

ZUR BEGEGNUNG VON WORT UND MUSIK: HIENG'S CORTESOVA VRNITEV (,DIE RÜCKKEHR DES CORTEZ‘) ALS HÖRSPIEL UND LIBRETTO

GAŠPER TROHA (LJUBLJANA)

Abstract: *Cortesova vrnitev (The Return of Cortes, 1967) is a radio play by Andrej Hieng, a renowned Slovene dramatist from the 1960s and 1970s. It has had a wide resonance in the former Yugoslavia and has won several prizes. Seven years after its premiere on the Radio Slovenia the composer Pavel Šivic has rewritten it into an opera libretto. His opera is today considered to be one of the best operatic works in Slovenian music literature after World War II. Although musicological analyses of the opera detect several changes in the rewritten text, they all ascribe them to the fact that Šivic had to make it suitable for the stage. However, a comparative analysis shows that the nature of these changes is far more significant. Hieng's original text represents a genre of existentialist drama that stems from an awareness of metaphysical nihilism; the opera libretto on the other hand repeatedly tries to restore the catholic religious system and thus in a formal sense goes back to the form of traditional drama. As the original text belongs to a different genre it seems to be failing again and again. The article further examines the reasons for this tendency in the opera libretto, and by using some of the theses by Theodor W. Adorno shows that it is actually a result of the basic features of the operatic genre. The conclusion that needs to be further verified is that modernistic dramatic texts of the twentieth and twenty-first centuries that are based on an awareness of metaphysical nihilism cannot be convincingly rewritten as opera libretti. Is thus a modern opera somehow condemned to traditional texts with some elements of a fairy-tale and can experiment only in the field of musical narration?*

Ende der sechziger Jahre veröffentlichte Andrej Hieng vier Texte, die auch „igre o Špancih“ [Die spanischen Stücke] genannt werden. Es handelt sich um das Hörspiel *Cortesova vrnitev* [Die Rückkehr des Cortez], zwei Fernsehspiele (*Burleska o Grku* [Burleske über den Griechen] und *Gluhi mož na meji* [Der taube Mann an der Grenze] und das Drama *Osvajalec* [Der Eroberer].¹ *Osvajalec* und *Cortesova vrnitev* sind auch thematisch miteinander verbunden, da sie von der spanischen Conquista in Südamerika handeln bzw. von der Frage, ob die Massaker an den Indianern den Konquistadoren und den Bewohnern beider Amerikas eine Art Erlösung brachten.

1 Denis Poniž: „Dramatika“, in: *Slovenska književnost*, Band 3, hg. von Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS, 2001, S. 203–349, hier S. 303.

In beiden Fällen wird die aktuelle Kritik am sozialistischen Projekt an einen fernen Ort und in eine vergangene Zeit verlegt, was den Erfolg beider Werke ermöglichte.

Osvajalec wurde dreimal inszeniert (MGL [Stadttheater Ljubljana], Regie: Dušan Jovanović, 2. Oktober 1970, 29 Wiederholungen; SLG Celje [Slowenisches Volkstheater Celje], Regie: Vinko Möderndorfer, 22. Dezember 1989; SNG Drama Ljubljana [Slowenisches Nationaltheater – Schauspielhaus Ljubljana], Regie: Dušan Jovanović, 22. März 2008, 15 Wiederholungen). Zu *Cortesova vrnitev* schrieb Aleš Jan, es sei „undoubtedly an important achievement in our literature and at the same time one of the most successful attempts to link Slovene literature and contemporary European trends“.² Hiengs Hörspiel gewann 1967 den 1. Preis beim Wettbewerb der RTV Slovenija (Slowenischer Rundfunk), bei der 12. Woche der jugoslawischen Hörspiele zeichneten Jury und Kritiker *Cortesova vrnitev* als bestes Hörspiel aus, außerdem gewann Hieng den Preis für den besten Text des Festivals.

Sieben Jahre später wurde Pavel Šivics gleichnamige Oper uraufgeführt, für die der Komponist das Libretto nach der Vorlage von Hieng selbst schrieb. Šivics Oper gehört zu den erfolgreichsten Werken ihrer Gattung in Slowenien. Sie wurde am 20. März 1974 in der Oper in Ljubljana aufgeführt, Regie führte Hinko Leskovšek, Dirigent war Ciril Cvetko (mit 14 Wiederholungen); eine Neuproduktion gab es am 9. Mai 1996 ebenfalls in Ljubljana (Regie: Vinko Möderndorfer, Dirigent: Anton Nanut). *Cortesova vrnitev* gilt als einer der Hauptgründe dafür, dass der Komponist 1975 den Prešeren-Preis erhielt.³

Der Text des Hörspiels und das Opernlibretto sind, wie Pavel Mihelčič im Begleittext zur Aufzeichnung der Oper schreibt,

zwei verschiedene kreative Tätigkeiten. Andrej Hieng berücksichtigte beim Schreiben das Hörmedium – Radio, während Pavel Šivic den Text für das Theater adaptierte, in dem gesungen wird. Dabei gibt es viele Änderungen: die Figuren müssen nicht vorgestellt werden, die die Sinne ansprechenden Szenen, und davon gibt es auch viele in Hiengs Hörspiel, das ein philosophisches Essay und eine tragische Erzählung über den Zustand der menschlichen Psyche ist, wenn sie vom Gewissen genagt wird, sind das verbindende Element für die musikalische Erzählung.⁴

2 Aleš Jan: „Keeping Pace with the Time“, in: *On the Airwaves. An Anthology of Contemporary Slovene Radio Plays*, hg. von Pavel Lužan und Goran Schmidt. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006, S. 7–14, hier S. 9.

3 Darja Koter: *Slovenska glasba 1918–1991* (E-Book). Ljubljana: Študentska založba, 2013, S. 345.

4 Pavel Mihelčič: „Beseda za operni oder“, in: Pavel Šivic: *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001, CD-Booklet, S. 9–10, hier S. 9. Im Original: „različni ustvarjalni

Geht es hier lediglich um technische Anforderungen der Bühne oder sind die Änderungen, die das Libretto bringt, der Gattung Oper geschuldet, von der Theodor W. Adorno sagt, sie würde selbst in den modernistischsten Ausformungen die Illusion und Märchenhaftigkeit beibehalten? Können die Unterschiede zwischen den Texten allein der Verbindung von Worten und Musik zugeschrieben werden, die für die Kunst der Oper charakteristisch ist, oder kann man hier von einer persönlichen Beziehung Šivics zum behandelten Stoff ausgehen, war der Komponist doch während des Krieges Mitglied der Propaganda-Abteilung in der Partisanenbewegung?

Am Schnittpunkt zwischen Worten und Musik werden wir uns beim detaillierten Lesen beider Texte bewegen, wobei das Libretto auch in Verbindung mit der Musik und deren Betonungen zu lesen ist.

CORTESOVA VRNITEV VON ANDREJ HIENG

Das Hörspiel *Cortesova vrnitev*, das 1967 entstand und 1969 erstmals als Buch erschien, steht am Beginn von Hiengs Zyklus „igre o Špancih“; die Stücke aus diesem Zyklus weisen einige Gemeinsamkeiten auf, wie Denis Poniž erläutert:

Die Geschichte und ihre Protagonisten werden als Metaphern für den Raum, die Situationen und die Protagonisten unserer Gegenwart verwendet, mittels derer der Dramatiker das Debakel des historischen Geschehens, sei dies in *Burleska* (*Burleska o Grku*, Anm. G. T.), die den Maler El Greco porträtiert, oder *Gluhi mož na meji* über den Maler Goya, oder das Debakel der Eroberungsaktion des Konquistadors und Abenteurers Cortez (*Cortesova vrnitev*) erforscht.⁵

Obwohl Poniž fortfährt, gerade Cortez sei von allen Figuren die tragischste, da er „alles aufs Spiel setzte, seine ‚Belohnung‘ jedoch die Erkenntnis war, dass die Geschichte unwiderruflich Vergangenheit wurde“,⁶ scheint es ergiebiger,

dejanji. Andrej Hieng je pri pisanju upošteval slušni medij – radio, Pavel Šivic pa je besedilo priredil za gledališče, v katerem se poje. Sprememb je veliko: osebam se ni treba predstaviti, čutni prizori, in teh je veliko tudi v Hiengovi radijski igri, ki je filozofski esej in tragična pripoved o stanju človekove duševnosti, kadar jo gloda vest, so vezivo za glasbeno pripoved“.

- 5 Poniž: „Dramatika“, S. 303. Im Original: „[Z]godovino in njene osebnosti uporabljajo kot zamenjavo za prostor, situacije in osebe naše sedanjosti, skozi dramatik raziskuje polom zgodovinske akcije, pa naj bo to umetnost *Burleska* (*Burleska o Grku*, op. a.), ki prikazuje slikarja El Greca, ali *Gluhi mož na meji* o slikarju Goyi, ali polom osvajalske akcije vojskovodje in pustolovca Cortesa (*Cortesova vrnitev*)“.
- 6 Idem. Im Original „zastavil vse, njegova ‚nagrada‘ pa je spoznanje, da je Zgodovina nepreklicno postala Preteklost.“

Cortesova vrnitev aus der Perspektive des Don Francisco zu lesen, der wohl zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt, jedoch angesichts der Anzahl von Repliken und seiner Position im Text gewiss die Hauptfigur ist.

Don Francisco, ein ehemaliger Soldat unter General Cortez, kehrte nach Spanien zurück, wurde jedoch für seine Verbrechen gegen die Indianer in Mexiko, wo er durch Blut watete, um dem Christentum ein neues Land zu gewinnen, ein neues Christenland zu erschaffen, nicht belohnt. Es stellt sich heraus, dass sein Handeln in erster Linie Profit und Macht für die spanische Aristokratie zur Folge hatte, die später die Herrschaft übernahm und den Verdienst für sich beanspruchte. Don Francisco kann dies nicht akzeptieren und wartet auf Cortez, überzeugt davon, der General würde die ehemaligen Mitstreiter aufs Neue um sich versammeln und aufbrechen, um ihr gemeinsames Ideal endlich zu verwirklichen. Erst eine solche Aktion würde dem gesamten Unternehmen einen Sinn geben, es für sie alle legitimieren. Am Ende treffen sich Don Francisco und Cortez, in ihrem Dialog wird jedoch klar, dass es nicht möglich ist, das Ideal zu verwirklichen, und dass damit auch ihre Handlungen keinen Sinn hatten. Zunächst versucht Cortez, Francisco mit dem Hinweis zu beruhigen, man habe materielle Gründe für das Unternehmen gehabt.

CORTEZ: Sei doch wenigstens ehrlich zu dir selbst. Und offen. Gib doch zu, daß wir wegen des Goldes dorthin gezogen sind.⁷

Don Francisco weist diese Möglichkeit jedoch zurück. Cortez fährt daher fort und enthüllt ihm seine persönliche Tragödie. Seinen Niedergang nimmt er als Folge äußerer Ursachen beziehungsweise Veränderungen der Zeit wahr.

CORTEZ: Könntest du schwören, daß ich derselbe Mensch bin, den du vor fünfzehn Jahren gekannt hast?

DON FRANCISCO: Ja, bestimmt!

CORTEZ: Mein armer Junge! – Ich bin es nicht. Von Cortez ist wenig oder nichts geblieben. Doch das ist vielleicht nicht wichtig [...] Vielleicht ist es nicht wichtig, dass ich am Rande der Welt lebe, die ich erobert habe, und daß da jetzt völlig unbekannte, neue Leute sind, die sich breit machen und herrschen. Vielleicht ist auch nicht wichtig, daß mir Leute begegnen, die mich verwundert ansehen und dann flüstern – er w a r [...] und so weiter [...] Das alles ist vielleicht nicht wichtig...

DON FRANCISCO: Es i s t wichtig!

7 Andrej Hieng: *Die Rückkehr des Cortez*, übers. von Peter Scherber, Manuskript. Graz: ORF Landesstudio Steiermark Archiv, 1970, S. 25.

CORTEZ: Die Wahrheit ist aber, daß ich w a r und nicht mehr bin. Auf jeden Fall bin ich nicht mehr derselbe.

[...]

CORTEZ: Jetzt ist mir manches klar. Das zum Beispiel: wenn uns scheint, daß wir eine Sache fest und unwiderruflich besitzen, wenn wir sagen „es gehört mir“, „ich habe es erreicht“, „trotz allem“ – dann, in diesem Augenblick, beginnt es schon wieder, uns zwischen den Fingern zu zerrinnen. So ist es mit den Dingen, so ist es mit den Gefühlen, so ist es mit allem.⁸

General Cortez ist eine Art tragischer Held, sagt er doch: „Die Gründe liegen nicht in uns, Freund. Die Gründe sind immer außerhalb. Manchmal blicken wir zu weit und übersehen das eigene Schicksal“.⁹

Don Franciscos Weg hat jedoch gerade erst begonnen. So versucht er doch eine Antwort auf die existentielle Frage nach der Bedeutung seines Tuns zu finden, die er so formuliert: „Wir sind also begraben... Und es gab keine verständlichen Gründe für das alles, was wir getan haben?“¹⁰ Da die Antwort darauf natürlich negativ ist, fährt Don Francisco fort und zweifelt an Gottes Vernunft beziehungsweise an der Metaphysik, auf der der gesamte Feldzug der Konquistadoren basierte. Interessant sind die Reaktionen von Cortez und Francisco, die grundverschieden scheinen. Cortez lehnt einen solchen Zweifel in seiner Replik nämlich kategorisch ab: „Laß ab von Gottes Ratschluß!“ Francisco kann das keineswegs annehmen, da er auf Cortez' Vorschlag, die „gewöhnliche Zeit“ zu leben, antwortet, er kenne keine außer der von ihnen gelebten Zeit beziehungsweise sie habe für ihn keinen Wert.¹¹

Don Francisco kommt somit an den Rand der existentialistischen Erkenntnis, dass eine metaphysische Transzendenz nicht existiert und das Subjekt nur in der eigenen Freiheit gründet, die es auf sich beziehen muss, wobei es den letzten Schritt jedoch noch nicht tun kann. Hieng verzögert diese existentialistischen Erkenntnis bei Don Francisco und liegt ihm die folgende Worte in den Mund: „Sie haben uns geirrt. – Der General ist in Tenochtitlan geblieben. Er kommt ein anderes Mal“.¹² Trotzdem scheint es, als würde der Autor einen naiven Standpunkt gegenüber der Geschichte, die einige hinter sich lässt – vereinsamt Francisco doch –, nicht akzeptieren. Seine letzte Replik ist die Antwort auf die Einladung der Familie, er solle mit ihnen auf den Wagen kommen, sich also ihrer „gewöhnlichen Zeit“ anschließen, den Sinn in kleinen Dingen finden. Sie lautet: „Nein, ich werde hinter

8 Ibid., S. 26, 28–29.

9 Ibid., S. 30.

10 Ibid., S. 29.

11 Ibid., S. 30–31.

12 Ibid., S. 30.

euch reiten“.¹³ Darüber hinaus gibt der Autor mit der letzten Replik der Amme zu verstehen, dass Don Francisco dennoch den entscheidenden Schritt gemacht hat, der natürlich das Ende der dramatischen Handlung bedeutet.

AMME: Gestern Abend weinte er nach langen, langen Jahren. Ich stand am Gang, betete, und dann hörte ich, wie er schluchzte. Ich hörte auch seine Frau, wie sie zu ihm sagte: Wir werden dir doch helfen, Francisco! Wir werden dir doch helfen!¹⁴

Das Hauptproblem des Dramas ist somit Don Franciscos Dilemma beziehungsweise seine Forderung, die Welt und die eigene Existenz solle einen Sinn haben. Diese Forderung bleibt unerfüllt; so scheint es, dass Hiengs Welt trotz der zeitlichen und räumlichen Verlegung eine Welt des gesteigerten metaphysischen Nihilismus ist. Diese Tatsache wird im Stück hinter einer spannungsreichen Konstellation verborgen, nämlich hinter einer Bedrohungssituation, mit Franciscos Warten auf Cortez, der eine Art Metaphysik darstellt, einen Erlöser, der dem Helden einen Sinn beziehungsweise die Antworten auf zentrale Fragen geben wird. Als es am Ende zu diesem Treffen kommt, erweist sich, dass Cortez diese Antworten nicht hat. Don Francisco muss daher seine Handlungen und die Verantwortung dafür auf sich nehmen, was er jedoch nicht explizit tut; Hieng deutet dies nur in Franciscos Zusammenbruch und dem Weinen sowie der vollkommenen Einsamkeit an. Das Drama endet an dieser Stelle, da eine Fortsetzung unmöglich scheint.

Diese Struktur ist typisch für das Genre des existentialistischen Dramas, das sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich entwickelte und in den sechziger Jahren in Slowenien mit den Dramen Primož Kozaks u. a. an Geltung gewann.¹⁵ Wesentlich ist die Grundstruktur der dramatischen Figuren, in der zunächst ein äußerer Konflikt, also im Aktantenmodell ein Oppositionspaar, zu bestehen scheint. Am Ende jedoch stellt sich heraus, dass der Held mit sich selbst gerungen hat, dass die Oppositionsplätze leer sind und das Drama daher in der traditionellen Form nicht mehr möglich ist.

Diese Struktur soll nun am Beispiel von *Cortesova vrnitev* erläutert werden. Don Francisco ist das Subjekt dieses Schauspiels; sein Ziel ist es, den Sinn zu finden, der sich zu Beginn als eine Art Belohnung für das Massaker in Mexiko tarnt. Gott (Christus oder sogar Cortez, der für ihn die oberste Autorität darstellt) hat ihn auf diese Suche und den Weg nach Mexiko geschickt, und er tut alles im Namen Christi beziehungsweise des christlichen Glaubens. Seine Gegner sind

13 Ibid., S. 31.

14 Ibid., S. 33.

15 Gašper Troha: „Eksistencialistična drama“, in: *Jezik in slovstvo* 51/2 (2006), S. 53–68.

natürlich die spanische Aristokratie, die die Herrschaft in Mexiko und den Nutzen aus seinem Tun übernommen hat, die Spanier, mit denen er in der Gastwirtschaft in eine Auseinandersetzung gerät, die Gehilfen der vermeintlichen Familie und sogar sein indianischer Diener Chincho. In ihm schwelt zwar der Hass auf die Konquistadoren, die Mörder seiner Familie, doch zugleich auch Dankbarkeit gegenüber Don Francisco, der ihn rettete und unter seine Fittiche nahm. Bei einer solchen Struktur spricht man natürlich von einem traditionellen Drama – dieses basiert auf dem Konflikt zwischen den dramatischen Figuren, der sich zur einen oder anderen Seite neigt; es besteht die Hoffnung, dass Cortez Don Francisco schließlich Genugtuung und eine Lösung des Konflikts zu seinen Gunsten bringen wird.

Doch gerade in der Konfrontation der beiden Konquistadoren offenbart sich die Haltlosigkeit dieses Modells. Don Francisco kommt nämlich zu dem logischen Schluss, dass ihre Handlungen keinerlei äußere Legitimation besaßen, als er sagt, sie seien vielleicht auch in Gott nicht gerechtfertigt, da sie verstandesmäßig nicht gerechtfertigt waren. Hier zeigt sich, dass Francisco in einen Konflikt mit sich selbst tritt, dass seine Aktion nicht in etwas Äußerem begründet ist, sondern in seiner eigenen Forderung nach einem Sinn, und dass er alles in seinem eigenen Namen tut. Darüber hinaus benötigt er die Gegner und Gehilfen nicht beziehungsweise sie sind einfach nicht da, denn es handelt sich um seinen inneren Kampf, der möglicherweise mit der existentialistischen Erkenntnis über die Freiheit und die damit verbundene Verantwortung endet, obwohl Hieng hier nicht bis zum Äußersten explizit ist. Gerade deshalb muss das Drama unmittelbar nach dieser Erkenntnis enden, da einer solchen Struktur eigentlich Monolog und Schweigen entsprechen beziehungsweise dramatische Formen des Modernismus (zum Beispiel das absurde Theater).

Auf den ersten Blick irritiert vielleicht Hiengs Entscheidung, Cortez als traditionelle dramatische Figur zu erhalten, die sich im Kampf mit der Welt oder dem Schicksal beugt, wie er selbst sagt, und dass er Don Franciscos Erkenntnis der eigenen Freiheit nicht explizit niederschreibt, doch handelt es sich hier um einen allgemeinen Charakterzug des existentialistischen Dramas in Slowenien. Ähnlich wie in Frankreich war es die Antwort auf die gesellschaftliche Desillusion, nur dass diese während und nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich im Sinne großer gesellschaftlicher Projekte vollkommen war, während sie in Slowenien schnell von der Illusion einer neuen gesellschaftlichen Ordnung abgelöst wurde – dem Sozialismus. Auch Letzterer erlebte bald seine Desillusion, aus der die slowenische Version des existentialistischen Dramas entstand, wobei der Sozialismus aber die ganze Zeit die Hoffnung aufrecht erhielt, er lasse sich entweder korrigieren (dies

wird bei Kozak gezeigt) oder ersetzen (dies bei Jančar und auch Hieng). Daher lässt sich auch in *Cortesoiva vrnitev* das Zögern des Autors ahnen, wenn der Protagonist die endgültigen Konsequenzen seiner Suche ziehen und seine Freiheit auf sich nehmen müsste.

Cortesoiva vrnitev wurde seit seiner Entstehung als Desillusion der Partisanenbewegung und der sozialistischen Revolution interpretiert. So schrieb der Autor selbst in Zusammenhang mit *Osvajalec*: „es stellt ein historisches Stück dar, will aber über unsere Zeit sprechen“.¹⁶ Die Massaker an den Indianern erinnern in vielerlei Hinsicht an die bekannten Teilungen in der Kriegszeit und an die Nachkriegsmassaker. Das Unrecht, das Don Francisco und Cortez erleiden, erinnert an Abrechnungen in den Reihen der Partei, unter denen die vielleicht bekanntesten die Fälle Edvard Kocbek und Milovan Đilas sind. Vor diesem Hintergrund ist es wirklich ungewöhnlich, dass Hiengs Stück keine Kritik vonseiten des Staates erfuhr beziehungsweise es sogar mehrfach ausgezeichnet wurde. Die Erklärung dafür liegt wahrscheinlich in seiner grundlegenden zeitlichen und räumlichen Verlegung, die als Schutz vor der damaligen Zensur fungierte.¹⁷ Jedoch interessiert an dieser Stelle nicht so sehr die Beziehung zwischen Hiengs Stück und der Staatsgewalt als ein Vergleich des Hörspiels mit dem Opernlibretto, das der Komponist Pavel Šivic nach Hiengs Vorlage schrieb.

CORTESOIVA VRNITEV VON PAVEL ŠIVIC

Pavel Šivic begann bereits sehr früh, sich mit dem Musiktheater zu beschäftigen; 1931 schrieb der damals 23-jährige Komponist die burleske Operette *Oj, ta prešmentana ljubezen* [Oh, diese verflixte Liebe!]. Die Einstudierung im Opernhaus in Ljubljana erlebte einen großen Erfolg, doch erst 35 Jahre später begann der Komponist wieder für das Theater zu schreiben: 1967 komponierte er das Ballett *Goga*. 1972 folgte *Cortesoiva vrnitev*, eine Oper, die nach Meinung der Musikwissenschaft seine wichtigste Komposition überhaupt war, in der Folge brachte der Komponist fast alle fünf Jahre eine neue Oper heraus. All dies belegt, dass er offensichtlich gerade mit *Cortesoiva vrnitev* die musikalische Form gefunden hatte, die ihm in der zweiten Hälfte seines Lebens sehr zusagte.¹⁸

16 Poniž: „Dramatika“, S. 303. Im Original: „[p]o vnanji formi zgodovinska, vendar bi hotela govoriti o našem času.“

17 Gašper Troha: „Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom“ in: *Primerjalna književnost* 30 (2007), S. 91–100.

18 Borut Smrekar: „Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera)“, in: *Pavel Šivic (1908–1995): Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, hg. von Darja Koter. Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009, S. 153–164; Koter: *Slovenska glasba 1918–1991*, S. 345–346.

Šivic verwendete Andrej Hiengs Hörspiel als Textvorlage und adaptierte es mithilfe des Regisseurs Hinko Leskovšek als Opernlibretto. Musikwissenschaftler und Musikhistoriker sind der Meinung, die Änderungen seien minimal beziehungsweise nur in dem Maße erfolgt, wie es die Umstellung vom Medium Radio auf die Musiktheaterbühne erforderte. Borut Smrekar meint:

Hiengs Text, der für das Zuhören konzipiert war, musste er eine visuelle Dimension hinzufügen um einer Aufführung im Theater Genüge zu tun. [...] Die besondere Qualität des Textes ist das außergewöhnliche Spektrum der seelischen Zustände und Empfindungen, die in kernigen und knappen, stellenweise lapidaren Sätzen ausgedrückt werden, die der Musik viel Raum bieten.¹⁹

Allerdings sind die Unterschiede zwischen dem Hörspiel und dem Libretto keineswegs so unbedeutend, wie zunächst vermutet. So scheinen sie die Struktur des zugrundeliegenden Textes von Grund auf verändern zu wollen. Beim Vergleich beider Texte zeigt sich als Hauptunterschied die Textgliederung. Šivic hat Hiengs Hörspiel, das sich in einem Zug abwickelt, in drei Akte und den ersten Akt darüber hinaus in fünf Bilder aufgeteilt, die den Regeln klassischer Szenen folgen – sie wechseln mit dem Auftritt und Abgang der dramatischen Figuren. Sodann versucht der Komponist eine traditionelle Organisation der Handlung zu realisieren, die mit der Freytag-Pyramide beschrieben werden könnte. Allerdings handelt es sich, wie bei der Analyse von Hiengs Hörspiel gezeigt wurde, nicht um ein traditionelles Drama, das auf einem äußeren Konflikt zwischen den Figuren basieren würde; daher stellten sich Šivic eine Fülle von Problemen bei der Umsetzung seines dramaturgischen Konzepts.

Hieng beginnt mit einer umfangreichen Exposition, in der fünf dramatische Figuren (alle außer Cortez, Don Francisco und den Männerstimmen) Don Franciscos Problem und ihre Beziehungen zu ihm vorstellen. Šivic lässt diesen Teil weg beziehungsweise verwendet ihn fast gänzlich im späteren Verlauf der Oper. Das Libretto beginnt so mit einem Gespräch zwischen dem indianischen Diener Chicho und Don Francisco, das Franciscos Verbrechen und sein existentielles Dilemma vorstellt. Damit gewinnt Šivic einen stärkeren einleitenden Akkord – mit den Worten von Gustav Freytag: „Als Regel gelte, daß es nützlich ist, den ersten Accord nach Eröffnung der Bühne so stark und energisch anzuschlagen, als

19 Smrekar: „Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera)“, S. 156. Im Original: „Hiengovemu tekstu, ki je koncipiran za poslušanje, je moral dodati vizualno dimenzijo na način, ki bi opravičil uprizoritev dela. [...] Posebna kvaliteta teksta je izjemen spekter duševnih stanj in čustvovanj, izražen v klenih in skopih, mestoma lapidarnih stavkih, ki dajejo veliko prostora glasbi.“

der Charakter des Stückes erlaubt.“²⁰ Beginnt Hieng mit den sich vorstellenden Figuren – „Ich bin Chincho, sein indianischer Diener“.²¹ –, versetzt Šivic einen Schlag mit den Erinnerungen an das Massaker:

DON FRANCISCO: Es friert dich Chincho, was?

CHINCHO: Nein!

DON FRANCISCO: Damals, als ich dich fand, war es ein kalter Abend.

CHINCHO: Das Haus brannte.

DON FRANCISCO: Es schwelte noch, stank nach Fleisch, erinnerst du dich? Erinnerst du dich?²²

Obwohl Chincho die gleichen Ereignisse in seiner ersten Replik zusammenfasst, ist diese einleitende Szene bei Šivic stärker, da sich die Schrecken von Franciscos Taten langsam offenbaren und sich zudem die groteske Verbindung zwischen dem Henker und seinem Opfer zeigt, die sich in die Beziehung zwischen Herr und Knecht verwandelt.

Das zweite und das dritte Bild bestehen aus den Repliken von Chincho, Doña Maria und Don Antonio aus Hiengs Exposition – wahrscheinlich damit Šivic eine Art Einführung vor dem vierten Bild erhält, das das auslösende Moment bringt. Damit dies überhaupt möglich ist, obwohl, wie bereits aufgezeigt, der Stück über Don Franciscos inneres Dilemma ist und sich damit vom klassischen dramatischen Aufbau entfernt, inszeniert Šivic das spanische Volk als Gegenspiel. Dies geschieht in der Szene in der Gastwirtschaft, in der Don Francisco versucht, den Sänger zum Schweigen zu bringen, der über die Eroberung Amerikas schimpft. Šivic verstärkt den Konflikt zwischen dem Haupthelden und der Gesellschaft an dieser Stelle noch zusätzlich, indem er die drei Männerstimmen durch einen Männerchor ersetzt, was natürlich auch dem Unterschied zwischen den beiden Medien geschuldet ist. Im Medium Radio ist es schwieriger, eine Menschenmenge darzustellen, wenn der Text nicht verloren gehen soll, während ein Chor in der Oper schon nach den Konventionen des Genres das Volk oder eine größere Menschenmenge repräsentiert.

Es folgt noch ein kurzes fünftes Bild, das wieder Hiengs Exposition aufgreift, so dass es scheint, als wolle Šivic mit diesen Füllsätzen den I. Akt verlängern und ihm somit zunächst den Charakter der Einleitung und nun der ersten Stufe der Steigerung zu verleihen.

20 Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863, S. 103.

21 Hieng: *Die Rückkehr des Cortez*, S. 1.

22 Šivic: *Cortésova vrnitev*, S. 13. Im Original: „DON FRANCISCO: Zebe te Chincho, kaj? / CHINCHO: Ne! / DON FRANCISCO: Takrat, ko sem te našel, je bil mrzel večer. / CHINCHO: Hiša je gorela. / DON FRANCISCO: Tlela je še, smrdelo je po mesu, se spominjaš? Se spominjaš?“

Obwohl zwischen Don Francisco und der Gesellschaft, die seine Verdienste für die Morde in Mexiko nicht anerkennen will, ein Konflikt besteht, basiert Hiengs Hörspiel auf Franciscos innerem Konflikt. So blieb Šivic nichts anderes übrig, als die Steigerung im II. Akt mit einer intimen Szene zwischen Mann und Frau fortzuführen, wobei Letztere als Helferin fungiert, da sie ihn beschwört, in den Schutz seiner Familie zurückzukehren und sich mit der Welt auszusöhnen. In diese Intimität dringt die Nachricht von Cortez' Rückkehr, der Bericht des Verwalters, er sei entlassen worden, und Franciscos Entscheidung, sich selbst auf den Weg zu Cortez zu machen.

Das Treffen zwischen Don Francisco und Cortez stellt Šivic an den Beginn des III. Aktes; es bildet den Höhepunkt des Hörspiels wie des Librettos. Das Gespräch der beiden folgt mehr oder weniger Hiengs Hörspiel bis zu dem Punkt, an dem Don Francisco mit der erwähnten Serie von Fragen beginnt, die ihn an den Rand der existentialistischen Erkenntnis führt, dass die metaphysische Transzendenz nicht besteht und das Subjekt (er selbst) nur in der eigenen Freiheit gründet, aus der heraus es sich selbst für seine Handlungen entscheidet.

An dieser Stelle greift Šivic gravierend in den Text ein. Während Franciscos Fragen: „Haben wir neue Städte erbaut? Läutet es aus tausend Kirchen? Blüht das Land?“²³ ist ein Mönchschor zu hören, der ein Agnus Dei singt. Der Chor singt also einen Teil der christlichen Liturgie, der davon handelt, dass Christus als Lamm Gottes die Sünden der Welt auf sich nimmt. Damit werden Don Franciscos Handlungen als Verbrechen dargestellt, als Fehler, die er bekennen, bereuen und für die er um Vergebung bitten soll. Die Transzendenz, die ist im Hiengs Hörspiel problematisiert, wird hier als eine Art Deus ex machina wiedereingeführt, die im entscheidenden Moment des Höhepunkts die Handlung in einen Fall und eine Katastrophe umkehrt.

Šivic kann daher den Dialog zwischen Francisco und dem General nicht zur Gänze beibehalten, vor allem nicht ihre Meinungsverschiedenheit, wenn Cortez immer mehr betont, die Gründe für ihr Scheitern lägen im Äußeren, obwohl er selbst auch teilweise an Gottes Gerechtigkeit zweifelt; dies zeigt sich, als er auf die Frage: „Wird er uns helfen, wenn wir in seinem Namen gesündigt haben?“ antwortet: „Ich weiß nicht. – Das weiß ich wirklich nicht.“²⁴ Das Libretto verbleibt innerhalb der christlichen Weltsicht. Obwohl Don Francisco an Sinnhaftigkeit von Gottes Tun zweifelt und Cortez ihm, wie bei Hieng, kategorisch zurückweist und ihm rät, sich mit der gewöhnlichen Zeit auszusöhnen, versucht Šivic Franciscos Zusammenbruch an die äußern Gründe zu stellen. Šivic lässt die Frage, ob diese gewöhnlichen Zeit

23 Ibid., S. 31. Im Original: „Sezidali smo nova mesta? Zvoni iz tisoč cerkva? Je dežela vzcvetela?“

24 Hieng: *Die Rückkehr des Cortez*, S. 31.

etwas wert sei, weg und führt die Antwort des Helden auf die militärische Annahme von Befehlen zurück: „Ich verstehe, ich verstehe, ich verstehe!“²⁵ Dem fügt er noch eine Regieanweisung hinzu, die Francisco in einer Art romantischer Pathetik positioniert: „Don Francisco ist wie tot. Er zückt ein Messer“.²⁶ Natürlich konnte Šivic den Schluss von Hiengs Hörspiel in seiner Opernadaption nicht vollständig verändern; daher verblasst die endgültige Katastrophe, die Familie kehrt heim, und Francisco erkennt, dass der General in Tenochtitlan geblieben ist. Die letzte Replik der Amme, die suggerieren könnte, dass der Held die Verantwortung und die eigene Freiheit annimmt, wird weggelassen. Gezeigt wird also eine außerordentlich schnelle Auflösung, die die übliche Katastrophe nicht erreicht, obwohl diese durch das Messer des Helden angedeutet wird. Der Grund liegt natürlich in Hiengs Hörspiel, das kein traditionelles Drama ist, sondern zum Genre des existentialistischen Dramas gehört, das der Weltsicht des gesteigerten metaphysischen Nihilismus angehört. Dies stellt für die Oper ein besonderes Problem dar, da der Komponist gerade in diesem Teil am offensichtlichsten in Hiengs Text und in die Struktur des Hörspiels eingreift. Er versucht, eine Art metaphysische Transzendenz zu erhalten, den Glauben an die Weltordnung und damit auch die traditionelle dramatische Struktur. Hier stellt sich die Frage, ob dies eine Folge von Šivics individueller Entscheidung ist oder ob Anforderungen des Operngenres gegeben sind, die der Komponist intuitiv spürte und denen er entsprechen wollte.

DIE OPER UND DER METAPHYSISCHE NIHILISMUS

1955 veröffentlichte Theodor W. Adorno seinen Vortrag zur bürgerlichen Oper, in dem er Überlegungen darüber anstellt, warum sich die Oper um die Mitte des 20. Jahrhunderts in einer Krise befindet. Die Oper hat seiner Meinung nach „an sich, ohne Rücksicht auf ihre Rezeption, einen Aspekt des Peripheren und Gleichgültigen angenommen, der nur einigermaßen gewaltsam durch Neuerungsversuche bekämpft wird“.²⁷ Mit ihrer Grundstruktur, den auf der Bühne singenden Menschen, ist der Oper eine Übertriebenheit, eine Art Märchenhaftigkeit zugeschrieben, der die bürgerliche Gesellschaft des 20. Jahrhunderts nur noch schwer glauben kann. Daher ist Adorno der Meinung, die zeitgenössische Oper könne lediglich dann modern und funktional sein, wenn sie eine Illusion beziehungsweise eine Art träumerische Dimension erhält:

25 Šivic: *Cortesova vrnitev*, S. 33. Im Original: „Razumem, razumem, razumem!“

26 Ibid. Im Original: „Francisco je kot ubit. Potegne nož.“

27 Theodor W. Adorno: „Bürgerliche Oper“, in: Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften*, Bände 1–3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 24–39, hier S. 24.

auch Alban Berg, doch wohl bis heute der einzige primäre Opernkomponist im neuen Jahrhundert, hat das illusionäre als ein dem empirischen Dasein gegenüber distanzierteres Wesen der Oper kunstvoll und mit den subtilsten Fingerspitzen bewahrt. Im „Wozzeck“ bereitet die monologische Abgespaltenheit des halb wahnsinnigen Helden ein Medium traumhafter Verschiebung, in dem das Schauspiel des Sonnenuntergangs und die imaginäre Verschwörung der Freimaurer ineinanderspielen.²⁸

Die Oper kann nach Adornos Auffassung aufgrund der für sie grundlegenden Kombination von Worten, Tanz und Musik nicht nur die empirische Realität darstellen, sondern auch immer etwas darüber hinaus. Gerade aus diesem Grund scheint es, dass sie im 19. Jahrhundert so populär war, bot sie dem Bürgertum doch „das Surrogat des Glücks, das den Menschen verweigert wird, und das Versprechen des wahren“.²⁹ Auf diese Weise ist die Oper vollkommen der Illusion verpflichtet, im Gegensatz zur bürgerlichen Kunst und ihrer „positivistischen“ Tendenz der Desillusion.

An dieser Stelle könnten Parallelen zu *Corteso va vrnitev* gezogen werden. Bei Hiengs Hörspiel handelt es sich freilich um ein existentialistisches Drama, das Drama der Desillusion des Haupthelden Don Francisco, der durch die Geschehnisse die Wahrheit über die Welt ohne Gott erkennt, in der das Subjekt auf seine eigene Freiheit zurückgeworfen ist, die eine enorme Schwere der Verantwortung mit sich bringt. Die Struktur der Handlung und des Dramas sind das Gegenteil dessen, was Adorno als „ideologische[s], das bloße Dasein verklärende[s] Wesen[]“³⁰ der Oper bezeichnet.

Gerade in dieser Verklärung verfängt sich Šivics Libretto. Zunächst versuchte er, die eigentliche Struktur des Dramas im Rahmen der traditionellen Dramaturgie mit Protagonist und Antagonist sowie dem Konflikt zwischen beiden zu erhalten, was ihm, wie die vergleichende Analyse zeigt, weitgehend misslingt. Wenn er sich nämlich mehr oder weniger an den Originaltext halten will, muss er den Höhepunkt in extremer Weise zum Ende hin verlagern, womit die klare Trennung der drei grundlegenden Teile verloren geht, die Freytag für den Dreiakter beschreibt: „Immer müssen die drei Momente: Beginn des Kampfes, Höhepunkt und Katastrophe, sich stark voneinander abheben, die Handlung läßt sich dann in drei Akten zusammenfassen“.³¹ Don Franciscos Zusammenbruch gelingt nicht überzeugend, da der Hauptheld in Hiengs Hörspiel nicht zusammenbricht,

28 Ibid., S. 26.

29 Ibid., S. 35.

30 Ibid., S. 37.

31 Freytag: *Die Technik des Dramas*, S. 163–64.

sondern innerlich zerbricht und zur Erkenntnis der Natur der Existenz gelangt, während Šivics Francisco in der Schweben verbleibt und somit pathetisch wirkt. Einerseits baut er mit der Bitte um Vergebung der Sünden das Tragische beider Konquistadoren auf und befestigt die christliche Metaphysik, andererseits bricht keiner der beiden zusammen. Franciscos Dolch, den Šivic in einer Regiebemerkung anführt, ist vermutlich eine Verlegenheitslösung.

Es scheint, und dem stimmt Adorno in seinen Überlegungen zu, dass das Abbild des metaphysischen Nihilismus (Adorno nennt dies die empirische Realität) – man könnte auch sagen: der entzauberten Welt – in der Oper nicht möglich ist. Die vorliegende Analyse bestätigt dies am Beispiel von *Cortesova vrnitev*, sie müsste aber auf das absurde Theater als radikalstes Genre des dramatischen Modernismus erweitert werden, um diese These verlässlicher bestätigen zu können. Zu einer vergleichbaren Erkenntnis kommt auch Michael Searby in seiner Analyse der Oper *Le Grand Macabre* von György Ligeti (2012). Die Lösung des Problems, wie eine modernistische Oper geschrieben werden kann, sieht Searby für den Komponisten darin, „that he substitutes the majority of his compositional technique [micropolyphony, Anm. G. T.], to return to tradition and renew his musical language“.³² Unabhängig davon kann man feststellen, dass Šivics Eingriffe in den Hörspieltext nicht geringfügig sind, wie bisherige Analysen meinen, sondern dass sein Libretto Hiengs Hörspiel beziehungsweise dessen geistesgeschichtliche und genremäßige Bestimmtheit wesentlich verändert. Die Gründe dafür können kaum dem Komponisten/Librettisten und seiner Biografie zugeschrieben werden, da er der Partisanenbewegung erst 1944 beitrug, in der er Mitglied der Propagandaabteilung war. Nach dem Krieg war er vorwiegend auf musikalisch-pädagogischem Gebiet tätig. Die Frage nach dem Sinn der revolutionären Gewalt, die das Hauptthema in Hiengs Stück ist, konnte ihm somit eine nahe, aber wahrscheinlich keine intime Erfahrung gewesen sein, deretwegen er die Aussöhnung mit Gott und Vergebung der Sünden suchen würde. Überzeugender ist die Erklärung, dass es sich um eine Anpassung des Inhalts an das Genre Oper selbst handelt.

Diese Änderungen erklären auch den Erfolg der Oper, die dem Komponisten sowohl die Anerkennung von Kritikern als auch die der Regierung einbrachte, war sie doch Anlass für die Verleihung des Prešeren-Preises (1975, ein Jahr nach der Aufführung von *Cortesova vrnitev*).³³ Während Šivic innerhalb der christlichen Metaphysik verbleibt, rückt er die Oper in größere Entfernung von der aktuellen Realität und damit von einer direkten Kritik an der sozialistischen Revolution.

32 Michael Searby: „Ligeti’s ‚Le Grand Macabre‘: How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera“, in: *Tempo* 66/262 (2012), 29–38, hier 38.

33 Koter: *Slovenska glasba 1918–1991*, S. 345.

So erweist sich *Cortesova vrnitev* in erster Linie als musikalisches Ereignis, das erfolgreich Tradition und modernistische Kompositionsverfahren verbindet und damit einen der Höhepunkte der slowenischen Opernkunst des 20. Jahrhunderts darstellt.

Übersetzt von Rosemarie Linde

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor W.: „Bürgerliche Oper“, in: Theodor W. Adorno: *Musikalische Schriften*, Bände 1–3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 24–39.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1863.
- Hieng, Andrej: *Cortesova vrnitev*. Maribor: Obzorja, 1969.
- Hieng, Andrej: *Die Rückkehr des Cortez*. Übers. Peter Scherber, Manuskript. Graz: ORF Landesstudio Steiermark Archiv, 1970.
- Jan, Aleš: „Keeping Pace with the Time“, in: *On the Airwaves*. Hg. Pavel Lužan und Goran Schmidt. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006. S. 7–14.
- Koter, Darja: *Slovenska glasba 1918–1991* (E-Book). Ljubljana: Študentska založba, 2013.
- Lužan, Pavel, und Goran Schmidt (Hg.): *On the Airwaves*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006, S. 108–109.
- Mihelčič, Pavel: „Beseda za operni oder“, in: Pavel Šivic: *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. CD-Booklet. S. 9–10.
- Poniž, Denis: „Dramatika“, in: *Slovenska književnost*, Band 3. Hg. Jože Pogačnik et al. Ljubljana: DZS, 2001, S. 203–349.
- Searby, Michael: „Ligeti’s ‚Le Grand Macabre‘: How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera“, in: *Tempo* 66/262 (2012), S. 29–38.
- Smrekar, Borut: „Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera)“, in: *Pavel Šivic (1908–1995): Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*. Hg. Darja Koter. Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009. S. 153–164.
- Šivic, Pavel: *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. CD.
- Troha, Gašper: „Eksistencialistična drama“, in: *Jezik in slovstvo* 51/2 (2006), S. 53–68.
- Troha, Gašper: „Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom“, in: *Primerjalna književnost* 30/speziell Nummer (2007), S. 91–100.