

Giselher Klebe
Wolfgang Fortners »Bluthochzeit«

Deutsche Oper am Rhein
B. Schott's Söhne • Mainz

Giselher Klebe hielt diesen Vortrag anlässlich der Premiere »Bluthochzeit« am 12. Oktober 1986 an der Deutschen Oper am Rhein - Musikalische Leitung Hans Wallat- Inszenierung Kurt Horres- Bühne und Kostüme Andreas Reinhardt.

Nach der Tonbandaufzeichnung für den Druck redigiert von Michael Reutsch.

Gedanken zu Wolfgang Fortners Oper »Bluthochzeit«

Heute vor neunundsiebzig Jahren wurde Wolfgang Fortner geboren. Alle, die Fortner in seinem Leben in selbstloser Weise gefördert hat, haben ihn nicht vergessen. Im Laufe der letzten Jahre habe ich aber den Eindruck gewonnen, daß eine größere Öffentlichkeit das Werk Fortners bereits vergessen hat oder daß sie auf dem Weg ist, das zu tun. Aus diesem Grunde möchte ich heute über den Komponisten, über seine Oper »Bluthochzeit« und über meine Beziehung zu Fortner sprechen.

Ob ich ihn gut kenne, weiß ich nicht. Es gibt bestimmt Menschen, die ihn besser kennen als ich. Es heißt manchmal, ich sei ein Schüler von ihm gewesen. Das ist nur bedingt richtig. Fortner war für mich der entscheidende Mensch - und das war vor knapp vierzig Jahren -, der den damals noch unbekanntem und ängstlichen Komponisten Klebe ermutigte, der ihm Selbstvertrauen gab. Fortner hatte in Berlin Klavierstücke von mir gehört. Nach dem Konzert sprach er mich an und forderte mich auf, ein Stück für Kammerorchester zu schreiben, das er in Darmstadt dirigieren wollte. Durch die Aufführung dieses Stückes für Kammerorchester wurde dann zum ersten Mal eine Komposition von mir vor einem größeren Auditorium gespielt.

Später hat Fortner noch einmal meinen Lebensweg in entscheidender Weise mitbestimmt, als ich sein Nachfolger an der Detmolder Musikhochschule werden durfte. Er schrieb mir einfach, ob ich nicht in den schönen Teutoburger Wald kommen wolle. Das täte meiner Gesundheit gut, die durch den Krieg immer noch stark angegriffen war. Dort in Detmold könne ich gut leben und arbeiten. Und das mache ich bis heute noch.

Ich habe Fortner oft getroffen und wir haben über seine Sachen gesprochen, ebenso wie über meine eigenen. Er hat eine zupackend-kritische Art, mit einem umzugehen, die ich immer als sehr anregend empfunden habe. In dieser Hinsicht erinnert er mich stark an meinen wirklichen Lehrer Boris Blacher, der ihm in diesem Punkt ganz ähnlich war. Er forderte etwas von uns jungen Komponisten. Seit vielen Jahren bin ich nun mit Fortner gut befreundet, und heute an seinem Geburtstag kreisen meine Gedanken um ihn.

Wenn wir Fortners Gesamtwerk bis heute betrachten, so können wir zwei große Abschnitte erkennen. Der erste Abschnitt reicht bis zum Jahre 1947. Hier ist die Musik von Tonalität, Spielfreudigkeit, konzertanter Haltung und vor allen Dingen von intensiver Durchdringung der Kontrapunktik gekennzeichnet. Der zweite Abschnitt erstreckt sich von 1947 bis heute.

1947 war in Deutschland eine Zeit, wo man endlich wieder offen über Arnold Schönberg sprechen konnte, über Anton Webern, über Alban Berg, über andere Komponisten, die in der Zeit des Nazi-Regimes verfeimt gewesen waren. Aber es waren diese drei - Schönberg, Webern, Berg - die für die damals Jungen, Hans Werner Henze, der etwas ältere Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono und auch für mich das kompositorische Ideal verkörperten.

Ich hatte schon während des Krieges die Gelegenheit gehabt, Schönbergsche und Webernsche Werke kennenzulernen. Das wurde mir ermöglicht durch die Bekanntschaft mit einem verfeimten

Maler, der auf einem Dachboden in Berlin hauste - niemand durfte es wissen, daß er dort hauste -, und durch Lehreram Konservatorium, die den Mut hatten, nach der Vorlesung mit uns über die verbotene Musik zu sprechen. Ich erinnere mich noch, wie im Luftschuttkeller unser Musikgeschichtslehrer uns das Blasoktett von Strawinsky und das Bläser-Quintett von Schönberg vorspielte. Das war für mich damals ein eminent wichtiges Erlebnis.

Fortner war ja schon vor 1930 mit Schönberg zusammengetroffen. Schönberg war zugegen, als Fortners erstes Streichquartett gespielt wurde, und er hat dem jungen Fortner damals freundliche Worte gesagt. Fortner hielt aber an einer Kompositionstechnik fest, die mit der Schönbergs wenig gemeinsam hatte. Es war aufregend für uns Junge, zu erleben, wie Fortner in einem relativ kurzen Zeitraum - wo er 1947 in Darmstadt auf den Ferienkursen noch die Tonalität verteidigte - seine große Symphonie schrieb, die in diesen Jahren bekannt geworden ist und die man heute auch auf Schallplatte hören kann. Dieses Stück atmet den neuen Geist, aus einer neuen Technik kommend. Fortner stand damals an der Schwelle seines fünfzigsten Lebensjahres, und er erkannte, nicht nur weil er bemerkte, daß die Jungen so fasziniert waren von dem Erlebnis der neuen Tonsprache, daß hier eine Intensivierung des Ausdrucks erreicht werden konnte. Eine - und das ist heute, 1986, glaube ich, enorm wichtig zu betonen - eine Intensivierung und Steigerung des Ausdrucks, indem man den Ausdruck bändigt. Der Ausdruck überbortet leicht, wenn man sich sozusagen die Hemdsärmel aufkrepelt und sich so voll in die Leidenschaftlichkeit hineinstürzt. Leidenschaft muß gebändigt werden - sie ist in der Musik immer gebändigt worden. Das geht von Palestrina oder dem so anders gearbeteten Monteverdi über Bach zu Mozart. Selbst die beiden so gegensätzlichen, gleichaltrigen Titanen wie Verdi und Wagner - sie kannten dieses Bändigen, um den Ausdruck zu steigern. Und Fortner entdeckte nun also im Jahre 1947 die neue Tonsprache für sich als ein Mittel der Ausdruckssteigerung. Diese damals neue Tonsprache war die sogenannte Zwölfton-Kompositionstechnik. Das ist ein Schlagwort. Für viele ist es die Bezeichnung einer Musik, bei der sie, wenn sie es positiv formulieren, sagen: Es klingt ganz anders - ich kann überhaupt keine Zusammenhänge mehr feststellen. Für andere ist es Musik, die einfach scheußlich klingt.

Daß die Schönheit ein wandelbarer Begriff ist, müßte man eigentlich aus der Geschichte gelernt haben. Daß Schönheit nicht immer nur bedeutet, daß man gestreichelt wird, sondern daß dieser Begriff auch ganz anders - herber, härter aufzufassen ist, das hatten wir Jungen in dieser Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zwar gefühlt, aber vielleicht noch nicht mit der Bewußtheit wie Fortner erkannte. Fortner bediente sich der Zwölftontechnik in der Weise, wie das alle Komponisten getan haben. Nicht, indem man, wie es in Lehrbüchern oder in der Sekundärliteratur nachzulesen ist, von eins bis zwölf zählt, von zwölf bis eins usw., so daß Reihe, Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung entstehen und das nun das Nonplusultra des Komponierens ist. Das ist genausowenig Komponieren wie wenn man sich ans Klavier setzt und eine einfache C-Dur-Kadenz spielt - C-Dur, F-Dur, G-Dur, C-Dur. Wenn zum Beispiel Josef Haydn dieselbe Kadenz in einer Symphonie benutzt, so ist das dann etwas ganz anderes. Auch Fortner hat den Zwölfton nicht so lehrbuchgemäß verstanden. Für ihn war es - neben dem oben erwähnten Mittel zur Ausdrucksbändigung - ein Ausweg aus der Einengung der Tonalität. Der Begriff der Tonalität war ja schon längst, praktisch mit Wagners »Tristan«, in Frage gestellt worden.

Wenn Sie sich vorstellen, wie der »Tristan« wirklich klingt, wie Wagners Zeitgenossen es damals empfunden haben müssen, und Sie lassen sich nicht nur von den berauschenden Klängen gefangen nehmen, mit denen uns Wagner einsaugt, dann können Sie vielleicht ermessen, wie vollkommen neu und anders dieses Werk in seiner Zeit war. Mit dem einen Unterschied: Die Menschen der Zeit Wagners waren daran gewöhnt, zeitgenössische Musik zu hören, ja es wurde fast nur moderne Musik gespielt - eine für den heutigen Musikbetrieb unvorstellbare Situation. Heute lebt man von der Musik der Vergangenheit, von den Anfängen der Musik bis hin zu, na, ich setze einmal die Grenze bei Richard Strauss; der dürfte ja von den meisten noch akzeptiert werden. Bei Ravel wird es manchmal schon schwierig, und selbst beim Spätwerk von Puccini gehen die Meinungen auseinander. Die Entwicklung der Musik ist weitergegangen. Wenn heute ein Komponist den Hörern ein Werk präsentiert, dann klingt das ungewohnt und man lehnt die Musik ab. Je größer der Abstand der musikalischen Entwicklung zu den Hörgewohnheiten wird, desto schwieriger wird es natürlich, hier eine Brücke zu schaffen.

Die »Bluthochzeit« ist ein so wunderbar intensiv leidenschaftliches Stück, das die menschlichen Urempfindungen - Liebe, Haß, Tod - in einer an die griechische Tragödie erinnernden Form zusammenbringt. Geschrieben wurde sie von dem damals sehr jungen Federico Garcia Lorca - er war etwas über dreißig Jahre alt. Lorca ist später kurz nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges, sechsunddreißigjährig, unter bis heute nicht ganz geklärten Umständen, aber auf jeden Fall von den Franco-Anhängern umgebracht worden. Damals war Lorca so gut wie unbekannt. Genaugenommen ist er erst nach dem Zweiten Weltkrieg bekannt geworden. Man kann in seinen Werken das nachlesen und nachempfinden, was eingefangen ist in die Seele eines andalusischen Menschen, was aber eigentlich alle bewegt, nur je nach Sonnenstand und je nach Temperament verschieden - diese Urtümlichkeit, diese Traurigkeit, die Leidenschaft in dieser Traurigkeit. Das ist in der »Bluthochzeit« so unwahrscheinlich intensiv dargestellt worden. Lorca war selbst ein eminent musikalischer Mensch. Als er mit seiner Theatertruppe Anfang der dreißiger Jahre herumgereist ist, hat er oft selbst die Theatermusik gemacht. Er war ein enger Freund Manuel de Fallas.

Wolfgang Fortner hat das Stück als Schauspiel kennengelernt. Er ist damals von Karl Heinz Stroux gebeten worden, für eine Aufführung in Hamburg die Bühnenmusik zu schreiben. Bei der intensiven Beschäftigung mit dem Stück merkte Fortner, daß, je weiter das Stück läuft, von der ersten Szene angefangen bis zur Klimax in der sechsten Szene, die Schauspielkunst nicht mehr ausreicht, um - und ich spreche jetzt mit Fortners Worten - »die Tragödie zu Ende zu singen«. Schon während der Komposition der Schauspielmusik, Anfang der fünfziger Jahre, faßte Fortner den Plan, größere Teile aus der »Bluthochzeit« zu komponieren, vielleicht eine ganze Oper. Die sechste Szene, die »Wald-Szene«, hat er als erstes und eigenständiges Stück komponiert. Die ganze Oper wurde dann im Jahre 1957 uraufgeführt, und sie ist eines der schönsten Beispiele von dem, was Fortner seit 1947 bewegt hat.

Der Inhalt der Oper ist schnell erzählt: Ein junges Paar heiratet. Die Mutter des Bräutigams hat schon immer Bedenken gegen diese Heirat gehabt, denn das Mädchen war früher schon einmal mit einem 7

jungen Mann aus einer verfeindeten Sippe verlobt. Bei der Hochzeit entführt der ehemalige Verlobte, Leonardo, der mittlerweile auch verheiratet ist, in einer nicht zu erklärenden Aufwallung das Mädchen. Die Braut ist weg, und nun beginnt die Maschinerie des Hasses. Man verfolgt die beiden, in der sechsten Szene stoßen der Bräutigam und Leonardo aufeinander und bringen sich gegenseitig um. Die Oper schließt mit der großartigen und bewegenden Klage der Frauen, der Mutter, des Mädchens und der Witwe Leonardos. Und diese Szene ist vielleicht die ergreifendste der ganzen Oper. In ihrer Trauer vereinen sich die, die eigentlich Feinde sein müßten.

Fortners Musik löst sich von dem spanischen Urgrund - er versucht zu erklären, daß diese Geschichte überall passieren könnte, wo Leidenschaften aufeinanderstoßen, wo die Gefühle auf einmal stärker werden als die Kräfte der Vernunft. Es ist nur natürlich, wenn ein Komponist, der mit einem Medium arbeitet, dessen Pole diese beiden Dinge sind, Emotionalität und Ratio, sich für eine derartige Thematik interessiert. Hinzu kommt, daß Fortner durch den gewaltsamen Tod des jungen Lorca angerührt wurde, und - wie schon oben beschrieben - er den Wunsch verspürte, »das Drama zuende zu singen«. Diese Dinge mögen Fortner dazu ermutigt haben, den Schritt über die Schauspielmusik - über die »Waldszene« - zur Opernform zu gehen. Er hat diesen Schritt bestimmt nach allen Richtungen hin erwogen; denn je älter man wird, desto mehr erwägt man so etwas.

Fortner verwendet hier also das neue Sprachmittel der zwölftönigen Gestaltung. Er schmilzt, fast unmerklich, wenige andalusische Volksmelodien ein. Er benutzt spanische Rhythmen - am deutlichsten tritt der Bolero-Rhythmus zutage. Fortner hat einmal gesagt: »Folklore kann man nicht komponieren«. Er verzichtete in dieser Oper, bis auf die schon erwähnten Beispiele, weitgehend auf folkloristische Anspielungen, wohl weil er glaubte, daß er das als Deutscher nicht in dem Maße könnte. Hätte er es dennoch versucht, wäre nicht dieses seltsame, kristallinisch-leidenschaftliche Kunstwerk entstanden, das die »Bluthochzeit« nun einmal darstellt.

Die Zwölftonreihe, auf der die ganze Oper basiert, ist sehr flexibel gestaltet. Fortner orientiert sich hier an der Webernschen Einteilung in Vierergruppen. In der sechsten Szene, die der Kernpunkt der Oper ist, spielen zwei Geigen in Kanonform die Reihe. Fortner war es immer sehr wichtig, daß man die strukturellen Zusammenhänge seiner Musik kannte. Zu dem Kanon der beiden Geigen kommen mehrere Schlaginstrumente, die den Kanon in einem ganz anderen Rhythmus kontrapunktieren. Der Kanon-Rhythmus ist sehr einfach - ein Rhythmus aus alter Zeit. Die Isorhythmik Philippe de Vitrys oder Dufays war ähnlich strukturiert. Es begegnen sich hier die Musik von 1950 und die Musik von Meistern, die vor vierhundert bis fünfhundert Jahren gelebt haben. Nicht daß Fortner die Isorhythmie zitatenähnlich übernehmen würde, aber es gibt Dinge in der Musik, die sich in allen Stilen wiederfinden lassen, gewisse Urformeln, die sich nur an der Oberfläche verändern, im Kern aber gleich bleiben. Hierzu gehört auch die schon erwähnte Bändigung des Ausdrucks. Das wird hierdurch das Mittel des Kanons erreicht. Im Zusammenhang mit dem Schlagzeug und den auftretenden drei Holzfällern, mit dem Mond, der die Szene beleuchtet und uns in personifizierter Gestalt entgegentritt, verbunden mit einer alten Bettlerin, den Tod darstellend, entsteht eine Szene von hinreißender Ausdruckskraft. Der Hörer und Zuschauer erfährt von den Holzfällern, die zuerst frei, dann rhythmisch gebunden

sprechen, einem antiken Chor ähnlich, was sich hinter der Bühne abspielen wird. Das geschieht in unheimlich schönen und intensiven Worten. Der Tod wartet unerbittlich auf die beiden jungen Männer.

Die »Bluthochzeit« ist ein Stück, das der Sprache des Dichters enorm viel Raum gibt. Man versteht - was man bei der Oper sonst nicht so selbstverständlich voraussetzen kann - sehr viel Text. Fortner behandelte die Textvorlage mit einer Elastizität, die sich frei von ästhetisch-stilistischen Erwägungen ganz auf die Dramaturgie des Stückes begrenzt. Die Vertonung ist äußerst vielgestaltig. Manche Rollen sind nur Sprechrollen, wie z. B. die des Bräutigams. Die Partie des Gegenspielers Leonardo dagegen komponierte Fortner ausgesprochen leidenschaftlich - opernmäßig. Dazwischen stehen die anderen Stimmen, die diese ganze ungeheure Flexibilität des Singens und Sprechens nachvollziehen müssen, die der Komponist vorschreibt. Das geht vom freien Sprechen zum eingebundenen Sprechen innerhalb eines Taktrahmens, vom rhythmisierten Sprechen zum sogenannten Sprechgesang, den wir seit Schönbergs »Pierrot Lunaire« kennen. Weiterhin gibt es den rezitativischen Gesang, und es gibt auch wenige wirklich ariose Abschnitte. Diese ungeheure Palette der Möglichkeiten ist eines der entscheidenden Kriterien dieser Oper.

In der »Bluthochzeit« haben die handelnden und singenden Personen den Vorrang. Das Orchester ist wichtig, sehr wichtig sogar, aber es akkompagniert, färbt, begleitet. Es kann manchmal auch passieren, daß das Orchester in leidenschaftlichen Momenten den Sänger fast übertönt, aber das passiert ganz selten. Fortner folgt hier zwar dem Prinzip des singenden, gesungenen Dramas, aber »Wagnerei« - wie es mein Lehrer Boris Blacher immer so abfällig-spöttisch nannte, gibt es bei Fortner nicht. Unter dem Begriff »Wagnerei« verstand Blacher das Ertrinken des Sängers im Orchesterklang. Es gibt ja Stücke bei Wagner, bei denen man den Sänger auch weglassen könnte - der Liebestod zum Beispiel, in »Tristan und Isolde«. Daher kann man auch Vorspiel und Liebestod als Orchesterwerk spielen. Natürlich klingt es viel schöner, wenn die Sänger mitsingen. Außerdem gibt es bei Wagner nicht das, was Fortner in seiner Oper hat Wiederaufleben lassen, nämlich Ensembles. Wagner schreibt sehr wenig Ensembles. Meistens findet man das, was der Kritiker Hanslick einen „musikalischen Gänsemarsch“ nannte - wenn der eine aufhört, fängt der andere an zu singen.

Wenn ich hier scheinbar mit einer gewissen Reserve über Wagner spreche, so muß ich doch gestehen, daß ich von seiner Musik genauso hingerissen bin wie wahrscheinlich die meisten von Ihnen. Als Fünfzehnjähriger waren meine ersten Opernerlebnisse die »Walküre« und »Siegfried«. Nachdem »Siegfried« war ich so begeistert, daß ich die Oper direkt noch einmal hätte hören können - und der »Siegfried« ist ja nun wirklich ein sehr langes Stück. Einige meiner damaligen Mitstudenten waren mit in die Oper gegangen. Ich erinnere mich noch, wie wir nach der Vorstellung in der U-Bahn nach Hause fuhren. Der eine hing so in den Seilen, der andere saß erschlaft auf seinem Sitz. Ich war derartig aufgewühlt, daß sogar die gerade aufgeflamnte Liebe zu einem jungen Mädchen gegenüber dieser Begegnung mit der Oper Wagners verblaßte.

»Wagnerei« gibt es also bei Fortner nicht, und wer diesen Vollklang liebt, wird ihn in der »Bluthochzeit« 9

vielleicht vermissen. Man muß hinhören wie bei einem Streichquartett. Man muß jede Kurve hören, die die Singstimme macht - was sagt sie jetzt. Die sagt es nicht mit einem Ärmelaufkrempeln, so wie ich eben beschrieb, sondern sie sagt es differenziert und intensiv. Wenn ein emotionaler Ausbruch kommt, wird er sofort wieder zurückgenommen - der Ausdruck ist gebändigt. Daher ist diese Oper so aufregend, aber für viele vielleicht auch unverständlich. Ich halte die »Bluthochzeit« gerade in der heutigen Zeit für ein eminent wichtiges Werk, da die Oper von vielen, die sich heute mit ihr befassen, zu einer vollmundig brüllenden Angelegenheit gemacht wird. Das ist aber jetzt nicht das, was ich mit dem Begriff »Wagnerei« umschrieben habe. Wagner differenziert mit einer großen Meisterschaft, mit einer sorgfältigen Genauigkeit, er steuert den Klang mit einer überzeugenden Raffinesse. Das, was ihn von der italienischen Oper absetzt, dieses Ertrinkenlassen des Sängers im Orchesterklang, ist ein Stilmittel. Aber innerhalb dieses Stilmittels wird der musikalische Ausdruck klar gebändigt. Bei manchen Opern, die heute geschrieben werden, vermisste ich zum Beispiel den Einsatz einer differenzierten Dynamik. Oft ist die leiseste Lautstärke forte und die größte Lautstärke geht an die Schmerzschwelle. Man kann dank der technischen Vervollkommnung der Lautsprecher die Phonzahl ins Unermeßliche steigern - bis Mauern einstürzen? Ich weiß es nicht, ich will es hoffen, daß es nicht soweit kommt. Dagegen ist die Bluthochzeit ein stilles Stück, trotz ihrer Leidenschaftlichkeit und ihrer momentanen, immer wieder auftretenden Ausbrüche. Sie ist ein Stück, welches die Besinnung wachzurufen vermag.

Was kann Oper sein? Oper ist nicht nur Tummelplatz des Radaus, sondern ich verstehe Oper als Überhöhung dessen, was auf der Bühne vor sich geht, eine Intensivierung durch die Musik, durch das langsamere Ablaufen der textlichen Handlung als bei den Sprechdramen, ein Stück, das auch die Nachdenklichkeit fördert und das gleichzeitig immerzu an unsere Emotionalität rührt, wenn sie nicht schon abgestumpft ist durch zuviel Lärm, zu viele Bilder oder zuviel Ablenkung durch Dauermusik.

Es gibt ja kaum noch einen Ort, wo nicht dauernd irgendwo im Hintergrund Musik gespielt wird. Man kann sich kaum noch auf sich selbst konzentrieren. Die Ohren kann man leider nicht wie die Augen zumachen. Und das ist vielleicht ein Sinnbild der Brutalisierung des Lebens, wie wir das seit einigen Jahren immer intensiver spüren, wie es die feineren Geister schon vor zwanzig, dreißig Jahren merkten. Die Oper »Die Bluthochzeit« von Wolfgang Fortner kann innere Gebiete des Menschen wiedererschließen, die scheinbar verlorengegangen sind. Hören Sie sie auch unter diesem Aspekt!