

Enjott Schneider: Eine fantastische Natur oder: Warum Wahrheit nur zwischen den Extremen liegen kann

Seit im Februar 2004 (im Kontext meiner Görlitzer Uraufführung der Oper „Bahnwärter Thiel“) von Michael Wieler der Impuls kam, mich doch mit „Fürst Pückler“ als Opernfigur zu befassen, war ich fasziniert von dieser ebenso großen wie vergessenen deutschen Leitfigur: faustisch, neugierig, wagemutig, Kosmopolit, europäisch, Reisender, Schriftsteller, extravertiert die eben entstehende „Yellow Press“ der bürgerlichen Öffentlichkeit beschäftigend, introvertierter Hochromantiker mit Todesehnsucht.... Doppelbödige Facetten, deren extremes Auseinanderklaffen Staunen macht. Sich mit Pückler zu identifizieren fiel mir sehr leicht, etwa wenn man (nach dümmlich männlichem Naturell) ihn wegen seiner unglaublichen Zahl von Damenbekanntschaften aller Couleurs bewundert, von denen er (nach dem Bericht seiner Biographin und Freundin Ludmilla Assing) mehr als Don Juan und Jupiter zusammen hatte. Eine weit intensivere Identifikation mit Pückler stellte sich ein, als mir seine Wahnidee des arbeitsamen Künstlers bewusst wurde.... seine Verpflichtung vor Gott, ein von frühmorgens bis spätabends tätiges Leben auf Hochtouren zu führen. Diese Seelenverwandtschaft war so ganz nach meinem Geschmack und animierte mich zum intensiven Studium dieser Persönlichkeit.

Nach Monaten des Bücherstudiums (ich besorgte mir in antiquarischen Ausgaben auch Pücklers Schriften) kam ein konzeptioneller Durchbruch im Herbst 2004 nach einem Besuch der Muskauer und Branitzer Parks zusammen mit Intendant Michael Wieler und dem Librettisten Bernd Matzkowski (der mir schon für die erfolgreiche Schalke 04-Oper „Nullvier – keiner kommt an Gott vorbei“ so sensationell erfrischende Texte schrieb). Innerhalb weniger Wochen entstand das Libretto, das genauso präzise recherchiert war, wie das Drehbuch zu einem Dokufilm: die Szenerien sollten möglichst original und wahrheitsgetreu sein (von der Gruftszene am Opernbeginn, dem fingierten Leichenmahl bis zur anatomischen Zerlegung des Leichnams - Auflösung von Herz und Leichenteilen in konzentrierter Schwefelsäure – am Opernende). Richtlinie war es auch, möglichst wenig Text „erdichten“ zu müssen, sondern quasi „O-Ton“ aus Briefen und Schriftdokumenten Pücklers zu entnehmen. Bernd Matzkowski hatte dann den Freiraum, in seinen Textpassagen ungeniert phantasie- wie humorvoll überhöhen zu können. Die Opernhandlung etabliert vor allem drei Ebenen:

Erstens: Das emotionale Verlebendigen der Person Pücklers, - als Multinaturell, als Kosmopolit, als faustischen Sucher, als waghalsige Spielernatur und unermüdlichen Arbeiter. Vieles an dieser Person ist unglaublich modern. Etwa Pücklers Seite als erster „Öko“-Denker, wenn er immer wieder die „Überlegenheit des natürlichen Lebens“ (das er vor allem in Afrika in Reinform fand) betonte. Ein Leitsatz der Oper – der dann auch im Finale als Hymnus wiederkehrt – ist Pücklers „Wir sehnen uns so sehr nach der Freiheit der Bäume!“

Zweitens: Die Ebene der Gesellschaft als Gegenspieler Pücklers, die vor allem vom dramaturgisch wie musikalisch sehr wichtigen Opernchor repräsentiert wird. Der Chor repräsentiert den Klatsch, den gossip der „Yellow Press“, aber auch die ihn verehrende Lausitzer Landbevölkerung (folgerichtig ist auch Volksliedhaftes in sorbischer Sprache in die musikalische Textur verwoben). Das Genialische der Pückler-Figur wird vor der Mediokrität der Gesellschaft besonders plastisch begreiflich.

Drittens: Die Ebene der „Frauen“ durchzieht selbstverständlich die gesamte Handlung. Um nicht mit einem Heer an Sängerinnen das Opernensemble zu strapazieren kam mir schon bald die Idee, mit drei Frauenrollen („Frau 1-3“) Pücklers Kosmos des Weiblichen bühnenfähig zu machen. In der Tat lassen sich alle Beziehungen auf drei Frauentyphen

rückführen. „Frau 1“ ist die reife, mütterliche Frau, der Pückler – als nie erwachsenwerdender Peter Pan - ständig erlegen ist; in seiner Ehefrau Lucie hat er ja de facto sein Mutteridol geheiratet (die ihn dann folgerichtig „Lind“ nannte). „Frau 2“ ist die Kindfrau, das junge mädchenhafte Wesen, dem gegenüber man sich so richtig als „Mann“ fühlen und ihr die Welt und das Leben erklären kann; junge Mädchen spielten bei Pückler bis ins hohe Alter – und wenn nur in einem amourösen Briefwechsel - immer eine Rolle. „Frau 3“ ist die gleichaltrige intellektuelle Gefährtin, der man sich im geistigen Disput nähert; Bettina von Arnim (die auch schon Freundin Goethes war) ist hier eine typische Frauenfigur als Pücklers Peripherie.

Musikalisch schlüpfen die Sängerinnen „Frau 1-3“ (dramatischer Sopran, lyrischer Sopran und Mezzosopran) in viele der Frauenrollen aus Pücklers buntscheckiger Biographie: In Nr.5, dem Quartett „Das Karussell der Liebe“, wird die Rolle der Frauen (in einer Idee von Bernd Matzkowski) besonders plastisch dargestellt, wenn sie sich auf dem Karussell um den Helden drehen, er bei jeder ‚aufspringt‘ und sie nach dem jeweiligen Beziehungsraum verehrt... um am Schluss von allen abgewiesen zu werden. Eine Ausnahme unter den Frauenfiguren stellt Machbuba dar, jene mignonhafte Mädchen-Geliebte, die er aus Afrika (als Rest seines großen Harems) mitbrachte und die in der zentraleuropäischen Kälte (meteorologisch wie seelisch) förmlich weggestorben ist: Machbuba nimmt mit ihrer Rätselhaftigkeit (sie ist für mich die Verkörperung der männlichen „Anima“ im Sinne C.G. Jungs) so viele rührende Emotionen für sich in Anspruch, dass sie mit einer einzelnen Sängerin besetzt werden sollte.

Stilistisch ist die Oper – in Analogie zum Pücklerschen Facettenreichtum – extrem gefächert: Pücklers Leitthema geht auf eine Zwölftonreihe zurück (die Violine ist sein Leitklang), die in den intimsten Momenten zusammen mit einer hochdifferenzierten Instrumentation eine artifizielle Schicht bildet. Daneben gibt es aber auch volksliedhafte Elemente, Hymnisches, Tanzhaftes (vor allem für das integrierte Ballett, das neben dem Chor auch zur Darstellung der „Gesellschaft“ benötigt wird. Mehrfach wird der musikalische Klang auch auf Geräusche reduziert, auf ein Kratzen, Knarzen und Schaben, das bei gleichzeitiger Verwendung operettenhafter Rhythmus („Can Can“ und „Polka“) musikalische Grotesken zeit. Die Oper hat viele ‚Höhepunkte‘ und Stellen, die mir sehr am Herzen liegen: Etwa die „Schauerromantik“ in der einleitenden Gruftszene (Pückler liebte ja den „Freischütz“, die „Yellow Press“-Chorszenen Nr. 3 „Tritsch-Tratsch“ oder Nr. 10 „Der tolle Pückler“, in denen die Musik zwischen der Klangsprache von Avantgarde und der Schlagfertigkeit der Operette angesiedelt ist. In Nr.12 „Im Inferno der Selbst-Verirrung (Entr’acte symphonique)“ oder in Nr. 24 „Fürst Pücklers Tod“ dominiert das Vokabular der symphonischen Dichtung. Von extremen Kontrasten ist Nr. 15 „Orientalische Groteske“ geprägt, indem der einsamen, brieflesenden Ehefrau Lucie mit einer auf Pücklers 12Tonreihe basierenden höchst artifiziellen Textur die fast persiflierende orientalische Groteske mit nahezu banaler Tonalität entgegengestellt wird. Die Musik wurde von Januar bis Oktober 2005 komponiert, und dann bis Dezember 2005 instrumentiert... und hat neben vielen schlaflosen Nächten auch über 1000 handgeschriebene Partiturseiten und 500 handgeschriebene Klavierauszugsseiten gekostet.

Erleben sie nun mit, wie ein gewaltiger musikalischer Spannungsbogen von drei Stunden, der Titanenfigur des „Pückler“ gerecht zu werden versucht: Pückler, der kosmopolitische „européan“ des 19. Jahrhunderts, der Parkgestalter (von Muskau, Branitz bis Bois de Bologne), der Literat (mit höheren Verkaufszahlen als Heine und Goethe zusammen), der bizarre workaholic und Frauenheld lebte eine Biographie, die förmlich nach der Oper als angemessener Darstellungsform schreit. Diese begleitet ihn auf seiner ewigen Suche nach „der Frau“ und „der Natur“: in einer für die Opernbühne seltenen Mischung von komödiantischer Groteske und wahrem romantischem Tiefgefühl.