Reduktionismus und Polyperspektive

Vít Zouhar: *Coronide*, Kammeroper für vier Sänger, zwei (drei) Violinen, Viola da gamba und Orgel
(Rollen- und Ensemblebesetzung...+)

Die musikalische Avantgarde im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts war ganz und gar mit sich selbst beschäftigt, und viele ihrer Vertreter und Nachfolger sind es bis heute. Dagegen zeigt die kompositorische Entwicklung der letzten Jahrzehnte wieder mehr Auseinandersetzungen mit Traditionen. Dies betrifft nicht nur Anklänge der Musik an verschiedene ältere Stile, sondern unter Umständen auch die Begegnung mit alten Textvorlagen bzw. –ideen. Im günstigen Fall ist das Ergebnis kein bloßer Historismus, sondern das Erlebnis einer Polyperspektive, die zu einer vertieften Wahrnehmung der facettenreich gebrochenen Wirklichkeit und damit vielleicht zu einer komplexeren Identität führen kann.
Ausgangspunkt für Zouhars neue Kammeroper ist das Libretto einer Oper *Coronide*, die 1731 für den Olmützer Fürstbischof Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach in Kremsier aufgeführt wurde. Wie so oft ist auch hier nur das (in Brünn) gedruckte Libretto erhalten, während die handschriftliche Komposition verloren ging. Sie stammte von dem ansonsten unbekannten+ Komponisten Francesco Peli aus Modena, wie auf dem alten Titelblatt vermerkt ist. Als Dichter wird „un Pastor Arcade" genannt. (Zouhar interpretiert dies irrtümlich als Namen, „Pater Arcadus", doch handelt es sich bei dem „arkadischen Hirten" zweifellos um einen Decknamen, gemäß den Konventionen der höfischen barocken Schäferspiele. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Kardinal selbst der Dichter ist.)
Zouhar hat den Text bearbeitet, einerseits alle Rezitative weggelassen und so eine Konzentration auf die jeweiligen Affekte anstatt auf die Handlung vorgenommen, andererseits kleinere Ergänzungen eingefügt, und zwar aus Dichtungen von Publius Ovidius Naso (Metamorphosen), Samuel Garth und John Dryden, die auf den Coronide-Stoff Bezug nehmen. Obwohl diese Einfügungen etwas zufällig disponiert wirken, verstärken sie durch die erweiterte historische Distanz und die Beibehaltung der Originalsprache – lateinisch und englisch neben dem italienischen Haupttext - den Effekt der Polyperspektivität.
Die größte Distanz schafft natürlich für den heutigen Rezipienten der mythologische Stoff selbst. Er handelt von Koronis, der Geliebten Apollons, die, von diesem schwanger, sich mit dem Arkader Ischys einließ – im Libretto Dafni - , von einem Raben verraten und schließlich von Apollon mit Pfeil und Bogen erschossen wurde.+ So fern und irreal das Ganze erscheint, so real und nah bleiben darin bis heute die lapidaren Themen Liebe, Untreue, Eifersucht und Tod.

Die textliche Vielschichtigkeit wird nun durch die Musik entschieden erweitert und sowohl auf den ursprünglichen Aufführungszeitpunkt des Spätbarock als auch auf die Gegenwart bezogen. Schon die Besetzung mit zwei (selten drei) Violinen, Gambe und Orgel (Syntheziser) als einer Art Generalbaßinstrument verweist deutlich auf den italienischen Standardsatz des Barock: due canti e basso. Gleichzeitig bedeutet sie aus dem Blickwinkel der späteren Operntradition einen starken Reduktionismus, wie er für etliche Komponisten der letzten Jahrzehnte bezeichnend ist, z.B. für Arvo Pärt, mit dem Zouhar sich gründlich auseinandergesetzt hat. Noch mehr erinnert Zouhars Stil aber an die amerikanische Minimal

Reduktionismus und Polyperspektive

Vít Zouhar: *Coronide*, Kammeroper für vier Sänger, zwei (drei) Violinen, Viola da gamba und Orgel
(Rollen- und Ensemblebesetzung...+)

Die musikalische Avantgarde im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts war ganz und gar mit sich selbst beschäftigt, und viele ihrer Vertreter und Nachfolger sind es bis heute. Dagegen zeigt die kompositorische Entwicklung der letzten Jahrzehnte wieder mehr Auseinandersetzungen mit Traditionen. Dies betrifft nicht nur Anklänge der Musik an verschiedene ältere Stile, sondern unter Umständen auch die Begegnung mit alten Textvorlagen bzw. –ideen. Im günstigen Fall ist das Ergebnis kein bloßer Historismus, sondern das Erlebnis einer Polyperspektive, die zu einer vertieften Wahrnehmung der facettenreich gebrochenen Wirklichkeit und damit vielleicht zu einer komplexeren Identität führen kann.
Ausgangspunkt für Zouhars neue Kammeroper ist das Libretto einer Oper *Coronide*, die 1731 für den Olmützer Fürstbischof Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach in Kremsier aufgeführt wurde. Wie so oft ist auch hier nur das (in Brünn) gedruckte Libretto erhalten, während die handschriftliche Komposition verloren ging. Sie stammte von dem ansonsten unbekannten+ Komponisten Francesco Peli aus Modena, wie auf dem alten Titelblatt vermerkt ist. Als Dichter wird „un Pastor Arcade" genannt. (Zouhar interpretiert dies irrtümlich als Namen, „Pater Arcadus", doch handelt es sich bei dem „arkadischen Hirten" zweifellos um einen Decknamen, gemäß den Konventionen der höfischen barocken Schäferspiele. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Kardinal selbst der Dichter ist.)
Zouhar hat den Text bearbeitet, einerseits alle Rezitative weggelassen und so eine Konzentration auf die jeweiligen Affekte anstatt auf die Handlung vorgenommen, andererseits kleinere Ergänzungen eingefügt, und zwar aus Dichtungen von Publius Ovidius Naso (Metamorphosen), Samuel Garth und John Dryden, die auf den Coronide-Stoff Bezug nehmen. Obwohl diese Einfügungen etwas zufällig disponiert wirken, verstärken sie durch die erweiterte historische Distanz und die Beibehaltung der Originalsprache – lateinisch und englisch neben dem italienischen Haupttext - den Effekt der Polyperspektivität.
Die größte Distanz schafft natürlich für den heutigen Rezipienten der mythologische Stoff selbst. Er handelt von Koronis, der Geliebten Apollons, die, von diesem schwanger, sich mit dem Arkader Ischys einließ – im Libretto Dafni - , von einem Raben verraten und schließlich von Apollon mit Pfeil und Bogen erschossen wurde.+ So fern und irreal das Ganze erscheint, so real und nah bleiben darin bis heute die lapidaren Themen Liebe, Untreue, Eifersucht und Tod.

Die textliche Vielschichtigkeit wird nun durch die Musik entschieden erweitert und sowohl auf den ursprünglichen Aufführungszeitpunkt des Spätbarock als auch auf die Gegenwart bezogen. Schon die Besetzung mit zwei (selten drei) Violinen, Gambe und Orgel (Syntheziser) als einer Art Generalbaßinstrument verweist deutlich auf den italienischen Standardsatz des Barock: due canti e basso. Gleichzeitig bedeutet sie aus dem Blickwinkel der späteren Operntradition einen starken Reduktionismus, wie er für etliche Komponisten der letzten Jahrzehnte bezeichnend ist, z.B. für Arvo Pärt, mit dem Zouhar sich gründlich auseinandergesetzt hat. Noch mehr erinnert Zouhars Stil aber an die amerikanische Minimal

music, z.B. an Philip Glass und seine Oper *The fall of the house Usher*+. Über die repetitive Motorik ist dabei wiederum ein Anknüpfungspunkt an spätbarocke und vorklassische Stile gegeben, etwa an Vivaldi. Das in dieser Zeit aufgekommene Prinzip der „Trommelbässe", d.h. die Auflösung des Generalbasses in Tonrepetitionen, wird sozusagen auf alle Stimmen ausgedehnt. Dadurch entsteht auch eine Verlangsamung des harmonischen Tempos, wie es wiederum für die Minimal music charakteristisch ist. Zouhar geht dieser allerdings nicht bis ins Extrem nach. So gewinnt seine Musik keinen eigentlich meditativen Charakter, sondern wirkt spielerisch und unter Umständen sogar dramatisch, gleichzeitig aber konzentriert, wie unter einer Lupe. Dies gilt übrigens auch für die Textvertonung im einzelnen, die nicht nur auf Ton-, sondern auch auf vielfachen Silbenrepetitionen beruht. Dadurch wird die natürliche Aussprache gleichzeitig verfremdet und intensiviert, also wiederum Nähe durch Reflexion gewonnen.

Die einstündige Kammeroper setzt sich aus zwölf Nummern zusammen. Während das Instrumentalensemble prinzipiell gleich bleibt, wechseln die Vokalstimmen in bunter Folge zwischen drei Solo-„Arien", drei Duetten - eines hat zwar einen Titel („And found him out") , aber keinen Text, d.h. die Sänger singen nur Vokalisen -, einem Terzett und vier Solistenquartetten. Diese haben, neben drei anderen Nummern, Chorfunktion, die somit viel stärker betont ist als in üblichen Barockopern und eher an antike Tragödien erinnert, in denen der Chor das Geschehen kommentiert, abermals ein Distanzmedium, durch das Reflexionsraum entsteht. Der letzte Chor „Tutte quelle" geht noch darüber hinaus, insofern Zouhar hier eine ältere Komposition von sich als Schlußkommentar anfügt und sich dadurch quasi ironisierend außerhalb stellt.

Das kompositorische Verfahren des Eingangschors bleibt charakteristisch für das ganze Werk. Über viele Takte werden die Silben des Namens „Co-ro-ni-de" auf denselben Tönen repetiert. Das Es des Basses wirkt dabei als Orgelpunkt, über dem sich die höheren Stimmen schichten. Dabei bewegen sie sich in diatonischen Seitenbewegungen langsam um den Es-dur-Akkord. Der Eindruck traditioneller harmonischer Funktionen (im Sinne des Spätbarock) entsteht aber nur beiläufig; primär ist die Logik der Seitenbewegung, wodurch es mehrmals zu (in funktionaler Tradition ganz fernliegenden) „H-dur"-Klängen kommt; Zouhar notiert sie nach seiner Satzlogik als h-es-ges. Im Laufe des Satzes werden die Repetitionsformeln spielerisch aufgebrochen und miteinander verschränkt Das Ende ist ein abrupter Abbruch der Repetitionen, wie es Zouhar auch in anderen Sätzen liebt. Dadurch wird ein weiteres Mal die Erwartungshaltung des Hörers gestört und befremdet; man kommt nicht in einem erwarteten Schlußakkord „nach Hause", sondern erlebt die Szene als eine plötzlich verschwundene, surreale Erscheinung.

Im Duett „Qual va tortorella amorosa" (Nr. 3) hat Zouhar den Reduktionismus am weitesten getrieben. Wohl nicht zuletzt deshalb gehört es zu den eindruckvollsten Sätzen der Oper. Der eigentliche Gesang der Apidamia beginnt erst im 32. Takt und beschränkt sich auf wenige, diesmal weit auseinanderliegende, aber harmonisch nah verwandte Töne c-f-as-des-f-g-as. Diese langgezogene Formel wird mehrmals mit kleinen Abweichungen wiederholt und dann fragmentierend verkürzt. Währenddessen und schon vorher in einem Wechsel mit dem Sopran Apidamias singt der Alt auf der zweiten und dritten Zählzeit des Dreiertaktes den Ton c'' oder as'. Die Instrumentalstimmen unterstreichen dieses pausendurchsetzte Verfahren, das an den mittelalterlichen Hoquetus-Satz oder an die barocke Figur der Suspiratio erinnert und eine beklemmende Wirkung hervorruft. Dies steigert sich noch gegen Ende, wenn der Satz ins Nichts zerbröselt.

Ähnlich ausdrucksstark bei gleichzeitiger Einfachheit der Faktur ist der achte Satz „Tutto mi dice". Hier wird die Klage Coronides über einem einfachen traditionellen Passacagliabaß entfaltet (e-d-c-H). Die solistische Altstimme in überwiegend tiefer Lage kreist zunächst um den Ton g und springt dann mehr und mehr in höhere Töne des e-moll-Dreiklangs. Durch die Strenge des beibehaltenen Dreiklangs wirkt die Exaltiertheit der Sprünge um so

eindrucksvoller. Das Ganze erinnert technisch durch die Reibung diatonischer Tonschritte an einem feststehenden Dreiklang an Pärts Tintinabuli-Stil, durch den Ausdrucksgestus an die große Lamentoarie der Dido in Purcells „Dido und Aeneas".

Die Wirkung der Oper, und gerade der letztgenannten „Arie" ist natürlich auch abhängig von einer Interpretation, die die spezifischen Möglichkeiten des Werkes auslotet. Mit dem Ensemble „Damian" hat Zouhar Künstler gefunden, die diesen Erfordernissen in hohem Maße gerecht werden. Dies gilt sowohl für die Sänger, als auch für die Instrumentalisten, als auch für die Kostümbildnerin, die mit einfachsten Mitteln phantastische Wirkungen zauberte. Die Aufführung in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Opava am 7.11.2000 war (nach voraufgehenden technischen Schwierigkeiten) ein Genuß an Stimmigkeit. Dazu gehörte auch die halbszenische Darstellung, die im Spiel der Gesten eine reizvolle Mitte zwischen Absingen und Handeln einhielt. Auf diese Weise wurde das Publikum angesprochen, ohne vereinnahmt zu werden. Schließlich bot der fast leere, seit dem 18. Jahrhundert mehr und mehr verfallende Kirchenraum ein verfremdendes, aber in seiner Distanz gleichzeitig authentisch wirkendes Ambiente.

Zouhars Kammeroper dürfte, wie wenige andere zeitgenössische Opern, ein breiteres Publikum ansprechen als es bisher der Fall war. Es ist zu wünschen, daß den ersten beiden Aufführungen weitere folgen und das Werk ein seinen vielschichtigen Reizen entsprechendes Interesse findet.

Peter Tenhaef