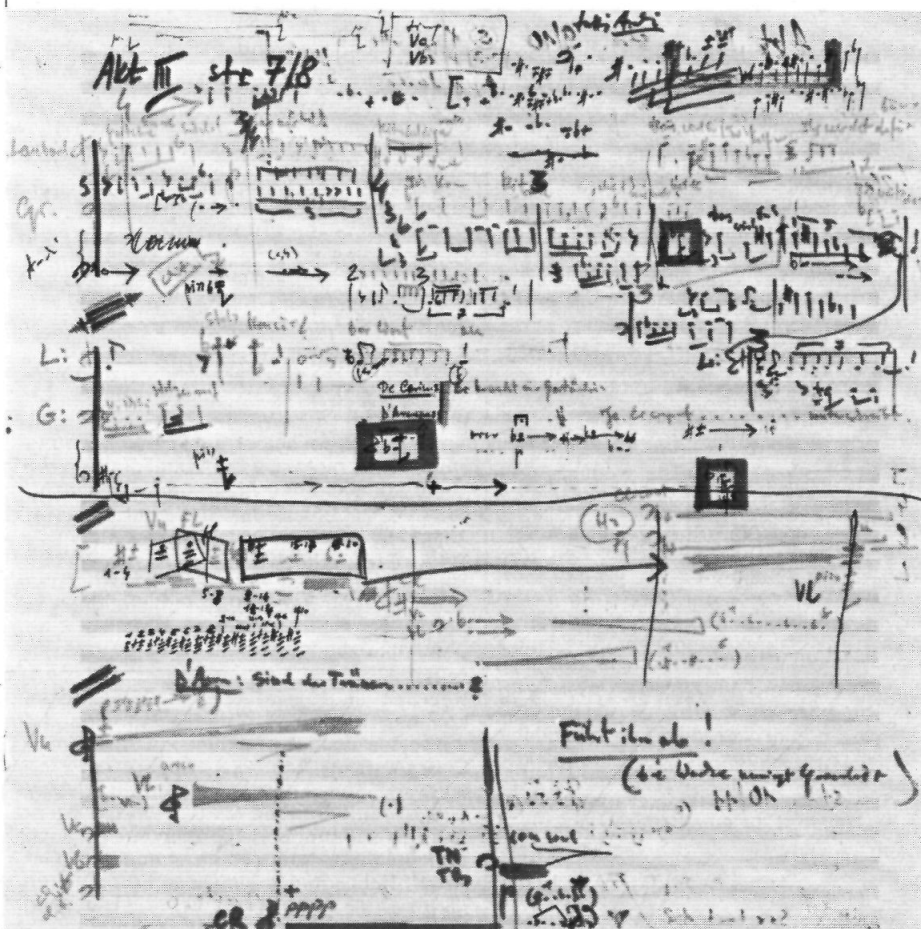


Neue Theatermusik für altes Operntheater?



Zur Schallplatten-
premiere von
Pendereckis
„Teufel von Loudun“

Von Wolf-Eberhard von Lewinski

Der Streit um Krzysztof Pendereckis erste und bisher einzige Oper, „Die Teufel von Loudun“, geht mit Sicherheit auch nach der Schallplatten-Premiere weiter – mit jenen Vorzeichen, die sich bei der Hamburger Uraufführung, zeitgleich mit einer Stuttgarter Einstudierung, sehr schnell herauskristallisierten: Der größte Teil der Fachwelt lehnte das Werk aus verschiedenen Gründen ab, der größte Teil des Publikums stimmte entschieden zu. Mit den jetzt vorliegenden Schallplatten, die weitgehend die hamburgische Interpretation festhalten, haben wir eine ideale Möglichkeit, wie auch Penderecki selbst betonte, unabhängig von mehr oder weniger glückenden Bühnen-Eindrücken musikalische Qualitäten zu prüfen.

Sie sind freilich nicht von den thematisch-textlichen Ambitionen des Werkes zu trennen. Von hierher müssen wir allerdings Zweifel hegen, ob der Komponist mit dieser Platten-Produktion tatsächlich am besten beraten ist, auch wenn er sie für sinnvoller als eine Opernhaus-Wiedergabe halten mag. Denn diese Opernmusik ist an szenische Wirkungen weitgehend gebunden – nicht immer gelingt es ihr, so suggestiv zu sein, daß man sich aus akustischem Eindruck den optischen hinzudenken kann. Mit anderen Worten: ob Penderecki eine ausreichende Charakterisierung seiner Gestaltung gelang, bleibt auch nach dem Anhören des Werks auf der Platte fraglich. Aber dieses Urteil hängt wiederum mit einer Aufführung zusammen, die eine akustische Beurteilung beeinträchtigt – weil einige Solisten ebensowenig wie auf der Bühne überzeugen. Es ist also nicht so ganz einfach, hier das Kritikerwort zu fällen. Daß sich eine Auseinandersetzung mit dem Werk und dieser Platten-Produktion trotz der genannten Einschränkungen jedenfalls lohnt, steht auf einem anderen Blatt, das noch aufzuschlagen sein wird.

„Die Bedrohung des Menschen auch unserer Zeit“ war Pendereckis Anlaß, sich des Romans von Huxley anzunehmen. Die Geschichte vom Pfarrer Grandier, der einigen Nonnen den Kopf verdrehte und den Kollegen wegen seiner Intelligenz sowie seines Erfolgs unsympathisch wurde, diese schaurige Story vom Haß einer enttäuschten Nonne, die den Grandier liebte, aber nicht erhört wurde – wie einige andere Mädchen der besseren Gesellschaft, denen der eitle Pfarrer nicht widerstehen konnte – dieses Drama einer Denunziation, die zum Tode auf dem Scheiterhaufen führt, interessiert uns heute nur noch im Grundsätzlichen und Überzeitlichen – also der Entstehung einer Massenhysterie, nicht als historische Oper. Was sich in Huxleys Roman wie ein Schraubgewinde der Steigerung von Verfolgung, Neid und Wahn spannungsreich und vielschichtig entwickelt, mußte im Opernlibretto zu einzelnen Stationen eines traurigen Weges vom geliebten zum geschändeten Körper des Grandier vereinfacht werden. Es geschah durchaus theaterwirksam. Aber: Im Gegensatz zu den Opernbesuchen, mit denen ich von drei Aufführungen her vergleichen kann, lassen einige musikalische Formulierungen erst auf der Platte richtig aufhorchen. Sie nehmen sich wie jene gescheiterten bis geschickten Zeichnungsversuche aus, die man auf der Bühne nicht konstatierte. Offenkundig steckt in dieser Partitur doch weit mehr, als es sich im Opernhaus erkennen läßt. Allerdings sind jene Ansätze zu einer neuen Opernform, die man von Penderecki, dem Experimentator, erhofft hatte, der Schallplatte noch weniger abzugewinnen. Es bleibt leider dabei: Es handelt sich um neue Musik für die gute alte Oper, um eine durchaus theatrale Musik im Sinne des frühen Verdi. Und das auch mit den vokalen Linien, deren ariose Schönheit oft erstaunlich ist.

Pendereckis Konzentration auf die menschliche Stimme bringt indes viele Vorteile mit

sich, die auch die Zustimmung des Publikums wesentlich mit ausgelöst haben dürfte. Die Verknappung des instrumentalen Parts bis hin zu einer Begleitung nahm sich dabei zunächst wie eine herbe Verarmung an Ausdruckswerten aus. Doch auf der Platte korrigiert sich dieser Eindruck überraschend – man spürt hier der Verdichtung mehr nach, erkennt die Verästelung des Effekts in die kammermusikalische Distanz hinein, folgt den ausgesparten Farben, den Andeutungen der Expression im Orchester aufmerksamer, nicht optisch abgelenkt. Was im Opernhaus als ungebührliche Reduzierung auf die Kontraste wirkte, die die Mittellage überging, erweist sich jetzt als bewußte konstruktive Kraft, die sich noch in den häufigen Wiederholungen von Klängen bewährt, mit den charakteristisch engen Crescendi, mit den ad libitum gewählten Pizzicato-Passagen, mit den prägnant-harten Akkordschlägen, mit den Streicher- und Saxophon-Solostellen und der Schlagzeug-Grundierung. In einer Zeit, da Komponisten Effekte – gerade des Lärmens und des Durcheinanderspielens – recht wahllos anbieten, gefällt Pendereckis Teufel-Partitur durch ihre Konzentration auf Wesentliches. Weshalb die Schallplatte, auch wenn man sie mehrmals auflegt, diesen Eindruck deutlicher bietet als die Bühnenaufführung, ist eine Frage, die hier nicht beantwortet werden, aber doch gestellt sein soll – möglich,

dieser Erfahrung nicht ausgeschieden, da bei der Aufnahme der Realismus der Darstellung den Solisten der Hamburger Aufführung noch in den Knochen stecken mußte. Penderecki hat recht, wenn er in einem Interview bemerkte, daß Aufführungen nicht so günstig für das Werk seien wie das Anhören von Platte oder Band – denn er habe eigentlich eher an einen Film als an eine Opernaufführung gedacht. Die bestehenden Wiedergaben der Opernhäuser hätten ihn darin bestärkt. Künftig will er sich auch den neuen Medien verschiedener zuwenden.

*

Allerdings muß es dann auch Solisten geben, die dieser Haltung – und der Partitur – entsprechen. Der Grandier des polnischen Baritons Andrzej Hiolski klingt zwar noch theatralisch-nasal, hat aber auf der Platte mehr stimmliche Ausstrahlungskraft als auf der Bühne. Tatiana Troyanos singt die Nonne mit dem Buckel fast eine Spur zu schön, dunkel und machtvoll, so daß sich auch rein akustisch die Gewichte verschieben – gegen die Absicht des Werkes. Hervorragend kommt der Bassist Bernard Ladysz zu unmittelbar packender Wirkung. Herrlich konturierten Kurt Marschner und Heinz Blankenburg die Wozzeck-nahen Kuriositäten eines schaurigen Apothekers und Chirurgen. Cvetka Ahlin und Ursula Boese, Hans Sotin und Helmut Melchert müssen

Dialog-Regisseur Joachim Hess genügt da nicht, zumal Hess als ein Freund des realistischen Operntheaters von gestern gilt. Eine im Sinne des Komponisten arbeitende Plattenregie hätte die verbliebenen falschen theatralischen Effekte vermieden und eine noch strengere musikalische Version ermöglicht – obwohl die Kirchenszene und der Simultan-Auftritt Grandiers (im Gefängnis) und der Nonne auf der Platte musikalisch überzeugender gelangen.

Immerhin gab es eine Konsequenz nach der hamburgischen Aufführung: Anstelle des Dirigenten Czyz holte man Marek Janowski, der stilistisch neue Akzente setzte, die offenkundig Pendereckis Intentionen eher entsprechen. Und wahrlich – zumal nach den Wiesbadener Teufeln von Janowski, den er einstudierte und nicht nur übernahm wie die hamburgische Wiedergabe: Janowski rettete für die Platte viel, erreichte jene Überraschungen, von denen wir hier berichteten und von denen her es wichtig ist, die Plattenaufnahme genauer zu studieren, gerade dann, wenn man bisher anderer Ansicht war. Das Gesamturteil wird zwar nicht völlig umgestoßen, aber revidiert. Janowski sorgte für ausbalancierte Passion und bannende Vitalität, ließ das Orchester variabel aufleuchten und temperamentvoll agieren. Janowski hat Klänge geschärft und schattiert, gezirkelt und insgesamt so animiert, daß man neu gefesselt ist.

*

Wie immer man zu diesem Werk Pendereckis stehen mag – man muß sich mit ihm befassen, da es einen Markstein besonderer Art darstellt. Ob nun in progressiver Art für eine neue Oper oder nicht, ist eine andere Sache. Aber wir sollten uns vor Einseitigkeiten hüten. Bedenklich war das Verfahren der Plattenfirma, sich vor Kenntnis der besten Besetzung und Aufführung vertraglich zu binden – und also dieser hamburgischen Aufführung den Zuschlag gegeben zu haben. So voreilig sollte man in Zukunft möglichst nicht mehr sein, denn es wird eine „Teufel von Loudun“-Aufnahme nicht so schnell ein zweitesmal auf dem Markt erscheinen. Und die Lukas-Passion sind diese Teufel eben doch nicht.



Tatiana Troyanos, die Jeanne der Hamburger Aufführung und der Diskus-Einspielung

Andrzej Hiolski als Grandier mit Ingeborg Krüger, der Hamburger Philippe



Links: Eine Seite aus der Partitur Pendereckis

daß die Pathetik der Darstellung ebenso wie der direkte, zu krasse Realismus einiger Bühnenaufführungen hier hemmend eingriffen und ausgesprochen störten. Das realistische Bild – wie es die Plattenhülle nun höchst unbegreiflicher- wie betrüblicher Weise auch noch faustdick demonstriert – berührte oft peinlich auf Kosten der Komposition, die auf Überhöhung und nicht direkte Spiegelung angelegt ist. Bei der Plattenproduktion sind einige Nachteile

herausgehoben werden. Chor und Orchester stellten die Aufnahmetechnik vor schwierige Probleme, die aber hervorragend gelöst werden konnten, denn viele Effekte sind im Opernhaus oberflächlich, amüsischer, etwa das hysterische Nonnen-Kichern, das jetzt komponierter und durchsichtiger erscheint (auch fertigungstechnisch sind die Platten einwandfrei). Eine spezielle Plattenregie hat es vermutlich nicht gegeben. Der Hinweis auf den



PENDERECKI, Die Teufel von Loudun – Tatiana Troyanos (Jeanne), Cvetka Ahlin (Claire), Ursula Boese (Louise), Helga Thieme (Gabrielle), Elisabeth Steiner (Witwe), Andrzej Hiolski (Grandier), Bernard Ladysz (Barré), Hans Sotin (Rangier) u. a.; Chor und Orchester der Hamburgischen Staatsoper, Marek Janowski Philips 6700042 (2 SM 30)