DIE TONKUNST

MAGAZIN FÜR KLASSISCHE MUSIK UND MUSIKWISSENSCHAFT

THEMA: ERSTE WERKE. MUSIKTHEATER IM 21. JAHRHUNDERT

DIE TONKUNST, Ausgabe Januar 2017

THEMA – ERSTE WERKE. MUSIKTHEATER IM 21. JAHRHUNDERT	
Gesa zur Nieden und Birger Petersen: Vorwort	2
Gesa zur Nieden: Komponierte Musiktheater-Historiographie: Oscar Bianchis und Joël Pommerats Oper <i>Thanks to my eyes</i> (2011)	3
Oscar Bianchi: Circled Existence	13
Birger Petersen: Oper für die Gegenwart Kannst du pfeifen, Johanna von Gordon Kampe	
Gordon Kampe: Manches ist noch ganz schön. Über meine Oper <i>Mondstrahl</i>	
Oliver Korte: Von den Kreisbahnen des Denkens Zum Libretto meiner Oper <i>Copernicus</i>	
Immanuel Ott: Die Vermessung des Raums Oliver Kortes <i>Copernicus</i>	
Stefan Drees: Opernexperiment im Wildwest-Szenario Juliane Kleins westzeitstory (2001 / 2006)	
Interview: »ein gewisses dramaturgisches Geschick« Juliane Klein im Gespräch mit Stefan Drees über ihre Musiktheaterkompositionen	
FOYER – Berichte, Jubiläen, Kongresse, Nachrichten	02
Nach 70 Jahren noch >neu Die 48. Darmstädter Ferienkurse</td <td>1000</td>	1000
Kongress-Review	72
Nachrichten & Kongresse	74
	/6
NEUERSCHEINUNGEN – Fachliteratur, Noten Rezensionen	
Klaus-Jürgen Sachs: Musiklehre im Studium der Artes. Die Musica (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus (79); Sve Hiemke: Heinrich Schütz: Geistliche Chormusik (81); Michele Calella: Musikalische Autorschaft. Der Komponis zwischen Mittelalter und Neuzeit (83); Susanne Popp: Max Reger – Werk statt Leben (85); Marie-Louise Herzfeld Schild: Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis (87); Adrian Kuhl: »Allersorgfältigste Ueberlegung«. Nord- um mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (89); Stephanie Klauk, Luca Aversano, Raine Kleinertz (Hgg.): Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus (91); Frido Mann: An die Musik. Ein autobiographischer Essay (93); Christian Ahrens: Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851. Personelle Ressourcen Organisatorische Strukturen – Künstlerische Leistungen (95); Tobias Robert Klein: Musik als Ausdrucksgebärde Zur kultur- und wissensgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation (96); Hans Brandnen Michael Haverkamp (Hgg.): Alexander Truslit: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Reprint der Ausgabe Berlin 1938 (mit DVD) (98); Anna Symanczyk, Daniela Wagner, Miriam Wendling (Hgg.): Klang – Kontakte. Kommunikation Konstruktion und Kultur von Klängen (100); Barbara Neumeier: Der Pommer. Bauweise, Kontext, Repertoire (102) Nathalie Meidhof: Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung (104); Christophe Hogwood (Hg.): Leopold Koželuch: Sämtliche Sonaten für Clavier IV (106); Ulrich Drüner: Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens. Biografie (107); Reinmar Emans, Ulrich Krämer (Hgg.): Musikeditionen im Wandel de Geschichte (109); Matthias Schäfers: Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow Felix Draeske und Alexander Ritter (111); Adolf Nowak: Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischer Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten (113)	st I- d er n - ;; e r
	. 114
SCHALLTRICHTER – Tonträger	
CD-Rezensionen	. 117
Pretty Yende (Sopran); Coro del Teatro Municipale di Piacenza, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Marco Armiliato (Leitung): Pretty Yende – A Journey (117); Georg Kulenkampff (Violine); Philharmonisches Orcheste Berlin, Karl Böhm (Dirigent) und Saschko Gawriloff (Violine); Westfälisches Sinfonieorchester, Walter Gillesser (Dirigent): Robert Schumann: Violinkonzerte. Erstmalige Dokumentation der Uraufführungen: Violinkonzert d-Mol WoO 1 und Violinkonzert a-Moll nach dem Violoncellokonzert op. 129 (118); Alina Ibragimova (Violine); Cédric Tiberghien (Klavier): Mozart: Violin-Sonaten (120); Jonathan Plowright (Klavier); Jonathan Powell (Klavier); Yur Favorin (Klavier); Florian Uhlig (Klavier); Martin Jones (Klavier); Cyprien Katsaris (Klavier); Alex Hassan (Klavier) Rarities of Piano Music at »Schloss vor Husum« from the 2015 Festival – live (122)	r 1 : :
CD-Neuheiten	. 124
HUMOR	. 127
DANK / AUTOREN / IMPRESSUM	128

Oliver Korte

Von den Kreisbahnen des Denkens

Zum Libretto meiner Oper Copernicus

ein Copernicus ist keine Handlungsoper, Msondern ein dramatischer Diskurs. Die fünf Akte nehmen als eigenständige Sinneinheiten verschiedene Blickwinkel auf den Aufbruch ins Wissenschaftszeitalter ein; den gedanklichen Fluchtpunkt bildet dabei stets die Astronomie. Das Libretto habe ich aus thesenhaften Texten der Renaissance zusammengestellt; seit dieser Epoche wurden keine Grundaussagen zu Wissen, Macht, Liebe und Tod in solcher Klarheit und Schönheit getroffen. Kombiniert werden die Renaissancetexte mit einigen wenigen Quellen der (erweiterten) Gegenwart als Kommentarschicht. Die Renaissancetexte werden live von Sängern und Sprechern vorgetragen, während die Texte aus dem 20. Jahrhundert stets in einer vom Urheber selbst gesprochenen Tonaufnahme erklingen. Auf diese Weise sind die beiden Schichten bereits durch den Wiedergabemodus unterscheidbar. Überaus wichtig ist mir dabei neben der Sprachbedeutung auch der Sprachklang. Darum ist das Werk polyglott: deutsch, lateinisch, französisch, englisch und italienisch. Ein und derselbe Text wirkt, in verschiedenen Sprachen vorgetragen, völlig unterschiedlich. Das liegt auch an der jeweiligen Aura der Sprache, zum Beispiel der gelehrten des Lateinischen. Es ist fraglich, ob es sich bei einem übersetzten Text überhaupt noch annähernd um denselben Text handelt. Das astronomische Sujet der Oper und ihr Raumkonzept bedingen sich gegenseitig, daher die Gattungsbezeichnung »Opera spaziale« (»Raum-Oper«). Das 77-köpfige Orchester, Lautsprecher und Videoprojektionen bilden gleichsam copernicanische Ringe um das Publikum herum. In kompositionstechnischer Hinsicht kann ich damit die Raumrichtung überaus flexibel, ja quasi stufenlos komponieren, in gleicher Differenzierung, wie die anderen musikalischen Parameter.1

Ich möchte an dieser Stelle nur einen Blick vorauswerfen auf meine in Arbeit befindliche zweite »Opera spaziale«. Auch hier stehen Aufbau und Sujet in engster gegenseitiger Abhängigkeit. Es geht um die Epoche der Entdecker, der Seefahrer, um die Kartographierung der Welt. Entsprechend wird das Ensemble ein Gitternetz aus Längen- und Breitengraden inmitten des Publikums bilden, ein Koordinatensystem zur Vermessung des Raumes. Der Klang kann buchstäblich umherwandern, er kann Inseln und Archipele bilden oder den Raum komplett füllen. Wichtig wird hiermit auch ein bislang weitgehend unbeachteter räumlicher Aspekt, nämlich anstelle der bekannten Frage, aus welcher Richtung der Klang kommt, nun, in welche Richtung er abstrahlt. So werden sich in manchen Chornummern die Sänger leuchtturmartig drehen. Ich betone, wie wichtig die innere Verflechtung des Raumkonzeptes mit möglichst vielen anderen Aspekten des Werkes ist, inhaltlich und strukturell. Allzu viele aktuelle Raumkonzepte kranken an ihrer Beliebigkeit.

Das Libretto des *Copernicus* entwickelte ich – mit Umwegen – ab ungefähr 2009, wobei ich anfangs noch nicht kontinuierlich daran arbeitete. Erst 2012 war es im Prinzip fertiggestellt. Parallel dazu hatte ich einige kompositorische Grundgedanken im Orchesterwerk *Copernicus-Material* erprobt.² Ende 2012 trat ich mit den Landesbühnen Sachsen in Verhandlung, im April 2013 kam der Kompositionsauftrag. Eine Realisierung des Werkes in einem Opernsaal mit Guckkastenbühne

2 Copernicus-Material, ein viersätziges Stück von 16 Minuten Länge, liegt in zwei Versionen vor. Die Erstfassung für 18 Solostreicher (2011) wurde am 3. Oktober 2011 in Harrisonburg (USA) von den JMU Strings unter der Leitung von Jan Michael Horstmann uraufgeführt. Die Version für großes Orchester (2012) erklang erstmals am 1. März 2015 in Cottbus mit der Staatsphilharmonie Cottbus unter der Leitung von Ivo Hentschel.

¹ Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Immanuel Ott in diesem Heft.

ist unmöglich. Darum gewann das Theater als Kooperationspartner das Europäische Zentrum der Künste Dresden, um das Werk gemeinsam im großartigen, multifunktionalen Saal des Festspielhauses Hellerau zu produzieren. Am 5. Juni 2015 schloss ich die Partitur ab, am 3. Oktober erlebte *Copernicus* unter der Leitung von Jan Michael Horstmann, der auch die Regie führte, seine Uraufführung.

Kein Wort im Libretto stammt von mir, die Texte erscheinen alle im originalen Wortlaut bzw. in deutscher Übersetzung. Ich greife nicht kommentierend ein, führe die Quellen lediglich vor. Die Textebenen ordne ich dabei zumeist so an, dass sie einander scharf widersprechen und zugleich gegenseitig in der Balance halten, so dass sich gewissermaßen ein ideengeschichtliches Spannungsfeld auftut. Die Motive und Gedankensysteme des Librettos fügen sich dabei mosaikartig zusammen. Am sinnvollsten scheint mir darum, nun der Chronologie zu folgen, in der das Publikum die Entstehung dieses Mosaiks erlebt.

Ausgangspunkt ist Nicolaus Copernicus' epochales Buch *Von den Umläufen der Himmels-kreise.*³ Der Autor widerspricht dem geozentrischen Modell des Ptolemäus, vollzieht den Paradigmenwechsel hin zum heliozentrischen Weltbild und stößt damit zugleich den Menschen aus dem Zentrum der Schöpfung. Sigmund Freud betrachtet dies als die erste fundamentale Kränkung der Menschheit.⁴ Das Buch des Copernicus zeichnet

3 Nicolaus Copernicus: *De revolutionibus orbium caelestium* (1536), übersetzt und unter dem Titel *Das neue Weltbild* hg. von Hans Günter Zekl, Hamburg 2006.

sich dabei nicht nur durch große gedankliche Klarheit aus, sondern auch durch eine wunderschöne Sprache, mit der der Autor einerseits seine Begeisterung für den Gegenstand und andererseits seinen wissenschaftlichen Stolz zum Ausdruck bringt. Der Mensch Copernicus ist allerdings nur bedingt als Hauptfigure meiner Oper zu bezeichnen. Im Zentrum steht vielmehr seine wissenschaftliche Tat. Insofern können der Bariton und die Sprecherin, die beide Copernicus spielen, im vierten Akt bruchlos in die Rolle des Giordano Bruno schlüpfen, dem für seine kosmologischen Thesen der Inquisitionsprozess gemacht wird.

Konkret beginnt die Oper - nach einer schmetternden Bläsertoccata auf dem schmalen Grat zwischen Verheißung und Dräuen - mit dem ersten von drei großen Monologen des Copernicus (Szene 1, »Tesi«). Er lobt – beständig umkreist von Streicherklängen - die Schönheit des Kosmos und leitet aus der Allumfassenheit seines Forschungsgegenstandes die Würde der Astronomie als »Haupt der edlen Wissenschaften«5 ab. Idealtypisch verkörpert er den Stolz und Pioniergeist eines Renaissance-Wissenschaftlers, der einen neuen Schlüssel zu den Naturgesetzen in Händen hält. Copernicus ist, wie erwähnt, doppelt besetzt, mit Bariton und Sprecherin. Gesungen wird der Monolog im lateinischen Original und parallel dazu auf Deutsch gesprochen. Ich spleiße den Text auf in klangliche Gegensätze: Gesang und Sprechen, tiefe und hohe Stimme, Latein und Deutsch. Hier bietet sich ein weiterer vergleichender Blick auf die kommende Oper an: Im Copernicus arbeite ich vielfach mit vokalen Gegensätzen, in der im Entstehen befindlichen Oper eher mit Übergängen und Mischungen, mit polyglotten Textfeldern in der Schwebe zwischen Lauten, Sprechen und Gesang.

In der zweiten Szene des ersten Aktes (»Contrapposizione«) reagieren zwei Stimmen des 20. Jahrhunderts auf den Monolog des Copernicus. Erstens Albert Einstein: Er wirft die Frage auf, »was [...] die Menschheit von der wissenschaftlichen Methode zu hoffen und zu

⁴ Sigmund Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse (1917), in: Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Bd. 5 (1917–1919), Leipzig [u. a.] 1919, S. 1–7. Freud bezeichnet hier die Erkenntnis des Copernicus als »kosmologische Kränkung«. Die zweite Kränkung ist die »biologische« durch Charles Darwins Nachweis, dass der Mensch aus der Tierreihe hervorgegangen ist. Die dritte Kränkung ist »psychologischer Natur«. Sie besteht nach Freud in seiner eigenen Erkenntnis, dass das Seelenleben nur zu einem geringen Teil der Herrschaft des Willens unterliege. Das »Ich« sei »nicht Herr [...] in seinem eigenen Haus«.

⁵ Oliver Korte: Copernicus, Libretto, S. IV.

befürchten« habe,6 um dann die Frage selbst zu hinterfragen. Die Wissenschaft liefere schließlich nur eine Methode, nicht aber die Ziele, in deren Dienst sie gestellt werde. Die Ziele zu definieren, sei Aufgabe aller Menschen. Einstein äußert sich vorsichtig optimistisch, dass die Menschheit sich – unter Nutzung des wissenschaftlichen Fortschrittes - einem Zustand nähern könne, in dem »Sicherheit, Wohlergehen und die freie Entfaltung der Fähigkeiten aller Menschen«7 gewährleistet seien. Nicht ohne Belang ist es, dass Einstein die Rede zur Verantwortung der Wissenschaft im Jahr 1941 hielt. Im August 1939 hatte er den US-Präsidenten Franklin D. Roosevelt in einem Brief gewarnt, dass das Deutsche Reich an der Entwicklung einer Atombombe arbeite. Er legte ihm nahe, Deutschland zuvorzukommen, was auch geschah. Im August 1945 fielen zwei US-Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki. Später bedauerte Einstein zutiefst, den Brief geschrieben zu haben.

Die zweite Quelle ist eine Rede von Thomas Bernhard aus dem Jahr 1965. Bernhard vertritt die Einstein entgegengesetzte Überzeugung.⁸ Nach seinem Dafürhalten hat der Mensch mit dem Beschreiten des naturwissenschaftlichen Weges das Universum entzaubert und zugleich sich selbst marginalisiert. Er sei nunmehr im Zustand eines »gleichmäßig klaren, geruchlosen und lähmenden Tages« und friere »in der Kälte dieser Klarheit«.⁹ Bernhards Zusammenfassung lautet: »Wir haben alles auf unseren Höhepunkt hin, auf unseren Untergang hin verschlimmert.«¹⁰ Die Statements von Bernhard und Einstein wurden beide im Rundfunk übertragen. Sie erklingen in der Oper

6 Albert Einstein: Der übernationale Charakter der Wissenschaft (1941), mit freundlicher Genehmigung des Einstein-Archivs, Jerusalem und des Labels supposé, Köln. Aufnahme von der CD Albert Einstein. Verehrte An- und Abwesende! Originaltonaufnahmen 1921–1951, Köln 2003.

- 7 Korte, Copernicus (wie Anm. 5), S. V.
- 8 Thomas Bernhard: *Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu*, Bremer Literaturpreis-Rede (1965), Mitschnitt, Archiv des Radio Bremen, mit freundlicher Genehmigung von Radio Bremen und des Suhrkamp Verlages.
- 9 Korte, Copernicus (wie Anm. 5), S. V.
- 10 Ebd., S. IV.

im Originalton aus Lautsprechern. Auch hier ist mir der Sprachklang sehr wichtig. Bernhard spricht ein sehr dezent österreichisch getöntes Hochdeutsch in sehr musikalischer Rhythmisierung. Einstein hat einen schwäbischen Einschlag und einen leichten S-Fehler, seine Stimme ist höher und weicher als diejenige Bernhards. Der Einstein-Aufnahme hört man außerdem ihr Alter an, sie knistert ein wenig und das Frequenzband ist schmal. Die klangliche Seite tritt gegenüber der inhaltlichen besonders an denjenigen Stellen in den Vordergrund, an denen ich die Aufnahmen synchron ablaufen lasse. Dass hier die Textverständlichkeit gegenüber dem Klang zurücktritt, ist intendiert.

Der Einstein-Bernhard-Disput ist eingehüllt in einen breiten, praktisch den gesamten bespielbaren Ambitus umfassenden Instrumentalklang. Er enthält alle zwölf Töne und alle elf Intervalle in achsensymmetrischer Anordnung. Strukturell und klanglich nutze ich ihn zur Repräsentation der Vollständigkeit und Umfassendheit des Weltalls, von der Copernicus spricht. Das All ist sozusagen das Theater, in dem die Komödie spielt. Im Verlaufe des Disputs verformt sich der Klang vermittels langgezogener Glissandi, dabei werden sukzessive alle 176 möglichen Varianten der beschriebenen Struktur erreicht. In den so generierten Klangraum hinein sind lokale Ereignisse komponiert, gewissermaßen musikalische Partikelschauer, Asteroiden und Gaswolken.

Bei der Arbeit am Libretto ergaben sich jenseits der künstlerischen Probleme auch einige beträchtliche Hindernisse bei der Quellenbeschaffung. Besonders die Auffindung der Thomas Bernhard-Aufnahme entpuppte sich als enorm kompliziert. Es handelt sich um seine Rede anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Hansestadt Bremen im Jahr 1965 für seinen Roman Frost. Auf Auszüge war ich in der Publikation Thomas Bernhard. Werkgeschichte¹¹ gestoßen. Sofort war mir klar, dass

¹¹ Jens Dittmar (Hg.): *Thomas Bernhard, Werkgeschichte*, Frankfurt ²1990, S. 74.

es sich dabei um einen perfekten Konterpart zu Einstein handelte. Ich beschaffte mir also die komplette Version, welche im Sammelband Jahresring 1965/66 erschienen ist.12 Nun aber galt es, eine Tonaufnahme zu beschaffen, da alle Texte aus dem 20. Jahrhundert im O-Ton erklingen sollten. Ich hatte aber bislang keinen konkreten Hinweis darauf, dass die Rede überhaupt aufgezeichnet worden war. Bei meinen Recherchen stieß ich auf einen Artikel der Literaturwissenschaftlerin Anne Ulrich über Thomas Bernhards Reden und Preise. 13 Ich nahm Kontakt zu ihr auf; sie besaß zwar nicht die Aufnahme selbst, hatte sie aber vor Jahren gehört und sogar eine Transkription davon angefertigt. Letztere ließ sie mir freundlicherweise zukommen. So erfuhr ich zu meiner Überraschung, dass der Wortlaut der Rede signifikant von der später gedruckten Version abweicht. Frau Ulrich konnte sich noch daran erinnern, die Aufnahme seinerzeit beim Bayerischen Rundfunk gehört zu haben. Dort allerdings lag sie nicht mehr vor. Ich erhielt den Hinweis, dass es womöglich einen Bandübernahmevertrag mit Radio Bremen gegeben habe. Leider war die Aufnahme auch dort nicht zu finden – trotz meines mehrmaligen Nachhakens. Zu meinem großen Glück nahm die Archivarin Wiltrud Götte-Rüter beträchtliche Mühen auf sich und fand die Aufnahme nach mehreren Fehlversuchen schließlich unter einem von mir hypothetisch unterstellten Sendedatum, ein bis zwei Tage nach der Preisverleihung. Die Aufnahme war außerordentlich schlecht beschriftet und wäre auf den üblichen Recherchewegen niemals zu finden gewesen. Mein Dank gebührt Frau Götte-Rüter. Nun hatte ich noch zähe Verhandlungen mit dem Suhrkamp-Verlag vor mir, um die Nutzungsrechte an einer Quelle, die dort eben noch völlig unbekannt gewesen war. Am Ende gelangte die Bernhard-Rede glücklich in meine Oper. Und keiner ahnt mehr etwas von den Mühen bei der Beschaffung dieser Rarität...

12 Der 22. Band der *Thomas Bernhard-Gesamtausgabe*, in dem der Text ebenfalls abgedruckt ist, lag zu dem Zeitpunkt noch nicht vor.

13 Anne Ulrich: »Ich bin kein Redner und kann überhaupt keine Rede halten« Thomas Bernhard und seine Preise, in: Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard, hgg. von Joachim Knape und Olaf Kramer, Würzburg 2011, S. 45–62.

Der zweite Akt bezieht seine innere Spannung aus der Polarität von Liebe und Tod. Torquato Tasso,14 William Shakespeare15 und Clement Janequin¹⁶ besingen - italienisch, englisch und französisch - süße Liebesqualen, während Giovanni Boccaccio das Wüten der Pest in Florenz beschreibt: »Es gab viele, die bei Tag oder Nacht auf offener Straße verschieden, viele, die Ihren Geist in den Häusern aufgaben und ihren Nachbarn erst durch den Gestank, der aus ihren faulenden Leichen aufstieg, Kunde von ihrem Tode brachten.«17 Mich beschäftigt hier besonders die Spannung zwischen Individuum und Masse: Auch zu Zeiten der Pest wird geliebt, doch angesichts der Seuche zählt der Einzelne wenig. Wichtig werden statistische Begriffe wie Streuung, Dichtee und Ratee. In diesem Sinne behandele ich über weite Strecken die Streicher. Im Detail ungeordnete Ereignisse verbinden sich zu Schwärmen, welche in schwankender Dichte wolkenartiginfektiös durch den Raum wandern.

Der dritte Akt ist die stille Insel der Oper. Verschiedene Wissenschaftsansätze der Renaissance treffen aufeinander. Zuerst die Astrologie (Szene 1, »Predizione«), nach heutiger Auffassung eine Pseudowissenschaft, die aber damals in höchstem Ansehen stand. Michel Nostradamus raunt – dreisprachig – seine zugleich unheilsschwangeren und vagen Prophezeiungen. Darauf reagiert eine Aussage Shakespeares, dem die Sterndeuterei nichts anderes ist, als eine »herrliche Ausflucht für

- 14 Torquato Tasso: Sonetto 48, übersetzt von Karl Förster, in: Auserlesene lyrische Gedichte von Torquato Tasso, Bd. 1, Leipzig ²1856. S. 5.
- 15 William Shakespeare: *Romeo and Juliet,* London 1599, o. S. [S. 10 und 50].
- 16 Clement Janequin: D'un seul soleil (1550).
- 17 Giovanni Boccaccio: *Decamerone*, übersetzt und unter dem Titel *Das Dekameron* hg. von Karl Witte, Frankfurt a. M. [u. a.] 1961, S. 9–23.
- 18 Michel de Nostredame (Nostradamus): Les Propheties, übersetzt von Eduard Rösch und unter dem Titel Das Schicksalsbuch der Weltgeschichte hg. von Wilhelm Faber, Pfullingen 1922, S. 27, 31 und 78.



Abbildung 1

Copernicus in Hellerau, III. Akt, Sarah Bauer als Copernicus
Foto: Hagen Konig

den Liderlichen, seine hitzige Natur den Sternen zur Last zu legen.«¹⁹

Der zweite Ansatz ist derjenige der Alchemie (Szene 2, »Trattato«), die man heute wohl protowissenschaftlich nennen würde. In *Summum philosophicum* verbindet Nicolas Flamel unbestreitbares praktisches Wissen auf dem Feld der Metallurgie mit symbolischen Spekulationen zur Elementenlehre und kruden Hypothesen zu männlichen und weiblichen »Spermata«.²⁰

Die junge Naturwissenschaft kommt in Gestalt des zweiten Copernicus-Monologs zu

- 19 William Shakespeare: King Lear, übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, in: Shakespeares dramatische Werke, hg. von Ludwig Weber, Bd. 2, Leipzig o. J. [1912], S. 459.
- 20 Nicolas Flamel: Ein kurtzer Tractat, genandt Summarium Philosophicum, in: Des berühmten Philosophi Nicolai Flamelli chymische Werke [...] in das Teutsche übersetzt von J. L. M. C., o. O. [Wien] o. J. [1751], S. 153–168, hier S. 153–155.

Wort (Szene 3, »Orbita Planetaria I«). Copernicus begründet seine Thesen zum Aufbau des Kosmos einerseits mit deren mathematisch-logischer Schlüssigkeit und andererseits mit ihrer Ökonomie, weil die Natur es »im Höchstmaß vermieden hat, etwas Überflüssiges oder Nutzloses in die Welt zu setzen«.²¹ Historisch rückblickend hat Thomas Bernhard zumindest insofern recht: Die mathematisch-physikalische Sichtweise trat einen Siegeszug an und hat die mittelalterliche Auffassung eines symbolischen Universums, einer um den Menschen herum und für den Menschen geschaffenen Welt-Kathedrale, praktisch restlos verdrängt (vgl. Abbildung 1).

Im vierten Akt kommt zum Ausbruch, was schon längst im Hintergrund schwelte: Der Kampf um die Deutungshoheit. Trägerschicht sind die originalen Gerichtsakten aus dem

21 Korte, Copernicus (wie Anm. 5), S. VII.



Abbildung 2

Copernicus in Hellerau, V. Akt, Totalansicht
Foto: Hagen König

Inquisitionsprozess gegen Giordano Bruno²² nebst einem grausigen Augenzeugenbericht von dessen Hinrichtung im Jahr 1600 (Szene 1 und 3, »Processo« und »Verdetto«). Der Dominikanermönch Bruno argumentiert in der scholastischen Tradition. Es sei, so konstatiert er, der unendlichen göttlichen Allmacht unwürdig, etwas Endliches zu schaffen. Daher müsse der Kosmos unendlich sein und unzählige erdähnliche Welten enthalten. Mit dieser These (und einigen anderen) stellt er sich in offenen Widerspruch zum katholischen Dogma und büßt auf dem Scheiterhaufen. Eingelagert in Brunos Passion ist ein aus zwei Quellen zusammengeschnittener Diskurs zwischen Niccolo

Macciavelli²³ und Michel de Montaigne²⁴ um Macht und Beständigkeit (Szene 2, »Considerazioni«). Macciavelli legt seinem Fürsten nahe, alle zu seiner Machterhaltung – und damit nach seiner Überzeugung zum Besten der Gemeinschaft – notwendigen Gewalttaten in aller Härte, ohne Zögern und auf einen Schlag auszuführen. Ferner stellt er fest, dass es zwar durchaus wünschenswert sei, geliebt, aber weitaus sicherer, gefürchtet zu werden. Auf der anderen Seite Montaigne: Er beklagt den unsicheren Zustand des Menschen, welcher sich sowohl durch äußere Einflüsse als auch aus seiner inneren Unbeständigkeit heraus wie ein Blättchen im Wind verhalte.

- 22 Inquisitionsakten gegen Giordano Bruno (1592–1600), übersetzt von Ludwig Kuhlenbeck, in: Giordano Bruno: Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 145–228, hier S. 173f. Urteil und Augenzeugenberichte in Abel Croce: Giordano Bruno, Wien 1970, S. 174f. und 182.
- 23 Niccolò Machiavelli: *Il Principe*, übersetzt von Philipp Rippel, Stuttgart 1986, S. 73 und 129ff.
- 24 Michel de Montaigne: *Essays*, übersetzt von Johann Daniel Tietz (Leipzig 1753/54), Bd. 1, hier nach der Neuausgabe Zürich 1992, S. 651–661.

mpfehlung

Wie funktionierte internationale Vernetzung um 1830?

Dieses Dokument gibt die Antwort.

Bester & Brauns

Broader & Grander & Hamburg From

Broedeled M. Markett From

Buchmann C. Hamburg Brauns

Broader & Grander & Hamburg From

Buchmann C. Hamburg Brauns

Broader & Grander Hamburg Brauns

Broedeled M. Markett From

Buchmann C. Hamburg Brauns

Broader & Grander Broader Brauns

Broader & Grander Broader Broader

Das Staatsarchiv Leipzig stellt rund fünf Millionen Dokumente von über 20 Musikverlagen aus dem 19. und 20. Jahrhundert zur Nutzung bereit.

Recherchieren Sie auf unserer Website: www.archiv.sachsen.de/unsere-bestaende.html Kontakt: poststelle-l@sta.smi.sachsen.de

SÄCHSISCHES STAATSARCHIV



Erst im letzten Akt erscheint als Reminiszenz an die Operngeschichte die einzige veritable Arie, und zwar für Sopran (Szene 2, »Aria«). Der Dichter Gian Battista Marino vergleicht den menschlichen Stolz mit der Anmaßung des Pfaus, welcher sein Rad als »kleinen Himmel« aufspannt, sich dann aber vor der Pracht des am wahren Himmel erscheinenden Regenbogens geschlagen geben muss.25 Die Arie ist das Pendant zu dem von Selbstgewissheit getragenen Monolog des Copernicus im ersten Akt - sonderbarerweise fand ich erst relativ spät ihren definitiven Ort in der Oper. Bestimmend für die erste Akthälfte ist Copernicus' Beschreibung des Weltalls von außen nach innen, von der damals noch angenommenen Fixsternschale bis hin zur Sonne (Szene 1 und 3, »Orbita planetaria II und III«, vgl. Abbildung 2).

Mit seinen machtvollen, sechsstimmigen Blechbläser-Chören und kreisenden Streichergirlanden ist dieser Abschnitt ausdrücklich zu prächtig und markiert damit die Fallhöhe: Nach drei Fünfteln der Aktlänge kommt es zu einem musikalischen Infarkt und für die letzten gut sieben Minuten bleiben nur versprengte, schattenhafte Instrumentalfetzen (Szene 4, »Epilogo«). Im Vordergrund, und dabei auch noch sehr leise, erklingt eine Montage radioastronomischer Originalaufnahmen, nämlich das verschieden schnelle Pochen von fünf Pulsaren,26 ausgeglühten, kollabierten Sonnen, welche gebündelte Radiowellen ins All abstrahlen. Ob der Schluss verlassen und trostlos wirkt oder friedlich und tröstlich, weiß ich nicht. Ganz selten und wie aus allerweitester Ferne flackert Funkverkehr von der ersten bemannten Mondlandung hinein.27 Mitten im berühmten Satz, mit dem Neil Armstrong den Erdtrabanten betrat, bricht die Übertragung ab: »That's one small...« 🐠

- 25 Gian Battista Marino: *Memento homo, quia cinis es et in cinerem reverteris*, in: *Poesie der Welt. Italien*, Frankfurt a. M. 1983, S. 144.
- 26 Im Einzelnen die Pulsare PSR B1933+16, PSR 1133+16, PSR 0329+54, PSR 1822+09 und PSR 0818-13.
- 27 Tonaufnahmen der ersten bemannten Mondlandung, NASA 1969.