

Pia Janke, Christian Schenkermayr, Susanne Teutsch (Hg.)

LIBRETTO

Zukunftswerkstatt Musiktheater



<i>Irene Suchy:</i>		
Anmutungen zum Libretto		105
Gespräch mit <i>Ferdinand Schmatz, Kristine Tornquist, Susanne Felicitas Wolf,</i>		
moderiert von <i>Irene Suchy:</i>		
Werkstatt Libretto: Produktionsbedingungen und		
Entstehungsprozesse		112
ÄSTHETISCHE VERFAHREN		123
<i>Gerhard R. Koch:</i>		
O Wort, du Wort, das mir fehlt!		
Zu den Bedingungen und Möglichkeiten des Librettos wie		
seiner Aufhebung		125
<i>Salvatore Sciarrino:</i>		
Das Libretto durch die Partitur lesen		
Gedanken zur Mozart'schen Dramaturgie		137
<i>Klaus-Peter Kehr und Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Pia Janke:</i>		
Radikalität & Metaphysik		
Die Arbeit am Libretto		150
<i>Beat Furrer im Gespräch mit Marie Luise Maintz:</i>		
Verwandlung		
Beat Furrers Musiktheater		159
Gespräch zwischen <i>Adriana Hölszky</i> und <i>Yona Kim:</i>		
Spiegelung und Transformation		176
(ANTI-)NARRATION UND SPRACHGESTALTUNG		187
<i>Christian Schenkermayr:</i>		
ÜBERSchreibungen		
Montage- und Palimpsestverfahren in zeitgenössischen Libretti		189
<i>Bernhard Lang im Gespräch mit Christian Schenkermayr:</i>		
„Auf den Raum mit der Zeit einschlagen“?		
Neue Formen der Narration und Sprachgestaltung im Libretto		201
<i>Daniel Ender:</i>		
„Bin das ich, die da redet?“		
Narrative Tendenzen in einigen jüngeren deutschsprachigen		
Operntexten		216
E-Mail-Wechsel zwischen <i>Georg Friedrich Haas</i> und <i>Händl Klaus:</i>		
„Deine Texte erfordern keine dialektische Spannung zwischen		
Musik und Inhalt“		230

Werkstatt Libretto: Produktionsbedingungen und Entstehungsprozesse

Gespräch mit Ferdinand Schmatz, Kristine Tornquist, Susanne Felicitas Wolf, moderiert von Irene Suchy

Irene Suchy: Herr Schmatz, Ihre Arbeit am Institut für Sprachkunst hat mit dem Erlernen des Schreibens von Texten zu tun. Derzeit gibt es in Österreich keine Schule der Dichtung für Musiktexte, weder für Liedtexte noch für Libretti. Inwieweit ist das Verfassen von Libretti lehr- und lernbar? Haben Sie je daran gedacht, es als Unterrichtsfach zu integrieren?

Ferdinand Schmatz: Das Institut für Sprachkunst ist eine sehr offene Schule. Das bedeutet aber nicht, dass es keine intensive Auseinandersetzung mit Regeln – sowohl anhand von Texten aus der Historie als auch der Gegenwart – gibt. Ganz ohne Regeln geht es nicht. Dies trifft auch auf das Libretto zu. Entscheidend sind die Bezugsmomente einer Regel auf ein Gedicht, einen Theatertext oder ein Libretto. In der historischen Form gibt es, was Gedichte, Dramen oder Libretti anbelangt, gewisse Parameter, die klar sind. Wir leben aber in der Gegenwart. Als Lehrende am Institut für Sprachkunst haben wir das Interesse und den Auftrag, gemeinsam mit den Studierenden etwas Neues und Gegenwärtiges zu erarbeiten. Wenn Sie meine Literatur und Dichtung kennen, wissen Sie, dass darin das Aufbrechen von herkömmlichen Gattungsformen aus der Situation des gegenwärtigen Schreibenden heraus notwendig ist. In diesem Sinne wäre das Libretto in seiner herkömmlichen Form als Unterrichtsfach fragwürdig. Aber im Sinne einer Einbindung dessen, was Adorno „Verfransung“ genannt hat, dass jedes Werk nach einem anderen strebt und sich mit anderen Künsten verbindet, kann das Libretto als bewegliche, entstehende, dynamische Form sehr wohl wieder ins Spiel kommen. Am Institut für Sprachkunst arbeiten wir intensiv mit intermedialen Formen. Bei uns unterrichten Künstler, zum Teil auch Komponisten. So gab es zum Beispiel eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Klaus Lang,



Suchy, Schmatz, Wolf, Tornquist

der eine Professur an der Universität Graz innehat. Diese Arbeit ist im Dialog zwischen unseren Studierenden und den Studierenden aus Graz entstanden. Der Begriff „Dialog“ ist das Schlüsselwort für meine Auseinandersetzung mit dem Musiktheater und

dem Libretto. Susana Zapke hat mit Bezugnahme auf den Molly-Monolog in Joyces *Ulysses* darauf hingewiesen, dass unterschiedliche literarische Stoffe und formale Anlagen automatisch zu anderen kompositorischen Umsetzungen führen. So kann auch aus der Bearbeitung gegenwärtiger Formen und Stoffe im Libretto eine neue Musik entstehen. Meine Kollegin Gerhild Steinbuch, die in ihrer Auffassung von Drama eine stark changierende Form anstrebt, baut dies – integriert in den Begriff „Sprachkunst“ – in ihrer Lehre ein. Im engeren Sinn ist das Libretto nicht Wunsch unserer Studierenden. In der Entwicklung und Kombination, der Verfransung, dem Zusammenführen und gleichzeitig wieder Aufbrechen ist es durchaus möglich, dass wir diese Aspekte in Zukunft stärker einbringen.

Irene Suchy: Welche Parameter machen es aus, dass der Text trotzdem ein Libretto ist? Darf ich diesbezüglich einen Vorschlag machen: Sangbarkeit und Live-Kunst. Susanne Wolf, welche Parameter definieren die Gattung Libretto für Sie?

Susanne Felicitas Wolf: Sangbarkeit ist sicherlich ein wichtiges Moment. Die Zusammenarbeit mit Musikerinnen und Musikern hat mich – ich war lange Zeit hauptsächlich als Theater/Schauspiel-Autorin tätig – aber auch vehement die Notwendigkeit der Knappheit, Verknappung gelehrt. Man lernt, Dinge, die man im Sprechtheater in großen „Suaden“, verwinkelten und verschachtelten Sätzen vermitteln kann, zu reduzieren. In der aktiven Schreibsituation bemerke ich jedes Mal, dass mich die Arbeit an einem Libretto auf positive Weise regelrecht zu etwas zwingt, nämlich mich vertieft auf die Sprache und den Sprachklang einzulassen. Das Schöne am Verfassen von Libretti ist, dass man poetischer schreiben kann/darf. Man kann auch generell, so mein Eindruck, „verrückter“ schreiben und mit mehr Wortspielen arbeiten als im Sprechtheater oder kann, ja, muss manches Mal sogar zur Vers-Reim-Form greifen. Fassen wir zusammen: Verknappung, Poesie, das Hindenken auf die Musik, die Sangbarkeit, sowie die szenische Umsetzbarkeit sind Elemente, die ich in Bezug auf eine Libretto-Erstellung anführen möchte.

Kristine Tornquist: Bevor man Kategorien und Begriffe sammelt, sollte man sich überlegen, dass ein Libretto aus zwei Komponenten besteht. Der wesentliche Kern des Librettos ist die Geschichte, der Plot. Ein guter Plot wird meistens vernachlässigt. Es ist schwer, das zu lernen. Manchmal kann es sehr lange dauern, bis einem etwas Gutes einfällt. Danach kommt die Textarbeit. Die kann man natürlich lernen, weil sie ein Handwerk ist. Es gibt sehr viele Regeln, die beim Schreiben zu beachten sind. Man muss beispielsweise kurze Sätze schreiben und bestimmte Vokale vermeiden, damit der Text verständlich ist, wenn er gesungen wird. Wichtig ist, dass man ein Libretto genauso prüfen müsste wie ein Drehbuch. Drehbücher für Serien enthalten oft wirklich gute Geschichten, die man nacherzählen kann. Bei vielen Libretti kann man das nicht; sie mäandern dahin, und man weiß am Ende nicht, dass sie aus sind bzw. warum. Ich mag es, wenn die Geschichte verständlich ist und etwas erzählt, das uns heute betrifft. Es wäre ideal, wenn man Opern so macht, wie man Filme macht. Wir sollten nicht immer



Kristine Tornquist: Inspirationsbuch

von dem reden, was vor 100 Jahren war. Die Oper muss überleben, indem sie neu gemacht wird. Den Verweis auf die Operette im Gespräch mit HK Gruber finde ich sehr gut, denn in der Operette lässt sich die ganze Schwere des Materials abschütteln. Im sirene Operntheater machen wir relativ kleine Opern. Dadurch ist die Vorbereitungszeit nicht allzu lang, und die ausgegebenen Summen sind nicht zu groß. Darum können wir mehr riskieren. Denn alles, was man neu macht, kann auch schiefgehen und ist somit ein Risiko.

Irene Suchy: Libretti stehen in einer bestimmten Tradition, weisen Referenzen auf etwas Altes auf, beziehen sich gleichzeitig aber auch auf etwas Neues. Was sind gute Themen für ein Libretto? Welche Themen wünschen wir uns in nächster Zeit für die Oper? Und die Gegenfrage: Welche Themen eignen sich in Ihren Augen nicht fürs Musiktheater? Für mich sind beispielsweise Konzentrationslager und Holocaust keine guten Opernstoffe.

Ferdinand Schmatz: Diese Frage sollte man nicht auf die Oper reduzieren. Es kommt immer auf die Auseinandersetzung von Form und Inhalt sowie die Balance zwischen Klang und Bedeutung an. Paul Valéry hat das Gedicht als „Zögern zwischen Klang und Bedeutung“ beschrieben. Das ist eine wunderbare Definition, die mich beim Schreiben stets begleitet und die ich in Hinblick auf die Frage nach der Auswahl der Themenstellungen transformieren möchte: es ist ein Zaudern zwischen den bereits vorhandenen Themen und jenen Themen, die

zu einem kommen. Dabei gibt es keine Chance, ein Thema auszuschließen. Es kommt immer darauf an, das Verhältnis von Form und Themen zu gewichten und in einer Balance zu halten.

Weil Sie die Konzentrationslager erwähnt haben und man der Konkreten Poesie oft apolitische Tendenzen unterstellt hat: Heimrad Bäcker, der in den 1980er Jahren den mehr als denkwürdigen Band *nachschrift* herausgebracht hat, behandelt darin das Thema des Nationalsozialismus mit der Form der Montage und der Recherche. Er hat Dokumente gesammelt, Briefe von KZ-Insassen und Ermordeten, und bringt diese in eine montierte Form. Als aus dem Werk ein Hörspiel entstanden ist, wurde das Material eine Dreiviertelstunde lang ganz klar, nur auf den Text bezogen und ohne jede Sound-Ebene, in den Hörfunk gebracht. Die Themen sind unerträglich. Sie haben keine narrative Form, wodurch das Peinliche und das Sich-Anhängen an ein Vergangenheitspathos umschifft werden. Wir haben es mit konkreten Materialien zu tun, die gleichzeitig Gegenwartigkeit transportieren. Diese Gegenwartigkeit brauchen wir dringend, wenn wir uns die letzten Wahlen anschauen. Die Themen sind in Form von Manipulation und Sprachmechanismen nach wie vor omnipräsent. Bei einer „guadn Gschicht“ bin ich sehr skeptisch. Denn was ist gut? Ein Gedicht von Hölderlin ist gut, ein Gedicht von Droste-Hülshoff ist ebenfalls gut, obwohl es große Differenzen in der Einbindung des Diskursiven und der Zeit gibt. Es existiert eine tiefere Wahrheit, und die Kategorien „gut“ und „schlecht“ kann ich dabei nicht brauchen. Die Geschichte ergibt sich aus dem Zusammenspiel des Dialogs, und dabei möchte ich nicht unterhalten, sondern die Wahrheit sagen. Für die Überprüfung der vielen Wahrheiten bedarf es einer Formerweiterung.

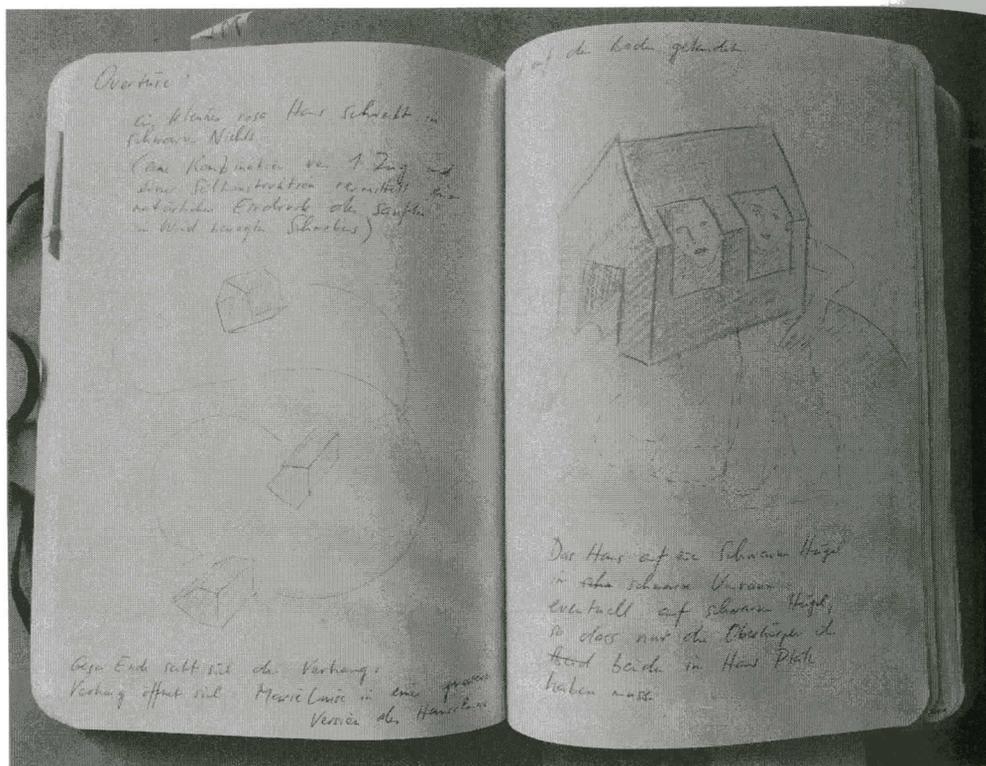
Ich habe Libretti für Martin Brandlmayrs Kinderoper *Der Trommler* und Wolfgang Mitterers *Baron Münchhausen* geschrieben. Beide sind ausgewiesene, avancierte Komponisten. Interessanterweise habe ich genau das Gegenteil von dem erfahren, was Susanne Wolf vorhin erzählt hat: Ich durfte nicht reimen, und zwar nicht wegen des Reimes, sondern wegen der klanglichen Qualität. Mitterer hat immer gesagt: „Bleib ruhig, ich brauche kurze Sätze.“ Salvatore Sciarrino hat für die Reduktion des Textes den wunderbaren Ausdruck des „Austrocknens“ verwendet. Mein Herz ist aufgegangen, als HK Gruber vorhin gesagt hat, dass das Wort in seiner klanglichen Bedeutung in die Gestaltung der Oper hineinführt. Bei *Baron Münchhausen* haben wir uns für den Arbeitstitel *Comic-Opera* entschieden. Durch diese Titelfindung konnten wir Sequenzen und Szenen setzen, die aktualisierbar waren, ohne den historischen Stoff zu verlassen. Beim *Trommler*, einem Märchen der Brüder Grimm, konnten wir die Narration durch Schnitttechnik aufheben und trotzdem nahe am Stoff bleiben. Bei dieser Arbeit musste ich überhaupt nichts dekonstruieren.

Irene Suchy: Das Verhältnis von Form und Inhalt ist ein wesentlicher Aspekt. Welche Form müssten die Wunschthemen haben, um als Grundlage für ein Libretto bzw. eine Oper zu fungieren?

Susanne Felicitas Wolf: Jeder Stoff verlangt eine andere Realisierung. Ich glaube, dass sich grundsätzlich alle Themen und Stoffe durch ein Libretto aufbereiten lassen, es kommt nur immer darauf an, wie man sie umsetzt. Warum soll man etwa die Schrecken des NS-Regimes nicht thematisieren? Die Frage ist nur, wie man den Stoff realisiert. Die Wege, wie man als LibrettistIn brisante, politische, gegenwärtige oder historische Themen aufbereitet, sind so speziell wie die Stoffe selbst. Mannigfache Möglichkeiten und Stilmittel stehen zur Verfügung, reichen von Collage-„Montage“-Techniken bis hin zur „kulinaren“ Erzählung. Die Realisierungsformen sind „üppig“ und münden auch in unterschiedlichen Gattungen, so existiert etwa die sogenannte Literaturoper neben „reinen“ Stoff-Dramatisierungen oder der Kinderoper oder dem Musicalbereich. Alle diese Genres benötigen Libretti, und jeder Stoff, jedes Thema verlangt, wie gesagt, nach einer spezifischen Umsetzung. Sicherlich gibt es Stoffe, die man auf sehr spannende Weise - durch gezielten Einsatz sprachlicher Mittel etwa - abstrakt lösen und gleichzeitig Geschichte(n) und anspruchsvolle Inhalte vermitteln kann. Darüber hinaus gibt es Stoffe, die von ihrer Grundstory her mitreißen, und die LibrettInnen eher Richtung traditionellerer Umsetzung verlocken. Im Auge zu behalten ist natürlich immer, für welche Zielgruppe die Textbücher geschrieben werden.

Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang etwa an die wunderbare Dramatisierung für Jugendliche mit dem Titel *Ab heute heißt du Sara*, die auf dem autobiographischen Buch *Ich trug den gelben Stern* von Inge Deutschkron basiert, die während der NS-Zeit in Berlin als „U-Boot“, versteckt überlebt hat. Was die Umsetzung von Wunschthemen anbelangt, würde ich gern noch ein Moment ansprechen, das über den eigentlichen Bereich des „Libretto-Schreibens“ hinausgeht: Wenn ein Produzent bzw. Auftraggeber mit den kreativ Kunstschaffenden, den LibrettistInnen und KomponistInnen, gut zusammenarbeitet und das Team „groovt“, „man gemeinsam nach Ideen, Stil- und Umsetzungsformen sucht, ist sehr vieles möglich.

Kristine Tornquist: Vor ein paar Jahren habe ich mich dazu entschlossen, eine Oper zu machen, die in einem Krankenhaus spielt. Es ging dabei um schreckliche Themen wie Organtransplantationen und Koma-Patienten. Alle waren entsetzt, sowohl die Komponisten als auch das Publikum. Man musste die Zuschauer beinahe zwingen zu kommen. Es hat aber bestens funktioniert, weil man auch solche düstere Themen mit Magie versehen kann. Wir haben mehrere mythologische Figuren ins Stück eingebaut und weder die komische noch die philosophische Seite des Werks vernachlässigt. Man muss das Erzählen von Geschichten nicht ablehnen, um gute Texte zu schreiben. Am schönsten ist ein Libretto, wenn es möglichst viel bietet und mehrere Schichten hat. Die oberste Schicht beinhaltet die Figuren, die dem Publikum durch die Stimmen und Körper der Sänger vermittelt werden. Diese Figuren können auch dumm sein und schlechten Text sprechen. Darüber hinaus gibt es eine tiefere Schicht für all jene, die sich für die



Kristine Tornquist: Szenenbuch

Ferdinand Schmatz: Wenn es um das gegenseitige Weiterbringen geht, bin ich sehr großzügig. Ideal ist es, wenn die Arbeitsprozesse Schritt für Schritt von staten gehen. Bei der Zusammenarbeit mit Brandlmayr am *Trommler* war das der Fall. Obwohl darüber hinaus noch ein Auftraggeber dazwischengeschaltet war, hat es sich gut entwickelt. Es gibt jedoch Grenzen der Beeinflussung, bei deren Überschreitung ich als Schreibender sagen muss: „Wenn der Geist des Werks gefährdet ist, kann ich das nicht mittragen.“ Wenn Wörter gestrichen werden, möchte ich nachfragen und den Grund dafür erfahren dürfen. Bei meiner Zusammenarbeit mit Wolfgang Mitterer war der zwischengeschaltete Auftraggeber ein bisschen lästig. Er hatte Vorstellungen von einem Libretto, wie wir sie aus dem 19. Jahrhundert kennen. Es war wesentlich mehr Überzeugungsarbeit nötig als in der Kommunikation mit Mitterer. Das hat die Arbeit am Libretto nicht besonders leicht gemacht, aber wir haben dann eine gemeinsame Lösung gefunden. Die freiere Form ist hier sicher die bessere. Bei der musikalischen Umsetzung hat Mitterer mir mehrere Beispiele vorgespielt. Ich habe mit Hilfe eines Lexikons versucht, eine Comic-Sprache für die unterschiedlichen Affekte der Fi-

guren zu entwickeln. Mitterer hat mir daraufhin geraten, die klangliche Ebene mehr zurückzunehmen. Aber wir haben gemeinsam einen Weg gefunden, dass die Figur Münchhausen nicht auf einen Typus zurückgestutzt wird, wie das im Libretto häufig der Fall ist, sondern lebendig bleibt. Auch Brandlmayr hat mich gebeten: „Wenn ich trommle, ist der Text zu stark. Bitte nimm ihn etwas zurück.“ Auf diese Weise hat sich die Arbeit schrittweise entwickelt. Ich habe festgestellt, dass ich mit Komponisten viel besser über strukturelle Fragen sprechen kann als mit so manchen Poeten. 2017 habe ich gemeinsam mit dem Komponisten Peter Jakober beim steirischen herbst eine Aufführung erarbeitet, die vom Thema der Stimme als manipulativem Instrument ausgegangen ist. Gemeinsam haben wir die Wörter gesucht, er hat mir in Hinblick auf diese Wörter Obertonkompositionen vorgegeben. Auf diese Weise ist ein idealer Organismus entstanden. Vielleicht ist das auch eine Art Libretto?

Susanne Felicitas Wolf: Ich habe im Bereich Libretto-Schreiben durchwegs positive Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit meinen AuftraggeberInnen gemacht. Inzwischen gibt es einige Institutionen und Haupt-Verantwortliche, mit denen ich schon öfter zusammengearbeitet habe, und wir wissen, was wir voneinander erwarten können. Sehr ernst nehme ich Anmerkungen und inhaltliche Fragen von DramaturgInnen, denen ich vertraue. Gerade eine Uraufführung bedarf einer großen gegenseitigen Achtsamkeit. Auch wenn Regisseure sich ambitioniert und/oder hinterfragend mit zusätzlichen Ideen einbringen, erlebe ich diese Achtsamkeit und arbeite selbstverständlich Anregungen und Wünsche in das Textbuch ein. Wir schreiben für eine szenische Umsetzung, für ein Medium, das spezielle Arbeitsverfahren erfordern. Die Bühnenvorgänge verlangen etwas, das über die reine Schreibtisch-Arbeit hinausgeht. So hat mich ein Regisseur etwa vor einer Uraufführung gebeten: „Wir kommen bei einem Szenenumbau mit der Drehbühne nicht zurecht. Bitte schreib uns noch einen Dialog zur Überbrückung.“ Dieses Schreiben für den Theater- und Herstellungs-Vorgang begeistert mich. Besonders inspirierend ist natürlich die Zusammenarbeit mit den KomponistInnen. Das große Geschenk des Musiktheaters ist die Möglichkeit der Co-Kreation, der gegenseitigen künstlerischen Befruchtung – wenns ich KomponistInnen, durch den Text inspirieren lassen und zu ihrer Übersetzung und Deutung gelangen, oder umgekehrt, dass man Inhalte anpasst, textlich umschreibt, um eine bestimmte Melodie zu „bedienen“. Wenn sich zu dieser Co-Kreation im kleinen Rahmen, dann noch ein inspiriertes Produktions/Kreativteam gesellt und im Kontext der konkreten szenischen Erarbeitung eine Art fein-„Tuning“ erfolgt, noch Adaptionen, Striche oder Erweiterungen gewünscht sind, empfinde ich das als Vorgänge, die ein Werk künstlerisch noch weiter entwickeln und weiter bringen können.

Kristine Tornquist: Ich bin selbst häufig die Regisseurin meiner Libretti und denke daher oft im Voraus beim Schreiben darüber nach, wie etwas auf der Bühne aussehen soll. Bei den Libretti, die ich im Auftrag anderer geschrieben habe, hat

sich niemand eingemischt. Es gibt Komponisten, die gerne Kürzungen oder Verlängerungen hätten, aber im Endeffekt wird dem Libretto im Entstehungsprozess einer Oper vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt. Es wird als eine Kunstform gesehen, die nicht den Stellenwert der Komposition hat. Auf diese Weise entstehen Werke, bei denen die Musik interessanter ist als das Libretto. Das ist manchmal ein Fehler. Oft fehlt die Aufmerksamkeit dafür, dass es eine große Arbeit ist, ein gutes Libretto zu schreiben.

Ferdinand Schmatz: Besonders zu beachten ist die Verhältnismäßigkeit dessen, was von den Sängern übergebracht werden soll, beispielsweise die Lautstärke. Diese Arbeit am Körper ist ein unglaublich feingliedriger Prozess, bei dem eine gute Zusammenarbeit unbedingt nötig ist, denn sonst gäbe es wirklich nur die Musik, und alles andere fiele weg oder käme zu kurz.

Irene Suchy: Ich möchte die von Kristine Tornquist aufgeworfene Frage nach der Wertschätzung des Librettos aufgreifen. Ich denke, das Symposium setzt genau an diesem Punkt an. Wenn es keine Universitätslehre für Libretti gibt, hat das mit Wertschätzung zu tun. Alles was nicht an einer Universität gelehrt wird – sei es ein Instrument oder eine Handwerkskunst –, sinkt in der Wertschätzung.

Kristine Tornquist: Es gibt aber auch zu wenige Opernuraufführungen, um einen eigenen Universitätslehrgang für Librettistik zu benötigen.

Susanne Felicitas Wolf: Wenn ich erzähle, dass ich neben meinen Arbeiten fürs Sprechtheater auch Libretti schreibe, bekommen viele Leute leuchtende Augen und sagen: „Ach, Libretti werden ja so dringend gesucht. Es gibt ja keine LibrettistInnen.“ Andererseits höre ich die Klage, dass so wenige moderne Opern aufgeführt werden. Glücklicherweise kann ich von einem sehr lebendigen Gegenbeispiel berichten: in Berlin wurden von Jänner bis Mai 2019 drei Uraufführungen an den großen Opernhäusern gezeigt. Die Oper lebt also sehr wohl! Und könnte sich gewiss noch ständig entwickeln. Solange wir sie mit neuen, interessanten Stoffen nähren und es engagierte Kreativ-Teams für die Umsetzung gibt, wird sie auch weiterleben. Ich glaube an die Symbiose von Musik und Text!

Bernhard Doppler: Wenn ich mir die Werke Elfriede Jelineks anschau, stelle ich mir die Frage: Braucht ein gutes Libretto eigentlich Komponisten? Gerade Jelineks Texte sind an sich schon Musikstücke. Die postdramatischen Theatertexte, die ich dieses Jahr in Mülheim gesehen habe, erinnern oft an Partituren, in denen keine konkreten Personen vorkommen. Wenn Regisseure wie Marthaler oder Häusermann Jelineks Texte inszeniert haben, ist die Musik ganz massiv zum Einsatz gekommen. Somit könnte man die moderne, oft gespielte und von jungen Autoren häufig nachgeahmte Form von Jelineks Arbeiten für die Bühne als Musiktheater beschreiben. Demnach steht die Librettistin bzw. der Librettist eigentlich im Vordergrund und ist nicht nur kleiner Zuarbeiter zur Musik. HK Gruber hat in Bezug auf die *Geschichten aus dem Wienerwald* angemerkt, dass er in der Verlegenheit war, Horváths Sprachmelodie noch zusätzlich zu strukturieren oder zu vertiefen.



Theaterkasten von Kristine Tornquist

Irene Suchy: Arbeiten wie *Über Tiere* stehen in einer Libretto-Tradition, die von Nestroy und Adolf Müller ihren Ausgang nimmt und bis hin zu Jelinek führt. Daneben gibt es andere Traditionen, die beispielsweise zu den Arbeiten von Johannes Maria Staud und Durs Grünbein führen.

Ferdinand Schmatz: Zwischen den musikalischen Dimensionen eines Sprachkunstwerks und der Musik selbst gibt es sehr wohl Differenzen. Die zentrale Fragestellung in Bezug auf das Libretto zielt auf das Zusammenspiel von Text und Komposition ab. Wenn ich bei meinen Libretti stärker im engeren Bereich des Dichtens gearbeitet habe, haben die Komponisten ein wenig zurückgezogen und gemeint: „Was soll ich da noch vertonen?“ Adorno hat herausgearbeitet, dass Dichtung und Musik einander ähneln, aber nicht parallel zu sehen sind. Bei gewissen parataktischen und klanglichen Elementen sind wir sehr nahe an der Musik dran, jedoch gibt es bei den Wörtern immer noch eine semantische Dimension, die in der Musik nicht vorhanden ist. Was HK Gruber über den Klang der Sprache gesagt hat, finde ich sehr interessant, das ist aber eine andere Form.

Publikum: In Bezug auf die Frage, ob die Librettisten oder die Komponisten das größere Recht haben, möchte ich an Ernst Jandls Sprechoper *aus der fremde* erinnern, die ohne Musik auskommt.

Kristine Tornquist: Man darf nicht vergessen, dass die Figuren für das Theater oft noch wichtiger sind als einzelne Textteile. Die Figuren können ohne Musik jedoch nicht leben. Der Sänger muss sie mit seiner Stimme und seinen Bewegungen erfüllen. Der gesamte Text besteht aus den von den Figuren eingeschlagenen Richtungen – wie Vektoren, die miteinander eine Bewegungsmaschinerie bilden. Wenn man über Libretti spricht, sollte man diesen Aspekt nicht ausklammern.

Irene Suchy: Die Tantiemen für Libretti und Kompositionen sind von Fall zu Fall auszuhandeln. Wie sind diesbezüglich Ihre Erfahrungen? Hatten Sie je Probleme oder Kämpfe bei der Tantiemenwertschöpfung?

Kristine Tornquist: Was die Tantiemen betrifft, gibt es jedenfalls zwischen Librettisten und Komponisten kein Verhältnis von 50 zu 50.

Irene Suchy: Bei Brecht gab es ein Verhältnis von 60 zu 40.

Ferdinand Schmatz: Die Musiktheaterwerke, an denen ich mitgewirkt habe, wurden nur einmal aufgeführt. Ich kann mich also nicht beschweren. Bei meinen Verträgen war eine Beteiligung nicht vorgesehen.

Kristine Tornquist: Beteiligungen gibt es nur dann, wenn ein Verlag im Spiel ist. Für die Librettisten ist das meistens nicht so gut.