

Kapitel V: Werke für Musiktheater

In Interviews betont Widmann stets seine musikalische Heimat in der Kammermusik, aus der er sich erst schrittweise zu größeren Ensembles und Orchesterwerken vorarbeiten musste. Opern faszinierten ihn früh, waren ihm aber zugleich in der traditionellen Form nicht recht geheuer. Statt jedoch die Gattung für überholt oder gar tot zu erklären, entwickelte er über die Jahre seinen “Traum von einem anderen Singen, einem anderen Spiel”.¹ Als inhaltlicher roter Faden dient ihm eine sozialpsychologische Beobachtung: die “Unmöglichkeit von Sprache”,² die vielfältigen Spielarten des Scheiterns zwischenmenschlicher Kommunikation.

Sein erstes Werk in dieser Gattung, *Absences*, schrieb Widmann im Alter von 16 Jahren im Auftrag der Münchner Biennale 1990, die zwei Jahre zuvor in seiner Geburtsstadt von Hans Werner Henze als internationales Festival für neues Musiktheater ins Leben gerufen worden war. Darin bringt er den alltäglichen, sprachlich meist minimalistischen und emotional auf die Wahrung äußerster Distanz bedachten Umgang unter Mitschülern auf die Bühne. Für die Biennale 1994 komponierte er den Einakter *Stimmbruch*, der die Identitätssuche eines pubertierenden Jungen thematisiert und die mit dieser einhergehende Schwierigkeit, über eigene Unsicherheiten zu sprechen. 1996 wurden in Basel Widmanns *Knastgesänge* uraufgeführt, “drei Musiktheaterstücke für Puppenspieler, Sänger und Instrumentalisten” nach Libretti von Hans-Ulrich Treichel und mit Variationen über Lieder von Hans Werner Henze, der Widmann inzwischen als Schüler unter seine Fittiche genommen hatte. Jedes dieser Stücke porträtiert die Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit eines Mannes, der aufgrund relativ geringer eigener Schuld – als Folge von hungerbedingtem Mundraub, als Aufständischer gegen drohende Fremdherrschaft bzw. als unfreiwilliger Drogenhändler – in Gefangenschaft gerät und damit des zwischenmenschlichen Austausches in Freiheit verlustig geht.

¹Widmann in einem Interview mit Rainer Karlitschek und Hanspeter Krellmann anlässlich der Uraufführung von *Das Gesicht im Spiegel*, abgedruckt im Programmheft der Bayerischen Staatsoper, S. 32-40 [32].

²Ibid.

In den Jahren 1998-2000 wagte sich Widmann dreimal an alternative Weisen der Verbindung von Musik und Theater heran: Auf Einladung des Regisseurs Dieter Dorn entwarf er 1998 eine Schauspielmusik für dessen Inszenierung von Shakespeares *Cymbeline* an den Münchner Kammerspielen und sammelte dabei Erfahrungen mit der Wirkung karger Effekte. In seiner wenig später im gleichen Kontext entstandenen Schauspielmusik zu Euripides' Tragödie *Hekabe* dagegen, die er mit Orchester und Frauenchor besetzte, kam er dem Genre der Literaturoper nahe. Das extreme Gegenbild stand Pate, als er im Auftrag des Deutschen Pavillons für die EXPO 2000 in Hannover das Instrumentaltheater *Die Befreiung aus dem Paradies* entwarf, in dem er gemäß dem Weltausstellungsmotto "Mensch, Natur, Technik" darüber reflektierte, wie die von modernen Medien verstärkte Spracharmut durch (vor allem nicht-vokale) Musik überwunden werden kann.

Dreimal in den darauffolgenden Jahren übertrug Widmann den in dieser Periode auch mehrfach instrumental erprobten 'neuen Blick auf früher Geschaffenes' auf sein musiktheatralisches Œuvre. Während er in seinen Orchesterwerken zuweilen längere Selbstzitate nahtlos in eine neue Komposition einbettet,³ bastelt er hier neue Ganzheiten aus ursprünglich separat geschaffenen Einzelteilen. So entstand 2002 in Antwort auf den dritten Kompositionsauftrag der Münchner Biennale ein ungewöhnlicher Dreiteiler. Darin greift Widmann zurück auf seine 1997 komponierte *K(l)eine Morgensternszene. Kurzoper für Sopran, Schauspieler, russisches Cymbalon (oder Hackbrett) und Schlagzeug* und deren 2001 vollendetes inhaltliches Pendant, *Echo. Szene für einen Schauspieler, Frauenstimme (hoher Sopran) und neun Instrumente*. Diese beiden Szenen verknüpft er durch ein instrumentales Intermezzo – das *Duell für Posaune und E-Gitarre* (1998) – zu einer Einheit, die er *Monologe für zwei* betitelt. Seine musikdramatische Grundthematik erhält dabei eine neue Facette: Kommunikation scheitert hier nicht nur, sondern wird mal autistisch, mal aggressiv verweigert.

Im 2009 gemeinsam mit Anselm Kiefer zum 20jährigen Bestehen der Pariser Opéra Bastille konzipierten Bühnenstück *Am Anfang*, bei dessen Aufführung Widmann als Dirigent des Orchesters der Opéra National und als Solo-Klarinettist mitwirkte, fällt seinem 2006 komponierten Orchesterwerk *Armonica* eine zentrale Rolle zu. Die thematischen Aspekte von *Am Anfang* – das Bild einer mythentrunkenen Vorzeit, polternd einstürzende Gebäude menschlicher Hybris und die Klagen alttestamentlicher Propheten – weisen bereits auf die große Oper des Jahres 2012, *Babylon*, voraus.

³Vgl. die aus *Lied für Orchester* übertragene 59-taktige Passage in *Teufel Amor* sowie die aus *Chor für Orchester* importierte 38-taktige Passage in *Messe für großes Orchester*.

Das Gesicht im Spiegel

Für die Münchner Opernfestspiele 2003 entstand Widmanns erste große Oper. Sir Peter Jonas, von Herbst 1993 bis Sommer 2006 Intendant der Bayerischen Staatsoper, bat ausdrücklich um ein Werk, das nicht bei einem "vorgegebenen Stoff der Weltliteratur von Euripides über Shakespeare bis Grabbe" anknüpfen, sondern ein aktuelles Thema behandeln solle. Mit dem Wunsch nach einer Oper über das, was der Komponist "den sehr spezifischen Wahnsinn unserer Zeit" nennt, rannte der Auftraggeber allerdings "offene Türen ein".⁴ Roland Schimmelpfennig, einer der meistgespielten deutschen Dramatiker der Gegenwart und nur wenige Jahre älter als Widmann, konnte für das Libretto gewonnen werden.

Das Gesicht im Spiegel handelt vordergründig von den biotechnischen Möglichkeiten und emotionalen Folgen des ersten erfolgreichen Versuchs menschlichen Klonens. Drei Nebenthemen bestimmen jeweils ein Drittel des Werkes: die Börsenhörigkeit der Firmenbesitzer, die Begegnung des Klons mit der Welt (und umgekehrt) und die Problematik eines archetypischen Liebesdreiecks. Unterschwellig entdeckt man auch hier das Thema, das schon die früheren Musiktheaterwerke Widmanns kennzeichnete: das Versagen empathischer Kommunikation.

Die in der Oper postulierten biotechnologischen Möglichkeiten und die durch sie ausgelösten Ängste waren im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends, im Anschluss an das kurze aber viel kommentierte Leben des Klonschafs Dolly (1996-2003), hochaktuell. Könnte man eines Tages auch einen Menschen klonen, und welche Gefahren geistiger und psychischer Art würden durch die manipulative Fremdbestimmung auftreten? Roland Schimmelpfennigs Libretto spielt das an einem spannenden Beispiel durch. Das Ehepaar Patrizia und Bruno hofft für seine Biotech-Firma auf den Durchbruch am desolaten Aktienmarkt: Ihrem Ingenieur Milton ist es gelungen, eine lebendige Kopie Patrizias herzustellen, die sie Justine nennen. Allerdings muss unbedingt verhindert werden, dass Justine sich im Spiegel sieht: Sie darf nicht erfahren, dass sie lediglich ein Duplikat ist. Die als junge Erwachsene 'geborene' Justine erlernt von Milton die Sprache und gewinnt zwar schrittweise, aber doch in Windeseile eine überraschende Vertrautheit mit ihrer Umwelt. Gleichzeitig bleibt sie aufgrund ihrer begrenzten Teilhabe am Leben und vor allem an der Arbeitssphäre kindlich anmutig, so dass sowohl Bruno, dessen Beziehung zu Patrizia erkaltet ist, als auch Justines 'Schöpfer' Milton sich in sie verlieben.

⁴Widmann im Interview mit R. Karlitschek und H. Krellmann, Programmheft, S. 33.

Als Patrizia und Bruno ihr Produkt der Weltöffentlichkeit vorstellen, betonen sie eine Besonderheit: Justine kann Schmerz empfinden, jedoch nicht körperlich degenerieren, da sich jedes verletzte Glied oder Organ sofort (wie die Schwänze von Kaulquappen und Echsen) von selbst erneuert. Da dies zu Demonstrationszwecken vorgeführt wird, verursacht es Justine großes Leiden. Obwohl Justine ihre Herkunft als Kopie Patrizias nicht ahnt, wehrt sie sich zunehmend gegen die Instrumentalisierung durch das Biotech-Trio, befreit sich schließlich von Miltons Überwachungskabeln und erklärt Bruno ihre Liebe. Bruno will mit Justine ein neues Leben beginnen und setzt sich aus seinem bisherigen Leben ab. Dabei entwendet er Miltons Produktionspläne, so dass er theoretisch jederzeit eine neue Justine produzieren könnte. Auf dem Weg nach Paris kommt er jedoch bei einem Flugzeugabsturz ums Leben. Justine kann ihre Gefühle der Trauer nicht deuten. Die eifersüchtige Patrizia wählt diesen Moment, um Justine durch einen Blick in den Spiegel mit der Tatsache zu konfrontieren, dass sie nur ein Klon ist. Daraufhin versucht Justine, Selbstmord zu begehen. Patrizia und Milton beschließen, an einem neuen Prototypen zu arbeiten, der auf keinen Fall Gefühle entwickeln kann.⁵

Das als "Musiktheater in 16 Szenen" bezeichnete Stück hat eine Spieldauer von zweieinviertel Stunden. Die Besetzung überrascht sowohl im vokalen als auch im instrumentalen Bereich mit einigen Besonderheiten. Dass nicht nur Patrizia, die ehrgeizige Besitzerin einer Biotech-Firma, sondern auch die aus ihrem genetischen Material geklonte Justine Sopran singen, leuchtet als Merkmal der abgeleiteten Identität sofort ein. Doch auch die beiden Männerfiguren, Patrizias pessimistischer und von seiner Ehe enttäuschter Mann Bruno und Milton, der erfolgreiche Ingenieur der Firma, sind durch dasselbe Stimmfach des Baritons charakterisiert. Es steht also schon vor Beginn der Oper zu vermuten, dass die beiden Männer ähnliche Emotionen zeigen und vergleichbare (Miss-)Erfolgserlebnisse durchmachen werden.

Als kommunale Stimme steht diesen vier Solisten ein Kinderchor gegenüber. Man erfährt nie, für wen diese Kinder stehen. Sie agieren mal als Börsenmakler oder Wirtschaftsexperten, dann wieder als Nachrichtensprecher nicht identifizierter Rundfunkanstalten, die den Hörer über Wetter, Tageszeit, Verkehrsdichte sowie Marktbewegungen und Unfälle informieren. In ihrem die jeweilige Situation oft übersteigenden Wissen erinnern

⁵Das vollständige Libretto der Oper *Das Gesicht im Spiegel* in der revidierten Fassung, die im März 2010 im Opernhaus Düsseldorf zur Uraufführung kam, findet sich in Anhang I hinten in diesem Buch.

sie zuweilen an den Chor der griechischen Tragödien, doch wenn sie mittels durcheinandergewürfelter Computer-Fachbegriffe, technischer Ausdrücke und modischer Markennamen das Alphabet deklinieren oder sich kurzfristig balgen, scheinen sie einfach nur Kinder zu sein. Widmann setzt den Kinderchor als fünften Protagonisten ein, weil Kinder seiner Ansicht nach ein hohes subversives Potential haben. Dies nutzen Librettist und Komponist sowohl sprachlich als auch musikalisch: Die Kinder haben in diesem Stück nicht nur die verstörendsten Texte; auch ihr Artikulations-Repertoire ist fast noch extremer als das der vier Solisten, indem sie ausufernde Glissandi, Verrückungen, perkussive Klänge, dichte Geräuschstrukturen und ähnliches ausführen.

Das Orchester ist mit 23 Spielern vergleichsweise klein besetzt, bedient jedoch eine große Anzahl Instrumente und Klangquellen. In den klassischen Familien der Bläser und Streicher sind die Auslassungen mindestens so charakteristisch wie die Alternativinstrumente. Den mit zehn Instrumenten zwischen Piccoloflöte und Kontrabassklarinette in Tonumfang und Farbnuancen führenden Holzbläsern fehlen die Oboen; die Blechbläser verdoppeln die Hörner und ersetzen die Tuba durch eine kleine Trompete; bei den Streichern schließlich gibt es keine Bratschen, dafür aber vier Geigen- und drei Cellostimmen sowie einen sehr aktiven und oft ganz eigenständigen Kontrabass. Unter den mehrstimmigen Instrumenten verhalten sich Klavier und Celesta einerseits, Gitarre/Mandoline/Bandurria/Banjo andererseits als Teil des Schlagzeugs (eine Zither, die hier die Harfe ersetzt, ist sogar unter Schlagzeug gelistet), während das Akkordeon die ganze Spannbreite von orgelartigen Liegeklängen bis zu Melodien und geräuschhaften Effekten abdeckt. Diese 31 Instrumente werden ergänzt durch zehn Spieluhren und ein Tonband für vorgefertigte Einschübe sowie ein vielteiliges Schlagzeug.⁶ Tragende Parts im Werk haben die vier verschiedenen Klarinetten und das Akkordeon, was umso deutlicher wird, je weiter das Stück fortschreitet. Es scheint, als wolle Widmann mit seinen Lieblingsinstrumenten betonen, dass sich der geklonte Mensch zum einzigen echt empfindenden Wesen in einer durch Entfremdung charakterisierten Welt entwickelt.

⁶Das umfangreiche, mit Ausnahme der Weingläser und Lotosflöten von nur zwei Spielern bediente Instrumentarium umfasst gestimmte, in unbestimmter Tonhöhe klingende und geräuschhafte Klangkörper aus Metall (Glockenspiele, Vibraphon, Röhrenglocken, Crotales, Buckelgongs, Kuhglocken, Steeldrum; Becken, chinesische Becken, Tamtam, Peking Oper Gongs, Watergong, Triangel und Flexaton), Holz (Xylophon, Xylorimbas; 2 Woodblocksets, Claves, Maracas, Peitsche, Ratsche und Guiro), Membran (Pauken; große/kleine Trommeln, Tomtom-Set, Rototom-Set, Bongos und Tamborim), Rohr (Lotosflöten, Triller- und Spielzeugpfeifen) sowie Glas (geriebene Ränder von 7 unterschiedlich gefüllten Weingläsern).

Die sechzehn Szenen gehen ausnahmslos *attacca* ineinander über. Die nahtlose Verschmelzung wird häufig erreicht durch einen die Szenengrenze überspannenden Liegeklang – des Akkordeons, singender Weingläser, eines mit Kontrabassbogen gestrichenen Beckens, eines elektronisch erzeugten Sub-Bass-Tones, anderer per Tonband zugespielter Klangkissen oder sogar einer rhythmisiert gesungenen Tonwiederholung. Falls ein Opernhaus eine Pause wünscht, so lässt der Komponist diese nach der zehnten Szene zu; idealerweise sollte jedoch auch dieser Anschluss verzahnt klingen.

Während der Librettist keine gruppierenden Akte vorgibt, modelliert Widmanns Musik auf subtile Weise drei größere Szenenblöcke, die den oben erwähnten dramatischen Nebenthemen entsprechen. Die Szenen 1-5, die man unter der imaginären Überschrift 'Firmenrettung durch biotechnischen Durchbruch' zusammenfassen könnte, werden umrahmt von zwei musikalischen Abschnitten, in denen der Kinderchor die dominierende Rolle spielt. Mit den anschließenden Szenen 6-10, einer Art Potpourri aus Tänzen und Arien rund um den Klon, schließt sich ein größerer Rahmen, indem der Glasharfenklang, der am Ende der Szene 10 einsetzt, einen Bogen zurück schlägt zum einzigen früheren Einsatz singender Weingläser zu Beginn der ersten Szene. Die Szenen 11-16 werden inhaltlich zusammengehalten durch die emotionale Entwicklung mit ihrer operntypischen Verbindung von Liebe und Tod. Widmann führt die Musik schließlich zu ihrem tonalen Ausgangspunkt zurück, indem er den Ton *c*, der sich am Werkanfang als Basston ganz allmählich aus gepressten Klängen herauschält, am Schluss in höchster Höhe einsam verklingen lässt.

Hinsichtlich ihrer Spieldauer verhalten sich diese drei Szenenblöcke in etwa wie 3 : 4 : 7. Dabei ist der abschließende Block nicht nur insgesamt musikalisch umfangreicher als die Summe der zehn vorangehenden Szenen und konterkariert die inhaltliche Dreiteilung durch eine unterschwellige Balance zweier Hälften; auch die vier darin längsten Szenen stehen in einer Art symbolisch 'überwältigendem' Verhältnis insbesondere zu den Szenen, die die Intention und den Erfolg der Entwicklung des menschlichen Klons nachzeichnen.⁷ Dies scheint angemessen, insofern das 'Imitat' Justine nicht nur zur zentralen Protagonistin avanciert, sondern auch die menschlich authentischsten Gefühle zeigt und damit seinen vordringlich an Profit und Ruhm orientierten Designern – in einer Umkehrung des im Operntitel Gemeinten – quasi einen Spiegel vorhält.

⁷Szene 12 und 16 sind jede für sich länger als die Summen aus Szene 1 + 2 oder 4 + 5; Szene 13 allein ist mit ca. 25 Minuten Spieldauer umfangreicher als diese Szenenpaare zusammen oder als die Summe der drei zentralen Szenen der zweiten Gruppe (7 + 8 + 9).

Die kompaktesten Szenen – die im ersten Fünf-Szenen-Block – zeigen die musikalisch stringentesten Formen. Die fünf musikalischen Abschnitte der mittleren Gruppe, in denen die drei Biotechniker über das Klonen von Menschen im allgemeinen und über Justine im Besonderen rasonieren, stehen mit Arien und Tanzrhythmen der Tradition des Musiktheaters nahe, während die sechs Szenen der abschließenden Gruppe, die das Thema Liebe und Tod umkreisen, einen unverhältnismäßig großen Anteil an Pausen und Dehnungen sowie an Stasis unterschiedlichster Art enthalten. So verstärkt Widmann musikalisch den Eindruck, dass sich diese Geschichte von der Hektik des Börsengeschäftes über zwischenmenschliche Empathielosigkeit zur Konfrontation mit den essentiellen Fragen des Lebens hin allmählich verlangsamt und bis zur Lähmung zerdehnt.

Die Exposition im engeren Sinne umfasst die ersten drei Szenen. Diese führen die Personen ein: die Kinder in der ersten, die drei Biotechniker in der zweiten und Justine in der dritten Szene, sowie den Konflikt: Ort, Zeit, Umstände und Ausmaß des Börsenkrachs in der ersten, die Eiszeit in der Ehe der Firmeninhaber in der zweiten und die divergierenden Reaktionen der drei Biotechniker auf den Klon-Erfolg in der dritten. Einzig die drei musikalischen Grundelemente – ein aufsteigend entstehender Siebenklang, ein ostinater Rhythmus und eine metrische Folge – werden bereits in der Eröffnungsszene eingeführt.

Der Siebenklang beginnt sein langsames Wachstum in die Höhe in dem Augenblick, da der Kinderchor, erstmals einsetzend, vom Sonnenaufgang singt. Ein von den Streichern gepresst auf dem Steg gespieltes, von den Bläsern mit viel Luft und wenig Tonhöhe nur angedeutetes *c* manifestiert sich in T. 15 erstmals, aus dem Nichts kommend, in einem Flötenton und einem ersten singenden Weinglas, bevor es von einem Kindersolisten übernommen wird. In der Folge erhebt sich aus diesem *c* eine Klangstruktur, die aufgrund ihrer kleiner werdenden Intervalle als 'künstliche Obertonreihe' gehört werden kann: *c'-g'-b'-c''-d'''-e''-fis''*.

NOTENBEISPIEL 57: Der aufsteigend entstehende Klang (Sz. 1, T. 16-31)

(♩ = 50) $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$
 Rot der Mor - - gen Os - - - ten Kla - rer Him - - mel
 (1. Alt) (1. Mezzo)
 lang-sam zieht der Tag her - auf.
 (1. Sopran, 1. Mezzo, 1. Alt) (4. Kindersolist)

In Szene 2 erklingen zum Gespräch der Eheleute über den Zusammenbruch des Aktienmarktes allerlei Transpositionen einer Bassfigur, die aus dem intervallisch charakteristischen Dreitonbeginn dieses Klanges gewonnen ist. Noch eindrucksvoller wirkt die Vokalise in Szene 4, in der Justine später eine melodische Variante des Oberton-Aufstiegs über *e'* erstehen lässt – dem Ton, mit dessen Oktave sie gerade erst ‘ins Leben getreten’ ist:

NOTENBEISPIEL 58: Justines ‘Sonnenaufgang’

Szene 4, T. 1-4, 5-7 = 1 Min. T. 8 (♩ = 50)

Justine: Vokalisen

Auch die beiden anderen zyklischen Komponenten der Oper – ein Rhythmus und eine metrische Folge – werden in Szene 1 von den Kindern eingeführt. Der Rhythmus setzt erstmals ein, nachdem der aufsteigende Klang, für wenige Takte durch einen anderen ersetzt, sich erneut formiert. Gegen den konstanten Puls von ♩ = 60 der übrigen Kinder sowie der sie begleitenden Instrumente ahmt jeweils eine einzelne Stimme in unsynchronisiert schnellem Tempo (♩ = 132) mit “dadadada ♪ dada ♪ dada ♪” etc. einen Nachrichtenticker nach und untermalt so die zunehmende Hektik der Choristen. Diese gehen vom Singen in Sprechgesang, Rufen und schließlich wildes Durcheinander-Schreien über: das Gebaren von Börsenmaklern.

Etwa gleichzeitig mit dem “Ticker-Rhythmus” erklingt zum ersten Mal die metrische Realisation eines Viervierteltaktes als | ♩ . ♩ . ♩ |, also in einer Variante des Ur-Musters 3 + 3 + 2, das in der Klaviersonate *Fleurs du mal* den Presto-‘Satz’ bestimmt. Zunächst nur zaghaft zwischen längere Passagen anderen Materials eingeschoben, entsteht daraus am Szenenende eine metrische Konstellation, die durch Tonwiederholung hervorgehoben ist und einen Impuls für die unmittelbar nachfolgende Musik gibt. Das Muster, das in vielen Kulturen Ausdruck der Lebensfreude ist, suggeriert hier eher torkelnde Unsicherheit und, besonders im Zusammenhang mit der intervallischen Monotonie, eine Art mentales Gefängnis. Die Komponente beherrscht die zweite Szene fast vollständig und erklingt auch später immer wieder, bis ab Szene 9 das Profit-Thema in den Hintergrund tritt.

NOTENBEISPIEL 59: Die mentale Gefangenschaft symbolisierende Komponente

Szene 1, T. 131-136 (♩ = 208)

Im-mer den Blick auf die Gra-fik, im-mer den Blick auf die Kur-ve

Mit Brunos Übernahme dieser Komponente auf dem wiederholten *c* beginnt nahtlos die zweite Szene. Im Text fällt innerhalb der ersten zwei Drittel der Szene eine vierfache, nur unwesentlich variierte Wiederholung eines ganzen Absatzes auf:

Immer den Blick auf die Grafik, immer den Blick auf die Kurve, in
die Zeitung, auf den Bildschirm, nichts geht mehr, die Märkte
brechen ein, sie weiß es, und ich weiß es, die Kurse gehen runter.

Die kehrreimartige Wiederholung lässt eine Vertonung in Rondoform erwarten. Diese Form hätte ja tatsächlich einen Aspekt des Konfliktes – die stete Wiederkehr des Gedankens an den finanziellen Ruin – unterstrichen. Ungewöhnlich aber nicht unmöglich in einem Rondo wäre dabei nur die überwiegende Ähnlichkeit jeweils zweier Couplets.⁸

Doch Widmann komponiert diesen sprachlichen Refrain viermal ganz unterschiedlich und entscheidet sich dabei für eine andere, raffiniertere und psychologisch sogar noch passendere Form: die der Pindarschen Ode. Deren Gegenüberstellung von ‘Strophe’ und ‘Antistrophe’ erlaubt es, neben den gemeinsamen Sorgen der beiden Firmenchefs auch deren unterschiedliche Einschätzung des Zustandes von Firma und Ehe zum Ausdruck zu bringen, bevor der dritte Abschnitt, die ‘Epode’, einige Reaktionen und Schlussfolgerungen hinzufügt.

Die ‘Strophe’, der streng genommen vier vorspielartige Takte vorausgehen, ist ganz dem zu Pessimismus und Untergangsszenarien neigenden Bruno vorbehalten. Er singt den überwiegenden Teil (68 von 89 Takten) in Form von Tonwiederholungen auf wenigen, immer wieder aufgesuchten Tönen; der Rest bewegt sich in engen chromatischen Kurven. Vierzehnmal stellt der Kontrabass, der einzige Vertreter der Streichergruppe in Brunos Strophe, den Dreitonbeginn des Sonnenaufgangs-Klages dagegen, doch von einer Aufhellung der Stimmung oder gar einem Aufsteigen aus der Lethargie ist nichts zu spüren. Ganz anders die ‘Antistrophe’, die zunächst Patrizia zugewiesen scheint, jedoch wiederholt von Bruno ergänzt wird. Einer nur geringen Abweichung ihres Textes von dem der vorangehenden ‘Strophe’ stehen bedeutende Abweichungen in ihrer Musik gegenüber.

⁸Vgl. Bruno in T. 28-54 (Couplet 1): “Minus siebzehn, der Aktienindex sagt: Wir sind der Verlierer des gestrigen Tages, und sie blickt auf den Bildschirm, Patrizia, meine Frau, oder nur noch meine Partnerin, sie steht da und blickt auf die durch das Bild laufenden Kurse” sowie in T. 78-93 (Couplet 2): “überall, AGIF, mediclin und procon, und wir selbst, unsere Firma, minus siebzehn, wir sind auf dem Weg nach ganz unten” mit dem nur wenig variierten Text, mit dem sich Patrizia allein oder die Eheleute zusammen in T. 116-140 (Couplet 3) bzw. T. 164-182 (Couplet 4) abwechseln.

Innerhalb der gleichfalls 89 Takte umfassenden ‘Antistrophe’ entfallen nur 15 Takte auf Tonwiederholungen, und diese gehen ausnahmslos auf Brunos stimmungsdämpfenden Einfluss zurück: 13 dieser Takte singt Patrizia in Oktavparallele mit Bruno, die übrigen zwei bilden den Beginn eines notengetreu zitierten Melodieabschnitts (vgl. T. 39-42: “Patrizia, meine Frau” mit T. 128-29: “Bruno, mein Mann”). Augenfälliger wird die kurze Identität der Vokallinien in den Zeilenabschnitten: “Sie/Er steht da und blickt auf die [Kurse]” in T. 48-50 und T. 134-36. Die Intimität dieser Gegenüberstellung wird dadurch unterstrichen, dass der Gesang in ‘Strophe’ wie ‘Antistrophe’ über lange Strecken nur von Akkordeon und Kontrabass homorhythmisch gestützt und von Klarinettenläufen umspielt wird.

Die ‘Epode’ wird von Bruno eröffnet, der in wachsender Bestürzung den unabwendbaren Bankrott vor sich zu sehen glaubt. Seine Intervalle sind plötzlich verstörend groß; seine Stimme scheint, wie er selbst in dieser Situation, gleichsam haltlos im Raum zu torkeln, umgeben von “gemurmelt” Läufen in den extremen Registern (Flöten in der Höhe, Bass- und Kontrabassklarinette in der Tiefe). Ganz anders fällt Patrizias Bilanz aus: Ihr optimistisches “das wird sich heute alles ändern, die Zukunft ist glänzend” erklingt über einem konsonanten Liegeklang der Streicher und tiefen Klarinetten, mit einer weich gedämpften Posaune als zweiter Stimme und verschiedenen jaulenden Geräuschen. Je länger das Wechselgespräch der beiden dauert, desto autistischer wirkt Bruno neben der immer euphorischer klingenden Patrizia. Ihr markt- und medienkonformes Denken wird denn auch von Tutti-Einwürfen des ostinaten Ticker-Rhythmus kommentiert. Auch als sie für die noch verbleibenden 15 Takte Tonwiederholungen einschleibt, verändert sie deren Charakter; die Monotonie klingt nicht mehr niedergeschlagen wie bei Bruno, sondern autosuggestiv: “Unsere Zukunft ist glänzend. Wir sind die ersten, wir überholen ... in Rom, Seattle und Paris ... ununterbrochen.” In dem Augenblick, da die letzte oktavparallele Tonwiederholung der beiden mit “Heute ist es soweit” in die Coda überleitet, ist Patrizia außer sich vor Begeisterung, Bruno starr vor Entsetzen.

In diesem prägnanten Schlussabschnitt tritt endlich der Bioingenieur Milton hinzu. Als stünde Profitstreben über wissenschaftlichem Ehrgeiz, übernimmt er die metrische Komponente der Börsenabhängigen, um mit A, T, G und C, den Kürzeln für die vier Basen der Desoxyribonukleinsäure, eine Art genetischen Code zu buchstabieren. Damit aber treibt er den in Furcht vor der erwarteten Katastrophe gelähmten Bruno und die wie überschnappt in Tritonusamplitude tirilierende Patrizia endgültig auseinander. Das 16-taktige Schlusscrescendo vereint Bläser und Streicher mit

Klavier, Akkordeon und Gitarre in einem polyrhythmischen Rausch, der nach einem abschließendem Beckenwirbel unvermittelt abreißt.

Durch musikalische Form und Details der zweiten Szene präsentiert Widmann die Gegenüberstellung zweier aufeinander bezogener Menschen in einer Art musikalischer Entsprechung zum dialektischen Dreischritt, in dem der pessimistische Bruno seine These des unvermeidlichen Zusammenbruchs vorträgt, Patrizia ihm als Antithese ihren Glauben an den alles ändernden Durchbruch entgegenhält und der von Milton verkündete Erfolg im Klonen die Synthese darstellt.

Zu dieser sehr menschlichen, in intuitiv verständliche musikalische Mittel übersetzten Auseinandersetzung bildet die dritte Szene den größtmöglichen Gegensatz. Die Form ist eine ungefähre Umkehrung der vorausgegangenen: Auf einen 30-Sekunden-Vorspann (eröffnet mit einem künstlich-statischen Klang vom Tonband sowie diversen unverbundenen Lauten und knallenden Anschlägen) folgen zwei etwa gleich lange Hälften. In der ersten besteht der instrumentale Anteil vor allem aus Geräuschen und unbestimmten Tönen, und der vokale Beitrag entwickelt sich erst spät vom monotonen Sprechen über Sprechgesang zum Singen. Der musikalische Aufbau dieses Szenenabschnitts kann als Persiflage auf die vorausgehende, in ihrer Vorlage ernste Ode verstanden werden. Es gibt hier nicht zwei, sondern drei parallelisierte, in ihrer Stimmung divergierende 'Strophen'.

- Die erste beginnt mit Patrizias monoton gemurmeltem Bekenntnis ("Wie lange habe ich auf diesen Augenblick gewartet"), das sie angesichts des Klonerfolgs ihrer Firma zwischen Erleichterung und Ungläubigkeit schwankend zeigt. Das ergänzende Terzett der drei wie kopflos stotternden Biotechniker besteht ausschließlich aus Buchstaben, sinnlosen Silben und verschiedenen nichtsprachlichen Lauten, aus denen nur ab und zu ein "ist sie" als verständliche Sprach-Insel herausragt.
- In der zweiten Strophe wiederholt Milton Patrizias Bekenntnis, emphatisch sprechend zu wilden Läufen der Kontrabassklarinetten. Das führt zum zweiten kurzen, von diversen Streichern *col legno battuto o saltando* begleiteten Terzett aus Silben, die hier immerhin zuweilen zu Worten und stammelnd angedeuteten Fragen gerinnen.
- Als Dritter gibt Bruno zu verstehen, dass er diesen Moment nicht etwa wie Patrizia und Milton sehnlich erwartet, sondern gefürchtet hat. Darauf folgt ein längeres Terzett, in dem die drei Biotechniker vom Sprechen über Sprechgesang zu Gesang und von Basenkürzeln und chemischen Formeln zu Ausrufen des Erstaunens übergehen.

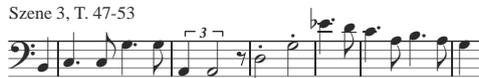
Als die beiden Männer – Bruno um Selbstüberzeugung bemüht, Milton schwärmerisch – damit enden, die Perfektion ihres (für Zuschauer noch nicht sichtbaren) Klonproduktes zu preisen, werden sie und ihre allerlei Obertöne durchstreifenden Begleitinstrumente brutal von *sfz*-Schlägen der großen Trommel und ausdauerndem Getöse der Holzblöcke unterbrochen.

In der zweiten Szenenhälfte gibt Milton, der zu tiefen Bläsern und Streichern plötzlich lyrisch singt, die entscheidende Verhaltensvorschrift aus: Justine dürfe sich nie im Spiegel sehen, nie erfahren, dass sie nur eine genetische Kopie ist. Mit ihrem Erscheinen endet dann die Szene.

Die Szenen 4 und 5, in denen das bisher dramatisch Erzielte bekräftigt wird, stellen musikalisch eine komprimierte und modifizierte Wiederholung der Exposition dar. Die Wiederaufnahme des “Sonnenaufgangsklanges” aus der ersten Szene in Justines ersten Vokalisen wurde schon erwähnt. Miltons förmliche Einführung des neuen Wesens, “ihr Name ist Justine”, beginnt mit derselben ariosen Kontur, zu der er schon in der dritten Szene mit den Worten “Doch darf sie niemals wissen” die Stimmung ins Lyrische gewendet hatte; auch hier begleiten ihn nur die tiefen Bläser und Streicher sowie ein kaum hörbarer Akkordeonten in der viergestrichenen Oktave.

NOTENBEISPIEL 60: Miltons Schöpferpose

Szene 3, T. 47-53



Doch darf sie nie-mals wis-sen was sie ist, Pa-tri-zias E-ben-bil

Szene 4, T. 27-31



ihr Na-me ist Jus - ti - ne, Pa-tri-zias E-ben-bild

Die Terzette der dritten Szene, die in drei Schritten nur ganz allmählich sanglicher werden, erfahren in der vierten Szene eine Überhöhung durch die erste Krönung des Vokalensembles im innigen ‘Willkommens-Quartett’. Am Ende der Szene 4 verdichtet Widmann den in Szene 3 angelegten horizontalen Gegensatz von gesprochenen Bekenntnissen und großenteils unverständlichen Sprechgesang-Terzetten zu einer vertikalen Schichtung: Patrizias gesprochene Vorwürfe, ob sich der Klon denn nicht verständlich äußern könne, stehen Justines zunächst in Kinderstimme gesummten, später jedoch zum Teil in Angst oder Ärger weit ausschlagende Vokalisen vertikal gegenüber.

In der fünften Szene wird der Kinderchor, der in der ersten Szene aus Wetter-, Verkehrs- und Börsen-Kommentatoren zu bestehen und damit der positivistischen Welt der Macher zuzuarbeiten schien, zum heimlichen Komplizen und Souffleur Justines, indem das gemeinsame rhythmische

Aufsagen diverser technischer Begriffe und Markennamen ihr das Alphabet und damit die bisher fehlende Grundlage zum Sprechen vermittelt.⁹ Das Rufen selbst erinnert in seiner über lange Strecken unveränderten Tonhöhe an die aus Tonwiederholungen bestehenden Phrasen Brunos in der zweiten Szene, in seinem Rhythmus wiederholt an das “dadadada ʔdada ʔdada ʔ”, mit dem eines der Kinder in der ersten Szene einen Nachrichtenticker imitiert. (Dieser Ticker-Rhythmus, der im Verlauf der ersten Szene längere Passagen verbal oder auch instrumental begleitet, erklingt im Orchesterzwischenpiel am Ende der fünften Szene noch einmal explizit, in den Flöten – plötzlich leise zwischen tumultuös-lauten Passagen und damit besonders hervorgehoben – und trägt so zur Rahmenbildung bei.)

Der zweite Block mit den Szenen 6-10 ist hinsichtlich des musikdramatischen Geschehens ähnlich angelegt wie der erste: Auf drei voranrückende, in sich stark kontrastierende Szenen folgen eine lyrische und eine durch den Chor abgesetzte. In Szene 6 wird Justine zum Vorzeigeeobjekt, das den Marktwert der Biotech-Firma heben soll; sie ist nicht in erster Linie Mensch, sondern eine wissenschaftliche Entwicklung, zwar nicht mehr wie zu Anfang kurz vor der Verwirklichung sondern nun kurz danach. Als Aushängeschild der Firma wird sie der Öffentlichkeit präsentiert in der Hoffnung auf steigende Aktienkurse. In Szene 7 geht es wie in Szene 2 um Zukunftsaussichten der Firma dank des Klons sowie um die Ehe der Firmeneigentümer: Justines ‘Schöpfer’ Milton muss erkennen, dass für ihn nicht alles nach Plan läuft, insofern er mit Patrizias Genom offenbar deren Erinnerung und ursprüngliche Liebe zu Bruno mitgeklont hat. In Szene 8 macht Justine in der Begegnung mit Patrizia und Bruno wie zuvor in Szene 3 weitere Entwicklungsschritte durch: Hier lernt sie ihren Namen und die anderer Personen zuzuordnen und erlebt, ohne eigentlich zu verstehen, Brunos Anziehungskraft. Der Artikulation dieses Gefühls ist ihre Liebesarie in der neunten Szene gewidmet, bevor der Kinderchor in Szene 10 mit seiner Beschreibung nächtlicher Einsamkeit und trügerischer Ruhe zu verstehen gibt, dass seit dem Sonnenaufgang zu Beginn der Oper genau ein Tag vergangen ist.

⁹Dass Justine als voll entwickelte junge Erwachsene in die Welt tritt und, wie später offenbar wird, ihr emotionales Gedächtnis von ihrer Genomspenderin Patrizia geerbt hat, Sprache und Weltverständnis jedoch wie ein Kind (wenn auch im Zeitraffer) erlernen muss, stellt eine logische und biologische Ungereimtheit dar, die wohl nur in einer Oper akzeptabel ist. Das sieben Jahre zuvor geborene Klonschaf Dolly, dessen erfolgreiche ‘Schöpfung’ die Themenwahl wesentlich inspiriert hat, war noch ausgetragen worden, als Lamm auf die Welt gekommen und in für die Spezies üblicher Zeit und Reihenfolge allmählich herangereift.

Widmann komponiert die Werbung für das neue biotechnologische Produkt durch die Firmeneigentümer ironisch als Kaffeehaus-Walzer in Rondoform. Die Refrainabschnitte des für die Reklame zuständigen Bruno ähneln sich zwar melodisch und harmonisch kaum,¹⁰ sind jedoch miteinander verwandt durch dasselbe Tempo und eine immer ähnliche ‘humbdada’-Begleitung in den tiefen Bläsern, denen Bruno wiederholt eine 3/4-Takt-Duole (♩. ♩.) entgegenstellt. Die Couplets geben zunächst Milton und Patrizia Gelegenheit, ihrerseits Statements für die Presse abzugeben, doch dann kippt die Stimmung ins Beklemmende. Im dritten Couplet wird Justine zum Zwecke der Demonstration ihrer Regenerationsfähigkeit durch eine Explosion in ein blutendes Wrack verwandelt, ist jedoch nach halbminütigem, betont verharmlosend wirkendem Glockenspielgeklingel wieder hergestellt und erscheint den staunenden Zuschauern wie neu. Brunos zweifelhaftes Lob, sie sei eben “ein perfekter Soldat des Fortschritts”, wird im folgenden Refrain zynisch aufgegriffen, indem jeder Taktschwerpunkt von einem crescendoierenden Wirbel der Militärtrommel eingeleitet wird. Nachdem Bruno die normal-menschliche Schmerzempfindlichkeit des Klons bei miraculöser Regenerationsfähigkeit erläutert und dann einen Lautsprecherschalter umgelegt hat, hört man herzerreißendes Schluchzen: In einem 23-taktigen Accelerando stürzen Justines “mit höchster Energie herausgestoßene Schreie”, komplementärrhythmisch ergänzt durch instrumentale Akzente im tiefsten oder höchsten Register, auf das abschließende Orchesterzwischenstück zu. Dort scheint die Kaffeehausmusik endgültig einer Jahrmarktband überlassen zu sein, die mit verstimmt Bläsern das zutiefst Makabre und Anstößige von Brunos “Präsentations-Walzer” unterstreicht.

Miltons Monolog in Szene 7 beginnt mit einer Musik, die ihn äußerst betroffen und geradezu gelähmt zeigt. Während die in rasendem Tempo spielenden Instrumente die Viertelschläge in 2, 3, 4, 5 oder 6 Notenwerte unterteilen, bewegt sich seine Singstimme mit dem Ausruf “Die Zeit” quälend langsam in einem fünf Takte überspannenden Ganzton-Glissando von *b* nach *c'* und wenig später fast ebenso langsam von *des* nach *es*. So benommen ist er von der Geschwindigkeit der Prozesse im (geklonten) menschlichen Körper, dass er ausnahmsweise rein konsonante Linien mit nur rhythmisch variierten Wiederholungen und Sequenzen singt:

¹⁰Nur wenn das Orchester kurz die melodische Führung in den Walzerabschnitten übernimmt, entsteht ein Wiedererkennungseffekt; vergleiche im ersten Refrain T. 40-42, fast identisch im vierten Refrain T. 169-172, abgewandelt im Orchesternachspiel T. 200-202.

NOTENBEISPIEL 61: Miltons Reflexion über die Geschwindigkeit der Zellteilung

Szene 7, T. 10-14, 27-31

8 in je - der Se - kun - de at - met ihr Kör-per tei - len sich Zel-len, at-met ihr Kör - per

Vollends entgeistert erscheint Milton, als er feststellen muss, dass sein biotechnologischer Schöpfungsakt keinerlei Einfluss auf das hat, was im Kopf des Klons vor sich geht. Bezeichnenderweise greift seine Gesangslinie in den darauf bezogenen Phrasen wiederholt die metrische Konstellation 3 + 3 + 2 in Kombination mit der 3/4-Takt-Duole auf – prominent gehört im Börsenkontext (“Immer den Blick auf die Grafik, immer den Blick auf die Kurve”) – als könne er sich auch beim Gedanken an die ethischen Implikationen seines Tuns nicht vom Profitgedanken lösen. Wie zur Selbstvergewisserung buchstabiert er seine chemischen Formeln, als sei womöglich ein Fehler in der Sequenzierung für Justines unbeabsichtigte Gefühle verantwortlich. Dabei verfällt er in den Walzer, den Bruno für die Pressekonferenz gewählt hatte. Damit offenbart die Musik, dass Miltons Bestürzung über Justines mangelnde Liebe zu ihrem ‘Schöpfer’ nur vordergründig ist, seine Gedanken in Wirklichkeit jedoch auf das Geschäft und den Profit gerichtet sind.

Die umfang- und abwechslungsreiche achte Szene beginnt mit einem einminütigen Orchestervorspiel, das mit der Überschrift “Ballet mécanique” treffend bezeichnet ist: Zwei von Rototoms angeführte Tutti-Abschnitte umrahmen einen Mittelteil, in dessen erster Hälfte Läufe in freiem Kontrapunkt im “Pferdewiehern” dreier Blechbläser kulminieren, während die zweite Hälfte von prägnanter Holzblock-Virtuosität über rhythmischen Akzenten des sich mit jedem Achtel abwechselnden *col legno saltando* der Streicher beherrscht wird. Ein nur spärlich homorhythmisch begleitetes Sprechsegment, das mit Justines erster Imitation eines vollständigen Wortes (“Willkommen”) zu extrem ausschlagenden Glissandokurven eines Cellos führt, wird seinerseits umschlossen von einer Wiederaufnahme der rhythmischen Bogenwurfakzente der Streicher. Über diesen entwickelt sich der anfangs missglückende Dialog, in dessen Verlauf Justine – Sprachentwicklung im Zeitraffer – sich selbst und ihre biotechnologischen ‘Eltern’ mit Namen zu nennen lernt. Nach dieser Leistung suggerieren Liegeklänge, erneute Extremglissandi und ein aufsteigender Hornklang durch eine Anspielung auf den künstlichen Obertonklang aus der ersten Szene, dass hier eine neue Art “Sonnenaufgang” erreicht ist.

Der nächste Abschnitt trägt die Überschrift "Arie der Börsen-Queen Patrizia". In diesem vierminütigen, nur kurz von einer Äußerung Justines unterbrochenen Kraftakt bewegen sich die Äußerungen der Unternehmerin von Stammeln und Stottern zu melismatischen Glissandokurven mit Quintausschlag, von atemlosem Telefonstil-Staccato zu langen statischen Tönen und von erotisch aufgeladenen Lyrismen zu höchsten Höhen und steilem Abfall über zwei Oktaven (in plötzlichem Unisono mit den Violinen bei "ohne Vergleich"). Ihr Credo, "Der Blick auf die Grafik, der Blick auf die Kurve", eingebettet in die in diesem Kontext inzwischen vertraute metrische Komponente, führt sie zu einer Gleichsetzung von Leben mit Geld, von Justines Existenz mit dem Wert ihrer Firma. Hier unterbricht Justine, indem sie Worte und Tonkontur des Credos stark verlangsamt und viel leiser über einem ruhigen Liegeklang wiederholt. Doch Patrizia ist nicht zu bremsen, im Gegenteil: Wie zu einer Jazz-Soloeinlage setzt sie wieder ein, diesmal in rasendem Tempo. Bei "der Markt, das Geld, der Anteil an dir steigt und steigt und steigt ..." erreicht ihre Exaltiertheit den Höhepunkt mit einer Kette von Oktavsprüngen, die in Schreie ausarten. Vollkommen erschöpft, wie asthmatisch röchelnd singt sie das letzte Segment ihrer Arie, ohne sich dabei die erneute magische Beschwörung von Grafik und Kurve in der dazugehörigen metrischen Organisation zu versagen.

An dieser Stelle emanzipiert sich Justine. Stark verlangsamt, in eigener melodischer Gestalt und gestützt von einem neuen Liegeklang wiederholt sie wie ungläubig die magischen Worte von Grafik und Kurve. Dann stellt sie übergangslos, kurz vor der Mitte dieser den Wendepunkt der Geschichte bringenden Szene, die zentrale Frage der Oper: "Und wer bist du"? Sie singt dies zunächst ohne erkennbaren Adressaten, so dass Patrizia die Frage auf sich bezieht. Doch Justine hat inzwischen das Sprechen gelernt und kann mit einem deutlichen "Nein, du" selbstbewusst klären, dass ihre Frage Bruno gilt. Zum zweifachen "du" setzt jeweils das Akkordeon mit crescendierenden Spreizklängen ein, die für den Rest der Oper Justines Gefühlsentwicklung begleiten werden. Mit dieser Emanzipation kehrt sich die Konstellation der Szene um: Patrizias "Arie" weicht einem Duett von Justine und Bruno, Patrizias Hektik einem innigen *Andante*, und der kurzen Unterbrechung Justines inmitten von Patrizias Selbstgespräch entspricht Patrizias ebenso kurzer und erfolgloser Versuch, die Annäherung des verliebten Paares durch einen Verweise auf "den Markt" zu stören. Wurde Patrizias Solo von zum Teil aggressiv einfallendem geräuschhaften Schlagzeug kommentiert, so ist die nun das Duett begleitende Textur ganz frei von ungestimmten Tönen. Dank seiner großen Ruhe zieht sich das Duett

über sieben Minuten hin, entspricht also zeitlich der Summe aus “Ballet mécanique”, Szenenbeginn und Patrizias Arie. Widmann entfaltet den Anfang des Duetts über einem changierenden Liegeklang: *b/es/f/as/b/ces* klingt es in Bläsern, Streichern und Akkordeon, wobei lediglich der Tonaustausch zwischen benachbarten Stimmen für eine subtile Bewegung sorgt. Der Neuanfang des Duetts nach Patrizias Unterbrechung ankert folgerichtig in einer Transposition desselben changierenden Klanges. Mit Justines allerletztem “du” schließlich setzt ein Prozess ein, der musiksymbolisch nicht berührender sein könnte: Im Verlauf von gut einer Minute mündet ein Orchesterinstrument nach dem anderen in Justines ‘Signatur-Ton’ *e'* ein, mit dessen Oktave sie in der vierten Szene erstmals hörbar in die Welt getreten ist.

In Szene 9 singt Justine, ausgehend von diesem *e'*, eine bewegende Arie, in der sie ihre Gefühle für Bruno zu ergründen sucht. Alles Schlagzeug schweigt weiterhin; Bläser und Streicher entfernen sich in chromatischen Stufen nach und nach vom Ausgangston *e'* – quasi in Umkehrung des zuletzt gehörten Prozesses –, um den Tonraum für ein Akkordgewebe zu öffnen, dem sich zuletzt auch das Akkordeon anschließt. Die Bandbreite der durch Einzelstimmenfortschreitung changierenden Klänge, die vom konsonanten Dominantseptakkord bis zum über viele Oktaven gespreizten chromatischen Cluster reichen, zeigt, wie sehr der Grund unter Justines Füßen im Zuge ihrer Bewusstwerdung metaphorisch schwankt.

Zu Justines Frage “Mein Herz, warum wird es so schwer?” endet die Musik dieser Szene eine Quart höher als sie begonnen hatte, mit einem doppelten Dreitoncluster um *a*, dessen Außentöne sich in gegenläufigem Glissando zusammenziehen. In Umkehrung dieser Bewegung – und damit in Quarttransposition der Orchestergeste beim letzten Szenenanfang – beginnt der Kinderchor seinen Gesang der zehnten Szene: das unbegleitet gesungene Wort “Nacht” öffnet sich vom gemeinsamen *a'* nach beiden Seiten hin in kleinen Schritten. Während die Worte eine zum Stillstand gekommene Stadt beschreiben, setzt ein einzelner Buckelgong-Schlag die Begleitung von Celli und Bass in Gang. Diese begnügt sich zunächst mit unisono gespielten Orgelpunkttönen. Erst nach und nach treten diverse Holzbläser hinzu sowie, nachdem die Kinder in kanonisches Flüstern übergegangen sind, Becken, Pauke, Klavier und Akkordeon. Im weiteren Verlauf der Szene wechselt Singen mit Flüstern, poetisches Sinnieren geht über technische Beschreibungen der trotz Dunkelheit fortdauernden elektronischen Prozesse in reine Lautmalerei über (“tikitiki tukutuku” etc.), und im Orchester alternieren Liegeklänge mit homophoner Verdoppelung

oder plötzlichem Schweigen. Die Musik dieser dramatisch retardierenden Szene, die Widmann für die Neuinszenierung im Jahr 2010 grundlegend überarbeitet hat, ist rein atmosphärisch. Kurz vor dem Verklingen des hier achtstimmig aufgefächerten Kinderchores und seiner Begleitinstrumente setzen nacheinander vier geriebene Weingläser (*d'*, *b'*, *fis*", *c*"') zu einem Glasharfenklang an, der – sofern an dieser Stelle keine Theaterpause eingeschoben wird – in die ersten Minuten des dritten Szenenblocks hineinklingt.

Die elfte Szene stellt, wenn auch in ganz anderer Weise als die zehnte, ebenfalls ein retardierendes Moment dar; erst während der letzten acht Takte erfolgt eine unerwartete dramatische Wende. Die sehr langsame und großenteils nicht metrisch fixierte Musik beginnt, an das Ende der zehnten Szene anknüpfend, mit dem viertönigen Glasharfenklang, der im Verlauf der ersten zwei Minuten Ton für Ton aussetzt. Patrizia und Justine schlafen in benachbarten Zimmern, wo sie während der ersten fünf Minuten zu langen Akkordeontönen summend und leise singend träumen, unterbrochen von langen Pausen. Als die viertönige Glasharfe erneut einsetzt, vermittelt die Musik, wie grundsätzlich ähnlich sich Klon und Genomspenderin sind: Obwohl beide schlafen und durch eine Wand getrennt sind, reihen sie ihre Töne nach Art einer vokalen Klangfarbenmelodie zu einer einzigen Linie, die in den Gesangs- und den wenigen Begleitstimmen nacheinander auf einem vieloktavigen *h* (der Dominante von Justines *e*) zusammenläuft.

Erst als beide gleichzeitig von Bruno träumen, weist die Musik auf den Zwiespalt schon hin, bevor dieser das Bewusstsein und die Worte der Schlafenden erreicht: Das zunächst einvernehmliche, von einer solistischen Klarinette komplementär ergänzte Unisono der Frauenstimmen spaltet sich zu einer Halbtonparallele, bald gefolgt von einer ebenso dissonanten Kontur in den zwei Klarinetten und, noch ein wenig später, in den zwei Flöten. Als der Gedanke an ihre "Verdoppelung" in Patrizias Traumbewusstsein eindringt, machen Bongowirbel und Banjo-*saltandi* die zunehmende innere Unruhe spürbar. Zu diesen Lautsymbolen von Reibung und Beunruhigung singen die beiden Soprane sodann, mit unterschiedlichen Texten ("mein Spiegelbild"/"Patrizias Mann"), eine intervallisch weit ausschlagende, tonart-unabhängige Parallele, die für einen kurzen Schwenk auf den immer noch über seinen Formeln brütenden Milton in Terztriller-Vokalisieren ausweicht ("sirenenhaft lockend, aber gleichzeitig ängstlich/fröstelnd/zitternd" heißt es in der Partitur).

Mit der szenischen Erinnerung an Milton, an dessen Klon-Experiment und die problematische Beziehung zwischen den beiden noch immer auf-

geregt träumenden Frauen ändert sich das Klangspektrum erneut: Nacheinander setzen zehn Spieluhren sowie das Glockenspiel ein. Die Spieluhren suggerieren mit ihren diversen Volksliedern und bekannten Melodien aus klassischen Klavierbüchlein einerseits eine heile Welt, andererseits durch den gestaffelten Einsatz und das lange zehnfache Zusammenklingen auch ein Durcheinander der Gefühle. Vor diesem Hintergrund wacht Patrizia auf und geht vom Singen ins Sprechen über, während Justines Stimme durch einen voice transformer in verzerrter Form verdoppelt wird und damit eine zunehmende innere Gespaltenheit zum Ausdruck bringt, die sogar in ihren Schlaf eindringt. Als Justine schließlich ebenfalls aufwacht und wie in plötzlichem Erkennen ihrer Instrumentalisierung die Sonden und Kabel löst, mittels derer Milton ihre physiologischen Funktionen protokolliert, hat die Spaltung durch den voice transformer ein sofortiges Ende. Zugleich fallen hier alle Instrumente außer den Spieluhren und einem zum Vollcluster wachsenden Akkordeonliegeklang weg. Stattdessen hört man, von mehreren Tonbändern zugespielt, allerlei schrille Warn- und Alarmtöne, die das lebensgefährliche Aussetzen der Vitalparameter anzeigen, während Justine langsam die Bühne verlässt.

Die schizophrene Gegenüberstellung von Spieluhrmusik mit Alarmtönen – des musikalischen Symbols kindlicher Unschuld mit dem Resultat selbstbewusster Absage an elektronisch gesteuerte Überwachung – klingt noch etwa eine Minute lang in die zwölfte Szene hinein. Sie überschneidet sich mit dem Anfang von Miltons Wechselgesang mit dem Kinderchor, der mit der Abfolge [a b c b a b c] den zehnminütigen Hauptteil der Szene bildet. Milton selbst schwankt zwischen konträren Stimmungen: Wenn er das nahende Ende der Nacht bedauert [a], wirken seine langen Notenwerte wie Schreie und sein Vibrato hat eine "Riesen-Amplitude"; in seiner Klage über Justines unverständliches Verschwinden und den Nullstand aller Messdaten dagegen [c] ist er hektisch und spürbar verzweifelt.¹¹ Die drei [b]-Abschnitte des Kinderchores¹² machen ihrerseits eine Entwicklung vom Tröstenden zum Gebrochenen durch: Der erste hebt mit einer Phrase an, die sich von a-Moll zu 7- und 8-stimmigen, teils querständigen Klängen aufspaltet:

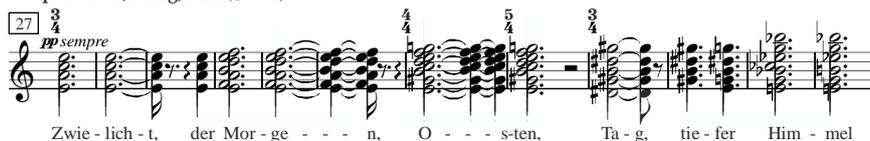
¹¹ Für die expressiven Passagen vgl. T. 2-9 (mit Bläser- und Streichertrillern) sowie 134-165 (mit Abstieg des Orchesterklanges in die tiefsten Register); für die hektischen Passagen vgl. T. 54-124 (mit einzelnen kräftigen Ausbrüchen des Schlagzeugs) sowie 169-194 (mit Bogenholzwürfen aller Streicher und Luftgeräusch-Gängen aller Blechbläser).

¹² Vgl. T. 27-52 (mehrfach gegliedert, von Streicherflageoletts begleitet), T. 125-133 (auf das Wesentliche reduziert, mit Streicherflageoletts), und T. 166-168 (verkürzt, mit Solo- violine über Liegenklängen, gegen Schluss crescendoend zum *ff*).

NOTENBEISPIEL 62: Der distanzierende Trost des Chores (Sz. 12)

Gespenstisch, ruhig, fahl ($\text{♩} = 72$)

27 $\frac{3}{4}$ *pp sempre*



Zwie-lich-t, der Mor-ge - - - n, O - - - s-ten, Ta-g, tie-fer Him-mel

Der zweite Kinderchorabschnitt beginnt unisono, um sich dann zum 12-stimmigen Klang zu öffnen. Der dritte, in reiner Oktave einsetzend, endet mit einem innerhalb derselben Oktave verdichteten, fast voll chromatischen Akkord, der nach plötzlich aufsteigendem Glissando abreißt. Die Texte nehmen keinerlei Bezug auf Miltons Panik, sondern kommentieren ausschließlich den neu heraufsteigenden Tag, das Weichen der Nacht, den Sonnenaufgang. Damit knüpfen die emotional unbeteiligten Choristen an ganz ähnliche Worte zu Beginn der ersten Szene an, als der Tagesbeginn den großen Aktiensturz einläutete – als wollten Text und Musik andeuten, dass Justines Selbstbefreiung (äußerlich von Kabeln und Sonden, innerlich von der Instrumentalisierung durch ihre ‘Schöpfer’) ein erneutes Fiasko für die Biotechfirma nach sich ziehen wird.

Miltons Konturen sind insbesondere in den hektischen Passagen interessant. Einerseits greift er zu einem wenig aber bedeutsam veränderten Text die zyklisch verwendete metrische Konstellation auf: “Immer, immer den, immer den Blick, immer den Blick auf den Bildschirm” stottert er mit langer Tonwiederholung und suggeriert damit eine weitere Parallele von Aktienkursen und Vitalparametern. Andererseits entwickelt Widmann für die Panik dieses wissenschaftlichen ‘Menschenschöpfers’ ein eigenes Motiv, das dank dichter Wiederholung und Verarbeitung im Gedächtnis bleibt. Eingeleitet wird es in einer Art Cadenza:

NOTENBEISPIEL 63: Miltons Panik, eingeleitet mit einer Cadenza

Presto ($\text{♩} = 184$)

54 *ff* *f* *fffz* *ff* *senza misura (quasi Cadenza)* *fffz mf* *fff*



Ihr Bett ist leer

(leer) leer ihr Zim-mer leer

Die fallende Dreitongruppe aus (meist kleiner) Sekunde und Oktave oder deren Nachbarintervallen (große Sept / verminderte Oktave / übermäßige Oktave / kleine Non) durchzieht beide Segmente, wobei Miltons Stimme zudem ausführlich instrumental imitiert wird.

Auf diesen Hauptabschnitt der Szene folgen drei weitere Segmente. Während der ersten halben Minute erzeugt die Posaune durch lautes Ein- und Ausatmen Lustgeräusche (laut Partitur "erotische Intimlaute"), die die von Milton auf seinem Computer-Bildschirm verfolgte, leidenschaftliche Umarmung von Justine und Bruno hörbar machen sollen. Das anschließende Segment ist ein Walzer. Dieser beginnt langsam, steigert sich aber dann, während Milton und später auch Patrizia immer wieder ratlos rufen "Justine ... was tut sie da?", innerhalb einer Minute auf das Siebenfache des Anfangstempos. Als somit nicht nur die szenische Handlung, sondern auch die Musik quasi aus dem Ruder gelaufen ist, versucht das Orchester die Situation zu retten mit einem Zwischenspiel, das die am Ende von Szene 6 ("Pressekonferenz") gehörte Jahrmarktband-Variante von Brunos "Präsentationswalzer" zur *feroce*-Stimmung intensiviert und dann zunehmend verlangsamt. Am Schluss dieses zweieinhalbminütigen Segmentes steigt der Klang noch einmal in die tiefsten Register hinab; "schwer dröhnend" stellt Widmann sich diese von Bass- und Kontrabassklarinetten sowie tiefem Blech beherrschten letzten Takte vor, denen er am Ende sogar einen Sub-Bass-Ton vom Tonband zuspähen lässt.

Diese tiefe Frequenz, die mehr gefühlt als gehört wird und fern ihres normalen dance music-Kontextes eine Atmosphäre dumpfer Bedrohung evoziert, bleibt während der ersten fünf Minuten der Szene 13 präsent, in der sich das Firmenbesitzerehepaar beim Frühstück gegenüber sitzt. Außer dem Sub-Bass-Ton hört man lange nur schreckliche, erstickte Geräusche: ein Banjo wird mit Holzstab, Feile und anderen Gegenständen bearbeitet und Patrizia stößt gequälte, brüchige Laute aus. Schließlich gibt es erste, frustrierte Gesprächsversuche, die zusammen mit dem äußerst gedehnten Tempo das Gefühl von Lähmung ins kaum noch Erträgliche steigern. Ein teilweise kanonisch gesetztes Duett zweier Klarinetten verwirklicht das Ideal einer aufeinander eingehenden Zweierbeziehung, die den Ehepartnern nicht gelingen will.

Die Beklemmung weicht erst, als Justine, die laut Regieanweisung im Zuschauerraum herumirrt, mit Vokalisieren in die stagnierende Zweisamkeit des Paares eindringt und damit Brunos Sehnsüchte konkretisiert. Das Orchester antwortet mit einem langsamen, vielstimmigen Triller aus Streicherflageollets und Bläser-Atemgeräuschen, der ähnlich, wenn auch

sehr kurz, schon einmal zu Miltons Verwirrung in der vorangegangenen Szene erklingen war. Das tröstende Klangkissen ermutigt Bruno, mit seinem eigenen sehnsuchtsvollen "Justine"-Ruf in Justines Vokalisen einzufallen. Derart zwischen Traum und Wirklichkeit vereint singen sie ihr gemeinsames "Ich liebe dich". Die Triller der Streicher und Bläser werden noch langsamer, während Bruno sich leise an die Umarmung erinnert. Ein Wutausbruch Patrizias, in Sprechgesang zwischen *pp* und *ffff* schwankend und mit einem Schrei endend, kann Brunos weiche Stimmung nicht vertreiben. Wohl aber der Einwurf des enttäuschten Milton, der sich mit der Erkenntnis, dass ausgerechnet Justines Gedanken und Gefühle sich seiner Schöpferkraft entziehen, in beschleunigendem Tempo und wachsender Lautstärke in eine Raserei hineinsteigert.

Einen ersten musikalischen Höhepunkt der Szene bildet das zweite Vokalquartett der Oper, das ein Gegenbild des früheren 'Willkommensquartetts' darstellt. Zwar sorgt die Platzierung der beiden Quartette in der vierten und der viertletzten Szene für eine strukturelle Achsensymmetrie,¹³ doch musikalisch und hinsichtlich ihrer emotionalen Gestimmtheit unterscheiden sich die beiden Passagen grundlegend. Das zweite Quartett ist doppelt so lang wie das erste, erzeugt aber durch seine für die Dauer von gut zwei Minuten unbewegliche harmonische Basis, Varianten langsamer Triller in Bläsern und Streichern, Improvisationen in Glockenspiel, Crotales, Klavier und Gitarre und einem zum Ganztoncluster crescendierenden Spreizklang im Akkordeon einen Eindruck von Ausweglosigkeit.¹⁴ Die Wortwahl bestätigt dies: Hatten die drei Biotechniker im 'Willkommensquartett', von Justines vorsprachlichen Vokalisen überhöht, Varianten eines begeisterten "Sie ist perfekt" artikuliert, so möchte Milton jetzt am liebsten die Zeit zurückdrehen, Patrizia ist voller Wut über den ihr entfremdeten Ehemann und seine Verliebtheit in ihren anmutigen Klon, während Bruno und Justine wissen, dass ihre Gefühle Patrizia gelten bzw. gehören und diese doch verletzen.

Das "Enttäuschungsquartett" endet abrupt mit einer Generalpause. Erst gut zwei Minuten später, nach vereinzelt gesprochenen Sätzen und Unsicherheit vermittelnden Geräuschen, findet mit dem Übergang von

¹³Diese Achsensymmetrie wird trotz des auskomponierten Verlangsamungsprozesses im dritten Szenenblock sogar zeitlich annähernd verwirklicht: Das erste Quartett setzt knapp 20 Minuten nach Beginn der Oper ein, das zweite endet ca. 20 Minuten vor deren Schluss.

¹⁴Der A-Dur/Moll-Liegeklang in den Bassinstrumenten und die darüber changierenden Töne (vor allem *a/c/cis/ef/as/a*) etablieren sich schon 40 Sekunden vor Beginn des Quartetts.

einem a-Moll-Dreiklang zum Unisono-*h* eine Art Neuanfang statt. In dieses *h* hinein erklingt ein sehr leises zweites Liebesgeständnis, das wiederum in einer Generalpause endet. Den Schluss dieser langen Szene leitet Bruno ein, indem er – in einer dem Klonen geschuldeten Quasi-Logik und gequälter Vierteltönigkeit – ankündigt: “Ich verlasse dich und fange mit dir von vorne an.” In vielfältig gegenläufigen Glissandi, einem musikalischen Bild der extremen Instabilität, gleiten die Streicher in die vierzehnte Szene hinüber.

Glissandi in neuer und vielfach verstärkter Form bestimmen auch die nächste Etappe der Geschichte, die Widmann in der wohl einheitlichsten Szene der Oper höchst ausdrucksstark komponiert hat. Zu den auf und ab gleitenden Tönen der Streicher tritt zunächst Brunos Gesang, dann in fünfzehn unkoordinierten Stimmen das Summen der drei weiteren Solisten und der zwölf Kinder. Für den Text wie auch für das Summen lauten die Anweisungen ähnlich: Bruno – jetzt in einem Flugzeugsitz – soll singen “wie unter tranquilisierenden Drogen, in der Langsamkeit euphorisch alle Phrasen im Glissando relativ tief beginnend, sich allmählich immer höher schraubend”; von den Summenden wünscht sich der Komponist “extrem langsame Glissandi auf und ab, sehr tief beginnend, sich unmerklich höher schraubend”. Der Eindruck ist überwältigend: Während Hörer in Brunos Worten die Entwicklung verfolgen, die ihn von ungläubigem Staunen über die gelungene Flucht mit Justines Genombauplan über seine Begeisterung beim Blick aus dem Flugzeugfenster auf den im Sonnenlicht erstrahlenden Himmel bis zur Bewusstwerdung des beginnenden Absturzes führt, wird seine Stimme von den immer höheren, immer lauterem Glissandi um ihn herum gleichsam ertränkt. Zum Schluss bestätigt ein *ffff*-Anschlag und langer Nachhall des Watergongs zusammen mit an- und abschwellenden Schwingungen von Becken und Paukenglissandi lautmalerisch vollends das “Untergehen” der Menschen in diesem Unglück.

Szene 15 ist die kürzeste der Oper; sie ist allein Justines schmerzzerfülltem Weinen über den Tod Brunos vorbehalten. Über einem ununterbrochenen *F'*-Liegeton des Kontrabasses und gleichmäßig langsamen und leisen *F*-Viertelschlägen der Pauken windet sich ihr Gesang bei ausgedehntem *poco a poco ritardando* in einer von Schluchzen unterbrochenen, vierteltönig gleitenden Vokalise. Erst gegen Ende der Szene findet sie ihre Worte wieder, wenn sie Milton nach der Flüssigkeit fragt, die ihr aus den Augen quillt. Miltons Erklärung, es handele sich um “H₂O und etwas Salz” und bedeute “nichts weiter” zeigt erneut, wie wenig dieser Ingenieur, der hoffte, von seinem ‘Geschöpf’ angebetet zu werden, sie als Mensch ernst

nimmt. Der Akkordeonklang, der Justines Schmerz begleitet, verdünnt sich auf Oktaven des im Kontrabass weiterklingenden *F'* und leitet so in die abschließende Szene über.

Szene 16 besteht aus drei Segmenten von je etwa drei Minuten Dauer. Im ersten Segment, das sich aus dem sehr leise übergebundenen drei-oktavigen *f* in Akkordeon und Kontrabass erhebt und vor allem mit Celesta und Glockenspiel trügerisch lieblich begleitet wird, klärt Patrizia in Sprechgesang von "fieser Farbe" ihr Ebenbild über ihre Künstlichkeit auf. Aus dem Off ruft Bruno sehnsüchtig nach seiner späten Liebe, worauf Justine zu großem Orchestercrecendo noch einmal die Erwiderung dieser Liebe bekräftigt. Im zweiten Segment treiben Sforzati des Schlagzeugs und der tiefen Bläser auf den klimaktischen Moment zu, als Patrizia Justine zwingt, zusammen mit ihr in einen Spiegel zu blicken. Darauf folgen zunächst nur fast unhörbare Pfeif- und Reibetöne, in die Justine mit einer angsterfüllten Vokalise einsetzt, die in einem zweifachen "existentiellen Schrei" gipfelt. In den zweiten Schrei und das Geräusch des zerschlagenen Spiegels hinein erklingt ein a-Moll-Akkord, der einen Höhepunkt markiert sowohl aufgrund seiner unerwarteten Konsonanz als auch durch die in der Oper sonst seltene Tutti-Koordination von Bläsern, Streichern, Pedalpauke, Akkordeon, Gitarre und Kinderchor. Dieser Akkord löst ein drohend klingendes rhythmisches Ostinato von Pedalpauke, großer Trommel und Kontrabassbogenwürfen aus, das mit erneutem Crescendo die unkoordiniert nebeneinander verlaufenden Vokalstränge¹⁵ vor sich her peitscht und in instrumentalem *sffffz* > *pppp* schließt.

Das dritte Segment schließlich ist als Epilog komponiert. Nur noch von einer Klarinette und dem Akkordeon umgeben, den Instrumenten, die im Laufe der Oper zu ihren charakteristischen Begleitern geworden sind, erklärt Justine *quasi senza tempo*, wenn sie kein Mensch sei, wolle sie sterben, und schneidet sich dann mit einem Splitter des zerbrochenen Spiegels die Pulsadern auf. (Zuhörer wissen, was sie wohl nicht wahrhaben will: dass die wundersame Regenerationsfähigkeit ihres geklonten Körpers ihr das Sterben verwehren wird.) Im verklingenden Aufstieg der beiden übrig gebliebenen Instrumente endet dieses Musiktheater.

¹⁵Patrizias und Miltons Rechtfertigungen erklingen in homorhythmisch abwechselnden Oktaven und Tritoni mit identischem Text, Justines Erschütterung macht sich in rhythmisch undefinierten Nonen und Dezimen Luft, während der Kinderchor mit einem pulsierend wiederholten Vierklang die Bestandteile des menschlichen Körpers aufzählt, als wolle er betonen, dass sie den natürlich gezeugten und den geklonten Körper gleichermaßen bilden: "Das Blut, das Herz, die Adern, die Augen, die Nase, die Ohren, der Mund, die Haut."

Diese Oper beeindruckt in vieler Hinsicht, vor allem aber durch die Emotionsbreite der Vokalpartien. Justine lotet in fünf Solopassagen ein besonders großes Spektrum an Intensitäten und Gefühlen aus. In Szene 4 markieren in kindlichem Timbre gesungene Vokalisieren ihren Eintritt in die Welt; diese werden in Szene 6 brutal kontrastiert mit den Schmerzensschreien, die anzeigen, wie sehr der immer noch als Profit- und Vorzeigobjekt behandelte Klon unter den Demonstrationen ihrer physischen Regenerationsfähigkeit leidet. Ihre anrührende Liebesarie in Szene 9 und ihr Schluchzen über den Tod Brunos in Szene 15 stellen ein zweites Kontrastpaar dar, das die inzwischen zu tiefen Gefühlen gereifte junge Frau charakterisiert. In Szene 16 schließlich durchläuft sie noch einmal die ganze Skala. Diese reicht von schmollender Selbstbehauptung über die erneute Beteuerung ihrer Gefühle für Bruno und ihre Erschütterung bei der von Patrizia gehässig erzwungenen Konfrontation mit ihrem Spiegelbild bis hin zu ihrer wie erstarrt geäußerten Todessehnsucht in Reaktion auf den Schock, sich als biotechnisches Kunstprodukt begreifen zu müssen.

Brunos Solopassagen decken ein fast ebenso weites expressives Feld ab. In seiner langen 'Strophe' in Szene 2 wird sein Singen sowohl in der Kontur als auch im Ausdruck von Hoffnungslosigkeit beherrscht. Wenn er dann in Szene 6 das Produkt anpreist, das seine und Patrizias Firma vor dem Bankrott bewahren soll, geriert er sich dagegen wie ein hyperaktiver Verkäufer. In Szene 14 schließlich verlaufen seine Gefühle parallel zur Bahn des Flugzeugs, das er auf seiner Flucht bestiegen hat: von Staunen über Euphorie und Zukunftserwartung zur Realisation des unmittelbar bevorstehenden Absturzes und Todes, in steigendem Sprechgesang, der in einem "existentiellen Schrei" gipfelt.

Milton singt eine längere Solopartie erst in Szene 7, nachdem ihm (eher als den Firmenbossen) die Problematik bewusst geworden ist, die die Schaffung eines Schmerz empfindenden und zu Emotionen fähigen Klons mit sich bringt, der außerdem noch eigenständige Gedanken denken kann. In seiner langen Reflexion drückt sich neben wissenschaftlichem Ehrgeiz vor allem Verwirrung und Unsicherheit aus. Ganz anders klingt seine Verzweiflungsarie in Szene 12, wenn die Alarmtöne der Überwachungsgeräte den Tod seines Geschöpfes zu signalisieren scheinen. In einem letzten, kürzeren Beitrag gegen Ende von Szene 13 schließlich erkennt er, dass der Fehler systemisch war, insofern sich im Klon das Gedächtnis seiner Genomspenderin reproduziert. Die Folge dieser Einsicht ist ein gänzlich unwissenschaftlicher Groll – eine neue Farbe im Ausdrucksrepertoire des Ingenieurs.

Die vierte Protagonistin singt nur eine einzige große Solopartie: die exaltierte Arie in Szene 8, der Widmann die ausdrückliche Überschrift "Arie der Börsen-Queen Patrizia" voranstellt. Der 142 Takte umfassende Monolog verlangt innerhalb eines Tonumfangs von zweieinhalb Oktaven Ausdrucksnuancen von stotternder Silbenwiederholung über auf und ab schnellende Quintglissandi, quasi-lyrisches Singen und höchstmögliches Schreien bis zum asthmatischen Röcheln. Diverse Sprechstimmenlaute (Glottis-Stimmband-Schläge, Krächzlaute etc.) zu Beginn von Szene 13 und beinahe liebliches Vokalisieren im Schlaf-Duett mit Justine zu Beginn von Szene 11 ergänzen auch diese Palette zu einem vielfarbigem Spektrum.

Die Oper als Ganze überzeugt in der Stringenz des Aufbaus ebenso wie in der klugen Gegenüberstellung von lyrischen, dramatischen und geräuschhaft existentialistischen Abschnitten. Die Gliederung der durchkomponierten Musik wird durch das zu immer neuen Farbschattierungen zusammengesetzte kammermusikalische Ensemble und das effektiv kolorierende Schlagzeug gut nachvollziehbar unterstrichen. Widmann ist mit diesem musikalisch ungemein reichen Werk über das Wesen der Individualität, die Vereinsamung der Menschen unter dem Zwang des Profitstrebens und das Versagen zwischenmenschlicher Kommunikation und Empathie eine Komposition gelungen, die zu Recht als wichtigste Opernpremiere der Spielzeit 2003/2004 ausgezeichnet wurde. Er verbindet darin Kritik an der vermeintlichen Allmacht der modernen Wissenschaft mit ethischen Fragen nach der Menschenwürde und Überlegungen zur zukünftigen Entwicklung der Menschheit in einer zunehmend von Technik und Marktträson beherrschten Welt.

Es ist zu hoffen, dass diesem Werk der für zeitgenössische Opern so seltene Schritt ins Repertoire gelingt. Dazu könnte beitragen, dass die Kombination aus einer kleinen Zahl zwar sehr anspruchsvoller, aber auch dankbarer Gesangspartien und einer fast kammermusikalischen Instrumentalbesetzung¹⁶ auch für Opernstudios und anspruchsvolle Opernklassen durchführbar sein sollte.

¹⁶Während der Proben für die 2010 revidierte Fassung entstand zwischen Widmann und dem Düsseldorfer Dirigenten Axel Kober übereinstimmend die Überzeugung, dass der ursprünglich sehr dünn verlangte Streicherklang streckenweise verstärkt werden sollte. Dies würde bei kräftigen Stellen ein Ungleichgewicht mit den Bläsern vermeiden und zugleich in leisen Passagen den gegenüber solistischer Besetzung weicheren chorischen Pianissimoklang erlauben. Diese Verstärkung fand jedoch keinen Eingang in das von Schott Music zur Verfügung gestellte Leihmaterial. Nach heutiger Auffassung des Komponisten vermitteln beide Streicherfassungen einen vertretbaren Eindruck des Gemeinten.

Babylon

Die opulente Oper *Babylon* entstand als Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper. Im Gegensatz zum neun Jahre früher für die Münchner Opernfestspiele bestellten Musiktheater *Das Gesicht im Spiegel* waren Librettist und Komponist diesmal an keine Beschränkungen gebunden; diese Freiheit schöpfen sie begeistert aus. Das Resultat ist ein Werk, dessen Besetzung¹⁷ aus dem Orchestergraben in die Seitenlogen des Theaters überquillt und mit zwei Chören, vierzehn in Vokalensembles eingebundenen Sängern, elf Gesangssolisten (einschließlich eines Knabensoprans) und einer Sprechrolle üppige und äußerst vielfarbige Klangerlebnisse beschert.

Die dramatische Handlung deutet das bis heute verbreitete Klischee von Babylon – den Bau eines zum Himmel strebenden Turms als Ausdruck der menschlichen Hybris – neu: Wesentlich für die Geschichte ist demnach nicht ihr vermeintliches Resultat, die göttliche Bestrafung, sondern ihre Vorgeschichte, die Urerfahrung von Chaos und Leid in einer nach der Sintflut aus den Fugen geratenen Welt. Dies veranlasst die reflektierenden Menschen zur Einsicht in die Notwendigkeit einer durch eigene Setzung geschaffenen Ordnung, die ihrer Welt Verlässlichkeit verleiht. An der Schnittstelle zwischen Chaos und erstrebter Ordnung prallen das Alte und das Neue aufeinander: Ein orgiastisches, karnevalsähnliches Neujahrsfest und der noch nicht überwundene Glaube, dass zur Besänftigung der Götter Menschenopfer unerlässlich sind, kontrastieren mit der Entdeckung der Siebenzahl als Strukturprinzip von Zeit und Weltverständnis. Auf der Basis dieser Zahl und der in ihr zu begründenden Ordnung soll ein neuer Vertrag zwischen Menschen und Göttern besiegelt werden.

¹⁷Das 90-teilige Orchester besteht aus 29 Bläsern mit 50 Instrumenten (4 Flöten [alle auch Piccolo, 3. auch Alt-, 4. auch Bassflöte], 4 Oboen [2. auch Oboe d'amore, 3. auch Englischhorn, 4. auch Heckelphon], 4 Klarinetten [2. auch Es-, 3. auch Bass-, 4. auch Kontrabass-Klarinette], 4 Fagotten [3. und 4. auch Kontrafagott], 4 Hörnern [alle auch Naturhörner], 4 Trompeten, 4 Posaunen [3. und 4. auch Bass- oder Kontrabass-Posaune], 1 Tuba), 52 Streichern (14 + 12 Violinen, 10 Violen, 8 Celli und 8 Kontrabässen [4 davon 5-Saiter]), 4 Tasteninstrumenten (Celesta, Akkordeon, Klavier, Orgel) und 2 Harfen sowie einem umfangreichen Schlagwerk aus 4 Spielern, die 45 unterschiedliche Klangquellen bedienen (Glockenspiel, Crotales, Xylophon, Vibraphon, Röhrenglocken, Plattenglocken, 3 hängende Bronzeplatten, Triangel, Beckenpaar, 3 Becken, 2 Cup-Becken, 3 Tamtam, Water-Tamtam, chinesisches Becken, Buckelgongs, Peking-Oper-Gong, Watergong, Riq [arabische Schellentrommel], 2 Tamborims, 2 Bongos, Trinidad Steeldrums, kleine Trommel, 3 Tomtoms, Pauken, Jazz-Drumset, große Trommel, große Trommel mit Becken, Waldteufel / Brummtopf, Metal Chimes, Waterphone, Ratsche, Maracas, Kastagnetten, Claves, Woodblocks, Vibraslap, Trillerpfeife, Peitsche, Flexaton, Lotosflöten, Windmaschine, Donnerblech, Rainmaker, gestimmte Weingläser). Auf der Bühne spielen 7 Schofaroth und 4 Trompeten.

Vertreter der Menschheit in dieser mythischen Umbruchszeit ist Tammu. Er ist zerrissen zwischen seiner Herkunft aus dem Judentum mit seinem Glauben an den einen Gott und seiner Verliebtheit in die verführerische Inanna, Priesterin der gleichnamigen Göttin, einer Art babylonischer 'Venus'.¹⁸ Sie verkörpert die Erotik, die sinnliche, reuelos ungebundene aber stets ungeteilte Liebe. Ihre weibliche Gegenspielerin, die Seele, ist Tammu in platonischer Liebe verbunden und bezeichnet sich auch als seine Schwester. In Babylon ist sie fremd; diese Kultur kennt die Vorstellung von der Seele nicht. So agieren die drei führenden Protagonisten auf drei Ebenen: auf der dramatischen, die den Menschen unter der Einwirkung der um ihn ringenden Kräfte von reiner und sinnlicher Liebe zeigt; auf der mythischen, die die Konstellation auf die babylonische Welt der Götter und Urhelden spiegelt, und auf der historischen der jüdischen Heilsgeschichte und des monotheistischen Glaubens, der sich im Exil an Babylon zu bewähren hat.

In den sekundären Rollen wird die babylonische Religion verkörpert durch einen Priester, durch den König, der den Schöpfergott Marduk auf Erden repräsentiert, und durch die Todesgöttin Ereschkigal, Schwester und Gegenpol der Inanna. Für die Kultur der jüdischen Exilanten steht der Prophet Ezechiel sowie der Schreiber, dem er seine göttlichen Eingebungen diktiert.

Der Philosoph Peter Sloterdijk, Autor des Librettos, hat die Anzahl der als "Bilder" bezeichneten Großabschnitte der Oper der alles Babylonische bestimmenden Siebenzahl angepasst; deren Ausdehnung sollte wie die Terrassen der babylonischen Zikkurat im Lauf der Oper stetig abnehmen.¹⁹ Die Handlung schildert das Leben in einer multikulturellen und multireligiösen Metropole, das sich vor dem Hintergrund verschiedener sumerisch-akkadischer Ursprungsmythen abspielt, jedoch durch die heiligen Schriften der in Babylon exilierten Juden kontrastiert wird. Umrahmt sind die sieben Akte von Vorspiel und Nachspiel sowie einem Zwischenspiel nach der Pause. So ergibt sich der folgende Ablauf²⁰:

¹⁸Zum sumerisch-akkadischen Pantheon vgl. die Kurzbeschreibung in Anhang III.

¹⁹Die musikalische Umsetzung der Bilder weicht nur an einer Stelle von dieser Vorgabe ab: Im Mitschnitt der Uraufführung durch den Bayerischen Rundfunk hat Bild I eine Spieldauer von 33½ Minuten, Bild II folgt mit 26½ Minuten, Bild III mit 18 Minuten und das die erste Hälfte beschließende Bild IV mit 15 Minuten. Nach der Pause und einem vor dem Vorhang platzierten, als "Babylon-Idyll: Nachtmusik für hängende Gärten" betitelten Zwischenspiel folgen drei Bilder mit allerdings durchbrochener Verjüngung der Aufführungszeiten: 16 Minuten (Bild V), 22½ Minuten (Bild VI) und knapp 8 Minuten (Bild VII).

²⁰Das vollständige Libretto zur Uraufführung der Oper *Babylon* im Münchner Nationaltheater findet sich in Anhang II.

- Vorspiel – “Vor den Relikten der Mauern einer verwüsteten Stadt”: Ein Skorpionmensch verflucht die Utopie städtischer Zivilisation. (Im *Gilgamesch-Epos* sind Skorpionmenschen Hüter des Tunnels, den die Sonne zwischen Untergang und neuem Aufgang durchläuft, und somit die einzigen, die um die Verbindung zwischen vermeintlichem Ende und Neubeginn wissen.)
- 1. Bild – “In den Mauern von Babylon”: Die Seele fühlt sich von ihrem ‘Bruder’ Tammu verlassen, seit dieser der schönen babylonischen Priesterin Inanna verfallen ist. Als Jude zum Vertrauten des Königs von Babylon und zum Geliebten der Inanna geworden, fühlt Tammu sich als Grenzgänger, doch Inanna sucht seine Bedenken zu zerstreuen und gibt ihm eine Droge, die ihn die Heimsuchung der Stadt Babylon und die Wahrheit über die Liebe träumen lässt.
- 2. Bild – “Flut und Sternenschrecken”: Im Traum erlebt Tammu die babylonische Sintflut. Der Fruchtbarkeit und Leben spendende Euphrat, zum Meer geworden, klagt die Maßlosigkeit des Himmels an. Als das Wasser sinkt, ruft der Priesterkönig die neue Weltordnung aus, deren Grundlage eine strenge Opferpraxis sein wird.
- 3. Bild – “Das Neujahrsfest”: Die Babylonier feiern ihr alljährliches orgiastisches Fest mit Prozessionen, kabarettistischen Einlagen und karnevalähnlichen Auswüchsen; es herrscht die Freiheit, sonst Verehrtes (einschließlich der Götter) frech zu verspotten. Die Juden fürchten den Zorn Gottes ob dieser Blasphemie.
- 4. Bild – “An den Wassern von Babylon”: Vor der versammelten jüdischen Gemeinde diktiert Ezechiel seinem Schreiber, was Gott ihm eingibt. Am Ende der Geschichte von Noahs Errettung auf der Arche nimmt er allerdings eine eigenhändige Korrektur vor: Noah habe Gott anstelle seines Sohnes Tiere geopfert und damit eine neue Phase in der Beziehung zwischen den Menschen und Gott eingeleitet. An dieser Stelle des Diktats erscheint ein Bote des babylonischen Priesterkönigs, der Tammu seine Erwählung als diesjähriges Besänftigungsoffer verkündet.
- Zwischenspiel – “Babylon-Idyll, Nachtmusik für hängende Gärten”: Die Seele reflektiert über die Sterne als heimatliche Zeichen.
- 5. Bild – “Das Opferfest”: Als Teil der Neujahrsfestlichkeiten wird auf dem Festplatz vor dem Turm der Mythos von der Schöpfung rituell vergegenwärtigt. Derweil sinkt ein Kubus vom Himmel. In diesem opfert der Priesterkönig Tammu, trotz seiner Zweifel am Sinn dieser Aufgabe. Die Seele und Inanna fühlen sich vereint in ihrer Trauer über den Verlust des Geliebten.

- 6. Bild – “Inanna in der Unterwelt”: Inanna beschließt, Tammu dem Tod zu entreißen, und überredet ihre zunächst unerbittliche Schwester, die Todesgöttin, sie in die Unterwelt einzulassen. Auf dem Weg hinab muss sie nacheinander alle Insignien ihres Status ablegen, so dass sie dort nackt und scheinbar machtlos anlangt. Dennoch gelingt es ihr, die von ihren immer gleichen Aufgaben längst erschöpfte Todesgöttin zu überreden, eine Ausnahme von den eigenen Gesetzen zuzulassen. So darf sie Tammu aus der Unterwelt führen.
- 7. Bild – “Der neue Regenbogen”: Der Priesterkönig, der seine ordnungstiftende Autorität eingebüßt hat, muss einen neuen Vertrag mit dem Himmel schließen. Orientiert an den sieben damals bekannten “Planeten” und den sieben Farben des Regenbogens, von Gott/den Göttern für Noah/Utnapischtim nach der Sintflut als Zeichen eines neuen Bundes mit den Menschen gesetzt,²¹ wird der Vertrag auf der Siebenzahl beruhen, deren Symbol die Woche sein soll. Die mythische Handlung endet damit, dass sich die Seele in Licht auflöst, Tammu und Inanna in andere Sphären aufsteigen und der Turm von Babylon wieder einmal zusammenstürzt.
- Nachspiel – “Das Sternbild des Skorpions”: Über Ruinen kletternd meditiert der Skorpionmensch über sich selbst. Indem er sich selbst sticht, vervielfacht er sich und füllt so bald jede Nische der zerstörten Mauern.

Innerhalb der sieben Bilder und ihrer kurzen Rahmenabschnitte hat Sloterdijk die Handlung selbst als Collage aus sieben Aspekten entworfen. Dies sind:

1. eine fantasievolle Ausmalung des Lebens in einer multikulturellen Metropole,
2. die das Leben Babylons konturierenden Mythen und alten Schriften (*Enuma Elisch*, *Gilgamesch-Epos*²² und die auf das Babylon-Exil der Juden Bezug nehmenden Bücher des Alten Testaments),
3. die Geschichte eines Menschen, der in dieser Welt zum Spielball der Götter wird – vom Priesterkönig geliebt und daher als Opfer erwählt, von Inanna begehrt und daher aus dem Totenreich befreit – und dabei Gefahr läuft, seine Seele zu verlieren,

²¹Sloterdijk überträgt hier den in Genesis 9:13 erwähnten Regenbogen als Zeichen des neuen Bundes zwischen Gott und Noahs Nachkommen auf den geografischen Großraum, da auch die Sumerer sich von Noah = Utnapischtim ableiten.

²²Vgl. die Zusammenfassung der hier relevanten Mythen und Schriften in Anhang III.

4. Personifizierungen zweier die Kulturzerstörung und -erneuerung charakterisierender Naturgewalten (Skorpionmensch, Euphrat),
5. teils mystische, teils satirische Allegorisierungen verschiedener Einflusskräfte, jeweils in der babylonischen Siebenzahl (Septette aus Planeten und Regenbogenfarben, aus Phalloi und Vulven sowie aus Affen, die mit frechen Sprüchen der Ausgelassenheit des einfachen Volkes Stimme verleihen),
6. die Evokationen tradierter Rituale (das Neujahrsopfer), eines bespöttelten Aberglaubens (die Schöpfung aus dem Drachen Tiâmat) und der Machtlosigkeit einzelner Götter (die ihrer Müdigkeit zugeschriebene Konzilianz der Todesgöttin), sowie
7. die Glaubensinhalte der beiden divergierenden Religionen.

Widmann übersetzt diese Vorlage mit einer faszinierenden Collage eigener Prägung. Etwa ein Drittel der Oper entwirft er auf der Basis von Selbstzitatzen aus vierzehn (zwei mal sieben) seiner früheren Werke oder Suitensätze. Diese verwebt er mit eigens für die Oper komponierter Musik. Wie in der früheren Oper *Das Gesicht im Spiegel* sind auch in *Babylon* die Vokalpartien besonders eindrucksvoll. Den beiden um Tammu kämpfenden Frauen, der Seele und Inanna, hat Widmann höchst anspruchsvolle Sopranpartien geschrieben; ihnen stehen zwei weitere hohe Stimmen zur Seite, die die vermeintlich göttlichen Zerstörungen als Personifizierungen beklagen: der Skorpionmensch und der Euphrat.

Der Skorpionmensch, dessen Rolle von einem Countertenor gesungen wird, weint im Vorspiel (mit Versen aus den alttestamentlichen Büchern Josua und Jesaja) über den Irrsinn der Menschen, gigantische Städte bauen zu wollen. Er singt in Konturen aus halb- und vierteltönigen Glissandi und Melismen mit zahlreichen, zum Teil großintervallischen Vorschlägen. Die ersten zwei Minuten seiner Klage, die ohne jegliche Begleitung erklingt, wirken wie die bedrückend einsamen Äußerungen eines allein Überlebenden; erst allmählich treten, gleichsam als zusätzliches nonvokales Weinen, diverse Geräusche hinzu. Der Gesang bleibt im leisen Bereich und geht gerade deswegen unter die Haut. Erst als sich die Streicher mit mikrotonalen Verschiebungen selbständig machen, kündigt sich der Übergang in die dramatische Handlung an. Im Nachspiel ist das Intervallspektrum des Sängers vergrößert und das Orchester einschließlich Tamtam, Becken, Plattenglocken und Posaunenakzente zunächst in die Dramatik einbezogen. Als der Skorpionmensch sich jedoch auf Gottfried Benns Frage besinnt, "woher das Sanfte und das Gute kommt", zieht sich das Orchester auch hier zurück und lässt nur eine Klarinette und das Akkordeon übrig – die Lieblingskombination Widmanns für Momente schmerzlicher Innigkeit.

Der Gegenpol zu diesem verhalten-eindringlichen Lamento ertönt im zweiten Bild. Hier klagen der Euphrat (ein hochdramatischer Mezzosopran), das Planetenseptett (ein in unterschiedlichen polyphonen und homophonen Texturen meist unbegleitet singendes Ensemble aus zwei Sopranen, Alt, zwei Tenören, Bariton und Bass) und der babylonische Chor. Sie werden machtvoll unterstrichen von einem Orchester, das von brausenden *ffff*-Passagen über vielfarbige Schlagzeugexplosionen, Windmaschine und andere Naturgeräusche bis hin zu gespenstischen Luftlauten alle Register einer hochexpressiven Operntradition zieht.

Zwischen dem leisen Weinen des Skorpionmenschen im Vorspiel über die menschengemachte Katastrophe und dem klangmächtigen Vorwurf des großen Flusses und seiner Anwohner über die den strafenden Göttern zugeschriebene Katastrophe werden im ersten Bild nach Art klassischer Expositionen die drei Hauptpersonen eingeführt: zunächst die von ihrem Bruder verlassene und daher auf einer dritten, rein spirituellen Ebene klagende Seele, danach Tammu, den die Verkörperungen der reinen und der sinnlichen Liebe hier bezeichnenderweise mit terzparallelen Konturen rufen, und zuletzt Inanna, die mit vogelstimmenartig lockenden Vokalisen auftritt. Das Bild endet mit einem Duett von Tammu und Inanna, das mit der Erklärung ihrer Liebesverbindung und der Einleitung von Tammus Sintflut-Traum in die dramatische Handlung hinüberführt.

In diesem großenteils rezitativisch komponierten, allerdings orchestral reichen ersten Bild entwickelt Widmann zwei melodische Einheiten, die im abschließenden siebten Bild wiederkehren und somit eine Art zweiten und dritten Rahmen schaffen. Innerhalb des äußersten Rahmens, der durch die beiden solistischen Auftritte des Skorpionmenschen in Vor- und Nachspiel vor allem dramaturgisch und inhaltlich bestimmt ist, erklingt beiderseits ein Monolog der Seele.²³ Er basiert auf einer kurzen melodischen Phrase mit variiertem Sequenz, die durch ihre mit den sonstigen Silbenmelismen und Glissandi kontrastierende konsonante Kontur auffällt. Den letzten Einsatz im ersten Bild singt der hinzutretende Tammu, der beteuert, trotz seiner Liebe zu einer babylonischen Priesterin seinem Volk und dessen Religion treu geblieben zu sein; den ersten Einsatz im siebten Bild singt die Seele. Die flankierenden Einsätze sind den Violinen vorbehalten.²⁴

²³ *Babylon I*, T. 1-157 und *Babylon VII*, T. 126-141.

²⁴ Vgl. Bild I, T. 38-43 (Violinen), T. 109/10 (Violinen), T. 135/36 (Violinen in Diminution) und T. 211-215 (Tammu) mit Bild VII, T. 126-130 (Seele), T. 143-147 (Violinen) und T. 154-156 (Violinen).

NOTENBEISPIEL 64: Der Ruf der Seele nach ihrem Bruder Tammu

1. Bild 38

7. Bild 143

Die nach innen anschließende dritte Rahmenkomponente setzt der Komponist tonal und rhythmisch noch stärker von der in diesen Bildern sonst herrschenden zeitgenössischen Tonsprache ab. Es handelt sich um ein Liebeslied, mit dem Inanna versucht, Tammu von der Innigkeit und Einzigartigkeit ihrer Beziehung zu überzeugen. Das Lied, das seinen Text dem alttestamentlichen Buch Ruth entlehnt, kehrt an symmetrisch analoger Stelle im siebten Bild mit ähnlichem Text wieder²⁵ und lädt dank seiner hauptsächlich aus Sekunden und Terzen gebildeten Melodik und der großen Anzahl gleichrhythmischer Takte fast zum Mitsingen ein.

NOTENBEISPIEL 65: Inannas Liebeslied

1. Bild 539 Lied (ruhig wiegend, eindringlich einfach)

Wo du ___ hingehst, dahin gehe auch ich. Und wo du bleibst, da ___ bleibe ich auch. Denn dein Volk ist mein und Volk

dein Gott ist mein Gott. Denn wo du ___ hin - gehst, dahin ge-he auch ich. ___ Und wo du bleibst, da bleibe ich auch.

Ergänzt wird diese Perspektive der babylonischen Geschichte durch das zentrale vierte Bild. Im Fokus stehen die jüdische Gemeinde, ihre Selbstversicherung im Exil durch die schriftliche Festlegung göttlicher Eingebungen und ihre Versuche einer spirituellen Abgrenzung von den heidnischen Babyloniern. Dabei wird der zur Zeit des babylonischen Exils wirkende Prophet Ezechiel zum indirekten Autor der im Buch Genesis erzählten Geschichte von der Sintflut und Gottes neuem Bund mit Noah.

²⁵Vgl. Bild I, T. 538-559, 569-591 mit Bild VII, T. 73-117.

Widmann hat der jüdischen Gemeinde Chorpässagen komponiert, die in ihrer Vielfarbigkeit und ihrer Durchdringung mit wiedererkennbaren, aber nie identischen Motiven an die Turbasegmente in Bachs Oratorien erinnern. Wenn die Juden, wie zu Beginn des Bildes, von der Schöpfung erzählen, wie Ezechiel sie seinem Schreiber diktiert hat und wie dieser sie in Sprechstimme noch einmal verliest, singen sie in ausgedehnten, am Sprechrhythmus orientierten Tonwiederholungen. Die Stimmen der sechzig Sängerinnen und Sänger sind zum Teil einzeln notiert; in Abwesenheit jeglicher instrumentaler Begleitung übernimmt der Chor die Rolle von sowohl Vorder- als auch Hintergrund.²⁶ Wenn die Juden dagegen am Ende der ersten Hälfte des Bildes, das Diktat ihres Propheten reflektierend, Gottes Worte artikulieren (“Ich will nicht noch einmal die Erde verfluchen”), singen sie zwar ebenfalls in akkordisch gesetzten Tonwiederholungen, hier jedoch ohne jegliche unterstützende Grundierung.

Andere Passagen des zentralen Bildes sind durch melodische Figuren gekennzeichnet. Ein aufmüpfiges Motiv, das aufgrund seiner großintervallischen Richtungswechsel an einen erratisch nach oben schießenden Blitz erinnert, charakterisiert vokale und instrumentale Stimmen in Abschnitten, in denen Gottes Rache thematisiert wird.²⁷

NOTENBEISPIEL 66: Gottes Strafe für das untreue Menschengeschlecht

13 Agitato vom Menschen bis zum Kriechtier

8 Ich will den Menschen, den ich geschaffen vom Erdboden vertilgen, vom Menschen bis

(Jüdischer Chor, Tenöre)

Eine zweite melodische Figur verbindet Tammus Kritik an Ezechiels Sintflutdeutung, die er dank seiner Traumerfahrung verdächtigt, aus babylonischen Büchern abgeschrieben zu sein, mit den Worten des babylonischen

²⁶Vgl. Bild IV, T. 1-10: zehn Soprane, sechs Alte und vier Tenöre singen unabhängige Stimmen, während weitere acht Soprane, acht Alte, acht Tenöre sowie alle sechzehn Bässe zehnstimmig dazu summen.

²⁷Die meist viertönige Kontur wird von Tammu aufgegriffen (T. 27/28 “Um Himmels Willen”) und von den Fagotten imitiert (T. 35-38). Tammu, verdoppelt in zwei Bratschen, bedient sich einer verlängerten Version für den Ausruf “O Schande über Israel” (T. 53-54), von den Klarinetten imitiert (T. 55-59). Auch Tammus Anschuldigung, Ezechiel kopiere seinen Bericht von der Sintflut aus babylonischen Büchern, erklingt in einer extrem gespreizten Fassung dieses Motivs (T. 72: “Prophet! Prophet!). Im zweiten Teil des Bildes, nachdem die Juden von der Erwählung Tammus als Opfer erfahren haben, erklingt ihr gestaffelt gerufenes “O wenn wir fliehen könnten” (T. 208) noch einmal zu derselben Figur.

Boten, der Tammu seine Auserwählung als Besänftigungsoffer der Götter mitteilt. An dieser Schnittstelle genau in der Mitte des zentralen Bildes trifft die alte Ordnung, in der die Götter Menschenopfer forderten, auf die (von Sloterdijks Ezechiel dem geretteten Noah zugeschriebene) Neuordnung, die nur noch Tieropfer vorsieht. Für Tammu entwirft Widmann punktiert aufsteigende Dreitonzüge, die in sich diatonisch angelegt sind, jedoch durch ihre Versetzung im Verlauf längerer Konturen einer tonalen Einbindung widerstreben.²⁸ Der Knabensopran des Boten alterniert tonal ähnliche, jedoch synkopisch rhythmisierte Dreitonzüge mit punktiert aufspringenden Quartan.

NOTENBEISPIEL 67: Melodische Konsonanz im Kontext des Menschenopfers

4. Bild **Pesante**

60

8

Tammu: was von der großen Flut, die da - mals ü - - - ber A - - - dams Kin - der kam?

4. Bild **Poco pesante**

149

Bote: Zum Tempel soll ich dich ge - lei - ten, mit all den Ehren, die dem Heiligen ge - büh - ren. Be-
krän-zen sol - len wir dein Haupt

Das Orchester ist in diesem zentralen Bild mit zusätzlichen Farben angereichert. Wenn es zum jüdischen Chor hinzutritt, sind die Holzbläser nicht nur um die weiteren Oboenverwandten, sondern zusätzlich um Alt- und Bassflöte ergänzt. Besonders interessant ist das Hinzutreten der Orgel, die ansonsten in der Oper selten, kurz und nur vom Raum hinter der Bühne zu hören ist. Der Kontext ist bezeichnend. Sloterdijk hat sich ja bei der Darstellung der Geschichte von Noahs Rettung die Freiheit genommen, die Verse aus Genesis 8:20 als eine Korrektur hinzustellen, die der Prophet Ezechiel unter dem Eindruck der im Zuge der babylonischen Neujahrsrituale bevorstehenden Opferhandlung vornimmt. Das Einsetzen der Orgel genau in dem Augenblick, als der Prophet Ezechiel seinem Schreiber unter Gewissensqualen eine vom zunächst vorgesehenen Menschenopfer purgierte

²⁸Tammus Worte an den Propheten, der dem Schreiber seine göttliche Eingebung über die Sintflut diktiert hat, folgen seinem Vorwurf: "Was hast du denn gesehen von dem *abubu*?" (wobei er sich auf das in Babylon die Sintflut symbolisierende Flutungeheuer bezieht).

Fassung diktiert,²⁹ verstärkt die sakrale Bedeutung der Handlung und lässt sie als religionsgeschichtliche Zäsur verständlich werden, die weit über den babylonisch-jüdischen Kontext hinausführt. Unmittelbar anschließend erscheinen vier babylonische Trompeter und bereiten mit ihrer Fanfare den Auftritt des Königsboten vor, der ein Menschenopfer einleiten soll.

Die religiöse Thematik ertönt in musikalisch komprimiertester Form im Zwischenspiel, das nach der Pause die wesentlich kürzere zweite Hälfte des Werkes einleitet. Hier kündigt der Gottes Stimme artikulierende Chor hinter der Bühne in deutlicher Anspielung auf einen Text aus dem Buch Amos vom neuen Bund Gottes mit den Menschen (“Ich habe Freude an der Liebe, nicht am Blut des Opfers, an der Erkenntnis Gottes habe ich Lust, nicht am Rauch von Feuern”), während die Seele im innigen Duett mit der Klarinette die Sterne als Zeichen deutet, die den Menschen zu seiner wirklichen Heimat (“weit, hoch, herrlich, drüben, frei”) rufen.

In den übrigen Akten bilden überraschenderweise Widmanns Selbstzitate die faszinierendste Schicht. Sie sprechen durch den hermeneutischen Kontext ihrer Herkunft eine deutliche Sprache und stellen so wesentliche inhaltliche Momente der Handlung in Relation zu Themen, die dem Komponisten auch früher schon wichtig waren.

Den orchestralen Hintergrund für das Schicksal von Menschen, die zum Spielball der Götter werden, entlehnt Widmann seinem im Frühjahr 2012 uraufgeführten Orchesterwerk *Teufel Amor*,³⁰ das mit der Hälfte seiner Partitur, ‘babylonisch’ verteilt auf sieben Segmente, in die Oper eingeht. Die Zitate begleiten sowohl Tammus individuelles Schicksal als auch das Leiden der Menschheit zur Zeit der großen Flut, deren zeitversetzter Zeuge er wird. Im zweiten Bild hat Inanna Tammu mit Hilfe eines Wunderkrautes die zur Zeit des jüdischen Exils bereits in ferner Vergangenheit liegende Sintflut erleben lassen. Die “schwer dröhnend” überschriebene Passage, ihrerseits entwickelt aus einem die menschliche Grausamkeit evozierenden

²⁹Vgl. Genesis 8:20 “Dann baute Noah dem Herrn einen Altar, nahm von allen reinen Tieren und von allen reinen Vögeln und brachte auf dem Altar Brandopfer dar” mit dem Wortlaut im Libretto: *Der Schreiber*: Du wolltest wohl von Noahs ernstem Dank berichten für seine und der Kreaturen Rettung. Als er bereit legt, langsam und furchtbar und ergeben, heilige Messer, und zum Altar hin führt das bebende Opfer, seinen Sohn, da fielst du plötzlich bleich zu Boden und hören nicht noch sehen konntest du. [...] Wie also soll ich weiter schreiben? Was für ein Opfer führte Noah aus, als er das heilige Messer hob und als das Reisig brannte lichterloh? — *Ezechiel*: So schreib in Gottes Namen hin: “Noah nahm von allen reinen Tieren, und bracht’ die Gabe dar im Feuer.”

³⁰Zu Hintergrund und Musik dieses Orchesterwerkes cf. den letzten Abschnitt im ersten Kapitel dieses Buches, S. 53-61.

Zwischenspiel in *Das Gesicht im Spiegel*, dient sowohl in *Teufel Amor* als auch in *Babylon* der musikalischen Darstellung der Hölle. Widmann malt den Kataklysmus mit orchestral überwältigender Wucht, in der die vokalen Beschreibungen und Empörungen des stimmungsgewaltigen Euphrat und die Klagen des Chores der Babylonier über die vollständige Zerstörung ihrer Welt schier unterzugehen drohen.³¹ Wenig später, als die Babylonier dem Himmel in einer wie motettenhaft klingenden Textur seine Maßlosigkeit vorwerfen, wählt Widmann aus *Teufel Amor* dagegen eine versöhnlichere Passage, die ihren Ursprung in *Lied für Orchester* hat.³²

Das fünfte Bild, in dem Tammu den babylonischen Göttern geopfert wird, beginnt und endet mit Passagen aus *Teufel Amor*. Sowohl das 43-taktige Vorspiel, das schon im Herkunftswerk die ominöse Bedrohung zu Beginn der vermuteten poetischen Erzählung klanglich übersetzt,³³ als auch das 34-taktige Nachspiel mit der Musik, die in *Teufel Amor* mit wildem Lärm die Turbulenzen vor der hymnischen Verschmelzung der ungleichen Liebenden schildert, erklingen ganz ohne vokale Ergänzung.³⁴ Dies ändert sich bei der Fortsetzung des letzteren Zitats zu Beginn des sechsten Bildes: Hier begleitet die Musik aus *Teufel Amor* das Septett der Phalloi, die sich bei der Todesgöttin über deren Unerbittlichkeit beklagen.³⁵ Viel später in derselben Unterweltszene dient die in *Teufel Amor* anschließende Passage Inannas Verhandlung mit der Todesgöttin über die ersehnte Ausnahme, dank derer Tammus Tod widerrufen werden soll.³⁶ Zwischen beiden ertönt ein drittes Zitat: Das zweite Drittel des Bildes beginnt mit der Musik, mit der *Teufel Amor* endet; sie malt dort aus, wie der Teufel, nachdem er den Kürzeren gezogen hat, wutschnaubend abtritt. Ähnlich hat die Todesgöttin, indem sie Inanna und mit ihr der Liebe Eintritt in ihr Reich erlaubt, im Grunde schon verloren.³⁷

³¹ *Babylon* II, T. 195-207 ≈ *Teufel Amor* T. 324-336. (*Teufel Amor* T. 324-331 entwickelt aus *Das Gesicht im Spiegel*, 12. Szene, T. 282-289 [Ende des Orchesterzweischenspiels].)

³² *Babylon* II, T. 376-406 ≈ *Teufel Amor* T. 454-484 (≈ *Lied für Orchester* T. 120-150).

³³ *Babylon* V, T. 1-43 ≈ *Teufel Amor* T. 8-50.

³⁴ *Babylon* V, T. 359-392 ≈ *Teufel Amor* T. 165-198.

³⁵ *Babylon* VI, T. 1-58 ≈ *Teufel Amor* T. 199-259.

³⁶ *Babylon* VI, T. 320-365 ≈ *Teufel Amor* T. 264-309 (VI, T. 354-365 ≈ *Das Gesicht im Spiegel*, 12. Szene, T. 256-267 [Anfang des oben erwähnten Orchesterzweischenspiels über die grausame Instrumentalisierung eines Menschen. Die Rahmensegmente jenes Zwischenspiels sind in *Babylon* somit exakt palindromisch platziert: eines am Ende des ersten Drittels im zweiten Bild, das andere am Anfang des letzten Drittels im zweitletzten Bild]).

³⁷ *Babylon* VI, T. 104-130 ≈ *Teufel Amor* T. 509-535.

Zuletzt klingt das Orchesterstück über die Ohnmacht des Liebenden gegenüber dem Teufel in Bild VII an, in einer Passage aus dem Schluss von *Teufel Amor*, in der die musikalisch angedeutete Erzählung der menschlichen Liebe eine Chance zu geben scheint. Das Exzerpt begleitet eine telegrammstilartige Zusammenfassung der Lektion, die der Opernhandlung zugrunde liegt: Der Chor singt schlicht, "Babylon, die Flut, die Liebe", während die Seele Tammu auffordert: "Lerne leben, lerne sein!"³⁸

In drei langen Passagen überträgt Widmann Aussagen von der monotheistischen auf die polytheistische Religion. Es handelt sich um vokal ergänzte Umdeutungen von Ausschnitten aus seiner *Messe für großes Orchester*. Wenn die Babylonier nach dem Prolog, in dem der Skorpionmensch die neuerliche Zerstörung der Stadt beklagt, ihre Götter anrufen, erklingt der vollständige Introitus.³⁹ Die Orchesterstimmen, denen in der *Messe* zum Hinweis auf die instrumental mitzudenkende Rezitation die Silben "Kyrie eleison" unterlegt sind, begleiten hier den gewaltigen, bis zu 21-stimmig aufgefächerten Gesang, mit dem das Volk am Euphrat seine Götter um Gnade anfleht. Die Übertragung des Erbarmensrufes vom einen Gott der Christen auf die vielen Götter Babylons schließt so die in reale Religionen getrennte Menschheit in der urmenschlichen Geste des Gnadengesuches zusammen.

In der Mitte des fünften Bildes bereitet die Stadt die Opferung des Fremdlings Tammu vor. Nachdem der Priester zunächst geprüft hat, ob Babylons König würdig ist, die Sühnehandlung zu vollziehen, beauftragt er ihn mit den feierlichen Worten: "Tu, Herr, was deine Macht verlangt, bring zum Altar die Opfertgabe! Wende ab von den Völkern die Flut und ihre Schrecken für alle Zeit". Die verstörten Juden reagieren, indem sie ihrem Gott ihr Schicksal als aus der Heimat Verbannte ans Herz legen. Wenig später treten die Babylonier hinzu, die ihren Wasser- und Kriegsgott Ninurta preisen in der Hoffnung, er werde sie künftig mit Fluten und anderen Katastrophen verschonen. Als instrumentalen Hintergrund für dieses vielschichtige Gewebe aus Priestersegnung, Hilferuf und Götterbesänftigung wählt Widmann die Musik, die in seiner *Messe* das *Gloria* bildet, also eine Musik, die auch dem liturgischen Vorbild des Ordinarium folgend den Erbarmensruf mit dem Flehen um "Frieden auf Erden" verbindet.⁴⁰ Es folgt der auch in Widmanns *Messe* unmittelbar anschließende Contrapunctus III, zu dem Babylons Juden nun in höchst komplexer vokaler

³⁸ *Babylon VII*, T. 139-160 ≈ *Teufel Amor* T. 380-401.

³⁹ *Babylon I*, T. 1-58 ≈ *Messe* T. 1-58 (T. 16-53 beider Werke ≈ *Chor* T. 321-358).

⁴⁰ *Babylon V*, T. 172-239 ≈ *Messe* T. 353-424.

Polyphonie ihr Schicksal beweinen. Dieser Abschnitt, der in der *Messe* als abstrakt-musikalischer Kontrast dem *Crucifixus* vorangeht, steht hier somit im Kontext der rituellen Menschenopferung (Tammu), dem die Juden Babylons die Einführung des Tieropfers durch Noah gegenüberstellen. Erneut stellt Widmanns Musik die Parallele her zwischen den Religionen und betont damit deren untergründige Einheit vor aller Verschiedenheit.⁴¹

Am Ende von Bild VI schließlich erklingen, in der Opernpartitur mit "Auferstehungsmusik" überschrieben, die Abschnitte *Et Resurrexit* und *Exodus* vom Ende der *Messe*. Letzterer bricht jedoch vor dem triumphalen Schlussakkord abrupt ab.⁴² Die Musik unterliegt Ereschkigals Worten, zu denen Inanna den ins Leben zurück entlassenen Tammu aus der Unterwelt führt. Auch hier liegt somit eine Art "Resurrektion" und "Exodus" – Auferstehung und Auszug – vor, wenn auch das entscheidende Versprechen endzeitlicher Erlösung.

Die aus dem christlichen Kontext auf Volk und Götterwelt der Babylonier übertragenen Abschnitte werden auf einer Art naturreligiöser Ebene durch zwei Selbstzitate aus einem Instrumentalwerk für Solo-Flöte und Orchestergruppen ergänzt, die Widmann Allegorien des belebten Himmels – dem Planeten- und dem Regenbogenseptett – und deren Aussagen zu einer eher philosophischen Akzeptanz des Schicksals zuordnet. Der erste dieser Einschübe findet sich gegen Ende des "Flut und Sternenschrecken" überschriebenen zweiten Bildes. Der klangmächtige Euphrat hat sich in seiner vom babylonischen Chor unterstützten Anklage des Himmels völlig verausgabt. "Final, erschöpft" singt er nun, leise mit dem Planetenseptett abwechselnd, seinen Klageruf: "Ausgemordet ... Wehe der Welt nach der Flut", wobei er musikalisch den Rahmen um den Hauptabschnitt dieses Bildes schließt. Bevor dann der Priesterkönig auftritt und verkündet, er sei "Aufhalter des Unheils, Geher auf gerechten Wegen, Tröster für alles, was lebt, guter Gesetzgeber" sowie "der mit den Göttern redet und der König, dessen heilender Schatten sich breitet übers Land", setzt das Orchester zum verklingenden "Arki abubu" (nach der Sintflut) des Planetenseptetts mit einem Exzerpt aus Widmanns 2011 entstandenem Werk *Flûte en suite* ein. Unter der Überschrift "Feierlich (höchstmöglicher Kontrast zwischen langsamem 'Pesante'-Choral und tänzerisch-ironischem 'Choral' der 3 Piccolo-Flöten)" erklingt hier der vollständige fünfte Satz der Suite.⁴³ Schon im Herkunftswerk verblüfft die Abruptheit des Wechsels zwischen zwei ganz

⁴¹ *Babylon* V, T. 240-255 ≈ *Messe* T. 425-440.

⁴² *Babylon* VI, T. 455-507 / 508-529 ≈ *Messe* T. 569-627 / 628-643.

⁴³ *Babylon* II, T. 495-517 ≈ "Choral II" aus *Flûte en suite*, T. 1-23.

unterschiedlichen Tempi. In der Oper scheinen die *pesante* klingende Choralphrase der Soloflöte und die sie immer wieder unterbrechenden *più mosso subito*-Einwürfe des Piccolo-Terzetts die instabile Geisteshaltung des katastrophengebeutelten Volkes abzubilden.

Das zweite Exzerpt aus derselben Suite erklingt nicht lange nach dem Beginn von Bild VII. Solostimme und Vokalseptett verklingen hier nicht, sondern stellen dem instrumentalen Zitat eine eigenständige Schicht gegenüber. Die Seele empfiehlt dem aus dem Totenreich geretteten Tammu, „Trag auf dem Haupt den Kranz aus Stundenblüten“, Tammu wendet ein, die Flut sei „nie vorüber“, und das Regenbogenseptett besingt die Siebenzahl als Basis der neuen Zeitordnung. Zu allem spielt das Orchester die ersten 18 Takte aus dem „Venezianischen Gondellied“, dem sechsten Satz in *Flûte en suite*.⁴⁴ Wie das ruhige Wiegen einer Gondel sollen die Babylonier sich nun ihr Leben vorstellen: „Tag folgt auf Tag in festgefügter Reihe“.

Die alljährlichen Ausschweifungen in Babylon assoziiert Widmann mit den Festen seiner Geburtsstadt München. Die Musik dafür, die große Abschnitte des dritten und sechsten Bildes beherrscht, gewinnt er aus drei ihrerseits miteinander verwandten Werken. Als Ausgangspunkt dienen die beiden Rahmensätze „Zweifacher“ und „Marsch“ der 2009 komponierten *Dubairischen Tänze*.⁴⁵ Die Sätze hängen innerlich zusammen, insofern die fünftaktige Einleitung des „Zweifachen“ – die beliebte Ankündigung fast jedes oberbayrischen Ländlers oder Schuhplattlers – transponiert im Zentrum des „Marsch“ wiederkehrt. Eingebettet ist sie in eine Verschränkung aus den Anfangstakten des *Bayrischen Defiliermarsches* (der hier bei halbtönig versetzt harmonisierten Bläsern und Streichern recht betrunken klingt) und dem charakteristischen Melodiebeginn des populären Liedes „Mir san die lustigen Holzhackerbuam“. Ungewöhnlich für einen Marsch ist das durchwegs instabile Tempo: Ausgedehnte, zunehmend aus dem Ruder laufende Accelerandi werden plötzlich gestaucht, *Meno mosso* und *Presto subito* folgen einander wiederholt Takt auf Takt.

⁴⁴*Babylon VII*, T. 12-28 ≈ „Venezianisches Gondellied“ aus *Flûte en suite*, T. 2-18.

⁴⁵Widmann war 2009 vom Siemens Arts Program zu einem einmonatigen Studienaufenthalt nach Dubai geschickt worden. In der Weltstadt am Persischen Golf sollte er sich durch fremde Eindrücke zu einer neuen Komposition inspirieren lassen. Dazu schreibt er im Werkkommentar: „Mein einmonatiger Dubai-Aufenthalt rief in mir die Frage hervor, wo ich – auch musikalisch – eigentlich herkomme. So wie es einen zu Hause naturgemäß in die Ferne zieht, muss man vielleicht in die Fremde gehen, um das Eigene zu entdecken. Meine Antwort – sei sie nun Konsequenz, Substrat oder Gegenfrage – lautet *Dubairische Tänze*.“ Die Sätze der Suite sind I Zwifacher, II Valse mécanique, III Wiegenlied, IV Jeux d’eaux, V Valse bavaroise, VI Schlaflied, VII Ländler, VIII Vier Strophen und IX Marsch.

Dieser ursprünglich für kleines Ensemble konzipierte “Marsch” aus *Dubairische Tänze* wurde 2010 durch vertikale Ergänzung (Auffüllung der Instrumentierung) zum Orchesterstück *Souvenir bavarois* und 2011 durch horizontale Erweiterung (um einen ausführlicheren Mittelteil und einen neuen Schluss) zu *Bayerisch-babylonischer Marsch*. In der Oper *Babylon* finden die beiden Orchesterwerke segmentweise eine neue, durch die Parallelisierung zweier ganz unterschiedlicher Metropolen interessant beleuchtete Verwendung. Dabei werden die zuvor rein instrumental gesetzten Passagen meist zur Begleitung übermütiger Ausrufe von Chor und Solisten. Als zusätzliche, ebenfalls aus der Suite der *Dubairischen Tänze* stammende Quellen dienen eine längere Passage aus dem Anfang des “Zweifachen” sowie das gesamte Material der beiden auf diesen folgenden Stücke, “Valse mécanique” und “Wiegenlied”. Die aus den *Dubairischen Tänzen* entnommenen oder aus den Nachfolgewerken abgeleiteten Zitate in der Oper *Babylon* erreichen so erneut die babylonische Siebenzahl.

Insbesondere die Keimzelle des “Zweifachen” macht im dritten Bild eine unerwartete Wandlung durch, die in Notenbeispiel 68 nachgezeichnet ist. Nachdem Inanna mit einem anbietenden, jahrmarktschreierischen “Hereinspaziert, hier gibts die ganze Welt” die bunte Gesellschaft zum Feiern eingeladen hat, vom babylonischen Chor bestärkt durch ein fröhliches “bambaram dadam”, dient die wie im Zentrum des dubairischen Marsches nach E-Dur transponierte Keimzelle den karnevalstrunkenen Babyloniern als Basis für ein ur-bayerisches “u—Oans, zwoa, g’suffa.”⁴⁶ Es folgt ein von synkopischem Fingerschnippen untermalter Swing des Affenseptetts. Nachdem die Affen mit Inanna geschäkert haben, wer wohl die Kokosnuss geklaut hat, macht Inanna sich über die unzulängliche Schöpfung des Gottes Marduk lustig und ermutigt auch die Feiernden zu allerlei Unfug.⁴⁷ Wenig später ertönt eine gemeinschaftliche Satire über den Schöpfergott zur jetzt wieder in die Originaltonart zurückversetzten Keimzelle des “Zweifachen”.⁴⁸ Als der Prophet Ezechiel von den ausgelassenen Feiernden erbost Ruhe verlangt, beschränken diese sich für eine Weile auf Fingerschnippen, spotten jedoch unter Inannas Führung bald erneut über Marduk.⁴⁹ Je frecher Inanna und die von ihr angespornten Babylonier

⁴⁶*Babylon III*, T. 165-243 ≈ *Bayerisch-babylonischer Marsch* T. 1-79; ein Ausschnitt wird später in demselben Bild zu neuem Text aufgegriffen, vgl. T. 208-217 mit 597-606.

⁴⁷*Babylon III*, T. 297-422 ≈ *Bayerisch-babylonischer Marsch* T. 80-205.

⁴⁸*Babylon III*, T. 439-462 ≈ *Dubairische Tänze*, “Zweifacher” T. 1-24.

⁴⁹*Babylon III*, T. 473-544 und 561-585 ≈ *Dubairische Tänze*, “Valse mécanique” T. 2-60 / 94-101 und 102-128.

werden, umso verzweifelter um Ernsthaftigkeit und fromme Demutsbekundungen bemüht klingen die Juden. Besonders entsetzt sie die Verhöhnung des Schöpfergottes. Als im Orchester noch einmal die E-Dur-Transposition des Fünftakters erklingt, widersetzen sich die gottesfürchtigen Exilanten der impliziten Ermunterung dieser Musik in Wort und Melodie und versichern einander stattdessen, der Herr werde Sion trösten.

NOTENBEISPIEL 68: Der "Keim" des Zwiefachen, dreimal in *Babylon*

Zwiefacher (Zünftig, derb)

Babylon (3. Bild, ab Ziffer 22 [-6])

U Oans, zwoa, g'suf - - fa
(babylonischer Chor)

(Bläser + Streicher)

(3. Bild, ab Ziffer 44 [-1])

So gut er konn - - te, schuf er sich ein All.
f

Babylon (3. Bild, ab Ziffer 60 [+3])

Der Herr er trös - tet Si - on
(jüdischer Chor, Männerstimmen)

(Bläser + Streicher)

Ähnlich wie der Karnevalsstimmung im dritten Bild eine psychologische Entlastungsfunktion vor dem anstehenden rituellen Menschenopfer zukommt, wird die bajuwarische Musik auch im sechsten Bild, Inannas Abstieg in die Unterwelt zur Rettung Tammus, noch einmal im Sinne emotionaler Kompensation eingesetzt. So zeigt Inanna, als sie am Tor der Unterwelt um Einlass bittet, zwar in Worten Respekt vor der Herrscherin des Unwiederbringlichen, doch wird dieser Respekt von ihrer Musik konterkariert. Wie das Orchester ferner deutlich macht, nimmt auch das Septett der Phalloi die ihres Amtes längst müde Todesgöttin nicht wirklich ernst.⁵⁰ Die Preisgabe des geopferten Tammu zu erzielen gelingt Inanna mit Hilfe des Wiegenliedes, das der *Étude* Nr. VI für Violine solo zugrunde liegt. Es handelt sich bei diesem Werk, das Widmann seiner Schwester, der Geigerin Carolin Widmann, zur Geburt ihres ersten Kindes schrieb, um ein schlichtes Thema mit 24 Variationen. In dem Augenblick, da die all ihrer Insignien entkleidete Inanna vor ihre Schwester Ereschkigal tritt, erklingt hier eine modifizierte und erweiterte Form der vorletzten dieser Variationen. Eine einzelne Violine umspielt die Worte, mit denen die mächtige Inanna die schwache Todesgöttin beschwichtigt, indem sie vorgibt, sich den Regeln der Unterwelt zu unterwerfen.⁵¹

NOTENBEISPIEL 69: Inannas Unterwerfungsgeste vor Ereschkigal

Einfach (♩ = 132)
(demütig, keusch)

Inanna
Arm ——— muss ich sein ——— vor dir. So —

Solo-Violine

Inanna
leg ich auch den Gürtel

Solo-Violine

⁵⁰ *Babylon* VI, T. 65-103 ≈ *Souvenir bavaois* T. 60-99.

⁵¹ *Babylon* VI, T. 197-217 und 233-236 ≈ *Étude* VI für Violine solo, "Wiegenlied für Salome", Variation 23, T. 1-21 und 22-25.

Wenig später, als die Todesgöttin in ihrer ohnmächtigen Wut nur noch Konsonanten hervorpresst, fügt Widmann den vollständigen dritten Satz aus seinen *Dubairischen Tänzen* hinzu. Die Passage ist beziehungsreich “Wiegenlied für den Tod” überschrieben. Getragen von dieser einullenden Musik, die sich von den weiteren Zorneslauten der Todesgöttin nicht stören lässt, legt Inanna ihrer Schwester scheinheilig nahe, die Freigabe Tammus würde zur Linderung ihres Erschöpfungszustandes beitragen.⁵²

Für Rituale greift Widmann an drei Stellen der Oper auf sein 2008 entstandenes Orchesterwerk *Antiphon*, insbesondere dessen Hauptthema und Entwicklung, zurück. Die achttaktige Fanfare mit ihrem bedrohlichen Schlagzeugausklang fungiert im vierten Bild als königliches Signal. Es kündigt den Auftritt des Boten an, der Tammu, den für die diesjährige Neujahrsopferung Auserwählten, feierlich begrüßen wird⁵³ (Bsp. 70). Im fünften Bild ertönt eine gleichfalls auf der Fanfarenthematik basierende Passage im Hintergrund der rituellen Vorbereitung der Opferhandlung, d.h. beim Ankleiden des Königs mit Opfergewändern und Hoheitsinsignien.⁵⁴

Die dritte aus *Antiphon* übernommene Passage beginnt mit einem thematisch von der rituellen Fanfare unabhängigen, in sich sehr komplexen Segment. Fallende Staccato-Läufe der tiefen Bläser und Streicher werden von Flageolettklängen getragen, jedoch von Bongo- und Tamborimwirbeln unterbrochen. Nach einem Ausbruch tritt ein Moment nur von leisen Trommelwirbeln erfüllter Stille ein, bevor die Blechbläser mit einem Schwenk ins Fanfarenmaterial eine gewaltige Steigerung und Beschleunigung initiieren. Der *Feroce* markierte Höhepunkt, der mit Röhrenglocken und Buckelgongs machtvoll unterstrichen ist, macht einem *Pesante* und bald darauf einem *Molto calmo subito* Platz. Diese vielgliedrige musikalische Abfolge begleitet in der Oper eine stumme Bühnenhandlung: Vom Himmel schwebt ein schwarzer Kubus auf Babylon herab, der als Altar und Opferraum zugleich dienen wird. Der König hält vor der von ihm erwarteten Opferhandlung einen Augenblick wie zweifelnd inne, gibt sich dann jedoch einen sichtbaren Ruck, entschlossen, seine Pflicht zu erfüllen. Verborgenen im Inneren des geheimnisvollen Raumes erfolgt die Tötung des Opfers. Als der Opferkubus wieder entschwebt, bleibt Tammu reglos am Boden liegend zurück.⁵⁵

⁵² *Babylon VI*, T. 279-313 ≈ *Dubairische Tänze*, “Wiegenlied” T. 1-35.

⁵³ *Babylon IV*, T. 138-145 ≈ *Antiphon* T. 1-8.

⁵⁴ *Babylon V*, T. 263-272 ≈ *Antiphon* T. 262-271.

⁵⁵ *Babylon V*, T. 273-321 ≈ *Antiphon* T. 177-225.

NOTENBEISPIEL 70: Das Fanfarenthema aus *Antiphon*

4. Bild

138 **Vivace, brillante** (♩ = 112)

fff con tutta la forza sempre stacc.

Trompete 1
Trompete 2
Trompete 3
Trompete 4
(4 Trompeter in babylonischer Kleidung auf der Bühne)

fff con tutta la forza

Tranquillo, subito (♩ = 50) **senza misura** (ca. 30")

Pauke
tiefes Tomtom
tiefes Tomtom

Ebenfalls ins fünfte Bild integriert Widmann zwei Segmente aus seiner Konzertouvertüre *Con brio*. Das Werk entstand 2008 im Auftrag des Bayerischen Rundfunks, dessen Chefdirigenten Mariss Jansons angeregt hatte, das Werk solle auf Beethovens 7. und 8. Sinfonie Bezug nehmen. Widmann setzt dies um, indem er, wie er berichtet, nach beethovenschem

Vorbild “Furor und rhythmisches Drängen” zu entfachen sucht.⁵⁶ In der Oper begleitet eine Passage, die mit dunklen Luftgeräuschen der 28fachen Bläser beginnt und sich zu Vokalisieren der vereinten Chöre mit schubweisen Akkordwiederholungs-Crescendi in die Höhe schraubt, die rituelle Nachstellung des Schöpfungsgeschehens aus dem Maul des Urdrachens Tiāmat, mit der das Opferfest eröffnet wird.⁵⁷ Später untermalt ein umfangreicheres, gleichfalls vor allem durch crescendierende Akkordwiederholungen geprägtes Segment den ausnahmsweise vereinten Gesang der Babylonier und Juden, mit dem sie gemeinsam die All-Einheit der Götter und Völker preisen in einer visionären Zukunft, in der Himmel und Erde einander entgegenstreben werden.⁵⁸

Aus einem weiteren Orchesterwerk der letzten Jahre, *Zweites Labyrinth* (2006), in dem vereinzelte Kurzfiguren erratische Wege einschlagen, um diese dann bald wieder zu verlassen, zitiert Widmann nur einmal in der Oper *Babylon*, und zwar in einer *Agitato*-Passage gegen Ende des sechsten Bildes. Die zunächst gänzlich aus Geräuschen und Lauten unbestimmter Tonhöhe bestehende Musik⁵⁹ zeichnet hier ein musikalisches Bild der Niederlage der Todesgöttin, die dazu “mit zähnefletschend-animalischem Ausdruck” zu ihrer Schwester Inanna sprechend hervorpresst: “Lust auf Wahnsinn hast du mir gemacht. Die Ausnahme ... du sollst sie haben!” Die letzten Worte, die Widmann sich “wie ein Stier gebrüllt” wünscht, fallen mit dem *sffffz*-Ausbruch eines voll chromatischen Clusters zusammen, der an dieser Stelle auch im *Zweiten Labyrinth* erklingt.⁶⁰

Ein letztes Selbstzitat bestimmt die Schlusstakte der Oper, den innerhalb des “Nachspiels” eigens abgetrennten “Abgesang”. In diesen Takten vervollständigt der Skorpionmensch sein Zitat der Epode eines als Pindarsche Ode entworfenen Gedichtes von Gottfried Benn mit deren letzten

⁵⁶So seine eigene Aussage nach dem von Schott Music veröffentlichten Werkkommentar.

⁵⁷*Babylon* V, T. 60-71 ≈ *Con brio* T. 84-95.

⁵⁸*Babylon* V, T. 74-97 ≈ *Con brio* T. 165-188.

⁵⁹In der teilweise neu instrumentierten Opernpassage spielen vier Piccoloflöten unsynchronisierte langsame Vierteltonglissandi zu gegenläufigen Plektronglissandi der beiden Harfen; bald darauf fügen die Blechbläser “tukutuku”-Luftgeräuschriller hinzu, und noch einen Takt später unterstreichen die je vier Oboisten, Klarinetten und Fagottisten den 16tel-Rhythmus mit Klappengeräuschen. Zu allem erklingt in einzelnen Celli und Bässen ein makabrer Triller auf der Umspannung hinter dem Steg. Erst als das auf dem Höhepunkt eines *Accelerando* hinzutretende Akkordeon, *staccatissimo* und in “extremer Dynamik”, kurze Figuren einwirft, kehren auch Bläser und Streicher nacheinander in den Bereich der Töne zurück.

⁶⁰*Babylon* VI, T. 435-451 ≈ *Zweites Labyrinth* T. 156-172.

Worten: „muss nun gehen“.⁶¹ Die Musik entspricht in allen Einzelheiten der am Ende des Epilogs in der Oper *Das Gesicht im Spiegel*.⁶² Das dreistimmig gesetzte Akkordeon und die Kantilene der Klarinette steigen polyrhythmisch in die Höhe, als wollten sie die Weiterführung auf einer höheren Ebene andeuten. In beiden Fällen steht der niederschmetternden Erfahrung einer Zerstörung alles Liebgewonnenen die in dieser Situation wenig tröstliche eigene Unzerstörbarkeit gegenüber: dort die beunruhigende Regenerationskraft des menschlichen Klons, die eine Selbsttötung aus Verzweiflung ausschließt, hier die Selbstvervielfachung des Skorpionmenschen, dessen Ableger bald alle Nischen der Trümmer Babylons bevölkern. Widmann lässt offen, ob seine Musik die Trostlosigkeit am Ende beider Geschichten mit der Hoffnung auf Weiterleben und Wiedergeburt kontrastieren will.

Die Oper *Babylon* präsentiert sich als ein Beispiel durchgängiger Polystilistik mit perfekten Übergängen von einer Tonsprache in die andere. Es handelt sich dabei keineswegs um willkürlichen Eklektizismus; vielmehr ist jeder musikalisch realisierte Kontext einer der in der Handlung vorgegebenen Ebenen zugeordnet. So entsteht ein faszinierendes Kaleidoskop aus Ernstem und Leichtem. Liest man die Rezensionen der Uraufführung, so fällt auf, dass zahlreiche Kritiker einen wesentlich größeren Anteil an kabarettistischer Musik einschließlich Jazz, Pop und Musical zu erinnern glauben, als die Oper tatsächlich enthält. Natürlich sind Ironie und Parodie immer besonders einprägsam, zumal sie meist mit provokanten Worten und Gesten sowie augenfälligen szenischen Handlungen einhergehen. Und da Widmann solchen Einlagen ohne Berührungsangst Musik aus Unterhaltungsgenres zuordnet, die in traditionelle ‘große Opern’ sonst eher stilistisch geglättet und idiomatisch angepasst Eingang finden, mag sich mancher Verfechter der hohen Kunst irritiert fühlen. Zugegeben: nicht alle in Libretto und Musik eingeflochtenen Exzentrizitäten sind gleichermaßen bereichernd und dem Erfolg des Werkes uneingeschränkt zuträglich.⁶³

⁶¹Gottfried Benn, „Menschen getroffen“. In: *Gesammelte Werke I: Gedichte* (München: dtv, 1975), S. 321. Die dritte Strophe des Gedichts, mit der der Skorpionmensch die Handlung beschließt, lautet: „Ich habe mich oft gefragt und keine Antwort gefunden, woher das Sanfte und das Gute kommt, weiß es auch heute nicht und muss nun gehen.“

⁶²*Babylon* Nachspiel, T. 183-205 ≈ *Das Gesicht im Spiegel* XVI, T. 70-92.

⁶³So moniert Juan Martin Koch in der *Neuen Musikzeitung* mit einigem Recht die „pseudoskurrile Vertonung der Septette der Vulven und Phalloi mit Steeldrum und Piccolo-Kreischen“ („Die *Zauberflöte* für das 21. Jahrhundert ist noch zu schreiben: *Babylon* von Jörg Widmann und Peter Sloterdijk an der Münchner Staatsoper“, NMZ Online, 28.10.2012).

Doch bei der Belustigung oder Empörung über Affen-Cancan und bajuwarische Derbheit wird leicht übersehen, welche psychologische Absicht in diesen Komponenten zum Ausdruck kommt.

Thematisch bestimmend für diese Oper sind die Urkonflikte der Menschheit: Die Tragik des von Schmerz und Verlust geprägten irdischen Lebens, der Widerstreit zwischen einer gesuchten Ordnung sowohl in der Welt als auch in der Beziehung zu den Göttern und dem diese Ordnung zyklisch durchbrechenden Chaos der Katastrophen. Die Menschheit erfährt sich als Spielball von Göttern, Natur und Kosmos und fühlt sich hilflos und verzweifelt. Im Bemühen, dieser Konfliktsituation zu begegnen, entstehen vor allem zwei Verhaltensweisen: die Religion, die mit Riten und Geboten den vermeintlichen göttlichen Zorn und damit die Katastrophen zu mindern verspricht, und die sporadische Verdrängung der Kontingenzerfahrung in Freiräumen burlesken Verhaltens. Das ins Zentrum der Oper gestellte babylonische Neujahrsfest mit seiner Abfolge von karnevalesker Ausgelassenheit, Ursprungsbesinnung im rituell nachvollzogenen Schöpfungsmythos und erhoffter Götterbesänftigung im Opferfest vereint alle Elemente dieser Spannung.

Den überwiegenden Anteil der Musik nehmen denn auch Äußerungen des Schmerzes ein, tiefernste Klagen über Bedrückungen epischen Ausmaßes. In ihrer vokalen und instrumentalen Besetzung und ihrer dynamischen Intensität reichen diese Klagen vom ganz Leisen und Kargen bis zu ins Maßlose gesteigerten Klanggemälden. Dies wird besonders deutlich, wenn man entscheidende Momente der Oper noch einmal unter dem Blickwinkel des Schmerzes Revue passieren lässt: Der Skorpionmensch betrauert einsam und unbegleitet oder über schmerzlich langgezogenen Liegeklängen den Irrsinn der megalomanischen Menschheit. Der mythische Mensch Tammu fürchtet, über sein sinnliches Verlangen nach Inanna sich selbst zu verlieren, und empfindet ungläubiges Entsetzen über den Zorn Gottes, wie er ihn in der als göttliche Strafe erfahrenen Sintflut erlebt. Inanna, die um den von den Babyloniern rituell geopfertem Geliebten trauert, beanstandet das Verhalten der Todesgöttin, die ihre Unbeugsamkeit aufrecht erhält, obwohl sie an ihrer Aufgabe zu ersticken droht. Das babylonische Volk als gemeinschaftliche Stimme zusammen mit dem personifizierten Euphrat ächzt klangmächtig unter der unverständlichen Grausamkeit der Götter und den erschütternden Zerstörungen durch die Sintflut, während die jüdische Exilgemeinde Jahwe als unerbittlich erlebt, insofern er ihre als Strafe empfundene Heimatlosigkeit in einem anderen Gottheiten dienenden Land nicht beenden zu wollen scheint. Am durchgängigsten klagt die Seele. Bereits bei ihrem ersten Auftritt zu Beginn des ersten Bildes beweint sie

die Abtrünnigkeit ihres “Bruders” Tammu unter dem vermeintlich verderblichen Einfluss einer verführerischen heidnischen Priesterin. Im Zentrum der Oper sorgt sie sich im zarten Duett mit einer solistischen Klarinette um die Menschen, die im Staub der Erde gefangen scheinen und ihre wahre geistige Heimat nicht kennen. Am Ende des siebten Bildes schließlich muss sie Tammu trauernd aufgeben.

Alle diese Passagen eint Widmanns sicheres Gespür für eine subtil abgeschattierte Orchestrierung, für die emotionale Sprache von Harmonisierungen, in denen eine plötzliche Konsonanz verstörender wirken kann als jede schrille Dissonanz, und für die expressive Kraft intervallisch und rhythmisch oft extremer Vokalkonturen. “Wann hat sich zuletzt ein Komponist so unbefangen – und meisterhaft – der Frage der Melodie gestellt?” fragt Alexander Dick nicht umsonst bewundernd.⁶⁴

In diesem großen Gemälde geht es um Mythos und Maßlosigkeit – Maßlosigkeit sowohl auf Seiten der Menschen als auch auf der der Götter. Die Beziehung zwischen Tammu und Inanna steht in ihrer Vergegenwärtigung kulturell konträrer Auffassungen symbolisch für die Begegnung der Völker und Religionen in Babylon: Er glaubt an eine Teilhabe am Jenseits und an eine unsterbliche Seele; sie ist überzeugt, dass der Tod überlistet und ein Mensch ins irdische Leben zurückgeholt werden kann. Doch ihre quasi private Liebesgeschichte nimmt einen viel kleineren Raum ein, als viele Opernbesucher nachträglich glauben mögen,⁶⁵ und steht keineswegs in ursächlicher Beziehung zu den das Werk bestimmenden Fragen. So bleibt der Eindruck von einer anspruchsvollen musikdramatischen Thematisierung im überraschenden Gewand einer opulenten “großen Oper”.

⁶⁴Alexander Dick, “Bayrilonisches Sprachengewirr. Musiktheater der Maßlosigkeit: Jörg Widmanns und Peter Sloterdijks Oper *Babylon* in München”, *Badische Zeitung* vom 29. Oktober 2012.

⁶⁵In Vor-, Zwischen- und Nachspiel kommen weder Tammu noch Inanna überhaupt vor. In Bild II von der Sintflut und in Bild III vom babylonischen Neujahrsfest tritt Tammu als zeitversetzter Beobachter bzw. fremdelnder Grenzgänger lediglich in den Rahmensegmenten kurz in den Fokus; in Bild IV um die jüdische Exilgemeinde und in Bild V vom Opferfest wird dagegen Inanna jeweils nur kurz gegen Ende des Bildes sichtbar. Erst mit Tammus Errettung aus der Unterwelt in Bild VI und dem in Bild VII wiederaufgegriffenem Gelübde ewiger Zusammengehörigkeit rückt die Liebe des Paares wieder in der Vordergrund.

