

Volker Blumenthaler

**Jason - vom Scheitern und der Magie des
Zufalls**

Einsichten in die Kammeroper
Jason ~~und~~ Medea / Schwarz überwölbt Rot

**Jason: Concerning both the failure and
the magic of Chance**

An inside view of the chamber opera
Jason ~~and~~ Medea / Black enshrouds Red

*Gastvorlesung
(deutsche Fassung)*

*University of Harvard
Department of Music
Colloquium Series*

Cambridge/USA

März 1997

Inhalt	Seite
<i>Jason als musikalisches Prinzip</i>	3
<i>Von der Magie des Zufalls</i>	5
<i>Zur Kammeroper</i>	6
<i>- singen und sprechen als diametrale Welten -</i>	7
<i>Szene und Klang</i>	7
<i>Raum und Bewegung</i>	10
<i>Naturklang als dramatische Färbung der Szene</i>	11

Volker Blumenthaler

Jason - vom Scheitern und der Magie des Zufalls

Einsichten in die Kammeroper
Jason ~~und~~ Medea / Schwarz überwölbt Rot

Jason als musikalisches Prinzip

Zum Schattenbild des Scheiterns gehört das noch ungetrübte Bild des Aufbruchs. Da macht sich einer auf den Weg, um einen Traum zu verwirklichen. Das Ziel liegt in der Ferne: ein horizontales Traumbild von magnetischer Anziehungskraft. *Jason* bricht auf mit Macht, umhüllt von der Aura des Siegers. Er ist der Propagandist seiner Idee: er braucht das ferne Goldene Vlies, um sein Königreich wiederzuerlangen. Er ist der Kommunikator, dem es gelingt, die Heroen seiner Zeit unter seinem Kommando zu vereinigen und für sein großes Ziel einzuspannen. Aber er gelangt ins ferne Kolchis, also an den Rand der Welt, nur mit Hilfe der Götter. Es ist Medea, die ihm in entscheidenden Momenten beisteht. Er erlangt das Goldene Vlies nur mit fremder Hilfe. Der strahlenden Macht des Aufbruchs folgt die allmähliche Demontage. Das Erreichen des Ziels, Heimreise und Ankunft in Griechenland bilden eine Spirale der Katastrophe. Jason ist ein unvollkommener, ein gebrochener Held. Die Bedeutung dieser Figur liegt nicht vordergründig im Gestus des Aufbruchs und dem Wunschbild allein. Im Doppelgesicht seines Schicksals, in der Helle des Beginns und dem Dunkel seines Scheiterns liegt utopisches Potential und die Chance der Katharsis in Form der Selbstreflexion für den heutigen Menschen.

Diese Überlegungen sind Ergebnis einer längeren künstlerischen Auseinandersetzung seit 1990 mit dem Mythos der Argonauten. Das Interesse an der Figur des Jason stand zunächst im Vordergrund. Der Konflikt mit Medea rückte erst später in der eigentlichen Entstehungsphase der Kammeroper ins Zentrum.

Das Moment des Scheiterns sollte der zentrale musikalische Gestus werden. Außerdem interessierte die Frage, kann der Augenblick der Niederlage noch Elemente des Utopischen, wenn auch nur in Resten, in sich tragen. Das musikalische Material sollte den Augenblick des Aufbrechens, des Scheiterns und Zerfallens aber auch den Ansatz zu einer möglichen Weiterentwicklung des gesetzten Gedankens zu einem Gestus bündeln: der Gestus als hauptsächliche Ausdrucksebene und form- und strukturbildendes Element.

Es gibt eine in gewisser Weise ähnliche Vorgehensweise bei Igor Stravinsky. In seinem *Sacre du printemps* bilden kurze melodische oder rhythmische Gebilde soetwas wie gestische Zellen, die sich dann irregulär d.h. eben nicht systematisch wie etwa bei Messiaen weiterentwickeln, um sich dann zu größeren, übergeordneten Komplexen zusammenschließen. Hier wird der Gedanke des gestischen Modells zum allgemeinen Strukturprinzip.

Ich möchte in diese Richtung noch etwas weiter denken. In einer Zeit des Verblässens von Sinngebung und der wachsenden Indifferenz vertraue ich mehr einem altmodischen Mittel der Gestaltung. Ich meine damit das Motiv, nicht in einer akademischen Weise, eher in einer weitergefaßten, lockeren Form. Rein technische Lösungen eines ge-

stalterischen Problems, so faszinierend sie sein mögen, beschreiten bald den Weg des Irrtums. Sie erzeugen Glätte, Leere und Verlassenheit. Motiv und Gestus haben eine tiefer gelegene enge Beziehung. Ihre Kraft kann manchmal auf fast magische Weise ins Zentrum führen. Beide zielen auf etwas Grundlegendes. Es sind Konzentrate eines Gedankens, einer inneren Bewegung. Italo Calvino spricht in seinen *Six memos for the next millennium*, die er 1986 kurz vor seinem Tod als Vorlesungen in Harvard geplant hatte, vom *mot juste* als einem blitzartigen gedanklichen Ereignis, in dem räumlich und zeitlich entfernte Punkte in einem sprachlichen Ausdruck zusammenfinden. In beiden Fällen, dem musikalischen Gestus und dem *mot juste*, handelt es sich um „die Suche nach einem notwendigen, einzigartigen, dichten, knappen und einprägsamen Ausdruck“.

Die *Jason-Studie* für Streichquartett, geschrieben 1991, war die erste Etappe der Annäherung. Grundlage dieser Komposition bildeten zwei Werkfragmente. Die Torsi eines Streichtrios und eines abgebrochenen Quartetts wurden ineinander verkeilt. Das Stück beginnt mit einer Kraftmetapher, als Chiffre des Ausfahrens. Im Verlauf des Stücks zerfließt diese wie ein Trugbild bei näherem Augenschein, denn Jason gelangt eigentlich blind, geführt vom Zufall und ohne eigenes Zutun an sein Ziel mit Hilfe des mythischen Schiffes Argo, seiner mythischen Begleiter und einer Frau, die er nicht gesucht hat, Medea. So wandelt sich diese Figur vom Kraftvollen ins Träumerische, zerfasert, zerrinnt.

Jason - Studie
Volker Blumenthaler

♩ 56 molto intensivo

Viol. I
Viol. II
Va.
Vcl.

Die wesentliche Kerne der Gestalt verändern sich ständig. Das einmal Gesetzte mutiert auf irreguläre Weise, wuchert aus. Ordnungsprinzipien kommen nur fragmentarisch und an wenigen Stellen vor. Sie gelten, wenn überhaupt, nur für die momentane Situation. Das Aufschießende, das Aufschäumende des Beginns wird komprimiert zu einem Zucken. Die Momente des Zerfallens und des Zerfaserns gewinnen strukturell an Gewicht. Im Verlauf des Erscheinens der Kraftmetapher gibt es also den Prozeß der Verkürzung und des Ausglühens. Die Gestalt wird in ihrem gestischen Potential umgepolt.

Die zweite Etappe in der Annäherung an den Argonauten-Stoff war dann 1993 der *Jason - Essay* für sieben Musiker. Das Stück wird durch einen Prolog der drei Streicher, der nach dem eigentlichen *Essay* komponiert wurde, in eine szenische Situation gestellt. Der Prolog ist mehr als nur ein klangliches Vorwort. Er ist fast soetwas wie ein Psychogramm des sterbenden Jasons, ein Klangbild der Agonie. Der musikalische Vorspann endet mit einem leisen Schlag der großen Trommel. Das Hauptstück eröffnet mit einer lauten und dann verebbenden Aktion desselben Instruments. Die Szene beginnt. Es

wird nun eine Geschichte in Bruchstücken ausgesponnen, die fiktive Geschichte der Jason-Figur. Die Klanggestik aus dem Streichquartett ist im Kern noch vorhanden. Im *Essay* wird die gestische Figur wie von einem harten Licht getroffen zum schroffen Gegensatz von Aufbruch und Zusammensturz. Auch in dieses Stück ragt der Torso eines abgebrochenen Klavierstücks wie ein Keil hinein. Die Formkonzeption, ein imaginiertes Scherzo, ist dreiteilig, wobei der dritte Teil eine freie gestische Reprise darstellt. Die dreiteilige Anlage *Heftig - Ruhig - Heftig* antizipiert wie eine Hohlform die spätere szenische Anlage der Oper, in der die gestische Großform umgekehrt proportioniert ist.

Von der Magie des Zufalls

Am Ende der Komposition *Jason-Essay* stand überraschenderweise eine Zahl. Die Zahl *Elf* : die "unreine" Zahl bei den Christen, bei den Arabern die "stumme" Zahl und im Tarot die Zahl des Weges oder der Entscheidung.

Im Zusammenhang mit dem Jason - Mythos ergibt sich mit der Symbolzahl des Weges eine zufällige, aber für mich bemerkenswerte Koinzidenz. Jason ist der Suchende, der geführt vom Zufall oder doch von Außen kommenden Ereignissen das Ziel scheinbar erreicht. Weil er den Weg nicht in eigener Verantwortlichkeit beschreitet, sondern nur mit Hilfe von Göttersöhnen und der zauberischen Medea an den Ort gelangt, wo Licht und Hades sich treffen, bringt ihm, als dem "Geführten", das Goldene Vlies letztlich kein Glück. Der Einbruch der magischen Welt des Zufalls in den Plan bedeutet für Jason Schwächung und am Ende das Scheitern.

Die Zahl *Elf* hat sich "zufällig" und mit Macht in die Komposition eingeschlichen.. Ein absichtsvoller Plan existierte von Anfang an nicht. Die Entdeckung eines Zusammenhangs dieser Art trat erst zum Schluß der Arbeit an dem Stück ein. Die Zahl regiert den Umfang, die Dauer, die entscheidenden Schnittpunkte der Dramaturgie, sogar einzelne klangliche Ereignisse und zuletzt gar auf beinahe unheimliche Weise den Zeitpunkt der Fertigstellung.

(Teile der Komposition habe ich auf längeren Zugfahrten entworfen. Am 22.4.1993, der Zug hatte Verspätung und stand auf einem kleinen Bahnhof, nur deshalb schaute ich auf die Uhr, es war 23.11 Uhr, wurde die Skizze beendet. Erst dadurch kam ich auf die Idee nach Zusammenhängen in puncto der Zahl 11 im Stück zu forschen. Am 11.6.1993 Abschluß des Prologs und aller Korrekturarbeiten.)

Hier eine kurze Liste einiger seltsamer Zusammenhänge von Zahl und Stück.

- ▷ Dauer des Essays 7 min.42 sec. = 7,7 min. = 7 x 1,1
- ▷ ca. alle 11 Takte ein formaler oder klanglicher Einschnitt, eine neue Farbe etc.
manchmal trifft es genau, manchmal differiert es um einen Takt
- ▷ Dauer des Prologs 121 sec. = 11 x 11 sec.
- ▷ die Gesamttaktzahl (Prolog + Essay) ergänzt sich zu 209 Takten
(19 x 11 bzw. Quersumme 2+0+9 = 11)
- ▷ im letzten Abschnitt des Essays ertönt 11 mal ein Schlag mit dem Hammer auf eine Metallplatte

Alle diese Vorgänge waren nicht geplant, sondern wurden im Nachhinein entdeckt. Hier war der Komponist ähnlich Jason ein vom produktiven Zufall „Geführter“.

Das Eindringen des Magischen in den Raum des Jason schien mir typisch und bezeichnend für den Konflikt, dem diese Figur ausgesetzt ist. Dem Magischen haftet für den rationalen Griechen, also dem Menschen des westlichen Typus, das Unerklärliche und das Barbarische an. Es ist eine intuitive Kraft zugehörig einer älteren Welt, der Welt der Medea. Fremdheit wird in diesem Konflikt zur Grundempfindung. Im Nachhinein kann man sagen, daß damit die Konzeption der Oper im Keim angelegt war.

(Das sind natürlich Erkenntnisse über die eigenen Stücke, die so nicht während des Komponierens, sondern später in der analytischen Reflexion manchmal über Jahre hinweg entstehen.)

Zur Kammeroper

Mit der Fertigstellung des *Jason-Essays* reifte der Plan einer szenischen Gestaltung des mythologischen Stoffs. Die in den beiden Jason-Kompositionen entwickelte strukturelle Gestik legte eine Transformation ins Szenische nahe. Der *Essay* sollte für die Gestaltung der Oper eine tragende Rolle spielen. Teile daraus sollten eine Art Gerüst bilden oder Ausgangsmaterial liefern.

Die Grundidee war, keine Handlungsooper zu schreiben. Durch bruchstückhaft angelegte Szenen sollte sich ein möglicher Blick unter vielen denkbaren auf den vieldeutigen und in zahlreichen Varianten überlieferten und bearbeiteten Mythos ergeben. Die Ausdeutung unter einem heutigen Aspekt kann nur eine subjektive und persönliche sein. Dazu später.

Die Auswahl der Texte, manchmal eher ein zufälliges Entdecken innerer Beziehungen zum Stoff als ein planvolles Vorgehen, gestaltete sich zu einer Collage aus verschiedenen Fragmenten: Homer *Odyssee*, Ovid *Metamorphosen* (7.Gesang), Euripides *Medeia* (Schluß), Grillparzer *Medea*, Gedichten von Trakl (*Das Herz* und *Der Schlaf*) und *omoitsutsu*, ein Waka der mittelalterlichen japanischen Dichterin Ono no komachi.

Die Kammeroper wurde während der Veranstaltung „6 Tage Oper III“ am 15.März 1996 in der Tafelhalle Nürnberg vom Neuen Musiktheater Erlangen uraufgeführt.

- singen und sprechen als diametrale Welten -

Das Thema der *Kammeroper* ist die Fremdheit zwischen Menschen unterschiedlicher Kulturen. Die Problematik des Verstehens und Begreifens einer fremden, anderen Kultur endet bei Jason und Medea noch in einer Katastrophe. In der heutigen multikulturellen Welt, in der gleichzeitig immer noch oder auch schon wieder archaisch anmutende Abgrenzung und Ablehnung des Anderen existieren, ist dieser Konflikt neben vielen weiteren und wichtigen Themen einer, der uns täglich und oft sehr hautnah berührt. Das erklärt auch die merkwürdige Titelgebung *Jason und Medea*. Das durchgestrichene „und“ symbolisiert den nicht lösbaren Konflikt, in den die beiden schicksalhaft verstrickt sind.

Das Sichfremdsein ließ zwei unterschiedliche Artikulationsformen der Darsteller begründet erscheinen. Gleichsam als zwei fremde Welten stehen Singen und Sprechen sich gegenüber. Jason, der Grieche, spricht und Medea, die fremde unbegreifliche Frau, singt. Erst im Agon der beiden, in Griechenland, wenn Überleben und Identität Medeas auf dem Spiel stehen, gerät die Frau aus Kolchis für Momente auf die Ebene Jasons. Der Gesang wird grau. Die Empörung deformiert das Melos zum gehackten Sprechen. Text zu dieser Stelle:

Medea

So will ich mich auf Bitten legen! - Mein Gatte!
Nein, bist du nicht mehr. - Geliebter!
Nein, das bist du nie gewesen. - Mann!
Wärest du Mann und brächest dein heilig Wort. -
Jason! - Verrätername. - Wie nenn
ich dich? - Verruchter! Milder! Guter!
Gib meine Kinder mir und laß mich gehen.

(E) Fest steht mein Entschluß, die Kinder
schnell zu töten und dann fortzueilen aus dem
Land.
Du durftest nicht, nachdem du unseren Bund
entehrt, ein wonnig Leben führen und hohn -
lachen mir; nicht ungestraft aus diesem Land
mich vertreiben.

Jason

Die Kinder bleiben hier, nicht bei der Mutter!

Ich kann nicht, sag ich dir, ich kann nicht.

(E) Nur ein Weib der alten Welt, eines nur
hat an geliebte Kinder selbst Hand angelegt.

Szene und Klang

Die Kammeroper besteht aus drei szenische Skizzen. Die Bezeichnung „Skizzen“ wird dem fragmentarischen Habitus am ehesten gerecht. Drei Abschnitte skizzieren entscheidende Momente der verschlungenen Handlung des Mythos von Jason und Medea.

In der **ersten Szene** (Texte von Homer und Ovid) tritt ein *Erzähler* auf, der uns in die Geschichte hineinführt und im Verlauf seines Erzählens immer stärker auch Beteiligter wird. *Medea* wird als junge Frau gezeigt. Ihr Wesen ist fremdartig und zugleich faszinierend. Sie tritt als Zauberin auf, die, da sie in enger Verbindung zu den erdgebundenen matriachalischen Gottheiten steht, über übernatürliche Kräfte verfügt, denn sie kann mit Hilfe ihrer Götter Totes wieder lebendig werden lassen. Für den Griechen zeigt sich darin ihre ganze unbegreifliche, barbarische Fremdheit. - Ein dominanter Klang ist das Geräusch fließenden Wassers, als Symbol des Rituals und als Ort des Transfers.

Die **zweite Szene** (Fragmente aus Medea-Dramen von Euripides und Grillparzer) ist das Zentrum, das eigentliche Handlungsmoment. Erste und dritte Szene verhalten sich dazu wie Prolog und Epilog eher handlungslos, reflektierend. Es ist der Agon der beiden. *Jason* muß, um wieder König in Griechenland werden zu können, erneut heiraten. Aus Kalkül und irritiert von der Fremdheit, vielleicht auch von der starken Persönlichkeit seiner Frau, verlangt er von Medea die Preisgabe ihrer Identität, sie soll Griechin werden, und den Verzicht auf die gemeinsamen Söhne. Als sie sich weigert, verstößt er sie. ...*Nach dem Klang des Messers zerfällt die Musik in Kurven, unmittelbare Erregungszustände, ist direkt am Geschehen, ans Wort gebunden. Bis auch Medea nur noch keuchend rast. Klangsplitter, Lauttorsi unter gehackten Akkorden des Klaviers - 13 mal, Todessymbol...* Medea tötet ihre Kinder, Jason zerbricht.

Die **dritte Szene** (Texte von Homer, einer japanischen Dichterin des Mittelalters und Georg Trakl) ist Rückblick und Endpunkt. Beide reflektieren über ihre Liebe. Medea in der fremden Sprache (jap.) mit einem Hauch des Verstehens aus der Distanz, daß da eine Möglichkeit jenseits der Katastrophe existierte. Der alte Jason, unter dem Wrack seines Schiffs Argo liegend, erinnert sich unter Qualen, eigentlich nichts begreifend. Für einen Augenblick taucht als klangliche Phantasmagorie das Bild der Jünglingin auf, dann die Agonie. *Schwarz überwölbt Rot.*

Die Metapher *Schwarz überwölbt Rot* ist wichtiger Bestandteil des Titels. Die Oper beginnt (und endet in der Fassung der Uraufführung) mit dem homerischen Satz aus der *Odyssee* „...und aus dem Meer wird kommen der Tod...“ Schwarz ist der Tod, Schwarz überwölbt Rot, das Blut, das Leben und die Liebe, und aus dem Meer wird kommen der Tod.

Zurück zu den beiden Welten des Stücks. Die Klanggestik Jasons wurde eingehend an Hand der beiden der Oper vorangehenden Studien dargestellt. Die Sphäre der Medea ist von anderem Charakter. Im Zusammenhang mit dem *Jason-Essay* sprach ich vom Eindringen des Zufalls in den Plan des Stücks als Ebene der intuitiven Produktivität. Nicht im Sinne des technischen oder aleatorischen, sondern als untergründiges Zusammentreffen von Beziehungen, als Wirken einer magischen Kraft, die dem rationalen Europäer, dem dialektisch denkenden Griechen, fremd und unbegreiflich erscheint.

Die Ausdrucksebene der Medea ist der Gesang. (Die Rolle der Medea ist für eine Sopranstimme komponiert.) In ihrem Gesang drückt sich das Fremde, das Unbekannte aus, das den Jason fasziniert. In der ersten Szene wird Medea in der Form porträtiert, wie sie auf den Griechen gewirkt haben muß. Das zauberische Wesen der fremden Frau enthüllt sich in einer zentralen Magieszene innerhalb der ersten Skizze. Wir werden Zeuge einer rituellen Handlung. Medea steht in Verbindung mit den Kräften der Erde und der Unterwelt, ist sie doch eine Tochter der Hekate, der Göttin der Unterwelt, und verwandt mit Helios, von dem sie den Drachenwagen für ihre nächtliche Exkursion erhält. Ihr Singsang spielt in einer nur den Eingeweihten verständlichen Sprache. (Grundlage dazu bildet der phonetisch zerlegte, lateinische Text des 7. Gesangs aus den *Metamorphosen* des Ovid.) Die zauberische Szenerie wird komplettiert durch das Geräusch zahlreicher Quellen und Bäche. Naturklang, Instrumentalklang und Singstimme verschmelzen zu einem magischen Bild. Die Zeit verläuft nicht mehr linear. Sie scheint innezuhalten, dann wieder unmerklich voranzugehen. Die Zeit ist in einem Schwebestand, außerhalb des normalen Zeitempfindens.

Die verschiedenen Wasserklänge wurden von mir mit dem Handmikrofon aufgenommen: wispernde Rinnsale verborgener Quellen in der Fränkischen Schweiz, nördlich von Nürnberg, und die Kaskaden des Uracher Wasserfalls in der Nähe von Reutlingen im Schwäbischen. Gedacht war, daß aus acht verschiedenen, im Raum verteilten Lautsprechern durch diese Klänge allmählich eine Art Wasserdom entstehen sollte, der Bühne und Zuschauerraum einhüllen sollte. (Leider war das auf Grund technischer und auch finanzieller Beschränktheiten nur zum Teil realisierbar.)

Das Flüssige ist im Mythos von Jason und Medea von besonderer Art. Wasser ist der Ort des Transfers, der wiederum die Bedeutung des Aufbruchs in unbekannte Räume hat. Blut ist Leben. Medea zaubert mit Blut. Im Kessel werden die zerstückten Teile des Opfertieres gekocht und wieder zum Leben erweckt. Das Zerstückeln von Körpern ist eine

Spezialität des gesamten Umfeldes dieses Mythos. So zerhackt Medea ihren Bruder Apsyrtos auf der Flucht nach dem Raub des Goldenen Vlieses. Sie stiftet die Töchter des Pelias zum Ritualmord an. Pelias wird ebenfalls in Stücke gehackt. Auch in der genealogischen Vorgeschichte, die für die umfassende Schuldfrage eine wichtige Rolle spielt, ist Zerstückeln von menschlichen Körpern und das Kochen derselben immer wieder im Spiel. Der heftige Einwurf des Sprechers innerhalb der Nr.8 der ersten Szene nimmt auf den Mord an Pelias Bezug, während Medea das Opfertier schlachtet, um Jasons Vater Aetes zu verjüngen.

Das zentrale Intervall der Medea ist die Quinte. Der Zusammenhang über dieses Intervall liegt zunächst im Verborgenen. In der Zauberszene, Nr.8 des 1.Teils, bilden die Töne *d - a* den Bezugsrahmen. Erkennbar nur für den Eingeweihten, da nach dem Initiationston *d* der Ton *a* erst nach 55 sehr langen Takten zum neuen Zentralton wird, ohne daß das für den Hörer vorhersehbar wäre. In den späteren Partien ist die Quint scheinbar planlos in die Folge der Intervalle eingestreut, leuchtet aber hervor auf bedeutsamen Textstellen, wie z.B. bei den Worten *Gold* oder *Herz*. Die zweiten Szene eröffnet mit einer tremolierten, gleichsam schwebenden Quint im Vibraphon, die allmählich eingetrübt wird, wie ein Transfer aus dem fernen Kolchis in die harte Welt der Griechen. Medea findet dazu ihre Tonlage nicht, es verschlägt ihr die Sprache. In der deformierten Gestalt als Tritonus oder als melodische Folge kleine Sekund-Tritonus bzw. Tritonus-kleine Sekund ist dieses Intervall im Agon viel markanter vertreten. In der dritten Szene, im Augenblick des Gedenkens an den ehemaligen Geliebten, schwingt der Gesang sich wieder auf das reine Intervall ein.

Das Intervall der instrumentalen Jason-Figur ist die große Septime, abgeleitet aus der Zahl *11*, der Symbolzahl des vergeblich suchenden Helden. Schon im Prolog zur 1.Szene wird dieses charakteristische Intervall gestisch pointiert gesetzt.

Im harten Gegensatz zur auratischen Artikulation der Zauberin Medea steht das Sprechen des Griechen Jason, dargestellt durch einen Schauspieler. Die Konzeption des Sprechers, ist so angelegt, daß in der ersten Szene dieser wie ein Erzähler auftritt, der in die Geschichte einführt. Er nimmt also eine zunächst distanzierte Haltung ein. Erst in der zweiten Szene kommt die entgültige Verwandlung in die Person des Jasons bis zum Schluß des Stücks. Jason bleibt in seiner Welt des Sprechens gefangen.

Die Textur der Sprechpartie ist kontrolliert angelegt. An einigen wichtigen Stellen ist der Sprachrhythmus genau fixiert. Das soll als gebundene Sprechweise deutlich hervorstechen: Jason quasi eingezwängt in sein Schicksal. Es gibt auch häufiger eine exakte Bestimmung des zeitlichen Rahmens, in dem eine bestimmte Textstelle gesprochen werden muß. Dadurch bekommt das Sprechen eine Konturierung, die Willkürlichkeiten, wie sie bei Schauspielern und Regisseuren leider allzuoft vorkommen, stark begrenzt. Teilweise ausführliche gestische Vortragsbezeichnungen geben Hinweise zur Art der Gestaltung und legen den dramatischen Duktus im Kern fest. Die Sprecherrolle ist also mit wenigen Ausnahmen zeitlich ziemlich streng komponiert. Dennoch ergeben sich für den Darsteller Freiheiten und Spielräume in der sprachlichen und szenischen Ausdeutung der Rolle.

Die Klangwelt, in der sich der Sprecher bewegt, ist geprägt durch Gebrochenheit. Der aus dem Streichquartett abgeleitete Grundgestus des Aufbrechens und Zerfaserns verlagert sein Gewicht immer stärker auf die Phase des Zerfallens und Zerbrechens. Jasons Welt ist fragil, instabil und Ausdruck seiner inneren Schwäche. Tritt er einmal

„stark“ auf wie zu Beginn der zweiten Szene, wirkt das hohl und ohne eigentliche Überzeugungskraft.

Medea nähert sich der Ausdrucksweise des Jason immer dann, wenn ihre Identität in Frage gestellt ist. Sie singt mit „gebrochener Stimme“, eine Artikulationsform, die eher in Richtung Sprechgesang tendiert, wenn sie zugibt, aus Liebe zu Jason die Töchter des Widersachers Pelias zum Ritualmord angestiftet zu haben. Das Melos bewegt sich einstimmig als Linie. Die abbrechenden Einzeltöne der Stimme werden instrumental verlängert, aus dem Körper Medeas nach außen verlagert und dort durch Oktavierungen räumlich verzerrt. Medea ist in diesem Moment nicht mehr ganz sich selbst.

Die Stelle taucht gleich zu Beginn der zweiten Szene auf, wenn Jason von ihr verlangt, sich anzupassen, Griechin unter Griechen zu sein. Sie reagiert zunächst geschockt und defensiv, versucht dann aber den hohl auftrumpfenden Mann durch gespielte Unterwürfigkeit umzustimmen.

Die Verlaufskurve der dramatischen Linie läßt sich also an der Gestaltung der Singstimme ablesen. Medea aus ihrer Heimat geflohen und damit außerhalb ihrer Tradition nähert sich, wenn es um das Überleben geht, für einen kurzen Augenblick der begrenzten Ausdruckssphäre des Jason. Beide sind am Tiefpunkt ihrer Beziehung angelangt. Ist die Entscheidung gefallen, schlägt bei Medea die dunkle Seite ihres Ichs auf fürchterliche Weise durch. Sie ist dann die rasende, fremde Frau, die sich so anders ausdrückt. Jason verstummt.

Raum und Bewegung

Die Bewegung in der Bandbreite der Stimme korrespondiert mit dem ursprünglich geplanten gesamten Bewegungsablauf. Es sind zwei gegenläufige Prozesse. Die Bewegung des Sprecher/Jason geht von außen nach innen. Seine Bewegungsspielraum wird mit der zweiten Szene immer enger bis zur Erstarrung in der Agonie am Schluß der Oper. Medea beginnt im Zentrum und driftet allmählich an die Peripherie der Bühne. Der Moment des bewegungsmäßigen Überlappung der Figuren ist identisch mit dem Kampf der beiden. Physikalisch treffen hier zwei Energiepotentiale mit zerstörerischer Kraft aufeinander. Die Medea-Kraft erweist sich als die stärkere. Wenn Jason ins Zentrum der Bühne gelangt, ist das auch sein Ende.

(Leider wurde auch diese Idee in der Inszenierung nicht umgesetzt. Regisseure haben heute oft die unangenehme Eigenschaft, die Ideen eines Autors prinzipiell zu ignorieren. Kein Musiker käme auf den Gedanken, derart willkürlich bei der Interpretation einer Komposition zu verfahren.)

Naturklang als dramatische Färbung der Szene

Jede Szene besitzt einen spezifischen Naturklang. In der ersten ist es das Wasser, in der zweiten der metallene Klang von Sensen, die geschliffen oder geschlagen werden. (Ursprünglich war der Einsatz von Messern geplant. Das klangliche Ergebnis fiel aber sehr unbefriedigend aus. Man hätte dann schon riesige Säbel oder Schwerter benutzen müssen. Wie der Zufall es wollte, besaß der Dirigent des Neuen Musiktheater Erlangen als ein Erbstück seiner Eltern eine alte, leicht rostige Sense, die genau die richtige, ins Mark gehende Klangschärfe besaß. Dazu kam noch die wirklich martialische Wirkung auf der Bühne, wenn vier Musiker aufstehen und die Sense wetzen und hauen.) Die dritte Szene wird geprägt vom Zerschneiden einzelner Holzstäbe.

Der unangenehme, schrille und schneidende Klang der Sense wird eingesetzt in dem Moment, wo Jason beschließt, Medea die Kinder wegzunehmen. Es ist das Todesurteil für seine Söhne. Die Rache Medeas nimmt ihren fürchterlichen Verlauf.

Das Zerschneiden von kleinen Holzstäben in der dritten Szene markiert symbolhaft das Ende. Der alte Jason liegt unter dem Wrack seines Schiffs Argo, Medea bricht das Holz. Das Schlußbild ist klanglich sehr zurückgenommen gegenüber dem heftigen Agon zuvor, ist Epilog. In der abstrahierten Form des Ausdrucks wird das Konkrete, die sterbende Liebe der beiden, angedeutet. Kompositorisch bedeutet das eine Anverwandlung ostasiatischer Ästhetik, bei der das Abstrakte die Andeutung des Gegenständlichen ist. Der Gesang Medeas schwebt zwischen Fragmenten tonaler Felder (Ganztonskala und Quintraum, die Quinte ist offen oder verborgen das Intervall Medeas). Die Erinnerung an eine vergangene Liebe drückt auch der japanische Text aus, abwechselnd in deutsch und der Originalsprache gesungen. Jason preßt sich stockend Sprachfetzen ab.

Jason:	Das wilde Herz ward weiß O dunkle Angst des Todes dein verlornen Schatten im Abendroth eine zerfetzte Fahne vom Blut rauchend
	...zuletzt wird außer dem Meer kommen der Tod...

Es sind Bilder des Schmerzes, die seinen Tod begleiten. Die zwei Welten finden nicht zueinander.

*Gastvorlesung
(deutsche Fassung)*

*University of Harvard
Department of Music
Colloquium Series*

Cambridge/USA

März 1997