FRA NZ SCHUBERTS HEROISCH ROMANTISCHE OPER «FIERRABRAS» IM OPERNHAUS ZÜRICH

Häuslicher Krieg im Dreischuberthaus

Zu gut, um sie liegen zu lassen, zu sperrig, um ins Repertoire zu finden: Schuberts Opern bleiben eine Herausforderung. Dass und wie sehr sich die Mühe lohnt, zeigt die Neuinszenierung des «Fierrabras» im Opernhaus.

HERBERT BÜTTIKER

Die Geschichte handelt von König Karl, seinem Feldzug gegen die Mauren und von jungen Liebenden. Die maurische Fürstentochter Florinda liebt den christlichen Ritter Roland, ihr Bruder Fierrabras liebt, ohne Gegenliebe zu finden, König Karls Tochter Emma. Diese liebt Eginhart, einen Ritter von untergeordnetem Rang, also unglücklich. Die Geschichte handelt von Kampf und Gefangenschaft, von Verrat und Bewährung, und sie endet gut: mit der Unterwerfung des maurischen Tyrannen, der Vereinigung der Liebenden und dem Glück der selbstlosen Freundschaft des zum Christentum übergelaufenen Fierrabras. Alles in allem: ein sperriges Libretto, das Josef Kupelwieser, Sekretär am Kärntnertortheater, für Schubert nach verschiedenen mittelalterlichen Quellen geschrieben hat. Auf der Opernhausbühne sehen wir zunächst etwas ganz anderes: ein biedermeierliches Zimmer, das die ganze Bühne ausfüllt, aber eigentlich ganz klein ist. Denn alles – Flügel, die Kuckucksuhr und die Blumentöpfe – ist um mehr als das Doppelte vergrössert, und so sitzt Franz Schubert auf dem hohen Stuhl vor dem grossen Flügel: ganz klein. Er arbeitet an «Fierrabras» und an seinem Problem, das ihn klein macht: der Vater. Die Bühne, auf der Klaus Guth und sein Ausstatter Christian Schmidt die «heroisch-romantische», aber eigentlich auch biedere Geschichte bringen, ist diejenige von Schuberts Innenleben: seine Seele, seine Musik, sein Arbeitszimmer, und dieser Ansatz, der die Frage mitreflektiert, wie der Komponist zu diesem Werk kam, ist nun wirklich reizvoll. Denn interessiert uns Schubert als Gestalt nicht sehr viel mehr als das recht eindimensionale Personal seines Stücks? Dieses fügt sich in der neuen Perspektive nun auch zu einem facettenreichen Ganzen – ein glänzendes Regiekonzept, auch weil es die Musik von einem theatralischen Realismus befreit, dem sie wohl in dramatischen Arien und Ensembles, aber kaum in einer Dramaturgie über das Ganze gewachsen ist.

Der Sohn

Nun verteilt Schubert also seine Figuren, die da wie aus dem Nichts ins Zimmer treten, Holzschwerter, Pappkronen und alles, was es zum häuslichen Krieg sonst noch so braucht, und eben manchmal auch Noten, die sie zu singen haben. Es sind viele – Schubert, man weiss es, ist der Komponist der himmlischen Längen, und spätestens beim Schlussgesang (nach gut dreistündiger Aufführung) glaubt man, dass die Sänger auch wirklich aus den Noten singen, die sie in Händen halten. Aber der Abend ist eine Schubertiade voller Herrlichkeiten. Unter der Leitung von Franz Welser-Möst lässt das Orchester mit schöner Arbeit hören, dass die «Fierrabras»-Musik in die Zeit des reifen Schubert gehört (1823 war auch das Jahr der «Schönen Müllerin», die «Unvollendete» und die «Wanderer-Fantasie» waren schon da), und auf der Sängerbühne präsentiert sich ein grosser Reichtum von Lied-, Arien- und Ensembleformen. Neben der dramatischen Verve mit manchmal auch rauen Hörnern lebt der Abend weit gehend vom lyrischen Schwung, von der schwebend kreisenden Rhythmik, zu der Welser-Möst sein Ensemble animiert. Da entsteht oft ein Zauber, der an die wirkliche Anwesenheit des Komponisten auf der Bühne glauben lässt, in dessen Kopf sich alles bildet und der, obwohl er sich mit eher dürrer Stimme nur prosaisch äussert, das musikalische Zentrum der Aufführung ist. Schubert – die gedrungene Gestalt, der rundliche Kopf und die Brille: Wolfgang Beuschel entspricht dem konventionellen Schubert-Bild perfekt – ist also reichlich beschäftigt, aber auch mit Angst und Hoffnung engagiert an diesem Abend. Dass die Figur in solcher ununterbrochener

16 FEUILLETON DER LANDBOTE • DIENSTAG, 12. NOVEMBER 2002

FRANZ SCHUBERTS HEROISCH-ROMANTISCHE OPER «FIERRABRAS» IM OPERNHAUS ZÜRICH

Häuslicher Krieg im Dreischuberthaus

Zu gut, um sie liegen zu lassen, zu sperrig, um ins Repertoire zu finden: Schuberts Opern bleiben eine Herausforderung. Dass und wie sehr sich die Mühe lohnt, zeigt die Neuinszenierung des «Fierrabras» im Opernhaus.

von HERBERT BÜTTIKER

Die Geschichte handelt von König Karl, seinem Feldzug gegen die Mauren und von jungen Liebenden. Die maurische Fürstentochter Florinda liebt den christlichen Ritter Roland, ihr Bruder Fierrabras liebt, ohne Gegenliebe zu finden, König Karls Tochter Emma. Diese liebt Eginhart, einen Ritter von untergeordnetem Rang, also unglücklich. Die Geschichte handelt von Kampf und Gefangenschaft, von Verrat und Bewährung, und sie endet gut: mit der Unterwerfung des maurischen Tyrannen, der Vereinigung der Liebenden und dem Glück der selbstlosen Freundschaft des zum Christentum übergelaufenen Fierrabras. Alles in allem: ein sperriges Libretto, das Josef Kupelwieser, Sekretär am Kärntnertortheater, für Schubert nach verschiedenen mittelalterlichen Quellen geschrieben hat.

Auf der Opernhausbühne sehen wir zunächst etwas ganz anderes: ein biedermeierliches Zimmer, das die ganze Bühne ausfüllt, aber eigentlich ganz klein ist. Denn alles – Flügel, die Kuckucksuhr und die Blumentöpfe – ist um mehr als das Doppelte vergrössert, und so sitzt Franz Schubert auf dem hohen Stuhl vor dem grossen Flügel: ganz klein. Er arbeitet an «Fierrabras» und an seinem Problem, das ihn klein macht: der Vater. Die Bühne, auf der Klaus Guth und sein Ausstatter Christian Schmidt die «heroisch-romantische», aber eigentlich auch biedere Geschichte bringen, ist diejenige von Schuberts Innenleben: seine Seele, seine Musik, sein Arbeitszimmer, und dieser Ansatz, der die Frage mitreflektiert, wie der Komponist zu diesem Werk kam, ist nun wirklich reizvoll. Denn interessiert uns Schubert als Gestalt nicht sehr viel mehr als das recht eindimensionale Personal seines Stücks? Dieses fügt sich in der neuen Perspektive nun auch zu einem facettenreichen Ganzen – ein glänzendes Regiekonzept, auch weil es die Musik von einem theatralischen Realismus befreit, dem sie wohl in dramatischen Arien und Ensembles, aber kaum in einer Dramaturgie über das Ganze gewachsen ist.

Der Sohn

Nun verteilt Schubert also seine Figuren, die da wie aus dem Nichts ins Zimmer treten, Holzschwerter, Pappkronen und alles, was es zum häuslichen Krieg sonst noch so braucht, und eben manchmal auch Noten, die sie zu singen haben. Es sind viele – Schubert, man weiss es, ist der Komponist der himmlischen Längen, und spätestens beim Schlussgesang (nach gut dreistündiger Aufführung) glaubt man, dass die Sänger auch wirklich aus den Noten singen, die sie in Händen halten. Aber der Abend ist eine Schubertiade voller Herrlichkeiten. Unter der Leitung von Franz Welser-Möst lässt das Orchester mit schöner Arbeit hören, dass die «Fierrabras»-Musik in die Zeit des reifen Schubert gehört (1823 war auch das Jahr der «Schönen Müllerin», die «Unvollendete» und die «Wanderer-Fantasie» waren schon da), und auf der Sängerbühne präsentiert sich ein grosser Reichtum von Lied-, Arien- und Ensembleformen. Neben der dramatischen Verve mit manchmal auch rauen Hörnern lebt der Abend weit gehend vom lyrischen Schwung, von der schwebend kreisenden Rhythmik, zu der Welser-Möst sein Ensemble animiert. Da entsteht oft ein Zauber, der an die wirkliche Anwesenheit des Komponisten auf der Bühne glauben lässt, in dessen Kopf sich alles bildet und der, obwohl er sich mit eher dürrer Stimme nur prosaisch äussert, das musikalische Zentrum der Aufführung ist. Schubert – die gedrungene Gestalt, der rundliche Kopf und die Brille: Wolfgang Beuschel entspricht dem konventionellen Schubert-Bild perfekt – ist also reichlich beschäftigt, aber auch mit Angst und Hoffnung engagiert an diesem Abend. Dass die Figur in solcher ununterbrochener Bühnenpräsenz nicht aufdringlich und nicht langweilig wird, zeugt für schauspielerisches Können und eine Regie, die ihr Konzept offen umsetzt. Konsequent ist natürlich, dass die drei jungen Helden des Stücks alle ebenfalls Schubertsche Attribute und identische Kleider tragen. «Fierrabras» sozusagen als «Dreischuberthaus»: Schubert ist Eginhart, der Liebende und am Lieben von den Übermächten gehindert, aber umso lyrischer singende (Müller-)Tenor, den Christoph Strehl schmiegsam und hell mit schwärmerischer Emphase so reich ausstattet, wie man es sich nur wünschen kann. Schubert ist auch Fierrabras, der Mähn der Freundschaft, strahlend, optimistisch, wie ihn Jonas Kaufmanns kraftvoller Tenor verkörpert, und Schubert ist – oder eben wäre gern – auch Roland, der Mann der Tat, der robuste Bariton, wie ihn Michael Volle in aller Beweglichkeit kernig und stabil reproduziert.

Bild key

Als Komponist und Regisseur mit im Spiel: Schubert (Wolfgang Beuschel) lässt Fierrabras (Jonas Kaufmann) vor dem König (László Polgár) niederknien.

Die Geliebte

Herausgeputzt und häuslich, volksliedhaft und inniglich singend am Fuse seines mächtigen Flügels stellt sich Schubert hier die Frauenwelt im Allgemeinen vor (und die Frauen des Opernhauschores bleiben diesem Ideal auch nicht das Geringste schuldig), während sich der Traum von der Geliebten in zwei Gestalten konkretisiert: Emma, voller Gefühl und Ergebenheit – Joanne Kozlowa gibt ihr die Fülle eines schönen Timbres (die eine oder andere Spitze ausgenommen) und Musikalität von strahlender Wärme; die ideale Duettpartnerin des lyrischen Tenors –, dann Florinda, die nicht nur mit dem Namen als Partnerin eines Florestan in Beziehung steht, sondern auch heroisch handelt wie Beethovens Leonore, um den Gefangenen Roland zu retten. Liuba Chuchrova entfaltet in dieser facettenreichen Partie der Oper einen sensiblen Sopran, dem wohl im dramatischen Zugriff etwas enge Grenzen gesetzt sind. Aber die furiose Arie «Die Brust gebeugt von Sorgen» gehörte denn doch zum Packendsten der Oper. Und stark war auch ihre Gestaltung der melodramatischen Szenen, mit denen Schubert für sie aufwartet.

Der Vater

Den Schuberts stehen mit dunkler Stimme zwei Vater- und Machtfiguren gegenüber. Oft thronen sie auf dem hohen Stuhl: László Polgár als König Karl ist nobler und charismatischer auch in der Tongebung, Rolf Haunstein als Mauernfürst für den draufgängerischen Wüterich mit gröberen Mitteln. Claus Guths Idee, Schuberts problematisches Verhältnis zum Vater in das Stück hineinzuprojizieren, gibt beiden ein klares Relief – wobei allerdings im Hinblick auf Schuberts Situation auch die weiteren Übervater im Bild gerückt werden könnten, mit denen er es zu tun hatte: Goethe, der Dichterfürst, Rossini, der Napoleon der Musik, der Beethoven, der Titan, und natürlich wäre da die Metternich-Monarchie, überhaupt eben die Welt ausserhalb der vier Wände.

Und es gibt sie auch, die musikalischen Momente, die hinausdringen und nach Zeitbildern anderer, vielleicht unbeholfenerer Art rufen, so etwa wenn Roland und Eginhart im Finale des zweiten Aktes, «im neuen Jahr und Aeonen» zum Marschlied der Ritter ansetzen. Der politische Schubert? In der Ouvertüre melden sich, in ein Weberisches Streichertremolo hineingestellt, die Bläser (Hörner und Posaunen) mit dem Choral, den dann später die Männer im Chor a cappella anstimmen werden: «O teures Vaterland» als Motto? Das sind Fragen, die am Rande bleiben (dürfen). Die endgültige Inszenierung gibt es zum Glück weder für «Fierrabras» noch sonst irgendein Werk, und der Zürcher Opernabend ist szenisch wie musikalisch vielschichtig und – auch dank Irène Friedli, Christiane Kohl, Guido Götzen, Miroslav Christoff in den Nebenpartien – reich genug.

TAGE FÜR NEUE MUSIK ZÜRICH

Im Grenzbezirk von Ton und Geräusch

Jean-Pierre Guézec entwickelte eine eigene Anordnung musikalischer Bereiche. In Zürich war seine Musik zu hören.

von SIBYLLE EHRISMANN

Das Verhältnis von Struktur und Farbe wurde an den diesjährigen Tagen für Neue Musik Zürich auf vielfältige Art und Weise beleuchtet. Eine Entdeckung war die Begegnung mit der äusserst knapp formulierten Musik des früh verstorbenen Komponisten Jean-Pierre Guézec (1934–1971), die vor gut dreissig Jahre entstanden ist. Hochkarätige Ensembles wie die BBC Singers, das Kairos Quartett Berlin, das Ensemble Contrechamps oder die Oslo Sinfonietta sorgten dieses Jahr für mustergültige und ansprechende Interpretationen. Kommt dazu, dass die einzelnen Konzerte für einmal nicht überladen waren und die Stücke so prägnanter zur Geltung kamen. Es braucht schon etwas, sich heute in der Stadt Zürich mit einem Festival für Neue Musik zu behaupten und zu profilieren. Das saisonale Angebot ist mit den regelmässigen Konzerten des Ensembles für Neue Musik, des Ensembles «Opera nova», des «Collegium Novum» und an Musik Zürich», Walter Feldmann und Mats Scheidegger, haben jedoch mit interessanten Aussenseiter-Exoten immer wieder eigenwillige, anregende und auch umstrittene Schwerpunkte gesetzt.

Eigenwillige Technik

Dieses Mal galt das Hauptinteresse Jean-Pierre Guézec. Der französische Musikologe Patrick Butin führte am Eröffnungsabend in dessen eigenwillige Technik ein. Guézec ist einer der begabtesten Kompositen seiner Generation. Nach Studien bei Milhaud und Messiaen in Paris entwickelte er, inspiriert von den «Planquadraten» und monochromen Flächen des Malers Piet Mondrian, eine eigene «Anordnung» musikalischer Bereiche. Gemahnt die Kürze und die Dichte seiner Musik an Webern, so gelingt ihm in der Verbindung von serieller Durchorganisation und der «Klangmassentechnik» eines Iannis Xenakis eine beeindruckende Transparenz.

Das Guézec, der 1969 als Nachfolger von Messiaen den prestigeträchtigen Lehrstuhl für Analyse am Pariser Conservatoire übernahm, ein brillanter Analytiker war, machen auch seine hochpräzisen, formal ausbalancierten und fein strukturierten Kompositionen deutlich. Das Überraschende dabei sind die Poesien und die Klänge mitschwingen. Dies [illegible] Stücke wie im Konzert vom Freitagmittag an der Musikhochschule [illegible] ausgesprochen stark wirkenden «Six poèmes de Henri Michaux» für Sopran und Klavier. Durch den ständigen Wechsel des Tempos schweben die Lieder über einem luziden Klang, [illegible] die feingliedrige Struktur findet [illegible] humoristischen Pointen.

Überraschend auch Guézecs formale Ausgewogenheit und präzise Klangvorstellung, [illegible] im Kontrastreichen und fiebernd unruhigen Stück «Forme – couleur» für zwei Harfen, Bläser und Schlagzeug die Homogenität gewährleisten. [illegible] Studentinnen und Studenten der Musikhochschule meisterten diese zwei [illegible] sehr komplexe, farbig schillernde Musik mit bemerkenswerter Sicherheit und viel Esprit.

Auch der Schotte James Dillon zeigte sich mit seinem Book of Elements Bd. 1» (1997) für Klavier solo als ein Meister der Miniatur. Der [illegible] Pianist Sec Siang Wong drang mit [illegible] gegliederter Musikalität in den Kern dieser [illegible] Stücke vor, die bei aller Konzentration auch eine verspielte und klanglich [illegible] schichtige Komponente haben. [illegible] wirkte Dillons Chronizzk «Vision», welches die BBC Chorsingers, das Ensemble Musikfabrik und die Vocalsolisten [illegible] dimensionaler. Der Schotte hat dafür lituragische Texte in lateinischer Sprache verwendet. Diese etwas schwerfällige und dunkel verwobene Musik stand jedoch in belebendem Kontrast zu Guézecs virtuosen «Reliefs polychromes» für zwölf Singstimmen, deren rhythmische Prägnanz und pointiertheit weitgehend ausgelotete Klangstruktur und den agilen Interpreten trefflicher gemeistert wurden.

Unerhörte Dramaturgie

Ein musikalisches Ereignis der besonderen Art war schliesslich das Kairos Quartett Berlin mit Giorgio Nettis «(place»-) Netti, Jahrgang 1963, der sich bis anhin vor allem mit Stücken für Soloinstrumente auseinander gesetzt hat, packte einem mit seinem höchst originellen, dichten und die Zeit auflösenden Beitrag zur Streichquartett-Gattung. Unerhört die Dramaturgie, die dieser Komponist mit kleinsten Tremoli, sanft, aber deutlich akzentuierten Neuansätzen und feinsten Nuancen im Bogenstrich über die halbe Stunde hinweg aufzubauen vermag. Und alles an der Grenze des Geräusch-Ton-Bereichs, die sich in der Überakustik des Stadthauses zu einer einzigartigen Dimension von sogestiver Kraft ausweitete. Ein Werk, das noch lange in der Erinnerung haften

DRESDEN

Die Kultur am Trockenen

DRESDEN. Knapp drei Monate nach der Hochwasserkatastrophe sind die beiden wichtigsten Kulturstätten Dresdens, die Gemäldegalerie «Alte Meister» und die «Semperoper», am Wochenende wieder für den Besucherverkehr geöffnet worden. «Dass sich die Pforten öffnen, ist ein kleines Wunder, in dem viel Arbeit steckt», sagte Ministerpräsident Georg Milbradt. Mit Blick auf die Wiedereröffnung der Dresdner Kulturstätten erklärte der CDU-Politiker, dass «die Flaggschiffe der sächsischen Kultur jetzt wieder der empfangsbereit» seien. In der Gemäldegalerie «Alte Meister» sind alle wichtigen und berühmten Gemälde wieder zu sehen. Alte Kulturstätten, darunter auch das Staatsschauspielhaus Dresden, sind damit jetzt wieder geöffnet.

Die «Semperoper» nahm am Samstagabend ihren Spielbetrieb im eigenen Haus mit der Aufführung des «Schwanensees» wieder auf. Die Technik, mit der auch sehr anspruchsvolle Inszenierungen realisiert werden können, steht aber erst im nächsten Jahr wieder in vollem Umfange zur Verfügung. Die Verluste, die dem Opernhaus entstanden, werden auf 500 000 Euro pro Woche beziffert. Die Hochwasserkatastrophe verursachte an der «Semperoper» Schäden von 26,7 Millionen Euro und an den Einrichtungen der Staatlichen Kunstsammlung

Bühnenpräsenz nicht aufdringlich und nicht langweilig wird, zeugt für schauspielerisches Können und eine Regie, die ihr Konzept offen umsetzt. Konsequent ist natürlich, dass die drei jungen Helden des Stücks alle ebenfalls Schubertsche Attribute und identische Kleider tragen. «Fierrabras» sozusagen als «Dreischuberthaus»: Schubert ist Eginhart, der Liebende und am Lieben von den Übermächten gehinderte, aber umso lyrischer singende (Müller-)Tenor, den Christoph Strehl schmiegsam und hell mit schwärmerischer Emphase so reich ausstattet, wie man es sich nur wünschen kann. Schubert ist auch Fierrabras, der Mann der Freundschaft, strahlend, optimistisch, wie ihn Jonas Kaufmanns kraftvoller Tenor verkörpert, und Schubert ist – oder eben wäre gern – auch Roland, der Mann der Tat, der robuste Bariton, wie ihn Michael Volle in aller Beweglichkeit kernig und stabil repräsentiert.

Die Geliebte

Herausgeputzt und häuslich, volksliedhaft und innig singend am Fusse seines mächtigen Flügels stellt sich Schubert hier die Frauenwelt im Allgemeinen vor (und die Frauen des Opernhauschores bleiben diesem Ideal auch nicht das Geringste schuldig), während sich der Traum von der Geliebten in zwei Gestalten konkretisiert: Emma, voller Gefühl und Ergebenheit – Joanne Kozlowa gibt ihr die Fülle eines schönen Timbres (die eine oder andere Spitze ausgenommen) und Musikalität von strahlender Wärme: die ideale Duettpartnerin des lyrischen Tenors –, dann Florinda, die nicht nur mit dem Namen als Partnerin eines Florestan in Beziehung steht, sondern auch heroisch handelt wie Beethovens Leonore, um den Gefangenen Roland zu retten. Liuba Chuchrova entfaltet in dieser facettenreichsten Partie der Oper einen sensiblen Sopran, dem wohl im dramatischen Zugriff etwas enge Grenzen gesetzt sind. Aber die furiose Arie «Die Brust gebeugt von Sorgen» gehörte denn doch zum Packendsten der Oper. Und stark war auch ihre Gestaltung der melodramatischen Szenen, mit denen Schubert für sie aufwartet.

Der Vater

Den Schuberts stehen mit dunkler Stimme zwei Vater- und Machtfiguren gegenüber. Oft thronen sie auf dem hohen Stuhl: László Polgár als König Karl ist nobler und charismatischer auch in der Tongebung, Rolf Haunstein als Maurenfürst für den draufgängerischen Wüterich mit gröberen Mitteln. Claus Guths Idee, Schuberts problematisches Verhältnis zum Vater in das Stück hineinzuprojizieren, gibt beiden ein klares Relief – wobei allerdings im Hinblick auf Schuberts Situation auch die weiteren Überväter ins Bild gerückt werden könnten, mit denen er es zu tun hatte: Goethe, der Dichterfürst, Rossini, der Napoleon der Musik, Beethoven, der Titan, und natürlich wäre da die Metternich-Monarchie, überhaupt eben die Welt ausserhalb der vier Wände. Und es gibt sie auch, die musikalischen Momente, die hinausdrängen und nach Zeitbildern anderer, vielleicht unheilvollerer Art rufen, so etwa wenn Roland und Eginhart im Finale des zweiten Aktes «für treue Lieb' und Vaterland» zum Marschlied der Ritter ansetzen. Der politische Schubert? In der Ouvertüre melden sich, in ein Webersches Streichertremolo hineingestellt, die Bläser (Hörner und Posaunen) mit dem Choral, den dann später die Männer im Chor a cappella anstimmen werden: «O teures Vaterland» als Motto? Das sind Fragen, die am Rande bleiben (dürfen). Die endgültige Inszenierung gibt es zum Glück weder für «Fierrabras» noch sonst irgendein Werk, und der Zürcher Opernabend ist szenisch wie musikalisch vielschichtig und – auch dank Irène Friedli, Christiane Kohl, Guido Götzen, Miroslav Christoff in den Nebenpartien – reich genug.

Franz Schubert als Opernkomponist

(hb) Fragmentarisch Überliefertes und nicht zu Ende gebrachte Projekte eingerechnet, zeugen achtzehn Titel für Schuberts hartnäckiges Bemühen, sich auf der Bühne Gehör zu verschaffen. Auch im Todesjahr 1828 war er mit einem Opernprojekt beschäftigt. Dass es dabei nicht nur um die öffentliche Anerkennung ging, die ein Bühnenerfolg bringen konnte, sondern um ein elementares künstlerisches Anliegen, lassen die starken theatralischen Triebkräfte in seinem Erstling «Des Teufels Lustschloss» ahnen und bestätigen andere Werke in mancher Hinsicht.

Schubert setzte sich in Etappen durch, zuerst der Liedschöpfer - als den betrachteten ihn die Freunde bis zu seinem Lebensende; dem Sinfoniker verhalf Schumann zum Durchbruch mit der Entdeckung der grossen C-Dur-Sinfonie (1838); der Kammermusiker und Klavierkomponist erlangte im Musikleben unseres Jahrhunderts immer grössere Bedeutung. Und der Opernkomponist Schubert?

Schubert erlebte nur drei eigene Werke und darunter nur eine Oper auf der Bühne. Am 14. Juni 1820 kam im Kärntnertortheater das Singspiel «Die Zwillingsbrüder» zur Uraufführung. Am 19. August desselben Jahres wurde im Theater an der Wien «Die Zauberharfe» aufgeführt, ein Melodram, das ausser den Chören keine Gesangsnummern enthält. 1823 w'urde das Schauspiel «Rosamunde» gegeben, ein Schauspiel mit Schuberts Musik.

Die 1822 komponierte Oper «Alfonso und Estrella» wurde vom Kärntnertortheater abgelehnt und kam erstmals 1854 in Weimar auf die Bühne, was Franz Liszt als einen «Akt der Pietät» bezeichnete. Liszt formulierte auch das Werturteil über den Opernkomponisten, das in Variationen wiederkehren sollte: «Der in kleinem Rahmen so grosse Schubert büsst in weiterem Raume viel von seiner natürlichen Grösse ein. [...] In ein zu breites Bett geleitet, verlor der reiche, mächtige Strom seiner Melodien an Tiefe.»

Nach der Zurückweisung des «Alfonso» beeilte sich Schubert, ein neues Werk vorzulegen. Mit der «Heroisch-romantischen Oper» in drei Akten «Fierrabras» hatte er aber wiederum Pech. Nach dem Misserfolg von Webers «Euryanthe» war die deutsche Oper in Wien vorerst abgeschrieben. Aus der Schublade geholt wurde das Werk erst im Schubert-Jahr 1897, und in jüngster Zeit kann es eine Reihe von Inszenierungen verbuchen, mit dem grössten Echo an der Wiener Staatsoper 1988 unter der Leitung von Claudio Abbado und der Regie von Ruth Berghaus.

Eine Karriere als populäres Repertoirewerk konnte bisher nur das ebenfalls 1823 komponierte einaktige Singspiel «Der häusliche Krieg» (Die Verschworenen) verzeichnen, das nach seiner Ausgrabung 1861 häufig gespielt wurde und als dankbare Studienoper auch heute noch da und dort auftaucht.

Franz Schuberts Oper «Fierrabras» im Theater Luzern 30. Januar 2019

Liebe, Freundschaft, Brüderlichkeit

Die strenge Ordnung des Patriarchats – Szene am Hof Karl des Grossen, der sich auf seinen Heerführer stützt. Bilder: © Tanja Dorendorf

Schubert gehört unsere Liebe. Wir können sie vertiefen, wenn wir den Opernkomponisten in den Blick nehmen – die Gelegenheit bietet jetzt das Theater Bern mit «Fierrabras», seiner Heroisch-romantischen Oper.

Schubert ist der grösste Unglücksfall der Operngeschichte. Zählen wir von ihm Lieblingswerke auf und Musik, die auch oft aufgeführt wird, hören wir nicht auf und kommen vom Lied, zur Kammermusik, zur Sinfonie und zu Geistlichen Werken, aber nicht zu den Opern – nicht weil sie unbedeutend wären, sondern weil sie unbekannt sind. 18 Titel für die Bühne sind auf seiner Liste, die Fragmente eingeschlossen, darunter auch Schauspielmusik und Melodramen. Aber immerhin sechs Opern, drei Mehrakter und drei Einakter, legte er zur Aufführung vor. Auf der Bühne selber erlebt hat er davon nur gerade 1820 das eine kleine Singspiel «Die Zwillingsbrüder». Seine grossen Opern «Des Teufels Lustschloss», «Alfonso und Estrella» und «Fierrabras» kamen zu seinen Lebzeiten nicht zur Aufführung, und über der Romantischen Oper «Der Graf von Gleichen» starb er, sie blieb mit elf erhaltenen Nummern Fragment.

Theorie und Praxis

Was der frühe Tod für die Operngeschichte bedeutete, lässt sich nicht ermessen. Eher abschätzbar ist das Unglück mit «Fierrabras», den Schubert im Auftrag des Kärtnertortheaters schrieb, die aber nicht aufgeführt wurde. Mit der fertig abgelieferten Partitur hatte die Absage nichts zu tun, mit unglücklichen Umständen mehrfach: Der Durchfall von Carl Maria von Webers Grosser romantischer Oper «Euryanthe» liess das Theater vor einem weiteren Experiment in Sachen deutscher Oper zurückschrecken. Hinzu kam, dass Schuberts Librettist Joseph Kuppelwieser, Theatersekretär am Kärtnertortheater, wegen der Liaison mit einer Schauspielerin im kritischen Moment seinen Posten räumte.

Freundschaft über die Feindeslinie: Der fränkische Heerführer Roland und Fierrabras.

Was dann spätere Aufführungen produzierten, waren negative Urteile. Liszt erklärte die 1854 von ihm in Weimar angeregte Aufführung von «Alfonso und Estrella» als «nur ein Akt der Pietät». Eine konzertante Aufführung des «Fierrabras» in Wien provozierte Hanslicks vernichtendes Urteil. Seither gilt jede ernsthafte Beschäftigung mit Schuberts Opern als «Rettungsversuch».

Immerhin sind inzwischen diese Rettungsunternehmen zahlreich geworden, und sie sind, durchaus erfolgreich. Der Dirigent und Schubertianer Peter Gülke stellte nach seinem

kritischen Blick auf die Texte, vor denen Schubert offenbar nicht zurückschreckte, fest: «Bei jüngsten Anläufen befand sich die skeptische Theorie gegenüber engagierten Praktikern im Nachtrab; die Verurteilung der Opern hat ja auch damit zu tun, dass deren fragwürdigste Komponente, der Text, die der diskursiven Argumentation zugänglichste ist.»

Das bestätigt jetzt auch wieder die «engagierte Praxis» des Theaters Bern. Was es rundum plausibel vorführt sind fesselnde Bühnenfiguren. Die Ausdrucksfülle von Schuberts Musik, die ja niemand in Frage stellt, ist so auf der Bühne von Fleisch und Blut, und ihre Dramatik fordert Anteilnahme am Schicksal von Menschen und ist somit bühnenwirksam, wie sich die Opernbühne nur wünschen kann. Die Erzählung, die auf Sagen um Karl den Grossen und den Krieg mit den Mauren zurückgeht, mag als Handlung auf den ersten Blick kompliziert und bunt erscheinen, aber wie sie auf typische Konstellationen und auf Höhepunkte und Ziel hin berechnet ist, ihre innere Logik, hat die Inszenierung von Elmar Goerden in einem zeitlosen Setting deutlich bis drastisch herausgearbeitet.

Das Land der Väter

Die Figuren, die auf der ästhetisch bestechenden Bühne von Silvia Merlo und Ulf Stengl agieren, sind freilich zuweilen von einer geschärften Kontur, die ihre musikalischen Facetten in den Schatten stellt. Die beiden Herrscher, patriarchalische Bässe, erscheinen zombie- und berserkerhaft (Kai Wegner als Karl der Grosse und Young Brown als Boland der Fürst der Mauren), und sie gehen gebeugt oder an Stöcken, aber wehe ihren Kindern. Da ist Emma, die Tochter des Kaisers und ihre unmögliche, weil standeswidrige Liebe zu Eginhard, und auf der anderen Seite Florinda, die Tochter des Königs Boland, und deren Liebe über die feindliche Linie hinweg zum fränkischen Heerführer Ritter Roland.

Das «teure Vaterland», das schon die Ouvertüre mit dem Motiv von Hörnern und Posaunen beklagt, ist das Land der Väter, und dies keineswegs im Guten. Emma und Eginhard leben in Angst, Bolands Sohn kämpft schliesslich auf Seiten der fränkischen Ritter gegen den Vater, und Florinda wird im Aufstand gegen ihn von der Liebenden zur Furie. Ihre Arie (Nr.13) ist eine Wucht, im Theater Bern kommt die grosse Hebebühne zum Einsatz, Evgenia Grekova holt zu den Sforzato-Schlägen des Orchesters alles an dramatischer Kraft heraus, was ihr Sopran hergibt, und der Abend hat einen Höhepunkt, der in der Mitte des 2. Aktes die Zäsur zur Pause geradezu fordert.

Glaubhafte Statur

Man findet alles in dieser Partitur, Arien, Duette, Chöre, die dramatischen Ensembles der Aktfinali, wühlende Dramatik und den lyrischen Lieder-Schubert. Liebessehnsucht blüht gleich nach der Introduktion im Duett von Emma und Edinghard auf («Treue Liebe wahrt die Seele»), und in der Herzschlagmelodik klingen mit Elissa Huber und Uwe Sickert schlanke Stimmen von Sopran und Tenor berührend zusammen. Seinen Ruf als Troubadour untergräbt die Regie allerdings, wenn sie ihn statt die Laute einen voluminösen Harfenkasten mit sich führen lässt. Im Kampflied «für treue Lieb' und Vaterland», das er mit Roland anstimmt, wird er erst recht zur komischen Figur. Todd Boyce hat ihm denn auch mit seinem markigem Bariton stimmlich das voraus was dem fränkischen Heerführer die glaubhafte Statur gibt.

Singspiel oder Operndrama

Die Inszenierung flirtet überhaupt da und dort augenzwinkernd mit dem Ritterschauspiel, und welche Rolle den Frauen in der patriarchalischen Ordnung zukommt, zeigen ironische Nebenhandlungen. Das sind dann zum Teil auch Winke mit dem Zaunpfahl, aber insgesamt lässt die Inszenierung keinen Zweifel, dass das Stück alles her gibt für ein grosses, fesselndes Operntheater.

Dafür arbeitete auch Mario Venzago vor. Er hat in Bern schon «Fidelio» und «Freischütz» einer eigenen Revision unterzogen. Bei «Fierrabras» kam er hinsichtlich des heute als befremdlich empfundenen Schauspieltextes auf eine überraschend Lösung, indem er mit Hilfe von Schubert-Materialien den Text zum Teil in Rezitative verwandelte. So gibt es nun in diesem «Singspiel», in dem auch das Melodram eine gewichtige Rolle spielt, nur noch wenig Dialog – im Blick auf die Librettosprache kein Verlust, aber ein Zugewinn an «Oper», an Mitsprache des Orchesters, das unter Venzagos Leitung seine dichte und subtile Aufgabe so griffig wie geschmeidig wahrnimmt. Dass der Theaterchor grippebedingt dezimiert war, beeinträchtige seine Präsenz nicht, für die Schubert ebenfalls ausgiebig vorgesorgt hat.

Der Tenor als Asket

Auch der Tenor Andris Chlote, der die Rolle des Titelhelden interpretierte, musste sich entschuldigung lassen, und in seiner angestrengten musikalischen Gestaltung war auch zu hören warum. Dennoch faszinierte in der Lesart der Berner Inszenierung diese ungewöhnliche Figur. Fierrabras rettet Emma, in die er selber verliebt ist, und Eginhard vor dem Zorn des Kaisers, und sein Kampf gegen den eigenen Vater verhilft auch Roland und Florinda zu ihrem Glück. Eindrücklich, irritierend auch, wie er vom Tenor-Liebhaber zum selbstlosen und von Freundschaft und Brüderlichkeit angetriebenen Kämpfer mutiert, dabei aber auch zum resoluten Asketen wird.

Liebe, Freundschaft, Brüderlichkeit statt übermächtige Autoritäten und zerstörtes Leben – dieses Bekenntnis zu «treuer Lieb' und Vaterland» galt der Welt in der Schubert lebte, und das Stück, durchzogen von martialischen Klängen, ist eine Friedensutopie. Es lässt ahnen, wie sehr es im geselligen Musikanten, einsamen Wanderer und abgründigen Träumer am Rand seiner Zeit rumorte.

Herbert Büttiker

Unterschiedliche Temperamente: Emma und Eginhard flüchten in die Heimlichkeit (o.); Maragonde (Claude Eichenberger, r.) warnt Florinda (Evgenia Grekova) vergeblich vor dem offenen Aufstand.

Etymologisch korrekter betitelt Theater Bern die Oper mit «Fierabras». *Weitere Aufführungen bis 11. Juni*