

FRANCIS HÜSERS (Hamburg)

## ***Drei Helden* von Jörn Arnecke – Ein Werkstattbericht des Librettisten<sup>1</sup>**

Die Oper mit dem Titel *Drei Helden. Farce für Musik* von Jörn Arnecke auf ein Libretto von mir wurde am 30. Mai 2004 als Auftragswerk der Musikakademie Rheinsberg im Schlosstheater in Rheinsberg uraufgeführt.

Die praktische Entstehungsgeschichte, die künstlerische Konzeption des Werkes sowie die allgemeinen ästhetischen Problemstellungen aufgrund der Situation der Kunschtchaffenden heute sind dazu im Folgenden aus meiner Perspektive dargestellt.

### **Selbsterfahrung zwischen Moderne und Postmoderne**

Bei meiner praktischen Arbeit als Librettist<sup>2</sup> wie ihrer theoretischen Reflexion geht es immer auch um die Frage, ob und wie das Musiktheater heute (wieder) narrativ sein und direkte Identifikationsangebote an den Rezipienten machen kann, dabei gleichzeitig aber die formale Geschichte der Gattung – und mit ihr also auch die Destruktion des Narrativen – nicht nur in seiner formalen Struktur reflektieren, sondern diese Reflexion zum Ausdruck des Gehalts selbst, also inhaltlich, nutzen kann. Pointiert formuliert: Gibt es eine ‚neue Oper‘ zwischen breitenwirksamem Musical einerseits und elitär, selbst-referentiellem Avantgarde-Stück andererseits? Dabei spielt für mich die Auseinandersetzung mit der Ästhetik der klassischen Moderne und dem, was eine Zeit lang unter dem Begriff der „Postmoderne“ diskutiert wurde,

<sup>1</sup> Der Vortragsduktus des Textes wurde beibehalten, nur die unbedingt notwendigen Anmerkungen wurden ergänzt.

<sup>2</sup> Siehe u.a. Jörn Arnecke, *Das Fest im Meer. Musiktheater in drei Abschnitten*. Text von Francis Hüsers nach dem Roman *To the Wedding* von John Berger, uraufgeführt am 17.6.2003, Hamburgische Staatsoper; Jörn Arnecke, *Drei Helden. Farce für Musik*. Text von Francis Hüsers nach Motiven von Homer, Daniel Defoe und Miguel de Cervantes, uraufgeführt am 30.5.2004, Musikakademie Rheinsberg; Alexander Muno, *Vom Meer. Oper in drei Akten*. Text von Francis Hüsers nach *Fruen fra havet* von Henrik Ibsen, Uraufführung geplant für den 29.4.2011, Stadttheater Heidelberg.

eine besondere Rolle. Als Schlagwörter, die das mit „klassisch moderner“ Ästhetik Gemeinte in Erinnerung rufen sollen, wären etwa zu nennen:

- Avantgardismus als künstlerisch kulturpolitische Haltung, was die so genannte „Aporie der Avantgarde“ einschließt, also der Kampf der avantgardistischen Kunst um (soziale und ökonomische) Anerkennung, obwohl mit Erreichen dieser Anerkennung der avantgardistische Status automatisch verloren ist – der Arrivierte ist nicht mehr Avantgardist;
- Bereitschaft zum Experiment mit der Form;
- dabei gleichzeitig und mitunter scheinbar im Widerspruch dazu: erkennbare Tendenz der Reinheit und Klarheit von Formen und Strukturen;
- Anspruch der absoluten Autonomie des Kunstwerks;
- Konstruktivismus als gern angewandtes ästhetisches Verfahren, wobei Konstruktivismus allgemein als Betonung des Formaspekts über den Inhaltsaspekt verstanden werden kann, und bezogen auf die Musik explizit als „Kompositionsweise mit Überbewertung des formalen Satzbaus“ definiert wird.

Kunsthistorisch wäre etwa die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, oder grob: die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, als Hochzeit „klassisch moderner“ Ästhetik zu verorten, weil in dieser Zeit in allen Künsten (Literatur, Malerei, Theater, Musik etc.) „moderne“ Werke im Sinne der genannten Kriterien entstehen, die zu diesem Zeitpunkt eben stets auch (noch) „avantgardistisch“ sind.

Demgegenüber könnte die Diskussion um eine „postmoderne“ Kunst heute grob für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als dominierend gesehen werden, insbesondere aber von den 1960ern bis in die 1990er Jahre hinein, wobei sie hier sowohl für die Kunstproduktion, als auch und vielleicht viel mehr noch für die ästhetische Reflexion als wichtigste ‚Strömung‘ analysierbar ist. Die folgenden Entwicklungen sind in diesem Zusammenhang von Hans Robert Jauß als Kennzeichen „postmoderner“ Ästhetik genannt worden<sup>3</sup>:

- weg vom esoterischen Experiment, hin zur exoterischen Bejahung sinnlicher Erfahrung, zu Genuss und satirischem Überschwang;
- weg von der Proklamation vom „Tod des Subjekts“, hin zur Bewusstseinsentgrenzung;

---

3 Vgl. Hans Robert Jauß, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M. 1989, S. 13-14.

- weg vom Autonomieanspruch des Kunstwerks, hin zu einer Öffnung der Kunst in Richtung Industrie, Konsum, neue Medien;
- zunehmende Intertextualität, verstanden als „freieste Verfügung über alle vergangene Kultur“;
- weg vom Formexperiment, hin zum steigenden ästhetischen Interesse an Rezeption und Wirkung;
- Verschmelzung von Hoch- und Massenkultur.

Spezifizierend ist noch zu betonen, dass schon mit den hier genannten Begriffen „Satire“ und „Intertextualität“ natürlich auch die Ironie als wichtiges Element postmoderner Kunst nachvollziehbar wird, sie lässt sich theoretisch jedoch durchaus auch von den genannten Begriffen abgrenzen und als eigene Qualität beschreiben<sup>4</sup>.

Das – quasi biographische – Problem ist nun, dass ich persönlich in meinen ästhetischen Wahrnehmungen und also meiner gesamten Kunstrezeption – mit Pierre Bourdieu könnte man sagen: meinem Habitus<sup>5</sup> – wesentlich stärker von der klassisch modernen Ästhetik geprägt bin als von einem postmodernen „Anything goes“. Gleichzeitig muss aber auch ich anerkennen, dass die Zeit der klassischen Moderne als Avantgarde schon lange vor meiner Geburt vorbei war, was nicht nur bedeutet, dass die von mir geschätzte Kunst einer viel früheren Epoche angehört, mein ‚Geschmack‘ also vergangenheitsorientiert ist, sondern auch, dass die sozial-kulturellen Bedingungen heute als zeitgenössische Kunst eigentlich doch eine andere erfordern müssten als eben jene klassisch „moderne“. Und spätestens hier wird die Arbeit als Autor, als Librettist zum Selbsterfahrungsprozess.

### ***Drei Helden* als konstruktivistisches Werk**

Die Handlung der „Farce für Musik“<sup>6</sup> *Drei Helden* wurde im Programmheft der Uraufführungsproduktion wie folgt zusammengefasst:

---

4 Vgl. hierzu etwa: Linda Hutcheon, *Splitting Images. Contemporary Canadian Ironies*, Toronto 1991.

5 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1987.

6 Die Bezeichnung als „Farce“ spielt einerseits auf die so benannte Gattung der Literatursatire im 18. Jahrhundert an und ist andererseits als ironisches Wörtlich-Nehmen der ursprünglichen Wortbedeutung (lat.: *farcire* = vollstopfen) gemeint. Wie schon die Verwendung des Begriffs „Helden“ ist so auch die Werkbezeichnung in wenigstens teilweise distanzierender Absicht vorgenommen.

Teil I „Odysseus“

Zu Hause. An einem einzigen Tag.

Wir sehen ein Ehepaar in der Krise. Der Mann hat eine Psychose erlitten. Aus der Psychiatrie nach Hause entlassen, spricht er mit seiner Frau in den Gesängen Homers, die sie sich in besseren Ehe-Tagen vorgelesen haben. Die Mutter des Mannes nimmt dabei die Rolle der Eurykleia an, der Amme des Odysseus. Doch der Versuch, wieder zu einander zu finden, scheitert offenbar an der Krankheit des Mannes.

Teil II „Robinson“

In einer psychiatrischen Klinik. Im Ablauf mehrerer Wochen.

Der Mann wird medikamentös behandelt. Sein Pfleger findet ein Buch neben seinem Bett und liest ihm daraus vor, es ist *Robinson Crusoe*. Also spielen sie Robinson und Freitag, während die Frau die Notwendigkeit der Trennung erklärt. Der Arzt moderiert den Trennungs- und den Heilungsprozess. Wieder gesund, wird der Mann entlassen.

Teil III „Quijote“

Draußen. Im Ablauf mehrerer Monate.

Der Mann hat sich mit seinem ehemaligen Pfleger angefreundet, der ihm helfen will, die Frau wiederzugewinnen. Sie stellen ihr auf der Straße nach, doch die Frau will keinen Kontakt. Auf einem Sommerfest flirtet der Mann mit einer Spanierin, die sich wohl in ihn verliebt hat, aber auch das endet im Fiasko. Erst im Herbst ist es der Mutter und dem Pfleger gelungen, ein Treffen von Frau und Mann zu arrangieren. Zum ersten Mal sprechen sie sich aus, zum ersten Mal verstehen sie. Die Frau sieht Chancen für einen Neuanfang, doch der Mann lehnt ab.

Zur Musik von Jörn Arnecke in *Drei Helden* bzw. zu den verwendeten musikalischen Verfahren seien hier nur zwei Hinweise gegeben, die den hohen Grad von Konstruktivität auch für die Musik illustrieren mögen.

So ist zum einen festzuhalten, dass das gesamte musikalische Material der Oper bereits in Teil I „Odysseus“ exponiert ist. Mit Beginn des Teil II „Robinson“ läuft dann die Musik quasi ‚rückwärts‘. Das ist beim Übergang von Teil I zu Teil II noch deutlich im sich scheinbar wiederholenden Motiv der Holzblocks hörbar, die zu Beginn von Teil II ‚rückwärts spielend‘ in der gleichen Weise einsetzen, wie sie den ersten Teil eben erst beendet haben. Das musikalische Material wird im weiteren Verlauf der Teile II und III dann allerdings einer Dehnung unterworfen, so dass sich ein Wiedererkennungseffekt beim Hörer bis auf einzelne markante Figuren, die dann wie (umgekehrte) Zitate oder Allusionen wirken, de facto nicht einstellt. Am Ende von Teil III sind wir jedoch tatsächlich wieder am Anfang der Partitur angelangt, d.h. das Spiel, die Oper könnte nun genau wieder mit dem ersten Takt beginnen, weshalb der Text auch mit „Wir sehen uns wieder“ endet.

Zum anderen kann in Arneckes Vorliebe für Mikrotonalität ein zweiter Hinweis für den konstruktiven Charakter seiner Komposition gesehen werden, denn die Aufspreizung des konventionellen Intervallschemas durch die Nutzung von Vierteltonschritten kann strukturalistisch als ‚innere‘ Ausdehnung des tonalen Materials bei sozusagen gleichem ‚äußeren‘ Umfang verstanden werden. Arnecke selbst führt freilich in einem Interview nicht primär strukturalistische, sondern wahrnehmungsästhetische Gründe hierfür an: „Die Viertelöne sollen die klangfarbliche Skala erweitern, einerseits für frische, unerhörte, leuchtende Zusammenhänge sorgen, andererseits aber auch die harmonische Sprache schärfen“<sup>7</sup>.

Der musikalischen Struktur entspricht eine konstruktivistische Struktur des Librettos, deren wichtigste Merkmale sich etwa wie folgt beschreiben lassen.

Eine sehr simple Geschichte aus unserer ‚heutigen‘ Alltagswelt (ein Mann erleidet eine Psychose, seine Frau trennt sich von ihm, er akzeptiert schließlich die Trennung) wird unter Bezugnahme auf drei der bekanntesten Werke der Weltliteratur erzählt. Fortlaufend über die drei, mit den Namen der ‚Helden‘ der Weltliteratur betitelten Teile der Oper zeigen sich dabei folgende Entwicklungen in der Verweisstruktur des Textes.

- a. Die erzählte Zeit nimmt von Teil I (ein einziger Tag) über Teil II (mehrere Wochen) bis zu Teil III (mehrere Monate) zu, dem entspricht die Zunahme des Textumfangs (= „Erzählzeit“), nicht jedoch die musikalische Dauer der einzelnen Teile.
- b. Der Dialogtext ist in Teil I größtenteils dem Text Homers in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß direkt entnommen, also von heutiger Alltagssprache weit entfernt, dabei aber nicht als Zitat markiert – die Figuren sprechen miteinander ‚in der Sprache Homers‘. In Teil II sind demgegenüber die wörtlichen Zitate aus dem Roman von Daniel Defoe in der Übersetzung von Carl Courtin (Stuttgart 1836) als solche erkennbar – die Figuren ‚spielen‘ offenbar wissentlich die Romanrollen nach und benutzen im Übrigen heutige Alltagssprache. In Teil III schließlich wird nur noch an einer Stelle (beim Auftritt der Spanierin) Text aus dem Roman von Miguel de Cervantes zitiert, dies geschieht in der spanischen

---

7 Programmheft der Uraufführung von *Drei Helden*, Musikakademie Rheinsberg, Rheinsberg Mai 2004, S. 15.

Sprache des Originals und ist damit als Zitat noch einmal besonders hervorgehoben – was die musikalische Gestaltung als liedhafte Passage ebenfalls unterstützt. Der Dialog der Figuren findet demgegenüber in Teil III ausschließlich in heutiger Alltagssprache statt.

- c. Der Plot zeigt eine zur Entwicklung des Dialogtextes genau umgekehrte Veränderung, denn in Teil I sprechen die Figuren zwar weitgehend in ‚Homers Sprache‘, die Handlungslogik der Szenen entspricht jedoch der Geschichte aus unserer heutigen Alltagswelt, nämlich dass die Psychose des Mannes (offenbar zum wiederholten Male) manifest wird und die Frau sich entschließt, ihn in die Psychiatrie zu bringen. In Teil II orientiert sich der Plot dann erkennbar teilweise an der Alltagsgeschichte und teilweise an Defoes Roman, so lässt sich z. B. die Szene der „Gesprächstherapie“, in der die Frau dem Mann ihre Absicht zur Trennung erklärt, unschwer auf eine heutige Alltagswelt zurück führen, während natürlich die Szenen mit Mann und Pfleger der Geschichte von Robinson und Freitag nachgebaut sind. In Teil III schließlich sind bis auf die Aussprache zwischen Mann und Frau am Schluss der Oper alle Szenen dem Plot nach aus Episoden des *Don Quijote*-Romans heraus konstruiert. Dabei nimmt die Frau prinzipiell die Position der phantasierten Geliebten Don Quijotes, Dulcinea, ein, der Pfleger die von Sancho Pansa, der Mann besetzt die Position Don Quijotes, und die Spanierin des Librettos geht auf Altisidora zurück, eine der Damen am Hof des Herzogs, der Don Quijote aufnimmt. Altisidora schmachtet Quijote mit einem Ständchen an, wird von ihm wegen seiner Treue zu Dulcinea jedoch abgewiesen und verflucht ihn deshalb schließlich, wobei unklar bleibt, ob ihr Verführungsversuch von vorneherein inszeniert war – eine Episode, die in meinem Libretto in der Szene des Gartenfestes mit dem Auftritt der singenden Spanierin ihre Entsprechung findet.
- d. Interne Verweise als direkte (wörtlich zitierte) oder indirekte (semantische) Wiederholungen oder Vorausdeutungen sollen zwischen den einzelnen Teilen Verbindungen schaffen sowie ‚quer stehende‘ Assoziationen ermöglichen. Sie sind vor allem an Nebenfiguren ausgearbeitet: Die Mutter, der Arzt, die Spanierin treten deshalb an Stellen auf oder sind jedenfalls musikalisch hörbar, an denen sie eigentlich nichts zu suchen haben. Sie bedienen sich dabei vor allem aus dem ihnen jeweils als Haupttext zugeordneten Material, so ist für die Mutter der als Gebet verwendete Psalm zentral, für den Arzt der „Heimatmonolog“ und für

die Spanierin das auf Spanisch gesungene Lied der Altisidora aus *Don Quijote* – Textmaterial mithin, das sowohl im Kontext der Librettohandlung zwischen Mann und Frau wie im Hinblick auf die Romanvorlagen als Fremdkörper erscheinen muss.

### **Einige (selbst)kritische Fragen zur Konzeption von *Drei Helden***

Mit der Uraufführung und der dabei erlebten Aufnahme des Werks liegt inzwischen genügend Material vor, anhand dessen sich die oben erläuterte Konzeption selbstkritisch diskutieren lässt. Hierzu scheinen mir vor allem drei Fragebereiche wichtig.

- a. Was leistet der konstruktive Charakter des Werks? Schreckt die Komplexität den Rezipienten ab oder macht sie ihn neugierig?

Die Idee war, eine an der Oberfläche einfach nachvollziehbare Geschichte von heute zu erzählen, mit Figuren, die uns direkte Identifikationen erlauben. Die intertextuellen Bezugnahmen sollten dabei als Verstörungen dieser Rezeption zu weiterführenden Assoziationen einladen, ohne sich als solche aufzuzwingen. Dabei besteht natürlich die Gefahr, dass die Verweisstruktur als solche vom Rezipienten gar nicht erkannt wird, so dass zwangsläufig die in den Titeln der einzelnen Teile explizit benannten Bezugnahmen als inhaltslose Labels erscheinen, die mehr versprechen, als der Text zu halten scheint. Lohnt sich angesichts dieser Gefahr das Konstrukt der Verweisstruktur überhaupt?

Dass die Bezugnahmen auf die Weltliteratur tatsächlich meist nicht nachvollzogen werden konnten, spiegelt sich recht deutlich in den – insgesamt allerdings spärlichen – Kritiken zur Uraufführungsproduktion. So war zum Beispiel zu lesen: „Die literarischen Helden sind nicht greifbar“<sup>8</sup>, oder: „Abgesehen davon, dass die drei Helden nicht in Erscheinung treten, sondern nur ein Held, nämlich der Schizophrene“<sup>9</sup>. Dabei wurde zum Teil allerdings auch versucht, das Unverständnis hinsichtlich der intertextuellen Bezüge doch noch auf eigene Weise ertragreich zu interpretieren, so etwa in dem angesichts seiner grundsätzlichen Wohlgesonnenheit bei spürbarem Unbehagen

8 Martina Helmig, *Musiktheater. Schizophrene Welt*, Berliner Morgenpost 30.5.2004.

9 Ruth Eberhardt, *Ein Held statt drei. Uraufführung der Farce für Musik von Jörn Arnecke im Schlosstheater*, Rheinsberger Anzeiger 1.6.2004.

schon fast rührenden Versuch von Barbara Lieberwirth in der Neuen Musikzeitung, die schreibt: „Die Handlung wirft Fragen auf: Brauchen wir Helden, um in einer Welt der Isolation, Entfremdung und Orientierungslosigkeit zu überleben? Ist unser Selbstbewusstsein abhanden gekommen? Welche Rolle spielt heute der Begriff Heimat?“<sup>10</sup>

Dass insbesondere der Zusammenhang zwischen Teil III des Librettos und dem Roman von Cervantes regelmäßig nicht erkannt wurde, war natürlich erwartbar. Denn dieser Teil setzt wegen des Dialogtextes in heutiger Alltagssprache eine präsente Detail-Kenntnis des *Don Quijote*-Romans voraus, um die strukturellen Bezüge des Plots wie auch einzelne Figurencharakterisierungen (z.B. die Vorliebe für Sprichwörter, die der Pfleger natürlich von Sancho Pansa hat) als Intertextualitäten erkennen zu können. Überraschend war für mich jedoch festzustellen, dass – weit schlimmer als die bloße Ignoranz – offenbar gerade eine sozusagen mittel gute Kenntnis des Romans zu Fehldeutungen der Bezüge führen kann, was dann zwangsläufig eine Totalablehnung zur Folge hat. So war in einer Kritik zu lesen: „Im Falle des Cervantes ist dem Autor im Bezug zum Roman nur noch eingefallen, eine spanische Schöne, eine Art Dulcinea, einzuführen. Das verändert die Perspektive. Schade“<sup>11</sup>.

- b. Was ‚bedeutet‘ die in unserer Alltagswelt angesiedelte Geschichte (Frau und psychisch kranker Mann) inhaltlich? Birgt sie unabhängig von allen Intertextualitäten einen Gehalt in sich?

Mein thematischer Ausgangspunkt ist wohl am besten in einer als „Monolog“ gefassten Reflexion über den Begriff „Heimat“ aus dem Prosa-Fragment *Phenothiazine* greifbar, das ich als Vorstudie, Stimmen- und Handlungs-Skizze geschrieben hatte und bei der Librettoerstellung dann als Materialsammlung benutzte. Dieses später nur noch als „Heimatmonolog“ bezeichnete Textstück, von dem immerhin einzelne Partikel dem Arzt im *Drei Helden*-Libretto in den Mund gelegt sind, endet wie folgt.

Im normalen, durchschnittlich gesunden Lebensverlauf wird vor dem Hintergrund solcher Desillusionierungserfahrungen das Ich auf sich selbst (zurück-)verwiesen: Nur das eigene Bewusstsein, der Intellekt, das Denken, der Geist der eigenen Person, verbleibt allein als verläss-

10 Barbara Lieberwirth, *Brauchen wir eigentlich noch Helden? Uraufführung von Jörn Arnekes Farce für Musik Drei Helden*, nmz 7-8/2004, S. 45.

11 Lucie Walter, *Psychiatrie-Gesang. Drei Helden in Rheinsberg*, MO 12.6.2004.



liche Ich-Instanz, die offenbar nur in der totalen Bewusstlosigkeit (in der Ohnmacht? im Delirium? im Tod?) aufzuheben ist. Wenn alles verlierbar ist, alles verloren ist (die Mutter, der Ort der Kindheit, der Körper, das Gegenüber), bleibt doch das eigene Bewusstsein dem Ich erhalten, das Denken ihm treu.

Die Konfrontation mit Psychosen zerstört auch diese Sicherheit. Bei Schizophrenen etwa kommt es in der akuten Psychose häufig zum Hören von Stimmen, die dem Ich Befehle erteilen, zum Gefühl, dass ich-fremde Mächte das eigene Ich kontrollieren und dominieren. Vorstellbar ist sogar, dass dem psychotischen Bewusstsein das halluzinäre Wesen solcher Stimmen durchaus klar ist, es sich ihnen aber dennoch nicht entziehen kann. Die vielleicht partiell noch mögliche Erkenntnis, was Einbildung, was äußere Realität ist, hilft nicht gegen den Zwang, dem Wahn folgen zu müssen. Das Ich ist wissentlich entmündigt. In diesem Punkt mag die im Alltag gebräuchliche Bedeutung von „schizophren“ als zwiespältig mit dem psychiatrisch beschriebenen Syndrom übereinstimmen. Im Stadium der nicht akuten Psychose verfügt die schizophrene Person über ein normal gesundes Bewusstsein mit allen Reflexions- und Differenzierungspotentialen, doch die Sicherheit darüber ist verloren. Der Schizophrene weiß, dass jederzeit die Stimmen wieder kommen könnten. Die bloße Tatsache psychischer Erkrankungen zerstört die letzte denkbare Möglichkeit von Sicherheit, Zuverlässigkeit und Vertrautheit. Es gibt keine Heimat, aber wir brauchen sie.

Wenn der Operntext demgegenüber überhaupt wissentlich eine Utopie andeuten sollte, dann sicher die, gerade angesichts solch totaler Desillusionierungen nur umso stärker und sozusagen wider besseres Wissen die nicht vereinnahmende Begegnung mit dem anderen zu suchen.

- c. Was bedeuten in diesem Zusammenhang aber dann die drei „Helden“ aus der Weltliteratur inhaltlich?

Odysseus, Don Quijote und Robinson Crusoe sind alle drei Suchende, Weggezogene, Wiederkehrende, also im klassischen Sinne „Abenteurer“ fern der Heimat. Bis zur Romantik werden die literarischen Abenteuer des Ich wohl meist noch in ein tatsächlich als räumliches „Außen“ definiertes Bild gesetzt – als geographische Distanz imaginiert. Erst in der Romantik und dann zuhauf in der Moderne kommt jedoch die „Reise nach Innen“ mehr und mehr auch direkt als Psychotrip des Ich zur Darstellung. Und auch hier kommt mir im Übrigen Cervantes barocker *Don Quijote* von 1615 – der heimliche Hauptbezugstext des gesamten Librettos – viel moderner vor als Defoes Genre-Roman *Robinson Crusoe* von 1719.

Die Bezugnahme auf die drei Ikonen der Weltliteratur will so auch nichts Geringeres als die abendländische Kulturgeschichte der Ich-Versicherung in ihrer inhaltlichen Kontinuität und ihrer formalen Diskontinuität erkennbar machen. Ist das zuviel gewollt?

## Die praktische Entstehung der *Drei Helden*

Möglicherweise als eine Art Selbstdenunziation ist (als Gegensatz?) zu dieser werk-immanenten, ‚offiziellen‘ Beschreibung nun die handfeste Entstehungsgeschichte der Oper *Drei Helden* wie folgt zu erzählen.

Noch während der Zusammenarbeit zwischen Jörn Arnecke als Komponist und mir als Librettist bei der Oper *Das Fest im Meer* (uraufgeführt 2003), bat Arnecke mich für ein neues Opernprojekt um meine Mitarbeit. Er hatte von der Musikakademie Rheinsberg den Auftrag für eine Kammeroper in Aussicht gestellt bekommen, die zu Pfingsten 2004 uraufgeführt werden sollte. Als Grundlage wollte er dabei sein 2001 in München uraufgeführtes, etwa 20 minütiges Musiktheaterstück *Wieder sehen* verwenden, da ihm zur Komposition eines völlig eigenständigen, abendfüllenden Werkes keine Zeit blieb.

Arneckes *Wieder sehen* basiert auf einer Text-Collage unter Verwendung von Textpartikeln sehr unterschiedlicher Provenienz. Dabei setzen allerdings die Zitate aus den Gesängen 19 bis 23 von Homers *Odyssee* in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß, in denen die Heimkehr des Odysseus erzählt wird, inhaltlich den entscheidenden Akzent. Für eine Neufassung und Ausweitung dieser Vorlage schien es mir vor allem zwingend, die Dominanz der Figur Odysseus zu relativieren. Dies konnte nur durch den Rückgriff auf andere Figuren der Weltliteratur geschehen, die einen ähnlich hohen Bekanntheitsgrad besitzen. Aufgrund persönlicher Vorlieben sowie stofflicher Bezüge entschied ich mich hier für Robinson Crusoe und Don Quijote.

In einem nächsten Schritt erstellte ich unter Verwendung auch autobiographischen Materials eine Textsammlung in Prosa (unter dem Titel *Phenothiazine* – eine Wirkstoffgruppe von Neuroleptika), um mir so quasi selbst eine Vorlage für ein Libretto zu schaffen. Darauf folgte die Konstruierung des Plots und die konkrete Abfassung des Operntextes, wobei ich in Teil I an vielen Stellen neuen Text auf die bestehende Musik legen musste, um hier einerseits die Zitierung des Homerschen Textes auszuweiten und andererseits die Erfordernisse meines Plots erfüllt zu sehen. Insbesondere auf Wunsch der Musikakademie Rheinsberg als Auftraggeber verzichtete ich schließlich auf *Phenothiazine* als Operntitel und schlug stattdessen den – zugegeben in deutlich anderer Richtung akzentuierenden – Titel *Drei Helden* vor. Alle diese Arbeitsschritte fanden in enger Abstimmung mit dem Komponisten Jörn Arnecke statt.

Bei der Uraufführungsproduktion in Rheinsberg versuchte der Regisseur Johannes Erath – von mir dazu durchaus ermuntert –, eine nochmals eigene Interpretation der Oper zu erarbeiten, anstatt nur möglichst ausschließlich die heutige Alltagsgeschichte zu illustrieren, wodurch man womöglich die Komplexität reduzieren und das Ganze vielleicht verständlicher hätte machen können, wie manche sicher von ihm erwartet hatten. Bei Uraufführungen schwer zugänglicher Stücke klammern sich Regisseure manchmal ja gern an jeden noch so dünnen narrativen Strohalm, um im Namen vermeintlicher Verständlichkeit ihre Bilder als Illustrationen einer ‚Geschichte‘ legitimieren zu können, obwohl dies vom Stück selbst gar nicht gefordert sein muss. Die Inszenierung der Uraufführung der *Drei Helden* hat demgegenüber den Assoziationsraum eher noch weiter hinein ins Surreale geöffnet und eigene, mir bis dahin wenig bewusste Aspekte des Stücks umso stärker betont. Dazu zählt insbesondere die Beziehungslosigkeit der Figuren und ihr Gefangensein in ihrer je eigenen, isolierten Geschichte, was insbesondere an den durch die Inszenierung aufgewerteten Nebenfiguren wie etwa der Mutter des Mannes sehr deutlich wurde. Ironischerweise war das jedoch wohl ein Grund dafür, dass bei der Kritik vor allem die Inszenierung negativ bewertet wurde, obwohl doch eigentlich das Stück – hier also im Grunde einzig das Libretto – der wahre Gegenstand des Missfallens gewesen sein dürfte. Jedenfalls blieb bei mir der Eindruck hängen, dass die Kritik den Regisseur abstrafte, um Komponist und Librettist zu schonen. Die Produktion war insgesamt also eher kein Erfolg. Aus Unverständnis entstand offenbar Ablehnung.

Bleibt zu hoffen, dass unsere Oper *Drei Helden* sich einreihet in die vielen heute berühmten und beliebten Opern großer Komponisten, die zunächst Misserfolge waren und erst später entdeckt wurden, weil sie auch erst später wirklich ernst genommen worden sind...