

Zeitgenössische russische Opern

Schostakowitschs „Lady Macbeth“ in Düsseldorf

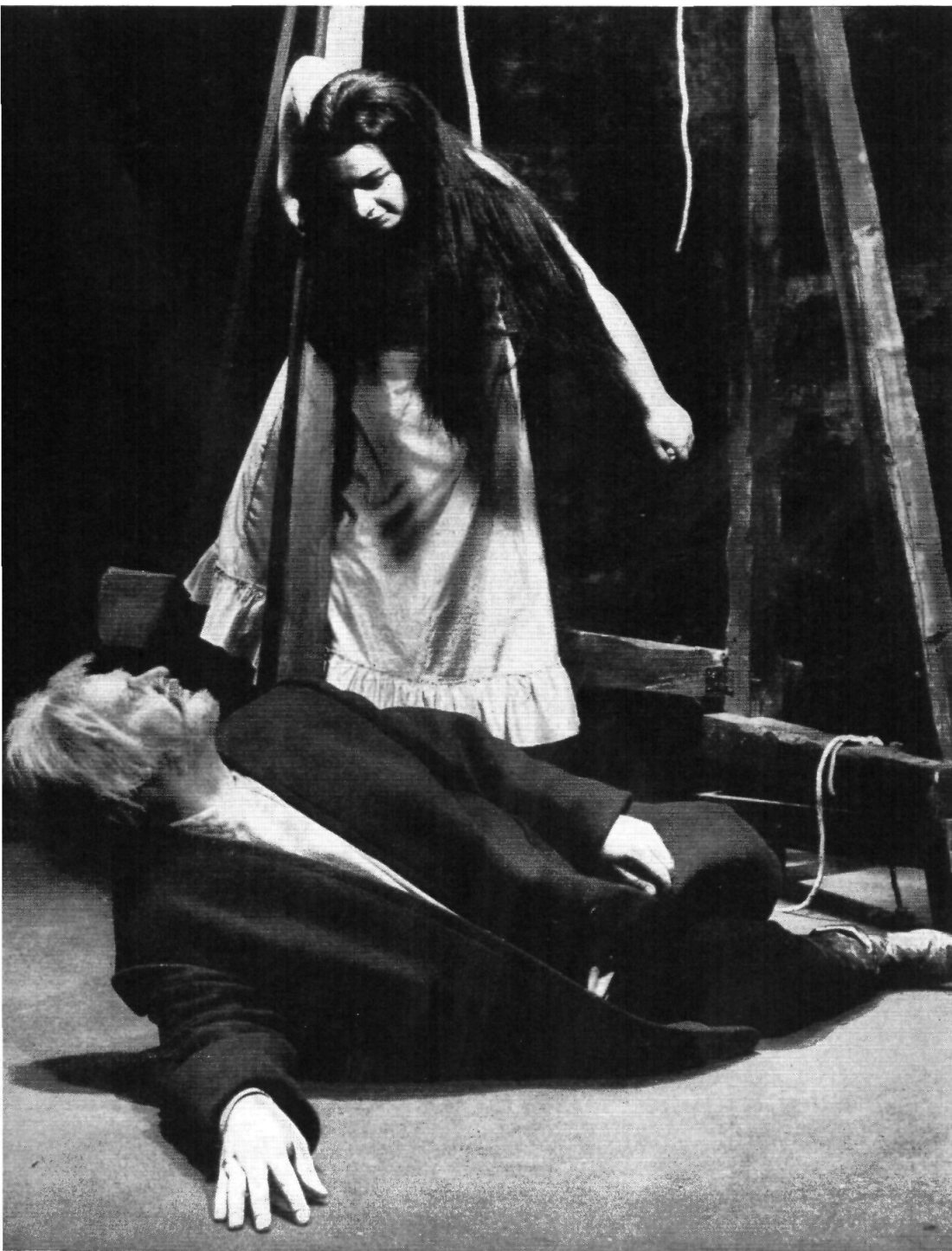
Nabokows „Rasputin“ in Köln

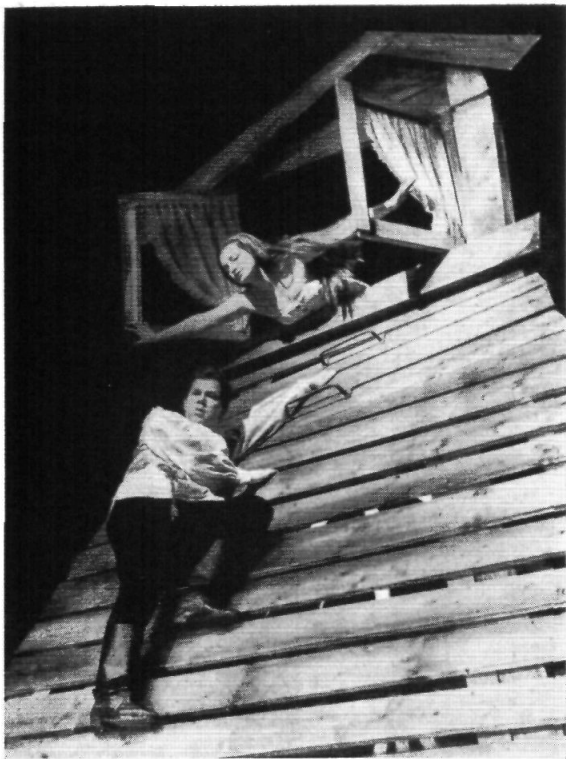
Die bekanntesten und erfolgreichsten der Opern neuerer russischer Komponisten — von Strawinsky einmal abgesehen — verleugnen nicht ihre Abkunft von Mussorgsky und dessen „Boris Godunow“. Das Beispiel dieses Werkes, die Eigenart des russischen Volkes durch folkloristische und der liturgischen Musik entstammende musikalische Mittel auszudrücken, war ebensowenig zu übertreffen wie das Libretto, das nach dem Drama des größten aller russischen Dichter, Puschkin, geschaffen ist.

Der „neue Sowjetmensch“ hat — wohl weil er eine nur hypothetisch existierende Figur ist — seine Charakterisierung und ernstzunehmende „Apotheose“ in der Oper noch nicht finden können, und auch die prominenten Sowjetkomponisten ziehen es vor, wenn sie nach national-russischen Themen greifen, um

sie zu wirklichen, dramatisch stimmigen Opern zu formen, nicht die Staatsbürger des modernen Massenstaates, sondern die Untertanen des geächteten Kaiserreiches darzustellen. Da es sich dabei keineswegs um gewollte politische „Reaktion“, sondern um ein schlichtes Lebensbedürfnis der Oper handelt — die eine Kunstform des „Klassenstaates“ ist, zumindest aber eine bürgerliche, individualistische, haben die wichtigsten Opern, deren Libretti schon aus den russischen Sujets ihre nationale Eigenart schöpfen, die soziologische Tendenz, das „alte“ Rußland, auf das man weder verzichten will noch kann, als überlebtes, verrottetes darzustellen, die kommende Revolution als etwas Wünschbares oder wenigstens Unvermeidliches anzukündigen.

Die beiden Opern russischer Provenienz, die es im November in Düsseldorf und Köln zu bemerkenswertem Erfolg gebracht haben, lassen sich fast allzu bequem aus dieser politisierenden Sicht heraus interpretieren. Schostakowitsch, als er 1930—34 seine Lady Macbeth von Mzensk komponierte, war ein prominenter Vertreter der jungen kommunistischen Intelligenz Rußlands, der die keineswegs „klassenkämpferische“ Novelle Nikolaj Lesskows in seinem Libretto zu einer ebenso vehementen wie grausigen sozialen Anklage gegen das „ancien régime“ umbog, das er, geboren 1906, bewußt kaum erlebt haben kann. Nikolaj Nabokow, dem Emigranten und Präsidenten des antikommunistischen „Kongresses für kulturelle Freiheit“, Sympathien mit der „großen Revolution“ zuzutrauen, wäre absurd. Doch blieb auch ihm nichts übrig, als er den Wunsch verspürte, eine einigermaßen aktuelle Oper zu schreiben, deren „Partituren westlichen Ohren als ein Werk russischer Musik erscheinen“ sollte, sie mit einem Libretto zu versehen, das die bewährten russischen Opernfiguren, die Großfürsten, Fürsten, Mönche und Bauern, zur Genüge aufweist. So ist auch diese Oper über den Tod des „heiligen Teufels“ Rasputin zu einem Schwanengesang aufs zaristische Reich geworden, zu einer Beschwörung der Dämonen, die das alte Rußland vernichtet haben, wahrscheinlich zur letzten auf der Musikkühne, die sich mit den uns mittlerweile schon recht ferne gerückten Zeiten befaßt. Neben der folkloristischen Tradition der russischen Oper ist ihr zweites bemerkenswertes Charakteristikum ihre enge

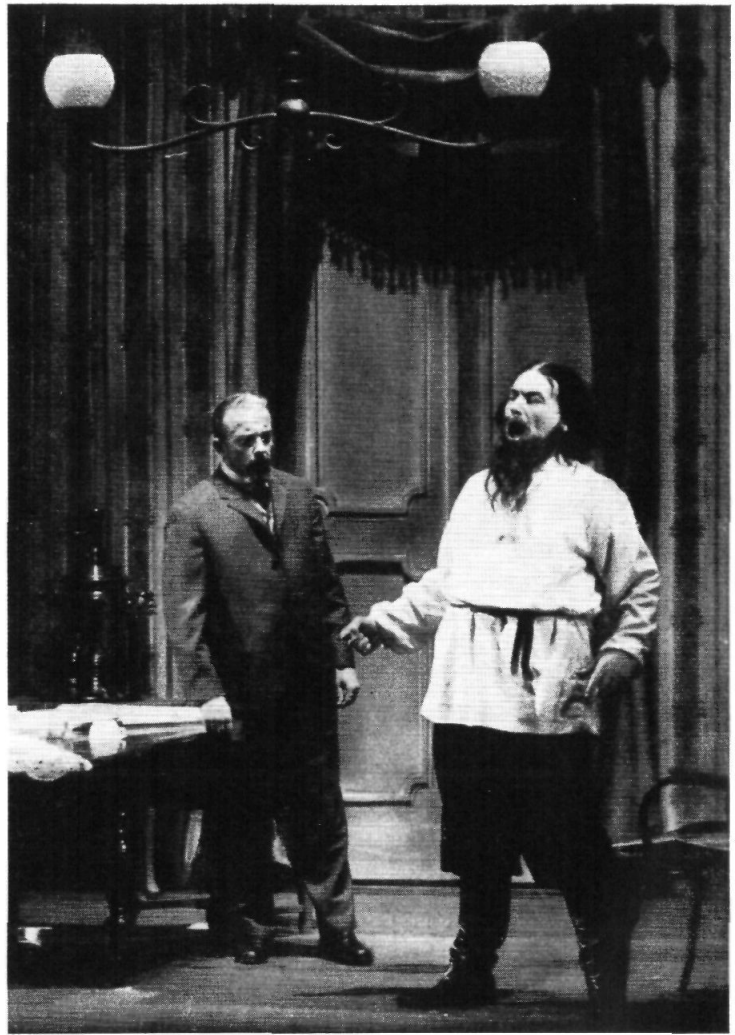




Rudolf Franc singt den Knecht Sergej, der hier seine Herrin in der Abwesenheit ihres Mannes auf dem Zimmer besucht hat und nun aus dem Fenster flüchtet.

Links: Die Titelrolle gestaltete Erika Wien (als die Herrin Katharina Ismajlowa) in Mimik und Timbre als eine von Leidenschaft und Verhängnis verzehrte Frau. Randolph Symonette als ihr Schwiegervater, den sie aus Rache vergiftet.

Rechts: Der Tod des Grigori Rasputin. Die Titelrolle wurde von Frans Andersson (rechts) mit Kraft und kluger stimmlicher Disposition gestaltet.



Verbindung und fruchtbare Abhängigkeit zur großen Literatur. Mussorgsky vertonte Gogol und Puschkin, beide berühmten Opern Tschaikowskys sind nach klassisch gewordenen Werken Puschkins geformt; Prokofieff ließ es sich nicht nehmen, Dostojewskys „Spieler“ und Tolstojs „Krieg und Frieden“ für Opern zu verwenden. Wenn Nabukow sich von dem englischen Dichter Stephen Spender das Libretto seiner Rasputin-Oper nach genauen Angaben verfertigen ließ, sorgte er dafür, daß dieses sich bewußt in den Traditionen der literarischen russischen Vorstellungswelt bewegt.

In der eigentlichen künstlerischen Bedeutung, in der dramatischen Behandlung und nicht zuletzt in der Qualität der musikalischen Substanz sind die beiden Opern allerdings weit voneinander getrennt. Dimitri Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ ist das kraftvolle Werk eines jugendlichen, genial begabten, kompromißlosen „Modernisten“, der der extremen westeuropäischen Avantgarde seiner Zeit, den an musikalischen Ereignissen überschäumenden Zwanzigerjahren, in dieser Oper ein Werk gegenüberstellte, das an Radikalität und expressionistischem Anti-Konformismus jeden Vergleich aushielt. Die Lady Macbeth ist nicht nur die bedeutendste, sondern sogar die einzige aus der kommunistischen Epoche Rußlands seit 1918 geblieben, die heute, von einigen Werken Prokofieffs abgesehen, Anspruch auf unser Interesse verdient.

Nabukows „Rasputin“, 1956 entstanden, ist keineswegs aus auch nur vergleichbar „avantgardistischem“ Geist heraus verfaßt. Sein Libretto ist historisierend, und von seiner Musik schreibt der Komponist selbst, er habe, als er sie schrieb, „nicht eigens an einen besonderen musikalischen Stil gedacht“... „ich schrieb Musik, wie, glaube ich, mein Gegenstand sie verlangte...“. Nabukow hat sich mit Kompromissen mit der veränderten Situation, dem „Altern der Neuen Musik“, abgefunden mit der Tatsache, daß sich die heute üblichen extremen Kompositionsmethoden für Opernmusik überhaupt nicht eig-

nen und daß die Oper einer handfesten, dem breiten Publikum verständlichen, der psychologischen Charakterisierung dienlichen Musik bedarf. Analog zu Inhalt und Aufbau seines psychologisch-naturalistischen Librettos ist seine Musik konservativ-historisierend, wie die Egks oder Menottis, mit Talent, Geschick und sicherem Bühneninstinkt geschrieben. Assoziationen an die Opernmusik von Mussorgsky, Tschaikowsky, Verdi und dem frühen Strawinsky stellen sich ein, und wenn der Komponist Rhythmen und Melodien aus der „Unterhaltungsmusik“ einbezieht, muß man an ähnliche Stellen denken, die Liebermann und Henze komponiert haben. Entscheidend für den Erfolg der Oper dürfte zunächst die theatralische Wirksamkeit der Musik sein, die kompetente und sichere Hand, mit der die Ensembles geführt und wirkungsvolle Soloszenen (vor allem des Rasputin) in der Tradition der großen Oper entwickelt werden.

Wie unterschiedlich diese beiden Opern an künstlerischer Bedeutung auch sein mögen, das große Publikumsinteresse ist ihnen gemeinsam und läßt sich keineswegs nur mit dem „sensationellen“ ihrer Sujets (dort der schockierende Exhibitionismus, hier die kriminalreißerische Spannung) erklären: das Interesse an russischer Kunst ist heute stärker als je. Das legitime Verlangen, durchs Medium der Kunst unmittelbaren Kontakt mit Seele und Eigenart dieses großen europäischen, den Mitteleuropäern heute unvorstellbar fernen Volkes zu gewinnen, hat diesen beiden Opern ihren Publikumszulauf garantiert wie dem Pasternak seine Leserschaft.

Die Aufführungen waren in beiden Fällen zufriedenstellend, in Düsseldorf den maßlosen Anforderungen des Schostakowitschschen Werkes mit respektabler Sicherheit gewachsen, während in Köln die Qualität der Darbietung — vor allem die hervorragende Leistung des Regisseurs O. F. Schuhs und des Bühnenbildners Caspar Neher — den „Tod des Rasputin“ Nabukows als großes theatralisches Ereignis erst ermöglichte.

Andreas Razumovsky