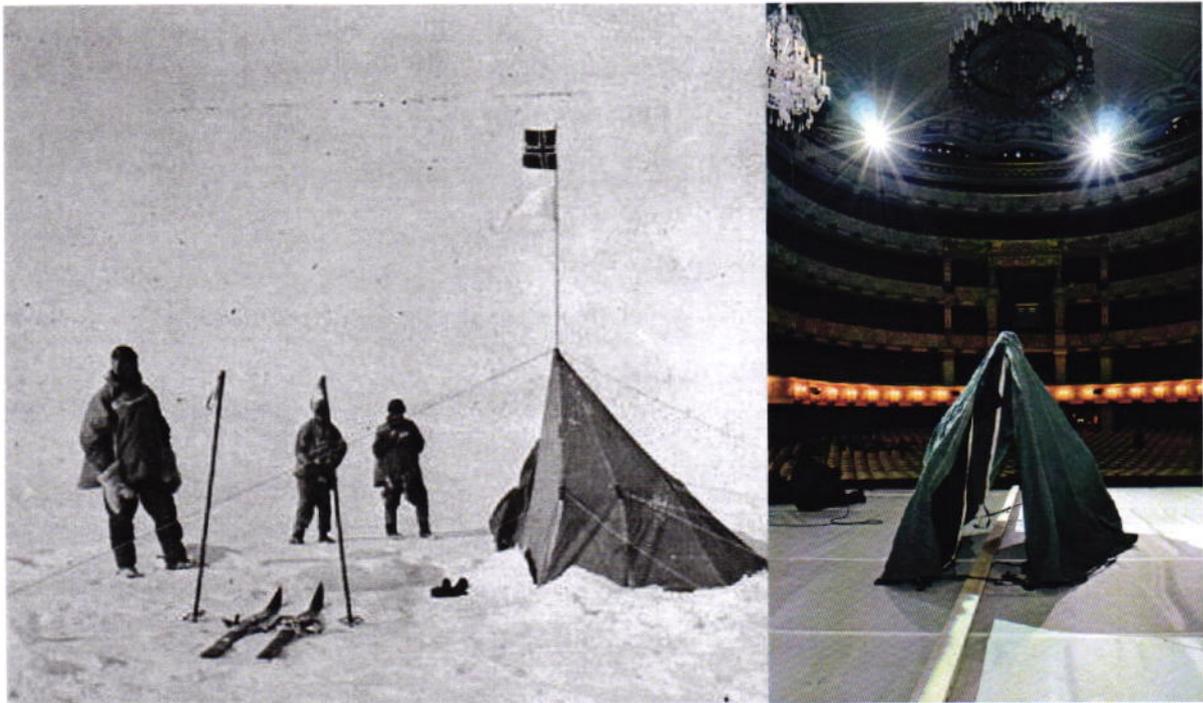
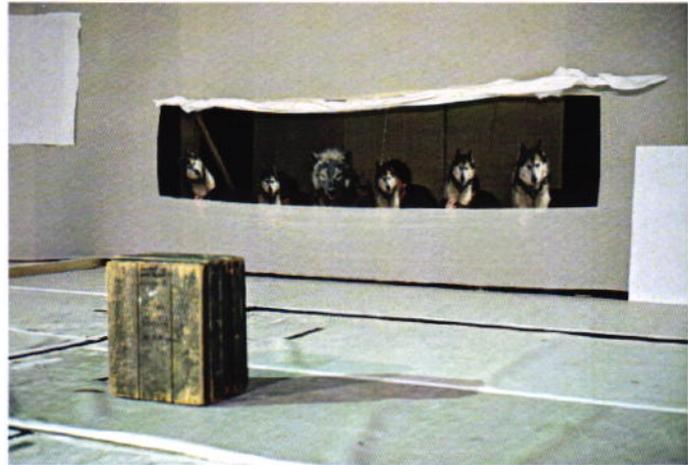


South Pole

Exposé für eine filmische Dokumentation
über die Uraufführung der Oper von Miroslav Srnka
an der Bayerischen Staatsoper







Exposé

Vor rund 100 Jahren – am Vorabend des Ersten Weltkrieges – machten sich zwei Expeditionen gleichzeitig auf den Weg, um als erste den Südpol zu erreichen. Ein Team, das des Norwegers Roald Amundsen, gewann das Wettrennen und kehrte wohlbehalten zurück, das andere erreichte ein paar Wochen später das Ziel inmitten einer menschenleeren Eiswüste, erfror aber auf dem Rückweg.

Das Ereignis war damals Thema in den Schlagzeilen sämtlicher Tageszeitungen: Das kleine Norwegen hatte „für König und Vaterland“ einen überraschenden Triumph zu feiern, aber irgendwie verhalf der heroische Tod der Briten ihnen zu einem moralischen Sieg.

Nun macht sich ein Team der Bayerischen Staatsoper daran, mit einer Oper an die Geschichte vor allem der beiden Protagonisten zu erinnern, an Robert F. Scott und Roald Amundsen. Es sind dies der australische Librettist Tom Holloway und der tschechische Komponist Miroslav Srnka, der Dirigent Kirill Petrenko, der Regisseur Hans Neuenfels (der mit Katrin Conan auch das Bühnenbild entwarf) – sowie unter anderem die Sänger Rolando Villazón und Thomas Hampson in den Titelpartien.

Was prädestiniert diesen Stoff, ihn in Form einer Oper in Szene zu setzen? Und welche Rolle spielt die Musik dabei, der Gesang?

Die Geschichte von „South Pole“ erzählt nicht nur von einer sensationellen körperlichen Leistung, von einem bewundernswerten Akt des Willens und der Logistik. Das wäre für eine Oper zu wenig. Aber als Amundsen und Scott einen der letzten noch unberührten Flecken dieser Erde eroberten, trugen sie sich in die Mythologie des 20. Jahrhunderts ein – und gerade das Scheitern von Scott zeigte, dass sie dabei auch eine Grenze berührten oder überschritten. Die Überschreitung dieser Grenze bewegt Dimensionen, die auch seit über 100 Jahren nicht an Aktualität verloren haben, im Gegenteil: Welches Recht hat der Mensch, im Glauben an die eigene Allmacht, an den Fortschritt von Wissenschaft und Technik, sich einfach immer nur zu nehmen, was die Natur an Ressourcen ihm bietet? Heute steht eine riesige Forschungsstation auf dem Südpol, die Amundsen-Scott-South-Pole-Station, mit dem Flugzeug relativ einfach zu erreichen. Aber die Klimaforscher dort hecheln den Dynamiken ihres Forschungsgegenstan-

des eher hinterher, als dass sie wüssten, wie dem globalen Anstieg der Temperatur aktiv Einhalt zu gebieten wäre.

Die beiden Abenteurer und Pioniere Amundsen und Scott stilisierten sich selbst als Helden und wählten die Antarktis als ihre große Bühne. Unser Film will der Frage nachgehen, ob die Persönlichkeiten der beiden, ihre Brüche und Abgründe, die näheren Umstände ihrer Expeditionen, ihre Finanzierung, ihre Ausrüstung, ihre Medialität zu einer Lesart taugen, die sie zu einem Mythos des 20. und 21. Jahrhunderts macht, zu Symbolfiguren der Hybris der Moderne?

Allein die Musik schon von Miroslav Srnka wird die Ereignisse um die Jahre 1911 bis 1912 deuten, die Atmosphäre des lebensfeindlichen Eises, der Einsamkeit, von Bewegung und Stillstand der Expeditionen, dem Orientierungsverlust bei Stürmen, der (Schnee-)Blindheit bei Sonnenschein, dem Auf und Ab von Hoffnung und Verzweiflung. In den Traumsequenzen des Librettos begegnen den beiden Männern ihre Frauen, Scotts Frau Kathleen und Amundsens Freundin „Landlady“, die Selbstmord begangen hatte – zu den rein dokumentarischen Aspekten treten auch surreale Elemente hinzu.

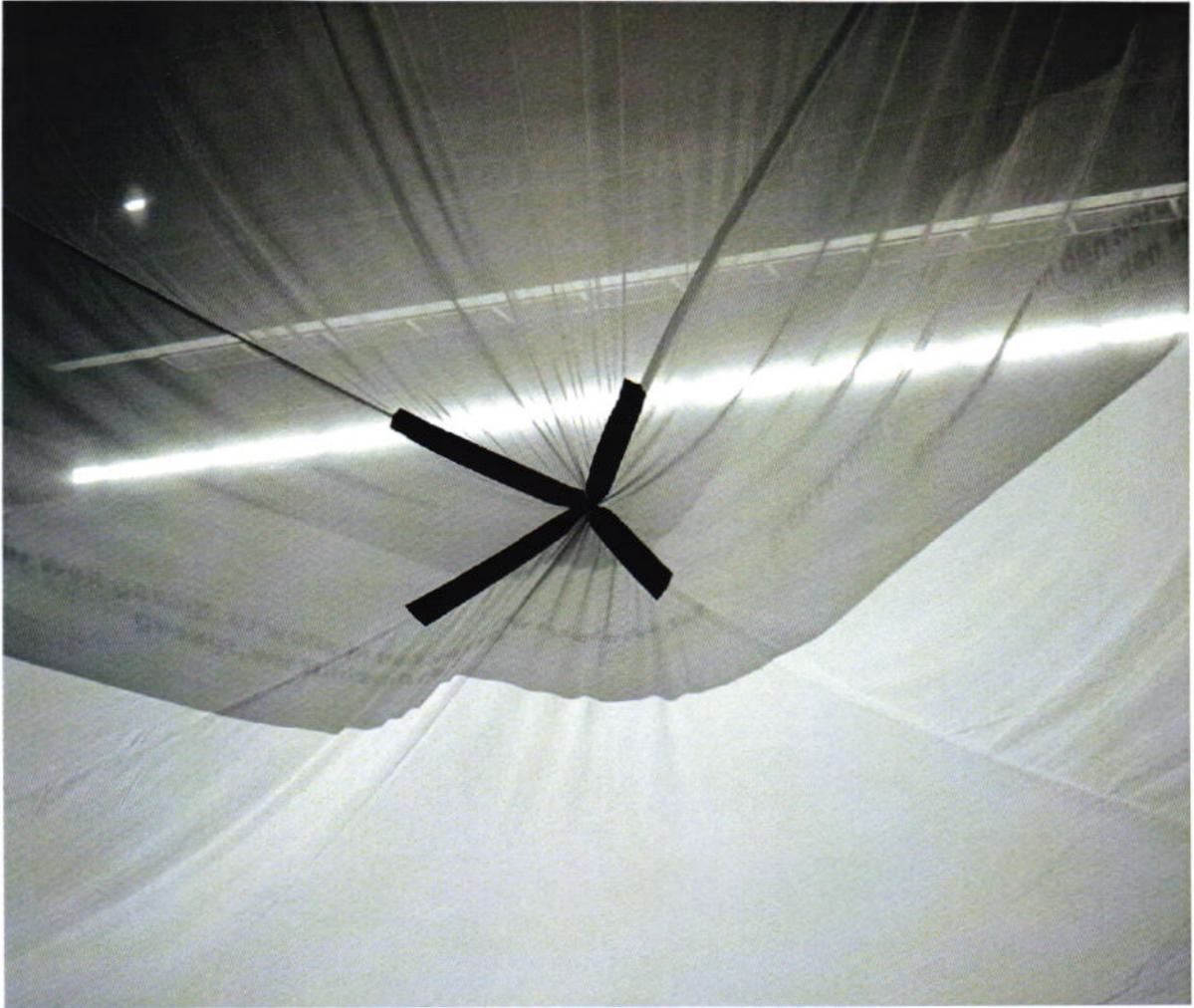


Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Komponisten steht Miroslav Srnka dafür, eine für seine Zuhörer unmittelbar fassliche Musik zu schreiben, die dabei trotzdem die Errungenschaften der Neuen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts nicht verleugnet – er ist kein Neokonservativer. Er möchte nur das Zuhören-Können, das Verfolgen seiner musikalischen Strukturen nicht unnötig erschweren. Diese Intention fand auch Resonanz, was man in den Kritiken zu seinen jüngsten Uraufführungen bei der Münchner musica viva im Mai 2015 nachlesen kann. Seine Orchesterstudien „Move 01“ und „Move 02“ wurden durchweg positiv besprochen. Allein die Wahl des Themas für seine neue Oper lässt darauf schließen, dass er sich an ein breites Publikum wendet, aber ein Publikum der Moderne, das sich für seine Gegenwart interessiert – ihren Mythos, ihren Fluch und ihre Möglichkeiten.

Unser Film will dokumentieren, auf welche Aspekte dieses Mythos' der Moderne sich das Team der Bayerischen Staatsoper – in Regie, Bühnenbild und musikalischer Gestaltung – konzentrieren wird, welche Hindernisse es zu überwinden hat – und wie es ihm gelingt, seinen „Südpol“ zu erreichen, nämlich eine Oper aus der Taufe zu heben, die möglicher Weise das Zeug dazu hat, nach ihrer Uraufführung im Januar 2015 von einem Opernhaus zum nächsten zu wandern.

Unser Film wird die Probenphase von „South Pole“ beobachten, Bühnenproben, musikalische Proben, konzeptionelle Besprechungen – Interviews mit den maßgeblichen Beteiligten dieser Produktion führen, vor allen den Komponisten Miroslav Srnka portraituren, in seiner Heimatstadt Prag – und in der Natur, die er so sehr liebt.

© uli aumüller / inpetto filmproduktion berlin 2015





Synopsis

Scott und sein Team

Robert Scott – Tenor (Rolando Villazón)

Kathleen Scott – lyrischer Mezzosopran (Tara Erraught)

Lawrence Oates – hohe Männerstimme

Edward „Uncle Bill“ Wilson – hohe Männerstimme

Edgar Evans – hohe Männerstimme

Henry „Birdie“ Bowers – hohe Männerstimme

(= Scotts Team – Dean Power, Kevin Connors, Matthew Grills, Mitglied des Opernstudios)

Amundsen und sein Team

Roald Amundsen – Bariton (Thomas Hampson)

Landlady – hoher Sopran (Mojca Erdmann)

Hjalmar Johansen – tiefe Männerstimme

Oscar Wisting – tiefe Männerstimme

Helmer Hanssen – tiefe Männerstimme

Olav Bjaaland – tiefe Männerstimme

(= Amundsens Team – Christian Rieger, Tim Kuypers, N. N., Mitglied des Opernstudios)

Ponys – 6 Hörner (Musiker auf der Bühne)

Schlittenhunde – 6 Klarinetten (Musiker auf der Bühne)

PROLOG

Ein Telegramm von Amundsen erreicht Scott, in dem der Norweger ihm mitteilt, dass auch er auf dem Weg zum Südpol ist. Damit weiß Scott, dass ein Wettrennen um das Erreichen des Südpols eröffnet ist. Er ist entsetzt.

Beide Teams kommen in der Antarktis an.

Scott lässt das Basislager auf Festland am McMurdo-Sund errichten, Amundsen das seine (Framheim) auf der Eisbarriere des Ross-Meer. Scott geht auf Nummer sicher, Amundsen geht das Risiko ein, beim

Abbruch einer Eisscholle ins Meer hinausgetrieben zu werden, ist damit aber schon 150 Kilometer näher am Südpol.

Scott bringt vor allem Ponys, Amundsen Schlittenhunde als Last- und Zugtiere mit.

Scott bringt so viel es geht, um das Leben angenehm zu machen, Amundsen nur das Nötigste.

Beide bringen ein Pianola mit.

Der Wecker des britischen Teams zerbricht beim Verladen.

Wisting kümmert sich um die Schlittenhunde. Oates kümmert sich um die Ponys. Beide Teilnehmer entwickeln eine enge Beziehung zu den Tieren.

Scott und Amundsen erläutern ihre gleichlautenden Pläne: Im Sommer Vorratsdepots auf der Strecke errichten, dann im Lager überwintern und in einem Jahr die Reise zum Pol starten.

Beide Teams sorgen für Zeitvertreib: Die Norweger bauen eine Sauna (Vorschlag von Bjaaland), die Briten spielen Fußball (Vorschlag von Evans). Die Dunkelheit des antarktischen Winters beendet beide Vergnügungen.

Solveigs Lied vom Grammophon erinnert die Norweger an ihre Frauen. Amundsen weicht dem Gespräch aus.

Evans hat aus dem Grammophon einen kerzengesteuerten Wecker konstruiert, das „Carusophon“.

Die Briten vertreiben sich die Winterzeit mit Vorträgen und Aufführungen, die Norweger nutzen sie mit dem Perfektionieren der Ausrüstung.

Amundsen lässt sein Team entgegen der Warnung Johansens frühzeitig aufbrechen.

[Vision Scott/Kathleen]

Scott spricht mit seiner Frau Kathleen. Sie ist auf einer Party von James M. Barrie [dem Autor von Peter Pan, bei dem Scott seine zukünftige Frau einst kennengelernt hatte]. Er ist besorgt um seine Expedition, weil er nicht weiß, was genau Amundsen vorhat, und geplagt von Eifersucht und Verlustangst.

Amundsen muss seinen Vorstoß abbrechen, es ist noch viel zu kalt und gefährlich. Bei der Rückkehr ins Lager fährt er mit einigen Männern auf seinen Skiern voraus und überlässt die anderen sich selbst.

Die Briten schließen ihre Vorbereitungen ab. Kleine Unstimmigkeiten deuten sich an. Scott erkundigt sich nach Evans' Handschuh, an dem etwas nicht zu stimmen scheint; Evans meint, er müsse nur noch eine Kleinigkeit daran nähen.

Die übrigen Norweger kehren zurück. Johansen klagt Amundsen wegen seines verantwortungslosen Verhaltens an, weswegen sie fast umgekommen wären. Johansen gibt zu, ein Trinker zu sein, beharrt aber auf seinem Vorwurf. Für diese Insubordination wird er gemäßigelt.

Oates' Bein wird von Wilson für gesund erklärt.

Wisting denkt an seine Familie. Amundsen merkt, dass er für Ablenkung sorgen muss.

Die Briten bereiten ihren Aufbruch vor. Scott betont den wissenschaftlichen Zweck der Expedition und will von einem Wettrennen nichts wissen. Oates zweifelt an der heroischen Attitüde „Mensch gegen Natur“. Scott gesteht nur gegenüber Wilson, dass er an Amundsen denkt und verunsichert ist; er wendet sich auch direkt an den abwesenden Gegner: „Amundsen, bist du schon gestartet?“

Die Norweger bereiten ihren Aufbruch vor. Amundsen nimmt Johansen trotz dessen Aufsässigkeit mit. Er betont das Ziel der Expedition, den Pol vor den Briten als erster zu erreichen. Außerdem wird er als einziger ein Tagebuch führen, keiner sonst soll Notizen machen. In einem Augenblick des Alleinseins denkt Amundsen an Scott: Wenn er es nicht schafft, vor Scott den Pol zu erreichen, hat seine Expedition ihren Zweck verfehlt.



Die Briten erwarten gemeinsam den Start ihrer Motorschlitten, auf die sie so große Hoffnungen gesetzt haben, doch die Maschinen gehen nach kurzer Strecke kaputt. Die Expedition wird ohne dieses Hilfsmittel auskommen müssen.

Beide Teams brechen auf.

ERSTER TEIL

Scott und Wilson sprechen vom Licht und von Dunkelheit.

Bjaaland fordert Amundsen auf, über sein Verhältnis zu Frauen zu sprechen; Amundsen verlangt Disziplin und stürzt beinahe in eine Gletscherspalte.

Den Ponys der Briten fällt das Laufen durch den vereisten Schnee immer schwerer. Die Schneeblindheit macht Tieren wie Menschen zu schaffen.

Die Norweger kommen auf ihren Skiern gut voran. Hanssen fordert Bjaaland auf, von seinen Erfolgen als Skirennläufer zu erzählen; Bjaaland hält nichts von Eigenlob. Er stürzt in eine Gletscherspalte und kann gerade eben noch gerettet werden.

Evans kommt es vor, als würde die Zeit stehenbleiben. Bjaaland kommt es vor, als würde die Zeit dahinfliegen.

Wisting stürzt in eine Gletscherspalte, Amundsen zieht ihn wieder heraus. Der Blick in den Abgrund geht tief.

Beide Teams marschieren voran und beobachten die Erscheinungen der Natur: die unterschiedlichen Untergründe, das Licht. Beide Teams sind guter Stimmung. Scott und Amundsen fragen sich nach dem Sinn ihrer Expedition.

[Vision Amundsen/Landlady]

Amundsen spricht mit seiner Geliebten, der sogenannten Landlady. Auf ihre Frage nach seiner wahren Natur versucht er in körperliche Zuwendung auszuweichen. Sie wendet sich ab, um Chemikalien zum Putzen einzukaufen.

Die Sonne geht auf, der antarktische Sommer beginnt.

Beide Teams spielen, wer die Temperatur am genauesten schätzt. Oates liegt viel zu tief in seiner Vermutung, Johansen trifft auf den Grad genau.

Beide Teams marschieren weiter.

Die Norweger erreichen das Festland und verleihen der Ebene den Namen ihrer Königin Maud. Amundsen gibt einem kleinen Berg den Namen Betty, seine einstige Amme. Bjaaland versucht Amundsen Geständnisse über sein Liebesleben zu entlocken. Hanssen entdeckt den Gletscher, über den sie das Plateau erreichen können. Johansen wirft Wisting vor, sich Amundsen anzubiedern. Sie ziehen weiter und kommen gut voran.

Die Ponys der Briten sind am Ende ihrer Kräfte. Oates erklärt, dass man sie von ihrer Qual erlösen muss. Bowers gibt seinem Pony zum Abschied einen Keks; Scott unterbindet solcherart Verschwendung von Essensrationen. Während die anderen ein Lager aufbauen, erschießt Oates die Ponys, sich von einem nach dem anderen verabschiedend. Überall ist der Schnee von Blutspritzern befleckt. Scott nennt das Lager „Shambles Camp“ (Schlachtbank-Lager). Keiner bringt es über sich, Oates beim Schlachten und Zerteilen der Tiere zu helfen, nur Scott leistet ihm Gesellschaft. Oates zeigt Zeichen von Verachtung gegenüber der Schwäche seiner Kameraden: Wilson könne sein Pony nicht zerlegen, aber essen werde er das Fleisch doch.

Die Norweger haben das Plateau erreicht. Hier müssen sie eine große Zahl ihrer Schlittenhunde schlachten. (Die Vorräte sind mittlerweile verringert bzw. auf Depots verteilt.) Jeder erschießt jeweils seine eigenen Hunde, die anderen schauen zu. Die Innereien werden an die verbleibenden Hunde verfüttert. Nur Amundsen schlachtet sein Tier nicht selbst, sondern zieht sich zum Tagebuchschieben zurück. Bjaaland



land und Johansen fragen sich, was er wohl schreibt; Johansen vermutet Verleumdungen über sich und die anderen. Bjaaland vergleicht das Lager mit einem „butcher's shop“, einer Metzgerei. Mit einem aufkommenden Schneesturm verbinden beide sehr verschiedene Gedanken: Bjaaland hofft, dass er das Blut bedecken möge; Johansen stellt fest, dass Amundsen sich sicher im Zelt aufhält, während die anderen das Unangenehme erledigen.

[Parallelszene Scott/Amundsen]

Beide Expeditionsleiter denken über den jeweils anderen nach: Wo sie jetzt sind, wer im Vorteil ist, was sie getan haben für ihren Erfolg. Beide steigern sich fast in Verzweiflung hinein; in diesem Moment erscheinen ihnen ihre Frauen.

[Parallele Vision Scott/Kathleen/Amundsen/Landlady]

Scott spricht mit Kathleen, Amundsen mit Landlady.

Die Frauen versuchen ihre Männer zu trösten. Alte Verletzungen brechen auf:

Scotts Minderwertigkeitskomplex und Eifersucht, Amundsen Egoismus und Rücksichtslosigkeit.

Kathleen appelliert an britische Tugenden: Scott soll sich ihre Liebe verdienen und beweisen, dass er ein ebenso großer Mann ist wie J. M. Barrie. Sie verschwindet. Landlady erinnert Amundsen daran, dass er sie im Stich gelassen habe, als sie im Begriff war, sich das Leben zu nehmen.

Amundsen läuft zu Scott; beide beginnen darüber miteinander zu sprechen, was sie aus der Heimat vermissen, Stoffe, Farben, Gras und natürlich Frauen. Scott hat Angst vor seiner starken Frau, Amundsen ist unsicher, ob es überhaupt Liebe in seinem Leben gibt. Beide haben Erfahrung mit Einsamkeit.

Amundsen kehrt zu Landlady zurück. Noch einmal fragt sie ihn nach dem entscheidenden Moment, einer Erinnerung, der Amundsen ausweichen möchte, die ihn aber nicht loslassen wird.

Amundsen und Scott wünschen einander Glück. Amundsen bekräftigt, er werde alles tun, um Scott zu besiegen.

Beide Expeditionsleiter treiben ihre Männer zur Eile an. Amundsen gemahnt seine Leute daran, dass sie sich in einem Wettrennen befinden.

ZWEITER TEIL

Oates denkt an seine Mutter. Er empfindet den Zwiespalt zwischen seinem Bedürfnis nach Einsamkeit und der Qual des Auf-sich-Gestellt-Seins.

Johansen denkt an seine Mutter. Er fühlt sich nicht wohl in seiner Haut. Nie wieder will er seine Überzeugung gegen den Vorgesetzten vertreten. Aber er hofft, sich zu verändern und als neuer Mensch nach Hause zu kommen.

Amundsen ertappt Johansen beim Schreiben und verdächtigt ihn, absichtlich seine Anordnung zu missachten. Trotz dessen Entschuldigung, es handle sich nur um einen Brief an seine Mutter, zerreißt Amundsen das Blatt. Er befiehlt den sofortigen Weitermarsch.

Hanssen entdeckt den Südpol. Sie haben die Briten geschlagen. Amundsen lässt Zelt und Flagge errichten und durch zusätzliche Messungen die Position verifizieren.

Wisting fragt Amundsen, ob er denn nicht glücklich sei. Hanssen vermutet, Amundsen fliehe vor irgendetwas.

Amundsen bleibt allein und stellt seine Mission, sein Vorhaben, Scott den Brief zu hinterlassen und seine Zurechtweisung Johansens in Frage.

[Vision Amundsen/Landlady]

Landlady versichert ihn ihrer Liebe, wie sehr auch immer er sich selbst bestrafe.

Amundsen will Johansen noch weiter züchtigen.



Amundsen fühlt sich zu taub und abgestumpft, um sich mit Scotts Schicksal zu beschäftigen.

Ihm scheint, dass seine Leute über seinen Zustand irritiert seien. Alle sollen gemeinsam den Flaggenmast aufrichten, selbst Johansen. Wistings Widmungsgruß „Für unseren Kapitän“ weist Amundsen unwirsch zurück.

Bjaaland verteilt Zigarren für diesen feierlichen Augenblick. Amundsen nennt das Lager „Polheim“ und das Land „König-Haakon-Plateau“. Wistings neuerliche Frage, ob er nicht glücklich sei, wischt er als unwesentlich weg und drängt zum Aufbruch für die Rückkehr zum Basislager: „Das Rennen ist nicht gewonnen, bevor alle Welt weiß, dass wir die ersten waren.“



[Vision Kathleen/Landlady]

Die beiden Frauen sprechen über ihre Männer. Landlady erzählt von ihrer Begegnung mit Amundsen in Antwerpen, wo sie mit ihrem Ehemann lebte. Sie fragt Kathleen, ob sie glaube, Scott wäre zu einem Sieg fähig. Kathleen sorgt sich um ihren Mann, der sich oft niederdrücken lasse und das dann an denjenigen auslasse, die ihm am nächsten stünden. Landlady stellt sich die Tristesse der Expeditionsteilnehmer vor: die Extreme von Licht, Dunkelheit, Kälte, und die Abwesenheit von Frauen. Kathleen wirft Amundsen unlauteres Verhalten vor. Landlady hält Amundsen für groß, aber auch für kleinlich. Kathleen denkt über Scott ähnlich. Sie hofft, nicht bereuen zu müssen, was sie ihm vor seiner Abreise gesagt hat.

Die Briten kommen nur mit Mühe vorwärts. Bowers sieht etwas in der Entfernung; sie ahnen, was geschehen ist. Sie finden das Lager der Norweger. Keine Spuren sind im Schnee zu sehen, also müssen schon Wochen vergangen sein. Scott ordnet überprüfende Messungen an. Oates versucht einen Scherz: Vielleicht hätten die Norweger das Ziel um einige Meter nordwärts verfehlt, schließlich hätten sie ursprünglich zum Nordpol reisen wollen. Sein Sarkasmus erregt Scotts Zorn. Oates bezieht die Niederlage der Expedition auf den drohenden Niedergang des britischen Empires.

Evans entdeckt Amundsens Brief an Scott und die Bitte an ihn, einen weiteren Brief König Haakon auszuhändigen. Bowers ermittelt die exakte Position des Südpols eine halbe Meile entfernt. Evans spottet, die Norweger hätten damit nur die Position von „Beinahe 90 Grad Süd“ erreicht. Scott errichtet den britischen Flaggenmast am tatsächlichen Südpol. Ein Foto wird gemacht. Scott wird von Schuldgefühlen übermannt. Die Aussicht auf die Strapazen der bevorstehenden Heimkehr lässt Evans verzweifeln.

Johansen, der auf seinen Skiern vorangefahren ist, erspäht Skuas (Raubmöwen), die ihm aus seiner norwegischen Heimat bekannt sind. Sie unternehmen solche Reisen wie mühelos jedes Jahr, während es für die Menschen eine unermessliche Anstrengung bedeutet. Es ist, als würden die Vögel sie auslachen. Er wünscht sich, sie könnten ihn mitnehmen und aus der Gemeinschaft der Kameraden erlösen.

Die anderen holen Johansen ein und machen sich über ihn lustig. Hanssen entdeckt, dass sie die „Metzgerei“ auf dem Gletscher erreicht haben. Amundsen wird von traurigen Erinnerungen bedrückt. Wilson untersucht die verschleppte Entzündung an Evans' Hand, die sich zu einer offenen Wunde ausgeweitet hat. Evans gibt zu, die Verletzung verschwiegen zu haben, weil Scott ihn sonst nicht auf die letzte Etappe mitgenommen hätte.

Wenig später bricht Evans beim Schlittenziehen zusammen und verletzt sich am Kopf. Er klagt über Schmerzen an der Hand. Oates will nicht über sein ebenfalls verletztes Bein sprechen, außer dass es noch nicht von Wundbrand befallen ist. Evans zeigt Zeichen von totaler Erschöpfung und geistiger Zerrüttung. Er versucht aufzustehen und fällt auf seine Knie.

Die Norweger fahren mit ihren Skiern den Gletscher hinunter. Wisting beschwört in seinem Überschwang freundschaftliche Gefühle zwischen allen Teilnehmern. Johansen zweifelt. Amundsen ruft ihre eigentliche Aufgabe ins Gedächtnis, doch auf Bjaalands Entgegnung, die Freude habe mit dem Stolz auf ihrer aller Anführer zu tun, fordert Amundsen ihn, den Champion, zu einem Skirennen heraus.

[Vision Scott/Kathleen]

Kathleen bittet Scott, nicht daran zu denken, was sie ihm vor der Abreise gesagt hat.

Amundsen gewinnt das Skirennen. Amundsen glaubt, Bjaaland habe ihn absichtlich gewinnen lassen. Er hat genug von solchen Spielereien. Evans stürzt im Nebel und stirbt. Scott entscheidet, dass sie alle zu schwach sind, ihn zu begraben, aber ordnet an, dass sie das nicht in ihren Notizen schreiben. Kaum einer schreibt überhaupt noch, aber Scott fühlt sich verpflichtet, unter allen Umständen sein Journal zu führen. Oates deutet an, lieber allein zu bleiben, aber Wilson besteht darauf, dass er mindestens bis zum nächsten Depot noch mitkommt. Im aufklarenden Nebel ist das Depot nicht mehr weit. Wilson schildert in leuchtenden Farben das Feuer, das sie mit dem Brennstoff machen werden, und die Wärme, die auf sie wartet.

Ein Grummeln deutet den Norwegern vulkanische Aktivität an. Wisting vermutet den Berg Betty dahinter. Bjaaland fragt Amundsen, was er in seinem Tagebuch schreibe; der unterstreicht noch einmal, dass nur seine Aufzeichnungen von ihrer Reise berichten dürfen. Wieder werden die Norweger von Raubmöwen überflogen; nur Johansen hat wahrgenommen, dass sie ständig von ihnen begleitet wurden.

Der Spiritus im Depot ist verdunstet. Kein Brennstoff, keine Heizung, kein warmes Essen: wieder nur Kekse.

Die Norweger finden in ihrem Depot reichlich zu essen: Robbenfleisch und Kekse. Wisting kann die Kekse nicht mehr sehen und wirft seine weg, Bjaaland tut es ihm scherzend nach. Amundsen starrt immer noch gedankenverloren den Vögeln hinterher. Er fällt auf die Knie und beginnt zu weinen.

Der Nebel wird dichter. Kaum in der Lage, ein Messgerät abzulesen, ist sich Scott im Klaren, was außerhalb des Zeltes los ist. Die Augen schneeblind, die Haut verbrannt, die Füße fast abgestorben, scheint alles nur noch weiß. Die Expedition hat für ihn allen Sinn verloren.

Johansen ist der einzige, der Amundsen auf den Knien sieht. Es war nicht falsch, sich dem Anführer entgegenzustellen, meint er nun zu sich selbst, es war nur falsch, überhaupt Angst vor ihm gehabt zu haben. Amundsen und er sind eigentlich vom selben Schlag: In ihnen ist etwas, wogegen sie ankämpfen, das sie aber nicht korrigieren können. Keiner bemerkt, wie Johansen Amundsen beobachtet, und er kehrt wieder zurück zu den anderen. Die Vögel tanzen über dem reglosen Amundsen.

Im Schneesturm haben es die Briten kaum weiter geschafft und schlagen wieder ihr Zelt auf. Wilson sammelt mit Bowers noch einige Gesteinsproben. Oates hält ihn für verrückt: „Wir sind dem Tod geweiht, und er denkt an Fossilien ...“ Es sehnt sich danach, allein zu sein, und wünscht, die anderen hätten ihn zurückgelassen. Anderthalb Stunden braucht er, nur um seine Stiefel auszuziehen. Scott fragt Oates, wer zu Hause auf ihn warte: nur seine Mutter. Alle anderen hat er vor den Kopf gestoßen. Scott gibt Oates gegenüber seine Stimmungsschwankungen zu, und dass er sich ihm verpflichtet fühlt. Oates weiß darauf nichts zu erwidern.

Wilson ist euphorisiert von seinen Funden: Die Antarktis muss einst von tropischen Pflanzen bewachsen gewesen sein. Scott kann es sich kaum vorstellen. Wilson hilft Oates beim Sockenausziehen und erkennt, dass der Fuß nicht mehr zu retten ist. Wilson verteilt das Morphium, das er als Arzt für den äußersten Fall mitgenommen hat.



Oates hält das für eine feige Methode, sein Leben zu beenden. Scott beschließt, bei günstigerer Witterung weiterzuziehen, und nicht aufzugeben. Die Hoffnungen auf besseres Wetter erfüllen sich nicht. Oates nimmt vom Leben Abschied. Er bittet, man möge berichten, er sei gestorben, um seine Kameraden zu retten. Seine letzten Worte: „Ich gehe raus und werde wohl einige Zeit wegbleiben.“ Er verlässt das Zelt. Die Norweger erreichen Framheim. Bjaaland fordert alle auf, gemeinsam zu feiern. Amundsen verstößt Johansen: Seine Teilnahme an der Polexpedition soll geleugnet werden, als wäre er nie dabei gewesen. Sobald sie Tasmanien erreicht haben, hat er nichts mehr mit der Expedition zu tun.

Amundsen bleibt allein: „Der Sieg erwartet die, die vorbereitet sind. Man nennt das Glück. Niederlage erwartet die, die nicht vorbereitet sind. Man nennt das Pech. Die Art, wie ich die behandle, die ich liebe das ist mein Pech/Verhängnis.“

Amundsen segelt nach Tasmanien und entlässt dort Johansen. Er verschickt ein Telegramm mit der Nachricht seines Sieges. Er segelt heim nach Norwegen. Er wird wie ein Held empfangen. Er kommt nach Hause, allein.

Der Schneesturm heult. Bowers versucht, eine heitere Stimmung vorzutauschen, Wilson und Scott gehen darauf ein. Irgendwann antwortet Bowers nicht mehr. Scott empfindet seine Schmach: Er hat seine Leute ins Verhängnis gezogen. Wilson versucht ihn aufzurichten: Die Geschichte wird ihnen allen ein Denkmal setzen. Scott zweifelt an der Aufrichtigkeit seiner Aufzeichnungen. Vieles daran kommt ihm geschönt vor. Seine Zweifel an sich selbst hat er zu oft an anderen ausgelassen, und seine Eifersucht zieht sich durch das ganze Tagebuch. Wilson versichert ihn, dass Kathleen ihn liebe, und fordert ihn auf, nicht darüber zu grübeln, was andere über ihn denken, sondern zu schreiben, was er erreicht hat. Wilson stirbt.

Scott bittet die Nachwelt, sich um die Angehörigen seines Teams zu kümmern, und seine Aufzeichnungen seiner Frau – seiner Witwe – zu übergeben. Er schlingt seinen Arm um Wilson.



[Vision Scott/Kathleen]

Ihr gemeinsamer Sohn Peter hatte einen Albtraum, dass sein Vater nicht mehr heimkommen würde. Kathleen versichert Scott ihrer Liebe.

Scott stirbt.

Alle Briten liegen starr und tot im Eis und werden allmählich unter dem Schnee begraben.

Amundsen ist bei sich zu Hause in Norwegen.

[Vision Amundsen/Landlady]

Amundsen fühlt sich verfolgt von seiner ehemaligen Geliebten. Beide fühlen sich vom jeweils anderen verlassen. Sie sagt ihm voraus, dass er immer weiterrennen werde, weglaufen von allem, so wie er von ihr weggelaufen sei, als sie am Ende gewesen sei. Das Bild der Chemikalien, mit denen sie sich umgebracht hat, werde ihn verfolgen, bis er aufhöre wegzulaufen.

Ein Telegramm erreicht Amundsen: Es ist die Nachricht von Scotts Scheitern und Tod. Das bedeutet für Amundsen den Verlust seines Sieges. Er gratuliert Scott: „Der Pol gehört dir.“

we shall pick it out
to the end but we
are getting weaker of
course and the end
cannot be far,
It seems a pity, but
I do not think I can
write more —

R. Scott

Last Sunday —
For Gods sake look
after our people



Zu Idee und Hintergrund von „South Pole“

Miroslav Srnka im Gespräch mit Uli Aumüller, Prag, Mai 2015
(Interview-Abschrift)

S: Miroslav Srnka

U: Uli Aumüller

U: Wie kommt man auf die Idee, eine Oper über zwei Polarforscher zu schreiben?

S: Man fährt jahrelang mit einer Gruppe von Freunden und unseren Söhnen in die Berge und verbringt dort jedes Jahr ein Wochenende oder eine Woche in einer Hütte ganz oben ohne Strom, zu der man zwei Stunden mit den Rucksäcken hinaufsteigen muss. Dann kommt man auf solche Ideen. Wie ist das, wenn man noch viel weiter weg ist und überhaupt nichts mit hat, was man in der Zivilisation sonst braucht? Das war der Anfang. Ein Freund von mir hat damals vor vielen Jahren ein Buch mitgebracht, über Ernest Shackleton, das war einer der anderen Polarforscher, der auch eine unglaubliche Story erlebt hat. Dieser Freund hat für die ganzen Tage ein Spiel über Shackleton für die Kinder entwickelt – und ich fand das so spannend, dass ich angefangen habe, nachzudenken, ob das auch für die Bühne geeignet ist. Später habe ich festgestellt, dass es diese Story von Scott und Amundsen gibt, die noch viel spannender in ihrer Zeitlichkeit und in ihrem Drama ist.

Das war das eine, und zweitens die Oper an sich, die als Form etwas absolut stilisiertes und Unrealistisches in sich trägt. Das muss man respektieren oder damit arbeiten. Ich habe nach einer Realität gesucht, die in sich schon absolut unrealistisch aussieht. Das ist die Antarktis. Wie es dort ist und die Tatsache, wie sich dort die Menschen und die Teams bewegen, hat irgendwie nichts zu tun mit dieser Welt, es scheint so absolut stilisiert zu sein wie die Opernwelt. Aber das ist nur die Ecke der Realität – und diese Ecke der Realität hat mich dann fasziniert.

U: Also wenn ich dich jetzt richtig verstanden habe, ist es gerade die Wirklichkeitsferne der Antarktis, die sie ähnlich macht zur Wirklich-

keitsferne der Oper. Anders gesagt, die Realität der Oper entspricht der Realität der Antarktis.

S: In einem gewissen Sinne stimmt das so. In dieser Welt dort ist etwas absolut Offenes und „Unbegrenztes“ ... In der Antarktis gibt es einfach keine Zivilisation. Es gibt nur die Helden, die Figuren, nur die Charaktere in einer unendlichen Welt, die keine Zivilisationsmerkmale trägt. Das gibt dem Stück eine riesige Freiheit. Die Tatsache, dass es dort keine Zivilisation gibt, setzt den Fokus auf die Menschen. Das sind Menschen in einer extremen Situation, und das sind auch meistens die Figuren in einer Oper, die sind sehr oft in einer extremen Situation. Und sie müssen dann nur mit sich selbst kämpfen.

U: Du hast gesagt, dass die Realität der Oper so entfernt ist von der Wirklichkeit ...

S: Die Oper muss per se stilisiert sein. Das geht aus Zeitgründen nicht anders, das Singen und die Musik erfordert das. Ich habe etwas gesucht, wo es eine ähnliche Stilisiertheit in der Realität gibt, und diese Eck-Realität in der Antarktis fand ich dafür einfach faszinierend, weil sie dem so ähnlich ist.

U: Aber eigentlich ist das Thema doch: Zwei Teams stapfen oder mühen sich durch die wüste Eiswüste – und da ist sonst überhaupt nichts. Das ist nicht etwas, das klingt, oder? In der Antarktis ist doch gar keine Musik?

S: Naja, das ist eine interessante Frage. Ich habe ein bisschen recherchiert, denn die Menschen stellen sich die Antarktis eigentlich still vor. Aber das ist alles andere als das. Die Antarktis ist nicht still. Die Winde und die Natur und alles, was es da gibt, ist sehr laut. Alles, was auf die Sinne wirkt, ist extremer als das, was wir hier je erleben, in der Zivilisation. In unserer Story, die wir beschreiben, spielt die Antarktis selbst eine Rolle. Als Personifizierung von einem ständig da seienden „deus-ex-machina“, da die Antarktis mit den beiden Teams ein Spiel gespielt hat. Die Verhältnisse der beiden Teams waren absolut unterschiedlich. Es scheint fast, als ob das jemand leiten würde, welches der beiden Teams gewinnen soll. Natürlich hatten die beiden Teams auch vieles anders gemacht und sich anders vorbereitet, aber zum Beispiel dieses Glück, das Amundsen mit dem Wetter hatte, und dieses wahn sinnige Unglück, das Scott mit dem Wetter hatte, das macht eigentlich die Antarktis zu einer handelnden Entität. Obwohl sie nie personifiziert ist. Aber wir haben sie im Hinterkopf präsent.

U: Wir sollten vielleicht einfach mal mit dem Grundlegendem anfangen. Wovon handelt die Oper?

S: Die Oper handelt von dem Wettrennen zwischen Scott und Amundsen, wer der erste auf dem Südpol sein wird.

U: Ich kann mir das nicht so richtig vorstellen, wie man ein Wettrennen von zwei Personen über mehrere tausend Kilometer auf einer Opernbühne darstellt. Und wie man Musik dazu machen kann. Kannst du das erzählen, erklären, wie ihr das macht?

S: Der Untertitel heißt: Eine Doppeloper in zwei Teilen. Das erklärt auch ein bisschen, wie die Musik gemacht ist. Das heißt, es sind in einem gewissen Sinne zwei Schichten einer Musik, die immer parallel laufen und die asymmetrisch in ihren Tempi sind, weil wir parallel auch die beiden Teams immer bis auf Ausnahmen auf der Bühne haben. In der Realität sind die beiden Teams aber getrennt. Denn die

Teams sind sich ja nie begegnet auf der Antarktis. Mit einer kleinen Ausnahme, bevor das Rennen wirklich angefangen hat. Aber jeder ist einen anderen Weg gegangen, und der einzige Verbindungspunkt war der Südpol, zu dem sie aus unterschiedlichen Richtungen gekommen sind. Die ganze Oper handelt auch davon, zweimal dieselbe Story zu erzählen, eine Story, die sich in Kleinigkeiten verändert, was am Ende zu fatalen Konsequenzen führt. Die Realität in der Oper ist ja absolut linear, d.h. zwei Teams gehen zum Südpol und zurück. Das ist ja ziemlich langweilig. Aber das absolut Faszinierende daran sind die Verbindungen dazwischen. Denn das geschah ja in einer Zeit, wo es keine Kommunikationsmöglichkeiten gab; d.h. sie haben die ganzen Monate, eigentlich Jahre, in denen sie da unten waren, eigentlich überhaupt nicht gewusst, ob das zweite Team noch dran ist, wo sie sind ... Sind wir die ersten oder sind wir nicht die ersten? Das wussten sie erst, als sie zum Südpol gekommen sind. Als Amundsen zum Südpol kommt, findet er dort nichts. Das mag heißen, entweder „ich bin der erste“ oder „wir haben's falsch gemessen“. Und dann kommt Scott zum Südpol, und in der unendlichen weißen Ebene sehen die Männer schon Tage im Vorfeld irgendeinen schwarzen Punkt am Ende, dorthin wollen sie gehen, und sie verbringen die Zeit mit Diskussionen darüber, ob es vielleicht irgendein Felsen ist. Die Tatsache, dass sie verloren haben, kommt sozusagen Kilometer um Kilometer näher zu ihnen. Die Oper handelt auch von einer gewissen Simultaneität, aber auch – und das ist für mich ein zentrales Thema – von Kommunikation. Wir leben in einer Welt, in der Kommunikation ständig vorhanden ist. Wenn wir etwas nicht wissen, was auf einem anderen Ort in der Welt vor 20 Minuten geschehen ist, dann werden wir schon nervös. Hier haben wir zwei Teams, die einfach jahrelang nicht wissen, wie es dem zweiten geht. Und das ist das Spannende, was dann in ihren Köpfen arbeitet. Und darum geht es in der Oper. Es handelt sich darum, wie man sich mit einem solchen Abenteuer im Kopf auseinandersetzt. Der Librettist Tom Holloway hat ein faszinierendes Libretto für mich geschrieben, wobei er sich wirklich auf die psychologische Entwicklung der beiden Hauptdarsteller und auch der Männer in den Teams konzentriert. Und er hat auch viel in den Quellen recherchiert und sich deswegen dann auf einige Merkmale spezialisiert, die in ihren Leben dazu führen konnten, dass sie so eine wahnsinnige Aktion gemacht haben. Ich werde nicht verraten wie, aber ich denke er hat in ihren privaten Leben Faszinierendes gefunden, was dazu führen konnte, dass sie einfach dorthin gegangen sind. Denn das war eine gewisse Selbstmordveranstaltung – was es für die Hälfte der Männer auch war. Deswegen gibt es auf der Bühne auch zwei Darstellerinnen, und zwar Kathleen Scott, die Frau von Scott, und die ein bisschen anonyme amalgamierte Landlady, die mehrere Frauen aus Amundsens Leben zusammenfügt. Denn bei Amundsen war das nicht so einfach, da gab es nicht die eine Frau. Und gerade dieses Spielen zwischen der Handlung auf der Antarktis und der psychologischen Motivation, es zu machen, wo die Frauen die wichtigen Rollen spielen, ist für mich in dem Libretto faszinierend.

U: Ich habe mir die Aufführung mitgeschnitten, die mit dem BR gemacht wurde, in der musica viva, dein Orchesterstück „moves“ – und mir wurde gesagt, dass dieses Orchesterstück etwas mit der Oper zu tun hätte. Ich habe gesucht ... aber nichts gefunden. Gibt es eine Ebene, die in der Oper wieder auftauchen wird, ist das praktisch eine Stilübung dafür, ist das der Anfang deiner Antwort auf die Frage, wie du diese Geschichte musikalisch erzählen möchtest?

S: Ich habe für die Instrumentalmusik in der Oper eine Struktur gesucht, die in sich absolut fließend sein soll. Das was auf der Antarktis stattfindet und was die Männer auch in ihren Tagebüchern

beschrieben haben, ist ein „Fehlen“. Es fehlt einfach an klaren visuellen Gegenständen. Das einzige, was sie die ganze Zeit sehr gut strukturiert sehen können, ist ein Horizont, und auch der ist sehr oft verschwunden. Wenn es da zum Beispiel schneit oder Schneesturm ist, dann beschreiben die Männer in ihren Tagebüchern, dass sie einfach überhaupt nicht mehr entscheiden können, wo ist Boden, wo ist Himmel, wo ist unten, wo ist oben, wo bin ich in einer Masse, stehe ich auf einem festen Boden ... also die ganzen Kategorien, mit denen wir unsere Umgebung normalerweise beschreiben, sind verschwunden, und ich habe deswegen nach einer Musik gesucht, die sich frei bewegt. Die in sich eine Struktur hat, aber trotzdem nicht diese Kanten und Ecken, die wir sonst in der zivilisierten Welt haben. Die es auf der Antarktis einfach nicht gibt.

U: Und wie sieht diese Struktur musikalisch aus? Du schreibst ja, das war auch eine Entscheidung, für ein Opernorchester. Also ein großes symphonisches Orchester. Manuel analog.

S: Wenn man eine Oper schreibt, beschreibt man ja nicht die Realität, das wäre plakativ und einfach. Man muss eine Klangwelt entwickeln und sich vorstellen, die damit dramatisch arbeitet, aber die das nicht beschreibt. Beschreibung ist billig und in einem gewissen Sinne leer. Ich habe jahrelang nach einer freien Bewegung in der Musik gesucht. Deswegen habe ich vielleicht auch dieses Thema ausgewählt, weil das mein langfristiges musikalisches Streben ist. Ich habe das schon mehrmals irgendwo beschrieben, am Ende von diesem Weg bin ich jetzt in dieser Oper, wo ich das erste Mal für ein großes Orchester eine Recherche benutze, die vor vielen Jahren angefangen hat mit einem Solostück. Damals war ich für ein Stipendium in England, in der Brittenstadt Aldeburgh, und da habe ich eigentlich an der Kammeroper „Make no noise“, die das erste Stück war, das ich mit dem Librettisten Tom Holloway geschrieben habe, eine Kammeroper, gearbeitet. Ich saß da damals in meinem Studio und ich habe von dieser musikalischen Freiheit geträumt. Und ich habe festgestellt, dass ich immer, wenn ich komponiere, von irgendwelchen Parametern gebunden werde, die mir durch die musikalische Tradition weitergegeben worden sind. Und ich starrte aus dem Fenster, und da waren diese unendlichen riesigen Schwärme von Vögeln, die es in England gibt. Die haben dieses faszinierende fliegende Theater vor dem Fenster gemacht, wo es eine gewisse Masse gibt, die eine absolute Freiheit hat, eine absolute Bewegungsfreiheit, und die zugleich faszinierenden Strukturen generiert, auf die man einfach stundenweise starren kann, und man entdeckt immer wieder etwas Neues. Und seitdem versuche ich eine ähnliche Freiheit in der Musik zu realisieren. Ich habe damals angefangen mit einem Solostück für Horn, das eigentlich den Weg von einem dieser Vögel sagen strukturell oder musikalisch versucht zu realisieren. Und dann habe ich das in meinem Streichquartett „engrams“ auf vier Stimmen vermehrt. Danach habe ich das in „no night no lands no sky“ für Kammerorchester realisiert, und jetzt erstmals habe ich sozusagen das Vehikel in den Händen und auch die Feinheit, das wirklich in einem großen Orchester zu realisieren. Und deswegen habe ich auch ein großes Orchester genommen, weil es für mich wie eine Menge von Stimmen ist, die ihre Rollen immer wieder wechseln. Das Orchester ist nicht nur eine klingende Masse, es ist auch ein Zusammensein von Dutzenden von Solisten, wo jeder seinen eigenen freien Weg geht. Und das ist für mich der Weg zu dieser Antarktis-Welt, die auf einer Seite mit jeder Schneeflocke etwas faszinierend Feines hat, aber trotzdem eine Größe in sich hat, eine gewissermaßen natürliche Monumentalität, nicht eine pathetische oder peinliche Monumentalität – es ist etwas, was per se einfach groß ist und deswegen eine Kraft hat. Und deswegen habe ich auch ein großes Orchester in dem Stück.

S: Darf ich jetzt eine Frage stellen?

U: Ja.

S: Wenn du dir die „moves“ angehört hast, du warst aber nicht in dem Konzert ... oder doch? Wonach hast du gesucht, um die Antarktis zu identifizieren?

U: Ich habe gesucht nach irgendeiner assoziativen Ebene, die mich hineinbringt in die Welt der Antarktis. Das eine, was ich entdeckt habe, ist: Ich sage jetzt mal so frei nach Chaos-Theorie, das geht auch in die Richtung der Starenwolke oder Wolke aus Vögeln oder Milch in der Kaffeetasse, das bewegt sich ja auch so chaotisch – Schwarmin-telligenz und so weiter. Die Antarktis als eine riesen Starenwolke. Und diese Forscherteams sind drinnen und von unendlich vielen Zufällen abhängig und werden von einer Wolke von Ereignissen entweder beflügelt und angeschupst, und die anderen gehen darin unter. Und das hängt davon ab, dass ein einzelner Star zu einem gewissen Zeitpunkt nach links geflogen ist, und der andere ist nach rechts geflogen ...

S: Et voilà ... so ist das.

U: Das ist wohl das, was du vorhin „deus-ex-machina“ genannt hast. Das ist eigentlich kein deus, der deus steckt in dem kleinen Zufall.

S: Ja, du sagst das besser als ich. Genauso ist es.

U: Und die andere Sache, es gibt klar die Frage nach der inneren Befindlichkeit. Die müssen wahnsinnig gewesen sein, diese Männer, also sie haben es nicht getan, um Geld zu verdienen, sie haben es nicht getan, um unendlich reich zu werden, sie haben nicht nach Bodenschätzen gesucht ...

S: Vorsicht. Geld war in der Motivation auch dabei, aber nicht etwas, worauf wir fokussieren in der Oper.

U: Ich frage mal, ich habe wirklich den Eindruck auf Grund dessen, was du mir vorhin erzählt hast, wie die Antarktis, in die die Menschen eindringen, reagiert wie eine Maschine, ein „deus-ex-machina“, was meinst du damit? Kann man, wenn man in deine Oper geht, die Antarktis als ein großes organisches lebendiges Wesen erleben, das auf das Eindringen der beiden Forscherteams reagiert?

S: Na, ich würde das jetzt nicht Maschine nennen, also dieser Begriff „deus-ex-machina“ ist eher historisch. Aber so eine Art intelligente Masse würde ich das nennen. Also in einem gewissen Sinne geschieht in der Musikstruktur das, was wir in vielen Filmen aus der Zukunft oder aus dem Weltall kennen, dass irgendeine lebendige für uns unbeschreibliche Masse, die als Intelligenz da ist, mit uns ein Spiel macht. Und genau das geschieht gewissermaßen musikalisch in dem Stück. Wir haben eine Masse, die sich hin und her bewegt, und die entweder die Hauptdarsteller frei lässt und ihnen ermöglicht, ihr Ziel zu erreichen, oder sie einfach schluckt. Und wir sind aber nicht im Stande in der Struktur irgendeine Willenskraft zu identifizieren. Es ist ein Zusammensein von unendlich vielen kleinen Punkten oder Linien, wo das Ganze davon abhängt, wie sich der eine Punkt um einen Halbton nach oben oder nach unten bewegt. Und das kann die ganze Masse anderswo bewegen. Und genau das ist auch zwischen den beiden Teams geschehen. Sie sind ähnlich ausgestattet dahin gefahren. Aber eine lange Kette von kleinen ganz kleinen Unterschieden und Ereignissen, die anders geschehen sind für die beiden Teams führt auf einem

Weg dazu, dass man überlebt und zurückkehrt, und auf dem zweiten Weg dazu, dass man einfach da bleibt und einfriert.

U: Ist das – weil du es gerade angesprochen hast – für dich sozusagen ein Science-Fiction aus der Vergangenheit – es ist hundert Jahre her, aber es ist, wie du es jetzt erzählt hat, wie bei Stanislaw Lems „Solaris“.

S: Ja, Solaris wurde gerade von meinem Kollegen Dai Fujikura vertont. Ich liebe Science-Fiction, aber gerade deswegen, weil sie sich mit Kategorien beschäftigt, die in sich eine große Freiheit haben. Die beschreiben nicht unsere Welt, sondern die beschreiben eine größere Welt, eine Welt mit mehr Möglichkeiten und mehr Freiheiten. Und ja, Science-Fiction aus der Vergangenheit ist vielleicht eine gute Beschreibung, ich habe das als Symbol genommen, die Geschichte, für etwas, was wir immer wieder im Privaten im Großen oder im Kleinen erleben, wenn wir tapfer genug sind, unser Leben zu leben. Das heißt, wir gehen einen Weg, der von tausenden Kleinigkeiten beeinflusst wird, und wir können das nicht immer steuern, wir haben aber irgendeinen Weg vor uns und irgendein Ziel, und wir folgen dem einfach. Und das ist auch ein ganz wichtiges Thema in der Oper, es ist dieser Weg, wo die beiden Männer und Teams einfach gedacht haben, es gibt am Ende ein Ziel, und das Ziel heißt, ich bin als erster da. Und deswegen habe ich den Ruhm ... aber für uns ist in der Oper der Punkt zentral, wo die beiden dann auf den Südpol kommen, und das als die ersten oder die zweiten erreichen, und dann eigentlich feststellen, dass das Ziel, wonach sie Jahre oder vielleicht das ganze Leben gestrebt haben, eigentlich leer ist. Und erst wenn sie da sind, dann stellen sie fest, dass sie das alles aus ganz anderen privaten Gründen getan haben, weil sie sie einen Weg für sich selbst suchen.

U: In dem Gespräch, das du mit Kollegen geführt hast, fällt häufig das Wort organisch ... natürlich ... Ich hatte schon mit zwei Komponisten zu tun, mit denen ich die Thematik der Natur berührt habe, das war Ligeti, der sagte: „Natur ist Scheiße“. Und ein zweiter Komponist, mit dem ich zu tun hatte, Hanspeter Kyburz, der sagte: „Wir haben als Menschen nicht die Möglichkeit, Natur zu denken.“ Weil wir per se auf der anderen Seite stünden. Immer. Also jeder Naturbegriff, den wir haben, ist eine Konstruktion von uns als kulturelle Wesen. Wir können Natur nicht denken, das ist unmöglich. Warum verwendest du so oft die Begriffe organisch, natürlich, und so weiter? Was meinst du damit?

S: Naja, dieses kulturelle Denken, wir sind Kultur, deswegen können wir die Natur nicht mitdenken, das ist für mich ein gewisser Exklusivismus, wo wir uns anders als die Welt verstehen, in der wir leben. Damit bin ich überhaupt nicht einverstanden. Ich sehe den Menschen als einen Teil von einem viel größeren Ganzen sozusagen, der zwar etwas erreicht und angestrebt hat, aber das macht ihn nicht irgendwie anders als das, woher er gekommen ist. Das ist das eine und das zweite ist: Ich bin seit Jahren auf der Suche nach einer organischen Bewegung in der Musik. Dazu gab es einen ganz kleinen Anlass, als meine Tochter noch sehr klein war. Sie hatte immer so ein gutes Gespür. Einmal habe ich gesagt, als sie vielleicht vier Jahre alt war, ich gehe ins Konzert. Und sie hat gefragt: Was für ein Konzert? Und ich habe gesagt, zeitgenössische Musik. Und sie hat dann eine unglaubliche Geste gemacht, so: „Ja, das ist diese tuti tutu tutu tututuut ...“ Und hat sich einfach so bewegt in einem absolut gebrochenen Sinne. Sie hat es als kleines Kind schon phantastisch geschafft, die mangelnde Kontinuität der zeitgenössischen Musik auszudrücken, als ob ein Mangel an Kontinuität eigentlich der stilistische Hauptmerkmal der zeitgenössischen Musik wäre. Und diese kleine Geschichte

hat mich zu jahrelangem Suchen inspiriert. Und deswegen benutzte ich diesen Terminus eigentlich: organische Bewegung. Weil ich nach einer Entwicklung in der Musik suche, die wieder mit der Kontinuität spielt, und das heißt ich muss in dem musikalischen Fluss etwas finden, was das menschliche Ohr oder Hirn natürlich als Kontinuität wahrnimmt. Und erst wenn man so was wie eine Kontinuität wahrnimmt, kann man wieder mit Diskontinuität spielen. Wenn man nur mit Diskontinuität spielt, dann fehlt die Referenz dazu. Und ich habe lange nach etwas gesucht, dem das Ohr natürlich folgen kann. Und ich habe festgestellt, dass eine gewisse Bewegung eines Punktes im musikalischen Raum und Zeit unter gewissen Bedingungen natürlich verfolgbar ist. Das heißt auch wenn es nicht mehr diese Konstruktion von der tonalen Harmonie gibt, die uns eine Referenz in diesem Sinne gegeben hat, kann es andere Parameter geben, die uns auch etwas erwarten lassen. Und deswegen habe ich mich dann sehr intensiv mit Kurven mit Konstruktionen von Kurven in dem musikalischen Raum auseinander gesetzt, die in sich eine - und deswegen nenne ich das organische Bewegung - hätten, das heißt eine gewisse Bewegung, wo das Ohr schon das Ende der Bewegung der Kurve einfach voraussetzen kann. Und erst wenn das Ohr das voraussetzen kann, kann ich damit spielen, indem ich das breche. Und deswegen spreche ich von dem Organischen in der Musik, vielleicht ist das nicht das richtige Begriff, aber das ist mir eigentlich egal. Es geht mir darum, mit der Kontinuität, die aus einer organischen Bewegung herauskommt, zu spielen.

U: Geht es dabei um innere psychologische Vorgänge, die du schilderst wie Ein- und Ausatmen, und Verzweifeln und immer mehr Verzweifeln, oder Hoffen oder immer mehr Hoffen ...

S: Ich versuche nicht, in emotionalen Kategorien zu denken. Ich versuche, einfach Bewegungen oder Gestik oder Material oder was auch immer in der Musik zu suchen, was irgendwie emotional geladen wäre, aber ich definiere nicht, wie. Das ist das Allerwichtigste.

U: Also es geht in deiner Oper nicht um die ... das wie soll ich sagen Nachzeichnen der emotionalen Befindlichkeit deiner Figuren, mit anderen Worten, du hast keine Gefühlsästhetik in dem Sinn, also Musik ist gleich Emotion. Die Idee gibt es ja ... sondern es ist eine andere Herangehensweise.

S: Also ich bin sehr stark davon inspiriert nicht von der Emotion selbst, oder von einer definierten Emotion, aber von einer - ich nenne das Physiologie des Spiels und des Singens. Das heißt, wenn man mit Musikern arbeitet oder mit Sängern, dann sehe ich das sehr oft, wenn sie etwas ausdrücken wollen, oder wenn sie sich in einer gewissen musikalischen Geschwindigkeit oder mit einem gewissen Ausdruck auseinandersetzen, dass ihr Körper das natürlich auch mitmacht. Und das ist genau, was ich jetzt mit den Händen tue, wenn ich etwas ausdrücken will, dann tun meine Hände etwas, um es zu unterstützen. Und ebenso wenn der Sänger oder der Musiker etwas ausdrücken will, dann macht das der Körper irgendwie mit. Und das was ich versuche, ist nicht diesen Ausdruck zu definieren, den der Sänger oder der Musiker haben sollte, sondern eine Musik zu schreiben, die in sich diese Physiologie der Emotion beinhaltet. Denn als Komponist entwickle ich einen abstrakten Code als Partitur, den ich den Musikern weitergebe, aber sie müssen es in eine Bewegung umsetzen. Ohne diese Bewegung, es ist jetzt egal, ob sie von den Stimmbändern oder von dem Körper kommt, gibt es die Musik nicht. Deswegen versuche ich, dass die musikalische Struktur zu einer gewissen Physiologie der Bewegung bei dem Spielen einlädt. Und das ist mir sehr wichtig,

weil ich daran glaube, dass sich, wenn sich die Musiker in der Musik physisch wohlfühlen, dann kommt der Ausdruck automatisch. Ich brauche ihn dann nicht zu definieren. Ich lade sie nur dazu ein, das richtige Körpergefühl zu haben.

U: Das ist interessant. Das klingt jetzt gerade so als wollte deine Musik einen Körper bauen. Es gibt im Deutschen den Begriff Klangkörper. Und das kann man ja auch wörtlich nehmen. Und du scheinst es wörtlich zu nehmen. Wie funktioniert physiologisch eine Bewegung in einem Körper – und dann folgt das ganze Andere, also die Emotion, das strukturelle Interesse, Klangneugier, Klangmagie, und so weiter ...

S: Also ich kann dazu sagen, dass ich die Geschichte vom Südpol auch genommen habe, gerade weil die Geschichte durch eine gewisse Bewegungspsychologie ausgedrückt wird. Beide Teams bewegen sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die gehen rauf und runter, und in Schneesturm und im Sonnenschein, und auf einem hohen Plateau von 3000 Metern, wo es keine Luft gibt, um richtig atmen zu können, etc. etc. – und natürlich hatten sie dabei immer auch irgendeine Emotion im Kopf, und sie beschreiben das auch oft in den Tagebüchern. Aber ich versuche nicht, das auszuwerten. Sondern ich versuche, diese Bewegung der Männer in die musikalische Bewegung auf der Bühne umzusetzen, so dass die Sänger auf der Bühne ein ähnliches Körpergefühl haben können, wie die Männer gerade hatten, als sie gerade auf den Gletscher hinaufgeklettert sind. Und das heißt dann, dass ich mich nicht mit konkreten Emotion auseinandersetze, die die Männer gerade im Kopf hatten, als sie auf dem Gletscher waren. Ich will nur, dass die Sänger das Körpergefühl nachvollziehen können. Und ich glaube daran, dass dann ihr Ausdruck auf der Bühne gerade der sein wird, den ich haben möchte.

U: Das ist aber trotzdem eine völlig andere Herangehensweise als die Oper des 19. Jahrhunderts ...

S: Ja, das will ich hoffen. (lacht) Ich meine, schau mal, wenn man so was wie eine abendfüllende Oper schreiben soll, dann – ok. es gibt viele Menschen, die das vielleicht so machen können, dass sie sich ein Libretto einfach so bestellen und das dann von Anfang an irgendwie vertonen. Aber das Vertonen an sich das reicht mir nicht. Ich suche nach einer Bühnenform, wo das Spielen und Singen und Darstellen auch in der Story gewisse ...

Ich will einfach, dass dieses Bewegen und diese ganzen physiologischen Abläufe in den Körpern von den Teams aber auch in von den Sängern einfach zu einer dramaturgischen Qualität werden. Dass damit gerechnet werden kann in dem Stück. Und dann hat auch die Musik und das Vertonen für mich eine andere Rolle als einfach eine Oper von A bis Z zu schreiben und zwei Stunden Zeit auszufüllen. Das ist nicht ein Ausfüllen, das ist ein Suchen nach einer Notwendigkeit der Musik auf der Bühne.

U: Das ist eine Art Homologie zwischen den Körpern der Figuren auf der Bühne und dem Körper der Musik. Der Klangkörper Oper. Es gibt die Geschichte, dass die Oper herrührt aus dem christlichen Mysterienspiel – das Mysterienspiel handelt von der Opferung des Körpers Christi für die Menschheit. Also dieser Körper, der sich opfert, rettet die Menschheit. Und das, was du erzählst, spielt mit diesen Kategorien.

S: Aber ständig anders ...

U: Die Körper der Teams, die in diese andere Welt gehen, diese andere

Realität, und die sich in gewisser Weise opfern, damit die Menschheit etwas gewinnt.

S: Ja, aber ich meine, du sprichst jetzt von einer – wenn ich das jetzt richtig beschreibe, von einer Verkörperung von etwas auf der Bühne. Und für mich ist das nicht eine Verkörperung, ich versuche eine Analogie zu suchen zwischen dem Körper des Menschen, in diesem Fall zum Beispiel von Scott oder Amundsen auf der Antarktis und der und dem Körper der Musiker oder der Sänger auf der Bühne, die das dann darstellen. Aber sie verkörpern nicht Scott und Amundsen, sie sollen in einer analogen physischen Situation sein, um den Ausdruck zu vermitteln. Ich kann das nicht intelligenter sagen, weil ich mich mit diesen Kategorien nicht wirklich beschäftigt habe. Zum Beispiel ob die Oper irgendwann mal, ich weiß nicht in welchem Jahrhundert, solche Inspirationen hatte. Ich habe ganz einfach versucht, für mich auf der grünen Wiese irgendein Konzept einer Oper aufzubauen, die für mich dann auch Sinn ergibt, geschrieben zu werden, weil die Musik in dem Ganzen eine tiefere und notwendige Rolle hat als nur Vertonung und sozusagen Hintergrund zu sein.

U: Du hast auch eine Partitur mitgebracht.

S: Ja, das sind die „moves“ ... Das sind eigentlich die beiden Eckformen von meinem Schreiben. Also meistens fängt das so an, dass ich mir entweder Notizen mache oder ich zeichne mir einfach diese organischen Bewegungen, wovon wir gesprochen haben – der nächste Schritt ist dann mein Computer, weil ich da alles schon digital niederschreibe. Das ist das Ergebnis, als ich diese ganzen Skizzen versucht habe, in das musikalische Material umzusetzen. Und es kommt halt dann manchmal vor, dass in der Partitur diese organische Bewegung der Klangmasse sogar visuell zu sehen ist. Und ich denke, das ist ein gutes Beispiel, gerade das war eine Studie, die von diesen Vogelschwärmen inspiriert wurde. Und sie wurde dadurch inspiriert, dass, als ich sie beobachtet habe, andere Menschen versucht haben, die Schwärme wegfliegen zu lassen – sie haben sehr wahrscheinlich irgendwie in die Luft geschossen. Immer wenn jemand geschossen hat, dann hat diese ganze Schwarmstruktur eine unglaubliche Umkehrung und Bewegung gemacht. Und genau davon – in der Klangmasse – handelt diese Skizze zum Südpol, wo man hier sogar sehen kann, wie der Klang so nach unten geht, und dort abspringt und explodiert und wieder so zu einer Wolke frei wird. Und das geschieht gerade hier und hier und hier ...

U: Können wir noch mal auf diese Skizzen eingehen ...

S: Zum Beispiel das hier ist eine Skizze zu einer Szene in der Oper, die wirklich von Vögeln handelt, weil wir haben da eine Szene eingebaut, wo einer von dem Amundsen-Team, Johansen, und das war so ein Outsider ... Er sieht plötzlich nach den ganzen Monaten, wo man nur im Schnee war, Vögel. Und das kann tatsächlich passieren, man weiß heutzutage, dass irgendwelche Arten von Möwen sogar bis zu dem Südpol fliegen können. Und in seiner Verzweiflung, weil er von dem Team nicht verstanden wird, er sieht jetzt dieses andere Leben und die Vögel, die zwei Vögel, die er da sieht, das ist das erste andere Leben als die Menschen und die Hunde, die sie mithaben. Denn sonst ist da überhaupt kein Leben. Also in der Tat eine Art von Wüste. Und dieses ist eine Skizze zu dieser Szene, wo Johansen allein ist und die Vögel sieht und plötzlich so eine absolute Sehnsucht nach dem Leben in einem Raum hat, wo es anderes Leben als die Menschen gibt. Und das ist die erste Skizze, die dann zu dieser Partitur geworden ist, wo eben dieses Bild von den zwei isolierten Vögeln, die er über die Antarktis sieht, zu einem Bild von diesem Vogelschwarm wird.

U: Kannst du in der Partitur darauf zeigen, was man da sieht ...

S: Ich fange erst einmal an mit einem gewissen Ablauf – wo ich die Art der Gestik, der Bewegung zeichne – einem gewissen Verlauf durch den Zeitraum der Musik. Und das ist für mich eigentlich meine erste Formskizze. Und von da wird das dann immer weiter realisiert. Also in einem gewissen Sinne erinnert mich das immer an Dvorak, als er die Sinfonie „Aus der Neuen Welt“ geschrieben hat, hat er sich erstmals das Hauptthema notiert, als den Ausgangspunkt. Bei mir ist der Ausgangspunkt ein gewisser gestischer Ablauf der Musik. Für den ich gerade diese organische Bewegung in der Musik suche und sie dann in diesen musikalischen Code, die Partitur, einfach umschreibe.

U: Was sieht man da – ich sehe Striche auf und ab ...

S: Naja, Striche – das ist die Bewegung in dem Zeitraum. Also man würde sagen, das hier ist der Zeitablauf von dem Stück. Ich kann hier ganz genau zeigen zum Beispiel diese Geste von unten nach oben ... ist eine Geste, die durch den ganzen Zeitraum geht.

U: Und was ist das – diese Wellen?

S: Das ist nicht verwirklicht worden ... das ist eine Skizze, wo ich mich mit einer gewissen musikalischen Turbulenz auseinandergesetzt habe, weil eigentlich eine wichtige Inspirationsquelle für die Antarktis das ist, was wir Wetter nennen würden. Jetzt meine ich nicht nur, ob es schneit oder nicht schneit, sondern eine gewisse Wahrnehmung, wie die Welt sich um dich herum bewegt, obwohl man es visuell nicht sehen kann. ... Das ist schwierig jetzt davon irgendwie konkret zu erzählen, weil das ist der mögliche Anfang und das mögliche Ende ...

U: Kannst du bitte noch einmal die Verbindung erklären, was man hier auf der Skizze und hier auf der Partitur sieht.

S: Also das hier ist die erste Skizze von einer Geste, die durch den Klangraum geht und das ist die Verwirklichung ganz am Ende von dieser ersten Skizze, wo der Klangstrom sich mit einer großen Geschwindigkeit durch die ganzen möglichen Töne mit den ganzen möglichen Registern des Orchesters bewegt.

U: Das ist von „move 1“... Ziemlich am Ende ...

S: Ja, das ist die Abschlussgeste. Oft ist es so, dass die Stücke einfach zerschnitten werden, etwas, was am Anfang war, wird zu Ende gebracht ... aber hier komischerweise habe ich hier tatsächlich schon mit etwas angefangen, womit ich dann tatsächlich auch den Schluss gestaltet habe.

U: Noch ein bisschen zum Kompositionsprozess. Wie komponierst du ... Ich meine, es gibt diese Geschichte, dass du das erst im Kopf tust, bei Spaziergängen – und es dann aufschreibst. Wenn du das erzählen könntest.

S: Nachdem ich mein Studium abgeschlossen hatte, habe ich jahrelang auch dreiviertel meiner Zeit als Musikwissenschaftler gearbeitet. Und so habe ich immer gesucht, weil die Zeit sehr kurz war, was die effektivste Art für mich ist zu arbeiten, d.h. zu komponieren. Weil irgendwie, wenn man studiert oder so, dann gehen die Sachen alle viel einfacher, und man ist voll von Energie, und man hat genügend Zeit, und alles das. Und dann später sucht man nach immer feineren Wegen, einfach zu arbeiten. Und ich habe dann festgestellt, dass der

effektivste Weg für mich ist, überhaupt wenig am Arbeitstisch zu sitzen – ich mag überhaupt nicht zu sitzen. Das ist irgendwie für mich nicht geeignet. Alles Wichtige wird beim Gehen entwickelt. Ich habe gewisse versteckte Wege, um mein Haus herum, wo ich fast stundenlang zirkuliere, danach gehe ich zum Arbeitstisch und schreibe das nieder, was ich gerade gemacht habe oder ausgedacht habe. Diese Phase des Gehens ist die Allerwichtigste. Daher kommen die meisten Ideen und Vorstellungen. Die zweite Möglichkeit, wenn es schlechtes Wetter ist, woher es auch noch kommen kann, ist beim Duschen. Deswegen habe ich sicherlich sehr hohe Rechnungen für Wasser, das ist die einzige Zeit im Moment, wo das noch kommt. Aber bevor es wirklich schrecklich regnet, gehe ich immer raus. Das ist für mich die wichtigste Phase.

U: Das wäre ja dann die naheliegendste Frage, du schreibst eine Oper über zwei Menschen, zwei Teams, die wahnsinnig viel gehen. Gibt es da einen Zusammenhang zwischen deinem Gehen und dem Gehen – dieser zwei Gänger ...

S: Ich würde überhaupt nicht vergleichen wollen, was ich oder wir Menschen hier im zivilisierten Europa im 21. Jahrhundert physisch machen, mit dem, was die Teams damals geleistet haben. Ich denke, das war etwas absolut Phantastisches und Unvorstellbares, was sie geleistet haben. Ich täusche mich vielleicht, aber ich habe auch irgendwo gelesen, dass das eine gewisse Rekordsetzung war fürs Gehen von Menschen ohne Hilfe, ein Rekord, der erst vor einigen Jahren übertroffen wurde.

Mein Kompositionsgehen ist ein vollständig anderes als das, was sie gemacht haben. Sie wollten ein Ziel erreichen. Und ich gehe um eine Freiheit im Kopf zu haben. Aber vielleicht gibt es eine gewisse Analogie in dem Sinne ... Das, was mich an der Geschichte am meisten fasziniert, ist die Frage: Warum mache ich eine so wahnsinnige Reise, warum gehe ich tausende von Kilometern? Und vor allem – warum muss jemand der erste an einer Stelle sein? Und warum muss man etwas erobern? Was ist der Grund dafür? Das ist das, was wir in dem Libretto auch am meisten eruieren. Für mich ist das Gehen etwas vollständig anderes. Ich will überhaupt nichts erobern. Ich muss mich selbst befreien. Und vielleicht da ist die Analogie, weil die beiden Männer, Scott und Amundsen haben, als sie bis zum Südpol gekommen sind, festgestellt, oder wenigstens in unserer Oper ist das so, dass ihre Motivation im Leben eine vollständig andere ist, als die Motivation, etwas zu erobern. Das ist nur ein Fehlziel, eine Motivation, die sie sich selbst vorgetäuscht haben. Dass sie in ihrem Leben eigentlich nach ganz anderen Sachen streben, die sie durch die Südpoleroberung ersetzen wollten.

Ich denke, heute wird gesellschaftlich und politisch die Frage immer aktueller, warum nimmt man sich einfach das, was man will? Und ich denke, dass man sich immer mehr die Frage stellen sollte, was geschieht in den Köpfen von Menschen, die sich entscheiden, sich etwas zu nehmen? Denn das Nehmen oder das Erobern, das ist ein Akt, eine Tatsache. Aber davor gibt es in jedem von diesen Köpfen eine sicherlich sehr lange Vorgeschichte, die mit ganz vielen anderen Sachen zusammenhängt. Aber wir fragen nie danach, und wenn wir damit anfangen, danach zu fragen, dann ist es meistens zu spät.

U: Um welche Art von Nehmen geht es ...

S: Der ganze gesamte gesellschaftliche und politische Diskurs handelt ja mit den Fragen, worauf haben wir Recht? Was kann man sich mit Geld kaufen, was kann man sich mit politischer Kraft einfach nehmen? Da geht es um Macht, etwas für sich zu reservieren. Das

ist für mich der Grundgedanke von jeder Gier, die wir in der Gesellschaft haben. In dieser Motivation zum Südpol zu gehen, da geht es auch um eine gewisse mentale Gier. Etwas für sich zu gewinnen. Es geht ja nicht darum, nur physisch der erste da zu sein, es geht um die Konsequenzen für sich, sozusagen Ruhm zu erlangen, einen Teil der Gesellschaft für sich zu gewinnen. Und das ist etwas, wo die Männer erst mal gedacht haben, dass es ihre wahre Motivation ist. Aber als sie dann auf dem Südpol stehen, und es ist tatsächlich überhaupt nichts da, weil am Südpol war damals wirklich nichts, es ist – es war ein abstrakter Punkt in einer leeren weißen Wüste, dann stellen sie fest und fragen sich selbst, was hat das für mich für einen Wert, diesen abstrakten Punkt in der weißen Wüste zu gewinnen.

U: Ich habe mich ehrlich gesagt ein bisschen verwundert, dass in dieser musica-viva-Sendung gesagt wurde, dass du die tschechische Muttermilch eingesogen hättest und so weiter .. damit hätten wir als Deutsche glaube ich Probleme. Also ein Lachenmann würde nicht sagen: Ich habe das Deutsche mit der Muttermilch eingesogen. ... Lachenmann hat mir einmal erzählt, ich habe als kleines Kind die Meldung gehört von der Niederlage in Stalingrad, und dass danach der Trauermarsch aus der 5ten gespielt wurde.

S: Ja, aber ich habe das absolut musikalisch gemeint. Weißt du.

U: Aber das ist einfach - immer noch – ein gebrochenes Verhältnis zum Deutschsein. Also Lachenmann wird nicht sagen, ich habe das Deutschsein mit der Muttermilch eingesogen, sondern er wird sagen, ich mache eine Musik, so gut wie kann. Eine gute Musik, die ich mir ausdenken kann.

S: Weißt du, das ist total witzig, ich bekomme diese Frage immer wieder gestellt. Irgendwie – denn es gibt ja so wenige Tschechen in der zeitgenössischen Musik – und es wird immer gefragt, was ist jetzt das Tschechische?

U: Ja, das ist eine komische Kategorie. Einen deutschen Komponisten, einen Lachenmann würde ich nie fragen, was ist an deiner Musik deutsch. Ich würde einen Afrikaner fragen, der aus Südafrika kommt oder aus Kenia, dem würde ich sagen: Deine Musik klingt ja gar nicht afrikanisch! Verstehst du, das ist der Unterschied. Wolfgang Rihm werde ich nicht sagen: Deine Musik klingt aber französisch! Ich will damit sagen, dass wir alle Komponisten, die aus einem anderen Land kommen, unterstellen, dass sie anders klingen müssen als unsere. Dass man das an den Nationen festmachen kann. (...)

S: ... am Smetana Oper Nationaltheater ... Wagner hat man damals hier nie aufgeführt. Verdi ab und zu mal. Ich denke, das war halt in der sozialistischen Zeit, das war eigentlich eine sehr nationalistische Dramaturgie. Das, was ich in dem Gespräch sagen wollte, ist, dass die ganze Musik, die ich gekannt habe, zu einem gewissen Zeitpunkt, war einfach tschechisch, also meistens. Ich habe viel früher Janacek-Opern gekannt, als Symphonien von Beethoven.

U: Das ist ungewöhnlich.

S: Ja genau. Das ist für einen Deutschen irgendwie unvorstellbar. Und das heißt dann, dass es sicherlich meine Hirnzellen irgendwie geprägt hat, wenn das bis zu meinem 17. Lebensjahr die meiste Musik war, die ich gehört habe. Aber das war nicht meine Wahl. Das war einfach so – die musikalische Welt war so.

inpetto filmproduktion berlin
uli aumüller
mendelstr. 41
13187 berlin

www.inpetto-filmproduktion.de
info@inpetto-filmproduktion.de

Brief / Anschreiben zu unserem Antrag „South-Pole“ bei der fff
Bayern Fernsehfilm

Sehr geehrte Damen und Herren,

Um sich selbst am Leben zu erhalten, muss die Oper sich aus sich selbst heraus beständig erneuern. Immer nur das gleiche Repertoire zu spielen, das mehr oder weniger aus dem 19ten Jahrhundert stammt, würde einer schrittweisen Selbstabschaffung gleichkommen. Nicht schon heute, morgen wahrscheinlich auch noch nicht, aber vielleicht in der nächsten Woche – oder in der übernächsten. Und dieser Erneuerungsprozess aus sich selbst heraus wird sich nicht ereignen, wenn ab und an nur ein Quotenstück zeitgenössischen Musiktheaters im Keller oder der Werkstattbühne eines Opernhauses zur Aufführung gebracht wird, sondern wenn das Zeitgenössische deutlich sichtbar auf der großen Bühne gezeigt wird, nicht mit einer B-Besetzung (die sich hier erproben darf), sondern mit der ersten Garde, den besten verfügbaren Kräften. Natürlich wird mancher Fan berühmter Namen in die Oper gehen, um seinen angehimmelten Star singen zu hören, seinen verehrten Dirigenten dirigieren zu sehen – und die moderne Musik nicht mögen und in Kauf nehmen. Aber für die Oper ist die zentrale Botschaft eine andere: Wir brauchen zeitgenössisches Musiktheater, auch wenn nicht jedes neue Werk gelingt. Auch wenn mitunter die Suche nach einer Antwort auf die Frage offen bleibt: Welche Geschichten, welche Musik eignen sich für die Bühne heute? Welche Art von Gesang ist den heutigen aktuellen Themen angemessen?

Im Mai diesen Jahres lernte ich bei einem Festival in Nordrheinwestfalen einen jungen Mann kennen, dessen Namen ich mir zuerst nicht merken konnte – aber mit dem ich mich in kürzester Zeit in eine intensive Diskussion über eben genau diese Fragen verstrickte. Er erzählte mir davon, dass er an einer Oper über die beiden Polarexpeditionen von Scott und Amundsen arbeite. Ich meinte, ein ökologisches Thema also, eine Oper über den Klimawandel im weitesten Sinne. Nein, meinte der Komponist, keine Öko-Oper, das wäre zu einfach, für eine Oper zu uninteressant, auch nicht eine nacherzählte Abenteuergeschichte, aber schon ein Nachdenken über eine Hybris der Moderne. Welche Hybris, fragte

ich. Die Gier, der erste, der schnellste sein zu wollen, die Gier, alles in Besitz nehmen zu müssen. Die Geschichte von Amundsen und Scott also als Mythos des 20ten Jahrhunderts – an deren Erfolg und deren Scheitern sich auch der Erfolg und das Scheitern des 20ten Jahrhunderts ablesen lässt, irgendwie? Der junge Mann begann mich zu interessieren – ein zweites Mal fragte ich nach seinem Namen – unser Gespräch dauerte lang und länger – und irgendwann kam ich auf den Gedanken, dass dies ein spannendes Thema für einen Film sein könnte. Einen Film, der die Entstehung dieser Oper zum Gegenstand hat – und der sich mit genau den Fragen beschäftigt, die wir gerade so ausführlich und leidenschaftlich diskutiert hatten. Ein Film, der kein journalistischer Beitrag über das Ereignis sein würde, dass ein berühmter Dirigent und ein berühmter Regisseur und vier berühmte Sänger sich mit dem Werk eines gänzlich unbekanntem jungen tschechischen Komponisten befassen – nach dem Motto: Und hier seht ihr, was dabei herausgekommen ist – sondern ein Film, der sich in genau diese Diskussion begibt und Teil von ihr ist, der sich in das Wagnis mit ungewissem Ende wirft, und sich mit auf die Suche begibt: Was ist zeitgenössisches Musiktheater, welche Bedürfnisse muss es erfüllen, welche Grenzen muss es überschreiten, welche Grenzen darf es nicht überschreiten, um das Publikum nicht zu überfordern, sondern im Gegenteil, um es zu verführen ... ? (NB: Dass man mit dem Material, das bei den Dreharbeiten eines solchen Filmes entstehen würde, auch journalistische Formen der Berichterstattung geschnitten werden können, wäre eine zusätzliche Option und eher eine finanzielle Frage.) Diese Überlegungen stellte ich im Mai diesen Jahres an – und wusste auch zugleich, dass es zu diesem Zeitpunkt zu spät sein würde, bei irgendeinem Sender anzuklopfen und zu sagen: Bitte gebt mir 100.000 Euro oder 150.000, denn ich will einen Film machen, der am Beispiel des gänzlich unbekanntem Miroslaw Srnka erzählt, welche notwendigen Gründe es für die Selbsterhaltung der Oper insgesamt und die Verteidigung der künstlerischen Freiheit insbesondere gibt, sich in das große finanzielle und personelle Wagnis der Entwicklung neuer Formen des Musiktheaters zu werfen. Frei nach Bloch: „Wer sich nicht in Gefahr begibt, der kommt darin um!“. Die Fachredaktionen haben ihre Budgets schon längst verplant. Ich musste andere Wege wählen. Und im Allgemeinen sind die Zeiten vorüber, sich nur aus einer Quelle

finanzieren zu wollen, vor allen Dingen bei Projekten, die sich ein klein bisschen jenseits event-orientierter Formen journalistischer Berichterstattung bewegen, sondern in Richtung Essay-Film oder Feature-Film tendieren. (NB: Dass auch dieses Genre Film sein Publikum hat, beweist die Einschaltquote unseres Filmes über die Entstehung der Oper „wunderzeichen“ des Komponisten Mark Andre im März diesen Jahres, der mit rund 2,5 Prozent in WDR und SWR rund 150.000 Zuschauer erreichte – das sind deutlich mehr als 10 mal so viele Menschen, wie im Opernhaus Stuttgart in 7 ausverkauften Aufführungen Zuschauer waren. Und auch der DVD-Verkauf schreibt schwarze Zahlen!). Also begann ich, nachdem ich das Einverständnis der Künstler und der Staatsoper München eingeholt hatte, nach mehreren Koproduktionspartnern zu suchen, die jeweils einen relativ kleinen Beitrag leisten müssten, so dass insgesamt aber ein realistisches und professionelles Budget zusammen käme. Als erstes fragte ich den Verleger, der sofort bereits war, statt der in solchen Fällen üblichen 1.200,00 Euro (eintausendzweihundert) pro Minute Tantiemen für die Musik großen Rechtes sich mit 95,00 Euro (fünfundneunzig) zufrieden zu geben. Sprich, er wird, da ich seine Infrastruktur und Auskünfte reichlich in Gebrauch nehmen werde, an dieser Aktion überhaupt nichts verdienen. 2.500,00 Euro statt 30.000,00 Euro. Ein erster Schritt. Zweiter Schritt: Die Staatsoper München wird uns nicht nur ihre Infrastruktur zu Verfügung stellen, sondern uns auch personell und materiell unterstützen, indem sie uns aus ihren Abteilungen Video-, Licht- und Tonausrüstung, Kamera- und Tonpersonal beiträgt. Gegenwert mindestens 20.000,00 Euro. Dritter Schritt: Es fand sich sehr rasch ein internationaler TV-Rechte-Vertrieb, der auch eine DVD herausgeben möchte – es ist derselbe, der auch unseren Mark-Andre-Film im Programm hat. Ein Indiz dafür, dass es sich bei dieser Sorte Film nicht um einen Ladenhüter handelt. 10.000,00 Euro Garantiesumme. Viertens: Auch der Bayerische Rundfunk signalisierte seine Bereitschaft, das Filmvorhaben mit 35.000,00 Euro zu unterstützen.

Dass zu dem Zeitpunkt unserer Anfrage bei der Fachredaktion und der Fernsehdirektion gleichzeitig ein bedeutender Personalwechsel stattfand, sorgte für einige Turbulenzen. Als Außenstehende hatten wir den Eindruck, dass das beharrliche Engagement einiger Personen im Hintergrund den Preis der Siemens Musikstiftung verdient hätte –

aber am Ende kam es zu einem positiven Bescheid. Und nun fehlt, last but not least, die Zustimmung der Jury der bayerischen Filmförderung, auf die wir sehr hoffen, denn wo sonst können wir die Förderung außergewöhnlicher Filmvorhaben erwarten als hier? Denn wir sprechen hier ja nicht über einen 30-Minuten-Beitrag für das TV-Feuilleton mit der Überschrift: Berühmter Dirigent bringt das Werk eines jungen tschechischen Komponisten zur Uraufführung (dafür hat das öffentliche Fernsehen seine regulären Budgets) – sondern unser Film ist wie Amundsen und Scott selbst eine Expedition, er begibt sich selbst auf unbekanntes Terrain – auf einer Reise, die da heißt: Zukunft des zeitgenössischen Musiktheaters – und Zukunft der zeitgenössischen Musikdokumentation. Es ist ein Film, der vor allem auf dem größten denkbaren Vertrauen beruht, dass wir Menschen dabei beobachten dürfen, mit ihnen sein, wenn sie Dinge tun, die sie nie zuvor getan haben – Dinge denken, die sie nie zuvor gedacht haben. Wenn uns dies gelingt, dann wird aus unserem Vorhaben ein Film – und deswegen stellen wir diesen Antrag bei der Filmförderung.

Mit freundlichen Grüßen
Uli Aumüller
Regisseur / Autor