

Pretext und Text in der Opernkomposition

Die Kuerze der mir zur Verfuegung stehenden Zeit, zwingt mich das gestellte Thema nur auf meine eigenen Kompositionen zu beziehen.

Der Pretext zu einer Oper muss von bestimmten Voraussetzungen ausgehen, die dann im Text des Librettos erfuehlt werden.

Die Wahl des Pretextes liegt vornehmlich in unterbewussten Regionen. Hier mischen sich Umwelteinfluesse mit individuellen Tendenzen. Beide koennen im Librettoaufbau zu originellen Formulierungen fuehren. Sie koennen spaeter auch zur Routine eines Standardvorbildes ausarten. Unverarbeitete Umwelteinfluesse erzeugen modische Aktualitaeten in Form von Persiflagen, plakathaften Protestmotiven, sensationelle Neuigkeiten mit Schockwirkungen etc. etc. Zweifellos kann all dies auch in sublimierten Werten verarbeitet werden, entsprechend der individuellen Kraft des Authors, seines groben oder feinen Geschmacks und seiner gruendlichen Kenntniss der Materie. Die Wahl des Pretextes gleicht also dem Beginn einer Forschungsarbeit, die schon in den allerersten Stadien die Ethik der Zielsetzung und Verantwortlichkeit eindeutig zum Ausdruck bringt. Zweifellos kristallisieren sich so im Gesamtwerk eines Komponisten bevorzugte Konstellationen heraus, die spaeter typisch fuer ihn werden.

Die Gelegenheit, vor Ihnen ueber meine Opernkompositionen zu sprechen, zwingt mich, mich selber zu beobachten und Rueckschluesse aus meinen gewaehlten Pre^stexten zu ziehen. Ich hoffe, dass ich mir damit keine illegitimen Kompetenzen aneigene.

Mir stehen fuef Opernwerke zur Verfuegung, von denen zwei Einakter sind, basierend auf biblischen Themen. Die erste ist die Erzaehlung von Saul in En Dor, die zweite hat die Schwesterliebe zwischen Amnon und Tamar zum Thema. Die erste der grossen Opern, "Ashmedai", basiert auf einer talmudischen Legende (und ich muss mit egozentrischer Dankbarkeit darauf hinweisen, dass Prof. Rolf Liebermann an dieser Komposition schuld ist). Die zweite ist "Massada" - fuer die vorjaehrigen Israel Festspiele geschrieben. Sie basiert auf der Historie des roemisch-juedischen Krieges. Die dritte der grossen Opern ist noch nicht ganz fertig. Sie behandelt das weltweite Problem der heutigen erwachsenen Jugend.

Wenn ich also nun auf den Pretext hin pruefend zurueckblicke, so kann ich wohl einen gemeinsamen Nenner finden- mit Ausnahme des Einakters "Amnon und Tamar", der einen typischen Opernschluss hat, naemlich der die Schwes-

מגו, 84 פ 27



ter raechende Mord an Amnon. Die anderen Opern aber haben keinen Schluss. Mit fallendem letzten Vorhang bleibt die behandelte Idee offen. Damit ist klar die gesetzte Aufgabe des Librettos gestellt: es hat ein Problem aufzuwerfen, dann in seiner ganzen Ausstrahlung es zu entfalten, keinesfalls aber eine Loesung zu formulieren. Diese muss das Publikum finden, nicht nur angeregt dazu, sondern auch gezwungen durch den coordinierten Einsatz aller kuenstlerischen Mittel. Denn nur die selbstgefundene Loesung oder zumindest die Selbstbeschaeftigung mit dem gestellten Problem hinterlaesst einen communicationsfaehigen geschlossenen Kreis.

In "Saul in En Dor" erfahrt Saul bei der Wahrsagerin, dass er den Cardinalfehler begangen, nicht auf den Propheten Samuel zu hoeren und seinem Feinde Amalek verziehen hat. Dieser hat sich wieder gegen ihn geruestet und Saul zieht in die Nacht hinaus, seiner Niederlage am Berge Gilboa entgegen. Von der Kriegsepisode erwaeht die Oper nichts mehr. Sie endet mit Saul's Weg in naechtlicher Dunkelheit, dem kommenden Unbekannten entgegen. "Ashmedai" ist der Satan, der das gute Volk zu Krieg und Eroberung ueberlistet. Er hinterlaesst die Menschen in voelliger geistiger und materieller Zerstoerung. In einen stolzen Hahn verwandelt, verlaesst er zufrieden die grausig leere Buehne. Das Spiel kann wieder befginnen.

"Massada" ist weder auf dem Martyrium der juedischen Verteidiger aufgebaut, noch ist es eine Kriegsapotheose. Es entwickelt sich alles zur tragischen Erkenntnis des roemischen Feldherren, dass er ueber tote Kaempfer gesiegt hat, aus deren Mitte sich einige Kinder und Frauen gerettet haben. Diese sind der Keim des Fortbestehens, Rom dagegen wird von der Geschichte aufgesogen. Sylva, der maechtige Feldherr sieht die Kinder in der Ferne spielen, und verlaesst den Schauplatz gebueckt und gebrochen.

Die neue Oper, deren endgueltiger Titel noch nicht feststeht, zeigt die Protestjugend. Eine Gruppe zieht aus, eine neue Fuehrung zu suchen. Sie finden einen primitiven, von der Zivilisation unberuehrten Menschen. Sie erziehen ihn aus ihrem Zynismus und Nihilismus heraus und bringen ihn als Retter in die Stadt zurueck. Das Resultat ist unschwer zu erraten und am Ende ziehen die Ueberlebenden aus dieser Gruppe wieder in die Weite des Suchens.

Ich denke, mit diesen Beispielen, den roten Faden aufgezeigt zu haben. Der Pretext-Zusammenhang versteht sich von selbst.



Nun zum Text: ueber die litterarischen Quellen wird Ihnen der Librettist Herr Eliras ,kompetent berichten. Ich spreche jetzt ueber die musikalische Komposition und ihre Beziehung zum Text.

Fuer mich ist [der Text in der Oper, das Geschehen auf der Buehne, die visuelle Aussage des Buehnenbildes, die Gesangs- und Schauspielkunst des Saengers, die formende Arbeit des Regisseurs und last but not least, der alles in Bewegung setzende Dirigent - alle diese Komponenten sind integraler Bestandteil der Partitur. Sie muessen in den Noten gradezu greifbar werden, denn sie muessen alle vom Komponisten aufs Deutlichste und intensiv erlebt sein. Das bedeutet aber nicht imitativ descriptive Musik. Der Wortinhalt ist nur Anlass zu emotiven Musikbildungen, die unabhaengig von der Begriffslogik des Wortes Beweise im Speculativen fuehren. Und dies bezieht sich auch auf alle anderen Komponenten. Fuer ausgespinnene Arien ist daher kein Platz, denn jedes Wort ist Zuendstoff und jedes Geschehen treibt in andere Richtung.

Der Wortsinn muss dem Hoerer verstaendlich bleiben und darueber hinaus auch der Satz, sodass ein konversativer Gesangstil entsteht. Auch kann das Wort phonetisch als Instrumentalklang eingesetzt werden, natuerlich auf Kosten seines Sprachsinnes. Dies alles zwingt den Librettisten zu knapper Prosa und einem sehr verantwortlichen Verhaeltnis zum numerischen Anteil der Worte, da er die Zeit der Musik miteinkalkulieren muss.

Auch hat das Geschehen in jeder Scene seinen Bewegungsausdruck, sein eigenes Tempo, seine sorgfaeltig bemessene zeitliche Ausdehnung und es wird somit klar, dass die Architektur der Oper von den Beziehungen zwischen den Szenen gebildet wird. Eine besonders schwierige Aufgabe fuer den Librettisten besteht darin, Worttext und Ablauf des Geschehens an Bedeutung gleichzusetzen. Erst wenn das Geschehen auf der Buehne so klar ist, dass es vom Publikum auch ohne Worttext verstanden werden koennte, sind Handlung und Worte einander ebenbuertig. Kommt dann noch Musik und Interpretationskunst dazu, steigert ein Element das andere.

In einem Gespraech in Goethe's "Wilhelm Meisters Lehrjahre" sagt der Saenger: "ich gebe mich weder fuer einen grossen Schauspieler noch Saenger. Aber das weiss ich, dass, wenn die Musik die Bewegungen des Koerpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Mass vorschreibt, wenn Deklamation und Ausdruck schon von dem Kompositeur auf mich uebertragen werden, so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das alles



erst erschaffen und Takt und Deklamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stoeren kann."]

Somit liegt im Pretext alles Geistig - Philosophische. Es ist das Prototypasma des Librettos. Der Text selber dient dem Geschehen. Dies ist der grundsätzliche Unterschied zum Theaterdrama.

Virtuositaet zeigt der Librettist wenn er einen Monolog einbauen muss, ohne dass dieser ploetzlich die Handlung bremst. Denn ein Monolog fuehrt notwendigerweise zu Betrachtungen. Diese muessen dann so emotiv geladen sein, dass sie einer Handlung equivalent werden. Um diesen Punkt zu illustrieren, erlauben Sie mir, Ihnen eine Szene aus meiner Oper "Massada" vorzuspielen. Die alte Frau aus der Gruppe der Geretteten hadert mit Gott. Der Historion auf einer Seitenbuehne uebertraegt ^{Vergangenheit} und Gegenwart ins Ueberzeitliche. Der Instrumentalpart der ganzen Oper ist fuer Elektronenmusik komponiert, ohne jede Orchesterbesetzung. Ich wollte weitgehendst die schon standardisierte Klangsymbolik der Avant-Garde und auch Associationen an traditionelle Orchestersymbolik vermeiden. Ich hoffe es ist mir gelungen, auch im Monolog das Theatralische in der Musik zu evozieren und den Saenger zu sparsamer aber intensiver Gestik zu zwingen. Die Saengerin ist Frau Adi Etzioni-Zak. Eine englische Uebersetzung dieser Szene haben Sie erhalten mit freundlicher Erlaubnis des Verlegers Israel Music Institute.

Bsp. 1

Der russische Regisseur Alexander Tairow hat einmal gesagt: "Von allen Kuensten steht die Kunst der Musik dem Theaterkunst am naechsten". Dieser Gedanke ist natuerlich auch im Begriff "Gesamtkunstwerk" enthalten. Er hat die Gemueter schon lange vor Wagner beschaefigt, doch schwanke ich damit vom Thema ab. Die zeitgenoessische Variante des terminus "Gesamtkunstwerk" ist "Multi Mediae". Wie es auch genannt werden mag, allen ist gemeinsam die Serialisierung der ~~XXX~~ zur Verfuegung stehenden Ausdrucksmittel. Der Pretext zu einem Multimediae-Willen muss besonders stark ausgepraegt und konzipiert sein. Denn nur ein geistiger Bezug verbindet und potenziert dann alle eingesetzten Mittel. Andernfalls muss Quantitaet sich in Qualitaet verwandeln - ein zwar demagogisches aber nicht kuenstlerisches Mittel. X

Ich glaube, dass mich dieses Problem in einer anderen Szene aus "Massada" tangiert hat. Das Verhaeltnis von Pretext zu Text zeigt sich hier in anderer Weise. Die Szene zeigt andeutungsweise die toten Maenner auf der



Festung in Zwiesprache mit Gott. Da das Libretto nach der Einnahme der Festung beginnt, ist diese Szene ein historisches flash-back, daher in allen angewandten Mitteln surrealistisch konzipiert. Im Halbdunkel sieht man die sich im Gebet bewegenden Koerper, aus denen ein bis zur Ekstase fuehrender Gesang stroemt. Als Komponist habe ich hier auf folkloristische Quellen zurueckgegriffen. Der Gesang ist ein Collage von Motiven der Chassidim, Jemeniten und Shomronim. Die Texte sind Gebetstexte. Ich lasse den Chor auf der Buehne nicht singen sondern sich nur bewegen. Die Musik kommt aus der elektronischen Verarbeitung der benutzten Motive. Ein Wort-sinn aus dem Text ist nur hie und da fragmentarisch zu entnehmen. Alle mediae sind aufeinander bezogen und jedes auf seine Weise ins Irrationale uebertragen. Die Bedeutung des Pretextes ueberwiegt hier den Text, doch sind beide untrennbar ins Ganze eingebaut.

Bsp. 2

Ich danke Ihnen fuer Ihre freundliche Aufmerksamkeit.

