

Interview mit Mario Venzago über seine Oper „Windermer“

Ihrer Oper liegt Raymond Chandlers Kurzgeschichte „Ich werde warten“ zu Grunde. Warum Ihr Titel „Windermer“?

Chandlers Geschichte spielt in einem amerikanischen Hotel mit dem Namen Windermer bzw. Windermere. Das schien mir sehr griffig.

Als Untertitel fügten Sie ein sehr ungewöhnliches „Opera noir“ bei.

Angelehnt an den Begriff des film noir benutze ich diese Gattungsbezeichnung zum ersten Mal meines Wissens für eine Oper. Raymond Chandlers Novelle „I'll be waiting“ von 1939 ist ein Musterbeispiel dieses Genres mit seinem Personal zwielichtiger Gestalten und düsterer Prognosen.

Wie destilliert man aus einer Kurzgeschichte ein Opernlibretto? Warum gerade diese Geschichte?

Die Entscheidung, diese Kurzgeschichte zu verwenden, fiel mir leicht, da der Novellen-Text hauptsächlich aus Dialogen besteht. Das heisst, man musste nicht mühsam aus Prosasätzen direkte Reden formen. Oper funktioniert nur als Erzählung stattgefundenere Ereignisse oder eben im Präsens des Dialogs.

Hat dieses „noir“ auch eine musikalische Entsprechung?

Zunächst ist der „noir“-Stil betont unsentimental, wortkarg und bisweilen brüsk. Dem Komponisten stehen somit nicht viele ausschmückende, dehn- und repetierbare Silben zur Verfügung. Das führt zu einer Verknappung des musikalischen Materials. Man muss immer ganz rasch auf den Punkt kommen.

Dennoch gibt es Zitate von Bruckner und Wagner in Ihrer Partitur, also Komponisten, die von der Ausdehnung leben.

Dramatische Steigerungen brauchen in der Musik nun mal eine gewisse Ausdehnung, ein crescendo benötigt Zeit, eine Klage Raum. Ich verwende diese Zitate nur ungefähr, nur im „Stile“ von, aber ich benutze ihre Ausdehnung und Masse. In solchen Momenten wird der Text zweitrangig. Er ist bereits verarbeitet, und die Musik trägt ihn weiter über seine Wortgrenzen hinaus.

Sie verwenden wie in Ihrem Violinkonzert kaum Violinen. Geradema zwei Sologeigen stehen dem ansonsten reich und riesig besetzten Orchester gegenüber.

Ich mag den Klang geteilter Bratschen, Celli und Bässe. Ohne die Obertöne der Geigen entwickeln diese einen dunklen, stets etwas trauernden Ton, der perfekt zur Geschichte passt. Dafür gibt es eine Szene, in der eine gealterte Stargeigerin jeden Abend festlich gekleidet an imaginierten Musikzentren auftritt. Das ist ein veritables Geigenkonzert.

Diese Szene, wie auch eine grosse Spielerszene, finden wir nicht im Chandler-Original. Wer hat hierzu den Text verfertigt?

Die Spielerszene konnte ich aus andern Chandler-Romanen zusammenpuzzeln und ergänzen. Im Deutschen war es einfach, hierfür die Sprache des genialen Übersetzers Hans Wollschläger nachzuempfinden. Bei der Rückübertragung ins Amerikanische gab es einige Nüsse zu knacken...

Denn das Original steht im amerikanischen Slang. Er ist idiomatisch für den Schreibstil. Wie setzt man diesen um?

Die Oper gibt es in zwei Fassungen: in deutscher Sprache und im amerikanischen Original. Beim Komponieren bin ich immer von der bei Diogenes erschienenen Übersetzung von Hans Wollschläger ausgegangen, der ja auch z.B. den „Ulysses“ von James Joyce fabelhaft ins Deutsche übertragen hat. Seine Übersetzung ist frei und umschreibt den Slang wortreich. Das amerikanische Original ist knochentrocken. Das Libretto in deutscher Sprache bereitete wenig Schwierigkeiten, die Rückübertragung ins Amerikanische umso mehr, weil mir einfach zu wenig Wörter zur Verfügung standen. Mit Hilfe einer des Slangs kundigen Amerikanerin ergänzte ich hie und da ein Wort, wiederholte gewisse Sätze oder kürzte schlicht und einfach die melodische Linie. Immer ohne etwas an der Orchestrierung zu ändern.

Es liegen also zwei sich sehr unterscheidende Fassungen der Oper vor. Ein Höhepunkt des Werkes ist in beiden Versionen ein Rap. Wie kommt der ins Geschehen, da solches ja bei Chandler nicht zu finden ist?

Das Genre der Oper (wie eigentlich auch dasjenige des film noir) verlangt immer auch nach einer Liebeszene. In Chandlers Kurzgeschichte gibt es keine solche. Zumindest nicht explizit. Da ich hierfür keinen Text hatte und in keinem andern Buch Chandlers etwas Verwertbares fand, beschloss ich, den Text der ältesten bekannten Liebeszene zu verwenden, nämlich das Hohelied Salomos aus dem Alten Testament, geschrieben etwa 500 Jahre vor Christi Geburt.

In der Oper ist dieses Lied wie gesagt als Rap geformt. Wie kamen Sie auf diese Idee und wie gingen Sie bei der Umgestaltung vor?

Auf keinen Fall wollte ich diesen uralten wunderbaren Text original übernehmen. Er hätte nicht ins „Milieu“ gepasst. Genau aber in dieses Milieu passt das, was wir heute Gangsta-Rap nennen. Hierfür musste der ganze Text zunächst gereimt werden. Das war schnell erledigt, klang aber mehr nach pietistischer Biedermeier-Lyrik als nach Antibürgerlichem. Zusammen mit einem Spezialisten formte ich das Gebilde um, rhythmisierte es und spickte es mit Halb- oder Falschreimen. Auch moderne Wörter und Assoziationen kamen hinein. Bald entstand ein für mich faszinierend neuartiges Gedicht. Diesem den bekannten Rap-Rhythmus zu unterlegen war Routine, schwierig war die Harmonisierung, hat doch der „richtige“ Rap keine solche. Das musikalische Geschehen spielt sich dort auf minimalst variiertem Grund ab. Ich aber wollte meine Zwölftonakkorde und Komplexeres platzieren. So entstand, was ich jetzt als Kunst-Rap bezeichne, so wie ja auch Ravels Bolero kein Folkloretanz mehr ist und Strawinskys Ragtime alles andere als ein solcher... Die amerikanische Fassung des Rap bleibt mehr beim Original des Alten Testaments. In einer Fassung der Mormonenbibel ist da Vieles schon fast gereimt und rhythmisiert.

Das Ende in Chandlers Novelle ist typisch für seinen Stil. Es ist eine Antiklimax, ein Versinken im Gleichen. Das Vorangegangene ist bedeutungslos, nicht mehr der Rede wert. So etwas funktioniert bei Richard Strauss, z.B. in seiner Schweigsamen Frau. Wie aber soll das in einer Opera noir umgesetzt werden?

Auf keinen Fall hätte ich mir ein so versickerndes, deprimierendes Ende für meine Oper vorstellen können. Aber ich manipulierte die vorhandenen dramatischen Stränge und handelnden Personen so, dass nun ein richtiges Opernende mit Tod und Umkehr entstanden ist. Das war ich der Gattung Oper schuldig. Noir hin oder her...

Noch etwas zum Motto des Werkes. Ich warte, bzw. ich warte niemals mehr.

Von allem Anfang war mir klar, dass das Warten in Chandlers Novelle das Hauptthema ist. Ein Pendant fand ich bei Monteverdis „Ulisse“, wenn Penelope, des langen Wartens überdrüssig, ihr Schicksal beklagt. Ihre kurze Klage aus dem ersten Akt durchzieht mein ganzes Werk, seine Akkordfolge scheint wörtlich oder versteckt immer wieder auf.

Die Schlusstakte Ihrer Oper zitieren wie in allen anderen Ihrer Werke einige Takte aus dem Rezitativ Nr. 18 der Johannes-Passion: Sie evozieren - stets textlos - damit die Worte aus Lukas 22,62, wenn Petrus, nachdem der Hahn dreimal gekräht hatte, hinausgeht und „bitterlich weinete“. Warum immer diese Formel?

Wir kennen aus der traditionellen Musik die meist gross angelegten Enden über dem Dominantseptakkord, die jedermann als Finalis erkennt. Eine andere Formel habe ich für meine eigenen Werke gewählt. Das, was in dem zu Grunde liegenden Bach-Zitat in wenigen Sekunden abschliessend gesagt wird und einen jedesmal ergreift, ist Teil meines eigenen Künstlerlebens, Teil der Trauer über das Unerledigte und das Nichtmehrgutzumachende. In Nomine Domini.