

Folge 112: Béla Bartók, Herzog Blaubarts Burg

Unerlöst durch Tür sieben

Zwischen Selbstaufgabe aus Liebe und Blick in den Abgrund – **Béla Bartóks** einzige Oper ist ein musikalischer Psycho-Thriller. Und hundert Jahre nach der Uraufführung längst ein Klassiker. Einige Aufnahmen im Vergleich.

Von Christoph Vratz

Die Violinen kreischen in Tremoli, grell trillern dazu die Holzbläser – wäre es nicht eine so gespenstische Situation und würde man diese Passage ganz langsam spielen, käme es einer impressionistischen Idylle gleich. Doch es ist eine Situation des Grauens. Judith durchschreitet mit Herzog Blaubart, für den sie alles Vergangene hinter sich gelassen hat, dessen Haus, vielmehr: dessen Burg! Ein grausig dunkles Gemäuer mit sieben geheimnisvollen Türen. Judith möchte Licht in diese Grabesburg bringen, doch schon hinter der ersten Tür erblickt sie eine Folterkammer: „Was siehst du?“, herrscht der Herzog sie an. „Tausend scharfe Waffen“, lautet die ungläubige Antwort, während die Trompete im Hintergrund keift.

Einen Einakter von knapp einer Stunde Spieldauer hat Béla Bartók unter dem Titel „A kékszakállú herceg Vára“ komponiert – „Herzog Blaubarts Burg“, nach einer bekannten literarischen Vorlage:

„Herzog Blaubarts Burg“
ist eine Art musikalische
Psychoanalyse

1697 erschien in der Märchensammlung von Charles Perrault erstmals die Geschichte vom frauenmordenden Blaubart, der seine Leichen in einer Kammer aufbewahrt und am Ende, nachdem seine aktuelle Frau die Verbrechen aufgedeckt hat,

selbst gerichtet wird. In Perraults Vorlage treffen zwei Aspekte aufeinander: das Bild der Frau, die sich über die patriarchalische Unterdrückung durch den Mann hinwegsetzt, und das biblische Adam- und-Eva-Motiv von der unbezähmbaren Neugierde, die den Sündenfall auslöst. 1812 wanderte die Geschichte in leicht abgewandelter Form in die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm, wurde aber für alle weiteren Auflagen gestrichen – wegen der zu großen Ähnlichkeit mit der französischen Quelle.

Bartóks Librettist, Béla Balázs, der eigentlich Herbert Bauer hieß und in jungen Jahren filmästhetische Schriften in deutscher Sprache veröffentlicht hatte, verfasste das Textbuch auch unter dem Einfluss von Maeterlincks Libretto für Paul Dukas' „Ariane et Barbe-Bleue“. Dort sind Blaubarts Frauen zwar tot, können aber zum Leben erweckt und von Ariane befreit werden – die Frau beginnt sich zu emanzipieren. Bei Balázs/Bartók jedoch begegnet Judith ihren Vorgängerinnen erst hinter der siebten Tür, wo sie als Morgen, Mittag und Abend erscheinen. Judith soll das Quartett komplettieren und die Nacht repräsentieren, während Blaubart im Dunkel seines eigenen Gemäuers verschwindet.

Bartóks Oper kommt fast ohne äußere Handlung aus – es werden lediglich, symbolhaft, sieben Türen geöffnet. Alles spielt sich im Inneren der Figuren und, mehr noch, im Orchester ab. So gesehen handelt es sich bei „Herzog Blaubarts Burg“ um eine Art musikalische Psychoanalyse. Bartók stellte die Partitur in erster Fassung 1911 fertig und widmete sie seiner

Foto: István Kováts



Béla Bartók um das Jahr 1903



Foto: Archiv

Er dirigierte 1950 die erste Aufnahme:
Ernest Ansermet



Foto: Archiv

Der prägende „Blaubart“ der jüngeren
Aufnahmegeschichte: John Tomlinson

(ersten) Frau Márta Ziegler. Als er das Werk bei einem Wettbewerb einreichte, bekam er es postwendend als „unspielbar“ zurück. Auch eine deutsche Übersetzung – von Kodálys Frau Emma Gruber – brachte keinen Erfolg. 1918 erfolgte in Budapest die Uraufführung, doch die politischen Umstände ließen nur wenige Aufführungen zu. Den Durchbruch bedeuteten erst die deutschen Produktionen 1922 unter Eugen Szenkár in Frankfurt und 1951 in Berlin unter Ferenc Fricsay. Als weiterer Meilenstein sei noch Pina Bauschs choreografische Umsetzung 1977 in Wuppertal genannt.

In der Aufnahmegeschichte, die 1950 mit **Ernest Ansermet** und dem Orchestre de l'ORTF beginnt, fällt auf, dass der vorangestellte Prolog oft außen vor bleibt. Dieser Prolog ist eine unvertonte Ouver-

Wichtige Aufnahmen

Renée Gilly, Lucien Lovano, Orchestre de l'ORTF, Ernest Ansermet (1950); Malibran.

Birgit Nilsson, Bernhard Sönnnerstedt, Schwedisches Radio-Sinfonieorchester, Ferenc Fricsay (1953); Opera d'oro.

Rosalind Elias, Jerome Hines, Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy (1962); Sony Classical.

Tatiana Troyanos, Siegmund Nimsgern, BBC Symphony Orchestra, Pierre Boulez (1976); Sony Classical.

Julia Varady, Dietrich Fischer-Dieskau, Bayerisches Staatsorchester, Wolfgang Sawallisch (1979); Deutsche Grammophon.

Sylvia Sass, Kolos Kováts, London Symphony Orchestra, Georg Solti (1979); Decca.

Eva Marton, Samuel Ramey, Ungarisches Staatsorchester, Adam Fischer (1987); Sony Classical.

Ildikó Komlósi, Kolos Kováts, Concertgebouworkest, Iván Fischer (1990); RCO live.

Jessye Norman, László Polgár, Chicago Symphony Orchestra, Pierre Boulez (1993); Deutsche Grammophon.

Anne Sofie von Otter, John Tomlinson, Berliner Philharmoniker, Bernard Haitink (1996); Warner Classics.

Cornelia Kallisch, Peter Fried, Rundfunk-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Peter Eötvös (2001); hänssler classic.

Ildikó Komlósi, László Polgár, Budapest Festival Orchestra, Iván Fischer (2002); Channel.

Kremena Dilcheva, John Tomlinson, Münchner Philharmoniker, James Levine (2003); Oehms.

Jeanne-Michelle Charbonnet, John Tomlinson, BBC Symphony Orchestra, Jukka-Pekka Saraste (2004); BBC.

Sally Burgess, John Tomlinson, Opera North Orchestra, Richard Farnes (2005); Chandos.

Elena Zhidkova, Willard White, London Symphony Orchestra, Valery Gergiev (2009); LSO live

türe, die sich nur demjenigen erschließt, der des Ungarischen mächtig ist. Dramaturgisch gesehen nimmt der Prolog allerdings eine wichtige Position ein: Die Oper mit ihrem gesungenen Rezitativstil basiert auf jener Art von Vortrag, die im sprachmelodischen Vorspiel vorbereitet wird. Wer diesen Prolog im Original hören möchte – und nicht in einer englischsprachigen Fassung wie in der Salonen- oder der Gergiev-Einspielung –, wie er organisch überleitet zum musikalischen Beginn der Oper, der sollte sich an **Pierre Boulez'** zweite Einspielung aus Chicago von 1993 halten. Ihren prominenten Rang verdankt sie vor allem **Jessye Norman**, die der Judith eine cremig-spätromantische Färbung verleiht. Musikalisch ist Boulez' erste Produktion von 1976, trotz des halligeren Klangbildes, vorzuziehen. Tatiana Troyanos als flehend-bangende Judith und Siegmund Nimsgern als düsterer Blaubart finden sich unter dem auf Klarheit bedachten Dirigat von Boulez als ungleiches Paar.

Zu den prägenden Dirigenten in der Rezeptionsgeschichte gehört **Ferenc Fricsay**. Er hat den „Blaubart“ 1953 ein erstes Mal mit dem Schwedischen Radio-Sinfonieorchester dokumentiert, eine (gekürzte) Rundfunkproduktion in deutscher Sprache. Was für ein Gespann: Bernhard Sönnnerstedt als stellenweise auffallend sanfter Burg-Besitzer Blaubart – und **Birgit Nilsson** als Judith, deren Schreie furchterregend sind. Gleichzeitig aber lebt diese Judith von einer gewissen Naivität: „Blut an allen Kriegsgeräten“ – kann das überhaupt sein? Was Fricsay hier zeigt, modelliert er in seiner fünf Jahre später entstandenen Aufnahme mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin noch plastischer. Wie er die Passage mit den kreischenden Violinen und den grellen Holzbläsern bei der „ersten Tür“ verdichtet, wie er in Blaubarts dunkle Verliese ein fast gläsern-gleißendes Licht hineinfließen lässt, das ist modern, mitreißend, abgründig. Die Pausen bei „Große schweigende Türen“ sind kurz, aber intensiv, gedehnt gesungen von **Hertha Töpper**, deren „Öffne“-Befehle wenig später gellen, dass es dem Hörer kalt den Rücken hinunterläuft. Und auch Dietrich Fischer-Dieskau gibt hier einen Blaubart, dem man nur ungern über den Weg laufen möchte: mephistophelisch,



Foto: Archiv

Judith mit furchterregenden Schreien:
Birgit Nilsson

selbsttrunken in der eigenen Wahrheit aufgehend – ein Psychopath. Wenn durch die fünfte Tür gleißend das C-Dur-Licht fällt, gestaltet Fricsay das mit kluger Staffe lung, rhythmischer Raffinesse und hochexpressiv. Fricsay weiß, wie weit die langgezogenen Bögen bei Bartók sich dehnen und wie hart Dissonanzen klingen dürfen.

Dietrich Fischer-Dieskau hat den Blaubart noch zwei weitere Male festgehalten: 1962 bei einem Festival-Auftritt in Luzern mit Irmgard Seefried unter **Rafael Kubelik** sowie 1979 an der Seite von Julia Varady, dem Bayerischen Staatsorchester und Wolfgang Sawallisch. Gerade der schweizerische Mitschnitt ist eine Empfehlung wert, zumal es Kubelik gelingt, das Bedrohliche mit dem Luftigen zu verbinden: hier das gellende Flimmern der Folterkammer, dort der klanglich opulent erblühende Zaubergarten. Fischer-Dieskaus Blaubart ist auch hier ein fürchterlicher Zeitgenosse: Wie konnte sich Judith jemals in ihn verlieben? Seine Aufforderung, die siebte Tür zu öffnen, scheint frei von aller zwischenmenschlichen Wärme...

Eine ebenfalls wunderbar farbintensive Umsetzung der Partitur findet man 1965 bei **István Kertész**, dessen 1965 entstandene Aufnahme mit dem London Symphony Orchestra vielen als Maßstab gilt, auch wegen **Christa Ludwig** als Judith und **Walter Berry** als Blaubart. Beide gestalten ihre Partien eher arios, weniger auf Attacke bedacht. Hier vollzieht sich die psychologische Gestaltung der Figuren auf denkbar subtile Weise – ein glänzendes Paar. Eindringlich im Orchester beispielsweise die Passage, wenn sich die fünfte Tür öffnet – das lässt erahnen, wie gleißendes Licht Klang werden



Sorgt für kalte Schauer auf dem Rücken:
Hertha Töpper

kann. Wie ein Gegensatz dazu öffnet sich verzagt die sechste Tür, mit Harfen-Arpeggios und einem kräuselartigen Duo von Flöte und Klarinette – von Kertész mustergültig eingefangen.

„Herzog Blaubarts Burg“ lässt sich nicht nur auf psychologischer Ebene deuten, sondern auch zahlensymbolisch (sieben Türen, drei – als himmlische Zahl – positiv besetzt, vier – als Zahl des Irdischen – negativ besetzt), darüber hinaus aus soziologischer Perspektive (Entfremdung – Einsamkeit), aus religiös-philosophischer Sicht (Lebensweg, Lebensleiden – Prozess der Erkenntnis – Erlösung) und aus künstlerisch-ästhetischer Sicht (das Werk als Kunstwerk, die Räume als künstlerische Schöpfung). Aus formaler Sicht beginnt das Werk in der Dunkelheit und endet dort wieder – am Anfang das Wort, am Ende die Stille. Einer der wiederkehrenden Gedanken ist Blaubarts Frageverbot – „Frage nimmer“ –, das an Wagners „Lohengrin“ erinnert. Anders als in der „Zauberflöte“, im „Fidelio“ oder anfangs auch im „Ring“ geht es, wie in vielen Opern des Fin-de-siècle, bei Bartók nicht (mehr) um eine gleichberechtigte, auf Miteinander bedachte Partnerschaft, sondern um Unerlöstheit: Carmen, Mélisande, Lulu, Salome sind Wahlverwandte von Judith, die alle nicht ihren Frieden finden können, am wenigsten in einer Beziehung.

Auf gewagte Weise umgesetzt hat den Gedanken einer quälenden Einsamkeit **Esa-Pekka Salonen** mit dem Philharmonia Orchestra. Seine Tempi sind durchweg langsamer als in den Vergleichsaufnahmen. So erscheint Bartóks „Blaubart“ als Leidensweg. Zur eindringlichen Umsetzung setzt Salonen auf einen glasklaren Klang und eine Staffellung der

Instrumentengruppen. Bartóks stellenweise unerbittliche Motorik wirkt hier noch unerbittlicher, die Momente des Zauderns und Drängens werden zu zentralen Bausteinen der Deutung. Neben Michelle DeYoung singt **John Tomlinson** den Blaubart – er ist einer der prägendsten „Blaubärte“ der Aufnahmegeschichte. Seit 1981 hat er die Partie im Repertoire, auf CD dokumentiert hat er sie außerdem in einer englischsprachigen Version mit dem Opera North Orchestra und Richard Farnes (2005), mit dem BBC Symphony Orchestra und Jukka-Pekka Saraste (2004) sowie unter James Levine mit den Münchner Philharmonikern (2003). Seine früheste Einspielung allerdings datiert

der sonst eher operscheue Jenő Blau, bekannt geworden als Eugene Ormandy, dieses Werk dokumentiert hat – in englischer Sprache mit Jerome Hines und Rosalind Elias als Solisten. Das Philadelphia Orchestra spielt stellenweise großartig auf.

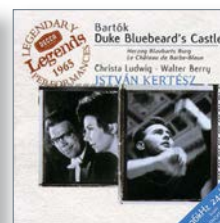
Die ultimative Aufnahme von „Herzog Blaubarts Burg“ gibt es nicht. Doch es gibt eine Reihe großartiger, mitreißender, überlegter Orchestereinspielungen, es gibt grausige Blaubart-Darsteller und sehr unterschiedliche Judith-Verkörperungen, mal eher naiv, mal lüstern. Am ehesten kommen all diese Komponenten zusammen in den Aufnahmen unter Fricsay, Kubelik, Kertész und Salonen. ■

Es sind vor allem ungarische Dirigenten, die sich für „Blaubart“ eingesetzt haben

von 1996, als Tomlinson mit Anne Sofie von Otter das Protagonisten-Duo bildete, an der Seite der Berliner Philharmoniker und Bernard Haitink. Rein vokal ist diese Aufnahme vielleicht seine überzeugendste, mit vollen, runden Tönen – auch dank Haitinks differenziertem Dirigat. In den späteren Aufnahmen wirkt Tomlinson meist eine Spur matter, doch wirkt seine Darstellung auch unter Levine und Salonen äußerst glaubwürdig: als habe er die Rolle mehr aus dem Parlando-Stil des Prologs heraus erwachsen lassen. Stets macht er glauben, dass er Opfer der eigenen Triebkräfte ist, einer, der andere und nicht zuletzt sich selbst korrumpiert. Das zeigt sich gerade in der Levine-Einspielung, wenn bei der „siebten Tür“ Tomlinson schmerzvolle Kantilenen singt, nachdem er zuvor mit markiger Stimme den herrschenden Führer durch sein Schloss gemimt hatte – ein Blaubart, für den Erkenntnis, wenn überhaupt, zu spät kommt.

Es sind vor allem die ungarischen Dirigenten wie Kertész, Fricsay und der akzent- und tempofreudige Georg Solti, weiterhin János Ferencsik, die Fischer-Brüder Ádám und Iván, Antal Doráti und Peter Eötvös, die sich für Bartóks „Blaubart“ eingesetzt haben. Insofern überrascht es nicht, dass auch

Die besten vier



Irmgard Seefried, Dietrich Fischer-Dieskau, Swiss Festival Orchestra, Raphael Kubelik (1962); audite.

Christa Ludwig, Walter Berry, London Symphony Orchestra, Imre Kertész (1965); Decca.

Hertha Töpper, Dietrich Fischer-Dieskau, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Ferenc Fricsay (1958); Deutsche Grammophon.

Michelle DeYoung, John Tomlinson, Philharmonia Orchestra, Esa-Pekka Salonen (2013); Signum.

