

01951



Die schwarze Maske



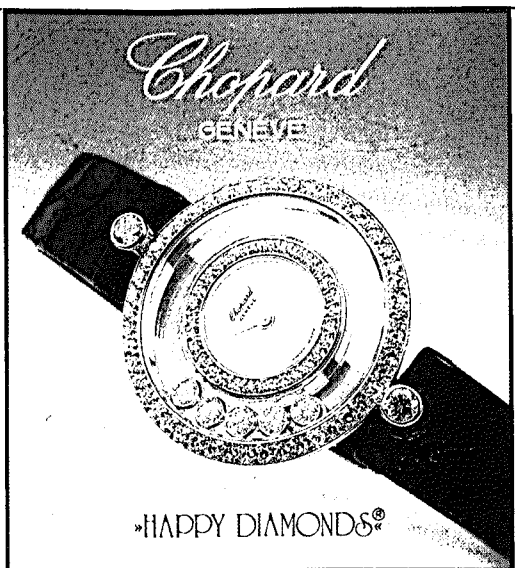
# Schöpf

...in Karlsruhe  
führend in festlicher  
Kleidung für die  
ganze Familie!

Wir haben die  
große Auswahl.

**Schöpf  
Schöpf  
Karlsruhe  
Schöpf**

IHR MODEHAUS  
AM MARKTPLATZ



Juwelier · Platinstudio · Antike Uhren · Antiker Schmuck · Feines Silber

Kaiserstr. 179  
7500 Karlsruhe  
Tel. 07 21 / 274 38

**JOCK**  
seit 1898

Kurpromenade  
7570 Baden-Baden  
Tel. 07 21 / 2 25 02

# Die Schwarze Maske, Inhalt

Ort: Ein abgelegener Ort in Schlesien

Zeit: Ein Winter kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg

Vorgeschichte: Mit 15 Jahren ging die Tänzerin Benigna in Amsterdam mit dem Farbigen Johnson, einem entlaufenen Sklaven, ein Verhältnis ein. Er zwang sie, als sie achtzehn war, den alten, durch Sklavenhandel sehr reich gewordenen Van Geldern zu heiraten — in der Hoffnung, an dessen Vermögen heranzukommen.

Benigna lernt Van Geldern achten, der sogar Arabella, das Kind, das Benigna von Johnson hat, an Tochterstelle annimmt. Er verstirbt sehr bald unter ungeklärten Umständen. Der unter Mordverdacht stehende Johnson flieht.

Benigna heiratet darauf den ahnungslosen Silvanus Schuller und zieht sich mit ihm, Arabella, ihrer Vertrauten Rosa Sacchi und dem Diener Jedidja Potter nach Schlesien zurück.

Da sie nicht imstande ist, die Ehe mit Schuller zu vollziehen, gibt sie ihm die von Kriegswirren völlig verstörte Magd Daga bei.

Handlung: Löwel Perl, ein reicher, jüdischer Kaufmann, betritt das Haus des Bürgermeisters Schuller und wird von Jedidja Potter, dem Diener, empfangen. Vom oberen Stock herunter stürzt Arabella, die als Nichte des Bürgermeister-Paares gilt, mit François, dem Gärtner, streitend. Kurz darauf tritt der Bürgermeister ein.

Trotz der freudigen Begrüßung spürt Perl jedoch einen Schatten, der über diesem Haus zu liegen scheint. Das Verhalten Rosa Sacchis, die vergeblich versucht, Löwel Perl zu Benigna hinaufzubitten, verstärkt diesen Eindruck. Perl erfährt, daß zu Mittag außer dem Fürststab von Hohenwaldau, dessen Anwesenheit Rosa eben gemeldet hat, noch weitere Gäste — Graf und Gräfin Hüttenwächter — erwartet werden. Mögliche Konflikte zwischen den Gästen unterschiedlicher Konfessionen werden angedeutet. Aber Schuller versichert, Benigna habe einen „wirklichen Burgfrieden“ zustande gebracht. Übrigens habe er sich für seine faszinierende Frau eine Überraschung ausgedacht: das Glockenspiel, das Perl ihm habe besorgen müssen, sei in den Turm der Stadtkirche eingebaut und werde heute zum ersten Mal in Gang gebracht.

Als sich Perl in sein Zimmer zurückgezogen hat, wird Schuller von seiner bisher zurückgehaltenen Furcht überwältigt, Benigna, die sich offenbar nicht wohl befindet, durch Krankheit zu verlieren.

Jedidja und François richten den Tisch für die Gäste her. Es kommt zum Streit zwischen dem Hugenotten François und dem Jansenisten Jedidja. Rosa gelingt es, Perl zu sprechen. Sie erfährt, daß Johnson wieder entsprungen ist und die jahrelange Erpressung Benignas fortsetzt.

Das Gespräch wird durch die Gäste, den Grafen und die Gräfin und den evangelischen Pastor Plebanus Wendt, unterbrochen. Schuller und Arabella kommen, die Gäste zu begrüßen. Gräfin Laura wird von Arabella zur Bürgermeisterin hinaufgebeten. Während die zurückgebliebenen Männer sich unterhalten, drückt sich plötzlich die Magd Daga ins Zimmer. Schuller führt die Verängstigte, deren Wesen sichtlich Eindruck auf die Gäste macht, hinaus.

Mit dem Nahen des Fürstabtes und Benignas begibt man sich zu Tisch. Die nun folgenden Tischgespräche verursachen wachsendes Unbehagen. Unter der Oberfläche friedlicher Gastlichkeit, um die sich Schuller verzweifelt bemüht, schwelen Konflikte. In diese Stimmung platzt der — ebenfalls eingeladene — Organist Hadank: erbittert, die Gäste schon beim Essen zu finden. Er präsentiert die Nachricht, der Schwarze Tod, die Pest, gehe neuerdings wieder um.

Gerade hat sich die Tischgesellschaft beruhigt, da erklingt vom Turm der Stadtkirche das Glockenspiel. Der Bürgermeister muß erkennen, daß seine Überraschung keinesfalls die erhoffte Freude auslöst. Rosa Sacchi eilt herein: Sie, Arabella und der völlig verstört hereinstürzende Jedidja kennen das Glockenspiel aus der „alten Zeit“ in Amsterdam. Jedidja ist außer sich. Erst das Entsetzen der Gäste beruhigt ihn.

Man setzt sich wieder zu Tisch. Arabella erschreckt die Gesellschaft durch ihre Albernheit.

Plötzlich hört man Geschrei: Daga stürzt in den Raum — ein Mann mit einer schwarzen Maske sei über die Gartenmauer gestiegen.

Die nun völlig verstörte Benigna wird hinausgeführt. Unter den zurückbleibenden Herren kommt ein ungutes Gespräch über Benigna und den ungeklärten Tod ihres Gatten auf.

Schuller und Benigna kehren zurück und versichern, alles sei in Ordnung — alles sei ein Faschingspaß. François wird nach dem Nautilus, einen kunstvoll gearbeiteten Pokal, geschickt. Es kommt jedoch keine Gemütlichkeit auf. Ungeklärt liegt über der Situation. Jedidja verschärft die Stimmung durch sein seltsames Gebaren. Da stürzt Rosa herein: ein Trupp Masken wolle sich nicht abweisen lassen. Schuller sieht nach dem Rechten.

Auf einmal steht eine seltsame Gestalt mit einer schwarzen Maske im Raum: sie umtanzt Benigna, die in Ohnmacht fällt, und geht ungehindert wieder hinaus.

Benigna wird wieder zu Bewußtsein gebracht. Sie zieht sich, gefolgt von den Frauen, zurück, nachdem es Löwel Perl gelungen ist, ihr einen Brief von Johnson zustecken.

Schuller, Plebanus und François gehen das Haus durchsuchen. Hadank zieht sich an die Orgel im Nebenzimmer zurück, Perl in sein Zimmer. Es kommt zur offenen Auseinandersetzung zwischen Graf Ebbo und dem Fürstabt: Schuller will auf Wunsch Benignas dem Kloster des Abtes ein Stück Land schenken, das Ebbo für sich beansprucht.

Ihre Auseinandersetzung wird durch den Eintritt eines Farbigen unterbrochen, der zum Tisch geht und dort auf der Tischdecke einen Rußabdruck seiner Hand zurückläßt.

Benigna hat inzwischen den Brief gelesen und hat endlich Gelegenheit zu einer Aussprache mit Perl. Plötzlich entdeckt sie die Hand auf der Tischdecke. Die fürchterliche Ahnung bemächtigt sich ihrer, daß Johnson in der Nähe ist. Sie wird sich neuerlich ihrer sexuellen Abhängigkeit von Johnson bewußt.

Inzwischen hat Schuller das ganze Haus durchsuchen lassen und nichts gefunden. Daga zu sich rufend, spricht er offen zu Perl über seine Ehe, sein Verhältnis zu Daga.

Der verstörten Daga macht Jedidja, der sie liebt, erbittert und verzweifelt Vorhaltungen über ihre Beziehung zu Schuller — bis er die Nutzlosigkeit seines Verhaltens und das Ausmaß der Verstörung Dagas erkennt.

Von draußen ertönen Schreie „Wir sind überfallen! Würgsdorf brennt!“



Beim Nahen des Grafen und Plebanus verbirgt sich Jedidja. Die beiden sind stark angetrunken, der Graf ist in Rage über den Abt.

Während sie hinausgehen, kommt Jedidja aus seinen Versteck und beginnt zu beten. Da schlägt ihm von hinten jemand auf die Schulter — Johnson! Er bezichtigt Jedidja der Mittäterschaft bei der Ermordung Van Gelderns. Jedidja bricht tot zusammen.

Hadank wirbt um Rosa. Rosa weist ihn ab. Durch irgend etwas beunruhigt, stürzt sie in Panik hinaus.

Benigna sucht eine Aussprache mit Schuller. Sie ahnt Johnsons Gegenwart, fürchtet sich und weiß doch nicht, was sie dem ahnungslosen Schuller sagen soll. Sie werden durch François unterbrochen, der die Stadträte Schedel und Knoblochzer meldet, die die Schenkung an das Kloster rechtskräftig machen sollen.

Im Streit mit Rosa verstärkt sich Benignas Ahnung zur Gewißheit: Johnson ist im Haus. Sie bekennt sich voll und ganz zu ihrer triebhaften Beziehung zu Johnson. Da entdeckt sie Jedidjas Leiche und flüchtet schreiend.

Durch den Schrei Benignas alarmiert, finden sich alle Gäste wieder zusammen. Rosa verlangt für Benigna einen Beichtvater. Der Fürstabt geht hinauf. Es kommt zum Streit zwischen Ebbo und Schuller wegen der Landschenkung. Ebbo bezichtigt Benigna der intimen Beziehung zum Abt. Da entdeckt Knoblochzer den toten Jedidja. Man vermutet die Pest. Benignas Tod wird gemeldet. Schuller erschießt sich.

# Krzysztof Penderecki zu seiner Oper „Die Schwarze Maske“

*In einem Gespräch mit Hans Widrich, Salzburg, anlässlich der Uraufführung:*

... Als ich in Holland dirigierte, lernte ich den Dramaturgen Did Leutscher kennen. Wir waren bei ihm zuhause. Da brachte er mir Hauptmanns „Schwarze Maske“ und meinte, dies wäre doch ein Libretto für mich. Ich las das Stück und rief sofort aus: Ich habe endlich meinen Text!

Die „Schwarze Maske“ ist meiner Meinung nach ein Meisterwerk des deutschen Surrealismus. Es ist für Hauptmann zwar nicht typisch, weil es nicht realistisch-sozialkritisch ist. Aber ich war sofort entschlossen, alle anderen ins Auge gefaßten Stoffe zur Seite zu schieben. Ich wußte, daß die Vielschichtigkeit der Handlung mir viele Möglichkeiten für meine Musik bieten wird. Außerdem erinnert mich die morbide Gesellschaft hier sehr stark an jene des „Jedermann“, den ich mir natürlich angeschaut habe.

*Auf die Frage, ob er beim Komponieren speziell auch an das Orchester der Uraufführung, an die Wiener Philharmoniker, gedacht habe:*

Ich wußte natürlich, daß mir dieses wunderbare Orchester zur Verfügung steht. Es war für mich wichtig zu wissen, daß die Wiener Philharmoniker meine Musik spielen werden. Aber man kann nicht speziell für ein Orchester komponieren. Musik ist für mich etwas Abstraktes. Ich schreibe sie nicht für ein Orchester, einen Ort oder einen Solisten — eine Ausnahme ist das „Capriccio für Siegfried Palm“. Ich schreibe die Musik vor allem für mich selbst.

*In der „Schwarzen Maske“ geht es auch um die Themen Lebenslust, Lebensleid und Tod. Ist es ein Zufall, daß diese Thematik auch Sie gepackt hat, oder wird darin vielleicht eine weise „höhere Dramaturgie“ spürbar?*

Naja, Das sind Themen, die auch mich immer begleiten, die ich auch immer wieder vertont habe. Es ist ja nicht das erste Mal. Denken Sie an „Die Teufel von Loudun“, an „Paradise Lost“ oder auch an die „Passion“. Das sind die Grundmotive, die mich interessieren. Gibt es etwa im Leben, das wichtiger ist als das?

## Werkgeschichte

Krzysztof Penderecki hat eine enge Beziehung zu den Salzburger Festspielen — zumindest seit 1970, als seine „Lukaspassion“ außergewöhnlichen Widerhall fand. Für das 1200-Jahr-Jubiläum des Salzburger Doms schrieb Penderecki dann ein neues Werk, ein großes „Magnificat“, dessen Uraufführung der Komponist selber am 17. August 1974 dirigierte. An den Salzburger Festspielen reizten Penderecki aber besonders die vielfältigen Aufführungsmöglichkeiten szenischer Werke. Da er seinen eigenen Beitrag hierzu, seine „Sacra rappresentazione“ nach Miltons „Paradise Lost“ jedoch für Chicago komponierte, lag es nahe, bei ihm nun speziell für Salzburg ein neues musiktheatralisches Werk zu bestellen. In der Sitzung des Festspielpräsidiums am 23. Juni 1982 erhielt Penderecki den Auftrag, für den Sommer 1986 eine Oper zu komponieren: — man diskutierte mit ihm

(zunächst ergebnislos) über seine verschiedenen Libretto-Vorschläge: über die phantastische Faust-Geschichte „Der Meister und Margarita“ (nach Michail Bulgakows Roman), über Valle-Inclans „Worte Gottes“, über Strindbergs „Fräulein Julie“ und sogar über Peter Shaffers „Amadeus“. Erst später wurde Penderecki auf Gerhart Hauptmanns Einakter „Die schwarze Maske“ aufmerksam gemacht, für den sich der Komponist spontan begeisterte, der auch beim Salzburger Präsidium auf Gegenliebe stieß. — Penderecki wünschte sich Harry Kupfer als Regisseur, nachdem er die spektakuläre Phantasmagorie in dessen Bayreuther „Holländer“-Inszenierung erlebt hatte. Im November 1983, wenige Tage vor seinem 50. Geburtstag, traf sich Penderecki mit Kupfer in Berlin, um Hauptmanns Stück gemeinsam für das Libretto einzurichten. Im Jahr darauf besuchte Kupfer Penderecki in Krakau: die endgültige Textfassung wurde hergestellt (man strich etwa ein knappes Viertel aus dem Schauspieltext heraus). Der Bayreuther „Holländer“-Dirigent Woldemar Nelsson und der Wiener Bühnenbildner Hans Schavernoch wurden hinzugewonnen. — Die „Schwarze Maske“ ist Pendereckis dritte Oper (nach den „Teufeln von Loudun“ von 1969 und dem „Verlorenen Paradies“ von 1978). Die Komposition des Werks hat er endgültig erst im Juni 1986 abgeschlossen.

Wolfram Schwinger



# Tanz auf dem Vulkan

## Assoziationen zur Oper „Die Schwarze Maske“

Warum Tod? Warum Krankheiten? Warum Kriege? Warum existiert diese Bestie in uns, die die Schönheit, den Frieden, die Weisheit, die Freiheit und die Gerechtigkeit zerstört? Warum dieser intolerante Wahn, der keine Unterschiede akzeptiert?

Wir suchen endlos das Licht, dennoch eilen wir dem Zerfall, der Apokalypse entgegen.

Seit jeher spielen sich auf dem Welttheater jegliche Arten von Rassismus und Intoleranz ab. Alle Dogmen greifen rücksichtslos in das Leben ein. Die Geschichte ist voller Kriege, deren Ursachen hauptsächlich in den unterschiedlichen Ideologien und in den unterschiedlichen Konfessionen liegen, wie auch in religiösem Fanatismus, in wirtschaftlichen Interessen. Ursachen für Kriege sind zusätzlich auch bei den „Machtbesessenen“ zu suchen; seltsamerweise haben Kriege (als ob ihre Triebkräfte mit Schmutz und Infektionen behaftet seien) Krankheiten aufgrund mangelnder Hygiene — wie die Pest — im Gefolge, die allem ein Ende setzen.

Der große europäische Konflikt zwischen 1618 und 1648 (der Dreißigjährige Krieg), Hintergrund für „Die Schwarze Maske“, — des Dramas von Gerhart Hauptmann, das Penderecki vertonte —, löst sich beinahe durch eine mysteriöse Epidemie, durch „schwarzen Tod“, als hätte der Krieg die Pest nach sich gezogen, als hätte die Pest den Krieg beendet.

Führt Wahn nicht die Menschen zu ihrer eigenen Zerstörung? Doch leider spricht man zu oft von einer „Strafe Gottes“, obwohl der Mensch allein seinen eigenen Untergang verursacht. — Man kann heute nicht umhin, eine Parallele zwischen Pest und Aids — dieser fürchterlichen Krankheit — zu ziehen. Sie existiert in Afrika, in den Vereinigten Staaten in Südamerika, in Asien, in Europa. Diese Krankheit, die bis vor kurzem unbekannt war, wird in den nächsten Jahren auf der ganzen Welt tiefe, verheerende Spuren hinterlassen.

Während der von Kriegen und Krankheiten überschatteten Jahre verschärft sich der Wille, intensiv zu leben. Leidenschaften sind exzessiv, ebenfalls der Haß auf alles, was anders ist. Das geschieht inmitten einer Flucht vor der Realität gleich einem menschlichen Karneval.

Die Einsamkeit der Menschen ist schrecklich.

Zwischen Drang nach Konsum, Geld und Macht, schleichen sich Verbrechen und Ausnutzen anderer Menschen ein. Bedrückung, Schwere, eine Art geistiger Verstörung betäuben die Menschen, auch uns heute, am Ende des 20. Jahrhunderts mit seinen Gegensätzen, seinen Fortschritten und Fäulnissen.

Mehr denn je fühlen sich Menschen psychisch belastet, ist ihnen der Sinn des Daseins unklar. Sind sie ergriffen, gelenkt von dieser neuen Krankheit, von dem dekadenten Jahrhundertende, an dem alle politischen und religiösen Systeme zerfallen?

Das sind Themen, die Penderecki in seiner Musik entwickelt, heftig, bis zum Ende. Es ist ein Werk, in dem sich die Wahrheit — nur welche? — nach und nach enthüllt. In dem Werk tritt die Handlung zurück, sind Geschichten unwichtig.

Es begegnen sich Menschen unterschiedlicher Herkunft, unterschiedlicher Rassen, Schwarze, Juden, Vertreter oder Anhänger unterschiedlicher religiöser Auffassungen und sozialer Herkunft. Aber alle enden im Tod — eine Art Weltuntergang. Gibt es Hoffnung? Die Antwort liegt bei jedem selbst. Wir leben alle mit unserer Einsamkeit, sind hin- und hergerissen zwischen Geist und Körper, in unserer Verzweiflung existieren zu müssen in und mit unseren Schmerzen, mit unseren Fragen, unserem Materialismus, unserer Ratio und unserem Glauben.

In dieser Oper gibt es einen Atheisten, Katholiken, (Jansenisten oder tolerantere), Protestanten (Hugenotten oder tolerantere), einen Juden, freie Denker, Menschen ohne Glauben, aber voller Energie, es gibt eine Welt, die von der Katastrophe einer Krankheit gezeichnet ist.

Wir wohnen einem festlichen Mahl — im übertragenen Sinne einem Freudentanz — mit sehr unterschiedlichen, faszinierenden Persönlichkeiten bei, die Angst vor dem Tod haben oder mit dem Tod spielen. Soll der Tod eine Befreiung sein? Gibt es nur Leere im Jenseits? Sollte die Leere eine Lösung sein, ein definitives Ende oder ein Neubeginn?

Das Werk läßt alles offen.

Es ist ein Tanz auf dem Vulkan voller Zeichen und extremer Handlungen. Gemeinsam mit Andrzej Majewski haben wir uns entschlossen, ein Bühnenbild, Kostüme und Requisiten zu wählen, die die trüben Gedanken, Halluzinationen und das Verborgene zum Ausdruck bringen sollen. Um der Musik und den Ruhepunkten des Stückes gerecht zu werden, gibt es die Helligkeit des Schnees, die Reinheit des Alls, das frei ist von körperlicher Krankheit und Krankheit des Geistes. Es gibt Winterstürme, die plötzlich die Zeit blockieren, sie verewigen.

In unserem eigenen Leben entgehen uns Tausende von Details. Doch das ist gerade das Phantastische an der „Schwarzen Maske“: Die Autoren zielen auf das Konkrete, paaren es aber mit unheimlichen, übernatürlichen Kräften, die die Realität und die Atmosphäre, in der die Menschen leben, stören. Das Konkrete stellt sich in der eigenartigen Gestaltung des Ortes, der Situation, ihrer Materie oder im Gewicht des Reichtums und der persönlichen Vergangenheit dar. In der „Schwarzen Maske“ sind es das Holz, venezianische Gläser, Brokattischdecken, ein kostbar gedeckter Tisch für eine Orgie des Todes. Es scheint, als wolle sich der Tod an einer vorangegangenen Orgie rächen, am Wettlauf um den Sex, in dem Benigna, die schöne, geheimnisvolle Frau, diese blendende Erscheinung, das Gravitätszentrum darstellt. Benigna ist eine weiße, helle, geheimnisumwobene Frau. Sie ist aus Amsterdam nach Schlesien geflohen, scheinbar krank. Sie verbirgt ein Geheimnis, das sich nach und nach aus einem Trugbild löst. Die verdrängte Vergangenheit enthüllt plötzlich ihre gespenstische Realität wie eine Rache des Unterbewußtseins.

Öffnet eure Körper, eure Seelen, verhaltet euch frei, laßt euch vom Leben und der Freiheit verzehren, dann wird es vielleicht, wie Benigna schreit: „Licht, Licht! / Ich brauche Licht! / Licht, Licht!“

Gerhart Hauptmann, der Poet aus Schlesien, hat mit seinem Drama einem unserer größten zeitgenössischen Komponisten einen außergewöhnlichen Stoff dargeboten.

Wir — Robert Satanowski, die Sänger und alle anderen haben gemeinsam versucht, dem Werk gerecht zu werden, die ihm innewohnenden Schreie hörbar zu machen, die Geheimnisse der handelnden Personen so glaubhaft und wahrheitsgetreu wie möglich zu vermitteln.

# Musikdrama einer Krisensituation

## Albert-André Lloureux im Gespräch mit Kurt R. Pietschmann

*Was hat Sie bei der ersten Begegnung mit diesem Werk vor allem beeindruckt?*

Etwas Bestürzendes: die Aktualität der Konflikte. Wie die Personen vor dreihundert Jahren können ihnen auch Menschen von heute ausgesetzt sein.

„Die schwarze Maske“ ist das Musikdrama einer Krisensituation, einer privaten, einer politischen und — durch Pest und Hungersnot — auch einer ganz allgemein lebensmäßigen. Und diese Krisensituation erfaßt alle Nerven der Handelnden. Sie wird nicht nur erkannt, sie steckt in den Menschen, erfüllt sie ganz. Sie macht die Personen nervös, gereizt, sie verschärft ihre Reaktionen. Sie sind einem inneren Gegensatz ausgesetzt: hellwach zu sein und doch nur zu ahnen, nicht wissen zu können. Bei diesen Menschen glaubt man, daß jeden Augenblick Lava aus ihnen hervorbrechen könnte.

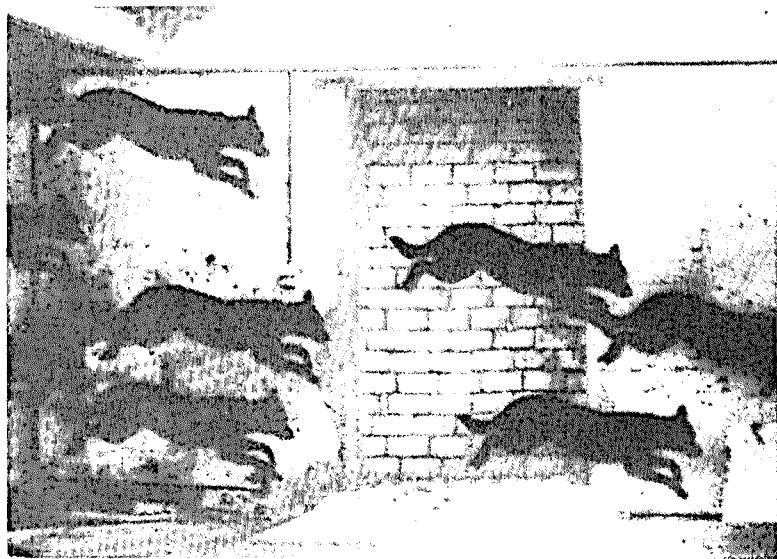
*Diese innere Verfassung scheint auch Ihr Verhältnis zur Zeit zu bestimmen.*

Die Zeit — damit ist ein zentrales Motiv dieses Werkes angesprochen. Nicht nur, daß — was Benigna angeht — die Vergangenheit in der Gegenwart böse aufblüht. Sie ist für die Figuren der Handlung — und das spiegelt die Musik genau — ein „Unsicherheitsfaktor“, ins Extreme verzerrt: mal ist sie gegenwärtig als das Hetzende, dem Abgrund zu Treibende (dies ist wohl als das Zeit-Grunderlebnis in diesem Stück anzusprechen), zum andern ereignet sich ein eigenartiges, meist ungutes Stehenbleiben der Zeit, sie wird gleichsam vom Frost ergriffen und „eingefroren“. Daneben gibt es seltene Augenblicke des Aufatmens, des sich Gereinigtfühlers von allem bedrohlichem, dunklem Drängen. Gegen Ende des Werkes scheint sich der Zeitablauf zu beschleunigen; ein nicht zu bremsendes Vorwärtsrollen in die Katastrophe vollzieht sich.

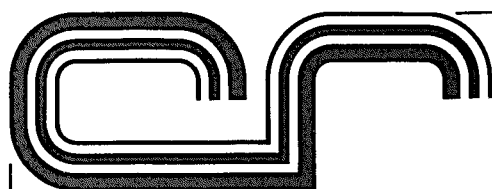
In der Vergegenwärtigung der Zeitlichkeit allen Lebens hat diese Musik eine ihrer wesentlichsten Funktionen. In ihr erscheint die Zeit nicht als etwas sicher Gegebenes, sondern als etwas Unverlässliches, Wandelbares und Gefahren Bergendes.

*Aus dieser Orientierung heraus wird die Musik letztlich ja fähig, die Todesbedrohung oder — wie in Bezug auf dieses Werk schon oft ausgesprochen wurde — das „Totentanz“-hafte zu erfassen.*

Totentanzhaft ist das Werk schon von seiner Anlage als Schauspiel her: denken wir an die Personen der Handlung, die ganz verschiedenen Ständen (und religiösen Bekenntnissen) angehören. Die Innenspannung der Vorstellung Toten-Tanz ist übertragen in den Kontrast: Pest, Hungersnot — Festmahl mit Tanzmusik. Dem Tod gelang es, dieses Bürgermeister-Haus zu erobern. Die Insel, die ihm trotzte, wird zu seiner Hochburg. Löwel Perl gewinnt geradezu die Rolle des Todesboten, ganz gegen die Art seines Charakters — durch ihn kommen dem Tode dienende Mächte in die Runde: Geld, Sex, Gier, usw., eigentlich mehr angesaugt als gebracht.



Wichtig für den „Ort der Handlung“ war es deutlich zu machen, daß dieses am Beginn für ein Fest bereitete Haus „auf einen Friedhof gebaut“ ist. Die Handlung geht in einem Innenraum vor sich. Zu zeigen war, daß Wände und Decke dieses Raumes die sich selbst verschließenden und abkapselnden Menschen einengen, den sich Öffnenden aber symbolhaft den Weg nach außen freigeben: die Raumbegrenzung hat also eine Doppelfunktion. Die Handlung führt von angstvollem Ahnen zu einem Triumph des Todes. So beginnt auch die Inszenierung mit der Darstellung von Ahnungen, die die zentrale Figur der Oper, Benigna, heimsuchen, und endet in apokalyptischer Endstimmung. — Um die Möglichkeit einer Wiedergeburt, des Erwachens von neuem Leben anzudeuten, hatten wir einmal beabsichtigt, Tauben als Hoffnungssymbole aufsteigen zu lassen. Jetzt endet die Inszenierung fragend: Wohin steuert die Menschheit? Warum ist der Mensch des Menschen größter Feind?



Christa Rak KG

ATELIER  
FÜR  
INNEN-  
EINRICHTUNG

Anfertigung von  
Lampenschirmen  
Gardinen

Lampen  
Accessoires  
Antiquitäten

Erbprinzenstr. 28, 7500 Karlsruhe, Tel. 0721/2 50 32

# Penderecki über Penderecki

Ich habe viel gelernt vom 19. Jahrhundert. Ich versuche das aber jetzt zu vergessen, ich betrachte das als abgeschlossen. Aber es kommt immer wieder. Meine Musik hat sich durch das 19. Jahrhundert bereichert. Ich wäre ohne das nie imstande gewesen, das *Requiem* zu schreiben, obwohl das Stück schon wieder in eine andere Richtung steuert.

Vor 25, 30 Jahren war noch sehr viel zu entdecken. Das haben wir alle getan. Jetzt bleibt nicht viel übrig. Man muß das Material das schon entdeckt ist, benützen. Das ist gerade das Problem unserer Zeit — bei der Generation von Komponisten, die dazu nicht fähig ist, die ungebildet ist und keinen Background hat. Deshalb ist ihre Musik aus dieser Zeit uninteressant.

*Daß es heute für Komponisten schwerer ist, gibt es dafür nur musikalische oder auch außermusikalische Gründe?*

Natürlich war es für jemanden, der aus der Kälte kam, irgendwie einfacher. Diese Musik war interessanter, weil die Leute nicht erwarteten, daß aus der Ecke etwas Gutes kommt. Heute sind die Möglichkeiten für jeden gleich. In der Musik, die man im Osten und Westen schreibt, gibt es keine großen Unterschiede. Damals war da ein ganz großer Unterschied. Meine Musik war die Reaktion auf Darmstadt, ganz generell gesprochen, mit Flächen, mit diesem *Espressivo*, das hier eigentlich unbekannt war oder das man unterdrücken wollte. Es ist komisch, daß diejenigen, die mich damals sehr angegriffen haben, gerade nach der *Lukas-Passion*, daß ich der Verräter der Avantgarde sei usw., daß die jetzt versuchen, den gleichen Weg zu gehen: Aber sie haben nicht Mittel dazu, das sind Dilettanten, und deswegen ist ihre Musik so unwichtig.

*Warum Dilettanten?*

Ich habe zwanzig Jahre Kontrapunkt studiert, und das kann man in meiner Musik hören. Die Generation aber, die in den fünfziger Jahren eine große Karriere gemacht hat, war nicht gut vorbereitet, deswegen ist die Musik nach ein paar Jahren verschwunden.

Mein Background war sehr stark traditionell. Die Leute, die zum Darmstädter Mekka gekommen sind, haben kein Metier, keine Werkstatt, die hatten nicht genug klassische Musik studiert, um weiterzugehen. Sie haben Musik geschrieben, die damals eigentlich jeder komponieren konnte. Zwölftonmusik kann jeder lernen, er muß nicht Komponist sein. Es gab keine Kriterien: Jeder, der ein, zwei Wochen in Darmstadt blieb, konnte komponieren. Er hat es sehr schnell gelernt und dann weiterkopierte, diese Musik, die eigentlich sehr künstlich war. Es war für mich einfach nicht überzeugend.

In der Zeit, wo man Zwölftontechnik benutzt hat, durfte man nach deutscher Mentalität keinen reinen Dreiklang benutzen. Warum? Das ist so idiotisch. So hätte man etwa einem Maler sagen können: Bitte, du darfst alle Farben benutzen, aber nicht Rot! Ich finde, das war armselig und ziemlich primitiv. Alle Mittel, die gut, die logisch benutzt sind, sind richtig und gut. Man kann einem Musiker nicht sagen, du darfst keine kleine Terz benutzen oder keinen Dur- oder Moll-Akkord. Das, was ich überhaupt nicht verstanden habe in der Zeit von Darmstadt, war diese Orthodoxie. Man hat

vom Komponisten erwartet, daß er nur einen Weg geht. Einer, der einen Seitensprung gemacht hat, war sofort erledigt: ein Verräter.

Ich bin kein Purist. Ich glaube, man muß sich frei fühlen. Man darf sich nicht davon beeinflussen lassen, wie die Außenwelt reagiert. Man darf nicht lügen. Der Komponist soll machen, was er für richtig hält. Man hat heute zuviel Information. Die jungen Komponisten — ich sehe das auch bei uns — richten sich danach, was gerade Mode ist. Das ist keine Stabilität. Sie fühlen sich auch ohne Grund und Boden. Ich gehe meinen Weg. Ich glaube, ich habe richtig immer gezielt Musik komponiert, die mich interessiert hat. Die *Lukas-Passion* war eine Art von Synthese: das erste Mal, daß ich versucht habe, mich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Bei der *Lukas-Passion* war ich — und bin ich natürlich noch — der große Anhänger von Bach. Ohne Bach und diese Tradition hätte ich das nicht schreiben können. Später in den siebziger Jahren kam wieder eine Überlegung: Was kann man mit dem 19. Jahrhundert machen? Ich glaube, man hat diese Tradition zu prompt abgebrochen. In den fünfziger, sechziger Jahren konnte und wollte niemand eine große Sinfonie schreiben. Diese romantische Welle ist ganz bewußt von mir gemacht. Das ist jetzt auch vorbei. Ich bin nicht mehr so an dieser Richtung interessiert. Aber ein paar Jahre war ich sehr fasziniert davon, von dieser Tradition: Mahler, Bruckner oder auch Schostakowitsch — der war der einzige, der sie fortgesetzt hat.

*Sie dirigieren in ihren Konzerten auch oft Sibelius . . .*

Sibelius ist für mich ein sehr bedeutender Komponist — als Symphoniker vor allem. Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gibt es wenige Komponisten, die mich interessieren. Mahler natürlich — obwohl ich Bruckner vorziehe. Die Musik Bruckners ist für mich solider. Mahler ist zerrissen. Das geht mir an die Nerven. Er ist ein ganz großer Komponist. Bruckner und Sibelius aber interessieren mich viel mehr. Das ist aus einem Stück Holz. Diese Musik ist so einfach, aber schön und . . . anders.

*Gibt es da eine ganz direkte Beziehung zu Ihrer eigenen Musik?*

Nein. Im Gegenteil vielleicht. Ich glaube, man dirigiert nicht gern Musik, die verwandt ist. Deswegen werde ich wohl nie Neue Musik dirigieren.

*Mir scheint, Sie haben sich sehr bewußt in eine Rolle hineinbegeben, fast wie ein Avantgardist, der sich bewußt nach hinten arbeitet.*

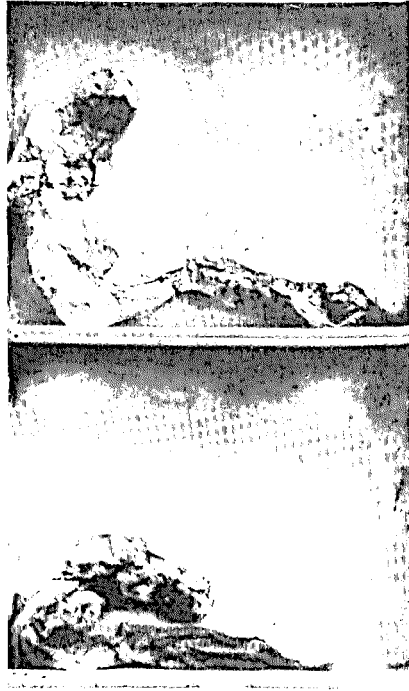
Ach, was heißt Avantgardist . . . Man kann vielleicht nur einmal Avantgardist sein. Als ich jung war, wollte ich alles zerstören, als ich noch Student war und immer Fugen schreiben mußte. Ich habe rebelliert. Ich habe *Threnos* geschrieben, das ist ein Gegenstück. Gut, aber was man schon mal gelernt hat, kommt wieder. Man kann es nicht so einfach loswerden.

*Aber Sie arbeiten doch sehr bewußt damit?*

Ja . . . ich bin kein Komponist, der nur in eine Richtung geht. Das würde mich langweilen. Es gibt Künstler wie Chagall oder Picasso. Picasso hat immer gesucht, ist nach vorne, nach hinten gegangen, aber immer war er neu, immer hat er neu angefangen. Das ist für mich ein Beispiel, was ein Künstler in unserem Jahrhundert sein kann . . . oder vielleicht soll. Dagegen Chagall — er ist ein großer Künstler, aber er malt neunzig Jahre lang das Gleiche. Das ist furchtbar langweilig für mich. Ich könnte so was nicht tun.

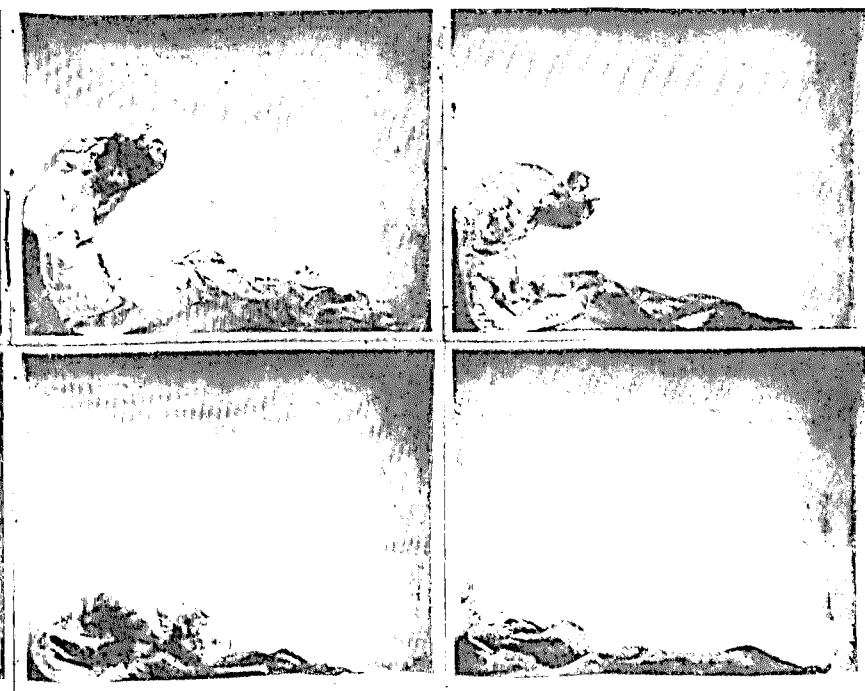
# Im Sog eines Totentanzes

Anmerkungen zu  
Pendereckis  
Gerhart-Hauptmann-  
Oper



Von Wolfram Schwinger

Nie wäre man bisher auf den Gedanken gekommen, den polnischen Komponisten Krzysztof Penderecki mit dem deutschen Dramatiker Gerhart Hauptmann in Verbindung zu bringen. Doch jetzt, nach seinem überraschenden Entschluß, Hauptmanns Schauspiel *Die schwarze Maske* zur Oper zu machen, lassen sich bei genauerer Betrachtung erstaunliche Parallelen feststellen. Dabei sollte man zunächst einmal den „bekannteren“ Hauptmann vergessen, den Naturalisten, den Schöpfer „sozialer Dramen“ wie *Vor Sonnenaufgang*, *Die Weber*, *Rose Bernd*, *Die Ratten* — man sollte sich vielmehr die späteren Hauptmann-Stücke ins Gedächtnis rufen, die Rolf Michaelis in seinem Buch *Der schwarze Zeus* so faszinierend als die Werke von „Gerhard Hauptmanns zweitem Weg“ beschreibt: weitgehend unbekannt gebliebene Werke, zu denen auch das im Februar und März 1928 in Rapallo niedergeschriebene Schauspiel *Die schwarze Maske* gehört. Das ist der Gerhart Hauptmann auf den Spuren seines alten schlesischen Landsmannes Jakob Böhme (1575 bis 1624), des großen Mystikers, der in Gott die Einheit von Gut und Böse sah, so daß also auch beim Menschen das Gute nur aus dem Urgrund des Bösen erwachsen kann. Hauptmann nennt es die „doppelte Realität“, abgeleitet auch aus der griechischen Tragödie; er hat sich mit dieser Thematik 1938 in einem tief sinnigen Essay über Tintoretto, den italienischen Maler des 16. Jahrhunderts, beschäftigt, in einer Arbeit, der Michaelis den Rang eines Schlüsselwerks zuweist. Tintoretto habe den „Gegensatz von Olymp und Hades“ in seiner Brust, malend ausgedrückt in Schwarz und Weiß. Auf Hauptmanns Dramen bezo-



gen heißt das: Realismus in metaphysischen Dimensionen. „Hinter den leidverzerren Individuen Hauptmanns ahnen wir die Masken anonymer Mächte“ (Michaelis). Damit sind wir inmitten der *Schwarzen Maske*, an dem Punkt, der Penderecki fasziniert, der ihn schon immer fasziniert hat: deutliche Realität in einer übernatürlichen Wirklichkeit. Die Menschen können der Kraft „unterirdischer Mächte“ nicht widerstehen. Thomas Mann, in seiner 1952 gehaltenen Frankfurter Rede zu Hauptmanns neunzigstem Geburtstag, nennt es geradezu ein *Grundgefühl* Hauptmannscher Dichtung: das „Gefühl für das Unbegreifliche des kosmisch-metaphysischen Schicksals der Menschheit“.

Ist dieses Thema in der *Schwarzen Maske* in Form einer dramaturgisch virtuoson Danse macabre abgehandelt, gar in der eines Psychokrimis spannendster Machart (wie es der Regisseur Harry Kupfer sieht), so trägt das Schauspiel, nun die Oper, doch ebenso die ganze Gespaltenheit unseres Weltbildes aus, „das Drama von Licht und Finsternis, den Kampf zwischen Schwarz und Weiß“ (wie Hauptmann Tintoretto's Bilder beschrieb). So wie sich Penderecki durch seine Musik nun mit der *Schwarzen Maske* identifiziert (auf die er übrigens von dem holländischen Dramaturgen Dick Leutscher aufmerksam gemacht wurde), so findet man — von diesem Werk auf die Spur gebracht — schon in Pendereckis erster 1969 in Hamburg uraufgeführten Oper, den *Teufeln von Loudun*, eine direkte thematische Verwandtschaft zu Hauptmann: zu dessen Drama *Magnus Garbe* (1915): Hier wie dort die Inquisition, deren Hexenjäger sich Zeugnisse und Geständ-

nisse erpressen, Menschen mit der Folter in den Massenwahn treiben. Für Penderecki sind die *Teufel von Loudun* ein humanistisches Bekenntniswerk, ein Stück über Toleranz und Intoleranz. (Von der historischen Dokumentation führt Pendereckis Weg in seiner zweiten Oper nach Miltons *Paradise Lost* zurück in die biblische Dimension: er bezeichnet sein *Verlorenes Paradies* ausdrücklich als *Sacra Rappresentazione*.)

## Enthüllung eines Schicksals

Zurück zur *Schwarzen Maske*. Auch hier: Toleranz und Intoleranz, diesmal in der Tafelrunde des Bolkenhainer Bürgermeisters Schuller. Der Westfälische Friede hat noch keinen wirklichen Frieden gebracht, vierzehn Jahre danach, 1662, sprechen hier Juden, katholische und protestantische Christen, Hugenotten und Jansenisten verschiedene Sprachen. Jeder lebt in seiner Vergangenheit, mit der er nicht fertig wird. Streit ist programmiert. Angst bricht aus — und der Rächer bricht herein: der Schwarze rechnet mit den Weißen ab, der Sklavensohn mit denen, die das Blutgeld eines Sklavenhändlers reich machte. (Den Kampf zwischen Schwarz und Weiß, bei Tintoretto als Maltechnik beschrieben, läßt Hauptmann hier als Rassenkampf ganz direkt austragen.) Es ist die Tragödie der Frau Bürgermeisterin Schuller, der schönen Benigna, der himmlischen und teuflischen Frau („ich bin ein verworfenes Tier“). Ihr Tod ist Opfertod, Sühne, Vision. Alles, was wir im Saale des Bürgermeisterhauses in zwei Stunden erfahren, der realen Zeit der Handlung, ist auf Benigna bezogen, auf ihre Geschichte — ob von den Gästen der Tischrunde, dem Amsterdamer Kaufmann Löwel Perl, dem Fürstabt Dedo und dem Grafen Ebbo, dem Pastor Wendt und dem Organisten Hadank, oder von den Personen des Hauses, dem Bürgermeister selber, der geheimnisvollen Arabella, der gewichtigen Dienerschaft: alles zielt auf die Enthüllung von Benignas Schicksal. Karneval und Pestilenz sind der makabre Hintergrund.

Ein Libretto-Problem bestand nicht. Penderecki und der Regisseur Harry Kupfer haben Hauptmanns Schauspiel gemeinsam für die Oper eingerichtet, das heißt, sie haben etwa ein Viertel des Textes eliminiert (so einzelne soziologische, kunstgeschichtliche, religionsphilosophische und historische Erörterungen, etwa: wie Wallenstein ermordet wurde). Dafür gibt es ein paar musikalisch bedingte, die Aussage verstärkende Wortwiederholungen, verteilt oftmals auf mehrere Personen bei den großen Ensembles. Textübertragungen von einer auf eine andere Person sind selten (Löwel Perl wurde so jedoch etwas „ausgebaut“). Noch stärker als bei Hauptmann geraten alle handelnden in den Sog eines Totentanzes, alle werden in seinen Strudel hineingerissen. Auch Bürgermeister Schuller, den Hauptmann am Ende „nur“ hemmungslos weinen und von seiner kleinen Muse rührend küssen läßt, muß in der Oper sterben. Allein Löwel Perl, Ewiger Jude, kommt — und geht.

## Musik a priori gefordert

Die *Schwarze Maske* ist bei aller Realität der Details ein Mysterium, das ins Irreale hinübergelht. Da reicht das gesprochene Wort nicht aus (weshalb nach der Wiener Uraufführung von 1929 wohl kaum noch Aufführungen des Schauspiels stattgefunden haben). Musik ist gefordert, nicht nur für Atmosphärisches, sondern für Zentrales; deshalb wird sie oft genug schon im



Text verlangt. Da ist das Amsterdamer Glockenspiel im Bolkenhainer Stadtkirchturm. Da ist der dauernd seine Kirchenlieder singende Diener Jedidja — Penderecki benutzt hierfür nur alte Chormelodien der Zeit, für „O Haupt voll Blut und Wunden“ natürlich Hans Leo Haßlers alte Weise („Herzlich tut mich verlangen“, 1601). Auch für Trinklieder, besonders aber für die Tanzmusik, die von oben, aus den Galerieräumen herunterklingt, zitiert Penderecki originale Musik des 17. Jahrhunderts, die *Musicalische Tafelerlustigung* des bedeutenden schlesischen Lautenisten Esaias Reusner (der zuletzt Kammerlautinist in der Berliner Hofkapelle des Großen Kurfürsten war), Tänze, die J. G. Stanley, ein Kollege Reusners bei der Brieger Hofmusik, 1668 „nach französischer Art in 4 Stimmen gebracht“ hat — Penderecki setzt da Blockflöten ein.

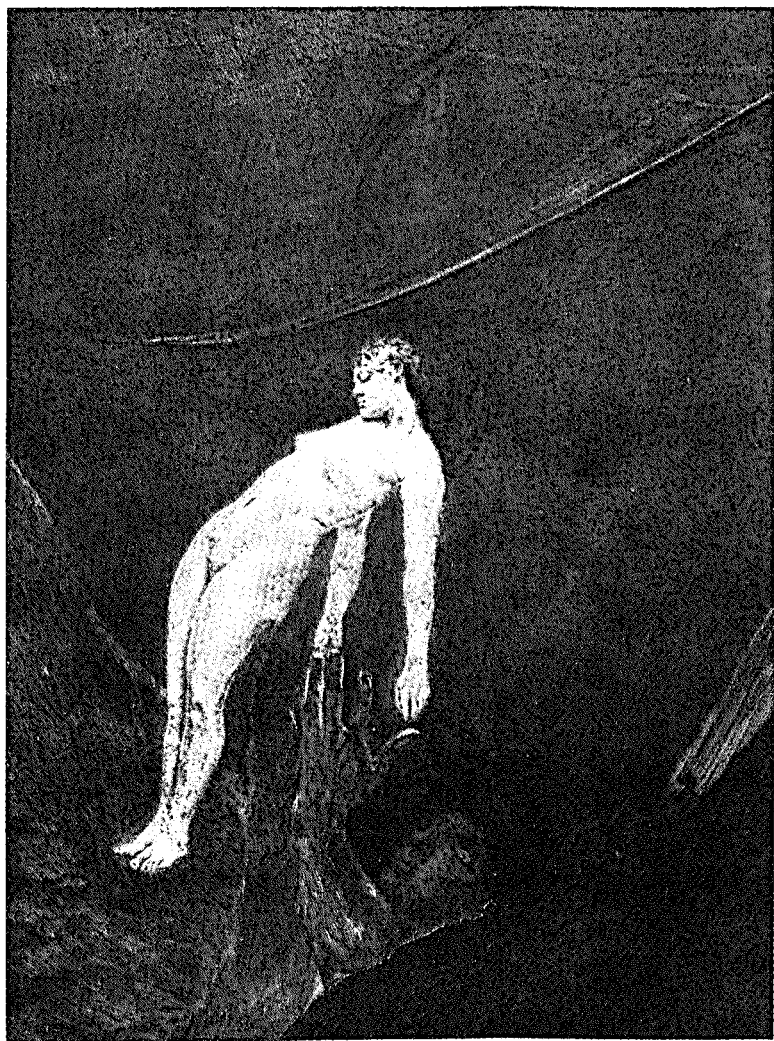
Im übrigen schöpft Penderecki aus dem reichen Schatz seiner Erfahrungen, etwa im Umgang mit Texten oder in seiner längst ausgewiesenen Kunst, dramatische Spannung zu schaffen, Szenen zu steigern: stilistisch greift er dabei auch zurück auf seine *Lukaspassion* und die *Teufel von Loudum*: dort hat er seine charakteristischen Cluster- und Glissando-Techniken gefunden, die er jetzt bei den in der *Schwarzen Maske* geforderten „sonderbaren Pfeif- und Wimmergeräuschen“ wieder einsetzen kann, dort erprobt er auch schon seine oft ausgefallenen, manchmal aggressiven, ebensooft aber auch ganz delikaten Instrumentationskünste: wie graziös ist jetzt etwa die Episode der kleinen Magd Daga bei ihrem ersten Auftritt in Musik gesetzt (mit Glöckchen, Triangel, Vibraphon und Celesta-Trillern), oder später die intime Szene des Musikers Hadank mit der römischen Hausdame Rosa,

deren „schönen süßen Mund“ er küssen will: zarte Musik mit Klarinetten- und Viola-Seufzern. Oder: wie direkt wird Benignas rasender Pulsschlag eingefangen, mit dahinschnellenden Sechzehnteltriolen der Geigen über erregten Pizzicato-Bässen.

## Musikalischer Pluralismus

Die frühen Errungenschaften seiner großen Werke der sechziger Jahre, auf die er sich jetzt mehrfach beruft, bindet Penderecki jedoch immer wieder in die Erfahrungen seiner „romanischen Phase“ der siebziger Jahre ein, er läßt die Verschwisterung all seiner kompositorischen Möglichkeiten, wie er sie besonders eindrucksvoll mit dem musikalischen Pluralismus seines *Polnischen Requiems* demonstriert hat, hier in der *Schwarzen Maske* weiter fortwirken. Reich differenziert er dabei die Textdeklamation: vom reinen Sprechen (bei nüchternen Fakten, deren Verständlichkeit besonders wichtig ist) über rhythmisierten Sprechgesang (etwa Jedidjas *Pater noster*, zu Clusters der Orgel), über geschickt notiertes „Geschwätz“ bei oberflächlicher Konversation (etwa des Grafen Ebbo, mit Geplänkel von Fagott-Staccato), über textloses Lachen der Gesellschaft, das kontrapunktisch virtuos auskomponiert ist, bis hin zu weitausholenden Espressivobögen, gespannten Intervallsprüngen oder insistierenden Wortwiederholungen in den erregten Gesprächen, besonders aber in der zentralen Arie Benignas, ihrer vor Löwel Perl abgelegten Lebensbeichte: sie wiegt sich im Sechsstakt (*Tempo di valse*), wenn sie zurückdenkt, wie sie als Achtzehnjährige in Amsterdam vor ihrem ersten Mann tanzte; sie stemmt sich herabstürzenden Trillerketten des Orchesters entgegen, wenn sie sich an die zuhälterische Habgier des „farbigen Hundes“ Johnson erinnert; mit wütender, fast jauchzender Kraft schleudert sie ihren Willen heraus, seinen Erpressungen zu widerstehen — trotzig: „Ich stieß ihn fort, ich stieß ihn fort!“ (ein rhythmisch wildes, schlagzeugbetontes Orchesterzweischenspiel folgt); in ruhiger Kantabilität singt sie dann von ihrer „heiligen Liebe“ zu Schuller, ihrem zweiten Mann. Und fast irrwitzige Angst bricht aus, weil Johnson nun sogar in ihre schlesische Zurückgezogenheit eingebrochen ist; von draußen klirren die Faschingsschellen herein, überlagert von Gesang einer Altstimme: „Mors stupebit et natura cum resurget creatura. . .“ (Tod und Leben wird erbeben, wenn die Welt sich wird erheben) — Penderecki zitiert hier eine hochexpressive, dramatische Stelle aus seinem *Polnischen Requiem*; auch das *Dies irae* aus diesem Werk klingt hier herein, von Männerchorstimmen intoniert, während Benigna in Wahnsinn verfällt: sie schaudert's, sie hört Klopferäusche — „alle Gesichter schneiden mit Fratzen . . ., sind mir schreckliche Masken . . ., mich umgibt etwas Gruftiges“: sie bricht in wortlose Hysterie aus, ihre Stimme überschlägt sich in irren Koloraturen. Schon zuvor, im Tischgespräch, wenn Benigna und der Pastor von Hadanks neuem *Te Deum* berichten, zitiert Penderecki sich selbst: er läßt den Fürstabt die Hauptmelodie seines eigenen *Te Deums* (von 1980) antimmen. Später, wenn der Aufruhr schon tobt, die Nachbarstadt schon brennt, Jedidja wieder betet und Choräle singt, übertönt als Cantus firmus (Stimmen von draußen) die mittelalterliche *Dies irae*-Melodie das tumultuarische musikalische Geschehen.

Die großen Ensembles der *Schwarzen Maske*, die Begrüßungen, das Gelächter und die Trinksprüche der Gäste, aber auch ihr Entsetzen über den „schwarzen Tod“, der sich mit den Vorboten der „toten Ratten“ ankün-



digt, ihre Aufregung, in die das Glockenspiel mit Martin Luthers Choralmelodie „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ hereintönt, das spätere Außer-sichgeraten der Versammelten bei Dagas Bericht vom Auftauchen des „Menschen in einer schwarzen Maske“ (hier gibt es zum erstmal stammelnde, in sich verschränkte Ad-libitum-Wiederholungen von Textfigurationen aller dreizehn Personen) — alle diese großen Ensembles bilden in ihrem eigentlich „hektischen Durcheinander“ die besonders kunstvoll ausgeprägten Höhepunkte dieser Oper, deren Musik am Ende, im Inferno dieser Gespenstersonate, einem regelrechten Verfall preisgegeben wird, dem Chaos.

# Stilschichten und ihre Vermittlung. Zur musikdramatischen Struktur in Pendereckis „Schwarzer Maske“.

von Gerhard E. Winkler

Der leichte, zart von Holzbläsern und Instrumentalsoli kolorierte Ton zu Beginn der ersten Szene, dessen „Allegretto“-Tempo den Konversationscharakter ausweist, stellt ein Novum dar im Schaffen des Komponisten, obwohl sich auch in dieser durchsichtigen Polyphonie der Typus feldartiger Streuung erkennen läßt: es erklingen weniger individuelle Linien, als vielmehr ein summenhaft vereinfachtes Liniengeflecht. So flexibel der Rhythmus, so schlank der Klang ist, so sehr trägt dieser Anfangsgestus dennoch seine eigene Gefährdung in sich: der signalartig wiederkehrende Terzschrift  $c^3-a$  („Die Leichname der Verhungerten faulen in den Gräbern, und hier wird gepraßt“) in den Streichern initiiert schon früh die Straffung und Verhärtung des Tonfalles, die dann zur „Tafelmusik“ wird.

Damit ist bereits die nächste Stilschicht angesprochen: das Motiv des „Überflusses“, symbolisch in allem, was sich um die große Speiseszene ereignet, eingefangen, manifestiert sich in einer verhärteten Sechzehntel-Motorik, der in ständigem Taktwechsel eine nahezu Strawinskysche Schärfe des Rhythmus angeeignet wird. Dieses „Scherzando“, Capriccioso, bildet nun aber nicht etwas völlig Neues im Schaffen Pendereckis. So sehr dies in der Rezeption der Musik Pendereckis v. a. der 60er Jahre auch immer wieder vergessen wird, so läßt sich doch auch in den Klangkompositionen dieser Zeit ein Capriccio-Typus erkennen. . . . In der „Schwarzen Maske“ findet sich das Prinzip von ständigem Taktwechsel, Synkopen, scharfen Akzenten, oft gegen das Metrum, blockartige Kontrastbildungen der „überdeutlichen“ rhythmisch/metrischen Gestik. Dieser (neue) Scherzando-Typus gerät zum einen Pol der Musik der „Schwarzen Maske“, indem er schon kurz nach Beginn der ersten Szene etabliert und in der großen Tischszene ausgebreitet wird, um im weiteren Verlauf der Oper, bis hin zum furiosen Totentanz des Schlusses, alle anderen Material- und Stilschichten in sich aufzuheben. Basismaterial sowohl der „Konversations“- als auch der „Scherzando“-Schicht ist eine Folge von Kleiner Terz (bzw. das Umkehrungsintervall Große Sext) — Kleiner Sekund — Tritonus, die in isomorpher Reihung alles durchdringen.

Ein Charakteristikum des Hauptmann-Dramas stellt die Fülle an Zitaten protestantischer Choräle dar, deren kompositionstechnisches Problem, nämlich die ihnen inhärente, vierstimmig typologisierte Choralharmonisierung, Penderecki auf zweierlei Art löst: einerseits wird die schon in der ersten Szene erklingende Melodie des Turmglockenspiels, „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“, Cantus-firmus-artig eingesetzt: die Intervallfolge: Quint ( $d^3-a^3$ ) — emphatische Kleine Sekund ( $a^3-b^3-a^3$ ) — Kleine Terz ( $a^3-c^3$ ) prägt an entscheidenden Stellen den Klang: am Schluß des großen Bekenntnisses Benignas, des eigentlichen Zentrums der Oper, zitieren die Streicher zu den Worten Benignas „mich schauderts“ den Choral, der jedoch auch als

Durversion die nachfolgende Tanzmusik der Blockflöten mit Basso Continuo (die Adaption einer historischen Tanzbearbeitung) beherrscht. Gerade diese letzte Übernahme der Choralmelodie kommentiert das schlichte Dur als nur mühsam verhüllten „Tanz auf dem Vulkan“.

Andererseits wird die unverhüllte, traditionelle Choraltharmonisierung nach der ersten Vision Jedidja Potters, getragen von Trompeten und Posaunen, zum Ausgangspunkt eines beständigen Fluktuiierens zwischen traditioneller Tonalität und freien Harmoniebildungen. Der Einsatz der Hausorgel führt dieses Prinzip mit dem Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ fort. Penderecki konnte hier auf die vielfältigen Erfahrungen aufbauen, die die Wiedereinbringung einer zum Teil stark chromatisierten Tonalität in den Werken von 1976 bis 1984 ermöglicht hat.

Diese Hereinnahme protestantischer Choräle führt übrigens eine Eigenheit des Schaffens Pendereckis fort, die schon mit den „Psalmen Davids“ (1958) begann: die zitartartige bzw. weiterformende Einbindung charakteristischer Elemente religiös-funktionaler Musik verschiedener Konfessionen.

Sicher ist es kein Zufall, daß Konfessionsvielfalt ebenfalls geradezu konstitutiv für das Drama aus der Besetzung des Hauptmann-Stückes hervorgeht: vieles an den verquälten Interaktionen der Protagonisten wird erst verständlich auf diesem Hintergrund.

Das durch Johnson verkörperte Heidnische und jenseits aller Moral stehende „Böse“ führt zum Zusammenbruch der mühsam aufrecht erhaltenen Ordnung. Das Religiöse, vielgestaltiges Thema aller Chor- und Bühnenwerke Pendereckis (mit Ausnahme der frühen „Dimensionen der Zeit und der Stille“, 1959/60), erhält auf diese Weise eine weitere Variante seiner Darstellung.

Penderecki verdichtet dieses religiöse Zerfallsdrama noch zusätzlich durch den Einsatz von Trompeten und Posaunen als apokalyptische Klangsymbole, sowie — im selben Sinne — den Einsatz eines mystischen „Dies-Irae“-Chores, nach der großen Szene Benignas von außen, von hinter der Bühne auf das „Welttheater“ eindöhnend.

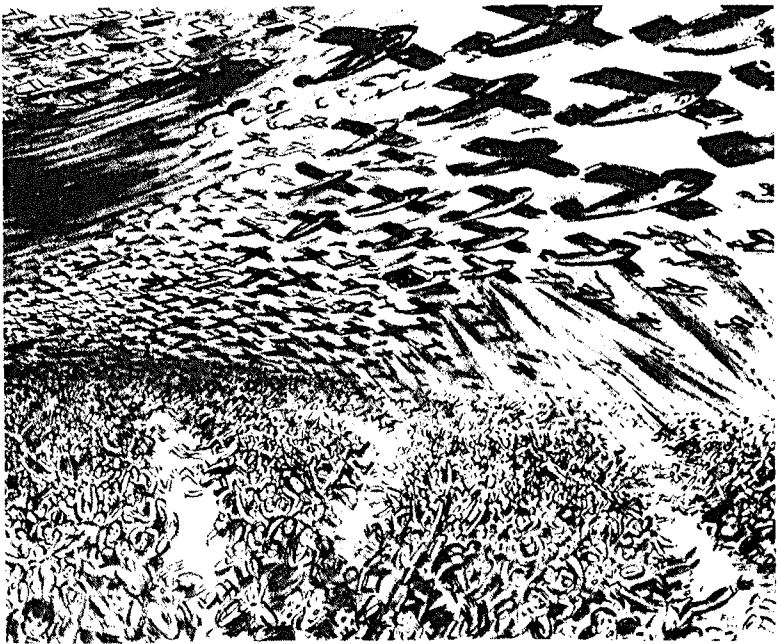
Die Darstellung des katastrophischen Zerfalls wäre jedoch unvollständig ohne jene Stilebene, auf die Penderecki bereits in den ersten Ankündigungen seiner neuen Oper emphatisch verwiesen hat: das geheimnisvolle: „ich bin dabei auf meine eigene Musik der sechziger Jahre zurückgegangen . . .“ Penderecki meint nichts anderes als das Wiedereinbringen der Geräuschklänge, deren exzessive Klanggestik Penderecki weltweit bekannt machte. Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre entstanden mit Werken wie „Atmosphères“ (Ligeti), „Trois Mouvements“ (Cserha) Werke, die die Rolle der Toneigenschaften sozusagen umkehrte: wichtig war nun nicht mehr — wie bisher — die Tonhöhen- und Dauerorganisation, sondern die Klangfarbe, die einheitsstiftend wirken sollte. Genau in dieser Situation stellte der damals erst 27jährige Penderecki eine Reihe von Werken vor, in denen diese „Befreiung des Klanges“ bis zur äußersten Konsequenz durchgezogen wurde. Clustertechnik — Akkordballungen auf engstem Raum, die im Gegensatz zu Ligetis polyphon aufgelockerten Clusterflächen „global“, blockhaft gesetzt waren —, Klangverfremdungen und flächenhafte Streuung der Einzelereignisse, sowie ein eminenter Sinn für plastische, nahezu körperhafte Klangfarbenkombinationen kennzeichnen Pendereckis frühe Orchesterwerke wie „Anaklasis“ (1959/60), „Threnos“ (1960), „Fluorescences“ (1962), mit denen er bei den etablierten Festivals für Neue Musik erstmals internationales Aufsehen erregte.

Wiewohl diese Geräuschklänge quantitativ die anderen Stilschichten nicht überragen, ist ihr Einfluß auf den musikalischen Verlauf dennoch von solcher Dominanz, daß es durchaus gerechtfertigt erscheint, hier von dem zweiten, dem „anderen“ Pol der Oper zu sprechen. Die Stationen, an denen diese frühe Klangsprache Pendereckis in die Oper einbricht, verdeutlichen dies vehement: bereits in der ersten Vision Potters verdichten sich die Streicher zu massiven Clusterklängen, charakteristisch in ihrer Notation als schwarze Balken. Jedoch erst nach der großen Tafel-Szene, als Daga hereinstürzt und entsetzt vom Auftauchen der „schwarzen Maske“ erzählt, breiten sich die Klangflächentechniken in der Partitur aus: zuerst wird die bis dahin genau notierte Rhythmik der Singstimmen aufgelöst in den ad libitum-Repetitionen des floskelhaften Rufes „eine schwarze Maske“; kurz darauf erklingt das Geheul und Gewimmere der glissandierenden Lotosflöte, der Singenden Säge und des Flexatons wie zu Beginn des Orchesterwerkes „De natura sonoris Nr. 2“ (1970). Beim Eindringen eines ganzen Trupps Masken in Schullers Haus intensivieren sich die heftigen Schlagzeugattacken, und schließlich häufen sich die geballten Klangrepetitionen ab der Stelle, wo es auf der Bühne in beinahe ironischer Verkennung des furchtbaren Vorfalles heißt: „fast wird einem unheimlich . . .“.

Nach diesen Rissen in der Klangfaktur wirkt die durchgehend in heftige, jedoch unverfremdete Streicherimpulse gehüllte, große „Szene“ Benignas wie eine Zurücknahme, doch kann dies ebensowenig wie die — durch die melodische Führung ohnedies bereits als doppelbödig ausgewiesene — Blockflöten-Tanzmusik auf der Galerie den Verfallsprozeß aufhalten. Der rasche Wechsel der Stilebenen, der in Zusammenhang mit dem zweiten Auftreten Johnsons auch weitere Geräuschklänge in die Partitur einbringt, dokumentiert dies, ehe das Geschehen in den abschließenden Totentanz einmündet.

Die beiden „Pole“ der Musiksprache von Pendereckis „Schwarzer Maske“ — der „Konversationston“ und das „Scherzando“ sowie die Geräuschklänge — verhalten sich zueinander wie Vorder- und Hintergrund: die Ebene des Gesellschaftsstückes, der (ebenfalls vordergründigen) Heiterkeit, des Genießens und Prassens wird im Zuge der Handlung durchlöchert, ein ganz anderer, keinesfalls heiterer, sondern verbrecherischer, brutaler Hintergrund wird sichtbar. Kernstück der Oper ist deshalb das „Bekenntnis“ Benignas, in der das grauenhafte „Vorleben“ der jetzt von allen als „Engel“ bewunderten Frau Schullers enthüllt wird. Gerhart Hauptmanns Einakter ist ein analytisches Drama, das weniger von der tatsächlich stattfindenden Handlung, als vielmehr von Enthüllungen bereits zurückliegender Dinge lebt. Hier nun ist es Pendereckis Verdienst, diesen dramentheoretischen Aspekt eines zeitlichen „Früher“ — das allerdings sehr wohl noch in der Psyche der Protagonisten weiterlebt, in ihren Ängsten und Ahnungen — und eines „Jetzt“ in der Ebene der beiden zentralen Stilschichten musikalisch äquivalent zu exponieren. Was in der „Passio“ als dialektisches Gegeneinander erscheint (und vom Dur-Schluß nur mühsam aufgehoben wird), was in den „Teufeln“ als schmerzliche Kluft offenbleibt, im „Paradies Lost“ in einen allesverbindenden Musikstrom einfließt, wird in der „Schwarzen Maske“ als äußerst subtiles, raumzeitliches Auf- und Abblenden der Realitäten gestaltet.

Das Unterbewußte der Personen rächt sich, verdrängte Vergangenheit gewinnt plötzlich wieder gespenstische Realität: damit ist aber genau jenes zentrale Thema angesprochen, unter das ein Großteil des bisherigen Vo-



kal- und Bühnenschaffens Pendereckis subsumiert werden kann: wie mir der Komponist 1985 in Krakau erzählte, sei es eben jener Materialismus, der ideologische im Osten, der reale im Westen, dem Penderecki als Gegenpol die Bereiche des Geistigen, Religiösen und Transzendenten gegenüberstellen will. Dieser bekenntnishafte Anspruch, der durch die Vielschichtigkeit des Religionsbegriffs Pendereckis vor dem Abrutschen in praeceptorisches Monieren bewahrt bleibt, löst sich ebenfalls in der neuen Oper ein: die zarten Klingelklänge, Symbole des Reichtums und Schmuckes, mit denen die erste Szene anhebt, wandeln und verdichten sich allmählich zu jener rhythmischen Parforce-Jagd, die die Oper wie unter beständigem Überdruck hält und kaum Ruhepunkte zulässt. In den wenigen Atempausen, die dieser Sturz in den Abgrund des Materialismus gestattet, öffnet sich der Blick in eine schicksalshafte Dunkelheit: in dem kurzen Monolog Schullers in der ersten Szene („Wo Gott sie [= Benigna] mir nimmt, die Strafe wäre für einen Verdammten zu grausam!“) ertönt zitathaft jener Durmoll-Akkord mit dem Tritonus als Baßton, in den das elegische Violinkonzert (1976/77) mündet und der das Basismaterial des „Magnificent“ darstellt: hier, wie im Choral des Turmglockenspiels sowie in der apokalyptischen Bühnenmusik klingt ein metaphysisches Moment an, das jedoch nicht das Innere der Personen erreicht. Einzig der Visionär Potter scheint diesen Sphären offen zu sein, unter deren Druck er jedoch schmerzvoll zerbricht. Und so mündet das Werk in jenen rhythmisch geschärften Taumel, der als Totentanz des Materialismus das Werk beschließt.

## Zu Gerhart Hauptmanns Drama

Das eigenartige Schweben zwischen realen und unrealen Bereichen wird vor allem dadurch verursacht, daß in allen schicksalhaften Zeichen der Schnittpunkt einer inneren und äußeren Welt liegt. Einerseits sind diese ganz sachlich motiviert — man denke an die detaillierte Erklärung des Maskentänzers — während sie andererseits als vergegenständlichte Phantasiebilder aufgefaßt werden können, die aus dem Inneren Benignas in die Außenwelt projiziert werden. Es handelt sich hier um Angstgeschichte aus dem „inneren Drama“ der Bürgermeisterin, womit sich ein Zugang zur Binnenseite der Realität eröffnet! Aus denselben Prinzipien kann auch der Negersklave als Produkt des Schuldgefühls aller Beteiligten erklärt werden. Diese Gestalt stellt den Angelpunkt dar, um den sich das Werk als Ganzes in die Sphäre des Symbolischen wendet.

Die Präzisierung dieser Feststellung kann nur an dem eigenartigen Verhältnis Benignas zu Johnson stattfinden. Sie verabscheut ihn als Tier und erlag früher doch seinen Gelüsten. Sie will vor ihm fliehen und bricht dann doch in folgende, einen ganz anderen Sinn verratende Worte aus: „Laß mich allein mit diesem Verworfenen! Im nächsten Stall, in der nächsten Branntweinspelunke meinethalb . . .!“ Hier kompromittiert sich keine entpersönlichte Hörige von der Art Dorothea Angermanns, sondern ein tieferer Zug wird freigelegt: „Nenne mir jemand, der wie Johnson mit Essig und Galle getränkt worden ist . . ., van Gelderns Vermögen ist Blutgeld vom Sklavenhandel.“ Der Neger erscheint jetzt als christusähnliche Leidensgestalt, dessen berechtigter Anspruch auf Genugtuung sich in eine maßlose Dämonie ausgewachsen hat. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich Benignas Verhältnis nicht nur als sexuelle Verfehlung bezeichnen, sondern erhält eine gewisse Verklärung als instinktives Sühneopfer, welches etwa im Sinne Schopenhauers zu verstehen wäre, demzufolge die Wurzel der Liebe das Mitleid ist.

Der schwarze Rächer und seine Tat werden zum Symbol für das schreiende Mißverhältnis zwischen einer aristokratisch-bürgerlichen Hochkultur und ihrer inhumanen Basis. . . . Das bloße Auftreten der fleischgewordenen Schuld reicht aus, die Realität in Schein zu verkehren, und das würdige Gremium wird zu „zappelnden, plappernden, schmatzenden Leichnamen“. Unter dem Gesichtswinkel des *Stils* stellt die „Schwarze Maske“ im späten Dramenwerk einen Knotenpunkt dar, indem die alte Tendenz zur architektonischen Klarheit mit dem neuen Bemühen um transzendente Weite untrennbar zusammenfließt. Das vorliegende Werk übertrifft die spätrealistischen Dramen weit an irrationaler Dichte und zeichnet sich gegenüber einer Schöpfung wie „Indipohdi“ dadurch aus, daß die gesamte Handlung mit all ihrer Symbolik sowohl vom kausalen Denken des Außenstehenden als auch vom Zentrum des Seelenlabyrinths Benignas mit seinen magischen Ausstrahlungen restlos durchdrungen werden kann. Der Kreis schließt sich in jedem Fall!

Durch die Bannung des hochdramatischen Geschehens in einem Akt erhält auch das kleinste Nebenmotiv starkes Gewicht. — Darüber hinaus ist es dem Dichter gelungen, das geistige Fluidum der schwer erschütterten Ba-



rockmenschheit einzufangen. Der Bedeutung des Werkes wird wohl Alker am meisten gerecht: „Wirklichkeitskunst höchster Vollendung wird sinngebend von einem Irrationalismus durchsäuert, der Abgründe und Geheimnisse enthüllt . . . und metaphysische Horizonte ahnen läßt: ein Meisterwerk deutschen Surrealismus in dramatischer Form ist hier gegeben, geschaffen von einer nie versagenden Hand.“

## Texte:

„Werkgeschichte“ und „Im Sog eines Totentanzes“ von Wolfram Schwin-  
ger: aus dem Programmheft der Uraufführung; Salzburger Festspiele/  
Wiener Staatsoper, 1986.

Albert-André Lheureux schrieb „Ein Tanz auf dem Vulkan“ für dieses  
Heft (Übersetzung: Rika Schildberg, Überarbeitung: Ruth Eberhardt).  
„Penderecki über Penderecki“ gekürzt aus Thomas Meyer „Man kann nur  
einmal Avantgardist sein“, Gespräche mit Krzysztof Penderecki, NZ 12,  
1989. „Stilschichten und ihre Vermittlung. Zur musikdramatischen Struk-  
tur in Pendereckis ‚Schwarzer Maske‘.“ Von Gerhard E. Winkler: aus dem  
Programmheft der Uraufführung, s. o. „Zu Gerhart Hauptmanns Drama“  
— gekürzt aus: „Die späten Dramen Gerhart Hauptmanns“ von Rolf  
Fiedler, Bergstadtverlag, München 1954.

## Bilder:

Titelseite: Alfred Kubin „Das Ballgespenst“: aus „Ein Totentanz“ (Die  
Blätter mit dem Tod), Diogenes Verlag Zürich 1965.

Enzo Cucchi „Barbarische Landschaft“, 1982 (S. 3) / Peter Grau „Apoka-  
lypse“ (Das Gericht), 1962—1965 (S. 5) / Astrid Klein „Endzeitgefühle“,  
1982 (S. 9) / Jürgen Brodwolf „Figurenbeugung“, 1982 (S. 12/13) / Lud-  
wig Meidner „Apokalyptische Landschaft“ (S. 15) / Max Klinger „Ins  
Nichts zurück“ (S. 17) / Franz Masereel „Apokalypse unserer Zeit“ (S. 21) /  
Arnold Böcklin „Die Pest“ (S. 23)

— sämtlich aus „Apokalypse — Ein Prinzip Hoffnung“, herausgegeben von  
Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek, Edition Braus, Heidelberg  
1985.

---

## Badisches Staatstheater Karlsruhe

Generalintendant Günter Könemann

### Spielzeit 1990/91 — Musiktheater Heft 6

Programmheft zur Erstaufführung der Oper „Die schwarze Maske“ von  
Krzysztof Penderecki. Premiere am 1. Februar 1991 im Großen Haus.

Musikalische Leitung: Robert Satanowski / Inszenierung: Albert-André  
Lheureux / Bühne und Kostüme: Andrzej Majewski / Choreographie:  
Tadeusz Matacz / Choreinstudierung: Herwig Saffert.

Redaktion: Dr. Kurt R. Pietschmann; Mitarbeit: Ruth Eberhardt.

Für den Personenzettel verantwortlich: Roswitha Roth

Druck: G. Braun, Druckerei und Verlag, Karlsruhe

Anzeigenverwaltung: Schneider-Consulting, Karlsruhe,

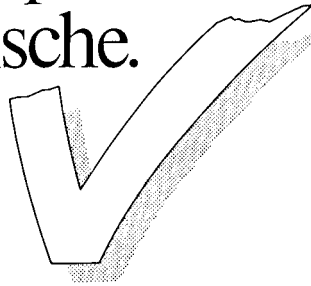
Tel.: 07 21 / 70 78 02, Fax: 07 21 / 78 57 03

# LBS

Badische  
**Landesbausparkasse**  
Bausparkasse der Sparkassen

## Unglaublich, aber *Vario*. Das neue Bausparen für mehr Wünsche.

Kommen Sie zur LBS oder  
Sparkasse.  
Wir geben Ihrer Zukunft  
ein Zuhause.



# V a r i o

Information und  
Beratung:

LBS-Beratungsstellen:

Beratungszentrum im Verwaltungsgebäude der LBS,  
Siegfried-Kühn-Straße 4, 7500 Karlsruhe, Tel. 822-7070  
Kaiserstraße 223, 7500 Karlsruhe, Tel. 822-7020  
Rheinstraße 14b, 7500 Karlsruhe-Mühlburg, Tel. 550907  
Pfinztalstraße 71, 7500 Karlsruhe-Durlach, Tel. 407801



Strom hilft mit,  
das Schauspiel  
ins rechte Licht zu  
rücken

Wenn Sie das festlich erleuchtete Foyer verlassen. Wenn im Zuschauer-  
raum die Lampen verlöschen. Dann treten die Schauspieler  
in ein Rampenlicht, das dazu  
beiträgt, das Stück richtig in Szene  
zu setzen. Licht schafft Illusionen – läßt  
Helden erstrahlen, Donner grollen, Farben  
spielen. Theater heute, das bedeutet  
umfangreiche Elektrik. Vom  
Motor für den Vorhang über die Drehbühne  
bis zur Szenenausleuchtung.

Das Badenwerk sorgt mit dafür, daß am  
Schaltpult dem „deus ex machina“ nicht die  
Energie ausgeht – durch sicheren Strom.

Ihr Partner – heute und in Zukunft

**BADENWERK**  
Aktiengesellschaft Karlsruhe

# Versuchung auf gut badisch



Die weibliche Hopfenpflanze gibt unserem Ratsherrn Pilsener jenes feinherbe Aroma, das dieses Bier unter allen Genießern bester badischer Braukunst so beliebt macht.

**Moninger**

BESTE BADISCHE BRAUKUNST