

**Jadwiga Makosz**

## **Vier Opern von Günter Bialas oder die "Wiederkehr der populären Oper"**

"Wiedergeburt einer populären Oper aus dem Geist der modernen Musik" - mit diesen Worten begrüßte der bedeutende Musikkritiker Wolf-Eberhard von Lewinski die erste Oper von Günter Bialas (1907-1996). Seine weiteren Werke dieser Gattung, die von *Hero und Leander* sehr abweichen, bestärkten den Kritiker. "Die Idee der populären Oper aus dem Gebiet der modernen Musik vereinigt Widersprüche, die kaum größer sein können: Modernität der Konzeption und der musikalischen Sprache mit der Zugänglichkeit für das große Publikum ohne künstlerische Abstriche."<sup>1</sup>

Interessant wäre es, zu erfahren, auf welche Weise der Komponist die künstlerischen Erfahrungen erworben hat, die noch im späten Mannesalter eine so sonderbare und gleichzeitig erfolgreiche Opernkonzeption hervorgebracht haben.

Obwohl Günter Bialas seine erste Oper erst im Alter von 59 Jahren komponierte, träumte er davon seit Kindesjahren: "Die Oper beschäftigt mich, seit ich komponiere. Es gab Pläne und auch schon sehr viele weitergehende Entwürfe, doch scheiterten sie letztlich immer an der Textgestaltung. Ein Komponist, der nicht sein eigenes Opernbuch schreiben will oder kann, ist auf die einfühlsame Hilfe eines theater- und musikverständigen Librettisten angewiesen."<sup>2</sup>

Die Schwierigkeiten, einen entsprechenden Text zu finden, entstanden, da Günter Bialas ein Intellektueller mit ausgeprägten ästhetischen Ansichten und Weltanschauungen war und vom Librettisten verlangte, daß die im Textbuch enthaltenen Ideen mit seinen eigenen Anschauungen restlos übereinstimmen. Solche Autoren fand Bialas erst nach vielen Jahren. Zwei Librettisten ist es zu verdanken, daß die aufeinanderfolgenden Opernwerke im steigenden Maße die persönlichen Anschauungen

---

<sup>1</sup> Wolf-Eberhard von Lewinski, *Wiederkehr der populären Oper*, in: *Süddeutsche Zeitung*, München 13.09.1966.

<sup>2</sup> Günter Bialas, *Werkkommentare. Hero und Leander*, in: *Kein Ton zuviel. Günter Bialas in Selbstzeugnissen und im Spiegel seiner Zeit*, Kassel 1997, S. 108.

Bialas mit einer hohen literarischen Qualität der Texte vereinen und zusätzlich in der europäischen literarischen Klassik verwurzelt waren.

Die Parallelität zwischen den Auffassungen von Günter Bialas und Eric Spiess, dem Librettisten von *Hero und Leaner*, umfaßt in erster Linie die Kategorie der Lyrik. Was das Paar Bialas/Tankred Dorst (*Geschichte von Aucassin und Nicolette*, *Der gestiefelte Kater*) betrifft, ist die Sinnverwandtschaft noch größer und enthält einige weitere Elemente, wie Ironie, Humor und Grotteske.

Das letzte Werk dieser Gattung, *Aus der Matratzengruft*, ist durch das Persönliche bis zum Äußersten geprägt. Das ist schon der im Alter fortgeschrittene Bialas, und sein Werk ist die Auseinandersetzung mit dem Problem des Todes angesichts der schweren Krankheit seiner Gattin, einige Jahre vor seinem Tode. Hier hatte der Komponist auf einen Librettisten verzichtet und wählte selber Fragmente von Prosa und Gedichten Heinrich Heines, mit denen er sich identifizierte. Drei außermusikalische Faktoren, wie

1. hohes literarisches Niveau aller Texte,
2. Entnahme aller literarischer Motive aus europäischen Mythen, und
3. völlige Identifikation des Komponisten mit den Ideen seiner Opern

haben zum Erfolg dieser Opern entscheidend beigetragen.

Große musikalische Erfahrungen, Inspiration und Beherrschung des Handwerks spielen jedoch eine nicht geringere Rolle für das Gelingen dieser Opern. Zum erstenmal sah der künftige Komponist eine Oper im Landestheater in Beuthen (Bytom)<sup>3</sup>. Als Jugendlicher erlag er sowohl dem Zauber dieser Musikgattung als auch den modernen theatralischen Ideen jener Zeit. Bialas erinnert sich: "Ein neues Interessengebiet eröffnete sich mir, als mein Vater die Geschäftsführung des Deutschen Theaters übernahm: die Oper und auch das Schauspiel. Der Kontakt mit Dirigenten und

---

<sup>3</sup> Vgl. Erich Peter, *Geschichte des Oberschlesischen Landestheaters und Landesorchesters in Beuthen OS. Ein Dokumentationsbericht [...]*, Dortmund 1972. Karl Weber, *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten von den Anfängen bis zum Jahre 1944*, Dortmund 1980.

Sängern ermöglichte den Besuch von Bühnenproben, und ich erinnere mich noch, wie einschneidend diese frühen Theatererlebnisse sich bei mir festsetzten, auch wenn sie sich erst in einer verhältnismäßig späten Entwicklungsphase in der eigenen Produktion niederschlugen. Intendant Felber war mit seinem Spielplan auf dem Laufenden: was in Berlin an Novitäten Erfolg hatte, war bald darauf bei uns zu sehen und zu hören. Ich denke an Hindemiths *Hin und zurück*, an Weills Einakter *Der Zar läßt sich photographieren* und auch manche revolutionären Stücke von Ernst Toller und Georg Kaiser, die mich sehr beschäftigten. Ich hatte überhaupt die Neigung, mich schnell für neue Ideen zu begeistern."<sup>4</sup>

Von größter Bedeutung für das künftige musikalische Wirken von Günter Bialas war der Unterricht bei Fritz Lubrich<sup>5</sup> in den Jahren 1922-1925. Dieser hervorragende Musiker, Schüler Max Regers, Chordirigent, Organist und Komponist wirkte in dem seit 1922 zu Polen gehörenden Katowice (Kattowitz). Lubrich vermittelte Günter Bialas die Überzeugung der Wichtigkeit eines musikalischen Handwerks, das durch das Studium der Werke alter Meister zu erreichen ist. Diese Stellung des Meisters führte jedoch nicht zur Ablehnung neuer Ideen: im Gegenteil, Bialas spezialisierte sich sowohl auf Bach wie auch auf Honegger: "Dieser allumfassende Musikertyp, der seine Wurzel noch in der Bach'schen Tradition hatte [...], ist heute fast ganz ausgestorben. In der Kirche beheimatet, spielte er hervorragend Orgel, war ein gewandter Pianist und Begleiter, und seine Kompositionen besaßen mindestens für die Zeit ihrer Entstehung einen eigenständigen Wert. Aus dem Meister'schen Gesangsverein machte er einen Spitzenchor, der ihm Einladungen in alle Welt eintrug [...]. In Kattowitz konnten wir [...] Honeggers *König David* und Pfitzners *Von deutscher Seele* hören, künstlerische Ereignisse, die unter heutigen Bedingungen in der Provinz nicht mehr vorstellbar wären. Lubrich als Lehrer zu haben, war ein entscheidendes Erlebnis meiner Jugend, und so entstanden auch die ersten eigenen Kompositionen, unter dem beherrschenden Eindruck der Werke Max Regers, die ich von ihm aus direkter Quelle vermittelt bekam."<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Günter Bialas, Eine Selbstdarstellung [I], in: Kein Ton zuviel, S. 22.

<sup>5</sup> Vgl. Peter Andraschke, Der Reger-Schüler Fritz Lubrich (1888-1971), Dülmen 1989.

<sup>6</sup> Günter Bialas, Eine Selbstdarstellung [I], in: Kein Ton zuviel, S. 21f.

Im Grunde vertrat Lubrich die beste schlesische Tradition im Bereich der Gesangskunst, insbesondere des Chorgesanges. Von gravierender Bedeutung für das künftige kompositorische Schaffen von Bialas war die Handwerkslehre mit dem Schwerpunkt der Vokalmusik.

Anders als in der Kattowitzer, eher handwerklichen Phase seines Studiums verliefen die Breslauer Studienjahre<sup>7</sup> unter dem Zeichen der intellektuellen Entwicklung und ausgiebigem Gebrauch dessen, was eine große Stadt an Kulturgütern anzubieten hat.

Ein sehr interessantes Bild des Theaterlebens schildert der Schwager des Komponisten, der Cembalist und spätere Intendant der Staatsoper Berlin Hans Pischner, der zu dieser Zeit die Breslauer Kulturgeschehnisse miterlebte: "Der Spielplan der Breslauer Schauspielhäuser hatte in den Jahren zwischen 1925 und 1933 ein hochinteressantes Profil. Das zeigt sich allein schon in einer geistig anregenden thematischen Breite und Vielfalt, wie wir sie uns gleichfalls in noch stärkerem Maße von manchen unserer heutigen Bühnen wünschen. Natürlich spielten die Klassiker eine große Rolle, aber nicht nur die Dramen von Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller, sondern ebenso Büchners *Dantons Tod*, Hebbels *Judith* oder Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Besonders reichhaltig war jedoch das zeitgenössische Repertoire. Einen festen Platz hatten darin - das war in Breslau selbstverständlich - die Dramen von Gerhart Hauptmann, noch häufiger wurden in dieser Zeit allerdings die Stücke von George Bernard Shaw gebracht. Um die Aufgeschlossenheit der Spielplangestaltung anzudeuten, seien hier chronologisch unsortiert zu den erwähnten noch weitere Aufführungen genannt, wie sie mir in der Erinnerung haften geblieben sind: Stücke von Klabund, Heinrich Mann, Barlach, Hasenclever oder als mutige Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus Schnitzlers *Professor Bernhadi*, Corrinths *Die Trojaner* und Rehfischs mich besonders beeindruckende *Affäre Dreyfus*, weiter Stefan Zweigs *Volpone* und *Das Lamm des Armen*, Zuckmayers *Schinderhannes*, *Der fröhliche Weinberg* und *Der Hauptmann von Köpenick*, Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend* und *Elisabeth von England*, Upton Sinclairs *Die singenden Galgenvögel*, Julius Hays *Gott, Kaiser und*

---

<sup>7</sup> Bialas studierte an der Breslauer Universität von 1923-1925 Musikwissenschaft und Germanistik. Nach Breslau kehrte er auch nach seinem Berliner Studium zurück und wohnte dort bis zum Zweiten Weltkrieg.

*Bauern*, Leonhard Franks *Karl und Anna*, Fritz von Unruhs *Bonaparte* und *Phaea*, Georg Keisers *Oktobertag*, Friedrich Wolfs *Matrosen von Cattaro*, Raynals *das Grabmal des unbekanntes Soldaten*, Brechts *Trommeln in der Nacht* und *die Dreigroschenoper*.[...]<sup>8</sup>

Manche von den hier zitierten Werken haben Bialas vermutlich so beeinflusst, daß ein Echo ihrer Ästhetik in seinen Opern zu finden ist. Während seines Berliner Studienaufenthaltes von 1928 bis 1933<sup>9</sup> erlebte der Komponist weitere musikalisch-theatralische Geschehnisse: "Ich [...] erlebte die künstlerisch interessanteste Zeit dieser Stadt, wobei die außerschulischen Ereignisse vielleicht prägender waren als das eigentliche Studium. Ich versäumte keine Hindemith-Uraufführung, war bei den Premieren von Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* und *Oedipus Rex* unter Otto Klemperer in der Kroll-Oper, hörte sein *Violinkonzert* in der Philharmonie und begeisterte mich auch für Weills *Dreigroschen-Oper* und Kréneks *Jonny spielt auf*."<sup>10</sup>

Die Zeit des kulturellen Stillstandes, die 1933 begann, verbrachte der Komponist in Breslau. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist er nach Westdeutschland gezogen. Um das Bild von Bialas' Weg zur Oper zu vervollständigen, muß man noch zwei bedeutende Ereignisse nennen: ein privates und ein künstlerisches. Im Jahre 1938 heiratete Bialas die Altistin Gerda Specht, was seine Zuneigung zur Vokalmusik noch vergrößerte. Von großer Bedeutung für das ganze Schaffen war das Jahr 1948, in dem er nicht komponierte, sondern neue Prinzipien seiner kompositorischen Technik studierte, um im nächsten Jahr mit Hilfe der unorthodox behandelten Dodekaphonie zu komponieren.

Der Kritik nach haben folgende Faktoren zum Erfolg von *Hero und Leander* beigetragen: starke Emotionalität (in dramatischer und lyrischer Hinsicht), das Fehlen von Sentimentalität und die Sanglichkeit der Vokalpartien. Dies dokumentieren folgende Ausschnitte:

---

<sup>8</sup> Hans Pischner, *Premieren eines Lebens*, Berlin 1986, S. 49 - 50.

<sup>9</sup> Studium der Schulmusik an der Preußischen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

<sup>10</sup> Günter Bialas, *Kein Ton zuviel*, S. 23.

- "Das Schwanken zwischen Ausdrucksextremen, die Montage des Ungewöhnlichen, Ungleichartigen [...]"<sup>11</sup>
- "[...] sowohl der dramatische Impetus der Tonsprache als auch der lyrische Empfindungsreichtum [...]"<sup>12</sup>
- "musikalische Affektenbörse [...], so geballt tragisch, melodisch und ungemein sanglich [...]"<sup>13</sup>
- "trotz diffiziler Intervallsprünge sangbare Führung der Gesangssolisten"<sup>14</sup>
- "[...] wirklich singbare Kantilene unaufdringlich expressiven Charakters"<sup>15</sup>
- "[...] daß Bialas sein Bühnenwerk nach dem Motto anlegte: 'Oper ist singen'. Damit befindet sich er sich zwar etwas abseits von der neuesten Linie des Musikdramas, die eher vom Instrumentalen kommt."<sup>16</sup>
- "Mit Chören kennt Günter Bialas sich aus. Sie sind das Meisterstück seiner ersten Oper [...]"<sup>17</sup>
- "Zwei Zwölftönereien durchziehen gleichsam leitmotivisch das Werk: hier eine für die kultischen Handlungen, dort eine für Hero."<sup>18</sup>
- "Freilich wird die Dodekaphonie nicht orthodox gehandhabt, vielmehr bilden die Reihen kaum mehr als das gedankliche und formale Gerüst / und die Entschuldigung vor dem eigenen Gewissen, für ein außerordentlich farbiges, dramatisch akzentuiertes Musizieren."<sup>19</sup>

---

<sup>11</sup> Koebner, Sparsamer Engel, in: Abendzeitung, München 13.07.1967.

<sup>12</sup> Wilhelm Zentner, Das Allgemeine Deutsche Musikfest, in: Baseler Nachrichten, 21.07.1967.

<sup>13</sup> Karl Schumann, Das Allgemeine Deutsche Musikfest, in: Süddeutsche Zeitung, München 13.07.1967.

<sup>14</sup> Helmut Rösner, Günter Bialas - *Hero und Leander*, in: Die Bücherkommentare, Freiburg 2-3/1968.

<sup>15</sup> Wolf-Eberhard von Lewinski, Wiederkehr der populären Oper, in: Süddeutsche Zeitung, München 13.09.1966.

<sup>16</sup> [Unlesbarer Autorename], Abseits von der neuesten Linie, Fuldaer Zeitung vom 10.09.1966.

<sup>17</sup> Heinz Beckmann, Auch Grillparzer Gero singt, in: Rheinischer Merkur, Koblenz 16.09.1966.

<sup>18</sup> Wolf-Eberhard von Lewinski, Die tönende Liebesballade, in: Wiesbadener Tageblatt, 10.09.1966.

<sup>19</sup> Kurt Heinz, Von Hero und Leander zu singen, in: Mannheimer Morgen 10./11.09.1966.

Die Kraft des Ausdruckes, die auf das Publikum und die Kritiker einen Eindruck gemacht hat, hat ihre Ursache im persönlichen Verhältnis des Komponisten zum Libretto. Die vieljährigen Berufserfahrungen mit Gesangsensembles und das Komponieren von Vokalmusik, die sich auf die oberschlesische Lehrzeit stützt, und die enge Verbindung mit der schlesischen Gesangstradition trugen in der Oper - im Zusammenhang mit dem instinktiven Feingefühl für Dramatik - zu überzeugenden Effekten bei.

Die zweite Oper, *Die Geschichte von Aucassin und Nicolette*, wurde von manchen Kritikern als absoluter Gegenpol zur ersten Oper betrachtet. Die Hauptursache besteht darin, daß das Werk kein Drama mehr ist, sondern eine Oper in einer sehr komplizierten Gestalt. Die Vielfältigkeit des Werkes ist kolossal. Der Kritiker Schmidt-Gare erkannte in ihr folgende Elemente:

"So vereinen sich denn Shakespeare-Podest, Schlegel-Tiecksche Ironie, Hoffmannsche Automatenmenschen, Prager schwarzes Theater, desillusionierende, auf der Bühne hantierende Bühnenarbeiten, Pantomime, klassisches Ballett, zeremonielle Maskentänze mit silbernem Märchenwald à la Schikaneders "Zauberflöte", nüchternem Werkraum, Zirkusclownerien, Rüpelszenen und Musical - Gesamtkunstwerk ausgeweitet in Allstilwerk."<sup>20</sup>

Andere bezeichnen die Bialas-Konzeption als "Radikale Absage an die Form der spätromantischen und expressionistischen großen Oper" und sprechen vom "Melange aus Persiflage und Antipersiflage"<sup>21</sup>. Auch wird das Werk angesehen als "Ein Treppenwitz der Musikgeschichte, ein ironischer Streifzug durch Opas Oper und ein Heidenspaß zugleich"<sup>22</sup>.

Diese Mannigfaltigkeit erweitert noch die Ästhetik der ironischen Verfremdung, die an die zwanziger Jahre anknüpft, insbesondere an Weill-Brecht, an Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, aber auch an viele andere Theaterstücke dieser Zeit. Die große theatralische Vorliebe des

---

<sup>20</sup> Helmut Schmidt-Gare, Publikumserfolg für Bialas-Oper, in: Trierscher Volksfreund 16.12.1969.

<sup>21</sup> Karl-Robert Danler, Konflikt Situationen, in: [nicht eruierbar], 15.12.1969.

<sup>22</sup> Dieter Lechner, Neues aus der Welt des Theaters, in: Mittelbayerische Zeitung, Regensburg 17.12.1969.

jungen Komponisten hat hier eine außergewöhnliches Ergebnis gebracht. Die "verfremdeten" Episoden in der *Geschichte von Aucassin und Nicolette* verflechten sich mit den "unmittelbaren", was auch durch die Musik betont wird. Bei den ersten, "verfremdeten" Momenten scheut sich der Komponist nicht, die Tonalität zu benutzen. Gleich darauf folgen Ausschnitte, die auf der spezifisch Bialasschen Form von Dodekaphonie basieren, einer "Verwendung reihenartiger Gebilde, ohne daß aber die Reihe als Kompositionstechnik in Erscheinung tritt."<sup>23</sup>

Die typische Sangbarkeit seiner Vokalpartien erfährt hier folgendes Kompliment: "Für die Sängerschaft ist das Melos des 62jährigen Münchener Kompositionsprofessors aus Oberschlesien ein Honigschlecken."<sup>24</sup>

Die dritte Oper *Der gestiefelte Kater oder wie man das Spiel spielt* ist in seiner Konzeption der zweiten Oper ähnlich, jedoch mehr der Richtung des Sprechtheaters verpflichtet. In seinem Werk mit dem "gebrochenen" Spielleben, im "Spiel mit dem Spiel im Spiel"<sup>25</sup>, in dieser "Darstellung der Darstellung des Märchens"<sup>26</sup>, stellt sich das Theater selbst in Frage. Sogar die Opernfiguren diskutieren im *Gestiefelten Kater* die Aktualität der Operngattung:

König:

Ist die Oper tot, oder lebt sie noch?  
Diese wichtige Frage haben Sie zu klären!

Prinzessin:

Dazu haben wir sie herbestellt. Also beginnen Sie.

Hofgelehrter:

Die Oper lebt! ...

Hofnarr:

Die Oper ist tot! ...

[...]

Hofgelehrter, verbeugt sich:

---

<sup>23</sup> Max Favre, Die zweite Oper von Günter Bialas, in: Schweiz. Musikzeitung, Juli/August 1970.

<sup>24</sup> Heinz W. Koch, Ein Märchen aus uralten Zeiten, in: Frankfurter Rundschau 16.12.1969.

<sup>25</sup> Rainer Wagner, Literaturoper: neu von Bialas und Kirchner, Henze und Massenet wiederaufgefegt, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Hamburg 25.05.1975.

<sup>26</sup> Heinz Schönfeldt, Bunt aufgezäumtes Opern-Leichtgewicht, in: Mannheimer Morgen 17.05.1975.



Meine These lautet: zwar befindet sich die Oper momentan in einer Krihihi-hihihihi-se; jedoch hat sie dergleichen schon öfter überstan-hahahahahaha-handen. Sie wurde reformiert und blieb sich ewig gleich ... ewig gleich, ewig, ewig, ewig gleich. - Drum mein ich: dieses Werk mit dem bezeichnenden Untertitel: "Wie man das Spiel spielt" ist in mannigfacher Hinsicht interessant und neuartig, - und doch die gute alte Oper, wie wir sie kennen, wie wir sie lieben.

[...]

Hofnarr:

- und eben darum ist sie schlecht! So lautet meine These: die Oper ist gestorben, sie ist nicht zeitgemäß.

Hofgelehrter:

Was ist daran nicht zeitgemäß?

Hofnarr:

Was mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Wer singt im Leben schon? Hier singt sogar ein Kater und selbst das Publikum muß singen.

Hofgelehrter:

So ist es eben in der Oper: es wird gesungen ..."

Auch das Problem der Popularität des Komponisten wurde hier erhoben:

Komponist:

Aber, verehrtes Publikum, natürlich hoffe ich Ihnen zu gefallen. Die Musik und ganz besonders das Musiktheater bedürfen die Unterstützung des Publikums - mehr als die Malerei und die Literatur.

Durch eine große Anhäufung grundlegender Streitfragen der zeitgenössischen Kunst, die mit ironischem Abstand behandelt werden, wurde dem lyrischen Faktor, der so kennzeichnend für die Persönlichkeit und das Schaffen von Bialas ist, wenig Platz gewidmet. Es dominiert also die satirisch-ironisch-grotesk-burleske Atmosphäre. Wie in der *Geschichte von Aucassin und Nicolette* schöpft der Komponist mit großer Phantasie aus dem Opernfundus und benutzt verschiedene Klischees, Formeln und Flosken, die seine Ironie musikalisch unterstützen. Auch hier wendet er verschiedene kompositorische Techniken an - von der Dodekaphonie über Aleatorik bis zur Tonalität.

Anders als in der zweiten und dritten Oper verzichtet Bialas in seiner letzten Oper auf die in der Ästhetik der zwanziger Jahre wurzelnde unlineare Erzählung. Im eigentlichen Sinne des Begriffes ist *Aus der Matratzengruft* keine Oper. Die Gattungsbezeichnung des Komponisten für dieses Werk ist "ein Liederspiel nach und mit Heinrich Heine". Weil es vom Komponisten für die Opernbühne bestimmt ist und sich auf ihr etablierte - trotz Mängel an deutlicher dramatischer Handlung - reihe ich dieses Werk als eine im weitesten Sinne verstandene Oper ein.

Das Singen in Verbindung mit hochreflektierten Texten verkörpert in Solo-Liedern, Duetten, Terzetten, Ensemble- und Chorliedern beherrscht dieses Werk. Die Eigenschaft, die von manchen "Sängerfreundlichkeit"<sup>27</sup> genannt wurde, tritt auch hier wieder auf, jedoch in noch größerem Maße. Im Gegensatz zu den früheren Werken haben wir es hier mit dem neuen Idiom zu tun, das seit der Zeit des *O Miserere*<sup>28</sup> von 1983 seine Musik charakterisiert: fallende, "stöhnende" Motive, dunkle Farben und Auftreten deutlicher tonaler Bezugspunkte in der Harmonik. Da *Aus der Matratzengruft* ein Werk ist, in dem Bialas sein Leben abrechnet, erscheint auch eine Episode, die an seine schlesischen Wurzeln anknüpft, an das Gedicht *Die schlesischen Weber* mit den Anfangsworten *Im düstern Auge*. Gleich darauf nutzt der Komponist einen Ausschnitt aus der Vorrede zu *Lutetia* (franz. Ausgabe 1855), der dem Problem des Kommunismus gewidmet ist: "Dieses Geständnis, daß den Kommunisten die Zukunft gehört, mache ich im Tone der größten Angst und Besorgnis". Bialas vergaß seine Landsleute nicht, die aufgrund der geschichtlichen Entwicklung mit dieser Ideologie konfrontiert wurden. Das alles ist in einer extrem pessimistischen Stimmung verankert, die vor dem 75. Lebensjahr des Komponisten niemals zur Geltung kam.

Am charakteristischsten von allen Opern für die künstlerische Phantasie von Günter Bialas ist *Die Geschichte von Aucassin und Nicolette*. Die hier bestehenden Verhältnisse von lyrischen und ironischen Elementen spiegeln am besten die heitere Persönlichkeit des jüngeren Komponisten wider. Auch die Mannigfaltigkeit der Einfälle ist ein Beweis der großen Schöpferkraft des Künstlers.

---

<sup>27</sup> Rüdiger Henze, Heine tanzt auf Spitze, in: Augsburgs Allgemeine 10.11.1992.

<sup>28</sup> *O Miserere* - Vier Gesänge nach Gedichten von Heinrich Heine für Bariton und Klavier kann man als "Urfassung" von *Aus der Matratzengruft* betrachten.

Die Anziehungskraft seiner Musik beruht auf der Gewandtheit im traditionellen Sinne und einer ungemein regen Intelligenz. Anton Nowakowski, Mitglied der Künstlergilde Eßlingen, stellte als Autor der Laudatio zu Ehren des Trägers des Johann-Wenzel-Stamitz-Preises<sup>29</sup> vor über dreißig Jahren fest, was der Kern der Kunst von Bialas ist: "Bialas verbindet eine ursprünglich vitale Musikalität mit einem außerordentlichen Kunstverstand."<sup>30</sup>

Sehr treffend charakterisiert Bundespräsident Roman Herzog die künstlerische Persönlichkeit des Verstorbenen im Kondolenzbrief, den er an Bialas' Schwester Irmgard Pischner richtete: "Günter Bialas, später Landsmann Eichendorffs, war ein Romantiker, doch nicht rückwärtsgewandt. Er war ein Moderner, aber vergaß nie das Publikum. Ironie, Humor und Emotion prägten seine Opern wie auch seine Gedichtvertonungen [...]."<sup>31</sup>

#### Bialas' Opern und ihre Aufführungen:

1. *Hero und Leander*, Oper in 7 Bildern, Text nach Grillparzers Trauerspiel *Des Meeres und der Liebe Wellen* von Eric Spiess  
National Theater Mannheim - Uraufführung 08.09.1966  
Städtische Bühnen Augsburg - Premiere: 22.04.1979  
Musiktheater im Revier Gelsenkirchen - Premiere: 22.09.1985
2. *Die Geschichte von Aucassin und Nicolette*, Oper in 13 Bildern, Text von Tankred Dorst nach einer Chantefable aus dem 13. Jahrhundert  
Bayerische Staatsoper, Altes Residenztheater (Cuvilliés-Theater) München - Uraufführung: 12.12.1969  
Stadttheater Kiel - Premiere: 04.04.1970  
Musiktheater im Revier Gelsenkirchen - Premiere: 07.12.1980  
Landestheater Detmold - Premiere: 24.05.1997

---

<sup>29</sup> Diesen Preis hat Bialas im Jahre 1964 erhalten.

<sup>30</sup> Zitiert nach: Walter Stanke, Begegnung mit dem Komponisten Günter Bialas, in: Volksbote, München 24.08.1968.

<sup>31</sup> Dieser Brief befindet sich im Privatarchiv von Irmgard und Hans Pischner in Berlin.

3. *Der gestiefelte Kater oder Wie man das Spiel spielt*, Komische Oper in 2 Akten, Text: Tankred Dorst  
Staatsoper Hamburg - Uraufführung: 15.05.1975 als Gastspiel bei den Schwetzingen Festspielen  
Hamburger Premiere: 25.05.1975  
Staatsoper Berlin - Premiere: 19.02.1978 Apollo-Saal  
Theater der Stadt Essen - Premiere: 10.06.1979  
Staatstheater am Gärtnerplatz München - Uraufführung der Neufassung von 1986: 18.07.1987
  
4. *Aus der Matratzengruft*, Ein Liederspiel nach und mit Heinrich Heine, Libretto vom Komponisten  
Stadttheater Kiel - Uraufführung: 21.06.1992  
Stadttheater Augsburg - Premiere: 07.11.1992 (Erstaufführung der Ballett-Fassung)  
Staatsoper Leipzig - Premiere: 12.01.1994  
Staatstheater am Gärtnerplatz München - Premiere: 19.7.1997