankommen, während er noch geschrieben wird.

Mit der Mitteilungsform des Briefes steht ein Wortträger wirklich im Mittelpunkt Deines Werks. Wenn heute sonst Musiktheaterwerke oder Opern uraufgeführt werden, handelt es sich nicht selten um mehr oder weniger fein artikulierte Tongebilde, die durch Sprachklang gewissermassen angereichert sind, wobei die Sprachschicht oft sekundär erscheint. Bei Dir

*ist es anders: Das Wort ist durchaus zentral, in gewisser Weise gilt: „Prima la parola“.
Inwiefern?*

Jetzt kommen wir auf ein Thema, das für mein Schaffen seit über 30 Jahren, seit 1974, von grosser Bedeutung ist, aber nicht eigentlich im Sinn von „Prima la parola“: Mir geht es eher um die Vokalisierung von Musik, auch, und das mag zunächst paradox klingen, von Vokalmusik. Bei vieler Neuer Musik mit Texten störte mich, dass man den Text nicht versteht, weil er zerstückelt wird und weil die Singstimmen oft sehr instrumental geführt sind. Ich will das nicht generell verurteilen, es gibt zum Beispiel in der Wiener Schule und in der seriellen Musik grossartige Stücke, die so gearbeitet sind. Es hat sich aber mittlerweile bei vielen Komponisten ein bisschen eingebürgert, Texte zwar mit grösster Sorgfalt auszuwählen, und dann doch zuzulassen, dass sie bloss von ihnen selbst während des Komponierens „verstanden“ werden. Sie glauben oft daran, dass die Musik so viel aussprechen wird, dass der Textinhalt dann doch irgendwie rüberkommt. Das finde ich ein bisschen voreilig oder gar naiv.

Das wurzelt womöglich in einem übermässigen Vertrauen in die Psychologie des allwissenden Instrumentariums im Orchestergraben.

Ja, eine wagnerische Konzeption eigentlich. Das kann ich für mich nicht akzeptieren. Ich glaube auch nicht daran, dass es unmöglich ist, Texte auch mit gegenwärtigen Mitteln verständlich zu komponieren, das habe ja nicht nur ich gezeigt, sondern auch viele andere. Aber das ist nur das eine. Mich hat auch die instrumentale Behandlung der Singstimme zunehmend zu stören begonnen, ich wollte zu einer direkten Vokalität zurückfinden, und zwar nicht nur bei den Singstimmen, sondern auch bei den Instrumenten. In der ganz alten Musik haben Instrumente ja sehr oft Vokalpartien gespielt, und das kann ausserordentlich interessant sein. Später hat Franz Liszt zum Beispiel sehr viele Lieder bearbeitet, die der Pianist allein „singt“. Aber auch in seiner originalen Instrumentalmusik finden wir Motive und Melodien, die er auf verschwegene Texte komponiert hat. Mich hat es immer sehr gereizt, die Vokalität in die Instrumente zurückzuholen. Was nicht heisst, dass das eine der heutigen Gesangstechnik entsprechende Vokalität sein muss. Denn mir gefällt eigentlich nicht, wie man heute singt. Es ist so vieles dem Klang untergeordnet worden, und das Wort ist häufig auch beim Gesang auf der Strecke geblieben, weil die Vokale einander angenähert werden, damit eine zwar gefärbte, aber doch kontinuierliche Linie ohne zu viele „störende“

Konsonanten entsteht, wie ja überhaupt das Interesse am Klangfarblichen seit 100 Jahren alles zu beherrschen scheint. Ich glaube, es ist an der Zeit, auch andere Dinge in den Vordergrund zu stellen. Dazu gehört eben eine andere Behandlung von Stimme und Wort.

In *Rahel und Pauline* habe ich alle möglichen Stufen der Vokalbehandlung, von natürlichem Sprechen bis zum artifiziellen Gesang, durchgespielt. Beide Protagonistinnen durchlaufen das Spektrum immer wieder in kürzester Zeit. Die Schauspielerin, die Rahel darstellt, kommt von der Sprechseite her, die Pauline-Darstellerin kommt vom konzertanten Gesang her, und beide treffen sich gewissermassen in der Mitte. Auch die Instrumente haben teil daran, wenn sie Sprachrhythmen artikulieren – die man nicht notieren kann, sie richten sich dann im Tempo rubato nach verbalen Texten, die sie quasi „ausprechen“ und dadurch sehr nahe an den Sprechrhythmus herankommen.

Die Instrumente sollen ja wirklich sprachlich deklamieren, häufig gibt es sogar auch entsprechend auskomponierte Tonhöhenverläufe. Eine Spezialität dieser Art von „Vokalität“ ist, dass ein Text sogar gleichzeitig auf viele verschiedene Arten, instrumental und vokal, ausgesprochen werden kann.

Ja, am Anfang des zweiten Teils schreibt Rahel einen Brief, den Pauline nach ein paar Takten bereits in den Händen hält und liest, aber die eigentliche, die expressive Rezitation geschieht durch die Gitarre. Es ist eigentlich ein grosses Gitarrensolo, Rahel spricht den Text nur, Pauline spricht und singt ihn. Zentral ist aber die Gitarre. Das ist ein grundsätzliches Verfahren in diesem Stück, in dem die Instrumente an der Textwiedergabe beteiligt sind, und mehr als das: An der Stelle mit den Briefen von Louis Ferdinand [in Teil I] fungieren die beiden Frauen, die seine Briefe erhalten haben, als relativ diskrete Simultanübersetzerinnen dessen, was die Instrumente primär an Text artikulieren. Das Cello spielt den Louis Ferdinand-Brief an Rahel, und das Bariton-Saxophon rezitiert die Nachricht an Pauline. Das führt dann quasi zu einem Quartett, in der Partitur gibt es vier Textschichten, zwei über einen jeweils identischen Text, der aber zeitverschoben erscheint. Die Frauen deklamieren hier ohne Ausdruck, da es sich nicht um ihre eigenen Texte handelt, sie übermitteln nur.

Eigentlich traust Du den Instrumenten sehr viel zu, wenn Du davon ausgehst, dass sie die Texte aussprechen können. Woher kommt dieses Vertrauen? Vielleicht daher, dass durch musikalisch averbale Zeichensysteme Ausdruckswaleurs letztlich schneller und direkter übermittelt werden können als durch Worte?

Das ist ein interessanter Gedanke, der mir so noch nicht gekommen ist ...

Im Grunde handelt es sich hier wieder auch ein bisschen um jene „allwissenden Instrumente“, die Dinge ausplaudern, bevor sie auf der Bühne bemerkt oder, in diesem Fall, übersetzt werden.

Bei den meisten Opern, bei denen man nicht so viel Text versteht, kann das bis zu einem gewissen Grad ja auch funktionieren. Das bestreite ich nicht grundsätzlich. Nur wenn die Textverständlichkeit völlig unter den Tisch fällt, kommen meine Zweifel. Bei neueren Aufführungen bekommt man den Text ja noch als Schrift geliefert, in der Übertitelung. Das ist eine komische Situation: Einerseits bekommt man ganz expressiv etwas mit, und dann wird es einem – hoffentlich später – ganz nüchtern in der Übertitelung mitgeteilt.

In der Simultanübersetzung der Instrumente durch die SchauspielerIn bzw. SängerIn haben wir eine ganz ähnliche Situation.

Ja, natürlich. Ich liebe Opernübersetzungen eigentlich nicht so sehr, und meine Simultanübersetzung ist eine Art Gegenentwurf, ein Versuch, das Problem auf eine künstlerisch befriedigendere Art zu lösen. Ich verstehe sehr gut – da bin ich noch dem alten Felsenstein verpflichtet, dessen Arbeiten ich früher in Berlin erlebt habe –, wenn man fordert, dass die Worte in einer Oper weitgehend verständlich sein müssen.

Könnte man die Worte nicht trotz allem manchmal auch ganz weglassen? Zum Beispiel die Louis Ferdinand-Stelle gäbe nur mit Instrumenten doch eine feine Kammermusik.

Bei Texten von Rahel und Pauline, die ständig präsent sind, wäre das schon möglich, bei denen Louis Ferdinands, der nur hier „zur Sprache“ kommt, würde das nicht verstanden. Zum Teil geschieht es freilich auch, wenn nicht alle Worte durch die Stimme „übersetzt“ werden oder die Rezitation der Instrumente Textstellen auslässt. Auch den umgekehrten Fall gibt es natürlich sehr häufig: Text ohne Musik. Ich fühle mich nicht sklavisch dazu verpflichtet, auf beiden Seiten alles zu liefern.

Ein sehr wichtiges Thema der Briefszenen scheint mir die „Zeit“: Die Protagonistinnen werden regelrecht aufgerieben zwischen ihrem inneren Bedürfnis nach einer dynamischen, ganz frei fließenden Zeit und der Statik der gesellschaftlichen Konventionen und der politischen Situation zu ihrer geschichtlichen Zeit. Das ist der omnipräsente Gegensatz zwischen „Natur“ und „Künstlichkeit“. Mit welchen musikalischen Zeitlichkeiten arbeitest Du in dem Stück?

Das Stück besteht aus drei Teilen und einem kurzen Nachwort, und jeder Teil hat eine besondere, seine eigene Zeit. Der erste Teil umfasst etwa fünf Jahre des Briefwechsels der ersten Berliner Episode, als die Stadt von Napoleons Truppen besetzt war. Er besteht aus Charakterstücken, die eine jeweils eigenständige musikalische Form haben: Ein Scherzo mit Trio und eine Marcia funebre, die auf dem Trauermarsch aus Beethovens *Eroica* basiert, die ja mit Louis Ferdinand zu tun hat. Dazwischen liegt eine Szene – das ist die Lesung der Louis Ferdinand-Briefe – mit einer Antikriegsarie der Pauline am Schluss. Das ist die grosse Form, und dazwischen gibt es ganz kleine Einschübe. Es gibt also einerseits einen recht lockeren, spielerischen Umgang mit Zeit wie auch klar umrissene musikalische Tableaus; wie in einer Phantasie mit festen Formen, die durch improvisatorische Zwischenspiele verbunden sind. Ich organisiere im ersten Teil die musikalische Zeit also auf heterogene Weise, mit festen und ganz lockeren Elementen.

Wobei die festen Elemente nicht immer so stabil sind, wie Du jetzt sagst. Sie können auch abbröckeln.

Das geschieht vor allem durch die *senza misura*-Einschübe, jene „taktlosen“ Stellen, die auch aus szenischen Gründen vorkommen. Ich will durch sie eine gewisse Lockerheit in die Szene bringen. Ich vermeide einen musikalischen Automatismus, es muss immer auch freie Momente geben. Auch die Marcia funebre ist zwar löchrig, läuft aber eisern ab. Der zweite Teil umfasst dagegen nur eine ganz kurze Zeit, in der Rahel in Karlsruhe weilt und Pauline in Murten mit ihrer kranken Tochter, die dann auch stirbt. Das sind nur ein paar Wochen, in denen die Frauen wieder einmal versuchen zusammenzukommen, was wieder scheitert. Und danach kommt der Tod der Tochter. Hier passiert viel auf engem Raum und die Musik hat in diesen Momenten die vielleicht grösste Dichte. Die einzelnen Elemente sind auch hier sehr gegensätzlich, es gibt eine Arietta capricciosa, es gibt aber auch eine sehr lyrische französische Arie der Pauline mit obligatem Bariton-Saxophon, das sind alles sehr dichte,

dynamische musikalische Vorgänge. Erst beim Tod der Tochter kommen die ersten Momente der Erstarrung, des Einfrierens von Zeit, was für den dritten Teil wesentlich sein wird. Dieser dritte Teil umfasst die längste Zeit, von 1819 bis 1833, vor allem politisch eine Zeit der grössten Immobilität. Das war auch für Künstler, wie wir aus Schuberts Biographie wissen, eine der schwierigsten, repressivsten Zeiten, in der so vieles verboten wurde; vielleicht in gewisser Weise mit „nine-eleven“ vergleichbar: Der Mord an Kotzebue 1819 war ein Anlass zur metternichschen Regression, ganz ähnlich wie in den USA heute. Diese bleierne Zeit hat angehalten bis zur Pariser Julirevolution von 1830. Es war auch für die beiden Frauen eine schwierige, eine lähmende Zeit. Der dritte Teil ist musikalisch ganz anders als die anderen, ich wollte ihn ursprünglich Variationen nennen. Aber ich habe dann nicht mal ganz zu einem richtigen Thema gefunden. Es handelt sich jetzt eher um eine Art Variationen-Attitüde ohne Thema.

Mir scheint, dass das Tonmaterial des „Themas“ eher perpetuiert als variiert wird.

Ja, sofern man es überhaupt erkennen kann. Ich bin sehr gespannt auf diesen dritten Teil, der ist vielleicht das riskanteste am Ganzen. Ich hoffe, dass darin der Ausdruck der bleiernen geschichtlichen Zeit erfahrbar wird – die nur an einer Stelle, bei der Nachricht von der Pariser Julirevolution – kurz unterbrochen wird.

Normalerweise verhält es sich in der Welt des Musiktheaters ja genau umgekehrt: Die musikalische Zeit wird gegen Ende hin gewöhnlich kurzgliedriger, die Ereignisse spektakulärer.

Dadurch, dass ich diesem Rezept schon in meiner Oper *Avatar* misstraute, bekam ich so meine Schwierigkeiten mit einigen Theaterleuten. Ich halte gar nichts von einer derartigen Dramaturgie, die lediglich dazu dienen soll, das Publikum aus dem Loch zu holen. Dagegen gibt es ja glücklicherweise auch viele andere Beispiele. Es geht nicht immer um die Schürzung des Knotens und schnelle Lösungen. Der dritte Teil ist ja noch nicht der Schluss von *Rahel und Pauline*, es kommt dazu ein Nachwort über einen ganz kompakten Text von Imre Kertész, der von den Frauen in verteilten Rollen gelesen wird, und zwar an *einem* Notenpult: Es ist der erste Moment, in dem die Frauen direkt nebeneinander stehen und gemeinsam etwas machen. Die Musik, die da fast nur noch aus Geräuschen besteht, tritt ganz in den Hintergrund.

Dein Stück endet hier in einem grossen Zeitsprung in der Gegenwart bzw. ganz jungen Vergangenheit eines Textes von Imre Kertész im Berlin der frühen 1990er Jahre, dem Hauptort des Briefwechsels. Kertész' Geschichtspessimismus scheint sich in massiv destruktiver Weise auf die Musik auszuwirken, die, nach dem Entzug der geschichtlichen Perspektive, kaum mehr klingen kann. Ich finde, das ist ein für Deine Musik etwas ungewöhnlicher Schluss, der vielleicht am Ende eines Stücks von Jacques Wildberger stehen könnte – ein Komponist, der seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten in seinem Schaffen oft ganz bewusst und zum Teil fast plakativ in Zweifel gezogen hat. Wenn man es so auffasst, wirkt das für Deine Musik etwas ungewöhnlich bekenntnishaft: Als eine musikalische Äusserung – in diesem Fall eher einer „Nicht-Äusserung“ – angesichts einer bestimmten Realität.

Ich würde es lieber einfach auf das Stück beziehen und nicht als allgemeingültige Lösung ansehen. Ich müsste dann wahrscheinlich verstummen und nicht mehr Töne komponieren. Das habe ich nicht vor. Und einen geschichtspessimistischen Schluss gab es auch schon in meiner Oper *Avatar*, dort ist auch der Text von mir. Das Schlusslied der Jeannette ist dort schon pessimistisch. Freilich ironisch gebrochen, was daran liegt, dass es sich dort um eine komische Oper handelt. Dadurch, dass in *Rahel und Pauline* das Nachwort von Kertész fast nur über Geräuschen gesprochen wird, wirkt es auf die ganze Komposition zurück. Geräusche könnten auch auf eine vorzivilatorische Welt verweisen. Und diese fremdartige Direktheit wollte ich im Nachwort. Ferne und Nähe zugleich.

Vorher sind die musikalischen Direktheiten eben nicht besonders fremdartig, es gibt sogar so etwas wie instrumentale Charakterisierungen. Das Sopranino-Saxophon etwa hängt offenbar mit dem Kind Paulines zusammen ...

... und auch sonst gibt es eine gewisse Zuordnung, ohne dass sie sklavisch durchgehalten wird. Die Saiteninstrumente sind eher der Rahel zugeordnet, die „Luft-Instrumente“ – Saxophone und Akkordeon – eher der Pauline. Dabei handelt es sich bei Gitarre und Cello um „passende“ Instrumente, weil sie damals schon in Mode waren, während Saxophone und Akkordeon in dieser Hinsicht „unpassend“ sind. Das ist ein Anhaltspunkt dafür, dass Pauline dazu neigt, aus der Zeit herauszutreten und dass sie nicht demselben Zeitbewusstsein verhaftet ist wie Rahel. Das Schlagzeug ist in der Mitte und vermittelt nach beiden Seiten. Aber das sind, besonders im Schlagzeug, Instrumente, die öfters Assoziationen hervorrufen und ortbar

sind. Dagegen sind die Geräusche am Schluss fast nicht lokalisierbar, man weiss nicht genau, woher sie kommen. Sie sind nicht so recht „besetzt“ und auch nicht instrumental zuzuordnen. Für mich ist das ein Konzentrationspunkt, ähnlich dem Wesen am Schluss des Kertészschen Textes, das lebt und seine Daseinsberechtigung nach aussen behauptet, das einfach ist, aber nichts mehr bedeutet.

Mit diesem Schluss bewegst Du Dich ja auch aus der Zeit des Stückes hinaus, das ist die Zeit der Romantik, die Dich in vielen anderen Stücken auch beschäftigt. Wolltest Du Dich auf diese Weise absichtlich aus der romantischen Zeitblase einmal hinausbewegen?

Ja, das spielt auch eine Rolle.

Ist es auch ein Perspektivwechsel im Sinne einer Distanznahme zum Stoff des Stückes?

Ich bin nicht sicher. In meinem Hölderlinstück *Lebenslauf* gibt es etwas Ähnliches dadurch, dass Hölderlin zurückgetreten ist aus der Gesellschaft, um ein anderes Leben zu führen. Das wird dort in der Musik thematisiert. Am Ende bleibt keine „Romantik“ mehr, aber dafür hat Hölderlin in seinen späten Turmgedichten ja selber gesorgt. Absolutes konnte für ihn keine Gültigkeit mehr haben und er hat auch nicht mehr an eine Geschichte glauben können: Als Scardanelli hat er seine Gedichte ja beliebig datiert und fast nur noch die Jahreszeiten besungen, die ohne unser Dazutun immer wiederkommen.

Aber selbst am Schluss von Lebenslauf erscheinen, wenn auch extrem reduziert, noch Tonzeichen, Du negierst dort nicht die Grundlage Deiner Tonsprache, und ausserdem ist es noch dem Protagonisten des Stückes selbst vorbehalten, auszusteigen. Die Situation im Nachwort von Rahel und Pauline ist eine andere.

Aber es ist mir wichtig, dass die beiden Frauen das tun und nicht eine Figur von aussen. Erst am Ende werden die beiden ja richtig aktiv.

Nochmals zu den Instrumenten: Die fünf Instrumentalisten des Stückes sind handverlesen, auch die Sängerinnen hast Du persönlich ausgesucht. Welche Rolle spielt es für Dich, für Musiker zu schreiben, die Du sehr gut kennst?

Das Konzept hat schon bestanden, bevor ich das Ensemble hatte. Dass es nun so funktioniert hat, ist ein absoluter Glücksfall. Das ist für mich der Idealfall, weil ich die Leute alle paar Tage sehe und befragen kann. Für bestimmte Menschen, nicht nur für Instrumente zu schreiben, ist für mich das schönste, was ich machen kann. Ich weiss auch, wo jede, wo jeder sitzt, und das sehe ich beim Komponieren vor mir. Die Bühnenskizze gehört zu den frühesten Entwürfen. In die habe ich sozusagen hineinkomponiert und konnte sie mit realen Personen besiedeln, die mir nahe stehen. Dazu gehört auch der Regisseur Peter Schweiger, der schon meine Oper *Avatar* sehr subtil in Szene gesetzt hat. Schon damals war für mich die Vorstellung des Raums für das Finden der Töne absolut entscheidend. Das ist bei *Rahel und Pauline* in noch stärkerem Mass der Fall. Man könnte ja auch sagen: Es werden nur Briefe geschrieben, das kann man auch im Konzert zeigen. Das mag vielleicht schon sein. Aber die räumliche und letztlich dramatische Situation war beim Komponieren immer bedacht. Ich brauche beim Komponieren konkrete Vorstellungen, abstrakt fällt mir nichts ein.

Rahel und Pauline wird im Rahmen der Moderne-Reihe des Lucerne Festivals uraufgeführt und später in der Basler Gare du Nord wiederaufgeführt, weswegen man davon ausgehen kann, dass Dein Publikum eher aus aufgeklärten Hörern und zum Teil auch aus Fachleuten bestehen wird. Das ist sonst beim Opernpublikum nicht in gleicher Weise der Fall. Spielt es für Dich beim Schreiben eine Rolle zu wissen, für welche Art Publikum Du schreibst?

Bei *Avatar* war es so, dass die Oper dem Publikum offenbar kaum Schwierigkeiten bereitet hat. Es war fast beunruhigend, wieviel Zustimmung von Nicht-Musikern kam, während das Fachpublikum eher dahin tendierte, über gewisse Sachen die Stirn zu runzeln. Vor allem die lineare Erzählung fand man, wie ich erwartet hatte, etwas *démodé*, die Einwände kamen also eher von den Fachleuten. *Rahel und Pauline* ist ganz anders geartet und ich bin neugierig auf die Reaktionen. Ich kann zu meinem Verhältnis zum Publikum eigentlich wenig sagen. Ich kenne mich selbst als Teil des Publikums und ich halte mich eher – obwohl mir das niemand glaubt – für einen naiven Hörer. Ich denke nicht sehr viel, wenn ich zum ersten Mal ein Stück höre und sehe. Die Reflexion kommt dann vielleicht nachher oder beim zweiten Hören oder beim Lesen. Ich stelle mir mich selber im Publikum vor und ich weiss einfach, wann ich Zeit brauche, oder wann es vorwärts gehen muss.

Ich kann diese Frage nicht pauschal beantworten. Es ist auch verschieden. Wenn es darum geht, im Musiktheater Texte verständlich auszusprechen, hat das natürlich auch damit zu tun, mit einem Publikum in einen Dialog zu treten. Vor allem aber mit dem Bedürfnis,

andere an der Freude teilhaben zu lassen, die mir die „Entdeckung“ dieser Briefftexte macht. Neben alldem gibt es immer gewisse musikalische Probleme, die mich an sich interessieren wie einen Wissenschaftler. Zum Beispiel basiert das ganze Stück auf einer bestimmten harmonischen Konzeption, die recht streng ist. Das ist ein Bereich, den ich wie ein Forscher handhabe, da denke ich überhaupt nicht an ein Publikum. Es muss nichts davon wissen, um die Musik zu verstehen. Ansonsten gehe ich wie gesagt von meinen eigenen Erfahrungen als Teil des Publikums aus. Das ist vielleicht ein bisschen egoistisch. Aber mein idealisiertes Publikum liebt keine Anbiederungen.

Basel, 25. Mai 2007