

Erinnerungen an eine «grüne Oper»

Rudolf Kelterborn: *Der Kirschgarten* (1979–81)

Thomas Meyer



Rudolf Kelterborn, «Der Kirschgarten» (1979–81), Szenenbild aus Nikolaus Lehnhoffs Inszenierung am Opernhaus Zürich, 1984 (Uraufführung).

Foto: Susan Schirmert-Ramme/Pro Litteris

Es waren starke Eindrücke, die diese Oper vor bald dreissig Jahren hinterlassen hatte. Gelegenheit, sie zu bestätigen, gab es aber seither keine. Nun der Versuch, das Stück gleichsam neu anzuschauen: *Der Kirschgarten* von Rudolf Kelterborn.

LITERARISCHE VORWÜRFE

Eine bunte, aber entschlusmüde Gesellschaft in einem russischen Landhaus des ausgehenden 19., des beginnenden 20. Jahrhunderts, also um 1900, Konversation, Sehnsüchte, Enttäuschungen, und ein musikalischer Tonfall, der – dem angemessen – nicht exaltiert, sondern wortnah diese Gesprächssituationen wiedergibt. Ein ruhiger, ja zuweilen fast bedächtiger Zeitfluss, unaufgeregt zumeist, aber von innerer Spannung. Am Ende ein alter Diener, hoffnungslos eingeschlossen in einem Landhaus, und dazu eine unspektakuläre und doch bedrohliche, ausfädelnde Musik. Das waren meine Erinnerungen an die Oper *Der Kirschgarten* von Rudolf Kelterborn, die zwischen dem 3. Juli 1979 und dem 21. September 1981¹ entstand und die am 4. Dezember 1984 am frisch renovierten Opernhaus Zürich uraufgeführt wurde.² Anton Tschechows letzte Komödie erzählt vom Niedergang der alten, früher tragenden adligen Gesellschaftsschicht und vom neuen, aus dem einst leibeigenen Bauerntum erwachsenen Unternehmertum (ein Stoff, der nach der Perestroika durchaus wieder an Aktualität gewonnen hat). Dazwischen kündigt sich – fast schon prophetisch – jene Aufbruchsstimmung an, die zur Revolution führen sollte. Das alles freilich wird im Gespräch, quasi parlando, dargestellt – und kaum tatsächlich gezeigt. Es gibt keine Intrige, keinen Mord und keinen Tod, ja vielmehr herrscht – inmitten der Lebenslüge – eine geradezu blanke Ehrlichkeit.

Selbst jene Figur, deren Handeln zur Veränderung führt, der Bauernsohn Lopachin, der schliesslich das Gut der Adligen mitsamt dem wundersamen Kirschgarten ersteigert, geht scheinbar rücksichtsvoll mit seinen einstigen Herrschaften um: «Warum haben Sie nicht auf mich hören wollen?», sagt er nach der Auktion zur früheren Besitzerin Ljubow Andrejewna.

Der so positive Eindruck, den ich damals von diesem Werk hatte, wundert mich selber im Rückblick fast ein wenig, denn beim *Kirschgarten* handelt es sich um eine doch ziemlich textgetreue Literaturvertonung, und die sogenannte Literaturoper interessierte mich damals nicht mehr besonders. Sie dominierte, sie hatte überhand genommen, keiner der erfolgreichen Theaterstoffe schien mehr vor dem Zugriff eines opernbegierigen Komponisten sicher. Die Werke Hans Werner Henzes und Aribert Reimanns waren die populärsten dieser Gattung, und sie gehören auch heute noch zum Repertoire; andere Stücke, jene von Giselher Klebe, Gottfried von Einem und Wolfgang Fortner, von Rolf Liebermann und Heinrich Sutermeister, sind von den Bühnen verschwunden, so bedeutend ihre Vorlagen auch waren. Der Wunsch einer jüngeren Generation ging damals hin zu den nicht-narrativen Formen eines – offener formulierten – Musiktheaters, wie man es von Ligetis *Aventures* oder Kagels *Staatstheater* kannte. Wolfgang Rihms *Hamletmaschine* (freilich wiederum auf einem wichtigen Theaterstück beruhend!) formte diese neuen Möglichkeiten exemplarisch aus. Zum anderen sollte Oper nicht länger bloss aus einer berühmten Vorlage, sondern wieder aus der engeren und neue Themen suchenden Zusammenarbeit zwischen Komponist, Regisseur und Librettist entstehen.³

Gerade im Umkreis des US-amerikanischen Regisseurs Peter Sellars entstanden bald bedeutende Werke, seien es jene von

John Adams (*Nixon in China* und *Death of Klinghoffer* mit der Librettistin Alice Goodman), sei es *L'amour de loin* von Kaija Saariaho, gestaltet zusammen mit dem französisch-libanesischen Dichter Amin Maalouf. In diesen Umkreis gehören etwa auch Stücke von Harrison Birtwistle (*The Second Mrs Kong*), Peter Maxwell Davies (*The Doctor of Myddfai*) oder Louis Andriessen (*Vermeer*). Es waren wichtige und folgenreiche Anregungen für die Opernbühne. Aber – einmal abgesehen davon, dass natürlich auch diese eigens geschriebenen Libretti Literatur sind – die Literaturoper war dennoch nie wirklich tot. Letztlich gehören Gérard Zinsstags *Ubu Cocu* und Roland Mosers *Avatar* ebenso dazu wie *In the Penal Colony* von Philip Glass. Die Narrativität feiert da wieder Urstände – warum auch nicht? –, aber sie ist freier geworden, vielfältiger. Die Literaturoper hat also die Krise überstanden, ist aber nurmehr *eine* wichtige unter mehreren Formen.

«Der anspruchsvolle literarische Vorwurf, handle es sich nun um ein Theaterstück oder eine erzählende Form, kann eben den Anforderungen, die heute an ein zeitgenössisches Opernlibretto zu stellen sind, am ehesten gerecht werden», schrieb Rudolf Kelterborn 1984.⁴ Er war sich, als er den *Kirschgarten* komponierte, durchaus jener Diskussion bewusst, obwohl er selber eigentlich überhaupt nicht als typischer Vertreter der Literaturoper zu gelten hatte. Für seine allererste Oper *Die Errettung Thebens*, die er heute als «Jugendsünde» bezeichnet, verfasste er das Libretto selber. Bei *Kaiser Jovian* und später bei *Ophelia* arbeitete er eng mit Herbert Meier zusammen, der eine eigene Handlung erarbeitete. Auch der Text zu *Ein Engel kommt nach Babylon* wurde vom Autor der Theatervorlage, von Friedrich Dürrenmatt, entscheidend umgearbeitet, und *Julia*, realisiert zusammen mit David Freeman, dem Leiter der Opera Factory Zürich, verknüpft Shakespeares *Romeo und Julia* und Gottfried Kellers Novelle auf neue Weise mit einer Parallelhandlung im damals wie heute aktuellen Israel-Palästina-Konflikt. Eigentlich hat es Kelterborn da bereits kurz nach *Nixon in China* – und wohl unabhängig davon – gewagt, wieder einen brisanten politischen Stoff auf die Bühne zu bringen. *Der Kirschgarten* wirkt daneben, scheinbar weit entfernt von solchen Beispielen, tatsächlich wie jene reine Literaturoper, die Kelterborn damals verteidigte. Und gerade darin liegt ihre Stärke. Denn sie folgt, was Stimmung und Inhalt anbelangt, weitestgehend und klar der Tschechow'schen Vorlage und versteht es doch, eigenständige Oper zu sein, sie setzt neue und verschiebt alte Akzente, sie vertieft.

Einen Schritt zurück. Rudolf Kelterborn hatte mit dem Tschechow-Stück einen ganz anderen Stoff gewählt als in der Oper *Ein Engel kommt nach Babylon*, die sieben Jahre zuvor am Opernhaus Zürich (ja, damals war Schweizer Oper hier noch regelmässig vertreten!) uraufgeführt worden war. Notabene, muss man anfügen, trug er diesen Stoff schon lange mit sich herum. Es war der Komponist Albert Moeschinger gewesen, der Kelterborn einst auf Tschechow und vor allem auf den

Kirschgarten hingewiesen hatte.⁵ In der Beschäftigung mit dem Text, so Kelterborn damals im Programmheft zur Uraufführung⁶, habe er drei Stadien durchlebt, wie sie ihm von der Arbeit mit anderen, nicht-dramatischen Texten durchaus vertraut seien: «Zunächst reagierte ich unmittelbar und stark auf die immanente musikalische Atmosphäre des Stücks, in dem Tschechow ja an verschiedenen Stellen konkret Musik verlangt. In einer zweiten Phase war es dann gerade diese immanente Musikalität in Tschechows Komödie, die mir der Entwicklung einer autonomen musikalischen Dimension hinderlich zu sein schien. (Darin dürfte auch die Skepsis begründet sein, die einer Operngestaltung des *Kirschgartens* entgegengebracht werden mag.) Erst in einer späteren, vertiefenden und langwierigen Auseinandersetzung stiess ich auf die faszinierenden Möglichkeiten, durch die musikalische Gestaltung des Stoffs jene eigenständigen und neuen Perspektiven zu eröffnen, die für das Komponieren einer sogenannten Literatur-Oper Voraussetzung sein dürften.»

ZEITINSELN

Eine ganz wesentliche musikalische Grundschrift ist im *Kirschgarten* die Zeitgestaltung, die Beziehung und die Stille zwischen den Worten, den Gesprächsfetzen. Oper tendiert dazu, einerseits textliche Abläufe so zu verlangsamen, dass jeder Witz daraus eliminiert wird (das ist der Tod der Literaturoper!), sie kann andererseits Textelemente so unterstreichen, dass ein aufgeregtes und überkandideltes Wortstaccato entsteht. Beidem wurde in diesem Fall durch die Wahl des Stücks vorgebeugt. Tschechows Theater zwingt ohnehin zu einer anderen Zeitwahrnehmung. Die Langeweile und Ereignislosigkeit ist Teil jenes Lebens- und Theatergefühls. Kaum erstaunlich, hat Tschechow Komponisten gelegentlich zu neuen musikalischen Konzeptionen geführt: Péter Eötvös repetiert in seiner Opernversion der *Drei Schwestern* die gleiche Handlung in den drei Akten und erzählt sie dabei jedes Mal aus der Perspektive einer anderen Schwester. Das Stück kreist also gleichsam um sich selber. Noch einen Schritt weiter ging diesbezüglich Vladimir Tarnopolski in seiner Oper *Wenn die Zeit über die Ufer tritt (When Time Overflows From Its Shores)*.⁷ «Der Oper liegen», so der 1955 geborene russische Komponist, «einzelne Situationen und Motive bekannter Tschechow-Stücke – *Die drei Schwestern*, *Die Möwe*, *Onkel Wanja* u. a. – zugrunde. Das Libretto von Ralph Günther Mohnnau folgt jedoch keinem dieser Stücke, sondern bildet einen gewissen neuen META-TEXT, eine Art «Tschechow-Extrakt». Dabei wird nicht das für das Genre der literarischen Oper charakteristische Sujet zur Triebkraft der Entwicklung, sondern das Prinzip eines dreifachen Durchspielens ein und derselben Situation – «die Gäste trafen auf der Datscha ein» (Party) – in drei Szenen der Oper.»⁸ Hier handelt es sich um durchaus sinnfällige, aber halt auch konzeptuell vorgeprägte Umformungen. Kelterborns *Kirschgarten*



Rudolf Kelterborn, «Der Kirschgarten» (1979–81), Szenenbild aus Friedrich Meyer-Oertels Inszenierung an den Wuppertaler Bühnen, 1987. Foto: Wuppertaler Bühnen/Pro Litteris

kommt ohne solche Konzeption aus, die Zeitgestaltung entsteht aus dem Text, aus dem Fluss der Konversation. Kelterborn folgte der vieraktigen Anlage weitgehend getreu und arbeitete den Text aufgrund der Übersetzung von Gudrun Düwel um, er straffte teilweise und strich einzelne Passagen, er stellte aber auch kondensierte Textblöcke her, um musikalische Formen zu gestalten, er überlagerte manches, so dass sich Ensembles und im 3. Akt Simultanszenen ergaben, stellte anderes um, fügte wenig hinzu, und er ging dabei so geschickt vor, dass wir nichts Wesentliches vermissen. Der Text wird durchkomponiert, aber dazwischen gibt es – so Kelterborn⁹, mehr noch als im *Engel* – zahlreichere und ausgedehntere festgefügte musikalische «Nummern»: Arien, Canzonen, Duette vor allem. Das geschieht nicht klischeehaft: Zwar gibt es durchaus das Liebesduett zwischen der jungen Anja, der Tochter Andrejewnas, und dem ältlichen «ewigen Studenten» Trofimow, die auf ekstatische Weise von einer neuen Zukunft träumen. Das erste Duett hingegen zwischen dem Stubenmädchen Dunjascha, die dem Kontoristen schöne Augen macht, und Anja, die sich über die Heimkehr und ihr altes Zimmer freut, besteht aber eigentlich nur aus einem Aneinander-Vorbei-Reden. Diese Formen sind also nicht Opernzweck, sondern Zeitinseln.

In diesen Ensembles bleibt die Zeit stehen – was nur deshalb nicht besonders auffällt, weil der Zeitfluss ohnehin ruhig und konzentriert ist. Die Gespräche ereignen sich nicht in rezi-tativischem Tempo (à la Rossini), sondern wirken geradezu gemächlich und sind von Fermaten durchsetzt. Häufig bleibt der Klang stehen, während eine Person einen Satz singt oder spricht. Daraus ergibt sich ein natürlicher Fluss, der allenfalls an einigen Stellen ins Strudeln gerät und sich am Ende des 3. Akts, nachdem Lopachin das Gut gekauft hat und nun

selbstbegeistert die Tanzmusik auf der Bühne zum Spiel anfeuert, ins Grelle steigert. Die Ereignislosigkeit des Stücks wird also nicht überspielt, sondern viel eher kondensiert.

UTOPIE DES MÖGLICHEN

Jacques Lasserre hat 1984 im Programmheft zur Uraufführung in einem «Glossar» zur Musiksprache einzelne Elemente der Oper herausgearbeitet:¹⁰

- die akzentuierten tiefen Akkorde, die oft mit Lopachin assoziiert werden;
- ein wiederholter Ton in der Mittellage, der innere Unruhe andeutet;
- eine kreisende, sich gleichmässig wiederholende Figur, die häufig zusammen mit dem alten Diener Firs erscheint;
- eine weite Streicher-Unisonomelodie, deren romantischer Gestus Ausdruck des Aufbruchs und der Resignation sei;
- schliesslich ein «nostalgisches Zitat aus Mahlers 5. Sinfonie».

Hier schon wäre darauf hinzuweisen, dass diese Elemente eher subkutan wirken, als dass sie leitmotivisch klobig verwendet würden. In unserem Gespräch neulich wies Rudolf Kelterborn einzig und allein auf jenes Mahler-Zitat hin – und dazu bedarf es nun vielleicht eines kleinen Exkurses: Er meinte nämlich sinngemäss, dass es nicht seine Aufgabe sei, dem Musikjournalisten die Analyse vorzukauen. Derlei löst natürlich bei diesem erst einmal einen heiligen Schrecken aus, denn er fürchtet zunächst, später mit seinen Eindrücken und Findungen vor der Autorität des Komponisten bestehen zu müssen. Hat er das Richtige gehört oder ist er einem Missverständnis

aufgefressen? Denn die Deutungshoheit gebührt in unserem Kunstbetrieb immer noch zuallererst dem Künstler selber. Auf der anderen Seite hat die Weigerung des Komponisten, selber zu viel zu kommentieren, doch auch etwas Befreiendes – und vielleicht sollte der Versuch nun auch in diese Richtung gehen.

Bei jenem Mahlerzitat handelt es sich um das absteigende Harfenmotiv c^1 -a-c, das einem zu Beginn des Adagietto in der *Fünften* sofort ins Ohr springt. Man muss dafür kein ausgewiesener Musikkenner zu sein. Das Motiv dürfte manchem nicht zuletzt dank Luchino Viscontis *Morte a Venezia* im Ohr sein, es ist ein Motiv aus einem Sinfoniesatz, der selbst im Zusammenhang jener *Fünften* gelegentlich kritisiert wurde, weil er musikalisch einer ganz anderen Sphäre angehört; ein Motiv, stark besetzt zudem durch das biographische Detail, dass Mahler den Satz 1901 als Liebeserklärung und als Heiratsantrag an seine Geliebte Alma schrieb. Ein befrachtetes Zitat also. Kelterborn war gewarnt! Auch Dürrenmatt hatte ihn auf die Problematik des Zitierens hingewiesen.¹¹ Entsprechend sorgsam setzt Kelterborn das Zitat ein. So ist Mahler zwar immer wieder präsent im *Kirschgarten*, aber allenfalls, wenn man davon weiss, wird man dies an zwei, drei Stellen heraushören. Sonst bleibt er unerkannt. Kelterborn war dieses Motiv übrigens so wichtig, dass er es später nochmals in der *Goethe-Musik* einsetzte.

Ist dieses «vegetative» Motiv, das auf den Kirschgarten hinweist, überhaupt noch ein Zitat? Ist es tatsächlich schon häufig in der Romantik zu finden, wie Martin S. Weber in einem Artikel schrieb?¹² Warum dann aber ein Zitat, wenn man es nicht hört, ja wenn es durch Umkehrungen erst noch verstellt wird? Zum Einen verweist diese Musik, die auch innerhalb des Mahler'schen Idioms fast etwas nostalgisch und ungewöhnlich klingt, auf jene Jahre kurz nach 1900, als auch der *Kirschgarten* entstand.¹³ Zum Anderen fällt dieses Motiv (ist es überhaupt eines?), das über die kleine Terz in die Oktav hinabfällt bzw. in der Umkehrung hinaufspringt, im Rahmen der Kelterborn'schen Tonsprache deutlich auf. Der Vokalstil bevorzugt die grosse Septime (oder allenfalls die kleine None), ja dieses Intervall bekommt momentweise fast eine Kadenzfunktion und schliesst Phrasen ab. In diesem Zusammenhang wirkt die Oktave fast «naiv» und rein, wieder unverbraucht. «Ich meine (und hoffe)», so Kelterborn¹⁴, «dass gerade in der musikalischen Gestaltung auch die «Utopie des Möglichen» (nicht des Machbaren!) immer wieder zum Tragen kommen müsste: Die Musik lässt bei einzelnen Personen und in gewissen Situationen innere Hoffnungen, Sehnsucht aufscheinen; sie bringt immer wieder zum Ausdruck, wie das Leben eigentlich sein müsste und auch sein könnte.» Im Orchestralen geht damit eine ganz eigene Musik einher, die von einer gewissen klanglichen Weichheit geprägt ist.

Diese «Sehnsucht» leuchtet nun in jenen sehr kurzen Momenten auf, in denen das «Zitat» auftaucht. Am deutlichsten, weil solo vor einem liegenden e^1 der Streicher von der Harfe intoniert, wird das Zitat vielleicht vor dem fast weiss klingenden Terzett im 1. Akt (T. 524). «Die Sonne ist schon aufgegangen. Schauen Sie, Mamoschka, die wunderbaren Bäume», singt Warja, die angesichts dieses Anblicks plötzlich

ihre notorische Zurückhaltung verliert. «Weiss, ganz weiss ist der Garten», fällt Gajew ein, und Andrejewna singt: «O meine Kindheit, meine unschuldige Kindheit!» – notabene, ohne dass das Mahler-Motiv hier nochmals im Gesang auftauchen würde. Es war vielmehr Auslöser zu diesem Gefühlsausbruch.

Zu Beginn des 2., des eigentlichen «Kirschgarten-Akts», erklingt das Motiv umgekehrt (g -b- g^1) *molto espressivo* in den Streichern. Hier bekommt es eine Schlüsselrolle.¹⁵ Kelterborn verlegte diesen Akt bewusst von Tschechows unbestimmtem «Im Freien» an den Ort des Titels. Seine Beschreibung: «Ein unermesslicher, blühender Kirschgarten. Im Vordergrund eine Steinbank. Ganz im Hintergrund ist undeutlich eine grosse, bedrohliche Stadt zu ahnen.» Das dreitönige Motiv, das für Mahler selber einen Aufbruch in einen anderen Lebensabschnitt bedeutete, und die ganze damit verbundene Kirschgartenmusik wird bei Kelterborn nun anders assoziiert: «In Tschechows Schauspiel ist der Kirschgarten ein Symbol für eine zu Ende gehende Epoche. Die Argumente, die gegen dessen Abholzen vorgebracht werden, sind von einer resignierten, hilflosen Nostalgie bestimmt. In meiner Oper dagegen verkörpert dieser Kirschgarten den heute tödlich bedrohten vegetativen Lebensraum und damit auch eine innere Dimension der Lebensqualität.» Von einer «grünen Oper» schrieb Konrad Rudolf Lienert denn auch in seiner Vorschau zur Uraufführung – eine Formulierung, die Kelterborn heute noch gefällt. Wenn «grün» besage, dass es im *Kirschgarten* um die Frage der Lebensqualität gehe, dann könne er zustimmen, sagte er damals bereits in einem Gespräch.¹⁶ Das Stück leugnet seinen aktuellen Bezug zu der in den achtziger Jahren aufkommenden Ökologiebewegung nicht.

Das Motiv ist im Übrigen nicht an Personen geknüpft. Es taucht auf, wenn die Gutsbesitzerin Andrejewna in «Das Kinderzimmer, mein liebes altes Kinderzimmer!» eintritt (1. Akt, T. 145ff.), oder wenn Anja ihrer Mutter vom Beginn eines neuen Lebens vorschwärmt (4. Akt, T. 105). Auch bei Lopachin findet es sich, wenn er sich daran erinnert, wie ihm, dem vom Vater verprügelten Jungen, die Andrejewna das Gesicht wusch mit den Worten «Nicht weinen, Bäuerlein!» (1. Akt, T. 71f.), aber auch – im Krebs – wenn er am Ende des 3. Akts triumphiert: «Jetzt gehört der Kirschgarten mir!» (T. 426) Es sind kurz aufleuchtende Momente. Mit der nächsten Wendung kann die Vokallinie bereits wieder zur «gewohnten», septimen- und nonenreichen Tonsprache¹⁷ zurückkehren. Wir bewegen uns gleichsam in der Sprache einer Gesellschaft. Die gute alte Oktave, die hier über die kleine Terz erreicht wird, fällt dabei heraus – und bedeutet. Das vermeintliche Zitat ist also viel eher eine Chiffre, die von fern an Tonales erinnert, sie ist versteckt, aber, wenn notengenau und rein gesungen wird, durchaus deutlich: Ein feines, sparsam eingesetztes Gestaltungsmittel, das aufzeigt, auf welcher Ebene (eben nicht jener des theatralischen Effekts) sich dieses Stück bewegt. Und sie verweist auf eine Dialektik im Umgang mit dem im weitesten Sinn «Tonalen», weit weg von jenem denunziatorischen Gestus, mit dem Alban Berg einen C-Dur-Dreiklang auf das Wort «Geld» setzte. Angedeutet ist hier eine Dialektik, die bei anderen Komponisten programmatischer umgesetzt wird.¹⁸ Die

Tonalität wird zu einem Fremdkörper und erfüllt somit innerhalb des chromatischen Totals eine Funktion, die früher der Dissonanz zukam. Auch das war damals für die Avantgarde eine hochaktuelle Frage.

VERINNERLICHTE OPERNHAFTIGKEIT

Weitgehend syllabisch und damit eng folgt die Vokallinie, selbst in den «Nummern», dem Text. Umso deutlicher fallen die Ausnahmen auf, sie charakterisieren. Das Trällern wird (bei der Dunjascha vor allem) zu einem etwas oberflächlichen Sich-Selber-Ablenken¹⁹; bei Charlotta, der Zirkuskünstlerin, deutet es eine Sehnsucht nach der Oberflächlichkeit an, zu der sie schliesslich ob eigener Schwermut nicht mehr fähig ist. Koloraturen bzw. weite Melismen jedoch sind selten. Wo sie auftauchen, bezeichnen sie einen kurzen Gefühlsaufbruch – und man weiss dabei nie so ganz, wie ernst sie zu nehmen sind. Andrejewnas kurzes Melisma auf «Ich liebe ihn» (3. Akt, T. 175), wenn sie sich ihres verlogenen Liebhabers in Paris erinnert, wirkt hilflos und realitätsblind. Pathos wiederum wird konterkariert: Wenn Gajew zu einem pathetischen Naturpoem anhebt, bitten ihn alle sofort aufzuhören (2. Akt, T. 313ff.). So ist *Der Kirschgarten* gleichsam ein Musiktheater der Zurückhaltung (die aber von verborgenen inneren Gefühlen erzählt), einer verhaltenen Expressivität, einer gezähmten, oder vielleicht müsste man gleichzeitig sagen: einer verdichteten, verinnerlichten Opernhaftigkeit.

Diese so fein gestaltete Musik enthält eine untergründige, sensitive Dramatik, die nur ganz selten explodiert. Kelterborn setzt wenige, aber markante Höhepunkte, in denen er die Gesprächssituation übersteigert. Im 2. Akt, just nach dem schrulligen Pathosversuch Gajews, der mit den Worten endet: «Ich bin ja schon still, ich schweige schon!», gerät alles aus der Fassung. Ein «fremdartiger, entfernter Klang; nicht heftig, aber beunruhigend, langsam ersterbend» bricht ab Tonband in die orchestrale Klangwelt ein; das Taktgefüge der Partitur löst sich auf, die einzelnen Instrumente bewegen sich «aleatorisch-frei» bzw. chaotisch-verworfen, die Anwesenden – Lopachin, Gajew, Andrejewna, Firs – fragen sich, was geschehen ist, ahnen ein Unheil, schweigen, erstarren. Es ist die erste Ankündigung einer industriellen Welt, die in der Schlussmusik des Werks (4. Akt, Tonband ab T. 440) allmählich wieder in der Ferne erscheint. Gerade auch in diesem orchestralen Epilog, der nach Firs' letzten Worten «Nichts ist geblieben ...» einsetzt, verweist Kelterborn auf eine andere wichtige (Literatur-) Oper der Nachkriegszeit, ein allerdings jene Gattung auch transzendierendes Werk, auf Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten*. Zimmermann hatte im Verlauf des Stücks immer häufiger Szenen übereinandergelagert²⁰ und damit schliesslich in einem welt- und zeitungspannenden Ausbruch einen heftigen Protest gegen den Krieg formuliert. Der bei Kelterborn nun freilich weitaus feiner formulierte, aber durchaus bekenntnishaft Protest erinnert an den Schluss jenes Werks. Die Beziehung wird sichtbar, wenn er für den Orchesterepilog Projektionen vorsieht («Vision des blühenden Kirschgartens, die allmählich

<zerstört> bzw. überblendet wird von der schreckhaften [sic!] Vision einer bedrohlichen, gigantischen Stadt»). Vielleicht ist dieses damals zeitgemässe Bühnenelement auch das zeitgebundenste an diesem Werk. Diese Opernfassung des *Kirschgartens* nämlich erhält ihre Unmittelbarkeit nicht dadurch, dass sie dem Theaterstoff etwas Effektvolles aufpropft oder ihn bloss mit musikalischen Elementen ausfüllt. Vielmehr verdichtet sie und schafft emotional eine innere Notwendigkeit, die aus den intimsten Regungen der Personen heraus zu wirken vermag.

-
- 1 So die Daten am Ende der Partitur.
 - 2 Musikalische Leitung: Ralf Weikert; Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff; Bühnenbild: Andreas Reinhardt. Eine zweite Inszenierung folgte 1987 in Wuppertal (Musikalische Leitung: Peter Gülke; Inszenierung: Friedrich Meyer-Oertel; Bühnenbild: Hanna Jordan).
 - 3 Darin zeigt sich gewiss auch der Einfluss des Regietheaters, das im Gegensatz zum Schauspiel bei der Oper selten in die musikalische Substanz eingriff. Hier nun konnte sich die Regie von Beginn weg in die Gestaltung einbringen.
 - 4 Rudolf Kelterborn, *Die Oper – kein Sonderfall*, in: *Musica* 3/1984, S. 239ff.
 - 5 Rudolf Kelterborn in einem Gespräch mit dem Autor am 8. Juni 2011 in Basel. Alle nicht weiter vermerkten Zitate stammen aus diesem Gespräch.
 - 6 Rudolf Kelterborn, *Anmerkungen zur Oper «Der Kirschgarten»*, in: Programmheft des Opernhauses Zürich, 1984, unpaginiert.
 - 7 Die Uraufführung fand am 27. April 1999 während der Münchner Biennale im Staatstheater am Gärtnerplatz statt (Musikalische Leitung: Ekkehard Klemm).
 - 8 Zitiert nach der Homepage des Komponisten: http://www.tarnopolski.ru/en/articles_D1_wenn_de (5. Juli 2011).
 - 9 Rudolf Kelterborn, *Anmerkungen zur Oper «Der Kirschgarten»* (vgl. Anm. 6).
 - 10 Jacques Lasserre, *Glossar zur Musiksprache des KIRSCHGARTEN*, in: Programmheft des Opernhauses Zürich (vgl. Anm. 6).
 - 11 Vgl. «*Musik ist Fülle des Lebens*». Rudolf Kelterborn im Gespräch mit Michael Kunkel (Basel, 27. Mai 2011), in diesem Heft, S. 13.
 - 12 Martin S. Weber, «*Der Kirschgarten*». Zur neuen Oper von Rudolf Kelterborn; in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 281, vom 1./2. Dezember 1984, S. 67.
 - 13 Das Stück entstand im Jahr 1900, die Uraufführung folgte erst 1904.
 - 14 Rudolf Kelterborn, *Anmerkungen zur Oper «Der Kirschgarten»* (vgl. Anm. 6).
 - 15 Kelterborn hat diese Musik später in seiner 4. *Sinfonie* nochmals aufgegriffen.
 - 16 Konrad Rudolf Lienert, *Eine «grüne Oper», Herr Kelterborn*; in: *züri-tipp* (Wochenendbeilage des *Tages-Anzeigers*), 30. November 1984.
 - 17 Es gibt durchaus weitere Elemente, die in dieser «Tonsprache» ständig wiederkehren.
 - 18 Ich denke an Helmut Lachenmanns *Accanto*, wo ein Mozart-Zitat das Gefüge der avantgardistisch geräuschhaften Tonsprache «stört» – oder an jenes C-Dur, mit dem Peter Maxwell Davies in *The Doctor of Myddfai* den Moment einer Reinheit andeutet.
 - 19 Aribert Reimann verwendet es übrigens ähnlich in seiner letzten Oper *Medea*, um die Oberflächlichkeit der Kreusa zu zeigen.
 - 20 Auch Kelterborn gestaltete einen Teil seines Werks, den 3. Akt, als Simultanszene: «A. Hintergrundszenen: (Ball-)Saal, wo das Ballorchester spielt und wo getanzt wird. (Fast während des ganzen Aktes belebt.) B. Hauptszenen: Eine Art Salon. Gelegentlich tanzen einzelne Paare auch in diesen Salon hinein. C. «Schlaglicht»-Szene: Eine Art Erker des Salons, ganz vorne links oder rechts.»
-