SPIELZEIT 2020.2021

LADY MACBETH VON MZENSK

Леди Макбет Мценского уезда

Dmitri Schostakowitsch

OPER

№ 63

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

PREMIERE AM 2. OKTOBER 2020

EINMAL HAT JEDER DAS GLÜCK VERSPÜRT, WER ABER KOMMT JEMALS ZU MIR?

KATERINA

LADY MACBETH VON MZENSK

Леди Макбет Мценского уезда

Dmitri Schostakowitsch (1906 –1975)

Oper in vier Akten
Libretto: Alexander Preis
nach der gleichnamigen Novelle von Nikolai Leskow
Uraufführung: 1934 in Leningrad

Musikalische Leitung **GMD Patrick Lange**
Musikalische Assistenz und Co-Dirigentin **Christina Domnick**
Inszenierung **Evgeny Titov**
Bühne **Christian Schmidt**
Kostüme **Andrea Schmidt-Futterer**
Licht **Oliver Porst**
Chor **Albert Horne**
Dramaturgie **Wolfgang Behrens**

Bei uns trifft man bisweilen Menschen, an die man niemals ohne innere Bewegung denkt, auch wenn schon viele Jahre seit der Begegnung mit ihnen vergangen sind. Zu diesen Menschen gehört die Kaufmannsfrau Katerina Lwowa Ismailowa, die nach ihrer Verstrickung in ein schreckliches Drama von unseren Adligen kurzerhand die Lady Macbeth aus dem Landkreis Mzensk genannt wurde.

Nikolai Leskow

HANDLUNG FÜR EILIGE

Schwermütig und voller Lebens- und Liebessehnsucht verbringt die unglücklich verheiratete Katerina Lwowna Ismailowa ihre Tage auf dem Gut ihres Mannes. Als ihr der Arbeiter Sergej den Hof macht, wittert sie die Chance zum Ausbruch. Der Schwiegervater und ihr Mann entdecken jedoch die Affäre. Um sie fortsetzen zu können, wird Katerina zur Doppelmörderin. Noch im Straflager könnte Katerina dank ihrer Liebe zu Sergej glücklich werden, doch dieser hat längst mit einer anderen angebandelt. Katerina wählt den Tod.

Was für eine Schwermut! Es ist zum Aufhängen!

Katerina

HANDLUNG FÜR WENIGER EILIGE

1. AKT

Die Kaufmannsfrau Katerina Ismailowa führt an der Seite ihres ungeliebten Mannes Sinowi ein unerfülltes Leben, zudem leidet sie unter der Tyrannei ihres Schwiegervaters Boris. Als Sinowi das gemeinsame Gut auf längere Zeit für eine Dienstreise verlassen muss, wird Katerina gezwungen, ihm erneut ewige Treue zu schwören. In Abwesenheit Sinowis misshandeln einige Arbeiter, darunter der als leichtlebig bekannte, aber attraktive Sergej, eine junge Frau, die bei den Ismailows arbeitet, woraufhin Katerina einschreitet. Sergej fordert sie im Scherz zu einer Rangelei heraus. Als Boris zu der erotisch aufgeladenen Szene hinzukommt, setzt er ihr ein Ende. Noch am selben Tag verführt Sergej Katerina.

2. AKT

Der alte Boris kann nicht schlafen und schleicht auf dem Hof herum. Dabei erwischt er Sergej, der geradewegs von Katerina kommt. Wütend lässt Boris ihn auspeitschen. Als der Alte Katerina auffordert, ihm noch ein Nachtmahl zu bereiten, ergreift sie die Gelegenheit, Rattengift unter das Pilzgericht zu mischen. Boris verendet, noch ehe er dem herbeigerufenen Popen den Namen der Mörderin nennen kann. Sergej und Katerina setzen ihre Affäre fort, auch wenn Katerinas schlechtes Gewissen ihr mitunter Wahnvorstellungen eingibt. Als Sinowi eines Tages überraschend zurückkehrt, bringen Sergej und Katerina ihn um und verscharren ihn.

3. AKT

Katerina und Sergej heiraten, doch während sie in die Kirche gehen, entdeckt ein betrunkener Bauer die Leiche Sinowis und informiert die Behörden. Mitten in die Hochzeitsfeier platzt die Polizei herein und verhaftet das mörderische Paar.

4. AKT

Zu lebenslanger Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt, finden sich Katerina und Sergej in einem Sträflingszug wieder. Katerina gelingt es durch Bestechung, Sergej zu treffen, den sie noch immer begehrt. Doch Sergejs Liebe ist längst erkaltet, er vergnügt sich stattdessen mit der jungen Zwangsarbeiterin Sonjetka. Auf heuchlerische Weise luchst Sergej Katerina ein Paar Wollstrümpfe ab, die er dann Sonetka als Liebesbeweis schenkt. Als Katerina am nächsten Tag ihre Strümpfe an Sonjetka sieht, stürzt sie sich an einem See in den Tod und reißt Sonjetka mit sich. Die Zwangsarbeiter ziehen weiter.

Nichts als die Wahrheit

Ein Meisterwerk im Fadenkreuz des Terrors: Dmitri Schostakowitschs »Lady Macbeth von Mzensk«

VON WOLFGANG BEHRENS

»Das ganze Leben über sollten wir einzig und allein die Wahrheit sagen.« Es ist ein äußerst anspruchsvolles Programm, das Dmitri Schostakowitsch einst in einem Brief an den polnischen Komponisten und Musikgelehrten Krzysztof Meyer (der auch Schostakowitschs Biografie schreiben sollte) formulierte. Und so ganz wörtlich wird er es auch nicht gemeint haben, denn wer wie er den größten Teil seines Lebens in einer auf ideologischem Gleichschritt beruhenden Diktatur verbrachte, für den war es mitunter lebensgefährlich, die Wahrheit allzu offen im Munde zu führen. Der Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker berichtet denn auch von einem nicht sehr wahrhaftigen Auftritt Schostakowitschs 1961 bei einer Konferenz von Komponisten verschiedener sozialistischer Länder in der Ost-Berliner Staatsoper: »Er war übernervös, ging mit halben Schritten wie ein Verletzter. Und er las seinen Text ungewöhnlich schnell, seltsam unbeteiligt, auch hatte er nur Triviales mitzuteilen. Was war mit ihm geschehen? Jahrzehnte später erfuhr ich es – durch Kurt Sanderling und durch die Monographie von Krzystof Meyer. Es waren nicht eigene Texte, die Schostakowitsch zu verlesen hatte. Sondern er hatte lediglich seine Unterschrift darunter gesetzt. [...] Warum aber las er sie vor, warum unterschrieb er sie? Kurt Sanderling in schier unzähligen Gesprächen: ›Das war Irreführung der Behörden, damit Schostakowitsch in Ruhe komponieren konnte‹. Dies soll Schostakowitsch auch Wolkow gesagt haben: Er müsse sich eben zu diesen Artikeln hergeben, seine Unterschrift darunter setzen, damit er das Eigentliche, die Wahrheit in der Musik artikulieren könne.«

Um die Wahrheit in der Musik geht es also. Freilich musste Schostakowitsch auch auf seinem ureigenen Gebiet bisweilen gewundene Pfade einschlagen, um dem sowjetischen Regime keinen Anlass zum Argwohn zu geben – die Wahrheiten wurden dann sorgfältig verborgen oder präsentierten sich doppelbödig: Manche der vordergründig jubelnden Schlusssätze seiner nach 1936 entstandenen Sinfonien etwa erweisen sich bei näherem Hinsehen als hohle Grotesken. Es griffe allerdings zu kurz, wenn man das Klima in der sich seit der Oktoberrevolution von 1917 ausbildenden Sowjetunion einfach nur als kunstfeindlich einstufte. »Die Sowjetunion war ein unendlich fruchtbarer musikalischer Boden, der Melodien, neue Kombinationen, neue Instrumentationen ebenso hervorbrachte wie musikalische Genies und grandiose Interpreten«, heißt es etwa in dem 800-seitigen Mammutwerk »Terror und Traum« des Osteuropa-Historikers Karl Schlögel, das Russlands Metropole Moskau im Jahr 1937 zwischen hochfliegenden Wünschen und brutaler Realität porträtiert. Doch dieser Satz steht natürlich nicht isoliert da. Schlögel schließt an: »Die ideologischen Eingriffe und der Zwang, der sich allenthalben bemerkbar machte, hatte diese Entwicklung weder hervorgebracht, noch konnte er sie brechen. Das musikalische Geschehen folgte eigenen ›Gesetzen‹. Was nicht alles von außen auf die Musik einwirkte: das Gebot eines sozialen Optimismus, das schlichte Fehlen von Instrumenten, die Polemik in den Zeitungen, die unmittelbare Bedrohung, die auch die Musiker selbst betraf.« Aber die Musik trug auch »zur Stabilität eines instabilen und terroristischen Regimes« bei. Und sie war »auch eine Form der Kunst des Überlebens in schlimmen Zeiten.«

Aus diesen Sätzen wird klar: Wer in diesen Jahren in der Sowjetunion komponierte, der war auf unsicherem Terrain unterwegs. Zwischen politischem Anspruch und der Eigengesetzlichkeit der Kunst, zwischen Propaganda und privatem Rückzug hatte man sich zu bewegen, ob man wollte oder nicht. Und über allem thronte ein Name, der Angst und Schrecken verbreitete, aber ebenso – kurios genug! – Ansporn war: Stalin. Ein Verdammungsurteil Stalins konnte auch für einen Musiker den Tod im Gulag bedeuten, zugleich aber war ein

für eine Komposition verliehener Stalinpreis die höchste Ehre, nach der selbst die größten Komponisten ganz ohne Ironie strebten (Schostakowitsch etwa erhielt den Stalinpreis fünfmal!). Zumal auch die sozialistische Vision – der Traum, von dem Schlögels Buchtitel spricht – den musikalischen Künstlern nicht fremd war. Sergej Prokofjew etwa, der bald nach der Oktoberrevolution Russland tief skeptisch verlassen hatte, kehrte 1936 nach Moskau zurück, wurde Sowjetbürger und erklärte: »Die riesigen Erfolge beim wirtschaftlichen und kulturellen Aufbau in der UdSSR wühlten mich auf. Dem Enthusiasmus und dem Tempo dieses Aufbaus hoffe ich in einem meiner künftigen sinfonischen Werke Ausdruck geben zu können.«

Eine tragisch-satirische Oper

Auch Schostakowitsch war den Ideen der Oktoberrevolution nicht grundsätzlich abgeneigt und hatte vorerst auch keinerlei Grund, sich in irgendeiner Form gegenüber den Machthabern bedeckt zu halten:

> Seit dem Uraufführungserfolg seiner Ersten Sinfonie im Jahre 1926 galt er als einer der Stars der sowjetischen Komponistenszene und konnte durchaus vorgezeigt werden. Seine Zweite Sinfonie »An den Oktober« entsprang gar dem Auftrag, eine Hymne auf den Jahrestag der Revolution zu schreiben. Als der Komponist drei Jahre später, 1930, nach dem Erstling »Die Nase« seine zweite Oper in Angriff nahm, durfte er sich im Einvernehmen mit dem offiziellen ästhetischen Kurs wähnen. Für die »Lady Macbeth von Mzensk« griff er zwar auf einen »bürgerlichen« Stoff zurück, auf die 1865 erschienene gleichnamige Novelle von Nikolai Leskow (1831–1895) nämlich, mit der Umformung der Vorlage wollte Schostakowitsch indes den Anspruch auf kritische Zeitgenossenschaft einlösen:

»Ich würde sagen, man kann ›Lady Macbeth‹ eine tragisch-satirische Oper nennen. Obwohl Katerina Ismailowa die Mörderin ihres Mannes und ihres Schwiegervaters ist, habe ich Sympathie für sie. Ich war bemüht, den ganzen sie umgebenden Verhältnissen einen finster-satirischen Charakter zu geben. Das Wort ›satirisch‹ verstehe ich durchaus nicht im Sinn von ›lächerlich, spöttisch‹.

Wenn's nichts zu trinken gibt, dann gibt's nichts zu singen.

Der Schäbige

Im Gegenteil, in der ›Lady Macbeth‹ habe ich mich immer bemüht, eine Oper zu schaffen, die eine entlarvende Satire ist, die Masken herunterreißt und dazu zwingt, die ganze schreckliche Willkür und das Beleidigende des Kaufmannsmilieus zu hassen. [...] Meine Aufgabe als sowjetischer Künstler bestand darin, indem ich die ganze Kraft der Leskowschen Erzählung beibehielt, kritisch an sie heranzugehen und von unserem zeitgenössischen Gesichtspunkt aus eine Erklärung der Ereignisse zu geben, die sich in ihr abspielen.«

Das sind Ansinnen, die nicht unmittelbar mit der sowjetischen Ideologie im Konflikt standen, und tatsächlich wurde die »Lady Macbeth« bei ihrer Leningrader Uraufführung am 22. Januar 1934 sowie bei der schon kurze Zeit später erfolgten Reprise in Moskau ein großer Erfolg. Den Preis für die radikale Wahrheit des Werkes, die nicht zuletzt in der großartigen Zeichnung der verzweifelten Liebesbedürftigkeit der Titelheldin und der brutalen erotischen Machtausübung der männlichen Protagonisten liegt, sollte Schostakowitsch erst zwei Jahre darauf entrichten müssen. Doch dazu später.

Wenn Schostakowitsch seine Oper im eben angeführten Zitat in erster Linie als Satire beschreibt, so mag das bereits ein taktisches Manöver gewesen sein, um gewissermaßen die sozialistische Verträglichkeit der »Lady Macbeth« zu verbürgen. Näher an den Kern des Werks führt vielleicht ein anderer Ausspruch des Komponisten: »Die Oper handelt auch davon, wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte. An diesen Schlechtigkeiten ringsum geht die Liebe zugrunde. An den Gesetzen, am Besitzdenken, an der Geldgier, an der Polizeimaschinerie. Wären die Verhältnisse anders, wäre auch die Liebe eine andere.« Was uns Schostakowitsch und sein Librettist Alexander Preis vor allem vorführen, ist eine Titelfigur, in der ein enormes Kraftpotential brodelt – eine Liebe und eine Leidenschaft, die nicht zu sich selbst kommen dürfen und die daher grausam übers Ziel hinausschießen. Die Morde, die Katerina Ismailowa begeht, sind der monströse Auswuchs jener Leidenschaft, die sie in der ihr auferlegten Umgebung nicht ausleben darf. Die Oper zeigt, wie weit ein Mensch zu gehen bereit ist, wenn sein erotisches Begehren, sein Verlangen nach Liebe und Nähe gewaltsam niedergehalten werden. Schostakowitsch spricht von der

WÄREN DIE VERHÄLTNISSE ANDERS, WÄRE AUCH DIE LIEBE EINE ANDERE.

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

Sympathie, die er für die Mörderin hegt, und wirklich erscheint Katerina Ismailowa eher als Opfer der Umstände denn als Täterin – eindeutig wird sie in Schostakowitschs »Lady Macbeth« als Identifikationsfigur entworfen, mit der man mitfühlt, deren Blick auf die sie einschließende Welt man übernimmt und mit der man am Ende unendliches Mitleid empfindet. Aufschlussreich für Schostakowitschs Herangehensweise an seine Heldin mag ein Vergleich mit der Vorlage sein, mit der Novelle Nikolai Leskows.

Der »erstaunliche Fabulierer« Nikolai Leskow

Auch Leskow war ein Künstler, der eine spezielle Verpflichtung zur Wahrheit empfand, was er – der als einer der großen realistischen Erzähler im Russland des 19. Jahrhunderts gilt – in dem Wort zum Ausdruck brachte, er begreife sich eher »als Aufzeichner, nicht als Erfinder«. Bereits in jungen Jahren konnte sich Leskow einen beträchtlichen Vorrat an realen Geschichten anlegen, denn er fungierte am Kriminalgericht seines Heimatgouvernements Orjol zuerst als Schreiber und schließlich auch als Abteilungsleiter. Als er die Gerichtslaufbahn (und weitere vorübergehend eingeschlagene Karrieren) zugunsten der Schriftstellerei aufgab, konnte Leskow auf diesen Bestand tatsächlicher Ereignisse zurückgreifen: Auch seine Erzählung über die »Lady Macbeth von Mzensk« beruhte auf einem realen Fall aus den Orjoler Gerichtsakten. Leskow legte seine Novelle betont sachlich an, er folgt hauptsächlich den äußeren Ereignissen – diese jedoch werden durch ein sorgsam gesponnenes Motivnetz zusammengehalten. Thomas Mann hat Leskow einmal einen »erstaunlichen Fabulierer« genannt, und dies hebt nicht zuletzt darauf ab, dass Leskow seine Geschichten sich schlicht entfalten lässt, ohne weiter in die psychologischen Tiefen seiner Figuren hinabzusteigen: Diese zu ergänzen bleibt Aufgabe der Leser*innen. Der Slawist Adolf Stender-Petersen brachte Leskows Erzähltechnik auf die Formel, dass dieser sich »weniger um Seelen als um Handlungen gekümmert und so das erzählerische Element, die Fabel, zum Siege gebracht« habe. Hier tritt ein entscheidender Unterschied von Schostakowitschs Oper gegenüber der Novelle hervor: So grotesk und gewissermaßen äußerlich Schostakowitsch mitunter einzelne Personen im Umkreis seiner Protagonistin zeichnet, so ernst und unironisch nähert er sich dem Seelenleben der Katerina Ismailowa. Anders als Leskow bezieht er klar Stellung, er schlägt sich auf die Seite seiner Titelfigur und sucht ihre psychologische Wahrheit. Pointiert und mit Stender-Petersen formuliert, kümmert sich Schostakowitsch wieder um die Seele.

Die Langeweile schließt mich ein, wie Wände und Türen es tun.
Katerina

Dies wird auch aus bestimmten Änderungen von Schostakowitsch und Preis am Gang der Handlung ersichtlich. Alles, was Katerina Ismailowa in Leskows Erzählung in ein übermäßig kaltes Licht rückt, ist in der Oper zurückgenommen. So entfällt etwa – die wohl auffälligste Abwandlung – der dritte und völlig sinnlose Mord von Katerina und ihrem Liebhaber Sergej: In der Novelle bringen die beiden nach dem Schwiegervater und dem Mann Katerinas auch noch ihren minderjährigen Neffen Fedja um, wobei hier jede Erklärung einer Tat aus Affekt ins Leere läuft. Einzig und allein die Habgier motiviert dieses dritte Verbrechen, denn Fedja wäre ein weiterer Erbe des Geldes der Verstorbenen gewesen. Eine andere Stelle, die Katerina bei Leskow von einer seelisch äußerst verhärteten Seite zeigt, ist bei Schostakowitsch ebenfalls eliminiert: In ihrer Gefangenschaft bringt Katerina ein von Sergej gezeugtes Kind zur Welt. Worauf es in der Novelle lakonisch heißt: »Als man ihr im Gefängniskrankenhaus das neugeborene Kind reichte, sagte sie nur: ›Was soll ich damit!‹, drehte sich zur Wand und warf sich ohne Stöhnen und Klagen auf das harte Lager.«

Anderes wird von Schostakowitsch aufgenommen und sogar ausgebaut: Schlüsselwörter bei Leskow wie Langeweile, Sehnsucht und Schwermut bleiben nicht nur erhalten, sondern werden im Dialog zentral gesetzt. In einer der Textfassungen (es gibt nicht nur, wie manchmal suggeriert wird, eine Urfassung und eine revidierte von 1963, sondern noch einige weitere Versionen; schon zur zweiten Inszenierung in Moskau wurden Textänderungen vorgenommen) rückt die Schwermut sogar ganz an den Anfang: »Ach, was für eine Schwermut! Es ist zum Aufhängen!« Ebenso übernimmt Schostakowitsch die starke Naturmetaphorik, die bei Leskow vorgebildet ist. In der Erzählung schafft Leskow sehr eindrückliche Bilder, indem er die Natur auf die Leidenschaften Katerinas oder ihre Verfehlungen gleichsam seismografisch reagieren lässt: Vor dem Mord an dem kleinen Fedja lässt tauendes Eis die Fensterscheiben weinen, und die allesverschlingende Leidenschaft Katerinas und Sergejs wird in die herabfallenden Blüten eines verblühenden Apfelbaums getaucht (s. den Textauszug auf S. 14). Im Libretto von Preis finden sich verwandte Metaphern, etwa im Monolog Katerinas zu Beginn des zweiten Aktes, wenn sie ihre erotische Sehnsucht in Worte zu kleiden versucht: »Der Hengst eilt zur Stute, der Kater drängt zum Kätzchen, der Täuberich zum Täubchen, nur zu mir eilt niemand. Der Westwind streichelt den Birkenwald, und die Sonne wärmt ihn mit ihrer Glut. Einmal hat jeder das Glück verspürt, wer aber kommt jemals zu mir.«

Unterm Apfelbaum

Auszug aus der Novelle »Lady Macbeth von Mzensk« von Nikolai Leskow

Sergej bückte sich, trat unter den niedrigen, mit weißen Blüten bedeckten Apfelbaum und setzte sich vor Katerina Lwowna auf den Teppich.

»Und du hast dich tatsächlich vor Sehnsucht verzehrt, Serjoscha?«

»Aber gewiss.«

»Erzähl mir, wie das war.«

»Das kann man nicht erzählen. Wie soll man so etwas beschreiben? Ich habe eben Sehnsucht gehabt.«

»Warum habe ich denn deine Sehnsucht nicht gespürt, Serjoscha? Es heißt doch, man spüre das.«

Sergej schwieg.

»Und warum hast du gesungen, wenn du dich nach mir sehntest? Ich habe nämlich gehört, dass du auf der Galerie gesungen hast«, sagte Katerina Lwowna, sich zärtlich an ihn schmiegend.

»Was ist schon dabei? Die Mücken singen ihr ganzes Leben lang, und durchaus nicht vor Freude«, entgegnete Sergej gelangweilt.

Es entstand eine Pause. Sergejs Worte machten Katerina Lwowna außerordentlich glücklich.

Sie wollte sich weiter unterhalten; doch Sergej blickte finster und schwieg.

»Schau nur, Serjoscha, was für ein Paradies!« rief Katerina Lwowna, während sie durch die dichten Zweige des blühenden Apfelbaums den wolkenlosen blauen Himmel mit dem klaren Vollmond betrachtete.

Das Mondlicht, das durch die Blätter und Blüten des Apfelbaums drang, tanzte in bizarren Lichtflecken auf dem Gesicht und dem Körper der am Boden liegenden Katerina Lwowna. Es war sehr still. Ein leichter, warmer Wind bewegte sanft die schlafenden Blätter und verbreitete den zarten Duft der blühenden Gräser und Bäume. Die betäubende Luft verlockte zum Nichtstun und weckte zärtliche Gefühle und dunkle Wünsche.

Da Katerina Lwowna keine Antwort erhielt, verstummte sie und schaute nur noch durch die blassroten Apfelblüten zum Himmel hinauf. Sergej schwieg nach wie vor. Ihn interessierte der Himmel nicht. Er hatte mit beiden Armen seine Knie umfasst und blickte angestrengt auf seine Stiefel.

Welch eine Nacht! So still und hell, so voller Düfte und wohltuender belebender Wärme. Hinter dem Garten, jenseits der Schlucht, stimmte jemand ein klangvolles Lied an; im dichten Faulbeerbaum am Zaun begann laut eine Nachtigall zu schlagen; im Vogelhäuschen an der hohen Stange regte sich eine schlaftrunkene Wachtel, und hinter der Wand des Stalles wieherte sehnsuchtsvoll ein kräftiges Pferd. Über die Weide, die an den Garten grenzte, jagte lautlos eine vergnügte Hundemeute und verschwand in den gestaltlosen schwarzen Schatten der halbverfallenen alten Salzmagazine.

Katerina Lwowna stützte sich auf ihre Ellbogen und betrachtete das hohe Gras. Das Gras funkelte im Glanz des Mondlichts, das sich an den Blüten und Blättern der Bäume brach. Die bizarren Lichtflecken, die es ganz vergoldet hatten, huschten umher wie lebendige, glühende Schmetterlinge. Zugleich schien es, als sei das Gras unter den Bäumen in einem Mondnetz gefangen und wehre sich heftig.

»Oh, Serjoscha, wie wunderschön ist das alles!« rief Katerina Lwowna aus. [...]

Der alte Gehilfe, der in der Scheune schlief, hörte trotz seines festen Schlafes, das jemand in der nächtlichen Stille flüsterte und lachte. Bald klang es leise, als ob übermütige Kinder beratschlagten, wie sie den Alten einen Streich spielen könnten, bald laut und fröhlich, als ob die Nixen im See einen Vorüberkommenden neckten. Das waren Katerina Lwowna und Sergej, die sich im hellen Mondlicht auf dem weichen Teppich wälzten und miteinander vergnügten. Die weißen Blüten des dichtbelaubten Apfelbaumes fielen unablässig auf sie herab, und dann fiel plötzlich keine einzige mehr.

»Warum habe ich denn deine Sehnsucht nicht gespürt, Serjoscha? Es heißt doch, man spüre das.«

Kantabilität, Collage und Exzess

Was das Libretto bereits anlegt, wird vollends durch die Musik eingelöst. In seiner auf einer Erzählung Nikolai Gogols beruhenden Oper »Die Nase« hatte Schostakowitsch gezeigt, mit welcher Meisterschaft er das parodistische Collagieren unterschiedlichster Stilebenen beherrschte. In der »Lady Macbeth« gibt der Komponist dieses Prinzip keinesfalls auf: Mitunter ins Fratzenhafte verfremdet huschen Walzer-, Galopp- und Polkaklänge durch die Partitur, zugleich nutzt Schostakowitsch aber auch die wuchtige barocke Variationsform der Passacaglia. In großangelegten Orchesterzwischenspielen wird alles aufgefahren, was an überwältigender Energie denkbar ist: Wild vorwärts treibende Rhythmen, klangfarbliche Exzesse mit gewaltigen Blechbläser- und Schlagwerkeruptionen, durch scharfe Dissonanzen zum Äußersten gespannte Harmonik. Bei aller karikierenden Lust, mit der Schostakowitsch hier durch die Stilhöhen springt, ist aber im Vergleich zur »Nase« eines nicht zu überhören: das Identifikationsangebot mit Katerina Ismailowa. Durch sie gewinnt der Komponist, wie er es selbst ausdrückt, »die primäre Kantabilität im Vokalen« zurück, die in der »Nase« aufgegeben worden war und die ein Signum der Menschlichkeit ist. Das innere Erleben der Titelfigur, ihr seelisches Schicksal, wird ohne jeden Sarkasmus dargestellt. Das dichte Motivgeflecht, das Schostakowitsch netzartig in der Oper ausbreitet (auch das im Unterschied zum Vorgängerwerk, das sich quasi geschichtslos von Szene zu Szene neu erfindet), suggeriert zudem die Folgerichtigkeit, wenn nicht gar Unausweichlichkeit dieses Schicksals. Im Grunde lässt sich die Musik der »Lady Macbeth« als eine einzige große Parteinahme für die Außenseiterin Katerina deuten, deren vitale Bedürfnisse in einer längst abgestumpften Umwelt permanent deformiert werden. Und die darüber zur Mörderin wird. Im Mitgefühl mit dieser von den Umständen zum Mord getriebenen Frau liegt die Wahrheit von Schostakowitschs Musik.

Wir werden dir Blut abzapfen.
Boris

Todesurteil für eine Oper

Alle Vorsichtsmaßnahmen des Komponisten, diese Wahrheit auch als eine der sowjetischen Ideologie entsprechende erscheinen zu lassen, waren jedoch zwei Jahre nach der Uraufführung der Oper ein für allemal dahin. Am 26. Januar 1936 besuchte Stalin eine Aufführung der »Lady Macbeth von Mzensk« im Bolschoi-Theater Moskau. Was genau ihm missfiel, ist nicht überliefert: ob es die krass unverstellte Darstellung von erotischem Begehren war, ob die Karikatur der Polizeigewalt, die schonungslose Entlarvung männlichen Machtgebarens oder die schlichte Tatsache, dass im letzten Bild ein Straflager auf die Bühne kam. Jedenfalls verließ Stalin noch vor Ende der Vorstellung das Theater.

Zwei Tage später erschien im Zentralorgan der KPdSU, in der »Prawda«, unter dem Titel »Tohuwabohu statt Musik« ein überaus bösartiger Verriss der »Lady Macbeth« – wohlgemerkt zwei Jahre nach ihrer Uraufführung. Darin hieß es u.a.: »Manche Theater servieren dem sowjetischen Publikum, das höhere kulturelle Ansprüche stellt, D. Schostakowitschs Oper ›Lady Macbeth von Mzensk‹ als etwas Neues, als eine große Errungenschaft. Eine diensteifrige Musikkritik hebt diese Oper in den Himmel und überschüttet sie lärmend mit Ruhm. Statt einer sachlichen und ernsthaften Kritik, die ihm in seiner weiteren Arbeit von Nutzen sein könnte, bekommt der junge Komponist nur enthusiastische Komplimente zu hören. [...] Die Fähigkeit guter Musik, die Massen mitzureißen, wird hier kleinbürgerlichen formalistischen Anstrengungen und der Verkrampfung geopfert, damit man mit den Methoden der Originalitätshascherei Originalität vortäuschen kann. Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.«

Das war nichts anderes als ein Todesurteil für die Oper und zugleich eine unverblümte Drohung gegenüber ihrem Komponisten. Spätestens von diesem Tag an wusste Schostakowitsch, dass er jederzeit einer der sogenannten Säuberungen Stalins zum Opfer fallen konnte. Es muss als ein Glück angesehen werden, dass es nicht so weit kam. Für das Komponieren Schostakowitschs hatte die Schmähkritik von 1936

allerdings dauerhafte Konsequenzen: Er, der sich mit seiner zweiten Oper bereits als einer der ganz großen Musikdramatiker des 20. Jahrhunderts erwiesen hatte, sollte kein Bühnenwerk mehr schreiben (wenn man von der späten, 1963 uraufgeführten Umarbeitung der »Lady Macbeth« zur etwas »entschärften« »Katerina Ismailowa« absieht). Denn es ist das eine, die Wahrheit in der Musik zu sagen. Doch es ist ein anderes, sie auf einer Bühne zu sagen. Was in der semantisch uneindeutigen Sprache der Musik verborgen und doppelbödig bleiben kann, wird auf der Bühne konkret und damit hochgefährlich, zumindest in einer Diktatur. Die Bühne hat Schostakowitsch für den Rest seines Lebens gescheut, er hat das Eigentliche fortan woanders gesucht.

Die Zeit in der Liebe vergeht schneller.

Sergej

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Bernd Fülle
Spielzeit 2020.2021 Heft 63
Aufführungsrechte Internationale Musikverlage
Hans Sikorski GmbH & Co. KG Hamburg
Premiere 2. Oktober 2020

Inhalt & Redaktion Wolfgang Behrens
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

Die Handlung sowie der Text »Nichts als die Wahrheit« sind Originalbeiträge von Wolfgang Behrens für dieses Programmheft.

Nikolai Leskow: *Die Lady Macbeth aus dem Landkreis Mzensk,* übers. v. Bodo Zelinsky, Stuttgart 1980.

LITERATUR

Bernd Feuchtner: *Dimitri Schostakowitsch. »Und Kunst geknebelt von der groben Macht«,* Kassel 2002.

Reinhard Lauer: *Geschichte der russischen Literatur,* München 2000.

Krzysztof Meyer: *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit,* übers. v. Nina Kozlowski, Mainz 2015.

Gerd Rienäcker: *Unterwegs zu Dmitri Schostakowitsch – in fünfzehn Schritten,* Berlin 2006/2007.

Alex Ross: *The Rest is Noise: Das 20. Jahrhundert hören,* übers. v. Ingo Herzke, München 2017.

Karl Schlögel: *Terror und Traum. Moskau 1937,* München 2008.

Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene,* Bd. 3, III: *Das 20. Jahrhundert. Ost- und Nordeuropa, Nebenstränge am Hauptweg, interkontinentale Verbreitung,* Kassel 2006.

BILDER

Die Kostümskizzen und -collagen auf den S. 3, 16 u. 19 stammen von Andrea Schmidt-Futterer.
S. 7: *Dmitri Schostakowitsch*, Deutsche Fotothek

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

IM WALD TIEF IM DICKICHT GIBT ES
EINEN SEE, GANZ RUND,
SEHR TIEF, UND DAS WASSER DARIN IST
SCHWARZ WIE MEIN GEWISSEN.

KATERINA