

DER MUSIKDRAMATISCHE ZUGRIFF DES JOHANNES K.

von Frieder Reininghaus

Was der Dirigent und Komponist Johannes Kalitzke auf die Bühne befördert, gehört nicht zum pflegeleichten Segment des Angebots. Sperrig sind in der Regel die Kompositionen, für die er sich engagiert – derzeit *Chief Joseph* von Hans Zender (Uraufführung am 23. Juni 2005 an der Staatsoper Berlin). Lang ist die Liste der Werke, die mit Kalitzkes Hilfe das Licht des Musiktheaters erblickten. Einige von ihnen dürften es weiter bringen als bloß zu Fußnoten der Musikgeschichte. *Der Schaum der Tage*, nach einem tollkühnen Roman des anrühigen Chanson-Dichter Boris Vian vom frankophilen Moskauer Komponisten Edison Denissow locker geschlagen und 1986 nach Paris exportiert, wurde unter Kalitzkes Leitung 1991 am Musiktheater im Revier präsentiert: Eine Suite surrealer Szenen, unterfüttert mit polyglotter Musik, die ebenso souverän über streng dodekaphone Diktion verfügte wie sie an der Bar zu plaudern verstand.

Die Beschäftigung mit der von Boris Vian skizzierten Bohème und den Schreibweisen Denissows war für Johannes Kalitzke, der von 1984 bis 1990 als Kapellmeister, dann Chefdirigent in Gelsenkirchen arbeitete, eine wesentliche Voraussetzung für die erste eigene musikdramatische Arbeit. Im Mai 1992 wurde in Wiesbaden der *Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten* uraufgeführt, dem wohl nicht zufällig wiederum Boris Vian Pate gestanden hatte. Auf ihn geht der Rapport über das heftige Leben des Jazz-Posaunisten Jack Teagarden und dessen Ende zurück.

Der aus der DDR in die Bundesrepublik gekommene Thomas Brasch adaptierte den Text 1973, der Regisseur Gotthart Kuppel promovierte ihn dann zum Libretto: Eine zugespitzte Künstler-Biographie, ähnlich der des Jazz-Trompeters und Sängers Chet Baker, der wohl eine Überdosis Chet Baker abbekommen hatte und 1988 aus dem Fenster eines Amsterdamer Hotels stürzte, oder der des Gitarristen und Songwriters Jimi Hendrix, der im Überdruß am Leben bereits 1970 in London auf nicht restlos zu klärende Weise den Betrieb einstellte. In Kalitzkes Musiktheater wird aus dem unheilbar kranken Künstler einer, den seine Phantasie verlässt, und der daraufhin buchstäblich seinen Kopf verliert. In der surrealen Szenenfolge treten Repräsentanten der Realwelt auf, die aus dem Ideen- und Identitätsverlust des Künstlers Profit schlagen wollen: "Bilder und Gefühle werden geplündert, zurück bleibt eine Welt von Gefühlskälte und bornierter Kleinkariertheit".

In den Tiergarten-Bericht einmontiert wurden Passagen aus einem weiteren Brasch-Text: der Bericht von einem Mann, in dessen Bauch ein Wolf lebt und der ohne dieses Raubtier in sich nicht existieren kann. Dadurch sicherte sich das Unternehmen Vielschichtigkeit, zumal Gotthart Kuppels Inszenierung (in der drastischen Ausstattung von

Reinhard Wust) von einem Satz Antonin Artauds ausging: *Lasst endlich die menschliche Anatomie tanzen*. Es kommt tatsächlich dahin: der Kopf verselbständigt sich, deklamiert aus der Höhe. Unter ihm, im kalt gekachelten Käfig, wird der Rest zerlegt. Überhaupt lag Artaud in der Theater-Luft der 80er und 90er Jahre; seine Ideen zu Chaos und kosmischem Sein, zu menschlichem Zusammenleben und zur Natur der Dinge haben insbesondere auch das musikdramatische Denken von Wolfgang Rihm geprägt (*Tutuguri*-Balett 1981/82; *Die Eroberung von Mexico*, Hamburg 1992, und das *Séraphin*-Theater, Frankfurt 1994).

Dem epischen Charakter der Textvorlage trug Kalitzkes Vertonung Rechnung: Gesungen wird nur, was *das Innenleben der Hauptpersonen* betrifft; die Hinweise auf die äußere Handlung erfolgen durch Sprechstimme. Die Partitur ordnete den vier Handlungsträgern individuelle Instrumentalkombinationen zu (der Wirtin z.B. Akkordeon, Tuba und Kuhglocken). Der Tonsatz, in höchst unterschiedlicher Dichte gehalten, entwickelt eigentümlichen Reiz in der Verbindung mit der bizarren theatralischen Aktion, die auf einen Extrempunkt menschlicher Existenz zielt. Angemessen erschien dieser theatralen Grenzüberschreitung zum Äußersten eine streng gegliederte, phasenweise besonders verdichtete, dann auch wieder drastisch individuierte Instrumental- und Stimm-Behandlung, die sich alle erdenkliche Freiheit herausnahm. Zugleich bändigte eine strenge Gliederung der Partitur den *Bericht vom Tod des Musikers Jack Tiergarten*, der 1994 mit einer Produktion des Marstall-Theaters auch die Münchener Biennale erreichte. Quer zum Zeitgeist der meisten neuen Opern, der sich allzusehr in alten Mythen spiegelte, hatte sich Kalitzke als problembewusster Komponist einer ungebärdig-avancierten Kammeroper vorgestellt. Nun wurden von ihm größere Musiktheater-Taten erwartet. Nicht zufällig waren es die Fragen der Künstler-Biographien, des Leidensdrucks der produktiven Menschen und der politischen oder gesellschaftlichen Hemmnisse und Widerstände gegen die wahrhaftige Produktivität, die sich als roter Faden fortspinnen.

Das größte und folgenreichste Experiment des 20. Jahrhundert war eines am offenen Herzen: Es transformierte und realisierte kommunistische Ideen des mittleren 19. Jahrhunderts – und brachte innerhalb weniger Jahrzehnte den großen Entwurf für eine *neue Menschheit* durch die weitgehend veränderte Form und revidierte Zielrichtungen zum Scheitern, ruinierte die kühnen Konzepte als Grundlage einer effektiven Gegenbewegung zum weltweit triumphierenden Kapitalismus. Als der Niedergang des realen Sozialismus absehbar wurde und die große Implosion dann stattfand, nutzten einige Protagonisten des Musiktheaters die sich aus der Realität ergebende Überfülle an Stoffen und Problemen. Zu den prononciertesten Arbeiten, die sich am Alltag der stalinistischen Ära und am Archipel Gulag abarbeiteten, gehören Alfred Schnittkes *Life with an Idiot* (*Das Leben mit einem Idioten*, Amsterdam 1992), die aus Michael Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* transformierten Opern von Rainer Kunad (Karlsruhe 1986) und

York Höller (Paris 1989), Dieter Schnebels (absichtsvoll als Torso belassene) Arbeit *Majakowskis Tod – Totentanz* (1998 in Leipzig von Achim Freyer inszeniert, von Johannes Kalitzke dirigiert).

In Frankreich suchte Marcel Landowski mit *Galina*, einer Oper über die Biographie der russischen Sängerin Galina Pawlowa Wischnewskaja, der Gattin des Cellisten Mstislaw Rostropowitsch, die ideologische Auseinandersetzung mit der neueren russischen Geschichte (Lyon 1996) und Gilbert Amy mit *Le Premier Cercle* nach Alexander Solschenizyns autobiographischem Roman *Der erste Kreis der Hölle* (Lyon 1999). Der italienische Komponist Luca Lombardi steuerte mit *Dmitri* einen Versuch zur ambivalenten Schostakowitsch-Biographie bei, der Schweizer Klaus Huber *Schwarzerde* nach Ossip Mandelstam (Basel 2001) und zuletzt der Isländer Hafliði Hallgrímsson *Die Wäلت der Zwischenfälle*, die an den gleichfalls ermordeten Daniil Charms erinnerte (Lübeck 2004).

Der aus York Höllers Nachbarschaft stammende (und von diesem in mancherlei Hinsicht angeregte) Kalitzke mag durch die Höllersche Bulgakow-Oper inspiriert worden sein, als er – wiederum gestützt auf eine literarische Vorlage aus den frühen 30er Jahren – *Molière oder Die Henker der Komödianten* komponierte. Gerold Theobald hatte für die 1998 in Bremen uraufgeführte Arbeit die "Kabale der Scheinheiligen" zum Libretto eingerichtet. Auch dieses Werk thematisierte en passant die Leidensgeschichte des Roman-Autors in der Sowjetunion. Das *Dramatische Nachtstück in vier Akten* projizierte wesentliche Momente von Bulgakows Biographie (vor allem auch seine enttäuschten sozialistischen Hoffnungen und seine Zukunftsängste) auf das 17. Jahrhundert – auf das Leben und Wirken Molières, des theatral göttlichen wie menschlich allzumenschlichen französischen Dramatikers und Theater-Prinzipals: auch er ein Mann mit *verrutschender Würde und Anflügen von sentimentalem Selbstmitleid*. Nach fünf Jahren Tauziehen, Proben, Änderungswünschen und Korrekturen war die *Kabale* 1936 am Künstlertheater in Moskau herausgekommen, nach sieben Vorstellungen jedoch verboten worden.

Kalitzke versah sein Erinnerungsstück mit einer zunächst höchst impulsiven, nervösen Musik, die sich im Verlauf von zwei Stunden zunehmend beruhigt: Ein großes auskomponiertes Decrescendo. Die Theatersituationen wurden feinnervig und mit Sinn fürs Plakative aufgesucht. Die Szenenfolge, die mehrfach zwischen der in Moskau angesiedelten Rahmenhandlung und den im historischen Paris spielenden Binnenszenen springt, etabliert sich über orchestralen Reibflächen mit gröberer oder feinerer Körnung. Nicht selten glaubt man Peitschenhiebe oder den Nachhall von Genickschüssen aus dem Graben zu vernehmen. Die naheliegende Wattierung der Partitur mit Zitaten (neo-)barocker Musik wurde weitgehend vermieden. Gelegentlich nur sticht eine groteske Prokofjew-Geste hervor oder leuchtet eine Ergebnisadresse an Schostakowitsch aus dem farbigen Tonsatz. Der reichlich mit Dissonanzen aufgeladene Ton zielt darauf,

den historisch rasch entrückenden Terror des Sozialismus im Hochsommer seiner Machtentfaltung in Erinnerung zu rufen und die Angstzustände der Protagonisten durch nichts zu beschönigen. Wie Alban Berg im 3. Akt seines *Wozzeck* den Tod der Marie mit großem Orchester-Zwischenspiel bedachte, so spendierte auch Kalitzke seinem Molière eine ausladende Requiem-Musik, die den erfahrenen Kapellmeister verrät.

Das Stück brachte – in einer von der Commedia dell'arte an Mozarts *Schauspieldirektor* weitergereichten, über Donizettis *Viva la Mamma*, Lortzings "Opernprobe", weiter zu "Ariadne auf Naxos" und das "Capriccio" von Richard Strauss, zu Luciano Berios *Un re in ascolto* und Giorgio Battistellis *Prova d'orchestra* führenden Traditionslinie – ein Theater-Tollhaus auf die Bühne (allerdings eines mit ehernem Rahmen), das Rosamund Gilmore und Carl Friedrich Oberle als zweigeteilte Welt vor Augen führten: Parterre eine kalt gekachelte Dampfwäsche, in der die Molière-Truppe unter den unsichtbaren Augen der Obrigkeit probierte und von Zeit zu Zeit zurechtgewiesen wurde. Der verschlissene Raum mit seinem Schrecken der *Normalität* mutete an wie eine Installation von Ilja Kabakov. Im Obergeschoss ein Kostüm-Fundus, verbunden mit der unteren Etage durch ein Förderband, mit dem die dekorativen Hüllen wie von Geisterhand bewegt weiterwanderten. Die Bild-Chiffren für gespenstische Bewegungs-Mechanismen in einem frühsozialistischen Betrieb waren evident. Dass am Ende des 20. Jahrhunderts neuerlich das Verhältnis von Kunst und Macht, von absolutem Herrscher und dem in der Ohnmacht mächtigen Künstler thematisiert wurde, erschien zwingend – auch Kalitzkes Nachtstück mit seinem insistierenden Ton gehörte zur fälligen Aufarbeitung und Selbst-Reflexion dieses beschädigten Verhältnisses.

Daran knüpft nun *Inferno* an – und wieder steht ein Künstler und seine ganze zwiespältige Problematik im Zentrum einer Szenenfolge, die keine lineare Handlung vorgibt, sondern episches Theater intendiert. Arbeitete sich *Moliere* am Stalinismus und der ihm unterworfenen Künstler ab, so gilt es nun, schon durch die vielen Bezüge zur Biographie von Peter Weiss, dem zentralen Trauma Mitteleuropas: Dem Nationalsozialismus und gesellschaftlichen Kriechströmen, die sich, von ihm herrührend, in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft fortpflanzten. So fern gerückt die *brechtisierende* Sprache und der Manierismus von Weiss heute auf den ersten Blick erscheinen mögen: ihre Künstlichkeit und die historisch weit zurückprojizierende Folie des beschädigten Lebens von Dante Alighieri ermöglichen den konzisen Einsatz der von Kalitzke musikalisch erprobten kompositorischen Mittel: Vielfalt und Strenge, die mit den verschiedensten Aggregatzuständen der gesprochenen und gesungenen Sprache noch einmal eine Künstleroper konstituieren, die aktuelle Brisanz zu entwickeln verspricht.

© Frieder Reininghaus / Theater Bremen

(Beitrag für das Programmheft der UA von „Inferno“, Bremen Juni 2005)