

Libretto, (un)gehorsame Tochter der Musik
Blick in die Geschichte. Blick in die eigene Werkstatt

Verehrter Herr Präsident, sehr geehrte Kollegen der Akademie und nicht zuletzt sehr geehrte Gäste des heutigen Abends!

In dem allerletzten Interview von Heiner Geißler vor wenigen Wochen lese ich in der Süddeutschen Zeitung auf die Frage, warum ihm die Menschen so gerne zugehört haben, folgenden Rat: „Das Geheimnis jeder guten Rede besteht darin, dass man eine Geschichte erzählen muss, am besten eine mit Humor!“ Nun, von der Geschichte des Librettos werde ich gleich berichten und humorvoll möchte ich zumindest beginnen mit dem augenblinzelnden Rat des Komponisten und Opern-Impressarios Rolf Liebermann. Nachdem ich erst kurze Zeit für ihn meinen ersten Librettotext verfasst hatte, sagt er zu mir: „Ach, Ursula, wunderbar, wie begeistert und intensiv und gut Sie für mich arbeiten, aber bedenken Sie: auf der Bühne, durch den Gesang und durch das Orchester, versteht man Sie sowieso fast gar nicht.“ In der gleichen Zeit finde ich außerdem in dem Buch „Die Frau in der Oper“ von Catherine Clément den noch abschreckenderen (aber für mich als Schriftsteller auch motivierenden) Satz: „Meine Sache als Librettistin ist der tote Teil des Musiktheaters, der Oper: Es ist die Sprache.“

Nun, verhält es sich wirklich so?

Lassen Sie uns zurückschauen auf dieses Verhältnis von Sprache und Musik in der Oper, dieser verdichteten Welt, diesem Konzentrat von Gefühl und Erkenntnis. Hören Sie von der Geschichte des Librettos, des „kleinen Büchleins“, das nicht auffallen soll, das in seiner funktionalen Rolle an die Musik gebunden ist und vom Zuschauer vor dem Beginn der Oper oft noch schnell im Programmheft als Zusammenfassung der Handlung gelesen wird. Das Libretto, eine „Zweckdichtung“ und nicht mehr?

Und doch wissen wir alle, dass der Text die Basis für die Erfindungen des Komponisten - für die Oper, für jedes Musik-Werk in Dialogform, für das Kunstlied ist. Davon später mehr.

Auch wenn es von heutiger Sicht kaum vorstellbar ist, zu Beginn der Operngeschichte - sie entsteht um 1600 an den italienischen Fürstenhöfen – hat nicht die Musik, sondern der Text das Sagen. Auf der Bühne wird eine Vereinigung von Sprech-Drama und Musik aufgeführt. Musik als Zwischenspiel einzelner Dramaakte oder als Begleitung von Rezitationen bzw. Deklamationen. Worte verstehen, ist angesagt! „Die Sprache sei Herrin der Harmonie, nicht Dienerin“, so fordert Monteverdi. Und noch im 18. Jh. heißen Operntexte: *dramma* oder *favola per musica* oder *gar poesia*. „Poesie ist Traum, der im Beisein der Vernunft entsteht“, so Tommaso Cevo 1707.

Der Begriff *Libretto* entsteht erst im 19. Jh.

Die *scrittura* des Musikdramas werden im 17. Jh. vom Fürsten als erstes einem Dichter in Auftrag gegeben, und dieser wählt sich dann einen Komponisten. Welch` goldene Zeiten für einen

Textdichter, der heute von einem Komponisten oder einem Theater angesprochen werden muss. Diese gute Zeit für Opernpoeten halten nur 100 Jahre; dann, als der Opernpoet zum Textschreiber geworden ist, soll dieser damals nach dem Geschmack von Fürst, Publikum und Sänger Opernstoffe für barocke Bühnen- und Arienshows liefern. Nur die Stars der Zeit wie Pietro Metastasio und Apostolo Zeno genießen als Hofpoeten des Kaisers Karls VI. von Österreich eine privilegierte Stellung. Der Venetianer Zeno, der 90 Librettos für mindestens ebenso viele Musiker, wie Albinoni, Händel, Vivaldi, Cherubini und Joh. Adolph Hasse schreibt und vor allem sein Star-Kollege Metastasio (1698 in Assisi geboren), von dem ich jetzt erzählen möchte. Dieser von jung an hochbegabte und geförderte italienische Poet, den in seinen späteren Jahren die Aufklärer Diderot, Voltaire und Rousseau als „einzigsten Dichter der Herzen“ feierten. Als Junge lernt er bei Descartes das Zergliedern seelischer Zustände für seine Opernfiguren, die trotz Fiktionalisierung voller Lebendigkeit auf der Bühne auftreten. In seinen Bühnenhandlungen stehen meist Macht und vielfältige Intrigen, raffiniert angelegt, im Mittelpunkt. Der Herrscher als Mensch wird dargestellt, was das Publikum begeistert. Gute Verton- und gute Singbarkeit, daran denkt er auch bei seiner Textarbeit. Wie modern! Seine lebenslange Freundschaft zu dem Kastraten *Farinelli* – es existiert zwischen ihnen ein riesiger Briefwechsel (im Ganzen hinterlässt Metastasio fast 3000 Briefe!)- und trotz niederer Weihen seine Liebe zur Sängerin Marianna Benti-Bulgarelli, genannt *La Romanina*, fördern seinen Weg als Operndichter von fast mythischer Größe und Anerkennung seiner Zeit. Er ist ein *Poeta Cesarea*. Ein Dichter-Kaiser. Ein „Libretto-Kaiser“!

Am Wiener Hof, wo italienisch gesprochen wird, wirkt Metastasio auch als Regisseur seiner Opern. (Er erfindet Bühnenbild, Garderobe, Maske etc.) Das Kaiserpaar und deren innere Kämpfe zwischen Pflicht und Neigung werden zum Thema seiner Libretti. In ganz Europa wird seine Oper *Olimpia* von 1733 der Renner und wird 64 Mal von verschiedenen Komponisten vertont! Und nicht weniger berühmt durch Mozarts Vertonung von *La Clemenzia di Tito*, wird dieses Libretto über 34 Mal vertont. Berühmt aber auch als Schauspieltext und als bloße Lektüre.

Die Textbücher jener Zeit werden in prunkvoller Weise, ausgestattet mit Stichen und Bühnenbildern farbig und nobel illustriert gedruckt, gekauft und wertschätzend gesammelt. Wir konnten sie zuletzt auch in der Libretto-Ausstellung, die Cécile Prinzbach 2003 in der Münchner Residenz geschaffen und kuratiert hat, bewundern.

Stendhal beschreibt 30 Jahre nach Metastasios Tod die Texte dieses Operndichters wie folgt: „Musik muss Genuss erzeugen, und Metastasio war ein Dichter der Musik. Sein sensibles Wesen hat ihn dazu getrieben, alles zu meiden, was bei seinem Zuschauer die geringste Anstrengung erzeugen könnte ... Er hat gefühlt, dass die Musik seiner Werke, vorausgesetzt sie wäre gut, dem Zuschauer Zerstreuung bieten würde, indem sie ihn an das denken ließe, was er liebt ...“ (Stendhal, Lettre sur Métastase, 24.10.1812)

Am Ende von Metastasios Leben werden allerdings von den jungen Opernreformern wie Charles Burney (geb. 1814), die „blumenreichen Beschreibungen, überflüssige Gleichnisse“ seiner *dramma per musica* bekritelt. Charles Burney, der auch die Briefe Metastasios herausgibt, ist es aber auch der, der Dichter und Komponist in Anlehnung an Platons *Androgyne* „die beiden untrennbaren Hälften eines Ganzen“, nämlich der Oper, bezeichnet.

Mit dem Zusammenbruch des Absolutismus und dem Ende der Zeit des empfindsamen Settecento folgt zum Ende des 18. Jahrhunderts der rasche Niedergang der *opera seria* und *festa teatrale* und

mit ihr einer ganzen Generation ihrer berühmten Vertreter. Wie Metastasio und Farinelli, beide sterben 1781.

Nach diesem goldenen Zeitalter für Textdichter, scheint für diese – und das gilt im allgemeinen Verständnis der Musikliebhaber und meisten Komponisten bis heute – eine klare Rangordnung der Wertigkeit fest zu stehen. Am 13. Oktober 1781 schreibt Mozart an seinen Vater folgende programmatische Zeilen, die die Meinung „prima la musica e poi le parole“ mit metaphorischem Charme des Wolfgang Amadé sich so anhört: „... bey einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn.“ (Dies ist ja mein Thema heute) Auch wenn Christoph Willibald Gluck am Pariser Hof erklärt: „Ich versuche die Musik ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, nämlich der Poesie zu dienen“, setzt sich das Primat der Musik durch. Antonio Salieri komponiert damals sogar eine Oper mit dem Titel „Prima la musica e poi le parole“, und noch Richard Strauss behandelt dieses Thema in seiner letzten Oper – uraufgeführt in München 1942 - „Capriccio“. Einer Idee Stefan Zweigs folgend.

Auf die Funktion des Librettos und die sprachlichen und strukturellen Voraussetzungen für die Komposition werde ich – auch in meiner persönlichen Arbeit als Librettistin - noch eingehen.

Unser Dichter- Großfürst Goethe verlangt vom Librettisten sogar „Subordination“ und heute ist zu beobachten, dass viele Komponisten sich das Libretto oft nach einer Theatervorlage oder einem bekannten Roman selbst aufbereiten. So erzählen mir auch die Komponisten Aribert Reimann und Siegfried Matthus von sich.

Der uns allen durch Mozarts Opern bekannte Librettist Lorenzo da Ponte spricht in offenem Ton in seinen Memoiren von den Konkurrenzkämpfen in Wien zwischen Salieri, Mozart, Martini, dem Lieblingskomponisten von Kaiser Joseph II. Er, der Hoflibrettist, bearbeitet für die bekannten Musiker der Zeit seine Opern-Texte oft parallel, und wir kennen nur noch die Vertonungen von Mozart von *La nozze di Figaro*, *Così fan tutte* und *Don Giovanni*.

Hören Sie im O-Ton da Ponte: „Nachts schreibe ich für Mozart und denke an Dantes *Inferno*. Morgens schreibe ich für Martini und das ist so gut als studierte ich Petrarca. Abends für Salieri, und das ist mein Tasso. Der Kaiser fand meine Parallelen sehr hübsch. Sobald ich zu Hause war, begann ich zu schreiben. Das tat ich 12 Stunden hintereinander, eine Flasche Tokaier zur Rechten, das Tintenfass in der Mitte, eine Schachtel Sevilla-Tabak zu Linken. Ein schönes, 16jähriges Mädchen – ich hätte es nur wie eine Tochter lieben sollen, nun ja – ``

Es scheint, der Kontakt der Komponisten, auch Mozarts, zum Kaiser und vor allem zur Aufführungsmöglichkeit lief über diesen rührigen Librettisten. Der wurde aber schließlich wegen „Günstlingswirtschaft am Theater und unsittlichen Verhältnissen“ 1792 vom Kaiser ausgewiesen und starb verarmt 1838 in New York.

Unser Mitleid hält sich in Grenzen, denn für jeden Künstler, so auch für den Librettisten Mozarts zählt der Erhalt des Werkes. Mit seinem Komponisten hat dieser Librettist wirklich Künstlerglück!

Wenn sich seit Mozart die Rangordnung erst Musik und dann das Wort im Bewusstsein von Musikern und Publikum fest zu surren scheint, hat sich mit der Auflösung der *opéra seria* der Beruf des Librettisten grundlegend verändert. Er wird zwar formal im Schreiben freier für das nun moderne *deutsche Singspiel*, die *opéra comique* und die *tragédie lyrique*, aber in der Bezahlung, dem Honorar

sieht es für den Librettisten miserabel aus. Bis heute ist der Librettist abhängig von der „Gnade“ des Komponisten. Dieser bekommt den Auftrag und je nach Bekanntheit des Librettisten wird das Honorar verhandelt. Kein Wunder, dass sich schon in der Zeit der Romantik bzw. der Klassik kein guter Schriftsteller um Libretto-Aufträge reißt. Verständlich auch, wenn 1815 Carl Maria von Weber vor die Öffentlichkeit tritt und verzweifelt die Dichter Deutschlands anruft: „Schickt mir ein gutes Textbuch“. Von Weber ist höchst unzufrieden mit den 3 Texten für seine Freischütz-Oper.

Mit Richard Wagner tritt die Idee eines Musikdramas als Gesamtkunstwerk - Komposition und Dichtung - auf die Opern-Bühne. Wagner erfindet sein Werk sowohl sprachlich wie musikalisch. Mögen seine Stabreime auch immer wieder hinken, die Reime auch peinlich sein, so gibt seine Musik und seine Sprache und seine Bühnenvorstellung seiner Idee des Gesamtkunstwerkes genial Ausdruck. Von den Sängern verlangt Wagner, dass sie seine Librettotexte erst sprechen bzw. rezitieren, was manchem Sänger heute auch generell guttäte. In einem Interview vom 2./3. Oktober diesen Jahres in der Süddeutschen Zeitung antwortet auf die Frage. „welche Oper haben Sie nie kapiert?“ die Sopranistin Camille Schnoor vom Gärtnerplatz Theater: „Ich wüsste nicht, welche Oper ich überhaupt kapiert hätte“ und ebendort der junge Tenor Daniel Prohaska (Bruder von Anna Prohaska) bekennt, ohne sich peinlich zu fühlen: Die Zauberflöte.“ Ich könnte mir vorstellen, dass ein Studium der Textbücher vor dem Studieren der Partituren da aushelfen könnte, die Oper zu verstehen, oder?!

Zu den Dauerbrennern auf den Opernbühnen gehören für uns alle die italienischen Opern. Verdi. Puccini. Entstanden Ende des 19. Jahrhunderts. In dem Briefwechsel zwischen Giuseppe Verdi und seinem Librettisten Arrigo Boito öffnet sich ein lebhaftes Gespräch auf Augenhöhe zwischen Musik und Wort. Boito, auch ein herausragender Anglist seiner Zeit, bringt die Dramenstoffe Shakespeares *Otello* und *Falstaff* ein. „Wunderbar, wunderbar,“ schreibt Verdi, „weil man nichts Besseres machen konnte, als was Ihr gemacht habt“ und über Falstaff schlägt Verdi vor: „Die Wasserprobe und die Feuerprobe genügen beide, Falstaff tüchtig zu bestrafen; trotzdem hätte ich ihn gern auch gut verprügelt gesehen.“ So lebhaft geht der Dialog von beiden in vielen Briefen hin und her. Beide werden echte, einander respektierende Freunde! Zusammengeführt von dem Musikverleger Giulio Ricordi (den Verlag gibt es noch heute).

Ricordi führt auch die Librettisten Luigi Illica und Giuseppe Giacosa dem Komponisten Puccini zu. Puccinis Opern *La Boheme*, *Tosca* und *Madame Butterfly* entstehen so im Triumvirat: 2 Librettisten und 1 Komponist.

Der berühmteste Werk- und Arbeits-Austausch von Komponist und Librettist findet sich in den vielen Briefen von Richard Strauss (1864-1949) und dem Dichter Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Als gemeinsame Opern entstehen in 32 Jahren: *Elektra* (1901), *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Die ägyptische Helena* und 1933 *Arabella*. „Verehrter Herr von Hofmannsthal“ schreibt Strauss 1906, „Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind für einander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn sie mir nur treu bleiben. Haben Sie einen schönen Renaissancestoff für mich? So ein ganz wilder Cesare Borgia ...“ und 1924 schreibt Strauss an den Dichter :“... Dass es Ihre Worte waren, die aus mir das Schönste, was ich an Musik zu geben hatte, herausgehört haben, darf Ihnen eine schöne Befriedigung gewähren, und so denn Chrysosthermis, die Marschallin, Ariadne, Zerbinetta, die Kaiserin und nicht zuletzt bewundert viel und viel gescholtenen Helena mit mir bei Ihnen eintreten und Ihnen vor allem danken, für alles, was Sie mir von der Arbeit Ihres Lebens gewidmet und in mir gefördert und zum Leben erweckt haben.“

Wir hören: das Wort erweckt die musikalische Fantasie des Komponisten!

Im 20. Jahrhundert vollzieht sich eine Auflösung der Norm in der Arbeit des Librettisten. Großartige Dichter wie Auden arbeiten für Benjamin Britten, und mit dem Librettisten Chester Kallman schreibt er für Stravinskij gemeinsam den Text zu „*The Rake`s Progress*“, 2002 zuletzt in München aufgeführt. Alban Berg schreibt seine Libretti selbst, für *Wozzek* 1925 und *Lulu* 1937, ebenso Schreker und Busoni. Und wie schon genannt Aribert Reiman, mit seinen Opern *Lear*, *Kafka* und *Bernarda Albas Haus und Troades*. In diesen Tagen kam seine dreiteilige Oper nach den Theaterstücken des symbolistischen Dichter Maurice Maeterlink „*L`invisible*“ erfolgreich auf die Bühne der Deutschen Oper Berlin. Reimann hat auch Shakespeare, Strindberg, Rilke, Lorca, Celan und Joyce vertont. Wie gesagt, die sogenannte Literaturoper dominiert im 20. Uns 21.Jh.

Das Interesse am Libretto wächst bei der Dichterin Ingeborg Bachmann (1926-1973) aus der engen Freundschaft mit dem Komponisten Werner Henze 1952. Es entstehen mehrere Operntexte, so nach Kleist der *Prinz von Homburg*, und eine intensive Analyse zu dem Verhältnis von Musik und Wort. Bachmann behauptet, dass ein Libretto keine Literatur sei und nur der Komponist entscheide, ob der Text gelungen ist. „Das Libretto verlangt vor allem Unterwerfung und Überlistung zuweilen und in jedem Fall das Hintanstellen der eigenen Arbeit unter die allein wichtige des Komponisten.“ Vor der Arbeit rät sie dem Librettisten, erst einmal die Handwerkstechniken zu studieren und sich vertraut zu machen mit der Behandlung von Zeit, der Stimmführung, dem Schaffen von Ruhepunkten – alles im Hinblick auf die Atemlänge der Musik. Mag diese fast devote Haltung der Bachmann auch ein Spiegel des Frauenbildes der 50er Jahre sein, so hat die Aufforderung nach speziellen Strukturgesetzen des Opernlibrettos seine Berechtigung.

Wie sehen nun diese Strukturgesetze aus? Libretti sind mehr als ein bloßes Textbuch. Sie bieten zugleich den Stoff der Oper und den Plot, aus dem die Geschichte für die Opernbühne gestrickt ist. Wie ein Drehbuch beim Film liefern die Libretti auch Bühnen- und Regieanweisungen.

Wir erleben, dass auf der Bühne minutenlang gestorben und Handlungen, Intrigen, Rückblenden der Protagonisten in Sekundenschnelle zusammengefasst werden. Es geht also um die besondere Behandlung von Zeit. Der Stoff der Handlung muss komprimiert werden (anders als beim Sprechtheater) Und warum? Der Text des Librettos, wird er gesungen, dauert etwa dreimal so lang als würde man ihn sprechen! Meine Opernlibretti zum Beispiel umfassen nur 30 Seiten Text und die Opern dauern mindestens anderthalb bis zwei Stunden. Das ist der Grund, warum das Libretto den Stoff der Geschichte komprimiert.

Immer wenn eine Situation in der Handlung wichtig wird, dann wird eine Arie gesungen, dann wird die Seelenlage, die Situation des Opernhelden solo oder als Ensemble musikalisch auf die Bühne gebracht. Ausführlich breitet der Sänger/die Sängerin ihre Gefühle durch die Musik auf dem Boden des Textes auf der Bühne vor uns aus. Und wir als Publikum schwelgen beglückt oder leiden mit. Sogar der Tod wird minutenlang besungen. Mit der Arie passiert also durch die Komposition eine Zeitdehnung in der Bühnenhandlung.

Schnell und kompakt dagegen wird der Gang der Handlung im Rezitativ abgespult, damit der Zuschauer weiß, was an Handlung passiert, welche Situation sich verändert hat. Mit den Rezitativen schafft der Librettist eine Zeitraffung der Handlung. Zusammenfassend bewegt sich eine Oper also sozusagen in einem Stop – (bei der Arie) and Go (beim Rezitativ) – Rhythmus (Handlung).

Das Libretto zu schreiben, verlangt eine Abfolge von statischen und dynamischen Situationen.

Anders als auf dem Theater kann ich in der Oper anstelle von Dialogen die Personen simultan d.h. gleichzeitig singen lassen. Denken Sie an die wunderbaren Terzette, Quartette und natürlich Duette in der Oper. Im letzten Akt der Strauss-Oper: Rosenkavalier, Marschallin, Octavian, wem läuft da nicht die Gänsehaut über den Körper?

Durch welche sprachlichen Mittel kann der Librettist die Verknappung des Inhaltes erreichen? Zum einen kann er im Gang der Handlung springen und vor allem helfen ihm schlagwortartige Formulierungen, was manches Opernduett allerdings nicht gerade literarisch qualitativ macht.

Ohne dass ich das beim Schreiben meiner ersten Libretti wusste, hilft mir meine poetische Schreibweise nicht nur bei den Kunstliedern z.B. für Karola Obermüller und Paul Engel und unsere „Albatroslieder“, sondern auch besonders in den Opern-Arien, bildhafte Worte zu finden, die den Inhalt sowohl verkürzen – das braucht die Oper- und dem Komponisten (falls meine Sprache ihn berührt) inspirieren können. Denken Sie daran, was Strauss zu Hofmannsthal gesagt hat. „Sie sind für mich geboren“. Es klänge zu eitel, wenn ich hier Rolf Liebermann in unserer Zusammenarbeit zitieren würde.

Erlauben Sie nun einen Blick in meine Werkstatt als Librettistin. Zum Schreiben von Libretti komme ich wie die Jungfrau zum Kinde. Mein Roman *Freispruch für Medea* wird 1987 bei Limes veröffentlicht, macht durch die neue Mythos-Interpretation noch dazu zum ersten Mal von einer Autorin, ein bisschen Wirbel, und der Komponist Rolf Liebermann (1910-1999) sucht just genau zu dieser Zeit zum Thema Medea ein Libretto bzw. einen Librettisten. Er plant für die Sopranistin Julia Varady eine große, orchestrale Medea-Kantate zu schreiben. Von all dem weiß ich nichts. Im November 1988 trifft bei mir in München ein Brief aus Hamburg ein: „Sehr geehrte Frau Haas, ich habe das Wochenende mit Ihnen verbracht und in einem Zug die MEDEA in Ihrer Interpretation gelesen. Das ist ein wunderbares Buch und der Freispruch ist auch berechtigt. Die Phantasie, die Poesie und der exzellente Stil des Buches haben mich sehr beeindruckt.“ Es beginnt damals bis zu Liebermanns Tod eine fast 10jährige fruchtbare Zusammenarbeit. Als Neuling im Librettoschreiben entsteht als erstes mein 60zeiliges Langgedicht, mein Medea-Monolog, (den Text finden Sie auf Ihrem Platz!) indem ich die Stationen von Liebe und Hass zwischen Medea und Jason dramatisch und poetisch zugleich aufbereite. Liebermann wünscht sich aus meinem Roman als Abschluss des Monologes nur diese einzige Zeile: „Wer lieben kann, der kann auch töten.“ Unser kreativer, manchmal täglicher Austausch beginnt mit seiner kompositorischen Arbeit. Mein Ansatz für den Komponisten zu schreiben, ist die des Schriftstellers, der einen Text schreibt, der auch ohne Musik Bestand hat. Ich bin keine gehorsame Tochter der Musik! Mein Text gibt nicht nur die Geschichte, sondern auch den Sprach-Rhythmus als gestalterisches Element der Komposition vor, und Sprache und Musik entwickeln sich im kreativen Schaffensprozess zu Kraft und Gegenkraft.

Aber ich lerne in dem Prozess mit dem Musiker, dass er das letzte Wort hat. Es fällt mir nicht leicht, Zeilen zu streichen, deren Inhalt der Musiker allein mit Tönen ausdrücken will. (Bei einer geschriebenen Arie passiert mir das immer wieder) Wenn Liebermann Zeilen braucht, wie im Medea-Monolog vor dem Ende, die er mir wie folgt beschreibt: „Schreib mir drei Zeilen, in denen ich ausdrücken will, wie Trauer über den Gräbern schwebt“. So entsteht bei mir vor dem Ende des Medea-Monologes und später gesungen von einem 50stimmigen Frauenchor mit großem Orchester folgende Zeilen: „Schweigen klagt das Herz/ Eisblumen der Nacht/ löschen den Tag/ Im Schatten des

Styx leuchtet die Trauer.“ Diese drei Zeilen bieten dem Komponisten Stoff für etwa zehn Minuten Musik.

In den folgenden 10 Jahren - mit Unterbrechung - tauschen wir uns vor dem Arbeiten genau aus. Für das erste Opernprojekt „Freispruch für Medea“ (1995 unter der Regie von Ruth Berghaus an der Staatsoper Hamburg uraufgeführt) will ich Liebermann davon überzeugen, dass ich den tradierten Mythos – Jason verlässt Medea wegen der griechischen Prinzessin Kreusa – nicht mehr zeitgemäß finde. Ich schlage vor, dass sich Jason, überfordert von der erdhaften, starken und vor allem fremden Frau aus Kolchis, in einen jungen Mann, einen Apollonpriester verliebt. Mein Komponist ist begeistert, und bei den Aufführungen in Hamburg 1995 (erst 2 aktig mit Zwischenspiel), und seit Bern (dreiaktig) und 2002 in der Bastille Opéra in Paris, wo die Oper bei vollem Haus 8mal aufgeführt wird, applaudieren Publikum und Presse. Jasons „Coming out“ überschreibt die New York Times.

Meine Librettoarbeit mit den anderen Komponisten basiert bis heute immer auf gegenseitigem Austausch und Respekt. Adriane Hölszky wünscht sich poetische Zeilen, um die Farbe blau zu komponieren. Sie zerstückelt meine Worte und erfindet das halbstündiges Stück “Flöten des Lichts“ für eine Sängerin (die mehr gurr als singt) und fünf Bläser. Sie treibt ein anarchisches Spiel mit meiner Poesie, nimmt sie als Material, löst es auf, unabhängig von Inhalt und Sinn meines Textes. Loslassen ist die Aufgabe des Librettisten. Und das gelingt nur in Augenhöhe und freiwillig -. So auch in meiner Arbeit für meinen Kollegen in der Sudetendeutschen Akademie Widmar Hader, für den ich die eher klassische Ballade „Brennender Balsam“ zur 600-Jahrfeier der Leipziger Universität schreibe.

Zum Schluss meiner Rede möchte ich noch kurz auf die wunderbare Symbiose von Wort und Musik eingehen.

Musik an sich kann keine Zustände, keine Moral oder keine Befindlichkeit definieren. Erst in der Anbindung durch das Wort wird die Musik inhaltlich haftbar gemacht. Die Musik nimmt das Wort und erhellt es mit einer auf Gefühl und Sinne direkt wirkenden Klangkraft. Das Wort wird zum Humus für die Musik. So ist es möglich, dass sich Wort und Musik gegenseitig potenzieren, ja steigern. Das Wort wird zur Brücke für die musikalische Erfindung. Das Wort reizt, regt an, sperrt sich immer wieder. Das Wort kann auch verführen. Besonders reizvoll ist es, wenn der Komponist nicht am Wort entlang komponiert, das Wort also nicht bestätigt, sondern gegen das Wort oder mit Brüchen arbeitet. Da das poetische Wort der Musik immer viel Luft, viel Raum gibt, ermöglicht es dem Musiker seine kompositorische Fantasie in besonderer Weise fliegen zu lassen.

Wenn meine literarische Arbeit mit der des Komponisten zu einer oszillierenden Symbiose wird, erfüllt mich die als Librettistin und Schriftstellerin mit einem Gefühl von Glück.

Ich möchte zum Ende meinen Kollegen Durs Grünbein zitieren, der seinem Komponisten Johannes Maria Staud als Zueignung für ihre gemeinsame Oper folgendes schrieb: “Hör zu: Ich mach, was du willst/ wenn auch nicht alles/Ich fress´ dir aus der Hand/ Das letzte Krümel bleibt dir/ du komponierst diese Oper/Ich werde dir hörig sein – wenn ich diese Töne wiederkenne.“

Ebenso treffend die Worte – wie ich finde – Hugo von Hofmannsthals zu Richard Strauss:“ ... wir beiden sind getrennt, die Getrennten verbunden. Die gehören zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen: es ist augenblicklich und ewig, und hier ist Raum für die Musik.“

©Ursula Haas 2017