

Bildstarkes Welttheater, barock und aufklärerisch in einem

Autor(en): Christian Fluri
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 2002

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/168c53aa-59d7-4f96-b4eb-30b6953fbc32>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

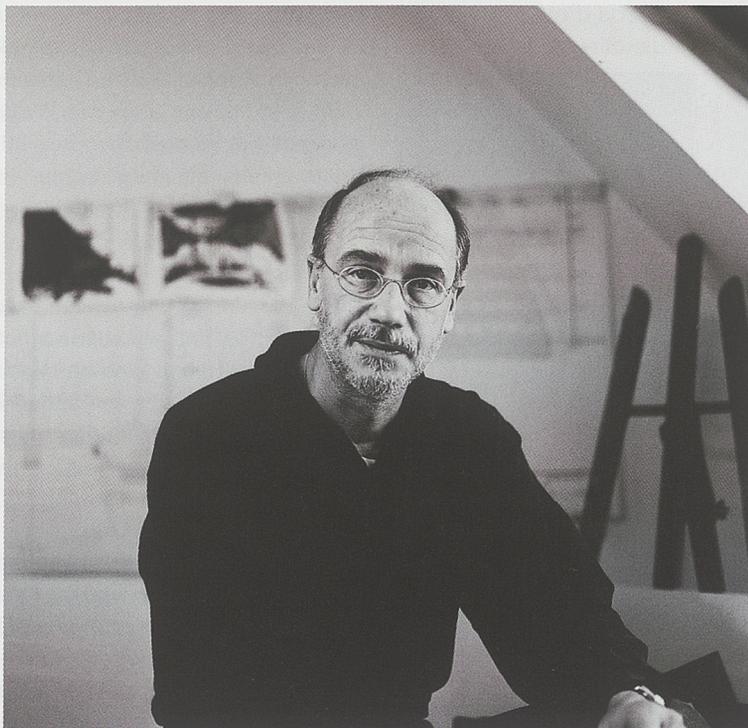
Bilderstarkes Welttheater, barock und aufklärerisch in einem

Christian Fluri

Herbert Wernicke (1946–2002)

Mit dem Opernregisseur und Bühnenbildner Herbert Wernicke haben die gesamte Theaterwelt und im Besonderen das Theater Basel, dem er bis zu seinem Tode verbunden war, einen der ganz grossen Künstler verloren. Während der Ära Frank Baumbauers, 1988 bis 1993, war er fester Regisseur in Basel; nach 1996, in der Zeit, als sein langjähriger Dramaturg Albrecht Puhlmann die Sparte Oper leitete, prägte er das Musiktheater in Basel stark mit.

Herbert Wernicke in seinem Atelier im Haus am Nadelberg, in dem im frühen 16. Jahrhundert Erasmus von Rotterdam gewohnt hatte.



Eine wundervoll schimmernde, grosse goldene Kugel tänzelt gleichsam über die Bühne zwischen zwei beweglichen dunkelblauen und mit alten sakralen Zeichen beschriebenen Vorhangwänden, die den Bühnenraum öffnen, ausweiten, verengen oder schliessen. Kugel und Vorhangwände sind sprechende und gleichzeitig poetische Zeichen des Zaubereiches der Fürstin Alcina, der Titelfigur aus Georg Friedrich Händels gleichnamiger Oper.

Zauber der Theaterkunst wider die Verwüstung der Welt

Die Szenerie aus der Basler Aufführung (1996) ist eines der vielen genialen Theater-Bilder des am 16. April 2002 nach kurzer schwerer Krankheit unerwartet verstorbenen Opernregisseurs und Bühnenbildners Herbert Wernicke, der mehr als zehn Jahre in Basel gelebt hat. Das ergreifende Bühnenkunstwerk hat etwas Exemplarisches für seine Opernarbeiten. Die goldene Kugel ist auch sinnliches Symbol der Kunst, im Besonderen der Theaterkunst, ebenso Symbol einer in Sinnenfreude schwelgenden Kunst der Liebe.

Es sind Bürger, die in Wernickes Lesart das Zauberreich Alcinas zerstören. Sie reagieren zuerst fasziniert, dann verwirrt und – gepackt von der Angst – feindselig. Unter Hohngelächter zerschlagen sie die Kugel. Einer in ihrer Mentalität protestantischen Gesellschaft, in der allein Geldströme fließen dürfen, ist alles Unberechenbare, Verspielte, Verwirrende und Verstörende höchst suspekt – es wird ausgegrenzt, kaputt gemacht. Alcina selbst bleiben nur die Trauer und ihre herzerreissende Klage-Arie. Der Gesang aber ist nicht zerstörbar: Er trägt das Zauberreich als Utopie in sich.

Bilder aus dem Geiste der Musik

Der 1946 im badischen Auggen geborene Herbert Wernicke studierte 1965/66 an der Musikhochschule Braunschweig Flöte, Klavier und Dirigieren und 1967 bis 1971 an der Kunstakademie in München bei Rudolf Heinrich¹ Bühnenbild, arbeitete danach als Bühnenbildner und realisierte 1978 in Darmstadt seine erste Inszenierung: Georg Friedrich Händels Oratorium «Belsazar». Seine ersten Arbeiten in Basel waren Mozarts «Entführung aus dem Serail» (1982) und Verdis «Simone Boccanegra» (1984).

Von umfassender Kenntnis und zugleich vom Theater her gedacht war Wernickes Umgang gerade auch mit der Barockmusik, zu deren Zeit das authentische Kunstwerk noch nicht existierte. Seine Eingriffe erwiesen sich musikalisch und dramaturgisch stets als schlüssig.

Wernicke entwarf seine Theaterbilder aus dem Geiste der Musik – aus deren Tiefenschichten. Aufbauend auf seinem umfassenden Bild- und Geschichtswissen spürte er in den Werken – ob des 17., 18., 19. oder 20. Jahrhunderts – ihr Potenzial an Aktualität auf und reflektierte zugleich die Rezeptionsgeschichte des Werkes, die gesellschaftliche Situation in dessen Entstehungszeit und die Zeit mit, in der die Story spielte.

In «Alcina» denkt er den sich im England des 18. Jahrhunderts, der Zeit Händels, abzeichnenden Wandel von der feudalen zur calvinistisch geprägten bürgerlichen Gesellschaft mit all ihren Widersprüchen mit. Könige und Fürsten waren im Zeit-

alter des Absolutismus grosse Förderer der Kunst, trotz deren – auch in der Oper, in der Musik – subversiver, utopischer und befreiender Dimension. Im protestantischen Bürgertum gab es von Anfang an bilderstürmerische Tendenzen. Die Zerstörer des Zauberreichs stehen – quer durch die Historie – für alle die Gesellschaftsgruppen, die den Künsten den Kampf angesagt haben: also auch für die Kultursparer von heute, die mit dem Geldargument ihre wahren Gründe verdecken.

Immer wieder setzte sich Wernicke mit dem Verhältnis der Gesellschaft zur Kunst auseinander, die er als wichtige Trägerin der Humanität sah. Der gebildete Bürger, der Citoyen, war entgegen dem Kleinbürger alles andere als der Kunst feindlich. Sie nahm in seinem Denken grossen Raum ein und wurde auch im Privaten gehegt und gepflegt – in jeder gutbürgerlichen Stube stand ein Klavier. Der Flügel war in vielen Arbeiten Wernickes Symbol bürgerlichen Kunstverständnisses.

Zu Mauricio Kagels «Aus Deutschland», der Auseinandersetzung mit der Romantik und ihren Folgen, baute er aus ineinander verzahnten Flügeln Caspar David Friedrichs «Eismeer» nach. Sie liegen nach den Kriegen des 20. Jahrhunderts da als Trümmer. Mit und nach den Weltkriegen hat die moderne Gesellschaft die alten Bildungs- und Humanitätsideale endgültig auf den Abfallhaufen der Geschichte gekippt.

Der Stücke-Erfinder

Die umfassende Kenntnis der Barockmusik liess Wernicke die Menschheits-Dramen gerade auch in den oratorischen Werken Händels erkennen. Ebenso las er die Dramen in den Kantaten Johann Sebastian Bachs oder in den religiösen Gesängen und Madrigalen von Heinrich Schütz. Aus ihnen bildete er zusammen mit seinem Dramaturgen Albrecht Puhmann², mit dem ihn eine lange, fruchtbare Zusammenarbeit und Freundschaft verband, neue Musiktheater-Stücke. In Kassel fügte er 1987 vier Bach-Kantaten zum Abend «O Ewigkeit, du Donnerwort» zusammen, in Basel gestaltete er 1999 das tief erschütternde, apokalyptische Anti-Kriegsstück «Wie liegt die Stadt so wüste, die einst

voll Volkes war» nach Schütz' Gesängen, und 2000 folgte «Actus tragicus» nach sechs Bach-Kantaten. Beide Abende markierten Meilensteine der Oper im Theater Basel.³

In «Actus tragicus» zeichnete er die Welt in einer Art vertikalem Baukasten, quasi im Querschnitt. Dabei lag Christus – der von Holbein d. J. – tot im Keller. Gott ist abwesend in der Welt, auch dort, wo er dauernd besungen wird und die Menschen dabei doch nichts anderes tun als ihre immer gleichen öden Alltagsverrichtungen. Wernicke visualisierte hier zudem Bachs Fugen-Form in kongenialer Weise.

Herbert Wernickes Arbeiten waren stets ein Stück Welttheater, erzählten die Menschheits-tragödie. In ihrer Bildkraft, in ihrem allegorischen Charakter und in ihrer Sinnlichkeit hatten seine Bühnenräume etwas Barockes – auch wenn sie sich der Abstraktion näherten. In der Klarheit der Bildsprache aber war seine Kunst aufklärerisch. Zauber und Aufklärung, Geheimnis und Klarheit müssen sich eben nicht widersprechen.

Die Macht, die Religion, die Weltverbesserer und das Volk

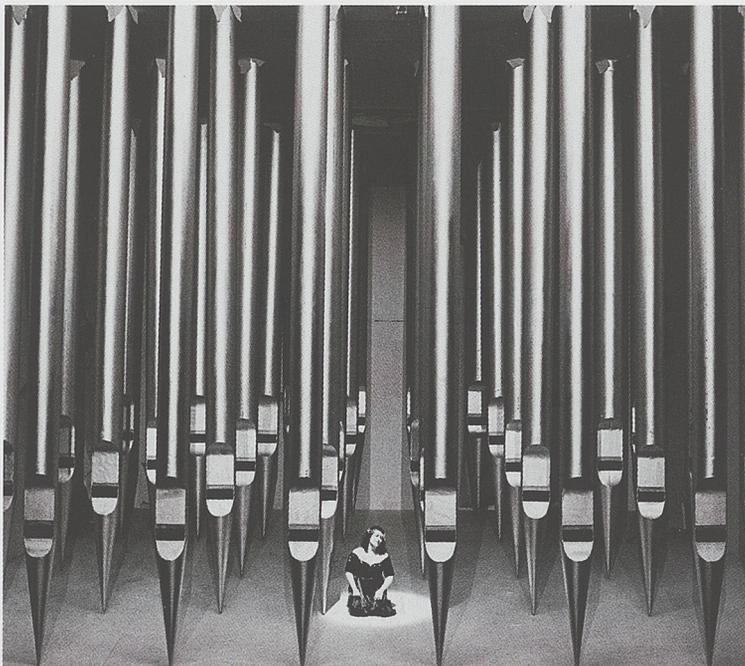
Händels Märtyrerin-Oratorium «Theodora» gestaltete Wernicke mit einer frappierenden barocken Theatermaschinerie und in überwältigendem Bilderreichtum als eindringliches Plädoyer für Toleranz und Menschlichkeit. Er durchleuchtete die Inhumanität autoritärer Macht sowie die selbstzerstörerische Dimension der Religion. Die zuerst weisse, leere Bühne wurde mit jedem Auftritt von Römern oder Christen, die als Symbol für Verfolger und Verfolgte, Einheimische und Fremde et cetera stehen, mehr verletzt. Auch hier war Gott abwesend, existent ist nur das Symbol, das den Verfolgten religiöser Halt ist; aber es drückt sie auch beinahe zu Boden: Zuerst war das Kreuz, das die Christen trugen, klein und leicht, mit jeder Szene wurde es grösser und schwerer.

Ein eindrückliches, vielschichtiges Bild, das in seiner Aussage einen weiten Bogen über die Geschichte spannt, erfand Wernicke für das Gefängnis, in dem die Römer Theodora einsperrten: einen

Wald von Orgelpfeifen, die aus dem Schnürboden heruntergefahren wurden. Die Pfeifen des Königsinstruments sind einmal Symbole der Macht, grausamer Herrschaft, der Folter sogar, die Stalinorgel ist als Begriff mitgedacht. Zugleich ist die Orgel das Instrument religiöser Musik. Die Pfeifen bezeichnen ebenso die Gefangenschaft Theodoras in ihrem eigenen Glauben. Zudem erzählen sie, dass die christlichen Herrscher Rebellen und Andersdenkende ebenso verfolgten, folterten, töteten, wie es die römischen Herrscher mit den Christen getan haben.

Und Wernicke zeigte in den Chorstücken stets auch das Volk, das sich von den Herrschern betrüngen, unterdrücken und aufhetzen liess – auch zum Krieg. In Händels «Israel in Egypt», seiner letzten, fragment gebliebenen Arbeit, sind es die geltungssüchtigen Parlamentarier, die die Menschen in den Krieg schicken und ihnen so unermessliches Leid bringen.

Theodora (Sonia Theodoridou) – gefangen zwischen riesigen Orgelpfeifen. Eines der eindrücklichen, vielschichtigen Bilder aus der Inszenierung von Händels Oratorium «Theodora» 1994 am Theater Basel.



Ebenso fühlte der Regisseur den Weltverbessern auf den Zahn, deckte auf, dass ihre Erlösungsversprechen Menschenfeindlichkeit und Terrorismus mit sich bringen. In seiner bahnbrechenden Inszenierung von Richard Strauss' «Salome» (Basel 1989) schauten wir Zuschauer von unten durch das Verlies des Propheten Jochanaan auf die entfernte vornehme, dekadente Gesellschaft um Herodes. Unser Blick ist zuerst auf Jochanaan gerichtet. Der trug von Beginn weg den Kopf unter dem Arm: ein Bild geistiger Kastration. Der fundamentalistische Weltverbesserer hat sich seines Denkens, seiner Menschlichkeit beraubt und sein eigenes Verlies gewählt. Der Blick daraus verzerrt die Welt, macht sie ihm fremd. Hier wird der Terrorist geboren – jeder Sinnlichkeit und Lebenskunst abhold.

Gegenpart zu den Weltverbessern ist Don Giovanni, die Titelfigur aus Mozarts Oper (Basel 1992), anarchischer Rebell der Lebenskunst, des Eros; er verkörpert die alte, untergehende – nicht

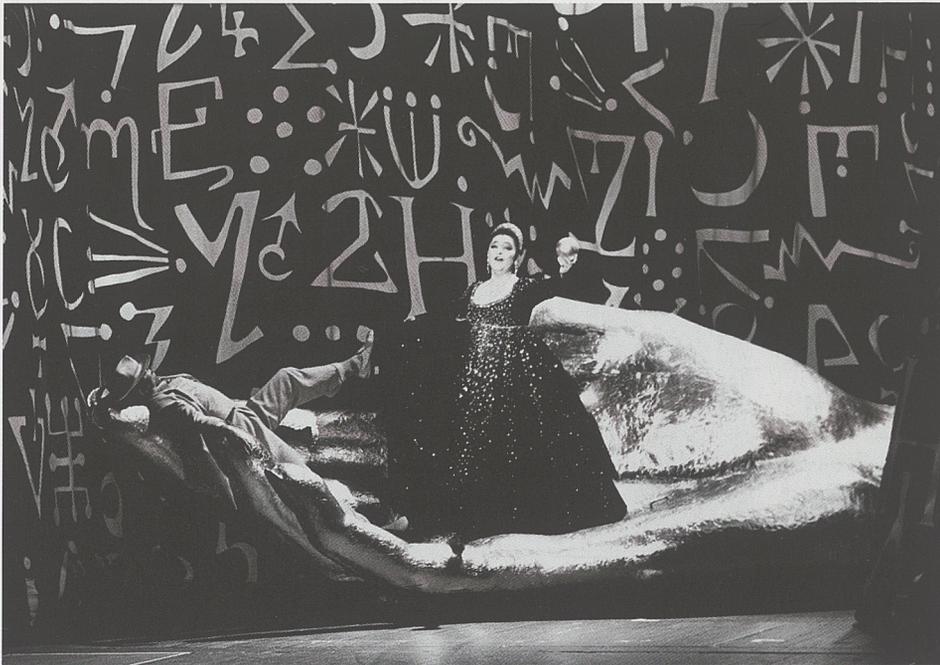
nur im sozialen Sinne – feudale Welt. Diese symbolisiert Wernicke im Bühnenbild mit den Rissen in den Wänden des Palastes, die in die Schräge verrückt sind. Die alte Welt bricht in Richard Strauss' «Rosenkavalier» (Salzburg 1995/Paris 1997) ganz zusammen: Die Palastwände sind aufgemalte und in Spiegelsäulen reflektierende Bilder: gleichsam Vexierbilder.

Zur alten Welt gehört ebenso Falstaff, die Titelfigur in Verdis Spätwerk (Aix-en-Provence 2001): Er war bei Wernicke, der genau auf Verdis Musik hörte, kein lüsterner, läppischer Dickwanst, sondern ein vornehmer Bonvivant, der in die moderne Spiesser-Welt geriet.

Die bissigen Satiren

Die moderne Spiesser-Welt, wie sie sich Ende des 19. Jahrhunderts herauszubilden begann und im heutigen Fernseh- und Computerzeitalter zu immer neuen tristen «Höhen» aufläuft, karikierte Wernicke

Alcina (Sonia Theodoridou) und Ruggiero (Annette Markert, liegend) frönen – getragen auf goldener Hand – der Liebeslust. Wernicke hat in seiner Inszenierung von Händels Oper «Alcina» (Theater Basel, 1996) deren Zauberreich als berückendes Bild gestaltet.



mit boshafem Witz in seinen Operetten-Inszenierungen. In Jacques Offenbachs satirischer Opéra bouffe *«Orphée aux enfers»* (Brüssel 1997) deckte er mit lustvollem, prallem, frechem Theater die Doppelmoral und Lüsternheit der hehren Gesellschaft auf. In den österreichischen/deutschen Operetten – von Johann Strauss (*«Wiener Blut»*, Berlin 1986/ Basel 1988; *«Fledermaus»*, Basel 1992), Ralph Benatzky (*«Im weissen Rössl»*, Basel 1990) und Franz Lehár (*«Die lustige Witwe»*, Basel 1999) – holte er das verborgene satirische Potenzial an die Oberfläche, entschlackte die Musik durch kantige Kammerfassungen und pustete jede falsche Operettenseligkeit raus.

Endspiele von boshafem, virtuosem Witz waren Wernickes Operetten-Arbeiten: Sind die verdrängten Triebe einmal losgelassen, stürzt sich die ganze Société in den Partyrausch, da giert jeder Mann jedem Rock hinterher, bis alle im trunkenen Elend enden und die völlige Leere in sich erblicken. Ihr

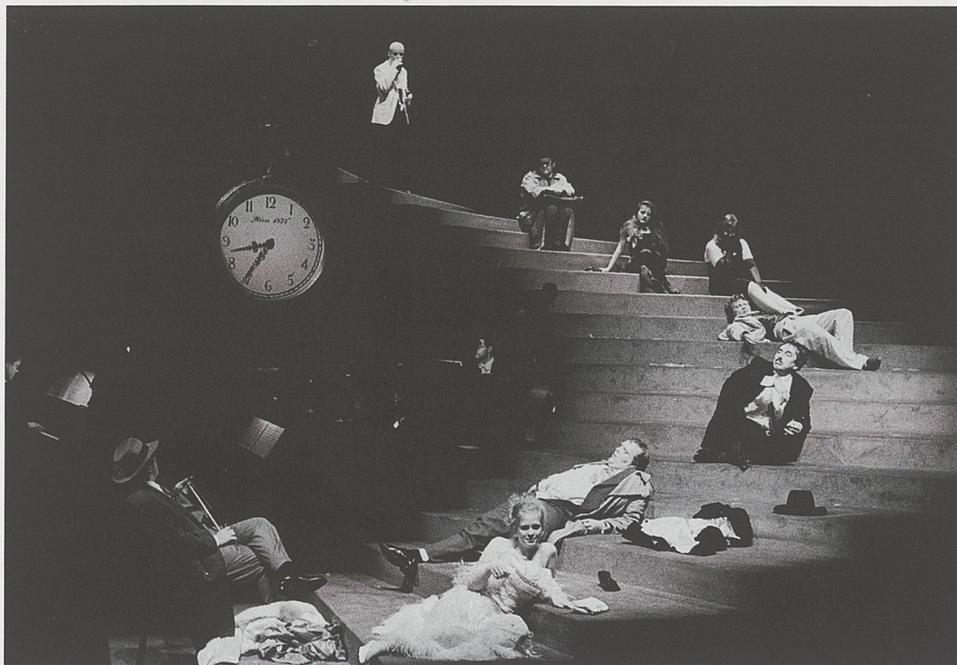
Zusammenbruch ist nur noch ein Treppenwitz, was uns in der *«Fledermaus»* schon die Bühne sagte: die riesige Wendeltreppe, über die die Operettenhelden tortelten und stürzten.

Zauber der Bilder und des Lichts

Wernicke setzte der verödeten, barbarischen Welt die Poesie und den Zauber seiner genialen Theaterbilder sowie die humane, utopische Kraft seines Theaters und der Musik entgegen. Und er tat dies mit einem Feu sacré, mit dem er auch alle Theaterleute – vom Bühnenarbeiter bis zur Sängerin, zum Sänger – zu begeistern wusste. Sie alle liebten es, mit ihm zu arbeiten, und trugen mit ihrem grossen Engagement zur hohen Qualität von Wernickes Theater-Kunstwerken bei.

In seinen Arbeiten zeigte sich Wernicke zudem als ein Magier des Lichts, das bedeutungstragender Teil seiner Bühnenräume war. Er konnte von klein auf studieren, wie die alten Meister – zum Beispiel

Auf den Vergnügungsrusch folgt das Trunkenelend. In seiner Inszenierung von Johann Strauss' «Fledermaus» (Theater Basel, 1992) setzte Herbert Wernicke den Zusammenbruch der Gesellschaft als Treppenwitz ins Bild.



Rembrandt – mit dem Licht in vollendeter Weise arbeiteten. Sie waren prägend für ihn, die nächtlichen Streifzüge des Knaben mit seinem Vater durchs Amsterdamer Rijksmuseum. Dort arbeitete sein Vater als Bildrestaurator. Im Lichtkegel der Taschenlampe schienen zum Beispiel die Männer der «Nachtwache» lebendig zu werden.

In seiner Lichtregie verbanden sich seine umfassenden Kenntnisse der bildenden Kunst mit den Studien des realen Lichts. Im Süden Spaniens, seinem zweiten Zuhause, wo er am Atlantik jeweils den Sommer verbrachte, entdeckte er in einer kugelrunden Strassenlaterne seinen Mond für «¡Ay Amor!», seine Arbeit zu Manuel de Fallas «El amor brujo» und «La vida breve» (Basel 1995). Er vermochte das künstliche und das natürliche Licht auf die Bühne zu zaubern – in «¡Ay Amor!» zum Beispiel das Licht des Morgens, der gleissenden Mittags-sonne oder das der nächtlichen, in Tod und Trauer endenden Fiesta. Die Bühne selbst mit dem grossen

rotbraunen, in die Schräge gestellten Tablao (Flamenco-Bühne) und dem hohen schwarzen Rahmen darum assoziierte ein Bild von Antonio Tápies.

Auch die unterschiedlichen Farben des Meeres fanden Eingang in Wernickes Bühnenarbeit: In Hector Berlioz' «Les Trojens» (Salzburg 2000) waren dem Licht und den Farben des künstlichen Meeres im Hintergrund der Bühne Wetterlage, Tag- und Nachtzeit abzulesen. Das erinnerte an Bilder des englischen Malers William Turner.

Die utopische Kraft der Musik

Wernickes Arbeiten enthielten immer eine utopische Dimension: noch in seinen bittersten Endspielen wie in der Brüsseler Inszenierung von Claude Debussys «Pelléas et Mélisande» (1996) oder im Schütz-Abend. Und noch seine düstersten Bilder hatten Poesie. Dass er das (Klavier-)Flügel-Trümmerfeld deutscher Kultur in «Aus Deutschland» als Kunstwerk gestaltete und darauf ein ebensolches

Die von verzehrender Liebe befallene Candelas in Manuel de Fallas «El amor brujo». Das aufgewühlte Innere, das Gesang (Desirée Meiser) und Musik ausdrücken, setzt Maria Guerrero in «¡Ay Amor!» auf der als Tablao gestalteten Bühne in Tanz um (Theater Basel, 1995).



grossartiges Kunstwerk schuf, das uns die Menschheitstragödie von der Romantik bis heute erzählte, war Ausdruck des Prinzips Hoffnung.

Auch im emotionalen Ausdruck des Gesangs selbst birgt sich eine utopische Dimension. Am Schluss ist da immer noch der ergreifend singende Mensch. De Fallas «La vida breve» liess Wernicke mit einem leisen, tief bewegenden Lied enden, mit dem die am Liebesverrat zerbrochene, tote Salud besungen wird.

Im «Rosenkavalier» setzte er ein wunderschönes Zeichen utopischen Geistes. Der kleine Harlekin nimmt dem jungen Liebespaar Oktavian und Sophie die gläserne Rose, das Zeichen der Heiratswerbung, aus der Hand, lässt sie fallen, reicht ihnen eine echte Rose und schliesst den Vorhang: eine Hommage an das Leben, von zauberhafter Poesie.

Anmerkungen

- 1 Rudolf Heinrich war Bühnenbildner des Opernregisseurs Walter Felsenstein. Wernicke, der auch Assistent Heinrichs war, ging von Anfang an jedoch einen eigenen künstlerischen Weg.
- 2 Albrecht Puhlmann arbeitete 1983 mit Herbert Wernicke zusammen, zuerst als Hospitant, später als Dramaturg in Darmstadt, Kassel, Basel, Brüssel, Salzburg et cetera. 1996 wurde Puhlmann Operndirektor am Theater Basel, seit 2001 ist er Intendant an der Staatsoper Hannover.
- 3 Siehe: Christian Fluri, Ambivalente Romantik, das Grauen des Krieges und der alltägliche Totentanz. Herbert Wernickes Deutschland-Trilogie am Theater Basel, in: Basler Stadtbuch 2000, Basel 2001, S. 185–189.

Herbert Wernickes bahnbrechende Arbeit zu Richard Strauss' «Salome» (Theater Basel, 1989): Der Blick von unten durch das Verliess des Jochanaan (Monte Pederson) auf die dekadente Gesellschaft um Herodes. In beiden Bereichen haust der Todesengel.

