

Manru

Lyrisches Drama in drei Akten
von Ignacy Jan Paderewski



Die Oper
Bühnen Halle





Manru

Lyrisches Drama in drei Akten
von Ignacy Jan Paderewski

Libretto von Alfred Nossig

Nach Józef Ignacy Kraszewskis Roman
»Die Hütte am Ende des Dorfes« (1852)

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Koproduktion mit der Opéra national de Lorraine,
Nancy, Frankreich



Manru

Lyrisches Drama in drei Akten von Ignacy Jan Paderewski

Manru Thomas Mohr a. G.
Ulana, seine Frau Ks. Romelia Lichtenstein
Hedwig, ihre Mutter Gabriella Guilfoil a. G. / Svitlana Slyvia
Urok, ihr Vertrauter Levent Bakırcı
Die Braut, ihre Schwester Christina Mattaj
Ulanas Kind Lotta Kreutzer / Cassandra Möbes
Oros Ki-Hyun Park
Asa Franziska Krötenheerdt
Jagu Michael Zehe
Landmädchen Kaori Sekigawa
Stimmen aus dem Gebirge Kathrin Herold, Sebastian Byzdra

Musikalische Leitung Michael Wendeberg
Regie Katharina Kastening
Ausstattung Gideon Davey
Choreinstudierung Johannes Köhler
Kinder- & Jugendchor Bartholomew Berzonsky
Choreografie David Laera
Licht Peter Erlenkötter
Dramaturgie Boris Kehrmann

Staatskapelle Halle
Chor, Extrachor, Kinder- & Jugendchor, Satisterie der Oper Halle

Premiere am 19. März 2022

Dauer: 3 Stunden, Pausen nach dem 1. und 2. Akt

Die Premiere am 19. März wird ab 19:05 Uhr live
auf DeutschlandfunkKultur und MDR Kultur übertragen.

Regieassistenz & Abendspielleitung: Leonard Lampert | Studienleiter: Dan K. Kurland
 Musikalische Assistenz: Karl-Heinz Müller a. G.; Bartholomew Berzonsky, Yonatan Cohen,
 Tino Fiebig, Ulrich Pakusch a. G., Katrin Wittrisch, Karl-Heinz Zettl a. G. |
 Ausstattungsassistent: Yaroslava Sydorenko | Inspizienz: Berd Bunk | Übertitel: Axel Paulußen |
 Bedienung der Übertitel: Uwe Schattschneider | Soufflage: Regina Karpinski |
 Regiehospitalanz: Tabea Papritz | Dramaturgiehospitalanz: Leon Holsten,
 Julius Kaupert, Axel Paulußen, Laurens Reber

Technischer Direktor: Daniel Schreiner | Technischer Leiter Oper: Uwe Riediger
 Produktionsleitung: Pamela Behr | Bühnenmeister: Sven Sandow |
 Leiter Beleuchtung: Peter Erenkötter | Leiter Ton: Heiko Westphal |
 Leiterin Requisite: Susanne Weiske | Werkstättenleitung: Thomas Kretschmar |
 Leiter Malersaal: Christian Wagner | Leiter Theaterplastik: Jan Teufel |
 Leiter Tischlerei: Thomas Kretschmar | Leiter Schlosserei: Christian Goldacker |
 Leiter Dekorationsabteilung: Karsten Döhring

Leiterin Kostümabteilung: Cordula Erenkötter | Gewandmeisterin Damen: Hanne Konrad
 Gewandmeisterin Herren: Justine Pietrek | Modistin: Ines Schubert |
 Kostümbearbeitung: Tamara Janzen | Mitarbeiterin Kostüm: Muriel Kunkel |
 Ankleiderin: Christine Heyder | Leiter Maske: Mario Ansinn

In Koproduktion mit | Mit Unterstützung von



OPÉRA NATIONAL
DE LORRAINE

Nancy – Frankreich



Deutschlandradio

mdr
KLASSIK

GPO

DEUTSCH | POLSKO
POLNISCHE | NIEMIECKA
WISSENSCHAFTS | FUNDACJA
STIFTUNG | NA RZECZ NAUKI



ALEKSANDER-BRÜCKNER-ZENTRUM
FÜR POLENSTUDIEN

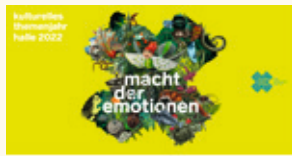


UNIVERSITÄT
LEIPZIG

Institut für Musikwissenschaft



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT



Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland

niepodległa

CULTU
REPL
ADAM
MICKIEWICZ
INSTITUTE

Financed by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland as part of the Multi-annual Programme NIEPODLEGŁA 2017-2022



Levent Bakirci, Gabriella Guilfoil

Inhalt

1. Akt

Ein Dorf. Mädchen putzen Ulanas Schwester zur Hochzeit heraus. Hedwig denkt wehmütig an ihre andere Tochter, Ulana, die mit Manru zusammenlebt. Manru kommt aus dem Nachbardorf. Es herrscht Feindschaft zwischen den Gemeinden. Das Paar wurde verstoßen und vegetiert zwischen beiden dahin. Urok fordert Hedwig auf, der verhungierenden Ulana zu vergeben. Hedwig will es nur tun, wenn Ulana Manru verlässt. Ulana weigert sich. Sie wird von ihrer Mutter verflucht.

Die Unruhe ihres Mannes, den es zu den Seinen zurückzieht, macht Ulana Angst. Sie bittet den kräuterkundigen Urok um einen Liebestrank, um ihren Mann zu binden.

Die Burschen kommen zum Fest. Sie tanzen mit den Mädchen und mobben Ulana. Manru erscheint, um seine Frau zu holen. Er entreißt sie der Meute. Die Burschen werfen ihm vor, ihnen die Mädchen zu rauben. Sie wollen seine Hütte niederzubrennen. Hedwig hält sie zurück.

2. Akt

Manrus und Ulanas Hütte. Ulana singt ihr Kind in Schlaf, Manru beseitigt die Schäden der Angriffe. Er bereut, sein Dorf verlassen zu haben. Ulana mahnt zur Geduld. Es kommt zum Streit. Sie werfen sich gegenseitig Untreue vor.

Jagu erscheint mit einem Geiger und überredet Manru, zu den Seinen zurückzukehren. Er erinnert ihn auch an seine Jugendliebe Asa. Urok bringt Ulana den »Liebestrank«. Ulana gibt ihn Manru. Alle Probleme sind auf einmal vergessen.

3. Akt

Der »Liebestrank« stürzt Manru in Fieberträume. Er rennt ohne sich dessen bewusst zu sein in sein Dorf und bricht erschöpft zusammen. Die Erumans finden ihn.

Jagu und Asa arbeiten am Sturz ihres tyrannischen Herrschers Oros. Sie wollen Manru zu ihrem Anführer machen. Manru ist zwischen väterlicher Verantwortung für Frau und Kind und Sehnsucht nach seiner Herkunft hin- und hergerissen. Asa ruft die Dorfmusiker. Die Macht der Musik gibt den Ausschlag. Die verlassene Ulana setzt ihrem Leben ein Ende. Urok rächt sie.



Ks. Romelia Lichtenstein, Thomas Mohr

Psychogramm einer zerfallenden Ehe

Zur Inszenierung

Boris Kehrmann: »Manru« erzählt von einem ethnischen Konflikt zwischen sesshaften Tatra-Bauern und der nomadischen Ethnie der Erumans, einer Roma-Sippe. In Deiner Inszenierung sind es zwei verfeindete Nachbardörfer. Warum?

Katharina Kastening: Uns war wichtig, dass man diesen Konflikt nicht verortet. Wir haben heute wieder Krieg, d.h. Gesellschaften, die sich feindlich gegenüberstehen. Als wir das Konzept Ende 2020 entwickelten, war Wahlkampf in den USA. Die Gesellschaft war gespalten. Das wollten wir zeigen: einen Konflikt zwischen zwei sich ähnelnden Gesellschaften. So etwas liegt immer in der Luft. Das heißt nicht, dass alle gleich sind, aber es stellt sich die Frage: Warum gibt es diese Konflikte? Wir sind doch alle Menschen. Wir leben unterschiedliche Traditionen, aber die Art, wie wir leben, ist strukturell ähnlich. Wir ignorieren den Konflikt zwischen den Bauern und den Roma nicht, aber wir öffnen ihn. Er steht beispielhaft für jede Form von Ausgrenzung. Ich möchte, dass die Zuschauer*innen ihre eigenen Erfahrungen darauf projizieren können. Das Wort »Zigeuner« steht für mich in »Manru« für alle Ausgegrenzten schlechthin. Im 1. Akt erleben wir die Gehässigkeiten, die Vorurteile, die auf Manrus Gesellschaft projiziert werden. Im 3. Akt aber nennt sich die Gruppe selbst so. Damit muss man umgehen. Ich stelle mir die Frage: Was unterscheidet uns? Als Ethnien? Als Menschen? Als Gesellschaften?

Die Musik differenziert ethnisch: Die Tatra-Bauern haben slavische Volkslieder, die Erumans eine Musik, die dem im 19. Jahrhundert verbreiteten Klischee von »Zigeunermusik« entspricht. Unabhängig von der Tatsache, dass sie Paderewskis Erfindung ist: Stört das Deine Konzeption? Nein, im Gegenteil. Die Musik des 1. Akts spiegelt eine traditionellere Gesellschaft, die des 3. Akts eine emotionalere. Auch das möchte ich in meiner Inszenierung zeigen, dass es Musik gibt, die einen Menschen emotional an seine Herkunft bindet. Immer, wenn von Manrus Gesellschaft gesungen wird, hört man ihre Musik. Sie zieht ihn zurück. Das berührt mich. Sie ruft in Manru Kindheits-erinnerungen wach.

Die Gegenüberstellung von traditionellerer und emotionalerer Musik ist allerdings auch problematisch, wenn sie auf Bauern und Roma projiziert wird.

Richtig. Und wir versuchen das umzuwerten.

Welche Rolle spielen die »Roma«-Musiker*innen bei Dir?

Das sind Mitglieder der Gemeinschaft, die Instrumente spielen können und bei Festen Musik machen. Jagu benutzt sie manipulativ, weil er Manru in die Gemeinschaft zurückholen will. Er weiß, dass Manru dieser Musik nicht widerstehen kann. Im 2. Akt sieht man, wie Jagu den Geiger mitbringt und Manru vor das Haus stellt, um ihn zu locken.

Warum will Jagu Manru zurückholen?

Weil der jähzornige, aufbrausende, gewalttätige Oros das Dorf schlecht regiert. Jagu möchte, dass Manru die Macht übernimmt. Oros stiftet Unruhe. Er herrscht durch Angst. Jagu muss die Wogen immer wieder glätten und die Gemeinschaft befrieden. Er ist die Stimme der Vernunft.

Wieso soll eine so labile Persönlichkeit wie Manru die Gruppe besser führen?

Manru ist nur labil, weil seine Ehe unglücklich ist. Er will seit Jahren in seine Gesellschaft zurück. Ulana besteht darauf, in ihrer gemeinsam gestalteten »Utopie« zu bleiben. Beide sind stur, Ulana noch mehr als er. Das reibt sie auf. Manru war sich als er mit Ulana zusammenzog nicht bewusst, wie sehr er seine Gesellschaft vermissen würde.

Welche Rolle spielt der Hass zwischen den Ethnien dabei?

Eine große. »Manru« ist eine Mischung aus Gesellschafts- und Ehedrama. Manru und Ulana haben sich etwas anderes vorgestellt, als sie zusammenzogen. Vielleicht haben sie gehofft, in Ulanas Dorf zu ziehen oder in ihrer Hütte glücklich zu werden, auch wenn sie ausgegrenzt sind. Aber man ist dann doch recht einsam und merkt, dass einem die Anderen fehlen. Außerdem wird Manru von den Bauern aus Ulanas Dorf zusammengeschlagen, beide werden gedemütigt. Am Schluss des 1. Akts wollen die Männer ihre Hütte verwüsten und niederbrennen. Zu Beginn des 2. Akts sehen wir die Schmierereien und Manru versucht sie zu beseitigen. Dass Ulana das nicht wahrhaben will, ist ihr ewiger Streitpunkt. Sie behauptet, »wenn wir nur zusammenstehen, wird am Ende alles gut«. Diese Zuversicht teilt Manru nicht. Er ist nicht labil, er hat nur das Problem, mit jemandem zusammenzuleben, der das Offensichtliche verdrängt. Daran reibt er sich immer wieder. Sie können nicht darüber sprechen. Ulana ist auch unglücklich in dieser Beziehung. Sie möchte ihre Utopie auf keinen Fall

aufgeben und nicht zugeben, dass sie gescheitert ist. Außerdem hält das Kind die Eltern zusammen. Manru spürt seine Verantwortung ihm gegenüber, Ulana weiß, dass es ihm schaden würde, wenn sie in ihre Gesellschaft zurückgehen würden. Es wäre dort immer ein Außenseiter.

Wie siehst Du die zwielichtige Figur des Urok?

Er ist der Außenseiter, der alles sieht. Die Leute necken ihn als Giftmischer. Er ist ihnen ein bisschen unheimlich und er ist der Einzige, der sich in beiden Gesellschaften bewegt.

Was erzählt Dir die Musik über die Figuren?

Urok hört sich immer sehr streng an, obwohl er eigentlich nicht streng ist, sondern schlau und sarkastisch. Die durch die Stimmlage charakterisierte Konstellation Manru/Tenor, Ulana/Sopran, Urok/Bariton spiegelt die im anderen Dorf: Oros/Bariton, Asa/Sopran, Jagu/Bass. Die hohen Stimmen sind die emotionalisierenden, die tiefen Stimmen sind die beruhigenden Stimmen der Vernunft. Zweitens hat mich die Traummusik zu Beginn des 3. Akts begeistert: Da entstehen schon beim ersten Hören Bilder im Kopf. Man versteht sofort, wovon Manru träumt.

Welche Motive verfolgt Asa bei Dir?

Mich fasziniert, dass sie eine starke Frau ist, die Gewicht in ihrer Gesellschaft hat. Sie handelt nie impulsiv, sondern stets überlegt. Sie weiß genau, was sie tun muss, um ihre Ziele zu erreichen. Der Chor schwankt ständig zwischen Oros, Jagu und Asa. Manru und Asa hatten sicher in der Vergangenheit etwas miteinander, dann ist er geflohen. Als sie Manru wiederfindet, stellt sie sich gegen Oros. Auch, weil sie wie Jagu Oros' Führungsqualitäten bezweifelt und Manru an seiner Stelle sehen möchte. Und wie Jagu setzt sie Musik strategisch als Lockmittel ein, z.B. ihr Kinderlied »Seltsam ist das Zigeunerkind«. Sie weiß, wo Manrus wunder Punkt ist.

Wenn man das Libretto liest, ist man schockiert über die Sprache. Wie gehen wir damit um?

Zunächst, indem das Wort »Zigeuner« in dieser Inszenierung allgemein für alle Ausgegrenzten steht, nicht nur für die Roma. Zweitens wird es im 1. Akt von Ulanas Gesellschaft als Schimpfwort benutzt. Im 3. Akt wird es schwierig, weil es hier auch eine Selbstbezeichnung der Erumanels ist, natürlich aus der Perspektive der Autoren. Hier versuchen wir mit dem Konzept der Reklamation – Rückgewinnung – zu arbeiten. Diese Verwendung abfälliger Bezeichnungen durch stigmatisierte Personen ist eine Strategie, um die Definitionshoheit zurückzuge-

winnen und beleidigende Begriffe umzudeuten. Das ist ein riskanter Prozess, da er nur unter bestimmten Umständen als unanstößig und ermächtigend empfunden wird. Drittens steht das Wort für mich oft auch im Kontext von Volksliedern, die wir in den Übertiteln kursiv markieren. Ich wollte dort kein Z* oder »«, weil das der Gehässigkeit ihre Brutalität nimmt. Damit hätten wir die Oper geschwächt.

Die Frage, die mich beim Erarbeiten der Inszenierung am meisten beschäftigt hat, ist: Was führt zu rassistischem Verhalten? Wann formt man rassistische Gedanken? Unser Denken und Sprechen wird von klein auf von unseren Eltern, unserer Gesellschaft, unserer Umgebung geprägt. Es ist also unvermeidlich, dass wir – zum Teil unbewusst – Überzeugungen gehabt und Dinge empfunden haben, die als rassistisch eingestuft werden können. Noch heute stoßen wir auf Reste von historischem Rassismus, die wir oft aus Nostalgie reflexhaft verteidigen, entschuldigen oder gar nicht erst realisieren. Zum Beispiel in Kinderliedern (»Wer hat die Kokosnuss geklaut?«, »Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?« usw.) oder alten Bräuchen wie dem »Zwarte Piet« in den Niederlanden. Dieses unreflektierte, historisch tradierte rassistische Verhalten deuten wir in den Übertiteln an, indem wir Stellen, die sich wie Volks- oder Kinderlieder anhören hervorheben. Das tun wir, um im 1. Akt die Ignoranz gegenüber Klischees darzustellen, die uns in Fleisch und Blut übergegangen sind, und im 3. Akt die Idee der Selbst-Stereotypisierung und des Stolzes aus nostalgischen und traditionellen Gründen. Wir heben aber auch »Volkslieder« ohne rassistischen Text hervor, weil es sich in beiden Fällen um tiefverwurzelte Traditionen handelt.

Demselben Zweck dient die Aufwertung des Kinderchors. Im Stück tritt er erst im 3. Akt auf, bei uns schon im 1. Mit ihm deuten wir an, wie Rassismus entsteht. Kinder sind beeinflussbar und empfänglich. Sie nehmen auf, was um sie geschieht und ahmen das Verhalten der Erwachsenen nach, weil sie es für »normal« und »richtig« halten. Außerdem sind sie unschuldig und unverdorben. Sie haben keine Angst vor bestimmten Dingen oder Menschen und empfinden keinen Hass ihnen gegenüber. Paderewski hat »Manru« einmal als »erste Oper über das Problem der Rasse« bezeichnet. Fremdenfeindlichkeit und Rassismus sind gerade heute wieder aktuell. Es lohnt sich, sich mit diesen Themen auseinanderzusetzen. Der Komponist war ein politischer Mensch – das zeigen viele seiner Werke, seine Rolle als Sprecher der polnischen Unabhängigkeitsbewegung, als Premierminister und Außenminister Polens. Seine Absicht war es, durch die Darstellung ethnischer Konflikte wichtige gesellschaftliche Werte zu beleuchten. Wir müssen auch heute vor den Folgen von Fremdenfeindlichkeit und Intoleranz warnen.

Wie verstehst Du den Liebestrank?

Das ist kein reiner Bordeaux wie in Donizettis »Liebestrank«, sondern Urok hat eine Droge hineingemischt. Ulana weiß, dass er kräuterkundig ist. Aber es ist in dieser Inszenierung auch kein wagnerscher Liebestrank oder Aphrodisiakum. Natürlich löst der Wein Manrus Stress, zumal er Alkohol nicht gewohnt ist. Im Liebesduett sehen wir dessen Wirkung, zu Beginn des 3. Akts die der Droge: Er wacht verwirrt und verschwitzt auf, weiß nicht, wo er ist und muss alles neu zusammensetzen. Das ist emotional ein ständiges Auf und Ab.

Wie seid Ihr auf die Setzung des Bühnenbilds gekommen?

Bei »Manru« brauchen wir einen Konflikt der Materialien, der den Konflikt der beiden Gesellschaften spiegelt. Gideon und ich haben verschiedene Varianten dafür durchgespielt, die uns zu konkret waren. Wir wollten, dass das Bühnenbild jeden Menschen im Publikum zu eigene Erinnerungen an Fremdenfeindlichkeit anregt. So kamen wir auf den Gegensatz Stadt vs. Land und von dort auf das Plexiglas als Symbol des Harten und die Erde als Symbol des Weichen: Industrie vs. Natur. Deswegen war es uns auch wichtig, dass man die Maschinerie des Bühnenbildes sieht. Sie ist eine Metapher dafür, dass die Spaltung menschengemacht ist. Die Wand ist durchsichtig, weil die Spaltung unnötig ist. Die Gesellschaften könnten sich sehen, könnten eins sein, aber sie wollen nicht. Man könnte alles viel einfacher haben, wenn man die durchsichtige Trennwand beseitigen würde.

Begleitprogramm zu »Manru«

23.02.2022, 18:00 Uhr, Stadtmuseum Halle: Boris Kehrmann liest aus Kraszewskis Roman »Die Hütte am Ende des Dorfes«

13.03.2022, 11:00 Uhr, Oper Halle:

Oper am Klavier. Musikalische Erläuterungen mit Michael Wendeberg

15.03.2022, 17:30 Uhr, Oper Halle: Kostprobe. Einblick in die Probenarbeit mit Katharina Kastening & Boris Kehrmann

18. & 19.03.2022, ab 9:15 Uhr, Audimax, Universität Halle:

Internationales »Manru«-Symposium mit Wissenschaftler*innen aus Polen, Frankreich, Großbritannien, Österreich und Deutschland.

15.04.2022, 19:30 Uhr, Oper Halle: Aus ferner Nähe. Liederabend zu »Manru«. Vanessa Waldhart, Anna & Andreas Beinhauer

N.N.: Oper Halle: Falsche »Zigeunermusik« in der Romantik. Lieder von Brahms & Dvořák. Anna Magdalena Hofmann & Michael Wendeberg



Franziska Krötenheerdt, Ki-Hyun Park, Chor und Extrachor der Oper Halle

Ein polnischer Puccini

Zu Paderewskis »Manru«

Ignacy Jan Paderewskis (1860 – 1941) einzige Oper »Manru« war das Erfolgstück des Jahres 1901. Uraufgeführt wurde sie am 29.5.1901 an der Dresdner Hofoper. Deren Künstlerischer Leiter Ernst von Schuch (1846 – 1914) erteilte den Kompositionsauftrag und stand selbst am Pult. Der Wagner-Tenor Georg Anthes (1863 – 1922) sang die Titelpartie, Richard Strauss' erste Elektra, die 25jährige Annie Krull (1876 – 1947) die Ulana und der Bayreuther Bariton Karl Scheidemantel (1859 – 1923), ein international gefeierter Hans Sachs und Strauss' erster Faninal im »Rosenkavalier«, den Urok. Im Publikum saß der Berliner Hofoperkapellmeister Richard Strauss, dessen zweite Oper, »Feuersnot«, ein halbes Jahr später mit denselben Interpret*innen am selben Ort herauskam. Er plante »Manru« in Berlin. Das Projekt zerschlug sich an einer deutschnationalen Pressekampagne gegen Paderewski. Strauss arbeitete gerade an »Salome«, was einige polnische Wissenschaftler*innen zu der Annahme veranlasst, Manrus freudianische Mondszene zu Beginn des 3. Akts – halb Traum, halb Nachtwan- delei – habe die mondsüchtige Atmosphäre der Wilde-Oper inspiriert.

Bei der Dresdner »Manru«-Uraufführung wurde Paderewski über 30 Mal herausgerufen. »Wohl selten hat das Dresdner Bühnenhaus von solch begeistertem Beifallsturm wiedergehault, wie an diesem Premierenabend«, berichtete der Rigaer Kapellmeister Max von Haken, »und das hatte seinen guten Grund. Abgesehen davon, dass eine Opernovität unter Ernst von Schuchs Leitung und unter Mitwirkung von so hervorragenden Künstlern wie Georg Anthes und Carl Scheidemantel schon an sich ein musikalisches Ereignis bedeutet [Annie Krull wurde als neues Ensemblemitglied übergangen], gestaltete sich diese erste »Manru«-Aufführung gewissermaßen zu einer nationalen Feier. [...] Über- all, im Parkett wie in den Rängen, herrschte das slavische Idiom vor, und es machte wirklich den Eindruck eines außerordentlichen Ereignisses, als sich der jubelnde Beifall zu einer Höhe emporschwang, die – einer weiteren Steigerung kaum fähig – das ruhige deutsche Publikum staunen machte. Derartigen dröh- nenden Ovationen begegnet man wohl gelegentlich in den Theatern zu War- schau und Petersburg, hier im Dresdner Opernhaus machten sie fast den Ein- druck eines spontanen Aufloderns des Nationalbewusstseins, das schließlich kaum mehr der Oper und ihrem Schöpfer zu gelten schien, vielmehr zum Selbst- zweck geworden war. In J. Paderewski triumphierte hier die ganze Rasse!« Dres- den war aufgrund der sächsisch-polnischen Personalunion 1697 – 1763 nach der Niederschlagung des so genannten Januaraufstands von 1863 / 1864 einer

der Exilorte der von Deportation nach Sibirien bedrohten Aufständischen. Das einst riesige Königreich Polen-Litauen war 1795 von der politischen Landkarte verschwunden. Russland, Preußen und Österreich-Ungarn hatten es unter sich aufgeteilt. Paderewski sah es, wie viele seiner Landsleute, als seine Mission an, an seiner Wiedergeburt mitzuarbeiten. Er tat dies zunächst mit künstlerischen Mitteln. Als Folge des Ersten Weltkriegs erreichten die Patrioten ihr Ziel.

Um seiner größeren Reichweite willen wurde »Manru« in deutscher Sprache komponiert. Aber schon zehn Tage nach der Dresdner Uraufführung kam das Werk in polnischer Übersetzung am Stadttheater Lwów / Lemberg, dem Geburtsort des Librettisten Alfred Nossig, heraus, anderthalb Monate später in Krakau. Hier, wie auch in den meisten Aufführungen des Jahres 1902 sang der italienisch ausgebildete Aleksandr Bandrowski (1860 – 1913) die Titelrolle. Sie wurde seine Paraderolle. Es folgten am 24. November das Neue Deutsche Theater (heute Staatsoper) Prag unter dem auf Sensationen erpichten Wagner-Impresario Angelo Neumann, am 1. und 30. Januar 1902 die Stadttheater Köln und Zürich sowie am 14. Februar 1902 die New Yorker Metropolitan Opera, alle vier nun wieder in der deutschen Originalsprache. Die New Yorker Erstaufführung war laut der Tageszeitung »The Telegram« »das wichtigste gesellschaftliche Ereignis der Met in den letzten zehn Jahren«. Alle Blätter des Landes bereiteten das Publikum wochenlang auf das Werk des Starpianisten und seine Aufführung vor und fachten seine Neugierde an. Die Kartennachfrage überschritt die 4000 Sitz- und Stehplätze trotz fünffacher Preise – \$20 statt \$4 für den besten Sitz – um ein Vielfaches. In den Logen, nicht ohne Grund »Diamond Circle« genannt, saßen 110 der reichsten und einflussreichsten Familien des Landes, darunter die Rockefellers, Vanderbilts und Astors. Walter Damrosch (1862 – 1950), der Paderewski schon auf seiner ersten Konzert-Tournee durch die USA begleitet hatte, dirigierte. Das Orchester soll übermüdet gewesen sein. Aleksandr Bandrowski sang die Titelrolle, die polnische Met-Diva Marcella Sembrich die Ulana. Die dramatische Partie lag ihrem Koloratursopran eigentlich nicht. Trotzdem erklärte sie sich aus patriotischen Gründen bereit, sie mit einigen Anpassungen zu singen. Es handelte sich um eine Demonstration polnischer Kultur in den USA. »Manru« war die erste polnische Oper auf der amerikanischen Bühne. Paderewski ließ Originaltrachten aus der Tatra einführen. Nach dem ekstatisch-wagnerschen Liebestrankduett des 2. Finales spendete das Publikum dem Komponisten stehend Ovationen und rief ihn 15 Mal vor den Vorhang. »Selten ist das amerikanische Publikum so enthusiastisch, wie gestern Abend nach dem 2. Akt«, berichtete die »New York Times«. Für Manrus Nachtwandelszene am berühmten »Morskie Oko«-See der Tatra zu Beginn des 3. Akts setzte Impresario Maurice Grau eine Bayreuther Wandel- oder fahrende Panoramadekoration

ein, wie sie seit »Parsifal« Mode war. Nach Vorstellungsschluss wurde Paderewski acht Mal allein herausgerufen und mit einem riesigen Lorbeerkranz mit Bändern in den polnischen Farben Rot und Weiß geehrt. Ein aus Polen eingewanderter Bierbrauer in Buffalo im Staate New York taufte seine neueste Kreation »Manru«. An der privat betriebenen Met, deren Spielzeit aus finanziellen Gründen nur 11 Wochen dauerte, wurde »Manru« vier Mal vor überfülltem Haus gespielt. Zu Ostern gastierte das Ensemble in Philadelphia, nach der Saison in Boston, Chicago, Pittsburgh und Baltimore. Das Autograf liegt heute in Pittsburgh. Paderewski vermachte es dem Polnischen Kabinett der 1926 gegründeten »Cathedral of Learning« der Universität, das den Beitrag polnischer Immigranten zur nordamerikanischen Kultur dokumentiert.

Cancel Culture: »Manrus« Siegeszug wird gestoppt

Die Oper des Starpianisten wurde überall mit Ungeduld erwartet. Im Laufe des Jahres 1902 folgten Warschau, Budapest, Nizza, Monte Carlo und Bonn, 1904 Moskau und Kiew. In London wurden die Szenen von Manru und Ulana sowie die Instrumentalteile konzertant mit Paderewskis Klavierkonzert und der Polnischen Fantasie für Klavier und Orchester kombiniert. Annie Krull reiste aus Dresden an. Zahlreiche deutsche Opernhäuser planten das Werk. Doch dann bereitete der schon erwähnte Skandal seinem Siegeszug über deutsche Bühnen schlagartig ein Ende. Im Herbst 1901 unternahm Paderewski eine dreimonatige Tournee durch 17 deutsche Städte. Die polnische Presse kritisierte seine Zusammenarbeit mit deutschen Konzertveranstaltern an Orten mit großem polnischen Bevölkerungsanteil wie Posen oder Kattowitz als unpatriotisch. Darauf spendete er einen Teil seiner Posener Gage einem Fonds, der den Angeklagten des Wreschener Schulstreiks zugutekam, und zeichnete RM 50.000 Anleihen der Polnischen Landwirtschaftsbank. Im Wreschener Schulstreik ging es um das faktische Verbot des Polnischen als Unterrichtssprache und die preußische Germanisierungspolitik in den ehemals polnischen Provinzen. Polnischsprachige Kinder boykottierten unweit Posen den allein erlaubten deutschsprachigen Elementarschulunterricht, um polnische Schreib- und Lesestunden zu erzwingen. Dafür wurden sie körperlich gezüchtigt, ihre Eltern gerichtlich verfolgt. Die preußische Regierung fürchtete, die Förderung des Polnischen werde den Nationalismus anheizen und zum Verlust der annektierten Gebiete führen. Im Falle der Bank handelte es sich um ein Institut, das polnischen Landwirten Darlehen zum Ankauf von Boden gewährte. Mit seinen Spenden und Appellen zog Paderewski den Zorn der deutschnationalen Presse auf sich: er missbrauche die deutsche Gastfreundschaft für antipreußische Propaganda, lautete der Vorwurf. Das »Posener Tageblatt« berichtete, er habe sich während des Konzerts

an das Publikum gewandt und gegen die deutsche Seite für die polnische Partei ergriffen. Die »Kölner Zeitung« druckte den Bericht anlässlich der bevorstehenden »Manru«-Premiere nach und veranlasste damit lautstarke Kundgebungen gegen den Komponisten während der Vorstellung. Man wolle seine Werke nicht mehr an deutschen Opernhäusern hören. Um die Publikumsgunst nicht zu verlieren, zogen die Intendanten mit Ausnahme des Bonner ihre Inszenierungspläne zurück. Paderewski sprach von einem Boykott und trat kaum noch in Deutschland auf. 1910 stiftete er Antoni Wiwulskis Tannenberg / Grunwald-Denkmal in Krakau, das die Niederlage der Deutschordensritter gegen polnisch-litauische Verbände vor 500 Jahren feierte. Das monumentale Reiterstandbild Wladyslaws II. Jagiello reckt sich steil über der Leiche des Deutschordens-Hochmeisters zwischen den Hufen des polnischen Pferdes in die Höhe. Der Hype um »Manru« war gebrochen und kam trotz zweier italienischsprachiger Grammophon-Aufnahmen der italienisch-veristischen Manru-Arie aus dem großen Liebes-trankduett des 2. Finales 1904 und 1907 in Mailand nicht wieder in Schwung. Offenbar setzte sich aber auch Paderewski nicht weiter für seine deutschsprachige Oper ein, da die Stimmung zwischen den Nachbarvölkern immer giftiger wurde und er klar auf polnischer Seite stehen wollte. Zudem gab er 1909 seinen kompositorischen Ehrgeiz auf, um sich konsequent der politischen Agitation zu widmen. »Wie kann ich noch komponieren, wenn Polen im Elend versinkt?«, fragte er rhetorisch. Zumal er langsam komponierte. Zwar hatte er immer auch mit seiner Kunst agitiert, doch erschien ihm dieses Medium in den Jahren vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr ausreichend. So kam es, dass »Manru« nur noch zu besonderen Anlässen als eine Art Nationaloper auf Polnisch in Polen gespielt wurde: 1930 zum 70. Geburtstag des Komponisten, sowie 1936 in Warschau, 1938 zum 20. Jahrestag der Republik in Poznań, 1961 zum 20. Todestag Paderewskis in Wrocław, Poznań und Warschau, 1984 in Łódź (1987 als Gastspiel in Dresden), 1990 zum 130. Geburtstag Paderewskis in Wrocław, 1991 zum 50. Todestag in Warschau, 2001 zum 60. Todestag konzertant in Wrocław, wo auch die erste Gesamtaufnahme in polnischer Sprache entstand, 2006–2018 in der Inszenierung Laco Adamiks in Bydgoszcz / Bromberg, Wrocław, Bytom / Beuthen und Krakau, 2018–2020 in Warschau und Poznań, schließlich 2020 in der Geburtsstadt des Librettisten Lwiv in der Ukraine.

Werbung für ein unabhängiges Polen

»Manru« wurde bereits von seinen Verfassern und Zeitgenossen unterschiedlich gedeutet. Das liegt daran, dass alle unterschiedliche Interessen und Beweg-

gründe hatten. Um die Komplexität und Aktualität des Werkes zu ermessen, lohnt es sich, die verschiedenen Schichten des Werkes einzeln abzuheben.

Ignacy Jan Paderewski war Komponist, Pianist, Politiker – in dieser Reihenfolge. Sein glühender Patriotismus hielt seine verschiedenen Talente zusammen. Seit seiner Kindheit war er von dem romantischen Wunsch durchdrungen, seiner Nation wieder zu einem souveränen Staat zu verhelfen. Das wollte er als Komponist tun. Weltruhm und damit Einfluss erlangte er jedoch als Pianist. Diesen Einfluss setzte er schließlich politisch ein. Seine Kunst – und damit auch »Manru« – ist immer auch Medium politischer Propaganda.

Paderewski war Untertan des Kaisers von Russland. 1860 wurde er in einem Dorf im Gouvernement Podolien, der heutigen Ukraine, geboren. Er kannte das Milieu, das er in »Manru« schildert und wählte den Stoff aus diesem Grunde. Wie viele polnische Intellektuelle entstammte er einer verarmten Adelsfamilie, die durch den Verlust der staatlichen Souveränität die Möglichkeit politischer Partizipation eingebüßt hatte. Der Traum von der »Wiedergeburt« Polens sollte dies rückgängig machen. Schon Paderewskis Vater hatte 1863 / 1864 am Januaraufstand gegen die russische Herrschaft teilgenommen und kam dafür in Haft. Der Sohn, dessen Mutter kurz nach seiner Geburt gestorben war, wuchs bei Verwandten auf. Sein Vater Jan fristete sein Leben wie viele seiner Standesgenossen als kleiner Gutsverwalter. Ignacy begann mit 12 Jahren in Warschau Klavier zu studieren, absolvierte mit 15 seine ersten Tourneen durch Russland, legte mit 17 sein Klavierlehrerexamen ab und unterrichtete am Konservatorium. Damit konnte er sich seinen Lebensunterhalt selbst verdienen. Gleichzeitig nahm er sein Kompositionsstudium auf. 1882 und 1884 ging er für je ein halbes Jahr nach Berlin, um sich die solide deutsche Satztechnik anzueignen und sie auf polnische Inhalte anzuwenden. In einem Berliner Artikel für eine polnische Fachzeitschrift deutete er an, dass er aus Volksliedern ein nationales musikalisches Epos entwickeln wollte. Dabei berief er sich auf das Vorbild der Literatur, wo Elias Lönnrot in Finnland aus mündlicher Überlieferung mythologische Erzählungen zusammentrug und die Fragmente 1835 zum »verlorenen« »finnischen Nationalepos« »Kalevala« verschmolz. Lönnrots Beispiel fand Nachahmer in Estland, Lettland, Litauen und mit dem Indianerepos »Hiawatha« auch in den USA. Als musikalische Vorbilder nennt Paderewski Balakirew, Borodin und Rimski-Korsakow, also die nationalrussische Schule, sowie Grieg und Svendsen in Skandinavien.

Die polnische Volksmusik sollte also die Grundlage seiner nationalen Musik bilden. Um sie zu studieren, bereiste Paderewski im Sommer 1883 und 1884 die

Hohe Tatra in den Karpaten im südlichsten Teil Polens und zeichnete 70 Melodien auf, die er dort von einheimischen Musikern und Kapellen hörte. Die Tatra, die höchste Gruppe der Westkarpaten im polnisch-slowakischen Grenzland, war randständig und galt als von städtischer Zivilisation unberührt. Bei der »Bergbevölkerung«, den Góralen (von polnisch góra: Berg) könne man Polens Seele und Natur im Urzustand erleben, lautete der Mythos vom »edlen Wilden«. Er führte dazu, dass patriotische Städter die Tatra als Urlaubsziel entdeckten. In Wirklichkeit aber waren die Góralen eine Mischbevölkerung und ihre Musiker entwickelten sich alles andere als »schallisoliert«. Sie nahmen Einflüsse aus dem Balkan im Süden wie auch aus dem polnischen Tiefland und den Städten im Norden auf. Mit zunehmendem Tourismus orientierten sie sich zudem an den Vorlieben ihrer Kundschaft. Nicht zuletzt passten sie sich den Theorien der Musikethnografen an, die ihnen ihre Aufmerksamkeit schenkten, ihren Ruhm verbreiteten und ihr Einkommen steigerten. Die Melodien, die der junge Paderewski in den Sommern 1883 und 1884 aufzeichnete, waren also Artefakte: Konstruktionen einer angeblich »urpolnischen« Musikkultur. Zehn davon arrangierte er als Salonmusik für Klavier zu vier Händen, sechs gab er 1884 als »Tatra-Album. Tänze und Lieder des polnischen Volkes aus Zakopane« op. 12 in Berlin heraus. Sie klingen wie Dvořáks zeitgleich in Berlin erschienenen »Slavischen Tänze«. Musikethnografie war damals Mode. Neu war nur, dass nun nicht mehr nur die Gegend um Warschau (Mazurka) oder Krakau (Krakowiak) die polnische Nationalmusik repräsentieren sollte, sondern auch das so genannte Almenvorland der Tatra.

Reisen mit den Ohren

Paderewski hatte eine besondere Bindung zu der Gebirgsregion und verlegte auch den Schauplatz seiner seit 1889 geplanten Oper »Manru« von seiner Heimat Podolien, wo der zugrunde liegende Roman spielt, dorthin. Er wollte der Welt mit einem populären Werk, das Chancen auf weite Verbreitung über Fachkreise hinaus hatte, das seiner Meinung nach »authentische« Polen vorführen und für die wenig bekannte Region werben – bis hin zu den bereits erwähnten Originalkostümen, die er in die USA einfuhrte, und topografisch korrekten Bühnenbildern. Der 1. Akt von »Manru« spielt denn auch vor dem Hintergrund eines Erntedankfests auf einem Dorfplatz in der Tatra und wird von einer Reihe pittoresker Volkslieder, -tänze und -bräuche grundiert, die melodisch so einprägsam sind, dass sie fast in den Vordergrund treten. »Dorf im Tatragebirge«, lautet die Regieanweisung: »Offene, von Stangen umgebene Tanzwiese. Rechts und links Bauernhütten, darunter die Hedwigs mit einer Bank und einem Blumengärtchen. Im Hintergrunde das Tatragebirge im Abendsonnenschein.« Es ist dasselbe Arrangement, wie etwa in Smetanas »Verkaufter Braut« (1866), wo

ein Kirchweihfest Anlass gibt, in das Leben einer unbekanntenen Region (Böhmen) einzuführen, wie in Mascagnis »Cavalleria rusticana« (1890), wo Osterbräuche sizilianisches Dorfleben auf die Bühne bringen, oder wie in Janáčeks zur gleichen Zeit wie »Manru« entstandener »Jenufa« (1904), wo Mähren im 1. Akt anhand von Soldatenliedern und Reaktionen auf die Rekrutierung vorgestellt wird. Diese dramaturgische Konvention geht auf die französische Opéra comique des späten 18. Jahrhunderts zurück. Man entdeckte im Gefolge Rousseaus das Landleben und entwickelte in den ersten Akten der Opern die Handlung gerne vor dem Hintergrund von Volksbräuchen. Diese beliebte Form ging von dort in die romantische Oper (»Freischütz«) und Grand opéra (Rossini, Meyerbeer) über und endete in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Nationaloper.

»Manru« beginnt mit Hedwigs traurigem Hochzeitslied in g-Moll, in dem Ulanas Mutter beklagt, dass der »Habicht« und »Heide« Manru ihr ihr »Täubchen« Ulana durch »Zauberkraft« entführt hat. Solche mütterlichen Abschiedsklagelieder mit genau dieser Raubvogelmetaphorik gehören zu den oft mehrere Tage dauernden slavischen Bauernhochzeiten, in denen alle notwendigen Handlungen – Brautwerbung; Abschied der Braut von ihrer Familie und ihren Freundinnen; Aufnahme der Braut in die Familie des Bräutigams – in von Generation zu Generation überlieferten und weiter entwickelten Liedern und Tänzen vollzogen wurden. Gleichzeitig schmücken Ulanas ehemaligen Jugendgefährtinnen den Tanzplatz und singen voller Vorfriede ein Tanzlied in G-Dur. Paderewski verbindet beide Weisen wie Strophe und Refrain miteinander, bildet durch die ungewöhnliche Tonartbeziehung aber auch einen beißenden Kontrast. Er wird dasselbe auch zur Beginn des 2. Akts mit der kontrastierenden Verschränkung von Manrus Schmiede- und Ulanas Wiegenliedern tun. Dialogische Gesangsstrukturen wie diese sind ebenfalls typisch für slavische Hochzeitsbräuche. Allerdings hat Paderewski sämtliche »Volksmelodien« der Oper erfunden. Sein Librettist informiert uns, dass es seine Absicht war, die »Stimmung und den Charakter« der Nationalmusik nicht zu zitieren, sondern aus sich zu schaffen. Damit eiferte er seinem Idol Chopin nach, dessen Mazurkas ebenfalls erfundene »Volksmusik« sind. Paderewski wollte beweisen, dass der schöpferische Quell der polnischen Musik auch in den hundert Jahren unter fremder Herrschaft nicht versiegt war.

In der 3. Szene tritt Ulana selbst auf und die Mädchen verspotten in der 4. ihre ehemalige Spielkameradin mit folkloristischen Spott- und Tanzliedern als »Zigeunerin«. Das Spottlied »Ist der Mond am Himmel voll, / dann wird der Zigeuner toll« prägt sich sofort ein. Es klingt tatsächlich, wie ein Volkslied und zieht sich als Leitmotiv à la Wagner mit und ohne Text Unheil verkündend durch die ganze Partitur. In die 6. Szene, in der die verhungerte Ulana ihre Mutter um Hilfe

und Vergebung bittet, flicht sie ein Wiegenliedmotiv als Erinnerung an die verlorene Kindheit ein, um das Herz der Mutter zu rühren. In der 8. Szene kommen schließlich die Burschen vom Feld, um mit den Mädchen in einer großen Balletteinlage mit Chor Erntedank zu feiern. Wie die 1. Szene ist auch dies wieder eine Darstellung lokaler Bräuche. »Der Tanz entwickelt sich in zwei getrennten Gruppen: die Männer im Vordergrund, die Mädchen im Hintergrund«, heißt es in der Regieanweisung zum ersten Schnellanz in B-Dur. Dann folgt ein pantomimisches Fangspiel: »Eine Tänzerin und ein Tänzer treten aus den Gruppen hervor. Die Tänzerin scheint vor dem Tänzer zu fliehen, dieser verfolgt sie.« Es ist eine verkappte erotische Werbung, wie sie in traditionellen Gesellschaften nur hinter spielerischer Maske erlaubt ist. Nach einer kurzen musikalischen Zwischenepisode werden aus den Zuschauern Mitspieler: Alle Burschen und Mädchen, von der Musik und den Rhythmen aufgepeitscht, beteiligen sich am Spiel. Die unterdrückte sexuelle Gier entlädt sich schließlich an Ulana, die durch ihre »blutschänderische« Ehe mit Manru vogelfei, Freiwild geworden ist. Eine solche Fülle von folkloristischen Tonfällen werden wir in den folgenden beiden Akten nicht wieder hören. Sie zeigen, dass es Paderewski hier nicht nur um den dramatischen Konflikt zu tun war, sondern auch um die Darstellung des polnischen Volkslebens in der Tatra.

Komponierter Patriotismus

Ein Blick auf Paderewskis Schaffen erhärtet diese Deutung. Zwischen 1878 und 1909 komponierte er rund 70 Werke aller Gattungen: Lieder, Chöre, Klavier-, Kammer- und Orchestermusik. Krakowiaks, Mazurkas und Polonaisen sind dort stark vertreten: in den »Dances polonaises« op. 5 und 9, der »Cra-covienne fantastique« op. 14,6, der »Fantaisie polonaise sur des thèmes originaux« op. 19 usw. Seine drei Hauptwerke sind das 1889 von Hans Richter mit Annette Essipowa-Leschetizky in Wien uraufgeführte Klavierkonzert a-Moll op. 17 (1882 – 1889), die Oper »Manru« op. 20 (1893 – 1901) und die 70-minütige Sinfonie h-Moll op. 24 (1903 – 1909). Letztere, 1909 in Boston uraufgeführt, trägt den Beinamen »Polonia«, weil sie unter Anspielung auf den Mazurek Dabrowskiego, die spätere polnische Nationalhymne die tragische Geschichte Polens evoziert und in der Schlussapotheose seine Wiederauferstehung vorwegnimmt. Mit dieser Sinfonie beendete er sein kompositorisches Schaffen. Aus gegebenem Anlass schob er 1917 ein Gelegenheitswerk nach: die Militärhymne für Männerchor und Blasorchester »He, Weißer Adler«. Der weiße Adler ist Polens Wappentier. Als die USA 1917 in den Ersten Weltkrieg eingriffen, warb Paderewski für die Aufstellung eines Regiments polnischer Immigranten oder ihrer Nachkommen in seiner Wahlheimat. Es wurde an der französischen

Front eingesetzt. Für dieses Regiment dichtete und komponierte er über Nacht die Hymne, die in verschiedenen Bearbeitungen verkauft wurde.

Nach »Polonia« tauschte der 50-Jährige die Rolle des Komponisten gegen die des Politikers ein. Am 15. Juli 1910 hielt er zur Enthüllung des von ihm gestifteten Grunwald-Denkmal im unter österreichischer Herrschaft halbautonomen Krakau vor 150.000 angereisten Polen und Exilpolen aus aller Welt seine Jungfernrede. Mit dem Sieg bei Grunwald/Tannenberg begann seiner Auffassung zufolge der Aufstieg Polens zur Weltmacht. Das Denkmal einstiger Größe sollte den Nationalstolz seiner Landsleute anregen, sich ihren souveränen Staat zurückzuholen. Ein Vierteljahr später feierte er im ebenfalls habsburgischen Lemberg/Lwów Chopins 100. Geburtstag. Hier entwickelte er das ästhetische Programm, dem er auch in »Manru« gefolgt war: nämlich national zu komponieren. Die Aufrufe sind vor dem Hintergrund zu sehen, dass die polnische Mehrheit in den Teilungsgebieten den bevormundenden, aber sicheren Status quo risikanten Unruhen vorzog. Schon der Aufstand von 1863/1864 war u.a. daran gescheitert, dass die kaiserlich-russische Regierung die polnischen Bauern dafür bezahlte, ihre Herrschaft zu bespitzeln, den polnischen Adel durch Privilegien für sich gewann und den polnischen Kaufleuten die russischen Märkte öffnete.

Während des Ersten Weltkriegs zog Paderewski in die USA. Hier hatte er die meisten Fans. Seit 1914 besaß er nach und neben Wohnsitzen am Genfer See (seit 1899) und in Kasna Dolna (1897–1903), 100 km nordöstlich der Tatra, auch eine Ranch zwischen San Francisco und Los Angeles, wo er zwischen 1915 und 1918 lebte und Wein anbaute, sowie ein riesiges Stück Land in Santa Maria, wo er glücklos Erdöl suchte. Er gab seine Konzerttätigkeit auf, fuhr kreuz und quer über den Kontinent, hielt Reden und sammelte Geld für den Polnischen Kriegsofferfonds, den er 1915 gründete. 1917 griffen die USA in den Krieg ein. Paderewski wurde Sprecher des Polnischen Nationalkomitees im Weißen Haus. Von einem Berater Woodrow Wilsons aufgefordert, verfasste er eine Denkschrift zur Polnischen Frage. Zwei Wochen später forderte der amerikanische Präsident ein »geeintes, unabhängiges, selbständiges Polen« vor dem Kongress und legte Paderewskis Ausführungen dem vorletzten seiner »14 Punkte« zugrunde, die er als Bedingungen für einen Frieden aufsetzte. Gleich nach Kriegsende reiste der Pianist in seine Heimat. Seine Rede in Posen, das Deutsche und Polen für sich beanspruchten, löste am 27. Dezember 1918 den polnischen Aufstand gegen die preußischen Besatzer aus. Die polnische Republik war zwar im November 1918 ausgerufen worden. Ob sie sich behaupten würde, stand aber in den Sternen. Staatschef General Piłsudski ernannte den international gut vernetzten Künstler zu ihrem ersten Ministerpräsidenten und

Außenminister. In dieser Funktion vertrat der sieben Sprachen fließend sprechende, diplomatisch begabte Komponist seine Heimat auf der Pariser Friedenskonferenz und unterzeichnete den Versailler Vertrag, der die polnische Unabhängigkeit bestätigte. Innenpolitisch führte sein Kabinett unter schwierigen Bedingungen die ersten Parlamentswahlen durch, moderierte die inneren sozialen und politischen Konflikte, leitete Maßnahmen zum wirtschaftlichen Wiederaufbau, zu Schaffung einer effizienten Verwaltung und eines öffentlichen Schulsystems ein. Nach den ersten freien Wahlen trat er am 18. Juni 1920 zurück, repräsentierte sein Land jedoch weiter auf internationalen Konferenzen sowie beim Genfer Völkerbund. Dank seines Geschicks, seiner Sprachkenntnisse und seines großen persönlichen Ansehens konnte er Polens Interessen in vielen heiklen Verhandlungen durchsetzen, etwa im deutsch-polnischen Konflikt um Danzig und Oberschlesien oder in den polnisch-ukrainischen Beziehungen. Ende 1921 legte er sein Völkerbund-Mandat nieder, um sich wieder der Konzerttätigkeit zu widmen. Sein Haus am Genfer See blieb in kritischen Phasen der polnischen Geschichte – nach Piłsudskis Staatsstreich Mitte der 20er Jahre, sowie in den 30er Jahren – aber weiterhin Sammelpunkt der demokratischen polnischen Opposition.

»Paddimania«

Seinen Einfluss verdankte Paderewski seiner Pianistenkarriere. Die hatte er sich zu Beginn seines Studiums in Warschau nicht träumen lassen. Hier sah man ihn eher als Komponisten. Erst in Berlin wurde ihm geraten, zu seinem Landsmann Theodor Leschetizky nach Wien zu gehen und sich dort zum Virtuosen zu perfektionieren. Der internationale Durchbruch gelang ihm mit 27 Jahren in Paris. Paderewski misstraute dem Erfolg, doch der hielt an und wuchs lawinenartig von Station zu Station. Debüts in London, Wien, New York zur Eröffnung der Carnegie Hall folgten Schlag auf Schlag, Tournées durch Frankreich, England, Rumänien, Italien, Russland, Deutschland, Nordafrika, Lateinamerika, Australien, Neuseeland, sogar nach Hawaii. Die König*innen Italiens, Rumäniens, Englands luden ihn in ihre Paläste ein, die greise Queen Victoria überreichte ihm ihr Autogramm, ihre Tochter malte den bleichen »Erzengel am Klavier«. Seine größten Erfolge aber feierte er in den USA, wo die »Paddimania« bei seinen vor allem, aber nicht nur weiblichen Fans Züge einer Massenhysterie trug. Sie hatten in Scharen sogar den Atlantik überquert, um bei der Aufführung seiner Oper dabei zu sein. Zwischen 1891 und 1939 absolvierte Paderewski nicht weniger als 30 Tournées kreuz und quer über den Kontinent. Er reiste im eigenen Pullman-Wagen, der Teil seiner Show und Gegenstand zahlloser Reportagen war und wurde anderthalb Generationen später zum Vorbild seines schrillen Lands-

manns Liberace, dessen Karriere er mit anschieben half. Der melancholisch umflorte Weltstar aus dem tragischen Land, der »Hexenmeister der Reclame« war stets von einem Pulk Journalisten umgeben, die er mit Charme, Großzügigkeit und Leutseligkeit um den Finger wickelte. Er spielte über 15.000 Konzerte, u.a. 1893 bei der Weltausstellung in Chicago oder 1932 vor 20.000 Zuhörer*innen im Madison Square Garden und war der erste Pianist, der mit einem Solo-Recital in der Carnegie Hall auftreten durfte. Sein »Sex Appeal« beruhte nicht nur auf der Leidenschaft, Eleganz und Sinnlichkeit seines Spiels. Er ließ die Werke ganz aus dem Moment heraus entstehen und gab seinem Vortrag den Schein einer Authentizität, als würden sie ihm gerade einfallen. Sein legendäres Rubato, die Eigenart, sich an kein Metrum zu halten, sondern einzelne Töne oder Phrasen je nach Gefühl zu dehnen oder zu kürzen, trug dazu bei. George Bernard Shaw fand es affektiert und meinte, es überschreite »jedes vernünftige Maß«. Queen Victoria fand es genial. Paderewski sah darin eine spezifisch polnische Eigenart. Bewundert wurde auch seine Fähigkeit, die abstraktesten Stücke »zum sprechen und singen« zu bringen, sodass sogar die unmusikalischsten Leute sie auf einmal verstehen konnten. Ein nicht unwesentlicher Faktor war sein Aussehen: seine lange, schlaksige Gestalt, seine Allüre, sein roter Wuschelkopf, dessen Wirkung auf Maler, Zeichner, Fotografen, Karikaturisten uns noch heute auf Tausenden von Bilddokumenten anspringt. Als Anton Rubinstein, ein anderer Star der Klavierszene, zu einer US-Tournee aufgefordert wurde, spottete er, er sei zu alt, sich die Haare rot zu färben. Robert de Montesquiou, Vorbild des Charlus in Prousts »Suche nach der verlorenen Zeit«, hatte sich präraffaelitisch in sie verliebt: »Sein geflügelter Name, das schöne Antlitz eines gestürzten Engels, seine Masaccio-Haare, die in kunstvoller Unordnung das Luzifergesicht umrahmen und dessen Heiligenschein in Haare auflösen, sein gebildeter und subtiler Geist, die seltene Anmut seiner Manieren, alle diese Vorzüge tragen zur Hebung seiner seltenen Meisterschaft bei.« Paderewskis Librettist Alfred Nossig beschrieb sein Charisma als eine »Elektricität«, »welche auf eine versammelte Volksmasse einen magnetischen Einfluss ausübt und im persönlichen Verkehr bezaubernd wirkt«. »Er besitzt die Gabe, die tiefsten Empfindungen und den höchsten Schwung seiner Künstlerseele vor dem Publikum zu enthüllen.« In Lothar Mendes' Film »Moonlight Sonata« (1936) können wir das Gesamtkunstwerk Paderewski noch heute auf Youtube bewundern: seine Ausstrahlung als Pianist, Persönlichkeit und moralische Instanz.

Zu letzterer trug sein philanthropisches Engagement bei, das er keinesfalls auf Polen und die polnische Sache oder auf Kunst und Musik beschränkte. Er stiftete Denkmäler in Köln (Beethoven), New York (George Washington), Paris (Debussy, Édouard Colonne), Weimar (Liszt), Bonn (Beethoven), Zelazowa Wola

(Chopin) und Chicago (für den Anti-Rassisten und Freiheitskämpfer Tadeusz Kościuszko), Wettbewerbe in Bonn und Leipzig, spielte Benefizkonzerte ohne Zahl auf der ganzen Welt, gründete Stiftungen für Musiker und Studenten in Leipzig, Stanford, Paris, Moskau, St. Petersburg und London, spendete enorme Summen für britische Kriegsveteranen, amerikanische und englische Musiker, schweizer Arbeitslose, jüdische Intellektuelle in Paris (1933), amerikanische Waisenhäuser und Anlaufstellen für Mütter in New York.

Paderewski teilte die »Spezies« Mensch zwar nach dem biologistischen Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts (Charles Darwin, Hippolyte Taine) in »Rassen« ein, war – wie sein philanthropisches Engagement zeigt – aber kein Rassist. Er sprach sich in seiner Chopin-Rede gegen den Kosmopolitismus aus, war in seiner Lebenspraxis aber genau das: ein Kosmopolit. Er witterte schnell preußischen Antipolonismus, liebte aber deutsche Kunst. Er war ein glühender Patriot, aber kein Nationalist in dem Sinne, dass er Überlegenheiten konstruierte. Seine Karrieren brachten ihn mit vielen Persönlichkeiten in Berührung, auch mit zweifelhaften, von denen er sich manchmal auch wieder distanzierte. Eine von ihnen war ...

Alfred Nossig, der Librettist

Alfred Nossig (1864 – 1943) wurde in Lemberg (Lviv/Lwów) im habsburger Teil Polens geboren. Sein Vater war wohlhabend und arbeitete in der Verwaltung der Jüdischen Gemeinde. Er selbst erhoffte sich von Polens Unabhängigkeit auch die Befreiung vom Antisemitismus, der sich in den Agrarstaaten Ost- und Südosteuropas in großen und kleinen Gewaltakten Bahn brach und in den Industriestaaten zu parlamentarischen Ehren kam. Einen Reflex dieser Pogrome erleben wir am Schluss des 1. Akts in »Manru«. Mit Anfang 20 gab Nossig die Illusion, rassistisch motivierte Gewalt durch Assimilation, also Annäherung durch Aufgabe der eigenen jüdischen Kultur, zu bannen auf. Er wandte sich dem Zionismus und Sozialismus zu und schrieb von nun an hauptsächlich Deutsch, um mehr Gehör zu finden. In Lemberg und Czernowitz studierte er Jura, Nationalökonomie und Statistik, wurde einer der Pioniere der jüdischen Bevölkerungswissenschaft und promovierte 1888 zum Dr. iur. In einem zweiten Studium beschäftigte er sich mit dem jüdischen Philosophen Spinoza und untersuchte den praktischen Nutzen seiner Theodizee: Hilft sie den Juden, mit der konstanten Verfolgung zu leben? Seine Antwort lautete: Nein.

1891 übersiedelte Nossig nach Wien, um an der Universität medizinische Vorlesungen und an der Kunstakademie Bildhauerkurse zu besuchen. Hier lernte er

Paderewski und Theodor Herzl kennen, der eine ähnliche Entwicklung von der Assimilationsillusion zum Zionismus durchmachte, und kuratierte 1892 das »Polnische Cabinet« der »Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen«. 1893 bis 1899 finden wir ihn in Paris, wo Herzl als Korrespondent der »Neuen Freien Presse« den Dreyfus-Prozess beobachtete. Nossig beteiligte sich an der Sammlung und Koordinierung der zionistischen Kräfte, lernte den einflussreichen Arzt, Publizisten und Zionisten Max Nordau kennen, der den Begriff »Entartung« in die Kulturkritik einführte, und wurde von Herzl als Übersetzer seines Manifests »Der Judenstaat« ins Französische vorgeschlagen. Beim 6. Zionistenkongress 1903 in Basel manövrierte sich Nossig jedoch vor 500 Delegierten aller Länder mit persönlichen Angriffen gegen den charismatischen Präsidenten ins Abseits. Es ging um folgendes: Herzl wollte auf diplomatischem Weg internationale Garantien für die Anerkennung eines jüdischen Staates aushandeln, bevor er das Siedlungswerk begann. Nossig wollte erst siedeln und die Völkergemeinschaft dann durch vollendete Tatsachen nötigen, den Status quo anzuerkennen. Die Not der von jüngsten Pogromen in Rumänien und Russland betroffenen Juden setzten die Delegierten unter Druck. Nossig warf Herzl vor, sie zu »verachten«. Doch die Zionisten hatten solche Pläne längst diskutiert und für unrealisierbar befunden. Nossig beharrte auf seiner Position, die er im folgenden im Alleingang realisieren wollte, was ihn zum Einzelgänger machte: Zum einen sollte Herzl seine Verhandlungen mit dem zerfallenden Osmanischen Reich fortsetzen, auf dessen Gebiet Palästina lag. Der Sultan sollte dazu gebracht werden, das Siedlungsverbot für Ausländer aufzuheben. Zweitens setzte er mutatis mutandis auf die Strategie der polnischen Nationalbewegung, nämlich das Land durch Juden aufkaufen zu lassen. Drittens folgte seine Politik der vollendeten Tatsachen der Bismarckschen Realpolitik. »Jüdische Realpolitik« hieß denn auch eines seiner Pamphlete. Wie eng diese Diskussionen mit »Manru« verbunden sind, zeigt der Umstand, dass Herzls wie Nossigs Bücher um 1900 im selben Verlag erschienen: u. a. Herzls »Altneuland«, über das es zum Bruch zwischen Herzl und Nossig kam, Nossigs Paderewski-Plauderei und Max von Hakens »Manru«-Monografie.

Nossig war 1899 nach Berlin gezogen. Hier gab er mit Martin Buber die Zeitschrift »Ost und West« herausgab, um zwischen Ost- und Westjuden zu vermitteln, buhlte glücklos um politischen Einfluss, arbeitete ab 1913 sogar mit dem deutschen, ab 1915 mit dem österreichischen Geheimdienst zusammen, um »Das jüdische Kolonisationsprogramm«, wie eines seiner vielen Bücher hieß, zu verwirklichen. 1915 stellte er eine Lieferung medizinischer Hilfsgüter für den Roten Halbmond in Konstantinopel zusammen und gründete mit dort ansässigen Juden eine »Ottomanisch-Israelitische Union«. Damit wollte er sich 15 Jahre



Christina Mattaj, Ks. Romelia Lichtenstein, Thomas Mohr, Levent Bakirci,
Chor, Extra-, Kinder- und Jugendchor, Statisterie der Oper Halle



nach Herzl ein Eintrittsbillet beim Sultan verschaffen. Seine Verhandlungen führten aber zu Nichts. 1920 wurde er nach Polen gerufen, um zwischen Polen und Juden einerseits, Polen und Deutschen in Schlesien andererseits zu vermitteln – die Polnische Republik stand noch auf schwachen Füßen und brauchte die Solidarität der auf ihrem Boden Lebenden. Doch alle Parteien »rochen« den Geheimdienstmann und lehnten ihn ab. Anschließend versuchte er eine internationale Bewegung zur Schaffung einer Europäischen Union auf die Beine zu stellen, die aber schon bei ihrem ersten Kongress 1926 in Genf wieder zusammenbrach. Nossig, der alle diese Projekte in entsprechenden Büchern, Artikeln und Pamphleten propagierte (»Die neue Türkei und ihre Führer« erschien 1916 sogar in Halle), war einfach kein Politiker. 1933 emigrierte er in die Schweiz, erhielt jedoch keine Aufenthaltserlaubnis und wich nach Polen aus. 1935 kehrt er nach Berlin zurück. 1937 befindet er sich in Prag. Im Herbst 1939 wird er auf Befehl der GESTAPO vom Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde Warschau zunächst als Leiter der Jüdischen Emigration, später als Leiter der Abteilung Kultur und Künste angestellt. Vier Jahre später wird er von der Jüdischen Untergrundorganisation als GESTAPO-Spitzel im Ghetto hingerichtet. Zeitgenossen beobachteten, dass er eine Sonderbehandlung, vor allem Freizügigkeit innerhalb und außerhalb des Ghettos genoss, und zogen daraus ihre Schlüsse. Nach seiner Exekution sollen eigenhändige Berichte über bevorstehende Widerstandskaktionen und Verstecke im Ghetto zu Händen der GESTAPO bei ihm gefunden worden sein. Seine Ämter seien Fiktionen gewesen. Seit den 1980er Jahren ziehen einzelne Forscher*innen den Wahrheitsgehalt dieser oft, aber nicht immer im Nachhinein niedergeschriebenen Erinnerungen in Zweifel. Sie fragen sich, ob der 75-jährige Mann möglicherweise den irrwitzigen Plan verfolgte, die zionistische Idee der Ansiedlung der Juden im Nahen Osten mit Hilfe der GESTAPO zu verwirklichen. Es hätte in der Logik seines Lebens gelegen.

Nossig hat – darin Herzl nicht unähnlich – eine Vielzahl von Schriften, Essays und Pamphleten dichterischer, philosophischer, politischer, wissenschaftlicher und journalistischer Natur hinterlassen. Darunter befinden sich Romane, Erzählungen, zehn Dramen und ein Band Gedichte in polnischer und deutscher Sprache, Schriften zu jüdischen, politischen und ästhetischen Fragen (Demografie, Statistik, Bevölkerungswissenschaft, Agrarpolitik, Sozialhygiene, Zionismus, Sozialismus, Kolonialismus, »Weltfrieden«, Dichtung, Philosophie) sowie zur polnischen Kulturgeschichte. Im Grunde kreist sein literarisches Werk um das immer gleiche Thema: die Emanzipation der Juden. Seine Dichtungen sind Verarbeitungen seiner Lebenskämpfe. Die Giordano-Bruno-»Tragödie des Gedankens« ist eine in die italienische Renaissance zurückprojizierte Allegorie der schmerzhaften ostjüdischen Assimilation. In »Abarbanel. Das Drama eines Volkes« (1906)

rechtfertigt er sich mit einem Stoff aus der spanischen Judenverfolgung des 15. Jahrhunderts für seinen Bruch mit Herzl. In »Daniels Tagebuch« (1885) stehen die unterdrückten Schwarzen in Südafrika für die Juden, in »Manru« die Roma.

»Die Hütte am Ende des Dorfes«

Paderewski und Nossig lernten sich im September 1889 durch einen gemeinsamen Freund in einem Wiener Café kennen. Paderewski hatte gerade sein Klavierkonzert uraufgeführt, wollte sein nächstes großes Werk, eine Oper schreiben, und war seit seinem Pariser Debüt ein Jahr zuvor ein international gesuchter Star. Der ehrgeizige Nossig bot sich ihm als Librettist an. Er hatte sich soeben mit seinem ersten, in der Provinz aufgeführten Stück eine blutige Nase geholt. »Der König von Zion« war ein hochtrabendes, pathetisches, erotisch-schwüles Sandalenspektakel über den jüdischen Bar-Kochba-Aufstand gegen die römischen Besatzer im antiken Palästina. Dank Lobbying hatte Nossig in Warschau dafür einen Preis erhalten. Seine literarischen Beziehungen reichten aber nicht aus, auch die Verrisse der Uraufführung in Lemberg abzuwenden. »Der König von Zion« verschwand vom Spielplan. Doch der gerupfte Dramatiker ließ sich nichts anmerken. Er arbeitete zäh weiter – an seiner zweiten Dissertation, seinem Roman, seiner Karriere – und schlug Paderewski drei Sujets vor: das Ballettszenario »Frühlingsnacht in Schönbrunn« über Wiener Johannisnachts-Bräuche, einen Opernstoff namens »Manolo« über ethnische Konflikte in Rumänien sowie »Das Sirenen Schloss« nach eine Sage aus der Tatra, die Parallelen zu »Manru« aufweist. Die Vorschläge weisen in die Richtung, die »Manru« tatsächlich einschlägt. Es hatte sich in den Gesprächen offenbar schnell herauskristallisiert, dass Paderewski einen ethnischen Konflikt behandeln wollte und das Stück in der Tatra spielen sollte. Schließlich schlug Nossig Józef Ignacy Kraszewskis 1854 erschienenen Roman »Die Hütte am Ende des Dorfes« vor. Kraszewski (1812 – 1887) war ein angesehener Zeitungsherausgeber und viel gelesener Schriftsteller, der mit literarischem Anspruch populär, national, politisch schrieb. Er galt als »Gewissen der Nation«, vermittelte er seinen Landsleuten im repressiven Umfeld doch in spannenden Romanen ihre eigenen Sitten und Geschichte. Paderewski bedeutete er aber nicht nur deswegen viel. Kraszewski gehörte auch derselben Generation an, wie sein Vater, hatte sich wie dieser 1863 am Januaraufstand beteiligte und war vor russische Verfolgung nach Dresden geflohen, wo er zwanzig Jahre lebte und für die polnische Sache arbeitete. Dann wurde er des Verrats von Militärgeheimnissen an Frankreich beschuldigt und zu dreieinhalb Jahren Magdeburger Festungshaft verurteilt. Es ist dasselbe Skript, nach dem elf Jahre später der Dreyfus-Prozess abläuft. Der junge Paderewski, der sich zum Studium in Berlin aufhielt, sah Bismarcks Hand im

Spiel und glaubte nicht, dass alles mit rechten Dingen ginge. Sein »J'accuse« können wir in seinen Briefen nachlesen. Kraszewski, zwanzig Jahre zuvor Opfer des Kaisers von Russland, wurde jetzt zum Märtyrer des preußischen Antipolonismus. Mit »Manru« konnte Paderewski ihm seine Reverenz erweisen. Und Nossig konnte mit Hilfe des Weltstars noch einmal versuchen, auf den Bühnen der Welt zu reüssieren. Dafür wärmte er die dramaturgische Grundkonstellation seines gescheiterten »Königs von Zion« wieder auf. Manru ist wie Nossigs Bar Kochba trieb- und instinktgesteuert, was seine Vitalität und sein Charisma ausmacht. Er steht zwischen den »Ethnien« wie Bar Kochba zwischen jüdischen Hardlinern und römischen Besatzern, was bei Nossig Ende der 1880er Jahre eine Momentaufnahme seines Wegs vom Polonismus zum Zionismus war und uns die inneren Kämpfe, die in der Manru-Figur mitschwingen, vergegenwärtigt. Allerdings durchlief die Oper eine zwölfjährige Entstehungsperiode. In ihr wandelten sich nicht nur Nossig und Paderewski, sondern auch der Stoff selbst. Er musste sich an die Realitäten der Opernbühne anpassen. Wir haben also ein Werk vor uns, in dem sich viele, nicht immer kongruente Schichten wie in einem geologischen Prozess überlagern.

Kraszewskis Roman »Die Hütte am Ende des Dorfs« erzählt von dem 20-jährigen Schmied Tumry, der als Sohn eines Roma und einer Ruthenin seine Gruppe verlassen und in dem wolhynisch-podolischen Dorf Stawisko sesshaft werden möchte. Aber »ein Zigeuner kann nicht verbauern« heißt es später in Nossigs Libretto. Tumry ist davon überzeugt, dass er die Vorurteile der Bevölkerung durch ehrliche Arbeit, überdurchschnittliches Talent und Fleiß überwinden kann. Es ist der Optimismus der Aufklärung, der jede assimilatorische Bewegung erfüllt. Tumry macht den Fehler, dass er Matruna heiratet, die Tochter des Bauern Lepiuk. Dieser wurde als Säugling im Schnee zwischen zwei erfrorenen Roma gefunden, als nützliche Arbeitskraft integriert und mit einer Verwandten seines Adoptivvaters verheiratet. Er verdrängt alles, was an seine Herkunft erinnert. Darum zieht seine Tochter seinen Fluch auf sich, als sie gegen sein Verbot einen Roma heiratet und seine Assimilation an die Mehrheitsgesellschaft rückgängig macht. »Ganze Jahrzehnte sind über rastlose Arbeit dahingegangen mit Abmühen und Abplagen, das Zigeunerwesen einmal ganz abzustreifen, damit doch endlich die Leute es vergessen«, sinniert Lepiuk: »Aber Schockschwerenot, muss einem gerade so ein Halunke in die Quere treten! Natürlich würden da die Leute gleich sagen, der alte Zigeuner wünscht eben auch einen seiner Leute zum Eidam. Das fehlte mir noch. Oh nein, nein! Das darf nicht geschehen.«

Nach Lepiuks schwerem Tod ordnet der Feudalherr der unter russischer Herrschaft immer noch leibeigenen Bauern die Hochzeit von Tumry und Matruna

an. Die Landwirte übertragen ihren Klassenhass auf das Ehepaar, da sie gegen ihren Fronherrscher machtlos sind. Die Dorfgemeinschaft bildet eine geschlossene Front, um es zu isolieren, auszuhungern und zu vertreiben. Niemand darf mit ihnen Umgang pflegen, ihnen Arbeit oder Essen geben. Wer sich »mit den Zigeunern« »verbrüdet« wird aus der Solidargemeinschaft ausgeschlossen. Tumry aber, der sich mit unmenschlicher Mühe seine Hütte am Ende des Dorfes gebaut hat, will seiner Hände Arbeit und seinen Traum von der Integration nicht aufgeben. Er vertraut darauf, dass sich der Tüchtige durchsetzt: »Die Leute mögen toll werden, ich aber will ihnen zeigen, dass ich etwas wert bin.« Doch er täuscht sich. Ausgrenzung, Hunger, Hoffnungslosigkeit, Untätigkeit, Leere, Grübelei zermürben seinen stählernen Willen und klugen Geist. Matrana und Tumry werden sich fremd, weil sie sich in ihrer Verzweiflung nach ihrem vergangenen Leben zurücksehnen und der Stärke des anderen misstrauen. Die zunehmende Not macht sie immer dünnhäutiger, reizbarer, verhärmter. Der Druck von außen höhlt die Ehe von innen aus. Schließlich wird jede Art von Nähe unter dem Starren auf die Not begraben. Tumry erkrankt, beginnt an Hungerhalluzinationen zu leiden und hängt sich schließlich in einem Sarah Kane-Moment von luzider Klarheit und hellem Wahnsinn im Wald auf. Der dritte Band des dreibändigen Romans erzählt von seiner Tochter Marysia, die ihren Vater nicht mehr erlebt hat, sein Projekt der Emanzipation aber mit anderen Mitteln noch einmal in Angriff nimmt und schließlich zum Erfolg führt. Sie macht sich in einer Art Festlands-Robinsonade unabhängig von der Hilfe und dem Zuspruch der Gesellschaft und kann den Spieß schließlich umdrehen, als der Sohn eines einflussreichen Bauern des Nachbardorfes von ihr abhängig wird. Er erzählt die gleiche Geschichte wie Band 1 und 2 noch einmal, nun aber mit kunstvoll verschleierte Zügen eines modernen Märchens und geht – vollkommen überraschend – gut aus. Das verleiht dem Roman auch kompositorisch einen Zug von Avantgarde. Er zeigt nicht nur eine Ansicht der Welt, sondern spielt unterschiedliche Versionen durch.

Kraszewskis Buch, das nie auf Deutsch erschien, ist ein Meisterwerk. Tumry scheitert an rassistischen Vorurteilen. Sein Überlebenswillen, seine Verbissenheit, Vitalität, Widerstandskräfte, starke Persönlichkeit werden durch ein Dahinvegetieren ohne das geringste Erfolgserlebnis schleichend zersetzt. Die Abwärtsspirale ins Bodenlose erinnert an Kafka. Man denkt unwillkürlich an den »Verschollenen« Karl Rossmann, der nach jedem Scheitern eine Stufe tiefer in der Gesellschaftspyramide wieder neu anfängt, um in Amerika aufzusteigen, oder an den »verwandelten« Gregor Samsa, der vergeblich versucht, seine Familie davon zu überzeugen, dass er kein Ungeziefer ist. Am Ende halluziniert Tumry die absolute Leere in einer Weise, die Beckett vorwegnimmt. Tumry ist einer,

der durch die Gastgesellschaft zur Untätigkeit verurteilt und dadurch seelisch, sittlich und physisch zerstört wird. Heute kauern Tumry, Matruna und Marysia neben Supermärkten und Kaufhäusern in den Fußgängerzonen unserer Städte auf dem Boden, verfolgen mit leeren, glühenden, sehnsüchtigen oder hasserfüllten Augen die vorübereilenden Konsumenten und scheinen sich zu fragen, warum sie nicht an diesem Leben teilhaben dürfen? Vielleicht, weil ihnen Vorurteile, Sozialhilfavorschriften oder das Warten auf ihren offiziellen Geflüchtetenstatus die Teilhabe am Arbeitsleben, am Leben verunmöglichen?

Vom Roman zur Oper

1891 hatte sich Paderewski für Kraszewskis Roman entschieden. Nossig legte ihm ein zweiaktiges Szenarium und schließlich im Dezember 1893 das Libretto vor. Paderewski machte sich sofort an die Arbeit. Er skizzierte zunächst die Gesangslinien und einige Einfälle zur Orchesterbegleitung. 1895 forderte Sir August Harris vom Covent Garden Änderungen, auf die Paderewski nicht einging. Die Oper blieb liegen, bis Ernst von Schuch 1897 den Dresdner Kompositionsauftrag erteilte. Nun überarbeiten Nossig und Paderewski Text und Musik erneut. Die Handlung wurde in drei Akten breiter ausgeführt, um der Sphäre der Góralen in einem neu eingefügten 1. Akt sowie der der Roma im 3. mehr Raum zu geben. »Der unglückliche Komponist schrieb, radierte, fügte hinzu, strich aus, fand schließlich seine Arbeit grässlich und verfiel in dumpfe Verzweiflung«, berichtet Nossig. Die »Spontaneität der Inspiration« verband sich bei ihm mit der »Schwierigkeit der Realisation«. »Und umso größer wird die Mühe und die Qual seines Schaffens, als sich bei ihm ein extremer Grad von Selbstkritik hinzugesellt und weil er auf das kleinste Detail dieselbe Sorgfalt verwendet, wie auf den Entwurf der großen Kompositionslinien.« Seine Selbstkritik zwang er auch seinem Librettisten auf, der das Ringen um die finale Form der Oper im Rückblick denn auch »ebenso schwierig als ehrenvoll« nannte. Das in Pittsburg verwahrte Autograph gleicht einem Schlachtfeld. Ganze Passagen sind so wütend ausradiert, dass man nicht einmal mehr die Notenlinien erkennt. Paderewski gab an, Teile des Stücks bis zu zwölf Mal umgeschrieben zu haben. Und das betraf nicht nur die Musik, sondern auch die Dramaturgie. Verzweifelt versuchte er, den Stoff in einen Opernabend zu zwingen.

Als erstes springt ins Auge, dass er fast alle Namen änderte. Aus Tumry wurde Manru, aus Matruna Ulana, aus dem dummen Janek Urok, aus Lepiuk Hedwig, aus Aprasch Oros, nur Asa und Jagu blieben. Warum er das tat, lässt sich nicht erkennen. Wollte er die Spuren verwischen, um einem Vergleich mit der Quelle aus dem Weg zu gehen?

Wie Paderewski Kraszewski bearbeitete, ist aufschlussreich. Betrachten wir die Figuren im Einzelnen. Der Romancier hatte es sich in seiner typisch volkspädagogischen Art zur Aufgabe gemacht, seine Leser*innen unaufdringlich über die damals kaum erforschte Kultur der Roma aufzuklären – wohl, um die Konflikte in dem multiethnischen Polen sanft zu befrieden. »Wenig bekannte, uns aber zugänglich gemachte Quellen ermöglichten uns das Studium der Sitten und der Sprache der Zigeuner«, schreibt er 1871 in einem nachgetragenen Vorwort: »In damaliger Zeit waren sie bei uns in Wolhynien keine seltenen Gäste. Man gestattete ihnen, sich als Schmiede und Kesselflicker in unseren Dörfern niederzulassen und konnte gar manches über ihr Tun und Treiben erfahren.« Zu seiner Strategie gehörte es, laufend Notizen zu Herkunft und Gebräuchen der Roma in die Erzählung einzuflechten und den Roman mit Roma-Vokabeln zu durchsetzen. So lesen wir in der Passage, in der Tumry seinen Familienverband verlässt, er habe das getan, »ohne sich auch nur mit einem Wort für Tonj und Mandru (Salz und Brot) zu bedanken«.

Ułana ist die leibeigene Titelheldin einer berühmten Dorferzählung Kraszewskis aus Polesien. Hedwig ist in der Vorlage Matrunas bereits erwähnter Vater Lepiuk. Paderewski dürfte aus ihm eine Mutter gemacht haben, um den Frauenanteil der sonst zu männerlastigen Oper zu heben und die Palette der Klangfarben zu variieren. Außerdem verlangte das Klage lied im Hochzeitsritual zu Beginn der Oper eine Mutter. Jagu, der dämonische »Zigeunergeiger«, der Manru zu den Roma zurücklockt und hinter den Kulissen auf undurchsichtige Weise die Strippen als Königsmacher zieht, ist eine Erfindung der Autoren. Paderewski betonte in Interviews immer wieder: »Es zieht Manru nicht aus Liebe zu Asa zu seiner Ethnie zurück, sondern aus Liebe zu seinem Stamm, wie er sich ihm in der Musik darstellt, die ihm der alte Zigeuner auf seiner Violine vorspielt.« Dieses sowohl biologistisch als auch entwicklungspsychologisch zu deutende Motiv kommt an mehreren Stellen des Romans vor, am eindrucksvollsten zu Beginn. Dort zieht es Lepiuk, der seine Roma-Abkunft in einem Akt angstbesetzter Überanpassung verdrängt, instinktiv zum Zelt der »Zigeuner«, also zu seinem Ursprung, weil von dort die Sprachklänge und Lieder seiner pränatalen und frühkindlichen Entwicklungsphase an sein Ohr dringen. »Nur zu gut fühlte er, dass ihm der Kopf schwinde, dass darin etwas wirbele, dass ihm das bereits kühl gewordene Herz die Brust sprengen wolle, um sich zu befreien, um in der freien Luft frei aufzuatmen. Er sprang dann auf die Türe zu, verschloss und verriegelte sie vor sich selbst. Die Nächte brachte er schlaflos und die Tage kränkelnd zu. Aus Angst, die Zigeuner würden seinen Verrat entdecken, floh er seine Brüder und nur bei Nachtzeit stahl er sich an das Zelt derselben heran und – ein Graukopf

– weinte er bittere Tränen über ein Lied, das er anfangs gar nicht mehr verstanden hatte. Die Muttersprache lag bei ihm in Lethargie, aber sie war noch da, sie ward nicht vergessen, sie schlummerte irgendwo in der Tiefe des Herzens oder des Gehirns und nachdem ein Funke Gefühl bis in diese Tiefe gedrun-gen war, loderte sie – zur Flamme angefacht – mächtig auf und trat in den Vor-dergrund.« Diese präfreudianische Schilderung, in der Kraszewski die Patho-logie der Assimilation, also der forcierten ethnisch-kulturellen Entwurzelung in den Griff zu bekommen versucht, ist der Kern, aus dem Paderewski und Nos-sig ihren 2. Akt entwickeln. Er ermöglicht ihnen, die Musik zur psychologischen Haupttriebkraft der Oper zu machen: in der Musik des »Zigeunergeigers« wie in Asas Lied. An dem alten Lepiuk zeigt Kraszewski, wie sich der Terror eines Überangepassten gegen sich selbst nach außen kehrt und eine ganze Dorfge-meinschaft über gruppensdynamische Prozesse in eine Terrorgemeinschaft ver-wandelt. Bei Tumry ist es umgekehrt. Hier wird der Wunsch nach Integration, nach Teilhabe an der Mehrheitsgesellschaft verhindert. Kraszewski zeigt, wie der Terror von außen auf die Psyche und die intimsten Beziehungen des Hel-den einwirken und sie bis ins Fundament zerstören.

Was erzählt die Musik?

An dieser Dialektik arbeitet sich die Oper ab. Der 1. Akt zeigt das »Außen«. Manru und Ulana werden aus der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen. Am Schluss wol-len die Burschen Manrus Hütte niederbrennen, weil er ihnen die Mädchen weg-nimmt. Sie planen, was der alte Lepiuk im Roman wirklich tut. Das Mobbing hat ein rassistisches Leitmotiv: das »Volkslied« »Ist der Mond am Himmel voll, / dann wird der Zigeuner toll. / Lässt die Frau und lässt das Kind / Und läuft geschwind, geschwind.« Dieser Ohrwurm verfolgt Ulana und Manru bis in ihre Träume. Ulana fragt sich im 2. Akt, ob etwas an der Prophezeiung dran ist und greift zum Liebestrank. Manru weist die rassistische Zuschreibung zunächst wütend von sich, wird in seinen Träumen zu Beginn des 3. Akts aber selbst von der Melodie gejagt. Sie gewinnt Macht über sein Denken, Fühlen, Wollen. Der Vollmond steht sogar leibhaftig am Himmel – eine musikalisch gespenstische Sturmszene vollkommenen Kontrollverlusts, in der auch wir zwischen Wirklich-keit und Einbildung nicht mehr unterscheiden können. Die rassistische Zuschrei-bung wird zur self-fulfilling prophecy.

In der zweiten Hälfte der Oper steht ihr die »Zigeunermusik« gegenüber, die dem sozialen Druck von außen den psychologischen Druck von innen hinzufügt. Jagu ist in der 2. Szene des 2. Akts mit Cymbalon und Solovioline erst hinter der Bühne zu hören, in der 4. Szene dann auch auf der Bühne zu sehen. Das

ist von Paderewski genau kalkuliert. Jagu ist der Versucher. Er schleicht sich unmerklich ein und offenbart sich erst, als seine Beute schon am Haken zap-pelt. Im Roman ist Jagu eine hexenhafte Romni, die sich durch Diebstahl an den rassistischen »Gadsien« (Nicht-Roma) rächt und die Tumry als Hebamme ins Haus holt, als Matruna mit Marysia niederkommt und zu schwach ist, um sie zu ernähren. Matruna wehrt sich mit allen Kräften: »Eine Zigeunerin!«, rief Matruna: »Nicht um alles in der Welt! Sie würden mich vergiften! Sie würden mir das Kind rauben!« In der Oper »stiehlt« ihr Jagu, dessen Name sich nach Kraszewski von romanesh »jag – Feuer« ableitet, Manru.

Paderewski setzt die Sphäre der Góralen und der Erumanels (einer Untergruppe der Roma in den Karpaten) akustisch voneinander ab. Für die Góralen erfindet er im 1. Akt, wie gezeigt, slavische Pseudo-Folklore. Immer wenn Jagu auftritt, spielen hingegen Solovioline (»primás«) und Cymbalon (Hackbrett) in einer Besetzung und einem Stil, der bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg dem Klischee ungarischer »Zigeunerkapellen« in Restaurants, Bars und Kaffeehäusern entsprach. Der Stil wirkt rhapsodisch-improvisiert, geprägt von virtuosen Läufen als Hauptfigur und übermäßigen Sekunden als »orientalisch« klingender Haupt-Harmonie, die Melodie mit Sequenzen und Zierfiguren überladen, in »schluchzendem« Rubato gedehnt oder temperamentvoll beschleunigt, vom Cymbalon selbständig begleitet. Die Quintole über der übermäßigen Sekunde kommt im 2. Akt geradezu inflationär vor: als faustdick orientalisierender Leitklang bzw. rudimentäres Leitmotiv der »Roma«-Gefahr, die Ulana und Manru bedroht. Franz Liszt hat das Spiel der »Romungre«, der ungarischen Roma, in einer viel gelesenen und umstrittenen Monografie 1859 so beschrieben: »Die erste Geige durchläuft alle Schlingwege der Laune des Virtuosen. Des Cymbalisten Rolle ist es, diesen Lauf zu rhythmisieren, Beschleunigung und Verzögerung, Energie oder Weichheit des Taktes hervorzuheben. Er teilt mit dem ersten Geiger das Vorrecht, gewisse Passagen zu entwickeln, gewisse Variationen je nachdem er sie improvisiert, nach Gutdünken auszudehnen.« Das Phänomen dieser »Zigeunermusik« war in gleicher Weise ein kulturelles Konstrukt, wie das der polnischen Tatra-Folklore. Einzelne Roma-Musiker zogen im 18. Jahrhundert durch die Dörfer des Karpatenbeckens, also der Gegend, in der »Manru« spielt, verdienten sich an Adelshöfen ihren Unterhalt, erreichten im 19. Jahrhundert die Städte, kamen als selbständige Kleinunternehmer in Kaffee-, Ball- und Theaterhäusern in Mode und beschworen in der Zeit des Ersten Weltkriegs, als die österreichisch-ungarische Monarchie zerfiel, in Emre Kalmans Operetten die »gute alte Zeit«. Alle ihre musikalischen Merkmale setzt Paderewski ein, um für das Publikum ein »lesbares« Klangmilieu zu schaffen.

Auf den Schultern Wagners oder: Szenen einer Ehe

Zwischen diesen beiden Milieus wird Manru hin- und hergerissen. Im 2. Akt verlässt Paderewski den Dorfplatz und nimmt den häuslichen Konflikt ins Visier. Sein Beginn ist ähnlich gebaut wie der des 1. Aktes. Dort stehen Hedwigs Klagen gegen die Festfreude der Dorfmadchen, hier Manrus impulsiven Schmiedegenegen Ulanas innigen Wiegenlieder. Was dieser musikalische Kontrast bedeutet, sagt uns Manru selbst: »Da sitzt sie drin und wiegt das Kind. [...] Denn es vergisst der herbsten Pein das Weib, das Mutter ist. Könnst' ich so sein! Nein!« Die Mutter steht für die Familie, also für die bürgerliche Existenz. Damit scheint sich der 2. Akt vom Thema der ethnischen Konflikte zu entfernen, die Kraszewski in seinem Roman so luzide seziert hatte, und dem naturalistischen Ehedrama zu nähern. Auch die Musik nimmt einen ganz anderen Ton an: denjenigen Wagners. Die Schmiedelieder bestehen aus einer ostinaten Schaukelmelodik, die das Auf und Ab des Blasebalgs wie des Hammers imitiert, aus Schleifern für das Blasen, gewaltigen Orchester-Trillern für das Flackern des Flammen und rhythmisch notierten Hammerschlägen. Es sind dieselben Mittel, die Wagner im »Siegfried« einsetzt. Sie charakterisieren Manru als Kraftnatur. Er ist nicht für die Zwänge der Ehe geschaffen. Der aufgestaute Überdruck sprengt das Korsett: »Viel schöner [als Ulanas Wiegenlied] tönt des Hammers Schlag. Und sollt' ich deinen Schummer stören [er meint das Kind], ich schlag.« Die Geburt des Kindes macht Manru klar, dass es jetzt mit seiner Freiheit zu Ende ist. Darum wirkt das Wiegenlied wie ein rotes Tuch auf ihn.

Auch der Schluss des Akts steht ganz im Zeichen Wagners. Im Liebesduett sind Tristan und Isolde nicht zu überhören. Sein Orchesternachspiel ist fast ein Plagiat des berühmten 1. Aktschlusses der »Walküre«, in dem Siegmund und Sieglinde bürgerlichem Ehezwang in die Freiheit von Wald + Wonnemond entfliehen. Nichts anderes tun Manru und Ulana. Allerdings nicht wie Siegmund und Sieglinde zusammen, sondern getrennt. Der Trank bewirkt bei Manru, dass er zu sich selbst kommt und zu seinen Leuten geht. Für Ulana ist es das Ende. Michael Heinemann hat darauf hingewiesen, dass Paderewski zur Zeit der Arbeit an »Manru« selbst zwischen zwei Frauen, zwei Lebensentwürfen hin- und hergerissen war. In jungen Jahren musste er seine Studien- und Reisepläne wegen der Geburt seines behinderten Sohnes verschieben. Das Ehedrama hat also durchaus autobiografische Untertöne.

Diese beiden Säulen in der Dramaturgie des »Manru« sind nicht die einzigen Wagner-Anleihen, aber die massivsten. Im Zentrum des Akts aber steht der Auftritt Jagus mit Violine und Zymbalon, also die Musik der Romungre. Und damit

kehrt das ethnische Motiv wieder in den Akt zurück. Auch das Ehedrama ist musikalisch also ethnisch unterfüttert. Die oben beschriebene Quintolen-Figur, die erstmals im 1. Akt bei Hedwigs kategorische Ablehnung des »Heiden« Manru auftrat und seit der Szene, in der Ulana Urok um den Liebestrank bittet, für die »Roma-Gefahr« stand, durchzieht im Orchester den ganzen 2. Akt. Die »Gefahr« ist also immer präsent. Und wenn wir diese nervöse Musik im Ohr haben, dann klingen Ulanas ruhigen, innigen Wiegenlieder geradezu slavisch. Paderewski tut mit seinem »Wagnerismo« also genau das, was er als Berliner Student gefordert hatte: deutsche Technik mit nationalen Inhalten füllen.

Hypnose oder: Das Kabinett des Dr. Paderewski

Der 3. Akt beginnt mit einem sinfonischen Vorspiel, das in unserer Inszenierung gestrichen ist, weil sein Material und sein dramatischer Gehalt in der 1. Szene des 3. Akts wiederkehrt. Vorbild ist der Walkürenritt, das Vorspiel zum 3. Akt der »Walküre«. Manru ist nach der Liebesnacht mit Ulana ins Tatra-Gebirge gelaufen und erlebt unter dem Eindruck des Liebestranks Halluzinationen. Das Hauptmotiv wird zunächst von der Pikkoloflöte vorgetragen und wandert im Laufe der Szene durch nahezu alle Instrumentengruppen des Orchesters. Es ist ein grell flackerndes Wetterleuchten oder Blitzen. Das zweite Motiv ist »Ist der Mond am Himmel voll, dann wird der Zigeuner toll«. Das rassistische Motiv der Góralen treibt ihn in irrsinniger Angst vor sich her, bis er erschöpft zusammenbricht und in einen von Albträumen geschüttelten Schlaf verfällt. Die Träume entsprechen in ihren stürmischen und Ruhephasen dem Zug der Wolkenmassen, die über den Himmel jagen und den Mond mal freigeben, mal verdecken. Äußerer und innerer Sturm sind nicht mehr zu unterscheiden. Das dritte Motiv ist das durch die übermäßige Sekund geprägte Wandermotiv der Roma »Lasst uns wallen«, das erstmals hinter der Bühne ertönt und Manru wie eine Halluzination vorkommt. Es löst das vierte Motiv aus, eine irisierende Klangfläche aus chromatisch aufsteigenden Figuren, die von Flöten, Harfe und Glockenspiel dominiert wird. Sie erklingt erstmals auf Manrus Worte »Es ist, als ob man tief im See dort sänge«, ist also eine Art Lorelei-Motiv und konfrontiert den seiner Sinne kaum mehr mächtigen Manru mit der Versuchung, mit seinem Leben seiner Zerrissenheit ein Ende zu bereiten. Das fünfte Motiv ist das Quintolen-Motiv über der übermäßigen Sekunde, das Motiv der »Roma-Gefahr« aus dem 1. und 2. Akt, das nun der Traumsphäre, den unbewussten oder verdrängten Triebkräften zugeordnet wird. Es wird vom zweiten, »Ist der Mond am Himmel voll, dann wird der Zigeuner toll« ausgelöst, erklingt auf die Worte »Mir ist's, als wär ich krank« und zieht Manru magnetisch zu den Erumanels zurück. Die Bauern haben mit ihren rassistischen Liedern ihren Zweck erreicht. Sie haben Manru »krank« gemacht.

Die Musik und die Regieanweisungen der Pantomime erklären sich gegenseitig: »Der Mond erscheint in seinem vollen Glanze. Manru beginnt sich mit geschlossenen Augen, wie von einer magnetischen Kraft emporgezogen, zu erheben.« »Manru schreitet mit ausgestreckten Händen, die Augen noch immer geschlossen, den Bergen zu.« »Der Mond wird durch schweres Gewölk verdeckt.« »Manru strauchelt und sinkt wie ohnmächtig zu Boden.« Es ist unverkennbar, dass Paderewski und Nossig in dieser Szene von den berühmten Hypnose-Experimenten beeinflusst wurden, die der Pariser Neurologe Jean-Martin Charcot in den 1880er Jahren öffentlich an der Salpêtrière vorführte. Sie inspirierten auch Freud zu seinen Interpretationen der menschlichen Psyche. Die »Traumdeutung« erschien zwei Jahre vor »Manru«. Die Nachtwandelszene der Oper ist komponierte Traumdeutung. Oder – mit Charcots Worten – »Hyperästhesie« (Sensibilitätssteigerung). Manrus Trancezustand wird aber nicht ordnungsgemäß wieder aufgelöst. Der brutale »Zigeunermarsch« reißt ihn schockartig aus der Hypnose in die wirkliche Welt zurück. Er unterliegt nun weiter der Gewalt der Suggestion. Robert Wiene hat dieses Denkmodell knapp zwei Jahrzehnte später in seinem berühmten Film »Das Kabinett des Dr. Caligari« popularisiert. Nach dem bürgerlichen Intermezzo des 2. Akts befinden wir also wieder mitten im ethnischen Konflikt, der eine handfeste Realität ist, die aber viel mit Einbildungen zu tun hat. Es ist überraschend, wie die gesamte Roma-Handlung des 3. Akts die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie verwischt. Sie wird vom »Zigeunermarsch«, mit dem sie beginnt und endet, gerahmt. Dieser Marsch hat in seiner unerbittlichen Motorik, seinem beängstigenden Crescendo selbst etwas von einem Albtraum, als würden nicht lebendige Menschen wandern, sondern eine Walze über das Land rollen. Ihre Naturlaute »hu, hu« und »hei, ha« klingen wie das Rauschen des Sturms, der auch Manrus innerer Sturm ist. Wenn sie sich zu Worten formen, beschwören sie »Wellen«, »Lawinen« und »Feuer« bzw. in Asas Verführungslied (einer Art »Habanera«) »Lagerflamme«, »Tau«, »Berg und Tal«, also drei der vier Elemente. Bei Manrus Erwachen kommt das instrumentale Wetterleuchten aus der Nachtwandelszene, bei Asa der »Wind« als viertes Element hinzu. Der Traum scheint noch nicht zu Ende zu sein. In der Tat endet der ganze Szenenkomplex mit der ostinaten Beschwörung »Hinweg! Es tagt! Es tagt!« Und kurz zuvor wurde Manrus Zustand als »Er träumt« beschrieben. Dennoch ist der Bewusstseinszustand der ganzen Szene ambivalent. Realität und Einbildung verschwimmen ständig. Bereits in der Traumsequenz halluzinierte Manru das Lorelei-Motiv »Es ist, als ob man tief im See dort sänge«. In der 2. Szene kommt Asa auf einer Barke über den Morskie Oko gefahren. Hat er sie tatsächlich gehört oder ist alles nur Fieberwahn?

Wie der Traum funktioniert

Auf der Handlungsebene besteht die Roma-Handlung aus sechs Episoden:

1. Der bewusstlose Manru wird gefunden. Die Erumaneln erscheinen seinem kranken Hirn als Naturgewalten, Asa als Hypnotiseurin: »Mit Zaubermacht / führt's in unsere Mitte ihn. / Ich hab so stark an ihn gedacht / und zog ihn zu mir hin.« Das Wetterleuchten-Motiv im Orchester veranlasst den erwachenden Manru, alles für Traum zu halten. Asa will ihn wieder aufnehmen, Oros, Anführer der Erumaneln, opponiert und verstößt den Renegaten aus der Sippe. Oros' Fluchszene wiederholt Ulanas Verfluchung durch ihre Mutter im 1. Akt – mit der »zigeunerischen« übermäßigen Sekund in der Fluchformel. Manru steht – freudianisch gesprochen – unter Wiederholungszwang. Er projiziert die traumatische Urszene des Verstoßenseins aus der Dorfgemeinde zwanghaft auf die Roma.
2. Asa wersetzt sich Oros und versucht Manru zu verführen. Manru leistet Widerstand. Damit stellt er sich auf die Seite Oros' und der Góralen. Er will nicht, dass die Rassisten recht behalten mit ihrer Zuschreibung »Ist der Mond am Himmel voll, dann wird der Zigeuner toll.« Freudianisch gesprochen kämpfen hier Lust- und Realitätsprinzip miteinander: der Wunsch nach Rückkehr (in die Kindheit, die Geborgenheit) mit der Pflicht des Ehemanns und Vaters.
3. Asa fährt ein ganzes Arsenal »orientalisierender« Klangkünste incl. in übermäßigen Sekunden »schluchzender« »Klezmer-Klarinetten« auf, um Manrus Widerstand zu brechen. Sie erringt einen Etappensieg, indem sie Manru in die Falle des Selbstmitleids lockt. Die Orientalismen treten hier selbst im Zusammenhang der Klangsprache des ganzen Aktes so geballt auf, dass die ganze Szene wie ein Albtraum erscheint. Das Vorbild Kundrýs im 2. »Parsifal«-Akt ist mit Händen zu greifen. Asa lockt Manru mit »komm, komm [holder Knabe]«, verspottet ihn mit Lachmotiven und nennt ihn einen »Toren«.
4. Manrus Widerstand schmilzt an der Herzwärme des Selbstmitleids dahin. Asa greift zur nächsten Kundrý-Taktik. Sie spielt ihm singend die Mutter vor und deutet ihm in dem Wiegenlied »Seltsam ist das Zigeunerkind« sein Schicksal um – ein weiterer Hinweis auf das infantile Lustprinzip. Manru, der sich der Zuschreibung durch die Góralen erwehren will, unterliegt nun der Gegenzuschreibung Asas. Das Wiegenlied wird zu einem gespenstischen Bacchanal, in dem die ganze Roma-Gemeinde Manru wie in einem Albtraum zuleibe rückt. Tatsächlich antwortet er tannhäuserhaft: »Lass ab, lass ab, / Oh hör mein Flehn! / Ich fühl's, / Ich könnt' nicht widerstehn.« Tannhäuser: »Aus deinem Reiche muss ich fliehn! / Oh Königin, Göttin, lass mich ziehn!« Manru kann sich nur mit Gewalt losreißen, ist seiner Sinne aber wieder um Grade weniger mächtig.

5. Asa führt einen Konflikt zwischen Oros und Manru um die Macht herbei, d.h. sie lenkt Manru von seinem eigentlichen Konflikt und Ziel ab und zersplittert seine Widerstandskraft. Ihr Komplize dabei ist Jagu, der offenbar eine eigene Rechnung mit Oros zu begleichen hat. Aus heiterem Himmel taucht im Kollektiv der Vorwurf auf, Oros sei ein Tyrann. Die Revolte steigert sich zu einer monumentalen Chor-Explosion und nimmt einen albaumhaften Charakter an.
6. Manru ist jetzt, ohne dass er dazu etwas beigetragen hätte, »Führer« der Erumanels geworden. Er könnte dem Gewährenlassen des Lustprinzips ein moralisches Deckmäntelchen umhängen, widersteht dieser Versuchung jedoch. Da setzen Asa und Jagu die Geheimwaffe ein, der kein Erumanel widersteht: »Auf, Geigen, spielt!« Zymbalon und Solovioline konzertieren wie bei Jagus Auftritt im 2. Akt. »Hat er kein Herz mehr, kein Gefühl«, fragt der Chor. »Ach ja, mir schmilzt das Herz, hör ich die Geigen«, antwortet Manru: »Wie Wein ist's, der zu Kopfe stieg.« Musik als Droge. »Es ist mein Sieg«, triumphiert Kundry-Asa. Manrus Bekehrungsgeschichte mündet in eine dröhnende Apotheose: ein statisches Tableau der Chormassen mit gegen die Góralen gerichteten Parolen »Vergessen ist die Bauernmagd« und skandierten »Heil«-Rufen für den »Fürsten«, das sich in den Vortragsbezeichnungen von »Largo« über »Pomposo« zu »Maestoso« steigert. Es berauscht sich an seiner eigenen Machtdemonstration und kippt unvermittelt in den trockenen, militärisch straffen »Zigeunermarsch« des Anfangs um, der nun wirklich wie eine Kriegserklärung klingt. Das alles nimmt sich wie eine bedrohliche Angstvision aus, die vor unseren erschrockenen Augen vorüberzieht: fantastisch übersteigert, nicht realistisch. Und tatsächlich führt diese Angstvision zu einer weiteren »Wahnsinnsszene«, derjenigen Ulanas nämlich, die mit ihrem Sprung ins Wasser, ihrem Suizid endet. Die Haupthandlung des 3. Akts wird also gleich zweimal gerahmt: durch den »Zigeunermarsch« und durch die »Wahnsinnsszenen« der beiden Held*innen.

Zwei Schlüsse

Den Machtkampf zwischen Oros und Asa hatten die Autoren Karszewskis Roman entnommen. Er ist dort allerdings ein Generationen- und Geschlechterkonflikt: Asa ist nicht mehr bereit, das patriarchale Führungsprinzip innerhalb der Roma-Ethnie anzuerkennen und stürzt Oros, der im Roman Aprasch heißt, indem sie ihn kraft ihrer körperlichen und geistigen Überlegenheit demütigt. In der Oper wirft Oros »seinen Stab auf den Boden hin«. Im Roman wird er von Asa selber niedergeworfen. Tumry / Manru spielt dabei keine Rolle. Asa wird ihn später dazu benutzen, um Aprasch weiter zu demütigen. Obwohl der Roman das Verhältnis von Tumry und Asa vielschichtig schillernd und uneindeutig beschreibt,

besteht im Endeffekt nicht mehr als solidarische Sympathie zwischen den beiden Außenseitern, die je auf ihre Weise an verknöcherten Regeln traditioneller Gemeinschaften rütteln. Paderewski und Nossig lassen sie in der ersten Fassung des Schlusses, die in Dresden und Lemberg aufgeführt und noch im New Yorker Klavierauszug gedruckt wurde, obwohl dort schon der 2. Schluss zur Aufführung kam, als junges Paar auftreten, das nach Art der »Zauberflöte« den Generationenwechsel bei den Erumans vorantreibt. Sie erscheinen, »sich umschlungen haltend«, in der Morgenröte auf der das Morskie Oko überragenden Klippe. Oros springt aus einem Versteck hervor und stürzt Manru mit dem Ausruf »Der Platz ist mein!« in den See. Die Autoren machten also den Machtkampf zum Motiv der Tragödie. Oros wird durch seine Schlussworte zu einer Art Alberich. Den Klippensturz entnahmen sie Puschkins Poem »Die Zigeuner«, wo das Motiv im selben Zusammenhang vorkommt. Doch dieser Schluss wurde kritisiert, da der Machtkampf nicht stark genug eingeführt worden sei, sodass Urok, der ursprünglich nur irre gelacht hatte, Ulanas Tod als wahrhaft Liebender wie die schillersche Nemesis an Manru rächt. Da heute offenbar nur noch von diesem Schluss Orchestermaterial existiert und er Urok eine neue dankbare Szene gibt, wird er auch in unserer Aufführung gespielt. Oros' Name leitet sich von dem Suffix »-oro« her, der im Roman an alle Substantive angehängt ist: Mutes-oro – Tod, Nadna-oro – Krankheit, Gives-oro – Verderben, Rat-oro – Nacht usw. Den »Mroden-oro – Gott« ruft Oros auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung in der Oper sogar an. Der Begriff hatte sich den Autoren offenbar eingeprägt.

Urok, der Trickster

Urok gerät mit dem neuen Schluss allerdings ins konventionell Seichte des tragisch Liebenden. Das war im Verlaufe der Oper bei weitem nicht so. Auch dort beschützt er Ulana zwar immer wieder gegen die Gewalt der Dorfgemeinschaft, der Mutter, ihres Mannes, verbindet seinen Schutz aber pfiffig berechnend mit erotischen Annäherungsversuchen, die Ulana demonstrativ überhört, was Urok aber nicht an sich heranlässt. Er behandelt sie mal voll Mitleid, hilft, tröstet, zieht sie im nächsten Moment aber auch sarkastisch auf, schleudert ihr wie allen anderen Personen der Oper permanent brutale Wahrheiten ins Gesicht, zieht sie weiter runter, statt sie aufzurichten oder hetzt Kampfhähne gegeneinander, um Konflikte einem Ende mit Schrecken entgegenzutreiben. Er ist eine unausgeglichene, gespaltene Persönlichkeit, deren eine Seite zu großem menschlichem Mitgefühl fähig, deren andere in ihrem sozialen Agieren aber deutlich gestört ist. Oft lässt er jegliche Empathie vermissen, jedes Gefühl dafür, was einer Situation, einer Gefühlslage angemessen ist, was seine Worte beim anderen auslö-

sen. Urok spricht mit dem Scharfblick des Außenseiters, der nichts zu verlieren hat, aus, was Sache ist. Egal, ob es seinen oder den Interessen der anderen nützt oder schadet. Die Sprunghaftigkeit seiner beiden Seiten macht ihn unberechenbar, undurchschaubar, widersprüchlich. Man kann sich seiner Zumutungen nur erwehren, indem man ihn nicht ernst nimmt. Damit manövriert er sich immer tiefer in die Außenseiterrolle hinein. Er zeigt Symptome einer autistischen Störung, die man heute als Asperger-Syndrom bezeichnet. Zu seinen Ticks gehören das Nachäffen der Anderen; zwanghaft-unsicheres Kichern und Wiederholen von Worten; sprunghaftes Wechseln von Standpunkten; Maskerade, also das Schlüpfen in Rollen, z. B. die des Zauberers, der Ulana den Zaubertrank braut, obwohl er sich der Unsinnigkeit der Aktion bewusst ist; närrisches Singen von Kinderliedern, statt zu sagen, was er sagen will; reflexhaft-demonstratives Abstreiten von Gefühlen («Doch mir ist's einerlei»), das übergangslos in enorme emotionale Brutalität und Identifikation z. B. mit Ulanas Bedrückern umschlägt; Freude an destruktiver Energie; und nicht zuletzt seine Inselbegabung. Urok ist allen anderen Figuren des Stücks intellektuell haushoch überlegen. Er ist der Einzige, der sieht und versteht, auch wenn er mit seiner Einsicht niemandem helfen kann: weder Ulana, noch Manru, noch sich selbst – das Los des Intellektuellen. Damit übernimmt er wie Wagners Loge die Funktion des Conférenciers, der uns das Stück laufend deutet, des unbeteiligt Beteiligten, des moralisch indifferenten Tricksters, der wohlütig und tückisch ist, Gutes wie Böses schafft. Diese faszinierende Ambivalenz, die die Figur dem Roman verdankt und die im Schluss der ersten Fassung durch Uroks irres Lachen gekrönt wurde, biegt die zweite Fassung ins Biedere um.

Werfen wir einen Blick in Kraszewskis Roman, um uns zu vergegenwärtigen, was in dieser Figur mitschwingt. Urok ist dort der »dumme Janek« (Hänschen). Janek ist wie Tumry und Matrana ein Ausgestoßener. Der Roman beschreibt ihn folgendermaßen: »Es war ein merkwürdiges, eigenartiges Geschöpf: halb ein Irrsinniger, halb ein Weiser; ein Mensch der sonderbarsten Gestalt und Art; ein Mensch, der vielleicht einzig dasteht. Der dumme Janek mochte wohl zwanzig und etliche Jahre alt sein, erschien aber bei weitem älter. Sein gelblich blaßes Gesicht mit seinem krankhaften Aussehen war so verzerrt, als ob es Spuren der Epilepsie an sich trüge. Kein Härchen bedeckte dasselbe. Seine kleinen dunklen Äuglein saßen tief im Kopfe wie runde Schwarzdornfrüchte. Seine winzig kleine Gestalt mit ohne jegliches Verhältnis langen dünnen Armen und kurzen Beinchen bildeten mit dem riesig großen, breiten Kopf einen sonderbaren Kontrast. Janek glich einem jener Wald-Alraune, mit denen die Phantasie des Volkes tiefe Waldschluchten und Gehege so zahlreich bevölkert. Seit seiner Kindheit betrachtete man ihn als eine unbrauchbare Missgeburt in der

Hütte und so schlenderte er ganze Tage lang umher und tat, was ihm eben gefiel. Er schlief auf dem Backofen oder neben demselben, auf dem Erbsenstroh oder dem Heuboden. Er trieb sich im Walde umher, kurz: er tat, was ihm behagte. Alle Hunde und Kinder des Dorfes kannten ihn. Die ersteren kläfften ihn beständig wütend an und die letzten spielten ihm allerhand Schabernack und verfolgten ihn ohn Erbarmen. Alle seine Blutsverwandten, Schwester und Brüder setzten ihm arg zu und misshandelten ihn auf jede Weise. Das trockene Stück Schwarzbrot, das er sich halb erbetteln musste, warf man ihm gar oft mit Vorwürfen zu und verfuhr mit ihm überhaupt auf eine höchst ungerechte Weise, denn Janek war zu allen, noch so schwierigen Dienstleistungen bereit und verrichtete sie, wenn man ihn denn brauchen wollte, gründlich, gut und willig. Er holte Wasser, hackte Holz, sammelte im Walde Pilze oder klopfte Hanfstengel, und mochte die Arbeit sein, wie sie wollte, er verrichtete sie gern, freudig und zu jeder Tageszeit. Trotzdem man ihn den Dummen nannte, war Janek gar nicht so dumm, wie man allgemein glaubte. Da er aber bei allem, was man mit ihm sprechen wollte, immer eine Lache aufschlug, so zuckte man die Achseln und nannte ihn den Dummen. Die keineswegs zu beneidende Lage des armen Zwergs brachte ihn nicht im Mindesten in Harnisch. Er war im Gegenteil immer bei der Hand, munter und fidel. Er meinte es mit jedem gut und war zum Geplauder immer gerne bereit, obgleich ihm die Sprache höchst schwerfiel. Während er sprach, zischte er immer. Im Dorfe geht es just so wie in der ganzen Welt zu: Hatte man jemand einmal der Dummheit geziehen, so mag er zusehen, wie er es jemals los wird. Janek blieb also »der Dumme« und diesem Umstand hatte er die große Freiheit, in der er sich so sehr gefiel, zu verdanken. Er und Tumry begegneten einander oft im Wald. Und da der Zigeuner in dem kleinen Janek einen ebenfalls Verachteten und Verfolgten erblickte, wie er selbst es war, hatte er eine Art Mitleid mit ihm. Janek plauderte dafür mit jenem und wies ihm die Stellen im Wald an, wo er das richtige Holz fand und gar oft teilte er mit dem armen Zigeuner seinen Vorrat an Pilzen, den er im Sack mit sich trug. Tumry gewöhnte sich schließlich an den dummen Janek, gewann ihn lieb und zählte ihn nicht mehr zu seinen Feinden.«

Obwohl Janek immer das Gute tut, ist er im Reden oft irritierend zynisch. Am Ende wird er Tumry lachend den Strick reichen, um sich aufzuhängen. Diesen Zynismus hat Paderewski auf seinen Urok – der polnische Begriff bedeutet: Zauber – übertragen. Uroks musikalische Visitenkarte ist die Ganztonleiter, also eine Tonleiter, die nicht aus Halb- und Ganztonschritten, sondern ausschließlich aus Ganztonschritten besteht. In der slavischen Musik ist sie als »Tschernomor-Leiter« bekannt, weil sie in Michail Glinkas Oper »Ruslan und Ludmila« dem bösen Zwerg Tschernomor zugeordnet ist, der die Braut des Titelhelden

raubt und damit die Handlung der Oper, nämlich Ludmilas Rückgewinnung auslöst. Den kleinen, ein wenig unheimlichen Janek, der eine tiefe Zuneigung zu Matruna fasst, aber realistisch genug ist, zu wissen, dass diese Zuneigung keine Liebe sein darf – die dichten ihm im Roman wie in der Oper die neidischen Frauen an –, diesen Janek mit Tschernomor gleichzusetzen, lag für einen slavischen Komponisten also auf der Hand. Paderewski und Nossig aber slavisieren die Figur noch weiter. Bei Kraszewski ist Janek ein Abkömmling des E.T.A.Hoffmannschen Klein-Zaches, wie der Hinweis auf seine Spinnenbeine und seine Alraunengestalt zeigt. Bei Paderewski aber beschimpfen die Mädchen Urok als »Uhu, Natter, Kröte, Giftpilz, Unhold, Waldzweig, Drachenei, Teufelsbrei«. Damit setzen sie Urok mit dem »Unhold Ohneseele« Koschtschej gleich, einem der beliebtesten Bösewichter der slavischen Märchenwelt. Koschtschej ist ein alter Mann, der wie Tschernomor jungen Mädchen nachstellt und sie entführt. Und nur, weil auch Ulana diesem alten Volksaberglauben anhängt, bittet sie Urok um den Zaubersaft. Auch auf diese Weise gab Paderewski seiner Góralen-Welt eine stark slawisch-folkloristische Farbe.

Das Z*-Wort: Rufmord und Verklärung

Zum Schluss müssen wir noch auf den heiklen Punkt der Oper zu sprechen kommen. »Manru« stellt das Thema Diskriminierung anhand eines Roma-Helden dar. Seine Autoren sind ein polnischer Komponist, der sehr sensibel auf Antipolonismus und ein jüdisch-polnischer Publizist, der sehr sensibel auf Antisemitismus reagierte. Die Sprache des Librettos wirkt aus heutiger Sicht jedoch unsensibel. Es gewährt denen, die Vorurteile gegen Roma haben, breiten Raum und stellt die Roma selbst im 3. Akt aus der Perspektive eines Angsttraums dar, zum Teil sogar mit Klischees, die auch gegen Juden vorgebracht wurden. Die Rezeptionsgeschichte deutet darauf hin, dass die Erumans der Oper ausnahmslos positiv gesehen wurden. Ihre Darstellung hat im Sinne der Stellungnahme des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma vom 9. Oktober 2015, »Erläuterungen zum Begriff ›Zigeuner‹«, nichts mit »der Lebensrealität der Sinti und Roma« zu tun, sondern dient als Projektionsfläche für eigene Sehnsüchte. Produzenten wie Rezipient*innen identifizierten sich romantisch mit ihnen. Die Exilpolen, die dem Werk in Dresden einen Triumph bereiteten, verstanden sie als Symbol der Diaspora-Polen, die unterwegs zu ihrem eigenen Staat waren. Nossig verstand sie als Symbol der Juden, die einen eigenen Staat benötigten, um der Verfolgung ein Ende zu bereiten. Paderewski erklärte vierzehn Tage vor der New Yorker Premiere auf einer Pressekonferenz: »Ich bin der Überzeugung, dass die Neuartigkeit des ›Manru‹ in folgendem liegt: Im Gegensatz zu der üblichen Liebesgeschichte entwickelt er sein Thema vor dem Hintergrund des Konflikts zwi-

schen zwei Rassen, den Slaven und den Zigeunern. Ich brauche nicht zu betonen, dass dies ein durch und durch musikalischer Gegenstand ist. Manru, der Held dieses Stücks, verlässt seine Frau nicht, weil er eine andere Frau liebt, sondern weil ihn die Musik, die ihm unwillkürlich einfällt, an seine Lieblingszigeunerweise erinnert. [...] Die lyrischen Stellen der Oper sind hauptsächlich von Zigeunerliedern inspiriert, keine allerdings ist eine exakte Nachahmung.«

Wenn wir »Manru« 2022 aufführen, können wir nicht naiv mit dem historischen Sprachgebrauch umgehen. Autoren wie Kraszewski und Paderewski führen uns vor Augen, zu welch inhumanen Folgen Diskriminierung führt. Die Sprach-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften haben seither aufgedeckt, was diesen Autoren nicht klar war: dass Diskriminierung mit der Sprache anfängt, die unser Denken und Fühlen prägt. Welche Stellung unsere Inszenierung zur Sprache des »Manru« bezieht, legt Katharina Kastening in diesem Programmheft dar. Wir wollen die historische Sprache der Oper, die in Teilen der Gesellschaft noch die heutige ist, wie der Zentralrat Deutscher Sinti und Roma darlegt, nicht glätten, weil wir das Zerstörungswerk, das sie in der Oper anrichtet, nicht ausblenden wollen. Gleichzeitig ist es der Oper Halle ein Anliegen, den Betroffenen das letzte Wort zu geben und ihrem Erleben der inhumanen Zuschreibungsgeschichte zuzuhören. Es stammt aus der genannten Stellungnahme des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma und ist online auf dessen Website abrufbar:

»Zigeuner« ist eine von Klischees überlagerte Fremdbezeichnung der Mehrheitsgesellschaft, die von den meisten Angehörigen der Minderheit als diskriminierend abgelehnt wird – so haben sich die Sinti und Roma nämlich niemals selbst genannt. Die Durchsetzung der Eigenbezeichnung Sinti und Roma im öffentlichen Diskurs war von Anfang an ein zentrales Anliegen der Bürgerrechtsbewegung, die sich vor allem seit Ende der Siebzigerjahre in der Bundesrepublik formierte. Dadurch sollte zugleich ein Bewusstsein für jene Vorurteilsstrukturen und Ausgrenzungsmechanismen geschaffen werden, die im Stereotyp vom »Zigeuner« ihre Wurzeln haben. [...]

Die Bezeichnung ›Zigeuner‹ [...] ist untrennbar verbunden mit rassistischen Zuschreibungen, die sich, über Jahrhunderte reproduziert, zu einem geschlossenen und aggressiven Feindbild verdichtet haben, das tief im kollektiven Bewusstsein verwurzelt ist. Ab dem 16. Jahrhundert setzte sich in Deutschland die (irrig) Auffassung durch, ›Zigeuner‹ sei abgeleitet von ›Ziehgauner‹. Auch in einem der ersten Lexikonartikel zum Stichwort ›Zigeuner‹, 1848 im Brockhaus erschienen, wird dieser Zusammenhang explizit hergestellt. Dort findet man die ganze Palette negativer Stereotypen über unsere Minderheit aufgelistet, bis hin zu

der Behauptung, ›Zigeuner‹ würden Kinder stehlen. Noch in der 2. Auflage des Dudens sinn- und sachverwandter Wörter aus dem Jahr 1986 wird unter dem Stichwort ›Zigeuner‹ auf die Begriffe ›Abschaum‹ und ›Vagabund‹ verwiesen.

Wer dafür plädiert, den Ausdruck ›Zigeuner‹ als Sammelbezeichnung »wertneutral« zu verwenden, blendet nicht nur diesen historischen Kontext aus. Er ignoriert auch völlig den heutigen Gebrauch in der Umgangssprache, in der ›Zigeuner‹ immer noch als Schimpfwort benutzt wird: In den einschlägigen rechtsextremistischen Internetforen gehört dieser Begriff, samt den dazu gehörigen verleumderischen Inhalten, ebenso zum gängigen Vokabular wie in Fußballstadien, wo Fans gegnerische Mannschaften mit ›Zigeuner‹ oder ›Zigeunerpack‹ beschimpfen.

Das von böartigen Vorurteilen einerseits und romantischen Klischees andererseits bestimmte Bild vom ›Zigeuner‹, das in unzähligen Romanen, Filmen und Operetten vervielfältigt wurde (und immer noch wird), hat sich längst verselbständigt. Als schillernde Projektionsfläche sagt es viel über die Fantasien, Ängste und Wünsche derer aus, die es benutzen. Mit der Lebensrealität der Sinti und Roma hat es schlicht nichts gemein.

Die Eigenbezeichnung Sinti und Roma ist wesentlicher Teil unserer Identität als Minderheit. In unserer pluralistischen Gesellschaft sollte dieses ureigenste Recht auf Selbstbestimmung respektiert werden.«

Boris Kehrmann

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume [Kunst] fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!

Brecht: An die Nachgeborenen

Das Adam Mickiewicz Institut ist eine polnische Kulturinstitution. Seine Mission ist, das Interesse an polnischer Kultur weltweit zu entwickeln.

Das Institut hat über **8000** Projekte realisiert, die von **60 Millionen** Besuchern aus **70** Ländern gesehen wurden.

Es unterhält auch das Internetportal **WWW.CULTURE.PL**, wo täglich über neue Ereignisse und Veranstaltungen der polnischen Kultur berichtet und informiert wird.



Ministry of
Culture
and National
Heritage of
the Republic
of Poland



ADAM
MICKIEWICZ
INSTITUTE



Michael Wendeborg Musikalische Leitung

Der Württemberger begann seine Karriere als Pianist des Ensembles Intercontemporain Paris. Er war Repetitor und Kapellmeister in Wuppertal, Mannheim, Luzern sowie unter Daniel Barenboim an der Berliner Staatsoper. Seit 2016 ist er Erster Kapellmeister der Oper Halle, seit 2020/2021 kommissarischer Chefdirigent. 2021/2022 leitet er hier die Premieren »Tristan und Isolde«, »Ein Sommernachtstraum«, »Manru« und »Traumspiel«. An der Semperoper Dresden brachte er im Januar 2022 Torsten Raschs »Die andere Frau« zur Uraufführung. Für das Label Bastille Musique spielte er das Klavier-Gesamtwerk von Pierre Boulez ein.



Katharina Kastening Regie

Die freiberufliche Regisseurin ist seit 2019/2020 als Spielleiterin an der Oper Frankfurt tätig, wo sie zuletzt als Regisseurin und Bildregisseurin die Entwicklung der Streaming-Reihe mitgestaltete. Engagements führten sie zum Theater an der Wien, zur Opera Northern Ireland, den Internationalen Händelfestspielen Göttingen und zum Abu Dhabi Festival. Sie arbeitete mit dem Regisseur Keith Warner u. a. beim »Ring des Nibelungen« am Royal Opera House Covent Garden, bei Verdis »Macht des Schicksals« an der Semperoper Dresden, wiederholt am Theater an der Wien sowie beim Festival Cantiere Internazionale d'Arte Montepulciano. Die Londonerin absolvierte an der Royal Holloway University of London ein Bachelorstudium in Theaterwissenschaften sowie ein Masterstudium an der Royal Academy of Dramatic Art in den Fächern Text und Performance mit Spezialisierung auf Regie und mit Fokus auf Rassismus, BAME Kunst und Künstler*innen und Kultur und Identität in der Darstellenden Kunst.



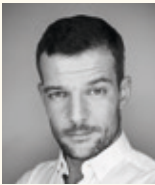
Gideon Davey Bühne

Der britische Bühnen- und Kostümbildner ist für Theater, Film und Fernsehen. 2005 wurden seine Kostüme zu Monteverdis »Rückkehr des Odysseus« am Münchner Nationaltheater von der »Opernwelt« als »Kostümbild des Jahres« nominiert. Er arbeitet mit namhaften Regisseur*innen zusammen. Zu den wichtigsten gehören David Alden, Robert Carsen, Andreas Homoki, Jeetske Mijnsen, Walter Sutcliffe und Floris Visser. Seine Ausstattungen waren in Aix-en-Provence, Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Caen, Dresden, Edinburgh, Essen, Frankfurt a. M., Glyndebourne, Graz, Karlsruhe, Köln, Lausanne, London, Lyon, Madrid, Mailand (Scala), Moskau (Bolshoi), München, Nancy, New York, Paris, Salzburg (Festspiele), Santa Fè, Straßburg, Turin, Venedig, Versailles, Wien und Zürich zu sehen.



Johannes Köhler Choreinstudierung

Der ehemalige Thomaner wurde 1988 in Schwerin geboren und 2005 in die Nachwuchsförderklasse für Dirigat an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig aufgenommen. 2008–2014 studierte er in Weimar Orchesterdirigieren. Von 2012–2015 war er Gastdirigent des Akademischen Orchesters der Martin-Luther-Universität Halle/Saale. Köhler war 2015/2016 Stipendiat des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats im Bereich Chordirigieren. Sein erstes Festengagement als Chordirektor und Kapellmeister führte ihn 2015–2018 an das Pfalztheater Kaiserslautern. Anschließend wechselte er als Chordirektor an das Staatstheater Darmstadt und war auch maßgeblich an der Choreinstudierung des »Lohengrin« an der Nationaloper Lviv beteiligt. Seit 2019/2020 ist er Chordirektor der Oper Halle.



David Laera Choreografie

Der Münchner begann seine Karriere als Tänzer und wechselte anschließend zur Choreografie. Als Choreograf arbeitete er u. a. in Toronto (»Maometto II«), Antwerpen (»Chowantschina«), bei den Internationalen Händel-Festspielen Karlsruhe (»Serse«), in Frankfurt (»La Gazzetta«) und an der Oper Halle (»Sommernachtstraum«, »Rigoletto«). Er assistierte Regisseur*innen und Choreograf*innen wie David Pountney, Beate Vollack, Robert Carsen u. a. an den Opernhäusern und Festivals von Düsseldorf, München, Bregenz, Salzburg, Frankfurt, Zürich, Bordeaux, Madrid sowie bei der Ruhrtriennale und dem New Yorker Lincoln Center Festival.



Thomas Mohr Manru

Der Sänger begann seine Karriere als Bariton und wechselte nach erfolgreichen Jahren unter Dirigenten wie Kent Nagano, Nikolaus Harnoncourt, Gerd Albrecht, Lorin Maazel, Leonard Slatkin, Antonio Pappano, Christoph von Dohnanyi, Rafael Frühbeck de Burgos, Bernhard Klee, Sir Georg Solti und Zubin Mehta ins Heldentenorfach. Seitdem feierte er große Erfolge u. a. als Parsifal, Siegmund, Siegfried, Florestan und Max. Jüngst sang er den Loge unter Kent Nagano mit dem auf Instrumenten der Wagner-Zeit spielenden Orchester Concerto Köln. Er war der Regent in der Leipziger Ausgrabung von Viktor Ullmanns Oper »Der Sturz des Antichrist«. Im Konzertbereich sang Mohr u. a. Beethovens 9. Sinfonie, Mahlers »Lied von der Erde« und Schönbergs »Gurre-Lieder«.



Ks. Romelia Lichtenstein Ulana

Die Sopranistin kam 1998 über Chemnitz und Leipzig, wo sie mit Regisseuren wie Peter Konwitschnys, István Szabó, John Dew und Anthony Pilavachi arbeitete, an die Oper Halle. Hier sang sie sich mit einem vielseitigen Repertoire in die Herzen des Publikums. Die »Opernwelt« nominierte sie 1999 als »Sängerin des Jahres«. 2012 wurde sie zur Kammersängerin ernannt, 2016 mit dem Händel-Preis ausgezeichnet. Gastspiele führen sie an zahlreiche Konzert- und Opernbühnen der Welt. 2002 erhielt die Aufnahme von Dittersdorfs »Hiob«, in der sie die Hauptrolle sang, den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. 2021 / 2022 ist sie u. a. als Ulana in Paderewskis »Manru« und Solvejg in »Peer Gynt« zu hören.



Levent Bakırcı Urok

Der türkische Bariton trat u. a. wiederholt in Hauptrollen beim Maggio Musicale Fiorentino, Verdi-Festival Parma, Seiji Ozawa Festival Japan, mit dem Ensemble des Teatro La Fenice im Markus-Dom, mit dem des Teatro Carlo Felice in Palladios Teatro Olimpico, in Santiago de Chile, Mexico, Warschau, Stuttgart, beim Rundfunksinfonieorchester München u.v.w. auf. 2008 – 2011 war er Ensemblemitglied in Bremen, 2015 – 2018 in Nürnberg, ab 2021 ist er in Halle, wo er in »Rigoletto«, »Manru« und »Traumspiel« zu erleben ist.



Gabriella Guilfoil Hedwig

Die Amerikanerin studierte an der Lawrence University, Wisconsin, USA, und Hochschule für Künste, Bremen. Engagements führten sie an die Opernhäuser von Kiel, Osnabrück und Lüneburg. Die begeisterte Liedsängerin war Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbands, Bremen und Preisträgerin des Kammeroper Schloss Rheinsberg Gesangswettbewerbs. In Halle war sie als Hippolyta im »Sommernachtstraum« und Solistin in Beethovens 9. Sinfonie zu erleben.



Svitlana Slyvia Hedwig

Die Ukrainerin gehörte 2010 – 2015 dem Schleswig-Holsteinischen Landestheater, seit 2015 dem Ensemble der Oper Halle an. Hier sang sie Partien wie Storge in »Jephta«, Selene in »Berenice« und Cornelia in »Julius Cäsar« von Händel, Seymour in Donizettis »Anna Bolena«, Carmen, Fenena in »Nabucco«, Amneris in »Aida« und das Altsolo in Verdis »Requiem«, Mary im »Fliegenden Holländer«, Erda in »Rheingold« und »Siegfried«, die Gräfin in »Pique Dame«, die fremde Fürstin in »Rusalka« und den Komponisten in Strauss' »Ariadne auf Naxos«.



Ki-Hyun Park Oros

Der südkoreanische Bass begann sein Studium in Seoul und schloss es an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden sowie an der Arena Accademia di Musica Rom ab. 2003 gewann er den Dvořák-Gesangswettbewerb, den Mozartpreis und Sonderpreis des Nationaltheaters Prag. Konzerte führten ihn mit den Basspartien großer geistlicher Werke u. a. nach Dublin, Seoul, an das Leipziger Gewandhaus und das Berliner Konzerthaus. An der Oper Halle singt er u. a. Theseus im »Sommernachtstraum«, König Marke in »Tristan und Isolde« und Zoroastro in Händels »Orlando«.



Franziska Krötenheerdt Asa

Die Hallenserin wurde sofort nach ihrem Studium in Weimar ans Theater Erfurt engagiert. Weiter Engagements führten sie nach Berlin, Bremerhaven, die Oper Chemnitz und das Staatstheater Karlsruhe. Ihr Repertoire reicht von Händel über Mozart bis zu Bernsteins »West Side Story«. Sie sang unter Dirigenten wie Nicholas Milton, Enrico Calesso, Frank Beermann und arbeitete mit Regisseur*innen wie Anthony Pilavachi, Walter Sutcliffe und Katharina Thalbach zusammen. An der Oper Halle stellte sie sich mit den weiblichen Titelrollen von »Viktoria und ihr Husar« und »Hänsel und Gretel« vor. Außerdem wird sie Asa in Paderewskis »Manru« und Angelica in »Orlando« singen.



Michael Zehe Jagu

Erste Engagements führten den deutschen Bass nach seinem Studium in Rostock und Berlin zu den Seefestspielen Mörbisch und an das Mittelsächsischen Theater Freiberg. 2014 bis 2018 war er Ensemblemitglied des Landestheaters Detmold, seit 2018 ist er an der Oper Halle engagiert, wo er in dieser Spielzeit u. a. Squenz im »Sommernachtstraum«, Jesus in der »Brockes-Passion«, Jagu in Paderewskis »Manru« sowie die Bass-Soli in Bachs »Weihnachtsoratorium« und Beethovens 9. Sinfonie sang und singt.



Christina Mattaj Ulanas Schwester

Die Sächsin erhielt ihre musikalische Ausbildung am Heinrich-Schütz-Konservatorium Dresden in Gesang und Klavier. An der Hochschule für Musik und Theater München studierte sie Gesang und Gesangspädagogik u. a. bei Maria de Francesca-Cavazza. In Halle übernimmt Mattaj auch solistische Rollen und ist zugleich als Konzertsängerin gefragt. Des Weiteren arbeitet sie im gesangspädagogischen Bereich und der musikalischen Früherziehung.



Kaori Sekigawa Landmädchen

Die gebürtige Japanerin studierte in München und legte in Hamburg ihr Lied-Diplom mit Auszeichnung ab. Solistische Auftritte führten sie als Pamina und Lauretta nach Aachen und im Jahr 2000 zum NDR Studio für Neue Musik. Sie ist ständige Aushilfe in den Chören des NDR und MDR. Seit 2004 gehört sie der Oper Halle an, wo sie u. a. als Papagena in der »Zauberflöte« sowie in dieser Spielzeit solistisch in Händels »Brockes-Passion« und »Hänsel und Gretel« zu erleben war.



Sebastian Byzdra Stimme aus dem Gebirge

Der 1979 in Polen geborene Tenor schloss sein Studium an der Musikakademie seiner Heimatstadt Bydgoszcz ab, absolvierte Meisterkurse und sammelte bereits als Student Bühnenerfahrung. Engagements führten ihn an das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin und nach Italien. An der Oper Halle war er solistisch u. a. in »Edgar Allan Poe«, »Belshazzar«, »Madame Pompadour«, »Mein Freund Bunbury«, »Candide«, »Aida« und »Im Stein« zu erleben.



Kathrin Herold Stimme aus dem Gebirge

Die ausgebildete Bibliothekarin studierte bei Ks. Angela Liebold an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden Gesang und Gesangspädagogik. Meisterkurse führten sie zu Brigitte Fassbaender und Peter Schreier, Engagements an die Landesbühnen Sachsen, nach Meißen, Dessau und schließlich an die Oper Halle, wo sie solistisch u. a. in »Suor Angelica«, »Freischütz« und »Dracula« zu erleben war. Die gefragte Konzertsängerin ist zudem als Gesangspädagogin und in der musikalischen Früherziehung tätig.

Herausgeber: Theater, Oper und Orchester GmbH Halle | Universitätsring 24, 06108 Halle an der Saale
Geschäftsführerin: Uta van den Broek | Texte & Redaktion: Dr. Boris Kehrmann | Fotos: Anna Kolata | Portraits:
Stephan Floss, Nyeleti Khosa, Sophie Klockenbusch, Anna Kolata, Federico Pedrotti & Andreas Pohlmann
Gestaltung: Heinrich Kreyenberg | Spielzeit 2021 / 2022


Ich danke Prof. Dr. Yvonne Kleinmann, Martin-Luther-Universität Halle, Prof. Dr. Stefan Keym, Universität Leipzig, und meinen Hospitanten für kritische Lektüre und Anregungen. Boris Kehrmann



Michael Zehe, Thomas Mohr



Bühnen Halle



Levent Bakirci, Franziska Krötenheerdt, Thomas Mohr,
Chor, Extra-, Kinder- und Jugendchor der Oper Halle