

DREI RUSSISCHE OPERN

Woche des zeitgenössischen Musiktheaters in Köln

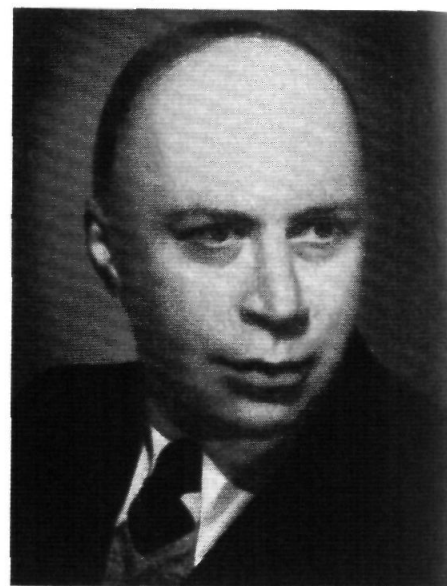
Mit einem Doppelakzent äußerster Gegensätzlichkeit ging in Köln das 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Szene. Der Westdeutsche Rundfunk als Patronatsherr des Festes stieß mit einem Programm jüngster Avantgarde-Musik ins elektronische Experimentierfeld vor, während die Kölner Bühnen mit dem Eröffnungsbeitrag ihres Parallelprogramms einer „Woche des zeitgenössischen Musiktheaters“ auf Serge Prokofieffs in Deutschland noch nicht aufgeführte Oper „Der feurige Engel“ setzten. Ein Opernwerk aus dem Gründungsjahr der IGMN (1922), bis vor fünf Jahren verschollen gewesen, über Radio Paris konzertant und auf der Biennale Venedig szenisch uraufgeführt. Ein Bühnen-Bekenntniswerk des damals 31jährigen Exilrussen, im oberbayerischen Kloster Ettal komponiert, im spätmittelalterlichen Köln spielend, für Oscar Fritz Schuh, den Kölner Generalissimus, gerade recht, daran den Standard seiner Opernbühne vor einem internationalen Forum zu erweisen.

Prokofieffs Liebe zum Musiktheater kann nicht als bedingungslos glücklich bezeichnet werden. Er hat die Oper, mehr noch als seine Vorgänger es taten, provozieren wollen, hat ihre west-östlichen Mischformen für die Buffa ins Groteske verzerrt („Liebe zu den drei Orangen“, „Verlobung im Kloster“) und für die Opera Seria ins Psychopathische verrückt („Der Spieler“, „Der feurige Engel“). Zuletzt hat er sie auch noch in die Abhängigkeit von tagespolitischen Aktualitätsbezogenheiten versetzt („Simeon Kotko“, „Der wahre Mensch“). Einen seltsam zwielichtigen Platz nimmt dabei „Der feurige Engel“ ein. Vom Stoff her schillert er zwischen nachwagnerischem Mystizismus und dostojewskyscher Trieb-Abgründigkeit, von der Partitur her

zwischen Borodin, Strauss, d'Albert und dem schwerbestückten Beschwörungsritual eigener, prokofieffscher sinfonischer Dichtung. Alle Mittel letztromantischer und russischer Klanggewalten eines Vergehensstromes und Schreckgriffs „nervenkontrapunktischer“ Opernmusik sind Prokofieff hier genehm. Daß sie ihm ins Maßlose hinein genehm sind, macht die Schwierigkeit aus.

Joseph Rosenstock, Klangregisseur der ersten deutschen Aufführung des „Feurigen Engels“, wußte der Musik mit dem Gürzenichorchester hinreißend Herr zu werden. Schuh hatte es als Szenenregisseur mit seinem Bühnenbildner Caspar Neher nicht leichter, Gliederung zu schaffen. Den sieben Szenen gewann er indes ein hohes Maß an Bildsuggestion ab. Die erzielte Atmosphäre ließ an eine Überlagerung von Grünewaldprospekten und Rembrandtkartons denken. Einzelnes dürfte haften bleiben, so wie Fragmente von Alptraumbildern oder Gedankengänge von C. G. Jung, in denen Chaos und Struktur in eins wirksam erscheint.

Keine unter den Sopranistinnen von Weltklasse, die — was Triebinstinkt und Geistschärfe, Spiel und Stimme betrifft — für die tragende weibliche Partie dieser Opernvision so prädestiniert wäre wie Helga Pilarczyk es ist. Die Stationen des von den Umarmungen eines „feurigen Engels“ verfolgten Weibwesens durchleidet sie wie eine andere, unerlöste, östliche Isolde. Bis in den Kulminationstaumel der vergeblichen Teufelsaustreibung hinein steigert sie die Geworfenheit ambivalenter Liebessüchte. Was um sie ist an Personen, Szenen, Zufällen muß verblassen. Und Schuh ließ es zurücksinken, wie Prokofieff es entworfen hat: die Episoden um Faust und Mephisto, um Agrippa von Nettesheim, um den Inquisitor, um die Wahrsagerin. Nur das Schlußbild, die hek-



Serge Prokofieff

tisch-hysterische Teufelsaustreibung im Chor des Nonnenklosters, läßt er in Neubayreuther Symbol-Realistik breit ausspielen: Ein sehr russisches, ein rätselhaft zwielichtiges, ein an Leibesnöten und Geistgesichten leidendes Opernwerk. Ausweglos, depressiv, unbewältigt. Das Premierenpublikum verharrte großenteils hilf- und schutzlos. Der befreiende Schlußbeifall zielte auf die überragenden Leistungen aller am Werk Beteiligten hin. Auf die Schallplattenaufnahme der Oper, die Vega-Paris 1957 einspielte, wird im Rezensionsteil des „fono forum“ in Kürze noch eingehend zurückzukommen sein. Ausgezeichnet mit dem Preis der Französischen Schallplatten-Akademie und dem Charles-Cros-Preis 1958, stellt diese Aufnahme eine Kulturtat auf diskographischem Gebiet dar, was die Oper des 20. Jahrhunderts betrifft.

Figuren und Vorfälle der Geschichte sind seit Monteverdis „Krönung der Poppäa“ nicht mehr von der Opernbühne verschwunden. Zeiten des Übergangs, wie die erste Hälfte des 19. und die des 20. Jahrhunderts tun sich besonders hervor in „Historischen

Klemperer, R. Strauss, Egk — Anekdoten „mit Musik“

Otto Klemperer beklagt sich bei dem Londoner Direktor der Columbia, daß seine kürzlich erschienene Platte der „Ersten“ von Mahler in keinem Londoner Geschäft zu haben sei. Mendelssohn — so heißt der Direktor — kann das gar nicht begreifen und die beiden machen sich auf den Weg durch die Londoner Schallplattenläden. Klemperer hat recht: überall empfiehlt man den beiden andere Aufnahmen der Symphonie, da die Klemperer-Aufnahme nirgends zu haben ist. Als schließlich eine Verkäuferin rät, die Herren möchten doch die neue Aufnahme von Karl Böhm nehmen, die sei viel besser als die von Klemperer, platzt dem Dirigenten der Kragen und es entspinnt sich folgender Dialog:

Klemperer: „Wissen Sie überhaupt, wer ich bin?“

Verkäuferin: „Nein, mein Herr.“

Klemperer: „Ich bin der Otto Klemperer!“

Verkäuferin (mit leiser Ironie): „Jetzt sagen Sie nur noch, der andere Herr sei der Gustav Mahler!“

Klemperer: „Nein, mein Fräulein — das ist der Mendelssohn!“

und verläßt mit diesem, das verblüffte Fräulein stehen lassend, triumphierend den Laden.

Es war die Zeit, als die deutschen Orchester die modernen Meister des Konzertsaales nicht selten vollkommener beherrschten als die klassischen. Das schien damals auch in einer großen deutschen Provinzstadt der Fall gewesen zu sein. Richard Strauss war als Gastdirigent geladen und hielt Probe ab. Sein eigenes „Tod und Verklärung“ war gut vorübergegangen, aber mit der Jupiter-Symphonie haperte es. Nun ist Richard Strauss wohl bekanntlich einer der idealsten Mozart-Interpreten, die jemals gelebt haben. In einer Erholungspause flüstert er dem ersten Kapellmeister ins Ohr: „Ja, der Mozart ist halt doch noch schwerer als der Strauss!“

Man beglückwünschte den Münchener Komponisten Werner Egk zum 50. Geburtstag. Er äußerte sich einem jüngeren Komponisten gegenüber, der bisher keine Erfolge zu verzeichnen hatte: „Eigentlich müßte man mir kondolieren, denn jedes Jubiläum ist eine fortschreitende Alterserscheinung... dem Tode etwas nähergerückt“. Der junge Mann platzte unbeherrscht heraus: „So ist es richtig, Herr Professor, man muß uns schließlich auch etwas Platz machen“.

Opern“. Von Spontinis „Cortez“ über Berlioz' „Cellini“ bis zu Meyerbeers „Hugenhotten“, Wagners „Rienzi“ und Verdis „Lombarden“ spannt sich der Bogen einer historisch hochgesteigerten romantischen Opernrevue. Aber auch unsere eigenen, jüngsten Jahrzehnte stehen nicht zurück: Egks „Columbus“, v. Einems „Danton“, Milhauds „Bolivar“ und „Christoph Colombe“, Britzens „Gloriana“, Kreneks „Karl V.“, Poulencs „Karmeliterinnen“ bilden eine paradoxe Versammlung an Staatsaktionen auf der Opernbühne. Neuestens gesellte sich ihnen Grigori Jefimowitsch Rasputin hinzu.

Den Exilrussen Nicolas Nabokov, Wahlpariser, hat die Gestalt des „heiligen Teufels“ seit seinen Kindertagen nicht losgelassen. Wie ein Albtraum ist der Wandermönch und Wundertäter, der Rebell und Exhibitionist, durch Nabokovs eigene Erdenfahrt gespenstert. Rasputin verfolgte ihn, bis er sich seiner in einer späten Oper entäußert hat. Ihre Erstfassung war 1957 zu Louisville/USA in Szene gegangen. Ihre definitive Fassung gab der Komponist nach Köln, an O. F. Schuh. Schuh erwies sich in der Tat als der Mann, der diesen Opern-„Tod des Grigori Rasputin“ ans Gespenstische heranzurücken vermag. Kein Kleines angesichts des Filmverfahrens eines Librettos, das ständig vor- und rückwärts blendet. Diese Überblendtechnik der Szenerie kann ohne optisch-akustische Perfektion der Darstellung allzu leicht ins Opern-Filmische, in die Kolportage abgleiten.

Ort des Opern-Todes ist das zum ikonengeberrschten Empfangsraum gemodelte Kellergeschoß des großfürstlichen Palais im St. Petersburg des Jahres 1916. Hier wird Rasputin mit vergiftetem Marsalla traktiert, hier schläft er seinen Rausch aus, hier bringt ihn die Kugel zur Strecke. Die Zwischenszenen springen zurück zu Rasputins Wunderheilung am Zarewitsch, zum Komplott der Verschwörer im Kriegslazarett, zu Rasputins Schocktherapie an pathologischen Hofdamen, zu seiner Flucht ins Vergessen bei Wein, Weib und Zigeuner-

Oscar Fritz Schuh



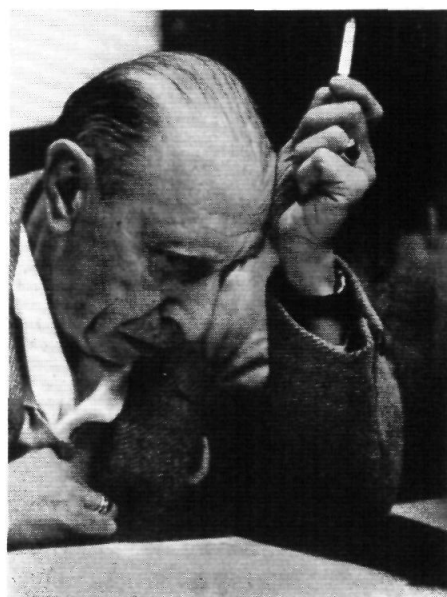
musik, zu dumpfem Triebtraum des Betrunkenen mit wirrem Frauenkranz und mörderisch drohender Popschar.

In seiner Musik kümmert sich Nabokov dazu um eine Synthese von Menottis Sentimentalität und Strawinskys Härte, von Ostkirchenchoral und Jazz-Combo, von Rimsky und Zigeunersong. Daher ihre in mancherlei Einzelheiten einnehmende Augenblickswirkung und aber auch ihre rasch verfliegende Beiläufigkeit. Eine gebrochen russische, bourgeoise Allerweltsmoderne durchwaltet diese Opernmusik.

Joseph Rosenstock hatte die Partitur immerhin genau durchforstet und klangdifferenziert aufgefaltet mit seinem Gürzenichorchester. Das andere Plus der Kölner Uraufführung: die szenische Realisation durch Schuh und seinen Haupthelfer Neher. In silbergraue Samttöne getaucht, schweben und schwingen die zweimal vier Bilder wie Traumvögel ineinander. Wo Schuh der Szene durch Staffelung Umriß geben kann, bleibt die Bildwirkung am zwingendsten. Auf den heidnisch-christlichen Rasputin fanden sich in der Darstellung durch Frans Anderson kernstrahlende Kräfte gebündelt und auf seine Widersacherin, Gräfin Marina, in Denise Duval klarkonturierte Lichter. Neuartige Hallwirkungen der Sing- und Sprechstimmen, auch des Orchesterklangs, öffneten Optik und Akustik gleichsam ins Unendliche. Abstrakte Bilder zum Szenenwechsel „übersetzten“ die Zwischenaktmusik höchst fesselnd. Schuhs Regiekünste werden an solchen Stellen zu wahren Dichtkünsten. Einhellige Begeisterung kam gleichwohl nicht recht auf angesichts dieses problematischen Opernwerkes, so glanzvoll sich Darstellungsrang und Gesellschaftsrahmen auch gaben. Zeitoper? Ein zwiespältiges Ereignis.

*

In kühner Koppelung brachten die Kölner Bühnen Strawinskys „Nachtigall“ (nach Andersen) und Ravels „L'Enfant et les sortilèges“ (nach Colette) auch zum Abschluß ihrer Woche zeitgenössischen Musiktheaters zu einem anspruchsvollen Märchenoperabend zusammen. Die Koppelung war voller ästhetischer und stilistischer Widersprüchlichkeiten, vereinbar nur im Paradoxen. Strawinsky zielt in seiner „Nachtigall“ auf Sinnbild, Ravel in seinem Opernmärchentanz auf Spuk: lyrische Märchenoper in russischer und witzige Tanzoper in französischer Sicht. Hans Bauer (Regie), Teo Otto (Bild), Marcel Luipart (Choreographie) und Joseph Rosenstock (Pult) hatten sich in die zwiefache Zauberei zu teilen gehabt. Sie zerteilten sich jedoch nicht; sie fanden den einen und gleichen Schlüssel, die Zaubervelt zu erschließen. Man hat Strawinskys „Nachtigall“ gleich im Uraufführungsjahr, Paris 1914, einen kompositionstechnischen Stil-Bruch nachgesagt. Das erste Bild zeige impressionistische, das zweite schönbergisch-klanghysterische Züge. Das ewige Arrangieren des Komponisten selber an seiner „Nachtigall“, die bald als Konzertsnachtigall, bald als Ballettsnachtigall erschien, hat die Opernfassung nicht vertrauter werden lassen. In Deutschland war sie, soweit ich sehe, zwischen 1923 und 1953



Igor Strawinsky

völlig verstummt, die 30 Jahre zwischen Kleibers Mannheimer Erstaufführung bis zu Dressels Nürnberger Wiederentdeckung. Rosenstock brachte für die Kölner Musteraufführung soviel an Vorarbeit auf, daß die Partitur doch als Klang-Einheit zu hören war. Selbst das Einläuten zum Porzellanpalastbild konnte als Geschwisterklang verstanden werden zu den glockenartigen Orgelpunkten unter dem Lied des Fischers im Kahn, das die Einzelszenen ritornellartig verbindet. Und die verzückten Terzgirlanden der Nachtigallenrufe aus dem Orchestergrund (Erika Köth) neben den klangraum-aufreißenden Kontrapunkten etwa zwischen dem Bonzenbaß und dem Piston mit der Posaune erweisen sich dem heutigen Ohr einander offenbar näher verwandt als es den Ohren der Pariser Premierenbesucher Anno 14 schon möglich gewesen sein muß.

Bauers Regie und Ottos Bild suchten das Schillernde des Werkes ineinanderzuwirken. Die Traumvision des Rahmenbildes der mondnachtigen Meerlandschaft knüpfte dabei an Ponelles „Pelléas et Mélisande“ ebenso an wie an Wieland Wagners „Rheingold“. Mit wehenden Wellen, Fisch-Mobiles, mit schaukelnden Bootsegeln, blinkendem Geäst und flutenfeuchtem Wassergewächs unterm Meermond hielt sich die zauberhafte Impression jedoch fern vom überladenen Exotismus der Uraufführungsmodelle eines Alexandre Benois. Glatte Jugendstilreminiszenzen hätte man nach alldem für das Schlafgemach des Kaisers nicht erwarten wollen. Die Regie begab sich hier andererseits des aus Massines Choreographie bekannt gewordenen Aufgebots personifizierter guter und böser Taten. In Summa: für das Atmosphärische eines der bezauberndsten Opernwerke des frühen 20. Jahrhunderts war in Köln soviel Flair erreicht, daß die in der Rheinmetropole versammelte Experten-Internationale des 34. Weltmusikfestes wohl lange noch zehren wird von solchen Aufschwüngen und Verwandlungen. Oper, dreimal Russen-Oper, als Zauberin auch im 20. Jahrhundert.

Heinrich Lindlar