

ALBAN BERGS «WOZZECK» IM OPERNHAUS ZÜRICH

Krude Physiognomie, hergerollte Symbolik

Nach langer Abwesenheit kommen in dieser Saison gleich beide Opern von Alban Berg wieder ins Opernhaus. «Wozzeck» machte, mit grosstem Erfolg aller Beteiligten, den Anfang, «Lulu» folgt im Juli.

von HERBERT BÜTTIKER

Der Fall Wozzeck hat Justizgeschichte geschrieben, später Literatur- und schliesslich Musikgeschichte. Die Ermordung seiner Geliebten aus Eifersucht brachte den Leipziger Friseur am 27. August 1824 aufs Schafott, voraus ging ein langer wissenschaftlicher Disput über die Zurechnungsfähigkeit des Täters. Georg Büchner stützte sich für sein Drama «Woyzeck» auf die psychiatrischen Gutachten, aber dass die komprimierten Szenen in ihrer auch sprachlichen Kühnheit nicht auf eine bloss Nachzeichnung und Erörterung des Kriminalfalls auf der Bühne zielte, ist klar: da war nicht der Neurologe, sondern der Dichter am Werk: ecce homo.



Als wäre die Welt tot: Wozzeck und Andres (knieend) auf freiem Feld.

Das Fragment (Büchner starb 1837 im Alter von 23 Jahren in Zürich) wurde zum Theaterereignis des Expressionismus. 1914 wohnte Alban Berg der Erst-

aufführung des «Woyzeck» in Wien bei und fing Feuer. Die Arbeit zog sich hin – Alban Berg war von 1915–1918 Soldat – und von der Vollendung bis zur Uraufführung brauchte es nochmals Jahre. Am 14. Dezember 1925 folgte in der Staatsoper unter der Linden in Berlin unter Erich Kleiber die erfolgreiche Uraufführung der ersten grossen atonalen Oper.

Der Weg vom Gerichtsfall zur Oper war lang – wie viel hat diese mit dem historischen Faktum noch zu tun? Die Oper – drei Akte, fünfzehn Szenen, in sich geschlossen und durch orchestrale Verwandlungsmusiken doch fließend miteinander verbunden – gibt eine doppelte Antwort: alles und nichts, je nach dem, ob die Musik von der immensen Mannigfaltigkeit ihrer Formen und damit auch ihrem Stoffreichtum betrachtet wird oder von der grandiosen Einheit und Absolutheit ihres expressiven Stils, in dem sich vom Volksliedhaften zum Verzweiflungsschrei, vom Militärmarsch zum visionären Naturklang, von der Tanzmusik zur explosiven dramatischen Steigerung alles sozusagen mit traumwandlerischem Kalkül zum Ganzen eines eigenen Tons verbindet.

Ein Wrack und ein perfektes Ding

Wonach soll sich die Inszenierung richten, nach dem «Ton», nach dem Klanggeschehen? Berg hat, wie er an Kleiber schreibt, «sich keine, wie man sagt: rein expressionistische Dekoration vorgestellt». Einen «gewissen Realismus» wünschte er sich besonders für die «Landschaftlichen Bilder», wenigstens «Andeutungen für die Interieurs» – insgesamt aber offenbar einen szenischen Rahmen, in dem Ort und Zeit, gesellschaftliche Verhältnisse, Individuen kenntlich blieben. Das Zürcher Inszenierungsteam setzt, mit hochgetriebener Ästhetik und szenisch eigenwillig, ganz auf die expressive Übersteigerung, der Regisseur Peter Mussbach mit einem Bewegungsrepertoire, das hart zur Sache geht, die Kostümbildnerin Andrea Schmidt-Futter mit fratzenhaften Figuren grossteils in Schwarzgrau, Erich Wunder mit einem abstrakten Bühnenbild aus grossen Elementen. Eine bühnenbreit ansteigende Wand, deren bauchige Form und rostig-raue Oberfläche an einen Schiffskörper denken lassen, schneidet die Raumtiefe ab. Nur durch



Bilder: Niklaus Stauss

Marie und Margret (stehend) halten Ausschau nach dem Tambourmajor.

zwei enge Türfluchten gegen hinten und verschiedene Versenkungen in die Tiefe wird die plakative Flächigkeit dieses Handlungsraums durchbrochen.

Aus der Versenkung taucht Andres auf, worauf Wozzecks «Hohl! Alles hohl» natürlich nur zu bestätigen ist, von unten kommen dann auch leurengeleichen die Burschen und Soldaten wenigstens bis auf Brusthöhe auf die Bühne zum Jägerchor, während die beiden Handwerksburschen, wie zuvor schon die spinnenartigen Soldaten im Gefolge des Tambourmajors, an Seilen die Wand herunter hangeln. Im Kontrast zur kruden Physiognomie dieser Wrack-Welt überrascht die Inszenierung auch mit der hereinrollenden auf Hochglanz polierten Walze, die zu Balanceübungen auffordert, als Bett Verwendung findet und wohl so etwas wie den (prekären) Ort häuslich-heiler Welt meint. Zweimal lodert da auch Feuer auf.

Auf falsche Weise richtig

Der Effekt verpufft schneller, als er sinnlich-sinnfälliges Ereignis werden

könnte, und im Dienst einer hochgeschraubten Bildlichkeit, sei sie nuns symbolisch zu deuten oder auf unmittelbaren Effekt angelegt, klettert mancher Regieeinfall über die eigentlichen Handlungserfordernisse hinweg. In Bergs ja ebenfalls «extremem» Klangwelt mag man wenigstens den Zug ins Grelle und Monströse begründet finden, aber vielleicht wäre gerade die grelle bzw. hellsichtige Beleuchtung realer Verhältnisse die grosse Stärke seiner Tonsprache. Wo alles schief steht, lässt sich dagegen das Mass der Schräglage nicht mehr ermessen, wo sich die Menschheit schon sichtbar im Zustand postkatastrophalen Dahinvegetierens befindet, kommen die Röntgenstrahlen der Musik zu spät. Die musikalische Deformation des Jägerchors klingt – vom Opernhauschor so forsch wie nötig intoniert – in dieser Inszenierung auf falsche Weise richtig. Der Tambourmajor, den Rudolf Schasching mit dem Schneid eines Sumo-Ringers auf die Bühne schiebt, wird von seiner Marschmusik nicht entlarvt, sondern akustisch noch weiter maskiert. In die-

sem Sinn, in der Überzeichnung bloss sozusagen, bleiben auch die Herren Doktor und Hauptmann – trotz der musikalischen Prägnanz, die sie von Alfred Muff bzw. Stuart Kale erhalten. Mehr Figuren am Rand als am Abgrund bleiben auch die Handwerksburschen (Andreas Macco und Peter Kálmán), Margarete (Ursula Ferri), der Narr (Martin Zysset).

Starkes Zentrum

Spannend, dringlich, sind die in sich vielschichtigen Figuren, Michael Howards Andres, der im Banne Wozzecks zum schillernden Charakter wird, dann vor allem die beiden Protagonisten. Matthias Goernes Rollendebut als Wozzeck beeindruckt fast mehr durch seine starke schauspielerische Präsenz als stimmliche Farbigkeit (zumal, was tiefe Passagen angeht), aber auch musikalisch gibt er seiner Figur ein deutliches Gesicht. Darin steht die Aggression als Reaktion für alle Schändung zwar schon in der ersten Szene («Ich glaub', wenn wir in den Himmel kämen, so müssten wir donnern helfen»), aber noch mehr die Lähmung des Verängstigten, dessen Rache zuletzt nur das Naheliegendste trifft, die Frau, die er eigentlich liebt. Zu seiner Selbstentfremdung zwischen Getriebenheit und Apathie kontrastiert in dieser Inszenierung entschieden herausgearbeitet Maries energisches zu sich selber Stehen. Mit starker, auch stimmlich allem standhaltende physischer Präsenz, setzt Solveig Kringelborn – auch sie zum ersten Mal in dieser Rolle – ihre Figur in Szene. Mit lyrischer Intensität, mit aufbrausender Dynamik (einiges wäre da noch zurückzunehmen) setzt sie sich durch, immer zupackend, in der Lebensgier, in der Sorge um den Mann, im aggressiven und zärtlichen Umgang mit dem Kind, in der Ablehnung ihres eigenen Tuns, im Trotzdem.

Hier, in der musikalischen Intensität des Ensembles überhaupt und mit aller Detailschärfe auch des Orchesters, besitzt die Aufführung überragendes Format. Christoph von Dohnányis Dirigat gipfelt in sinfonischen Ergüssen von bestürzendem Zug wie im Orchester-Nachspiel der ersten und vierten Szene des Mittelaktes. Spannung, Kontrastreichtum, Ausdrucksfülle – vor allem in musikalischer Hinsicht kamen die Ereignisse ungesucht, direkt.

ER SCHRIEB NICHT NUR DEN «BRUNDIBÁR» – ZUM 100. GEBURTSTAG DES KOMPONISTEN HANS KRÁSA

Musikhistorisches Überleben mit einer Kinderoper

«Brundibár» hat den Komponisten Hans Krása berühmt gemacht – auf traurige Weise: Die Kinderoper wurde im KZ Theresienstadt über fünfzig Mal gespielt. Weiteres ist – wie neue CDs zeigen – zu entdecken.

von WALTER LABHART

Die schon 1939 für einen Opernwettbewerb des tschechoslowakischen Staates komponierte zweiaktige Oper «Brundibár» auf einen Text des Prager Schriftstellers, Maler, Zeichners und Juristen Adolf Hoffmeister (1902–1973) erlangte vom Herbst 1943 an traurige Berühmtheit, als sie in Theresienstadt bis zur Deportation seines Autors und der mitwirkenden Kinder am 16. Oktober 1944 nach Auschwitz mehr als fünfzig Mal offiziell aufgeführt wurde. Nebst der ebenfalls häufig gespielten Nationaloper «Die verkaufte Braut» von Bedrich Smetana und dem 1943 in Theresienstadt entstandenen, dort jedoch nicht mehr aufgeführten Spiel «Der Kaiser von Atlantis oder Die Tod-Verweigerung» von Viktor Ullmann verkörpert keine musikalische Komposition so viel vom Widerstandsgeist und vom Mut zum Überleben wie die schliesslich zum Symbol des künstlerischen Lebens in jenem

Durchgangslager für die Todestransporte nach dem Osten gewordene Kinderoper. Nach der Ermordung des Komponisten in einer Gaskammer überlebte als einziges seiner Werke eben jener «Brundibár», dessen Titel sowohl «Brummbär» als auch «Hummel» bedeutet. Einfach wie die oft volkstümlich sich gebende Musik, die mal aus Strawinsky «Petrušchka» zitiert, mal den Tonfall von Märschen aus der Widerstandsmusik aufgreift, ist auch der Inhalt der Oper. Sie handelt vom Leierkastenmann Brundibár und von Schulkindern, die versuchen, mit ihrem Gesang etwas Geld für Milch zu erhalten. Dies gelingt ihnen erst, nachdem sie sich zusammengeslossen haben, um Brundibár zu vertreiben. «Gemeinsam widerstehn bricht des Bösen Macht», lautet denn auch die Quintessenz des Spiels, vorgetragen im Schlussmarsch, den die Kinder Aninka und Pepíček (Hauptrollen) anführen.

CD-Aufnahme mit Dokumentation

Während seiner Inhaftierung in Theresienstadt reduzierte Krása die grössere «Prager Fassung» auf ein kleineres Ensemble, dem er eine Handharmonika hinzufügte. Diese sogenannte «Theresienstädter Fassung» hat sich seit der sehr späten Erstveröffentlichung des Klavierauszugs mit tschechischem, englischem und deutschem Text (Panton, Prag) im Jahre 1993 durchgesetzt und

wird auch in CD-Einspielungen bevorzugt. Am meisten Beachtung verdienen die von Joza Karas geleitete Erstaufnahme mit dem Disman Ensemble des Tschechischen Rundfunks Prag (Channel Classics CCS 5193), die ausserdem die «Tschechischen Lieder» für Kinderstimmen mit Streichquartettbegleitung von Frantisek Domazlicky anbietet, und die soeben erschienene Neuaufnahme mit der Mädchenkantorei St. Eberhard und dem Stuttgarter Knabenchor «collegium iuvenum» unter der Leitung von Friedemann Keck (Editions Abseits, EDA 015–2). Das rund eine halbe Stunde dauernde Werk wird auf dieser Produktion ergänzt durch eine zweite CD mit dem Feature «Brundibár und die Kinder von Theresienstadt» von Hannelore Wonschik, in das etliche Zeitzeugen einbezogen wurden.

Immer noch im Schatten des «Brundibár» stehen die keineswegs weniger bedeutenden Lieder und Instrumentalwerke des heute vor hundert Jahren als Sohn eines tschechischen Staatsanwalts und einer deutschsprachigen Jüdin in Prag geborenen Komponisten. Der an der Deutschen Musikakademie von Alexander Zemlinsky in Komposition und Dirigieren unterrichtete Musiker wurde von Max Brod ideell gefördert, der an den Fünf Liedern op. 4 (CD Supraphon SU 3334–2 231, zusammen mit den Drei Liedern nach Rimbaud und

Liedern von Pavel Haas und Erwin Schulhoff) die «technisch wohlfundierte Struktur, zart pointiert» lobte. Mit der Sinfonie für kleines Orchester (CD Decca 455 587–2, zusammen mit der Oper «Verlobung im Traum») vertrat der Bewunderer der französischen Avantgarde sein tschechisches Heimatland am 4. Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik 1926 in Zürich.

Kammermusik

Für die 1933 von George Szell in Prag aus der Taufe gehobene Oper «Verlobung im Traum» nach Dostojewskys gleichnamiger Novelle erhielt Krása den Staatspreis, doch geriet das zweiaktige Bühnenwerk rasch in Vergessenheit. Demselben Schicksal unterlagen auch das stellenweise bitonale, hochexpressive Glissandi aufweisende 1. Streichquartett (1921) und die weiteren kammermusikalischen Arbeiten aus der Theresienstädter Zeit: Passacaglia und Fuge für Streichtrio (1943), 2. Streichquartett («Thema und Variationen», 1943/44) und Tanz für Streichtrio (1944). Diese verschiedentlich Strawinsky-Einflüsse und Elemente aus der böhmischen Volksmusik enthaltenden letzten Kompositionen liegen in zwei ebenbürtigen Einspielungen vor, mit dem Kocian Quartett auf Praga PRD 250 106 und mit dem La Roche Quartet auf Channel Classics CCS 3792.



Bild: pd

Hans Krása: Opfer des Rassenwahns.

Unabhängig davon, ob sie künstlerische Dokumente jener tschechisch-jüdischen Zwangsgemeinschaft im zu Propagandazwecken missbrauchten «Musterlager» Theresienstadt sind, verdienen Krásas Werke mehr gespielt zu werden. Sie sind das Spiegelbild einer ausgeprägten Musikerpersönlichkeit, die nicht nur mit der Kinderoper «Brundibár» weiterleben sollte.