

Die Oper im Leben eines Komponisten.
Autobiographische Betrachtung

Wenn der Weg der musikalischen Erlebnisse ~~XXXXXXXX~~ eines Komponisten lang und voll tiefer Eindrücke war, so nähern sich ihm Rückblick und Ausblick, bis sie nicht mehr unterscheidbar sind. Solche Verdichtungen können punktuell schon sehr früh auftreten, wenn eine spezifische Erkenntnis blitzartig erweckt wurde. Dann mag oft noch lange Zeit vergehen, bis diese Frucht zum Pflücken reif wurde, unterdessen neue Erkenntnisse schneller zu Konsequenzen führten. So sind die Skizzenbücher Beethovens zu verstehen, in denen spontane Funde mitunter jahrelang auf ihre Erfüllung warten mussten. Wenn nun ein Komponist in hohem Alter eine Opernpartitur beendet hat, mag es ver~~stän~~stänzlich sein, dass ihm ein Rückblick auf seine Opernwelt notwendig wird. Nur so erreicht er neue Verdichtungen, in denen der Ausblick ins~~x~~Morgen schon enthalten ist.

Mein rückwärtiger Blick ~~x~~ ruft eine lebhaftere Erinnerung wach an eine ^mGesangsstunde im Gymnasium als 15jähriger Schuljunge. Der Lehrer erklärte uns Knaben den Begriff "Oper" in der Musik, sang und spielte am Klavier Beispiele zu seinen Erzählungen. Diese Unterrichtsstunde zündete in mir ein vehementes Abreagieren. Noch am selben Nachmittag suchte und fand ich im Lesebuch eine dramatische Geschichte, deren Hauptfigur Johann hiess. Ich kaufte von meinem Taschengeld ein kleines Notenheft im Schreibwarenladen an der Strassenecke und begann unverzüglich Johannes Worte in Musik zu setzen. Ohne je eine Oper gesehen oder gehört zu haben, übertrug ich die Darstellungen des Gesanglehrers in meine ^mFantasie, lebte und handelte auf einer imaginären Theaterbühne und schrieb eine heftig gestikulierende Melodie. Aus nicht mehr rekonstruierbarem Grunde, blieb diese kleine Episode noch am selbigen Tage stecken und ward für Jahrzehnte scheinbar ver~~g~~gessen. Anderes wurde vordergründig, es bot sich vorerst keine Gelegenheit mehr, sich mit diesem Thema zu beschäftigen.

Doch die Glut des Feuerleins schwelte unterirdisch weiter. Über sie hinweg ging mein Musikstudium im vorhitlerischen Berlin. Als Corepetitor für Opersänger wuchs ich tief in das Opernleben einer europäischen Grossstadt hinein. Bald folgte die gewalttätige politische Entwurzelung und der Beginn der Verwurzelung in einem neuen Heimatland mit Rückbindung an eine uralte historische Vergangenheit. Noch zwanzig Jahre

mussten vergehen, bis das immerwährend schwelende Feuerlein erneut zu einer lodernden Flamme entfacht werden konnte. Es war der Dirigent Michael Taube, Begründer des Kammerorchesters Ramat Gan, der mich einlud, eine Kammeroper für sein Orchester zu schreiben. Es wurde die Opera Concertante "Saul in En Dor".

Mit ihr wurde ich als Opernkomponist sozusagen zu einem komponierenden Kleinkind, das auf diesem Gebiet das Gehen erlernen musste. Denke ich an diesen Anfang meiner eigenen Opernproduktion zurück, so stelle ich mit Erstaunen fest, wie der Mensch in seinem Tun epochenlange Verwandlungen essentiell selber vollzieht. Es waren gerade die unlogischen Sprünge in einer Entwicklung, die mich zwangen, alles Gelernte von Neuem kritisch - positiv zu bedenken.

Der kaum geborene Staat Israel war um dringendere Existenznotwendigkeiten besorgt als die Subventionierung von Opernhäusern. Also war mir klar, ~~das~~ dass keine professionelle Opernbühne zur Verfügung stand. Zwar gab es damals schon private Initiative für Opernaufführungen, die aber unvermeidlich im ~~XXXXXXXXXX~~ Dilettanten steckenbleiben mussten.

Das Publikum aber verfügte über weitoffene Augen und Ohren, die auf emotional erregende Geistesnahrung begierig waren. Eben dieser Punkt war die Herausforderung für den Komponisten. Die Bibelegende "Saul in En Dor" kam mir der Lösung entgegen. Im Zentrum der Handlung steht die schicksalsschwere Nachricht des Propheten Samuel. Die irrealen Geistererscheinungen des Propheten in bildhafte Szenerie zu realisieren, würde die individuelle Vorstellungskraft des Hörers festlegen, statt durch die Musik zu potenzieren. In solchem Falle führt dann die Concretisierung einer körperlosen Prophetie in greifbare Materie zum Kitsch, d.h. zur Verfälschung und Entwertung des gedanklichen ~~XXXXXXXX~~ Inhaltes. Dagegen aktiviert die nur musikalische Aussage der Musik im Verein mit Sprache die Fantasie des Hörers, der dadurch auch zum Zuschauer seiner eigenen Vorstellungskraft wird. So wurde die Komposition eine Opera Concertante.

Es war also kein methodischer und systematischer Lernprozess, der mich zum Schreiben einer Oper legitimierte. Autodidaktisch erworbene Erfahrungen während jahrelanger Beobachtungen übertrug ich auf diesen ersten Versuch einer Opernkomposition.

Noch zehn Jahre mussten vergehen, bis der Intendant der Staatsoper Hamburg, Rolf Liebermann, den Auftrag für eine abendfüllende Oper erteilte. Es wurde die Oper "Ashmedai". Damit war ich in das Rampenlicht des weltweiten Opernschaffens gestossen - ein Traum, dem selbst im Traum der Mut zum Traumen

fehlte.

Nun begann das eigentliche Opernkapitel meines Lebens. Ein entscheidend neuer Punkt trat in das musikalische Bewusstsein ein: das Opernpublikum zum Unterschied vom Konzertpublikum. Es sind zwar dieselben Menschen, doch wird vom Opernpublikum eine koordinierende Wahrnehmung visueller und auditiver Darstellungen gefordert, wobei die auditive Wahrnehmung sich in Musik und Sprache teilt. Es ist dies ein anspruchsvoller intellektueller Vorgang mit grossen emotionellen Energieentladungen. Das gegenseitige Potenzieren von Intellekt und Gefühl ist der spannungsgeladene Weg zum Ziel, an dem Sichtbares und Hörbares zu einem Dritten verschmelzen. Wenn die Aufnahmefähigkeit des Hörers und auch die Interpretationsfähigkeit des Ausführenden diesen kombinatorischen Anforderungen nicht genügt, so entstehen Uebertreibungen, Verzerrungen, Verfälschungen, all jene un-künstlerischen Gestaltungen, die die ganze Opernhistorie mit Controversen anfüllten. Daher auch verständlich, dass zu meiner Studentenzeit Opernparodien der Kern intellektueller Belustigungen waren. Und doch behielt die Oper ihre magnetische Anziehungskraft auf das breite Publikum. Opernmelodien grenzten nicht selten an die Popularität von Schlagermelodien, während revueartige Ausstattungsopern mit dem Ideal der "Neuen Sachlichkeit" kollidierten. Auch die hohen Unkosten einer Operninszenierung - und aufführung führten zum Streit um die Existenzberechtigung der Oper. Die heissen Diskussionen erreichten ihren ~~emotionalen~~ emotionalen Höhepunkt, als der französische Komponist Pierre Boulez in einer öffentlichen Diskussion forderte, dass alle Opernhäuser verbrannt werden müssten. Allerdings blieb er selbst nach diesen verbalen Angriffen ein sehr aktiver und hervorragender Operndirigent. Natürlich hatte die Neue Sachlichkeit des 20. Jhdts. bequeme ~~Antio~~ Antioopernargumente, die samt und sonders auf grotesken Aeusserlichkeiten beruhten. Warum müssen die handelnden Personen auf der Bühne, statt miteinander zu reden, sich gegenseitig ansingen? Und wenn der Held des Dramas schon den Stich des mörderischen Messers im Rücken hat, so singt er noch im Verbluten eine lange kraftvolle Arie mit Orchesterbegleitung. Warum bleibt dann das Publikum der Oper treu trotz der scheinbaren Laecherlichkeiten? Es sind eben keine Laecherlichkeiten. Grade sie bilden die Quintessenz des kompositorischen Denkens und Fühlens. Der fruchtbare Boden fuer ^{die} die Oper ist die enge Beziehung zwischen Sprache und Musik, die zwangsläufig auch andere Sinneselemente evoziert. Der Klang als Baumaterial ist Sprache und Musik gemeinsam. Ein Wort ist bereits ein Klang-

komplex. In ihm koennen Konsonanten, Vokale, Diphtonge Klangcharactere aufstellen. Ein mehrsilbiges Wort formuliert auch rhythmische Gestaltung. Ausserhalb dieser Klangeinheit enthaelt das Wort einen determinierten Inhaltsbegriff, mit dem das taegliche Tun verbal communiziert werden kann. In der Musik dagegen ist zwar jeder Teil eines Klanges in all seinen Parametern physikalisch determiniert, aber ohne dass dem Klang die Bedeutung einer Wortaussage gegeben werden kann. Fast alle Woerter bezeichnen eine Erscheinung der sichtbaren Natur. Selbst bei den wenigen Ausnahmen wie Geist, Seele, Leid, assoziiert dabei der Empfaenger sichtbare Vorstellungen, quasi als Uebersetzung ins Greifbare. Die Information des Klanges dagegen fuehrt in grenzenlose Sphaeren. Dabei bemuehem wir uns, Toene durch verschiedene Tonhoehen voneinander zu unterscheiden, doch kennt die Klangwirklichkeit keine Richtungen, gleich messbarem Tief und Hoch. Das Wort Tonhoehe ist eine Anleihe bei der sichtbaren Natur. Die Welt des Tones, in all seinen grenzenlosen Kombinationen, ist unsichtbar und entzieht sich aller begrifflichen Deutungen, ausser ihrer messbaren physikalischen Natur. Im Falle einer Textvertonung muss der wahrnehmende Hoerer die visuellen begrifflichen Sprachinformationen und die unsichtbaren Klanginformationen aufeinander beziehen. Damit ^{schwimmt} Ver ein Drittes, das ihn in das vieldimensionale Erlebnis fuehrt. Der Sprachinhalt des Wortes wird durch die Musik in die grenzenlose Sphaere erweitert. Die Verbindung von Sprache mit Musik, ob im Volkslied/oder Kunstlied oder Oper, ist nicht eine groteske Laecherlichkeit, sondern ergibt ein drittes phaenomenales Resultat. Auf dieser Basis der Verbindung zweier Klangelemente, naemlich Wort mit begrenztem Inhalt und Ton mit unbegrenzter Weite, konnte sich ueber die Jahrhunderte ein Kunstschaffen entwickeln, das durch Erfahrung und Beherrschung mehr und mehr Ausdrucksmittel aufeinander bezog. So formte sich die Oper, die Sichtbares und Hoerbares vereint, wobei das Hoerbare die groessere Anforderung an die Wahrnehmungsfahigkeit des Publikums stellt. Je mehr sich diese Fahigkeit bei Produzierenden, Reproduzierenden und Aufnehmenden steigerte, je mehr spezifische Kombinationen wurden fuer das Werk erarbeitet. Fuer die Nomenclatur der Operngeschichte des 20. Jhdts. war sogar das Wort "Oper" nicht mehr ausreichend. Die bedeutsame Rolle der Textdichtung in Wagners Opernschaffen, der grosse Buehnenaufwand und Symbolisierung der Requisiten, das um viele Spieler und Instrumente erweiterte Wagner - Orchester beanspruchte schliesslich den Namen "Gesamtkunstwerk", woraus sich in unseren Tagen der schnell fortschreitenden Technologie das Konzept der "Multi media" - Komposition ergab.

Diese Mengenverbindung ist schon lange vor Wagner erkannt worden. Der Musikschriftsteller Mattheson, ein Zeitgenosse von J.S.Bach, selbst auch Komponist vieler Opern im Stile seiner Zeit, schrieb: " In my opinion, a good opera theater is nothing but an academy of many fine arts, where architecture, painting, the

dance, poetry ... and above all music should unite to bring about a work of art!" (Zitiert in Henry Lang, Music in Western Civilization), mithin nichts ⁿanderes als ein "Gesamtkunstwerk". Auch in dieser Definition ist es das Universum der Musik, das alles real Sichtbare in sich aufnimmt und ^{zu}neuen Impressionen fuehrt. Folgerichtig koennte Komponist und Hoerer das Sichtbare nur in seiner Fantasie entstehen lassen, ohne es materiell zu concretisieren. Auch dies hat schon Bach getan in den Kirchencantaten, zu denen der protestantische Prediger Neumeister ihm die Texte schrieb. Cantaten im Opernstil wurden Bach sehr uebel genommen. Obwohl die Cantaten nicht sichtbar inszeniert wurden, erregte das opernhafte Dramatische in Text und Musik Reminiszenzen an das weltlich Obszoeene. Bach, der auf seinen Reisen viele Opern seiner Zeit gehoert hatte, erkannte sofort die grossen Moeglichkeiten in der Verbindung des Sichtbaren mit Hoerbarem. Romain Rolland notiert dazu in seiner "Musikalischen Reise": "Was Bach anbelangt, so ist es ~~KXX~~ charakteristisch, dass er zum Libretto seiner ersten Cantaten Erdmann Neumeister waehte, der schrieb, das eine Cantate nichts anderes sei als ein Opernstueck, und der die religioese Cantate im Opernstil einfuehrte." Hier trifft sich die Opera Concertante mit der Bachschen Cantate im Opernstil.

Es gibt aber auch bildhafte Constellationen in der Oper, beidene nur die ~~KXXXXX~~ Handlung auf der Buehne, ohne ein einziges Textwort, die Musik provozieren. Dies ist der Beginn, sozusagen die Ouvertuere zu meiner Oper "Ashmedai", geschrieben rund 20 Jahre nach "Saul in ~~KXX~~ En Dor". Hier ist die Einleitung zum 1. Akt eine Darstellung des Ashmedai, der die Sinne der Menschen verwirrt. Waehrend das ~~KXXX~~ Publikum den grossen Saal des Opernhauses betritt und seine Plaetze einnimmt, wird es in einen leisen Basston gehuellt der auf einem Kranz von Lautsprechern rund um die Decke ~~KXX~~ des Opernhauses wandert. Das Publikum ist also noch bei voller Saalbeleuchtung mit der Orientierung dieser akustischen Bewegung beschaeftigt. Jeder Hoerer ist bereits ein aktiver Mitwirkender, der langsam ~~KXXX~~ tastend seine Rolle spielt. Dann wird es stockdunkel, nichts ist erkennbar. Allmaehlich verwandelt sich der stetige Bassklang in kurze, schwer zu definierende 'oene, die frontal von verschiedenen Positionen der Buehne kommen. Da und dort lackert auch ein kurzes Licht auf, das Tonnetz wird immer dichter, die Buehne immer heller, es beginnt das Spiel des Ashmedai, der Requisiten verzaubert und das Volk in Raserei bringt. Hier setzte ich nur elektronisches ^{Inst} ~~Instrument~~arium ein mit einer musikalischen Textur, die ohnehin mit ueblichen Instrumenten nicht ausfuehrbar waere. Auf dem dramatischen Hoehepunkt erlischt die Szene, pausenlos beginnt der 1. Akt. Diese theatralische Einleitung zur Oper Ashmedai ist eine Umkehrung des vorigen Beispiels "Saul in En Dor", naemlich setzt eine bildhaft concrete Darstellung ohne ein einziges Textwort.

Es beruehren sich die funktionellen Inhalte der Opern - Theater - und Konzertbuehne, so wie Mattheson sagte: eine Akademie der Kuenste.

Fuer das Finale meiner Oper ~~XXX~~ "der Turm" ist an Stelle des sabotierten Turms zu Babel, eine Konzertbuehne aufgebaut. Auf ihr findet ein Konzert statt, in dem ein einsaetziges Streichquartett aufgefuehrt wird. Das Publikum sind ~~XXX~~ Chor, Solisten, Statisten der Oper und die Hoerer im Saal. Auch hier die Umkehrung des ueblichen Finaleffektes, der durch Aufwand aller musikdramatischen Mittel erzielt wird.

Multi Media ist also nur eine modernisierte Terminologie fuer das Wort "Oper". Beiden ist identisch die Vielheit. Dieses Viel zwingt zu neuen Entscheidungen in der kompositorischen Planung. Die genetisch - intellektuelle Entwicklung in der ~~der~~ Wahrnehmungsfahigkeit des Menschen und der Erfassung des Viel, ist Basis wesentlicher musikgeschichtlicher Vorgaenge. Der Kampf zwischen Quantitaet und Qualitaet im Viel der musikalischen Polyphonie setzt sich kontinuierlich fort bis in unsere Tage. In grossem Bogen gesehen, ist ein markanter ~~mit-~~ ~~Beginn~~ dieses Kampfes die kirchenpolitische Zensur der Palaestrinazeit, die die volle Wahrnehmung des heiligen Textes schuetzen wollte vor der Ueberwucherung einer autonomen Vielstimmigkeit in der Horizontalen. Die Polyphonie fuehrte zur Entdeckung einer neuen Welt kuehner Klangkomplexe im vertikalen Raum der Musik, genannt "Harmonie". Ich wage zu denken, dass in kuenftiger Zeit ein aehnlicher kulturpolitischer Quantitaet - Qualitaet -Kampf stattfinden wird gegen die heutige Rockmusik und ihre standardisierte und industrialisierte Massenhypnose. Ihr Erfolg basiert auf der consequenten Ausnutzung einer geringen Wahrnehmungsfahigkeit der Masse. Im Verein mit den Massenmedieen der Communication wird diese ~~generellen~~ Rueckentwicklung und Verkuemmerung zu einer Spaltung zwischen Quantitaet und Qualitaet fuehren, einem musikalisch - geistigen Vacuum. Hier kann die Oper der Zukunft ^{creativ} ~~generellen~~ erneuernd wirken. Denn die Oper fordert Publikum und Mitwirkende heraus, das gleichzeitig Sichtbare und Hoerbare unter staendigem Bezug aufeinander Wahrzunehmen. Zwangslaeufig ^fersteckt sich diese Betrachtung auch auf die Filmmusik. Im Film darf dem Beschauer niemals die Musik bewusst werden, Ihr Dienst ist, an die optische Handlungswahrnehmung akustische Assoziationen zu erwecken. An intellektueller Herausforderung kann Filmmusik nicht mit Opernmusik konkurrieren. Dies sehr interessante Phaenomen ist gut an verfilmten Opern zu beobachten. Fast ausnahmslos dominiert das Bild und die Virtuositaaet des Saengers. Der

Orchesterpart dagegen wird zur Filmmusik unterdrueckt. Oper im Film bedingt aequivalentes Grossaufnahme - Konzept fuer Klang und Bild. Das wuerde dann auch zu einer neuen Gattung der Oper fuer Film fuehren, wobei fuer die Multi Media ihre beziehungsreichen Qualitaeten zur eigentlichen Geltung kommen wuerden.

Dieser durchaus positive Ausblick auf neue Verwandlungen bezieht sich auch rueckblickend auf die gegenwaertige Spaltung im Musikverstaendnis ueberhaupt. Solch ein Ereignis opernhaft darzustellen, hat der Textdichter meiner letzten Oper, Israel Eliraz, die Figur des "Josef" erfunden. Aus ihm spricht der ste-te Kampf der Realitaet im Wachen mit den Idealen im Traum. Alle meine Opernlibretti setzen sich in ~~XXXXXXXXXXXX~~ Metamorphosen mit diesem Konflikt ~~XXX~~ auseinander. So spinnt die Oper "Josef" den Faden der vorigen Opern weiter und fuegt sich in das Gewebe der Welt des Komponisten.

Josef Tal