

TALMUD-OPER IN HAMBURG

Das gesungene Böse

HEINZ JOSEF HERBORT

Er sehe die Oper erst jetzt am Beginn ihrer Verwirklichung, sagt Josef Tal, Komponist aus Jerusalem, Musikwissenschaftler und Direktor eines Studios für elektronische Musik an der Hebräischen "Universität. Tatsächlich? Und was war in den zurückliegenden 370 Jahren? Wurden Mozart und Verdi, Wagner und Alban Berg bislang nicht verwirklicht? Oder haben sie etwa gar keine Opern geschrieben?

Als „Repräsentant einer sinnvollen Ganzheit“, sagt Josef Tal, sei Oper „die kompletteste Form aller Kunstgattungen“. Also wieder ein Prophet des Gesamtkunstwerks? Oder seiner neueren Spezies, des Multimedia-Spektakels? „Mit den heutigen Mitteln der Theatertechnik, der modernen Orchestration, der elektronischen Musik und so weiter werden neue Wahrnehmungswerte des ‚Schönen‘ geschaffen, die durch die neu gewonnenen Erfahrungen bedingt sind.“ Und Tal nennt auch die Konditionen: „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.“

Verwirklichung von Oper bedeutet für Josef Tal also das doppelte Zusammenlaufen einer neuen Ästhetik und einer neuen Technik, in der realen Welt draußen und der fiktiven der Bühne, gegenseitige Durchdringung von Realität und Wahrnehmung und dargestelltem Inhalt und darstellenden Mitteln, immer auf der Basis der Summe aller Erfahrungen, über das Heute wie über das Gestern.

Paßt es zu den Erfahrungen des Heute, ein talmudisches Märchen, also eine halb religiöse, halb säkularisierte Legende zum Gegenstand einer Oper zu machen? „Ashmedai“ von Josef Tal, am Dienstag in der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt, erzählt eine solche Parabel: vom König (Vladimir Ruzdak), der seinem Volk, einfachen Bauern, den Frieden bewahrte; der nur schwer den Sohn (Franz Grundheber) davon abhalten kann, einen Krieg anzuzetteln — „Immer gibt es Gründe zum Krieg; Ihr müßt sie nur finden“ —; der sich dann durch den Teufel überreden läßt nn'd ihm ein Jahr lang die Regierung überläßt; der sieht, wie sein Volk unter dem Einfluß des neuen Regenten Schaftstiefel anzieht und mordend in den Eroberungskrieg zieht, um sich letzten Endes nur selber zu ruinieren; der nach dem Jahr des Experiments seine immer noch andauernde naive Toleranz mit dem Tode büßt — „Wir haben nicht liquidiert, wir haben gerichtet“, singt die Volksversammlung nach der Hinrichtung, um dann im nächsten Satz dem Teufel ebenso naiv zu bedeuten: „Du bist ein Kindermärchen. Du existierst ja gar nicht.“

Das kommt dabei heraus, wenn man das Böse ignorieren will! — das ist das Thema und: Seid allzeit bereit! die daraus zu ziehende Lehre. Wer wie

Tal 1934 nach Palästina emigrieren mußte, weil Deutsche die Schafstiefel anzogen; wer heute wieder änderer in Stiefeln herumstehen sieht; umgekehrt: wer selber die Stiefel anzog; wer heute sich nach allen Seiten umsieht — also die notwendigen Erfahrungen sollten wir alle schon haben. Lassen sich daraus „Wahrnehmungswerte des Schönen“ ableiten? Taugt das Böse als Thema zu schöner Wahrnehmung?

In völliger Finsternis beginnt die Ouvertüre, ein elektronisches Raunen und Brummen; auf der Bühne wird ein blasser Mond sichtbar über grauer Bodenfläche, das Raunen und Brummen verstärkt sich, Wind kommt hinzu: die Erschaffung der Welt? Die Bühne füllt sich an mit Dekorationen, mit Versatzstücken, mit Menschen: die Herstellung der Szene wird als theatralischer Vorgang dargestellt. Wir sind jetzt irgendwann im Mittelalter. Elektronische. Akkorde, dann, nach sechseinhalb Minuten, die ersten Instrumente.

Josef Tal arbeitet seit langem mit Elektronik, immer wieder experimentiert er an der Verschmelzbarkeit von natürlichen und künstlichen Klängen. In „Ashmedai“ steht elektronische Musik für die Veränderung von Zuständen, physischen wie psychischen — wenn etwa die Versuchung in Gang gesetzt wird, wenn Bedrohungen deutlich werden, wenn die rekrutierten Bauern in den Rausch geraten oder die abgerissenen Bürgerkriegshinterbliebenen über, die Drehbühne wanken. Diese Chiffren-Bedeutung der Elektronik wirkt aber keineswegs mechanisch, im Gegenteil: durch die eindrucksvollen Bilder, die von Regie (Leopold Lindtberg) und Choreographie (Dick Price) zu diesen Klangmontagen gebaut werden, wirken diese Phasen am nachhaltigsten.

An der Partie des Teufels Ashmedai (den Helmut Melchert weniger mephistophelisch spielt, eher als souveränen Diktator, der sich seiner Sache stets sicher ist — und die Bauern geben ihm noch mit ihrer letzten Antwort recht) läßt sich einiges von Tals exzellenter Beherrschung der Zwölftongesetze nachrechnen. Diese Stimme basiert auf einer Reihe, die in den verschiedenen Phasen des Stücks entsprechend der veränderten Rolle des Dämons umgebaut, „permutiert“ wird — die Reihenfolge der Töne wird verändert, die Reihe bekommt, wie Ashmedai, ein neues Gesicht. Auch hier also eine Synchronität zwischen dargestelltem Inhalt und darstellenden Mitteln.

Schließlich das aktuellste Mittel musikalischer Komposition: die Aleatorik. An den Kernpunkten des Werkes läßt Tal das Orchester in bestimmten Grenzen frei spielen, Klangbänder entstehen so, nicht vorhersehbar, aber als Flächen ohne Muster spiegeln sie die Wirrungen wider, in denen die Personen befangen sind.

Neben diesen Modernismen durchaus traditionelle Töne, ein marschartiger Rhythmus etwa, mit Soloinstrumenten besetzt, der Erinnerungen an Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ bewirkt; oder eine lange lyrische Arie, in der eine Gastwirthochter träumt: „In meinem Heimatland ist die Sonne groß und golden. Die Felder sind ein Blumentepich. Drauf gehen blaue Pfaue. Auf Wolken fliegt man bis zum Himmel. Dort reichen Engel dir die Hand.“ .

Ein Werk somit, das sich vieler Mittel bedient, das changiert und vielfach interpretierbar ist, als Märchen, als Parabel, als Lehrstück, selbst als sanfter Agitpop. Regisseur Leopold Lindtberg ließ dem Stück diesen vielschichtigen Charakter: eine im Mittelalter angesiedelte Fabel, deren politische Nebenbedeutungen allenfalls in kleinen Details wie durch ein Fenster hereinblicken. Denkbar, daß jemand aus der Schule der härteren Inszenatoren ein gutes Stück politischen Theaters draus machte; der Institution Oper stünde es gut an, und „Ashmedai“ gibt es durchaus her. Heinz Josef Herbot

ZEIT ONLINE 1971

Irmgard Scharberth

Musiktheater mit Rolf Liebermann

Der Komponist als Intendant

14 Jahre Hamburgische Staatsoper

Ein Bericht

Hans Christians Verlag Hamburg

Josef Tal wurde 1910 in Pinne bei Posen geboren. Er studierte in Berlin. Er war einer der ersten, die mit elektronischer Musik experimentierten. Seine ersten Versuche reichen zurück in seine Berliner Zeit. Im Studio für elektronische Musik, das der Musikhochschule angeschlossen war, gehörte er zu den Schülern von Friedrich Trautwein, dem Erfinder des »Trautoniums«. »Wir waren eine sehr kleine Gruppe von Studenten, nicht mehr als drei«, erinnert sich Tal. 1934 emigrierte er nach Palästina. Er wirkte als Pianist, Harfenist, Dirigent, Pädagoge und gründete an der Hebräischen Universität in Jerusalem ein elektronisches Studio, dessen Leiter er noch heute ist. Er war einer der ersten, die mit elektronischer Musik systematisch umgingen, um sie als gleichberechtigtes Kompositionsmittel Werken sinfonischer Musik zu integrieren. Zu seinen Werken für Instrumentalmusik und Elektronik gehören auch zwei Klavierkonzerte, ein Cembalokonzert und ein Harfenkonzert mit Begleitung elektronischer Musik. Während seine Oper in Hamburg einstudiert wurde, gab er im musikwissenschaftlichen Institut der Universität als sein eigener Interpret am Klavier Proben eines solchen Ein-Mann-Konzertes, zu dem ein Tonband lief. Josef Tal ist einer der führenden Komponisten Israels.

Tal hatte Rolf Liebermann gelegentlich eines Musik-Kongresses in Rom kennengelernt. »Er saß neben mir und machte würzige Bemerkungen. Irgendwie kamen wir dann in Korrespondenz. Liebermann war damals Leiter der Orchesterabteilung von Radio Zürich. Er lud mich ein. Ich kam mit meinem Tonband nach Zürich und spielte mein Klavierkonzert, das dann aufgenommen und gesendet wurde.«

Einige Jahre später führte ein Zufall die beiden Herren wieder zusammen. In seinem Heim in Jerusalem erhielt Josef Tal eines Tages einen Anruf des Außenministeriums seines Landes. Ihm wurde der Besuch eines Kamera-Teams für den nächsten Morgen, 8 Uhr, angekündigt. Es wolle einen Dokumentarfilm über Israel drehen. Pünktlich einige Minuten vor 8 Uhr fuhren am folgenden Tag mehrere Wagen vor. »Unter den Herren entdeckte ich Rolf Liebermann mit einer Dame. Es war seine Frau. Sie saß still, aber interessiert in einer Ecke, während er Fragen stellte. Er verstand sich darauf. Es waren recht provokative Fragen darunter, etwa: »Wie geht das zusammen, israelische Musik und elektronische Musik?« — Mir machte das Spaß. Ich war auf solche Dinge gefaßt. Anhand der Apparaturen in unserem Institut demonstrierte ich allerlei. Das ging so fort, bis alle Bänder besprochen waren und neue geholt werden mußten. Während die Herren des Fern-

sehens zu ihren Autos gingen, fragte mich Liebermann, ob ich nicht Lust hätte, eine Oper für Hamburg zu schreiben. Ich antwortete ebenso liebenswürdig, wie ich gefragt worden war: Aber gewiß doch, gern. Darauf er: »Dann überlegen Sie sich mal ein Thema!«

Die Aufnahmen gingen weiter. Es wurde spät. Der Producer [es war wieder Richard Leacock] erschien mit gewichtiger Miene und wies auf den Zeitplan, der schon weit überschritten war. Darauf Liebermann: »Wieso, es ist hier so interessant, wir bleiben hier.« Und als das nicht ging: »Gut, dann kommen wir eben morgen wieder, wenn wir dürfen.« – Sie durften, und zur selben frühen Stunde erschienen die Herren am nächsten Tag mit der gleichen Pünktlichkeit. Auch Frau Liebermann war wieder dabei. Als es eine kleine Pause gab, fragte mich Liebermann, ob ich mir inzwischen ein Thema für meine Oper überlegt hätte. Sprach's und verschwand für einige Minuten. Dies war die Gelegenheit, mich an Frau Liebermann zu wenden. Darauf sie: »Wenn mein Mann so etwas sagt, meint er es vollkommen ernst!« – So kam es, daß ich einige Monate später auf einem Flug nach Caracas meine Reise in Hamburg unterbrach, um mit dem Opernintendanten über das Thema zu sprechen, das ich mir nun überlegt hatte. Es war der »Ashmedai«-Stoff. Ich hatte Bedenken, dieses sehr »offenkundige« Thema gerade in Deutschland zu zeigen. Aber Liebermann war so angetan von dem Stoff, daß er meine Bedenken ausräumte.«

Es kam zum Vertrag. Als er verfaßt und unterzeichnet werden sollte, flog Tal, von London aus, wieder nach Hamburg. Er war ein wenig unsicher, denn er hatte noch nie einen Vertrag für eine Opernkomposition abgeschlossen. In London fragte er seinen Freund Alfred Kalmus, Direktor der Universal-Edition, um Rat. Dieser lachte: das sei ganz einfach, er könne Liebermann vollkommen vertrauen. Aber er gäbe ihm einen Tip: gleich nach Ankunft solle er sich vom Hotel aus telefonisch anmelden. Wenn er dann früh um neun Uhr bestellt werde, sei dies kein sehr gutes Zeichen. Werde er dagegen zu um zwölf Uhr gebeten, so sei dies schon wesentlich günstiger. Würde er nun aber gar zum Lunch eingeladen, so könne er mit dem ruhigsten Gewissen der Welt jeden Vertrag unterschreiben.

Tal kam nach Hamburg. Er rief an. Helen Grob, Liebermanns Vier-Sprachen-Sekretärin aus der Schweiz, bat zum Termin um zwölf Uhr. »Wohlgelaunt begab ich mich in die Oper. Aber es war gerade eine Force majeure passiert. Eine Sängerin hatte abgesagt, und der Intendant telefonierte mit der halben Welt, um Ersatz zu bekommen. Ich wartete. Nach einer halben Stunde wurde ich hereingerufen. Nach der sehr herzlichen Begrüßung meinte Liebermann: »Wissen Sie, ich habe schrecklichen Hunger . . .« »Oh, ich auch«, sagte ich, und strahlte.«

Tal komponierte für Hamburg die Oper »Ashmedai«. Sein Verhältnis zur Gattung ist positiv: »Die Existenzberechtigung der Oper 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.«

Es gibt in der hebräischen Literatur eine in vielen Varianten immer wiederkeh-

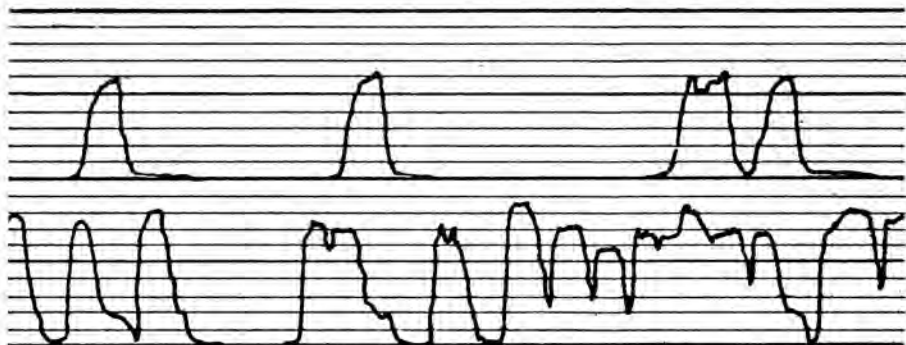
rende Gestalt des Bösen, Ashmedai benannt, die auf sehr alte Legenden des Talmud zurückgeht. Eine von ihnen handelt von König Salomo und Ashmedai. Martin Buber zitiert sie in seinem Aufsatz »Die Vorurteile der Jugend« in der Version, wie sie ihm als Kind von seiner Großmutter erzählt worden ist: »Es geschah eines Tages, daß der König von seinem Thron in die Wildnis versetzt wurde. Auf dem Thron aber saß ein Dämon, der die Gewandung, das Gesicht, das Gebaren des Königs hatte, so daß niemand daran zweifelte, daß dies der König war. Aber ein Teufel kann, welche Gestalt er auch annimmt, nicht aufhören, ein Teufel zu sein... Keinem von ihnen aber kam in den Sinn, daß einer, der solches tut, ja gar nicht der König sein könne und daß man hinausgehen müsse, den wahren König zu suchen — der indessen in der Wüste nichts hatte, wo er sein Haupt hinlege.«

Josef Tal legt diese Legende seiner Oper zugrunde. Er interpretiert seine Version: »Ein vom Dämon besessener Mensch ist imstande, sein Gesicht, seine Sprache, seine Handlungsweise zu ändern, das heißt: Gutes in Böses zu verkehren. Den Kern dieser Legende habe ich verarbeitet. Ashmedai ist eine Teufelsfigur, die sich in einen König verwandelt, um ein Land zu regieren, in dem es friedliche, gute Menschen gibt. Durch ihn werden sie zu gierigen, raubsüchtigen, ja sogar mörderischen Kreaturen. Das Libretto ist zeitlos angelegt; es predigt keine Moral. Die Musik ist eine Mischung aus Instrumentalmusik und Elektronik.«

Den Text schrieb der 1936 in Jerusalem geborene Dichter und Lehrer Israel Eliraz. Sein Text wurde von der Kritik als »präzise und geschmeidig« bezeichnet, »der kein Wort zu viel enthält und sich prägnant mit dem Klang des israelischen Komponisten verbindet« (Spingel).

Das Anliegen des Komponisten war, die Parabel vom Guten, das sich in das Böse verkehrt, in einem möglichst dichten Geflecht aller zur Verwendung kommenden musiktheatralischen Mittel zu gestalten. Seine Idee beginnt beim Optischen, beim Bühnenbild: »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 hier kommend und in andere Richtungen führend.« Die Idee zielt auf den Kern des Librettos, der »auch Kerngedanke der Musik« wird. »Es ist 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 hebräische Sprache, welche in Permutationen von Buchstabenserien zu immer neuen Wortbildungen denkt — und dazu gehört auch der Name Ashmedai —, beeinflusst hier durch das Permutieren den Handlungsablauf, und dieser ist integral mit der Permutationstechnik der musikalischen Kompositionen verknüpft.«

Wirklich neu ist wohl für die Opernbühne die Funktion, die die Elektronik innerhalb der Struktur des Werkes erhalten hat. »Sie erweist sich als belebendes Kraftfeld, in das die Zwölf-Ton-Musik hineingezogen wird. Von diesem ständigen Klangfarben- und Klimawechsel profitiert das ganze Werk, und zwar durch die



*Pegelnotation von zwei Tonspuren aus der elektronischen Ouvertüre zu
»Ashmedai« von Josef Tal*

dynamische Ausgewogenheit, das Raffinement der fließenden Übergänge zwischen Orchester und Tonband. Statt schockierender, enervierender Geräuschmontagen hört man unbekannte Ausdrucksfarben, gespenstische atmosphärische Klänge mit erregender Raumwirkung und Momenten großer Intensität. Aufruhr, Chaos, Katastrophen werden grundsätzlich elektronisch beschrieben. – Tal versteht es, akustische Assoziationen mit dem profanen Geräuschalltag auszuschließen und versagt sich ebenso illustrative Äußerlichkeiten oder billigen elektronischen Höllenzauber« (Sabine Tomzig). Und über die Aufführung heißt es: »Die Aufführung hatte, wie fast immer in Hamburg, großes, erstrangiges Format. Beispielhaft war die Inszenierung Leopold Lindtbergs, die, zusammen mit der choreographischen Gestaltung Dick Prices, in der Führung von Solisten und Chor hohes Niveau erreichte: ich habe selten so viel gespannte, genau studierte und doch spontane Aktion auf der Opernbühne erlebt« (Hans Otto Spingel).

»Ashmedai« wurde achtmal gespielt. Die amerikanische Erstaufführung hat die City Center Opera in New York für 1975/76 vorgesehen.