

Mann und Frau am Ende der Träume



Zur Musik der Heilig-Blut-Prozession gibt sich Paul selber die Aura eines Bischofs. Marietta lässt sich nicht beeindrucken. Bilder: Monika Rittershaus

Wolfgang Erich Korngolds frühreife Erfolgsoper «Die tote Stadt» ist im Opernhaus eine eher nüchtern wirkende Albtraum-Oper von A bis Z geworden, aber für alle Beteiligten ein gefeierter Premierenabend.

Er wurde zum Protagonisten des Hollywood-Sounds – das Klanggemälde von ozeanischer Grösse mit dem Glockengeläut der Stadt Brügge, der «toten Stadt», lässt die Zukunft des Komponisten Erich Wolfgang Korngold als wegweisender Filmkomponist durchaus erahnen. Aber als er, 23-jährig und ein Jungstar, seine dritte Oper 1920 in Hamburg und Köln gleichzeitig zur Uraufführung brachte, lebte er in Wien. Als Wunderkind vollgesogen vom Reizklima der Wiener Jahre vor dem «Weltuntergang» und kreativ auf der Höhe der Puccini-Debussy-Strauss-Epoche, stiess er 1916 auf den Stoff, der ihn zu seinem eruptiven Hauptwerk inspirierte.

In «Bruges-la-morte», dem Roman des belgischen Symbolisten Georges Rodenbach, geht es um Paul, der sich nach dem Tod seiner geliebten Frau mit seinen Erinnerungen im morbiden «Venedig des Nordens» eingräbt. Zufällig macht er die Bekanntschaft der Tänzerin Marietta, die Marie aufs Haar gleicht und von ihm mit der Toten zunächst wahnhaft gleichgesetzt wird. Allerdings



Marietta und das Bild der Frau.

ist sie gerade umgekehrt dem Leben sehr zugewandt, und vor allem möchte sie als sie selbst geliebt werden. Der Konflikt ist programmiert und gipfelt im Tod Mariettas durch Pauls Hand. Jetzt erwacht er und erkennt, dass er geträumt hat. Im doppelten Sinn: «Ein Traum hat mir den Traum zerstört» lautet das Fazit, mit dem er sich (vielleicht) dem Leben neu zuwenden kann.

Das Lebensproblem

Was Hugo von Hofmannsthal mit Bezug auf «Ariadne auf Naxos» als «das simple und ungeheure Lebensproblem, das der Treue» bezeichnet hat, lässt Dmitri Tcherniakov, der Regisseur der neuen Zürcher Inszenierung, in einem anderen Licht erscheinen. Ein vorangestellter Prolog zeigt Paul, der sich überlegen aufspielt, seine junge Frau erniedrigt und in den Tod treibt. Mit Marietta gerät er dann aber an eine Frau, die ihm die Stirn bietet. Und wenn es gemäss dem Regiekonzept nicht um Lie-

be, sondern um Macht geht, was weder aus dem Roman noch der Oper hervorgeht, so gibt es doch genügend Anhaltspunkte, im Kampf vor allem auch die provokante Stärke einer auf Selbstbestimmung pochenden Frau zu zeigen.

So sind auf der Bühne auch zwei ebenbürtige Stimmen zu hören, der substanzvolle Tenor von Eric Cutler und der glänzend wehrhafte Sopran von Vida Miknevičiūtė. Beide verkeilen sie sich in exorbitanter Verausgabung in diesen Partien voller dramatischer Höhen und weit gespannter Phrasen. Auch dem erwarteten musikalischen Höhepunkt, dem liedhaft nostalgische Gesang «Glück, das mir verblieb» bleiben sie nichts schuldig.

Für ihren auch darstellerisch starken Auftritt gibt ihnen die vom Regisseur entworfene Bühne gleichsam Schaufenster. Eine herrschaftliche Fassade vor und über einer Strasse ist der Schauplatz der drei Akte –

eine nüchterne Architektur mit Blick in ein Interieur, das seltsam unbewohnt erscheint. Dass hier Paul seine morbide «Kirche des Gewesenen» voller Bilder und Hinterlassenschaften (ihr Haar vor allem) hütet, ist da ebenso wenig präsent wie im zweiten der «öde einsame Kai».

Das Tongemälde, das Korngold der Stadt widmet, bleibt ausschliesslich das Dröhnen im Kopf des Mannes, der zwischen Treue und Begehren zerrissen durch die Stadt läuft. Das wird mittels der Drehbühne vor der Hausfassade auf etwas billige Art und Weise suggeriert, und zu wenig ausgefeilt wirken die Auftritte von Mariettas Theaterclique auf Rollerblades. Erst wenn die Party ausartet und Pauls Erinnerungstempel verwüstet wird,

kippt fadenscheinige Realistik ins Gespenstische eines Albtraums.

Männergewalt

Korngolds analytisches Traumgeschehen verunklart die Inszenierung dabei vorsätzlich. Marietta erscheint Bild für Bild als eine andere Frau. Haar und Kleider, die heiligen Reliquien, spuken wie beliebig durcheinander, auch banal gegen den Text bringt die Haushälterin weisse statt rote Rosen ins Haus. Der melancholisch offene Ausgang – die Melodie zu «sterben trennt uns nicht» kehrt wieder, nun mit Pauls Fazit «Leben trennt vom Tod grausam Machtgebot» – kommentiert hier nicht Pauls Erwachen zur Realität: Der Vorhang senkt sich über das halbwegs surreale Bild, das

die Projektion der Polizeinacht über das Verbrechen konkretisiert.

Konsequent für Atmosphäre und Aufladung des Geschehens sorgt Korngolds hypnotisierende und deliriose Klangchemie des grossen Orchesters. Lorenzo Viotti am Dirigentenpult holt mit Elan alle verführerische Süsse und grobianische Wucht aus der phantastisch instrumentierten Partitur heraus. Die Spannweite zwischen dem Sog in die traumatischen Sphären und zu rhythmisch aufgepeitschter Vitalität lässt sich kaum üppiger und differenzierter ausspielen. Dafür ist auch ein prägnantes Ensemble mit im Spiel, Evelyn Herltzius als Brigitta, Björn Bürger als Frank und als Pierrot für den klangselig sentimental Schlager vor al-

lem. Für prekäres Rollschuhfahren und klamaukiges Treiben zum Singen sind Rebeca Olvera als Juliette, Daria Proszek als Lucienne, Raúl Gutiérrez als Gaston, Nathan Haller als Victorin und Álvaro Diana Sanchez als Graf Albert zu erwähnen, und als Doubles für Marie Irina Das und Alix d'Agostino Ra'.

Die Chöre sind hörbar in guter Form, ihre Prozession bleibt aber hinter der Bühne stehen. Vom Angebot des Librettos zum «gespenstischen Traumbild» macht die Inszenierung einen anderen bildstarken Gebrauch. Paul kleidet sich als Bischof und baut sich mit dem hochgereckten Bischofstab als mächtige Instanz auf, bevor die Wende ins Brutale folgt.

Herbert Büttiker



Auf der Drehscheibe unter den Fenstern von Pauls Wohnung spielt das wilde und das kreisende Leben. Bild aus dem zweiten Akt und Schlussbild.

Der Regisseur Dmitri Tcherniakov zu seiner Arbeit im Programmheft des Opernhauses

Die Sicht von Dmitro Tcherniakov auf die Oper «Die tote Stadt» im Opernhaus Zürich entfaltet sich in starken Momenten des Spiels als ein Kampf Mann gegen Frau, der damit endet, dass sie ihn bis zur Raserei provoziert – ein famoser musikalischer Tanz –, und dem «despotische Mann» eine weitere Frau zum Opfer fällt.

«Das Leben, das Pauls Ehefrau mit ihm geführt hat, muss die Hölle für sie gewesen sein», meint der Regisseur. Dabei hat er den Befund einer toxischen Männlichkeit nicht im Libretto gefunden, sondern in Erzählungen Dostojewskis, die er für einen Prolog der Oper verwendet hat. Was die Romanvorlage und das Libretto betrifft, behauptet er weder da noch dort erfahre man etwas darüber, wie das Leben Pauls mit seiner Frau verlaufen war, bevor sie gestorben ist.

Auf den ersten Seiten von «Bruges-la-morte» lesen wir dazu aber folgendes: «*Pour lui, la séparation avait été terrible: il avait connu l'amour dans le luxe, les loisirs, le voyage, les pays neufs renouvelant l'idylle. Non seulement le délice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi, l'accord des âmes, distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets.*»

Dass dem Paul der Oper das im heutigen Diskurs aktuelle Muster der toxischen Männlichkeit zugeschrieben wird, verschiebt die Thematik der Oper. Eigentlich haben wir es in der Oper mit dem Konflikt eines Mannes zwischen seiner seelischen Bindung an die Tote und dem Begehren der Lebendigen zu tun – und dazu auch mit der Unfähigkeit das nack-

te Begehren akzeptieren zu können und – zeittypisch damals – sich zwischen der Heiligen und der Hure zu verlieren. Insofern ist diese Marie/Marietta-Konstellaton ein literarisch starker Kern der Handlung. Der Einwand dagegen ist platt: «Dass Paul plötzlich eine Frau trifft, die aussieht wie seine verstorbene Ehefrau, ist für mich nicht glaubwürdig; das hat ein bisschen was von Groschenroman», meint Tcherniakov.

Wieviel Weltliteratur müsste man mit diesem Argument der «Glaubwürdigkeit» den «Groschenromanen» zurechnen? Das Verdikt zeigt allenfalls ein eigenes Verständnis von Literatur, das Tcherniakov als Autor zuzugestehen ist. Aber ist er auch ein berufener Interpret eines nach anderen Gesetzen der Kunst funktionierenden Werks? Ein Autor kann selbstverständlich die Hände von einem Motiv lassen wenn er

findet, «dass diese Geschichte von der Doppelgängerin oder Wiedergängerin, einer Frau also, die der verstorbenen Marie zum Verwechseln ähnlich sieht, schon zur Genüge durchdekliniert wurde. Alfred Hitchcock hat dieses Thema erschöpfend in seinem Film Vertigo behandelt. Deshalb ist unsere Marietta der verstorbenen Frau Marie überhaupt nicht ähnlich.»

Dabei hält sich die Ähnlichkeit in Grenzen: Bei den Doppelgängerinnen bei Hitchcock handelt es sich um die eine und selbe Person mit unterschiedlichen Identitätszuschreibungen: Judy ist Madeleine. Bei Rodenbach sind die tote Frau und die Tänzerin Jane zwei Personen, die sich ähnlich sehen und von Hugues Vian nur in der Kulmination der wahnhaften Beziehung als eine und dieselbe Person identifiziert werden.

hb