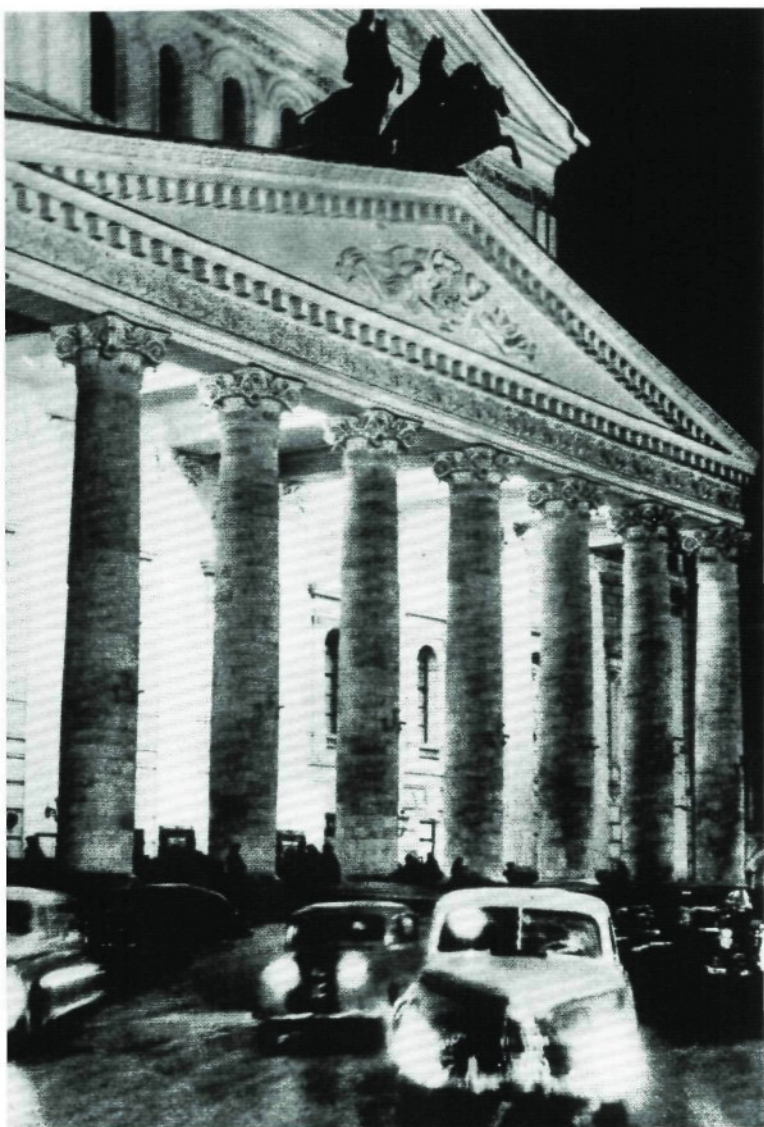




Friedrich Wilhelm Pauli

DER GOLDENE VORHANG

EPISODEN AUS DER GESCHICHTE DES BOLSHOI- THEATERS MOSKAU

Leibeigene Opernsänger

Die Geschichte des heutigen Bolschoi-Theaters, des „Großen Theaters“, begann im Jahre 1776, im Zeitalter Katharinas der Großen, als aus den kleinen Liebhabertheatern russischer Großfürsten die ersten Berufsbühnen entstanden. Aus leibeigenen Darstellern und Sängern bestand das Ensemble des kunstsinigen Fürsten Urussov, des „Aufsehers aller theatralischen Veranstaltungen in Moskau“, das als ständiges Opernensemble in das Haus einzog, das damals an der Stelle des jetzigen Bolschoi-Theaters stand.

Seit jenen Tagen ist dieses Theater — zeitweise im Wettbewerb mit St. Petersburg/Leningrad — bis in die Gegenwart hinein das Spiegelbild der Entwicklung der russischen Oper geblieben, und auch die ideologischen Auseinandersetzungen, die in den letzten 30 Jahren wie nirgendwo anders in der Welt den Spielplan dieser Bühne bestimmten, haben eigentlich schon damals begonnen: Schon drei Jahre nach der Begründung des ständigen Operntheaters veränderten sich die Helden und Schächerinnen, Fortuna, Flora und Venus des Barocktheaters in die einfachen Gestalten russischer Bauern und Bäuerinnen.

Als erstes Beispiel einer „Volksoper“ fand M. Sokolowskis Oper „Der Müller als Hexenmeister, Betrüger und Brautwerber“ lebhaften Beifall zu einer Zeit, in der auf den übrigen großen Bühnen Europas noch steifer Prunk, Perücken, Schleppen und viel barocker Zauber die Szene beherrschten. Die Wurzeln der Nationaloper treten also hier viel früher zutage als in anderen europäischen Ländern, wenn auch ihre Entwicklung durch den westlich orientierten Geschmack des Hofes noch lange gehemmt wurde.

Eine Feuersbrunst, das fast unvermeidliche Schicksal der Opernhäuser der damaligen Zeit, zerstörte das Theater im Jahre 1780. Das an seiner Stelle später errichtete neue Gebäude wurde ebenfalls durch Brand schwer beschädigt und danach grundlegend umgebaut. Seit dem Jahre 1856 steht das „Große Haus“ in seiner heutigen Form. Sein Zuschauerraum faßt mehr als 2000 Plätze. Hoch überragen Bühnenhaus und Zuschauerraum den Vorbau, über dessen neun Säulen von 15 Meter Höhe ein Standbild Apolls mit Quadriga den Himmel zu stürmen scheint.



Szenenbild
aus „Sadko“.



Stolz verweist Moskau auf vier weitere Theater der Stadt, in denen Oper, Operette und Ballett aufgeführt werden. Hier ging es schon in der 1. Hälfte des vorigen Jahrhunderts um die volkstümliche Nationaloper, hier versuchten Borodin, Tschaikowski, Rimski-Korssakow und Mussorgski sich gegen den italienischen Einfluß durchzusetzen, der vom Zarenhofe gestützt wurde. Hier ging es um Petruschka, den russischen Eulenspiegel im Bauernkittel, aber Strawinskis Ballette wurden in Paris und nicht in Moskau uraufgeführt, obwohl sie aus dem warmen russischen Volksleben schöpfen und obwohl ihre Musik aus den reichen Quellen der russischen Volkskunst gespeist wird.

Ein Leben für den Zaren

Als Begründer der nationalen Oper Rußlands gilt Michael Glinka. Mit der Urauf-

führung seiner Oper „Ein Leben für den Zaren“, die noch heute unter dem Titel „Iwan Susanin“ in prunkvollen Inszenierungen im Repertoire steht, sind einige Zwischenfälle verbunden, die für das russische Opernleben der Zeit um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts kennzeichnend sind.

Glinka begann die Proben zu seiner Oper im Palast des Fürsten Jussupoff und mit dessen wenig kompetentem Hausorchester. Einige Solisten der kaiserlichen Oper studierten die Solopartien und scheuten nicht die Gefahr — wie ihr Direktor der kaiserlichen Oper warnend bemerkte — ihre Stimmen in den von Tabakrauch erfüllten Räumen des fürstlichen Palastes für immer zu verderben. Nachdem der Direktor aber einen Akt der neuen Oper gehört hatte, gestattete er dem Komponisten großzügig, um eine Aufführung in der Kaiserlichen Oper nachzusuchen — unter der Bedingung allerdings, daß er kein Honorar verlange. Glinka stimmte zu, und bald begannen die Proben.

Der Leistungsstandard der Musiker muß wohl einiges zu wünschen übriggelassen haben, denn Glinka beklagt sich darüber, daß nur wenige Musiker über ein bescheidenes Mittelmaß hinausreichten. Außerdem schien der Dirigent wenig Gefühl für Tempo und dynamische Schattierungen gehabt zu haben. Nicht zu beklagen brauchte er sich über die Aufnahme, die sein Werk bei Sängern und Musikern fand, die sich bei den Proben im „Großen Haus“ auch nicht durch das Hämmern der Handwerker stören ließen, die damals gerade mit dem Umbau des Hauses beschäftigt waren.

Zur Generalprobe erschien der Zar, der sehr befriedigt war, ein Werk kennenzulernen, das die Ergebung des Volkes gegenüber dem Thron zum Gegenstand hatte. Er nahm die Widmung des Werkes gnädigst an und belohnte den Verfasser mit einem wertvollen

Ring. Bei der Aufführung der Oper zeigte sich das Volk begeistert, während die Adligen, die untereinander nur französisch und nur zu ihren Dienern russisch sprachen, geringschätzig bemerkten: „Musique des cochers...“ (Kutschermusik!)

Typisch war auch die Reaktion der Zuhörerschaft im zweiten Akt, in dem fast nur Polen die Bühne bevölkern: Der Akt endete in Anwesenheit des Zaren in eisigem Schweigen. Und der Grund dafür? Einige Jahre vorher war ein polnischer Aufstand vom Zaren niedergeschlagen worden, und niemand wagte, Beifall zu klatschen, um nicht in den Verdacht zu geraten, eine Sympathiekundgebung zu veranstalten.

Der glückliche Komponist durfte in der kaiserlichen Loge den Ausdruck der Anerkennung des Zaren entgegennehmen und schrieb am nächsten Tage an seine Mutter: „Seine Majestät, der Kaiser, nahm mich bei der Hand, dankte mir und unterhielt sich lange mit mir. Der Kronprinz, die Kaiserin und die Großherzogin Maria Nikolajewna beehrten mich ebenfalls mit schmeichelhaften Bemerkungen über meine Musik.“

Auch heute noch steht Glinka als der „Vater der russischen Oper“ in seinem Heimatlande hoch in Ehren. Aber weder ihm noch seinen Nachfolgern hat es dieses Land leicht gemacht, sich dort menschlich oder künstlerisch „zu Hause“ zu fühlen. Tschaikowski hat es immer wieder nach draußen getrieben, und immer wieder trieb ihn das Heimweh zurück nach Rußland. Skriabin schätzte die Schweiz als ein „freies Land, in dem es leichter ist, neue Ideen zu entwickeln und reifen zu lassen“, und er verstand nicht, warum man in Rußland leben sollte, wenn es „ein so wundervolles Land wie die Schweiz gäbe“. Und der größte von allen, Igor Strawinski, hat erst in diesen Tagen eine Einladung in seine Heimat angenommen, die er jahrzehntelang gemieden hat. Das künstlerische Klima scheint also damals dem freien

Szene aus dem Ballett „Schwanensee“.



Schaffen der Opernkomponisten nicht günstig gewesen zu sein. Und wie ist es heute . . . ?

Die 187. Spielzeit

Wenn heute in der ehemaligen Zarenloge Kolchosbauern sitzen, so ist das mehr als nur ein Kennzeichen für tiefgehende gesellschaftliche Wandlungen, und die Führer des kulturellen Lebens der Sowjetunion haben seit 1917 mehr als einmal bewiesen, daß sie die Oper nicht sich selbst oder dem Einfluß internationaler Strömungen überlassen wol-

len. Das führt unvermeidlich zu einem Abschließen gegenüber der Außenwelt, aber nicht mit Sicherheit rasch zur Entwicklung einer Nationaloper, die ihre Kräfte auch außerhalb des eigenen Landes wirksam ausstrahlt. Weder die Gefahr der Isolierung noch langwierige und nicht selten nutzlose Experimente haben die staatliche Führung davon abhalten können, beharrlich ihre ideologischen Ziele auf dem Gebiet der Oper zu verfolgen.

Welches sind diese Ziele? — In der trockenen

Werke, die auf die nationale Volkskunst zurückgriffen, brachten neues Leben in das Opernschaffen.

Für ein paar Jahre hatte ab 1929 die „Russische Vereinigung proletarischer Künstler“, die gegen die „proletkulturartigen Tendenzen“ und gegen das kitschige Pseudovolklied zu Felde zogen, einen gewissen Einfluß. Aber auch sie erwies sich als Hemmschuh für die erstrebte Entwicklung und wurde schon drei Jahre später wieder aufgelöst. An ihre Stelle trat der „Verband



Alexej Iwanow als „Fürst Igor“.



Iwan Koslowski als Lenski in „Eugen Onegin“.



Fedor Schaljapin.



Georgij Nelepp, gefeierter Heldenbariton des Theaters (1957 gest.).



Alexander Pirogow als „Boris Godunow“.



Eugenia Werbitskaja als Gräfin in „Pique Dame“.

Szenenbild aus „Chowantschina“.



Sprache amtlicher Manifeste werden sie uns offenbart, und der mühsame Weg seit der Oktoberrevolution von 1917 zeigt ein ernstes Ringen um die Verwirklichung eines Kunstideals, zeigt Rückschläge und Erfolge, neue Ansätze und — neue Manifeste. Folgen wir der Sowjetrussischen Enzyklopädie, um einige Stationen des Weges zu beleuchten.

Von den ersten Tagen der Revolution an hat sich das Regime um den Schutz der musikalischen Schätze des Landes bemüht, und die Spielzeit des Bolschoi-Theaters begann auch im Revolutionswinter 1917/18, wenn auch mit einiger Verspätung, im gewohnten prunkvollen Rahmen. Geändert hatte sich das Publikum, aber zunächst weder Bühne noch Repertoire. Die neu geschaffenen Behörden für Volksbildung übernahmen es, Richtlinien zu geben. Neue Begriffe, wie „Agitationsmusik“, gewannen langsam Form und wurden lebhaft diskutiert.

Aber, „... Ungeachtet einzelner Erfolge litten die Werke der meisten Vertreter der Agitationsmusik an Schematismus und Simplifizierung, an der Diskrepanz zwischen der Bedeutsamkeit der revolutionären Thematik und der Schwäche ihrer Gestaltung, sowie zuweilen auch an der Dürftigkeit ihres musikalischen Gehalts.“

Auf diesem Niveau standen die ersten Versuche zur Schaffung der neuen sowjetischen Oper, z. B. die Oper „Für das Rote Petrograd“ von A. Gladowski und J. Prussak, die „Adlerverschwörung“ und die Oper Kortschmarjows „Iwan der Soldat“. Erst die

sowjetischer Komponisten“, der den Opernkomponisten die Aufgabe stellte, auf der Opernbühne den Stil des sozialistischen Realismus zu verwirklichen.

So entstanden in den zehn Jahren zwischen 1937 und 1947 zahlreiche Opern von unterschiedlichem Wert, die uns unbekannt geblieben sind. Bei vielen beanstandeten die Kulturbehörden die Vernachlässigung der Melodie, das Fehlen eines ausgeprägten Opernstils und die Kompliziertheit der Tonsprache.

Den Grund hierfür sieht die amtliche Enzyklopädie in der Volksfremdheit eines Teils der sowjetischen Komponisten und in deren „Festhalten an den noch vorhandenen Überresten der bürgerlichen Ideologie, die durch den Einfluß der dekadenten zeitgenössischen Musik Westeuropas und Amerikas am Leben gehalten werden.“

Die Oper „Die Große Freundschaft“ von W. Muradeli galt hierfür als Schulbeispiel: Die amtlichen Kritiker forderten: sangbare Melodie, gesunden tonalen harmonischen Unterbau, der chaotischen und kakophonischen Tonwirrwarr ausschließt, die Grundlage des Volksgesangs und die Notwendigkeit einer klaren musikalischen Form, wie sie für die klassische russische Oper kennzeichnend gewesen war, die dadurch „zur besten Oper der Welt“ geworden war. Als Muster gilt die Oper „Im Sturm“ des heute 48jährigen Komponisten T. Chrennikow, bei deren Komposition das Bühnenkollektiv fördernd mitgewirkt hat.



Andrej Iwanow als „Fürst Igor“.



Raissa Strutschkova, eine der großen Ballerinen des Theaters.



Alexej Kriwtschenko als Kotschak in „Fürst Igor“.

Der Komponist der Oper „Mit ganzem Herzen“, Schukowski, war in seinen Erfahrungen mit Stalin weniger glücklich. Er hatte den Vorzug gehabt, schon bald nach seiner Rückkehr aus deutscher Kriegsgefangenschaft, während der er Dirigent der Oper in Charkow war, wieder Anschluß an das sowjetische Musikleben zu finden, und gewann für seine Oper im Jahre 1951 den Stalinpreis. Aber schon drei Monate nach der Uraufführung im Bolschoi-Theater wurde die Oper auf Stalins persönlichen Befehl abgesetzt und aus dem Repertoire gestrichen, da sie nicht mit der offiziellen Linie der Partei übereinstimme. Die Rücknahme des Preises war die unvermeidliche Folge. Es ist offenbar nicht leicht, den Zielen und Richtlinien der Partei auf dem Gebiet der Oper zu folgen, und so behalten — nach vorliegenden Berichten — die klassischen Werke der Repertoirebühnen, Verdi, Bizet, Puccini, ihren überlieferten Platz im Spielplan neben den russischen Meistern des neunzehnten Jahrhunderts.

Geliebtes Ballett

Keine Opernbühne der Welt räumt dem Ballett soviel Zeit und Platz ein wie die sowjetische. Im Bolschoi-Theater stehen in einer Spielzeit 26 Operninszenierungen 20 große Ballettabende gegenüber. Hier lebt eine große Tradition unbehindert fort, und die Komponisten der modernen Ballette, wie Glière, Prokofiew, Khatschaturjan und Assafjew, scheinen geringere Schwierigkeiten

zu finden als ihre Kollegen von der Oper. Ungebrochen ist die Tradition vollendeter Tanzkunst aus den Tagen der Kaiserlichen Oper, und Primaballerinen wie Galina Ulanowa, Maja Plisetskaja, Raissa Strutschkowa gehören zu den besten der Welt.

Auch auf dem Gebiet des Balletts sind seit der Revolution manche Wandlungen zutage getreten: Primitive Simplifizierungen sind weitgehend verschwunden, und selbst Strawinsky hat aus der Ferne einen merklichen Einfluß ausgeübt, der die sowjetische Ballettmusik bei aller Tendenz zum „Realismus“ doch näher an die Tonsprache westlicher moderner Musik angleicht.

Das Ballett braucht um den Nachwuchs nicht besorgt zu sein: Der Ruhm und der internationale Ruf der Moskauer Ballettschule ist seit 150 Jahren unerschüttert, gestattet die Auslese der Begabtesten und garantiert ihre sorgfältigste Ausbildung. Die Moskauer Staatliche Choreographische Schule hat über 300 Schüler, und dem Ballett selbst gehören über 200 virtuos ausgebildete Tänzerinnen und Tänzer an.

Sie haben wie die Angehörigen des Moskauer Staatszirkus den Status von pensionsberechtigten Beamten und gehören ebenso wie diese zur Spitzenklasse der sowjetischen Gehalts-

gelegentlich die Virtuosität in den Vordergrund zu drängen scheint, so beruht das mehr auf der dem Slawen eingeborenen unbändigen Freude an Tanz, lebhafter Bewegung und körperlicher Gewandtheit als auf dem Haschen nach Effekt.

Für ein Publikum, das im Schauen ein Erlebnis erfahren will, das nicht durch das vermittelnde Wort gestützt wird, muß die Darbietung des Tänzers von unbedingter Glaubhaftigkeit sein. Wir erkennen heute, daß Ballettvorführungen im Fernsehen dasselbe künstlerische Prinzip voraussetzen.

„Im Fernsehen“, so formulierte es einmal dem Verfasser gegenüber der Choreograph des französischen Fernsehens, Juan Corelli, „gibt es keine Tricks. Hier muß alles wahr sein und man muß mit dem Herzen spielen. Die Tänzer müssen nicht eine Prinzessin spielen, sondern eine Prinzessin sein, und nicht einen Soldaten oder den Teufel darstellen, sondern den Teufel oder den Soldaten so lebendig machen, wie es die Musik tut...“

Und die jugendlich anmutige, heute fast fünfzigjährige Primaballerina des Bolschoi-Balletts, Galina Ulanowa, sagt dasselbe mit anderen Worten: „... Wenn mir auch mein Bewußtsein sagt, daß ich gar keine Shakespearsche Heldin bin, sondern nur Galina



Das Bolschoi-Theater, damals noch Petrowski-Theater etwa 1830.

skala. Die Leistungen dieser wohl größten Ballettorganisation der Welt sind durch Gastspiele auch bei uns bekannt geworden. Die Berichte darüber lassen erkennen, worauf es der sowjetischen Kulturführung ankommt und was bisher erreicht worden ist.

Die strenge Auslese für die staatlich finanzierte Ausbildung, die neun Jahre dauert, öffnet nur den Begabtesten den Vorhang zur großen Bühne des Bolschoi-Theaters, und ein großer Stab befähigter Choreographen sorgt bei aller Virtuosität der Solisten für eine Ensembleleistung, die wohl von keinem anderen Opernballett heute erreicht wird.

Hier ist zweifellos erkannt, welche künstlerischen Ausdrucksformen den Auffassungen der Besucherschaft eines „Theaters des Volkes“ entsprechen. Der „Realismus“ führt den Tänzer in den Bereich des Schauspielers, macht ihn zum „Mimen“, zum ausdrucksstarken Darsteller einer Rolle. Und wenn

Ulanowa, versuche ich, mich auf der Bühne als Julia Capulet zu fühlen, die vor vierhundert Jahren in Verona lebte. Und dazu verhelfen mir sämtliche Ausdrucksmittel, sämtliche Komponenten der choreographischen Aufführung...“

Solisten wie die Ulanowa setzen die Tradition der großen Tänzerinnen des russischen Balletts fort, der Anna Pawlowa, der Tamara Karsawina. So, wie schon die ersten Lehrmeister der russischen Tanzkunst zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts die französischen Grundlagen ihrer Kunst durch Einführung und nachdrückliche Pflege von Tanzformen bereicherten, die dem russischen Volksleben entstammten, so ist es geblieben, und man kommt dem Verständnis der künstlerischen Ziele der sowjetischen Bühnenkunst näher, wenn man weiß, daß ihre Künstler von ihrem Volk bewundert und geliebt werden wie niemand sonst.