

opernwelt

Das internationale



Was heißt Stütze?
Sena Jurinac

Wie singt Chopin?
Eine Entdeckung
in Wroclaw

Die Linie finden
Christiane Karg

Paradise Lost
Neue Stücke von
Eötvös, Kalitzke,
Oehring, Reimann
und Saariaho



Mit den Klängen kamen die Tränen

Die Opera Wroclawska huldigt **Frédéric Chopin** mit einem Bühnenwerk von **Giacomo Orefice**. Eine Reise in vier Bildern

Von Jürgen Otten





Das Opernhaus in Wrocław;
Frédéric Chopin, gemalt 1838
von Eugène Delacroix
©Theater, picture-alliance



Erstes Bild: Chopin geht ins Theater

Wir stellen uns die Szene vor. Wie der junge Mann, von der Dominsel kommend, über die Promenade am Festungsgraben schlendert, gedankenversunken. Wie er von dort, Gryphius und Lessing folgend, Alfred Kerr und Theodor Fontane zuvorkommend, in Richtung Altstadt strebt, hin zu der von Altaristenhäusern gesäumten Elisabethkirche mit ihrem neunzig Meter aufragenden Turm. Wie er sich dann gen Süden wendet, in Richtung Theater, und schließlich vor dem preußisch-klassizistischen Langhans-Bau verharrt, in Bewunderung über das gelungene Werk, das später gleich zweimal den Flammen zum Opfer fällt: 1865 und 1871.

Es ist verbürgt, dass er hier war. Mindestens dreimal hat Frédéric Chopin Breslau, das heutige Wrocław, besucht. Erstmals im Sommer 1826, auf dem Weg von Warschau ins schlesische Bad Reinerz (heute Duszniki Zdrój). Auch drei Jahre später ist Chopin in der Stadt, im Rahmen seiner Wien-Reise, die so lange nachhallen wird. Der dritte Besuch datiert vom November 1830; bald wird er außer Landes sein, für immer. Chopin geht bei dieser Gelegenheit ins (nicht mehr existierende) alte Breslauische Theater und sieht dort Ferdinand Raimunds romantisch-komisches Zauberspiel «Der Alpenkönig und der Menschenfeind» mit der Musik von Wenzl Müller. Auch als Solist tut sich der Gast hervor. Im Rahmen eines Ressource-Konzerts spielt er das Rondo aus seinem e-Moll-Konzert und improvisiert über Aubers «La Muette de Portici».

Überhaupt: Er hat die Oper über die Maßen geschätzt. Vor allem die Werke von Bellini und Rossini, deren Schöpfern er persönlich verbunden war. Aber auch die Opern Mozarts und Webers, Berlioz' und Meyerbeers. Wie sehr die Zuneigung autobiografisch konnotiert ist, kann nur vermutet werden. Fakt ist: Seine erste große (heimliche) Liebe, der er im zweiten Satz des f-Moll-Konzerts innigsten Ausdruck verlieh, galt der Sängerin Konstancja Gladkowska. Ebenso verbürgt ist, dass ihm Opern stets beliebtes Ob-



Steven Harrison als Chopin © Theater/Marek Grotowski

jekt der Improvisationsbegierde gewesen sind. In seiner 1826 komponierten b-Moll-Polonoise verwendet er ein Thema aus Rossinis «La gazza ladra»; sein Opus zwei sind die Variationen über «Là ci darem la mano» aus «Don Giovanni». Wir wissen auch, dass er viele zeitgenössische Opern aus eigener Anschauung kannte, darunter Spontinis «Fernando Cortez», Cimarosas «Il matrimonio», George Onslow's «Le Colporteur», Aubers «Le Maçon», Spohrs «Faust», die «Verkaufte Braut» von Louis Joseph Hérold, Joseph Drechsler's «Der Bauer als Millionär» oder «Palac Lucypera» (Lucifers Palast) von Karol Kurpinski. Nicht kennen konnte er jenes Bühnenwerk, das seinen Namen trägt: «Chopin». Dazu gleich mehr.

Zweites Bild: Oper in Wrocław

Erst einmal gilt es, den Ort der Aufführung zu bewundern. Acht Jahre lang war die Opera Wroclawska nach dem Hochwasser von 1997 geschlossen. Acht Jahre, in denen man unter der Ägide von Intendantin und Musikchefin Ewa Michnik improvisierte. Die ganze Stadt mutierte zur Bühne, als Spielstätten fungierten (und funktionierten) Museen, Kirchen, der Partisanenhügel, das Dach eines Einkaufszentrums, ja sogar ein Autohaus. Das ambitionier-

teste Projekt der Interimszeit galt dem «Ring des Nibelungen» zwischen 2003 und 2006, in der mythenbeladenen Inszenierung des ehemaligen Wieland-Wagner-Assistenten Hans-Peter Lehmann, unter musikalischer Leitung Ewa Michnik – und an einem wie eigens dafür geschaffenen Ort: Die 1913 von Max Berg ersonnene Jahrhunderthalle (die inzwischen Volkshalle heißt) mutet in ihren Ausmaßen an wie ein Amphitheater oder wie eine Moschee, nur ohne Minarette. Seit 2006 ist das Gebäude UNESCO-Weltkulturerbe.

Etwa zur gleichen Zeit ging ein Seufzer der Erleichterung durch Wrocław. Die Sanierung der Oper (Kosten: 26 Millionen Euro) wurde für abgeschlossen erklärt, die Odyssee hatte für die 350 Mitarbeiter ein Ende. Mit Stanislaw Moniuszkos «Halka», jenem Werk, das schon im Gründungsjahr 1945 auf dem Programm stand, wurde das Haus seiner Bestimmung zurückgegeben. Der gesamte historische Teil des Gebäudes war behutsam renoviert worden: der Zuschauerraum mit seinen 760 Plätzen, die Bühne und das Foyer. In den Gängen des ersten Rangs drapierte man, in geschmackvoller Densenz, Schauspielroben aus alter Zeit, Deckengemälde wurden restauriert, Polster mit rotem Samt überzogen. Ein wahres Schmuckstück ist die Opera Wroclawska jetzt – und die Akzeptanz beim Publikum enorm. Die Auslastung beträgt, bei 220 Vorstellungen per annum, 92 Pro-



zent. Damit liegt man genau zwischen der Berliner Lindenoper (87 Prozent) und der Wiener Staatsoper (97 Prozent). Auch in Wroclaw spielt der Kulturtourismus eine nicht zu unterschätzende Rolle. Regelmäßig rollen Touristenbusse aus Deutschland und der Schweiz über die polnische Grenze – was bei einem Gesamtetat von 6,2 Millionen Euro auch nötig erscheint. Aber,

und das ist dann doch ein erheblicher Unterschied (nicht nur) zu Wien und Berlin: In Wroclaw wagt man zuweilen Dinge, die andernorts schnell im Keim erstickt werden. Man spielt Opern zeitgenössischer (polnischer) Komponisten wie «The Penal Colony» von Joanna Bruzdowicz, Hanna Kullentys «The Mother of Black-Winged Dreams», die im Mai

Premiere hat, oder auch die Uraufführung eines Musiktheaters von Eugeniusz Knapik mit dem Titel «La libertà chiama la libertà» (Anfang November). Im Repertoire, das 35 Werke umfasst, findet sich nicht nur Szymanowskis «Król Roger», sondern auch seine «Hagith» sowie das Musiktheater für Kinder «Sid, the Serpent, who wanted to sing» von Malcolm Fox. Und man sucht den Brückenschlag in die (deutsche) Vergangenheit: Im Mai vergangenen Jahres gab es die polnische Erstaufführung von Strauss' «Frau ohne Schatten», neunzig Jahre nach der Uraufführung und sechs Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten, der mehrmals in Breslau dirigierte. Auch Wagners Werke sollen weiterhin rezipiert werden. Für 2011 ist, in Koproduktion mit Riga, ein «Parsifal» geplant. Wie es Tradition ist, wurde auch die laufende Spielzeit mit dem Werk eines polnischen Komponisten eröffnet. Diesmal war es am 11. September (!) die 1978 uraufgeführte Bibeloper «Paradise Lost» von Krzysztof Penderecki. Weitere Novitäten sind «Boris Godunow» sowie «Turandot» als frühsummerliches Open Air auf dem See vor der Jahrhunderthalle. Die größte Herausforderung aber ist bewältigt: die Wroclawer Erstaufführung der Oper «Chopin».



Drittes Bild: Wer ist Giacomo Orefice?

Es gibt ein Bild von ihm. Es zeigt einen ernst dreinblickenden Mann, mit hoher Stirn und einem übermäßigen Schnurrbart, der sich an den Mundrändern emporreckt. Geboren wird Giacomo Orefice 1865 in Vicenza. Bald schon zeigen sich zwei Neigungen. Beiden geht er nach. An der Juristischen Fakultät zu Bologna schreibt er sich ein; am «Liceo Musicale Rossini» studiert er die Fächer Klavier und (bei Luigi Mancinelli) Komposition. Orefice spielte

zu dieser Zeit viel Chopin. Und er liest alles, was er über dessen Heimatland in Erfahrung bringen kann. Seinen Niederschlag findet dies in einer ersten großen Oper: Nachdem er die Advokaten-Laufbahn zugunsten einer Musikkarriere aufgegeben hat, komponiert Orefice 1889 «Mariska». In drei Akten schildert dieses (in Polen nie aufgeführte) Bühnenwerk eine Geschichte, die sich zu Zeiten des Großherzogtums Posen zugetragen hat. Sowohl für die Komödie «Consuelo» auf George Sands gleichnamige Novelle (mit Cesira Ferrani, die bald Puccinis Mimì sein wird, in der Titelrolle) als auch für den Einakter «Il gladiatore» (1898) er-

hält er Preise. Mit «Cecilia» (1902), mit der biblischen Oper «Mosé» (1905), die nach einem Polenbesuch entsteht, mit «Pane altrui» nach Turgenjew (1907) und «Radda» nach Maxim Gorki setzt er seinen Weg fort. Unvollendet bleibt «Il castello del sogno». 1909 wird Orefice als Kompositionslehrer an das Mailänder Konservatorium berufen. Bis zu seinem Tod im Jahr 1922 hat er diese Position inne. Zu seinen Schülern zählen unter anderen Nino Rota und Victor de Sabata. Seine Werkliste umfasst das Ballett «La Soubrette», eine Symphonie, ein Violoncellokonzert, zwei Violinsonaten, Klavierstücke sowie einige Lieder. Er publiziert in



Heroische Leidensgeste: Chopins Ende in der Oper von Orefice
© Theater/Marek Grotowski

der «Revista musicale italiana», in «Il marzocco» und ab 1920 in der Tageszeitung «Il secolo». Und er schreibt – auf ein Libretto von Angelo Orvieto – die Oper «Chopin». Uraufgeführt wird sie am 25. November 1901 am Teatro Lirico. Die Reaktionen sind enthusiastisch, auch außerhalb Mailands.

Dabei ist «Chopin» ein eklektisches Opus par excellence: Die gesamte musikalische Substanz gründet auf Melodien Chopins. Die Oper ist ein Puzzle aus 160 Fragmenten. Es gibt keinen Takt, der originär nicht auf Chopin zurückginge. Trotzdem klingt vieles nach Verismo und nach Puccini. Eine Handlung sucht man vergeblich. Alles ist Impression, Imagination, Phantasmagorie. So etwas hat es zuvor nicht gegeben. Entsprechend groß war die Nachfrage. 1904 kommt es zur Warschauer Erstaufführung, Orefice ist dabei. Man ist allenthalben berührt, sogar die Kritiker geraten außer sich. «Das Gebäude bebte und zitterte», heißt es in einer Rezension, «und in den Kandelabern glühten die Gesichter voll tränender Augen». Auch der Schöpfer zeigt sich überwältigt: «Die Premiere überstieg aller Erwartungen.» Das Glück ist, wie so oft in der Geschichte der Oper, ein kurzes. Bald verschwindet das Werk. In Polen entsinnt man sich nach einer Aufführung 1933 erst 1997 wieder seiner Existenz. Am Teatr Wielki gibt es eine Vorstellung, die anscheinend nicht besonders geglückt ist, die aber finanziell von der Tatsache profitiert, dass die Erben Orefices die Rechte verschenkten.

Viertes Bild: die Aufführung

Der Anfang ist schon das Ende. Auf der in azurblaues Licht getauchten Bühne sehen wir das spärlich eingerichtete Gemach des Todes. Hinten ein weißer Kleiderschrank, zur Rechten ein Stutzflügel. Die linke Flanke erinnert mit ihren wolkenhimmelsgleich bemalten Rundbögen an den Säulengang eines Gotteshauses. Zwischen Notenstapeln liegt der Titelheld; ein letztes Notenblatt schwebt schubertisch aus seiner entkräfteten Hand zu Boden. Wie hatte ihn George Sand einmal genannt? «Mein kleiner Leichnam». An seiner Seite, ergriffen, der (imaginäre) Freund Elio, die (imaginäre) Schwester Stella. Von der Bühnenrückseite nähern sich ein rotgeflügelter Engel und ein Mädchen mit einer Sense in der Hand: Allegorie des Todes. Aus dem Graben dringen ver-



traute Klänge in ungewohnter Klanglichkeit: wenige Takte der g-Moll-Ballade, jenes Stücks, das den Abend über immer wieder partikelhaft erscheinen wird, wie eine Art *Idée fixe*.

Umgürtet ist die Ballade von anderen *Pièces* Chopins. Im ersten Bild, das uns in dessen Geburtshaus versetzt, wo er mit Freunden von Kunst, Liebe und Ruhm träumt, stimmen das von Ewa Michnik engagiert und nuanciert geleitete Orchester und der Chor eine Mazurka an. Davon inspiriert, setzt sich der junge Chopin an den Flügel, imitiert das, was das Orchester spielt, in rhythmisch leicht verschobenem Melos und singt die entsprechende Arie à la Berceuse. Neben ihm Stella (mit stählernem Sopran: Aleksandra Szafir), die Vertraute, ihn anhimmelnd.

All das hat so oder ähnlich stattgefunden. Die Oper «Chopin» gebiert keine neue Realität. Sie gibt sich kaleidoskopisch und anekdotisch, vor allem: assoziativ. Orefice hat das so gewollt. Regisseur Laco Adamik und sein Team, zu dem neben der Bühnenbildnerin Barbara Kedzierska auch die Kostümbildnerin Magdalena Teslawska zählt, folgen ihm darin. Sie wollen nicht tiefgründiger sein als der Komponist, ihm kein Konzept überstülpen, das er ohnehin nicht beabsichtigt hätte. So gleichen die (wie die Musik) lose aneinanderhängenden Bilder und Visionen vom Leben des Titelhelden einer mollgetränkten Anthologie der Melancholie.

Im zweiten Akt ist das etwas anders. Die Szene zeigt eine Villa unweit von Paris, vermutlich Nohant, George Sands Landsitz. Ein Idyll. Deutlich freundlicher klingen die Melodien. Ja, es gibt sogar Bubenspiele, und Elio erzählt den Kindern die Legende über die polnische Armee. Kaum tritt Chopin hinzu, rückt die Wirklichkeit der politischen Situation wieder in den Mittelpunkt: Im November 1830 scheiterte der polnische Aufstand gegen die russische Fremdherrschaft. Von beiden Seiten ziehen nun müde, niedergeschlagene Soldaten über die Bühne, flankiert vom Mädchen mit der Sense. In die Kantilene des Freundes, dem Mariusz Godlewski einen warm timbrierten, expressiven Bariton leiht, hinein ertönt der Beginn der g-Moll-Ballade, bald darauf die heroische Polonaise op. 53, die Chopin als einen politischen Kommentar komponierte: gleichsam als patriotischen Essay.

Nun taucht Flora (Ewa Vesin) auf: im Frack, mit Zigarre und kurzgewelltem schwarzen Haar. Eine mondäne und attraktive Erscheinung, zu der die leidenschaftlichen, das Chopin-Material

überwölbenden Verismo-Kantilenen gut passen. Weniger schlüssig wirkt die Solo-Einlage des Orchesterpianisten, die den historischen Gegebenheiten Rechnung trägt. Frédéric Chopin im Salon, umgarnt von blassblauen, lindgrünen und türkisfarbenen Damenroben, von distinkten Herren der Gesellschaft: An dieser Stelle würde ein Pianist vom Schlage Krystian Zimerman Not tun. Den aber kann die Opera Wroclawska nicht bezahlen. Und selbst wenn sie ihn bezahlen könnte, wirkt die Maßnahme von Ewa Michnik, das b-Moll-Scherzo in diesen zweiten Akt zu interpolieren, weniger bezwingend als der Eingriff, das von Orefice nicht vorgesehene Klavier in den Orchesterkörper zu integrieren, um den Klang authentischer zu gestalten. Schlüssig gelingt das in der folgenden Szene: Während das Grabenklavier den dämonischen Beginn der b-Moll-Sonate zitiert, hebt der Tenor Steven Harrison zu einer schmerzvollen Arie an, in der die tiefe Verzweiflung Chopins steckt. Der schönste Moment der Oper kommt gleich danach: Die E-Dur-Etüde aus op. 10 dient hier als Schmachstoff für das Duett Flora-Frédéric, zu dem die Hand des Komponisten auf ihrem Busen ruht. Wer sich da nicht an die tragische Floria Tosca und ihren Maler Cavaradossi erinnert, die ein Jahr vor «Chopin» die Bühne betraten, der kennt seinen Puccini nicht.

«Ein Winter auf Mallorca» lautet der Titel des Romans von George Sand, in dem sie ihr Zusammensein mit Chopin und ihren beiden Kindern während des nasskalten Jahreswechsels 1838/39 schildert. Das dritte Bild der Oper zeigt die szenische wie klingende Entsprechung. Der Ort: die Kartause zu Valldemossa in den Bergen Mallorcas. Die Stimmung ist düster. Bei George Sand heißt es: «Wenn ich mit meinen Kindern von unseren nächtlichen Streifzügen durch die Klosterruinen zurückkam, fand ich ihn um zehn Uhr bleich an seinem Klavier; sein Blick war verstört, und es schien, als stünden seine

Haare zu Berge. Er brauchte eine Weile, bis er uns erkannte. Dann brach er in gezwungenes Lachen aus und spielte uns herrliche Musik vor, die er gerade komponiert hatte.» Und genau so geht es nun auf der Bühne zu: dramatisch und anrührend. Der Wind weht Notenblätter in die kalte Kartause, ein düsteres *Prélude* erklingt. Ein Mönch (der vokal mächtige Bass Radoslaw Zukowski) betritt die Bühne; Chopin reflektiert über das menschliche Schicksal. Er hat Halluzinationen. Und dann erklingt im Orchester das «Regentropfen»-*Prélude*. Das freilich kann keineswegs die Tropfen auf dem Fenster der klösterlichen Zelle des Komponisten insinuieren, sondern höchstens Pariser Nieselregen. Chopin konzipierte die *Préludes* bereits vor der Reise nach Mallorca. Dennoch: Orefice bedient den Mythos.

Die Inszenierung überblendet das. Der Charakter der Szene ist expressiv. Besonders im Duett zwischen Mönch und Chopin, in dessen Verlauf zunächst die g-Moll-Ballade erklingt, sodann der düstere Moll-Mittelteil des E-Dur-*Préludes* und schließlich ein entfesselter Orchestersturm mit starker Blechbeteiligung. Damit aber nicht genug der Tragik: Wie ein Vorzeichen des nahenden Endes stirbt nun auch eine Freundin George Sands. Es folgt die Ekstase des Helden mit dem schwerblütigen d-Moll-*Prélude* und – als Parenthese – erneut einiges aus der b-Moll-Sonate. Chopin und Flora treffen nochmals aufeinander. Ihr auswegloses Duett untermalt das g-Moll-*Nocturne* mit Chorbegleitung.

Im vierten Bild sehen wir den Komponisten in Paris, im Herbst 1849, langsam dahinsiechend, den Federkiel nur noch matt in der Hand haltend. Das Orchesterklavier hebt an mit dem matten e-Moll-*Prélude*, von hinten wabert Dampf auf die Szene, eine Gardine flattert im Wind, derweil im Orchester das c-Moll-*Prélude* als Schmerzensarioso samt Glockenschlag erklingt. Ein *Dottore* erscheint, begleitet von einer Nonne und einem jungen Priester. Chopin und Elio singen ein bewegendes Duett, der Todesengel schleicht herein, Stella reicht dem Sterbenden ein Stück heimatlicher Erde. Der Chor stimmt (begleitet von dunkel dräuenden Orchesterklängen) eine triste Melodie an. Es folgt der Abschiedsgesang des Titelhelden, ein *Notturmo*, aufgebauscht zu heroischer Leidensgeste. In Gedanken verlässt man den Ort des Geschehens für einen Augenblick und spaziert zu Chopins Grab auf dem Pariser Friedhof Père-Lachaise. Dort trauert ein Engel um ihn. ■

Orefice: Chopin.

Premiere am 30. Januar, besuchte Vorstellung am 6. Februar 2010.

Musikalische Leitung: Ewa Michnik, Inszenierung: Laco Adamik, Bühne: Barbara Kedzierska, Kostüme: Magdalena Teslawska, Chöre: Anna Grabowska-Borys, Zygmunt Magiera.

Solisten: Steven Harrison (Chopin), Mariusz Godlewski (Elio), Ewa Vesin (Flora), Radoslaw Zukowski (Mönch), Aleksandra Szafir (Stella).