

# Gedanken zur Oper Ashmedai

Josef Tal

Wir wissen alle, daß wir in der Zeit sogenanter „Moderner Musik“ oder „Avantgarde“ oder „Experimentalmusik“ leben. Alle diese Begriffe sind nur Varianten zur Bezeichnung der gleichen Notwendigkeit: ein neues geistiges Problem zu stellen und mit dessen Lösung eine neue Realität zu schaffen. Dies ist die Arche-Stimulanz, ohne die kein originales Kunstwerk und auch keine neue wissenschaftliche Erkenntnis entsteht.

Nun kommt es auch im Bereich der Kunst vor, ein Problem zwar zu sehen, aber es dennoch nicht in Erscheinung bringen zu können. Das Experiment per se soll dann helfen, die Lösung des Problems zu realisieren. Gelingt es, so sind wir um eine neue Erkenntnis reicher. Wird aber das Experiment per se imitiert, ohne das Problem erfaßt zu haben, so verhalten wir uns „modernistisch“, aber nicht „modern“. Dies ist ein dominierender Faktor in der Kunstproduktion unserer Zeit, dessen komplexe Entstehungsgeschichte zu vielen Irrtümern Anlaß gegeben hat. Technologisches Denken einerseits, der Versuch einer Disziplin der Ästhetik andererseits pressen den schaffenden Künstler mehr und mehr in die Position zwischen zwei Stühlen. Im tiefen Abgrund irisieren falsche Propheten, deren demagogisches Gemisch aus Politik, Soziologie, Statistik und dem Schrei nach Freiheit einen ideologischen Unterbau vorgaukeln. Das Resultat ist das Schwanken am rettenden Halme von extremer Toleranz zu extremer Intoleranz.

Symptomatisch ist im Zeitalter der beginnenden Massenmedien die Entthronung des schaffenden Individuums. Kunst wird geleugnet, und die Absage soziologisch begründet. Experimentieren wird technologisch vereinfacht, indem sein individueller Sinn dem Zufall des Manipulierens geopfert wird. Solche Verhaltensweise schafft natürlich die für sie typischen Resultate, oft überraschend, oft verwirrend, oft blitzartig erleuchtend, oft vernichtend. In „Das Schöne als des Schrecklichen Anfang“ schreibt Rilke: „Das Spiel mit den Buchstaben und Sprachfragmenten zur Montage neuer, sinnfreier Ganzheiten ist nur der unterste Rang der Lyrik. — Das meiste, was dabei entsteht, ist Tand, aber manchmal gibt es auch Funde,

wie von herrlichen Muscheln, die eine Laune des Meeres an den Strand getragen hat. — Es ist verwirrende Schönheit, die vieles und nichts verheißt, die ebenso die Spur einer anderen Herrlichkeit wie der Anfang des Schrecklichen sein kann.“

„Experimentalmusik“ ist heute ein etablierter Terminus. Das nur Oberflächenhafte eines Experimentes postuliert sich immer da, wo mit einer neuartigen Fassade experimentiert wird, welche beziehungslos für sich allein steht. Das Fassadenexperiment wird gerade von denjenigen betrieben, die gegen Kunst und Individuum polemisieren, doch gleichzeitig das Götzenbild des sinnfreien Experimentes in der Prozession ihrer Kultusgemeinde voraustragen.

Die Notwendigkeit zum Experiment liegt im Entwicklungsgedanken. Dieser wird von vielen heute schon deshalb geleugnet, weil er mit Tradition behaftet ist. Die Ablehnung der Tradition ist die Angst vor frühzeitigem Altern kreativer Kraft. Wirkliche Kreativität aber ist hinter der Fassade wirksam und verändert sie von innen her. Die gegenseitige Durchdringung benötigt Zeit, so daß die sinnvolle Ganzheit erst erkennbar wird, wenn, wie Adorno sagte, „das Material veraltet oder wenn das Sensorium gegen die auffälligsten Merkmale des Fassade abgestumpft ist“, dann aber gehört das Werk schon zur Tradition.

Der Keim eines Gedankens drängt nun natürlicherweise zu seiner Entwicklung, seinen Konsequenzen, seinem Stadium neuer Fruchtbarkeit. Der Keim selbst zeigt schon fragmentarische Form. Die Montage von Fragmenten ist der Urbeginn. Sind die Fragmente potent, so formen sie sich zu sinnvollen Ganzheiten. Selbst eine sinnfreie Ganzheit kann vorläufig noch nach außen hin intakte Schale sein, wird aber schnell wegen ihrer Kernlosigkeit verschrumpfen — das Schicksal jeder beziehungslosen Fassade.

Von dieser Betrachtung ausgehend versuchte ich die Aufgabe einer Opernkomposition zu lösen. Die Existenzberechtigung der Oper überhaupt wird ja heute heftig diskutiert. Sie wird gern als in jeder Hinsicht veraltet betrachtet, und die Argumente gegen sie werden kunsttechnisch, kunstkritisch und soziologisch im weitesten Sinne begründet. Dem möchte ich entgegensetzen, daß ich die Oper als Kunstgattung erst jetzt am Beginn ihrer Verwirklichung sehe. Als Repräsentant einer sinnvollen Ganzheit ist sie die komplexeste Form aller Kunstgattungen. Produzent und Konsument haben im Verlaufe der letzten hundert Jahre ihre eigene komplexe Konstruktionskraft und ihre eigene komplexe Auffassungskraft um das Vielfache potenziert. Anstelle langer statischer Episoden, die mit von langher angenommenen ästhetischen Werten ausgefüllt wurden, bewegen

sich nun stets sich erneuernde Abläufe. Mit den heutigen Mitteln der Theatertechnik, der modernen Orchestration, der Elektronenmusik usw. werden neue Wahrnehmungswerte des „Schönen“ geschaffen, die durch die neugewonnenen Erfahrungen bedingt sind. Voraussetzung ist die Erfahrung des einzelnen Hörers und Beschauers im Leben und der Vergleich seiner Erfahrung mit dem Geschehen auf der Opernbühne und im Orchester. So nimmt er wohlbekannte Objekte wahr, aber die optimale Steigerung in der gebotenen künstlerischen Gestaltung erzeugt den Denkreiz, der seine Sinne zu einer neuartigen Wahrnehmung von „Schönheit“ befähigt. Und dies gleichzeitig akustisch und visuell.

So ist z. B. der Beginn zur Oper *Ashmedai* konzipiert. Das Bühnenbild ist nicht eine statische Begebenheit, sondern es setzt sich aus bewegten Fragmenten zu einer Ganzheit zusammen in einem Zeitablauf, der durch Energie und Masse sichtbar gemacht wird. Korrespondierend dazu, und die Wahrnehmung auch akustisch potenzierend, erklingt das Tongewebe der Elektronenmusik aus dem Gesamttraum des Theaters, von verschiedenen Richtungen her kommend und in andere Richtung führend.

Auch muß der Komponist eine klare Stellung zum Libretto seiner Oper nehmen. Der Stoff muß Möglichkeiten zu optimalen Wahrnehmungen geben, ohne ein zufälliges Gestrüpp von Beziehungslosigkeit zu beabsichtigen. Ist eine sinnfreie Ganzheit beabsichtigt, so wird das Libretto aus optimalen Fragmentmustern bestehen, deren Anordnung und Kontinuität nur dem optimalen Reiz des Momentanen dient. Dagegen fordert sinnvolle Ganzheit eines Librettos die Enthaltung eines Kerngedankens, auf den sich jede Phase direkt oder indirekt beziehen muß. Dieser Kerngedanke des Librettos muß auch Kerngedanke der Musik sein. Im Falle der Oper *Ashmedai* ist es die Wortbedeutung des Namens: der Teufel, der verwandeln kann: Gutes in Böses, Mensch in Bestie, Ordnung in Verwirrung. Der Teufel vieler Gesichter und vieler Zungen — kurz, ein permutierendes Wesen.

Die Legende vom Dämon *Ashmedai*, der den König überredet, sein Zepter für ein Jahr getarnt mit ihm zu tauschen: ich habe jede Hauptfigur musikalisch mit einer Intervallserie und einem Zeitablauf charakterisiert, die den Grad der Emotionen und den Habitus des Sich-Ausdrückens dieser Figuren in wesentlichen Zügen markieren soll. Die Permutationstechnik ermöglicht dann die Varianten, mitunter bis zur Umkehrung des Ursprünglichen, nämlich ihrer völligen Auflösung ins Aleatorische und den Tumult des Zufalls. Hiermit berühre ich auch musiktheoretisch die Problematik von Toleranz und Intoleranz.