

80  
27  
SLUB











FRIEDRICH W. PAULI

# *Der goldene Vorhang*

Der goldene Vorhang

F. W. Pauli

REMBRANDT VERLAG

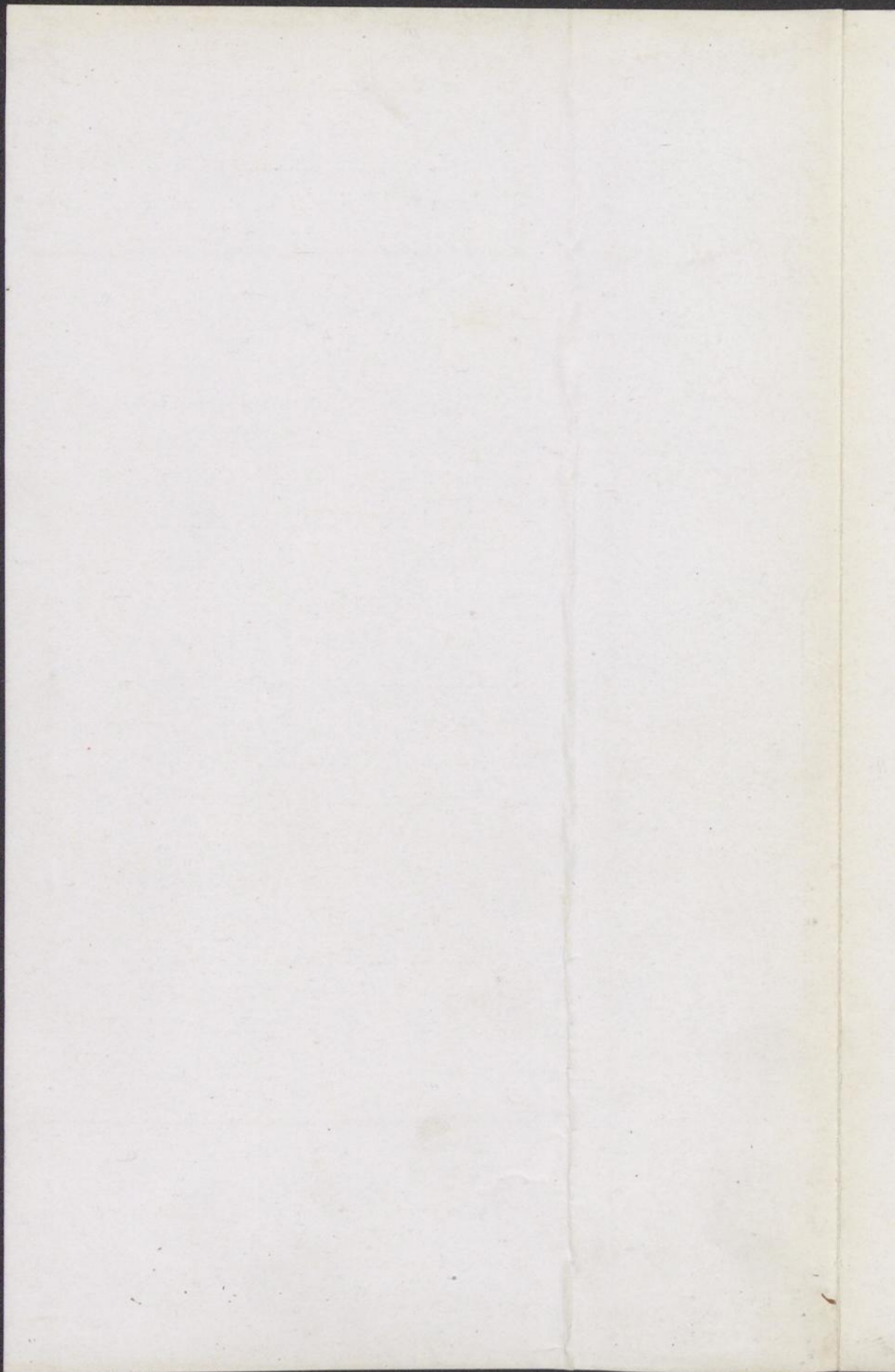


Die dreihundertfünfzigjährige Geschichte der Oper ist vielfach gebunden an die wechselvollen Chroniken, Anekdoten und Episoden der Opernhäuser und der darin wirkenden Persönlichkeiten, die die Vergangenheit und Gegenwart der Opernkunst bestimmt haben. Komponisten, Primadonnen, Sänger, Dirigenten und Intendanten werden in diesem Buche in Wort und Bild lebendig gemacht. Ehrwürdige historische Bilddokumente und moderne Photographien aus sechzehn internationalen Opernhäusern geben ein fesselndes Zeugnis vom Wandel einer Kunst, aus der eine komplizierte Verbindung zahlreicher anderer Künste hervorgegangen ist.

Operngeschichte also in sechzehnfacher Brechung. Sechzehn Facetten einer Kunstform, die in ihrer Widersprüchlichkeit, ihrer Faszination und Kontinuität der Entwicklung nicht ihresgleichen hat.

Gestaltung des Schutzumschlages von Lothar Wüst, unter Verwendung einer Zeichnung von L. P. Petrovits, die die Eröffnung der Wiener Hofoper 1869 mit einer Aufführung des „Don Giovanni“ zeigt (Historisches Museum der Stadt Wien)



























Der goldene Vorhang

Friedrich W. Pauli

DER GOLDENE VORHANG

Friedrich W. Pauli

Verlag von Rembrandt



Rembrandt Verlag



Das goldene Vornam



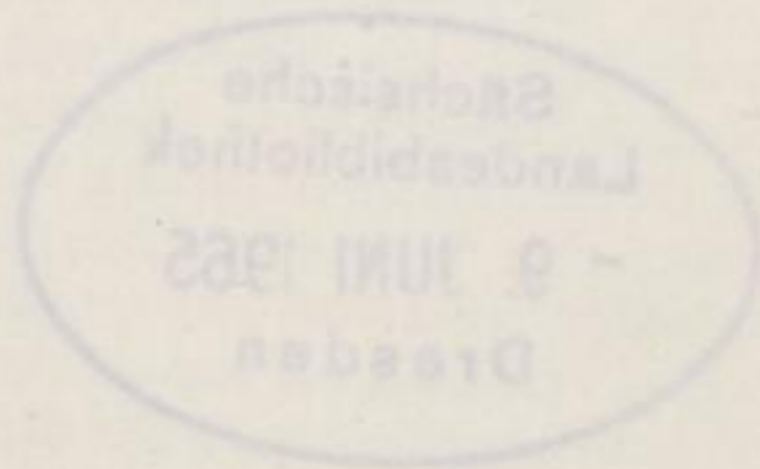


*Friedrich W. Pauli*

# DER GOLDENE VORHANG

*Sechzehn Wege zur Oper*

*Geschichte und Geschichten berühmter Opernhäuser*



*Rembrandt Verlag*



DER GOLDENE VORHANG

Sechzehn Wege zur Oper

Geschichte und Geschichten berühmter Opernhäuser



mit 148 Abbildungen  
und 31 Wiedergaben im Text

Alle Rechte vorbehalten  
© 1962 Rembrandt Verlag Berlin-Zehlendorf  
Klischees: Carl Schütte & C. Behling  
Druck: Walter Bartos  
Printed in Germany (West-Berlin)







## EIN PROLOG

Diese Aufzeichnungen sind aus einer Sendereihe für den Rundfunk hervorgegangen. Dem Hörer fehlt das Bild, der Leser muß auf die Musik verzichten. Das wäre schlimm genug, wenn nicht im Gedächtnis des musikliebenden Lesers sofort die rauschenden Klänge der Ouvertüre zur Zauberflöte oder die vier schweren Eingangsakkorde von Tosca lebendig würden, die seinen Eintritt in irgendeines der großen Opernhäuser der Welt begleiten. Die Opernhäuser, – man möchte sie mit Damen von großer, zeitweise etwas zwielichtiger Vergangenheit vergleichen – erzählen die Geschichte, oder die Geschichten ihres ereignisreichen Lebens, die ihren Charakter geformt haben: Das eine ist von prunkvoller, aber etwas angestaubter Eleganz, das andere flüstert von leicht frivolen Erinnerungen an zärtliches Rokoko, das dritte war Zeuge im Kampf um Ideologien, das vierte im Streit zwischen Primadonnen und Maestri. – Hier ging es tragisch zu, anderswo erfand man Menuett oder Barcarole. Dort stürmte man aus dem Parkett auf die Barrikaden, und einige begaben sich auch aus Geldnot in leichtere Gefilde, um mit den Mitteln volkstümlicher Unterhaltung, Zirkus, Boxkämpfen, Bällen und Revuen ihr Geld zu verdienen. –

Widerspruchsvoll und nicht ohne erbliche Belastung die Ahnenreihe: Die griechischen Arenen, die sechzehntausend Zuschauer faßten, die Kirchen und die Theatersäle in Königsschlössern und Adelspalästen, primitive Schenken und Jahrmärkte. Lange hat es gedauert, bis zu den exklusiven Logen die Demokratie im Parkett ihren Einzug hielt. Und der Goldene Vorhang der Bühne enthüllt eine Welt der Kunst, die im Reich der Musik einen umstrittenen Ruhm genießt: Ihre Gegner zählen ein Dutzend Gründe auf, die beweisen sollen, daß die Oper als ästhetisches Monstrum längst hätte untergehen müssen. Ihre Freunde sehen in ihr die höchste Vollendung, die Musik erreichen kann. –

Dreihundertfünfzig Jahre alt ist die glanzvoll-abenteuerliche Geschichte der Oper und der Opernhäuser. In unerschöpflicher Anpassungs- und Erneuerungskraft hat sie mehr als zwölf Generationen von Freunden und Gegnern überlebt. –

„Geschichten“ anstelle von Geschichte, Episoden statt Chronik? – Die Chronik jedes der großen Opernhäuser würde viele hundert Druckseiten füllen und doch nur wenige Ereignisse, eine Handvoll Persönlichkeiten aufweisen, die den Lauf der Operngeschichte mitbestimmt und Merkzeichen gesetzt haben, die aus der Alltagsroutine eines Opernbetriebes herausragen. Sie gilt es zu erkennen und miteinander zu verknüpfen, selbst auf die Gefahr, weit Auseinanderliegendes in enge Nachbarschaft zu rücken, Vielschichtiges zu vereinfachen, einzelnes durch ein Marcato-Zeichen hervor-



zuheben und in gedrängter Darstellung vieles unerwähnt und sogar manchen scheinbaren Widerspruch unerklärt zu lassen, — wie in den Textbüchern alter Opern. Schon die Helden aus Monteverdis Tagen sind gleichzeitig Tyrannen, hoheitsvolle Väter, ehrgeizige Streber, Mörder und leidenschaftliche Liebhaber. Den Verfassern dieser Textbücher lag daran, die Perspektiven eines Handlungsablaufs in den Motiven der jeweiligen Situation zu objektivieren und eindringlich nachzuzeichnen.

Jede Auswahl, die sich An- und Zuordnung zum Ziel setzt, mag Kritik auslösen. Doch, wenn sechzehn Wege zur Oper führen, dann führen ebenso viele verschiedene Wege durch die Operngeschichte. —



... und in bedächtigster Darstellung nicht gewährt und sogar man-  
chen scheinbaren Widerspruch auflöst zu lassen, - wie in den Texten  
einer alten Oper. Schon die Helden aus dem vorerwähnten Tago sind gleich-  
zeitig in der Handlung, haben alle Väter, eine gewisse Anzahl Mütter und leib-  
liche Brüder. Der Verfasser dieser Texten hat daran, die  
Folgerungen eines Handlungsbau in den Momenten der jeweiligen  
Szenen, objektiv und zwingend nachvollziehbar.

Die Auswahl der Art- und Gattung zum Teil sehr, zum Teil  
aus dem Leben, wenn es sich um die Oper handelt, dann führen eben  
sowie verschiedene Wege durch die Opergeschichte die meisten  
Gelehrten - nach dieser Vergleichung - erzählen - erzählen sie die Ge-  
schichte, oder die Geschichten ihrer reichhaltigen Lebens, die ihren  
Charakter geformt haben. Und sie ist von großem, aber etwas un-  
geordnetem Fleiß, das andere flüchtig nur durch die Erinnerung an  
zärtliche Schicksal, das dritte war Zeuge im Kampf um Ideologien, das  
vierte im Streit zwischen Prinzen und Märsch. - Hier ging es tra-  
gisch zu, anderswo erfand man Menschen oder Helden. Dort stimmte man  
zurück auf die Parken und die Helden, und diese begaben sich auch aus  
Geldes in leichter Gefilde, um mit den Mitteln vollständiger Unter-  
haltung, Zirkus, Boxkämpfen, Rufen und Revue für Geld zu verdienen.

Währenddessen und nicht ohne erhebliche Belastung die Arbeit  
die griechischen Autoren, die sechsundzwanzig Zuschauer lieten, die Kir-  
chen und die Theater die Königsfamilien und Adelsgeliebten, von den  
Schönen und Jähmüden. Lange hat es gedauert, bis zu den exklusiven  
Lagen die Demokratie im Parken ihren Eingang hielt. Und der Gedanke Vor-  
gang der Bühne verlor die Welt der Kunst, die im Reich der Musik  
eine untrübtere Ruhe genoss. Ihre Gegner riefen ein Dutzend Gründe  
auf, die beweisen sollten, daß die Oper als zeitliche Mantram Bürgerliche  
unmöglich seien. Ihre Freunde sahen in ihr die höchste Vollendung, die  
Musik erreichen kann.

Die dreihundertjährige Zeit, die ist die glanzvollste und wertvollste  
der Oper und der Operanten, die menschlichen Ansehens- und Er-  
kenntnis hat die mehr als zwei Generationen von Freunden und  
Gegnern erlebt.

„Geschichten“ werden von Geschichte, Historie statt Chronik - Die  
Chronik ist die große Operanten, weißt viele hundert Dramen  
Helden und doch nur wenige Helden, eine Handvoll Persönlichkeiten aus-  
zuweisen, die den Lauf der Operngeschichte mit einem und Merkmalen  
geprägt haben. Die die der Alltagsleben eine Operanten Bewegung  
ist, die es in sich selbst und unentworfene zu verknüpfen, selbst auf die Ge-  
schichte, weil die Operanten in eine Nachbarschaft zu rufen, Viel-  
schichtige zu vereinfachen, einzelne durch die Marsch-Zeiten her-  
zuführen.



## VENEDIG

Nur mit den großen Massenvergnügungsmedien unserer Tage, Film, Rundfunk, Sport, läßt sich das Musikleben im Venedig des siebzehnten Jahrhunderts in seiner Bedeutung für das Volk vergleichen. In der Stadt gab es schon vor 1700 vierzehn Theater, von denen über die Hälfte Opern spielte. Das vorher in reicher aristokratischer Manier gepflegte Musizieren in den Palästen der Patrizier hatte der Neigung des musikliebenden venezianischen Volkes so reichlich Stoff und Anregung gegeben, daß alles in die neuen Opernhäuser strömte, die schon bald nach der Eröffnung des ersten im Jahre 1637 erbaut worden waren. Die Unternehmer, auf die Wirtschaftlichkeit ihrer Häuser bedacht, verzichteten zunächst durchweg auf die kostspieligen Chöre und verpflichteten lieber Sänger, hübsche Sängerinnen und gute Tänzer, und kamen damit gleichzeitig der Vorliebe ihres Publikums für schöne Stimmen entgegen. Schöne Stimmen und Ritorcelli, – wie groß diese Vorliebe war, zeigt die Gewohnheit der damaligen Opernbesucher, sich dasselbe Werk immer wieder anzusehen, die Leistungen der Solisten wiederholt kritisch zu prüfen und die Feinheiten der Komposition, die ersten Kühnheiten von Dissonanz und Synkopen, immer wieder aufs neue wirken zu lassen.

Harte Stühle und schmale Bänke minderten nicht das Vergnügen, dem man durch lebhafte Rufe und Beifall, durch Taktieren mit den Händen und Wiegen des Kopfes Ausdruck gab. Auf dem Heimweg versuchten schon gute, aber ungeübte Naturstimmen die neuen Melodien: „... Orfeo! Dopo un grave sospiro ...“ Nachtwächter und Gondelführer wurden von den Ereignissen im Opernhaus unterrichtet, – und am nächsten Abend saß man wieder auf seinem Platz und sah und erlebte die Oper aufs neue und mit unvermindertem Vergnügen.

Ein auf seine Weise recht anspruchsvolles Publikum also, dessen Beifall der „Primo uomo“ oder die „Prima donna“ nur bei ständiger Hochleistung sicher sein konnte. Beide wetteiferten nicht nur in der Höhe ihrer Stimmregister – der „Primo uomo“ war Alt- oder Soprankastrat – sondern auch um die Gunst ihres Publikums und um die Höhe ihrer Gagen. Die Verfasser der Opernwerke dieser Zeit sahen sich in einer für uns recht merkwürdigen Lage. Höchst selten hielt sich eine Oper, auch wenn sie großen Erfolg gehabt hatte, für mehr als eine Spielzeit auf dem Programm. War sie einmal angenommen, so blieb sie für die ganze Dauer einer Spielzeit als einzige Oper auf dem Spielzettel, wurde dutzende Male hintereinander gespielt und jeder Opernbesucher hatte sie so oft gesehen, daß er das ganze Werk Note für Note auswendig kannte. Neue Opern mußten an ihre Stelle treten, so daß der Bedarf bei der großen Zahl der Opernhäuser kaum zu



decken war. Man schätzt, daß während eines halben Jahrhunderts dieser Opernperiode mehr als 600 Opern komponiert worden sind, von denen der größte Teil auf Venedig selbst entfiel, der kleinere auf andere Bühnen, die die Mode der venezianischen Sängerober schnell übernahmen und nachahmten, — ein großes Feld für die guten Sänger, ein wenig ergiebiges für die fleißigen Schreiber, deren Verdienste nur gering entlohnt wurden. Venedig hatte neben Florenz das neue Feld erobert und hat für ein knappes Jahrhundert auf ihm die Führung behalten.

Die stärkste Anregung war dabei von einem Komponisten ausgegangen, von dem uns nur zwei Opern überliefert sind, Claudio Monteverdi. Dieser in Cremona geborene Komponist hatte bereits in Mantua seine ersten Erfolge auf der Opernbühne errungen, bevor er 1613 durch einen glücklichen Zufall die am meisten begehrte Stellung im Musikleben Venedigs erhielt, den Posten des „Maestro di Capella di San Marco“. Seine Aufgabe war hier naturgemäß die Pflege der geistlichen Musik, aber seine hohe Begabung wirkte sich bald fruchtbar auf das ganze Musikleben von Venedig aus. Zeitweise schrieb er Opern für vier Opernhäuser in Venedig, und seine letzte Oper, *Incoronazione di Poppea*, die er im Alter von 75 Jahren komponierte, hat sich neben seinem *Orfeo* als kostbares, kraftvolles Werk bis heute erhalten. Von mystisch halbdunklem Klang war sein Orchester, das aus Klavieren, Kontrabässen, kleinen Violinen, Gitarren, Flötenorgeln, Celli, Posaunen, hohen und gedämpften Trompeten bestand. Im musikfreudigen Venedig galt er als der ungekrönte König der Musik, und als er 1643 starb, wurde er wie ein Nationalheld unter größten Feierlichkeiten zu Grabe getragen, während in zwei Kirchen gleichzeitig Trauergottesdienste stattfanden.

Monteverdi hat in der musikalischen Auflockerung seiner Partituren dem schnell erstarrenden Schema seiner vielen komponierenden Zeitgenossen weit vorausgegriffen und Neuerungen eingeführt, die bis zu den Reformbestrebungen Glucks hinwirkten. Er formte seine Musik mehr nach Text und Handlung, umging nicht die Dissonanz, wenn sie ihm zur Charakterisierung des Bühnenablaufs wichtig erschien, entwickelte seine Rezitative freier und ließ sie zwanglos in arioso übergehen, die die spätere Arie vorbereiteten. Aus der Verschmelzung mittelalterlicher Klangvorstellungen mit modernem dramatischem Empfinden wurde ein neuer Opernstil geboren, der sich von dem gleichzeitigen Florentiner Stil deutlich unterschied und der den nächsten Schritt in der Entwicklung einleitete, der in Neapel vollzogen wurde. Sein Schüler Francesco Cavalli setzte sein Werk fort und entwickelte die Arie in der klassisch gewordenen Form. Während Monteverdi einen festlich-strengen Stil seiner musikdramatisch wirkungsvollen Partituren bevorzugte, neigte sein Schüler mehr einer volkstümlichen Melodie-Entfaltung zu und führte für seine Kanzonen den unsterb-



**D**Al mio permesso a mato a vorne vegno Ine sei Ero  
 fangue gentil de Rezi Di cui narra la fama ec celsi pregi Ne giuge al ver perch'è trop-  
 p'alto il segno Ritornello

Erstausgabe des *Orfeo* von Monteverdi

lich gewordenen Barcarolenrhythmus ein. Die losen Fäden der Frühoper wurden allmählich zum festeren Gewebe verknüpft. — Die Antike verblaßte zum Gleichnis, zum bloßen Träger für neue Gefühle, die zum dramatischen Ausdruck strebten.

Und das Publikum? Bereitwillig folgte es der neuen Sprache und Richtung, da es der Rezitative alten Stils und der Deklamationen über dem Generalbaß inzwischen müde geworden war. Die Komponisten folgten wiederum allzu leicht dem Zug der musikalischen Mode, indem sie virtuoson Ziergesang, kurze Rezitative und volkstümliche Kanzonetten in buntem Wechsel nebeneinander stellten, ohne meist die gestaltende Kraft eines Monteverdi zu haben, der widerstrebende Elemente dem musikdramatischen Ablauf eingeordnet hatte. Leider fand auch die Kunst Monteverdis, die Chöre einprägsam und feinnervig durch das Drama zu führen, zunächst wenig Gefolgschaft und wurde erst später wieder aufgenommen. Nachgeahmt aber wurde häufig die Form des ariosen „Klagegesanges“, für den Monteverdi in dem „Lamento“ seiner im übrigen verloren gegangenen Frühoper *Arianna* das eindrucksvollste Beispiel gegeben hatte. Monteverdis Klagemelodie muß nach Berichten der Zeit in den Städten Oberitaliens so beliebt gewesen sein wie später Verdis „La donna è mobile“.



In den Opernhäusern Venedigs wurde so der erste Schritt auf jenem Wege getan, auf dem die Virtuosen des Gesanges ihren ruhmbegleiteten und häufig skandalumwitterten Weg von Italien aus in alle Welt antraten. In der musikerfüllten Atmosphäre der Stadt, die schon ein Jahrhundert vorher durch ihre großen Meister der Malerei die Welt in Bewunderung versetzt hatte, war das Dasein von einer überschäumenden, ja schier unersättlichen Lebensfreude beherrscht. An die Stelle von Architektur und Malerei war die Musik getreten, die in all ihren Formen, von der Oper bis zum fünfstündigen geistlichen Konzert mit hervorragenden Chören, von den rauschenden Festen in den Palästen der Patrizier bis zum Übermut des Karnevals, von Kanzonetten auf Straßen und Plätzen bis zur Musik in den Bürgerhäusern das ganze Leben zu durchklingen schien. An hervorragenden Komponisten war kein Mangel: Scarlatti, Cavalli, Galuppi, Hasse und Jomelli gehörten zu den bedeutendsten, und in ihrem Gefolge war ein Schwarm von Schülern, Librettisten, Impresarios, Gesanglehrern und Kopisten tätig. Hier wurde die Primadonna geboren, jenes Luxusgeschöpf, ohne dessen Schönheit, Ehrgeiz, Leidenschaft und Launenhaftigkeit die Oper von anderthalb Jahrhunderten nicht vorstellbar ist. Von hier zogen sie in die Welt und brachten die venezianische Mode mit gebauschten Röcken, tiefem Ausschnitt, hochgetürmten Frisuren und weiten Puffärmeln mit, die ebenso wie die italienische Sprache und die perlende Virtuosität ihrer Koloraturen und Trillerketten für einige Generationen die Bühnen beherrschten. Die italienischen Gesangsmeister und Stimmbildner hatten schon längst einen guten Ruf für ihre Methoden, jugendliche Stimmen, die unter dem südlichen Himmel natürlich heranzureifen schienen, zu ihrer vollen Entfaltung zu bringen. Und schier unerschöpflich schien der Vorrat immer neuer Begabungen zu sein, von denen eine große Zahl zu Weltruhm aufstieg. Bald erschienen die Komponisten des Auslands, Gluck, Händel, und später Wagner, Liszt und sogar noch Sullivan, um aus dem magischen Quell dieser Musikstadt Anregungen zu schöpfen und Künstler für ihre Heimatbühnen zu verpflichten.

Zwei Namen von Primadonnen ragen aus der großen Zahl der Spitzensängerinnen hervor: Faustina Bordoni und Francesca Cuzzoni, zwei Frauen, in allem gegensätzlich und beide von einem verzehrenden Geltungstrieb. Wer von beiden die bessere Künstlerin war – diese Frage hat damals über ein Jahrzehnt die ganze musikalische Welt beschäftigt. Zeitgenossen haben die Stimme der Bordoni als pathetisch-bewegt und feurig-brillant beschrieben, die Süße ihres Belcanto, ihre deutliche Aussprache und die unfehlbare Reinheit ihrer Intonation gepriesen. Ihre Landsleute in Venedig jubelten ihr zu und gaben ihr wegen der faszinierenden Kraft ihrer Darstellung und ihrer betörenden Stimme den zärtlichen Namen „Die neue Sirene“. Wie eine Königin zog sie von Venedig aus zu den großen Theatern der euro-



päisichen Fürstensitze. Aber immer wieder kehrte sie nach Venedig zurück, wo sie 1783 im Alter von neunzig Jahren starb. Neben der imponierenden Gestalt dieser kultivierten Künstlerin, deren Privatleben an der Seite des Komponisten Hasse nie Anlaß zu sensationellem Geschwätz bot, entfachte ihre Rivalin Cuzzoni die oft gehässige Neugier und Klatschsucht ihrer Zeitgenossen durch ihre unersättliche Zügellosigkeit und ihre abenteuerlichen Eskapaden. Als Sängerin war sie dank einer sorgfältig ausgebildeten großen Naturstimme der Bordoni gleichwertig, wenn nicht sogar überlegen. An Pathos und Leidenschaft mag sie sie übertroffen haben. Obwohl von kleiner Gestalt und wenig gewinnendem Äußeren, war sie auf der Bühne von hinreißendem Spieltemperament, — ein kaum gebändigtes Spiegelbild ihres unbeherrschten Privatlebens, das sie von einem Skandal in den nächsten trieb. Sogar mit dem Gefängnis hat sie Bekanntschaft machen müssen, als sie in Venedig des Giftmordes an ihrem Gatten angeklagt wurde. Ihre letzten Jahre verbrachte sie, völlig verarmt, als Näherin und Stickerin und starb in einem Krankenhaus in Rom. Diesen Sängerinnen fielen nicht nur Ruhm, Geld, Geschenke, Huldigungsgedichte und Abenteuer, so viele sie wollten, in den Schoß, sondern ihre Solistenrolle und der Taumel des Publikums zwang sogar die Komponisten, ihnen einen Platz einzuräumen, der allzu häufig den musikdramatischen Rahmen sprengte. Für sie mußte in jeder Partitur ausreichend Gelegenheit geschaffen werden, Stimme und Darstellungskunst zur Geltung zu bringen. Unersättlich verlangte das Publikum, daß seine Primadonnen ihre gespielte Gefühlswelt bis ins Pathetische steigerten: Seufzer, Schluchzen, Ohnmachtsanfälle hatten die gefühlvollen Arien zu unterbrechen, um dann unvermittelt wieder in die perlende Geläufigkeit virtuoser Koloraturen überzugehen. Den Mangel des Zusammenspiels mit dem übrigen Ensemble bemerkte niemand, und niemand schien Anstoß daran zu nehmen, wenn die Primadonna sich völlig unbeteiligt abwandte, während ein anderer Sänger seinen Part sang — um dann aber aufs Stichwort unvermittelt wieder in schmachtempfindsame oder tobend-lodernde Leidenschaft zu verfallen.

Das alles in einen dramatischen Rahmen zu bringen — eine wahrlich undankbare Aufgabe für die Librettisten, die sich ihrer meist dadurch entledigten, daß sie die ganze Geschichte des Altertums nach solchen Situationen durchforschten, in denen Eifersucht, Verführung, Machthunger, Sinnlichkeit oder Neid die Triebfedern eines Handelns gewesen waren. Monteverdis Ansätze zu einer musikdramatischen Gesamtkonzeption waren vergessen, und man konnte gelegentlich unbesorgt auch einmal den dritten Akt vor dem ersten spielen, ohne der Beifallsfreude der Besucher ernstlich Abbruch zu tun.

Über ein Jahrhundert lang standen neben den Primadonnen die Kastraten auf der Opernbühne, die auch in Venedig ihren Platz im Musikleben



erobert hatten. Zwar kannte man sie schon lange bei den feierlichen Motetten und Litaneien der Kirchenchöre, bei denen nach päpstlichen Vorschriften keine Frauen mitwirken durften, aber erst die von Monteverdi und seiner Schule reicher ausgestatteten Opernchöre gaben ihnen den ersten Schritt auf die Bühne frei. Man wollte auch auf der Bühne nicht auf den melancholisch-strahlenden Glanz der hoch über dem Chor verhalten dahinziehenden kraftvoll-weichen Sopranstimmen verzichten. Als gute Frauensoprane bei dem ständig wachsenden Bedarf immer seltener wurden, gab man ihnen die ersten Solorollen und löste damit einen Modetaumel aus, dessen Erlebniswelt uns heute kaum mehr verständlich ist. Lassen wir die menschliche Seite unberührt, erwähnen wir nur die tragische Tatsache, daß hunderte von Knaben, deren Eltern aus wirtschaftlicher Not oder blanker Geldgier der Operation zugestimmt hatten, zu lebensuntüchtigen Krüppeln wurden, um einigen Dutzend den Zugang zu Bühnenruhm und Reichtum zu öffnen, und betrachten wir das seltsame Phänomen in seiner Beziehung zur Oper. Stimmen, die künstlich am Mutieren gehindert wurden, entwickelten sich in sachverständiger, strenger Schulung oft zu einer metallenen und doch weichen Schönheit, die den Opernfreunden der damaligen Zeit überirdisch vorgekommen ist. Die Sensation – vielfach von unter-schwelliger Sexualität begleitet – daß hier ein Mann die Erlebniswelt der Frau sang und spielte, ein Mann, dessen poetische Schwermut man auf seine seelischen Leiden zurückführte, rührte und ergriff die Zuhörer weit über die Musik hinaus. Die romantischen Erlebnisse dieser Sänger, die oft von beneidenswerter Schönheit waren, ließen die Herzen der Weiblichkeit dahinschmelzen und waren das unerschöpfliche Gesprächsthema in Salons und Boudoirs. Aber wie klangen diese Stimmen, die erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts von der Opernbühne verschwanden? Schwärmerische Zeugnisse von Zeitgenossen mögen mehr über den Schreiber aussagen als über die Sänger. Aber es gibt andere, die mehr Gewicht haben: Schopenhauer hat sie gehört und sprach von einer „übernatürlich schönen Stimme, die mit keiner Frauenstimme verglichen werden kann“. Napoleon wurde zu Tränen gerührt, obwohl er die Operation verbot. E. T. A. Hoffmann schrieb von der göttlichen Kraft dieser Stimmen, Dittersdorf pries ihre im Piano verschwebende Süße und Rossini führte das Absinken der Gesangskultur in seiner Zeit auf das Verschwinden der Kastraten zurück: „Man kann sich keine Vorstellung machen von dem Reiz der Stimme und der vollendeten Virtuosität, die – mangels eines gewissen Etwas, – diese braven Leute als wohltätigen Ausgleich besaßen. Sie waren auch unvergleichliche Gesanglehrer ...“ Die Kastraten von San Marco in Venedig gehörten zu den ersten, die den neuen Ruhm von der Opernbühne aus verbreiteten.

Während so die Solistenoper mit Belcanto und Ziergesang von Venedig



aus die Bühnen Europas eroberte, waren die alten, aus dem 17. Jahrhundert stammenden Opernhäuser aus dem Stadtbild Venedigs verschwunden, doch hat eines von ihnen, das im Jahre 1640 erbaute, also noch aus Monteverdis Tagen stammende Teatro San Mosé, noch bis zum Jahre 1818 bestanden und die meisten Uraufführungen von Rossinis Opern erlebt. Mit jedem Namen der übrigen Theater verbinden sich markante Ereignisse der Operngeschichte Venedigs: das älteste erhielt 1875 den Namen des berühmten Librettisten Carlo Goldoni, der mit der Operngeschichte seiner Stadt durch zahlreiche Textbücher verbunden ist. Ein anderes wurde nach der berühmten Sängerin Malibran benannt. Hier hatten die Venezianer einmal die Opern Glucks kennengelernt. Das heutige Zentrum des Opernlebens der Lagunenstadt ist das Theater La Fenice, auf das die reiche Operntradition übergegangen ist. Der „Phönix“ hatte sich nach dem Brand des Teatro San Benedetto gleichsam aus dessen Asche erhoben – zwar an anderer Stelle der Stadt, aber doch als legitimer Nachfolger. Reichlich flossen die finanziellen Beiträge aus allen Kreisen der Bevölkerung zum Bau des neuen Hauses. Neunundzwanzig Baumeister reichten Pläne ein. Den Preis und den Bauauftrag erhielt der Architekt Selva. Er schenkte der Stadt im Jahre 1792 ein Theater von derselben Schönheit schattenhafter Unwirklichkeit wie die Stadt selbst. Dieses Haus, in seiner Architektur dem römischen Argentinatheater verwandt, wird in der Harmonie seiner Formen und den ausgewogenen Linien seiner Innendekoration als das schönste Opernhaus der Welt bezeichnet. Am 16. Mai 1792 wurde es mit der Oper *I Giuochi di Agrigento* von Giovanni Paisiello und einem Ballett *Amore e Psiche* von Onorato Viganò eröffnet. Die festlichen Werke waren eigens für die Eröffnung komponiert worden. Aber die große Zeit des Hauses begann erst rund zwanzig Jahre später mit den Namen Donizetti, Bellini und Rossini.

Donizetti sang bereits mit 17 Jahren auf der Bühne seiner Heimatstadt Bergamo Baß-Bufferollen und entwickelte sich früh zu einem Musiker von erstaunlicher Vielseitigkeit: er war Gesanglehrer, Repetitor, Regisseur, Dirigent und Komponist von einer Fruchtbarkeit und Schreibfertigkeit, die seine Zeitgenossen in Erstaunen setzte. 1816 komponierte er eine Sinfonie in 75 Minuten. 1827 schloß er einen Vertrag mit seinem Impresario, in dem er sich verpflichtete, innerhalb von drei Jahren zwölf Opern zu komponieren. Für die Musik zu seiner Oper *Don Pasquale* brauchte er nur zehn Tage. Seinem ungestümen romantischen Temperament entsprang ein Werkverzeichnis von 611 Kompositionen, darunter allein 71 Opern. Als Soldat wider Willen fand sich Donizetti 1818 in Venedig, wo fünf Jahre vorher Rossinis Opern *Tancred* und *Die Italienerin in Algier* mit Erfolg im Fenice aufgeführt worden waren. Hier war Donizetti mit dem einflußreichen Impresario und Textdichter Bartolomeo Merelli bekannt



geworden, der später für eine Reihe seiner Opern die Bücher schrieb. Seine an den kleineren Theatern Venedigs aufgeführten Opern hatten nur mäßigen Erfolg gehabt, aber der Komponist schrieb unverdrossen weiter und hatte bereits 47 Opernpartituren vollendet, ehe das Fenice ihm den Auftrag gab, eine Oper eigens für dieses Haus zu schreiben. Das Ergebnis war die Oper *Belisario*, die dem Opernvolk so gefiel, daß es den Komponisten nach dem Fallen des Vorhangs auf den Schultern nach Hause trug und ihm eine Fackelparade darbrachte. Bald wurde auch sein Meisterwerk *Lucia di Lammermoor* vom gleichen Theater angenommen. Zwar brannte das Gebäude ein paar Tage vor der Festaufführung ab, aber die Direktion konnte ein anderes Haus für die mit Spannung erwartete Premiere finden. Die Aufführung enttäuschte die hochgestimmten Besucher, da sie in mancher Hinsicht mißglückte.

In der Rekordzeit von nur sieben Monaten war das geliebte Fenice wieder aufgebaut. Weitere Premieren von Donizetti-Opern fanden statt, die zu den heute vergessenen des schnell schreibenden Meisters zählen. Fenice gehörte nicht zu den glücklichen Erinnerungen Donizettis, und als ihn das Theater 1843 bat, eine weitere Oper zu schreiben, verlangte er ein Honorar von rund 25 000 Mark. Die Direktion verzichtete auf das teure Experiment und setzte eine andere Uraufführung auf den Spielplan: der „Ersatz“ war Verdis *Ernani*.

Die Operngeschichte verdankt Donizetti die großen Frauengestalten der *Lucia* und der *Leonora* und den unsterblichen *Don Pasquale*, in denen Verdis heroisch-romantische Bühnenfiguren schon Umriss gewinnen.

Bellini, vier Jahre jünger als Donizetti, kam aus Sizilien und weilte 1833 in Venedig zur Vorbereitung seiner Oper *Beatrice di Tenda*. Wieder hatte das Fenice wenig Glück: die Oper fiel durch und ein anschließender Skandal führte zum Bruch Bellinis mit seiner schönen Lebensgefährtin Giuditta Cantù und zur Trennung von seinem Textdichter Felice Romani. Im Ausland schrieb der Komponist sein letztes und neben seiner *Norma* bedeutendstes Werk, *Die Puritaner*. Die Bravourarien dieser Opern halten diese Werke auch heute noch auf italienischen Bühnen lebendig.

Der erfolgreichste im Bund dieser drei war Rossini, dessen frühe Opern schon im Teatro San Mosé mit Erfolg aufgeführt worden waren. Als Rossini 1819 mit einer „neuen“ Oper auf der Bühne des Fenice erschien – mehr als zwei Drittel der Musik hatte er aus früheren Opern entnommen – fragten die opernkundigen Besucher boshaft, warum denn das Textbuch der ihnen schon bekannten Opern geändert worden sei. Als brandneues Werk aus Rossinis Feder erschien aber 1823 die Oper *Semiramis* auf dem Spielplan, die die Venezianer nicht zuletzt deshalb in Begeisterung versetzte, weil erstmalig auf ihrer Bühne eine Militärkapelle erschien. Zum Dank begleiteten sie den Meister auf seiner Gondelfahrt nach Hause in



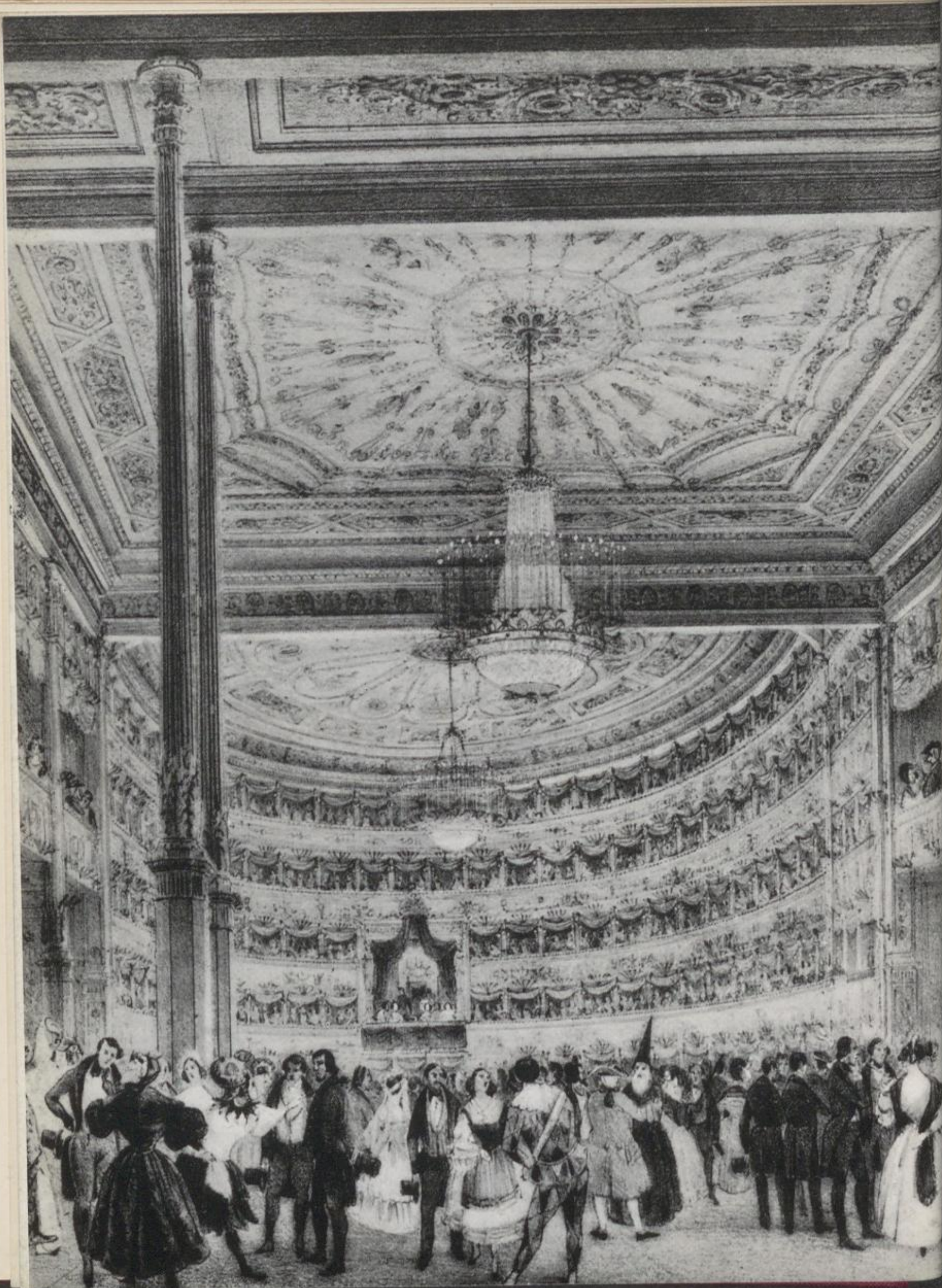


sachs. Landes-Bibl. Teatro La Fenice in Venedig

nächste Seite:  
Maskenball im Teatro  
La Fenice, etwa 1830











Antonio Vivaldi (1678—1741)

Claudio Monteverdi (1567—1643)



Alessandro Scarlatti (1685—1757)

Vincenzo Bellini (1801—1835)



Sächs.  
Landes-  
Bibl.







Francesca Cuzzoni



Faustina Bordoni

Giuditta Pasta



Giuseppa Grassini



rechte Seite:  
Isabella Colbran (Gemälde von Schmid)

Stchs.  
Landes-  
Bibl.





SLUB  
Land  
B





Teatro della Pergola in Florenz

Teatro Comunale in Florenz



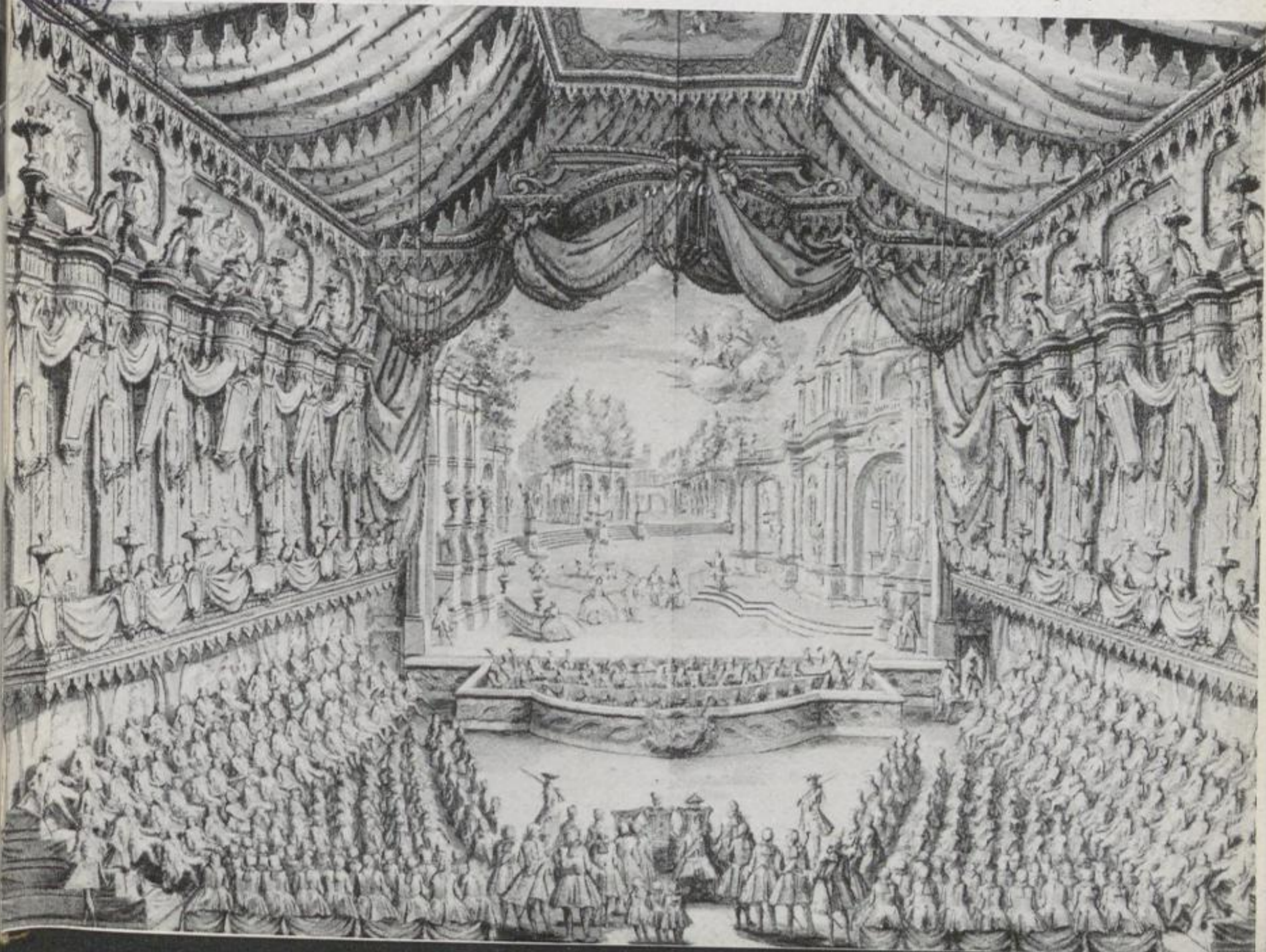
Sächs.  
Landes-  
Bibl.





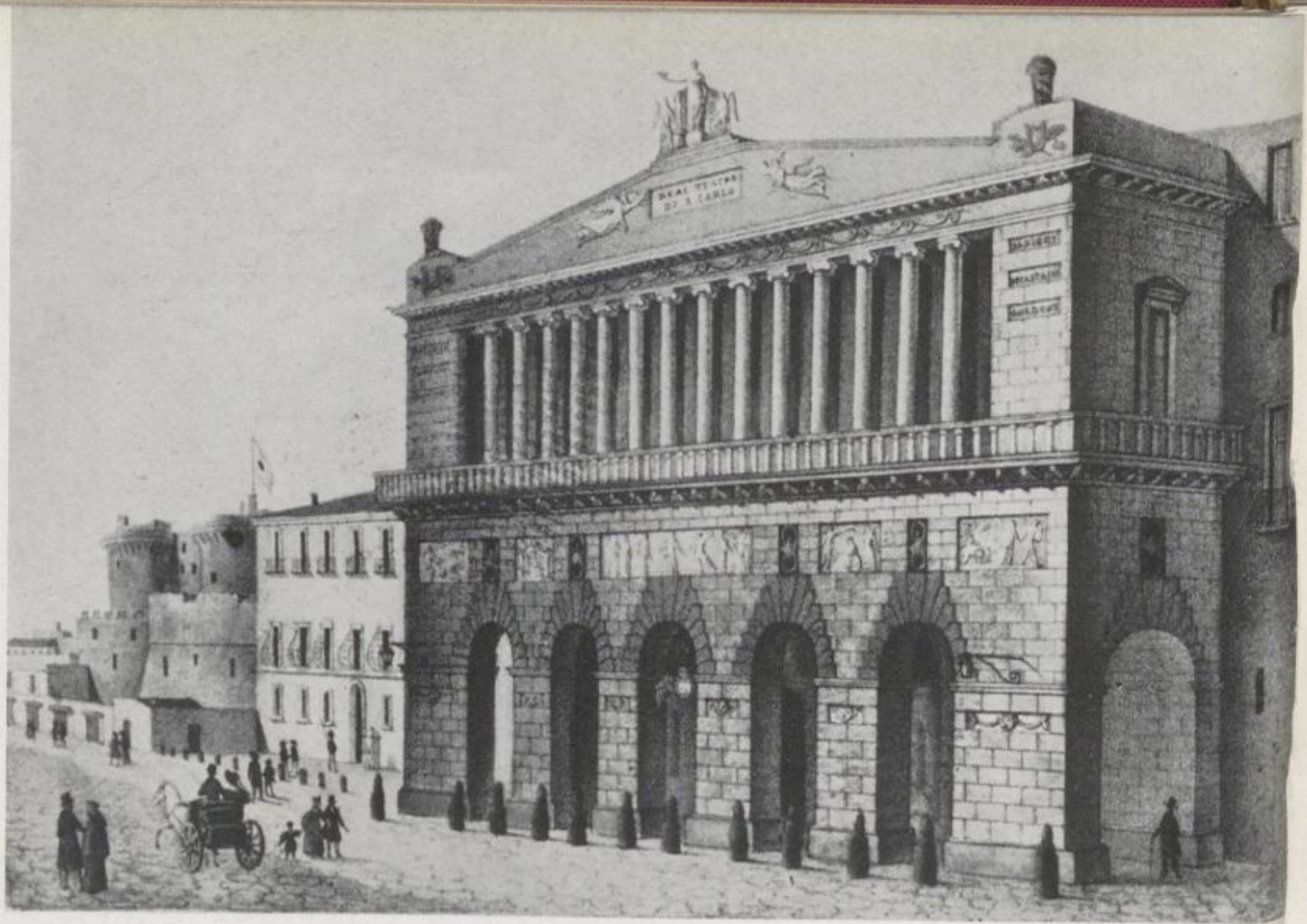
*Orfeo* (Monteverdi) als Ballett (Choreographie Aurel von Miloss)  
Maggio Musicale Fiorentino im Boboli-Garten

*Il sogno di Olimpia* (Majo) im Palazzo Reale zu Neapel, 1747



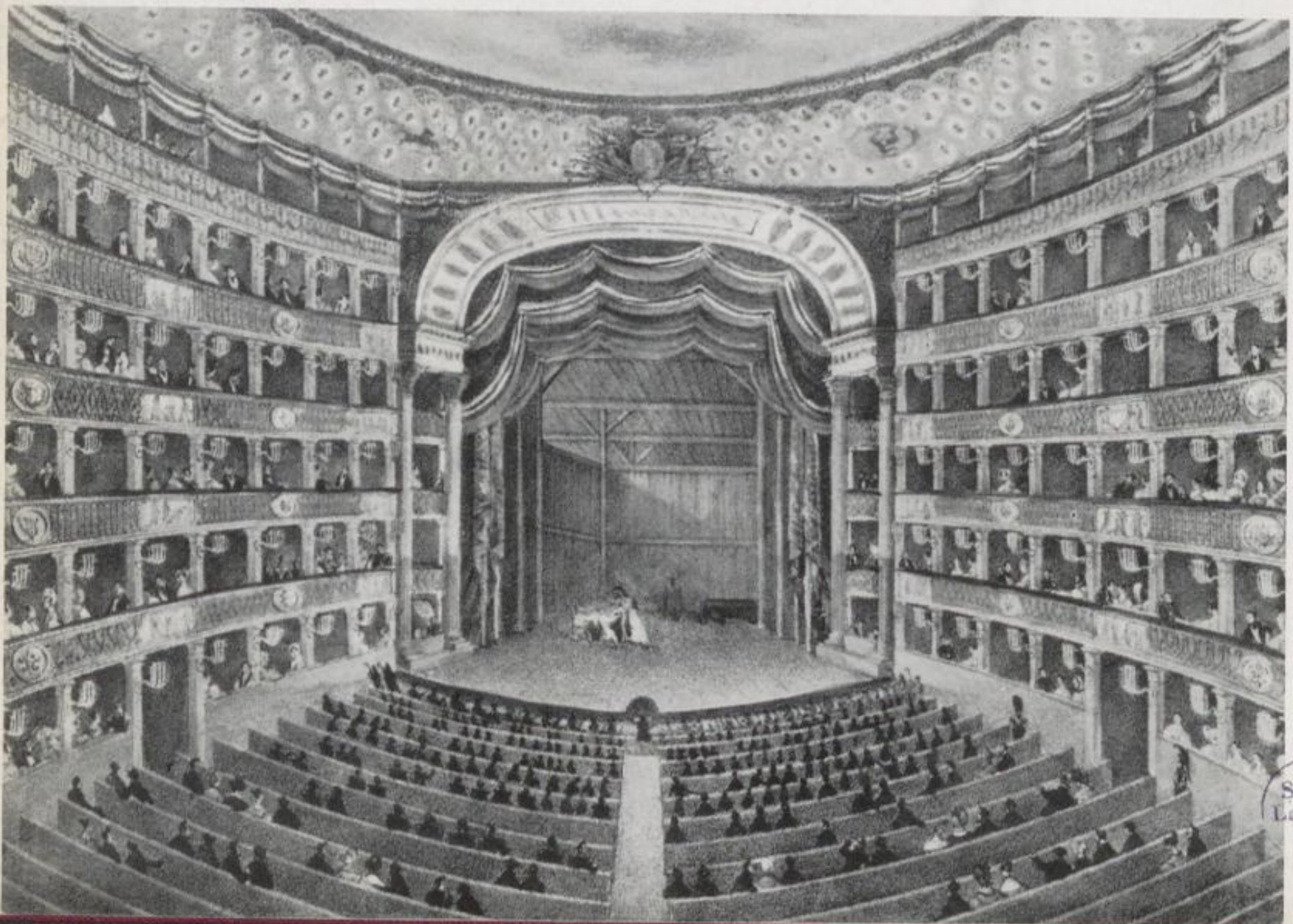
Sachs.  
Landes-  
Bibl.





Teatro San Carlo in Neapel

rechts: Der Kastrat Carlo Broschi, gen. Farinelli



Sächs.  
Landes-  
Bibl.





elli

Sac  
Lan  
B





Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736)

Gioacchino Rossini (1792—1868)

Gaetano Donizetti (1797—1848)













zahlreichen Gondeln und einer Barke, die eine Militärkapelle trug, die seine Melodien spielte. Rossini hat in Venedig Spott und Gelächter, Pfiffe und Jubelstürme erlebt, bevor er sich nach Paris wandte, das seine Ankunft mit Ungeduld erwartete, um ihn wie einen siegreich heimkehrenden Feldherrn zu empfangen und nicht wieder zu entlassen.

In den Paraderollen der Opern von Bellini, Donizetti und Rossini glänzten die Stimmen der berühmtesten Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Marietta Malibran, Giuditta Pasta, Isabella Angela Colbran, Giuditta Grisi und Giuseppina Strepponi.

Unmerklich fast war Mozarts Singspielgeist auf den Bühnen der Lagunenstadt heimisch geworden. Das war nicht zuletzt Rossinis Werk, dessen wacher Geist und flinke Feder aus Mozarts neuem Bühnenstil geschickt entnahmen, was ihm geeignet schien. Kenner glaubten oft Mozart zu hören, wenn Rossinis Musik erklang. Rossini focht das nicht an: „Mozart ist ein reicher Mann, von dem man viel borgen kann, ohne daß er deshalb ärmer wird ...“

Auf den witzig-heiteren Rossini folgte in einer unruhig gewordenen Welt die revolutionäre Kraft Verdis. Das Fenice hat zwischen 1844 und 1857 insgesamt fünf Opern Verdis zum ersten Mal auf die Bühne gebracht. Auf *Ernani* (1844) und *Attila* (1846) folgte 1851 die Uraufführung von *Rigoletto*, mit der der Tondichter seinen Namen zum ersten Mal über Italien hinaustragen und Weltgeltung erreichen konnte. Der leidenschaftliche Patriot, der nichts sehnlicher wünschte als die Einheit und Befreiung Italiens, hat in seinen früheren und auch noch in späteren Werken, wie *Die sizilianische Vesper* und *Ein Maskenball*, die Ideale der Freiheit von der Bühne aus verkündet. Im *Rigoletto* verfolgte er diese Absicht nicht und geriet doch in der politischen Unrast der Tage in die Mühle der von ihm so verhaßten Zensur. Aus Verdis Brief vom 14. Dezember 1856 ist zu entnehmen, was auf die Gründe seiner Wahl des Dramas von Victor Hugo als Unterlage für sein Textbuch schließen läßt, nämlich die Tragik eines Krüppels mit großer Seele, die Extreme der Leidenschaft und ihrer Mittel, Dolch, Entführung, Betrug und Mord. Der Mißerfolg von Victor Hugos Drama in Paris hätte eine Warnung sein können, denn hier mußte das Stück nach der ersten Aufführung abgesetzt werden, weil man in ihm eine „Beleidigung des guten Geschmacks und eine Verhöhnung des Königs sah, den man nicht auf der Bühne in einem Schlafmantel dargestellt haben wollte“. Der Dichter des Opernlibrettos, Piave, ließ das alles im Wesentlichen unverändert. Die Direktion des Fenice aber hatte ihre Zweifel und behielt Recht: der Zensor verbot nach Prüfung des Librettos die Aufführung und erteilte Dichter und Komponist einen Tadel, weil sie „nicht einen Stoff gewählt hätten, der ihrer Bemühungen würdiger gewesen sei, als dieses abstoßend unmoralische und triviale Spiel“. Er schlug Änderungen vor, die Verdi in



höchste Wut versetzten, weil sie seiner Überzeugung nach das ganze Drama sinnlos machten. Nach langen und ärgerlichen Auseinandersetzungen zwischen den Beteiligten kam es zu einem Kompromiß: der Ort der Handlung wurde verlegt, die Namen der Personen geändert, der „moralgefährdende“ Schlüssel in des Herzogs Hand wurde durch einen anderen Handlungsverlauf ersetzt und die Szene, in der in einem Sack die Leiche von Rigolettos Tochter sichtbar wird, wurde geändert. Im rauschenden Erfolg der Premiere war der Ärger bald vergessen. Es war eine echte „Premiere“, denn Verdi, der seine sangesfreudigen Venezianer und seine geschäftstüchtigen Kollegen kannte, hatte das Glanzstück seiner neuen Oper, „O, wie so trügerisch...“, bis zur Aufführung zurückgehalten und es nicht einmal bei den Proben singen lassen.

Im Januar 1853 kehrte Verdi nach Venedig zurück, um seine nächste Oper im Fenice, *La Traviata*, vorzubereiten. Wieder lag der Text eines französischen Dichters zugrunde, *Die Kameliendame* von Dumas dem Jüngeren. Der alte Dumas hatte seinen Sohn gewarnt: „Ein herrliches Stück, aber es wird bei der ersten Aufführung nicht den zweiten Akt erleben...“ Der französische Zensor hatte wieder einmal schwere Bedenken gehabt, weil er in dem Spiel eine Gefährdung von Ehe und Familie sah. Außerdem fand er die Gestalt einer an Schwindsucht leidenden Kurtisane als Hauptrolle geradezu absurd. Verdi aber erkannte mit sicherem Bühneninstinkt die seltene Verschmelzung von Wehmut und Leidenschaft, die wie ein Schleier die Härten der Wirklichkeit verhüllte, diesmal einer Wirklichkeit der eigenen Zeit und nicht fern zurückliegender Epochen. Kühn, wie er im *Rigoletto* einen singenden Buckligen auf die Bühne gebracht hatte, erfüllte er jetzt die Gestalt einer „vom Wege Abgeirrten“ mit einer Musik von schlicht-menschlicher Größe. Am Tage nach der ersten Aufführung in Venedig schrieb Verdi an seinen Verleger Ricordi: „Unglücklicherweise habe ich traurige Nachricht für Sie, aber ich kann Ihnen die Wahrheit nicht verhehlen. ‚Traviata‘ war ein Fiasco. – Versuchen Sie nicht, zu ergründen, warum. So ist das eben! ...“ – Sollten seinem theaterkundigen Blick die naheliegenden Gründe verborgen geblieben sein? Nachdem das Publikum den Schock, ein Stück aus dem täglichen Leben auf seiner geheiligten Opernbühne zu sehen, überwunden hatte, schien es ihm doch wenig glaubwürdig, daß eine plumpe und mollige Kameliendame so überraschend an Entkräftung zu Tode kommen sollte. Die Wiederaufführung im folgenden Jahr mit einer Rückverlegung der Handlung in die Zeit Ludwig XIII. brachte dem tragischen Liebesspiel mit Verdis lyrischen Melodien den großen Erfolg.

Mit der nächsten und letzten Uraufführung Verdis im Fenice, *Simone Boccanegra*, – vier Jahre später – griff der Komponist wieder in die Welt des Mittelalters zurück. Auch diese Aufführung wurde zu einem Mißerfolg,



und Verdi beklagte sich in einem Brief an Ricordi bitter über die „schlechten Manieren“ des Publikums. Der Erfolg – und nicht einmal ein dauernder – kam erst 24 Jahre später, als das von Verdi völlig umgearbeitete Opernwerk in glanzvoller Besetzung auf der Bühne der Scala wieder erschien.

1873 kam Wagners *Rienzi* auf die Bühne des Fenice – die erste Aufführung in Italien – und zehn Jahre später hörte man in deutscher Sprache den gesamten *Ring*, ebenfalls als erste italienische Aufführung. Sonst verzeichnet die Chronik des Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum Ereignisse von besonderem Interesse. Die große Zeit der Premieren schien vorbei zu sein. Als Kuriosum sei erwähnt, daß die Opernfreunde der Stadt in einer Spielzeit einmal Gelegenheit hatten, gleichzeitig zwei verschiedene Opern unter dem Titel *La Bohème* zu hören, die eine von Leoncavallo, die andere unter der Leitung von Toscanini von Puccini. 1900 folgte die Premiere von Wolf-Ferraris vergessener Oper *Cenerentola*. Mascagnis *Le Maschere* erlebte hier wie in den sechs anderen Theatern, in denen gleichzeitig die Uraufführung stattfand, einen Mißerfolg, und *Cavalleria Rusticana* erwies sich hier wie überall als sichere Einnahmequelle.

Im November 1936 kam das Theater in die Regie der öffentlichen Hand und erhielt Zuschüsse aus der Staatskasse, die zunächst dazu dienen mußten, dringend gewordene bauliche Modernisierungen und Änderungen zu finanzieren. Verdis *Don Carlos* erklang zur Wiedereröffnung am 21. April 1938. Während des zweiten Weltkrieges konnte die Direktion erstaunlicherweise 68 verschiedene Opern auf die Bühne bringen, als letzte *Madame Butterfly* am 26. April 1945. Stolz kündigte das Theater als erstes in Norditalien seine Wiedereröffnung am 6. Mai an. Manche bedeutende Premiere hat seitdem stattgefunden. So erlebten hier u. a. Strawinskys *The Rake's Progress* und Luigi Nonos *Intolleranza* ihre Uraufführung. Der neue Spielplan enthält wieder den Namen Francesco Cavalli mit seiner Oper *Die Liebesschule* und knüpft damit an die große Zeit des Hauses, an die Höhepunkte der venezianischen Epoche der Oper an – an die Zeit Monteverdis.



## FLORENZ

Florenz war um 1600 Mittelpunkt eines prunkvollen höfischen Lebens. Szenische Musikaufführungen, Ballette und Schäferspiele fanden reihum in den reichen Patrizierhäusern statt und gewannen immer größere Beliebtheit. Das Vorbild lieferten die Höfe der Fürsten und Kardinäle, also ein kleiner Kreis von Ausgewählten, deren Kunstgeschmack die Florentiner Bürgerschaft allerdings schnell annahm, und das Rezitativ, der dramatische Sprechgesang, wurde eine Mode, die schnell Verbreitung fand.

Hier stand an der Wiege der italienischen Oper der Komponist Jacopo Peri, der im Kreise einiger Poeten- und Musikerfreunde bei Plato den Satz gefunden hatte: „Laßt Musik zuerst Sprache und Rhythmus sein und dann erst Ton und nicht umgekehrt.“ Nach diesem Prinzip versuchten die Freunde sich in der Form des „Dramma per musica“, das mit seinem ständigen Fluß von Rezitativen mit übertriebenen Betonungen, nur selten belebt von einem Chor oder kurzen Balletteinlagen und begleitet von einem kleinen Orchester von Lauten, Lyra und Harpsichord, recht monoton geklungen haben muß. Diese Vorgänger der Oper, Peris *Euridice* und *Dafne*, wurden in Florenz im Hause des Adligen Corsi bereits vor 1600 zum ersten Male aufgeführt und sichern damit dieser Stadt in der Geschichte der Oper einen besonderen Platz. Während die Oper *Dafne*, von der nur Teile erhalten sind, noch die Stadien erster Versuche in der neuen Kunstrichtung erkennen ließ, wies *Euridice* schon deutlicher in die neue Richtung. Mit großem szenischen Aufwand erklang sie erstmalig zur Feier der Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici und hatte nach den zeitgenössischen Berichten großen Erfolg. Peri mußte seinen Erfolg allerdings mit dem Komponisten Caccini teilen, der einiges zur Musik des Werks beigetragen hatte. In der ersten Aufführung der Oper sang Peri selbst die Hauptrolle neben der Sopranistin Vittoria Archilei, deren Ruf in ganz Italien weit verbreitet war. Aus alten Stichen kann man ein deutliches Bild der damaligen szenischen Aufmachung gewinnen. Breite Stufen führten vom Zuschauerraum hinauf zur Bühne, die von barocken Säulen flankiert war. Das Spiel vollzog sich im Vordergrund der Bühne. Vorhänge und Wandteppiche deuteten Zeit und Landschaft an und die Darsteller waren in üppigen barocken Faltenwurf gekleidet und mit Helm und wallendem Federbusch geschmückt, auch wenn sie, was die Regel war, Gestalten der Antike zu verkörpern hatten. Der Erfolg Peris sicherte Florenz eine Zeit lang die Führung auf dem neuen Kunstgebiet, und schon damals bildeten sich die verschiedenen Spielarten, die Schäferopern, die allegorischen und die Zauberopern, die die weitere Geschichte der Oper von Florenz aus lange beeinflußt haben, und die man noch hundert Jahre später an den



L·EVRIDICE  
D'OTTAVIO  
RINUCCINI  
RAPPRESENTATA  
NELLO SPONSALITIO  
Della Christianiss.

REGINA  
DI FRANCIA, E DI  
NAVARRA.



IN FIORENZA, 1600.  
Nella Stamperia di Cosimo Giunti.  
Coo licenza de' Superiori.

Titelblatt der Oper *Euridice* von Peri und Rinuccini



# INTERLOCUTORI.

La Tragedia.	—	<i>Juovannino Strozzi</i>
Euridice.	—	<i>Caff. &amp; Giulio</i>
Orfeo.	—	<i>Zalderino</i>
Arcetiro.	—	<i>Brandino</i>
Tirsi.	—	<i>Pastori</i>
Aminta.	—	<i>Pompeo &amp; Giulio</i>
Dafne Nuntia.	—	<i>Jacopo Luatere</i>
Venere.	—	<i>Casotto &amp; Giulio</i>
Choro di Ninfe, e Pastori.		
Plutone.	—	<i>Piccola</i>
Proserpina.	—	<i>ent. &amp; Jac. Venere</i>
Radamanto.	—	<i>M. Puri Mon.</i>
Caronte.	—	<i>frate della Huatrata</i>
Choro di ombre, e Deità d'Inferno.		

Personenverzeichnis mit Besetzung der Oper *Euridice* von Peri (1600)

Fürstenthöfen der übrigen Länder Europas finden konnte. Der Einfluß von Florenz zeigt sich auch in der besonderen Rolle, die dem Opernchor zugewiesen wurde. Auch den technischen Einrichtungen, den Bühnenmaschinen, widmete man in Florenz große Aufmerksamkeit. Sie waren eine Zeit lang vorbildlich für die Einrichtungen an fast allen Bühnen Europas, und die Maschinenmeister waren auch außerhalb Italiens häufig Italiener. Sogar Leonardo da Vinci beschäftigte sich mit der Konstruktion von trickreichen Bühnenmaschinen, die dem Auge des damaligen Opernbesuchers oft mehr zu sagen hatten als die Musik. So erlebte die „Florentiner Oper“ eine hektische Blütezeit von nicht allzu langer Dauer.

Florenz spielt in der Geschichte der Oper Italiens überhaupt eine seltsame Rolle — die seltsamste vielleicht in der farbigen Partitur der musik-



dramatischen Kunst überhaupt. Zu wechselnden Zeiten wurden in fünf Theatern von Florenz Opern aufgeführt. Zwei von ihnen, das Teatro della Pergola und das Teatro Comunale, bilden heute den Mittelpunkt eines Opernwesens, das zwar eine lange Geschichte, aber später wenig eigenen Einfluß auf die Entwicklung der italienischen Opernkunst aufweist. In der wechsellvollen und verworrenen Chronik dieser Stadt findet man Namen, die zu den bedeutendsten der europäischen Geschichte gehören, Galilei, die Medici, Dante und Boccaccio, Michelangelo, Donatello und Cellini, Savonarola und Machiavelli – und nur zwei Komponisten, Lully und Cherubini, die ihr Wirkungsfeld außerhalb Italiens fanden. Die überragende geistige Bedeutung der Stadt lag also doch auf anderen Gebieten der Kultur, und ihr Opernleben hat immer im Schatten der Schwesterkünste Malerei und Architektur und der Welt der Gelehrten gestanden. Und doch reicht die Geschichte des Teatro della Pergola bis in diese Zeit zurück: noch heute steht das Haus an derselben Stelle, an der es im Jahre 1657 errichtet wurde, ein Gebäude von altertümlicher Würde und bescheidenem Charme, dessen Front sich kaum von den benachbarten Häusern unterscheidet. Um 1700 war die Blüte von Kunst und Wissenschaft, die die Renaissance heraufgeführt hatte, unter dem politischen und kirchlichen Druck verblühen und die ersten Meister der Oper, darunter Pietro Cesti, ein theaterbesessener Mönch, der keine Gelegenheit ausließ, die feurigsten Liebeszenen seiner Opern auf der Bühne selbst darzustellen, fanden in anderen Städten ihr Wirkungsfeld. Aber auch in Florenz gab es einiges von Bedeutung: der Komponist und Operndirektor des Pergolatheaters, Jacopo Melani, mag auch mit Recht zu den Vätern der Oper gerechnet werden. Ihm verdankt das Theater einen frühen, wenn auch schnell verblässenden Ruhm durch vielaktige Prachtopern, die Melani zu festlichen Anlässen, wie Geburten, Verlobungen oder Hochzeiten im Hause der Medici und anderer hochgestellter Persönlichkeiten, zu verfassen pflegte. Über hundert Jahre vergingen, ehe der Name des Pergola-Theaters wieder in der Musikgeschichte auftaucht. Cherubini, von Beethoven hoch geschätzt, ist nicht nur Sohn eines Musikers des Pergola-Theaters, sondern auch seine ersten, früh komponierten und heute vergessenen Opern wurden in diesem Opernhaus uraufgeführt. Seine Vaterstadt zeigt sich dankbar: Cherubinis Oper *Elisa*, 1795 komponiert, steht in diesen Jahren wieder im Spielplan der Festspiele. Im übrigen hat das Theater, bescheiden im Schatten gewaltiger Paläste, sich in der großen Zeit der italienischen Oper damit begnügt, den Ruhm der Entdeckung neuer Komponisten oder wegweisender Werke anderen Bühnen zu überlassen – ohne sie allerdings ganz zu vernachlässigen. Denn alle berühmten Namen der Zeit, Pergolesi, Paisiello, Salieri und selbst der in Italien damals wenig volkstümliche Mozart, finden sich in seinen Programmen – nur eben ein paar Jahre später als in anderen Städ-



ten. Dafür versuchte man, wohl auch ohne viel Hoffnung auf späteren Ruhm, sein Glück mit ein paar Namen, die heute nur noch dem begegnen, der sich mit der Geschichte des Pergola-Theaters beschäftigt: eine Zeitlang förderte man den aus Prag stammenden Komponisten Myslivecek, dessen Name den Florentinern allerdings die Zunge zerbrach, und den sie deshalb einfach „il divino boemo“, den „göttlichen Böhmen“ nannten. Zwanzig Jahre später trat ein anderer Meister auf, diesmal aus Malta: Nicolo Isouard. Seine erste Oper wurde im Pergola-Theater aufgeführt und seine fast drei Dutzend weiteren gerieten in Paris in den Schatten seines erfolgreicheren Zeitgenossen Boieldieu. Das Theater hatte also wenig Glück mit seinen eigenen Vorstößen in musikalisches Neuland, und selbst die Begegnung mit dem großen Meister Verdi wurde für das Pergola-Theater fast so etwas wie eine Tragikomödie.

Einige Opern Verdis waren bereits mit Erfolg über die alte Bühne gegangen, als sich der Direktor entschloß, den Komponisten zu bitten, eine Oper für sein Haus zu schreiben. Verdi sagte um so lieber zu, als er von der politisch ruhigeren Atmosphäre von Florenz eine künstlerisch sachlichere Aufnahme seiner Werke erwartete, als in den Zentren der politischen Unrast, Venedig, Mailand und Rom. Hier war auch der Zensor weniger zu fürchten, der vor sieben Jahren, bei Meyerbeers *Hugenotten*, zuletzt seines unerfreulichen Amtes gewaltet hatte. So schrieb Verdi für das Pergola-Theater seine Oper *Macbeth*, – und sah sich ganz unerwarteten Schwierigkeiten anderer Art gegenüber: es ging um die Erscheinung von Banquos Geist, jener höchst wirksamen Erfindung Shakespeares, mit deren technischer Darstellung die Bühnen Londons durch lange Erfahrung vertraut waren. Verdi, wie immer um jede Einzelheit der Ausführung seiner Opern besorgt, hatte in London Erkundigungen eingezogen über die beste Lösung dieses für eine italienische Opernbühne neuartigen Problems und dem Direktor des Pergola-Theaters genaue Regieanweisungen gegeben. Aber er hatte nicht mit dem Sänger gerechnet, der es für unter seiner Künstlerwürde hielt, als stummer Geist, als seine eigene Leiche, auf der Bühne zu erscheinen. Ein Ersatzmann sollte diesen Teil der Rolle übernehmen. Empört schrieb Verdi am 21. Januar 1847 an seinen Verleger Ricordi: „... Beachten Sie, daß die Hexen immer in Gruppen von dreien aufgeteilt werden müssen, am besten je sechs, also achtzehn alle zusammen. Legen Sie besonderen Wert auf den Tenor, der den Macduff singen soll. Sehen Sie auch, daß die zweiten Sänger gut sind, denn das Ensemble braucht gute Stimmen. Und an diesen Ensembles liegt mir viel ... Verteilen Sie die Solo- und Chorstimmen an alle, so daß wir gleich nach meiner Ankunft nach ein paar Proben mit den Orchesterproben beginnen können, denn wir werden viele Orchester- und Bühnenproben brauchen. Es ärgert mich, daß der Sänger, der den Banquo darstellen soll, sich weigert, auch



den Geist zu spielen? Warum eigentlich? – Sänger werden dazu verpflichtet, zu singen und zu spielen, und es ist höchste Zeit, mit der Nachgiebigkeit Schluß zu machen. Es wäre völlig unsinnig, für den Geist einen anderen Darsteller zu nehmen, denn Banquos Erscheinung muß genau dieselbe sein, wenn er als Geist auftritt ...“ Man sagt, daß 150 Proben nötig gewesen seien, die Oper bühnenreif zu machen. Der Erfolg war nach den ersten Aufführungen unbestritten, und Verdis neues Werk trat seinen Weg zu den anderen Bühnen Italiens an – und verfiel zu Verdis Ärger dem gleichen Schicksal wie seine früheren Werke: während die Florentiner seine Oper ohne politische Deutung rein künstlerisch beurteilt hatten, fanden die Besucher im übrigen Italien auch hier wieder ein Ventil für ihre politische Hochspannung. In den verfolgten Schotten von Shakespeares Drama und in ihrem Freiheitsdrang erkannten sie ein Spiegelbild für ihren eigenen politischen Kampf um Unabhängigkeit und gaben dieses Gefühl in hemmungslosem Beifall kund.

Im Pergola-Theater kennt man keine Winterspielzeit, sondern nur die Festspielzeit des „Maggio Musicale“, die allerdings in der Regel bis weit in den Juni hinein dauert. Für regelmäßige Operaufführungen im Winter haben sich die Florentiner ein anderes Haus gebaut, das Teatro Comunale, das vor hundert Jahren, im Jahre 1862, eröffnet wurde. Aber auch dieses Haus, aus Privatmitteln wagemutiger Bürger finanziert, konnte dem widrigen Schicksal nicht entgehen, das die Operngeschichte der „italienischsten Stadt Italiens“ von Anfang an verfolgt und gut gemeinten Bemühungen allzu oft eine unerwartete Wendung ins Tragikomische gegeben hatte. Die Väter des Projektes hatten, gewitzt durch die damals so häufigen Theaterbrände, beschlossen, ein Theater ohne Dach zu bauen, ein riesiges Halbrund, dessen oberste Ränge von einer überdeckten Säulenhalle gekrönt waren und das fast 6000 Besucher faßte. Ein Jahr nach der Eröffnung brannte das dachlose Haus nach einem Festball nieder und wurde an derselben Stelle neu errichtet – wieder ohne Dach. Erst zwanzig Jahre später entschloß man sich, ein Dach zu errichten. Man brauchte 34 Säulen, um es zu stützen, und es schien niemand zu stören, daß das so entstandene Bauwerk im Vergleich mit den architektonischen Meisterwerken der Stadt und den übrigen Opernhäusern Italiens recht ungünstig abschnitt. Als ein Teil des Hauses 1944 von einer Bombe getroffen wurde, begnügte man sich mit dem Wiederaufbau in der alten Form mit einer neuen Fassade und verzichtete auf einen Anschluß an die besseren Bautraditionen der Stadt.

Erst 1932 hatte die Stadt Florenz das Haus übernommen und betreibt es seitdem als öffentlich-rechtliche Einrichtung. Seine größte Zeit hat es erlebt, als Pietro Mascagni als Dirigent am Pult stand und von 1896 an 16 Jahre lang mit hartnäckigem Eifer versuchte, seinen Florentinern ein Operntheater von beständiger Leistungsfähigkeit zu schenken. Sein Erfolg



war geringer als erwartet, und die Zahl der Aufführungen ging von 70 Vorstellungen im Jahre 1896 auf kaum mehr als ein Dutzend im Jahre 1902 zurück: Zirkusvorstellungen und Sportveranstaltungen in diesem Hause fanden mehr Interessenten und auch Mascagnis Meisterwerk, der kühnrealistische Griff in das sizilianische Bauernleben, *Cavalleria Rusticana*, hätte hier fast einem Werk eines anderen Komponisten über dasselbe Thema Platz machen müssen. Ein einmaliger Fall in der Operngeschichte: nicht so sehr weil der Komponist Domenico Monleone und sein Bruder als Textverfasser dieselbe Geschichte wie in Mascagnis Oper noch einmal als Oper schrieben, sondern weil die beiden geschickten Brüder auch noch einen Ausweg fanden, als das von Mascagni und seinem Verleger angerufene Gericht die Aufführung der zweiten *Cavalleria* verbot. Um die geistigen Mühen einer Neuschöpfung zu sparen, verfaßte der textschreibende Bruder fix ein neues Buch, das Vers um Vers und Takt für Takt zur bereits bestehenden Musik paßte. Ähnliches hatte man bisher nur einmal erlebt, als man in Paris nach dem Mißerfolg von Wagners *Tannhäuser* eine neue Oper in Auftrag gab, die zu den bereits für *Tannhäuser* hergestellten teuren Dekorationen passen sollte. Florenz gehörte zu den wenigen Städten, in denen Monleones mit neuer Handlung maßgeschneidertes Meisterwerk aufgeführt worden ist.

Mascagnis Oper, die den Komponisten über Nacht berühmt gemacht hatte, war 1890 in Rom uraufgeführt worden, und als der Komponist sechs Jahre später an die Spitze der Florentiner Oper trat, nahmen Optimisten an, daß Florenz wieder einmal, wie fast dreihundert Jahre vorher, am Beginn einer neuen Opernepoche stehen würde, jenes sogenannten „Verismo“ nämlich, der an die Stelle von Verdis idealem Romantizismus einen musikalischen Realismus setzte. Die neue Richtung war vom literarischen Naturalismus, von Emile Zola, Gerhart Hauptmann und einigen Gleichgesinnten ausgelöst worden und strebte danach, die verblässenden Ideale der Spätromantik durch die Darstellung des echten Volkslebens und seiner sozialen Probleme zu verdrängen. Aber auch diesmal blieb das historische Mißgeschick der Florentiner Oper treu: fast allen späteren Opern ihres Operndirektors Mascagni blieb der Erfolg versagt, und auch die späteren Meisterwerke der typisch italienischen Opernrichtung des Verismo, die Opern Leoncavallos und Puccinis, wurden nicht in Florenz, sondern in Mailand oder Rom zum ersten Male aufgeführt.

Heute gehört das Teatro Comunale zu den bedeutenden Opernhäusern Italiens. Es verdankt seinen Ruf nicht zuletzt dem vorzüglichen, von Vittorio Gui im Jahre 1928 begründeten Orchester „Stabile Orchestrale Fiorentina“. Wenn die künstlerische Qualität dieses Orchesters auch unvermeidlich gelegentlich zu einem Überwiegen des Konzertrepertoires gegenüber der Oper führte, so war doch endlich die Grundlage für eine bestän-



dige künstlerische Leistung auf beiden Gebieten gefunden. Seit fast dreißig Jahren veranstaltet die Stadt alljährlich ihren „Maggio Musicale Fiorentino“, ihren „Musikalischen Mai von Florenz“, bei dem sich die überwältigende architektonische Schönheit der Stadt mit dem Besten aus der musikalischen Geschichte verbindet. An diesem Musikalischen Mai hat das Teatro Comunale neben seiner eigenen Spielzeit hervorragenden Anteil: insgesamt verzeichnen die Programme in dreißig Jahren seit der Einführung der Festwochen über 1000 Operaufführungen und über 750 Sinfoniekonzerte neben zahlreichen Balletten und Aufführungen von Werken der Kammermusik. Und hier zeigt sich die Renaissancepracht der Schlösser und Gärten von Florenz in neuer Bedeutung: Die Veranstaltungen des Maggio finden nicht nur im alten Pergola-Theater statt, sondern beziehen den Palazzo Vecchio ebenso ein wie die Basilica di S. Croce und die Boboli-Gärten. In die zeitlose Schönheit dieser Stätten blendet sich die Musik zwanglos ein – sei sie von Donizetti, Schönberg oder gar vom Modern Jazz Quartet.

Opern-Festwochen fordern zum Vergleich heraus. München, Bayreuth, Salzburg wetteifern miteinander, und die Florentiner Festwochen legen Wert auf die Feststellung, daß sie ihren eigenen Weg gehen. Die Geschichte ihrer 30 Jahre ist zugleich die Geschichte vom Stilwechsel solcher Programme musikalischer Höhepunkte. Zum Stil von Florenz gehört es offenbar nicht, um jeden Preis Neues zu bringen, und ebensowenig durch Wiederholung von Werken aus den Programmen früherer Festwochen eine stagnierende Tradition sich entwickeln zu lassen. Die Erfolge von gestern, so sagt man sich, können ebensowenig von Interesse für Festspielbesucher sein wie die Erfolge, die man für morgen bereits mit Sicherheit voraussehen kann. So verzichtet Florenz darauf, sich zum traditionellen Festspielort für bestimmte Komponisten oder bestimmte Kategorien von Werken zu machen. Der Querschnitt seiner Programme ist breiter als bei den Festspielen von Edinburgh, Aix-en-Provence, Venedig oder Prag. Aber, so wird man fragen, was bleibt dann als gestaltender Programmgedanke, als „Thema“ der einzelnen Festwochen? Die Durchsicht der Festprogramme läßt erkennen, daß man sich bemüht, in jedem Jahr einem bestimmten Aspekt des Musiklebens den Vorrang zu geben, die Vortragsfolgen um einen Schwerpunkt kreisen zu lassen, zu dem das einzelne Werk, näher oder ferner liegend, irgendeine Beziehung hat. So war es 1933 das italienische Musikdrama des 19. Jahrhunderts, der völlige Verzicht auf Verdi im Jahre 1949 und seine besondere Betonung im Jahre 1951, Rossinis Werke standen 1952 im Mittelpunkt und die klingende Dokumentation der italienischen Operngeschichte wieder 1950, 1953 und 1957. Und 1960 umspannte der Rahmen den weiten Bereich von Cherubini bis Janàcek. So wird eine wechselnde und bewegliche Folgerichtigkeit fühlbar, die eigene Prä-



gung eines Opernbewußtseins, das unter Verzicht auf leichte Publikums-  
erfolge aus dem nie versiegenden Quell einer Musikgeschichte schöpft, zu  
der Italien so viel Entscheidendes und Anregendes beigetragen hat.

Und man nimmt dabei, ungerührt von der Kritik, auch in Kauf, wenn  
hin und wieder einmal viel Mühe an ein Werk gewendet wird, das mehr  
eine musikhistorische Erinnerung als einen heute noch lebendigen Wert  
darstellt.



## NEAPEL

Wenn sich zwei neapolitanische Straßenhändler um einen Standplatz für ihre Karren mit Erdnüssen streiten, ein Polizist hinzutritt und sich eine schnell wachsende Menge von Zuschauern ansammelt, dann lebt so etwas wie eine kleine Opernszene auf, von dramatischem Ausdruck die Sprache, beschwörend die Gesten, lebendig das Mienenspiel, witzig oder teilnahmsvoll die Zwischenrufe der Zuschauer und ihr kommentierendes Gemurmel wirkungsvoll wie ein gut geführter Opernchor, Klangkulisse für schnelles *Parlando* und *Rezitativ*. Wenn Fischer oder Straßenkehrer unvermittelt vom letzten Schlagerlied aus der nächsten *Espresso* in ein volkstümliches Liebeslied übergehen, dann klingt „O Angiolina, bell' Angiolina“ wie die Erinnerung an eine Opernarie, wie der Nachhall eines alten *Madrigals* oder einer *Kanzone* aus dem 16. Jahrhundert. Aus dem Munde des Volkes sind diese alten Formen in die neapolitanische Oper eingegangen, von den alten Meistern sorgsam zur kunstvollen Form modelliert. Aus der Melodie der Sprache scheint das Lied hervorzugehen, aus der Gabe der Gebärden der Ausdruck des dramatischen Spiels. Das Morgenland hat seine Schatten darüber geworfen und endlose Kriege, Aufstände, Seuchen und Hunger haben den Charakter eines Volkes geformt, das dem Leben mißtrauisch, großmütig, anspruchslos und spöttisch gegenübersteht. Seine Musik drückt das alles aus, und noch heute gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen Volksmusik und Kunstmusik. Das ist auch das Geheimnis seiner Oper, und wenn heute zur Premiere die Autos bis zu den roten Teppichen des Foyers vorfahren, so hat sich nicht allzu viel gegenüber der Zeit geändert, als man Kutschen mit livrierten Dienern hatte. Reserviert, sehr kritisch und doch dem Zauber eines verschwebenden *Pianissimos* voll hingeeben, erleben die Besucher das immer neue Drama des Menschlichen auf ihrer Bühne. In der Musik verschwinden alle sozialen Grenzen: in ihrem Opernhaus sind sie alle ebenso zum enthusiastischen Beifall wie zum einmütigen Protest bereit: sie sind zu einem Fest gekommen.

Das Teatro San Carlo in Neapel ist eins der ältesten und gilt als das vornehmste Opernhaus in Italien. König Karl III. von Bourbon ließ es 1737 erbauen und mit einer Pracht in Weiß und Gold ausstatten, die diesem Hause noch heute die Atmosphäre geschmackvoller Eleganz verleiht. Im matten Schimmer von tausend Kerzen oder selbst in gedämpfter Gasbeleuchtung muß der Zuschauerraum dieses Theaters, in dessen dekorative Ausgestaltung auch der Orchesterraum einbezogen ist, ein Traum an Schönheit gewesen sein, ein Raum, in dem man, wie Chronisten früherer Zeiten schrieben, die Musik nicht nur hören, sondern auch fühlen konnte. Die



Musik mußte allerdings die anspruchsvollen und temperamentvollen Besucher völlig befriedigen, sonst ertönte noch im 19. Jahrhundert der prunkvolle Raum von Pfiffen und lärmenden Rufen des Mißfallens, ohne jede Rücksicht auf die hohen Herrschaften, die in der unruhigen Geschichte der Stadt vorübergehend berechtigt waren, ihren Platz in der mit Säulen, Gold und Spiegeln geschmückten Königsloge einzunehmen.

Als das Theater gebaut wurde, hatte Neapel nur etwas mehr als den zehnten Teil seiner heutigen Einwohnerzahl, aber bereits eine Musikgeschichte, die der Europas für eine Reihe von Generationen ihr Gepräge gegeben hat.

Zweihundert Jahre spanischer und dreißig Jahre österreichischer Herrschaft waren überstanden, und die Stadt hatte das Glück gehabt, unter den fremden Herren große Förderer der Musik gefunden zu haben. Besonders die spanische Zeit hatte einen lebhaften Kulturaustausch zwischen den beiden Ländern gebracht, und spanische Komödiantentruppen wetteiferten mit den neapolitanischen in musikalischen Vorführungen, den noch unbeholfenen Vorläufern der späteren Opern. Neapel war ein fruchtbares Feld für alles Neue in der Musik, dem Adel und Bürgerschaft gleich großes Interesse entgegenbrachten. Die stärksten Anregungen gingen von den adligen Familien aus, von denen achthundert in der Stadt lebten. Neben den Palästen der Adligen waren die Klöster – einhundertvierzig zählte man und rund zwölftausend Personen geistlichen Standes – die Stätten einer gepflegten Musikübung. Die Adligen schrieben meist selbst die Texte für die szenischen Spiele, zu denen sie einander in ihre Paläste einluden. Und das Volk steuerte auch das Seine bei: volkstümliche Komödien, in denen der neapolitanische Dialekt vorherrschte, und in denen derbe Figuren aus dem neapolitanischen Alltag die Bühne bevölkerten. Hier wurde die *Commedia dell'Arte* geboren und die unsterbliche Figur des Pulcinella, des „Hähnchens“, des dreisten und wortgewandten Dieners, der ins Puppenspiel eingegangen ist.

Pulcinella hat seine eigene, lange Theatertradition, und er hat sogar bis zum Jahre 1884 sein eigenes Theater in Neapel gehabt. Nicht weit vom prächtigen San Carlo befand es sich in dunklen Kellerräumen mit rührend einfachen Logen wie ein Puppentheater. „San Carlino“ nannten die Neapolitaner zärtlich das Haus, in dem Pulcinella sein Wesen trieb. Welch' eine Figur! Nie wurde seine Rolle schriftlich festgehalten, nie änderte sich seine aus dem dienenden Volke stammende Gestalt, sei er Müller oder Gastwirt, Diener oder Gepäckträger. Unabänderlich gehörten zu seiner Ausstattung der runde Hut, die scharf gebogene Nase, der bunte Kittel, und zu seinem Charakter Pfiffigkeit, Charme und Witz. Vom Leben zerzaust und von Mißgeschick verfolgt, bleibt er unverwüstlich und unbesiegbar. Nur große Schauspieler vermochten ihn glaubhaft darzustellen,



und die besten entstammten für Generationen aus derselben Familie. Hier fand der Neapolitaner sich selbst, hier die Menschen seiner Umgebung, den Spießbürger, den kleinlichen Beamten, den eitlen Advokaten, den dümmlichen Bauern aus den Bergen, das törichte Mädchen. Manche Oper in den großen Häusern wurde hier parodistisch ihres orientalischen Prunks entkleidet und ihr oft unglaublicher Gehalt auf das menschliche Alltagsmaß zurückgeführt. So gehört auch Pulcinella zum Bild der opernfreudigen Stadt, zum Spiel mit Masken und Gefühlen.

Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte Neapel sein erstes festes Theater, das Teatro di San Bartolomeo, erhalten. Bei einem Aufstand der Fischer von Neapel unter Führung des Fischhändlers Masaniello wurde das Haus stark beschädigt, eine Episode, die in François Aubers Oper *Die Stumme von Portici* wieder lebendig geworden ist, und die im Jahre 1830 das Signal für eine neue Revolution wurde: die Aufführung von Aubers Oper in Brüssel leitete die Kämpfe um die Unabhängigkeit der Belgier von den Holländern ein. Als das Teatro di San Bartolomeo wiederhergestellt war, gab der Vizekönig ihm seine Aufgabe: „... die traditionellen Maskenfeste zu Karneval wieder zu beleben und musikalische Komödien aufzuführen“. Um dieselbe Zeit gewann die Stadt durch Umbau älterer Gebäude zwei weitere Theater, und so hörte man schon bald nach der Uraufführung in Venedig die in ganz Italien am meisten diskutierte Oper der Zeit, Monteverdis *Incoronazione di Poppea*, als Gastspiel der römischen Oper. Der Vizekönig, der ehemalige spanische Botschafter in Rom, Graf Oñate, sorgte auch für regelmäßige Gastspiele spanischer Operntruppen und im Teatro di San Bartolomeo wurde auch wahrscheinlich die erste Oper eines Neapolitaners aufgeführt, des jungen Komponisten Francesco Cirillo, der eine fast unübersehbare Reihe von Nachfolgern anführt. Bald stand Neapel im Wettbewerb mit der damaligen Königin der Oper, Venedig, und nicht lange dauerte es, bis die Stadt selbst die Führung im Opernleben übernahm. Bei dem hektischen Opernbetrieb hatte man nicht einmal bemerkt, daß das wichtigste Werk der musikalischen Komödie sich bereits im Repertoire befand: Pergolesis Intermezzo *La serva padrona* wurde als Zwischenaktstück im Zusammenhang mit anderen Werken aufgeführt und blieb in seinem Wert unerkannt. Das kam häufig vor und ist kaum verwunderlich, wenn man weiß, daß die Zuschauer nur auf Arien und Kanzonetten zu achten pflegten, den Zwischenspielen und dem dramatischen Ablauf der Handlung aber keinerlei Beachtung schenkten und während der oft fünfstündigen Aufführungen sich die Wartezeit bis zur nächsten Bravourarie durch gegenseitige Besuche in ihren Logen oder sogar durch Kartenspiel im benachbarten Spielsaal verkürzten. So kam *Die Magd als Herrin* erst zwanzig Jahre später bei einem Gastspiel italienischer Künstler in Paris zu ihrem Recht und löste dort eine Revolution des Opernschaffens aus.



Die Glanzzeit der neapolitanischen Oper entfaltete sich zu voller Blüte, nachdem im Herbst 1684 der Sizilianer Alessandro Scarlatti mit einer eigenen Operntruppe von neun Sängern, fünf Instrumentalisten und einem Kopisten ins Opernleben eingetreten war. Mit seinen 115 Opern wurde er der Begründer der Neapolitanischen Schule, der „Schule des schönen Stils“. Als altmodisch galt jetzt die Opernform, die Venedig berühmt gemacht hatte. Man wandte sich ab von langen Rezitativen und ausgedehnten Chorpässagen. Scarlatti führte die melodiöse, figurenreichen Arie, das farbigere Orchester und die Unterordnung des dichterischen unter das musikalische Prinzip ein und brachte seinen neuen Stil zu einem vollen Erfolg. Alle großen Vertreter der Oper eines Jahrhunderts entstammen seiner Schule, und sein Einfluß hat bis zu Bellini und Donizetti fortgewirkt. Daneben spielten die Komödianten weiter ihre gefühlsselligen Volksstücke, in denen nicht selten die Frauenrollen männlich besetzt waren und deren Handlungen in die Romantik des Abenteuers führten: Liebesverwicklungen lösten sich meist dadurch, das ein Totgeglaubter rechtzeitig aus türkischer Gefangenschaft heimkehrte. Hier lebten auch die verschiedenen Formen des vielgestaltigen neapolitanischen Volksliedes, Villanella, Frottole und Siziliano, und fanden zaghaften Zutritt zur Oper. So ging vom Volkslied ein belebender Einfluß auf die Oper aus, wie später noch einmal bei der Geburt der deutschen romantischen Oper und der slawischen Oper. Ein anderes kam hinzu: die venezianische Form der Oper war immer mehr ein unentwirrbares Potpourri von Intrigen und Zufälligkeiten geworden, ein echter dramatischer Aufbau war kaum mehr vorhanden, ja, er wurde zuletzt völlig mißachtet und simple Verseschmiede schrieben ihre Libretti schematisch am laufenden Band. In Neapel fühlte man sich einem neuen Zeitgeschmack gegenüber: die Zeit zärtlicher Empfindlichkeit, das Rokoko, zog herauf. Man wollte auf der Bühne Darstellungen schwärmerischer Gefühle, Schmachten und Tränen erleben, ein Labsal für schöne Seelen. Der Sologesang fand neue Themen und man rief nach dem Dichter, dem echten Lyriker. Die Italiener fanden ihn in der Person des Pietro Metastasio, des Kaiserlichen Hofpoeten zu Wien. Als seine ersten dramatischen Werke bekannt wurden, scheute man nicht die höchsten Vergleiche. Man stellte ihn begeistert Homer an die Seite, folgte bereitwillig seinen Herzensergüssen und bewunderte die Kraft seiner glatten Verse, auch wenn dem großen Gefühlsaufwand nur ein kleines Erlebnis gegenüberstand: blendender Wohlklang der Sprache, der zur musikalischen Betonung und Überbetonung geradezu einlud. Ein überströmender Arienreichtum war die Folge, ein Ausspielen von Gefühlen, das dem Tondichter die Arbeit erleichterte. Die in unseren Tagen wieder auflebenden Arien aus jener Zeit zeigen die oft meisterhafte Beherrschung der Ausdrucksmittel aus allen Bereichen des Gemütslebens, über die auch heute wenig bekannte Tondichter damals ver-



fügten. Die Schwierigkeiten in der Ausführung der Arien dieser Epoche stehen häufig ihrer Wiederbelebung entgegen und zeigen, von welcher übertragender Gesangskultur die Opersolisten Neapels gewesen sein müssen. Es gab ihrer Hunderte, die mit ihrer technischen Brillanz auf allen Bühnen Europas glänzten, und auch der Bedarf im Musikleben Neapels war kaum zu decken. Zur gehobenen Lebensart gehörte es, sich private Sänger zu halten und sie über alle Maßen zu verwöhnen. Zu welchen Mißständen diese Manie geführt hat, zeigt eine Anordnung des Königs von Neapel, über die die Vossische Zeitung am 27. April 1756 berichtete: „... Wenn es Deutschland nicht bald überdrüssig wäre, den italienischen Sängern und Sängerinnen Unterhalt zu geben, würde es gewiß anjetzo mit dergleichen Leuten überschwemmt werden. Es war nämlich in dem Neapolitanischen die Neigung für die Musik zu einem solchen Mißbrauch geworden, daß viele Privatpersonen sich eigene Sänger und Sängerinnen hielten, welche ihnen alles Geld aus dem Beutel sangen und manche Familie ruinieren. Dieser Mißbrauch ist aufgehoben, und keiner darf einen einzigen Sänger mehr halten. Daher denn Unzählige ihre Bündel gepackt und sich fortgemacht haben ...“

An der Geschäftstüchtigkeit der Sänger konnte also kein Zweifel bestehen – aber ebenso wenig an ihrer außergewöhnlichen Gesangskultur, die sie den ausgezeichneten Gesangsschulen in Neapel verdankten. Hier dauerte der Unterricht in der Regel zehn Jahre und begann schon im Kindesalter, und wer mit einiger Stimmbegabung die Schule des berühmtesten Gesangsmeisters seiner Zeit, Nicola Porpora, absolvierte, der konnte auf Ruhm und Reichtum hoffen. Porporas berühmteste Schüler waren zwei Kastraten, Majorano Cafarelli und Carlo Broschi, genannt Farinelli. Beide erreichten in Porporas harter Schule einen solchen Grad von Virtuosität, daß sie in aller Welt als die besten Sänger überhaupt galten und in einer langen internationalen Karriere mit Ruhm und Gold überschüttet wurden. Beide hatten zu Beginn ihrer Laufbahn auf der Bühne des San Carlo gestanden und mit ihrem Erfolg auch den Ruhm ihres Gesangsmeisters und der neapolitanischen Gesangsschulen überhaupt verbreitet. Und die Oper? – Sie gewinnt und verliert gleichzeitig durch diese Entwicklung. Die Sängerober Neapels ist der Sieg des Stimmvirtuosen über den Komponisten, der resigniert die Ausschmückung seiner Arien der Begabung und der Khehfertigkeit ihrer Interpreten überlassen muß. Das mußte auch Porpora, der Komponist, erleben, der viel Mühe darauf verwandte, seinen Schülern auch Geschmack und Stilgefühl zu vermitteln.

Die Gesangsmeister in Neapel hatten ihre eigenen Methoden: sie ließen ihre Schüler viele Jahre lang dieselben Übungen singen, sie wählten für bestimmte Übungen Echoräume, in denen die Schüler ihre Stimme korrigieren konnten, oder sie ließen sie auf lärmefüllten Plätzen singen, um



ihre Stimme zu kräftigen. Auch das Singen vor dem Spiegel wurde eifrig geübt, und der Unterricht erstreckte sich schließlich auch auf allerhand nützliche Dinge der Allgemeinbildung, bei den Mädchen sogar auf Stricken und Nähen – für den Fall, daß es mit der Stimme doch nicht nach Wunsch ging. In diesen Schulen entstanden Stimmen mit einem Register von zweieinhalb Oktaven und von so ungewöhnlicher Beweglichkeit, Atemkraft und Ausdauer, daß sie sogar gelegentlich den im Orchester begleitenden Trompeter zum Aufhören zwangen. Für die besondere Aufgabe der Opernsänger des frühen 18. Jahrhunderts, das freie Verzieren der Arien, gab es theoretisch wohlbegründete Regeln über den Charakter, die Länge, die Modulationen, über Phrasierung und Rhythmus, die allerdings von den Sängern nur selten beachtet wurden, wenn sie im Beifallsrausch ihrer Kehlfertigkeit die Zügel schießen ließen. Immer üppiger wurden die Kadenzen, und gleichzeitig immer leerer und musikalisch inhaltsärmer. Aus dem kunstvoll verzierten Singen war ein Zwitschern und Trillern geworden, das der Stimme eher den Charakter einer Flöte oder Klarinette gab. Solange diese Mode dauerte, zogen von Neapel aus zahllose Primadonnen in die Opernstädte nördlich der Alpen, an die Hoftheater in Paris, Dresden, Berlin, München, Prag und Wien, begleitet von einem Troß von Dienern, von Hunden und Papageien, und verlangten und erhielten ungeheure Gagen. Die bekanntesten von ihnen hielten jahrelang die musikalische Welt in Atem, nicht nur durch ihren Gesang, sondern ebenso durch ihre oft exzentrische Lebensführung.

In Neapel wurden sie nicht weniger vergöttert, und das San Carlo war meist die Stätte ihrer ersten Triumphe. Hier erschien 1794 die englische Sängerin Mary Billington, die nach Neapel gekommen war, um sich von schwerer Melancholie inkognito zu erholen. Sie ließ sich überreden, auf der Bühne des San Carlo aufzutreten, und gewann einen stürmischen Erfolg – und so viele Verehrer, daß ein Eifersuchtsdrama mit dem Tod ihres Gatten endete. Ihre Rivalin, die beliebte Josephina Grassini, spann nicht nur bezaubernde Kantilenen, sondern, so erzählten sich die Neapolitaner hinter der Hand – auch die Fäden einer romantischen Liebe zu Kaiser Napoleon. Nach Neapel, dessen Oper als das schwierigste Theater Italiens galt, strebte auch Josefine Fodor, die ohne pathetische Gesten nur mit der Süße und bezaubernden Ausdruckskraft ihrer Stimme ihr Publikum hinriß. Ihr Weg führte sie von Neapel nach Wien und Paris, wo sie inmitten ihrer Rolle als Rosine von einer Heiserkeit befallen wurde, die die beliebte Sängerin zur namenlosen Bestürzung der Besucher zwang, mit gelähmten Stimmbändern ihren Part abzubrechen und ihre Laufbahn für immer zu beenden. Hier trat mit glühender Begeisterung Teresa Stolz für Verdi ein und entzweite sich mit ihrem Gatten über den Streit um Wagner und Verdi. Ihr verdankt die Musikwelt indirekt Verdis Streichquartett e moll,



das er in Neapel komponierte, während er auf die Genesung der Stolz von einer Heiserkeit warten mußte, bevor die Proben zur *Aida*-Aufführung beginnen konnten. Und in Neapel bereicherte die schöne Spanierin Isabella Colbran das Leben des Opernvolkes durch ihre himmlische Stimme, und ihr eigenes als Favoritin des Königs Ferdinand und als Geliebte ihres Impresarios Barbaja, von dessen Seite der ebenfalls von Barbaja geförderte Rossini sie später in sein Haus führte. Als immens reiches Ehepaar gingen beide später von Neapel aus an die Kaiserliche Hofoper nach Wien.

In den Kreis der Operngötter der Zeit gehört auch die abenteuerliche Gestalt dieses Impresarios Domenico Barbaja, der die Geschicke des San Carlo viele Jahre lang bestimmt hat. Als Kellner hatte er seine Laufbahn begonnen, war Direktor eines Zirkus gewesen, hatte Spielsäle betrieben und die Leitung der Opernhäuser in Wien und Mailand innegehabt. Als Heereslieferant war er während der Napoleonischen Kriege wohlhabend geworden, bevor er als „König der Impresarios“ 1810 das San Carlo übernahm. Seinen auch für die damalige Zeit erstaunlichen Mangel an Bildung machte er wett durch eine traumhafte Sicherheit in der Beurteilung von Künstlern und Konjunkturen. Seine erste Spielzeit im San Carlo eröffnete er mit Glucks *Iphigenie in Aulis* und Spontinis *Die Vestalin*, beides Werke, die noch heute auf dem Spielplan des Theaters zu finden sind. Die Sicherheit seines Urteils sollte sich aber erst noch erweisen. 1815 brachte er den erst dreiundzwanzigjährigen Rossini nach Neapel, und es spricht ebenso für die Treffsicherheit von Barbajas Urteil wie für das fast überhebliche Selbstbewußtsein Rossinis, daß beide einen Vertrag schlossen, in dem sich der Komponist verpflichtete, für das Theater jährlich zwei Opern zu komponieren. Barbaja zahlte Rossini ein gutes Gehalt, beteiligte ihn an den Einnahmen aus dem Spielsalon, den er inzwischen seinem Theater angegliedert hatte und brachte ihn in seinem Palast unter, wo er ihn frei verpflegte und zu fleißiger Arbeit antrieb. Der Kontrakt begann mit gutem Vorzeichen. Schon die erste Oper Rossinis *Elisabeth, Königin von England*, war ein Erfolg, und diese im übrigen heute vergessene Oper lebte noch einmal auf, als sie im Zusammenhang mit der Krönung der englischen Königin 1953 wieder aufgeführt wurde. In Frage gestellt wurde die Kontrakterfüllung, als 1816 das Theater in wenigen Stunden abbrannte. Aber Barbaja fand schnell Ersatz in anderen Theatern Neapels, und so blieb Rossini nichts anderes übrig, als weiterhin zwei Opern im Jahr zu schreiben. Gelegentlich erleichterte er sich die Arbeit, indem er Teile aus anderen Werken, aus eigenen oder fremden, ob sie paßten oder nicht, in ein neues Opus einfügte. Besonders der Austausch von Ouverturen schien ihm häufig nützlich. Den Kritikern blieb das natürlich nicht verborgen, und auch die musikfreudigen Besucher stimmten nicht selten schon bei der „Uraufführung“ fröhlich in eine Arie ein, die sie schon aus den Werken



anderer Komponisten kannten. Der schnellschreibende Meister nahm bei der Fülle der ihm zuströmenden Melodien seine Arbeit offenbar nicht allzu ernst. Das „Rezept“, das er später einmal einem ratsuchenden jüngeren Kollegen gab, war aber wohl kaum wörtlich zu nehmen: „... Erste allgemeine und unabänderliche Regel: warten Sie bis zum Abend der ersten Aufführung, bevor Sie die Ouverture schreiben. Nichts regt die Erfindungsgabe besser an, als der Zwang, der nebenan mit seinem Papier wartende Kopist und der Impresario, der sich in Verzweiflung das Haar rauft. Alle wahren Meisterwerke dieser Art sind so entstanden. Zu meiner Zeit waren alle Impresarios mit 30 Jahren so kahl wie meine Handfläche ... Die Ouverture zum *Otello* habe ich in einem kleinen Raum in Barbajas Palast komponiert, in dem mich der unbarmherzigste und kahlste aller Impresarios eingeschlossen hatte, mit einem Teller in Wasser gekochter Makaroni ohne Würze und unter der Drohung, er ließe mich nicht lebendig hinaus, bevor ich nicht die Ouverture fertig komponiert hätte ...“ Und doch hat sich Rossini in späteren Jahren gern der Zusammenarbeit mit Barbaja erinnert: „... Er betrieb seine Sache mit einer gewissen Großartigkeit und setzte seinen besonderen Stolz darein, die bestmögliche Oper zu haben. Das gelang ihm denn auch, wenn auch mit bedeutenden Geldopfern. Aber er konnte sie leicht bringen, da er als Pächter der öffentlichen Spiele ungeheure Summen verdiente. Sein Unglück war seine außerordentliche Reizbarkeit und seine Eitelkeit. Er glaubte, alles selbst am besten zu wissen, wodurch er es mit den meisten Menschen verdarb ... Welch' ein herrliches Orchester war damals in San Carlo! ... Das damalige Orchester war nächst der Großen Oper in Paris das beste, welches mir je im Theater vorgekommen ...“

Später brachte Barbaja den damals ebenfalls noch unbekanntenen Bellini auf seine Bühne. Die erste Premiere einer Oper von Bellini fand im Mai 1826 in San Carlo statt, aber seine spätere Erfolgsoper, *Norma*, fand in Neapel nur geteilte Zustimmung. Die tragisch-melodische Note in Bellinis Musik und der gemeinsame Tod der beiden Hauptfiguren der Oper auf dem Scheiterhaufen mag nicht nach dem Herzen der lebensfrohen Neapolitaner gewesen sein. Mehr Glück hatte das Theater mit Donizettis *Lucia di Lammermoor*, zum ersten Mal im September 1835 aufgeführt und – trotz Tragik, Wahnsinn und Selbstmord – vom Publikum mit solcher Begeisterung aufgenommen, daß 22 Wiederholungen angesetzt werden mußten. Als Barbaja 1836 nach Neapel zurückkehrte, fand er wieder mit untrüglichem Blick Werke von Donizetti und Bellini, die seinem Publikum so gefielen, daß sie jahrelang auf dem Spielplan bleiben konnten. Der vielgewandte Barbaja blieb mit Unterbrechungen volle 28 Jahre mit dem San Carlo Theater verbunden und brachte das erst in unserer Zeit wiederholte Kunststück fertig, zeitweise noch zwei weiteren Theatern, nämlich den



großen Opernbühnen in Wien und Mailand, vorzustehen. Die spottlustigen Neapolitaner hatten sich immer über seinen Mangel an Bildung lustig gemacht, hatten ihn verlacht und ihm zugejubelt und sich zahllose Anekdoten über ihn erzählt. Als er im Alter von dreiundsechzig Jahren in Neapel starb, begleitete eine große Menge den Trauerzug für einen Mann, der sich in ihrer Operngeschichte ein Denkmal errichtet hatte, das seine Zeit lange überdauert hat. Er hat außerdem ein bescheidenes Denkmal auf der Bühne selbst gefunden: in Aubers heute vergessener Oper *Die Sirene* hat der Komponist sein Konterfei gezeichnet.

Die erste Oper von Verdi, die die Neapolitaner hörten, war 1841 *Oberto*, zwei Jahre vorher zum ersten Mal und als erste Oper Verdis überhaupt in der Scala in Mailand aufgeführt. Obwohl sie nur kühl aufgenommen wurde, schlug das Theater Verdi vor, eine Oper eigens für San Carlo zu schreiben. So entstand nach einem Stück Voltaires die Oper *Alzira* und wurde 1845 zum ersten Mal aufgeführt – ein völliger Mißerfolg trotz glänzender Besetzung. Den Komponisten verwunderte das nicht so sehr, weil er selbst um die Schwächen seines Werkes wußte. 1849 war eine neue Oper im San Carlo angesetzt, *Attila*, die drei Jahre vorher in Venedig uraufgeführt worden war. In Neapel kam sie in den Tagen der politischen Hochspannung auf die Bühne und die Neapolitaner griffen begierig den markanten revolutionären Rhythmus der Oper auf und machten die Aufführung zu einer politischen Demonstration für die Befreiung und Einheit ihres Landes. Verdis Name stand für den Begriff der politischen Freiheit, und der Ruf „Evviva Verdi“ wurde als Ersatz für das verbotene politische Schlagwort „Viva l'Italia“ empfunden, ja, sein Name selbst wurde zum Politikum: man las ihn an allen Mauern und verstand „V(ittorio) E(manuele) R(e) d'I(talia)“.

Von Verdis weiteren Opern gehören noch *Luisa Miller* und *Ein Maskenball* in die Chronik Neapels, die eine, weil sie im San Carlo am 8. Dezember 1849 uraufgeführt worden ist, die andere, weil der Komponist sie zum großen Teil in Neapel komponiert hat. *Luisa Miller* ist eine der vier Opern, die nach Schillers Dramen entstanden sind. Widerstrebend war Verdi der Einladung nach Neapel gefolgt, und er hat nach den mißlichen Erfahrungen, die mit der Uraufführung der Oper zusammenhingen, kaum mehr den Wunsch verspürt, Neapel weitere Werke zur ersten Aufführung zu überlassen. Schon auf der Reise wurde er durch eine Quarantäne in Rom aufgehalten und die Aufführung mußte fast um einen Monat verschoben werden. Am Ziel erwartete ihn weiterer Ärger. Das Theater schien vorübergehend finanziell schwach zu sein. Verdi bemühte sich vergeblich, sein Honorar vor Beginn der Proben zu erhalten, und drohte abzureisen. In dem heftigen Streit um diese Frage griff die Direktion des Hauses zur Gegendrohung mit einem längst vergessenen Gesetz, nach dem alle Künst-



ler, die Neapel verlassen wollten, hierzu einer Genehmigung bedurften. Man hatte dieses Gesetz einmal erlassen, um beliebte Sänger und Schauspieler, auf die die Stadt nicht verzichten wollte, im Lande zu halten. Empört wandte sich der Komponist gegen den Vergleich mit wandernden Komödianten und drohte schließlich, mit seiner Partitur auf einem im Hafen liegenden französischen Kriegsschiff Asyl zu suchen. Endlich einigte man sich nach Verdis Wunsch. Aber weiteres Mißgeschick sollte folgen: bei der ersten Aufführung stürzte auf der Bühne ein Versatzstück um und hätte den Komponisten fast getroffen. Ein Unheil schien über der ganzen Reise zu liegen, und man schrieb es groteskerweise dem „Bösen Blick“ zu, mit dem man einen Verdi nicht wohlgesinnten Komponisten in Neapel behaftet glaubte.

Später suchte die Stadt erneut nach einer engeren Verbindung mit Verdi und bot ihm die freigewordene Stelle als Direktor des Konservatoriums an. Hier hatten berühmte Lehrer gewirkt, große Namen aus der Operngeschichte der Stadt: Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Leonardo Leo und N. A. Zingarelli. Verdi, auf der Höhe seines Ruhms und wohlhabender, unabhängiger Künstler, lehnte das Angebot ab. Aber ausschlaggebend war seine Überzeugung, daß zum Lehrer wenig taue, wer ständig auf eigenen Wegen Neues suche und finde. In mehreren Briefen in dieser Sache hat er seinen Standpunkt zu einigen Fragen der Musikerziehung dargelegt, gut fundierte und moderne Ansichten, die zu einer Reform an den italienischen Musikschulen geführt haben. Verdis Devise „Laßt uns zurückkehren zu den alten Meistern, und wir werden den Fortschritt finden“ sagt genug über die Tradition in der Musik, der er sich verpflichtet fühlte.

Das Teatro San Carlo war 1867 von der Stadtverwaltung übernommen worden und erhielt einen nicht allzu reichlich bemessenen Zuschuß. Da man keinen geeigneten Direktor für das Haus fand, blieb es in den nächsten Jahren bis auf kurze Spielzeiten meist geschlossen. Neues Leben zog erst wieder in das alte Haus ein, als um die Wende des Jahrhunderts die Werke Puccinis die italienischen Theater zu erobern begannen. *Manon Lescaut* wurde 1894 zum ersten Male aufgeführt und hatte großen Erfolg. Mascagnis Opernversuche nach *Cavalleria Rusticana* blieben hier wie überall ohne Echo. Aber in den Glanzwerken aus den früheren Epochen erstrahlten neue Namen von Interpreten. Den berühmtesten von ihnen, den Neapolitaner Enrico Caruso, trieben seine eigenen Landsleute nach kurzem Gastspiel wieder von dannen. Der auf der Höhe seiner Kunst stehende Sänger erlebte einen ganz unverdient kühlen Empfang, der ihn so verstimmt, daß er schwor, die Bühne des Theaters nicht mehr zu betreten. So mußten die musikliebenden Besucher auf den größten Sänger seiner Zeit verzichten, der aus ihrer musikstolzen Stadt hervorgegangen war, weil sie einer kleinen Gruppe von Störenfrieden das Feld freigegeben



hatten. Diese Gruppe war nicht eine der „gepflegten“ Claqueen, wie man sie in Mailand, Venedig und bei fast allen großen Opernhäusern kannte. Hier war eine Zeitlang eine Clique von Impresarios, Gesanglehrern und Agenten am Werk, die unter einem rücksichtslosen Anführer, der sich Adolfo de Castagnetto nannte, alles im Theater San Carlo niederschrie, was ihrem Konkurrenzstreben im Wege stand. Caruso hat sein Wort gehalten und die Stadt bis zu seinem Tode – in Neapel – gemieden. Und ein anderer großer Italiener hat nie eine Operaufführung im San Carlo geleitet: Arturo Toscanini. Seine Autorität hätte sicherlich ausgereicht, den Adolfo de Castagnetto zum Schweigen zu bringen. Aber zunächst hielten ihn wohl seine zahlreichen Verpflichtungen außerhalb Italiens fern und später jener dem Künstler feindliche Geist eines anderen Adolfo, der in Italien und Deutschland auch die Opernbühnen zu beherrschen begann.

In den ersten Jahren des 2. Weltkrieges setzte das San Carlo seine Aufführungen zunächst ungestört fort – in den dem Neapolitaner höchst ungewohnten Nachmittagsstunden, wie es einmal vor 300 Jahren üblich gewesen war. 1943 wurde das Haus geschlossen und im August desselben Jahres durch Bomben teilweise zerstört. Aber noch bevor das zerstörte Foyer wieder aufgebaut war, lebten Konzert und Oper wieder auf: die Alliierten benutzten das Haus schon unmittelbar nach ihrer Landung für ihre Truppenbetreuung, und so gehört die italienische Oper zu den ersten Eindrücken, die ihre Soldaten auf italienischem Boden erlebten. Und wieder hörte man, noch bevor der Krieg zu Ende war, die besten Stimmen der neuen Sängergeneration: Benjamino Gigli, Tito Schipa, Margharita Carosio und Maria Caniglia. Die Bombenschäden wurden schon 1946 beseitigt, und bereits im selben Jahre erschien das gesamte neue Ensemble zu einem Gastspiel im Covent Garden Theater, London: zwei Opernhäuser, in deren Geschichte es keine Parallelen gibt, traten gleichzeitig den Weg an in eine rundum verwandelte Welt.



## HAMBURG

Die Hamburger Bürger, die im Dreißigjährigen Krieg keine allzu empfindlichen Einbußen an Geld und Gut erlitten hatten, waren ihrer Bierfiedler, Stadtpfeifer, Possenreißer und Kapitänsmusiken überdrüssig geworden und beschlossen nicht lange nach dem großen Kriege, ein Opernhaus zu bauen. Das erste Hamburger Opernhaus wurde am 2. Januar 1678 eröffnet, ein nach mehreren Seiten hin bemerkenswertes Ereignis: nicht der Prunksinn geltungsbedürftiger Fürsten hat es entstehen lassen, sondern der welt-offene Kunstsinn seiner Bürger. Und nicht wurde die damals blühende Oper von Venedig oder Florenz an die Elbe verpflanzt, sondern man wollte ein nordisches Bollwerk gegen diese Kunst schaffen, eine deutsche Oper. Das Haus wurde an der Alsterseite des Gänsemarktes errichtet, ein für die damalige Zeit recht ansehnliches Gebäude, das rund 500 Plätze faßte. Von Italien übernahm man die technischen Einrichtungen, die Maschinen zur Erzeugung der Naturerscheinungen und Illusionen, von Feuer, Wasser und ziehenden Wolken, Flugkunststücken und Gewitter und für das Erscheinen von Geistern und Gespenstern, ohne die eine Oper nicht darstellbar war. Denn sie mußte, der Anschauung der Zeit entsprechend, in erster Linie ein Schaustück sein, das in einer unrealen Welt spielte und in dessen reale Erscheinungsform das Übernatürliche wirksam hineinspielte. Es gab aber in Hamburg nicht nur Freunde des heiteren oder erhabenen Bühnenspiels, sondern auch eine beachtliche Zahl geschworener Gegner jedes Theaterspiels. Eine Gruppe puritanisch eingestellter Geistlicher predigte mit der Macht des Wortes von den Kanzeln gegen den Plan, auf dem Weg über die Bühne dem Teufel Einlaß in die gute Stadt zu gewähren. Ihr Widerstand konnte nur besänftigt werden, als die reichen Ratsherren mit diplomatischem Geschick die Geistlichkeit davon überzeugten, daß gerade die Bühne ein geeignetes Mittel sei, die Geschichten der Bibel einem großen Publikum wirksam nahe zu bringen und so verstummte langsam der fromme Lärm. So kam es, daß das neue Theater, der Stolz vergnügungsfroher Bürger, mit dem geistlichen Singspiel *Adam und Eva* von Johann Theile eröffnet wurde.

Sechzig Jahre lang bemühten sich Hamburgs Opernfreunde unter manchen finanziellen Opfern, ihrem Singspiel einen festen Platz zu sichern. Dabei waren sie weit stärker als bei den höfischen Opern auf die Zustimmung des breiten Publikums angewiesen, dessen demokratische Gesinnung

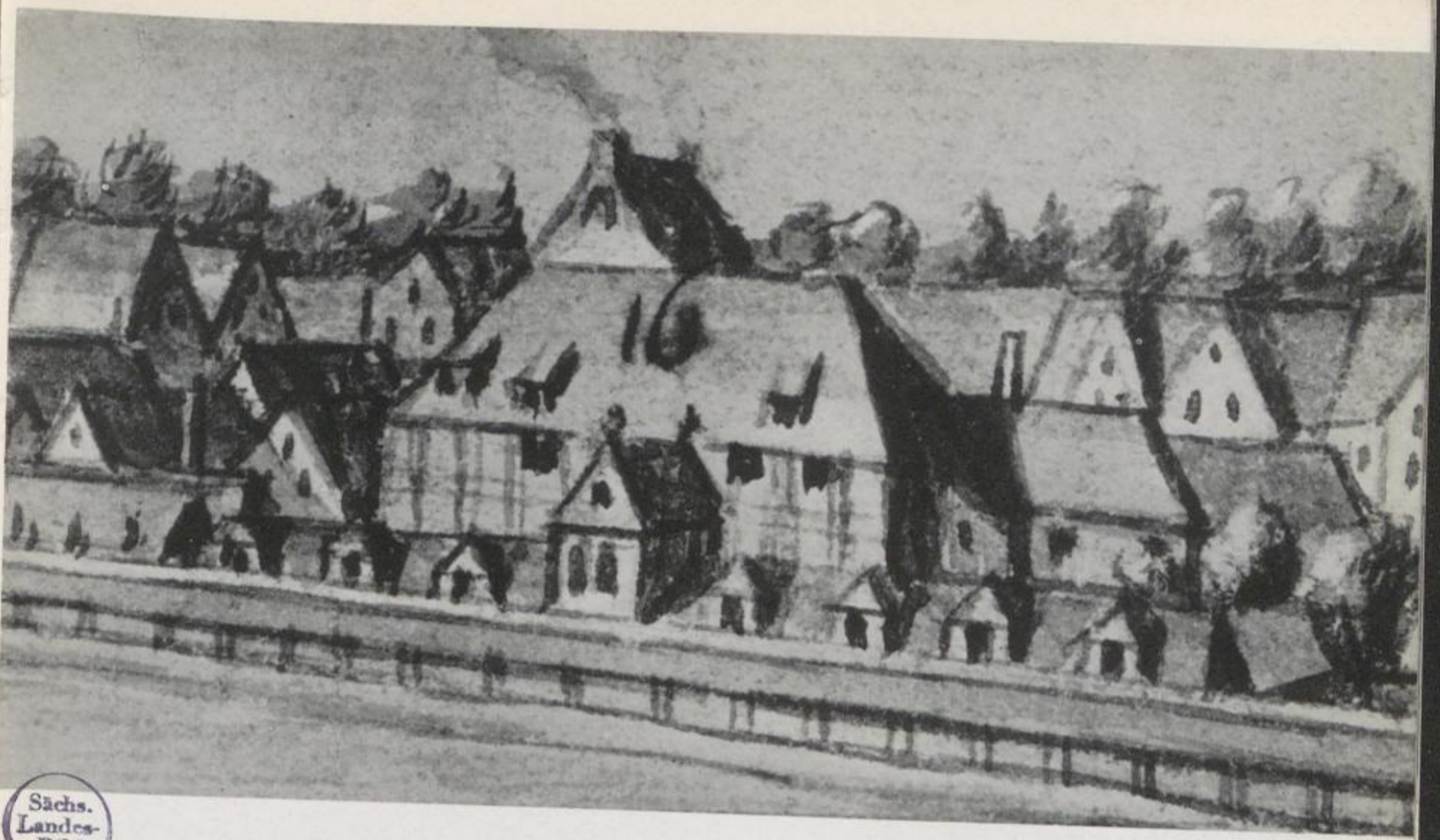
52

Abb. oben: Opernhof am Hamburger Gänsemarkt, Ausschnitt aus einer Stadtansicht von P. Heineken, 1726

Abb. unten: Festdekoration der Hamburger Oper anlässlich der Krönung Georgs II. von England 1727

Sac  
Lan  
B





Sächs.  
Landes-  
Bibl.



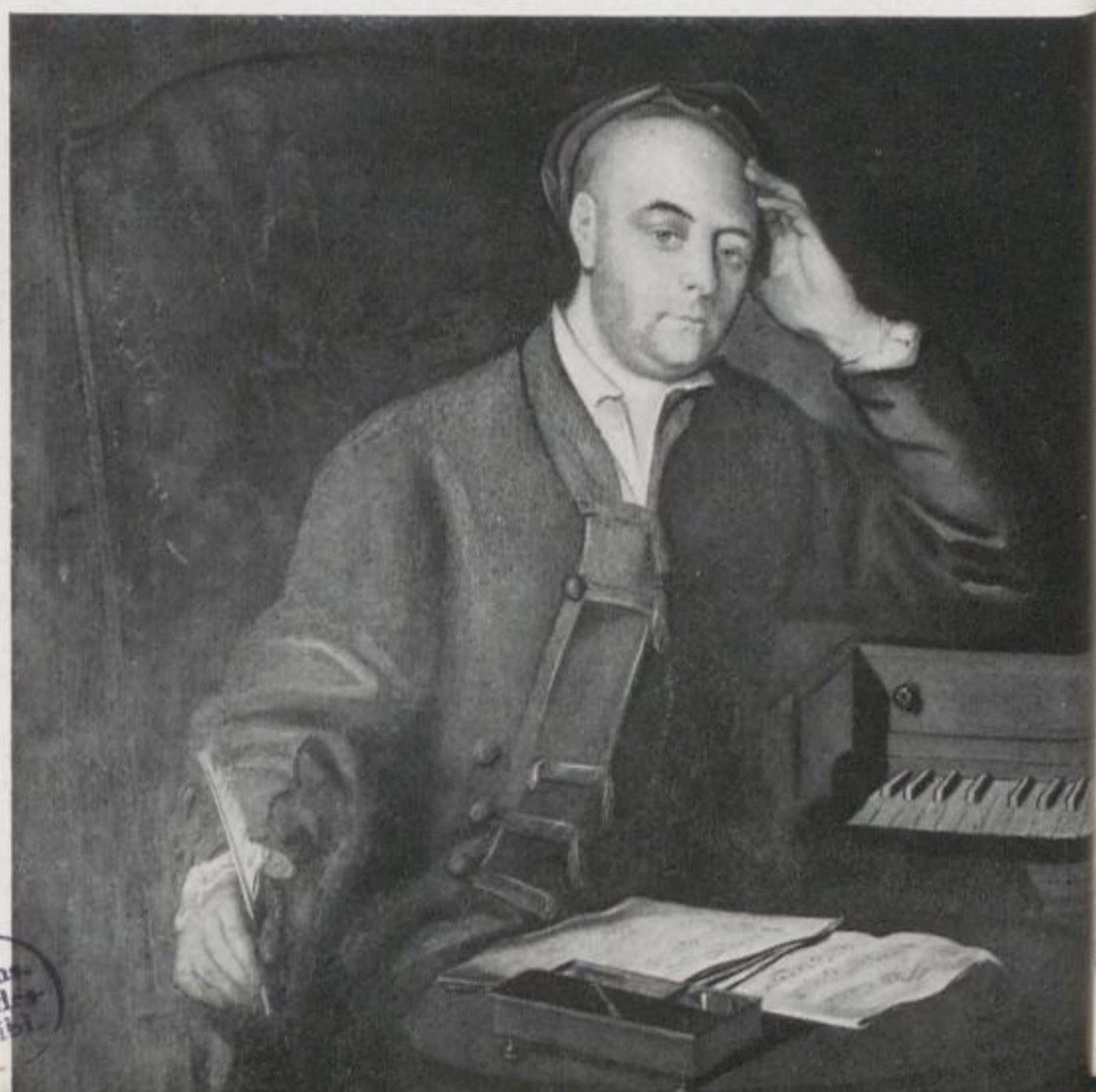




Johannes Mattheson (1681—1764)



Georg Philipp Telemann (1681—1767)



Georg Friedrich Händel (1685—1759)





Hamburg, Theater in der Dammtorstr. um 1840

Theater in der Dammtorstr. 1874



Sächs.  
Landes-  
Bibl.







auf der Bühne nicht die Huldigungsoper für einen angestammten Fürsten hören wollte, sondern kräftige Töne aus dem Volksleben neben den allgemein beliebten allegorischen Darstellungen aus der Helden-, Götter- und Sagenwelt. Schon vier Jahre nach der Eröffnung der Bühne griff man kühn in das Zeitgeschehen und die Chronik verzeichnet eine Oper unter dem Titel *Cara Mustafa*, in der die Belagerung Wiens durch die Türken dargestellt wurde.

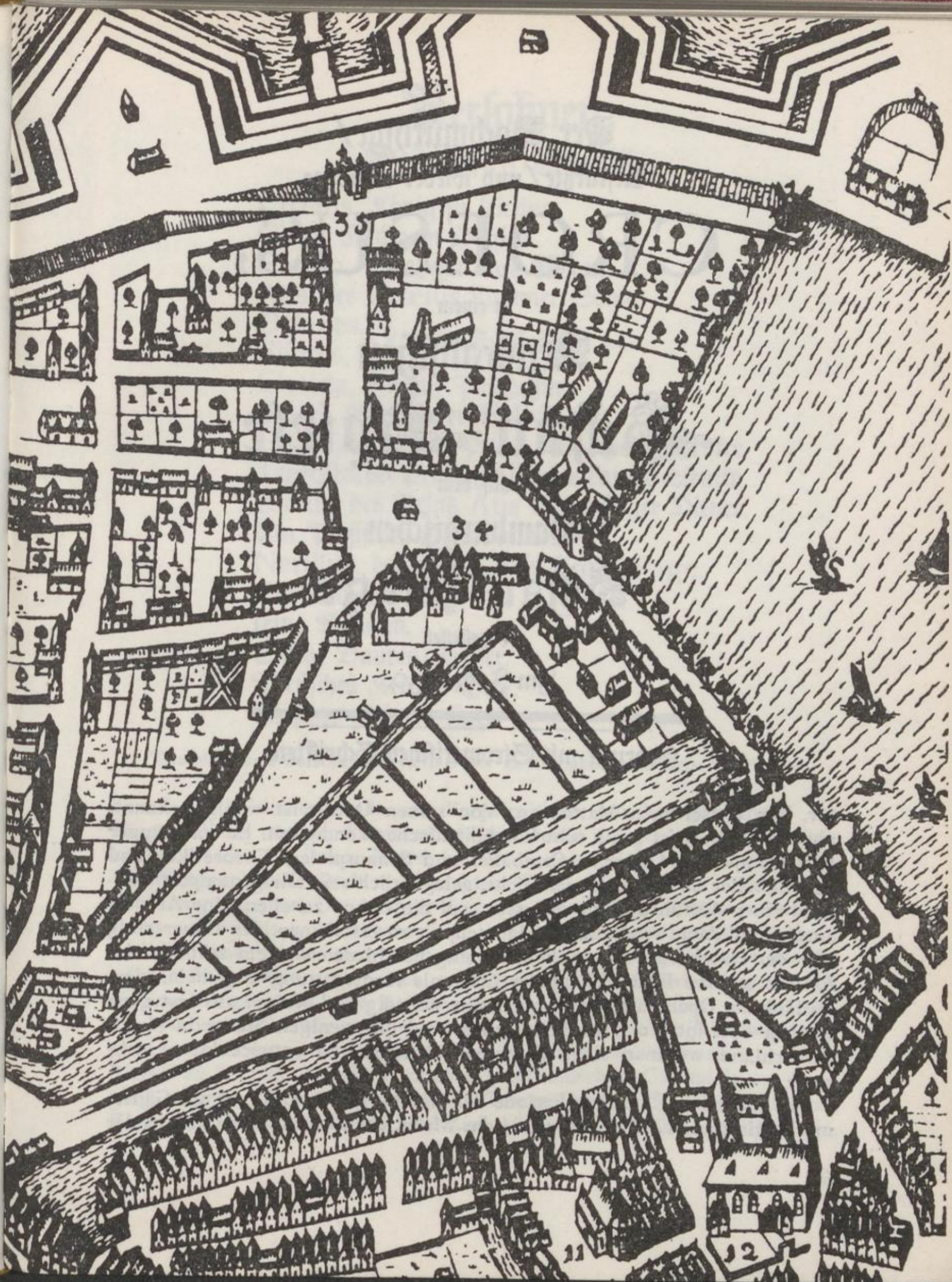
In keiner Oper dieser frühen Zeit durfte der grobe Spaßmacher, die „Lustige Person“, fehlen, und man störte sich nicht daran, daß Hochdeutsch und Plattdeutsch, Französisch und Italienisch in buntem Sprachgemisch von der Bühne schallten. Die ersten Kapellmeister und Hauskomponisten der Oper paßten sich diesem Geschmack an, und Johann Theile, Johann Philip Krieger, Kusser und insbesondere Reinhart Keiser hatten ihre größten Erfolge, wenn sie nicht allzu wählerisch aus dem Hamburger Bürgerleben schöpften, mit Anspielungen auf die Ereignisse des Tages nicht geizig waren und sich auch nicht scheuten, leicht faßliche Instrumentaleffekte wie das Kuhhorn zum üblichen Orchester von Geigen, Violon, Flöten, Fagotten und Cembali hinzuzufügen. In der Freude naiven Schauens übersah der Bürger gern die Maschinisten, die oft sichtbar auf der Bühne agierten, er überhörte die störenden Geräusche, die entstanden, wenn der Dirigent mit einem Stock oder Hausschlüssel den Takt schlug – im wahren Sinne durch kräftiges Aufschlagen aufs Podium oder Notenpult. Er ließ sich auch nicht irre machen, wenn der Kapellmeister den Schlüssel mit seinem seidenen Schnupftuch vertauschte und damit eindrucksvoll in der Luft herumwedelte.

In dieser Atmosphäre lernte der junge Händel alle Tricks der Bühnentechnik, um sie später in London zu veredeln. In Hamburg wurden kurz nach dem Jahre 1700 Händels erste Opern *Almira*, *Nero* und *Florindo* aufgeführt, die von der Fülle und Kraft des späteren Händel noch nicht viel zu erkennen geben. Alte, verblässende Formen des Oratoriums mischten sich mit halb konzertmäßigen, halb opernmäßigen Arien, die den sinnfrohen Glanz der Neapolitaner nur ahnen lassen. Im Klima der Elbestadt, im Grau ihres Himmels und in einem bei allem großräumigen Handelsdenken kleinbürgerlichen Lebenskreis ihrer Bewohner konnte sich nicht das Feuer der Italiener entzünden, nicht der Esprit der Franzosen aufleuchten. So erlebte Hamburg mit Keiser und Mattheson, dem später hochgeschätzten Musiktheoretiker und Schriftsteller, seine Variante der Barockoper, ein rührender Versuch, der verführerischen Brillanz südlicher Opernkunst Stärkeres entgegen zu setzen. Aber hier war die Oper nicht Ausdruck des Volksempfindens wie in Italien oder nationalen Stolzes wie in Frankreich, sondern mehr ein modischer Zeitvertreib, mit dem man es auch einmal versuchen wollte. In diesem engen Rahmen kam Reinhart



Keiser gegenüber dem jungen Händel die größere Bedeutung zu. Im Jahre 1697 hatte man Keisers Oper *Der geliebte Adonis* kennengelernt. Noch größeren Erfolg hatte er mit einem Opernstück unter dem Titel *Carnaval von Venedig*. Die plattdeutschen Einlagen in dieser Oper wurden die ersten Schlager in der Hansestadt, und man konnte sie schon kurze Zeit nach der Aufführung als Flugblätter auf den Gassen kaufen. Keiser muß ein untrügliches Gefühl für das gehabt haben, was der einfache Bürger auf seiner Bühne sehen wollte. Einige Titel aus der großen Zahl der für Hamburg geschriebenen Opern lassen das allerdings kaum vermuten: *Die durch Wilhelm den Großen in Britannien wieder eingeführte Treue*, *Der bey dem allgemeinen Weltfrieden von dem Großen Augustus geschlossene Tempel des Janus*, *Der aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte Güldene Apfel zu Ehren Friedrichs und Hedwig Sophiens zu Holstein*, *Die bis und nach dem Todt unerhörte Treue des Orpheus*. Man geht nicht fehl, wenn man sich auch unter diesen wahrlich barocken Titeln ein Spiel vorstellt, das dem breiten Publikumsgeschmack weit entgegenkam. Sogar die noch allen bekannte Geschichte des Freibeuters und Sektenführers Klaus Störtebeker, den die Hamburger im Jahre 1401 gefangen hatten, erschien als Oper auf der Bühne und wurde höchst naturalistisch einschließlich der Enthauptung auf offener Szene dargestellt. Dabei floß reichlich Blut, echtes Kälberblut, das die Sänger wie bei allen, so zahlreichen Mordscenen in Blasen aus Tierhaut unter den Gewändern trugen. Der Realismus, später in der Musik vergeistigt, war also damals recht handfest – und nicht einmal sehr schockierend in einer Zeit, als öffentliche Hinrichtungen noch allgemein üblich waren. Die Barockoper Hamburger Art geizte nicht mit kabarettistischen, rustikalen und auch nicht mit erotischen Beigaben und hat damit doch vielleicht die Befürchtungen der Kleriker aus dem Jahre 1670 gerechtfertigt. Aber Keiser, der vielgewandte, fleißige Notenschreiber und galante Kavalier, hat als erster und viel früher als seine Kollegen bei den Fürstenhöfen erkannt, daß es das Ziel der Oper sein müsse, Musik, Spiel und Text eng miteinander zu verbinden. Ein lebhafter Streit der Theorien begleitete das emsige Schaffen für die Bühne, das seinen Höhepunkt fand, als in den Jahren von 1705 bis 1707 neben Keiser noch Händel, Telemann und Mattheson gleichzeitig an der Oper tätig waren. Intrigen und gelegentlich sogar ein ernst gemeintes, aber meist unblutig verlaufendes Duell gaben, dem galanten Charakter der Zeit entsprechend, der künstlerischen Betriebsamkeit die rechte Würze. Händels Zeit in Hamburg ist für die Nachwelt ohne rechte Bedeutung, und von seinen drei Hamburger Opern ist nur die Partitur von *Almira* erhalten geblieben. *Florindo* ist verloren gegangen und *Nero* ist beim großen Brand von 1842 vernichtet worden. Telemann ist auf dem Gebiet der Oper kaum entscheidend hervorgetreten. Der produktivste des berühmten Quartetts war Kei-







Der Hochmüthige/  
Gestürzte / und wieder erhabene  
**CROESUS,**  
in einem  
Musicalischen  
Schauspiele  
auf dem  
Hamburgischen  
Schauplatze  
vorgestellt  
Im Jahr 1730.

---

Gedruckt mit Stromerischen Schriften.

ser, der vielseitigste Mattheson. Von seinen Opern ist wenig bekannt, aber überliefert ist seine echt komödiantische Wendigkeit. Er war Sänger und Komponist, Dirigent, Cembalist und Schauspieler, Theoretiker und Schriftsteller und scheute sich nicht, gelegentlich sein Dirigentenpult während einer Aufführung zu verlassen, auf die Bühne zu eilen, eine Arie zu singen und dann wieder am Dirigentenpult zu erscheinen. Ein Dauererfolg war der Hamburger Oper ebenso wenig beschieden wie ein stilbildender Einfluß auf die Entwicklung der Oper als Kunstgattung allgemein. Die italienische Oper hatte inzwischen von Venedig und Neapel aus fast ganz Europa überflutet und erreichte auch bald die wenigen Städte in Norddeutschland, wo man einen deutschen Opernstil zu entwickeln versucht hatte.

Die äußerlich glänzende Periode der Hamburger Barockoper am Gänsemarkt ging um 1738 zu Ende und das Musikleben beschränkte sich in der



## Versohnen Des Sing-Spiels.

Cræsus, König in Lidien.  
Cirus, König in Persien.  
Elmira, Prinzessin aus Medien.  
Atis, des Cræsus stummer Sohn.  
Orfanus, } Lidische Fürsten.  
Eliates, }  
Clerida, Lidische Prinzessin.  
Solon, Griechischer Welt-Weiser.  
Halimacus, des Prinz Atis Hofe-Meister.  
Trigesta, der Prinzessin Elmira alte Bedientin.  
Elcius, des Prinz Atis kurzweiliger Diener.  
Ein Persischer Hauptmann.  
Nerillus, des Prinz Atis kleiner Page.  
Ein Bauer.  
Eine Bäuerin.  
Etliche Bauren-Kinder.  
Persisches Krieges-Heer.  
Lidisches Krieges-Heer.

Titelblatt und Personenverzeichnis der Erstausgabe von Keisers *Croesus*

damals noch kleinen Stadt auf die primitiven Musikvergünungen des Bürgermilitärs und der Kapitänsfeste, bei denen die geplagten Stadtmusikanten wieder zu ihrem Recht kamen. Gelegentlich zogen italienische Wanderopern in die Stadt und brachten Werke mit, die den Hamburgern nur wenig behagten. Die an ihrer Zeit gemessen hohen künstlerischen Leistungen der Keiser, Mattheson und Telemann gerieten in Vergessenheit, und die immer wieder eintretenden schweren finanziellen Verluste, die die reichen Bürger zu tragen hatten, ermutigten nicht, die kostspieligen Experimente fortzusetzen. Die italienischen Operngesellschaften – mit der Truppe der Brüder Mingotto war sogar Chr. W. Gluck ein Jahr lang Dirigent in Hamburg – hatten selbst für die Kosten aufzukommen und das Risiko zu tragen. Als die Periode der italienischen Gastspiele zu Ende ging, zogen, wie zeitweise auch im Covent Garden Theater in London, Zauberkünstler, Possenreißer und Zirkusveranstalter in das alte Haus ein,



bis es im Jahre 1765, nach fast neunzigjährigem Bestehen, wegen Baufälligkeit abgerissen wurde. Man baute an derselben Stelle ein neues Haus, in das Schauspielertruppen einzogen und in dem gelegentlich auch Opern aufgeführt wurden – mit wechselndem Erfolg und auf wenig gesicherter finanzieller Grundlage. Zwei Generationen lang hat das Haus dann keine Rolle mehr gespielt, in einer Zeit, in der das Opernleben in anderen Städten längst machtvoll aufgeblüht war. Im Jahre 1827 wurde es geschlossen, und die „Oper am Gänsemarkt“ gehörte der Geschichte an – ein kühner und in manchem erfolgreicher Versuch einer Bürgerschaft, aus Eigenem einen Beitrag zur Operngeschichte zu leisten – 60 Jahre, bevor Berlin sein erstes Opernhaus erhielt.

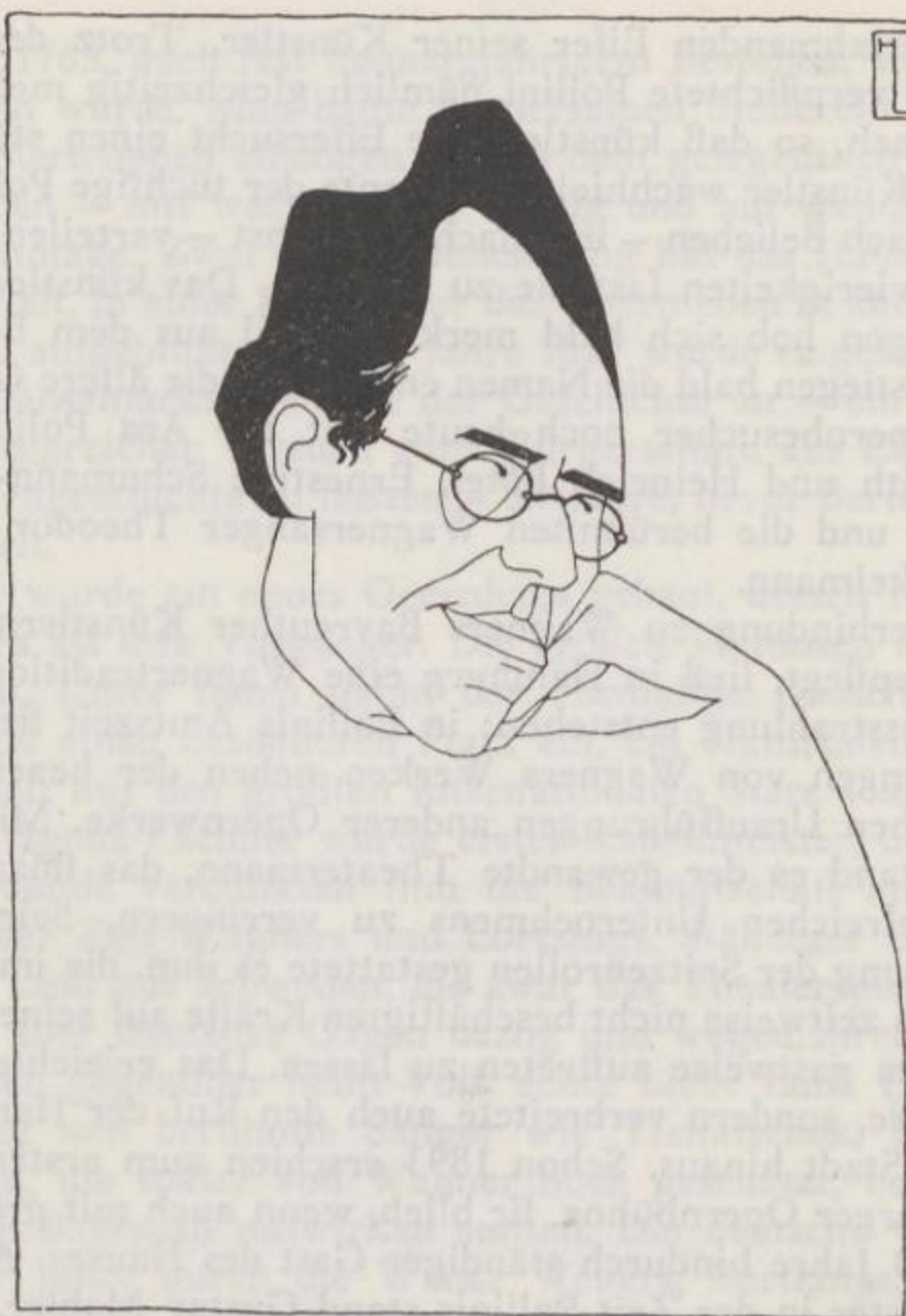
Am Dammtor wurde ein neues Opernhaus gebaut, dessen Leiter andere Wege beschritten als ihre Vorgänger. Die großen Virtuosen der Gesangskunst zogen ein. Unter ihnen nahm der ehemalige Droschkenkutscher Theodor Wachtel einen besonderen Platz ein, ein Naturtalent, der es an lokaler Beliebtheit mit den größten internationalen Stars seiner Zeit aufnehmen konnte. Ignaz Lachner wurde erster Kapellmeister, und die Hamburger Opernfreunde verdankten ihm die Bekanntschaft mit fast allen Bühnengrößen der Zeit Wagners und Lortzings. Ständiger Gast war die gefeierte Jenny Lind aus Schweden, die zwar das Theaterspielen für Teufelsdienst hielt, aber immense Gagen bezog und wegen ihrer Hilfsbereitschaft den Armen gegenüber beim Volk echte Liebe fand. Es erschienen Henriette Sontag und berühmte Sänger wie Tichatschek, Mitterwurzer und Kindermann, die später von Wagner hoch geschätzt, bei den ersten Aufführungen in Bayreuth mitwirken sollten. Die deutsche Oper war im Spielplan dieser Jahre durch die Werke Webers, Lortzings, Marschners und Kreutzers vertreten. Obwohl also der Spielplan gesund und die Besetzung hervorragend zu sein schien, fand sich kein Ausweg aus dem ständigen Finanzdilemma. So wechselte das Haus nach Umbau und Erneuerung im Jahre 1873 wieder seinen Besitzer und ging in die Hände der neu gegründeten Stadttheatergesellschaft über. Sie hatte das Glück, für die Leitung einen Mann zu finden, der als ebenso begabter Bühnenleiter wie geschickter Kaufmann die Geschichte des Hauses fast vierundzwanzig Jahre lang bestimmt hat. Dieser Mann war der Kölner Bernhard Pohl, der sich Pollini nannte und der der Hamburger Oper ihre zweite Glanzzeit geschenkt hat. Den russischen Komponisten Anton Rubinstein scheint er besonders hoch geschätzt zu haben, denn er gab ihm für sein Theater allein fünf Opern, überwiegend nach biblischen Stoffen, in Auftrag. Auch Pollini verpflichtete wie seine Vorgänger alle Größen seiner Zeit. Als begabter Entdecker von neuen Talenten sorgte er für eine ständige Erneuerung und Auffrischung seines Solistenpersonals. Geschickte Reklame hielt das Interesse der Öffentlichkeit lebendig, und ein besonderer Trick sicherte



ihm den nie erlahmenden Eifer seiner Künstler. Trotz der finanziellen Mehrbelastung verpflichtete Pollini nämlich gleichzeitig mehrere Solisten für dasselbe Fach, so daß künstlerische Eifersucht einen ständigen Wettbewerb seiner Künstler wachhielt. So konnte der tüchtige Pollini die dankbaren Rollen nach Belieben – und nach Verdienst – verteilen und brauchte Besetzungsschwierigkeiten fast nie zu fürchten. Das künstlerische Niveau der Aufführungen hob sich bald merklich, und aus dem Eifer rivalisierender Sänger stiegen bald die Namen empor, die die ältere Generation der Hamburger Opernbesucher noch heute mit der Ära Pollini verbindet: Leopold Demuth und Heinrich Bötzel, Ernestine Schumann-Heinck, Wilhelm Grüning und die berühmten Wagnersänger Theodor Bertram und Hermann Winkelmann.

Die enge Verbindung zu Wagners Bayreuther Künstlern, von Pollini mit Bedacht gepflegt, ließ in Hamburg eine Wagnertradition von bemerkenswerter Ausstrahlung entstehen: in Pollinis Amtszeit fielen über tausend Aufführungen von Wagners Werken neben der beachtlichen Zahl von 51 deutschen Uraufführungen anderer Opernwerke. Mit besonderem Geschick verstand es der gewandte Theatermann, das finanzielle Risiko seines personalreichen Unternehmens zu verringern. Seine Drei- und Vierfachbesetzung der Spitzenrollen gestattete es ihm, die im Spielplan des eigenen Hauses zeitweise nicht beschäftigten Kräfte auf seine Rechnung an anderen Bühnen gastweise auftreten zu lassen. Das erleichterte nicht nur die Kostenbürde, sondern verbreitete auch den Ruf der Hamburger Oper weit über die Stadt hinaus. Schon 1893 erschien zum ersten Mal Caruso auf der Hamburger Opernbühne. Er blieb, wenn auch mit größeren Unterbrechungen, 20 Jahre hindurch ständiger Gast des Hauses. Als bedeutendster Kapellmeister in der Zeit Pollinis stand Gustav Mahler, von 1891 bis 1897, der Oper vor. Ob Mahler selbst, rastloser Geist und fanatischer Orchestererzieher, sich in seiner Hamburger Stellung wohlgeföhlt hat, erscheint indessen zweifelhaft, wenn man einen Brief liest, den er Ende 1894 oder Anfang 1895 geschrieben hat: „... Mein Judentum verwehrt mir, wie die Sachen jetzt in der Welt stehen, den Zutritt in jedes Hoftheater. Nicht Wien, nicht Berlin, nicht Dresden, nicht München steht mir offen. Überall bläst jetzt derselbe Wind. In der eigentümlichen (durchaus nicht trübseligen) Gemütsverfassung, in der ich mich befinde, geht es mir nicht mehr sehr nahe. Glaube mir, unser Kunstleben ist derzeit in keiner Form für mich mehr verlockend. Es ist schließlich immer und überall dasselbe verlogene, von Grund verpestete, unehrliche Gebahren... Welch einen Sturm muß ich jedesmal über mich ergehen lassen, wenn ich aus der gewöhnlichen Routine heraustretend irgend etwas Eigenes mal aus mir heraus versuche. Ich habe nur einen Wunsch: in einer kleinen Stadt, wo es keine ‚Tradition‘ gibt und keine Wächter der ‚Ewigen Schönheit‘, unter einfachen





Gustav Mahler, Karikatur von Hans Lindlöff

naiven Menschen zu wirken und im engsten Kreise mir und den Wenigen, die mir folgen können, genug zu tun ... Wo möglich kein Theater und kein ‚Repertoire‘ ...“

Über Mangel an Anerkennung für seine künstlerische Leistung konnte sich Mahler nicht beklagen. Schon sein erstes Auftreten am Pult des Stadttheaters mit Wagners *Tannhäuser* war ein Erfolg gewesen, der einer Sensation gleichkam. Von Budapest aus war ihm der Ruf eines fanatischen Neuerers und genialen Opernleiters vorausgegangen, genug, um die Hamburger Musikfreunde mit Spannung seinem Erscheinen entgegensehen zu lassen. Pollini hatte also wieder einmal schnell und richtig zugegriffen, als ihm bekannt wurde, daß Mahler Budapest verlassen wollte. Bei Mahlers Eröffnungsvorstellung war Pollini durch Krankheit am Besuch seines



Theaters verhindert. Er ließ sich aber, wie Otto Klemperer in seinen „Erinnerungen an Gustav Mahler“ erzählt, nach dem zweiten Akt über die Stimmung im Publikum telefonisch berichten. Als man ihm mitteilte, daß das ganze Interesse des Publikums sich auf den neuen Maestro konzentrierte, wußte er, daß er wieder einmal richtig geurteilt hatte. Seine Antwort auf den Telefonanruf ist bezeichnend für die Großzügigkeit seiner Opernführung: „Ändern Sie sofort seinen Vertrag! Statt zwölftausend Mark möchte ich achtzehntausend Mark zahlen!“ – Bald war Mahler eine bekannte Figur im Hamburger Stadtbild und erregte nicht geringes Aufsehen, wenn er in Gedanken verloren und wie ein Traumwandler von seiner Wohnung im Westen der Stadt zu seinem Theater am Dammtor ging. Dank seiner hellstimmigen und feinnervigen Interpretation kamen in seiner Hamburger Zeit Aufführungen klassischer und moderner Opernwerke zustande, die zu den Höhepunkten der Hamburger Operngeschichte überhaupt gehören. Sie gingen aus den unermüdlichen Händen eines Mannes hervor, der eigentlich den Opernbetrieb haßte, der selbst nie eine Oper geschrieben hat, und den nur die geheimnisvolle Klangwelt seiner höchst vergeistigten Instrumentalmusik inspirierte. Die Welt Schopenhauers und Nietzsches lebte in ihm und verband sich mit einer unbegrenzten Hilfsbereitschaft für die, die er seine Freunde nannte. Sein Gefühl für das Echte in der Musik ließ ihn mit derselben unbestechlichen Hingabe Wagner, Pfitzner und Schönberg dirigieren. Schönberg galt seine besondere Sorge. Jahrelang hat er ihn finanziell unterstützt, um ihm die Möglichkeit des unabhängigen Komponierens zu geben. „Wer wird für ihn sorgen, wenn ich nicht mehr bin?“, fragte er immer wieder, als eine schwere Krankheit ihm den Gedanken an seinen Tod nahe brachte.

Nach Mahlers Ausscheiden erschienen andere berühmte Dirigenten am Pult: Felix Weingartner, Gustav Brecher und Otto Klemperer. Vieles verband Klemperer mit seinem großen, älteren Vorgänger, und Klemperers Erinnerungen zeigen seine uneingeschränkte Hochachtung vor dessen geistiger Welt und seiner überragenden Künstlerpersönlichkeit, und seine ebenso hohe Einschätzung von Schönbergs Werk. In die kurze, nur drei Jahre währende Zeit Klemperers in Hamburg fiel eine so wichtige Uraufführung wie Schönbergs *Pierrot Lunaire*.

Man hatte inzwischen wieder einmal das Künstlerensemble des Theaters erneuert und hervorragende Kräfte gewonnen, wie Karl Jörn, Robert vom Scheidt, Theodor Lattermann, Ottilie Metzger und die bedeutende Edyth Walker. Mit diesem Ensemble sang unter Klemperers Leitung auch Enrico Caruso in *Carmen*, *Martha* und *Rigoletto*.

Während das Hamburger Publikum einmal den Niedergang der Hamburger Barockoper durch seine damals recht bescheidene Geschmacksrichtung verantwortet hatte, war es jetzt durch die „Ära Pollini“ an höchste An-



sprüche gewöhnt. Auch dem Neuen auf dem Operngebiet stand man aufgeschlossen gegenüber und als auf Mahler, Brecher und Klemperer Egon Pollack als Generalmusikdirektor folgte, konnte sich das Hamburger Stadttheater nicht nur zu den ersten Pflegestätten für die Opern Mozarts und Wagners rechnen, sondern seinem Publikum auch die umstrittenen Opernwerke des jungen Erich Wolfgang Korngold in deutschen Uraufführungen vorstellen.

Der anhaltende künstlerische Erfolg des Hauses veranlaßte nach dem ersten Weltkrieg die Hamburger Stadtverwaltung, die finanzielle Lage des Hauses durch Übernahme einer Ausfallbürgschaft endgültig zu stabilisieren. Generalintendant wurde Leopold Sachse, der in der Auswahl seiner künstlerischen Kräfte nicht minder glücklich und geschickt war wie sein unvergessener Vorgänger Pollini. Dem ständigen Ensemble gehörten bald Frieda Leider, Gertrud Callam, Martina Wulf und Hans Reimar an und als Gast erschien regelmäßig die berühmte Dusolina Giannini.

Im Jahre 1933 wurde das alte Stadttheater zur Staatsoper und Heinrich K. Strohm übernahm das Amt des Generalintendanten. Er sicherte insbesondere dem bisher etwas im Hintergrund gebliebenen Ballett einen geachteten Platz auf der Bühne. Bald aber blieb den neuen Herren nicht viel anderes mehr zu tun, als das in der geduldigen Arbeit von 60 Jahren aufgebaute notdürftig zusammen zu halten. Das Ende des in ganz Deutschland berühmten Hauses kam im Jahre 1943, als im Bombenregen der Luftangriffe das Zuschauerhaus zusammenbrach, während das Bühnenhaus erhalten blieb. Hier nahm man nach Beendigung des Krieges behelfsmäßig die Operntätigkeit wieder auf. Im Jahre 1955 konnte ein neues Haus an der alten Stelle eröffnet werden, in das der Nestor des deutschen Opernwesens, der hochverdiente Heinz Tietjen, einzog. Ihm folgte 1958 der Schweizer Komponist Rolf Liebermann als Verwalter des Erbes des ältesten deutschen Opernhauses. Des von Deutschland für viele Jahre ferngerückten Arnold Schönberg Opernfragment *Moses und Aron* verdankt seiner Initiative seine Welturaufführung, die nach der konzertmäßigen Aufführung 1954 in Hamburg drei Jahre später in Zürich in Szene ging.

Walter Felsenstein schuf vielbeachtete Inszenierungen, die seinen Begriff vom „Musiktheater“ bekannt machten. Und auch das heimatische Plattdeutsch, das in der frühesten Periode der Hamburger Oper dieser Bühne farbkräftige Töne gab, ist hier wieder heimisch geworden: In des Schweizer Othmar Schoeck dramatischer Märchenkantate *Dom Fischer un syner Fru* klingt wohl nicht viel anders, als es in Keisers und Matthesons Tagen geklungen haben mag: „... Dar was mal eens een Fischer un syne Fru. De wahnten tohsamen in'n Pispot, dicht an de See ...“

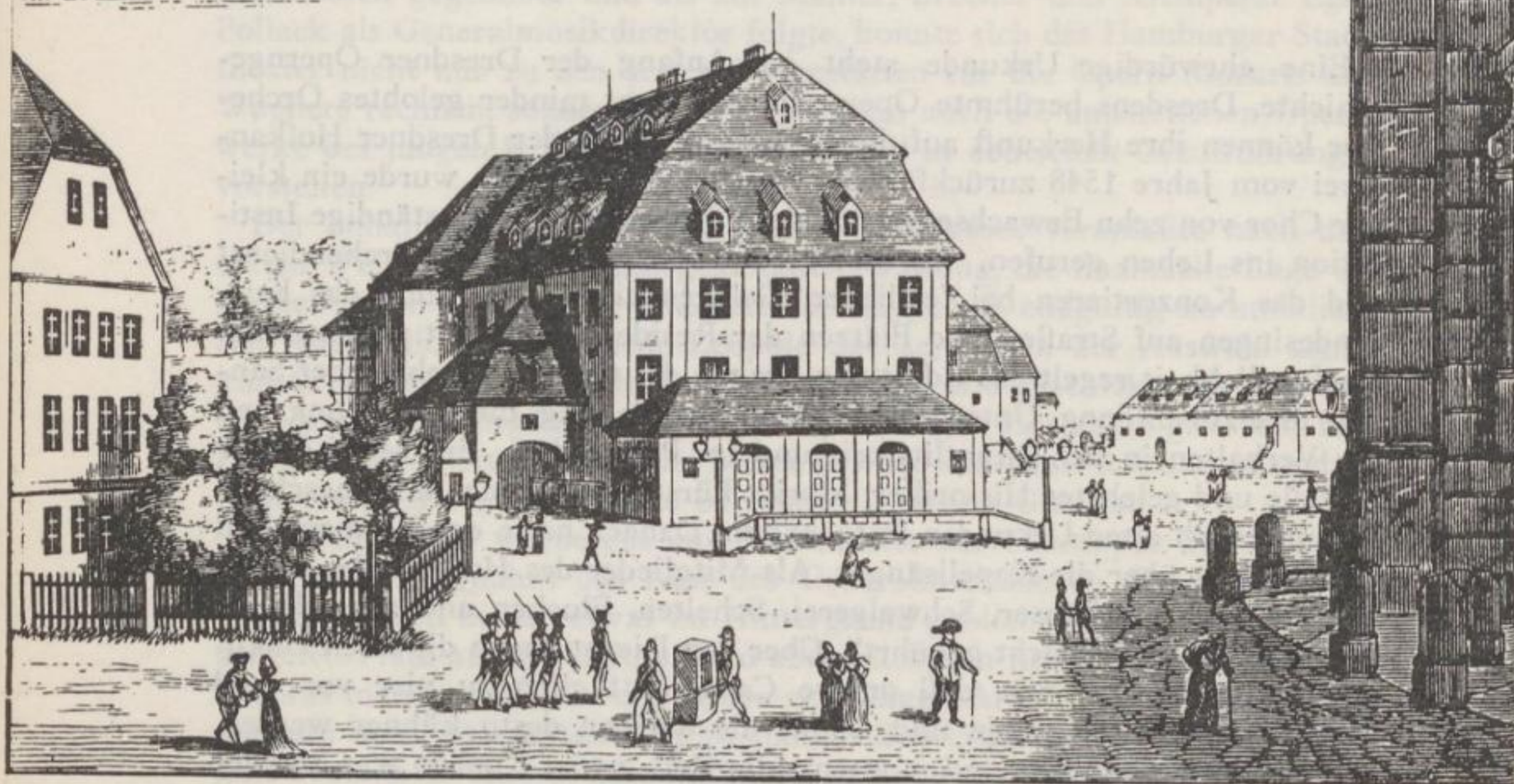


## DRESDEN

Eine ehrwürdige Urkunde steht am Anfang der Dresdner Operngeschichte. Dresdens berühmte Oper und sein nicht minder gelobtes Orchester können ihre Herkunft auf die Stiftungsurkunde der Dresdner Hofkantorei vom Jahre 1548 zurückführen. Durch diese Urkunde wurde ein kleiner Chor von zehn Erwachsenen und neun Kapellknaben als ständige Institution ins Leben gerufen. Zu ihren Aufgaben gehörte der Kirchendienst und das Konzertieren bei festlichen Gelegenheiten, aber auch das Kurrendesingen auf Straßen und Plätzen der Residenzstadt. Mit pedantischer Ausführlichkeit regelt das Edikt alle Fragen des täglichen Lebens der Sänger, ihre Ausbildung, Unterbringung und Verpflegung, die Bekleidung und ihr Verhalten in der Öffentlichkeit und im Privatleben. Ein Mitglied der Kapelle und gelehrter Historiker, Moritz Fürstenau, hat das alles beschrieben und nach alten Urkunden festgehalten. Danach hatte der Hofmarschall die Aufsicht über die Kapellsänger. Als Mitglieder des Hofgesindes hatten sie sich „der Bierhäuser, Schwelgerei, Schelten, Fluchen und alles des zu enthalten, so ihnen nicht gebührt“. Über den Dienst sagen die alten Dokumente: „... Wollen wir, daß unsere Cantores täglich zu vier vor- und nachmittags singen sollen und, damit die Knaben desto kühner werden, wollen wir, daß abends und morgens alle Zeit zwien Knaben was aus der lateinischen und deutschen Biblien lesen sollen ...“. Im Vordergrund stand der Kirchengesang im Gottesdienst, bei dem der Prediger nach der Sitte der Zeit jeweils anderthalb Stunden zu predigen hatte. Der Hof legte darauf ebenso großen Wert wie auf die Tafelmusiken und Hofkonzerte. Der Dienstplan war also reichlich ausgefüllt, noch ehe die Instrumentalisten und der neue Dienst in der Oper hinzukamen. Träger berühmter Namen haben dem Institut vorgestanden: Michael Prätorius und Heinrich Schütz, der über ein halbes Jahrhundert Hofkapellmeister war. Als man die öffentliche Musikpflege nicht mehr den Heerpaukern und Stadtpfeifern überließ, kamen nach und nach auch Instrumentalisten hinzu, und so waren, wie Richard Wagner später in Erinnerung rief, hier die Voraussetzungen sowohl für das Opernwesen wie für das Orchesterkonzert geschaffen worden.

Unter Johann Georg dem Zweiten stieg die Liebe des Hofes für das Theaterwesen ins Ungemessene und kannte kaum noch Grenzen. Am „Taschenberge“ kaufte der Hof sieben Häuser und ließ sie niederreißen, um dort ein Opernhaus für zweitausend Besucher zu errichten. Die erste Oper dürfte 1662 *Il Paride* gewesen sein, mit Musik von Giovanni Bontempi. Diese Oper hatte in fünf Akten achtunddreißig Auftritte, siebenundzwanzig Arien, zehn Chöre und vier Ballette. Außer den Choristen konnte man





Das Königliche Hoftheater in Dresden, um 1800

dreißig Solorollen bewundern. Pallavicini schrieb zwanzig Jahre lang jedes Jahr eine Prachtoper für Dresden, deren Ausstattung sich der Hof bis zu 50 000 Reichsthaler kosten ließ, – ungeheure Summen für die Zeit, auch wenn man bedenkt, daß die Aufführungen in der Regel sieben Stunden dauerten und daß die besten und teuersten Künstler der Zeit in ihnen mitwirkten. Als Höhepunkt der Gesangsvirtuosität der Zeit wird die Verpflichtung der Sopranistin Margharita Galicola erwähnt, deren Stimme „so stark und lieblich von Klange gewesen sei wie eine Trompete“. – Doch in Dresden, anders als in Berlin, brauchte das Volk nicht draußen zu bleiben: Während des Karnevals wurden die großen Opern bei freiem Eintritt aufgeführt, und das Hofmarschallamt gab Karten an jeden aus, der sich am höfischen Prunk berauschen wollte.

Die Musik- und Prachtliebe des Dresdner Hofes war damals das Tagesgespräch Europas und schon um das Jahr 1720 galt Dresden als eine der wichtigsten musikalischen Stätten Europas. Bekannt waren die Sängerrinnen der Oper, und Händel besuchte die Stadt, um Kräfte für sein eigenes Opernhaus auszuwählen. Bach erschien 1717 zum Wettstreit mit dem Or-



ganisten Marchand, dem der Hof mit Spannung entgegensah. Er wurde enttäuscht, denn Marchand hatte unmittelbar vor Beginn des Wettstreits die Stadt heimlich verlassen. Im Jahre 1731 ist ein weiterer Besuch Bachs mit seinem Sohn Friedemann verzeichnet, der Hasses Oper *Cleofide* galt. Die Aufführung fand in dem in den Jahren 1718/19 erbauten Opernhaus statt, das damals zu den prächtigsten Europas zählte und das der junge Friedrich schon als Kronprinz von Preußen besucht hatte. Hier entstand sein Plan, auch an seinem zukünftigen Hof zu Berlin ein ähnliches Haus zu errichten. Später kam er als König wieder und wurde festlich empfangen.

Damals spielte man im Opernhaus die beliebten italienischen Opern aus der Götter- und Heldenwelt des Altertums und die französischen historischen Opern, die so reichen Stoff für die Verherrlichung der Fürstenhäuser und der Treue der Untertanen boten. Dreißig Jahre lang war Hasse der „Ungekrönte deutsche König der italienischen Oper“ und zu seinen dreißig Opern in dieser Zeit gehörten *Semiramide*, *Arminio*, *Natale di Giove* und *Olimpiade*. Zu den Aufführungen wurde auch der alte Kreuzchor hinzugezogen, da manche dieser Opernwerke einen außerordentlich großen Aufführungsapparat verlangten. Zum musikalischen Bild der Stadt in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gehören auch noch einige subventionierte Privattheater, die ebenfalls gelegentlich Opern aufführten. Aber alles beherrschte zunächst noch der italienische Operngeschmack und nur schüchtern wagte sich das deutsche Singspiel auf die Bretter, das der Hof nicht goutierte, das aber dem musikliebenden Bürgertum zum Herzen sprach. Der äußere und sehr kostspielige Glanz konnte nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine Wende sich ankündigte.

Sie kam, als Heinrich Graf Vitzthum zum Generaldirektor der Königlichen Musikalischen Kapelle und des Hoftheaters ernannt wurde. Aber damit waren die Aufgaben des kunstsinnigen Mannes noch nicht erschöpft. Er war außerdem Generaldirektor der Akademie der Bildenden Künste zu Dresden und Leipzig und Königlich Sächsischer Wirklicher Geheimer Rat. Der neue Generaldirektor spürte, daß die Tage der italienischen Oper gezählt seien, und daß die deutsche Oper, vom gebildeten Bürgertum getragen, machtvoll auf die Bühne drängte. Seine Pläne gingen dahin, zunächst neben der italienischen eine deutsche Oper ins Leben zu rufen und dazu suchte er einen deutschen Kapellmeister. Carl Maria von Weber schien ihm die ideale Wahl, da er in Dresden bereits durch frühere Konzerte bekannt war und als Komponist seiner ersten Opern überall in Deutschland Aufsehen erregt hatte. Die Verhandlungen verliefen günstig und der Graf konnte seinem Bruder berichten: „... Nach seinen letzten Äußerungen wird er sich mit 1500 Thalern Gehalt und einem angemessenen freien Quartier oder Äquivalent dafür begnügen lassen... Übrigens setzt derselbe einen hohen Wert auf die Hoffnung, bei Schaffung dieses neuen Instituts mitwirken



zu können und seine große Personalbekanntschaft an allen deutschen Bühnen würde die diesfallsige Recrutierung unendlich fördern ...“ – So gab Weber seine Stellung in Prag auf und reiste als Königlich Sächsischer Kapellmeister nach Dresden. Sein erster Gratulant war sein Kollege von der italienischen Oper, Francesco Morlacchi, der ihn schon von Anfang an unter freundlicher Maske in die Rolle des Zweiten zu drängen versuchte.

Weber legte Wert darauf, weder seinen Kollegen noch die Dresdner Öffentlichkeit über seine künstlerischen Ansichten im Unklaren zu lassen und veröffentlichte schon am 24. Mai 1817 in der Abendzeitung einen Aufsatz „An die kunstliebenden Bewohner Dresdens“. Seine deutlichen Hinweise auf die Unterschiede in der deutschen und italienisch-französischen Auffassung über die Oper brachten ihm schon die ersten Gegner ein und Morlacchi wurde mißtrauisch und sprach von Mißverständnissen. Um sie wenigstens dem Italiener gegenüber im Bereich der Sprache auszuschalten, lernte Weber die italienische Sprache, die ihm auch im Verkehr mit Morlacchis italienischen Primadonnen nützlich erschien, wenn sie gelegentlich im Deutschen Theater auftraten.

Weber wählte zur Eröffnung der Deutschen Oper Méhuls *Joseph und seine Brüder*, – ein französisches Werk, das allgemeinen Beifall fand, weil es doch schon etwas vom neuen deutschen Operngeist ahnen ließ. Unverzüglich begann der neue Musikdirektor, die Grundlagen für einen neuen deutschen Opernstil zu schaffen. Er gründete einen kleinen Opernchor, den er auf der Bühne nicht nur singen, sondern auch agieren ließ. Er reiste zu den großen Bühnen Deutschlands und im Ausland, um gute Sänger für Dresden zu verpflichten. Sie mußten nicht nur ihm und dem Publikum, sondern auch dem König gefallen. Der von Weber hoch geschätzte Bassist Gned bestand die Probe nicht: der König entdeckte in seinem Gesicht eine ihm unangenehme Ähnlichkeit mit seinem ehemaligen Geheimen Rate von Anstetten, dem er nicht verzeihen wollte, daß er ihm einmal die Nachricht überbracht hatte, daß die Verbündeten ihn als ihren Gefangenen betrachteten. Man mußte also klugerweise auf den Bassisten verzichten, um dem König den Besuch seines Opernhauses nicht zu verleiden. Webers Ruf verbreitete sich schnell und als sich die Generalintendanz des königlichen Theaters in Berlin um ihn bemühte, band ihn der König endgültig an sein Opernhaus, indem er ihn durch Dekret vom 13. September 1817 auf Lebenszeit als Königlichem Kapellmeister bestellte.

Auf Lebenszeit – Weber hat seine Anstellung nur um neun Jahre überlebt und in der kurzen Zeit seines Wirkens die Aufgabe vor sich gesehen, für eine Kunstrichtung die Wege zu ebnen, die es kaum erst gab, ja, die viele für eine Illusion hielten. Einflußreiche Bühnenleiter hielten sogar die deutsche Sprache als ungeeignet für den Gesang. Opern mit deutschem Text gab es kaum und Beethovens *Fidelio* galt als ein unver-



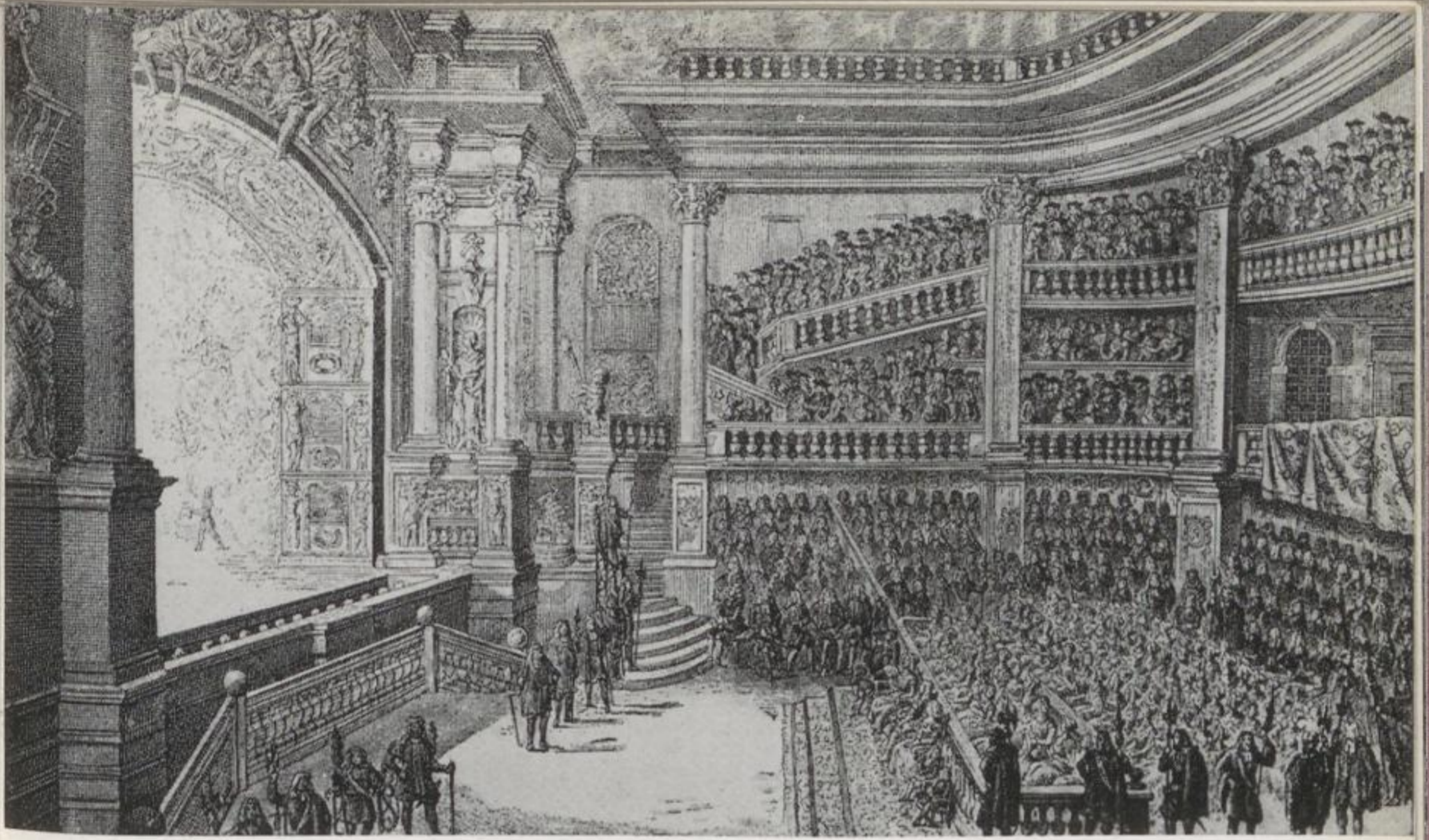




wurde in allen Einzelheiten festgelegt und durch genaue Vorschriften im Betrieb verankert. Für jede neue Oper setzte Weber zehn bis achtzehn Proben an, bei denen er nicht nur als Dirigent, sondern auch als Regisseur, Requisitenmeister und als Verantwortlicher für Kostüme, Chor und Tanzeinlagen tätig war. Er reformierte sogar die Tätigkeit des Souffleurs, der bis dahin die Einsätze durch Klopfschläge markiert hatte. Diese Aufgabe wurde dem Taktstock des Kapellmeisters zugewiesen. Seine besondere Aufmerksamkeit aber galt der schauspielerischen Leistung der Sänger, die bis dahin stark vernachlässigt worden war. Hier zeigt sich am deutlichsten der erzieherische Wert seiner Arbeit in Dresden, an die sein Nachfolger Wagner anknüpfen konnte. „Zum schönen Ganzen“ sollten sich alle Teile des Bühnenwerks runden. — Langsam entstand neben der mehr als reichlichen Routinearbeit die Partitur des *Freischütz*, deren Hornklänge das erste Meisterwerk der deutschen Romantik auf der Opernbühne ankündigen sollten. *Preziosa* sollte folgen, — und beide Werke waren nicht für Dresden, sondern für Berlin bestimmt. Vielleicht hat der Komponist unbewußt in Berlin seine Pläne für die deutsche Oper nachdrücklicher gefördert, als es mit einer Aufführung in Dresden möglich gewesen wäre. Denn, während man in Dresden auf dem Wege, die italienische Vorherrschaft in der Musik zu brechen, schon ein gutes Stück vorangekommen war, herrschte in Berlin noch der vom Hofe vergötterte Spontini, der sie allem Widerspruch zum Trotz wieder einführen wollte. So wirkte hier Webers Oper wie ein Ruf in eine neue Zeit, deren Macht sich auch Spontini nicht auf die Dauer entziehen konnte. Bald erschien der *Freischütz* auch in Dresden, in Prag und Wien und im Triumphzug auf fast allen deutschen Bühnen. Weber selbst betrachtete diese Oper noch nicht als die Erfüllung seiner Vorstellungen von einer deutschen Oper. *Euryanthe* sollte noch stärker in die Richtung weisen, die ihm vorschwebte, eine Oper, die „ihre Wirkung von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste erhoffte“. — Hier sprechen schon deutlich Wagners Kunstprinzipien. —

Am 30. April 1824 war *Euryanthe* in Dresden aufgeführt worden — ohne sonderlichen Erfolg. Fünf Monate später erreichte ihn aus London der Auftrag des Covent Garden Theaters, eine Oper für dieses Haus zu komponieren. Weber nahm den gut bezahlten Auftrag an und schrieb in Dresden den *Oberon*, der am 12. April 1826 in London unter seiner Leitung in hervorragender Besetzung und Ausstattung und mit überzeugendem Erfolg zum ersten Male auf die Bühne kam. Das Schicksal wollte es und seine Freunde in Berlin und Dresden hatten es gehaut, daß der Komponist nicht mehr lebend nach Dresden zurückkehren sollte, in die Stadt, die soviel für seine Kunstauffassungen zu leisten bereit gewesen war, und die doch die ersten Aufführungen von fast allen seinen Werken anderen Opernhäusern überlassen hatte. Aber Webers Auftrag endete nicht mit seinem frühen

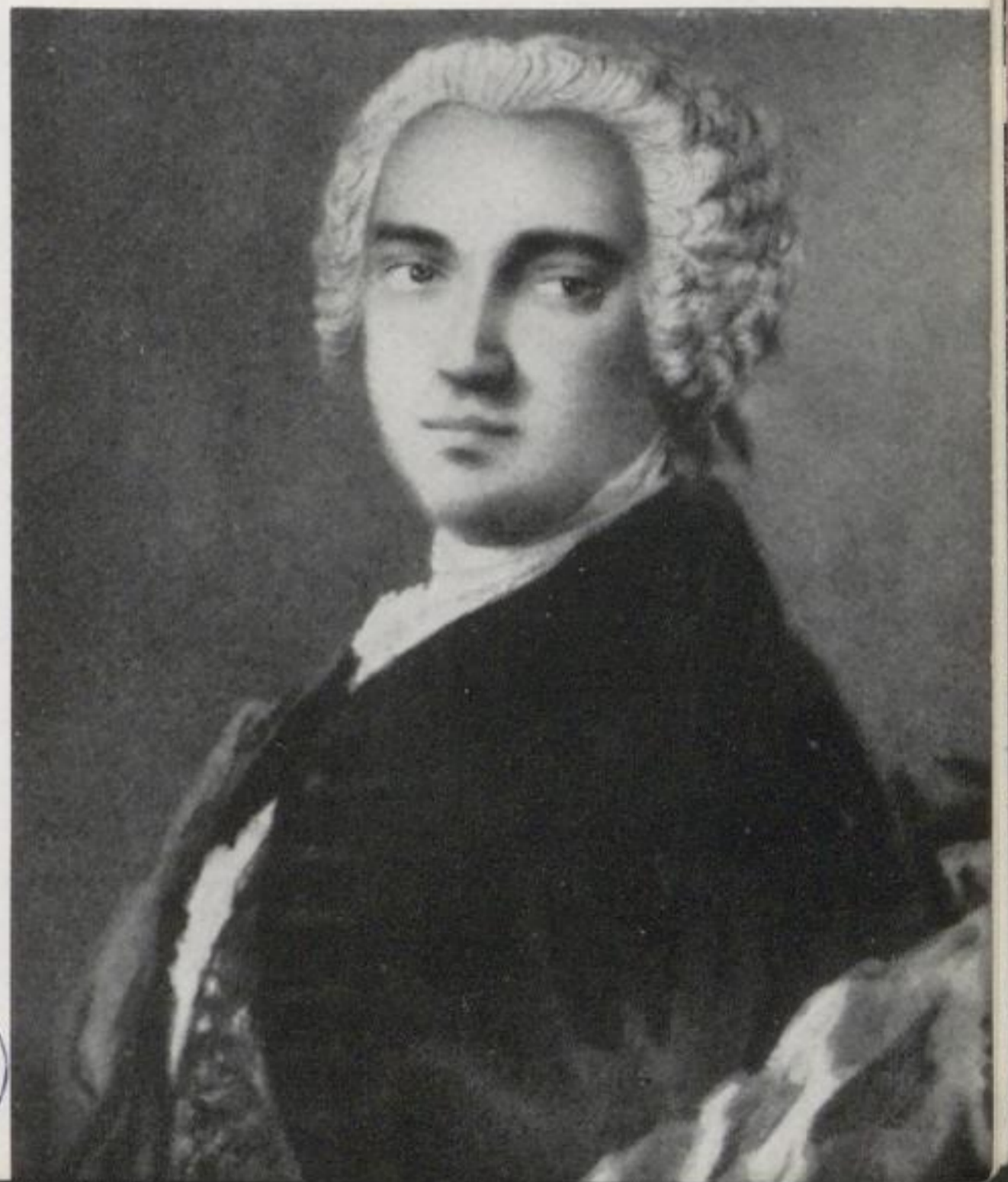




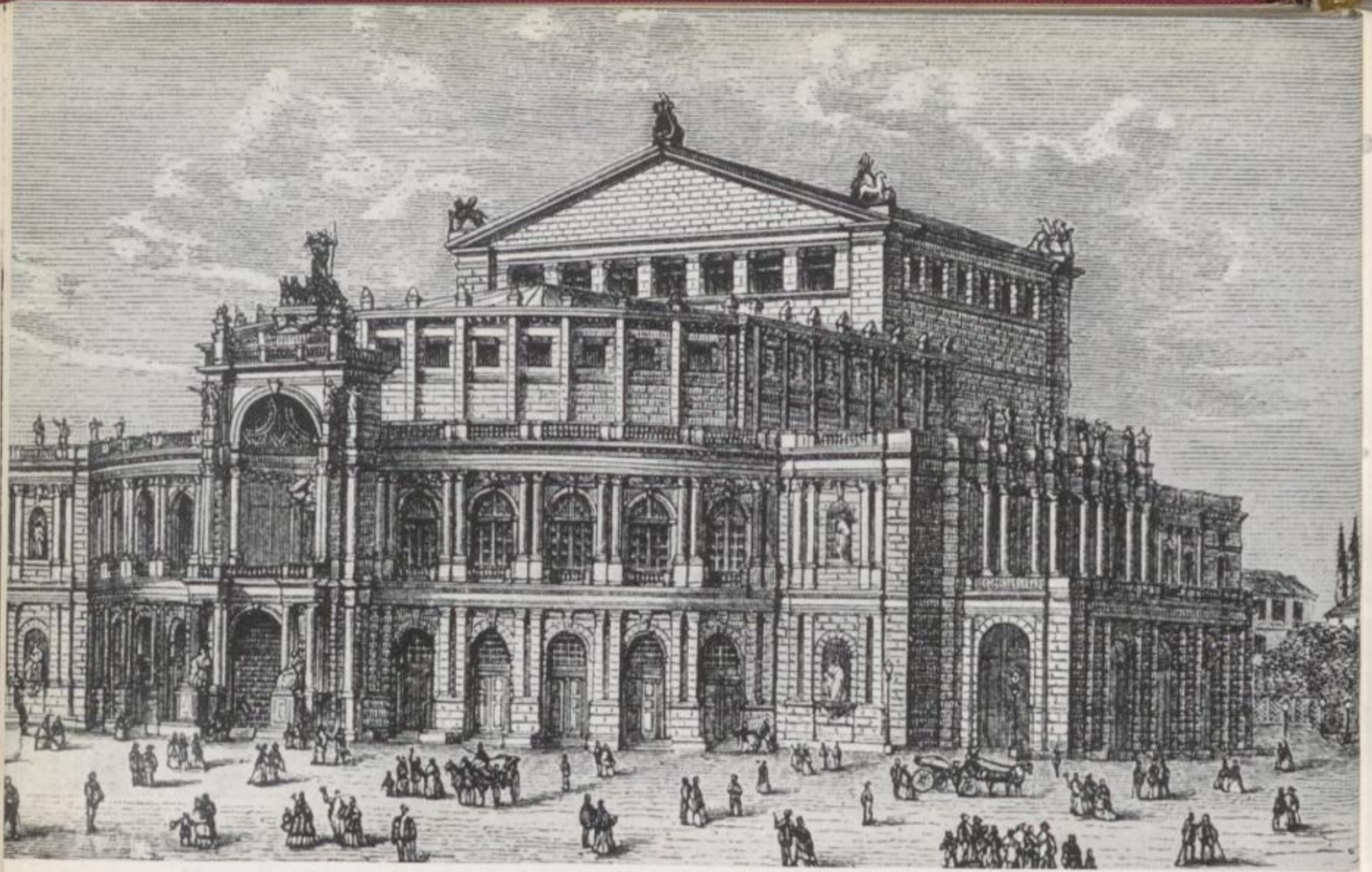
Kurfürstliches Opernhaus in Dresden, 1667

Heinrich Schütz (1585—1672)

Johann Adolf Hasse (1699—1783)







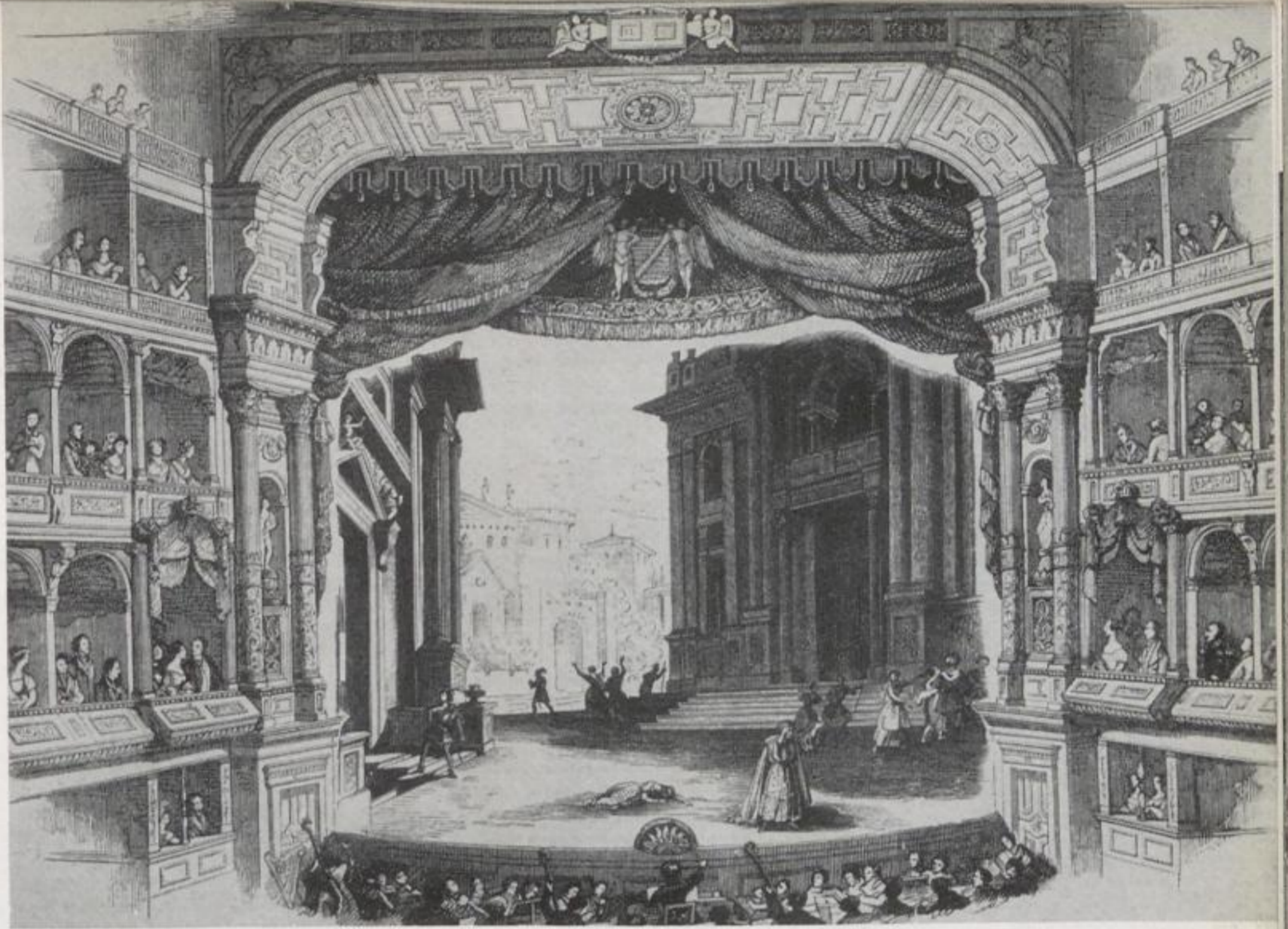
Hofoper in Dresden, um 1880

Wilhelmine Schröder-Devrient und H. Schuster in *Freischütz* (Weber)



Sächs.  
Landes-  
Bibl.





Erstaufführung *Rienzi* (Wagner) in Dresden 1842

*Der Bajazzo* (Leoncavallo) in Dresden 1893

Sächs.  
Landes-







Margarete Teschemacher in *Tannhäuser* (Wagner)

Maria Cebotari in *Bobème* (Puccini)





er)  
Tode. Richard Wagner übernahm ihn und begann seine Tätigkeit im Semperbau am 10. Januar 1843 mit einer Aufführung der *Euryanthe*. Von hier aus sollte ihn einmal der Weg nach Bayreuth führen, und es spricht für Webers kluge Erziehung seiner Solisten, daß viele von ihnen, wie Wilhelmine Schröder-Devrient, Joseph Alois Tichatschek, Ludwig Schnorr von Carolsfeld und Therese Malten trotz Wagners noch weit höheren Ansprüchen ebenfalls den Weg nach Bayreuth fanden.

In Wagners bewegtem Leben kommt seiner Zeit in Dresden besondere Bedeutung zu. An ihrem Anfang stehen die Bemühungen um einen eigenen Stil, der von Meyerbeer wegführt und das Musikdrama deutscher Art vorbereiten soll. An ihrem Ende steht ein Haftbefehl und Wagners Flucht und Verbannung. — Mit besonderer Wärme nahm Wagner sich der Interpretation der Werke des von ihm hochgeschätzten Vorgängers an. Während es nicht an hervorragenden Sängern fehlte, war das Orchester, auf das Wagner besonderen Wert legte, wohl damals noch von wenig befriedigender Qualität. Das erforderte Wagners ganze Aufmerksamkeit. Für alle Mitwirkenden muß Wagner von einer unbequemen, höchst betriebsamen Genauigkeit gewesen sein, von einer fanatischen Werktreue, wie er sie in späteren Jahren diktatorisch für die Interpretation seiner eigenen Werke verlangte. Als Dirigent war er von faszinierender Suggestionskraft. Ein Zeitgenosse hat es beschrieben: „... Obwohl er in Wirklichkeit von kleiner Statur war, wirkte er wie ein Riese, wenn er dem Orchester vorstand. Unvergeßlich sein großer Kopf mit den ungewöhnlich scharfen Gesichtszügen, sein wunderbar durchdringendes Auge, das einer so klaren Ausdruckskraft fähig war. Er stand bewegungslos, nur seine Augen flackerten und glühten durchdringend. Nervös zuckten seine Finger. Jeder fühlte seine Kraft, und niemand konnte sich dem Blick dieses Mannes entziehen. Das ganze Orchester hielt er in magischem Bann. Unwiderstehlich sah sich jeder Musiker gezwungen, sein Letztes herzugeben ... Sie verstanden bald, daß es hier nicht auf die Taktstriche ankam, sondern auf Phrasierung, Melodie und Ausdruck...“ — So ist auch Toscaninis Dirigierkunst beschrieben worden.

Bald gingen unter seiner Hand auch wohlbekannte Werke in neuem Glanz hervor, die zu den Höhepunkten der Dresdner Operngeschichte gehören. Neben Webers *Freischütz* brachte Wagner Glucks *Iphigenia in Aulis* und *Armide*, Mozarts *Don Giovanni* und die bis dahin so gut wie unbekannte Neunte Sinfonie Beethovens zur Aufführung. Nur einmal hatte man vor einigen Jahren diese Sinfonie gehört. Sie war vom Publikum nahezu einhellig abgelehnt worden, wahrscheinlich nicht zuletzt wegen der wenig kompetenten Leitung durch den Kapellmeister Reissiger.

Unter Wagners sorgfältiger Probenführung lernten die Solisten ihren schwierigen Part, studierten die Chöre ihre himmlischen Gesänge, lernte



das Orchester zum ersten Male, sich von der geliebten Routine freizumachen. Allein für die Rezitative der Kontrabässe und Celli brauchte Wagner zwölf Sonderproben, ehe sie „sowohl die gefühlvollste Zartheit als auch die größte Energie zum ergreifendsten Ausdruck bringen konnten...“ – Ja, er scheute sich nicht einmal, Beethovens eigene Notierungen zu Gunsten des gewünschten Ausdrucks zu verändern. Und das Publikum verstand er durch geschickte Einführungsaufsätze, die er anonym im Dresdner Anzeiger veröffentlichte, so für das verrufene Werk einzunehmen, daß schon die Generalprobe überfüllt war. So wurde die Aufführung nicht nur zu einer Neuentdeckung von Beethovens letzter Sinfonie, sondern auch ein finanzieller Erfolg – und zu einer Kraftquelle für den Dirigenten: „... In mir bestärkte sich bei dieser Gelegenheit das wohltuende Gefühl der Fähigkeit und Kraft, das, was ich ernstlich wollte, mit glücklichem Gelingen durchzuführen ...“

In Wagners Dresdner Zeit fallen die ersten Aufführungen von *Rienzi*, der noch an Meyerbeer orientierten Oper, die er in Riga begonnen und in Paris vollendet hatte und sein erster entscheidender Schritt ins Opernneuland, *Der Fliegende Holländer*. Schon zwei Jahre später erlebte Dresden unter seiner Leitung die erste Aufführung des *Tannhäuser*, bei der die erste dramatische Sängerin Deutschlands, die vom Komponisten hochverehrte Wilhelmine Schröder-Devrient, die Venus sang. Aber wichtigeres war schon im Entwurf: *Lohengrin* wurde fertig komponiert und die ersten Aufzeichnungen für den *Ring des Nibelungen* wurden niedergeschrieben. Bevor Wagner die grundlegenden Studien zum Ring formulierte, erfüllte er noch eine Aufgabe seines künstlerischen und menschlichen Gewissens, die Heimführung der Gebeine seines Vorgängers Carl Maria v. Weber. Webers Leichnam war nach seinem frühen Tod in London in der katholischen Metropolitankirche Londons, St. Mary, unter den Klängen von Mozarts Requiem und eines Trauermarsches von Händel feierlich beigesetzt worden. Mehr als zweitausend Freunde seiner Kunst hatten der Feier beigewohnt. Im Jahre 1841 fand sich in Dresden eine Gruppe von Webers Freunden zusammen, die es sich zur Aufgabe machten, die sterblichen Überreste des Komponisten an die Stätte seines erfolgreichen Wirkens zurückzuführen. Wagner trat diesem Ausschuss bei und widmete sich dessen Zielen mit solchem Eifer, daß der Plan schon bald ausgeführt werden konnte. Am 25. Oktober 1844 landete in Hamburg das englische Schiff „John Bull“, das Webers Sarg nach Deutschland brachte. Seine Ankunft wurde zu einer nationalen Trauerfeier. Alle Schiffe im Hamburger Hafen flaggten halbmast, als das englische Schiff einlief. In Dresden säumten tausende den Weg, auf dem der Sarg zu den Klängen eines von Wagner für dieses Ereignis nach Motiven aus Webers *Euryanthe* komponierten Trauermarsches zur Kapelle des Friedhofs gebracht wurde. Am lorbeerbedeckten



1<sup>te</sup> Vorstellung im vierten Abonnement.

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Montag, den 2. Januar 1843.

Zum ersten Male:

# Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in drei Akten, von Richard Wagner.

## Personen:

Daland, norwegischer Seefahrer.	—	—	Herr Risse.
Senta, seine Tochter.	—	—	Mad. Schröder-Devrient.
Erik, ein Jäger.	—	—	Herr Reinhold
Mary, Haushälterin Dalands.	—	—	Mad. Wächter.
Der Steuermann Dalands	—	—	Herr Bielozizky.
Der Holländer.	—	—	Herr Wächter.

Matrosen des Norwegers. Die Mannschaft des fliegenden Holländers. Mädchen.

Scene: Die norwegische Küste.

Textbücher sind an der Cassé das Exemplar für 2½ Neugroschen zu haben.

Krank: Herr Dettmer.

## Einlaß-Preise:

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater . . .	1 Thlr.	—	Ag.
„ „ „ Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 1. 14. und 29. . .	1	—	„
„ „ „ übrigen Logen des zweiten Ranges . . .	—	20	„
„ „ „ Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges . . .	—	12½	„
„ „ „ Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges . . .	—	10	„
„ „ „ Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges . . .	—	8	„
„ „ „ Mittel-Gallerie des vierten Ranges . . .	—	7½	„
„ „ „ Seiten-Gallerie-Logen daselbst . . .	—	5	„
„ „ „ Sperr-Sitze im Orche. . .	—	20	„
„ „ „ Parterre-Logen . . .	—	15	„
„ „ „ das Parterre . . .	—	10	„

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 Uhr bis Mittag 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von 9 Uhr bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfügt wird.

Der freie Einlaß beschränkt sich bei der heutigen Vorstellung bloß auf die zum Hofstaate gehörigen Personen und die Mitglieder des Königl. Hoftheaters.

Einlaß um 5 Uhr.

Anfang um 6 Uhr.

Ende gegen 9 Uhr.

Theaterzettel aus Dresden, Uraufführung *Der fliegende Holländer*



Sarge hielt Wagner seine berühmt gewordene Gedächtnisrede, eine der schönsten, die wohl am Grabe eines Komponisten gehalten worden ist. Ganz Deutschland schien in seinen Worten mitzusprechen: „... Hier ruhe denn! Hier sei die prunklose Stätte, die uns Deine teure Hülle bewahre. Und hätte sie dort in Fürstengrüften geprangt, im stolzesten Münster einer stolzen Nation, wir wagten doch zu hoffen, daß Du ein bescheidenes Grab in deutschem Boden Dir lieber zur letzten Ruhestätte erwählst... Ein Werk der Liebe glauben wir nun zu verrichten, wenn wir Dich, lieber Weber, der Du nie Bewunderung, sondern nur Liebe suchtest, den Augen der Bewunderung entziehen, um Dich den Armen der Liebe zuzuführen... Sieh', nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche. Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Bluts, ein Stück von seinem Herzen, — wer will uns tadeln, wenn wir wollten, daß Deine Asche auch ein Teil seiner Erde, der lieben deutschen Erde sein sollte...?“ —

Kurze Zeit später begann Wagner die Niederschrift seiner Untersuchungen über die Sagenwelt, aus der er seinen Nibelungenstoff schöpfen wollte.

Im Jahre 1848 feierte die alt-berühmte Königliche Kapelle den dreihundertsten Tag ihrer Begründung und Wagner hielt eine Festrede, in der er die Bedeutung eines Kunstinstituts beredt unterstrich, das seine Geschichte auf die Tage der Reformation zurückführen konnte, das gleichlaufend mit der Entwicklung der Musik in dreihundert Jahren vom Choralgesang zur Instrumentalmusik fortgeschritten war, und das sich im machtvollen Aufstreben deutscher Musik zu einem hervorragenden Instrument für Konzert und Oper entwickelt hatte. Wagners Pläne für das Orchester und seine Oper griffen weit über die Gegenwart seiner Dresdner Tage hinaus. Im Jahre 1849 schrieb er seinen umfangreichen „Entwurf für die Organisation eines Deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ nieder. Diese Schrift läßt seine bis ins Einzelne gehende Kenntnis von den Mißständen erkennen, an denen die Oper seiner Zeit überall in deutschen Ländern litt. Der erzieherischen Aufgabe der Musik widmet er eine ebenso überzeugende Begründung wie allen Fragen der Finanzierung, Verwaltung und der Beteiligung der ganzen Nation. Ein „Deutsches Nationalinstitut für Musik“ sollte in Dresden entstehen, von dem die Erneuerung der Musik in ganz Deutschland ausgehen sollte. Aber es kam anders.

Am 16. Mai 1849 war Wagner aus Dresden verschwunden und wurde von der Stadt-Polizei-Deputation steckbrieflich gesucht. Vier Jahre später erschien ein zweiter Steckbrief in der Rubrik „Politisch gefährliche Individuen“ mit dem Wortlaut: „Richard Wagner, ehemaliger Kapellmeister aus Dresden, einer der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei, welcher wegen Teilnahme an der Revolution im Mai 1849 steckbrieflich verfolgt wird, soll dem Vernehmen nach beabsichtigen, sich von Zürich aus,



wo er sich gegenwärtig aufhält, nach Deutschland zu begeben. Behufs seiner Habhaftwerdung wird ein Porträt Wagners, der im Betretungsfalle zu verhaften und an das Königliche Stadtgericht abzuliefern sein dürfte, hier beigefügt.“

Am Palmsonntag 1849 hatte wieder einmal das Benefizkonzert für die Königliche Kapelle stattgefunden und wieder war unter Wagners Leitung Beethovens Neunte Sinfonie erklingen. Aber der Aufführung hatten nicht nur Musikfreunde beigewohnt. Am begeisterten Beifall hatten sich auch Besucher beteiligt, die, wie übrigens Wagner auch, schon im ersten Satz der Sinfonie den Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt sahen, die sich zwischen sie und das Glück der Erde stellt. Ein Aufruf zur Befreiung also, den man politisch auffaßte. Wenige Wochen nach dieser letzten Aufführung unter Wagners Stabführung entbrannte der Kampf: „Freude, schöner Götterfunke hat gezündet!“, wie einer der Rebellen Wagner zurief. Wagner hatte sich in die Kreise hineinziehen lassen, die zu den Barrikaden eilten. Anscheinend willig genug, denn in seinem Abscheu gegen die bestehenden Kulturzustände glaubte er nur in einem politischen Umsturz den Anfang einer Besserung sehen zu können. Viele Köpfe aus dem geistigen Deutschland sahen das nicht anders. Aber Wagner hat sich nicht nur im Geiste der Revolution angeschlossen, oder wie Robert Schumann ein paar patriotisch-revolutionäre Märsche komponiert. Heute scheint festzustehen, daß er ohne Rücksicht auf Familie, Stellung und berufliche Pläne sich temperamentvoll der Leitung des Aufstandes zur Seite gestellt hat. Begierig nahm er die Gerüchte auf, die die Stadt durchschwirrten: der König von Württemberg sei erschossen, Berlin befände sich in vollem Aufruhr, die Ungarn ständen vor Wien. Die Königliche Regierung lehnte jedes Verhandeln über die Forderungen der Rebellen ab, und als preußische Truppen eintrafen, brach der offene Kampf aus. Ob Wagner dabei tatsächlich mit Flinte und Bajonett teilgenommen hat, erscheint unwahrscheinlich. Jedenfalls hat er aber in wichtigen Augenblicken der Entscheidung sein Wort in die Wagschale gelegt. Tag und Nacht war er unermüdlich unterwegs, von einem Brennpunkt des turbulenten Geschehens zum anderen, von der Annenkirche zum Rathaus, von der Plauenschen Vorstadt zum Turm der Kreuzkirche, von dem aus die Glocken zum Sturm geläutet und Signale gegeben wurden. Mit Wagners „Teilnahme“ hatte es also wohl seine Richtigkeit. So blieb dem Komponisten nichts anderes übrig als schleunige Flucht, und vor ihm her eilte das böse Gerücht, er selbst habe das alte Opernhaus, das in Flammen aufgegangen war, in Brand gesteckt. „Weh dem“, schrieb Wagner etwas später an einen Freund, „der im großartigen Sinne handelte und für seine Handlungen dann von der Polizei beurteilt wird ...!“ – Später widmete der „Revolutionär“, wohl doch mehr Schlachtenbummler der Tages-



politik, ein begeistertes Huldigungsgedicht den vor Paris kämpfenden deutschen Truppen und einen Gruß vaterländischer Treue dem kommenden deutschen Kaiser!

Das Opernhaus, die Wirkungsstätte Wagners, wurde nach Sempers alten Plänen wieder aufgebaut und 1878 wiedereröffnet. Nach Wagners Weggang als „politisch gefährliches Individuum“ stand man in Dresden verständlicherweise seinen Werken mit einer gewissen Reserve gegenüber. Neben den besten jüngeren Vertretern der neuen romantischen Richtung, wie Alibert Lortzing, Otto Nicolai, Friedrich von Flotow und Heinrich Marschner, den noch Weber dem Dresdner Operntheater als zweiten Kapellmeister zugeführt hatte, begegnen wir in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch einer Anzahl von Komponisten, deren Werke vielfach überschätzte Eintagsfolge errangen. Vergessen sind heute die Opern der damaligen Zeit, und kaum noch sind die Namen ihrer Väter bekannt: Gumbert, Krebs, Reissiger, Taubert, Lachner und Lindpaintner. Und die Größeren, Schumann und Mendelssohn, schrieben keine Opern. So blieb der Spielplan dürftig, bis mit der Wende zum 20. Jahrhundert Dresdens dritte große Opernperiode mit dem Namen Richard Strauß begann.

Eine ununterbrochene Kette enger Zusammenhänge führt von Weber über Wagner zu Strauß, und Dresden ist die Oper, die diese Zusammenhänge überzeugend dokumentiert, denn fast alle Bühnenwerke von Strauß sind in Dresden zum ersten Male aufgeführt worden. Immer weiter haben sich die Grenzen ausgeweitet: bei Weber die eng umschlossene Welt der deutschen Romantik, bei Wagner das deutsche Mittelalter, bei Strauß in gleicher Vollendung Antike, Mittelalter, Barock und Gegenwart. Hier die Reihe der imponierenden Daten, mit denen sich das Opernhaus zu Dresden in die neuere Musikgeschichte eingetragen hat: am 21. November 1901 *Feuersnot*, am 9. Dezember 1905 *Salome*, am 25. Januar 1909 *Elektra*, am 26. Januar 1911 *Rosenkavalier*, am 6. Juni 1928 *Die Ägyptische Helena*, am 24. Juni 1935 *Die schweigsame Frau*, am 15. Oktober 1938 *Daphne*. In der häufig schwächlichen Wagnernachfolge und Spätromantik haben die Opernwerke von Richard Strauß in Text und Musik wie eine Revolution gewirkt, wie eine Eruption von Klangrausch, Farbenvisionen und kühner Handlungsdramatik. Zehn Tage vor der Premiere der *Salome* in Dresden erschien der Komponist, um den letzten Proben beizuwohnen und eine Reihe von bedenklichen Mißverständnissen auszuräumen. Fast alle Sänger weigerten sich zunächst, ihre Partien zu singen, da sie „unmöglich“ seien. In seinen „Betrachtungen und Erinnerungen“ erzählt Strauß von diesen ersten Proben zu seiner ersten *Salome*-Aufführung: „... Auf den Arrangierproben streikte die hochdramatische Frau Wittich, der man wegen der anstrengenden Partie und wegen des dicken Orchesters die sechzehnjährige Prinzessin mit der Isoldenstimme, – so etwas schreibt man halt nicht, Herr



Strauß, entweder-oder, – anvertraut hatte, ab und zu mit dem entrüsteten Protest einer sächsischen Bürgermeistersgattin: ‚Das tue ich nicht, ich bin eine anständige Frau‘ und brachte den auf ‚Perversität und Ruchlosigkeit‘ eingestellten Regisseur Wirk zur Verzweiflung! Und doch hatte Frau Wittich, die figürlich natürlich für die Rolle nicht geeignet war, eigentlich recht. Denn was in späteren Aufführungen exotische Tingeltangeleusen mit Schlangenbewegungen, Jochanaans Kopf in der Luft herumschwenkend, sich geleistet haben, überstieg oft jedes Maß von Anstand und Geschmack. Wer einmal im Orient war und die Dezenz der dortigen Frauen beobachtet hat, wird begreifen, daß Salome als keusche Jungfrau, als orientalische Prinzessin nur mit einfachster, vornehmster Gestik gespielt werden darf, soll sie nicht in ihrem Scheitern an dem ihr entgegengesetzten Wunder einer großartigen Welt statt Mitleid nur Schauer und Entsetzen erregen ...“ Und die Musik? Cosima Wagner erklärte sie für Wahnsinn. Die Dresdner Premiere rechtfertigte Strauß’ unermüdliche Energie in der Vorbereitung der Aufführung. Strauß bescheiden: „... Es war in Dresden der dort übliche Premierenerfolg, aber die kopfschüttelnden Auguren nachher im Bellevue-Hotel waren sich einig, daß das Stück vielleicht an ein paar ganz großen Theatern gegeben, aber bald verschwinden würde ...“

Die Kritik ließ sich, wie bei Wagner, einen ganzen Katalog von abschätzigen Urteilen einfallen, die Kleriker in Wien protestierten ebenso wie die Puritaner in London und New York, und Kaiser Wilhelm ordnete an, daß bei der Berliner Aufführung, auf deren Besuch er verzichtete, am Schluß durch Erscheinen des Morgensterns das Kommen der Heiligen Drei Könige angedeutet würde. Man hatte das alles schon früher erlebt, bei Mozarts *Figaro*, bei *Tristan und Isolde*, *La Traviata* und selbst bei Gounods *Faust*. Strauß’ *Salome* war ein Wendepunkt, dessen Bedeutung der Intendant der Dresdner Hofoper, Graf Seebach, als erster erkannt hatte, und sein Opernpublikum nahm die Sensation ohne Lärm und Widerspruch auf: „... *Salome* war für das Hoftheater und für die Bedeutung Dresdens im modernen Geistesleben ein erschütternd schöner Sieg. Nicht nur der fast unerschöpfliche Reichtum glühender Musikfarben, sondern vor allem die brennende, tiefe Leidenschaft, mit welcher hier Strauß als ein wahrhaft schöpferischer Genius ein ganz eigenartiges Werk geschaffen, das noch viele Menschenseelen erzittern machen wird, prägte den *Salome*-Abend zu einem erstklassigen Ereignis. Strauß selbst, Schuch, Burrian, Perron und Marie Wittich wurden mit tiefem Dank stürmisch überschüttet. Das Publikum stand in einem Bann von tragischem Empfinden und unnennbar reicher Musikschönheit ...“

In den folgenden Jahren gehörten die schönsten Stimmen unseres Jahrhunderts dem Dresdener Ensemble an: Elisabeth Rethberg, Martha Fuchs, Margarete Teschemacher, Matthieu Ahlersmeyer, Maria Cebotari und



Erna Berger, Fritz Busch, Karl Elmendorff, Clemens Krauss und Karl Böhm waren die Großen am Dirigentenpult.

Mit Richard Strauß' *Capriccio* (1944) ging die große Zeit Dresdener Strauß-Aufführungen zu Ende. Ein Jahr später lag das Opernhaus, Sempers barocker Prachtbau, das schönste Opernhaus nördlich der Alpen, in Trümmern. Es ist bis heute noch nicht wieder erstanden. Aber weiter besteht die ehrwürdig-alte „Sächsische Kapelle“. Am Gedenktag ihres dreihundertsten Bestehens im Jahre 1848 hatte Richard Wagner die Festrede gehalten. Zur vierhundertsten Wiederkehr ihrer Begründung im Jahre 1948 sandte Richard Strauß aus Pontresina seinen Glückwunsch an die Verehrlichen Mitglieder der Sächsischen Staatskapelle: „Fern der Heimat, im Asyl Richard Wagners, trifft mich die Kunde, daß die auch von dem großen Meister geweihte Dresdner Staatskapelle das in der Musikgeschichte wohl einzig dastehende Jubiläum ihres vierhundertjährigen Bestehens feiert. Ich erachte es als ein seltenes Glück, daß es mir noch vergönnt ist, dieser herrlichen Künstlergemeinschaft zu diesem schönen Feste meine aufrichtigsten und herzlichsten Glückwünsche darbringen zu können. — Es dürfte über sechzig Jahre sein, daß dreizehn hervorragende Bläser im Dresdner Tonkünstlerverein meine kleine Serenade aus der Taufe hoben, fünfzig, daß ich in Sempers prächtigem Opernhaus unter Kapellmeister Hagen meinen *Don Juan* in vollendeter Klangsönheit genoß, bis unter des genialen Schuch unermüdlichem Zauberstab die Reihe seiner vorbildlichen Uraufführungen: *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra* und *Rosenkavalier* begann, der mein Operschaffen nicht zuletzt durch die aufopfernden Leistungen der Kapelle seine schönsten Erfolge verdankt. Aus der Fülle der herrlichsten Erinnerungen rufen die Klänge dieses Meisterorchesters stets von neuem Gefühle innigster Dankbarkeit und Bewunderung wach, mit denen ich jedesmal, zuletzt im Juni 1944, aus dem geliebten Theater schied. Möge im neu errichteten Hause, in dem schon mein *Intermezzo* seine Uraufführung erlebte, der Staatskapelle Glück, Segen und neuer Lorbeer erblühen, ebenbürtig vierhundertjährigem Ruhm ...“



## PARIS

Die ganze Elite der Zeit war um den Hof des Sonnenkönigs versammelt, aber da der König die Oper nicht besonders liebte, fanden die in Venedig, Florenz und Hamburg entstandenen Frühformen am französischen Hof wenig Beachtung. Mehr Aufmerksamkeit schenkte ihnen das Bürgertum, das dem Kardinal Mazarin, der gelegentlich reisende Komödiantentruppen zu Gastspielen einlud, einige Beispiele der neuen Kunst verdankte. Die erste Oper bei Hofe mag wohl 1654 *Le Triomphe de l'Amour* gewesen sein, und um diese Zeit erscheint zum ersten Mal der fruchtbare und geniale Jean-Baptiste Lully, der Begründer der französischen Oper auf der Bühne – als Tänzer im Alter von 22 Jahren. Dieser gebürtige Florentiner erlebte in Paris eine kometengleiche Laufbahn und hat das Opernwesen von Paris und damit von ganz Frankreich noch für mehr als hundert Jahre nach seinem Tode bestimmt. Viele heute noch kolportierte Anekdoten aus dem fantastischen Lebenslauf dieses vielseitigen Mannes gehören, wie heute feststeht, der Legende an. Aber was aus den Einzelheiten seiner Laufbahn nachweisbar ist, bleibt farbig genug. Als Zwanzigjähriger kam er zum französischen Hof und erhielt eine Stelle als „Garçon de la Chambre“ bei der Schwester des Königs. Der musikliebende König erkannte bald die besondere Begabung des jungen Italieners und ernannte ihn zum „Compositeur de la Musique de la Chambre“ und schon kurze Zeit später zum Leiter seines Eliteorchesters „Les petits Violons“. Im Alter von 26 Jahren war Lully bereits weit über Frankreich hinaus berühmt und bei Hofe als Komponist gefälliger Tänze so geschätzt, daß der König nicht selten an seiner Seite bei den höfischen Tanzfesten den Ball anführte. Aber das war erst der Beginn seiner Laufbahn. Er erkannte bald, daß die Oper sein eigentliches Feld sei, und setzte seinen ganzen Einfluß bei Hofe ein, die italienischen Gastspieltruppen – seine Landsleute – aus Paris zu verdrängen. 1673 wurde seine erste Oper, eine musikalische Tragödie *Cadmus et Hermione* in einem Saal in Paris aufgeführt. Wenig später hatte er bereits ein festes Theater, das „Palais Royale“, aus dem die Italiener hatten weichen müssen. Bis zu seinem Tode blieb er, wenn auch viel bekämpft, der Herr der Oper, für die er jedes Jahr ein neues Werk lieferte. Die französische Nationalmusik verdankt ihm die Erfindung des Menuetts, der Ouverture und den selbständigen Aufstieg einer typisch französischen Opernkunst, die sich von Anfang an gegenüber der italienischen behaupten konnte. Der ehemalige „Garçon de la Chambre“ starb als Millionär und Grundbesitzer, mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft, und sein Ende war nicht weniger außergewöhnlich als sein Eintritt in die Musikgeschichte: beim Taktieren mit dem damals üblichen langen Taktstock



stieß er sich die Spitze dieses Stabes so heftig auf den Fuß, daß eine Verletzung entstand, die zur Blutvergiftung und zum Tode führte.

Seine Anregungen auf dem Gebiet der Oper erwiesen sich als äußerst fruchtbar und führten schon 1693 zur Gründung des „Opéra-Ballet“, das bereits um 1700 in ganz Europa berühmt war und das bald so fest ins Opernbewußtsein der Pariser einging, daß seither keine französische Oper ohne ein großes Ballett im zweiten Akt denkbar ist. Wagner hat sich später über diese Übung hinweggesetzt und erlebte mit der ersten Aufführung seines *Tannhäuser* in Paris einen eklatanten Mißerfolg. Eine Fülle von Ballett-Opern folgte nach Lullys Tode, bis Rameau neben dem Tanz wieder mehr Wert auf Dialog und Rezitative, auf musikdramatischen Ablauf legte.

Frankreich war um diese Zeit das einzige Land, das es verstand, die Anregungen, die von den Opernbühnen Italiens ausgingen, selbständig zu verarbeiten und aus ihnen einen eigenen Opernstil abzuleiten und zu entwickeln. Das Ballett aber wurde zum Prunkstück der Pariser Oper. Schon damals bildeten sich die Traditionen heraus, die es später für hundert Jahre zur gleißenden Legende gemacht haben und die es noch heute so schwer, ja wohl unmöglich machen, das Bild aus diesem Rahmen herauszunehmen und etwa bei Gastspielen im Ausland zu zeigen. Das Fluidum der Ballettabende und das Defilé, bei dem die hundert Mitglieder des Balletts, von der zierlichen Ballettelevin bis zur Virtuosin des klassischen Spitzentanzes sich ihrem Publikum vorstellen, kann nur an seinem Heimatort zum pulsierenden Leben erwachen. Und nur in Paris spürten Maler wie Manet die faszinierende Verwandlung des Körperlichen ins Unwirkliche, die das künstliche, meisterhaft verteilte Licht der Bühne bewirkt.

An Tänzerinnen und Tänzern war also schon seit Lullys Tagen kein Mangel. Aber wie sah es mit den Sängern aus? – Die Arien in Lullys Oper waren noch recht einfach und ließen nichts von dem kunstvollen Filigran virtuoser Beweglichkeit ahnen, mit dem Opernarien später ausgeschmückt wurden. Dafür gab es wohl zwei Gründe: Man legte mehr Wert auf ein den Zuschauer packendes Temperament der Darstellung und man hatte noch nicht die Schulung der Stimme entwickelt, die über die bis dahin übliche, noch von der geistlichen Musik oder dem einfachen Schäferspiel herkommende Gesangstechnik hinausging. Und doch muß schon die erste Opernmusik auf die Zuschauer wie eine Befreiung der Musik von starren Formeln gewirkt haben: das Drama, gespielt, gesungen, getanzt, das war ein neues Erlebnis, dem sich die Zuschauer rückhaltlos hingaben. So fanden auch die ersten Darsteller dieser Kunstgattung schon das lebhafteste Interesse des Publikums – sie wurden die ersten „Stars“, deren Lebensumstände oft leidenschaftlicher diskutiert wurden als ihre Gesangkunst. Diese Lebensläufe waren oft dramatischer als manche Rolle,



die auf der Opernbühne darzustellen war. Zwei Sängerinnen aus der Zeit Lullys und Rameaus verkörpern diesen Typ der schönen und leidenschaftlichen Opernsängerin: die Maupin und Madame Favart. Das adlige Fräulein von Aubigny hatte früh den Chevalier Maupin geheiratet, ihn aber schon bald wieder verlassen und war mit einem windigen Fechtmeister des Königs davongezogen. Die Maupin hatte damals kaum mehr als eine gute Naturstimme und sang auf den Kreuz- und Querfahrten mit ihrem Fechtmeister auf Jahrmärkten. Von ihrem Geliebten hatte sie das Fechten gelernt und sie machte von dieser Kunst in zahlreichen Duellen nützlichen Gebrauch. Ihre abseitige Leidenschaftlichkeit brachte sie mitunter in geradezu makabre Situationen. So wird berichtet, daß sie sich einmal in ein schönes adliges Mädchen verliebt hatte, das von seinen Eltern in einem Kloster untergebracht worden war. Um die geliebte Freundin zu befreien, schmuggelte die Maupin die Leiche einer Nonne, die vor kurzem im Friedhof des Klosters begraben worden war, in die Zelle der Freundin. Beide entflohen, nachdem sie die Zelle in Brand gesteckt hatten. Die Maupin liebte es auch, sich als Offizier zu verkleiden und mißliebige Kollegen zum Duell herauszufordern, sie unerkannt zu verprügeln und ihnen am nächsten Tage bei der Probe mit unschuldigem Lächeln die Tabaksdose wieder auszuhändigen, die sie am Abend vorher erbeutet hatte. Die singende Amazone mag den Zeitgenossen genug Stoff für Gespräche in Salons und Schenken gegeben haben, wenn wir den Chronisten nicht der Übertreibung bezichtigen wollen, denn „... Sie sang wie eine Sirene, ritt wie der beste Kavallerist, focht wie ein Musketier, hatte ein Engelsgesicht und eine Teufelsseele. War sie als Mann gekleidet, so hatte sie einen herrischen Ton, ein entschiedenes Auftreten, die sicherste Hand in der Führung des Degens. Als Weib war sie eine bezaubernde Erscheinung, mit einem herrlichen Blondhaar, sanften Schwarzaugen, der schmelzendsten Stimme, dem süßesten Lächeln ...“ Nach einem wüsten, skandalumwitterten Leben starb sie, erst zweiunddreißig Jahre alt, in Paris.

Madame Favart hatte schon als junges Mädchen große Erfolge auf der Opernbühne als Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin. Besonders das Singspiel, das von der „Opéra Comique“ gepflegt wurde, war das Feld für ihre vielfältige Begabung. Der Direktor dieser Oper, Favart, heiratete seine Primadonna, deren jugendlicher Charme ihm immer volle Häuser brachte. Aber sie hatte das Mißgeschick, das allzu große Gefallen des mächtigen Marschalls von Sachsen zu finden. Als seine Bemühungen um die junge Frau vergeblich blieben, setzte er durch, daß der Operndirektor und seine Frau zur „Truppenbetreuung“ für seine Armee befohlen wurden. Als auch hier sein Werben unerhört blieb, steckte er den Gatten seiner Angebeteten kurzerhand in die Bastille und die junge Frau in ein Kloster. Erst ein Jahr später konnte das Ehepaar wieder nach Paris zu-



rückkehren und wurde auf der Bühne mit Jubel begrüßt. Beiden verdankte Rameau eine verständnisvolle Unterstützung in seinem Bestreben, seine Figuranten auf der Bühne möglichst natürlich auftreten zu lassen: Madame Favart war die erste Opernsängerin, die in ihren Rollen als Schäferin oder Kammerzofe nicht in hochgebauter Frisur, Krinoline und modischen Schuhen auftrat, sondern in Bauernkittel und im Mieder der einfachen Dienerinnen, und die als Schäferin auch grobe Holzschuhe nicht verschmähte, – der erste Schritt in der Richtung eines Realismus, der später von Gluck stärkere Anregungen erhalten sollte.

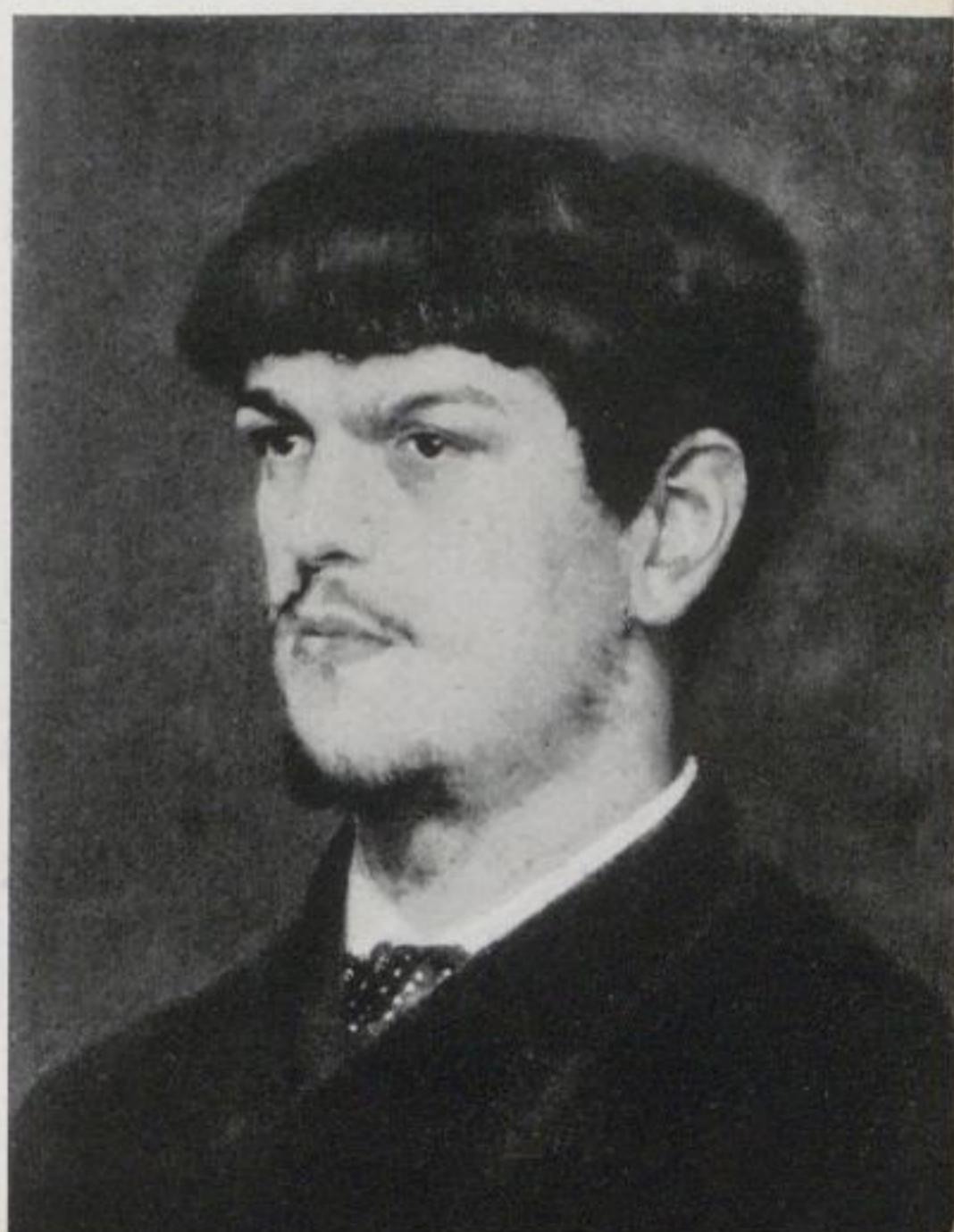
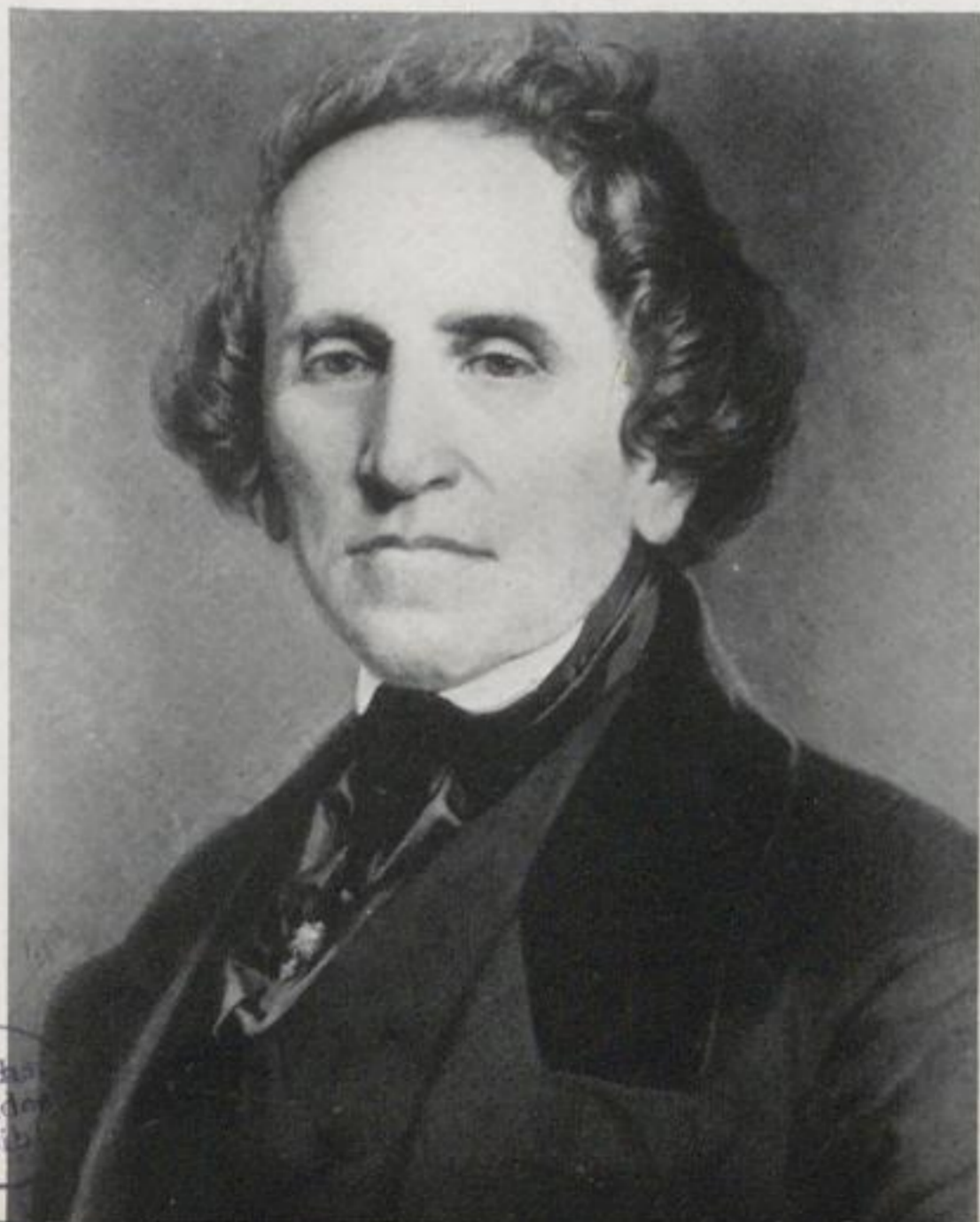
In Paris sollte am 17. April 1774 seine *Iphigenie* aufgeführt werden, und ein Frankfurter Journal berichtete: „... Gestern sollte die ‚Iphigenia‘, eine Opera des berühmten Chevalier Gluck, aufgeführt werden. Sie war auch wirklich schon angeschlagen. Der Zusammenfluß von Menschen war unbeschreiblich. Jedermann wollte diese Opera hören, weil sie eine große Revolution in unserer Musik machen soll. Zum Unglück bekam einer der Hauptakteure einen rauhen Hals. Die Opera wurde also zum größten Leid des Publikums wieder abgesetzt. Selbst der Dauphin und die Dauphine hatten dieser Opera beiwohnen wollen. Sie wurden deshalb durch einen Courier von diesem Zufall benachrichtigt. Weil sie aber doch einmal beschlossen hatten, in die Stadt zu kommen, so beliebten sie, auf den Wällen einen Spaziergang zu machen ...“ Etwa eine Woche später kam es dann doch zur Aufführung, da sich der Hauptakteur inzwischen von seinem „rauhem Hals“ erholt hatte. Wieder war der Zustrom des Publikums unbeschreiblich, aber die Leute fühlten sich enttäuscht und die Kritik schrieb: „... Diese Opera des Chevalier Gluck hat dem Publico gar nicht gefallen wollen, und er würde ganz gewiß ausgezischt worden sein, wenn die Gegenwart der Dauphine es nicht verhindert hätte. Man hat die Balletts zu lang, die Musik unangenehm und von Arietten, die man behalten könnte, entblößt gefunden ...“

Eine seltsame Entwicklung, die Geschichte der eifersüchtigen Bürokratie zweier Operninstitute, war vorausgegangen: Im Jahre 1669 hatte eine „Académie Royale“ das königliche Patent erhalten, „Opern und dramatische Werke mit Musik und mit französischen Versen“ aufzuführen, und „Oper“ wurde genau definiert als „ein Spiel in Versen, in Musik gesetzt und gesungen, begleitet von Tänzen, Maschinen und Dekorationen“. Heute hat sich auch die Bezeichnung „Métro Opéra“ eingebürgert, eine Bezeichnung, die man auch auf den amtlichen Wochenplänen der Pariser Veranstaltungen findet. So ist dieses Opernhaus wohl das erste und einzige der Welt, das seinen Namen mit einer Station der Untergrundbahn verbindet. – Die königliche Definition für seinen Spielplan sollte in Zukunft zu manchen Absonderlichkeiten führen. Als im Jahre 1714 die Opéra Comique gegründet wurde und eine italienische Truppe dort ihre





oben: Jean-Baptiste Lully (1632—1687)  
rechts: Jean-Philippe Rameau (1683—1764)  
unten: Giacomo Meyerbeer (1791—1864)  
u. r.: Claude Debussy (1862—1918)







Sachs.  
Ländl.  
Bibl.





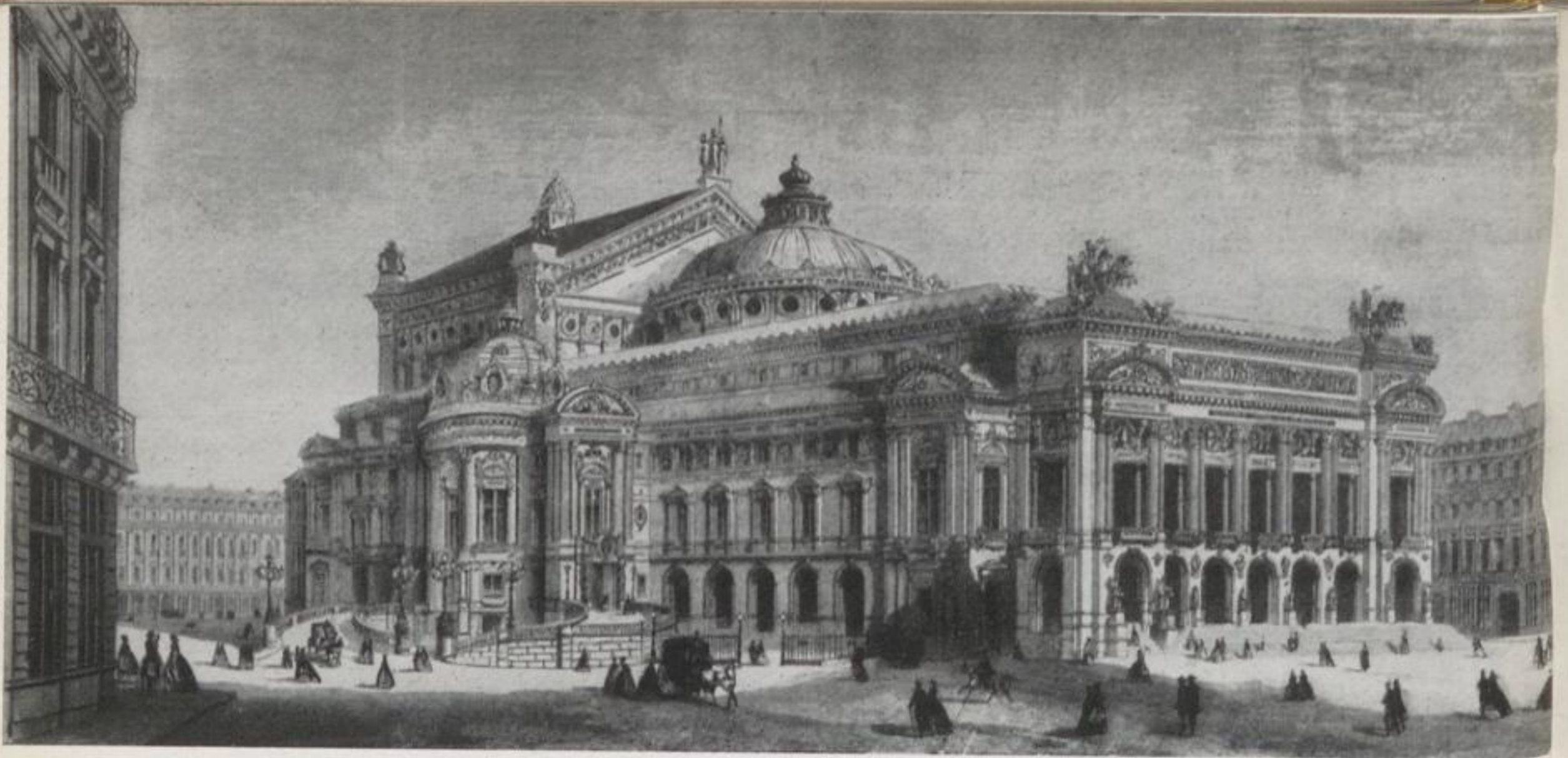
Sächs.  
Landes-  
Bibl.

Marie Favart als Bastienne

La Maupin

Sächs.  
Landes-  
Bibl.





Grand Opéra Paris

Eröffnungsvorstellung 1875



Sächs.  
Landes-



Vorstellungen begann, gab es bald Einsprüche von zwei Seiten. Die Italiener hatten ein Privileg, die Kunstgattung „Opera buffa“ zu pflegen. Darin wurde gesungen und gesprochen. Gegen die erste Form der Darbietung protestierte die Akademie unter Hinweis auf ihr königliches Patent, gegen die zweite die Comédie Française, die, ebenfalls auf ein königliches Patent gestützt, das alleinige Recht für sich in Anspruch nahm, auf der Bühne Verse sprechen zu lassen. Die Italiener verfielen daraufhin, auf den auch noch viel später wirkungsvoll benutzten Trick, die gesprochenen Worte durch Plakate auf der Bühne ihrem Publikum zu übermitteln und die gesungenen Partien ihrer Stücke durch Sängergruppen darzustellen, die sie im Parkett mitten im Publikum unterbrachten. So wurden die Patente gewahrt. Als einige Jahre später die Akademie am Rande des Bankrotts gezwungen war, einige Privilegien zu verkaufen, erwarb eine französische Gruppe das Recht, auf der Bühne zu singen, und nannte von da ab ihre Vorstellungen „Opéra Comique“. Sie bezog das Haus der Italiener, die sich vermutlich durch eine Persiflage der Madame de Maintenon den Unwillen des Hofes zugezogen hatten, zu ihrer eigenen Sicherheit Paris verließen und für 21 Jahre als wandernde Truppe durch Frankreich zogen. Als sie endlich nach Paris zurückkehrten, machten sie ihre alten Rechte wieder geltend. Eine Verschmelzung der beiden Gruppen löste das neu aufgetauchte Problem, ohne allerdings das Grundproblem zu lösen, die Frage nämlich, welches Repertoire der Akademie und welches der Opéra Comique vorbehalten war. Eifersüchtig wachten die beiden Institute über ihre Vorrechte, die immer strittiger wurden, je mehr Werke entstanden, die keinen der beiden etwas robust formulierten Kunstgattungen anzugehören schienen. Wohin gehört zum Beispiel die volkstümlichste französische Oper, Gounods *Faust*, die in der Originalfassung gesprochene Dialoge enthielt? Sowohl *Zauberflöte* wie *Entführung* haben gesprochene Dialoge, ebenso wie *Fidelio* und *Carmen*. Das unzertrennliche Paar *Cavalleria Rusticana* und *Bajazzo* wurde in Paris – und nur in Paris – getrennt. *Bajazzo* erschien auf der Opernbühne, niemals aber *Cavalleria*. Und die Opéra Comique hat zwar beide Werke aufgeführt, aber aus undurchschaubaren Gründen erst in den letzten Jahren zu einem Abendspielplan vereinigt. *La Traviata* war 60 Jahre lang auf der Bühne der Opéra Comique aufgeführt worden, ehe die Oper sich zu dem Wagnis entschloß, das Werk in ihr Repertoire aufzunehmen. *Tristan*, weder Oper noch komisch, erschien im Spielplan der Opéra Comique, und die *Fledermaus*, obwohl komisch und mit reichem Dialog, auf der Bühne der Oper. So naschte jede der beiden Schwestern von den Früchten, die eigentlich der anderen zustanden, war aber jederzeit bereit, auf ihrem Recht zu bestehen. Heute erscheinen die beiden Spielpläne weitgehend einander angeglichen, „Gesang, Verse, Maschinen und Dekorationen“ haben in beiden Häusern Wohn-



recht gefunden, und beide Häuser wetteifern in Ballettvorführungen von höchstem artistischen Können und brillanter Schönheit.

Das „Théâtre de l'Opéra“ ist noch nicht sehr alt und hat in seiner knapp hundertjährigen Geschichte eine stürmischere und eindrucksvollere Entwicklung gehabt als manches ältere Opernhaus. Der Ehrgeiz Napoleons III., das von ihm erstrebte weltweite Prestige von Paris durch ein gigantisches Opernhaus zu krönen, hatte dem Baumeister Charles Garnier freie Hand gegeben. Der Bau wurde im Jahre 1861 begonnen. Sechs Jahre später war die Fassade des Hauses fertiggestellt. Sie gibt dem Betrachter einige Rätsel auf. Schon die Schrift im Giebel deutet nicht auf eine Oper hin, denn sie lautet „Académie Nationale de Musique“. Unter den Büsten berühmter Komponisten, die die Front schmücken, findet man Bach, der nie eine Oper geschrieben hat, und in Stein gehauene Musen, die Instrumente spielen, für die es augenscheinlich keine Beispiele in der Musikgeschichte gibt. Aber das Haus hätte wohl den ehrgeizigen Plänen Napoleons entsprochen, wenn er seine Vollendung erlebt hätte. Im Jahre 1870 wurde wegen des Deutsch-Französischen Krieges der Bau unterbrochen. Die fertiggestellten Teile dienten als Lagerräume für Nahrungsmittel der belagerten Stadt, und vom Dach wurden Luftballons aufgelassen, die damals das einzige Mittel der Verständigung mit der Außenwelt waren. 1875 endlich, 14 Jahre nach Baubeginn, war das Werk vollendet. Das Haus ist heute noch eines der größten Operntheater der Welt, und es verlohnt, ein paar Zahlen kennenzulernen. Die Frontbreite beträgt mehr als 70 Meter, und die Statue des Apollo, die das Haus krönt, thront etwa auf derselben Höhe wie die Türme von Notre Dame. 54 Meter ist das Foyer lang, und der Kronleuchter des Zuschauerraumes hat sieben Tonnen Gewicht. Die Bühne hat eine Gesamtbreite von 52 Meter und kann mit dem dahinter liegenden Übungsraum für das Ballett zu einer Tiefe von 50 Metern vergrößert werden. Eine Sensation der Zeit und heute noch eindrucksvoll ist das sogenannte „Panorama“, das die Rückwand der Bühne und die Seitenwände umfaßt. Dieses gewaltige auf Eisenpfählen montierte Gestell kann beliebig nach oben in das Kulissengewölbe hochgezogen werden. Die ganze Höhe dieses Apparates beträgt 26 Meter und sein Gewicht 24 Tonnen. Verschwenderrisch ist die Lichtausstattung des Opernhauses. Die Rampe allein zählt 126 Lampen mit je 100 Watt. Über der Bühnenöffnung geben etwa 200 Lampen in einer Doppelreihe 200 000 Watt Licht, und an jeder Seite der Bühne hängt ein Dutzend Scheinwerfer, von denen keiner weniger als 2000 Watt stark ist. Dazu kommen acht Lampengestelle von je 25 Meter Länge, von denen jedes etwa 150 Lampen enthält, die in mehreren Farben geschaltet werden können. Zahlreiche Scheinwerfer, die an dicke Kabel angeschlossen sind, Bogenlampen für den Hintergrund, für Licht und Schatten, ergänzen die Beleuchtung. Eine eigene Transformatorstation



versorgt die Lichtenanlagen und wird von einer Zentrale, die wie eine große Orgel aussieht, einheitlich gesteuert.

Aber das ist noch nicht alles: für das Ballett hat man hinter der Bühne als Übungsraum einen großen Saal eingerichtet, das „Foyer de la Danse“. Dieser Saal hat, ebenso wie die Hauptbühne, einen leicht abfallenden Fußboden, damit die Tänzer und Tänzerinnen sich an die Neigung des Bodens gewöhnen können. Die ganze Pracht der achtziger Jahre und ihr Geschmack scheint sich hier zu entfalten. Goldüberladen sind Säulen und Rahmen der Riesenspiegel, die die ganze Hinterwand des Raumes einnehmen. Gemälde ehemals berühmter Tänzerinnen und vergessener Choreographen schmücken die Wände. Auf der goldüberladenen Decke schweben Putten und Schmetterlinge, und wenn ein Plätzchen freigeblieben ist, hat man goldene Leiern eingefügt. Vergoldet ist auch der große Kronleuchter, und all dieses Gold wird von Spiegeln vervielfältigt und versetzt in seiner erdrückenden Fülle den Betrachter in den Zustand angemessener Bescheidenheit.

Die Oper ist eine ganze Stadt für sich. Ihr Erbauer soll nicht weniger als 30 000 Entwurfszeichnungen angefertigt haben, und man hat ausgerechnet, daß sie aneinander gereiht eine Strecke von 33 Kilometern bedecken würden. 172 Meter lang ist das Gebäude, 79 Meter beträgt seine Höhe. Seine Errichtung und Ausstattung hat die für die damalige Zeit außerordentliche Summe von 36 Millionen Francs gekostet. Aber man hat am Besten nicht gespart und für das Foyer und die Festräume für Staatsempfänge denselben kostbaren Marmor verwendet, aus dem der Petersdom zu Rom erbaut worden ist.

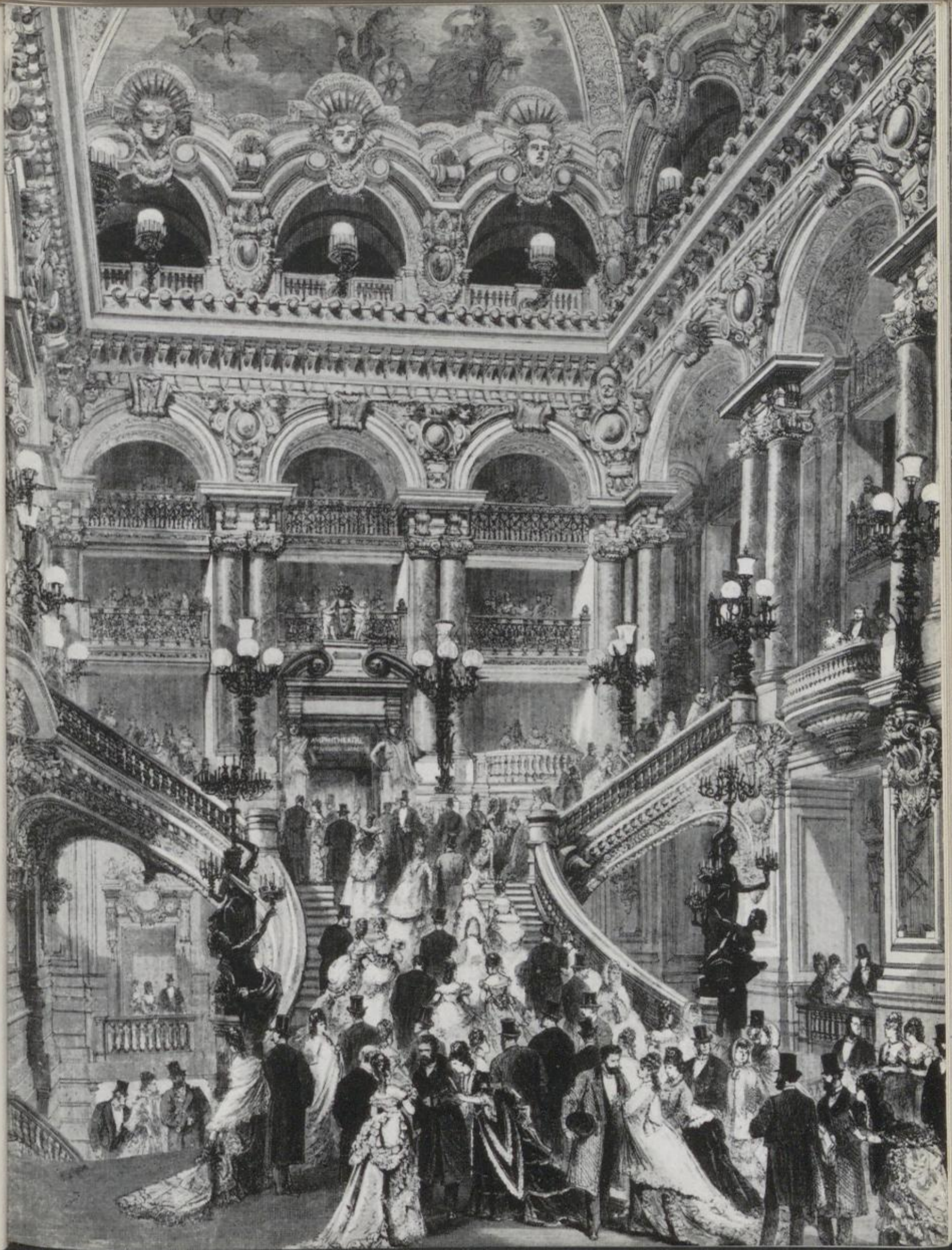
So war in verschwenderischer Pracht ein Monumentalbau in vielfarbenem Marmor, eine triumphierende Huldigung für eine inzwischen bereits vergangene Zeit der nationalen Größe und für die schöne Kaiserin Eugenie entstanden und die neue Republik zögerte nicht, dieses Haus und seine Möglichkeiten für ihre eigenen repräsentativen Zwecke zu nutzen, in dem die großen Komponisten der französischen Opernkunst ihre Heimat fanden.

In der Vorgängerin dieses Hauses, der „Salle de la rue Pelletier“, die 1873 abbrannte, hatte Richard Wagner eine der großen Enttäuschungen seiner Laufbahn erlebt: in einem gellend mißtönenden Konzert von Pffifen und Hausschlüsseln ging die erste Aufführung seines *Tannhäuser* unter. Wagner lebte in den Jahren vor 1860 in Paris in größter wirtschaftlicher Bedrückung. Aus einem Brief vom 19. Oktober 1859 spricht seine Verzweiflung über seine Notlage. Von Freunden erbittet er ein Darlehen von 5000 Francs, um seinen dringendsten Verpflichtungen nachzukommen. Alle Hoffnung hat er auf die erwarteten Aufführungen von *Tristan* und *Tannhäuser* in Paris gesetzt. Ausschnitte aus *Tannhäuser* waren bereits in

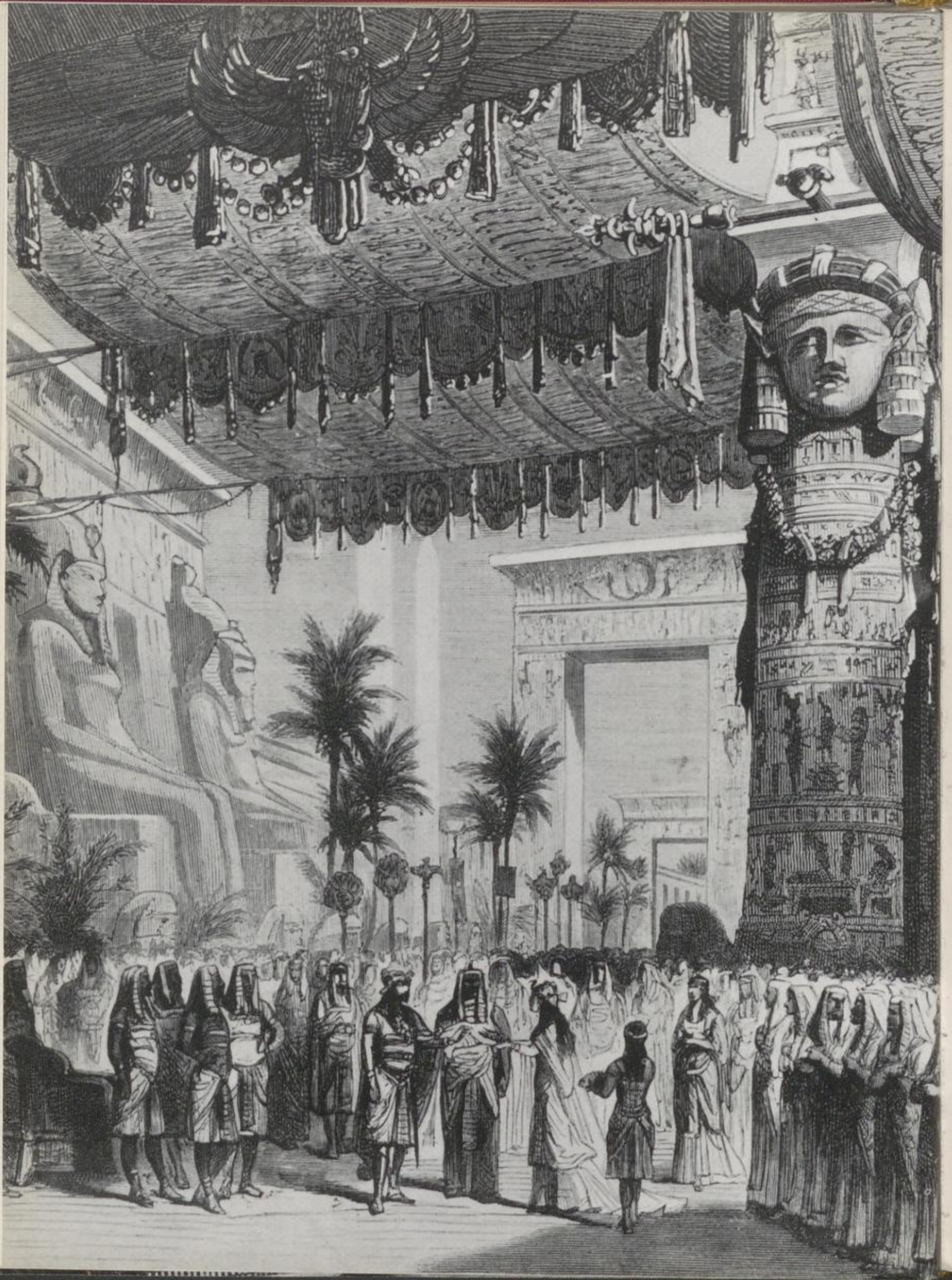


einem von ihm dirigierten Orchesterkonzert gespielt worden, ohne daß ein Widerstand des Pariser Publikums gegen seine neue Musik spürbar geworden war. Als seine begeisterte Anhängerin, die Prinzessin Metternich, einen Erlaß Napoleons III. erreichte, die Oper ganz nach Wagners Wünschen aufzuführen, schien der Erfolg nah. Man überließ Wagner die Auswahl der Sänger und gab ihm freie Hand in der szenischen Gestaltung und in der Zahl der Proben. Es sollte sich zeigen, daß Wagner von der Probenfreiheit zu reichlichen Gebrauch machte: nach den amtlichen Protokollen hat er insgesamt 164 Proben veranstaltet, davon 73 am Klavier, 46 Chorproben, 27 mit den Solisten auf der Bühne ohne Orchester, 4 für die Szene und 14 volle Proben mit Orchester. Die Kosten für diesen gewaltigen Aufwand beliefen sich bereits auf über 150 000 Mark. Es gab Streit mit dem Dirigenten, der offenbar seiner Aufgabe nicht gewachsen war, Streit mit Niemann, der die Titelrolle singen sollte, peinliche Auseinandersetzungen mit anderen Solisten, die durch die ungewohnt langen Proben am Rand des Zusammenbruchs standen. So stand schon die Aufführung von der Bühne aus unter einem ungünstigen Stern, als sich am 13. März 1861 der Vorhang hob. Die wirklichen Gründe für den Skandal, der folgte, lassen sich heute kaum mehr gegeneinander abwägen. In der ersten Aufführung randalierten deutsche Besucher gegen den Komponisten wegen seiner politischen Haltung im Jahre 1849. In den beiden folgenden war es das Stammpublikum der Oper, der sogenannte „Jockey-Club“, der die Aufführungen in Lärm und Trillerpfeifen untergehen ließ. Minna Wagner beschrieb diese Leute als reich und frivol, die die Oper nur ihrer Freundinnen, der Balletteusen, wegen besuchten. Sie erschienen in der Regel erst während des zweiten Akts einer Oper, um dann das übliche Ballett zu sehen. Im *Tannhäuser* fehlte das Ballett, und diese „Opernfreunde“ sahen sich um ihr Recht gebracht. Der Beifall der wahren Freunde Wagners und ihre Rufe „Hinaus mit den Jockeys!“ vermehrten nur den allgemeinen Lärm. Aber selbst Wagners beste Freunde gaben auch ihm einen Teil der Schuld. Vergeblich hatten sie ihm geraten, dem Pariser Publikum einige Zugeständnisse zu machen. Als sich in der dritten Aufführung dieselben Skandalszenen wiederholten, zog Wagner seine Partitur zurück und verzichtete auf weitere Versuche, seinem Werk hier zum Erfolg zu verhelfen. Finanziell war ein Fiasko natürlich unvermeidlich. Wagner sollte das übliche Honorar von 500 Francs für jede Aufführung erhalten. Davon war die Hälfte den beiden Übersetzern als Honorar zugesagt worden. Die Arbeit eines Jahres brachte dem Komponisten also ganze 750 Francs ein. Aber der Streit um sein Werk und die heftigen Kontroversen in der französischen und deutschen Presse hatten auch ihr Gutes: bald wurde Wagners Verbannung gelockert und – bis auf Sachsen – aufgehoben. Man erkannte, daß die tiefsten Gründe künstlerisch in den In-











trigen der Anhänger Meyerbeers und politisch in einem Eklat gegen die österreichische Prinzessin Metternich lagen. Aus Wagners Briefen aus dieser Zeit spricht keinerlei Entmutigung.

Die Franzosen aber wollten die aufwendige Dekoration nicht hergestellt haben, um sie nach dreimaliger Verwendung ihrem Fundus einzuverleiben. Sie ließen von Guilio Eugenio Abramo Alary eine Oper *La Voix Humaine* schreiben, die zur fertigen Szenerie passen sollte. Auch das kann also Anlaß zu der Komposition einer Oper sein! Die Oper von Alary wurde dreizehnmal aufgeführt, und der *Tannhäuser* blieb den Parisern vierunddreißig Jahre lang erspart – oder vorenthalten. Bei der Wiederaufführung erklang die Pariser Fassung der Venusberg-Musik, in der auch das geliebte Ballett, der Stolz ganz Frankreichs, einen ausreichenden Platz fand.

Die beiden Pariser Opernhäuser können mit den italienischen für sich in Anspruch nehmen, im Zeitalter der Großen Oper eine Fülle von schöpferischen Persönlichkeiten gefördert zu haben, die ihrem nationalen Boden entstammten und in der Welt der Oper bis heute dominieren. Die Oper in Paris hat die Höhepunkte der Zeit zwischen 1821 und 1873 in der Folge nicht mehr erreicht. In diese Zeit fielen Aubers *Stumme von Portici*, Rossinis *Wilhelm Tell*, Meyerbeers *Robert der Teufel* und *Die Afrikanerin*, *Die Hugenotten* und *Der Prophet*, Halévys *Die Jüdin*, Donizettis *Favoriten*, Verdis *Sizilianische Vesper* und *Don Carlos*, Gounods *Faust*, Thomas' *Hamlet* und Charpentiers *Louise*, die auch heute noch auf dem Spielplan zu finden sind.

Aber die Oper war nicht nur ein Bemühen um die nationale Kunst Frankreichs, sondern auch ein Geschäft. Der Idealist Richard Wagner hatte im Dezember 1841 der ersten, mit der üblichen Spannung erwarteten Aufführung von Halévys Oper *La Reine de Chypre* beigewohnt und diese Seite des Pariser Opernlebens in einem Bericht amüsant beschrieben: „Welch' eine wichtige Bewandnis hat es doch mit solch' einer großen französischen Oper! Ihre erste Aufführung auf der Pariser Bühne ist ein Ereignis von unberechenbarer Bedeutung: Leidenschaft, Eifersucht, Enthusiasmus, Neugierde, Spekulation, Kunst- und Handelssinn, alles erregt sich daran, glimmt, lodert, sprüht, gähnt, lacht, weint, berechnet, hofft und fürchtet! Lassen wir den Dichter, den Komponisten, den Dekorationsmaler, den Maschinisten, den Ballettmeister, die Tänzer, die Sänger, ja sogar das Publikum selbst noch ganz beiseite, so können wir doch nicht umhin, geradezu auf den Direktor zu stoßen: was ist dieser Abend der ersten Aufführung nicht für ihn! Er hat 40 000 Franken bares Geld an die Ausstattung dieser Oper verwenden müssen, – somit ist er billigerweise nun gespannt, zu erfahren, was er dafür gewinnen, oder ob er auch seinen Einsatz verlieren wird? Hat er in seinem Leben nie die böse Gewohnheit gehabt, seine Nägel



zu kauen, so ist er menschlicher Rücksichten halber zu entschuldigen, wenn er heute in der dritten Szene des vierten Aktes plötzlich und unbewußt in dieselbe verfällt. — Wer ist jener Mann mit dem schwarzen Haare und geschäftig umherschweifendem Blicke? Er ist voller Angst und voller Begeisterung zu gleicher Zeit, späht in seines Nachbars Mienen dem Eindrucke der letzten Arie nach, und preist ihm in demselben Augenblicke das herrliche Thema derselben an: — Das ist niemand anders als der Musikverleger, der bereits im voraus dem Komponisten 30 000 Franken für die Partitur bezahlt hat. — Seht ihr dort den jungen Musiker, mit bleicher Miene und verzehrendem Ausdruck der Augen? Mit besorgter Hast hört er der Aufführung zu, verschlingt gierig den Erfolg jedes einzelnen Stückes: ist das Enthusiasmus oder Eifersucht? — Ach, es ist die Sorge für das tägliche Brot, denn wenn die neue Oper Glück macht, hat er zu hoffen, daß jener Verleger bei ihm Phantasien und *Airs Variés* über Lieblingsmelodien derselben bestellt. — Ganz im obersten Range, jener Mann mit prüfend ausgestrecktem Ohre, hat das Amt, populäre Stückchen den zahllosen Drehorgeln der Hauptstadt einzustudieren: — er notiert sich soeben die Arie des sterbenden Königs. — Dort seht ihr die Abgeordneten oder Bevollmächtigten der Provinzialtheater-Direktoren: mit leidenschaftlicher Spannung studieren sie die Ausstattung des großen Festzuges und das Verhältnis der Stärke der bezahlten Klatscher zu der der dilettierenden Enthusiasten. — Ganz in weiter Nebelferne, im romantischen Halbdunkel von Eichenhainen und italienischen Kellern erschaut mein vaterlandsehnstüchtiger Blick ernste, wichtig rechnende Männer in schwarzen Fräcken und braunen Überrocken: wer sind sie, die so emsig die Ferngläser an die matt gewordenen Augen setzen ... O, ich kenne euch! In der Schnelligkeit zähle ich eurer zwei und fünfzig: Ihr seid deutsche Theaterdirektoren ...“ —

Gar seltsame Blüten trieb das Operngeschäft in jenen Jahren, und zu den absonderlichsten gehört die schon von Voltaire inspirierte, von Wagner verachtete, von Meyerbeer geförderte berufsmäßige „Claque“. In Paris entwickelte sie sich zur gut organisierten Gilde, verbreitete sich über viele Bühnen und fand in Amerika ihr Ende erst 1935, als sie von der Direktion der Metropolitan Opera verboten wurde. Im Paris der Auber, Halévy und Meyerbeer hatte sie sich zu einer nirgendwo wieder erreichten Virtuosität entwickelt. Schon um 1820 hatte hier ein gewisser Sauton eine „Assurance de succès dramatique“ gegründet. Gegen feste Gebühren sorgten seine Leute nicht nur für Applaus, sondern piffen auch jeden gewünschten Nebenbuhler ihres Auftraggebers aus. Die Claqueure wurden „Ritter des Kronleuchters“ genannt, weil sie unter dem großen Kronleuchter im Parterre ihre Sitze einnahmen. Bald wurde die Organisation des Monsieur Sauton verfeinert und die Claque teilte sich in verschiedene Spezialisten auf: die „Tapageurs“ hatten einfach zu applaudieren, „Connaisseurs“ saßen



im Publikum verteilt und machten sich durch beifälliges Murmeln der Zustimmung nützlich, „Rieurs“ brachen an bestimmten Stellen der Opern in lautes und ansteckendes Gelächter aus, „Pleureurs“ erwiesen sich als besonders empfindsam bei traurigen Stellen des Bühnenspiels und benutzten schluchzend ihr Seidentuch. In den Pausen und Zwischenakten verwickelten die „Chatouilleurs“ ihre Nachbarn in freundliche Gespräche, in denen sie für das Werk Stimmung machten, „Chauffeurs“ standen draußen vor den Theaterzetteln und priesen die Schönheiten der angekündigten Aufführung. Sie mischten sich unter die Besucher der Kaffeehäuser und lasen dort laut die günstigen Kritiken vor, während sie die ungünstigen listig verschwinden ließen. Und die „Bisseurs“ endlich spezialisierten sich auf ausdauerndes Dacaporufen. Und wenn sie dabei in gut gespielter Begeisterung ihrem griesgrämigen Nachbarn derb eins aufs Knie schlugen, gab es Streit und nicht selten eine Schlägerei. Auch das konnte zum Erfolg einer Oper beitragen.

Noch eine andere Einrichtung, dem dirigierten Beifall verwandt, weist auf Meyerbeer als ihren Ahnen: die Applausfermate. In Ansätzen war so etwas schon bekannt, als die Artisten chromatischer Trillerketten über zwei Oktaven endlich zur Tonika zurückfanden. Aber Meyerbeer hatte den genialen Einfall, seine Arien in eine einzige langausgehaltene Note einmünden zu lassen. An die Stelle melodischer Figuren trat die statuenartige Unbeweglichkeit, in der Bühne, Sänger, Dirigent und Publikum erstarrten, solange das hohe C – Toscanini in der Met: „... Sind Sie fertig, Caruso?“ – alles in seinen Bann schlug. Die kaum noch erträgliche Spannung löste sich erst, wenn des Sängers letzter Atemhauch endlich den festen Boden der Tonika wieder aufsuchte, der Dirigent seine lange hoch erhobene Hand sinken lassen konnte, um die erreichte Tonalität mit ein paar starken Akkorden wieder zu befestigen, und das Publikum diese künstlerische Höchstleistung mit jubelndem Beifall belohnen durfte. Welcher Tenor möchte auf dieses einfache Mittel verzichten, das seiner Wirkung so sicher sein kann wie ein unerwarteter Tortreffer auf dem Fußballfeld!

Inzwischen hatten sich die Gegensätze zwischen den beiden eifersüchtigen Schwestern, das Théâtre de l'Opéra und der Opéra Comique, weitgehend ausgeglichen, und der Opéra Comique gebührt der Ruhm, der Welt Bizets unsterbliche Oper *Carmen* geschenkt zu haben. Diese Oper schließt die Tradition der großen französischen Kunst der Musikbühne ab, die mit den Namen Lully, Rameau, Gluck, Mehul, Cherubini und Spontini verknüpft ist. Die französische Gesellschaft ihrer Zeit fand in ihnen den vollkommenen Ausdruck für ein Musikgefühl, das auf der Bühne Bravour, Virtuosität der Ausstattung und vollendetes Ballet sehen wollte. Gegenüber diesen Werken, Höhepunkten ihrer Art, fielen gelegentlich mißglückte



Versuche mit Namen von Komponisten geringerer Bedeutung weniger ins Gewicht. Hierzu gehörte die Komponistin Madame Holmès, die unter dem Namen Hermann Zenta einiges zur Musikgeschichte beigesteuert hat. Als im Jahre 1895 ihre Oper *Der schwarze Berg* den Vorzug hatte, im Opernhaus aufgeführt zu werden, konnten auch wohlwollende Kritiker nicht über die Tatsache hinweghören, daß in der Partitur Pauken und Trompeten weitaus mehr als gewohnt und üblich im Vordergrund standen. Des Rätsels Lösung kannte ganz Paris und schmunzelte darüber: Madame Holmès/Hermann Zenta hatte die Kunst der Instrumentation beim Musikmeister der Regimentskapelle der Kaiserlichen Artillerie gelernt.

Seltsam wie *Der schwarze Berg* scheint dem Pariser Opernpublikum einiges von Werner Egk und Hans Pfitzners *Palestrina* vorgekommen zu sein. Sie hatten während des zweiten Weltkrieges Gelegenheit, diese Musik zu hören, und ein englischer Chronist bemerkte dazu bissig, daß diese Werke wohl zu den Widrigkeiten zu rechnen seien, mit denen ein besetztes Land gelegentlich rechnen müsse.

Das Große Haus hat eine durchaus eigene, unberechenbare Atmosphäre, und gerade die größten Komponisten Frankreichs haben das oft schmerzlich erfahren müssen. Die wichtigsten Werke der französischen Opernliteratur bleiben oft jahrzehntelang ohne Aufführung. Berlioz hatte zu seinen Lebzeiten nur Bruchstücke seiner *Trojaner* gehört und es hat fast genau hundert Jahre gedauert, ehe Paris das ganze Werk zur Aufführung brachte. Arthur Honeggers *König David* mußte nach der Uraufführung vierzig Jahre auf eine Wiederholung warten, und Debussy berichtet in einem Essay über eigene Erfahrungen: „Jeder kennt unser nationales Opernhaus, wenigstens dem Namen nach. Ich kann aus eigener, schmerzlicher Erfahrung bestätigen, daß sich darin nichts geändert hat. Ein Fremder wird es für einen Bahnhof halten, und wenn er eintritt, glauben, er befinde sich in einem türkischen Bad. Hier fahren sie fort, seltsame Geräusche hervorzu- bringen, die die Leute, die zahlen, um sie zu hören, ‚Musik‘ nennen. Aber man braucht ihnen nicht aufs Wort zu glauben. Im Besitz einer staatlichen Lizenz und finanzieller Unterstützung, mag dieses Theater produzieren, was immer ihm gefällt, – es macht nicht viel Unterschied, da man bequem ausgestattete ‚loges à salons‘ eingebaut hat, höchst zweckmäßige Einrichtungen, da man hier von der Musik überhaupt nichts zu hören braucht. Sie sind übrigens die letzten Salons, in denen noch so etwas wie ‚Konversation‘ stattfindet ... Niemals wird sich hier etwas ändern, wenn nicht eine Revolution kommt, obwohl Revolutionäre sich nicht immer um solche Institutionen kümmern. – Vielleicht sollten wir auf einen Brand hoffen ...“

Man fühlt sich an Verdi erinnert, der das Haus gern „La grande Boutique“ nannte, – allerdings ohne wie Debussy stolz zu resignieren, denn



er fügte später in nicht weniger als sechs seiner Opern eigens für Paris komponierte Ballettmusiken ein.

Und doch ist die Grand Opéra ein Begriff in der internationalen Welt der Oper und in der farbenreichen Geschichte der Musik ihres Heimatlandes. Alle Pracht und Größe Frankreichs hat sich in ihren Sälen gespiegelt. Die Welt von Degas, von Honoré de Balzac, die der Salons aus der Zeit des Zweiten Empire und aus den Tagen Napoleons lebt hier noch heute in Gold und Brokat und bei festlichen Empfängen im prunkvollen Aufzug der Garde Républicaine mit ihren Lackstulpenstiefeln, weißen Hosen, rot-blauen Paradeuniformen, mit Goldhelmen, Federbusch und gezogenen Kavalleriesäbeln. Hier ist inzwischen auch Wagners Bühnenweihfestspiel eingezogen und hier wurde 1961 auch endlich Berlioz' Meisterwerk *Die Trojaner* ungekürzt aufgeführt, das einzige Bühnenwerk der damaligen Zeit, das sich den Musikdramen Wagners an die Seite stellen läßt.

Bizets *Carmen* ist hier über 2800 Mal aufgeführt worden, und Thomas ist der einzige Komponist der Musikgeschichte, der zu seinen Lebzeiten der tausendsten Aufführung eines eigenen Bühnenwerkes beiwohnen durfte: bei der Festaufführung seiner Oper *Mignon* wurde er wie ein König geehrt und erhielt am nächsten Tage das Großkreuz der Ehrenlegion.

Buntes, Allzubuntes aus dem Farbenspiel der Pariser Operngeschichte birgt die Gefahr, den eigentlichen Beitrag zur Geschichte der Oper selbst, den diese Stadt geleistet hat, in den Hintergrund der Bühne treten zu lassen. Dieser Beitrag ist vom Parisertum, vom flinken und doch kleinbürgerlichen Witz seiner Bewohner ebenso wenig zu trennen wie von jenem geheimnisvollen Einfluß, den Begriffe wie „Grandeur“ und „Gloire“ auf das großbürgerliche Gemüt der Pariser von jeher ausgeübt haben. Beide haben alle Wandlungen der Geschichte vom Sonnenkönig bis zur Fünften Republik überlebt. Dem einen ist die Opéra Comique verwandt, das Spiel um die zärtliche Leichtigkeit eines Gefühls, das im Bereich rührender Familienszenen zu Hause ist, – ein Gefühl, das man vor rauhen Winden von außen zu schützen bestrebt war, und das man doch augenzwinkernd verspottete. Das andere fand sein Bild in der monströsen Großen Historischen Oper in Glanz, Prunk und Trompetengeschmetter, in festlichen Aufzügen und gewaltigen Aktionen, – mehr genialisch als genial – und hat die tieferen Empfindungen einem theatralischen Pathos geopfert und dem Schaubedürfnis seinen Tribut gezahlt. Es ist, – vereinfacht formuliert, – der Gegensatz zwischen Boieldieu und Mozart, zwischen Meyerbeer und Weber, der hier zutage tritt, ein Kontrast der Farben, den wir im bunten Spektrum der Oper nicht missen möchten. Und wer mag sich schon vermessen, allgemein verbindlich die Grenzen zu bestimmen, an denen Schönheit in formvollendete Glätte, Größe in Pa-



thos, Tragik in Sensation und Empfindung in „Sentiment“ übergeht! —

Die Operngeschichte von Paris ist die Operngeschichte Frankreichs. Nur in Paris war der Boden, der die Voraussetzungen für ihre große Entwicklung bot. Die klassische Theaterdichtung der Franzosen, Corneilles und Racines formvollendete Tragödien, Molières Komödien und die hochentwickelte Dekorationskunst der Bühnengestalter hatten das französische Theater schon auf eine hohe Stufe geführt, als die Geschichte der Oper begann. So wurde die junge französische Oper schon in den Anfängen der italienischen gleichwertig, wenn nicht gar zeitweise überlegen: Der Beginn wurde Höhepunkt. Dreihundert Jahre später, nach Beendigung des zweiten Weltkrieges, scheinen die Kräfte erlahmt zu sein. Die beiden berühmten Schwestern der Pariser Operngeschichte, die Grand Opéra und die Opéra Comique, beide heute Staatsopern mit hohem finanziellem Zuschuß, haben unter Leitung ihres „Administrateur Général“ Jacques Rouché in den Jahren von 1915 bis 1944 noch einmal eine große Zeit erlebt, der 118 Ur- und Erstaufführungen internationale Bedeutung gegeben haben. Inzwischen ist die Zahl wichtiger Uraufführungen recht gering geworden. Die neue Leitung veranstaltete zwar glänzende Gastspiele mit den besten Namen des internationalen Opernforums. Es schien ihr aber nicht zu gelingen, die sozialen und politischen Konflikte, die den Aufstieg des Landes begleiten, von der Bühne fernzuhalten. So vermißt man die Pflege des Ensembles, so beklagt man den Weggang bedeutender Kräfte. Ob eine schärfere Überwachung des Opernbetriebs durch eine geplante Regierungskommission den wenig förderlichen Einfluß aus Kullissen, Künstlerlogen, Salons und Kanzleien zurückdrängen kann, scheint zweifelhaft.

Der neue Generalintendant, der Komponist Georges Auric, hat besondere Vollmachten erbeten und erhalten, um den Spielplan wieder zu beleben, der im Jahre 1961 nur noch fünfzehn Opern umfaßte, während man in den Jahren vor dem Kriege bis zu fünfzig verschiedene Opern im Plan einer Spielzeit verzeichnen konnte. —



Ao. 1741.



No. CVII.

Donnerstag

den 7. Septembr.

# Berlinische Nachrichten.

von

## Staats- und gelehrten Sachen.

Berlin, vom 7. September.



orgestern, gegen Mittag, erhoben sich Se. Königl. Hoheit, der Prinz Heinrich, in Gesellschaft Dero Herrn Bruders, des Prinzen Ferdinands Königl. Hoheit, auf die hiesige Dorotheen-Stadt, und legten allda im Namen Seiner Königlichen Majestät mit gewöhnlichen Ceremonien den Grund-Stein zu dem neu zu erbauenden Opernhaus, warffen auch in dessen Höhlung einige goldene und silberne Gedächtnis-Münzen. Auf der Kupfernen Platte, womit gemeldeter Stein bedeckt ward, steht folgende Inscription:

Fridericus II.  
Rex Borussiae  
Ludis  
Thaliae & Melpomenae  
Sororum  
Sacra Haec Fundamina  
Ponit  
Anno MDCCXLI. Die Quinte  
Septembris.

Das hier in Garnison liegende Füsiliers Regiment Sr. Durchl. des Prinzen Ferdinands von Braunschweig, Wolfenbüttel ist beordert, nach Magdeburg zu marschiren, wohin es ehestens aufbrechen wird. Se. Königl. Maj. haben den bisher in Göttingen gestandenen Herrn Professor, Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr, mit dem Hof-Raths-Character begnadiget, und ihn an die Stelle

Zeitungsbericht von der Grundsteinlegung des Opernhauses in Berlin

### BERLIN

„... Denn das Berliner Opernhaus soll unter meiner Leitung kein glanzvolles Startheater mehr sein, sondern eine deutsche Kunststätte, an der die unvergänglichen Meisterwerke in mustergültigen Aufführungen dargeboten werden.“ Diese Worte sprach 1937 ein Mann, der damals preussischer Ministerpräsident war, der vieles dirigierte und am Ende alles in



# Cleopatra

und

# Cäsar

Ein Singspiel

Welches

Auf der neuen

Königlichen Schaubühne in Berlin

Auf Befehl

Seiner Königl. Majestät.

Von Preussen

Soll vorgestellet werden.



Berlin, Gedruckt bey Christian Siegmund Bergemann, mit  
Gr. Königl. Majestät Erlaubniß und Privilegio.

1742.

# CLEOPATRA

E

# CESARE

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REGIO TEATRO NUOVA-

MENTE FABRICATO IN

BERLINO

PER ORDINE

DI

S. M. IL RÉ DI PRUSSIA.



BERLINO, NELLA STAMPERIA DI CHRISTIANO SIGISMONDO  
BERGEMANN. CON LICENZA E PRIVILEGIO DI S. M.  
M DCC XLII.

Titelblatt des Textbuches der Oper von Graun

den Abgrund riß. Er hatte mit der Oper ein Erbe übernommen, das mit allen Hypotheken preußischer Kunstpflege belastet war. Auch seine Vorgänger als Herren der Oper wollten die Oper, – aber wollten sie auch die Kunst? – Blättern wir zurück: zarte Flötentöne und gefühvolles Cembalo – solche Klänge waren am Hofe Friedrich Wilhelms I. verpönt und einem König verhaßt, der mit seiner lärmenden Tafelrunde nur derbe Gauklerspässe und possenhafte Kraftakte goutierte. Fast 30 Jahre ließ sich kein bedeutender Sänger, Musiker oder Tänzer in Berlin blicken. Der Kronprinz erinnerte sich, daß sein Vater als Kurprinz mit den übrigen Mitgliedern der Hofgesellschaft bei einem Singspiel im Ballett hatte mittanzen müssen, weil die Etikette es verlangte. Bei einer späteren Gelegenheit hatte er wutentbrannt sein Kostüm zerrissen, als er in einer Pantomime einen Taschenspieler darstellen sollte. Würde er, Sohn dieses amusischen Kraftmeiers, seine schwärmerischen Träume von der Kunst der Oper je verwirklichen können, wie sie in anderen Städten blühte?





Opernhaus Unter den Linden in Berlin, um 1850

La Barberina (Gem. von Pesne)

Elisabeth Mara-Schmehling (Gem. von Graff)







Carl Heinrich Graun (1703—1759)  
mit seiner Gattin (Gem. von Pesne)

Mozart in Berlin am 19. Mai 1789

108



Sach  
Lan  
B



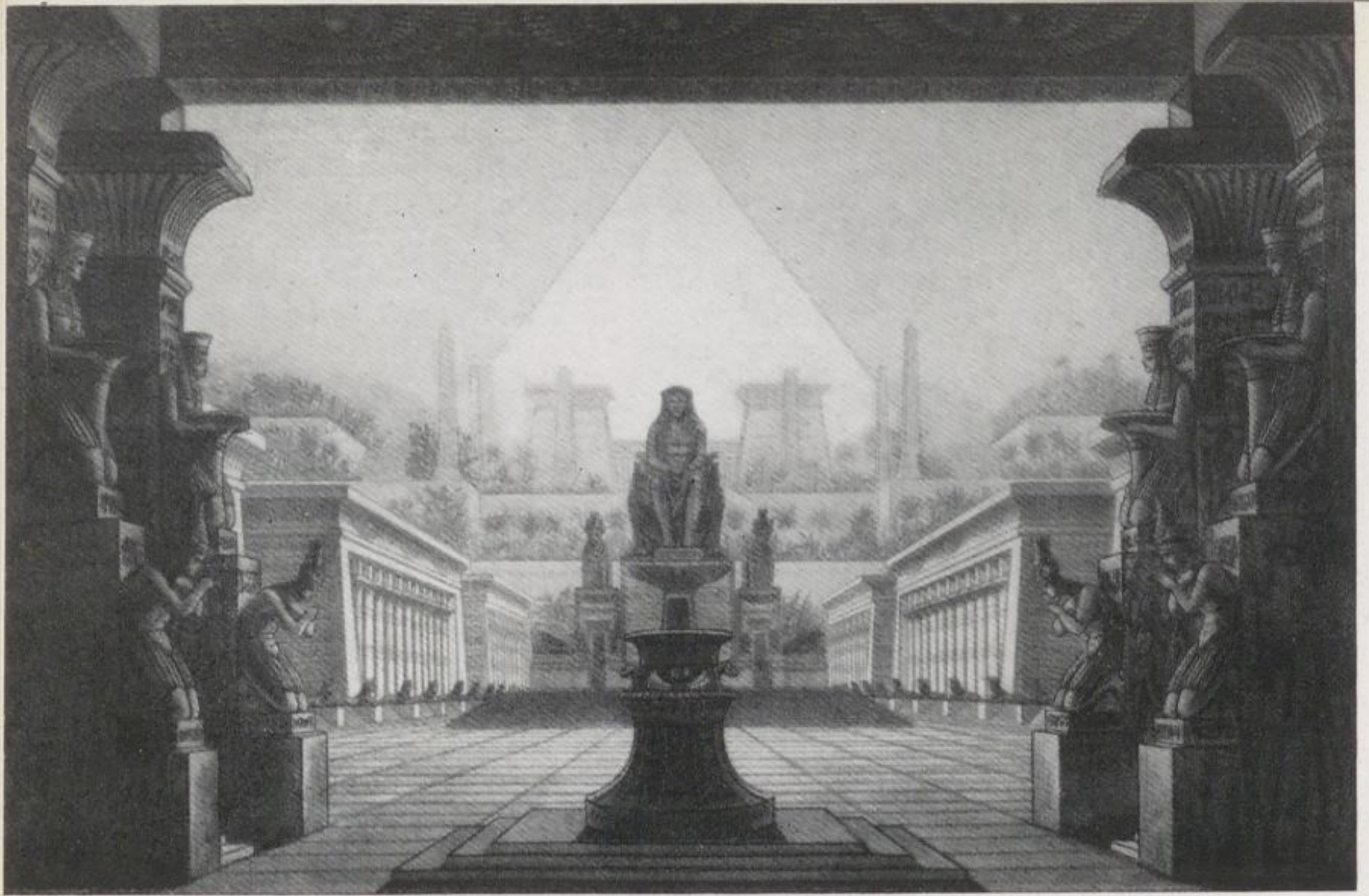


Angelica Catalani X



Gasparo Spontini





Schlußbild von Schinkel zur *Zauberflöte* (Mozart), 1816

Agathenzimmer, Bühnenbild von Gropius zum *Freischütz*, 1821



Sachs-  
Landes-  
Bibl.



Er begründete in Rheinsberg eine kleine Hofkapelle von 15 hervorragenden Musikern unter Leitung von Carl Heinrich Graun. Diese Künstler waren im Etat des kronprinzlichen Haushalts als „Lakaien vor musikalische Amusements“ aufgeführt. Die Oper, die Friedrich mehr interessierte, spielte man an anderen Höfen.

Glanz und Pracht dieser Opern wollte Kronprinz Friedrich einmal in den Schatten stellen. Noch aber zeigt ihn ein alter Stich in einem Nachen stehend, die Flöte in der Hand, auf einer Lustfahrt, umgeben von Damen des kronprinzlichen Hofhaushalts. Sein geliebter Quantz unterweist ihn dabei im Flötenspiel, während die Damen mit lässiger Hand über den teppichbedeckten Rand des Nachens hinweg Schwäne füttern. Sentimentale Schwärmerei eines begabten Dilettanten, oder mehr?

Der Freund, Maler und Architekt Georg Wenceslaus von Knobelsdorff wußte es. Er war dazu ausersehen, des Königs Träume zu verwirklichen. Als Friedrich am 21. Mai 1740 den Thron bestieg, erhielt Knobelsdorff den königlichen Befehl, ein Opernhaus zu bauen. Der König selbst hatte die Pläne dazu entworfen. So fing es an, und am 7. Dezember 1742 wurde das Opernhaus mit Grauns Oper *Cleopatra und Cäsar* festlich eröffnet. Talg- und Wachslichter beleuchteten das schönste Opernhaus Europas, dessen Errichtung sich der König über eine Million Taler hatte kosten lassen, und der Chronist berichtet über das denkwürdige Ereignis: „... Bei aller Pracht, die die Besucher heute abend hier bewundern, bleibt doch das Unvollendete, in der Eile nicht ganz fertig Gewordene nicht zu übersehen. In den Logen zum Beispiel stehen noch roh gezimmerte Bänke und die Vergoldung der Logengitter ist noch kaum eingetrocknet. – Aber die Beleuchtung von einigen Hundert dicken Wachskerzen taucht alles in einen warmen Schimmer goldgelben, gedämpften Lichts ... Draußen herrscht heftiges Schneegestöber. Der König wollte nicht länger warten und hatte bestimmt, daß die ganze Generalität im Parkett Platz zu nehmen habe. Alle übrigen Personen müssen stehen. Die Logen sind für die hohen Beamten und die hochstehenden fremden Besucher Berlins bestimmt, die Beauftragte des Königs in Herbergen und Unterkünften ausfindig gemacht hatten – und oben, im dritten Rang, sind sogar einige Bürger Berlins zugelassen worden.“

Ein wahrhaft festlicher Anblick! – In der äußersten Loge des dritten Ranges standen Trompeter und Pauker des Garde du Corps, die beim Eintritt des Königs einen Tusch bliesen. Und rechts und links zu beiden Seiten der Bühne hatten zwei Grenadiere der Potsdamer Garde mit Gewehr bei Fuß Posten bezogen. – Eine glänzende Versammlung, die hochgestimmt den Eintritt des Königs erwartete. – Die Leitung der Aufführung hatte der Kapellmeister Graun, der mit seiner weißen Perücke und in einem roten Mantel am Cembalo saß. Auch der Konzertmeister Benda,



der schon zu des Königs Hofkapelle in Rheinsberg gehört hatte, trug einen solchen Mantel. Um das Cembalo herum verteilten sich die Lautenspieler, der Harfenist und die beiden Cellisten, die die Rezitative zu begleiten hatten. Im Halbkreis schlossen sich die übrigen Instrumente an.

Der König hatte bald die besten Künstler Europas in seinem Haus, und dazu ein vorzügliches Opernorchester von 40 Musikern. Graun schrieb in seinem Auftrag in 15 Jahren 29 Opern in italienischem Stil. Die etwas gewalttätige Förderung des Unternehmens führte zu einer Blütezeit wie in einem Treibhaus, und Friedrich führte ein eisernes Regiment: selbst der Tänzerin Barberina, die er mit so viel Mühe und Kosten engagiert hatte, drohte er mit Verhaftung, und der vom Publikum vergötterte Kastrat Salimbeni wurde für den schwachen Erfolg der vom König verfaßten Oper *Coreolan* verantwortlich gemacht.

Der Siebenjährige Krieg brachte den unvermeidlichen Rückschlag, und der König schrieb nach seiner Beendigung in einem Brief: „Sieben Jahre haben die Österreicher, Russen und Franzosen mich soviel tanzen lassen, daß ich den Geschmack am Tanz auf dem Theater etwas verloren habe, oder wenigstens, daß ich den Kostenaufwand dafür jetzt beschränken muß.“ Der Nachfolger Grauns wurde Johann Friedrich Reichardt, mit dessen Hilfe der König seine geliebte Oper zu neuem Leben erwecken wollte. – Aber – der neue künstlerische Opernleiter, Baron von Arnim, mußte ebenso wie die Primadonna Mara erfahren, daß dem König neben dem Geigenbogen des Kapellmeisters der Stock des Korporals unentbehrlich erschien, um sein musikalisches Ziel zu erreichen. Die gefeierte Mara sah sich plötzlich mit ihrem Gatten wegen Widersetzlichkeit im Arrestlokal, und v. Arnim, der sich für sie verwandte, im Besitz eines Briefes seines Königs, in dem ihm – sogar ausnahmsweise in einfachem Deutsch – die Botschaft zuteil wurde: „Ich muß Euch sagen, daß Eure Sanftmut hier schlecht angebracht ist, und daß Ihr weit klüger tun würdet, wenn Ihr dasjenige tut, was Ich Euch befehle, und Euch nicht angewöhnet, zu raisonnieren. Denn das leide Ich durchaus nicht, und müsset Ihr Euch dergleichen nicht in den Sinn kommen lassen. Die Mara soll die Arien singen, wie Ich es verlange, und nicht widerspenstig sein, wo sie nicht will, daß es ihr ebenso wie ihrem Mann ergehen soll. Und der soll sitzen, bis auf weitere Ordre. Danach kann sie sich nun richten. Ihr hingegen müsset Euch nicht einbilden, daß Ihr Mein Geheimer Rat seid. Dazu habe Ich Euch nicht angenommen, sondern Ihr habt Euch besser zu befeißigen, meinen Ordres parition zu leisten, wenn Ihr wollet, daß Ich ferner sei Euer Gnädiger König ...!“

Als 1786 die Flöte des alten Königs zum letzten Mal erklang, war auch der Operntraum seiner glücklichen Rheinsberger Jahre ausgeträumt. Die Oper wurde für ein Jahr geschlossen und umgebaut.



Heute Donnerstags, den 16. October 1788.

wird auf dem

hiesigen  
National-



Königlichen  
Theater

Das Allerhöchste Geburtsfest  
Ihro Majestät  
der regierenden Königin von Preussen

in tiefster Ehrfurcht und Untertänigkeit gefeiert

durch einen Prolog,

geschrieben von Mathematiker Döbelle.

Dieses wird zum Erstenmale nach der Composition des Herrn Mozart,

aufgeführt:

Belmonte und Constanze,

Ein Singspiel in 3 Akten, frey bearbeitet nach Brehner.

Personen:

Selim, Bass	Hr. Eberharts
Constanze, Geliebte des Belmonte	Mad. Ungermann.
Blonde, Mädchen der Constanze	— Baranius.
Belmonte	Hr. Poppert.
Bedrillo, Bedienter des Belmonte, und Aufseher über die Gärten des Bassa	Hr. Grebe.
Dämin, Aufseher über das Landhaus des Bassa	Hr. Frankenberg.
Kia ein Schüler	Hr. Lohs.
Ein Stummer.	
Wache, Befehl.	

Die Scene ist auf dem Landgute des Bassa.

Die Bücher von den Arien und Singspielen sind für 1 Gr. bey der Cass. gedruckt zu haben.

Der Anfang ist um halb sechs Uhr.

Erste Aufführung einer Mozart-Oper in Berlin

Am 19. Mai 1789 gab es eine nicht geringe Aufregung unter den Zuschauern des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, in dem das deutsche Singspiel inzwischen seine Heimstatt gefunden hatte: Ein Besucher von kleiner Statur in feierlichem Bratenrock führte sich recht seltsam auf. Er summt die Arien mit, taktierte von seinem Platz aus, erhob sich schließlich aufgeregt und drang bis zum Orchester vor, wo er den zweiten Violinen laut zurief: „Verfluchte Kerle, wollt Ihr wohl d greifen!“ Mozart war überraschend aus Wien eingetroffen und sein unerwartetes Auftauchen brachte Bühne, Orchester, Publikum — und



das Herz der anmutigen Darstellerin des Blondchens, Madame Baranius, in heillose Verwirrung. Die Oper, in der die „verfluchten Kerle“, gewohnt an biedere Harmonie-Zöpfchen, die statt d gegriffen hatten, war Mozarts *Belmonte und Constanze* – und die Musiker hätten's eigentlich wissen müssen. Aber sie hatten wahrscheinlich schon im vergangenen Jahr bei der Erstaufführung der Oper zur Feier „des allerhöchsten Geburtsfestes Ihrer Majestät, der Regierenden Königin von Preußen, in tiefster Ehrfurcht und unterthänigst“ die statt d gespielt.

König Friedrich Wilhelm III. hatte seine eigenen Vorstellungen von der Opernkunst, und er hatte sie aus Paris bezogen bei einer Festaufführung in der Großen Oper, die zu seinen Ehren 1814 stattfand. Ans Pult trat mit raschen, geschmeidigen Schritten ein schlanker, dunkler Mann in moosgrünem Frack, ordengeschmückt. Ein kunstvolles Toupé bedeckte den schmalen Kopf. Kluge und flinke dunkle Augen beherrschten Bühne und Orchester und strahlten einen despotischen Willen aus, der fast lähmend wirkte. Den langen, dicken Ebenholztaktstock mit Elfenbeinspitze, den er in der Mitte – der Sitte der Zeit entsprechend – gefaßt hat, bewegte er in präzisen und doch graziösen Bewegungen: so wird er beschrieben, der Italiener und französische Hofkomponist Gasparo Spontini.

Der preußische König war fasziniert von Glanz und Gepränge effektvoller Bühnenbilder, in denen noch nach Napoleons Abgang der Geist höfischer Huldigung für den Absolutismus weiterlebte. Das wollte der König auf seiner Berliner Opernbühne sehen! Über den Kopf seines Generalintendanten Brühl hinweg verpflichtete er Spontini für Berlin als Generalmusikdirektor mit einem Gehalt von 4000 Talern. Die Zensur erstickte jeden Versuch einer Kritik am schnell wachsenden Einfluß des Fremdlings, der nur bei Hofschranzen Gegenliebe fand. Kritik wurde staatsgefährlich, besonders, als der König die Order erließ, daß in jedem Jahr am 1. April Spontinis Oper *Die Vestalin* aufzuführen sei, zum Andenken an jenen Tag, an dem er 1814 dieses Werk und seinen Komponisten in Paris kennengelernt hatte. So wurde auch *Cortez* zu einem Erfolg in Berlin, mit verstärktem Orchester, mit Pferden auf der Bühne und mit anderen Wirkungsmitteln eines Spektakulums. Und Spontini hatte die Höflinge gewonnen, genau so wie sein Publikum in Paris. Und die Kritiker? „... Einem glühenden Lavastrom glich die feurige Ouvertüre ...“ – „... Der heutige Tag macht Epoche in der Geschichte unserer Theatermusik ...“ – „... Der geniale Spontini, – der Ehrenmeister ...!“ Das Orchester hörte als Anerkennung die wenigen Worte, die dem Meister in deutscher Sprache zu Gebote standen: „Meine Erre ... Ick danke!“

20 Jahre wird die Herrschaft Spontinis dauern. In dieser Zeit drängte die auf das einfache Empfinden gestützte, nationalvolkstümliche Musik



# Königliche Schauspiele.

Montag, den 18. Juny 1821.

Im Schauspielhause.

Zum Erstenmale:

## Der Freischütz.

Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmärchen: Der Freischütz),  
von F. Kind. Musik von Carl Maria v. Weber.

### Personen:

Ottokar, regierender Graf	Hr. Nebenstein.
Euno, gräflicher Erbförster	Hr. Bauer.
Agathe, seine Tochter	Mad. Seidler.
Annchen, eine junge Verwandte	Mlle. Joh. Cunike.
Caspar, erster } Jägerbursch	Hr. Blume.
Mar, zweiter }	Hr. Stümer.
Samuel, der schwarze Jäger	Hr. Hillebrand.
Ein Eremit	Hr. Fern.
Kilian, ein reicher Bauer	Hr. Wiedemann.
Brautjungfern	Mlle. Henri. Reinwald ic.
Jäger und Gefolge des Grafen	Hr. Michaelis. Hr. Tischow. Hr. Buggenhagen ic.
Landleute und Musikanten.	
Erscheinungen.	

Scene: In Böhmen. Zeit: Kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges.

Die sämmtlich neuen Decorationen sind von dem Königl. Decorations-Maler Herrn Gropluß gezeichnet und gemalt.

Artendbücher sind das Stück für 4 Groschen an der Kasse zu haben.

Uraufführung des *Freischütz* in Berlin

immer stärker gegen die Äußerlichkeiten des höfischen Kunstgeschmacks, der schon zufrieden gestellt war, wenn zur höheren Ehre des Souveräns Elefanten in einem Festzug über die Bühne geführt wurden. Ein wahrhaft dramatischer Waffengang der Kunstrichtungen, bei dem aus der Hofoper die Nationaloper werden sollte, ein Kampf, bei dem Spontini am Ende unterlag und Carl Maria von Weber siegte — und körperlich zusammenbrach.

Berlin, am 18. Juni 1821. Erstaufführung des *Freischütz*. Eine große Menschenmenge belagerte schon vier Stunden vor Eröffnung den Vorplatz des Theaters, Studenten, das geistige Berlin, Freunde und Förderer freier Politik und Kunst. Der Chronist berichtet über das denkwürdige Ereignis: „Weber wurde schon, als er ans Pult trat, stürmisch gefeiert.



Dreimal mußte er den Taktstock heben, ehe er das Zeichen zum Beginn der Ouverture geben konnte. Atemlos lauschte die Menge den neuartigen, deutschen Zauberklängen. Die Ouverture mußte wiederholt werden. Schon die erste Szene war von großer Wirkung und besonders das Terzett erweckte helle Begeisterung. Der Szene des Max folgte das Publikum mit größter Spannung. Später, in der großen Szene der Agathe, gab sich alles widerstandslos der Verzauberung deutscher Waldpoesie hin. Die allgemeine Spannung löste sich in einhelligem Jubel. Die Wolfsschlucht-Szene war ein Triumph, und das Lied vom Jungfernkranz mußte auf der Szene wiederholt werden. Beispiellose Ovationen, Kränze, Gedichte und ein Regen von Blumen, als der Komponist, Ännchen und Agathe an der Hand führend, vor dem Vorhang erschien ...“ In Webers *Freischütz* schien die Sehnsucht aller erfüllt zu sein, die der deutschen Kunst eine Gasse bahnen wollten.

Begeisterte Freunde hatten Weber nach dem Erfolg des *Freischütz* ein Gedicht gewidmet:

„So laß Dirs gefallen in unserm Revier!  
„Hier bleiben!“, so rufen, so bitten wir!  
Und wenn es auch keinen Elefanten gilt,  
Du jagst wohl nach anderem, edlerem Wild!“

Der Hieb auf Spontinis Oper *Olimpia* verstimmte Weber, der alles vermeiden wollte, den Opernchef zu kränken.

E. T. A. Hoffmann, der Witzige und Widerspruchsvolle, stellt Webers Oper neben Beethovens *Fidelio* – aber, und ohne ein „aber“ kann sich der gewandte Freund Spontinis nicht aus der Schlinge ziehen – aber am Schluß der Ouverture hat Weber ein Motiv Spontinis verwendet, also sich eines Plagiats schuldig gemacht ...

Das Lied „Wir winden dir den Jungfernkranz“ wird zum trivial zerzungenen Straßenlied der Berliner, die eine Opernarie im Volkston schon allzu lange entbehrt hatten ...

Spontini gelingt es, Meyerbeers *Hugenotten*, ein Erfolg auf allen großen Bühnen Europas, jahrelang von der Berliner Bühne fernzuhalten. Er hatte es verstanden, im König religiöse Bedenken gegen den Text zu erwecken ...

Ein bis dahin unbekannter Komponist findet Zugang zur Berliner Oper: Albert Lortzing. Auf *Zar und Zimmermann* folgten bald *Die beiden Schützen* und *Hans Sachs* ...

Spontini produziert eine neue Oper im alten Stil mit dem Titel *Alcidor*, und die Berliner, dieses Stils müde, retten sich in zungenfertigen Witz: aus „Alcidor“ wird „Allzudoll“ ...

Webers *Euryanthe* hatte großen Erfolg und – als Nachspiel einen häßlichen Streit um das dem Komponisten zugesagte Honorar. Auch hier



mußte der Widerstand Spontinis gebrochen werden, ehe Webers verständnisvoller Förderer, der Generalintendant Graf Brühl, ihm sein Honorar am Krankenbett überreichen konnte. Wenige Tage später verließ der gefeierte Kunder deutscher Opernkunst Berlin, um die Erstaufführung des *Oberon* zu dirigieren – in London. Seine Freunde ahnten, daß ihr „Lebewohl“ der letzte Gruß an den Scheidenden war. Sie behielten recht. Weber starb in London. Und erst zwei Jahre nach seinem Tod erklang in Berlin sein Schwanengesang *Oberon*.

Die Berliner Opernfreunde jubelten inzwischen Henriette Sontag aus Düsseldorf und der unvergleichlichen Jenny Lind aus Schweden zu, der Primadonna wider Willen. Sie lernten in Wilhelmine Schröder-Devrient die erste dramatische Sängerin kennen und in der Catalani eine Virtuosin, der Paris zu Füßen gelegen hatte. Und als liebenswürdiges, heute vergessenes Intermezzo erschien auf der Berliner Opernbühne die Tiroler Sängerfamilie der Rainer, in Bundschuhen, weißen Strümpfen, schwarzen Kniehosen, grünen Joppen und federgeschmückten hohen Filzhüten. Sie fanden ein volles Haus und gewannen die Freundschaft der temperamentvollen Jenny Lind, die von ihnen das Jodeln erlernte.

Spontinis zwielichtige Rolle endete unvermittelt mit einem Skandal: ein Einspruch gegen eine Anordnung des Königs nahm die Form einer Majestätsbeleidigung an und brachte ihm eine Verurteilung zu neun Monaten Gefängnis ein. In blinder Überschätzung seiner Volkstümlichkeit versuchte er dennoch, eine Aufführung des *Don Juan* zu dirigieren und wurde vom aufgebrachten Publikum nach der Ouverture zum Verlassen des Theaters gezwungen. Mit einer gnädigst gewährten Pension verschwand er nach zwanzigjährigem Wirken wieder nach Paris. Damit wurde die Bahn frei für neue Kräfte.

Als armer und unbekannter Komponist bemühte sich Richard Wagner um eine Aufführung seiner Oper *Der Fliegende Holländer*, die nach langen Verhandlungen drei Jahre später endlich zustande kam. Dann brannte das Opernhaus ab und ein neues wurde errichtet. Zur Wiedereröffnung wurde noch einmal der Geist Friedrichs des Großen beschworen und die Prunkliebe seines Nachfolgers: Meyerbeers Oper *Ein Feldlager in Schlesien* ging mit größtem höfischem Prunk in Szene, ein ideales Hof-Festspiel mit einem gewaltigen Aufführungsapparat von Orchester, zwei Militärkapellen, Chören und zahllosen Solisten und Statisten. Mit dem neuen Operndirektor Botho von Hülsen begann eine glanzvolle Periode der Berliner Oper – und ein hartnäckiges Hin und Her um Wagners *Tannhäuser*, ein verwirrendes Spiel um Kunstrichtungen, Hofinteressen, Starwesen und äußeren Glanz. Hülsen verachtete Wagner. Beide hatten sich – seltsames Spiel des Zufalls – 1849 in Dresden auf den Barrikaden gegenübergestanden. Der preußische Offizier vergab auch nach der Begnadigung Wagners,



14 Jahre später, dem Barrikadenkämpfer sein Verhalten nicht und lehnte es ab, mit ihm persönlich zu verhandeln. Aber dem Musikdrama konnte er sich auf die Dauer nicht verschließen. Er wollte den *Tannhäuser* für Berlin – aber ohne Wagner und zu seinen Bedingungen. Er ließ sein Berliner Opernpublikum vier Jahre warten bis er sein Ziel erreicht hatte. Vier Jahre gingen Briefe hin und her, vier Jahre lang bemühte sich Liszt um Vermittlung, bat Minna Wagner für ihren Gatten, ging die Partitur von Berlin nach Paris – ohne Begleitschreiben – und wieder von Paris oder Dresden nach Berlin mit neuen Bedingungen, bis endlich Wagner sie ein letztes Mal an Hülsen sandte mit den Begleitworten: „Euer Hochwohlgeboren benachrichtige ich hierdurch, daß ich nach Dresden den Auftrag erteilt habe, die Partitur meiner Oper *Tannhäuser* Ihnen zuzuschicken. Somit übergebe ich Ihnen dieses Werk zur Aufführung, ohne weitere Bedingungen daran zu knüpfen.“ Die Berliner Erstaufführung fand am 7. Januar 1856 statt und Liszt, der uneigennützigste Freund, sandte nach der Vorstellung an Wagner eine Depesche: „Vortreffliche Vorstellung! Wundervolle Inszenierung! Entschiedener Beifall! Glück zu!“

1859 folgte der *Lohengrin* und 1870 das mit größter Spannung erwartete „Kunstwerk der Zukunft“, die *Meistersinger*. In 30 Proben war die Aufführung vorbereitet worden. Die Berliner zahlten für den Parkettplatz 16 Taler, um bei der Entscheidungsschlacht um die deutsche Zukunftsmusik dabei zu sein. Die Oper fiel unter unbeschreiblichen Lärmszenen durch, doch von der vierten Vorstellung an war der Bann gebrochen. Der Hof hatte die Aufführung des Werkes befohlen und die Gazetten, die einst Spontini aus Angst vor der Zensur gepriesen hatten, machten stolz von den inzwischen errungenen Freiheiten Gebrauch und verdammt das vom Hof geförderte Werk in die tiefste Hölle:

„... Zum Ende aller Musik sind wir hier gelangt, denn unmittelbar vor uns liegt das Chaos ...!“ „... in dem ganzen Stücke ist nichts, woran entweder der Laie oder der Musiker Freude haben könnte. Ein Chaos ist vorhanden, weiter nichts ...!“ „... Wagners Lenz- und Liebeslied ist eine Grüne Laubfroschweis ...!“ „... eine Schusterbuben-Oper ...!“ „... wenn diese Musik stinken könnte, so müßte man sich die Nase zuhalten ...“ „... das tollste Attentat auf Kunst, Geschmack, Musik und Poesie ist die Keilerei ...!“ „... ein gemeckerter Schneiderchor ...!“ „... ein Berg von Albernheit ...!“ „... eine grauenvolle Katzenmusik ...!“ – „... Ein musikalisches Monstrum ...!“

Der Hof verlangte die Aufführung des *Tristan*, die am 20. März 1876 stattfand mit mäßigem künstlerischen Erfolg, aber mit erfreulichen Überschüssen, die Wagner Bayreuth zufließen ließ. Der Generalintendant Hülsen setzte vorsichtig einige weitere Neuheiten in sein Programm: Verdis *Aida*, Brülls *Das Goldene Kreuz*, die Lieblingsoper Kaiser Wilhelm I., den





Richard Strauß mit den Hauptdarstellern Goetze und Plaichinger bei der Generalprobe seiner *Elektra* 1909

Maria Ivogün als Gilda in *Rigoletto* (Verdi)

Barbara Kemp als Elisabeth in *Tannhäuser* (Wagner) 1927



Sächs.  
Landes-  
Bibl. 119





Sachs.  
Landes-  
Bibl.



Kassenschlager *Der Trompeter von Säckingen* und den Welterfolg *Carmen*.

„... Da habe ich eine schöne Schlange an meinem Busen genährt ...!“ – bemerkte Kaiser Wilhelm II. einmal im Jahre 1906. Der also von Allerhöchster Stelle Zitierte war Richard Strauß, den die Berliner in der Folge dann auch gern die „Hof-Busenschlange“ nannten. Strauß stand damals schon acht Jahre an der Spitze der Hofoper und hatte, wie seine Vorgänger zu Zeiten des Großen Friedrich, erfahren müssen, daß Hofinteressen und Kunstinteressen in einem Opernhaus schwer auf eine gemeinsame Linie zu bringen waren. – Als er die Leitung übernahm, sah sich die Opernkunst dem übermächtigen Erbe Wagners gegenüber, und einer Flut von Epigonenwerken, von denen sich nur wenige eine Zeitlang behaupten konnten. Wer kennt heute noch *Briséis* von Chabrier, *Mudarra* von Ferdinand Le Borne, *Anno 1757* von Bernhard Scholz? Strauß hat sie aus der Taufe gehoben und recht bald wieder abgesetzt. Während *Feuersnot* entstand, mußte Strauß auf Allerhöchsten Befehl das Bühnenwerk *Döberitz* mit Musik von Schlar dirigieren! Den persönlichen Wünschen und dem Geschmack des Hofes hatte er sich mit der Komposition einiger Militärmärsche anzupassen versucht und dafür den Kronenorden zweiter Klasse erhalten. Sein Königsmarsch wurde zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages am 27. Januar 1906 aufgeführt. Anschließend hatte er ein lustig Spiel *Der Lange Kerl* zum Ergötzen des Hofes zu dirigieren. Die Presse schrieb, daß das Lustspiel viel Heiterkeit erweckte. Am meisten gefiel der riesenhafte Grenadier Macdoll, von einem wirklichen Grenadier aus dem ersten Garde Grenadierregiment dargestellt. „Die Musik“, so heißt es weiter, „war unbedeutend und erinnerte an große Vorbilder“.

Inzwischen hatten in Dresden bereits die revolutionären Klänge der *Salome* die Gemüter erregt. Der Kaiser aber beschränkte die Besuche seiner Hofoper auf Werke in konventioneller Tonsprache und mit hoffähigem Milieu. Aber dabei hatte er auch nicht immer Glück: zur Erstaufführung der Oper *Der Faule Hans* von Alexander Ritter, die Richard Strauß dirigierte, erschien Majestät in Begleitung des Kronprinzen von Dänemark in der Hofloge und mußte hören, wie in der in Dänemark spielenden Handlung recht kräftige Ausdrücke fielen, wie „... Ihr elenden Dänenhunde!“ – Auch diese Oper wurde auf Allerhöchsten Befehl sofort wieder vom Spielplan abgesetzt. Auch sonst war der Geist des Großen Friedrich spürbar, und der Generalintendant hatte nicht geringe Mühe, den Text des *Rosenkavalier* zu veredeln, um ihn hoffähig zu machen. Aus der kräftigen Alltagssprache wurde eine Salonoper mit mild umschreibenden Umdichtungen, denen besonders die Kraftgestalt des Ochs zum Opfer fiel.

In Hülsens betulicher Korrektur wurde aus dem Ochs ein biederes Öchslein, dessen sanfte Töne weder seine Statur noch die Musik glaubhaft machten. So lautete der Text in der „hoffähigen“ Fassung:

oben: Deutsche Oper Berlin

unten: Pilar Lorengar und Dietrich Fischer-Dieskau in *Don Giovanni* (Mozart)



„Das Frauenzimmer hat gar vielerlei Arten,  
 Wie es will gewonnen sein:  
 Da ist, die kichernd und neckisch  
 Das Köpfchen dreht, – die hab ich gern –  
 Und jener wieder, der sitzt im Aug  
 Ein ernster, frost'ger Schleier.  
 Aber es kommt eine Stunde,  
 Da flackert dieses frostige Auge  
 Und Cupido, indem er süß-seligen  
 Fingers den Bogen spannt, zerreißt  
 Diesen Schleier mit raschem Pfeil.  
 Da gibt es welche, die wollen hofieret sein,  
 Sanft, wie der Wind das frisch gemähte Heu umweht  
 Und welche, – da gilts wie der Blitz aus der Wolke heraus –  
 Um die Hüften gepackt, und das Küßchen muß sitzen.  
 Gefällt ihr halt schon, obgleich sie erschreckt tut ...“

*Ariadne auf Naxos* hingegen war für den Berliner Hof ganz unbedenklich. Molières Geist, der aus diesem Werk sprach, erinnerte an die Welt der großen Vorfahren in Brandenburg und versöhnte mit ungewohnten Orchesterklängen. – Ein tiefgreifender Konflikt mit dem Generalintendanten von Hülsen beendete 1918 die feste Bindung von Strauß an die Hofoper. Bis dahin waren sechs seiner Opern in rund 360 Vorstellungen in Berlin aufgeführt worden, als letzte die Opernfassung der *Ariadne*.

Aus der kleinen Residenz Berlin war die Weltstadt geworden, und eine Metropole der Kunst, die in der ganzen Welt Achtung genoß. Mozarts und Wagners Erbe hatten die Weltgeltung deutscher Musik begründet und die Berliner Oper war zu einer ihrer wichtigsten Pflegestätten geworden: für junge Künstler das heiß erstrebte Ziel ihrer Laufbahn, für Arrivierte das Sprungbrett zur Met oder zum Covent Garden. Die pessimistischen Voraussagen der Kritiker um die Jahrhundertwende hatten sich nicht erfüllt. Das Berliner Opernhaus hatte den sanften Niedergang der letzten 20 Jahre überwunden und war unter dem weltmännisch-offenen Geist seines Meisters Strauß zu einem Weltforum der Opernkunst aufgestiegen – und trotzdem Hofoper geblieben, die sich dem breiten, musikalisch aufgeschlossenen Bürgertum nur unwillig öffnete. Den klingenden Vorteil aus dieser Entwicklung heimste nicht nur Strauß ein, sondern auch eine große Zahl hervorragender Solisten, die es verstanden, im Goldenen Zeitalter des Gesanges sich ihren Platz zu sichern: die Dirigenten Weingartner, Muck und Blech, die Sänger und Sängerinnen Destinn, Kraus und Goetze, Artot, Knüpfer und Hempel, Farrar, Lieban, Kemp, Bronsgeest und Elisabeth Böhm Van Endert.

Der erste Weltkrieg war am Berliner Opernbetrieb fast spurlos vor-



übergegangen und noch am Tage des Zusammenbruchs der Monarchie stand ausgerechnet Mozarts *Figaros Hochzeit* auf dem Spielplan, als unfreiwillig-beziehungsreicher Schlußakkord einer „Hofoper“. Die Oper unterbrach ihre Aufführungen nur für fünf Tage und spielte bereits am 14. November 1918 wieder die *Meistersinger*. – Der neue künstlerische Leiter, Max von Schillings, hatte zum ersten Male in der langen Geschichte des Hauses die Möglichkeit, frei von allen Fesseln und Rücksichten eines Hofopernbetriebes die Opernbühne zum künstlerischen Forum der Zeit zu machen. Pfitzner, Schreker und Busoni, in den Zeiten der Wilhelminischen Hofoper vernachlässigt, kamen zu Wort – und zu umstrittenen Erfolgen. Regie und Bühnenbildner konnten sich frei entfalten. Aber es war wieder Richard Strauß, dem das Haus, jetzt „Preußische Staatsoper“ genannt, den ersten Welterfolg verdankte: sein Ballett *Josefslegende*, sieben Jahre vorher komponiert, öffnete der deutschen Oper wieder das Tor zur Welt. Und eine Oper trat in dieser Zeit von der Preussischen Staatsoper aus ihren Erfolgsweg um die Welt an: Janáceks *Jenufa*.

Hatte sich die kaiserliche Hofoper aus Tradition dem Neuen gegenüber unzugänglich gezeigt, so warf man Schillings vor, er übe aus Gründen persönlichen Geschmacks eine zu große Zurückhaltung gegenüber revolutionären Ideen. Schillings geriet in einen ungleichen Kampf nach mehreren Seiten: die preussische Verwaltungsbürokratie griff immer häufiger in künstlerische Fragen ein, die öffentliche Meinung wurde durch Interessenkämpfe aufgeputscht, die Inflation bedrohte den materiellen Bestand des Hauses, in dem 1923 der billigste Platz 150 000 und der teuerste 3 750 000 Mark kostete.

„... Das Ministerium“, so schrieb Schillings um diese Zeit, „die Geheimräte und Regierungsräte jeder Art entreißen einem die Zügel. Ohne Kenntnis der Psychologie des Theaters und unbelehrbar sind sie ein Feind jeder freien Persönlichkeit. Immer mehr greifen sie ein. Das Ministerium geht über meine Vorschläge hinweg und verfügt über meinen Kopf. Ich werde schriftlich im Kanzleiton davon unterrichtet und aufgefordert, mich zu entschuldigen. – Und dann sind da Alberiche am Werk ...“

Den Alberichen jeder Schattierung gelang es schließlich, die fristlose Entlassung Schillings zu erreichen – ungeachtet der unbestreitbaren Tatsache, daß die neue Weltgeltung der Berliner Oper und ihrer Künstler sein Werk war, erreicht in nur sechs Jahren. Mit seinem Namen bleiben nicht nur zahlreiche Ur- und Neuaufführungen verbunden, sondern auch die Namen großer Künstler, die heute noch unvergessen sind: Frieda Leider, Mafalda Salvatini, Maria Ivogün, Heinrich Schlusnus, Gertrud Bindernagel, Barbara Kemp, Leo Schützendorf, Fritz Soot und andere. Und mit Werken von Alban Berg und Strawinsky hatte er sein Institut mitten hinein gestellt in die Diskussion um die umstrittene Kunst der neuen Oper.



Sein Abschiedsgeschenk an Freund und Feind war seine Oper *Mona Lisa*, die er erst dreieinhalb Jahre später wieder an derselben Stelle dirigieren sollte – eine späte Genugtuung.

Schillings, Idealist, aber kein Kämpfer, war den „Alberichen“ gewichen, den Vertretern eines bürokratisch-demokratischen Systems, das das frühere junkerlich-bürokratische abgelöst hatte. Ein heute kaum mehr entwirrbares Spiel von Intrigen und politischen Strömungen schloß eine Episode ab, in der Berlin die interessanteste Theaterstadt der Welt geworden war.

In den folgenden Jahren wechselten Klemperer, Kleiber, Strauß und Leo Blech am Dirigentenpult der Staatsoper und steuerten die Bühne durch künstlerisch turbulente und politisch verworrene Zeiten. Nach beendetem Umbau wurde das Opernhaus „Unter den Linden“ am 28. April 1928 wieder eröffnet, 185 Jahre nach seiner Begründung durch Friedrich den Großen. Der Festaufführung der *Zauberflöte* wohnte der Reichspräsident von Hindenburg bei, eine der wenigen Opernaufführungen, die er je besucht hat. Im neuen Haus wechselten zwiespältige Experimente mit echten Erfolgen, die Operngeschichte gemacht haben: *Die Ägyptische Helena*, Milhauds *Columbus* und Borodins *Fürst Igor*. Die Polowetzer Tänze aus dieser Oper wurden zum triumphalen Erfolg für die neue Tanzgruppe der Staatsoper und ihren Leiter Rudolf von Laban.

„... Denn das Berliner Opernhaus soll unter meiner Leitung kein glanzvolles Startheater mehr sein, sondern eine deutsche Kunststätte, an der die unvergleichlichen Meisterwerke der Oper in mustergültigen Aufführungen dargeboten werden!“ Das war das neue Motto, das der neue Herr der Oper, Hermann Göring, verkündete. – Und wieder wurde der Geist des Alten Fritz beschworen: seine Welt lebte auf in Graeners Tanzpantomime *Die Barberina* und seiner Oper *Prinz von Homburg*, und sein Geist in dem Postulat, daß das Theater dem Volke keine falschen Götter vermitteln, sondern nur solche Werke vorzustellen habe, die jeder Volksgenosse zu seiner inneren Erhebung und zum Nutzen seiner nationalen Erziehung besuchen solle.

Aus der Hofoper einer preußischen Residenz war die imperiale Oper Wilhelms II. geworden – aus ihr die Staatsoper im freien Spiel künstlerischer Evolution. Die letzte Episode, die Staatsoper im Dritten Reich, zwingt sie wieder in eine Regie, in der der Staat bestimmt, was dem Bürger frommt, und Hermann Göring versäumte es nicht, das bis ins Einzelne festzulegen: bei einer Probe der *Walküre* unterwies er persönlich den Darsteller des Wotan, wie ein Speer gehandhabt werden muß. Am berühmt gewordenen Fall Hindemith entflammte sich der Zündstoff, der hier verborgen lag. Wilhelm Furtwängler trat von der Leitung der Oper zurück. Erich Kleiber und zahlreiche andere folgten – freiwillig oder unfreiwillig: die Oper stand im Schatten der Politik. Clemens Krauss dirigierte Werke



von Wagner und Richard Strauß. Die bewährten Erfolge des Repertoires der letzten 90 Jahre von Lortzing bis Puccini wurden neu aufgeführt, und nur wenige Werke gaben den hervorragenden Künstlern des Hauses Gelegenheit, einen Blick in neue Gefilde des internationalen Opernschaffens zu werfen. Ihre Schwerpunkte lagen nicht im Dritten Reich.

In diesen Jahren dirigierte Bruno Walter, nachdem auch er Berlin verlassen hatte, an der Wiener Staatsoper und besorgte eine aufsehenerregende Neufassung der *Carmen*.

In diesen Jahren wurden im kleinen, aber kostbaren Operntheater La Fenice zu Venedig 68 verschiedene Opern von Komponisten aus aller Welt aufgeführt, und in der Metropolitan Opera New York hörte man die Opern *Hoffmanns Erzählungen*, *Der Goldene Hahn*, *Pelleas und Melisande*, *Porgy und Bess* und Strawinskys Ballett *Kartenspiel*. Strawinsky schrieb 1934 das *Ave Maria*, 1935 das Konzert für zwei Klaviere, 1938 das E-Moll Konzert für Kammerorchester. Weills neue Werke nach *Mahagonny* entstanden in Amerika und Gian-Carlo Menotti wurde dort bekannt. Die deutschen Sänger Rethberg, Schorr, List, Melchior und Nissen sangen in New York und die Metropolitan Opera lehnte einen Boykott der deutschen Kunst ab. Arnold Schönberg lehrte in Boston und New York und schrieb sein Viertes Streichquartett und das Violinkonzert.

In diesen Jahren führte Thomas Beecham die Covent Garden Opera in London zu neuen Höhepunkten und machte sie zum internationalen Mittelpunkt des Opernschaffens. Neben der Elite der Sänger entstand ein Ballett, das zu den besten der Welt gehörte.

Im Ausklang dieser Jahre wurde das Berliner Opernhaus zweimal im Bombenangriff zerstört und lag in Trümmern, als die Götterdämmerung des Dritten Reiches anbrach.

Diese letzte Episode läßt fatale Gleichnisse zur Zeit vor 220 Jahren erkennen, mit umgekehrten Werten. Der Begründer der Oper, König Friedrich, hatte mit Idealismus und straffer Zucht seine kleine Residenz aus ihrer künstlerischen Bedeutungslosigkeit herausgeführt – am Ende steht wieder die künstlerische Isolierung. Bei Friedrich und seinen Nachfolgern war das Volk geduldeter Gast des Souveräns, sein letzter Nachfolger als Herr der Oper mußte Proteste des Volkes erleben, als seine Absicht offenbar wurde, der Kunst staatlichen Zwang aufzuerlegen.

Die alte Hofbühne zog fremde Kunst und fremde Künstler ins Land – die letzte Staatsoper trieb ihre besten Künstler ins Ausland.

Eine Geschichte schien zu Ende, über deren Lauf die Statistik in nüchternen Zahlen Auskunft gibt: über 800 Aufführungen hatten *Freischütz*, *Zauberflöte* und *Tannhäuser* erlebt. Rund 700 Mal wurden aufgeführt *Traviata*, *Madame Butterfly*, *Lohengrin* und *Fidelio*. Ähnliche Aufführungsziffern erreichten *Der Fliegende Holländer*, *Bajazzo*, *Cavalleria Rusticana* und *Don Giovanni*.



*Carmen* wurde in 64 Jahren 910 Mal gespielt. Spontinis Prunkoper *Ferdinand Cortez* stand 161 Mal auf dem Spielplan, während Webers *Euryanthe* nur 108 Mal gespielt worden ist. Die Gesamtzahl der Opernaufführungen in 220 Jahren hat 30 000 überschritten und für Mozarts Musik hat sich der Goldene Vorhang über 3500 Mal erhoben.

Im Jahre 1955 wurde das Opernhaus wieder eröffnet, neu errichtet an alter Stelle. Sein künstlerisches Schicksal bestimmt die zweigeteilte Kultur im zweigeteilten Berlin. Es heißt „Deutsche Staatsoper“ – Episode, oder Finale ...? Ein Zeitungsbericht vom 23. November 1961 läßt es ahnen: „In der Ost-Berliner Staatsoper Unter den Linden ist es während der Aufführung des *Fidelio* zu einer Demonstration des Freiheitswillens der Besucher gekommen. Spontaner Beifall rauschte auf, als der Gefangenenor im ersten Akt sang: ‚O welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben, o welche Lust, nur hier ist Leben, der Kerker eine Gruft.‘ Die Gefangenen lagen hinter einer Mauer gefesselt. Der Beifall steigerte sich noch im zweiten Akt bei Florestans Arie ‚Wahrheit wagt‘ ich kühn zu sagen, und die Ketten sind mein Lohn.‘ Das Orchester mußte die Musik abbrechen und neu einsetzen.“

Opernleben und Operngeschichte Berlins erschöpfen sich nicht in den Episoden, die den Weg der Staatsoper begleitet haben. Berlins schnelles Wachstum zur Millionenstadt ermutigte im 19. Jahrhundert mehrere Privatunternehmer, Opernbühnen zu betreiben. Sie erlebten kurze Blütezeiten und schnellen Niedergang. Aus den Wirren der Geschichte im 20. Jahrhundert ist die Städtische Oper, Charlottenburg, in den Rang einer Staatsoper aufgestiegen. Am Pult dieses im Jahre 1912 begründeten Opernhauses haben Rudolf Krasselt, Leo Blech, Heinz Tietjen und Bruno Walter gestanden, zeitweise auch Wilhelm Furtwängler und Fritz Busch. Unter Tietjen-Walter galt es zwischen den beiden Kriegen als der Staatsoper künstlerisch gleichwertig.

Nach dem letzten Kriege lebte die Tradition gepflegter Ensemblekunst wieder auf unter der Leitung von Tietjen, Blech, Arthur Rother, Ferenc Fricsay und Carl Ebert. Dietrich Fischer-Dieskau gehört zu den Solisten des Hauses, die im reichen Musikleben West-Berlins inzwischen zu Welt-ruhm aufgestiegen sind und in der an der Stelle des zerstörten Gebäudes neuerbauten „Deutschen Oper Berlin“ eine würdige Wirkungsstätte gefunden haben.





Orlando di Lasso, Holzschnitt von Tobias Stimmer

## MÜNCHEN

Einem der größten Musiker aller Zeiten, dem Niederländer Orlando di Lasso, verdankte München schon im 16. Jahrhundert den Ruf der ersten europäischen Musikstadt. Als Lasso, 28 Jahre alt, nach München berufen wurde, hatte er schon bedeutende Stellungen in Mailand und Neapel und als Laterankapellmeister in Rom innegehabt, ein hochgebildeter Mann, der fünf Sprachen beherrschte.

Vierzig Jahre blieb er in München, verschaffte der Münchener Hofkapelle mit ihren 61 Musikern und 18 Singknaben internationalen Ruf und schenkte der Stadt die Grundlagen für ein Musikleben, dessen Intensität schon fast an südliche Musikbegeisterung denken läßt. Nach sei-



nem Tode dauerte es nicht allzulange, bis der kunstsinnige Hof die Errichtung eines Opernhauses plante. Bevor es erbaut wurde, hatte man Opern im Herkulesaal der Residenz aufgeführt. Der Titel der ersten Oper, die man in München hörte, ist überliefert *L'arpa festante* – die kunstsinnige Gattin des Kurfürsten, Adelaide von Savoyen, hatte wohl den Text dazu geschrieben. Das Opernhaus, das erste freistehende Opernhaus Deutschlands, baute man am Salvatorplatz. Über dem Parkett und den Parkettlogen erhoben sich, von zierlichen und figurenreichen Säulen abgeteilt, drei Logenränge, in deren Mitte die prunkvolle Hofloge, ein kleines Kunstwerk für sich, vom Parkett bis in die Höhe des dritten Ranges aufstrebte. In diesem Hause regierte der Hofkapellmeister J. K. Kerl und dirigierte die Opern seiner Zeit und auch eine nicht geringe Zahl eigener Werke. 1674 fiel das Haus einem Brand zum Opfer. Der Opernliebe des Hofes tat das nicht viel Abbruch, denn der Kurfürst Max Emanuel nahm den Opernbetrieb bald wieder auf. Spätbarocke Werke italienischer und französischer Herkunft beherrschten den Spielplan, und der Kurfürst schätzte seinen Opernbetrieb so, daß er fast das gesamte Personal mit nach Brüssel nahm, als er Statthalter der spanischen Niederlande wurde. So blieb München seines musikalischen Hauptvergnügens eine Zeit lang beraubt, und auch die politischen Ereignisse, die bald folgten, dienten nicht einem Wiederaufleben der alten Operpracht. Nach zwei Perioden fremdländischer Besetzung – als Folgen der spanischen und österreichischen Erbfolgekriege – fand man erst wieder Zeit, sich der Oper zuzuwenden. F. Cuvilliés, der berühmte Baumeister, errichtete das Residenztheater, das 1753 mit einer Oper des Hofkomponisten Ferrandini, *Catone in Utica*, eröffnet wurde. Hier erklangen zum ersten Male Glucks Reformopern und Mozarts Frühwerke. Damit unternahm München den ersten Schritt in die europäische Geschichte der Oper – und fast hätte hier Mozart seine Lebensstellung gefunden.

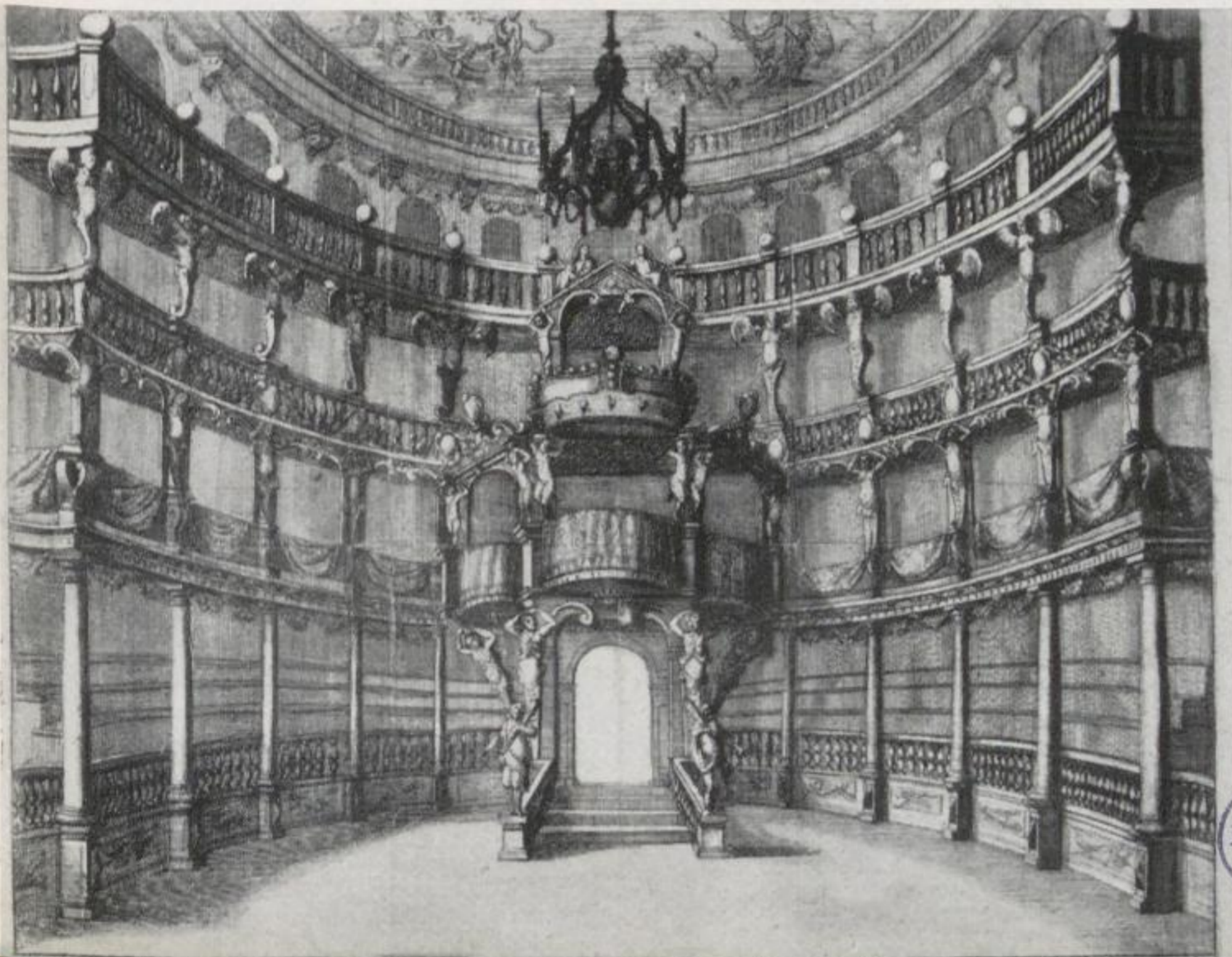
In Wien war 1768 Mozarts Singspiel *Bastien und Bastienne* aufgeführt worden. Dieses Werk und auch noch die nächsten Opern lassen nur wenig vom echten Mozart erkennen. Zu deutlich klingt in ihnen Sprache, Geist und Mode der italienischen und französischen Opernwelt im musikalischen Zeitgeschmack. Mozarts Vater hoffte, daß Opern dieser Art dem Sohn die berühmten Bühnen Italiens öffnen würden, von denen aller Erfolg in den übrigen Opernstädten Europas abhing. Mozarts nächste Werke, die Opern *La Finta Giardiniera* und *Idomeneo*, die die bayerischen Kurfürsten Maximilian III. und Karl Theodor für die Münchener Hofoper in Auftrag gegeben hatten, bedeuteten die ersten Schritte auf dem Wege zum deutschen Nationalsingspiel. Hier wagte der junge Mozart auch zum ersten Male, Einfluß auf den Text zu nehmen – mit höflicher Vorsicht, versteht sich, denn der Textdichter des *Idomeneo*, Giambattista Va-





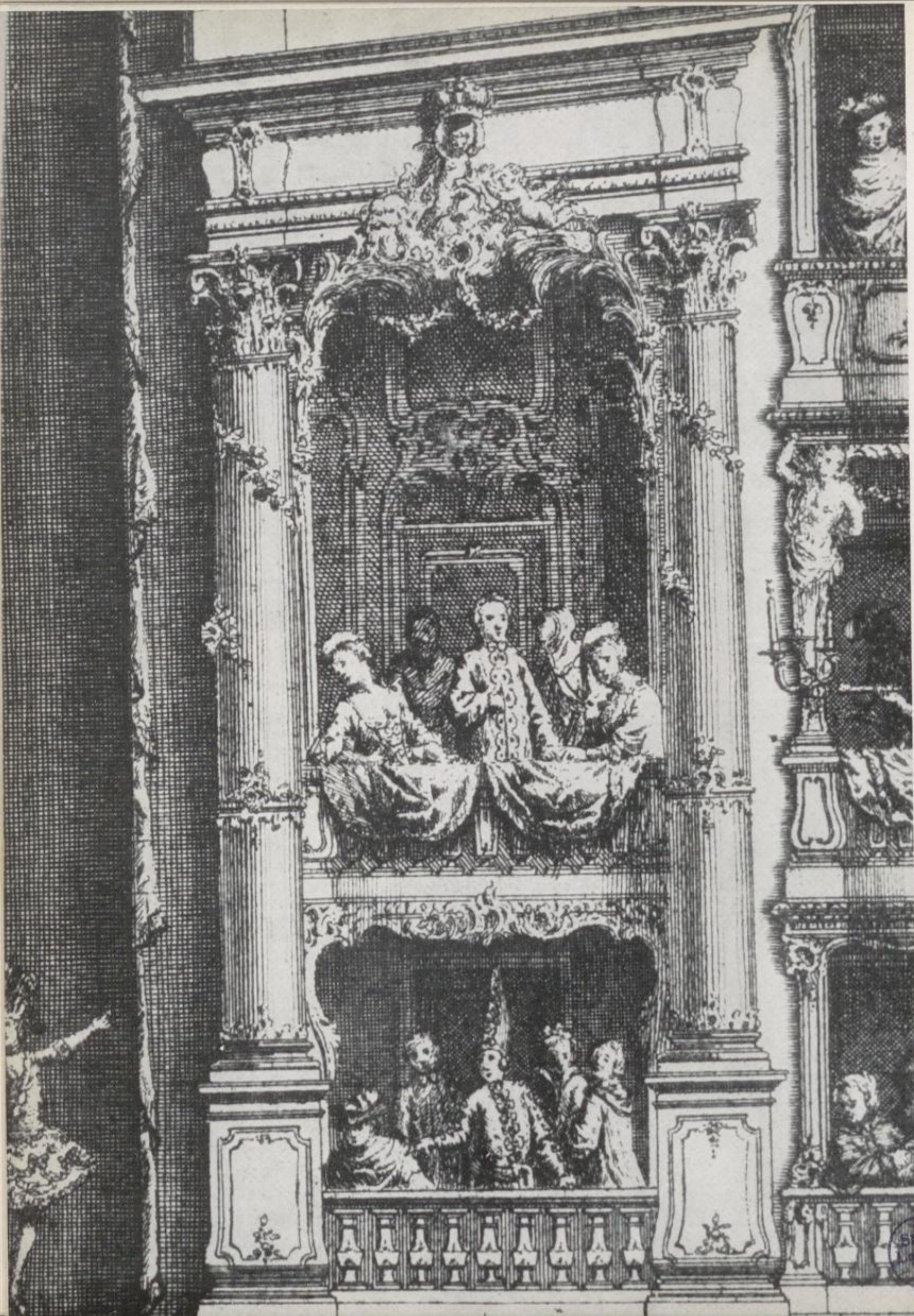
Szene aus der Oper *Oronte* (Cesti), 1657

Opernhaus am Salvatorplatz in München, um 1660



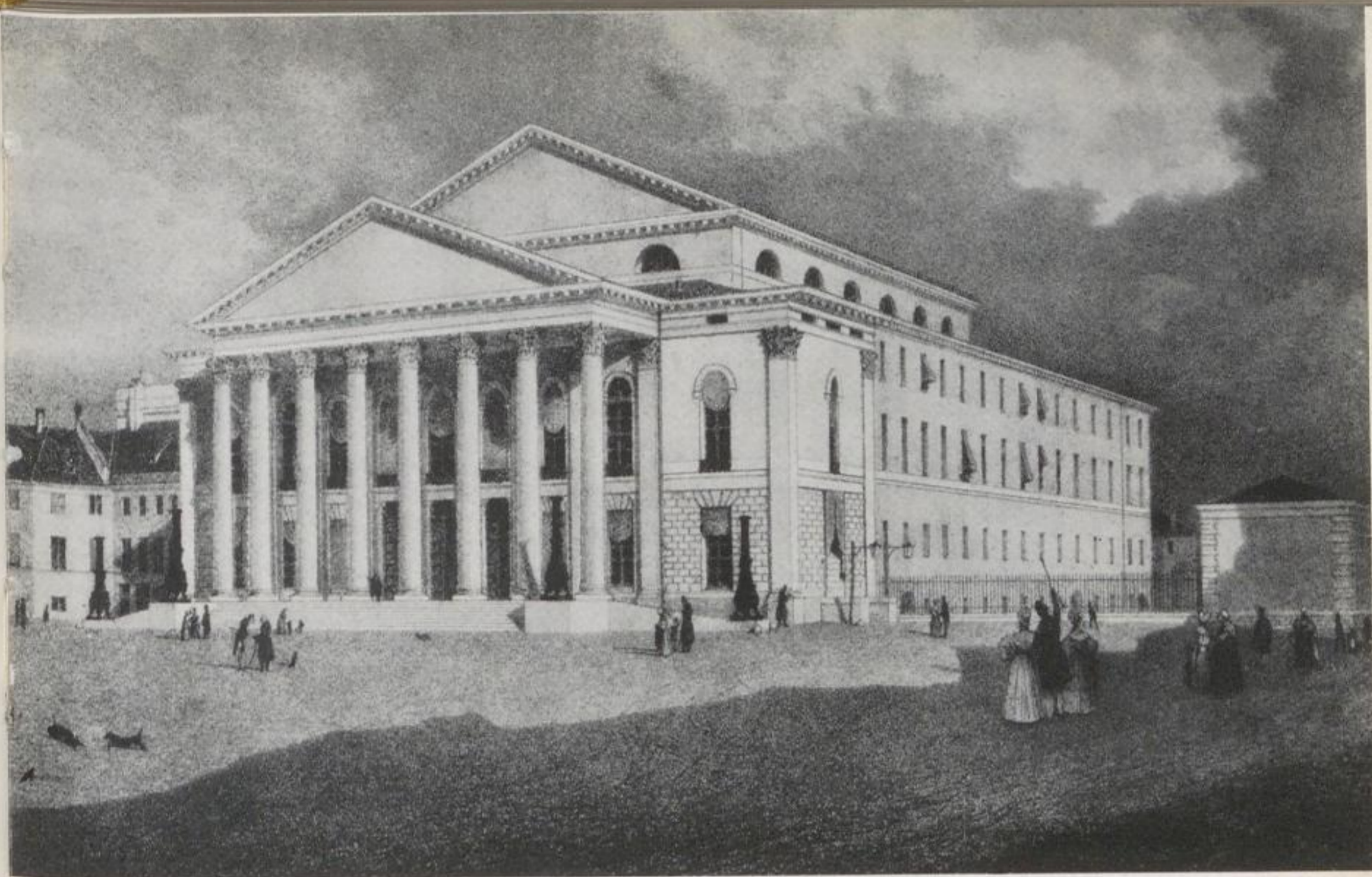
Sächs.  
Landes-  
Bibl.



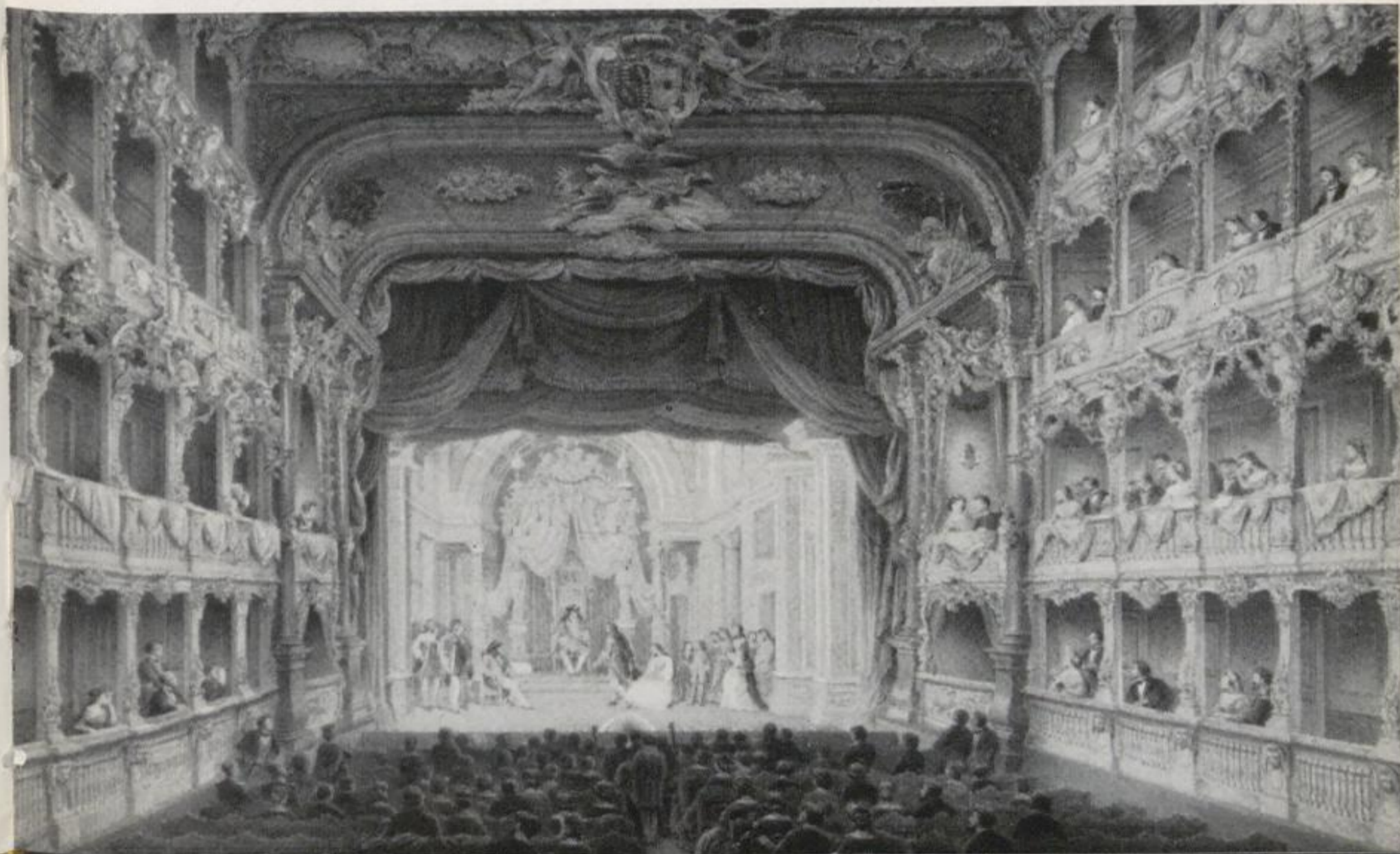


Sachs.  
Landes-  
Bibl.





oben: Hof- und Nationaltheater in München  
links und unten: Residenztheater von Cuvilliés





Aufführung des  
*Oberon* (Weber)  
mit Diez  
als Hüon,  
Racke als Kalief,  
Mayer  
als Babekan  
und Mme. Mink  
als Rezia,  
in München  
um 1832



J. Pellegrini als Almaviva und Dem. Hartmann als Cherubin in  
*Die Hochzeit des Figaro* (Mozart), um 1840





resco, war erzbischöflicher Hofkaplan und konnte schicklicher Weise nur durch Vermittlung des Herrn Vaters angesprochen werden. Im Dezember 1774 fanden im Hoftheater die ersten Proben des Singspiels *La finta Gardiniera* statt, und Leopold Mozart schrieb hoffnungsfroh am 28. Dezember an seine Frau: „Eben den Tag, als ihr bey se. Ex. gr. Sauerau waret, war morgens um 10 Uhr die Prob von der Wolfgang opera, die so sehr gefallen hat, daß sie bis auf den 5ten Jenner 1775 verschoben worden, damit die Sänger solche besser lernen, und wenn sie die Musik recht im Kopfe haben, sicherer agieren können, damit die opera nicht verdorben wird, welches bis den 29ten Dezember eine übereilte Sache gewesen wäre. Kurz! Die Composition der Musik gefällt erstaunlich, und wird also am 5ten Jenner aufgeführt werden. Nun kommt es nur auf die Production im Theater an, die wie hoffe gut gehen soll, weil die acteurs uns nicht abgeneigt sind ...“. Am 14. Januar 1775 beschrieb Mozart das große Ereignis in einem Brief an seine Mutter: „... Gottlob! Meine opera ist gestern in scena gangen, und so gut ausgefallen, das ich der Mama den Lärmen ohnmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze theater so gestrozt voll, daß vielle leute wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschrockliches Getös mit glatschen, und viva Maestro schreyen ...“ – München hatte seine Liebe zur Oper entdeckt und hat sie auch unter den widrigsten Zeitumständen nicht wieder erkalten lassen.

Aber als das ancien régime zu Ende ging, verflachten die schönen Ansätze zu einem deutschen Singspiel bald und die Münchener mußten ihr Musikvergnügen in den Vorstädten bei den Wanderkomödianten suchen. Hier hörten sie recht grobe Bühnenspektakel und Stegreifspiele, aber auch gelegentlich Passionsspiele, die aber wegen ihrer derben Stegreifeinlagen nicht immer den Beifall der hohen Geistlichkeit fanden und eine Zeitlang sogar verboten waren. Der Hof interessierte sich verständlicherweise nicht sehr für die Gilde der Komödianten und ließ sie nur selten zu Hoffestlichkeiten zu. Erst im Jahre 1797 begann man im Residenztheater wieder, Opern aufzuführen, und fand sich wieder im Brennpunkt der Auseinandersetzungen zwischen dem deutschen und italienischen Opernstil. Rossini und Spontini vertraten den älteren Operngeschmack, Webers romantische Opern und Beethovens *Fidelio* drängten in den Vordergrund. Inzwischen war das alte Opernhaus am Salvatorplatz baufällig geworden und man entschloß sich zum Abbruch. An seiner Stelle sollte ein neues Hof- und Nationaltheater entstehen, das größeren Bühnenansprüchen gewachsen war. Sieben Jahre währte die Bauzeit. 1818 endlich wurde es eröffnet und brannte schon fünf Jahre später ab. Unverzüglich ging man an einen Neubau, der schon 1825 in Betrieb genommen werden konnte. Inzwischen war König Ludwig I. der Herr Münchens und seines Kunstlebens geworden und zögerte nicht, der Vorherrschaft der Italiener in seinem Haus ein Ende



# Neues Königl. Hof- und National-Theater.

Freitag den 27. July 1821.

## F i d e l i o.

Eine Oper in zwey Akten. Nach dem Französischen neu bearbeitet.  
In Musik gesetzt von Ludwig von Beethoven.

### Personen:

Don Fernando, Minister,	Hr. Hanmüller.	Kolko, Kerkermeister,	Hr. Staudacher.
Don Pizarro, Gouverneur		Marzelline, seine Tochter,	Dem. Sigl.
eines Staatsgefängnisses,	Hr. Mittermayr.	Jaquino, Pförtner,	Hr. Schimon.
Florestan, ein Gefangener,	Hr. Lohle.	Staatsgefängene.	
Leonore, seine Gemahlin, un-		Offiziere, Wachen.	
ter dem Namen Fidelio,		Volk.	

Die Handlung geht in einem Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

\*) Mad. Eberwein, vom Großherzoglichen Hoftheater aus Weimar, als Gast die Leonore.

### Preise der Plätze:

Eine ganze Loge im 1 <sup>ten</sup> Rang	8 fl. — fr.	Eine ganze Loge im 4 <sup>ten</sup> Rang	5 fl. — fr.
Ein Logenplatz	1 fl. 12 fr.	Ein Logenplatz	— 36 fr.
Eine ganze Loge im 2 <sup>ten</sup> Rang	9 fl. — fr.	Ein Sperrsiß auf der 1 <sup>ten</sup> Gallerie	1 fl. 12 fr.
Ein Logenplatz	1 fl. 12 fr.	Ein Sperrsiß auf dem Parterre	1 fl. — fr.
Eine ganze Loge im 3 <sup>ten</sup> Rang	7 fl. — fr.	Parterre	— 36 fr.
Ein Logenplatz	1 fl. — fr.	Gallerie	— 15 fr.

Die Kasse wird um 4 Uhr geöffnet.

Der Anfang ist um 6 Uhr, das Ende um halb 9 Uhr.

Alle Billets sind nur für das Schauspiel des Tages, an welchem sie gelbset werden, gültig.

### Theater-Nachricht.

Krank: Herr Pantomime-Meister Kloß; Abwesend: Herr Eslair.

Theaterzettel aus München



zu bereiten. Der Komponist Franz Lachner wurde Hofkapellmeister und sorgte für einen ausgeglichenen Spielplan, in dem die deutschen Romantiker bevorzugt waren, ohne daß die Großen des Auslandes vernachlässigt wurden. Obwohl Wagners Werke nicht seine Liebe fanden, räumte er auch *Lohengrin* und *Tannhäuser* einen Platz auf seiner Bühne ein. Als Wagners Einfluß auf Münchens Musikgeschichte übermächtig wurde, legte Lachner den Taktstock nieder.

„Baue Er mir ein Opernhaus, Knobelsdorff ...!“ – Mit diesen knappen Worten hatte einst Friedrich der Große den Grundstein zur Operngeschichte Berlins gelegt, deren Lauf er zeit seines Lebens in preußisch-strenger Zucht hielt. Auch in München wollte ein König den Anstoß zu einer ähnlichen Entwicklung geben. Aber dabei ging es wesentlich romantischer zu, denn der junge, in traumversponnenen Vorstellungen von Wagners Genie befangene König Ludwig II. hatte Pläne, die die Friedrichs, des bei aller Musikliebe preußisch-nüchternen Königs, bei weitem übertrafen. Auf der Bühne des Hof- und Nationaltheaters waren *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Tristan und Isolde* und später *Rheingold* und *Walküre* zum ersten Male aufgeführt worden und Ludwig geriet unlösbar unter den Einfluß des großen Magiers der musikdramatischen Kunst. Schon als Fünfzehnjähriger hatte ihn Wagners Musikwelt in Bann gezogen, und als er neunzehnjährig den Thron bestieg, war es sein erster Wunsch, den damals 52 Jahre alten Wagner kennenzulernen. Die überschwengliche Zuneigung beider im Hochgefühl der Heiligkeit von Wagners Kunst und musikphilosophischer Welt fand Ausdruck in ihren Briefen. Wagner: „Theurer, huldvoller König! Diese Thränen himmlischer Rührung sende ich Ihnen, um Ihnen zu sagen, daß nun die Wunder der Poesie wie eine göttliche Wirklichkeit in mein armes, liebebedürftiges Leben getreten sind...“ – Der König an Prinzessin Sophie von Bayern: „Hättest Du Zeuge sein können wie sein Dank mich beschämte, als ich ihm mit der Versicherung die Hand reichte, daß sein großes Nibelungenwerk nicht nur seine Vollendung, sondern auch eine Aufführung nach seinem Sinne finden werde. Da beugte er sich tief auf meine Hand und schien gerührt von dem, was so natürlich war. Denn er verblieb längere Zeit in der Stellung, ohne ein Wort zu sagen. Ich hatte die Empfindung, als hätten wir die Rollen getauscht. Ich bückte mich zu ihm nieder und zog ihn mit dem Gefühl ans Herz, als spräche ich für mich die Eidesformel: ihm in Treue allzeit verbunden zu bleiben ...“ – Ein Traumhaus, ein Heiligtum der Kunst Richard Wagners sollte in München entstehen, und wenn man den Briefen der beiden, die eine Sternstunde zusammengeführt hatte, folgt, dann fast noch weniger ein Theater als vielmehr ein Tempel schwärmerischer Andacht. Gottfried Semper, der berühmte Architekt, erhielt den Auftrag, das



München.

Königl. Hof- und National-Theater.

Freitag den 3. Dezember 1844.

(Mit aufgehobenem Abonnement):

Zum Erstenmale:

Catharina Cornaro,  
Königin von Cypern,

große tragische Oper mit Ballet, in 4 Akten, von Saint-Georges, übertragen von H. Büffel.

Musik vom Königl. Kapellmeister Franz Pachner.

In Scene gesetzt vom Regisseur Lenz.

Personen:

Jakob von Lusignan, König von Cypern, . . . . .	Herr Bayer.	Ein Offizier, . . . . .	Herr Köhler.
Andrea Cornaro, Edler von Venedig, . . . . .	Herr Krause.	Ein Diener.	
Dioscio, Mitglied des Rathes der Zehn, . . . . .	Herr Pellegrini.	Ein Bandit.	
Catharina Cornaro, Nichte des Andrea Cornaro, . . . . .	Dem. Hgnerker.	Der Doge, Mitglieder des Rathes der Zehn und der Signoria,	
Marco Bernero, Edler von Venedig, . . . . .	Herr Diez.	Nobilis und Eordamen, Pagen, Großkanzler, Procuratoren,	
Spiridib,   Banditen, . . . . .	Herr Lenz.	Advokaten, Senatoren, Sekretär, Großcapitän, Garden, He-	
Angelo,   . . . . .	Herr Eigel.	rolde, Gondoliere und Volk von Venedig.	
Ein Page, . . . . .	Dem. Mey.	Cavaliere, Pagen, Garden und Volk von Cypern.	

Die Handlung spielt im 7ten Jahrzehend des 15ten Jahrhunderts, im 1sten, 2ten u. 3ten Akte in Venedig, im 4ten Akte zu Nicosia, der Hauptstadt Cyperns; zwischen dem 3ten u. 4ten Akte liegt ein Zeitraum von 2 Jahren.

Der im 3ten Akte vorkommende Tanz wird ausgeführt von Hrn. M. LaRoche, Dem. Bidder und dem Corps de Ballet.

Die Dekorationen des 2ten, 3ten u. 4ten Aktes sind neu, und von der Composition des k. Hoftheatermalers Quaglio.  
Die Dekoration des 2ten Aktes stellt das Wohnzimmer Katharinens vor mit der Aussicht auf das Meer bei Mondbeleuchtung.  
Die erste Dekoration des 3ten Aktes stellt ein Gemach im Pallaste des Andrea Cornaro, die zweite den St. Marcusplatz mit der Kirche und dem Dogenpallaste links, dem Marcusthurme, den drei großen Masten und den Procuratien rechts; unter den von den Masten bis zur Kirche aufgehängten Teppichen (Panni) hat man die Aussicht auf die Piazzetta, das Meer und die Insel St. Giorgio.  
Die Dekoration des 4ten Aktes stellt einen Saal im k. Pallaste zu Cypern vor.  
Die Costümes, namentlich die des 3ten u. 4ten Aufzuges größtentheils neu, sind nach der Angabe des Costumiers Fries verfertigt.

Textbücher dieser Oper sind, das Stück zu 18 kr., an der Kasse zu haben.

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. Rang à 7 Pers. 8 fl. — kr.	Eine Loge im III. Rang . . . . . 7 fl. — kr.	Ein Sperrsig auf der I. Gallerie 1 fl. 12 kr.
Ein Logenplatz . . . . . 1 fl. 12 kr.	Ein Logenplatz . . . . . 1 fl. — kr.	Ein Sperrsig auf dem Parterre 1 fl. — kr.
Eine Loge im II. Rang . . . . . 9 fl. — kr.	Eine Loge im IV. Rang . . . . . 5 fl. — kr.	Parterre . . . . . — fl. 36 kr.
Ein Logenplatz . . . . . 1 fl. 24 kr.	Ein Logenplatz . . . . . — fl. 48 kr.	Gallerie . . . . . — fl. 15 kr.

Die Kasse wird um halb 5 Uhr geöffnet.

Anfang 6 Uhr, Ende halb 10 Uhr.

Der freie Eintritt ist aufgehoben mit alleiniger Ausnahme desjenigen, der laut der blauen Billets für alle Vorstellungen gültig ist.

Auf die gefälligen Bestellungen der verechrt. Abonnenten wird die Freitag den 3. Dezember Vormittags 10 Uhr erwartet, dann aber wie gewöhnlich über diejenigen Logen und Sperrsig, welche nicht beibehalten worden sind, disponirt.

Theaterzettel aus München



Haus zu entwerfen. Sein Modell zeigt einen gewaltigen zweistöckigen Prachtbau, zu dem eine lange auf Pfeilern ruhende Straße wie zu einem auf einem Hügel ruhenden Heiligtum einer fernen Welt hinaufführt. Dieses Haus wurde nie gebaut, obwohl der König bis zu seinem geheimnisvollen Tode – 22 Jahre später und drei Jahre nach Wagners Tod – seinen Plan nicht aufgab.

Neben Bayreuth haben in München Wagners Werke die sorgsamste Pflege gefunden, nachdem Wagner die Stadt nach nur anderthalb Jahren wieder verlassen hatte – verlassen mußte. Sein weiteres Verbleiben hätte vielleicht zu einer Regierungskrise geführt und den Thron in Gefahr gebracht. Die Münchener liebten ihren König und verabscheuten den landfremden Wagner, der in bisher unvorstellbarem Maße die Huld ihres Königs genoß. Die Freundschaft zwischen dem Jüngling auf dem Thron und dem alternden Meister schien suspekt, die reichlichen Zuwendungen des Königs an den Komponisten erbitterten Höflinge und Neider und Wagners Zusammenleben mit Cosima, der Gattin von Hans von Bülow, wurde als Skandal empfunden. Sowohl der König wie Wagner hatten sich bisher über alle Intrigen hinweggesetzt, bis es zur offenen Krise kam, als der einflußreiche Hofminister v. d. Pfordten durch einen Brief die schleichende Mißstimmung zur Drohung entfachte: „... Eure Majestät stehen an einem verhängnisvollen Scheidewege und haben zu wählen zwischen der Liebe und Verehrung Ihres treuen Volkes und der Freundschaft Richard Wagners. Dieser Mann, der es wagt, zu behaupten, die in Treue erprobten Männer im kgl. Kabinete genossen nicht die mindeste Achtung im bayerischen Volke, ist vielmehr seinerseits verachtet von allen Schichten des Volkes, in denen der Thron seine Stütze suchen muß und finden kann, – verachtet nicht etwa wegen demokratischer Gesinnung, die ihm die Demokraten selbst absprechen, sondern wegen seiner Undankbarkeit und Verätherie an Gönnern und Freunden, wegen seiner übermütigen und liederlichen Schwelgerei und Verschwendung, wegen seiner Schamlosigkeit, mit der er die unverdiente Gnade Eurer Majestät ausbeutet ...“

So mußte der „lutherische Musikant“ in die Verbannung gehen und nahm Aufenthalt in der Schweiz. In München beruhigten sich die Gemüter nur langsam, denn die Verbindung des Königs mit Wagner blieb bestehen und eine freigiebige finanzielle Hilfe für dessen Pläne ließ sich der König nicht verwehren. Nach dem *Tristan* und den *Meistersingern* erkannten auch Wagners Feinde in Hans Sachs das Porträt des Sachsen Wagner und achteten seine in kraftvoller Männlichkeit gereifte Resignation. Ein Jahr später hörten die Besucher zum ersten Male *Rheingold* und 1870 – gegen Wagners Willen – *Walküre*. Bis zum Jahre 1892 verzeichnet die Statistik bereits 742 Aufführungen von Wagners Werken, um die sich der Nachfolger Lachners, Hans von Bülow, hoch verdient gemacht hat.



Anstelle des regierungsunfähigen Bruders Otto wurde Prinz Luitpold Prinzregent, der, nüchtern und geschäftsgewandt, München endlich sein Festspielhaus schenkte, einen viel bescheideneren Bau als Sempers geplante Wallfahrts-Kathedrale der Kunst – aber, nach des Prinzregenten Meinung, ein Opernhaus, das der stark verschuldeten Stadt einige sichere Einnahmen bringen würde.

Am 20. August 1901 wurde es eröffnet, und es sollte für viele Jahre das Heim der Münchener Festspiele im August und September werden. „Der Deutschen Kunst“ steht noch heute über dem Portal zu lesen und bei der Eröffnung wurde nicht nur auf die strikte Verwirklichung der Wagnerischen Bühnenprinzipien hingewiesen, sondern den hochgestimmt erschienenen Besuchern auch die neueste technische Errungenschaft, die Regenanlage im Falle eines Feuers, zu ihrer feuchten Überraschung praktisch vorgeführt. Auffallend ist, daß die Münchener Oper als Premiertheater für die Opern der Wagnernachfolger kaum in Erscheinung trat. Offenbar maß man hier alles an den Dimensionen des Wagnerschen Riesenwerks und fand wenig Geschmack an den liebenswerten Opern von Komponisten, die an Wagner vorbei eigene Wege suchten: Peter Cornelius, Hermann Goetz, Hugo Wolf, Wilhelm Kienzl und Engelbert Humperdinck. Fast alle Opern dieser Komponisten sind in Weimar oder Mannheim zum ersten Male über die Bühne gegangen. München suchte und fand auch in der Wagnernachfolge seinen eigenen Weg.

Im Münchener Hofoper-Orchester blies der alte Strauß, der Vater von Richard, vierzig Jahre lang das Waldhorn. „Joachim auf dem Waldhorn“ nannte ihn der Dirigent Hans von Bülow bissig, und es muß ein Schauspiel für die Götter gewesen sein, zu beobachten, wie die beiden Männer, jeder selbstbewußt und des anderen Feind, im gemeinsamen Musizieren jeden Zwist vergaßen und nach himmlischem Schwelgen ihrem Ärger aufeinander wieder die Zügel schießen ließen. Doch Bülow übertrug seinen Groll nicht auf den Sohn, sondern verschaffte ihm die erste Gelegenheit, im anspruchsvollen Münchener Musikleben aufs Podium zu treten. Die Münchener Oper wurde später eine der bedeutendsten Pflegestätten für Richard Strauß' Opern, obwohl nur zwei von ihnen, *Capriccio* und *Friedenstag*, hier uraufgeführt worden sind. Richard Strauß wurde 1887 von Meiningen nach München berufen, als „dritter Kapellmeister“, wie er in seinen „Betrachtungen und Erinnerungen“ etwas sarkastisch bemerkt. Es war noch nicht alles pures Gold überlegener Souveränität, in dem der junge Kapellmeister in seiner ersten Zeit in München glänzen konnte. Strauß erinnert sich noch in spätem Alter an einen „grandiosen Umschmiß“ in *Zar und Zimmermann*, an die Einstudierung von Wagners *Feen*, für die vor der Generalprobe ein anderer Kapellmeister eingesetzt wurde, an die Premiere seiner Frühoper *Guntram*, die schon nach der ersten Aufführung



wieder vom Spielplan abgesetzt wurde, weil der Tenor erklärte, „er könne die anstrengende Partie nur weitersingen, wenn ihm kontraktlich eine höhere Pension zugesichert würde.“ Vielleicht war den Münchenern auch der echte Wagner lieber als eine Wagner-Nachfolge im Klanggewand von Richard Strauß. Erst mehr als 40 Jahre später erlebte München wieder zwei Erstaufführungen von Strauß-Opern: *Der Friedenstag* 1938 und *Capriccio* 1942. Es waren gleichzeitig die letzten Premieren von Opern des Meisters, denn sein letztes Werk, die Oper *Die Liebe der Danae*, wurde 1944 in Salzburg nur als festliche Generalprobe aufgeführt und erschien erst acht Jahre später auf der Bühne. So steht München am Anfang und am Ende von Richard Strauß' Lebensweg und hat inzwischen die Tradition der Dresdener Oper, der Stätte der Triumphe seines langen Künstlerlebens, übernommen.

Ungeduldig betrieb Bruno Walter 1910 die Lösung seines Vertrages mit Wien, um als Generalmusikdirektor nach München überzusiedeln. Als alle direkten Wege erfolglos blieben, half schließlich Katharina Schrott, die frühere Burgschauspielerin, die vertraute Freundin des Kaisers Franz Joseph. Der Wiener Hof entließ Walter aus seinem Vertrag zugunsten Münchens, allerdings mit einer geheimen Abmachung, daß Walter am 1. Januar 1919 als Hofoperndirektor nach Wien zurückkehren sollte. Als Bruno Walter 1912 sein neues Amt in München antrat, hatte Ernst von Possart, der virtuose Schauspieler, als Generalintendant der Königlich Bayerischen Hoftheater bereits die Mozart- und Wagnerfestspiele ins Leben gerufen und zu einer im In- und Ausland viel bewunderten ständigen Einrichtung gemacht. In der Welt der Großen Oper waren inzwischen neue Namen von Gewicht aufgegangen: neben Richard Strauß gehörten Hans Pfitzner, Walter Braunsfels, Joseph Haas und Hermann Wolfgang von Waltershausen zu den Exponenten des neuen Musiklebens der kunstfreudigen Stadt und zu den Vorgängern Walters am Dirigentenpult hatten Hermann Zumpe, Felix Mottl, Franz Fischer und Richard Strauß gezählt. So war durch kraftvolle Persönlichkeiten der Weg in die Moderne der Zeit vor dem ersten Weltkrieg vorgezeichnet. „Aber“, so schreibt Bruno Walter in seinen Lebenserinnerungen, „der Generalmarsch, der am 31. Juli 1914 nachmittags vor dem Münchener Prinzregententheater geschlagen wurde, weckte mich rasselnd und erschütternd zu der furchtbaren Wirklichkeit einer brennenden und rauchenden Welt, in der zu leben ich ungenügend organisiert war und blieb, und in der doch von da ab zu leben und meinen Weg zu suchen, das Schicksal mir befahl ...“ Als es während des Krieges aus Personalgründen immer schwieriger wurde, einen normalen Opernbetrieb aufrecht zu erhalten, fand Walter einen hochgestellten Musikanten, der ihm wenigstens einen Platz im Orchester ausfüllte: „Das war“, so erzählt Walter, „der wohlbekannte Prinz Ludwig Ferdinand, eifriger Arzt



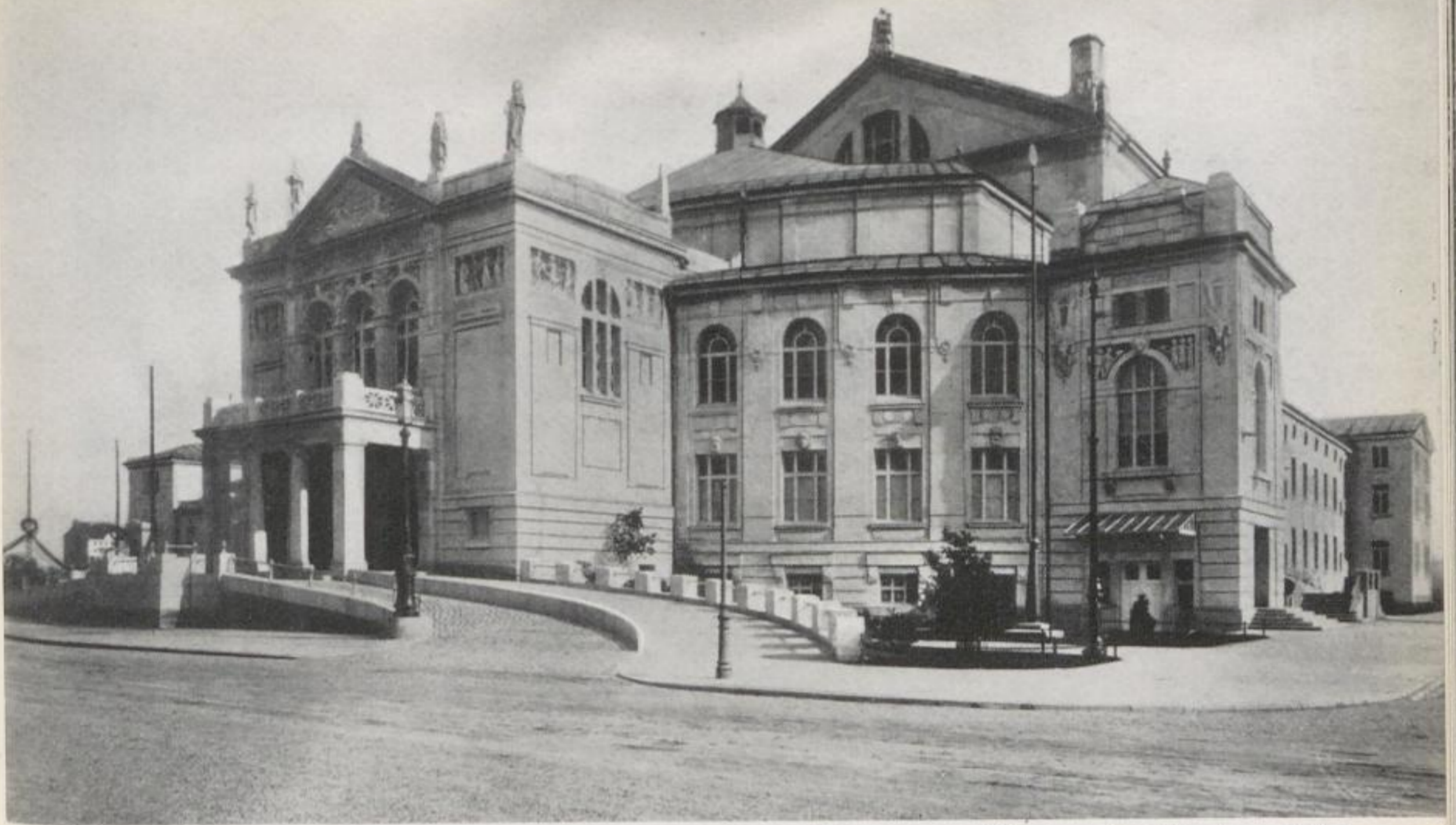
und begeisterter Geiger. Der ziemlich beleibte Herr mit blondbraunem Vollbart und freundlichen Augen strahlte förmlich Demokratie aus und war bei den Theaterarbeitern so populär wie im Orchester... Sein Platz im Orchester wechselte zwischen dem zweiten und dritten Pult. Gab es Soli am zweiten Pult, wie im Lohengrin, so sagte ich ihm: ‚Königliche Hoheit, heut müssen Sie am dritten Pult spielen‘, was er mit einem etwas deprimierten ‚Scho’ gut, scho’ gut, Meister...‘ beantwortete.“ Auch während des Krieges gab es bedeutende Entdeckungen auf der Opernbühne, wie Korngolds *Ring des Polykrates* und Pfitzners *Palestrina*.

München ging einer Glanzzeit der Opernkunst entgegen, die alle früheren Perioden erfolgreicher Musikpflege weit übertraf. In der anschließenden Zeitspanne standen die bedeutendsten Dirigenten dem Orchester und der Bühne vor: Felix Mottl, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss. Auf der Bühne waren die anspruchsvollsten Rollen der größten Opern des Weltrepertoires in der besten Besetzung vertreten. Aber die Münchener Oper ist auch auf der Ebene hoher Vollendung und internationaler Anerkennung und Bewunderung nie zum Allerweltstheater des internationalen Opernbetriebes geworden. Ihre besondere Eigenart prägte sich immer in der Förderung von Kräften aus, die dem Boden der kunstliebenden Stadt entstammten. Komponisten wie Hans Pfitzner, Ludwig Thuille, Walter Braunfels, von Waltershausen, Wolf-Ferrari und Josef Haas haben ebenso wie die Jüngeren Carl Orff, Werner Egk und Karl Amadeus Hartmann trotz des übermächtigen Einflusses von Richard Wagner und Richard Strauß ihren eigenen Weg gefunden. Eine „Münchener Schule“ ist hier entstanden, ein Feld der gemäßigten Moderne – man mag sie konservativ nennen, wenn man vor der Fülle des Reichtums im musikalischen Leben dieser Stadt den Sinn verschließen will. Eines ist allen Werken dieser „Neuen“ gemeinsam: sie alle strahlen unverwechselbar den Geist des „genius loci“ aus, jene bajuwarische Heimatverbundenheit, die der Gefahr, in internationale Gleichförmigkeit von Kunstprinzipien zu verfallen, klug aus dem Wege geht.

Als Bruno Walter nach München kam, war die Stadt schon die „Wagner“- und die „Mozart“-Stadt – als er München verließ, war sie außerdem die „Richard Strauß“- und die „Pfitzner“-Stadt geworden, und die Werke dieser vier Komponisten ertönen auch nach dem zweiten Weltkrieg wieder als Grundakkord der im alten Glanz wiedererstandenen Münchener Festspiele.

Die Ursprünge des Festspielgedankens sind schon recht alt. Schon 1854 hatte man Musteraufführungen klassischer Meisterwerke des Schauspiels veranstaltet und für die Oper wurden 20 Jahre später ähnliche Pläne entworfen und 1875 verwirklicht. Das erste Programm enthielt Werke von Wagner, Lortzing, Méhul und Cherubini. Schon vier Jahre später stand





Prinzregenten-Theater in München, 1901

Erstaufführung *Meistersinger von Nürnberg* in München 1868



Sach  
Land  
Bi





Franz Lachner



Felix Mottl



Hans von Bülow

Bruno Walter mit Hans Pfitzner und dem Kostümdirektor bei einer Besprechung  
vor der Uraufführung von *Palestrina* in München 1917



Sächs.  
Landes-  
Bibl.



der ganze *Ring* in geschlossenen Aufführungen auf dem Programm, und seitdem ist der Festspielgedanke lebendig geblieben. Ziel und Zweck dieser Spiele umschrieb die Intendanz: „... Es war die Absicht der Intendanz, den künstlerischen Standpunkt der Königlichen Hofbühne durch die Auswahl der besten deutschen Dicht- und Tonwerke aus der klassischen Periode, wie aus der Neuzeit, insbesondere den vielen, zu dieser Zeit hier weilenden Fremden darzulegen und ihnen zugleich durch deren Aufführung mit durchweg eigenen Kräften ein Urteil über die künstlerische Leistungsfähigkeit unserer Bühne zu verschaffen...“ Neben den hohen künstlerischen Zielen hatte man also auch recht materielle Vorteile im Auge, eine neue Erwerbsquelle für die Stadt und die Anregung des Fremdenverkehrs. An Zustrom zu den Spielen fehlte es nicht, so daß man die alten Pläne eines Festspieltheaters wieder hervorholte, jenes Projekts also, das einmal zu den Wunschträumen des jungen Königs Ludwig gehört hatte. Mit Hohn war dieser Plan damals zu Fall gebracht worden, und der Baumeister Semper, der Modelle und Entwürfe im Auftrag des Königs auf eigene Kosten angefertigt hatte, hatte sogar einen Prozeß gegen die Königliche Hoftheaterintendanz führen müssen, um wenigstens seine baren Auslagen zurückzuerhalten.

Ernst von Possart, der 1893 als Intendant bestellt wurde, betrieb die Pläne mit einer manchmal geradezu boshaften Energie. Denn ihm war von Anbeginn klar, daß sie in die heiligen Rechte von Bayreuth eingriffen. Schon die ersten öffentlichen Diskussionen über das Projekt riefen das Haus Wahnfried auf den Plan, und Cosima Wagner setzte ihren ganzen Einfluß ein, die Pläne zu Fall zu bringen. Ihre Abneigung gegen die Münchener Kunstpolitik hat sie nie mehr überwunden, und noch 20 Jahre später lehnte sie die Teilnahme an der Enthüllung eines Richard-Wagner-Denkmal vor dem Prinzregententheater ab. Possarts rastlose Tatkraft ließ sich nicht beirren und selbst überzeugte Wagnerfreunde fanden schließlich seine Lösung des Problems richtig, wenn sie auch nicht allein von künstlerischen Gesichtspunkten – wie der frühe Entwurf Wagners – sondern auch von praktischen Fragen der Bodenspekulation bestimmt war. Lange hat der Streit der Meinungen die Gemüter der Wagnerfreunde in München und Bayreuth beschäftigt, aber der schnelle und überzeugende Erfolg des neuen Unternehmens ließ schließlich alle weiteren Bedenken zurücktreten, und, die sich im heißen Streit „Lumpen“ und „Schufte“ genannt hatten, versöhnten sich wieder im Zeichen der Kunst. Bei der Einweihung des Prinzregententheaters hielt Ernst von Possart eine salbungsvolle Ansprache, deren rollendes Pathos man sich vorstellen kann, wenn man weiß, daß er es liebte, Wagners Verse aus dem *Parsifal* auf öffentlichen Rezitationsabenden vorzutragen:

hs.  
des  
sibl.



„Oh, welches Wunders höchstes Glück!  
Das deine Wunde durfte schließen.  
Ihr seh' ich heil'ges Blut entfließen  
In Sehnsucht dem verwandten Quelle,  
Der dort fließt in des Grales Welle!  
Nicht soll er mehr verschlossen sein!  
Enthüllt den Gral! – Öffnet den Schrein ...!“

Possart fehlte das Gefühl dafür, daß seine Rezitationsabende eine Entweihung dieses Mysteriums des Glaubens darstellten, das Wagner nicht einmal großen Bühnen außerhalb Bayreuths zur Aufführung überlassen wollte. Daß Possart weniger Gralshüter und mehr selbstbewußter Komödiant und geschickter Theaterleiter gewesen ist, erweist sich deutlich aus den Versen eigener Dichtung, die er beim Richtfest des Hauses vorgetragen hatte:

„... O, nur die Gelder her! Mir wern scho' fertig!  
Und heut', – ein kurzes Jahr drauf im November  
Zu Allerheiligen – schauns hin – da stehn mer.  
In einem Jahr – erlauben's, daß i lach' –  
Ist dieser Riesenbau schon unter Dach!  
Zwar kost' die Sache einen Haufen Geld,  
Doch das hat mich sehr wenig nur gequält ...“

Seit 1901 werden die Festspiele, ein Höhepunkt des Münchener und deutschen Opernlebens, jährlich im Sommer veranstaltet. Nur der zweite Weltkrieg und seine unmittelbaren Folgen haben den Zyklus unterbrochen. Längst ist der künstlerische Rahmen über die Musikwelt Wagners hinausgewachsen, dessen Name einmal die Anregung zu ihrer Begründung gewesen war. Im Jahre 1904 erschien zum ersten Mal Mozart auf dem Programm der Festspiele, 1913 Richard Strauß, 1919 Carl Maria von Weber und 1930 Hans Pfitzner. Die Großen des Auslandes fanden erst 1938 Einlaß in diesen „Der Deutschen Kunst“ gewidmeten Musentempel und seit 1959 ist der Rahmen um Ballettabende und Festkonzerte im Bereich des gesamten Weltrepertoires erweitert worden. Fast könnte man diese Erweiterung des Programms über den früheren engeren, aber typischen Bereich hinaus zu einem Internationalen Musikfest bedauern, wenn nicht der alte Dreiklang Mozart–Wagner–Strauß noch unüberhörbar durchklänge. Wieder steht Mozarts *La Finta Gardiniera* auf dem Spielplan – wie im Jahre 1775, als der Dichter Christian Friedrich Daniel Schubart in der einzigen von damals erhaltenen Kritik über die Aufführung in der „Teutschen Chronik“ schrieb: „... Auch eine Opera Buffa hab ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart. Sie heißt ‚La Finta Gardiniera‘. Genieflammen zückten da und dort, aber 's ist noch nicht das stille, ruhige Altarfeuer, das in Weyhrauchswolken gen Himmel steigt – den Göttern



ein lieblicher Geruch. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben ...“ – So spannt sich der Bogen von Mozart bis zur Moderne unserer Tage, vom Prinzregententheater zum Cuvilliés-Theater, vom reichhaltigen Weltstadtrepertoire der noch heimatlosen Bayerischen Staatsoper über die Festspiele im erweiterten Geiste Bayreuths bis zu den Reihen „zeitgenössischer Werke“, die seit 1946 die Seltenheiten der neuesten Schaffensperiode auf dem Gebiet von Oper und Ballett zur Diskussion stellen.

Ein umfassendes, ein anspruchsvolles Programm im besten Sinne der deutschen Operntradition, die sich so markant vom Stagione-Betrieb der großen ausländischen Opernbühnen unterscheidet. Der ganzjährige Spielplan, das reiche Repertoire, die hohe Zahl der Uraufführungen und die Ensemblepflege stellen höchste Ansprüche an die künstlerischen und finanziellen Kräfte. München spürt besonders stark den Druck, der durch hohe Aufwendungen, durch den Mangel an Fachkräften und den Wettbewerb mit anderen Bühnen ausgelöst wird und ständig steigt. Schon erwägt man die Notwendigkeit, den Spielplan zu vereinfachen – ein schlechter Ausweg zweifellos, der den erstrebten Weg zum „Nationaltheater“ möglicherweise in Frage stellen kann.

Mit einem Aufwand von etwa 46 Millionen Mark soll das Haus der Bayerischen Staatsoper wieder aufgebaut werden. Es soll in Parkett und fünf Rängen 2006 Besuchern Platz bieten. Das Gesicht der alten Oper will man weitgehend erhalten und die modernsten technischen Einrichtungen sollen dem Opernbetrieb zur Verfügung stehen. Das Richtfest des neuen Hauses wurde 1961 gefeiert und mit der Spielzeit von 1963, so hofft man, wird sich der Vorhang zur Eröffnungsvorstellung heben.



## WIEN

Kaiser Leopold I., selbst komponierender Musikfreund, erbaute 1659 auf dem Äußeren Burgplatz in Wien ein kleines Operntheater. 1667 errichtete man auf dem Platz der Hofbibliothek ein „Haupttheatrum auf der Bastey“ und 1706 wurde ein kaiserliches Operntheater in den Redoutensälen eröffnet. Die Schaustücke aus den Heldengeschichten des Altertums, die zur Huldigung des kaiserlichen und der fürstlichen Häuser von italienischen Komponisten verfaßt wurden, waren nur ein Teil der höfischen Vergnügungen. Wichtiger waren die sommerlichen Ballette in den Parks, die Pferdeballette, bei denen die Mitglieder des Hofes selbst mitritten, die Feuerwerke und die winterlichen Schlittenfahrten mit Musik. Die Geburtstagsopern für Kaiser Leopold wurden in Schloß und Park Schönbrunn im Freien aufgeführt. Erst im neuen Schloß Schönbrunn, das im Jahre 1700 errichtet wurde, entstand ein fester und festlicher Rahmen für Opernspiele. Die bedeutendsten Komponisten, wie Scarlatti, Hasse und Jomelli, haben eigens für Wien Opern geschrieben und standen sogar zeitweise in Diensten des Wiener Hofes. Die österreichischen Kaiser haben sich ihre Musikliebe viel Geld kosten lassen.

Freilich diente nicht aller finanzielle Aufwand edlen musikalischen Zwecken, und noch 1754 ließ sich die Vossische Zeitung von recht groben Vergnügungen am Wiener Hofe berichten: „Hier sind noch die außerordentlichen Lustbarkeiten, welche der Prinz von Hildburghausen zu Schloßhof den Kayserlichen Herrschaften zu Ehren angestellt, beinahe der einzige Gegenstand aller Gespräche. Man brauchte etliche Bogen, wenn man alle die Lustbarkeiten aufführen wollte, die während der Anwesenheit beyder Majestäten zu Schloßhof die Sinne vergnüget. Prächtige Tafeln, Wald- und Wasserjagden, Serenaten, Opern und Concerte haben täglich abgewechselt. Nichts aber hat die Masquerade verschiedener Thiere übertroffen. Ein Wolf und Bär sind dabeystehend als bucklichte Männer, ein Geisbock als ein Jude, ein anderer als Pantalon erschienen, wobey der auf dem Wasser schwimmende Wald mit Füchsen, Enten, Rebhühnern, Tauben, Wachteln, Gänsen usw. angefüllet gewesen. Die Füchse, Hasen und Schweine sind aus einem großen Gebäude zu den Fenstern herausgesprungen, da sie sich denn meistentheils zu Tode gefallen ...“ Und das Wiener Bürgervolk stillte seinen Theaterhunger bei den treuherzig-simplen Singspielen und Burlesken, die die Komödianten in den Wiener Vorstadttheatern aufführten. Auch auf den Brettern dieser Bühnen galt es, zur Oper Distanz zu bewahren: kamen Arien vor, so waren sie den Standespersonen zugeschrieben, während die Gestalten aus dem Volke die possenhaften Couplets vortrugen.

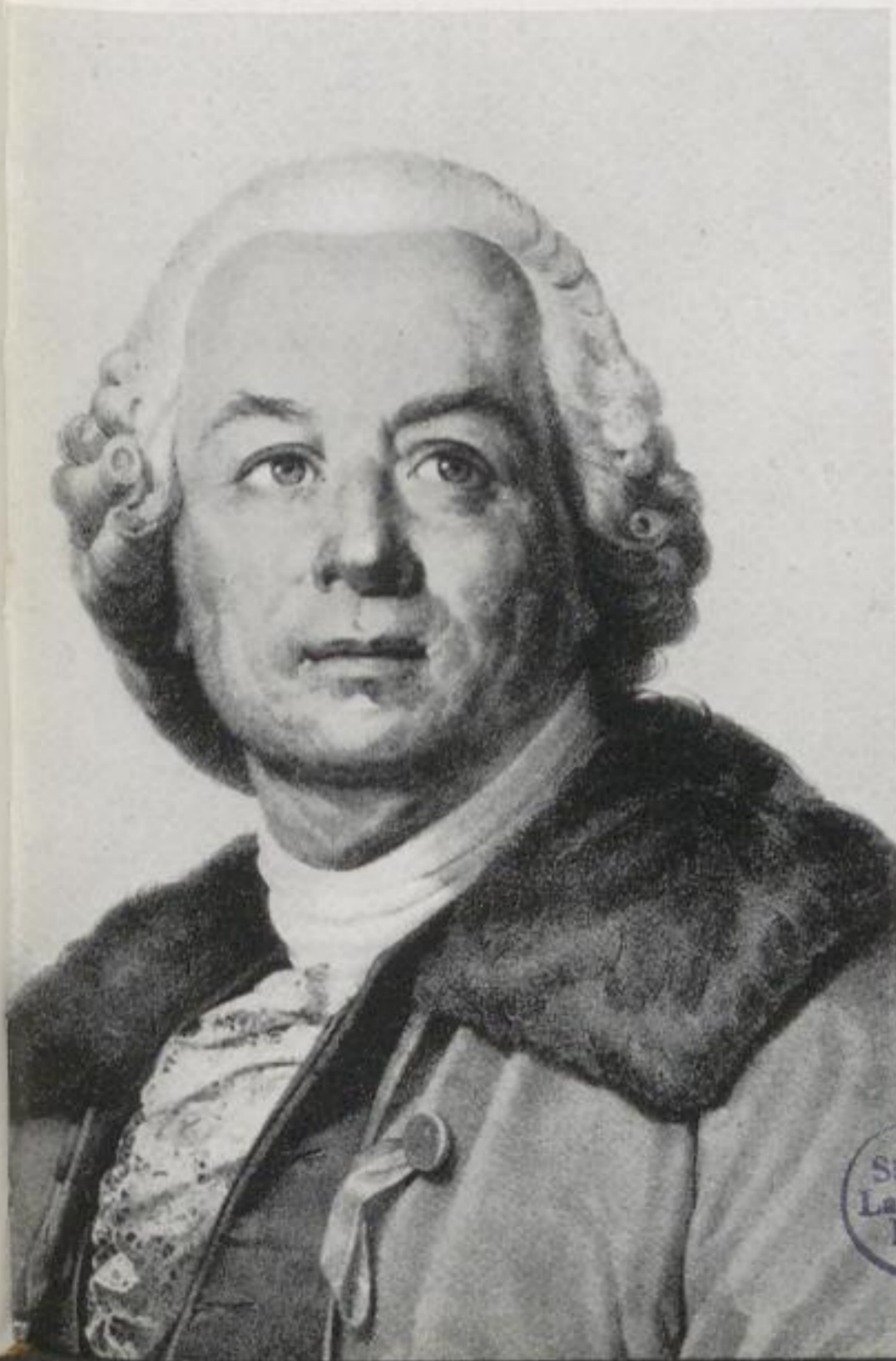




*Il pomo d' oro* (Cesti) 1667, Schlußballett

Christoph Willibald Gluck (1714—1787)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791)



Sächs.  
Landes-  
Bibl.







*Die Bergknappen* (Umlauf) das erste deutsche Singspiel im Burgtheater, 1778  
 Szenenbild aus *Die Zauberflöte* (Mozart), 1794



Sachs.  
 Landes-  
 Bibl.

PAPAGENO. Hier meine Schönen, übergeb ich meine Vögel.





Sächs.  
Landes-  
Bibl.

Mad. Milder Hauptmann, als Alceste.





Die Wiener Hofoper  
in der zweiten Hälfte  
des 19. Jahrhunderts



S. 149:  
Anna Milder-Hauptmann  
in *Alceste* (Gluck)

150

Sächs.  
Landes-  
Bibl.



In Venedig waren bereits die Schüler des Opernbegründers Monteverdi am Werk, in Florenz neigte die erste Blütezeit der Oper schon ihrem Ende zu, in Neapel hatte schon 60 Jahre vorher Alessandro Scarlatti seiner Stadt die erste Rolle im Opernleben Italiens verschafft und selbst Hamburg hatte schon seine Glanzperiode unter Keiser und Mattheson erlebt. In Wien kannte man das alles aus Gastspielen, aber den eigenen Weg zur Oper hatten die Wiener noch nicht gefunden, die musikalische Synthese aus dem reichen Erbgut aus Frankreich, Italien, Spanien und Ungarn mit der ernstesten Besinnlichkeit aus dem deutschen Musikempfinden. Vor zwei Generationen waren die Türken endgültig vor Wien geschlagen worden. Eine Gefahr für ganz Europa war abgewendet und Wien würde nicht nur zur südlichen Festung Europas, sondern auch immer mehr zum Ziel von Künstlern und Gelehrten aus allen Ländern des Kontinents. Die Festung war im Begriff, auch zum künstlerischen Mittelpunkt zu werden. Einer der ersten, die es nach Wien zog, war Christoph Willibald Ritter von Gluck, der am Geburtstag der Kaiserin im Jahre 1743, damals noch nicht 30 Jahre alt, zum ersten Male ins Rampenlicht der Wiener Oper trat. Von 1754 bis 1764 war er Hofkapellmeister der Wiener Oper, eine für Wien und ihn selbst entscheidende Zeit, in der Glucks frühe Erfahrungen in der italienischen, französischen und norddeutschen Opernkunst zu Synthese und eigener Gestaltung drängten. Doch der Gedanke Glucks „Das Wort sei Herr der Melodie, nicht ihr Sklave“, die Reform vom Text aus, blieb den Wiener Opernbesuchern noch fremd, und erst als Gluck 1780 nach Wien zurückkehrte, fand er, daß die Früchte seiner Arbeit inzwischen herangereift waren. Hier war 1768 Mozarts *Bastien und Bastienne* uraufgeführt worden und Mozart stand im Begriff, ständig nach Wien überzusiedeln, um allerdings dort zunächst wenig geeignete Aufgaben, geringes Verständnis für seine frühen Meisterwerke und einen noch immer heftigen Streit um das Italienertum in der Musik vorzufinden. Außerdem hatte die Oper noch immer keinen festen Platz in der Donaustadt. Doch, das Buch der Wiener Oper war aufgeschlagen und die Namen Gluck und Mozart füllen die ersten Seiten seiner glanzvollen Geschichte.

Zwei Theater streiten um die Ehre, die direkten Vorfahren der späteren Staatsoper zu sein: das Theater „nächst der Burg“, das im Jahre 1748 an der Stelle des alten Hofballhauses gebaut worden war, und das Kärntnertheater. In beiden liegen die Wurzeln des Wiener Singspiels, des liebenswerten Beitrags des Wienertums auf dem Gebiet der musikalischen Komödie. Aber erst auf allerlei Umwegen fand die Oper Zugang zu den beiden Häusern. Das Wiener Theatervolk, schaulustig und beifallsfreudig, aber durch Possen und ganze Dynastien von begabten Komikern an eine anspruchslöse Kost von Spektakelstücken, Zauberpossen und Hanswurstiaden gewöhnt, hatte seine Liebe zur Oper als Kunstform noch nicht ent-

hs.  
des  
ibl.







ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, um den Gefühlsausdruck und die Gewalt der Situationen zu verstärken“. In diesem Ausspruch scheint alles vorweggenommen, was die Entwicklung der Oper in den folgenden Generationen über Mozart, Wagner und Richard Strauß bis in unsere Tage bestimmt hat. Diese frühen Stationen des langen Weges liegen im Burgtheater und im Theater am Kärntnertor. Ihre Höhepunkte sind die zeitlos grandiosen Entdeckungen von Mozarts Singspielen *Figaros Hochzeit* und *Cosi fan tutte*. Der in Prag zuerst aufgeführte *Don Giovanni* wurde bald nachher dem Wiener Publikum vorgestellt. Auch die *Zauberflöte*, die eine neue Entwicklungslinie der Oper einleiten sollte, hat ihren Weg von Wien aus angetreten. Doch das erkannten damals nur wenige, und man glaubte, dem traditionellen Geschmack der Opernbesucher noch weit entgegenkommen zu müssen. So wurden Mozarts Opern mit italienischen Titeln angekündigt und von italienischen Sängern gesungen, „damit sie für die Wiener leichter zu verdauen seien“ meinte der Kaiser. Wien befand sich halt

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Die Zauberflöte'. At the top left, it is labeled 'Johann Wolfgang Mozart' and 'No. 21'. The score consists of several staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. There are several handwritten annotations in Italian, such as 'Allegro', 'Allegro', and 'Allegro', indicating the tempo. The notation is dense and characteristic of Mozart's handwriting.

Partitur *Die Zauberflöte* in Mozarts Handschrift



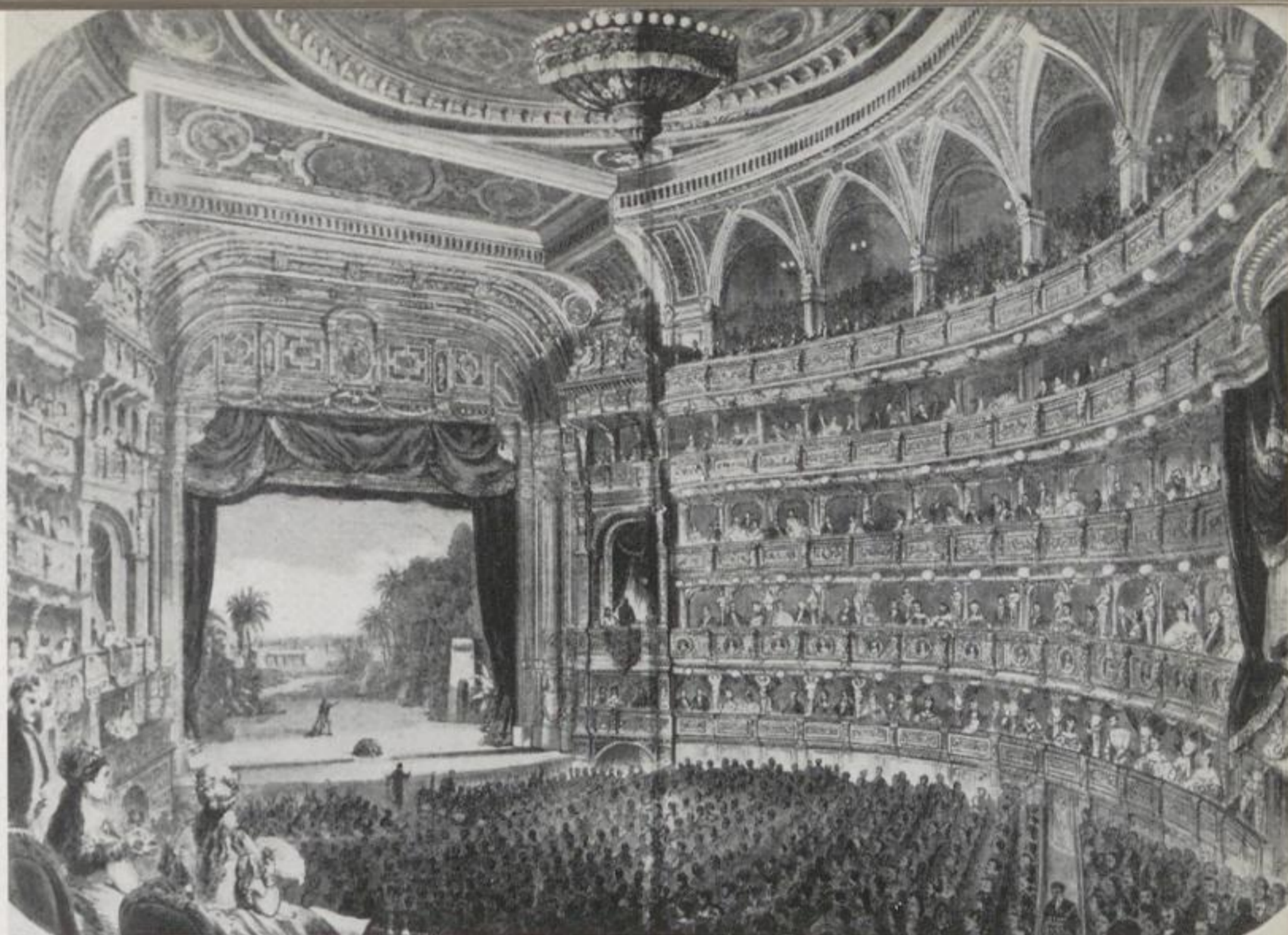
erst am Anfang des Weges, der es einmal in die erste Reihe der Opernstädte der Welt führen sollte. Und nicht alles stand unter einem glücklichen Stern.

Die *Zauberflöte* wanderte zehn Jahre nach ihrer Uraufführung an das von Schikaneder, dem Logenbruder Mozarts, 1801 gebaute Theater an der Wien und wurde dort Traditionsoper. Schon der bewegliche Schikaneder hatte mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu tun und versuchte, seine Last durch die Einrichtung eines Regenschirmverleihs etwas zu mindern. Seinen Nachfolgern ging es nicht besser, so daß das Haus im Laufe seiner hundertsechzigjährigen Geschichte oft seinen Besitzer wechselte. Aber es fand sich immer wieder jemand, der bereit war, sein Vermögen für Wiens beliebtestes Haus einzusetzen. Hier waren die Komponisten und Sänger dem Herzen der Wiener am nächsten. Hier gab es keine Unterschiede des Standes und stolze Namen zieren die Programmzettel der Zeit: Beethoven und Schubert, Lortzing und Suppé und die ganze Garde der Wiener Meister der Operette. Hier haben sie alle gesungen, von Jenny Lind bis Richard Tauber. Im Auditorium hat man in dieser langen Zeit seltsame Gesichter gesehen: Nach dem letzten Krieg nahmen sowjetische Soldaten die Plätze ein, auf denen wenige Jahre nach der Erbauung des Hauses die Soldaten Napoleons gesessen hatten.

Am 20. November 1805 wurde Beethovens *Fidelio* zum ersten Mal aufgeführt. Sieben Tage vorher waren die französischen Truppen unter Marschall Murat eingerückt und hatten den Wienern für einige Zeit die Lust an abendlichen Vergnügungen genommen. So war das Haus nur gering und zum großen Teil von Angehörigen der französischen Armee besetzt. Verständlich, daß die Franzosen, an andere Opernkost gewöhnt, dem Werk Beethovens wenig Verständnis entgegenbrachten. Aber auch die Besetzung der Oper war zweifellos nicht ausreichend. Die Darsteller waren mit dem Geist des ungewohnten Werks ebenso wenig vertraut wie mit Beethovens Musik, und auch die begabte Hauptdarstellerin, die zwanzigjährige Anna Milder, konnte damals noch nicht überzeugend wirken. Später wurde sie eine der besten Leonoren, und Beethovens Oper war erst neun Jahre später der Erfolg beschieden.

Der Geburtstag der heutigen Staatsoper ist der 25. Mai 1869. An diesem Tage eröffnete Kaiser Franz Josef die Kaiserliche Hofoper. Er sollte noch fast ein halbes Jahrhundert ihrer glanzvollen Geschichte erleben. Den Wienern war ihr altes, berühmtes Kärntnertortheater zu klein geworden, das ihre Kaiserin Maria Theresia gebaut und das seit 1810 Opern aufgeführt hatte. Dieses Haus mit seinen niedrigen Korridoren und dunklen Ecken, aber einer himmlischen Akustik, hatte manchen Triumph erlebt: hier hatten die Wiener Musikfreunde Nicolai, Donizetti, Meyerbeer und Rossini zugejubelt. Für dieses Theater hatte Weber seine Oper *Euryanthe*





Wiener Hofoper um 1870

x  
Alban Berg (1885—1935)

x  
Arnold Schönberg (1874—1951)



Sächs.  
Landes-  
Bibl.







komponiert. Beethovens *Fidelio* und seine Neunte Sinfonie erklangen hier zum ersten Male. Und Richard Wagner erlebte hier einen besonderen Triumph. Seine politische Verbannung und sein ängstliches Mißtrauen vor Verfälschungen und Mißverständnissen hatten ihn veranlaßt, seinen *Lobengrin* von den großen Bühnen fernzuhalten, die ihm nicht gestatten wollten, den Proben beizuwohnen. Auch die Wiener Oper hielt sich stillschweigend an den Bann, den die Höfe Europas über den politischen Revolutionär Wagner verhängt hatten. Aber das Wiener Publikum überwand den Widerstand des Hofes. Johann Strauß hatte Wagners Melodien in vielen Konzerten bekannt gemacht, und die Öffentlichkeit verlangte immer lauter, seine Werke endlich auch auf der Bühne kennenzulernen. So kam es am 19. August 1858 zur Aufführung des *Lobengrin* und damit zu einem Erfolg, der sogar den strengen Kritiker und Wagnerfeind Hanslick für einige Zeit zum Schweigen brachte. Wagner aber hörte sein Werk hier erst drei Jahre später und war begeistert. „... Ein himmlisches Opernhaus!“, schrieb er, „Eine Menge wunderbarer Stimmen, eine schöner als die andere ... Chor und Orchester bezaubernd ...!“

Das neue Haus an der Ringstraße, das an architektonischer Großzügigkeit und dekorativer Pracht dem Aufblühen und der wachsenden Bedeutung der Hauptstadt Ausdruck gab, wollte den Wienern zuerst nicht so recht gefallen. Vielleicht fühlten sie sich in gewohnter Anhänglichkeit an das Altbewährte in der intimen Akustik des alten Opernhauses mehr heimisch. Giftige Karikaturen in ihren Gazetten beschäftigten sich mit jeder dekorativen Einzelheit des neuen Hauses und trieben sogar einen der beiden Architekten zum Selbstmord. Als aber Wiens Große Welt entdeckte, daß das Gold und der rote Plüsch der Logensessel und die strahlende Beleuchtung einen brillanten Rahmen für ihre Uniformen und die Roben und Juwelen ihrer Damen boten, da verstummte der Widerstand und das Bild eines festlichen Opernabends fand feste Konturen: in der Hofloge Mitglieder der Kaiserlichen Familie, in Parkett und Logen die Aristokratie, der reich gewordene Bürgerstand aus den verschiedenen Nationen der Völkermonarchie, im Hintergrund des Parketts die jungen Offizier-Kadetten, die als Gäste des Kaisers für ein paar Groschen Zutritt hatten, nahe der Bühne die bejahrten „Ballett-Onkels“, die nachher den Feldstecher mit dem Monokel tauschten und sich mit ihren Freundinnen bei Sacher wiedersahen ... Und hoch oben auf der Galerie Peperl und Evi, die, eng umschlungen, ihre Augen mehr in dem mitgebrachten Klavierauszug als auf der Bühne hatten und nach Wagners Leitmotiven suchten.

Die Musik kam neben dem äußeren Glanz im musikfreudigen Wien nicht zu kurz, wenn auch die Auffassungen über die Qualität einer Oper zwischen Parkett, Logen und hinauf zur Galerie beträchtlich voneinander abwichen: die alten Damen und Herren auf den teuren Plätzen lebten noch in



der treuherzig-galanten Welt des Biedermeier, als Wien die anerkannte Zentrale der Oper in Europa gewesen war, in der Rossinis schnell geschriebene Opern den Ton der musikalischen Mode bestimmten. Höher hinauf in den Logenrängen sah man mit Spannung jedem neuen Werk der „Jungen“ entgegen, der Wagner, Verdi, Weber – und das junge Volk auf den Holzbänken unterm Dach piff auf jede Konvention und wollte nur das Neueste gelten lassen. Aber da gab es eng gezogene Grenzen.

Diese Grenzen bestimmte der Rotstift des Zensors. Man kannte diese viel kritisierte Einrichtung schon seit mehr als 100 Jahren, und noch immer galten die Richtlinien der Zensurinstruktion vom Jahre 1795, die das früher vom Hofe ausgeübte Zensurrecht kodifizierte, das klassische Vorbild für manche ähnliche Einrichtung in anderen Ländern. Die Zensur achtete auf dreierlei: auf den Stoff des Werkes, auf die Moral und den Dialog. Zur Moral gehörte nicht zuletzt die Staatsmoral, die Unverletzbarkeit des Absolutismus. Es ging nicht an, auf der Bühne einen Regenten zu zeigen, der schon bei Lebzeiten der Krone entsagte. Die Tugend mußte immer verehrungswürdig sein, das Laster bestraft werden. Zwei verliebte Personen durften nie die Bühne gemeinsam verlassen, es sei denn in Begleitung einer dritten Person. Die Männer durften zwar der Frauentugend Fallen stellen, aber die Tugend der Frauen durfte nie ernstlich in Gefahr geraten, und die politische Moral verlangte, daß gefährliche Begriffe wie Aufklärung, Freiheit, Gleichheit von der Bühne verbannt blieben. Ganz zu schweigen etwa von der Hinrichtung eines Regenten, auch wenn das historische Ereignis tausend Jahre zurücklag. Wenn der bürokratische Zensor meinte, daß ein neues Stück irgendeine bewährte Einrichtung „bedrohte“, dann verbot er die Aufführung oder verlangte Änderungen, die oft genug den Sinn entstellten und den unglücklichen Autor zur Verzweiflung trieben. Einer von ihnen, dem wie allen anderen der Rechtsweg gegen die Zensur versperrt war, half sich auf seine Weise: in seinem Grimm gegen den obersten Zensor Sedlnitzky nannte er den einen seiner beiden Hunde „Sedl“ und den anderen „Nitzky“, – und er soll sich niemals in der Reihenfolge der beiden Namen geirrt haben, wenn er seine Hunde rief.

Diese für den „Vormärz“ typische Einrichtung hatte ein zähes Leben, und noch Verdi hatte die schwere Hand des österreichischen Zensors zu spüren, solange Mailand und damit die Scala zum Herrschaftsbereich des Kaiserreichs gehörten. Aber staatliche Zensuren, das ist alte Erfahrung, schärfen nicht nur die Federn der Autoren, sondern auch die Ohren der Zuhörer, und der intelligente, wache Theatergeist der Wiener sorgte dafür, daß der Rotstift des Zensors ihren Bühnenstil nicht auf die Dauer unterdrücken konnte.

Aber das war nicht alles: neben der Zensur, die langsam einem unrühmlichen Ende entgegenging, sahen sich die Wiener einer anderen Macht ge-



genüber, die ihnen vorschreiben wollte, was ihnen zu gefallen habe, der Kritik. Jeder las daheim oder im Kaffeehaus die „Neue Freie Presse“, in der der gefürchtete Eduard Hanslick vierzig Jahre lang seine Opernkritiken schrieb. Jeder kannte ihn, den kleinen, eitlen Mann, der die Kritik in der Form des musikalischen Feuilletons meisterhaft beherrschte und der boshaft und unversöhnlich die Musik von Berlioz, Wagner, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf und Verdi noch in Grund und Boden verdammt, als deren Weltgeltung schon unbestritten war. Er hat seine Leserschaft nicht zum Verständnis neuer Musik geführt, sondern mit bewundernswertem Fingerspitzengefühl diejenigen Auffassungen jahrzehntelang vertreten und brillant formuliert, die das liberale, konservative Bürgertum seiner Zeit selbst für richtig hielt. Richard Wagner hat ihm in der Person des Beckmesser, der ursprünglich „Hans Lick“ hieß, ein Denkmal gesetzt, das ihn überlebt hat. Als Hanslick 1904 die Feder aus der Hand legte, war längst ein neues Musikzeitalter angebrochen.

Im dritten Auftritt des ersten Aufzuges seiner *Meistersinger* hat Wagner seinen Erzfeind Hanslick als den Urtyp des pedantischen, nur mit dem Zentimetermaß der Vergangenheit messenden Kunstrichters auf die Bühne gestellt. War er das wirklich? Ein Beobachter des Opernbetriebes, der wie Hanslick 40 Jahre lang das Geschehen in der Hofoper und im allgemeinen Musikbetrieb seiner Zeit beschrieben, gelobt, getadelt und verdammt hat, und der damit zu einer Institution der Wiener öffentlichen Meinung geworden war, gehört zweifellos zu den Kräften, die an der Gestaltung des Opernwesens ihrer Zeit einen gewichtigen Anteil hatten. Daß er der deutschen, manchmal etwas schwerblütigen, in weite Dimensionen schweifenden Bühnenkunst innerlich fremd gegenüberstand und ihr die gefälligere Glätte des italienischen und französischen Geistes vorzog, mag an seiner französischen Erziehung gelegen haben. Dieser verdankte er zweifellos die großen Vorzüge seiner Schreibfertigkeit, die Klarheit und Anmut seines Stils, die vollkommene Beherrschung des musikalischen Feuilletons. Aber das erklärt nicht alles. Eitelkeit und persönliche Empfindlichkeit haben nicht selten seine Feder geführt, und ein nicht geringer Opportunismus, der ihn unwiderstehlich im Bann der gesellschaftlichen Konventionen seiner Zeit und der Wiener konservativ-liberalen Gesellschaft festhielt.

Warum er in seiner Zeitung enthusiastische Aufsätze über Wagners *Tannhäuser* geschrieben hatte, während er später jede Note dieses Komponisten ungehört verdammt, ist niemals recht geklärt worden. Eine widerspruchsvolle Persönlichkeit. Vielleicht hat er rechtzeitig erkannt, daß der enge Pfad eines Wegbereiters und Heroldes einer neuen Musik ihm nicht vorgezeichnet war. Vielleicht ist ihm schon früh klar geworden, daß sein Beruf nicht eigentlich der eines Kritikers sei, sondern vielmehr eines Sprachrohrs der öffentlichen Meinung, die seiner eleganten Feder diktierte,



was sie selbst auf dem Gebiet der Oper für gut, schön und damit richtig hielt. Die naive Genußfreude des Wienertums der siebziger Jahre war auch Hanslicks Richtschnur, und er verschloß sich unbelehrbar allen neuen Strömungen einer Zeit, die den ganzen Reichtum der Musik weit über die Romantik und die Wiener Klassik hinaus neu zu hören und zu erleben begann. So trifft Wagner in der Person Hanslicks eigentlich die liberal-konservative Gesellschaft seiner Zeit und mit ihr jene Kräfte bequemer Beharrung im Hergebrachten, die den Fortschritt hemmen und die dem Kritiker das Recht zubilligen, der Kunst Gesetze zu geben, während sie es dem schöpferischen Musiker verwehren.

In einer Glanzperiode ohnegleichen erschienen in Wien alle Großen der Oper, Komponisten, Dirigenten und Sänger, auf der festlichen Bühne und fanden ein Publikum, das immer bereit war, sich begeistern zu lassen. War es nicht das Opernwerk selbst, dann hatte man bedeutende Sänger zu bewundern wie Amalia Materna, Maria Gutheil-Schoder, Richard Mayr, Battistini oder die einmalige Jeritza. Dazu die Weltelite der Dirigenten: Hans Richter, Felix Mottl, Weingartner, Mahler, Bruno Walter, Furtwängler und Toscanini – und nicht zuletzt das Ballett und ein Orchester von einmaligem, echt wienerischem Charme. Schon Verdi äußerte höchstes Lob für das Orchester in einem Brief vom Jahre 1876, in dem er im übrigen in der Interpretation der Musik in den „Nordischen Ländern“ nicht viel Gutes findet. Wien, die Oper zwischen Nord und Süd, bildete schon damals eine Ausnahme, und mancher berühmte Dirigent hat feststellen müssen, daß die österreichischen Musiker nicht gern auf Exaktheit reagieren, sondern vielmehr die Freiheit schätzen, sich von der Musik zu einem harmonischen, vom Gefühl bestimmten, vollkommenen Zusammenspiel tragen zu lassen. Der Grund dafür? Die Wiener Orchester verfügen über eine Eigenschaft, die kein anderes Orchester kennt, das „Zubipassen“. Was man darunter zu verstehen hat, erklärt der Wiener Musikkritiker Max Graf: „... Wer würde aus den großen Walzern von Johann Strauß nicht das Jauchzen heraushören, die naturhafte Lust zu springen und zu jodeln, die sinnliche Verliebtheit in die Melodie! Niemals kann man diese Walzer ‚korrekt‘ spielen, im genauen Metronomrhythmus, in regelmäßigen Dreivierteltakten. Man muß eben ‚zubipassen‘ können und die Melodien mit aller Lust am Improvisieren spielen, schwelgerisch, mit der sinnlichen Lust eines Verliebten, lebensfreudig, denn all dies steckt im Begriff des ‚Zubipassens‘, das nicht eine Spieltechnik, sondern ein Lebensgefühl ist, das aus der Musik herausbricht und ihr Leben gibt... Es ist die elementare, naturhafte Musikfreude vergangener Zeiten, die in Österreich sich im ‚Zubipassen‘ so erhalten hat, wie im Dialekt Österreichs mittelalterliche Sprachformen weiterleben. Im ‚Zubipassen‘ ist das Glücksgefühl des Musizierens viel frischer, lebendiger, ursprünglicher. Musik wird Erlebnis



und das Erleben der Klänge, wenn der ‚Zubipasser‘ Klang mit Klang beantwortet, eine Liebkosung, eine Umarmung und der Austausch von Zärtlichkeiten. Wie in der Liebe ist das ‚Zubipassen‘ etwas Seltenes und Beglückendes, das der liebe Gott offenbar in Österreich erfand, vielleicht als er im Wiener Wald sein Absteigequartier nahm, was ein Wiener Couplet-sänger mit gebührend frommer Verehrung besungen hat ...“ So also ist das mit dem „Zubipassen“, um das die virtuosen amerikanischen Orchester Wien beneiden und das es zum Beispiel Richard Strauß oft gestattet hat, ohne Probe zu dirigieren. Wen soll es da noch verwundern, daß das Wiener Opernballett, von solchem Orchestermusizieren getragen, in seiner virtuosens Gelöstheit und lachenden Daseinsfreude seit langem zur Spitzenklasse der Welt gehört! Wien hat immer sein Opernballett geliebt, die Schönheit und federleichte Anmut seiner Frauen bewundert und ihre zahllosen Skandalgeschichten verständnisvoll verziehen.

Bei dem durch Landschaft, Geschichte und Temperament begründeten musikalischen „Urtalent“, unterstützt durch die Gabe des „Zubipassens“, sollte man annehmen, daß das Wiener Opernpublicum sich an die Spitze drängte, wenn es darum ging, neuen Werken zum Erfolg zu verhelfen. Überblickt man diese Seite des Wiener Opernlebens, so bestätigt sich diese Meinung nicht. Man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß die Wiener ihren Enthusiasmus aufsparten, bis sich ein neuer Meister anderswo durchgesetzt und die offenbar in Wien unvermeidliche Periode des ablehnenden Unverständes überlebt hatte. In den ersten 70 Jahren nach der Gründung der Hofoper hatte es dort nicht mehr als 23 Uraufführungen gegeben, darunter wenig profilierte Werke wie die von Karl Goldmark und Julius Bittner. Die bedeutendste mag Massenets *Werther* gewesen sein. Im Vergleich zur Scala ein betrüblicher Rekord, denn dort brachte man in derselben Zeit und bei einer um vier Monate kürzeren Spielzeit die doppelte Anzahl neuer Werke auf die Bühne. Ungeteiltes Vergnügen aber lösten alle Geschichten zwischen und hinter den Kulissen und in den Direktionsbüros und Kanzleien aus, die den Streit um Gut und Schlecht in die Oper begleiteten. So hatten die Wiener mit lebhafter Spannung schon im Winter 1785/86 den Wettstreit von drei Komponisten um die Wahl ihres neuen Werks für die Erstaufführung erlebt: Mozart, Salieri und Righini. Mozart hatte seine Oper in kaiserlichem Auftrag geschrieben und war „... so empfindlich wie ein Pulverfaß und schwor, er werde die Partitur seiner Oper ins Feuer werfen, wenn sie nicht zuerst aufgeführt werde ...“

Auch Righini hatte viele Anhänger. Er „wühlte wie ein Molch im Dunklen, um zuerst an die Reihe zu kommen“. Salieri, geschickt und verschlagen, zählte die wichtigsten Sänger zu seinen Freunden. Außerdem war er damals Hofkapellmeister. Erst das Eingreifen des Kaisers hatte den Streit zugunsten Mozarts beendet.



Zu mancher Entscheidung über Erfolg oder Mißerfolg in Wien hat die wohlorganisierte Opernclaque beigetragen, die unter einem umworbenen Chef jahrzehntelang mit ganz unwienerischer Exaktheit ihres lärmenden Amtes gewaltet hat. Die Wiener Claque war eine Macht, die sich nur durch die Rücksicht auf die Würde des Hauses als Kaiserliche Hofoper zu einer gewissen Zurückhaltung verpflichtet fühlte. Außerdem – allzu viele Gelegenheiten bot der konservative Spielplan nicht, bis Richard Strauß, Schönberg, Strawinsky und Alban Berg ihre Werke aufführten. *Salome* und die *Geschichte vom Soldaten* wurden ausgepiffen, und selbst der echt ‚wienerische‘ *Rosenkavalier* entging nur knapp demselben Schicksal. Gustav Mahler, Franz Schreker und Hindemith ließen sich von den Gefahren eines Hausschlüsselkonzerts nicht abschrecken. Strawinsky hatte es 1913 erlebt, als er sein *Petruschka*-Ballett in Wien aufführte und ein biederer Bühnenarbeiter den Niedergedrückten mit den Worten aufzurichten versuchte: „Trösten S’ Ihna, Herr von Strawinsky, dem Herrn von Beethoven ist’s bei uns auch net anders ergangen ...“ Der Biedere hatte recht: er wußte, daß Beethoven nach nur drei Aufführungen seinen *Fidelio* ja hatte zurückziehen müssen.

Am 30. Juni 1944, am letzten Tag der Spielzeit, führte man Wagners *Götterdämmerung* auf. Es war die letzte Aufführung für viele Jahre. Das fahle Zwielflicht zuckte über der Welt von Wagners sterbenden Göttern wie ein düsteres Vorzeichen. Wenig später lag das Opernhaus, von Bomben zerstört, in Trümmern. Das inzwischen neu errichtete Haus gehört zu den größten und bestausgestatteten der Welt und kann an eine Tradition anknüpfen, die älter ist als die meisten. Aber die Wiener brauchen sich heute nicht mit einem Opernhaus zu begnügen: zwei weitere Opernstätten erweitern das Repertoire: die Volksoper mit Opern, Operetten und Musicals und seit einigen Jahren die Wiener Kammeroper am Fleischmarkt, die in einem geräumigen Keller eines Hotels ihren Platz gefunden hat und von dort aus dem immer noch etwas konventionellen Geist der Staatsoper kräftige Akzente aus dem Schaffen der jüngsten Wiener Operngeneration entgegensetzt. – Es ist eigentlich immer die Geige des Johann Strauß, die den Ton angibt. Schon in den ersten Jahren nach dem letzten Krieg stand er an der Spitze der Aufführungszahlen: in zwei Spielzeiten der Staatsoper zählte man 252 Aufführungen seiner Musik gegenüber 104 Aufführungen von Opern Verdis. Der alte Glanz scheint zurückgekehrt und mit ihm das alte Repertoire in unübertrefflicher Vollendung der Darbietung. Der wagemutige Einsatz für die Jüngsten aber läßt auf sich warten.

Ob noch etwas von dem Geist des Eduard Hanslick ins neue Haus eingezogen ist, den der liebe Gott eigens erfunden zu haben scheint, damit auch die Praterbäume nicht in den Opernhimmel wachsen? Es sieht fast so aus. In Wien, der Opernstadt, hat viel häufiger als der Komponist der Sänger



oder die Sängerin im vollen Rampenlicht gestanden. Hier konnten schöne Frauen mit schönen Stimmen größere Triumphe feiern als irgendwo anders, und Österreich hat der Opernwelt die große Reihe der Primadonnen geschenkt, die die Wiener Hofoper als ihre künstlerische Heimat ansahen. Der schönen Stimme zuliebe opferte man gern etwas vom Ensemblegeist, der anderweit gepflegt wurde. Unvergleichlich war ja auch der Nährboden, auf dem diese verwöhnten Ziergeschöpfe aufblühen konnten. Lang ist ihre Reihe, von der Anna Milder aus Beethovens Zeit bis in unsere Tage. So fanden die Opern, in anderen Städten zum ersten Male aufgeführt, häufig erst in Wien ihre ideale Besetzung und Interpretation. Den Dirigenten blieb meist nichts anderes übrig, als sich resignierend mit dem Primat der Primadonnen abzufinden, und selbst Gustav Mahler, fanatischer Kämpfer für ausgeglichene Gesamtleistung gegenüber dem Bühnenrausch schöner Stimmen, die das Publikum so ausschließlich in ihren Bann zogen, gelang es nicht, das grundlegend zu ändern. Seine Unnachgiebigkeit in künstlerischen Dingen, der Toscaninis vergleichbar, erwies sich als schwächer als die sinn- und sangesfrohe Natur des Wiener Publikums, das dem Reiz einer schönen Stimme immer unterlag und das immer bereit war, ihre Trägerin zur Königin der Oper zu krönen. Unter der Direktion von Richard Strauß eroberten sich die Primadonnen ein neues Feld für ihre virtuoson Künste der Darstellung und ihrer Stimmen, und Maria Jeritza, zigeunerhaft schön, ehrgeizig und genial in der Darstellung gefährlich faszinierender Frauen wie Salome oder Carmen, konnte schon im Alter von 25 Jahren als Ariadne im Jahre 1912 zum Mittelpunkt des Wiener Opernbetriebes werden. Das alles gehört zur Tradition der Staatsoper – und auch die Stürme lärmender Ablehnung, die man einst den Werken der Jungen: Schönberg, Strawinsky, Alban Berg, entgegengesetzt hatte, weil sie die Ruhe der Selbstzufriedenheit der Wiener und ihrer Musikprofessoren so empfindlich störten. Man ist zwar heute toleranter geworden, aber der Drang, das Neue um des Neuen willen kennenzulernen, scheint auch gegenwärtig gering zu sein. Weiter triumphieren die großen Stimmen, und wieder überwiegen die aus dem Süden, die nicht, wie ihre Vorgänger vor 50 Jahren, zu „Wienern“ werden, sondern die im internationalen Kunstbetrieb der ganzen Welt gehören, die der Wiener Staatsoper zwar Glanz verleihen, aber dem Herzen des Wieners nur noch die Sensation des immer wechselnd Neuen bieten, nicht aber in ihm Wurzeln schlagen.

Zum internationalen Kunstbetrieb der ganzen Welt zu gehören, hat man auch den neuen Herren im Direktorensessel der Oper vorgeworfen. Seit 1955 war es Karl Böhm, dem das Haus nach seiner Wiedererrichtung neuen Glanz verdankt, und schon zwei Jahre später wechselte der Dirigentenstab in die Hand von Herbert von Karajan, mit dem zwar neuer Ruhm, nicht aber die dringend nötige Stabilität ins Haus zogen. Die Wiener „Verhält-

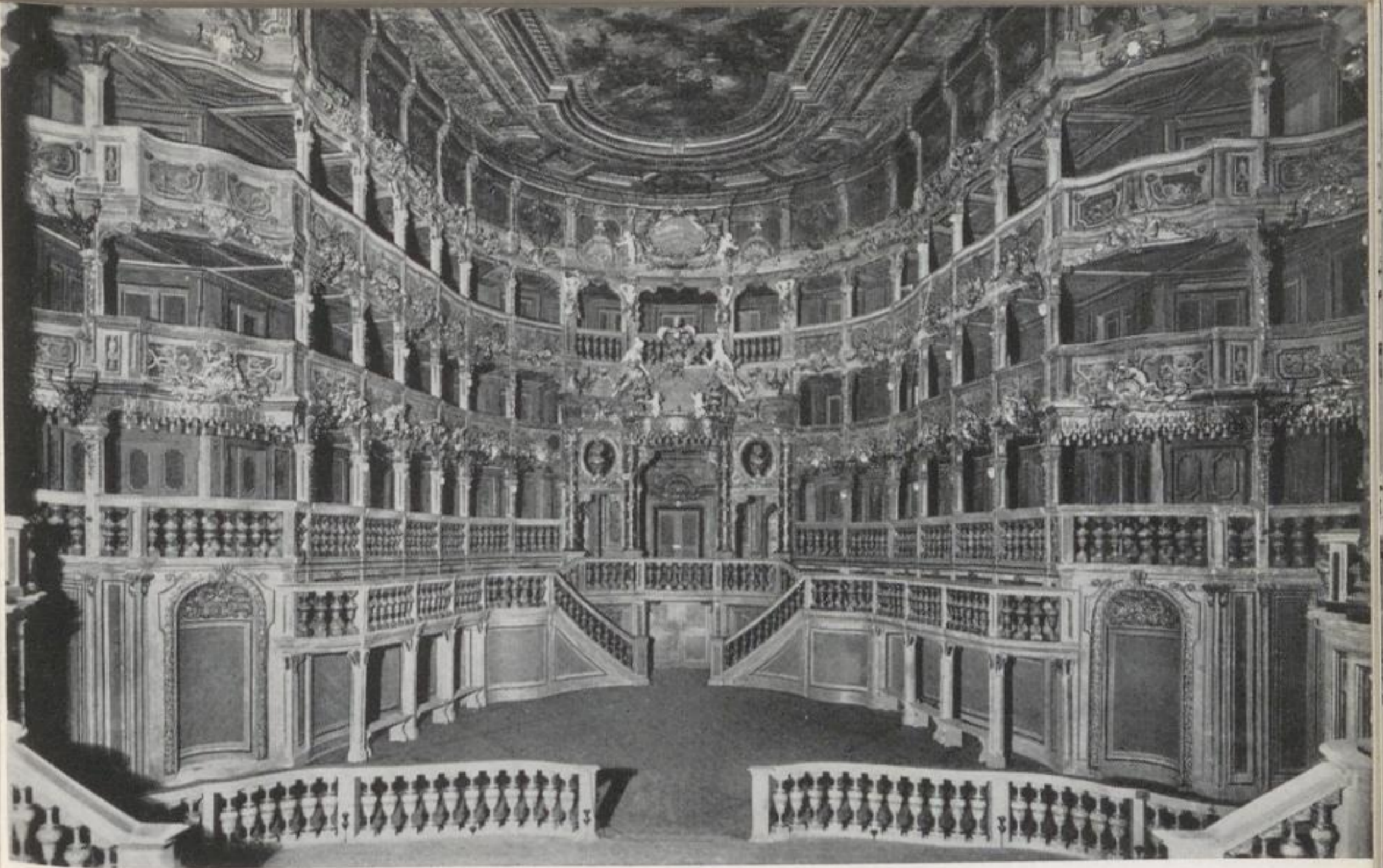


nisse“ scheinen ebenso heftiger Kritik wie zu ungemessenen Lobsprüchen zu verleiten und so ist die Oper, die vielleicht weniger nach einem Stardirigenten als nach der ruhigen Hand eines bedachtsamen Steuermandes verlangt, in das Sturmzentrum öffentlicher Diskussionen geraten.

Die letzten Jahre der Oper – auch das gehört zu den Episoden des Hauses, weil es in seiner langen Geschichte wohl einmalig ist – standen unter einem besonders unglücklichen Stern. Alle Bemühungen um Neuaufführungen und Neuinszenierungen scheiterten an einem langdauernden Lohnstreit der Bühnenarbeiter. Sie verzichteten zwar auf das dramatische Mittel des Streiks, aber sie machten sich nun ihrerseits Beckmessers Prinzip zunutze und maßen ihre Arbeitszeit nach dem Zentimetermaß ihres Tarifvertrages, nach dem Minutenzeiger der Arbeitsuhr. Überstunden lehnten sie ab und beschnitten damit die Möglichkeiten zu Neueinstudierungen so empfindlich, daß das Theater gezwungen war, auf das fest einstudierte Repertoire zurückzugreifen. Und als sie sogar mitten im Beifall für eine gelungene Aufführung von Mozarts *Figaro* den eisernen Vorhang herabließen und die Beleuchtung des Hauses abschalteten, weil ihre Arbeitszeit abgelaufen war, da zeigte sich, daß auch der „Goldene Vorhang“ nicht aufgehen kann, wenn „Maschinen und Dekorationen“ nicht rechtzeitig bewegt werden. –

Aber der Wiener Optimismus hat sich in der Aufführung von 4850 Opern und Operetten in 325 Jahren seiner bewegten Theatergeschichte bisher noch immer bewährt. Und auch der traditionelle Wiener Opernball, gesellschaftliches Hauptereignis der Saison, findet, bitt' schön, planmäßig und im üblichen Rahmen statt.





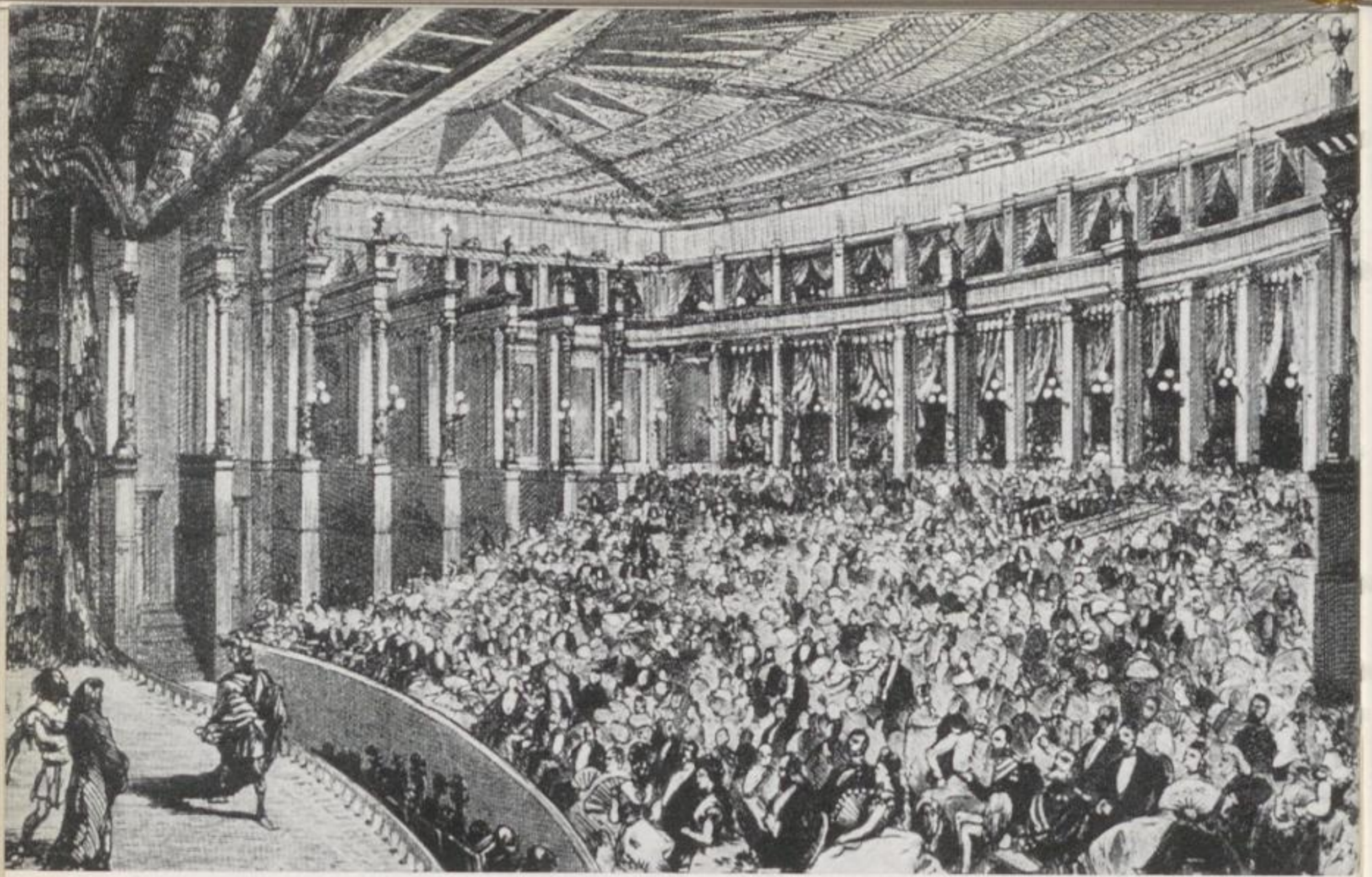
Markgräfliches Opernhaus in Bayreuth von Galli-Bibiena 1748

Richard-Wagner-Festspielhaus



Sächs.  
Landes-  
Bibl.





Cosima und Richard Wagner



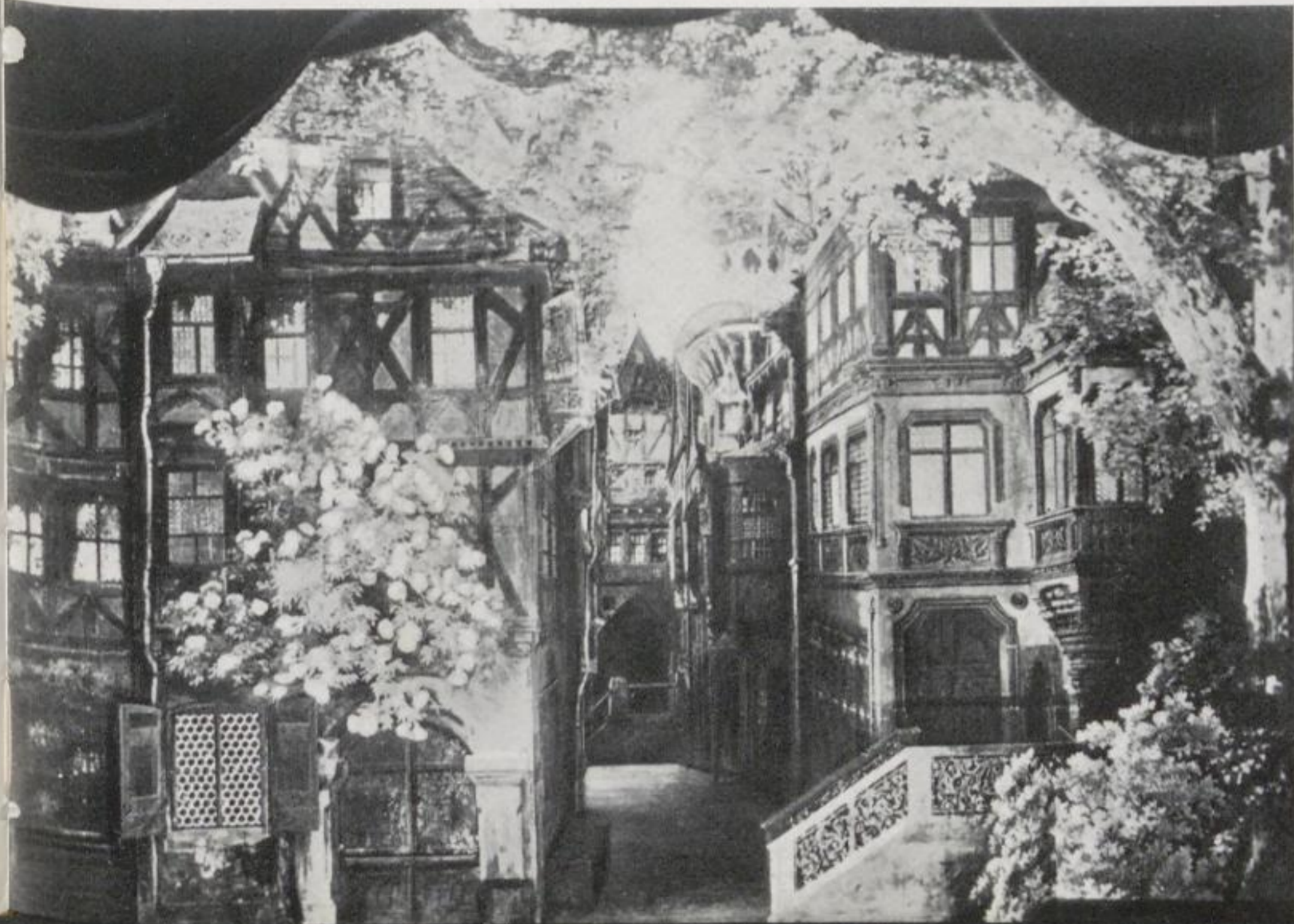


links: Eröffnungsvorstellung  
im Festspielhaus  
*Rheingold* 1876

rechts: Uraufführung  
des *Parsifal* 1882 mit  
Scaria als Gurnemanz,  
Winkelmann als Parsifal,  
Materna als Kundry

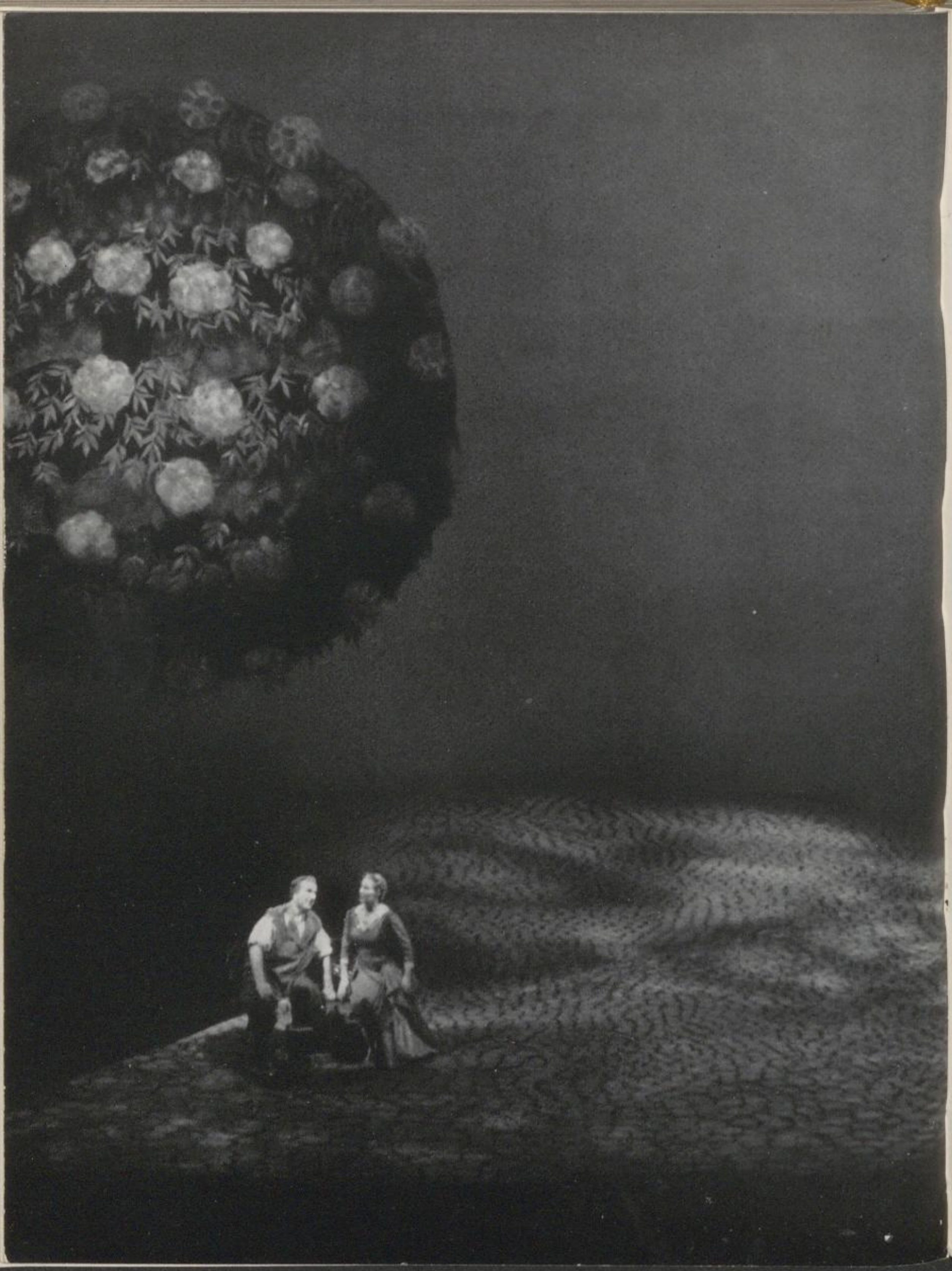


Bühnenbild *Meistersinger* (bis 1911)



Sächs.  
Landes-  
Bibl. 167







## BAYREUTH

Rund 130 Jahre, bevor Richard Wagner Bayreuth als die Stätte seines Traumtheaters wählte, berief der Markgraf den italienischen Baumeister Giuseppe Galli-Bibiena aus Bologna in seine Stadt mit dem Auftrag, ein Opernhaus zu bauen. Sein Bau ist eines der schönsten Opernhäuser Deutschlands geworden. 1748 war er vollendet und hatte ungeheure Summen gekostet: ein Juwel des höfischen Barocks war entstanden, voller Harmonie im Geschmack der Zeit, mit kunstvollen Stuckarbeiten italienischer Meister in graziös-eleganten, kühnen Linien. Hier thronte der Markgraf mit Gattin und Hofstaat in kostbaren Logen und Rängen und – ein erstaunliches Zeichen fürstlicher Großzügigkeit – das Volk hatte freien Eintritt zum Parkett und zu Bühnenvorstellungen, deren Welt ihm fremd war. Denn auf der Bühne agierten ausschließlich französische und italienische Künstler, und auch die Hofpoeten waren Italiener. Sie machten sich ihre Aufgabe nicht allzu schwer: eine Fülle klassischer Dramen wartete nur darauf, in Opernbücher umgewandelt zu werden. Dabei beteiligte sich auch die Markgräfin als Textverfasserin. Was bei diesen Bearbeitungen an dramatischem Inhalt verloren ging, konnte leicht durch gefällige Arien, virtuose Koloraturen und Balletteinlagen wettgemacht werden. Gelegentliche Gastspiele fremder Operngesellschaften, auch aus Hamburg, brachten zwar neue Stimmen und neue Gesichter, aber kein neues Repertoire. Als Abwechslung verschmähten Hof und adliges Logenpublikum auch nicht dramatisierte Schlachtengemälde, bei denen es die kleine Hofkapelle schwierig fand, sich gegen den Lärm der hinter der Bühne wirkenden Kanoniere durchzusetzen. Zum Behagen des Hofes gehörten halt Kriegsfanfaren und Trommelschlag, Hunde und liebliche Gavotten, Choräle, Hofzwerge und Ballette.

In der Geschichte der Oper verbindet sich der Name Bayreuths nicht mit dem Markgrafentheater, sondern mit dem nüchternen Zweckbau des Festspielhauses.

Die Geschichte des Festspielhügels von Bayreuth ist mehr als nur die Geschichte eines Opernhouses. Es ist zugleich Fabel und Wirklichkeit von geheimnisvoller Suggestion, ist ein Weltzentrum reiner Kunst inmitten von Kabalen und politischen Verwirrungen, die Erfüllung des Traumes eines fanatischen Künstlers und der Fantasiegebilde eines seelisch kranken Fürsten. Bayreuth – das ist ein Maximum an Gegensätzen und Superlativen: dieses junge Opernhaus hat mehr Berühmtheiten in seinen Mauern gesehen, als alle anderen Opernhäuser. Seine künstlerischen Geschicke haben Haß und Liebe bedeutender Geister mitbestimmt. Es hat mehr Enthusiasmus und schärfere Ablehnung ausgelöst als jedes andere. In ihm werden



nur die Werke eines Komponisten aufgeführt, es ist unkopierbar und sein Geschick füllt die Spalten der Weltpresse seit seiner Gründung. In ein paar hundert Büchern ist seine Geschichte aufgezeichnet. Es ist geliebt, gehaßt, mißverstanden, in Kriegen und Revolutionen an den Rand des Ruins gebracht worden und immer wieder magisch auferstanden. Seit drei Generationen wird sein künstlerisches Maß von den Mitgliedern einer Familie bestimmt, unter denen sich die grimmigsten Hasser des Familiensymbols befanden und zu deren Freunden die verderblichsten Feinde des Landes gehört haben, dem Richard Wagner in seiner Musik ein Denkmal in der Welt setzen wollte. Es ist die Oper mit der kürzesten Spielzeit.

Die Schaffung dieses Symbols kann man unbedenklich als die größte Tat eines Einzelnen auf dem Gebiet der Oper bezeichnen, einzigartig in ihrer großartigen Selbstherrlichkeit und Einseitigkeit, einzigartig in den Anforderungen, die dieses Werk an seinen Schöpfer, seine Nachfolger und die Künstler gestellt hat und immer wieder stellt, die den Gipfel ihrer Laufbahn heute wie vor bald 90 Jahren auf dem Festspielhügel sehen.

Fast 60 Jahre alt war Wagner, „ein Flüchtling in der Welt und dem wüsten Walten des Zufalls anheimgegeben“, als er für sich und die Seinen ein Heim und für seine Ideen den endgültigen Platz der Verwirklichung suchte. Der grauhaarige Idealist dachte daran, die gesamten Kosten für sein Millionenunternehmen allein durch Spenden von Privatpersonen aufzubringen. Schon dieser Gedanke galt als eine Kühnheit ohne Beispiel, ja fast als Anmaßung. Denn eine lautstarke Kritik hatte Wagners Namen, sein Werk und den Kreis seiner Freunde seit Jahren mit allen Laugen des Spotts und der Verleumdung übergossen. Nur ein paar Beispiele für die Sprache, die sich die kleineren Kollegen des unerbittlichen, aber stilistisch eleganten Wagnerfeindes Eduard Hanslick bedienten: man bedachte Wagners Welt freigiebig mit Ausdrücken wie: Lindwurmgebrüll, Ohrenschinder, Katzenserenade, Quallenmusik, Mondkalb, Wahnfriedrich, Monstrum und Bayreuther Wunderdoktor. Seine Anhänger nannte man Schweifwedler, Maulaufreißer und vierzöllige Patentschädel. Wagners Aufruf für Bayreuth-Spenden fand am 4. Mai 1874 in der „Berliner Montagszeitung“ den Kommentar: „Für den Basar zugunsten des Wagnertheaters in Bayreuth sind uns folgende Gegenstände zugegangen: 1. eine Zigarrentasche aus gesprengten Trommelfellen, 2. Klavierauszug aus der Oper ‚Cosima fan Tutte‘ von Hans von Bülow, 3. ein Posaunistenbruchband mit dem aufgedruckten Finale des zweiten Aktes der Meistersinger, 4. eine Garnitur Gehörwatte für Walkürenbesucher ...“ – Unbeirrt wünschte Wagner, daß die besten Künstler der Welt in Bayreuth ohne Honorar auftreten sollten und daß niemand für seinen Eintritt in den geplanten Kunsttempel ein Eintrittsgeld bezahlen müsse.

Warum gerade Bayreuth? – Wagner wollte einen Ort wählen, der „weit-



ab vom Verkehr und Industrielärm der Großstädte“ lag, und die alte, verschlafene Markgrafenstadt schien ihm geeignet, nicht zuletzt, weil sie in der Nähe Münchens, in der Nachbarschaft zu seinem königlichen Freunde und Helfer lag. Kaum verbreiteten sich die ersten Gerüchte über Wagners Pläne, als sich auch andere Städte mit Vorschlägen an ihn wandten: Darmstadt und Baden-Baden. Bayreuth zeigte sich bereit, alle Wünsche des Meisters zu erfüllen und bei der Errichtung eines Opernhauses mitzuwirken, das sich revolutionär von allen bisher bekannten Häusern dieser Art unterscheiden sollte. An die Theatervorstellungen der Antike sollte es erinnern und nicht an die Prunkbauten des Barocks, deren Logen und Ränge mehr der Eitelkeit des Publikums dienten als dem Geschehen auf der Bühne. Hier sollte alles von der Bühne ausgehen und auf sie ausgerichtet sein. Einer Arena im Halbkreis gleich sollte es auf Logen und Ränge verzichten, unsichtbar sollte das Orchester sein und die Bewegungen des Dirigenten – nach Verdi wie „Windmühlenflügel“ – sollte dem Zuschauer verborgen bleiben. „Zwischen ihm“, so erklärte Wagner, „und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine Entfernung, welche das ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem mystischen Abgrunde geisterhaft erklingende Musik ihn in jenen begeisternden Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute szenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird“. Nachdem sechs verschiedene Bauentwürfe geprüft waren, wurde am 22. Mai 1872 bei strömendem Regen der Grundstein gelegt und Wagners prophetische Worte wurden in ihm eingeschlossen:

„Hier schließ' ich ein Geheimnis ein,  
Da ruh' es viele hundert Jahr':  
Solange es verwahrt der Stein,  
Macht es der Welt sich offenbar.“

Am 2. August 1873 feierte man das Richtfest und zwischen dem 13. und 17. August 1876 gewann Wagners Traum von einem deutschen Nationaltheater seine feste Gestalt, als der *Nibelungenring* zum ersten Male aufgeführt wurde. Kaiser und Fürsten, Gelehrte und Künstler aus aller Welt waren Zeugen und die Namen der Mitwirkenden dieser historischen Aufführung wurden auf einer Tafel von schwarzem Marmor für die Nachwelt festgehalten. Dabei gab es sogleich einigen Ärger, als die Orchestermusiker und die Chorsänger wünschten, daß auch ihre Namen in den Stein gemeißelt werden sollten.

Bayreuth, aus jahrhundertlangem Schlaf erwacht, sah sich plötzlich im Blickpunkt der Weltöffentlichkeit. Fast keiner der großen Komponisten der Zeit fehlte, außer Verdi, der seinen eigenen Weg ging, ohne Wagner



# Bühnenfestspielhaus in Bayreuth.

Aufführungen am 13.—17., 20.—24. u. 27.—30. August

## Richard Wagner's Tetralogie Der Ring des Nibelungen.

### Erster Abend: Rheingold.

Personen:

Wotan,	Götter	Herr Bey von Berlin.
Donner,		" Elmblad
Froh,		" Unger v. Bayreuth.
Voge,		" Bogl v. München.
Fasolt,	Riesen	" Eilers v. Coburg.
Kasner,		" Reichenberg v. Sime.
Alberich,	Nibelungen	" Hill v. Schwerin.
Mime,		" Schloffer v. München.
Fricka,	Göttinnen	Hr. Grün von Coburg.
Freia,		Hr. Haupt von Cassel.
Erda,		Hr. Jaide v. Darmstadt.
Woglinde,	Rheintöchter	Hr. Lehmann I. v. Berlin.
Wellgunde,		" Lehmann II. v. Sime.
Hochgilde,		" Lammert v. Berlin.

Ort der Handlung: 1. In die Tiefe des Rheines  
2. Freie Gegend auf Bergeshöhen a. Rhein  
3. Die unterirdischen Klüfte Nibelheims

### Zweiter Abend: Walküre.

Personen:

Siegfried	Herr Niemann von Berlin.
Hunding	" Niering von Darmstadt.
Wotan	" Bey von Berlin.
Sieglinde	Hr. Schefsky von Würzen.
Brünnhilde	Hr. Materna von Wien.
Fricka	Hr. Grün von Coburg.

Ort der Handlung: 1. Das Innere der Wohnung Hunding's.  
2. Wildes Felsengebirge.  
3. Auf dem Brunhildenstein

### Dritter Abend: Siegfried.

Personen:

Siegfried	Herr Unger v. Bayreuth.
Rine	" Schloffer v. München.
Der Wanderer.	" Hill v. Schwerin.
Alberich	" Reichenberg v. Sime.
Kasner	" Jaide v. Darmstadt.
Erda	" Materna von Wien.

Ort der Handlung: 1. Eine Felsenhöhle im Walde  
2. Tiefes Wald.  
3. Wilde Gegend am Felsenberg

### Vierter Abend: Götterdämmerung.

Personen:

Siegfried	Herr Unger v. Bayreuth.
Gunther	" Gurn von Leipzig.
Hagen	" Kögl v. Hamburg.
Alberich	" Hill v. Schwerin.
Brünnhilde	Hr. Materna von Wien.
Gutrune	Hr. Wederlin von Würzen.
Waltraute	Hr. Jaide v. Darmstadt.

Ort der Handlung: 1. Auf dem Felsen der Walküren  
2. Gunther's Hofhalle am Rhein  
3. Vor Gunther's Halle  
4. Waldige Gegend am Rhein  
5. Gunther's Halle

Eintrittskarten (1/3 Patronatschein) zu beziehen durch den

Kölner Richard Wagner-Verein.



seine Achtung zu versagen, und kaum einer von den großen Dirigenten, außer Hans von Bülow, dessen Gattin Cosima, die Tochter von Franz Liszt, Wagner nach einem aufsehenerregenden Scheidungsprozeß geheiratet hatte. Es fehlten auch nicht die Korrespondenten der Zeitungen, und unter ihnen, wohl erstmalig in der europäischen Musikgeschichte, zahlreiche amerikanische Berichterstatter, die vergeblich nach Bismarck Ausschau hielten. Sie hatten ihre besondere Art, nicht nur das große Ereignis, sondern die Begebenheiten am Rande kritisch und amüsiert zu kommentieren. Bayreuth, der „langweiligste Ort“ Deutschlands, hatte sich in einen Bienenhaufen von Berühmtheiten verwandelt, die in den Hotels und Gaststätten kaum untergebracht und gepflegt werden konnten. Jeder neue Eisenbahnzug brachte mehr „Kapellmeister“ in die Stadt und die Korrespondenten fürchteten für das Schicksal der führerlos zurückgelassenen Orchester. Nur sieben Mietdroschken standen damals in Bayreuth zur Verfügung, das Bier wurde knapp und das Orchester von 113 Musikern probte noch in Hemdsärmeln, während die Zimmerleute die letzten Dekorationsstücke zusammenhämmerten – und König Ludwig, im Dunkel des Zuschauerraums verborgen, der letzten Probe beiwohnte. Andere suchten das Rätsel zu lösen, weshalb neben den Berühmtheiten im Publikum so viele junge Leute zu finden waren, die sich durch Brillen, lange Haare und komische Hüte auszeichneten. Eduard Hanslick, der Wagnerfeind, saß in seiner Stube und spitzte seine giftige Feder, es gab ein paar Schlägereien zwischen Freunden und Gegnern der „Zukunftsmusik“ und Edvard Grieg, der mit Gounod, Tschaikowski, Rubinstein und Saint-Saëns gekommen war, ärgerte sich, daß jeder auf der Straße Wagners Leitmotive piff oder summte. Wagner behielt Humor und Ironie: am 11. August schrieb er einen Begrüßungsbrief an seinen Freund und Kapellmeister Levi mit der Unterschrift: „Bestens willkommen ... Am Tage vor dem Weltuntergang ...“

Die amerikanischen Kritiker hatten offenbar einige Mühe, mit dem *Ring* fertig zu werden. Zu fremd schien ihnen vieles, zu deutsch manches andere. Man fand es schwer, mit der romantischen Schönheit der Musik, die an Weber erinnere, die wenig sympathischen Gestalten von Göttern zu verbinden, mit allen Attributen menschlicher Unzulänglichkeiten, nicht aber mit den Qualitäten, die sie erträglich machen. Die Länge der Werke sei eine zu große physische Anstrengung. Im letzten Akt des *Siegfried* enthülle sich Wagners Musik in ihrer wahren Natur: man könne sie materialistisch nennen und vielleicht nicht zu Unrecht mit den Gemälden von Rubens vergleichen, die das animalische Leben in seiner ganzen Schönheit und Betörung zeigen, aber ohne die geistige Verfeinerung eines Tizian. Der erschöpfte Kritiker mußte dann noch *Götterdämmerung* über sich ergehen lassen und bekannte mit einem erleichterten Seufzer: „Endlich



sind wir befreit von Göttern und übernatürlichen Wesen, von deren Tod in den Flammen von Walhalla wir nur mit uneingeschränkter Genugtuung berichten können.“

Zu den fremden Berichterstatern gehörte auch der Komponist Tschai-kowski, der für eine russische Zeitung schrieb: „Ich bin bereit, zuzu-geben, daß ich durch mein eigenes Unvermögen noch nicht den Punkt des vollen Verständnisses für diese Musik erreicht habe, daß ich aber nach sorgfältigem Studium sicher zu der großen Zahl ihrer Bewunderer ge-hören werde. Im Augenblick imponiert mir der ‚Ring‘, um ganz offen zu sprechen, nicht so sehr durch seine Fülle schöner Musik, sondern mehr durch sein gigantisches Ausmaß. Mein endgültiger Eindruck des Rings ist folgender: ich habe eine etwas unbestimmte Erinnerung an einen Reich-tum außerordentlicher Schönheiten, besonders solcher sinfonischer Art. Das scheint mir sehr seltsam, da Wagner sicherlich nicht die Absicht hatte, eine Oper in sinfonischem Stil zu schreiben. Ich habe ferner eine unbe-schränkte Bewunderung für das überragende Talent des Komponisten und seine meisterhafte Technik. An Wagners Ansichten über die Oper an sich mögen Zweifel berechtigt sein. Abschließend: ich empfinde ein Gefühl großer Ermattung, aber gleichzeitig den Wunsch, diese Musik ge-nauer zu studieren, die komplizierteste, die jemals geschrieben wurde...“

Die komplizierteste Musik, die je geschrieben wurde, das empfanden auch die Künstler, die sich von Wagner vor eine Aufgabe von ganz unge-wohntem Format gestellt sahen. Schon in seinem umfangreichen Brief-wechsel hatte er sie mit seinen Intentionen vertraut zu machen versucht, ehe die Proben in Bayreuth begannen. „Der Mime“, so schrieb er, „muß eine ‚falsche‘ Stimme annehmen, nur muß die Stimme selbst nicht falsch klingen. Es wäre gut, wenn er zunächst noch mit seinem natürlichen An-satze seinen schweren Part recht korrekt heraussänge. Ist er mit den un-geheuren Intonationsschwierigkeiten ganz fertig, so möge er dann end-lich auch, um der eigentümlichen dramatischen Charakteristik gerecht zu werden, eben als Dramatiker, sein Organ in einem gewissen Sinne ent-stellen, das heißt, es rauh und heiser erscheinen zu lassen ...“ An jeder Einzelheit erwies sich, daß der Komponist nicht nur in Walhalla zu Hause war, sondern sich auch auf den Bühnenbrettern auskannte. Auf die äußere Erscheinung eines Sängers legte er den größten Wert, so daß auf den Stra-ßen Bayreuths die „Götter“ und „Helden“ leicht erkennbar waren. Seine Rheintöchter mußten nicht nur gut und richtig singen können, an-sprechend aussehen – sondern auch schwindelfrei sein, damit sie im Gewoge ihrer Rollschaukeln nicht seekrank wurden, wie es in München einmal geschehen war. Auf eine klare Aussprache legte er den größten Wert, denn die Unverständlichkeit des Textes war ihm als Erbübel auf deutschen Opernbühnen wohl bekannt. Er verlangte, daß die Sänger den



dramatischen Ausdruck ihrer Stimmen bis an die Grenzen des Möglichen steigern sollten. Schon in der Stimme müssen dunkle Schatten fühlbar werden, wenn die Rolle es verlangte. Der heldenhafte und hünenhafte Unger mußte als Siegfried in seinem Dialogspiel mit dem Vogel eine völlig neue Klangfarbe für seine Stimme finden. „... eine kindliche Note, voll von Neugier. Sie müssen sozusagen in einem höheren Register singen, alles ganz klar und freundlich und mit zutraulichem Geplauder ...“ Bei den Proben zum „Ring“ war Wagner von einer Unerbittlichkeit und Werk-treue, die sich nur mit der von Arturo Toscanini vergleichen läßt. Seine letzte Mahnung am Nachmittag der ersten Aufführung enthielt sein hand-geschriebener Anschlag hinter der Bühne mit den Worten: „Deutlichkeit! ! Die großen Noten kommen von selbst, die kleinen Noten und ihr Text sind Hauptsache. Nie dem Publikum etwas sagen! In Selbstgesprächen immer nach oben oder unten blicken, nie geradeaus! Letzter Wunsch: Bleibt mir gut, Ihr Lieben!“

Wagners Hauptsorge galt von Anfang an der Heranbildung von Sängern, wie sie ihm für seine Bühnenrollen vorschwebten. Alle Sänger und Sänge-rinnen Italiens und Deutschlands kamen natürlich vom Belcanto her und von der beweglichen Bravour, die zur Tradition geworden war. Das Fach des heldischen Tenors und der dramatischen Sängerin war neu und Wag-ner hatte unendliche Geduld darauf zu verwenden, geeignete Kräfte in diese Fächer hineinwachsen zu lassen. Wilhelmine Schröder hatte, als Wagner, sechzehnjährig, sie in Leipzig zum ersten Male hörte, durch ihr kraftvoll-naturhaftes Spiel einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn ge-macht: das war nicht nur Musik, sondern auch Ausdruck von höchster Ein-dringlichkeit und romantischem Feuer. Nach diesem Beispiel versuchte er, alle seine Bayreuther Hochdramatischen zu formen. Ungewohnt und von vielen als unerfüllbar angesehen waren auch Wagners Anforderungen an seine Tenöre. Sein Helden durften nicht in gefühlvollen Kantilenen glän-zen, sondern mußten Metall in der Stimme haben und feurige Ausdrucks-kraft ebenso wie schmerzliche Empfindungen überzeugend ausdrücken können. So mußten bald neue Wege der Stimmbildung gefunden werden und Wagner sparte nicht mit brieflichen Anregungen und Empfehlungen wie die Stimmbildung gefördert werden könne. Kehlige Farben mußten verschwinden und auf die Deutlichkeit der Aussprache der größte Wert gelegt werden. Das verlangte schon der gewichtige Text, der auf allen Bühnen der Welt nur in deutscher Sprache „richtig“ gesungen werden konnte und sich allen Übersetzungsversuchen entzog. Ein italienisch singen-der Siegfried wäre kaum glaubhaft. Die meisten seiner ersten Hauptrollen für Bayreuth konnte Wagner mit Künstlern besetzen, die in Dresden, Berlin oder München bereits durch seine Schule gegangen waren. Die „Wagner-sänger“ hatte eine schwere Zeit und fanden eine goldene Zukunft.



Das war der Anfang. Rund 70 Jahre lang hat man Wagners Gesamtplan für die Festspiele buchstabengetreu eingehalten. Revolutionär wie das Haus und seine Einrichtung waren auch die äußeren Umstände der Aufführungen in diesem Gesamtplan vorgeschrieben: die Vorführungen sollten um 4 Uhr nachmittags beginnen, der zweite Akt um 6 Uhr, der dritte um 8 Uhr. Die langen Pausen sollen zur Erfrischung der Besucher durch Spaziergänge in den umgebenden Parkanlagen benutzt werden. Die blühende Natur, das Spiel der Wolken, der Sonnenuntergang wurden in die Szene des Spiels einbezogen. Und – bis dahin unerhört – nur jedes dritte Jahr sollen Vorstellungen stattfinden. Dazwischen müßte ein „Pobenzjahr“ liegen, in dem man genügend Zeit finden wollte, die aufzuführenden Werke immer wie ein neues Werk zu „erschaffen“, bevor die Posaunen auf dem Hügel die neue Aufführung ankündigten. Beifall war nicht erwünscht. Die Zuschauer sollten in gesammelter Stille den Musiktempel verlassen. Befremdet nahmen viele Besucher das alles zur Kenntnis, die gewohnt waren, in allen Opernhäusern der Welt die hellen Arien der italienischen Virtuosenoper mit Beifall auf offener Szene zu belohnen. Kleinmütig wurden viele Künstler, als der finanzielle Mißerfolg im ersten Jahr bereits das Ende des großen Unternehmens anzudeuten schien. Aber Wagner beschäftigte sich schon mit der Besetzung für die nächsten Festspiele, wenn auch aus einem Brief an seinen Hauptdarsteller Albert Niemann Enttäuschung sprach: „... Wollen Sie mir zusagen und etwa auf sechs Wochen noch einmal zu mir kommen? ... Glauben Sie, daß ich auch nur für einen Tag Erholung und Erquickung fand? Nie ist mir dies beschieden gewesen. Alles, was mich je gequält, folgt mir nach: die ewige Sorge dem Unzureichenden gegenüber. Selbst wenn ich der materiellen Sorgen für meine Unternehmung nicht gedenke, werden gerade Sie mich verstehen, wenn ich, nach all dem ungemainen, mein Herz tief rührenden Eifer, welcher diese Aufführungen in das Leben rief, das Werk unserer Bemühung doch fast nur als eine Kraftvergeudung ohne Zweck und Nutzen erkenne ... Doch, mehr als ich sagen Sie sich selbst: schön wäre es, durch eine Wiederholung, welche jetzt viele Schäden abstellen würde, das Ganze noch einmal in möglicher Reinheit darzustellen ...“ – Das Werk ging weiter, weil hinter ihm – Dämonie oder Genius? – Kräfte aus dem Zauberreich zu stehen scheinen, und acht Jahre später schrieb Wagner in Palermo die letzten Takte seines „Bühnenweih-Festspiels“ *Parsifal* nieder. Während seine übrigen Werke inzwischen ihren Weg über die Bühnen aller Welt antraten, sollte dieses Werk allein Bayreuth vorbehalten bleiben. Als die Proben in Bayreuth begannen, bemühte sich der 69 Jahre alte Meister selbst um jede, auch die kleinste Einzelheit ... „Es ist das Letzte, was ich schaffe. Die ungeheure Ermüdung ... sagt mir, woran ich mit meinen Kräften bin. Von mir ist nun nichts mehr zu erwarten ...“



Aber zehn Jahre, das spürte er, wird er noch brauchen, um seinem Werk die Festigkeit und seinen Ideen den Erben und Nachfolger zu geben, der seinen Bestand unangreifbar machen soll. Sie sind ihm nicht geschenkt: in Venedig ereilte ihn am 13. Februar 1883 der Tod und eine erschütterte Welt erlebte den Zug des toten Musikers, einen Huldigungszug von Italien nach Wahnfried in Bayreuth. An jedem Bahnhof warteten Hunderte von Freunden auf die Heimfahrt des Vielgelästerten und Vielgeliebten.

Bayreuth aber stand unvermittelt in seiner größten Krisis: der Erbe und Nachfolger, Siegfried Wagner, war erst 14 Jahre alt und Wagners Lebenswerk schien führerlos. Ungeheuer war der Umfang des künstlerischen Erbes. Kaum zu übersehen die Fülle der in verstreuten Schriftstücken und Briefen enthaltenen Wünsche und Anweisungen, die sich in großartiger Einseitigkeit alle auf sein Werk beziehen: fast 600 Briefe hat Wagner in seiner Bayreuther Zeit an seine Freunde, Mitarbeiter und seine Künstler geschrieben. Zahllose sind an seine Verwandten und persönlichen Freunde gegangen, an Kaiser und Könige, an Franz Liszt, den Schwiegervater, an die früheren Gefährten seines Lebens. Cosima begann ihre Fürsorge für das Erbe damit, alle nur erreichbaren Schriftstücke wieder zurückzubitten und sie dem Familienarchiv zuzuführen. Die Sorge für das Theater überließ sie, nur mit der Vergangenheit beschäftigt, treuen Freunden. Bald schien es abzusinken in die leere Opernroutine, die Wagner Zeit seines Lebens immer mit größerer Erbitterung bekämpft hatte als das Unverständnis seiner Gegner. Fast gegen ihren Willen wurde Frau Cosima immer wieder vor Fragen gestellt, die die Spiele selbst betrafen, fast unwillig mußte sie in vielen Einzelheiten die letzte, authentische Entscheidung treffen. So wurde diese Frau, von ihrem Gatten niemals als die Verwalterin seines Nachlasses angesehen, mehr und mehr zur Stimme Wagners, zur Bewahrerin seines Gedankenguts, zur Überwacherin einer strengen Konvention und zur eigentlichen Begründerin der Stabilität des Bayreuther Stils, von dem sie kein Abweichen gestattete – zur Hüterin des Grals. Von einem verdeckten Platz im Hintergrund des Zuschauerraums aus folgte sie zunächst stumm den Vorgängen bei Proben und Aufführungen. Aber bald sagte ihr ein erstaunlich waches Kunstbewußtsein, was verbessert werden konnte. So begann sie, immer stärker auf die Proben Einfluß zu nehmen und Anweisungen zu geben, die eine völlige Sicherheit im Umgang mit dem Werk und seinen Künstlern erkennen ließen. Zwei Jahre nach Wagners Tod hatte Bayreuth in ihr seine neue Herrin und Sohn Siegfried in seiner Mutter eine Lehrmeisterin, die ihn befähigen wollte, das Erbe dereinst zu übernehmen. Dreiundzwanzig Jahre lang führte sie das Werk des Gatten weiter, in einsamer Verslossenheit, überlegener Sicherheit und kluger Menschenführung, 23 Jahre, die an Krisen reicher waren als die Jahre, in denen der Meister selbst seinem Werk vorstand.







terte Feindin aus der eigenen Verwandtschaft, die Fürstin Karoline Wittgenstein, Liszts Lebensgefährtin der letzten Jahre, starb – und neue Neider und Feinde traten an ihre Stelle.

Das folgende Jahr brachte zur Überraschung der Welt einen neuen Meistersingerstil, der überall als vorbildlich für eine Erneuerung des Bühnenstils allgemein angesehen wurde. 1891 stand die musikalische Welt noch einmal überrascht vor der gleichen Erfahrung: auch der überall viel gespielte *Tannhäuser* ging aus Frau Cosimas Händen und unter Felix Mottls verständnisvoller Stabführung als ein neues Werk hervor, in dem die lyrischen Perlen, die „teure Halle“ und der vielgeliebte „Abendstern“, wieder in den Gesamtbau des Werks zurückversetzt wurden, um mit ihm ein einheitliches Ganzes zu bilden. Inzwischen waren fast zehn Jahr seit Wagners Tod vergangen und schon begannen sich die Kräfte zu regen, die Wagners Intentionen besser zu verstehen vorgaben als die berufenen Hüter seines Werks. Die Kritik wurde lauter und leitete jene Diskussion um Wagners Stil ein, die bis heute nicht abgeschlossen ist. Wortführer der Gegner waren nicht nur echte Musikfreunde, sondern auch Neider, die es dem Festspielhaus verargten, daß so viele ausländische Sänger nach Bayreuth gezogen wurden, und die Propagandisten einer musikalischen Moderne, deren Blick sich trübte in dem Bemühen, sich dem magnetischen Kraftfeld Wagners zu entziehen. Aber während sich diese Auseinandersetzungen noch überwiegend im Feld der Theorie, des Stils und der Geschmacksrichtungen abspielten, gab es bald einige recht reale Bedrohungen für das Bayreuther Werk. Der ehrgeizige Schauspieler und Bühnenleiter Ernst von Possart war Hoftheater-Intendant von München geworden und fand bei dem Nachfolger König Ludwigs, dem Prinzregenten, Unterstützung für seinen Plan, das alte Projekt Sempers für ein Festspielhaus in München wieder aufzugreifen. Ludwig hatte auf die Durchführung dieses Projektes zugunsten von Bayreuth verzichtet. Possart war in der Wahl der Mittel, seinen Plan gegen Bayreuth durchzusetzen, nicht ängstlich und die Familie Wagner hatte natürlich kein Recht, gegen die Errichtung eines Theaters zur Vorführung von Wagners Werken Widerspruch einzulegen. Erst nach langen Verhandlungen kam man zur Einigung: die Münchener Festspiele im Prinzregententheater legten ihr Programm auf breiterer Grundlage an und verzichteten auf Werke und Künstler, die im selben Jahr für Bayreuth vorgesehen waren. Hier half also die Konzessionsbereitschaft beider Seiten, eine Brücke zu schlagen. Anders im berühmten Fall *Parsifal*, der jahrelang die Weltpresse beschäftigt hat. Hier wollte das Haus Wagner keinesfalls nachgeben. Wagner hatte bestimmt, daß sein Bühnenweihfestspiel nur in Bayreuth aufgeführt werden dürfe und damit auf ein Vermögen an sicheren Bühnentantiemen verzichtet. Bei dem großen Interesse, das Wagners sämtliche Werke inzwischen überall, besonders in den Vereinigten Staaten durch



die Gastspiele deutscher Opernensembles in der Metropolitan Opera gefunden hatten, wartete die Welt begierig auf den *Parsifal* und manche Bühnenleiter versuchten, die einschränkende Bestimmung Wagners zu umgehen. In Rom hatte man bereits einen Teil des Werkes mit Hilfe einer widerrechtlich benutzten Abschrift der Partitur bühnenmäßig aufgeführt, und überall waren Teile des Werks in konzertmäßigen Aufführungen bekannt geworden. Da kündigte das Metropolitan-Opernhaus die Gesamtauführung des Werks an und die Familie Wagner sah sich gezwungen, einen Prozeß in New York zu führen, um die Aufführung zu verhindern. Einige Wochen vor dem angekündigten Termin der Aufführung des bereits fest einstudierten Werks erging die Entscheidung des Gerichts: der Einspruch der Familie Wagner wurde verworfen und am Weihnachtsabend 1903 erklangen Wagners Fanfaren auf dem regennassen Broadway zum Erstaunen eiliger Passanten. Was schlimmer war, die finanzkräftige Operndirektion hatte fast die gesamte Bayreuther Besetzung für ihre Aufführung verpflichtet.

Mitten im Kampf der Ideen und Wirklichkeiten hatte eine neue Generation im Hause Wahnfried das Erbe übernommen: seit 1907 zeichnete Siegfried Wagner verantwortlich für Regie und Inszenierung. Bis zur Jahrhundertwende und bis zum Auftreten von Richard Strauß hatten nur wenige deutsche Komponisten und mit wenigen Werken einen Weg an Wagner vorbei auf die Opernbühnen gefunden: Carl Reinecke, Peter Cornelius, Cyrill Kistler, Karl Goldmark, Wilhelm Kienzl, Felix Dräseke, Hermann Götz und Ignaz Brüll. Das Werk Wagners blieb also weiter beherrschend und die Pflege der Festspiele eine Aufgabe von unverminderter Bedeutung. Weiterhin schien es, als ob die Kunstform des Musikdramas in Wagner seine letzte Erfüllung gefunden hätte. Denkmäler für den Komponisten wurden überall errichtet und Feste mit vaterländischem Hintergrund fanden stolze Lobredner. Wagners Schwiegersohn, der Kunsthistoriker Henry Thode, begründete in seinem Festvortrag aus Anlaß des Denkmalplans für Berlin Wagners Weltbedeutung und versuchte, seine Musik als den Höhepunkt der Musikgeschichte der ganzen Welt darzustellen. Hier bahnte sich ein Weg an, der später noch von einer gefährlichen Symbolik werden sollte.

In verhältnismäßig ruhiger, gesicherter Lage konnte Siegfried Wagner die Erbschaft antreten. Aber im Familienverband – die Geschichte des Festspielhügels ist ja von der Familiengeschichte nicht zu trennen – entstanden neue Spannungen, die der Weltpresse reichlichen Stoff für Sensationsmeldungen gaben: Siegfrieds Schwester Isolde, rechtlich als Tochter Cosimas aus der früheren Ehe mit Hans von Bülow anerkannt, machte Erbschafts- und Namensansprüche geltend, da sie in Wahrheit Wagners Tochter sei. Während sich die Öffentlichkeit überall mit den rund ein hal-



bes Jahrhundert zurückliegenden Privatverhältnissen der Familie beschäftigte, bot Siegfried der Schwester eine großzügige finanzielle Regelung an, lehnte aber die Anerkennung des Namens ab. Erst ein Prozeß, den Isolde verlor, beendete den skandalösen Zwist. Wenige Wochen später begann der erste Weltkrieg und das Festspielhaus blieb zehn Jahre geschlossen. Nach seiner Wiedereröffnung im Jahre 1924 wird Siegfried Wagner den künstlerischen Weg nur noch sechs Jahre bestimmen dürfen. Seine Mutter Cosima, 92 Jahre alt geworden, hat der Sohn nur um fünf Monate überlebt, ein besonnener Sachwalter des übernommenen Erbes und sein unermüdlicher Betreuer. Die letzten von ihm vorbereiteten Festspiele hatte er dem glühenden Temperament Toscaninis anvertraut, dessen fanatischer Eifer, dem Richard Wagners verwandt, die leichte Staubschicht hinwegfegte, die sich unter Leitung des alternden Karl Muck als unerwünschte Patina bemerkbar zu machen begann.

Siegfrieds Tod stellte sofort die brennende Frage der Nachfolgerschaft, und wieder war es – seltsames Doppelspiel des Zufalls – die um viele Jahre jüngere Gattin, der die Aufgabe zufiel. Miss Winifred, gebürtige Engländerin, war siebzehn Jahre alt gewesen, als sie mit dem fünfundvierzigjährigen Siegfried Wagner bekannt wurde, und fünfzehn Jahre lebte sie im Schatten der großen, bedrückenden Tradition, in der der Geist der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts nicht nur ausgeglichene Erinnerungen hinterlassen hatte, sondern auch in manchen für heilig und unverletzbar gehaltenen Konventionen machtvoll fortlebte. Hier wurde niemand mit offenen Armen aufgenommen, der von draußen kam. Hier herrschte bei aller Weltoffenheit des gesellschaftlichen Verkehrs mit Künstlern, Gelehrten und Dichtern die geistige Klausur, die durch Richard Wagners Schriften und Partituren begrenzt war. Unermüdlich als Helferin – und bald unentbehrlich – wuchs Winifred in die Aufgabe hinein, die ihr im Alter von 33 Jahren zufiel.

Cosima war 45 Jahre alt gewesen, als sie die Last der Verantwortung aus Wagners Händen übernahm. Und auch hier wiederholte sich ein schon bekannter Vorgang: wieder traten die Hüter der Tradition auf, an ihrer Spitze die beiden Schwestern Siegfrieds, Daniela und Eva Wagner. Und wieder griff die Außenwelt nach dem Festspielhaus: war es im Falle Cosimas die Münchener Kunstverwaltung gewesen, so meldete jetzt die Stadt Bayreuth Forderungen an, die das Werk in seinem Bestand gefährden konnten. Aber Siegfrieds Testament schützte es und bald traten politische Ereignisse ein, die alles rundum veränderten und die das Haus Wagner in das Zwielflicht einer zweifelhaften Loyalität zu den Führern des Dritten Reichs rückten.

Winifred hatte inzwischen die besten künstlerischen Kräfte an das Haus gebunden, dessen Herrin zu werden sie sich anschickte: Toscanini, Furt-



wängler, Heinz Tietjen und auch die nächste Generation im Hause Wahnfried wuchs heran: die vier Kinder Verena, Friedelind, Wieland und Wolfgang. Und als verhängnisvoller Freund des Hauses trat schon 1923, als das Festspielhaus nach dem verlorenen Kriege noch leer stand, Adolf Hitler in das Leben der Familie. Was Hitler nach Bayreuth zog, kann die mythische nordische Sagenwelt gewesen sein, aus der Wagner seinen Nibelungenstoff abgeleitet hat. Schon 1848 hatte er seine Gedanken über Urkönigtum, Siegfried als Licht- oder Sonnengott, über die im Hort der Nibelungen verborgene Macht und den Mythos des Heiligen Grals veröffentlicht. Vielleicht hat Hitler diese Niederschrift gekannt, in der manches anklingen mochte, was seinen eigenen Vorstellungen verwandt schien. Sicher ist, daß seine schwärmerische Verehrung für das Werk Wagners subjektiv echt war, wenn sie auch aus anderen Quellen stammte als einer fundierten künstlerischen Einsicht. Was Winifred schon so früh zu Hitler hinzog, scheint weniger leicht erklärbar. Eine wirkungsvolle Förderung des Festspielgedankens und seiner Stätte Bayreuth konnte damals von Hitler noch nicht erwartet werden und der schmächtige Demagoge in Regenmantel und Velourhut paßte schlecht in eine geistige Welt, zu der Houston Stewart Chamberlain, Toscanini und Gerhart Hauptmann gehörten. Unmerklich hatte sich in der Mentalität des Hauses ein Wandel vollzogen: man hatte langsam vergessen, daß Richard Wagner sein Portrait in dem selbstbewußt-bürgerlichen Hans Sachs gezeichnet hatte, ja daß er sogar einmal die Notenfeder mit der Flinte vertauscht hatte und in Dresden auf die Barrikaden gestiegen war, um dem freiheitlichen Denken eine Gasse zu bahnen. Nach und nach war man in die Welt eines Großbürgertums mit nationalistischem Geltungsstreben eingetreten, in die Welt, die politisch etwa durch Ludendorff und seine Kreise vertreten wurde. Während Siegfried Wagner eine gewisse Reserve gegenüber Hitler beobachtete, bekannte sich Frau Winifred schon damals offen und ohne Rückhalt zu dem als Hochverräter verfolgten Hitler, und so wurde Wagners Werk unwiderstehlich in das Spannungsfeld der politischen Kämpfe hineingezogen. Doch davon wurden die Festspiele zunächst noch nicht berührt. Im Frühjahr 1924 begannen die Vorbereitungen für die Wiedereröffnung nach dem Kriege und im Juli strömte die musikalische Welt von diesseits und jenseits des Ozeans wieder in die alte Markgrafenstadt. Ein paar Jahre später trat Frau Winifred in Hitlers Partei ein, mehr aus Freundschaft als aus politischer Überzeugung und wirtschaftlichem Zweckdenken. Ihr Einfluß auf Hitler war nicht gering und bewahrte nach 1933 noch manchen jüdischen Künstler vor dem Zugriff durch die Radikalen der Partei. Aber zum Erstaunen des Hauses Wahnfried machten sich schon bald starke Kräfte innerhalb der Partei selbst gegen Wagner und sein Werk geltend. Zu Rosenbergs Rassenlehre paßte nicht der Erlösungsgedanke in der Sprache Wagners



und in den Gestalten seiner Dramen, im *Fliegenden Holländer*, im *Tannhäuser*, im *Lohengrin* und *Tristan*. Als die rassistische Verfolgung schärfere Formen annahm, lehnte Toscanini seine weitere Mitwirkung in Bayreuth ab, ohne dem Werk Wagners untreu zu werden. Richard Strauß nahm seinen Platz ein und Hitler feierte die Triumphe seiner Macht im festlichen Rahmen Bayreuths. Der Festspielhügel war zum Politikum geworden und die Welt beobachtete verwundert, daß seine Herrin, gebürtige Engländerin, Demokratin und hoch gebildet, diesen Kurs förderte. Bei Kriegsausbruch entschied sich Frau Winifred dafür, das Festspielhaus zu schließen, aber Hitlers Pläne gingen in eine andere Richtung: auf seine Anordnung gingen die Festspiele als „Kriegsfestspiele“ weiter und sahen ein Publikum, das vielleicht zum ersten Male Richard Wagners Vorstellungen entsprochen hätte, als er sein Werk „Dem ganzen Volke“ schenken wollte: über hunderttausend Besucher von den Fronten, aus den Rüstungsbetrieben und den ausgebombten Städten erlebten in 70 Vorstellungen Wagners Zauberwelt, ohne gesellschaftlichen Glanz, aber mit staunender Bewunderung, in einer versinkenden Welt.

Zum Politikum wurde aber nicht nur Wagner und sein Werk, sondern auch das Familienleben im Hause Wahnfried. Schon einige Jahre vor Kriegsausbruch hatte Siegfried Wagners Tochter Friedelind Deutschland verlassen aus Motiven, die eine seltsame Mischung darstellten aus verhindertem Geltungsbedürfnis und echter Empörung über das Absinken der idealistischen Welt ihres Großvaters in die ungeistige Sphäre des Nazismus, das ihre Mutter nicht hatte verhindern können oder wollen. Halb freiwillig, halb von Gleichgesinnten gesteuert, trieb sie mehr und mehr in die Rolle einer Prophetin für Wagners Werk und gegen das Bayreuth ihrer Mutter, das eigentlich das Bayreuth Adolf Hitlers sei. Der englische und später der amerikanische Rundfunk boten ihren Hörern bald wieder einmal eine Sensation im Zusammenhang mit dem Hause Wagner: ein Mitglied der berühmten Familie, Friedelind, beteiligte sich als eine der eifrigsten Emigrantinnen am Rundfunk- und Pressekrieg gegen Deutschland. Bald erschien auch ein Buch von ihr „Nacht über Bayreuth“, in dem manches Phantasiegespinnst sich mit subjektiv-leidenschaftlichen Anklagen und mißverstandenen Sendungsbewußtsein vermischte.

Nacht über Bayreuth – am Ende des Krieges ist Haus Wahnfried zum größten Teil zerstört und das Festspielhaus steht leer. Sechs Jahre später erschienen wieder Schlagzeilen in den Zeitungen: „Die Weltpresse diskutiert“, „Verstaatlichung von Bayreuth?“, „Die wahren Absichten der Wagner-Enkel“, „Auffahrt der Großen Welt“, „Was wird aus Wagner?“, „Bayreuth – ein Rückfall?“, „Im Grundgesetz steht nichts von Richard Wagner!“. – In der Zwischenzeit hatte man auf einer improvisierten Vorbühne im unbeschädigt gebliebenen Festspielhaus einiges von D'Albert,



Puccini und Beethovens *Fidelio* aufgeführt. Die in Deutschland verbliebenen Mitglieder des Hauses Wagner hatten ihr Verhalten vor der Spruchkammer rechtfertigen müssen, man hatte Friedelind Wagner eingeladen, aus Amerika zurückzukehren und die Leitung der neuen Festspiele zu übernehmen und man hatte erwogen, eine staatliche Verwaltung und Treuhänderschaft für Wagners Erbe einzurichten, um eine Weiterführung der „Familiendiktatur“ ein für allemal zu verhindern. Man wollte sogar – Sünde wider Wagners Geist! – neben dem Meister auch andere Komponisten in seinen Festspielen zu Wort kommen lassen.

Als Erben und Sachwalter bereiteten die beiden Enkel Wolfgang und Wieland das erste Bayreuther Jahr nach dem Kriege für 1951 vor und präsentierten einen „neuen“ Stil, der von Wagners minutiös festgelegtem Illusionsstil zum ersten Male in ein befreites, schwingendes Spiel von Licht, Schatten und Farbe hinüberführte und eine unerbittliche Konzentration auf das Wesentliche erkennen ließ. Die alten Wagnerianer seufzten und beklagten – wieder einmal – den pietätlosen Verzicht auf die lieb gewordenen dekorativen Effekte der Jahrhundertwende.

Vierzigtausend Besucher fanden sich schon zu den ersten Festspielen nach dem Kriege ein, darunter etwa ein Drittel aus dem Ausland, und davon die meisten aus den Vereinigten Staaten. So begann der Zyklus, der „Ring“ der Festspiele von neuem im fünfundsiebzigsten Jahr, nachdem zum ersten Male die Fanfaren zum Festspielhügel gerufen hatten. Die Weltpresse berichtete mit demselben Eifer wie ehemals, und auch der lange gestörte Frieden zwischen der Familie Wagner und den Einwohnern Bayreuths ist wiederhergestellt: als die Solisten der Spiele am Schluß der festlichen Tage in der Schloßkirche die Krönungsmesse von Mozart sangen, konnte die Kirche die Zahl der Besucher aus Bayreuth kaum fassen.

Der Weg zu einem neuen Bayreuth ist betreten und noch nicht bis zu Ende abgeschritten. Der Erfolg wird davon abhängen, ob es einmal gelingen wird, Wagners Werke nicht vom Gesichtspunkt einer Weltanschauung aus anzusehen, sondern seine romantische Maßlosigkeit auf rein musikalische Normen zurückzuführen und den „Mythos“ Wagner aus dem Nebel schwankender Urteile herauszuführen – ebenso fern einer Überbewertung wie einer voreingenommenen Unterschätzung.

Und Friedelind Wagner, die rebellischste der Hüterinnen des Grals, hat einen alten Plan Richard Wagners und einen Wunsch von Frau Cosima erfüllt und Bayreuth ein neues Institut der Wagnerpflege gegeben, die „Festspiel-Meisterklassen“.



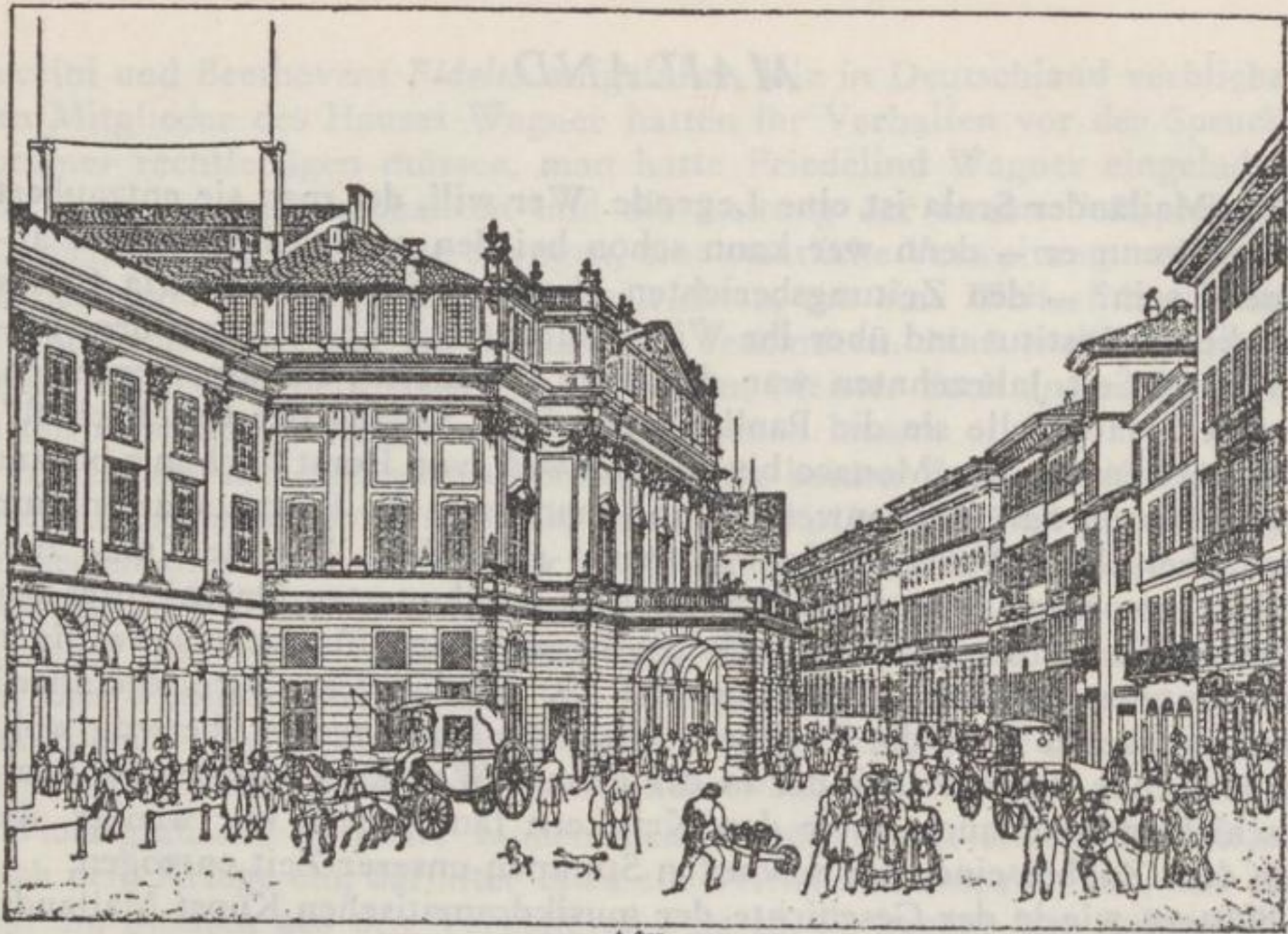
## MAILAND

Die Mailänder Scala ist eine Legende. Wer will, der mag sie entzaubert finden, wenn er – denn wer kann schon bei den großen Ereignissen anwesend sein? – den Zeitungsberichten über den Streit von Maria Callas mit diesem Institut und über ihr Wiederauftreten 1961 nach fast drei Jahren folgt. Seit Jahrzehnten war die Oper Donizettis, *Poliuto*, vergessen, in deren Hauptrolle sie die Paolina sang. Die „Spitzen der Gesellschaft“, vom Fürstenpaar von Monaco bis zur Maxwell, von Horst Buchholz bis zur Begum waren natürlich anwesend, und man hatte die Eintrittskarten zum Vielfachen ihres Werts am Schwarzmarkt gehandelt. War die Kunst zum Markt geworden? Waren die Freunde des berühmtesten Opernhauses der Welt in die Zeiten einer taumelnden Begeisterung für die eigenwilligen Primadonnen und Primaballerinen des 19. Jahrhunderts zurückgefallen? Ehrliche Freude über die Rückkehr einer großen Sängerin überwog wohl die lärmende Begleitmusik der in der ganzen Welt kolportierten Skandalgeschichten, und auch unter den Kritikern fanden sich nur wenige, die sich dem Zauber einer der schönsten Stimmen unserer Zeit entzogen.

Blättern wir in der Geschichte der musikdramatischen Kunst Mailands, so führt uns die Chronik zurück bis zur Wende des 16. Jahrhunderts, als die ersten Pläne für ein ständiges Theater für Vorstellungen und Festspiele erörtert wurden. Aber erst im Jahre 1717 wurde das Königlich-Herzogliche Theater als Vorläufer der Scala eingeweiht und hatte bald einen ausgedehnten Spielplan, in dessen Rahmen Scarlatti und Hasse einen hervorragenden Platz einnahmen. Ein besonderes Verdienst kommt diesem Haus deshalb zu, weil dort schon früh das Genie Mozarts erkannt worden war. Allein vier seiner Bühnenwerke wurden in diesem Haus zwischen 1770 und 1772 zum ersten Male aufgeführt. Aber auch dieses Theater, wie so viele seiner Zeit, fiel einem vernichtenden Brand zum Opfer. Für den Neubau wählte man das Grundstück der antiken Kirche Santa Maria alla Scala, und als man bei den Ausschachtungsarbeiten das Relief eines antiken Mimen fand, glaubte man, ein günstiges Vorzeichen für die Entwicklung des Hauses erkannt zu haben. Österreichs Kaiserin Maria Theresia sprach die Erwartung aller aus: „Schon erhebt sich das neue Theater, das den Ruhm der berühmtesten Italiens in den Schatten stellen wird“.

Das neue Haus, La Scala, eröffnete mit einem aus diesem Anlaß komponierten Musikdrama von Antonio Salieri und zwei Balletten, Aufführungen, die großen Beifall des theaterfreudigen Mailänder Publikums fanden. Sie waren aber erst der Ausgangspunkt für einen einzigartigen Weg zur Oper. Schon im Jahre 1788 begann die Scala mit der regelmäßigen Veröffentlichung ihres Spielplans, was erst später bei anderen Opernhäusern





Teatro alla Scala um 1840

üblich wurde. Von diesem Zeitpunkt an gab es eigentlich keine Künstler, die nicht den Wunsch gehabt hätten, an der Scala zu singen und damit vielleicht den Lorbeer der Unsterblichkeit in den Annalen der Opernkunst zu gewinnen. Auf dem fruchtbaren Boden der italienischen Musik erwachsen dem Haus Vorteile, die keinem anderen Theater der Welt beschieden waren. Das neue Jahrhundert schenkte der italienischen Musik vier ihrer größten Meister auf dem Feld der musikdramatischen Kunst: Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi. Als am 26. September 1812 der junge Rossini an die Pforte der Scala klopfte, nachdem die Bemühungen um die Aufführung seiner Werke in Venedig, Bologna und Rom vergeblich geblieben waren, gewann die Scala einen Namen, der die neue Zeit der Oper prophetisch verkündete und mit seinem eigenen Ruhm auch den der Scala um die ganze Welt zu tragen bestimmt war. In dieser Periode erlosch der verblässende Stern der vergötterten Kastraten der pomphaften Barockoper, und die Sopranisten, ehemals wie Primadonnen mit Geld und Lorbeer überhäuft, blieben in Zukunft auf die kirchliche Kunst beschränkt.

Die ganze schwermütige Trauer der frühen Romantik scheint in der Person Bellinis verkörpert und er wußte sie zur Schau zu stellen. Heinrich Heine hat mit leichtem Spott sein Äußeres beschrieben, den Ausdruck



der Tragik in seinem milchweißen Gesicht, seine sorgfältig gewählte Kleidung, seinen Spazierstock, den er trug wie ein träumender Hirte seinen blumengeschmückten Stab: „Der Mann sah aus wie ein Seufzer in Schnalenschuhen und Seidenstrümpfen...“ Rossinis weitreichende Beziehungen halfen dem jungen Komponisten zur Annahme seiner Oper durch die Scala. Bei der Uraufführung saß der aufgeregte Maestro mitten im Orchester bei den Cellisten, mit einem Cello zwischen den Knien, denn er wollte unerkannt bleiben. Er wurde erkannt und mitsamt seiner Oper vom ganzen Hause ausgezischt. Am selben Abend schrieb er an einen Freund: „Ich schreibe dir in tiefer Trauer, in einer Trauer, die ich nicht ausdrücken kann, und die nur du verstehen kannst. Soeben komme ich aus der Scala, der ersten Aufführung der *Norma* – Mißerfolg! Mißerfolg! Das Publikum kam mir wahrhaft pervers vor. Es schien eigens zu dem Zweck gekommen zu sein, sein Urteil über mich auszusprechen ...“ – Die zweite Aufführung änderte das Bild und *Norma* wurde in der Scala in der gleichen Spielzeit 43 Mal mit Erfolg gegeben. Die Arie „Casta diva“ wurde eine der beliebtesten für die Primadonnen seiner Zeit – und blieb eine der schwierigsten bis in unsere Tage.

Nach dem Tode Bellinis und nach Rossinis Weggang kam die größte Zeit des Hauses, die für immer mit dem Namen Verdi verbunden ist. Auch er betrat das Haus als ein unbekannter Kapellmeister, und niemand ahnte, daß der bescheidene junge Mann eine neue Epoche in der Oper eröffnen würde, die sogar ein Gegengewicht zu den übermächtigen Musikdramen Wagners enthalten sollte. Ein Triumph war die erste Aufführung von Verdis *Nabucco*, aber es spielten einige politische Gefühle mit, denn dieses Spiel um die Befreiung der Juden von der Herrschaft der Babylonier brachte die Sehnsucht der Italiener nach Befreiung von fremden Herren zum Ausdruck. Die fremden Herren waren damals die Österreicher, und es ist bezeichnend, daß auch die im 2. Weltkrieg zerstörte und wiederaufgebaute Scala beziehungsreich dieselbe Oper für ihr Eröffnungsprogramm wählte.

Seine Oper *Macbeth* wollte Verdi der Scala nicht anvertrauen, weil er sich den Willkürlichkeiten des Hauses nicht unterwerfen wollte. Später, als er im Alter von 74 Jahren über die Aufführung des *Othello* verhandelte, konnte er die Bedingungen diktieren. An seinen Verleger Ricordi schrieb er im Herbst 1886: „Da ich vor dem Abschluß der Arbeiten am *Othello* stehe, wäre es gut, wenn das Haus Ricordi jetzt die Bedingungen festlegen könnte, besonders der Scala gegenüber ... – Niemand, keine Seele darf während der Proben im Zuschauerraum anwesend sein. Ich allein habe das ausschließliche Recht, Proben abzusagen und die Aufführung abzusetzen, sogar noch nach der Kostümprobe. Das gilt für den Fall, daß die Aufführung, die Regie oder irgend etwas anderes mir nicht pas-



sen sollte. Das Personal bei der Aufführung des *Othello* untersteht mir allein, ebenso wie die Dirigenten von Orchester und Chor...“ – Nach 14 Jahren also sollte es wieder eine neue Oper des alternden Meisters geben und es sollte sich erweisen, daß diese Aufführung an Bedeutung nur mit der Uraufführung des *Parsifal* vergleichbar war, die fünf Jahre vorher stattgefunden hatte. Verdi hatte über sein neues Werk einen Schleier des Geheimnisses gebreitet. Niemand wußte Genaueres über den Text und seine Musik. War es der „alte“ Verdi oder ein „neuer“? So wuchs die Spannung eines Publikums, das das Auf und Ab der Laufbahn Verdis seit Jahrzehnten leidenschaftlich verfolgt hatte, von Tag zu Tag. Am Tage der Aufführung war neben den Mailändern ein hochgestimmtes Publikum aus aller Herren Länder in Mailand versammelt und bereits eine Stunde vor Beginn war das große Haus überfüllt. Verdi hatte sich bei den Proben, wie üblich, um jede Einzelheit gekümmert und sogar dem Darsteller des *Othello*, dem berühmten Tenor Tamagno, selbst vorgespielt, wie er sich in der Selbstmordszene zu verhalten habe. Die wenigen Anwesenden bei einer Probe erlebten ein Schauspiel, das sie erschütterte: als es Tamagno nicht gelingen wollte, die Todesszene so ausdrucksreich zu spielen, wie es Verdi vorschwebte, eilte der weißhaarige Meister selbst auf die Bühne, schob Tamagno zur Seite und spielte die schwierige Szene am Bett der Desdemona selbst so realistisch, daß die sprachlosen Zeugen glaubten, er habe einen Schlaganfall erlitten, als er plötzlich hinstürzte und die drei Stufen vom Podest wie leblos hinabrollte. So echt war sein Spiel. Der Erfolg der Aufführung war beispiellos. Eine unübersehbar große Menge von Bewunderern und Freunden Verdis säumte die Straßen, als er das Theater verließ und ein Mandolinenorchester spielte vor seinem Hotel bis in die Nacht hinein eine Serenade für den musikalischen Heros Italiens. Und Verdi, glücklich und erschöpft, bemerkte zu seinen Freunden: „Das war meine letzte Patrone. Jetzt bleibt mir nichts mehr zu tun...“ – Bis zum Morgengrauen klangen die Rufe der Menge in den Straßen: „Viva Verdi... Viva Verdi!“

Aber Verdis Kräfte waren noch nicht erschöpft. Mit dem *Othello* hatte er einen neuen Weg beschritten und sechs Jahre später, im Alter von 80 Jahren, schenkte er der Welt und seinen Mailändern seinen *Falstaff*, vielleicht sein größtes Werk, und die Scala hatte am 9. Februar 1893 die Ehre seiner ersten Aufführung. Die Überraschung der musikalischen Welt war noch größer als beim *Othello*. Verdi wandte sich mit diesem Werk der musikalischen Komödie zu, zum ersten Mal – und schuf eines der großen Meisterwerke dieser Gattung. Wieder setzte er unendliche Mühe an die Vorbereitung der Aufführung und auch die Scala war zu besonderer Sorgfalt bereit: die Direktion sandte ihre Bühnenbildner eigens nach England, um die Architektur alter englischer Herrschaftssitze zu studieren. Verdi selbst



leitete alle Proben. Geduldig lehrte er die Sänger alle Geheimnisse der Bühnendarstellung, die er selbst in zwei Menschenaltern gelernt hatte. Geduldig wehrte er auch den seltsamen Wunsch des Hauptdarstellers, Victor Maurel ab, ihm das alleinige Recht zu geben, den Falstaff zu singen. Als Maurel hartnäckig auf seinem Wunsch bestehen wollte, wurde Verdi hart, obwohl er den Sänger als Jago im *Othello* sehr schätzte: „Wenn ich die Wahl hätte, mich diesen Bedingungen zu unterwerfen oder meine Partitur zu verbrennen, dann würde ich sofort ein Feuer anzünden und den Falstaff mitsamt seinem dicken Bauch in den Flammen begraben!“ Maurel sang die neue Rolle – ein Bariton als Hauptrolle und nicht ein Tenor wie bei Rossini oder Donizetti – und er sang und spielte die Rolle des liebesdürstigen Lebemanns so gut, daß er bald für die meisten Aufführungen an anderen großen Opernbühnen verpflichtet wurde. Ja, Maurel studierte die Rolle so sorgfältig, daß er sogar unter die Literaturforscher ging und entdeckte, daß die Urfigur des Falstaff tatsächlich gelebt und Shakespeare als Modell gedient hatte. Schließlich war er mit der Literatur über seinen Falstaff vertraut und Verdi mußte ihn vor allzu eifrigem Studium warnen: „Ich bewundere Ihren Eifer in Ihrem Studium des Falstaff. Aber seien Sie vorsichtig. Zuviel Nachdenken kann der Sache schaden. Das heißt, wenn Kunst eine Wissenschaft wird, dann entsteht ein Zwitterding, das weder Kunst noch Wissenschaft ist. Es gut machen – ja! Etwas zu gut machen – nein! Versuchen Sie nicht zu hartnäckig, Ihre Stimme der Figur anzupassen. Bei Ihrer großen Begabung als singender Schauspieler und mit Ihrer sprachlichen Fertigkeit wird die Rolle des Falstaff, einmal studiert, in fertiger Gestalt von selbst Form annehmen, ohne daß es nötig wäre, harte geistige Anstrengungen darauf zu verwenden, verschiedene stimmliche Effekte auszuprobieren. Das könnte sogar schädlich sein. Weniger studieren!“ Und die Scala erlebte noch einmal die turbulenten Szenen, die sich sechs Jahre vorher bei der Premiere des *Othello* abgespielt hatten.

Von Puccinis erfolgreichen Opern sind zwei, *Madame Butterfly* (1904) und *Turandot* (1926) auf der Bühne der Scala zum ersten Male in Szene gegangen. Die übrigen hatten ihre Erstaufführungen in Rom und Turin, erschienen aber bald auch in der Scala in großen Besetzungen und eindrucksvollen Aufführungen. Nicht verbürgt, aber hübsch ist eine Anekdote, die Puccini einmal erzählt haben soll: längst war seine *Tosca* anerkannt und niemand erregte sich mehr über das bluttriefende Textbuch und die Sage von einem Bombenattentat bei der Premiere in Rom. Der Komponist besuchte eine Vorstellung in der Scala und nahm verspätet und unerkannt einen Platz mitten im Publikum neben einer hübschen jungen Dame ein. Am üblichen Beifall auf offener Szene beteiligte sich Puccini nicht – zum Ärger seiner Nachbarin: „Warum klatschen Sie nicht Beifall für dieses



Meisterwerk?“ – „Meisterwerk?“ bemerkte Puccini verächtlich. „Mögen Sie denn die Musik nicht?“ – „Nein, das ist Musik eines Dilettanten...“ – „Sie verstehen nichts von Musik, sonst würden Sie nicht so reden!“ – Nun war es Puccini, der seiner hübschen Nachbarin bewies, wie schlecht die Musik nach allen Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunktes wirklich war. Die eine Arie sei von Verdi, die andere von Bizet gestohlen. Entsetzt rief die junge Dame: „Ist das wirklich Ihre ernsthafte Meinung?“ – „Ganz ehrlich!“ – Da verließ die Pucciniverehrerin ihren Platz, mit einem hinterhältigen Lächeln, wie es Puccini schien. Am nächsten Morgen wurde der Komponist an das kleine Intermezzo erinnert, als er in seinem Hotel die Morgenzeitungen aufschlug: da stand es schwarz auf weiß, was der berühmte Puccini von seinem eigenen Werk hielt: „Alles gestohlen ... Das Werk eines Dilettanten ...! Exklusivinterview mit unserer Musikkritikerin ... –“

Einer schweren Krise sah sich das Haus 1897 gegenüber, als der Mailänder Stadtrat beschloß, dem Theater die finanzielle Unterstützung zu entziehen. Kunstgesinnte Bürger und geschickte Direktoren verstanden es, die Gefahr des Zusammenbruchs abzuwenden und das Haus weiterzuführen, und die künstlerische Leitung von Arturo Toscanini führte schnell zu neuen, später nicht mehr übertroffenen Höhepunkten. Als Toscanini zu Weihnachten 1898 mit den *Meistersingern* die Spielzeit eröffnete, prägte er diesem Hause für immer den Stempel seiner überragenden Persönlichkeit auf, auch wenn er zeitweilig sein Tätigkeitsfeld an andere große Opernbühnen verlegte.

Nach dem Ende des ersten Weltkrieges stellte die Scala ihre rechtliche und finanzielle Ordnung auf neue Grundlagen, die ihr die weitere künstlerische Entfaltung sichern sollten. Ein selbständiges Unternehmen wurde begründet, das unter der Schutzherrschaft des Bürgermeisters von Mailand stand. Das Haus ist heute ein staatliches Institut, und dieses Ereignis wurde am 26. Dezember 1921 unter Toscaninis Stabführung mit einer lange nicht vergessenen Aufführung des *Falstaff* gefeiert. In einer durch den Krieg verwandelten Welt brachte die Scala mit dem Mythos Toscaninis wieder Glanz, Schönheit und Vollendung des Opernbetriebes zur Geltung, und in dieser einmaligen Epoche der Theatergeschichte, in der Toscaninis eiserner Wille die Leistungen des Ensembles über das Starwesen erhob, war der Besuch der Scala eine Reise über Kontinente wert. Aber wie für jede Oper, so bedeutete auch für die Scala die große, die überragende Stimme das Siegel des Erfolges. Das Goldene Zeitalter des Gesanges schien sich seinem Ende zuzuneigen, und sowohl Toscanini als auch sein Nachfolger, Victor De Sabata, hatte gelegentlich einige Mühe, das verwöhnte Publikum mit schönen Stimmen zu befriedigen. So ging es bis zum zweiten Weltkrieg. 1943 traf das Schicksal so vieler europäischer Opernhäuser auch



die Scala: bei einem Luftangriff sank seine ehrwürdige Fassade in Trümmer. Nur die Bühne blieb erhalten, während alle übrigen Teile des Gebäudes in ein Kraterfeld von Stein und Eisen verwandelt wurden. Die Mailänder betrachteten es als eine ihrer ersten Aufgaben nach Ende des Krieges, ihr Theater wieder aufzubauen. Am 26. Dezember 1946 feierte der Mythos der Scala unabhängig vom Musikgeschmack einer erneut verwandelten Welt seine Wiederauferstehung. Der reichhaltige Spielplan einer Spielzeit, die von Anfang Dezember bis in die ersten Junitage dauert, umfaßt heute rund 160 Vorstellungen, die einen Querschnitt durch das gesamte Opernschaffen der Welt darstellen und in denen die schönsten Stimmen ihre Triumphe feiern.

Untrennbar vom Ruhm des Hauses ist der Ruf seines Balletts. Schon bei der Eröffnung des Hauses hatten zwei Ballette auf dem Programm gestanden, und in den ersten zehn Jahren sind allein 97 Ballettvorführungen veranstaltet worden. Das große Interesse des Publikums und der Mangel an geeigneten Ausbildungsstätten veranlaßte die Theaterleitung schon früh, eine eigene Schule zu gründen. Es entstand jene Ballettschule „Imperial Regia Accademia di Ballo“, die als Vorbild für alle ähnlichen Einrichtungen in der Welt gedient hat. Insbesondere die russische Ballettkunst hat sich der in Mailand gemachten Erfahrungen mit Erfolg bedient. Unterricht durch bedeutende Lehrer und strenge Disziplin, aber auch eine fast familiäre Sorge für die heranwachsenden Schülerinnen wurde zur Tradition für diese Schule. Aber nur die Besten der Begabten hatten und haben auch heute noch Aussicht, sie mit Erfolg abzuschließen. Ihren ersten Höhepunkt erreichte die an der Scala gepflegte Ballettkunst mit den drei berühmtesten Tänzerinnen ihrer Zeit, der Neapolitanerin Fanny Cerrito, der Österreicherin Fanny Elßler, der Mailänderin Maria Taglioni. Ihr Ruhm zog immer mehr Begabungen an die berühmte Schule, und die Ballettopern gaben ihnen die farbige Szenerie für ihre Kunst der stummen Gesten einer verzauberten Romantik. Auch Tänze fremder Herkunft, wie Walzer, Polka, Galopp und Mazurka, wurden zu künstlerischen Gruppenleistungen entwickelt. Dieselben künstlerischen Ziele, die in der Ballettschule gepflegt wurden, bestimmten auch die Choreographie auf der Bühne. Und es sind immer italienische Tanzmeister, die beiden, dem Institut und der Meisterleistung auf der Bühne, den Stempel ihrer Persönlichkeit aufprägen.

Aber man hat – und eine Zeitlang vielleicht nicht zu Unrecht – dem Ballett ein zu starres Verharren in den klassischen Formen zum Vorwurf gemacht, eine zu geringe Anpassungsfähigkeit an neu heraufkommende Wandlungen des Stils. Auch das war in der Geschichte der Scala nicht neu. Schon Verdi hatte sich über die Selbstgefälligkeit und konservative Haltung der Bühnenleitung beklagt. In einem Brief vom Jahre 1846 schrieb er an seinen Verleger: „... Lieber Ricordi, ich bin mit dem Vertragsentwurf



einverstanden für meine neue Oper ‚Macbeth‘, die in der kommenden Osterzeit in Florenz aufgeführt werden soll. Ich gebe Ihnen mein Einverständnis, die neue Oper aufführen zu lassen, allerdings unter der Bedingung, daß Sie keine Aufführung durch das Kaiserliche Theater La Scala gestatten. Ich habe Beweise genug, daß sie dort entweder nicht wissen, wie man Opern richtig aufführt, oder daß sie es nicht wollen, besonders in meinem Falle ... Ich wiederhole deshalb: Ich kann und darf keine Aufführung des ‚Macbeth‘ in der Scala zulassen, solange dort nicht eine Wendung zum Besseren eintritt, und das gilt für alle meine Opern von heute an!“

Tatsächlich hat auch die Ballettschule der Scala lange Zeit gebraucht, den Gehalt der neuen Strömungen aufzuspüren und wirksam werden zu lassen, und erst im Jahre 1921, nach der Wiedererrichtung der Scala als selbständiges Institut, fand sie die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Weiterführung ihrer Arbeit. Nach Beendigung des zweiten Weltkrieges wurde auch eine Schule für Tänzer gegründet, und mit dem Tanzunterricht wurden allgemeine Unterrichtsstunden für Sprachen, Kunstgeschichte, Musikgeschichte und ähnliche Fächer verbunden. Heute verfügt das Ballett über ein Repertoire, das in stilvollen Darstellungen und in hoher technischer Meisterschaft die Ballettkunst des ausgehenden Barocks bis zu den modernsten Schöpfungen unserer Zeit repräsentieren kann. 68 Ballette wurden nach dem Krieg inszeniert, von den *Geschöpfen des Prometheus* über *Espana* von Chabrier, über Tschaikowski und De Falla bis zu Menotti und Milhaud.

Der berühmteste Ballettmeister in der Geschichte der Scala ist Salvatore Viganò, der mit seiner Frau Maria in zahlreichen europäischen Opernhäusern gastiert hatte, bevor er die Ballettdirektion der Scala übernahm.

Als die Scala 1778 eröffnet wurde, galt sie nicht nur als das größte, sondern auch als das vollkommenste und schönste Opernhaus Europas. Bedeutende Künstler hatten Decken, Logen und Halle ausgemalt. Der Bühnenvorhang, eine Darstellung des Parnassus, war ein Meisterwerk von Riccardi. In Parkett und fünf Rängen fanden 3600 Besucher Platz. In Weiß und Gold leuchtete der Innenraum, und jede Loge der Hauptränge hatte einen kleinen Privatsalon zur Bequemlichkeit der Besucher. Über 900 Personen waren ständig beschäftigt, neben den Künstlern und Musikern, neben Tänzern und Choristen 6 Ärzte, 150 Kostümschneider und zahlreiches Dienstpersonal.

Zu den „ständigen Mitwirkenden“ bei Aufführungen in der Scala gehört paradoxerweise als altehrwürdige Einrichtung die professionelle Claque. Noch in der Spielzeit 1961 trat sie bei der Wiederaufführung von Verdis *Schlacht von Legnano* sachverständig in Aktion. Nicht lärmend, versteht sich – das würde der von allen geachteten Tradition des Hauses widersprechen – sondern taktvoll und nach sorgfältiger Abstimmung eines





Maria und Salvatore Viganò, Radierung von Schadow



Plans mit den Künstlern und dem Dirigenten bei der Generalprobe. Man nimmt an, daß unter der Leitung von zwei sachverständigen und partiturliebenden Führern dreißig bis vierzig Claqueure im Theater verteilt sind, die ihre Aufgabe nicht leicht nehmen. Der Senior der Gruppe soll seit fünfzig Jahren als Claqueur tätig sein. „Die Italiener sind zu verwöhnt und zu bequem, zu klatschen, so müssen wir etwas nachhelfen“, meint er und übernimmt seine Aufträge gegen bescheidenes Honorar. Seine Gehilfen, Musikstudenten und angehende Sänger, erhalten für ihre Bemühungen nur eine Freikarte. Ein in fast allen sonstigen Opernhäusern inzwischen verschwundenes, echt italienisches, liebenswürdiges Requisit des Opernbetriebes, wenn es auch Sänger geben soll, die die Claque der Scala dafür bezahlen, daß sie am Abend ihres Gastspiels zu Hause bleibt.

Die Scala besitzt auch ein großes Theatermuseum. Es wurde 1913 eingerichtet und entstand aus einem Archiv, das noch auf das alte Herzogliche Theater zurückging. Neben zahllosen Schriftstücken, Briefwechseln, handschriftlichen Partituren und Dokumenten aus der Zeit der spanischen und österreichischen Herrschaft des Landes sind von besonderem Interesse die Szenenentwürfe und Maschinenmodelle, mit denen die Techniker und Architekten früherer Zeiten die Zaubereffekte der Szenen hervorzubringen suchten. Zielbewußt hat die Leitung des Hauses den Vorrat durch Ankauf von international bekannten Sammlungen von Büchern zur Bühnengeschichte erweitert. So ist aus der Anhäufung des ursprünglich zufällig Aufbewahrten heute eine in der ganzen Welt einmalige Dokumentation des Theaterwesens geworden, deren Bibliothek allein über 60 000 Bände umfaßt, die Erinnerung an alles, was die große Bühne einst mit klingendem Leben erfüllt hatte. Attraktiver als eine noch so umfassende und vollständige Fachbibliothek sind für den flüchtigen Besucher die Ausstellungsräume des Museums. Ein melancholisches Wort Puccinis grüßt beim Eintritt: „Das Publikum hat für die neue Musik den Gaumen nicht auf dem richtigen Fleck.“ Ein seltsames Motto für die Besucher der Säle, die so viele liebenswürdige, sentimentale oder maliziöse Erinnerungen an vergangene Künstlergröße und Sängereitelkeit zur Schau stellen. Das Spinett des jungen Verdi, Vitrinen mit kleinen Kostbarkeiten, ein Abdruck von Chopins Hand – man sucht vergeblich den Zusammenhang mit der Scala – Medaillons mit Haaren von Bellini – blond wie die eines jungen Mädchens – dunkle Haare von Mozart, die Brille Rossinis, ein elfenbeinerner Fächer, auf dem die Titel der Opern von Rossini eingraviert sind, ein kleiner Paradedegen, der Napoleon I. gehört hat und der 1823 der Primadonna Pasta verehrt wurde – und Büsten und Ölbilder von Sängerinnen und Tänzerinnen, Huldigungsgedichte von Musset und solche von überspannten Fans. An eine Tänzerin: „Lebe, du Überirdische, du Einmalige. Nie konntest du dich selbst verleugnen. – Das Klagegedicht des



Betrübten erhörtest du und des Leides war ein Ende ...“ Majestätisch, verträumt-melancholisch, keck oder mit wenig bedeutendem Ausdruck blicken sie aus ihren venezianischen Goldrahmen herab. Und irgendwie gleichen sie sich alle in der leisen Schwermut eines schnell verwehten Bühnenruhms. Zum Standbild geworden ist auch Caruso: seine Pose als Bajazzo, eine Tonstatue, von ihm selbst modelliert und, wie auch seine Zeichnungen, zur begabten Karikatur geformt. Eine Handzeichnung der berühmten Malibran, die einen niedergebeugten zerlumpten Alten darstellt und den Spruch trägt: „Si la vie n'est pas un crime, elle est du moins une expiation.“ Hier ist in scheinbar willkürlicher Art zusammengetragen, was ein reicher, aber der strengen Auslese abholder Sammler des Aufbewahrens für Wert gehalten hat. Und doch liegt über allem scheinbarem Durcheinander und Nebeneinander ein unbestreitbarer Zauber von der Anmut des Verjährtten, aber in geheimnisvollen Ausstrahlungen noch Lebendigen, das ein Wandern in diesen Sälen zu einem besonderen Erleben werden läßt, zu einem Lauschen auf das Echo, das aus den Kulissen alter Zeiten noch zu klingen scheint.

Einige Monate nach der Wiederkehr von Maria Callas, im Juni 1961, fand die Scala neuen Ruhm in der musikalischen Weltpresse mit einer seit 300 Jahren nicht mehr aufgeführten Oper und einer bis dahin kaum bekannten Sängerin. Aber der Schauplatz war diesmal nicht das Große Haus sondern die „Tochter der Scala“, die Piccola Scala, eine recht bemerkenswerte Einrichtung: La Piccola Scala ist ein kleines Theater mit ungefähr 600 Plätzen neben dem Hauptgebäude. Dieses kleine Haus widmet sich besonders der Pflege des melodramatischen und instrumentalen Musikgutes aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Diese Werke der Frühzeit finden hier den idealen Rahmen für eine artgemäße Interpretation. Der Raum entspricht der kleinen Besetzung der Orchester, den Werken mit wenigen Solostimmen und kleinen Chorgruppen. Die Ansprüche an die Qualität sind nicht geringer als im großen Haus. Aber auch mancher Komponist der heutigen Zeit erprobt sein Talent zunächst an kleineren Aufgaben in der Piccola Scala, ehe er sich zu dem wagemutigen Schritt in das große Haus entschließt. Hier wächst die Gemeinsamkeit der Kräfte und Ideen, die Erfahrung aus der Zusammenarbeit zwischen Darstellern, Bühnenbildnern und Technikern. Die Piccola Scala wurde am 26. Dezember 1955 mit einer festlichen Aufführung der *Heimlichen Ehe* von Cimarosa eröffnet. Heute, nach nur wenigen Jahren des Bestehens, hat sich das kleine Theater zwanglos in den künstlerischen Gesamtplan und die Tradition der Scala eingefügt, und mancher Besucher scheint überrascht, daß diese Einrichtung nicht dasselbe ehrwürdige Alter hat wie das große Haus. In vier Spielzeiten hat die Piccola Scala über 220 Aufführungen veranstaltet, darunter 50 auswärtige. Der Rahmen ihres Repertoires umfaßt fünf Jahrhunderte, und die



größten Meister der kleinen Form finden hier eine vorbildliche Betreuung: Monteverdi, Scarlatti, Mozart, Weber, Malipiero, Strawinsky und Egk.

Für die Aufführung im Juni 1961 hatte man wieder einmal weit in die Frühgeschichte der Oper zurückgegriffen und die Oper *Orontea* des Komponisten Pietro Cesti, als Mönch Pater Antonio genannt, aus den Archiven hervorgeholt. In der Kirchengeschichte hat sich Pater Antonio keinen guten Namen gemacht, denn er wurde wegen allzu realistischer Darstellung in den von ihm selbst gespielten Liebesszenen aus seinem Orden entlassen. In der Musikgeschichte gilt er als einer der Väter der Arie, die seine Zeitgenossen begeisterte, als sie der ewigen Rezitative auf der Bühne müde geworden waren. *Orontea*, der größte Bühnenerfolg zu Cestis Zeit, paßte so recht in die Welt der Piccola Scala – eine „Sänger-Oper“ mit einem ständig fließenden Strom schöner Arien für schöne Stimmen. Die Sängerin der Hauptrolle, die bei uns noch kaum bekannte Spanierin Teresa Berganza, fand sich entdeckt, bejubelt und auf der Höhe ihrer Kunst, als sie eine ägyptische Königstochter darstellte, die in Cestis Oper zwei Akte lang die Würde ihrer Jungfräulichkeit verteidigt, um im dritten der Liebe zu einem Matrosen – einem verkleideten Prinzen natürlich – nachzugeben. Die 27jährige Sopranistin sah um diese Zeit ihren ersten Mutterfreunden entgegen und hat amerikanischen Reportern gegenüber in natürlicher Unbefangenheit nach der Vorstellung bekannt, daß – sie habe es deutlich gespürt – auch ihr Baby sich am Beifall beteiligt habe. So erneuert sich ständig die Lebenskraft der Piccola Scala, deren reizvoll aus weißem Marmor gebautes Foyer den Besucher unmerklich in die Welt aus der Frühzeit der Oper, in die musikalische Sphäre von Scarlatti und Monteverdi einfängt: mit Cimarosas Rokoko-Oper *La serva padrona* war das kleine Theater mit den großen Aufgaben eröffnet worden.

In der fast lückenlosen Chronik der Scala sind zwar die Namen fast aller führenden Mitglieder des Opernorchesters verzeichnet. Aber es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß man bereits im 18. Jahrhundert dem Orchester der Scala mehr Aufmerksamkeit geschenkt hätte als es in der damaligen Opernpraxis üblich war. Das Orchester ist sicher dank der natürlichen Musikalität der Italiener schon früh von einer überdurchschnittlichen Qualität gewesen, und galt schon 1830 als das größte und beste Italiens. Dem Musikleben Mailands, das in der Scala einen so vollendeten Ausdruck gefunden hatte, fehlte ein ähnliches Gebiet der Ausstrahlung für das Konzertwesen. So wuchs das Orchester der Scala in die Rolle des konzertierenden Orchesters hinein und veranstaltete schon vor 1875 vielbewunderte Konzerte mit sinfonischer Musik. Von einem „Scala-Orchester“ kann man etwa seit diesem Zeitpunkt sprechen. Seine Geschichte umfaßt also heute rund 85 Jahre. Schon 1878 ging das Orchester auf seine erste Auslandsreise nach Paris und bewies schon damals, daß es als erstes Orchester





Teatro alla Scala in Mailand







ms.  
des-  
tbl.

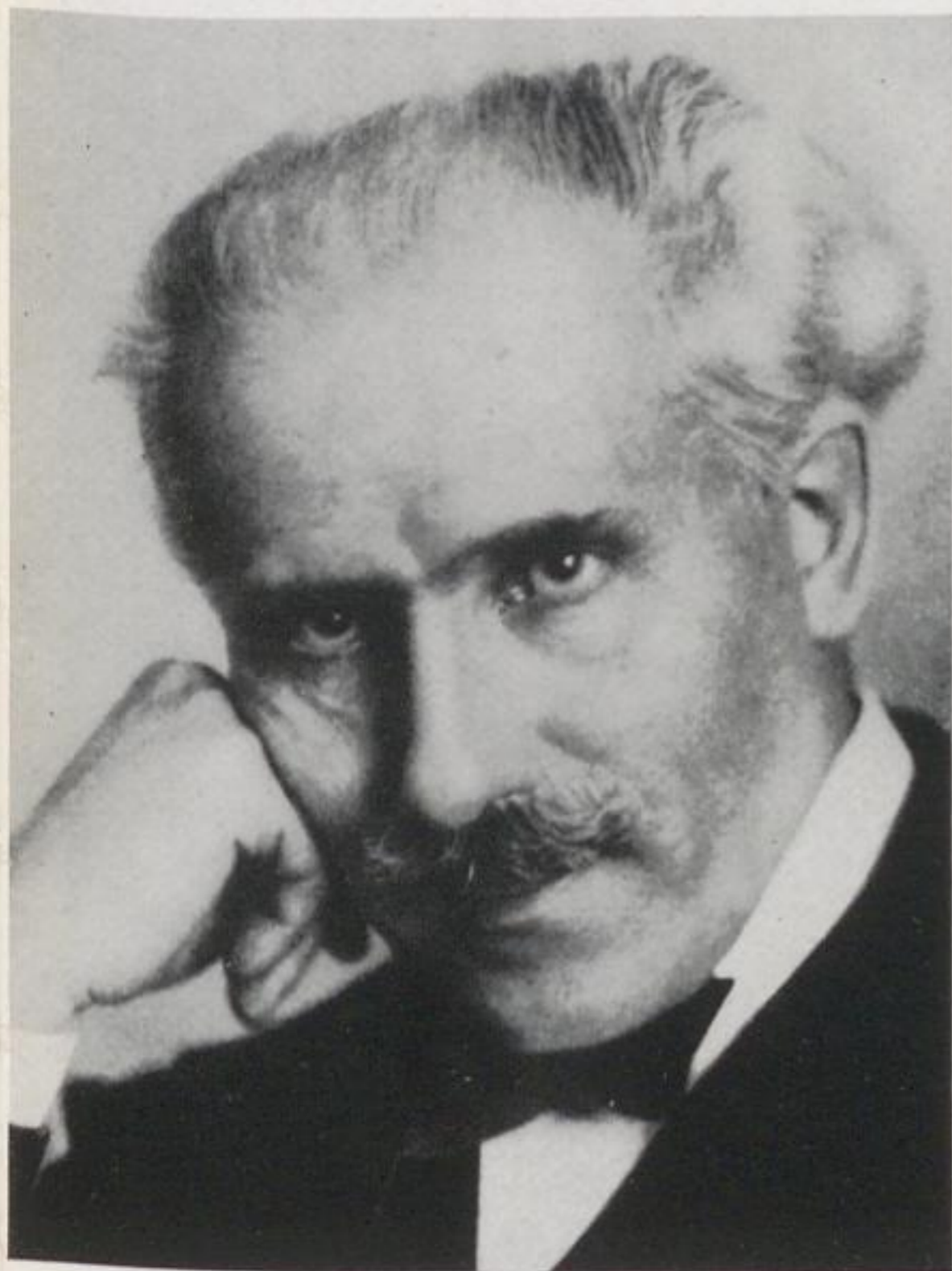


links: Maria Taglioni



Pietro Mascagni (1863—1945)

Giacomo Puccini (1858—1924)



Arturo Toscanini (1867—1957)



Sachs.  
Landes-  
Bibl.





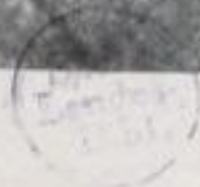
Szene aus *Othello* (Verdi) in der Scala 1887

Sachs.  
Landes-  
Bibl.





Verdi am Dirigentenpult 1880







Teatro dell'Opera in Rom





*Marsyas*, Ballett von Aurel von Miloss,  
Musik von Dallapiccola  
Teatro dell'Opera, Rom

Mario del Monaco als Othello (Verdi)









eines Opernhauses den Vergleich mit den traditionsreichen Sinfonie-Orchestern bestehen konnte. Im Jahre 1879 wurde mit 120 Mitgliedern die Scala-Orchester-Gesellschaft gegründet, und Verdi gab ihr seine besten Wünsche mit auf den Weg, ohne allerdings den angebotenen Vorsitz der Gesellschaft anzunehmen. Unter den Dirigenten Charles Lamoureux, Arturo Toscanini und Pietro Mascagni erreichte das Orchester die Höhepunkte seiner künstlerischen Mission. Über die normalen Spielzeiten der Scala hinaus begab es sich auf regelmäßige Konzertreisen nach London, Straßburg, in die Schweiz und durch Italien. Später wechselten zahlreiche Dirigenten den Stab, und auch Nikisch, Schuricht und Furtwängler standen am Dirigentenpult. Der unnachsichtigste Förderer des Orchesters aber blieb Toscanini. Auf seiner berühmten Propagandareise 1920, die fast ein Jahr dauerte, konzertierte er in 41 Städten der USA und Kanadas und fand begeisterte Aufnahme und Bewunderung. Die großen Konzerte im Hause der Scala begannen 1922 und wurden in der Folgezeit kaum mehr unterbrochen, und keiner der namhaften Dirigenten der letzten 30 Jahre hat eine Einladung des berühmten Orchesters abgelehnt.

Nach der Zerstörung der Scala bestand die Gefahr einer Zerstreuung des Orchesters. Es gelang, sie durch Gastspiele in anderen Theatern abzuwenden und das Orchester zu erhalten. Und als Toscanini zur Feier der Einweihung der wiedererrichteten Scala am 11. Mai 1946 zurückkehrte, fand er ein Orchester vor, das an Wirkungskraft und künstlerischer Ausstrahlung nichts eingebüßt hatte. Seit dieser Zeit ist das Scala-Orchester wieder der Mittelpunkt der Frühjahrs- und Herbst-Konzertreihen sinfonischer Musik, die die Opernspielzeiten ergänzen.

Bühne, Orchester und Ballett der Scala bilden einen vollendeten Dreiklang in der Welt der Oper.



## ROM

In Rom wurde im Jahre 1600 in einem Betsaal des Klosters S. Maria di Vallicella ein seltsames Stück aufgeführt, ein Mysterienspiel *Von der Seele und vom Körper*, in dem zum ersten Male die mittelalterliche Form des geistlichen Schauspiels durch eine neue musikdramatische Form ersetzt wurde. Auf der einfachen Bühne erschienen Gestalten, die Begriffe wie Welt, Leben, Körper, Vergnügen und Verstand personifizierten. Ein echt dramatisches Spiel zwischen diesen Figuren konnte sich natürlich nicht entfalten, sondern nur angedeutet werden. Moralische Betrachtungen ersetzten die Handlung und der fromme Zuschauer fand seine Befriedigung, wenn am Schluß die Vertreter des weltlich-sinnlichen Prinzips, des leeren Vergnügens, in einer Maskierung als Totengerippe erschienen. Chöre erläuterten, wie in der antiken Tragödie, das Geschehen und seine Moral, daß die Hingabe an weltliche Vergnügungen zu einem schreckensvollen Ende führt. Diese moralisierende Tendenz ist bezeichnend für die frühen Versuche des musikdramatischen Spiels in Rom, das hier die Förderung durch den hohen Klerus fand. Auch die schon mehr dem wirklichen Leben entnommenen Schäferspiele hatten diese Tendenz: die Chöre der Hirten besingen die Schönheiten der unschuldigen Natur und die guten Mächte im menschlichen Leben, während die Geister der Sinnenlust den Menschen zum Bösen und damit zum Untergang verführen wollen. Erinnerungen an die bukolische Welt der Antike spielen hinein: ein im Sopran singender Hirte begegnet einer verführerischen Nymphe und warnende Stimmen des Chors treten den Echoklängen der lockenden Geisterwelt gegenüber. Die ersten Ansätze zu einem musikdramatischen Bühnenspiel gewannen Gestalt, und, was man später Oper nannte, fand seine erste Form. Sie zeigte schon bald Konturen, die sie von den frühen Opern in Venedig und Neapel unterscheiden. Der römische Opernkomponist Stefano Landis hatte zur Einweihung des Theatersaales im Palazzo Barberini seine Oper *San Alessio* komponiert, nach einem Text, der von einem hohen Geistlichen, dem nachmaligen Papst Clemens IX., stammte. Aber schon wenige Jahre später wurde der Rahmen weiter und man griff über den engen geistlichen Bereich hinaus, in dem man in Tanz und Buffoszenen den volksmusikalischen Elementen die Bühne freigab. So wurde die römische Variante der Frühoper reicher und gelockerter und gewann schnell größere Volkstümlichkeit. Und schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts erschienen zum ersten Male römische Opernkünstler in Paris, wo die Kreise um Kardinal Mazarin der neuen Kunstgattung mit Spannung entgegensahen.

Der weitere Gang der Operngeschichte Roms bietet ein etwas verworrenes Bild, und selbst das illustrierte Theaterheft, das der heutige Be-



sucher des Hauses erhält, beginnt in seinem geschichtlichen Überblick erst mit dem reichen Bauunternehmer Domenico Constanzi, der in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts den Einfall hatte, an einer recht wenig geeigneten Stelle Roms ein Opernhaus zu bauen. Er gab ihm seinen Namen und es hat als „Teatro Constanzi“ einen großen Abschnitt der reichen italienischen Musikgeschichte miterlebt und mitgeformt. Die Operntadition geht zwar viel weiter zurück, hat aber in ihrer Bedeutung immer hinter Mantua, Genua, Venedig, Neapel und Mailand zurückgestanden. Das älteste Opernhaus Roms datiert seine Gründung auf das Jahr 1671. Dieses Teatro Tordinono entstand also etwa zur selben Zeit wie die übrigen, zu ihrer Zeit weit bedeutenderen Opernhäuser Italiens. Es war damals nicht einmal die einzige Oper Roms. Acht Jahre später bauten sich die Römer ein zweites, das Teatro Capranica. Beide Theater hielten ihren bescheidenen Platz in der italienischen Operngeschichte bis ins 19. Jahrhundert und schlossen ihre Pforten fast gleichzeitig 1880/1881. Aber auch damit ist die Zahl der Häuser, in denen in Rom Opern aufgeführt wurden, noch nicht erschöpft. Im Jahre 1731 wurde das Argentina-Theater gegründet, das Valle-Theater spielte seit 1822 Opern und unter dem Namen Apollo-Theater, in dem Rossini seine Triumphe feierte, verbirgt sich das alte Teatro Tordinono, dem man 1821 seinen neuen Namen gegeben hatte. Das ehrwürdige Haus hatte Schweres erlebt: 26 Jahre nach seiner Erbauung wurde es auf Befehl von Papst Innozenz XII. zerstört. 1733 wurde es wieder aufgebaut, 1781 fiel es einem Brand zum Opfer, sechs Jahre später stand es wieder und ist als die Stätte in die Musikgeschichte eingegangen, an der die wenigen Erstaufführungen von Opern Verdis in Rom stattgefunden haben. Es fiel noch zu Verdis Lebzeiten der Stadtplanung und der Spitzhacke zum Opfer.

Die turbulente Entwicklung des Opernwesens in Rom wird erklärlich, wenn man sich erinnert, daß Italien noch bis vor hundert Jahren aus einer Gruppe von acht selbständigen Staaten bestand, und daß Rom erst mit der Einigung Italiens die Hauptstadt des Landes wurde. Der Unternehmer Constanzi erkannte damals, daß die Stadt schnell wachsen und an Bedeutung von Jahr zu Jahr gewinnen würde. Hier wollte er sich ein Denkmal setzen, und sein Architekt hatte einige Mühe, zwischen einem Bahnhof, einem Gefängnis und engen Durchgangsstraßen einen Theaterbau zu errichten. Am 27. November 1880 eröffnete das Haus, der Stolz Roms und des Signor Constanzi, seine Pforten, und der glanzvollen Eröffnungsaufführung wohnte König Humbert mit großem Gefolge bei. Erstaunlicherweise hatte man kein Werk Verdis gewählt, der bis dahin bereits 29 Opern komponiert hatte, sondern Rossini stand auf dem Programm, wie 60 Jahre vorher bei der Eröffnung des Apollo-Theaters.

Die erste Aufführung von Rossinis *Barbier von Sevilla* gehört zu den



stolzen Höhepunkten von Roms Operngeschichte, und das neu gegründete Opernhaus wollte mit seinem Namen ein ebenso stolzes Programm verkünden, wie es sein Vorgänger, das Argentina-Theater, mit Rossinis Genius bereits 70 Jahre früher verwirklicht hatte. In knapp drei Wochen hatte Rossini im Auftrage des Theaters die Partitur geschrieben. Auf die Wahl des Librettos hatte der Komponist keinen Einfluß, und er war unangenehm überrascht, als er sah, daß dasselbe Buch schon von Paisiello vertont worden war. Die Aufführung von Rossinis *Barbier* hatte unter einem ganz ungewöhnlich ungünstigen Stern gestanden, und mancherlei Mißgeschick trug zu einem in der ganzen Operngeschichte einzigartigen Fiasko bei. Neider und Intriganten hatten schon bei der Ouverture einen wahren Höllenlärm veranstaltet. Der empörte Sänger der Rolle des Almaviva griff so kräftig in die Saiten seiner Gitarre, daß sie rissen, was mit neuem Gelächter quittiert wurde. Der Basilio stolperte über eine Latte und stürzte auf der Bühne in voller Länge auf den Boden. Während er die Verleumdungsarie sang, mußte er sich wiederholt das Blut vom Gesicht wischen. Zu allem Überfluß erschien auch noch eine verschreckte Katze auf der Bühne und wurde mit Johlen begrüßt. Das Fiasko war vollständig, aber Rossini blieb ungerührt – und er behielt recht, denn von der zweiten Aufführung an war der Erfolg des Werkes gesichert und Almavivas Serenade wurde innerhalb von wenigen Tagen die volkstümlichste Straßensmelodie Roms. Das Constanzi-Theater, Erbe dieser Operntradition, setzte Rossinis weniger bekannte Oper *Semiramis* auf sein Eröffnungsprogramm. Auch diese Aufführung blieb, getreu der Tradition, nicht ohne Störungen, denn in der Mitte des ersten Aktes der *Semiramis* erschien der König mit seiner Begleitung, die Vorstellung wurde unterbrochen und die 2200 Besucher hörten stehend die Königshymne, ehe die Vorstellung fortgesetzt wurde. Eine zweite Unterbrechung gab es, als der König lange vor Schluß der Oper das Theater wieder verließ. Die neugierigen Blicke der römischen Gesellschaft, die sich auf eine zweite, leere Loge richteten, blieben unbefriedigt: der mit Spannung erwartete Ismael Pascha, der Auftraggeber für Verdis *Aida*, war nicht erschienen.

Es dauerte nicht allzu lange, bis das Constanzi-Theater die Hauptrolle im Opernleben Roms zu spielen begann. Das alt-ehrwürdige Apollo schloß endgültig im Jahre 1888, und das Argentina-Theater ging der weiteren Konkurrenz mit dem Constanzi-Theater aus dem Wege und beschränkte sich auf Schauspiel. Aber die verworrene, oft ränkevolle Geschichte des römischen Opernwesens scheint als Erbe aller vorhergegangenen Theater auf das Constanzi-Theater übergegangen zu sein. Es gleicht in seinem turbulenten Auf und Ab dem Londoner Covent Garden. Hier wie dort gab es zwischen echten Welterfolgen Werke, die kaum die Einstudierung rechtfertigten. Hier wie dort scheute man sich nicht, gelegentlich auch Pan-



tomimen und leichteste Bühnenunterhaltung zu produzieren. Man schreckte auch vor einem kleinen Piratenstreich nicht zurück, als man eine auf dunklen Wegen eingeschmuggelte Partitur des ersten Aktes des *Parsifal* bereits ein Jahr nach Wagners Tod zu einer Aufführung benutzte, und sich damit über Wagners Bestimmung hinwegsetzte, daß das Werk außerhalb Bayreuths nicht aufgeführt werden dürfe.

Mehr imposant als geschmackvoll erscheint das Opernhaus: das Halbrund des großen Zuschauerraums wird von der maurischen Architektur der vier Ränge beherrscht. Alle sind in kleine Logen eingeteilt, die mit ihren schlanken Säulen unter zierlichen Rundbögen den Eindruck marokkanischer Arkaden oder Bienenwaben machen. Hier erlebten die Besucher manche Überraschung und wurden gelegentlich auch Zeugen bedeutender musikalischer Entdeckungen. Man muß schon von einer Sternstunde in der Geschichte eines Opernhauses sprechen, wenn ein Welterfolg aus dem Zusammenwirken so unberechenbarer Zufälle zustande kommt, wie bei Mascagnis *Cavalleria Rusticana*. Der Komponist lebte damals als bescheidener Musiklehrer in einem kleinen Ort in der Nähe von Foggia in Apulien. Der Sechszwanzigjährige entschloß sich, an einem Wettbewerb für eine einaktige Oper teilzunehmen, den der Musikverleger Sonzogno zum zweiten Male ausgeschrieben hatte. Der Komponist wählte mit dem kühnen Griff eines Naturtalents einen Stoff mitten aus dem Bauernleben Siziliens, den das Publikum begierig aufnahm, weil es des lahmen Pathos der überall gespielten Wagner-Nachfolge überdrüssig geworden war. Mascagni gewann zu seiner Überraschung nicht nur den ersten Preis in Höhe von etwa 2500 Mark, sondern war zu seiner noch größeren Überraschung über Nacht berühmt. Sogar sein seltsamer Einfall, vor leerer Bühne sein berühmtes *Intermezzo* spielen zu lassen, fand Zustimmung, wenn auch nicht Verdis Beifall, der das als eine Verirrung bezeichnete. Seine Heimatstadt empfing ihn mit einem Fackelzug, man prägte Münzen zu seinen Ehren und schmückte den jugendlichen Maestro mit blitzenden Orden. Aber weder Mascagni noch das Constanzi-Theater konnten den Erfolg wiederholen. Das Theater hatte mit weiteren Uraufführungen wenig Glück, und Mascagni hat den Erfolg seiner *Cavalleria* nie wieder erreicht. Der Zufall hat ihm den ersten Schritt auf dem Wege in die neue Opernwelt des modernen „Verismus“ zugespielt, in der Puccini die größeren Mittel einzusetzen hatte. Auch mit seiner Oper *Iris*, 1898 im Constanzi-Theater aufgeführt, nahm er in einem schwachen Versuch den Stoff vorweg, den Puccini in *Madame Butterfly* zu einem seiner großen Erfolge machen konnte.

Das Constanzi-Theater bemühte sich immer wieder, seinem Erfolgskomponisten treu zu bleiben, und führte am 17. Januar 1901 Mascagnis Oper *Le Maschere* auf, gleichzeitig mit noch sechs anderen Opernbühnen Italiens. In Mailand, Venedig, Verona, Neapel und Turin wurde das Werk



ausgepfiffen, in Genua konnte es wegen der lärmenden Ablehnung durch das Publikum nicht einmal zu Ende gespielt werden. Nur die treuen Römer gestatteten dem Komponisten einen Achtungserfolg. Auch sonst war der Griff der Opernleitung nach neuen Werken nicht recht glücklich, und selbst Toscanini dirigierte mit 25 Jahren und mit seiner unerbittlichen Hingabe an das Werk ein paar Opern, von denen man heute kaum noch die Titel kennt. Caruso erschien 1899 auf der Bühne des Constanzi, um bald, ebenso wie Toscanini, seinen Weltruhm an anderen Bühnen zu gewinnen. Hier wurde – ein seltener Fall in der Operngeschichte – eine Frau Operndirektorin, Toscaninis Primadonna an der Scala, Emma Carelli. Sie blieb vierzehn Jahre, brachte 24 Uraufführungen heraus, von denen nur eine, Puccinis *Tosca*, über den Tagesruhm hinausreichte und zu einem Welterfolg wurde.

15. April 1893. Das Programm des Constanzi-Theaters kündigt die Festaufführung von Verdis *Falstaff* an. Es war nicht die Uraufführung, denn die hatte zehn Wochen vorher in der Mailänder Scala stattgefunden. Aber besondere Erwartungen erfüllten die römische Opernwelt. Die Eintrittspreise waren für diese Vorstellung beträchtlich erhöht und ein paar Besucher, so wird berichtet, waren der Meinung, sie hätten mit dem Eintrittsgeld auch den Polstersessel bezahlt, auf dem sie für drei Stunden sitzen durften. Der römische Senat hatte es durch Vermittlung von Freunden Verdis erreicht, daß der achtzigjährige Meister der Aufführung beiwohnen wollte. Am Tage vorher hatte der Senat einstimmig über die Ehrungen beschlossen, mit denen man ihn feiern wollte: das Ehrenbürgerrecht für ihn, der schon seit achtzehn Jahren Senator war, ohne allerdings jemals einer Senatssitzung beigewohnt zu haben, ferner ein Denkmal. Auch eine Straße sollte nach ihm benannt werden. Man wollte offenbar spät nachholen, was man früher versäumt hatte: nur drei von Verdis Opern waren in Rom erstmalig aufgeführt worden, die letzte, *Ein Maskenball*, fast ein Menschenalter vorher. Man hatte sich einige Mühe geben müssen, Verdi zu einer Reise nach Rom zu überreden. Sechs Jahre vorher, als man ihn zur Erstaufführung seines *Othello* einladen wollte, hatte Verdi abgelehnt: „Aus verschiedenen Zeitungen habe ich entnommen, daß der Internationale Künstlerklub Unterschriften sammelt, um mich zur ersten Aufführung des *Othello* nach Rom einzuladen. Ich weiß nicht, ob das zutrifft. Wenn ja, dann muß ich Ihnen, Herr Präsident, vorsorglich sagen, daß ich unter keinen Umständen nach Rom kommen kann. Vom künstlerischen Gesichtspunkt aus wäre meine Anwesenheit in Rom ganz nutzlos. Weshalb soll ich also nach Rom gehen? Um mich selbst zur Schau zu stellen? – Um Beifall einzuheimsen? – Mein Gefühl in dieser Sache ist weder Bescheidenheit noch Stolz, sondern das Empfinden für meine persönliche Würde, das ich unter keinen Umständen aufgeben kann...“



Aber sein letztes Werk, *Falstaff*, interessierte ihn mehr als der *Othello*. Besser als alle Kritiker wußte er, daß er noch als Neunundsiebzigjähriger einen neuen Weg beschritten hatte. Der lebhafte Parlando-Stil und ein in allen Farben funkelndes Orchester wiesen in das Gebiet des musikalischen Lustspiels im Sinne Shakespeares. Die Römer ehrten ihn wie einen Nationalhelden. Zweitausend Begeisterte erwarteten ihn am Bahnhof, und die Straße vor dem Hotel Quirinale, wo Verdi Wohnung genommen hatte, war überfüllt. Am Morgen nach seiner Ankunft stand eine militärische Ehrenwache in Galauniform vor dem Hotel. Am Abend, bei der Vorstellung, saß Verdi in einem Lehnstuhl zwischen den Kulissen, aber den unzähligen Hervorrufen und einer Einladung in die Loge der königlichen Familie konnte er sich nicht entziehen. Der Enthusiasmus der Opernbesucher sollte noch ein Nachspiel haben, das ihn aufs tiefste rührte. Als er nach der dritten Aufführung in sein Hotel zurückkehrte, bemerkte er, daß die Straßen wie bei seiner Ankunft wieder überfüllt waren. Warum, konnte er nicht ahnen, bis er kurz nach Mitternacht durch die Zauberklänge aus seinen beliebtesten Werken ans Fenster gelockt wurde: auf der gegenüberliegenden Opernterrasse hatte das Opernorchester Platz genommen und spielte Ausschnitte aus *Nabucco*, *Macht des Schicksals* und *Traviata*. – Am liebsten hätte er aus Dank und Rührung seinen Römern gleich eine neue Oper geschrieben.

Der römischen Erstaufführung von Puccinis *Tosca* im Jahre 1900 sahen die Römer mit gemischtem Interesse entgegen. Puccinis Eigenwilligkeiten sagten ihnen nicht besonders zu. Aber den Dirigenten, Leopoldo Mugnone, erfüllten aus einem anderen Grund ängstliche Gefühle. Kurz vor der Aufführung war ein seltsamer Besucher in seinem Probenzimmer im Theater erschienen und hatte ihn gewarnt, man müßte mit einem Störungsversuch rechnen. Mugnone wußte, daß in Rom eine starke Gruppe von Gegnern Puccinis nur darauf wartete, ihrem Unwillen kräftigen Ausdruck zu geben. Oder war vielleicht etwas Ernsteres zu erwarten? Bei seinem kürzlichen Gastspiel in Barcelona war in seiner Nähe eine Bombe explodiert und hatte mehrere Personen getötet. Näheres über die „Störungsversuche“ war aus dem geheimnisvollen Besucher nicht herauszubringen. Er beschränkte sich darauf, zu raten, gleich beim Eintritt eines Mitgliedes des Königshauses den Königsmarsch anzustimmen, und verließ den Dirigenten ebenso geheimnisvoll wie er gekommen war. Am Abend war das Haus bis zum letzten Platz ausverkauft. Pünktlich auf die Minute erschien der Dirigent am Pult und hob den Stab zu den ersten mächtigen Akkorden des Musikdramas. Hinter ihm – er fühlte es mehr als er es hörte – Unruhe, Getuschel, lauter werdendes Sprechen und schließlich der laute Ruf: „Vorhang!“ Nieder ging der Vorhang und Mugnone, der Schlimmes befürchtete, eilte hinter die Bühne, um zu fragen, was los sei. „Nichts!“, wurde ihm bedeutet,







er trage selbst die Schuld an der Unruhe im Hause, denn er hätte warten sollen, bis alle Besucher Platz genommen hätten. „Und der Ruf: Vorhang?“ – Ein Unbekannter habe sich den Scherz erlaubt, offenbar um den Dirigenten von seiner Einbildung zu heilen, er könne, wie der große Toscanini, sein Publikum zwingen, auf die Minute pünktlich die Plätze einzunehmen. Der Vorhang hob sich erneut und die Vorstellung wurde ein zweites Mal begonnen – ohne weitere Zwischenfälle, denn die Flüsterparole von der „Bombe“ hatte durch den harmlosen Zwischenfall ihre Kraft verloren. Weder die Rolle des geheimnisvollen Warners noch die des Zwischenrufers wurden je aufgeklärt.

*Tosca* blieb die einzige Oper Puccinis, deren erste Aufführung sich das Constanzi-Theater sichern konnte, und so wurden die Römer die ersten Opernbesucher, die sich durch die vier gewaltigen, unheildrohenden Eingangssakkorde auf die Schrecken der Oper mit der höchsten Sterblichkeitsrate vorbereiten ließen – nur einer der Hauptdarsteller, Spoletta, bleibt am Leben. So war der erste Eindruck ein Albdruck und lähmendes Entsetzen, und Puccini konnte, wie er einmal bemerkte, darauf verzichten, zur Erhöhung der Wirkung auch noch den Polizeienten Spoletta sterben zu lassen. Schon vorher hatten Freunde ihn davon überzeugen können – zweifellos zum Vorteil des Werkes – daß es nicht die dramatische Wirkung erhöhen würde, wenn er den Cavarodossi eine leidenschaftliche Arie singen ließe, während er hinter der Bühne grausam gefoltert wurde. Die Wahl des Stoffes beweist Puccinis untrüglichen Gefühl für die Opernwirksamkeit einer Handlung. Die *Tosca*-Geschichte kannte er von Victorien Sardous Bühnenstück, in dem Sarah Bernhardt eine ihrer größten Rollen gefunden hatte. Der Komponist, der nicht französisch sprach, konnte der Handlung folgen, ohne den Dialog zu verstehen. Eine Handlung, so folgerte er, die so klar in ihrem Ablauf und in ihren Verknüpfungen war, mußte sich als Opernbuch besonders gut eignen. Aber es vergingen noch einige Jahre, bis Puccini sich an die Komposition machte. Ein kleines Ränkespiel, würdig den finsternen Charakteren seiner Opern, half ihm, das erste Hindernis aus dem Wege zu räumen: ein Schüler seines Vaters, Franchetti, hatte bereits begonnen, Sardous Geschichte als Oper zu komponieren, und in einer intrigenreichen Konferenz, die einer Opernverschwörung von Bösewichtern nicht unähnlich gewesen sein muß, wurde Franchetti von seinem Plan abgebracht. Puccini, sein Librettist und der Verleger Ricordi, der außerdem Franchettis Verleger war, bewiesen diesem, daß der Stoff für eine Oper ganz ungeeignet sei. Kein Publikum würde auf der Opernbühne Folterszenen und bis ins Krankhafte gesteigerte Leidenschaften ertragen wollen. Franchetti sah das ein, verzichtete und Puccini komponierte Sardous grausames Stück. Aus der klassischen Tragödin Sarah Bernhardt wurde später die faszinierende Maria Jeritza, die mit ihrer zigeunerhaften Sinnlichkeit den



dunklen Farben der Oper und ihrer Musik noch eine weitere betörende Farbe hinzufügte – eine Vorahnung der Gefühlswelt der Salome.

So sind die beiden einzigen dauernden Erfolge des Constanzi-Theaters, Mascagnis *Cavalleria Rusticana* und Puccinis *Tosca*, mit Blut, Leidenschaft und falschen Bühnentränen in die Geschichte des Hauses eingegangen. Die Operngötter, nicht minder kleinen Kabalen hold als ihre Vertreter auf den irdischen Bühnen, haben die Wege beider sich viel später einmal kreuzen lassen – auch das klingt wie die Szene in einer Buffo-Oper. Die englische Novellendichterin Maria Louise de La Ramée hatte im Jahre 1874 einen Roman unter dem Titel „The little wooden Shoes“, „Die kleinen Holzschuhe“, geschrieben. Diese englische Courts-Mahler schrieb unter dem Künstlernamen „Ouida“, – so sprach ihre kleine Schwester ihren Namen Louise aus – und hatte einen großen Leserkreis für ihre Liebesgeschichten mit dramatischen Zwischenfällen. Mascagni glaubte in den „Kleinen Holzschuhen“ einen ähnlichen Stoff entdeckt zu haben wie schon einmal mit seiner *Cavalleria Rusticana*. Doch hier ging es nicht um Eifersucht, sondern um eine sentimentale Liebe zwischen einem Pariser Maler und einem kleinen Blumenmädchen in einem italienischen Dorf. Die Liebe des jungen Mannes steigert das Mitleid, als Lodolettas Vater bei einem fröhlichen Dorffest vom Baum fällt und stirbt. Doch Lodoletta ist noch nicht zur Liebe reif und der Maler geht zurück nach Paris. Bei einem übermütigen Fest mit seinen Freunden versucht er, das Blumenmädchen zu vergessen, und stürzt, von Sehnsucht und Trauer um die Verlorene übermannt, in den Garten. Hier stolpert er über ein paar hölzerne Schuhe und erkennt die neben dem Pfad liegende Leiche seiner Geliebten. Sie war in ärmlichen Lumpen den langen Weg nach Paris gekommen, um ihm ihre spät erwachte Liebe zu gestehen. Doch Pracht und Reichtum im Leben ihres Freundes hatten sie erkennen lassen, daß sie sein Leben nicht teilen könne. Im Schmerz war ihr Herz gebrochen und der Unglückliche konnte sich nur noch über ihre Leiche werfen, bereit, in Kummer zu sterben. Es hätte offensichtlich einer stärkeren Feder bedurft, um aus der extremen Schlichtheit dieser Geschichte ein brauchbares Opernbuch zu machen, aber Mascagni, immer noch unentwegt einer Wiederholung seines Erfolges mit *Cavalleria* nachstrebend, komponierte nach diesem Stoff eine Oper *Lodoletta*, und das Constanzi-Theater brachte sie im Jahre 1917 auf die Bühne.

Fast hätte der Zufall den Stoff in Puccinis Hände gespielt. Denn nach dem Tod der exzentrischen Dichterin Ouida fand man als Nachlaß das Buch, einige Dutzend Hunde und eine Menge Schulden, die sich reihum auf die Händler und Handwerker ihres Wohnorts Viareggio verteilten. Man veranstaltete also eine Versteigerung der Vermögensteile und Puccini bot auf das Buch den Betrag von 1000 Lire. Zu seiner Überraschung fanden sich noch andere Bieter, so daß der Preis schnell in die Höhe ging. Besonders



hartnäckig zeigte sich ein im Ort wohnender Metzger, der zu Ouidas Gläubigern gehörte und deshalb das Ergebnis der Versteigerung etwas verbessern wollte. Der war nicht wenig überrascht, als ihm das Buch mit allen Rechten zugeschlagen werden sollte. Aber da griff ein geheimnisvoller Fremder ein mit der Vermutung, daß die Urheberrechte an dem Werk bereits erloschen seien. Das Buch müsse also zurückgezogen werden. Hörbar erleichtert atmete der biedere Metzgermeister auf, der für seinen Erwerb kaum eine entsprechende Verwendung sah. Aber der Fremde ging noch weiter: trotz der zweifelhaften Rechtslage überbot er, ein Vertreter von Puccinis Verleger Ricordi, das Angebot des Metzgers und erhielt zur Genugtuung der versammelten Gläubiger den Zuschlag. Puccini hat den Text nie komponiert und Mascagnis Oper ist inzwischen längst mit zahllosen anderen auf den Grund des Stromes hinabgesunken, der das knappe Hundert der dauernd erfolgreichen Opern der letzten hundert Jahre trägt.

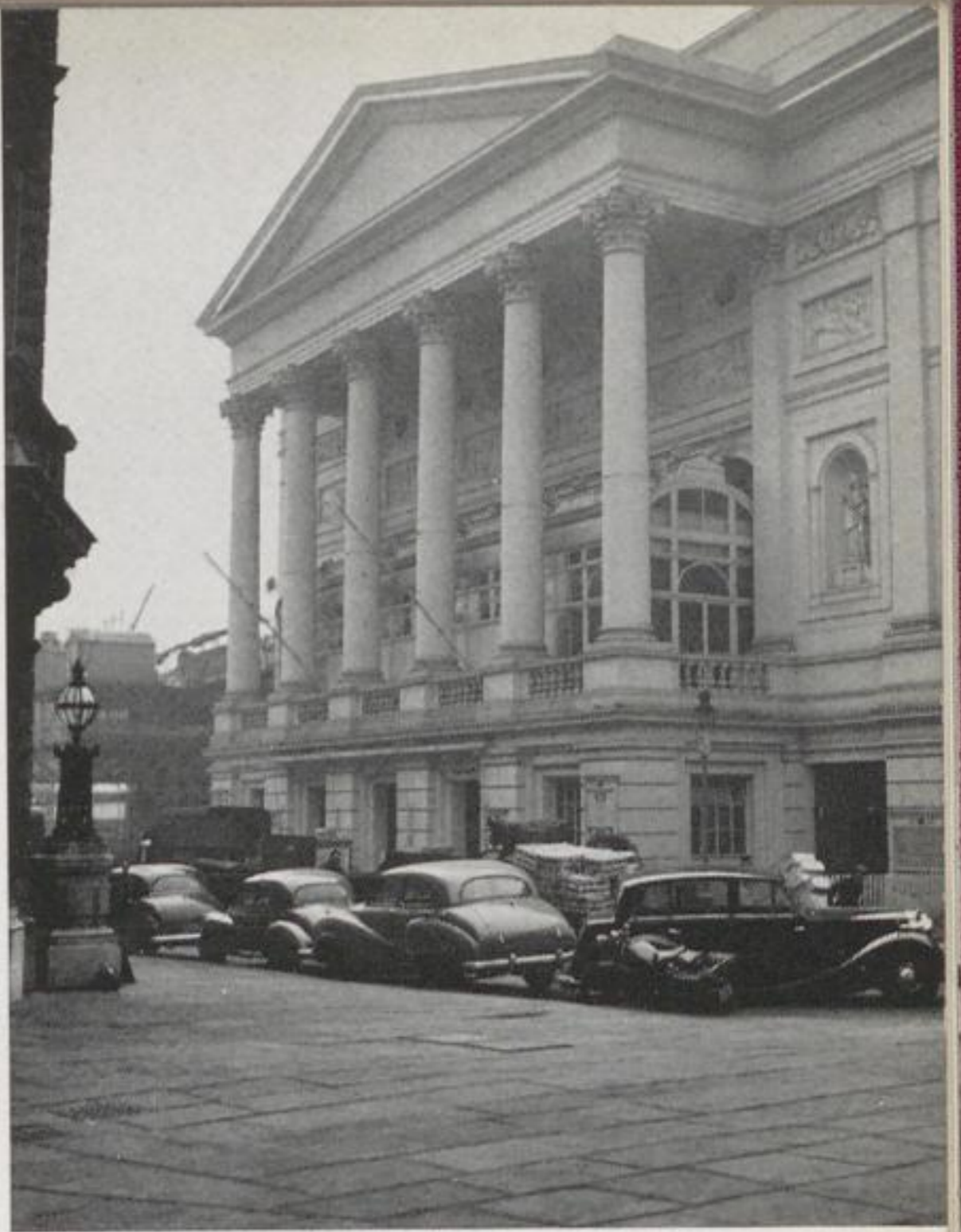
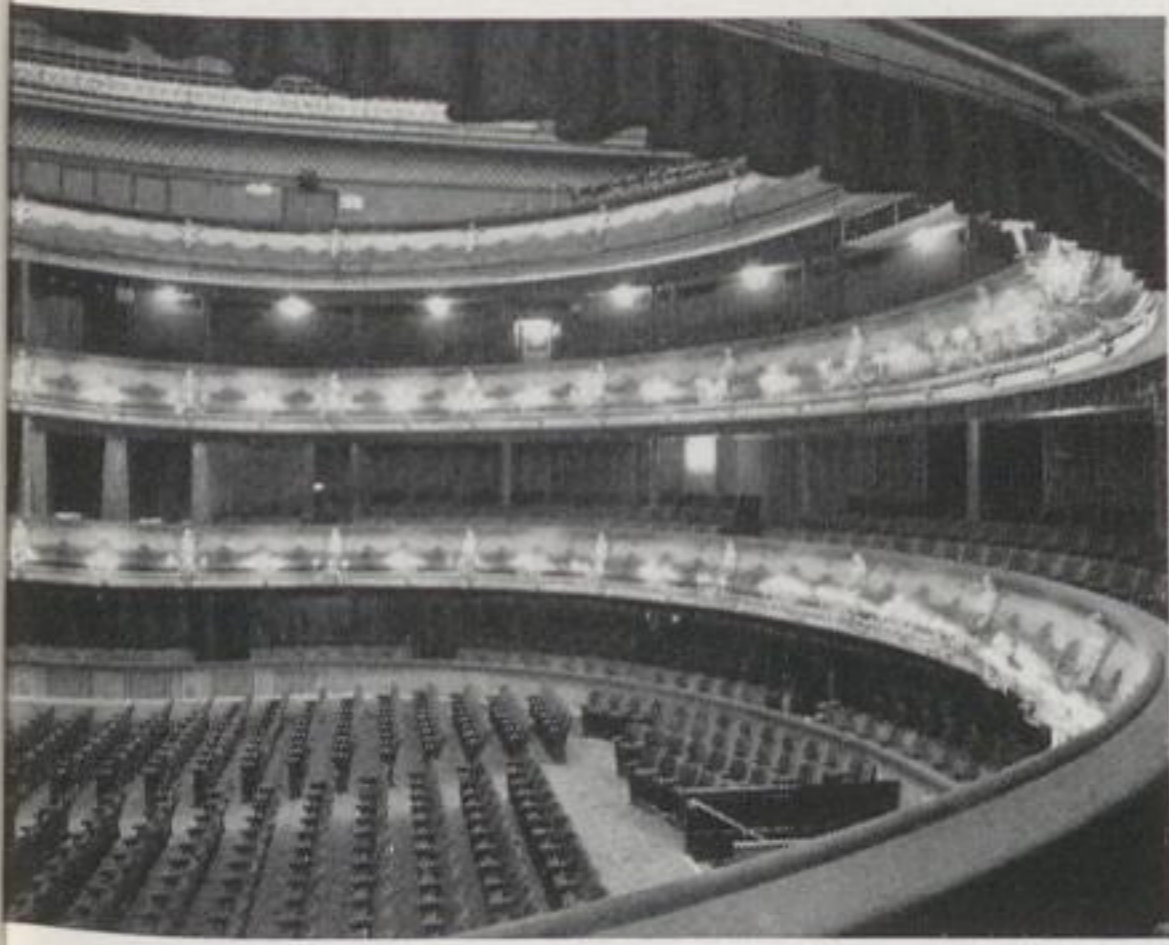
Ein glücklicher Einfall der Opernleitung, der in der ganzen Welt – bis auf Paris – nachgeahmt wurde, war, die beiden Einakter *Cavalleria* und *Bajazzo* zu einem Abendprogramm zusammenzufassen. Die Aufführung der beiden Einakter Puccinis *Schwester Angelika* und *Gianni Schicchi* (1919) war das letzte erwähnenswerte Ereignis des alten Constanzi-Theaters, bevor es 1926 von der Stadt Rom übernommen wurde. Es wurde völlig umgebaut. Man verlegte sogar Eingang und Foyers auf die entgegengesetzte Seite des Hauses und baute eine neue Fassade. Nun hieß das Theater „Teatro Reale dell' Opera“ und trug die Namen von König Victor Emanuel und Mussolini, wo sie, in Stein gehauen, Mussolinis Regime noch viele Jahre überlebt haben. Schon zu Zeiten des Barocktheaters waren die römischen Theaterarchitekten und Ingenieure für ihren Erfindungsgeist und ihre Geschicklichkeit im Konstruieren von Bühnenmaschinen berühmt. Mit Kerzen und Öllampen vermochten sie überraschende Lichteffekte zu zaubern, und mit primitiven Mitteln stellten sie bewegende Wolken, Himmel und Hölle, Wind, Blitz und Donner und den Regenbogen dar. Diese Liebe und Begabung für die technische Seite des Opernspiels ist zur Tradition auch des neuen Hauses geworden, in dem der Fantasie der Textdichter und Komponisten keine Grenzen gesetzt sind. Und zum Besuch einer besonders wichtigen Uraufführung wird man nur in großer Abendtoilette eingelassen. Sonst mag es einem ergehen wie einst Strawinsky, der am Eingang umkehren mußte, weil er es unterlassen hatte, die passende Krawatte anzulegen.

Im Jahre 1960 wurde ein neuer Umbau des Hauses abgeschlossen, der nicht nur der allgemeinen Modernisierung, sondern auch dem Einbau der modernsten Bühnenmittel diente. Wieder gab es eine prunkvolle Eröffnungsvorstellung, diesmal mit Verdis *Othello*, in der Mario del Monaco die



Titelrolle sang. In der ehemaligen Königsloge, in der alle Großen der letzten achtzig Jahre einmal gesessen hatten, wohnte Staatspräsident Gronchi mit dem Parlamentspräsidenten und dem stellvertretenden Ministerpräsidenten der Vorstellung bei. Die unvergleichlich schönen Stimmen der Oper sind in vollendeten Plattenaufnahmen in aller Welt bekannt geworden, die von Tito Gobbi, Giulio Neri, Antonietta Stella. Welch beneidenswerter Reichtum an Belcanto! – Die römische Oper kann aus einem fast unerschöpflichen Bestand an schönen Stimmen schöpfen: 51 Damen und 83 Herren zählt die Liste der Solisten, zu denen Renata Tebaldi gehört. Hinzu kommen ein Chor von 42 Damen und 58 Herren, ein Ballett von 52 Mitgliedern, ein Orchester von 111 Musikern, – hunderte von Namen, unter denen kaum ein Nichtitaliener zu finden ist. Acht ständige Dirigenten stehen dem Orchester vor. Im Spielplan stehen die wichtigsten Meisterwerke der Opern- und Ballettkunst aller Nationen: Puccini, Donizetti, Bizet, Offenbach, Britten, Bartók und Strawinsky. Und nicht zuletzt: Wagner. Vergessen ist der Streit „Hie Wagner, hie Verdi“, der noch die Gemüter erregte, als Constanzi sein Opernhaus baute. Eine Richard-Wagner-Ausstellung im Foyer der Oper fand das lebhafteste Interesse. Hier war auch der berühmte Brief zu sehen, den Verdi an seinen Verleger Ricordi nach dem Tode Wagners schrieb. Er beginnt mit einem dreimaligen „Traurig ...“. In der echten Gefühlswallung hat Verdi den Namen seines Rivalen mit „V“ statt mit „W“ geschrieben, als ob der für ihn peinvolle Name hinter der künstlerischen Größe seines Trägers als bedeutungslos zurückträte. – Der kurze Brief schließt mit den Worten: „... Ein großer Mensch ist von uns gegangen. Ein Name, der einen machtvollen Einfluß auf die Geschichte der Kunst ausgeübt hat ...“ Das Wort „machtvoll“ (potenta) ist handschriftlich in „höchst machtvoll“ (potentissima) geändert. – Mit besonderer Rührung betrachten die Besucher der Ausstellung diesen Brief des größten Genies ihrer Oper, der seinen deutschen Rivalen um fast 20 Jahre überlebt hat. –





The Royal Opera House Covent Garden  
in London



Sachs.  
Landes-  
Bibl.





*The Beggar's Opera* (Gem. von Hogarth, um 1730)

Covent Garden Theatre 1804



Sachs.  
Landes-  
Bibl.





Henry Purcell (1658—1695)



Der Kastrat Senesino

Benjamin Britten (geb. 1913)

Nellie Melba als Margarete (Gounod)



Sachs.  
Landes-  
Bibl.







## LONDON

Englands größter Komponist, Henry Purcell, starb im Alter von 36 Jahren im Jahre 1695. Er hinterließ neben zahlreichen Bühnenmusiken eine einzige Oper, *Dido und Aeneas*, ein lyrisch-dramatisches Spiel, in dem bereits alles verwirklicht ist, um das sich die frühen Opernkomponisten in Italien damals bemühten: dramatisch wirksame Chöre, große Rezitative, Ballett und Lieder und Tänze aus dem Volksleben. Die Ansätze zu einer englischen Nationaloper waren über Nacht entstanden, aber Purcell hat keinen Nachfolger gefunden und keine Schule bilden können. Bald waren diese Ansätze vergessen und als 35 Jahre später John Rich, Abenteurer, Frauenverehrer und Katzenfreund, daran ging, ein Opernhaus zu bauen, begann der lange und beschwerliche Weg des heutigen Covent Garden Theaters zu einem der bedeutendsten Operntheater unserer Zeit.

Rich hatte von seinem Vater, der vom Advokaten zum Theaterbesitzer umgesattelt war, nicht nur ein Theater und ein Königliches Patent zum Betrieb einer Bühne geerbt, sondern auch dessen Geschäftssinn und Theaterleidenschaft. Mit einem Einsatz von nur 80 Pfund hatte die Bühnenlaufbahn des Vaters begonnen. Vor seinem Tode besaß er nicht nur zwei weitere Theater, sondern hatte auch noch ein neues gebaut. Hier hatte der Sohn John gleich seinen ersten großen Erfolg mit John Gays *Beggar's Opera*, die mit ungewöhnlichem Erfolg in zwei Spielzeiten ab 1728 einhundertfünf Mal aufgeführt wurde und den beiden einen Reingewinn von rund 8000 Pfund einbrachte. Die Londoner schmunzelten: „Reich (Rich) wurde Fröhlich (Gay) und Fröhlich wurde Reich“. – Dieser Erlös reichte aus, um auf dem Gelände eines ehemaligen Klosters ein Theater zu bauen, das schönste in London und der erste Vorgänger des heutigen Covent Garden Theaters. Im November 1732 wurde es eröffnet – der Orchesterraum faßte rund 15 Musiker – und die Bettleroper war die erste Oper auf dem Spielplan.

Schon der Name des weltberühmten Londoner Opernhauses ist ein Teil des Porträts dieses Opernhauses. Vollständig lautet er: „The Royal Opera House Covent Garden“. Wenn Namen über ihre Träger etwas aussagen, so auch über diejenigen, die ihnen den Namen verleihen. Das Volk von Venedig nannte sein nach einem Brand neuerbautes Theater voll Stolz „La Fenice“, „Der Phönix“ – etwas nüchtern bezeichnen wir unsere Musentempel als Städtische Bühnen oder Staatstheater. „Royal Opera House Covent Garden“ sagt ein Doppeltes: es verbindet Tradition mit dem Heute, knüpft an den Ursprung und die Lage des Hauses beim größten Gemüse- und Blumenmarkt Londons an und läßt gleichzeitig die hohe Bedeutung anklingen, die diesem Haus heute im kulturellen Leben Englands zu-

Margot Fonteyn in dem Ballett *Undine* (Henze) Royal Ballet

221



kommt. Als deren Zeichen zieren die königlichen Initialen den Vorhang, ohne allerdings dem Hause leicht vermutbare Vorteile einzubringen.

Das erste Gebäude hatte recht bescheidene Ausmaße: fünfzehneinhalb Meter war der Abstand von der Bühne bis zur Rückwand der gegenüberliegenden Logen. Kerzen und Öllampen gaben mehr Schatten als Licht, und das gelegentlich beschäftigte Orchester überschritt selten die Zahl von zwölf Musikern. Hier wurden Burlesken und Pantomimen aufgeführt, aber auch Händel hat hier seine Werke dirigiert. Das kleine Theater fiel dem Feuer zum Opfer, dem fast unvermeidlichen Schicksal aller Theaterbauten vor 1850 mit ihren unzureichenden Sicherungseinrichtungen. Im zweiten Haus an derselben Stelle erlebten die Besucher die Uraufführung von Webers *Oberon*. Berlioz, Rossini, Donizetti und Bellini erschienen als gefeierte Gäste. Nach einem Maskenball brannte auch dieses Theater, das bereits 2800 Plätze faßte, nieder. Wieder wurde es an derselben Stelle neu errichtet. Damit hob sich endlich der Vorhang zu einer hundertjährigen, wenn auch mehrfach tragisch unterbrochenen Spielzeit der europäischen Oper in einem Hause, in dem heute die fernstehenden Chöre mit Hilfe von Fernsehapparaten dirigiert werden.

Aus den Niederungen grober Burlesken und Spektakelstücke, bei denen dem Orchester in erster Linie die Aufgabe zugefallen war, den ständigen Lärm des Auditoriums zu übertönen, hat Händel das englische Theater zum ersten Male herausgeführt. Unter seiner Leitung hat auch das Covent Garden Theater eine Art von „Deutscher Periode“ erlebt wie die Met in den Jahren zwischen 1884 und 1891. Das geschah natürlich nicht ohne den Widerspruch traditionsbewußter Briten, und ein Antiquar, der sich unter die Musikkritiker verirrt hatte, schrieb nach einem Gastspiel Händels in Oxford säuerlich an seine Zeitung: „... Ein Ausländer, wie man hört, zu Hannover geboren, sucht mit seiner lausigen Sippschaft in unserer altehrwürdigen Stadt Oxford durch lärmende Musik guten Leuten das Geld abzunehmen ...“ – Händels erste Oper in London war *Rinaldo* (1711) und ihr Erfolg ermutigte den jungen Komponisten, sich ständig in England niederzulassen. Schon zwei Jahre später hatte er im Theater am Haymarket weitere Erfolge mit *Il pastor fido* und *Teseo*. Von dieser Zeit an ist Händels Laufbahn eng verbunden mit dem Gegeneinander rivalisierender Opernunternehmungen, streitender Primadonnen – Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni-Hasse prügeln sich auf offener Bühne und die Polizei mußte eingreifen, als die Kampfhandlungen sich im Parkett fortsetzten – mit den Umtrieben konventioneller Hofkreise und der finanziellen Unsicherheit auf dem Operngebiet allgemein.

Außerdem war das Publikum opernmüde geworden – hin- und hergerissen zwischen den Intrigen italienischer Dirigenten und Sänger, den dunklen Zielen der Höflinge, der *Beggar's Opera* und den satirischen Zeit-



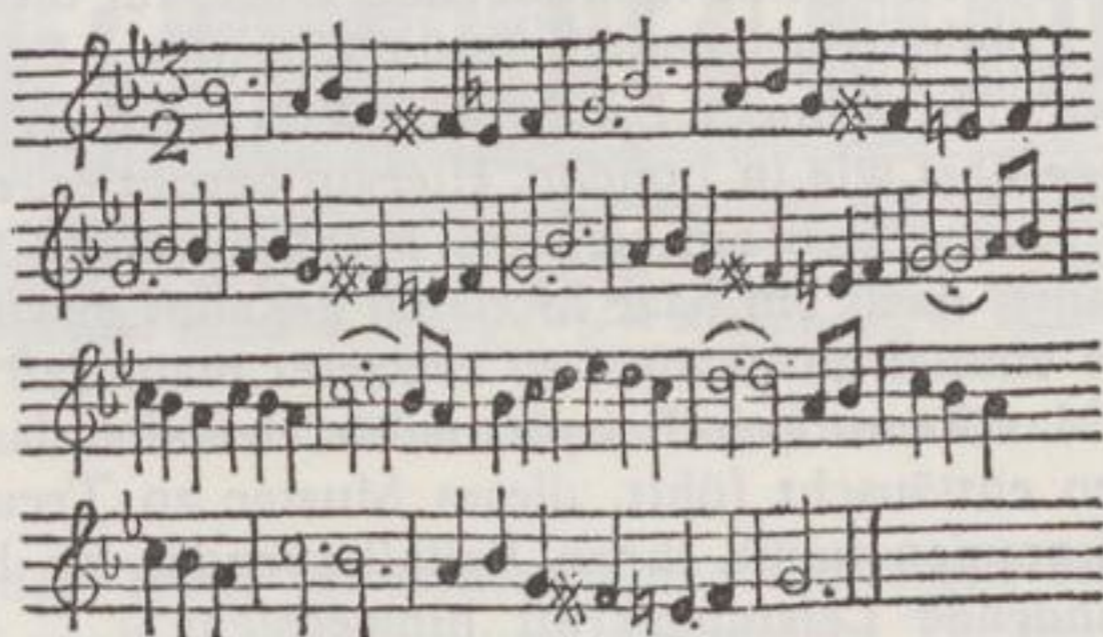
THE  
BEGGAR'S OPERA.

ACT I.

SCENE Peachum's House.

*Peachum sitting at a Table, with a large Book of Accounts before him.*

AIR I. An old woman clothed in gray.



**T**HROUGH all the employments of life  
Each neighbour abuses his brother;  
Whore and Rogue they call Husband and Wife:  
All professions be-rogue one another.  
The Priest calls the Lawyer a cheat,  
The Lawyer be-knaves the Divine;  
And the Statesman, because he's so great,  
Thinks his trade as honest as mine.

B

A. Lawyer

Die ersten Takte der *Beggar's Opera*, Druck von 1777

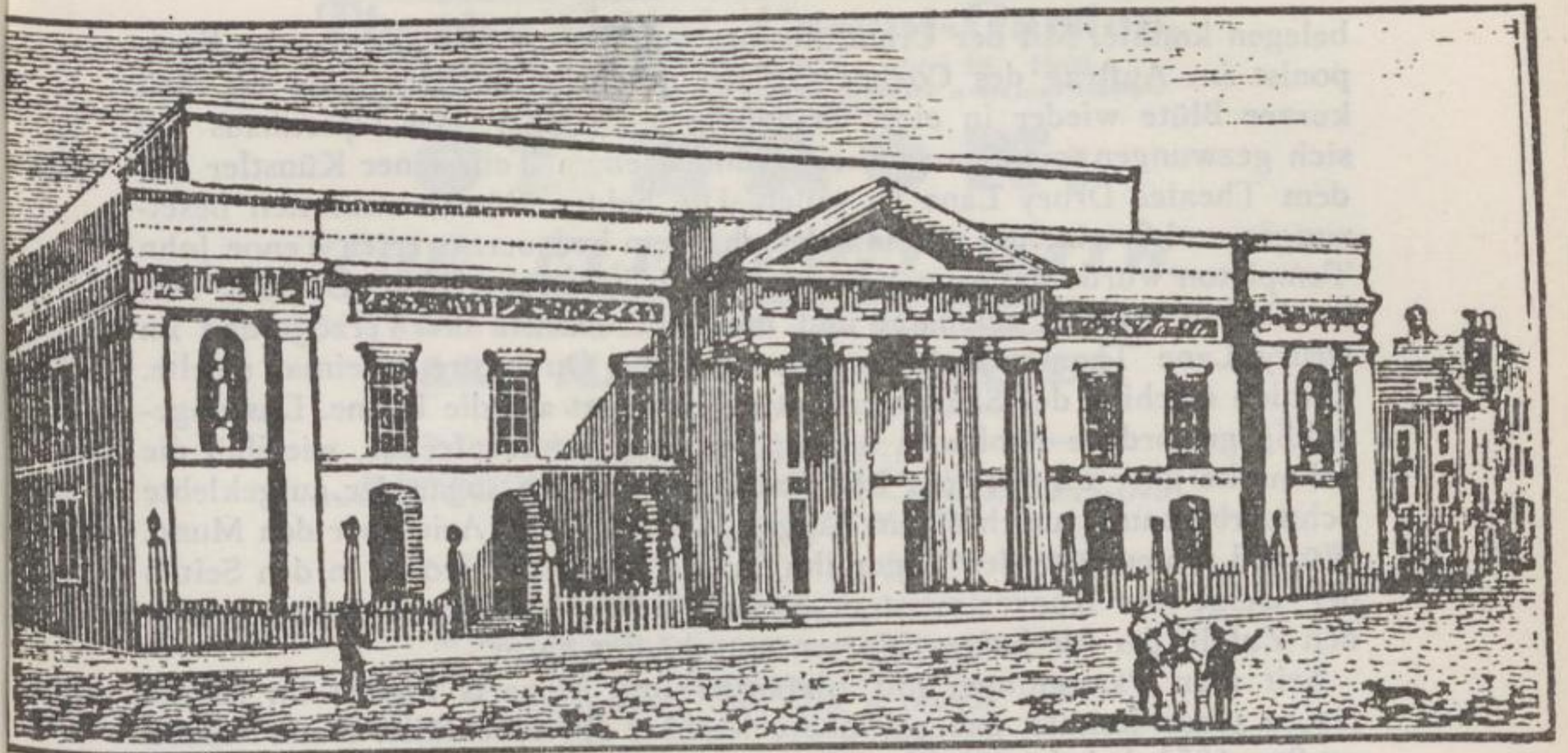
kommentaren Hogarths. Händels Start als Operndirektor des Covent Garden Theaters nach dem Scheitern seiner eigenen Opernunternehmungen versprach viel und hielt wenig. Das neue Covent Garden Theater wurde 1734 mit seinem Ballett *Terpsichore* und seiner Oper *Il pastor fide* eröffnet und brach schon drei Jahre später wieder zusammen, gleichzeitig mit Porporas Konkurrenzoper. Aber in dieser kurzen Zeit hatte Händel für Covent Garden sechs Opern komponiert und dort aufgeführt. Nachdem der Komponist sich von einer schweren Erkrankung erholt hatte, versuchte man mit seiner Hilfe noch einmal, aus den Resten der beiden Opern-



gesellschaften eine neue zu begründen, und konnte doch den endgültigen finanziellen Zusammenbruch nur noch einmal aufschieben. Die Bemühungen Händels um die Oper waren zuende und Händel wandte sich endgültig dem Oratorium zu. Sie waren zuende – aber sie waren nicht vergeblich gewesen. In seinen unter dem Zwang schwierigster Umstände geschriebenen Opernwerken liegt der Schlüssel für das Verständnis seines gesamten reichen Werkes an Oratorien, Concerti Grossi, Sonaten und Instrumentalwerken aller Art. Die deutsche Händelrenaissance in den Jahren zwischen 1920 und 1930 hat erst die Bedeutung dieser Zusammenhänge aufgeheitelt und damit auch Händels Tätigkeit als Operndirektor des Covent Garden Theaters in ein neues Licht gerückt.

Zur besonderen Atmosphäre der Londoner Oper gehört die Haltung seines Publikums. Schon Berlioz fand lobende Worte für die Treue und Anhänglichkeit der Londoner gegenüber ihren Künstlern. Er schrieb in seinen Erinnerungen: „In keinem Lande der Welt wird in einer Spielzeit soviel Musik aufgeführt wie in London. Hierauf beruht es, daß alle Künstler von echtem Talent hier ein sicheres Betätigungsfeld finden können, wenn sie erst einmal nach ein paar Monaten bekannt geworden sind. Hat das Publikum sie einmal anerkannt, so erwartet man, daß sie jedes Jahr wiederkommen. Man kennt kein Beispiel dafür, daß sich das englische Publikum von ihnen enttäuscht fühlt, dieses Muster an Treue, das sie immer wieder willkommen heißt, ihnen Beifall spendet, sie bewundert und über ihre schwindende Leistungskraft hinwegsieht ...“ Die Treue zu ihren Künstlern, die Berlioz 1853 den Londonern zuspricht, bestätigte 73 Jahre später Nellie Melba, als sie sich 1926 von ihren Londonern verabschiedete, 38 Jahre nach ihrem Debut im Covent Garden: „Lebt wohl – ist wohl von allen Worten das traurigste und das, was man am wenigsten leicht aussprechen kann. Aber im Leben eines jeden kommt der Augenblick, wenn man es sagen muß. Jetzt ist dieser Augenblick für mich gekommen. Vielleicht denkt Ihr, daß ich, eine Australierin, kein besonderes Bedauern empfinden kann beim Abschied von diesen Inseln. Dem ist nicht so. Meine Eltern kamen aus Schottland und Covent Garden ist meine künstlerische Heimat. London und die großen englischen Städte sind die Schauplätze meiner glanzvollsten Erinnerungen. Wundert es Euch dann noch, daß mein Herz voll ist, wenn ich sage ‚Lebt wohl‘? – Aber trotz allem empfinde ich, daß ich es mit einem Lächeln aussprechen kann, einem Lächeln, das nicht von der Erinnerung an meine Erfolge kommt, sondern von dem Gedanken, daß ich so viele zurücklasse, die ich meine Freunde nennen kann ...“ Soll man diese liebenswerte Tradition unterschätzen, die Brand, Kriege und Zerstörungen überstanden hat und die heute noch als das besondere Merkmal eines Publikums gilt, das seine Oper und seine Künstler liebt, aus welchem Land sie auch kommen mö-





Covent Garden Opera House, um 1790

gen? Aber in der Treue zu seinen Bühnenlieblichen erschöpft sich die Teilnahme des englischen Publikums an seinem Theater keineswegs. Es hat in der langen Geschichte des Hauses Beispiele für eine Eigenwilligkeit geliefert, die manchen Direktor zur Verzweiflung treiben konnte. Im Jahre 1762 stürmte eine aufgeregte Menschenmenge die Bühne, weil die Direktion sich weigerte, wie bisher die Besucher vor dem letzten Akt zum halben Eintrittspreis einzulassen. Die Polizei konnte nur mit Mühe die Ordnung wiederherstellen. Zu einer echten Besucherrevolution, die wohl einmalig in der Theatergeschichte ist, kam es 1809, als die Direktion die Eintrittspreise erhöht hatte. Schon in der Eröffnungsvorstellung der neuen Spielzeit improvisierte das Publikum einen unbeschreiblich lärmenden Tanz, den sogenannten „O-P-Tanz“, den „Old price“-Tanz, in dem Bühne und Orchester rettungslos untergingen. Diese „O-P-Revolution“ dauerte mit den gleichen turbulenten Demonstrationen – man glaubt es kaum – volle drei Monate, bis die Direktion endlich nachgab und die alten Preise wiederherstellte.

Auf und ab ging der Kurs des Opernhauses. Nach 1810 folgte eine kurze Zeit künstlerischer Blüte, in der Mozarts und Rossinis Opern das englische Publikum erreichten. Direktor des Hauses war damals Henry Bishop, ein ehemaliger Jockey, der die Qualifikation für sein verantwortungsvolles Amt mit der Komposition des Liedes „Home, sweet home“



belegen konnte. Mit der Uraufführung von Webers *Oberon*, die der Komponist im Auftrag des Covent Garden geschrieben hatte, ging die Zeit kurzer Blüte wieder in eine finanzielle Krise über. Das Opernhaus sah sich gezwungen, aus Sparsamkeitsgründen einen Teil seiner Künstler mit dem Theater Drury Lane zu teilen. Die beiden Häuser stimmten Besetzungen und Spielzeiten miteinander ab. Dem bedauernswerten Tenor John Templeton wurde das zum Verhängnis mit komischer Note. Er hatte sich im Covent Garden verspätet und man überbrückte die Verzögerung im Drury Lane Theater dadurch, das man die Ouvertüre zweimal spielte. Endlich erschien der Sänger und stürzte erhitzt auf die Bühne. Das ungeduldig gewordene Publikum beobachtete mit Schadenfreude, wie ihm die Schminke über das Gesicht lief. Endlich löste sich sogar der aufgeklebte Schnurrbart und rutschte dem Sänger inmitten einer Arie über den Mund. Wütend schleuderte der Tenor ihn in das Orchester, wo er in den Seiten der Geige des Konzertmeisters hängenblieb. Tobender Beifall belohnte den Zufall, der für langes Warten entschädigt hatte.

Seit man Pantomimen mit Elefanten und Mozarts *Figaro* im selben Hause sehen konnte, gab es unberechenbare Zwischenfälle. Noch Berlioz mußte 1853 bei der von ihm dirigierten Uraufführung seiner Oper *Benvvenuto Cellini* erleben, daß ein Skandal größten Ausmaßes die Aufführung unmöglich machte. Eine wütende Gruppe von Italienern hatte sich, durch ein paar aus Paris angereiste Franzosen verstärkt, zusammengesetzt, um die Aufführung zu verhindern. Sie piffen von Anfang bis zum Ende, schreckten vor nichts zurück und nicht einmal die Anwesenheit der königlichen Familie und der Beifall der Mehrheit der Besucher konnte sie aufhalten. Aber das Publikum stellte sich fair auf die Seite des Komponisten und veranstaltete ein Subskriptionskonzert, um ihn zu entschädigen.

Noch heute sind G. B. Shaws Musikkritiken aus den neunziger Jahren – gescheit, witzig und höchst sachkundig geschrieben – eine lehrreiche und amüsante Lektüre. Seinem scharfen Blick entgingen nicht die Fehler, die jahrzehntelange Selbstgefälligkeit unzureichender Direktoren und Bühnenleiter hatte aufkommen lassen. Über eine Aufführung der *Aida* im Oktober 1890 berichtet er, daß sie wenig befriedigend gewesen sei. Die Künstler seien nervös und die Kostüme unpassend gewesen. Der Chor der ägyptischen Priester habe ausgesehen wie ein Trupp von Londoner Sandwichmen. In den allzulangen Pausen zwischen den Akten habe das Publikum das Schlagerlied gesungen „We won't go home till morning ...“ Die Orchesterbegleitung habe wegen des ständigen Mezzofortes lähmend gewirkt und Solisten, Orchester und Chor hätten wenig Zusammenhang gehabt. Nicht viel besseres weiß er von einer Aufführung des *Troubadour* zu berichten. Im Gegensatz zu *Aida* sei diese Oper im Rekordtempo über die Bühne gegangen. Inszenierungsfehler seien niemand aufgefallen. So habe



NEVER ACTED.

**Theatre Royal, Covent-Garden,**

This present **WEDNESDAY, April 12, 1826,**

Will be performed (for the first time) a Grand Romantic and Fairy OPERA, in three acts, (Founded on WIELAND'S celebrated Poem) entitled

**OBERON:**

Or,

**THE ELF-KING'S OATH.**

With entirely new Music, Scenery, Machinery, Dresses and Decorations

The OVERTURE and the whole of the MUSIC composed by

**CARL MARIA VON WEBER,**

Who will preside this Evening in the Orchestra.

The CHORUS (under the direction of Mr WATSON,) has been greatly augmented.

The DANCES composed by Mr. AUSTIN.

The Scenes painted by Mess. GRIEVE, PUGH, T. and W. GRIEVE, LUPPINO, and assistants.

The Machinery by Mr E. SAUL. The Aerial Machinery, Transformations & Decorations by Mrs. BRADWELL.

The Dresses by Mr PALMER, Miss EGAN, and assistants.

**Fairies.**

Oberon, King of the Fairies, Mr. C. BLAND, Puck, Miss H. CAWRE,  
Titania, Queen of the Fairies, Miss SMITH.

**Franks.**

Charlemagne, King of the Franks, Mr. AUSTIN,  
Sir Hoon, of Bourdeaux, Duke of Guisene, Mr. BRAHAM,  
Sheramin, his Squire, Mr. FAWCETT.

**Arabians.**

Haroun-Al-Rasheed, Caliph of Bagdad, Mr. CHAPMAN,  
Baba Khan, a Saracenic Prince, Mr. BAKER, Hassan, Master of a Vessel, Mr. J. ISAACS,  
Hamet, Mr. EVANS, Amrou, M. ATKINS,  
Rizis, Daughter of the Caliph, Miss PATON,  
Fatima, Madame VESTRIS,  
Namouna, Fatima's Grandmother, Mrs DAVENPORT.

**Tunisiens.**

Almansor, Emir of Tunis, Mr. COOPER,  
Abdillah, a Corsair, Mr. HORREBOW, Slave, Mr. TINNEY,  
Roshana, Wife of Almansor, Miss LACY,  
Nadina, a female Slave, Mrs. WILSON.  
Officers, Soldiers, Slaves, &c. of the different Courts—Fairies, Sprites, &c.

*Order of the Scenery*

**OBERON'S BOWER,**

With the VISION.

Painted by Mr. Griev

Distant View of Bagdad, and the adjacent Country on the Banks of the Tigris.

By Sunset

INTERIOR of NAMOUNA'S COTTAGE.

VESTIBULE and TERRACE in the HAREM of the CALIPH, overlooking the Tigris.

GRAND BANQUETTING CHAMBER of HAROUN.

GARDENS of the PALACE.

**PORT OF ASCALON.**

RAVINE amongst the ROCKS of a DESOLATE ISLAND.

The Haunt of the Spirits of the Storm.

Designed by Bradwell, and painted by Pugh.

**Perforated Cavern on the Beach,**

With the OCEAN—in a STORM—a CALM—by SUNSET—

Twilight—Starlight—and Moonlight.

Exterior of Gardener's House in the Pleasure Grounds of the Emir of Tunis.

Hall and Gallery in Almansor's Palace.

MYRTLE GROVE in the GARDENS of the EMIR.

GOLDEN SALOON in the KIOSK of ROSHANA

The Palace and Gardens, by Moonlight.

COURT of the HAREM.

HALL of ARMS in the Palace of Charlemagne.

This Opera is published, & may be had in the Theatre, & of Mess. Hunt & Clarke, 38, Tavistock street, Covent-garden

To which will be added (23d time) a NEW PIECE, in one act, called

**THE SCAPE-GOAT.**

Old Eustace, Mr. BLANCHARD, Charles, Mr. COOPER,  
Ignatius Polyglot, Mr. W. FARREN, Robin, Mr. MEADOWS,  
Molly Maggs, Miss JONES, Harriet, Miss A. JONES.

W. RYNOUDS Printer, 9, Brickmark Court Strand

Uraufführung Oberon in London



ein Zigeunerschmied ein glühendes Stück Eisen auf einen Holzstuhl gelegt, wo es einen ganzen Akt liegen blieb, ohne Shaws stillen Wunsch zu erfüllen, die ganze dilettantische Aufführung in Flammen aufgehen zu lassen. Damals dirigierte Hans Richter, und zu den bedeutendsten Sängern gehörten Lilli Lehmann, Karl Scheidemantel, die Brüder Reszke, die Amerikanerin Lillian Nordica und Emma Eames, während Adelina Patti wegen ihrer ungewöhnlich hohen Gagenforderungen vorübergehend ausgeschieden war. Bernhard Shaw wußte auch, was Covent Garden verhinderte, Anschluß an die hohe Opernkultur der großen Bühnen auf dem Kontinent zu finden. Es war eigentlich immer so gewesen: so schnell Covent Garden bereit war, Erfolge anderer Bühnen möglichst in der Originalbesetzung der führenden Rollen nachzuspielen, so wenig Wagemut haben seine Direktoren bewiesen, wenn es galt, neuen Werken oder unbekanntem Komponisten ihr Haus zu öffnen. Webers *Oberon* blieb die Ausnahme einer beklagenswerten Regel. Die Liste der Welturaufführungen in den 80 Jahren zwischen 1858 und 1938 umfaßt 46 Opern. Aber wer kennt heute noch die Namen der Komponisten, die Macfarren, Poniatowski, Lenepven, Roze, D'Orlay und Sommerville? Verstehen wir heute noch, daß bei der ersten Gesamtaufführung des *Ring* auf Verlangen eines Tenors, der sein Londoner Gastspiel nicht als Loge, sondern als Siegfried beginnen wollte, die Reihenfolge der Bühnendramen geändert wurde? Nicht einmal Gustav Mahler, der Dirigent, konnte das verhindern, und alle Vorschläge Shaws für eine grundlegende Reform des Londoner Opernwesens blieben ungehört. Noch immer haftete überdies der Bühne das Odium aus puritanischen Zeiten an, daß sie nicht eine moralische, sondern eine unmoralische Anstalt sei, und Shaw beklagt es, daß die Behörden es nicht wagen, das Haus mit öffentlichen Mitteln zu unterstützen, die sie für so tugendhafte Bildungsinstitute wie die Nationalgalerie und das Britische Museum vorbehalten. So bleibt, wie Shaw resigniert feststellt, das Schicksal der Bühne dem Geldbeutel der Reichen überlassen, denen es natürlich mehr um eine modische Abendunterhaltung zu tun ist als um die Förderung der Kunst.

Das Bühnenbild der damaligen Aufführungen mußte so realistisch wie möglich sein, um den Besuchern zu gefallen. Wurde ein Schloßbrand dargestellt, so ließen die Bühnengestalter riesige Brocken der Szenerie, die Angreifer und Verteidiger des Schlosses in gleicher Weise in Schrecken versetzten, ohne Rücksicht auf Menschenverluste in alle Richtungen fliegen. Aber der Zensor, der Lord Chamberlain, hatte dafür zu sorgen, daß Handlung und Text niemandes Gefühl verletzen. Er nahm sein Amt mit Strenge wahr, und Thomas Beecham empfand es als ein Kinderspiel, die Bühne von überkommenem Bühnenrealismus zu entrümpeln, gegenüber den Mühen, die er aufwenden mußte, um zum Beispiel Richard Strauß'



*Salome* durch das Zensurnetz des Lord Chamberlain zu bringen. Der hatte zunächst aus religiösen und ästhetischen Gründen das Textbuch abgelehnt, insbesondere mit dem Hinweis auf die Unzulässigkeit, den heiligen Johannes auf der Bühne darzustellen. Schließlich versuchte sogar der Premierminister vermittelnd einzugreifen, und man konnte beginnen, über Textänderungen zu verhandeln. Zunächst wurde der Name Johannes durch die neutrale Bezeichnung „Der Prophet“ ersetzt. Dann wurden alle Dialoge zwischen ihm und Salome gereinigt und von jeder Leidenschaft gesäubert. Die Szenen verloren somit jeden Sinn. Aus der leidenschaftlichen Geschichte von Liebe und Rache war eine biedere Dorfpredigt geworden. Den Künstlern, die den fatalen Gegensatz zur Musik von Strauß am deutlichsten spürten, blieb nichts anderes übrig, als sich resigniert zu fügen. Aber dann tauchte eine neue Schwierigkeit auf. Man erinnerte sich, daß der Kopf des Johannes der Salome überreicht würde und daß Salome eine Arie von etwa 20 Minuten Länge an ihn zu richten hätte. Der Zensor schlug statt des Kopfes ein blutbeflecktes Schwert vor, aber die Sängerin der Salome protestierte gegen die schauerliche Waffe. Man einigte sich schließlich auf eine Schale, auf der ein zugedeckter Gegenstand liegen sollte – er dürfe aber keinesfalls an einen Kopf erinnern! So wurde die Aufführung zum Skandal, lange bevor sich der Vorhang gehoben hatte, und das Publikum bot jeden Preis für eine Einlaßkarte. Beecham berichtet schmunzelnd, daß die Sänger unter dem Eindruck der dramatischen Musik die mühsam gelernten neuen Textworte bald vergaßen und die alte Fassung sangen, ohne daß es dem Zensor auffiel. Ähnliches spielte sich später bei der Vorbereitung der Aufführung des *Rosenkavalier* ab. Diesmal ging es um das Bett, das nach Meinung des Zensors entweder auf der Bühne nicht gezeigt werden dürfe – dann könnte darüber so viel gesungen werden, wie jeder wollte – oder aber das Bett müßte im Text verschwiegen werden, wenn es auf der Bühne sichtbar blieb. Thomas Beecham entschloß sich in echt englischer Kompromißfreudigkeit zur ersten Lösung, ließ den Text unverändert und überließ die Vorstellung des besungenen Betts der Phantasie seines Publikums. Thomas Beecham, der große Verteidiger und Freund von Richard Strauß, hat in seiner Autobiographie „A mingled chime“ neben klugen Beobachtungen über die Musik seiner Zeit und die Reaktion des englischen Opernpublikums noch von anderen Zwischenfällen berichtet, denen er auf seiner Bühne begegnet ist: „Man kann sich heute nicht mehr vorstellen, wie fremdartig und verwirrend die Partitur der ‚Elektra‘ auf das Publikum von 1910 gewirkt hat. Auch die routinierten Bühnenassistenten konnten sich nur schwer zurechtfinden. Etwa in der Mitte des Werkes gibt es eine kurze Szene, in der zwei Männer (Boten) aufgereggt auf die Bühne stürmen, und, nachdem sie ein paar Verse gesungen haben, wieder verschwinden. Bei einer der



Aufführungen ging das wie üblich, aber fünf Minuten später stürmten die beiden Boten wieder auf die Bühne und sangen völlig ohne Rücksicht auf die inzwischen weitergegangene Aufführung ihre Verse noch einmal, und verschwanden wieder. Ich traute meinen Augen nicht und ließ mir meine Wahrnehmung vom Konzertmeister bestätigen. Später stellte sich heraus, daß der Chorleiter, der die beiden Chorsänger auf sein Stichwort auf die Bühne zu schicken hatte, im entscheidenden Augenblick dadurch abgelenkt worden war, daß er einen rebellischen Chorsänger zur Tür hinaus auf die Straße befördern mußte. Nachdem er das mit Erfolg besorgt hatte, kehrte er siegesbewußt an seinen Posten zurück und vernahm etwas, das seinem Ohr so ähnlich klang wie das Stichwort für die beiden Boten; ein Leuchtturm in dem polyphonischen Durcheinander der Strauß'schen Partitur. Er schickte die beiden auf die Bühne. „Aber wir waren schon auf der Bühne!“ antworteten sie. „Dann war das an der falschen Stelle“ sagte er. „Ihr müßt wieder hinaus“. – Da sie nicht wollten, stieß er sie auf die Bühne, so daß sie ein zweites Mal ihre Verse singen mußten. „Elektra“ erwies sich als ein großer Erfolg. Der Komponist stand auf dem Höhepunkt seines Ruhmes. Die Aufführung wurde das am meisten von der Öffentlichkeit diskutierte Kunstereignis des Jahres. Schon vor der Aufführung gab es zahllose Gerüchte im ganzen Land über die neuen Sensationen, die zu erwarten seien. Mein Manager behauptete, das sei von größter Bedeutung für den Erfolg. Einzelheiten des Textbuches wurden bekannt: vor dem 1. Auftritt der Clytemnestra ist eine kleine Prozession mit Opfertieren, für die man in der Regel ein paar Schafe nimmt, die über die Bühne ziehen. Die übertriebenen Berichte der Zeitungen hatten die Öffentlichkeit darauf vorbereitet, daß mindestens die Hälfte des Tierbestandes des Zoologischen Gartens bei diesem Opferzug beschäftigt würde. Während der Proben erhielt ich einen Brief von einem Bauern, der etwa 100 Meilen von London entfernt lebte. Er sprach seine hohe Bewunderung aus für die Pläne, die ich gerade mit dieser Szene verfolgte, und teilte mir mit, daß er sich entschlossen habe, zu dieser Szene auch einen Beitrag zu leisten. Er habe also an meine Adresse in London einen feinen jungen Stier abgeschickt, der von milder Gemütsverfassung sei und sich sicher auf der Bühne richtig benehmen würde. Da der Stier schon unterwegs war, konnte ich nichts mehr unternehmen als seine Ankunft abzuwarten, ihn zu fotografieren, dem Farmer ein Foto zu schicken und über den Stier anderweitig zu verfügen.“

In ungewöhnlicher Nachbarschaft zu Richard Strauß' *Elektra* versuchte Beecham im selben Jahr eine Wiederbelebung der einzigen Oper Sullivans, *Ivanhoe*. Doch die zwanzig Jahre alte Oper blieb „so tot wie ein Türnagel“. Aber einen bescheidenen Platz im Covent Garden nimmt auch dieser Komponist von zwanzig singspielartigen Operetten ein. Das Royal



Ballett bedient sich noch heute regelmäßig seiner Ballettmusiken, die zum Teil aus seinen Operetten stammen.

Thoma Beecham, der in diesen und den folgenden Jahren den Weg des Theaters weitblickend und weltoffen bestimmt hat, zeigte, was erreicht werden konnte, wenn die Politik des Hauses und die künstlerische Verantwortung in einer Hand lagen. Seinem unermüdlichen Einsatz und seiner wagemutigen Opferbereitschaft gelang es, das Theater nach und nach aus den Fesseln generationenalter Konventionen zu lösen, es dem veränderten Sozialgefüge und der neuen Musik anzupassen, ohne seine eigentümliche Atmosphäre zu berühren, allerdings auch ohne seine traditionellen Finanzschwierigkeiten beheben zu können. Bei Ausbruch des ersten Weltkrieges schloß das Haus seine Pforten und wurde als Möbellager benutzt. Als sich 1919 der Vorhang wieder hob, hatte sich die Welt verwandelt, und Covent Garden schien die einzige Oper der Welt zu sein, der der Anschluß nicht gelang. Nach einer kurzen Spielzeit ging die „Beecham-Opera“ in Konkurs. Dann diente das Haus als Filmtheater und wurde für Boxkämpfe vermietet. Verschiedene Operngesellschaften versuchten mit wechselndem Erfolg, die alte Tradition wieder aufleben zu lassen. Aber erst mit Beechams Rückkehr leuchtete der alte Glanz wieder auf. Kein bedeutender Name der größten Sängerinnen und Sänger der Zeit fehlte auf den Programmzetteln der Oper, und neben Beecham erschienen Richard Strauß und Bruno Walter am Pult. Die beste Ballettkunst der Welt konnten die Besucher zu dieser Zeit im Covent Garden bewundern, bis der zweite Weltkrieg ausbrach. Beecham hatte bereits das Programm für die Spielzeit 1939/40 entworfen, als der Vorhang sich erneut auf unbestimmte Zeit senkte. Beechams Wirken bedeutete den Wendepunkt, den Anschluß an die Welttradition der Opernkunst, und die Früchte seines verdienstvollen Wirkens zeigten sich, als das Haus nach dem Kriege seine Pforten wieder öffnete, nachdem es für die Dauer des Krieges als beliebte Tanzhalle der amerikanischen Soldaten gedient hatte.

Das Haus überwand diesmal seinen Tiefpunkt überraschend schnell und erwachte bereits 1946 mit dem Ballett *The sleeping Beauty* zu neuem Leben, lebendiger als je zuvor. Während Karl Rankl begann, ein neues Opernensemble zusammenzustellen, wurde bereits das berühmte Sadler's Wells Ballett als ständige Tanzgruppe übernommen. Ein neuer Chor wurde verpflichtet, und schon im September 1946 erschien das gesamte Ensemble der San-Carlo-Oper aus Neapel und eröffnete den letzten Abschnitt der englischen Operngeschichte mit *La Traviata*. Vier Monate später schon war das eigene Ensemble der Oper bereit und führte in seiner ersten Spielzeit bereits sechs Neueinstudierungen vor, darunter *Rosenkavalier*, *Turandot* und Wagnerzyklen. Neben Rankl und Rafael Kubelik dirigierten Erich Kleiber, John Barbirolli, Rudolf Kempe und Benjamin Britten. Vierzehn



auswärtige Opern- und Ballettensembles, vom New York City Ballett bis zum Bolschoi-Ballett aus Moskau gastierten seit der Eröffnung innerhalb von zehn Jahren. Sechs Opern britischer Komponisten wurden im Königlichen Theater uraufgeführt, vergleichsweise mehr als in der gesamten Vorgeschichte des Theaters. Unübertroffen ist heute die in diesem Hause mit besonderer Liebe gepflegte Ballettkunst, die in Margot Fonteyn eine der besten Vertreterinnen gefunden hat, die die Welt heute besitzt. Heller Jubel empfängt sie, wenn sie den jugendlichen Zauber der 16jährigen Prinzessin in *Dornröschen* ausstrahlt. Die letzten Spielzeiten brachten die Uraufführung eines neuen Balletts von Matyas Seiber, der wenige Wochen nach Vollendung der Partitur einem Autounfall erlag, und Opern von Benjamin Britten, Arthur Bliß, Vaughan Williams und anderen. Neue und alte Opern und die große Zahl der schönsten Stimmen der Welt beleben den Spielplan und bei Gastspielen der Berühmtesten bilden sich Warteschlangen am Schalter, die nicht selten über tausend Opernfreunde zählten.

Was ist geblieben, was hat sich geändert? Die etwas hektische, wenn auch bewundernswerte Entwicklung der letzten vierzehn Jahre läßt eins deutlich vor Augen treten: den maßgeblichen Einfluß englischer Komponisten, ausgezeichneter Sänger und vorzüglicher Tänzer. Covent Garden ist ferner ein Haus mit größerem sozialen Ausgleich und stärkerer materieller Stetigkeit geworden, und man erwartet, daß endlich auch dieses Haus die notwendige finanzielle Sicherheit aus Staatsmitteln erreichen wird. Damit gewinnt der neue künstlerische Chef des Hauses, Georg Solti, die Möglichkeit, eines der größten und bedeutendsten Operntheater der Welt zu neuen Erfolgen zu führen. Bleiben aber wird hoffentlich die besondere Atmosphäre des Hauses, die alle Höhen und Tiefen seiner wechselvollen Geschichte überdauert hat: auch die „Englische Staatsoper“ wird bleiben, was das Haus immer war: „The Royal Opera House Covent Garden“.

In die Spielzeit 1957-58 fiel die Jahrhundertfeier des jetzigen Hauses und Künstler, Kritiker und Publikum haben Voraussagen für den künftigen Kurs der Oper versucht. Im vergangenen Jahrhundert hatte eine Direktion nach der anderen das Ziel des Hauses darin gesehen, eine „internationale Oper“ zu schaffen – zeitweise mit Erfolg, oft mit augenfälligem Versagen. Ein solches Ziel setzt den Vergleich mit Mailand, Paris und Wien voraus, also mit solchen Häusern, deren Grundlage eine fest verankerte Überlieferung bodenständig gewachsener Opernkunst ist. Die Geschichte des Covent Garden ist voll von kontrastreichen Erinnerungen, aber arm an Tradition, die das Auf und Ab der Kunstpolitik des Tages überlebt. So sind Kritik und Besucher leichter geneigt, Fehlschläge zu notieren, als echte Höhepunkte festzuhalten, und es hat dem Hause nie an guten oder gut gemeinten Ratschlägen gefehlt, wie man alles besser ma-



chen könnte. Nur eins scheint für die Zukunft sicher zu sein, ein Wandel der Politik, der sich in Spielplan und Besetzung von Spielzeit zu Spielzeit nach dem Kriege immer deutlicher zu erkennen gegeben hat: die Bildung eines festen nationalen Ensembles und die Berücksichtigung der Werke englischer Komponisten als Grundlage des Spielplans. Daß diese Versuche – abgesehen von der finanziellen Seite – in eine Zeit fallen, die ihrer Verwirklichung neue, früher kaum bekannte Probleme entgegengesetzt, läßt das Ergebnis solcher Bemühungen nur schwer voraussagen. Vielleicht nimmt die Entwicklung des Opernwesens der großen Häuser überhaupt einen anderen Weg – Ansätze dazu sind vorhanden – und Covent Garden könnte es bei allem Bemühen schwer finden, aus Erinnerungen Tradition werden zu lassen.



## NEW YORK

Die Fassade der Metropolitan Oper ist zwar groß, aber kaum imponierend. Man könnte an einen Bahnhof denken mit Läden im Erdgeschoß, sechs Stockwerke nüchterner Fensterarkaden und Feuerleitern, die im Zick-Zack an der Außenwand hochklettern. Das Haus hat seinen Baustil und auch einen Teil seiner turbulenten Geschichte überlebt und wird in Kürze der Spitzhacke zum Opfer fallen, um Hochhäusern Platz zu machen, die, wie heute schon die Nachbarn der Metropolitan Oper, „Big Business“ und nicht mehr die Musen beherbergen werden. Dieses Opernhaus, von Freunden familiär, von Gegnern spöttisch einfach „die Met“ genannt, hat seine siebenundsiebzigste Spielzeit beendet. Die 77 Spielzeiten bedeuten nicht allzuviel in der Geschichte der Opernhäuser, in deren Kreis die Met erst spät, im Jahre 1883, eingetreten ist. Aber sie hat in der relativ kurzen Zeit ihres Bestehens einen Ruf gewonnen, der sie aus dem Reigen der anderen Opernhäuser deutlich heraushebt: Spitzenleistungen der besten Künstler der Welt, die reichsten Logenbesitzer, der vielseitigste internationale und am wenigsten amerikanische Spielplan, eine unsichere finanzielle Grundlage – und eine nicht geringe Skala von Skandalen. Genau betrachtet, verdankt dieser Stolz Amerikas schon sein Entstehen einem Skandal. Vor der Gründung der Met wurden Operaufführungen in der Musikakademie gegeben. Hier versammelten sich Abend für Abend die Angehörigen der „Alten Familien“, die ihre Millionen in der Zeit der Revolution gewonnen hatten. Sie nahmen das Vorrecht auf alle 30 Logen der Akademie in Anspruch, und als eines Tages Frau Vanderbilt, die der jüngeren Generation der Millionäre angehörte, ein Logenplatz verweigert wurde, fragte sie kurzentschlossen ihren Gatten, warum er nicht ein eigenes Opernhaus bauen wollte – für sie selbst und die anderen Neureichen, deren Vermögen dem Bürgerkrieg entstammte: die Roosevelts, Morgans und Astors. Zu diesen traten später noch einige andere reiche Familien, die Kahn, Morgenthau, Guggenheim, Guggenheimer und Ickelheimer ... „Die reinste Moselweinkarte ...!“ bemerkte damals einer von der Finanzverwaltung der Met, dem es übrigens gelang, neuartige und dringend benötigte Einnahmequellen zu schaffen. Er ermutigte die Künstler des Hauses, sich für Aufnahmen der soeben entstehenden Schallplattenindustrie zur Verfügung zu stellen. Von den Plattenhonoraren mußten sie laut Vertrag der Met einen Anteil abgeben. Man konnte auf diese Weise jährlich bis zu 23 000 Dollar Sondereinnahmen verbuchen, und wir verdanken dieser Maßnahme den Besitz wertvoller Tondokumente aus der Frühzeit der Schallplatte. So erhielten die USA ihr Opernhaus und die „Neureichen“ ihre Stammlogen, die sie für Generationen beibehielten. Mode, Reichtum



und soziale Stellung beherrschten die Logen im ersten Rang: das „Diamantene Hufeisen“. Aber sie hatten auch die finanzielle Last des Hauses zu tragen, und noch heute erhält es keinen Zuschuß von der Stadt New York. Jahr für Jahr wird das Defizit von privaten Mäzenen gedeckt.

Noch einige andere Besonderheiten verzeichnen die Chronisten der Met: jahrzehntelang gab es dort keine amerikanischen Sänger, Dirigenten und Komponisten. Endlos erörterte Entwürfe für ein neues Haus an Stelle des völlig veralteten aus dem vergangenen Jahrhundert nähern sich erst heute einer endgültigen Planung. — Im Gegensatz zu Covent Garden folgte man hier dem von Anfang an vertretenen Grundsatz, daß Opern nur in der Originalsprache gesungen werden durften. — Traum aller Künstler der Welt: als Krönung ihrer Karriere ein Gastspiel auf der gewaltigen Bühne der Met und der Beifall aus den Logen des „Diamantenen Hufeisens“.

Richard Wagner und der Viertelmillion deutscher Einwohner New Yorks in den neunziger Jahren verdankt es die Oper, daß sie für eine ganze Reihe von Jahren als ein deutsches Opernhaus angesehen werden konnte. Amalie Materna, Marianne Brandt, Anton Schott, Auguste Kraus, Lilli Lehmann, Leopold Damrosch und Anton Seidl gewannen als Künstler schnell einen Namen, während die Italiener weiterhin den Spielplan der Akademie bestritten.

Die Durchschnittskosten für eine Produktion betragen damals rund 3400 Dollar, im Jahre 1950 das Fünffache dieser Summe. Jedes Jahr brachte einen Verlustabschluß, der von den Aktionären ohne Murren ausgeglichen wurde. Acht Spielzeiten lang beherrschten deutsche Opernwerke und deutsche Künstler die Bühne und haben auf weitere Jahrzehnte die Tradition des Hauses bestimmt. An der Spitze blieben Wagners Werke, und der Chronist verzeichnet einen Rekord besonderer Art: der Dirigent Seidl mußte in der Partitur des *Lohengrin* während der Proben mehr als 180 Fehler korrigieren. An Wagners Werken entzündete sich das Temperament der Opernbesucher, wie später bei den Werken von Richard Strauß. Gegenüber den Italienern verteidigte Seidl, Schüler Wagners, dessen Stil, oft nicht ohne Witz, gegenüber dem Pomp der Italiener: „Wenn Sie am Helm Lohengrins eine dreiviertel Meter lange blaue Straußenfeder sehen, dann wissen Sie, daß Sie einer italienischen Aufführung beiwohnen ...“ So verbündeten sich Wagner und Wallstreet zu einer unbesiegbaren Macht, und die Akademie mußte bald ihre Pforten schließen. Lilli Lehman und Albert Niemann erreichten in Wagners Musikdramen die Höhepunkte ihrer Kunst und konnten sich an Beliebtheit mit Adelina Patti und Jenny Lind vergleichen. Keine Episode in der Geschichte der Met kann sich in der einheitlichen künstlerischen Gesamtwirkung mit dieser deutschen Episode messen. Das ist um so bemerkenswerter im Vergleich zu Englands schon damals berühmter Covent Garden Oper, die fast genau 150 Jahre



älter ist. Aber der Einfluß dieser Opernepisode beschränkte sich nicht auf New York, Ensemble, Orchester und Dirigenten unternahmen schon damals Gastspielreisen in die großen Städte Amerikas und legten auch dort den Maßstab für den Vergleich mit späteren Entwicklungen. Die Wagnerverehrung, am echten Geist Bayreuths entzündet, ging schon fast zu weit, denn selbst Mozart, Händel und Gluck – und nicht zuletzt Verdi, blieben weit hinter den Werken des Bayreuthers zurück. Nach dem ersten Weltkrieg indessen verlangten die New Yorker ihre Wagnertexte in Englisch. Die Lust, Wagners Helden in der Sprache der „Teutonen“ singen zu hören, war ihnen für einige Zeit vergangen. Nach dem zweiten Weltkrieg, in dessen Verlauf die deutschen Opern unbehindert auf dem Spielplan blieben, wäre dieses Hindernis nicht von demselben Gewicht gewesen – aber die alte Ausstattung des *Ring* hätte eine weitere Spielzeit nicht ausgehalten. *Lobengrin* wurde schon am 26. November 1945 wieder auf den Spielplan gesetzt – die erste Eröffnungsober der Met, die durch Rundfunk übertragen wurde. Die Gesamtzahl von Aufführungen der Werke Richard Wagners dürfte inzwischen 2000 erreicht haben.

Keines von Wagners Werken hat eine solche Sensation von weltweitem Interesse ausgelöst wie die Aufführung des *Parsifal* am Weihnachtsabend 1903. Bekanntlich hatte Wagner die Oper seinem Festspielhaus in Bayreuth vorbehalten und die Opernhäuser der Welt hatten seinen Willen zwanzig Jahre lang respektiert. Das Publikum der Met aber, weit entfernt vom Festspielhügel, verlangte immer dringender, die Oper kennenzulernen, deren Musik ihm schon durch Konzertausschnitte vertraut war. Der neue Manager der Met, Conried, bewies einen handfesten Sinn für Erfolgswillen und „publicity“, als er seinem Stammpublikum für seine erste Spielzeit gleich zwei Sensationen in Aussicht stellte: das erste Auftreten Carusos und die erste Bühnenaufführung von *Parsifal* außerhalb Bayreuths. Was sich dann in der Musikwelt Amerikas abspielte, bevor sich der Vorhang zum Bühnenweihfestspiel hob, das ist nur noch mit den Methoden zu vergleichen, die der Zirkuskönig Barnum anwandte, als er Jenny Lind in Amerika einführte. Cosima Wagner sandte erzürnt ihren Bannstrahl vom Bayreuther Hügel aus gegen alle, die bei der geplanten Aufführung mitwirken würden. Sie verklagte die Met beim höchsten Gerichtshof der Vereinigten Staaten, verlor den Prozeß und mußte nun den Dingen ihren Lauf lassen. In den vier Wochen zwischen der Verkündung des Urteils und dem Datum der Aufführung war in New York eine „Parsifalitis“ ausgebrochen, von der die Künstler ebenso ergriffen wurden wie der Mann auf der Straße. Die Prediger verdamnten das Werk als gottlos, die Karikaturisten sämtlicher Zeitungen der Welt waren entzückt über die Ergiebigkeit des Stoffes und schonten weder das Werk noch die Hauptbeteiligten und die Reaktion der Menge. Es gab Debatten in den Leserspalten der Zeitungen, ob





Metropolitan Opera House New York

Lincoln Center for the Performing Arts; in der Mitte das neue Opernhaus







*Hoffmanns Erzählungen* (Offenbach) 1913

Geraldine Farrar in *Königskinder* (Humperdinck) 1910



Sachs.  
Landes-  
Bibl.





Maria Jeritza

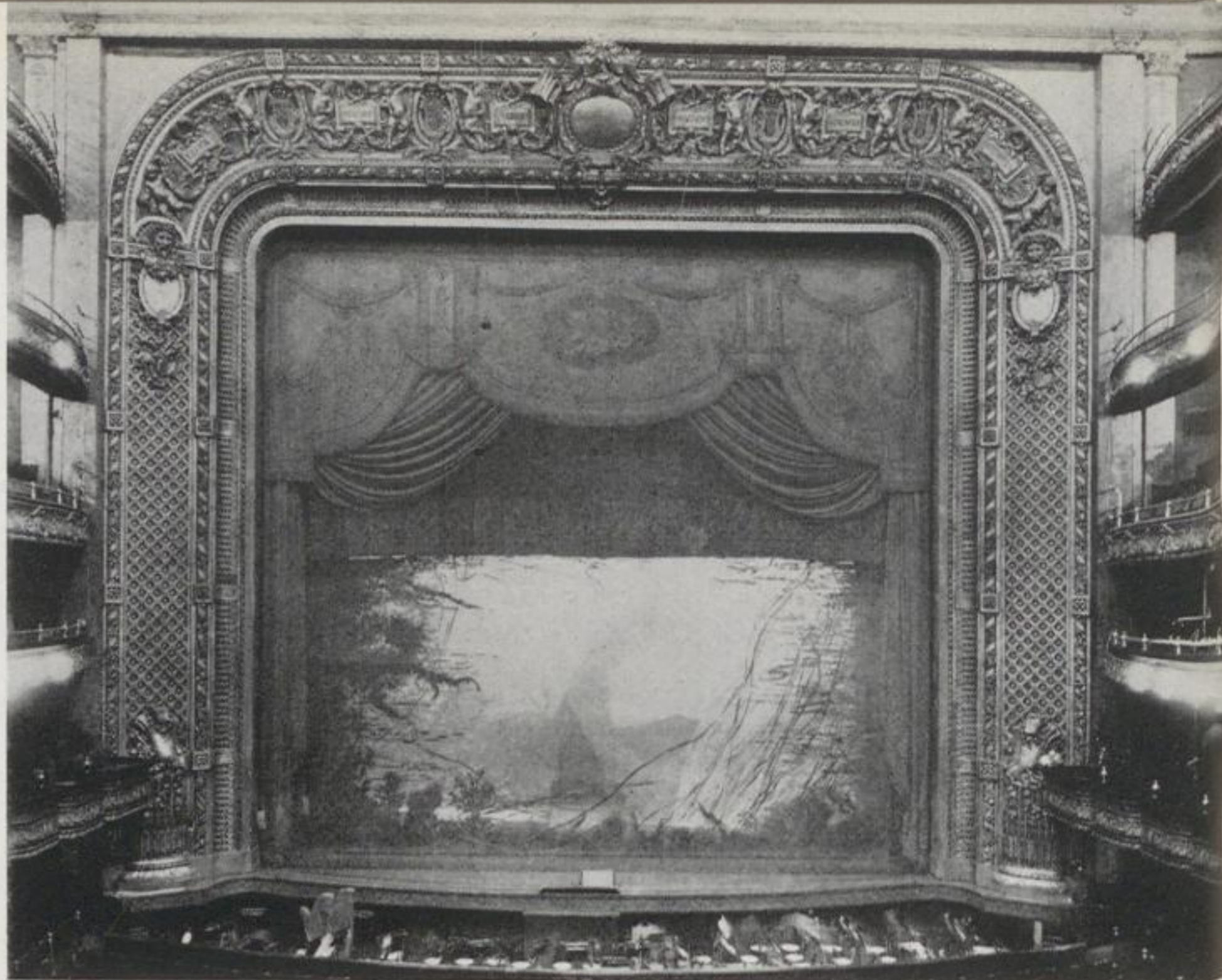
Enrico Caruso in  
*Das Mädchen aus dem goldenen Westen*  
(Puccini) 1913



hs.  
des-  
bl.

Sächs.  
Landes-  
Bibl.





Proscenium der Met

Zuschauerraum der Met, am Pult Thomas Schippers





man bei dem auf fünf Uhr nachmittags angesetzten Beginn der Oper Abendgarderobe anzulegen habe oder nicht. Als am Aufführungstage wenige Minuten vor fünf Wagners Herolde vor das Theaterportal traten, um seine feierlichen Klänge über den winterlichen Broadway erklingen zu lassen, wußte Conried, daß seine Rechnung aufgegangen war: die Aufführung war einer der größten Erfolge der Met und brachte außerdem in elf Wiederholungen den beachtlichen Betrag von 200 000 Dollar in die Theaterkasse.

Was wäre die Geschichte eines Opernhauses von solch einmaliger Internationalität ohne die Launen der Primadonnen, den Eigensinn der Dirigenten, die Schwächen der Tenöre, die Eingriffe der Geldgeber? Fast jeder der Großen hat einen kleinen Beitrag zur liebenswürdigen Skandalchronik der Met geliefert. Es ging schon in der ersten Spielzeit an, als in der Aufführung des *Fidelio* mitten im zweiten Akt nach den Worten: „Was hast Du für mich getan?“ – „Nichts, nichts, mein Florestan“, ein schrilles Gelächter von einer Loge ertönte. Die Sängerin Marianne Brandt verlor die Fassung, und das Quartett mußte wiederholt werden. Nach dem Fallen des Vorhangs wurden die Künstler herzlich begrüßt und Pfiffe richteten sich gegen die Loge. Man vermutete, daß Lilli Lehmann den Zwischenfall herbeigeführt oder veranlaßt hatte. Am 25. Februar 1902 gab es neuen Ärger. Eine Galavorstellung zu Ehren des Prinzen Heinrich von Preußen, der damals in Amerika sehr beliebt war, wurde veranstaltet. Man hatte die besten Akte aus mehreren Opern zusammengestellt, um allen prominenten Künstlern der Met die Möglichkeit zu geben, vor dem Bruder Kaiser Wilhelms in ihren Glanzrollen aufzutreten: einen Akt aus *Lohengrin*, je einen aus *Carmen*, *Aida* und *Tannhäuser* und zum Schluß noch eine Szene aus dem *Cid*. Das Theater war überfüllt, aber alle Besucher wandten der Bühne den Rücken zu und starrten fasziniert auf Vanderbilts Loge, die dem Prinzen zur Verfügung gestellt worden war. Der aber erschien erst zum zweiten Teil und verließ nach 40 Minuten das Theater wieder. Darauf weigerte sich die große Marcella Sembrich, die auch eine ausgezeichnete Pianistin und Geigerin war, im nächsten Teil aufzutreten, weil der Prinz schon gegangen war. Nichts konnte sie umstimmen. Während das Programm umgestellt wurde, hatte das Publikum, das offenbar nur gekommen war, um den Prinzen zu sehen, binnen zehn Minuten das Haus verlassen. Nur wenige hörten deshalb die berühmte Starbesetzung mit Enrico Caruso, Luisa Tetrazzini, Josefina Jakobi und Pasquale Amato im Quartett aus *Rigoletto* „Holdes Mädchen, sieh' mein Leiden ...“. Toscanini, der alle Primadonnen in seine eiserne Zucht nahm, war nach siebenjähriger Tätigkeit 1915 verärgert nach Italien zurückgekehrt. Selbst der allgewaltige Generaldirektor der Met, Herr Gatti, mußte sich seinem Willen beugen. Einmal beklagte sich der Orchestervorstand über die temperamentvollen italienischen Grobheiten, mit denen Toscanini die Proben



zu begleiten pflegte. Gatti sagte aber nur resigniert: „Was denken Sie denn, welche Grobheiten er mir an den Kopf wirft? Sie haben's besser als ich, Sie verstehen kein Italienisch!“ – Eine lang ausgehaltene hohe Note, auf die Caruso besonders stolz war, quittierte der Maestro in der Abendvorstellung mit der lauten Frage: „Sind Sie fertig, Caruso?“ Geraldine Farrar war das angehimmelte Idol der Teenager der Zwanziger Jahre, die damals „Gerry-flappers“ genannt wurden. Bei der Erstaufführung der *Königskinder* von Humperdinck am 28. Dezember 1910 – ein großer Erfolg – erschien Geraldine Farrar nach Schluß des letzten Aktes mit einer lebendigen Gans unter dem Arm vor dem Vorhang, um sich mit dem Komponisten für den Beifall zu bedanken. Humperdinck erhielt einen silbernen Lorbeerkranz. Bei Toscanini hätte man mit so etwas keinen Erfolg gehabt: „Lorbeerkränze sind für Primadonnen und Verstorbene – nichts für mich!“ hatte er einmal gesagt. Ein paar Jahre später wäre es fast zu einem offenen Streit zwischen Geraldine Farrar und Caruso gekommen, als sie ihm als Carmen auf der Bühne eine nicht ernst gemeinte, aber allzu realistisch ausgefallene Ohrfeige versetzte.

1917 bemängelten die Kritiker ihr zu konservatives Kostüm in einer Ballettszene der Oper *Thais*. Die Farrar brachte sie bald zum Schweigen, als sie bei der nächsten Aufführung ihr konservatives Kostüm auf den unteren Teil ihres Körpers beschränkte und für ihren Oberkörper zwei juwelenbesetzte Silberplättchen für ausreichend hielt. Ihre Abschiedsvorstellung 1922 war eine wahre Orgie von Fahnen, Blumen und Luftballons, an der sich die „Gerryflappers“ ebenso beteiligten wie die Gattinnen der Ölkönige und Eisenbahnmagnaten in den Logen des „Diamantenen Hufeisens“. Um diese Zeit war auch Fedor Schaljapin wieder in New York, und Presse und Publikum erlebten Stürme der Begeisterung für den russischen Künstler. Bei einem früheren Auftreten, 14 Jahre vorher, hatten ihn dieselben Kritiker, die ihn jetzt in den Himmel hoben, für seine Darstellung des Mephisto in Grund und Boden verdammt. Damals hieß es: „Seine Vorstellung ist höchst anstößig. Er ist die verkörperte Bestialität. In Gegenwart seines göttlichen Herrn verhüllt er Brust und Arme, aber in der Gesellschaft seiner Kumpane wirft er die Kleidung ab und entblößt seinen ganzen Oberkörper. Sehr malerisch natürlich, denn der Sänger hat eine beneidenswerte Statur. Aber er erinnert zu stark an die vulgäre Art, für die auch sein Landsmann Gorki in seinen Schilderungen des russischen Volkslebens bekannt ist – eine Darstellung, mit der man Kinder erschrecken kann.“ Inzwischen hatte sich die Auffassung, wie der Teufel auf der Bühne darzustellen ist, grundlegend geändert. Gelegentlich glaubte auch die Gesellschaft zur Unterdrückung des Lasters sich einschalten zu müssen; Richard Strauß' *Salome* hatte bei der ersten Aufführung das moralische Empfinden vieler Besucher aufs Tiefste verletzt. Einer der finanziellen



Gönner des Hauses verbot sogar seinen Kindern, Wagners Opern zu besuchen, als er entdeckte, daß Siegmund und Sieglinde nicht nur ein Liebespaar, sondern auch Geschwister waren.

Dvorak und Tschaikowski, Johann Strauß und Sullivan – um nur einige zu nennen, haben die Met zu Festaufführungen ihrer Werke besucht und sich von einem begeisterten Publikum feiern lassen. Nur einer hat mit einem großzügigen musikalischen Geschenk diesem Gastland der in der Alten Welt Berühmten einen besonderen Dank ausgesprochen: Puccini. Im Jahre 1907 besuchte er als Gastdirigent gegen ein Honorar von 8000 Dollar die Met, um den Aufführungen von *Madame Butterfly*, *Manon Lescaut* und *La Bohème* beizuwohnen. Drei Jahre später kehrte er zurück mit seiner Gegengabe: seine Oper aus dem amerikanischen Leben *Das Mädchen aus dem Goldenen Westen* fand eine der glänzendsten Aufführungen in der Geschichte der Met. Toscanini dirigierte das Werk, dessen Hauptrollen von Emmy Destinn, Caruso und Scotti gesungen wurden, eine wahrhaft königliche Besetzung für ein etwas schwaches Opus, das die Magie der früheren Werke Puccinis nicht ausstrahlen konnte. Aber die Met schätzte sich glücklich: sie hatte eine Weltpremiere eines der größten Komponisten seiner Zeit und sandte den verehrten Maestro heim in der prunkvollsten Staatssuite des größten Ozeandampfers der Zeit.

Seltsam wie das künstlerische Auf und Ab ist die Methode der Finanzierung dieses überaus kostspieligen Apparats, und die Annalen des Hauses sind voll von Dokumenten über finanzielle Mißerfolge bei großen künstlerischen Leistungen. Hier konnte man sich nicht wie in Europa auf fürstliche, staatliche oder städtische Zuschüsse verlassen, sondern mußte ebenso erfinderisch in Dingen der Finanz sein wie spürsicher in künstlerischen. Die geschäftliche Gewandheit der Manager hat immer wieder nach Einnahmequellen suchen müssen, die die Unterhaltungskosten für den großen Teil des Jahres decken sollten, der außerhalb der Spielzeit lag. Gastspielreisen des Ensembles und des Orchesters boten sich als erstes an, und es spricht für die Ausstrahlungskraft des Hauses, wenn bei Gastspielen Riesensäle mit einem Fassungsvermögen bis zu 10 000 Plätzen gefüllt werden konnten. Aber das wäre kaum möglich, wenn nicht die regelmäßigen Rundfunkübertragungen dem Haus und seinen Künstlern eine kontinentweite Resonanz verschafft hätten. Im Jahre 1931 fand die erste der bis heute regelmäßig am Samstagnachmittag durchgeführten Übertragungen statt, als Humperdincks *Hänsel und Gretel* jedem Hörer einer Senderkette von über 100 Stationen ins Haus geschickt wurde. Dreißig Jahre währt nun schon diese Tradition und ihre Beliebtheit ist eher gestiegen als geringer geworden. Dazu trägt nicht nur das gewachsene musikalische Bewußtsein der Amerikaner bei, sondern auch die hohe künstlerische Leistung und die geschickte Ausfüllung der Pausen, in denen Sänger, Kritiker, Dirigenten



und witzig plaudernde Fachleute vor das Mikrofon geholt werden. Diese Ausstrahlung über ein Gebiet von fast 5000 Kilometern hat zur Begründung der „Metropolitan Opera Guild“ geführt, deren Mitglieder nicht nur platonische Freunde des nationalen Musikinstituts sind, sondern auch beträchtliche Mittel zu seinem Unterhalt beisteuern können.

Der letzte Abschnitt in der Geschichte der Met wird von der Führung durch Rudolf Bing bestimmt. Über die Pläne des sachkundigen künstlerischen Leiters und gewandten Managers bestehen keine Zweifel. Vieles aus der Vergangenheit ist reformbedürftig, manche liebgewordene Konvention muß unter den Zeichen der Zeit aufgegeben werden. Der Einfluß der Inhaber der Logen des „Diamantenen Hufeisens“ ist geringer geworden, der finanzielle Engpaß drückender. Versprochene Steuererleichterungen blieben infolge der finanziellen Anspannung durch den Koreakrieg aus. Eine fühlbare Erhöhung der Eintrittspreise für die von Bing erfundenen „drei Erstaufführungen“ jedes Werkes konnten ein Absinken ins altgewohnte Defizit vermeiden. Neue Schwierigkeiten hatten die Einreise- und Aufenthaltsbeschränkungen zur Folge, die solche Künstler betrafen, die irgend einmal einer totalitären oder kommunistischen Partei oder Organisation angehört hatten. Die Gefahr, die hier für ein Institut verborgen war, das in so starkem Ausmaß auf den ständigen Zuzug und Wechsel von Prominenten aus aller Welt angewiesen ist, wurde durch eine vernünftige Auslegung des Gesetzes abgewendet. Notwendig waren auch die Erneuerung zahlreicher Ausstattungen und eine Besserung der Disziplin der Künstler. Noch im Jahre 1924 wurde Giglis groteskes Betteln um Applaus mit Recht kritisiert, und die Launen mancher Prominenten waren häufig der Würde des Hauses nicht angemessen gewesen. Zu Bings wohldurchdachten Reformen gehörte es auch, den Künstlern ihr Verhalten beim Verbeugen vor dem Vorhang genau vorzuschreiben. Der neue Maßstab, nach dem sowohl künstlerische Leistungen wie das finanzielle Risiko für Neuproduktionen gemessen wurden, hat die Met aus stürmischem, oft leichtsinnigem Kurs in ruhigere Wasser gelenkt: altbewährte Opernerfolge und neue Werke stehen in gesundem Gleichgewicht, ein Kurs, der einer Opernbühne angemessen scheint, die nicht mit öffentlichen Mitteln experimentieren kann.

Die letzten Spielzeiten des Hauses hatten Höhepunkte echter Opernkunst aufzuweisen. Als wichtigste ist wohl die Neuaufführung von Verdis *Nabucco* zu nennen, die zuletzt im kleinen New Yorker Opernhaus „Astor Place“ im Jahre 1848 aufgeführt worden war. Zu den fast 9000 Operaufführungen der Met hat diese Oper nie gehört. Die Kritik pries einhellig das überragende Können von Leonie Rysanek in der schwierigen Rolle der Tochter des Königs und die zauberhaften Chöre. Zu den Höhepunkten der letzten Spielzeiten gehörte auch ein vierwöchiges Gastspiel des Royal Ballet aus London mit Margot Fonteyn, die bereits zum sechsten Male auf



der Bühne der Met gastierte. New Yorks Opern- und Ballettfreunde erinnerten sich ihres ersten Auftretens im Jahre 1939. Ihr jugendlicher Zauber scheint nichts von seiner Wirkung verloren zu haben. Die Spielzeit 1960 brachte 24 Opern, davon fünf Neuaufführungen und zehn Neuinszenierungen bekannter Werke. Flotows *Martha* und Puccinis *Turandot* erschienen nach dreißig Jahren endlich wieder auf dem Spielplan. Im übrigen ein Querschnitt von Mozart bis Menotti: *Alceste* und *Elektra*, *Tannhäuser*, *Liebestrank* und *Wozzeck*, *Aida*, *Carmen* und *Figaro*, das unsterbliche Repertoire des Hauses, dessen Rollen die größten Künstler ihrer Zeit vom „Goldenen Zeitalter des Gesanges“ bis heute in unverwechselbaren Interpretationen den Besuchern der Met unentbehrlich gemacht haben. Viel Aufmerksamkeit und Bewunderung konnte als neuer Mann am Pult Georg Solti buchen, der den *Tannhäuser* dirigierte, bevor er seine Stellung als musikalischer Oberleiter des Covent Garden Theaters antrat. So ist der Spielplan beweglicher geworden. Früher hatten die New Yorker ihr Opernhaus einmal „Faustspielhaus“ getauft, als die Reihe der Festspielaufführungen nicht enden wollte, und sie sprachen von „Toscalitis“, als *Tosca* den Spielplan nicht für andere Werke freigeben wollte.

Nach mehrjährigem Studium von Plänen und Entwürfen erwarten die Opernfreunde New Yorks bald die Umsiedlung ihrer Oper in ein neues Haus inmitten des neugeplanten „Lincoln Centre für darstellende Künste“. Das neue Haus soll eines der größten und modernsten Opernhäuser der Welt werden. Seine Vorderfront wird architektonisch durch fünf Glasarkaden mit einer Höhe von acht Stockwerken bestimmt. Das Bühnenhaus wird vierzehn Stockwerke hoch. Wie das alte wird es etwa 3800 Sitze umfassen.

So soll mit dem Umzug in das neue Haus im Lincoln Centre ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Met beginnen. Dieser Umzug bedeutet mehr als nur einen Wechsel des Schauplatzes, denn im Lincoln Centre beschreitet ruheloser und wirtschaftlich gesicherter Geschäftsgeist völlig neue Wege in der Organisation des Musiklebens. Die Leiter des Unternehmens haben die Ziele wie folgt umschrieben: „1. Amerikas führende Institutionen auf den Gebieten der Oper, der Musik, des Dramas und des Tanzes unter einem ansprechenden und geräumigen „Dach“ zusammenzufassen. 2. Die Leistungen auf den Gebieten dieser Kunstgattungen auf modernen Bühnen vor einer Zuhörerschaft von schätzungsweise 3 Millionen im Jahr zu präsentieren. 3. Durch eine neue Konzeption der Kunsterziehung und Ausbildung diesen alten Kunstgattungen neue Lebenskraft zu verleihen. 4. New York eine neue Bedeutung als Hauptstadt der Welt und der amerikanischen Nation ein Symbol seiner kulturellen Reife zu geben“. Man will also nicht einfach ein neues, wenn auch modernstes Opernhaus anstelle eines alten und veralteten bauen, sondern mit einem geschätzten



Aufwand von 150 Millionen Dollar auf kulturellem Gebiet ein Gegenstück zum weltpolitischen Zentrum der UNO errichten. Man rechnet damit, den ganzen Komplex zum Zeitpunkt der Weltausstellung in New York im Jahre 1964/65 fertigzustellen. Hier soll nicht nur die alte Met ein neues Heim finden, sondern auch die New Yorker Philharmonie, die alte Juilliard-Musikschule, die Repertory Theatre Association und ein neu zu begründendes Tanz-Theater. In der kurzen Zeit von fünf Jahren wurde das alles geplant, entworfen, der Öffentlichkeit in geschickter Propaganda nahe gebracht und in der Ausführung sichergestellt. Dabei trennt man sich kühn von manchem liebgewordenen Relikt aus den Goldenen Zeiten der Opernhäuser: es wird keine nach Preiskategorien getrennten Zugänge zu den einzelnen Plätzen geben. Die altmodischen Logen werden verschwinden und halbrunden offenen Terrassen Platz machen. Hand in Hand mit der höchsten Perfektion soll die Demokratie in das neue Haus einziehen. In der neuen Met soll jede Klassenschranke fallen, und jeder Besucher soll sich gleichberechtigt fühlen als Mitglied der „kulturellen UNO“.

Gleichberechtigt werden dann auch die Künstler sein: noch bei der Aufführung von *Jonny spielt auf* in der Spielzeit 1931/32 mußte der Hauptdarsteller ein dunkel geschminkter weißer Sänger sein. Als erste farbige Sängerin betrat am 7. Januar 1955 Marian Anderson die berühmte Bühne, im Alter von 52 Jahren und damit 20 Jahre zu spät für eine Laufbahn auf der Opernbühne. Die beliebteste Sängerin Amerikas, Delegierte der USA bei der UNO, schreibt in ihren Lebenserinnerungen nach ihrem ersten Auftreten: „... Daß ich ein Mitglied der Metropolitan Opera wurde, ist ein Höhepunkt in meinem Leben. Es bedeutet viel für mich und mein Volk. Wenn es mir vergönnt war, ein Symbol zu sein, weil vor mir noch kein Neger ein reguläres Mitglied des Ensembles geworden war, so bin ich umso stolzer darauf, als ich weiß, es werden sich immer mehr Türen öffnen für diejenigen, die es verdienen ... Man erwartet nicht, daß sie deshalb anerkannt werden, weil sie Neger sind, sondern nur aufgrund ihrer Leistung. Ich bin der Metropolitan Opera dankbar für die taktvolle Art, in der alles gehandhabt wurde, und werde die herzliche Aufnahme durch das Publikum nie vergessen. Ich mochte von solchen Dingen geträumt haben, hatte aber nie geahnt, daß ich eine solche Rolle einmal wirklich spielen würde...“ – Marian Andersons Ulrica in Verdis *Maskenball* sind inzwischen andere farbige Sängerinnen gefolgt: Leontyne Price in *Aida*, Gloria Davy in Gershwins *Porgy and Bess* und Vera Little als temperamentvolle Carmen. Wohlausgebildete Naturstimmen und ungebrochene, naturhafte Spielfreude der farbigen Künstler geben dem Ensemble eine neue und willkommene Note.

Ein Vierteljahrtausend trennt die Met von den Quellen der Oper, und kein amerikanischer Komponist hat auf ihre Entwicklung Einfluß nehmen kön-



nen. George Gershwins Oper *Porgy and Bess* ist wohl bisher der „amerikanischste“ Beitrag zur neueren Operngeschichte und zu den Erfolgreichsten der neuesten Zeit gehört Gian-Carlo Menotti, der auch seine eigenen Textbücher schreibt. Und doch kommen der Met und den wenigen anderen großen Opernbühnen der USA eine besondere Bedeutung zu, die über den Glanz festlicher Aufführungen des klassischen Opernrepertoires weit hinausreicht. Abseits der großen Häuser zeigt sich, wie viele Versprechungen das lebhaftere Interesse des Volkes an der Oper in sich schließt. Die Met, die aus wirtschaftlichen Rücksichten nicht den Ehrgeiz haben kann, Un-erprobtes zu probieren, wirkt als machtvolle Anregung. Für die Breite und Tiefe, die diese Anregung über einen ganzen Kontinent hinweg ausstrahlt, gibt es in Europa kein Beispiel: die Hoffnung für das amerikanische Musiktheater liegt bei der Jugend, die es gelernt hat, die Oper zu lieben, und die in zahllosen, über das ganze Land verteilten „opera workshops“ sich selbst und die Stilmittel neuer Werke erprobt.



## MOSKAU

Um seinem Zarenhof die Pracht zu geben, um die er seine Kollegen in Westeuropa beneidete, lud der kulturell westlich orientierte Peter der Große italienische und französische Komponisten, Sänger und Instrumentalisten in großer Zahl ein. So begann der Weg der russischen Oper am Hofe in St. Petersburg. Der Italiener Francesco Araja, Hofkapellmeister am Zarenhof, komponierte dann um die Mitte des 18. Jahrhunderts die erste Oper in russischer Sprache, aber in italienischem Stil. Im Amte des Hofkapellmeisters erschienen vorübergehend die bedeutendsten Namen der italienischen Oper, Manfredini, Galuppi, Paisiello, Sarti und Cimarosa. Die Seele des russischen Volkscharakters und damit der russischen Musik blieb ihnen bei allen Versuchen, eine typisch russische Oper zu schaffen, verborgen, auch wenn sie in die Helden- und Sagenwelt des alten Landes griffen. Der klassische russische Bauerntölpel Petruschka hat einen anderen Humor als Pulcinella aus dem sonnigen Süden Italiens, und auch die altväterliche Würde der Nationalhelden aus Bergen und Steppen blieb ihnen fremd. Als Ausnahme ist die Oper *Iwan Sussanin* von Cavos verzeichnet, die später noch einmal Michael Glinka als Textbuch gedient hat. Katharina II. sandte begabte junge russische Komponisten ins Ausland, ohne daß sich dabei zunächst mehr ergab, als eine weitere Reihe von Opern nach russischen Motiven im italienischen oder französischen Stil. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts lebte die russische Nationaloper auf: Michael Glinka schrieb in Petersburg *Ein Leben für den Zaren* und *Ruslan und Ludmilla* und der Komponist Werstowsky komponierte für Moskau eine Reihe von Opern nach nationalen Texten, die großen Erfolg fanden. Schon in diesen Opern war den machtvollen Chören eine wichtige Rolle zugeordnet. Auch der in Petersburg wirkende Anton Rubinstein erlebte hunderte von Aufführungen seiner Oper *Dämon*. St. Petersburg blieb bis zum ersten Weltkrieg das Zentrum des Opernlebens und sah zwischen 1879 und 1890 die Aufführungen der zahlreichen Opern Tschaikowskis, die erst um die Jahrhundertwende im übrigen Europa bekannt wurden. Nach dem ersten Weltkrieg wurde Moskau und sein Bolschoi-Theater das Opernzentrum Rußlands.

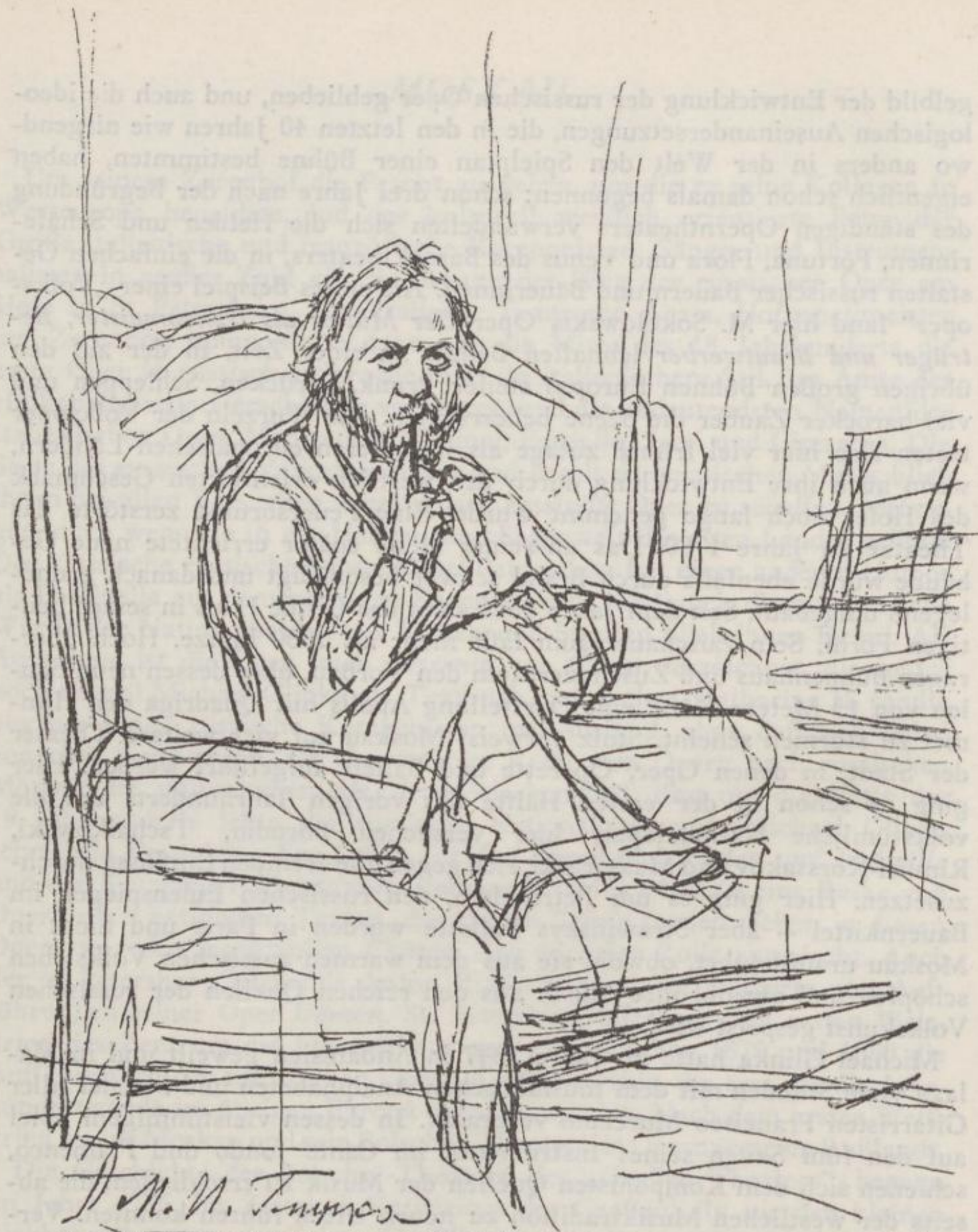
Die Geschichte des Bolschoi-Theaters, des „Großen Theaters“, begann im Jahre 1776, im Zeitalter Katharinas der Großen, als aus den kleinen Liebhabertheatern russischer Großfürsten die ersten Berufsbühnen entstanden. Aus leibeigenen Darstellern und Sängern bestand das Ensemble des kunstsinnigen Fürsten Urussov, des „Aufsehers aller theatralischen Veranstaltungen in Moskau“, das als ständiges Opernensemble in das Haus einzog, das damals an der Stelle des jetzigen Bolschoi-Theaters stand. Seit diesen Tagen ist dieses Theater im Wettbewerb mit St. Petersburg das Spie-



gelbild der Entwicklung der russischen Oper geblieben, und auch die ideologischen Auseinandersetzungen, die in den letzten 40 Jahren wie nirgendwo anders in der Welt den Spielplan einer Bühne bestimmten, haben eigentlich schon damals begonnen: schon drei Jahre nach der Begründung des ständigen Operntheaters verwandelten sich die Helden und Schöferinnen, Fortuna, Flora und Venus des Barocktheaters, in die einfachen Gestalten russischer Bauern und Bäuerinnen. Als erstes Beispiel einer „Volksoper“ fand hier M. Sokolowskis Oper *Der Müller als Hexenmeister, Betrüger und Brautwerber* lebhaften Beifall zu einer Zeit, in der auf den übrigen großen Bühnen Europas steifer Prunk, Perücken, Schleppen und viel barocker Zauber die Szene beherrschten. Die Wurzeln der Volksoper treten also hier viel früher zutage als in anderen europäischen Ländern, wenn auch ihre Entwicklung durch den westlich orientierten Geschmack des Hofes noch lange gehemmt wurde. Eine Feuersbrunst zerstörte das Theater im Jahre 1780. Das an seiner Stelle später errichtete neue Gebäude wurde ebenfalls durch Brand schwer beschädigt und danach grundlegend umgebaut. Seit dem Jahre 1856 steht das Große Haus in seiner heutigen Form. Sein Zuschauerraum faßt mehr als 2000 Plätze. Hoch überragen Bühnenhaus und Zuschauerraum den Vorbau, über dessen neun Säulen von 15 Metern Höhe eine Darstellung Apolls mit Quadriga den Himmel zu stürmen scheint. Stolz verweist Moskau auf vier weitere Theater der Stadt, in denen Oper, Operette und Ballett aufgeführt werden. Hier ging es schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts um die volkstümliche Nationaloper, hier versuchen Borodin, Tschaikowski, Rimski-Korssakov und Mussorgski, sich gegen alle fremden Einflüsse durchzusetzen. Hier ging es um Petruschka, den russischen Eulenspiegel im Bauernkittel – aber Strawinskys Ballette wurden in Paris und nicht in Moskau uraufgeführt, obwohl sie aus dem warmen russischen Volksleben schöpfen und obwohl ihre Musik aus den reichen Quellen der russischen Volkskunst gespeist wird.

Michael Glinka hatte im Jahre 1847 in Andalusien gewelt und in Malaga viele Stunden mit dem musikalischen Analphabeten und Meister aller Gitarristen Francisco Murciano verbracht. In dessen vielstimmigem Spiel auf den fünf Saiten seines Instruments, im Cante Jondo und Flamenco, schienen sich dem Komponisten Quellen der Musik zu erschließen, die abseits der westlichen Musiktradition zu neuen Ufern führen konnten. Verzweifelt und vergeblich versuchte er immer wieder, die andalusischen Rhythmen der Leidenschaft, des Tanzes und des Todes nach Murcianos Improvisationen auf das Klavier zu übertragen. Er empfand, was Federico Garcia Lorca fast hundert Jahre später in Worte faßte: „Die Gitarre bringt die Träume zum Weinen. Das Schluchzen der verlorenen Seelen entweicht ihrem runden Munde.“ Das ist die Welt Dostojewskis. Aus die-





М. М. Глинка

через мое посредство

И. Репин 1871

Michael Glinka, Zeichnung von Ilja Repin



sen Quellen galt es in seiner russischen Heimat zu schöpfen, aus dem musikalischen Erbe seines Volkes, das wie das andalusische das „Schluchzen der verlorenen Seelen“ kannte. So hat Glinka über die andalusische Volksmusik den Zugang zur russischen gefunden und damit eine neue Entwicklung in der russischen Musik eingeleitet. Ihm gelang als erstem, auf der Bühne darzustellen, was das Volk bewegte. Mit der Uraufführung seiner Oper *Ein Leben für den Zaren*, die noch heute unter dem Titel *Iwan Sussanin* in prunkvollen Inszenierungen im Repertoire steht, sind einige Zwischenfälle verbunden, die für das russische Opernleben der Zeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts kennzeichnend sind. Glinka begann die Proben zu seiner Oper im Palast des Fürsten Jussupoff und mit dessen wenig kompetenten Hausorchester. Einige Solisten der Kaiserlichen Oper studierten die Solopartien und scheuten nicht die Gefahr – wie ihr Direktor der Kaiserlichen Oper warnend bemerkte – ihre Stimmen in den von Tabakrauch erfüllten Räumen des fürstlichen Palastes für immer zu verderben. Nachdem der Direktor aber einen Akt der neuen Oper gehört hatte, gestattete er dem Komponisten großzügig, um eine Aufführung in der Kaiserlichen Oper nachzusuchen – unter der Bedingung allerdings, daß er kein Honorar verlange. Glinka stimmte zu und bald begannen die Proben. Der Leistungsstandard der Musiker muß wohl einiges zu wünschen gelassen haben, denn Glinka beklagt sich darüber, daß nur wenige Musiker über ein bescheidenes Mittelmaß hinausreichten. Außerdem schien der Dirigent wenig Gefühl für Tempo und dynamische Schattierungen gehabt zu haben. Nicht zu beklagen brauchte er sich über die Aufnahme, die sein Werk bei Sängern und Musikern fand. Sie ließen sich bei den Proben auch nicht durch das Hämmern der Handwerker stören, die damals gerade mit dem Umbau des Hauses beschäftigt waren. Zur Generalprobe erschien der Zar, der sehr befriedigt war, ein Werk kennenzulernen, das die Ergebung des Volkes gegenüber dem Thron zum Gegenstand hatte. Er nahm die Widmung des Werkes gnädigst an und belohnte den Verfasser mit einem wertvollen Ring. Bei der Aufführung der Oper zeigte sich das Volk begeistert, während die Adligen, die untereinander nur französisch, und nur zu ihren Dienern russisch sprachen, geringschätzig bemerkten: „Musique des cochers ...“ (Kutschermusik)! Typisch war auch die Reaktion der Zuhörerschaft im zweiten Akt, in dem fast nur Polen die Bühne bevölkern: der Akt endete in Anwesenheit des Zaren in eisigem Schweigen. Und der Grund dafür? Einige Jahre vorher war ein polnischer Aufstand vom Zaren niedergeschlagen worden und niemand wagte, Beifall zu klatschen, um nicht in den Verdacht zu geraten, eine Sympathiekundgebung für die Polen zu veranstalten. Der glückliche Komponist aber durfte in der kaiserlichen Loge den Ausdruck der Anerkennung des Zaren entgegennehmen und schrieb am nächsten Tage an seine Mutter: „Seine Majestät, der Kai-





РУСЛАНЪ И  
ЛЮДМИЛА.

ОПЕРА М. ГЛИНКИ  
ИЗДАНИЕ П. ЮРГЕНСОНА ВЪ МОСКВѢ.

Titelblatt zu Glinkas *Ruslan und Ludmilla*



ser, nahm mich bei der Hand, dankte mir und unterhielt sich lange mit mir. Der Kronprinz, die Kaiserin und die Großherzogin Maria Nikolajewna beehrten mich ebenfalls mit schmeichelhaften Bemerkungen über meine Musik.“ – Auch heute noch steht Glinka als der „Vater der russischen Oper“ in seinem Heimatland hoch in Ehren. Aber weder ihm noch seinen Nachfolgern hat es dieses Land leicht gemacht, sich dort menschlich oder künstlerisch zu Hause zu fühlen. Rubinstein und Tschaikowski hat es immer wieder nach draußen getrieben, und immer wieder trieb sie das Heimweh zurück nach Rußland. Skriabin schätzte die Schweiz als ein „freies Land, in dem es leichter ist, neue Ideen zu entwickeln und reifen zu lassen“, und er verstand nicht, warum man in Rußland leben sollte, wenn es „ein so wundervolles Land wie die Schweiz gäbe“. Und der größte von allen, Igor Strawinsky, hat erst in hohem Alter eine Einladung in seine Heimat erhalten, die er Jahrzehnte lang gemieden hat. Das künstlerische Klima scheint also dem freien Schaffen der Opernkomponisten nicht günstig zu sein.

Auf die Frage, ob die heutigen Regisseure des Großen Theaters nach neuen Wegen in der Darstellung eines Opernwerkes auf der Bühne suchen, verweisen die russischen Bühnengestalter auf die Prunkinszenierungen der großen klassischen Opern, die das Theater in den letzten Jahren in Neuinszenierungen herausgebracht hat. Sie vermeiden dabei, wie sie sagen, „formalistische Wundereffekte“, sondern sind bestrebt, dem klassischen Erbe eine höchst einfühlsame und liebevolle Behandlung zukommen zu lassen und auch das längst Bekannte durch neue Farben zu beleben. Dabei steht der Wille des Komponisten vor dem des Regisseurs. Zu den Opern der russischen Klassik, die in den letzten Jahren in der neuen „realistischen Inszenierung“ wieder aufgeführt worden sind, gehört Modest Musorgskis *Boris Godunow*, die als eines der ersten und wichtigsten Beispiele einer realistischen Oper in das Weltrepertoire eingegangen ist. Die Geschichte dieses bedeutenden Werks führt zurück zum Kaiserlichen Theater in St. Petersburg, wo das Werk am 27. Januar 1874 uraufgeführt worden war. Der Komponist, ehemals kaiserlicher Offizier, hat damals schon, vor 90 Jahren, ein Werk geschaffen, das der heutigen Kunstpolitik des Bolschoi-Theaters als Beispiel dienen kann: der Kaiserliche Hof und die einflußreiche Beamtenschaft betrachteten mit tiefem Mißtrauen das „demokratische“ Element in dieser Oper und die offenbare Sympathie für das einfache Volk. So verschwand diese „Schande auf dem Gesicht Rußlands“ bald wieder vom Spielplan. Und schon damals war es die dem russischen Volke feindliche Welt des Westens, durch Polen mit Mazurken und Polonaisen und durch die höfische Glätte westlicher Lebensformen verkörpert, gegen die sich das Heilige Rußland abschirmen zu müssen glaubte. So ist diese Oper zu einem bedeutenden Denkmal der russischen Opern-



kunst geworden, zu einem Wendepunkt des Stils, über dessen Wirksamkeit für die Zukunft die Freunde des Komponisten schon bei den ersten Proben keine Zweifel hatten. Vom Jahre 1868 an wurden in diesem engen Freundeskreise Teile der Oper ausprobiert. Dazu traf man sich abwechselnd in den Häusern von reichen Freunden und Künstlern. Es muß ein Erlebnis eigener Art gewesen sein: die Anwesenden, Komponisten, Dichter, Sänger, erlebten Schritt um Schritt die Geburt dieses Werkes, dessen neuartige Sprache und geistige Dimensionen sich immer klarer vor ihnen enthüllten, je weiter das Werk fortschritt. Erfahren, wie sie waren, machten fast alle ihre Vorschläge, wie man diese oder jene Einzelheit verbessern könnte. Aber niemand verschloß sich dem tiefen Eindruck, den das Werk schon in seinen Teilen hinterließ.

Wenn heute in der ehemaligen Zarenloge Kolchosbauern sitzen, so ist das mehr als nur ein Kennzeichen für tiefgehende gesellschaftliche Wandlungen. Die Führer des kulturellen Lebens der Sowjetunion haben seit 1917 mehr als einmal bewiesen, daß sie die Oper nicht sich selbst oder dem Einfluß internationaler Strömungen überlassen wollen. Das führt unvermeidlich zu einem Abschließen gegenüber der Außenwelt, aber nicht mit Sicherheit rasch zur Entwicklung einer neuen Nationaloper, die ihre Kräfte auch außerhalb des eigenen Landes wirksam ausstrahlt. Weder die Gefahr der Isolierung noch langwierige und nicht selten nutzlose Experimente haben die staatliche Führung davon abhalten können, beharrlich ihre ideologischen Ziele auf dem Gebiet der Oper zu verfolgen. Welches sind diese Ziele? In der trockenen Sprache amtlicher Manifeste werden sie uns offenbart, und der mühsame Weg seit der Oktoberrevolution von 1917 zeigt ein ernstes Ringen um die Verwirklichung eines Kunstideals, zeigt Rückschläge und Erfolge, neue Ansätze und – neue Manifeste. Folgen wir der Sowjetrussischen Enzyklopädie, um einige Stationen des Weges zu beleuchten. Von den ersten Tagen der Revolution an hat sich das Regime um den Schutz der musikalischen Schätze des Landes bemüht, und die Spielzeit des Bolschoi-Theaters begann auch im Revolutionswinter 1917/18, wenn auch mit einiger Verspätung, im gewohnten prunkvollen Rahmen. Geändert hatte sich das Publikum, aber zunächst weder die Bühne noch das Repertoire. Die neu geschaffenen Behörden für Volksbildung übernahmen es, Richtlinien zu geben. Neue Begriffe, wie „Agitationsmusik“, gewannen langsam Form und wurden lebhaft diskutiert. Aber, „... Ungeachtet einzelner Erfolge litten die Werke der meisten Vertreter der Agitationsmusik an Schematismus und Simplifizierung, an der Diskrepanz zwischen der Bedeutsamkeit und der revolutionären Thematik und der Schwäche ihrer Gestaltung, sowie zuweilen auch an der Dürftigkeit ihres musikalischen Gehalts.“ Auf diesem Niveau standen die ersten Versuche zur Schaffung der neuen sowjetischen Oper, z. B. die Oper *Für das Rote Petrograd*



von A. Gladowski und J. Prussak, die *Adlerverschwörung* und die Oper Kortschmarjows *Iwan der Soldat*. Erst die Werke, die auf die nationale Volkskunst zurückgriffen, brachten neues Leben in das Opernschaffen. Für ein paar Jahre hatte ab 1929 die „Russische Vereinigung proletarischer Künstler“, die gegen die „proletkulturartigen Tendenzen“ und gegen das kitschige Pseudovolkslied zu Felde zogen, einen gewissen Einfluß. Aber auch sie erwies sich als Hemmschuh für die erstrebte Entwicklung und wurde schon drei Jahre später wieder aufgelöst. An ihre Stelle trat der „Verband sowjetischer Komponisten“, der den Opernkomponisten die Aufgabe stellte, auf der Opernbühne den Stil des sozialistischen Realismus zu verwirklichen. So entstanden in den zehn Jahren zwischen 1937 und 1947 zahlreiche Opern von unterschiedlichem Wert, die uns unbekannt geblieben sind. Bei vielen beanstandeten die Kulturbehörden die Vernachlässigung der Melodie, das Fehlen eines ausgeprägten Opernstils und die Kompliziertheit der Tonsprache. Ein Wust von formalistischen Verzerrungen und antidemokratischen Tendenzen zeige sich, der dem Geschmack des Sowjetvolks zuwiderliefe. Den Grund hierfür sieht die amtliche Enzyklopädie in der Volksfremdheit eines Teils der sowjetischen Komponisten und in deren „Festhalten an den noch vorhandenen Überresten der bürgerlichen Ideologie, die durch den Einfluß der dekadenten zeitgenössischen Musik Westeuropas und Amerikas am Leben gehalten werden.“ Die Oper *Die Große Freundschaft* von W. Muradeli galt hierfür als Schulbeispiel.

Die Oper war am 30. Jahrestag der Oktoberrevolution vom Bolschoi-Theater aufgeführt worden. Das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei verdammt sie in Grund und Boden und gab in einem langem Erlaß nicht nur die Begründung für diese Ablehnung, sondern auch die Richtlinien, die für die Arbeit sowjetischer Opernkomponisten bindend sein sollten: „... Das Komitee hält die Oper ‚Die Große Freundschaft‘ für verderblich und sowohl in ihrer Musik und ihrem Textbuch für unkünstlerisch. Die grundsätzlichen Fehler der Oper liegen in erster Linie in der Musik. Die Musik ist schwach und ausdrucksarm. Sie enthält nicht eine einzige Melodie oder Arie, die im Gedächtnis bleibt. Sie ist wirr und unharmonisch, auf komplizierten Dissonanzen und auf Klangkombinationen aufgebaut, die das Ohr beleidigen. Ein paar Takte und Szenen, die eine melodische Linie vortäuschen, werden plötzlich von unharmonischen Geräuschen unterbrochen, die dem menschlichen Ohr völlig fremd sind und den Hörer abstoßen. Es besteht keine organische Verbindung zwischen der musikalischen Begleitung und dem Ablauf der Handlung auf der Bühne. Die vokalen Teile der Oper – Chor, Solo und Ensembles – machen einen verworrenen Eindruck. Als Ergebnis von alledem sind die Möglichkeiten der Sänger und des Orchesters nicht zur Wirkung gebracht. Der Komponist hat keinen Gebrauch von dem Reichtum der Volksmusik, der Lieder,



Melodien und Tanzmotive gemacht, an denen das schöpferische Leben der Völker der USSR so reich ist, insbesondere nicht vom künstlerischen Volksgut des nördlichen Kaukasus, dem Schauplatz der Oper. Der Komponist Muradeli hat, indem er einer mißverstandenen Originalität in seiner Musik nachstrebte, die besten Überlieferungen und Ergebnisse auf dem Gebiet der Oper im allgemeinen und besonders der klassischen russischen Oper außer Acht gelassen, die sich durch ihre innere Substanz, ihren Reichtum an Melodie, durch Umfang und Tiefe, durch Volkstümlichkeit Anmut, Schönheit und Klarheit der musikalischen Form auszeichnet. Diese Eigenschaften haben die russische Oper zur besten der Welt gemacht und eine Gattung geschaffen, die von allen bewundert wird und der großen Masse des Volkes verständlich ist ... Das Zentralkomitee der Partei ist der Auffassung, daß der Mißerfolg von Muradelis Oper das Ergebnis der formalistischen Haltung ist, die er vertritt – eine Haltung, die irrig und dem schöpferischen Werk eines sowjetischen Komponisten abträglich ist ... Das unvermeidliche Resultat von alledem wird sein, daß die Grundlagen der Sangeskultur und einer vollendeten Dramaturgie verloren gehen, und daß die Komponisten verlernen werden, wie man für das Volk schreiben muß. Beweis dafür ist die Tatsache, daß in neuerer Zeit nicht eine einzige sowjetische Oper von der Qualität der klassischen russischen Opern geschrieben worden ist ... Der Verlust der Bindung an das Volk bei einigen sowjetischen Komponisten hat zu der Verbreitung der abgestandenen Theorie geführt, daß das Versagen des Volkes, die Musik vieler sowjetischer Komponisten zu verstehen, darauf beruht, daß das Volk angeblich noch nicht genügend reif ist, ihre komplizierte Musik zu begreifen, daß es sie in kommenden Jahrhunderten verstehen wird, und daß man sich um das Versagen gewisser Werke, den Beifall des Volkes zu finden, keine Sorgen zu machen brauche. Diese völlig individualistische und im Grundsatz gegen das Volk gerichtete Theorie hat weitere Komponisten und Musikwissenschaftler dazu verführt, sich vom Volk, der Kritik und der öffentlichen Meinung zu distanzieren und sich in ihre eigene, kleine, individualistische Welt zurückzuziehen ... Das alles bedeutet, daß einige sowjetische Komponisten unter dem Einfluß der dekadenten zeitgenössischen Musik Westeuropas und Amerikas die Fesseln der bürgerlichen Ideologie noch nicht abgestreift haben ...“

Als nachahmenswertes Muster galt dagegen die Oper *Im Sturm* des Komponisten T. Krennikov, bei deren Komposition das Bühnenkollektiv fördernd mitgewirkt hat. Stalin persönlich hat dem Komponisten Dscherschinski für die Oper *Der stille Don* Hinweise gegeben, die sich für die „Entwicklung des musikalischen Theaters als äußerst fruchtbar erwiesen haben.“ Der Komponist der Oper *Mit ganzem Herzen*, Schukowski, war in seinen Erfahrungen mit Stalin weniger glücklich. Er hatte den Vorzug

















Peter Tschaikowski (1840—1893)



A. Iwanow als Fürst Igor



Fedor Schaljapin



Szene aus *Sadko* (Rimski-Korssakov)

Eugenia Werbitzkaja als  
Gräfin in *Pique Dame* (Tschaikowski)



A. Pirogow als  
Boris Godunow



Sächs  
Land  
Bil



gehabt, schon bald nach seiner Rückkehr aus deutscher Kriegsgefangenschaft, während der er Dirigent der Oper in Charkov war, wieder Anschluss an das sowjetische Musikleben zu finden, und gewann für seine Oper im Jahre 1951 den Stalinpreis. Aber schon drei Monate nach der Uraufführung im Bolschoi-Theater wurde die Oper auf Stalins Befehl abgesetzt und aus dem Repertoire gestrichen, da sie nicht mit der offiziellen Linie der Partei übereinstimme. Die Rücknahme des Preises war die unvermeidliche Folge.

Gelegentlich wurden recht seltsame Wege beschritten, um den erstrebten Zielen näher zu kommen. Schostakowitsch hatte auf dem Friedenskongress in New York am 27. März 1949 die Erfolge gepriesen, die die nationalen Opern der Randstaaten des Zentralasiatischen Sowjetreichs in Moskau erzielt hatten. Er hatte sie eine Bereicherung der ganzen Welt genannt, an der jeder teilhaben müsse. Während es zwar offenbar war, daß Völkerschaften in entlegenen Gebieten der Union einen reichen Schatz an alter Volksmusik besaßen, so konnte es doch ebensowenig zweifelhaft sein, daß sie nicht in der Lage waren, wesentliche Beiträge auf der Bühne einer Oper zu leisten. Und doch sind Vertreter der asiatischen Volksrepubliken mit Werken dieser Gattung im Bolschoi-Theater unter großem Gepränge und mit reichlichem Ordenssegen aufgetreten. Berichten zufolge vermischten diese Aufführungen geschickt virtuos aufgemachtes Volkstum mit opernhaftelementen herkömmlicher Prägung. Man hatte von Staats wegen Komponisten und Künstler des Bolschoi-Theaters in die kirgisischen und mongolischen Städte und hinter den Baikalsee geschickt, um solche Opernwerke an Ort und Stelle fertigzustellen und mit den einheimischen Mitwirkenden zu Festaufführungen nach Moskau zu bringen: eindrucksvolle Dokumente lebenskräftiger Volkskunst zweifellos, aber sicherlich keine Opern im herkömmlichen Sinne. Auch das „sozialistische“ Problem blieb ungelöst. Ist es überhaupt auf dem Gebiet der Oper darstellbar und lösbar? Mozart, Beethoven und Alban Berg haben bewiesen, daß es in gültiger, die ganze Menschheit ansprechender Form lösbar ist. Es ist offenbar nicht leicht, den Zielen und Richtlinien der Partei auf dem Gebiet der Oper zu folgen und so behalten – nach vorliegenden Berichten – die klassischen Namen der Repertoirebühnen, Verdi, Bizet, Puccini, ihren überlieferten Platz im Spielplan neben den russischen Meistern des 19. Jahrhunderts und den wenigen des 20. Jahrhunderts, zu deren bedeutendsten neben Schostakowitsch und Khatschaturjan noch Krennikow, Schaporin und Kabalewski gezählt werden. Der jüngste Erfolgreiche auf der bedeutenden Bühne ist der dreißigjährige Rodion Shchedrin, dessen Oper *Nicht um Liebe* das Bolschoi-Theater 1962 brachte.

Hat also die sowjetrussische Musikpolitik heute schon der Oper in Rußland einen neuen Weg gewiesen? Hat sie dazu beigetragen, einer Kunstgattung, die in der westeuropäischen Musikgeschichte im Laufe von 300



Jahren so verschiedene und gegensätzliche Ideale vertreten hat, neue Impulse zu geben? Stärker als jede andere Nation hat Rußland in seiner Musik aus dem musikalischen Volkstum seiner Länder geschöpft. Sowohl Tschaikowski als auch Strawinsky haben die Elemente der Volksmusik als organische Bausteine für ihre Kunst angesehen und sind tiefer in das reiche Geflecht ihres harmonischen und rhythmischen Wurzelwerks eingedrungen als ihre westlichen Kollegen. Aber Strawinskys Werke kennt der russische Musikfreund kaum, denn seine musikalische Sprache steht auch heute noch in schroffem Gegensatz zu der gültigen Ideologie, nach welcher dem westlichen Modernismus keinerlei Wert beizumessen sei. So überwiegt das klassische Repertoire, das eine Welt darstellt, die für den Ideologen längst untergegangen ist, die aber dem Opernfreund eine Welt abseits des sozialistischen Realismus vorspiegelt. Das Bolschoi-Theater bestimmte den bisherigen Kurs und wird ihn im Abklingen der Ära Stalins auch in Zukunft bestimmend beeinflussen. Erst wenn einmal neben den wenigen Standardoperen sowjetischer Komponisten, die zum ständigen Repertoire der Bühne gehörten, weitere erscheinen, die aus der ideologischen Enge der Stalin-Zeit herausführen, wird man ermessen können, wieweit der schöpferischen Freiheit gegenüber politischen Postulaten Raum gegeben wird.

Im Gegensatz zur Oper und allgemeinen Musikpflege, insbesondere der Musikerziehung, überließ man der klassischen Ballettkunst zunächst ihre althewährten romantischen Formen, die Formen des neunzehnten Jahrhunderts. Aber die neuen Einflüsse machten sich auch langsam hier geltend, wenn sich auch die offizielle Kritik noch zurückhielt. Der Gegensatz des Proletarischen zum Bürgerlichen, der Realismus der siegreich verlaufenen Revolution also, fand zum ersten Male Ausdruck in Glières Ballett *Roter Mohn*. Auf einfache, fast zu sinnfällige Weise waren hier die Vertreter der beiden Welten einander gegenübergesetzt: lyrische, volkstümliche Melodien und Zitate aus der Musik der französischen Revolution zeichneten die Vertreter der neuen Wirklichkeit, während Parodien auf moderne, westliche Tanzrhythmen die verächtlichen Bürgerlichen auf die Bühne stellten. In den dreißiger Jahren ist eine Wandlung zu einer Verfeinerung der musikalischen Formen festzustellen, die in erster Linie den Ballettmusiken Schostakowitschs zu verdanken ist. Aber auch hier, wie bei der Oper, fand es die amtliche Kritik leicht, Spuren von Formalismus anzumerken. Asaffjew fand neue Formen, die die klassische Überlieferung organisch erweiterten. Elemente der Epik und der historischen Episoden aus der französischen Revolution fanden Eingang in diese Kunst, deren Wirkung durch prächtige Schau-Inszenierungen vertieft wurde. Aus dem Ballett als subtiler Form der Sozialkritik wurde das handfeste Schaustück des neuen Realismus, verkündet in der wirbelnden Virtuosität russischer Tanzkunst.



Keine Opernbühne der Welt räumt dem Ballett soviel Zeit und Platz ein wie die sowjetische. Im Bolschoi-Theater stehen in einer Spielzeit häufig 26 Operninszenierungen 20 große Ballettabende gegenüber. Hier lebt eine große Tradition fort und die Komponisten der modernen Ballette, wie Glière, Prokofiew, Khatschaturjan und Asaffjew scheinen geringere Schwierigkeiten zu finden als ihre Kollegen von der Oper. Ungebrochen ist die Tradition vollendeter Tanzkunst aus den Tagen der Kaiserlichen Oper und Primaballerinen wie Galina Ulanowa gehören zu den Besten der Welt. Auch auf dem Gebiet des Balletts sind seit der Revolution manche Wandlungen offenbar geworden: primitive Simplifizierungen sind weitgehend verschwunden, und selbst Strawinsky hat aus der Ferne einen merklichen Einfluß ausgeübt, der die sowjetische Ballettmusik bei aller Tendenz zum Realismus doch näher an die Tonsprache westlicher moderner Musik heranbringt.

Das Ballett braucht um den Nachwuchs nicht besorgt zu sein: der Ruhm und der internationale Ruf der Moskauer Ballettschule ist seit 150 Jahren unerschüttert, gestattet die Auslese der Begabtesten und garantiert ihre sorgfältigste Ausbildung. Die Moskauer Staatliche Choreographische Schule hat über 300 Schüler, und dem Ballett selbst gehören über 200 virtuos ausgebildete Tänzerinnen und Tänzer an. Sie haben wie die Sänger der Oper und wie die Angehörigen des Moskauer Staatszirkus den Status von pensionsfähigen Beamten und gehören ebenso wie diese zur Spitzenklasse der sowjetischen Gehaltsskala. Die Leistungen dieser wohl größten Ballettorganisation der Welt sind durch Gastspiele überall bekannt geworden. Sie lassen erkennen, worauf es der sowjetischen Kulturführung ankommt und was bisher erreicht worden ist. Die strenge Auslese für die Ausbildung, die neun Jahre dauert, öffnet nur den Begabtesten den Vorhang zur großen Bühne des Bolschoi-Theaters, und ein großer Stab befähigter Choreographen sorgt bei aller Virtuosität der Solisten für eine Ensembleleistung, die wohl von keinem anderen Opernballett heute erreicht wird. Hier ist zweifellos erkannt, welche künstlerischen Ausdrucksformen den Auffassungen der Besucherschaft eines „Theaters des Volkes“ entsprechen. Der Realismus führt den Tänzer in den Bereich des Schauspielers, macht ihn zum „Mimen“, zum ausdrucksstarken Darsteller einer Rolle. Und wenn gelegentlich die Virtuosität in den Vordergrund zu drängen scheint, so beruht das wohl mehr auf der dem Slawen eingeborenen unbändigen Freude an Tanz, lebhafter Bewegung und körperlicher Gewandtheit als auf dem Haschen nach Effekt. Für ein Publikum, das im Schauen ein Erlebnis erfahren will, das nicht durch das vermittelnde Wort gestützt wird, muß die Darbietung des Tänzers von unbedingter Glaubhaftigkeit sein. Die jugendlich anmutige, heute fast fünfzigjährige Primaballerina des Bolschoi-Balletts, Galina Ulanowa, sagte es einmal mit den Worten: „... Wenn mir



auch mein Bewußtsein sagt, daß ich gar keine Shakespearsche Heldin bin, sondern nur Galina Ulanowa, versuche ich, mich auf der Bühne als Julia Capulet zu fühlen, die vor vierhundert Jahren in Verona lebte. Und dazu verhelfen mir sämtliche Ausdrucksmittel, sämtliche Komponenten der choreographischen Aufführung ...“ – Solisten wie Ulanowa setzen die Tradition der großen Tänzerinnen des russischen Balletts fort, der Anna Pawlowa, der Tamara Karsavina. So, wie schon die ersten Lehrmeister der russischen Tanzkunst zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts die französischen Grundlagen ihrer Kunst durch Einführung und nachdrückliche Pflege von Tanzformen bereicherten, die dem russischen Volksleben entstammten, so ist es geblieben und man kommt dem Verständnis der künstlerischen Ziele der sowjetischen Bühnenkunst näher, wenn man weiß, daß ihre Künstler von ihrem Volk bewundert und geliebt werden wie niemand sonst.



## PRAG

Wenn man dem Chronisten glauben darf, dann hat Prag sein erstes Musikfest im Jahre 1297 veranstaltet.

In dieser Stadt hat Wolfgang Amadeus Mozart seinen *Don Giovanni* zum ersten Male aufgeführt. Prag hat ihn gefeiert, hat seinen größten nationalen Tondichter Smetana verarmt im Irrenhause sterben lassen und in diesem Jahrhundert über einhundertfünfzig tschechische Opern aufgeführt. *Tiefland* wurde zum ersten Male in Prag gespielt und die größten Dirigenten Europas haben das slawische Temperament der Musiker der Tschechischen Philharmonie schätzen gelernt: Eine bunt wechselnde Musikgeschichte auf der Grenzlinie zwischen West und Ost, zwischen Wien, Dresden und Ungarn, die Legende vom Entstehen einer nationalen Opernkunst, die, in sich selbst widerspruchsvoll, im Kraftfeld zweier Kulturen herangewachsen ist. Am Anfang der Oper stehen indes weder die Deutschen noch die Böhmen, sondern wie überall die Italiener. Caldara führte bei der Krönungsfeier 1723 Fux' Pracht- und Schau-Oper *La Constanza e Fortezza* auf und weckte damit das Interesse der adligen Kreise der Stadt an der neuen Kunstgattung. Italienische Impresarios mit ihren Operntruppen wurden in wachsender Zahl nach Prag eingeladen. Seit 1783 hatte man auch ein eigenes Operntheater, das der Graf F. A. Nostic erbaut hatte. In diesem Haus dirigierte Mozart 1787 seinen *Don Giovanni*, und in demselben ehrwürdigen Hause hat 120 Jahre später noch Bruno Walter am Pult gestanden, erfüllt von der Atmosphäre einer Stadt, in deren Barockwinkeln noch Mozarts Menuette leise zu klingen schienen: „... Es rührte mich“, so schrieb Walter 1920, „in dem berühmten alten Prager Theater am Obstmarkt zu dirigieren, wo Mozart selbst 1787 die Uraufführung seines ‚Don Giovanni‘ geleitet hatte. Ich pilgerte zur Bertramka, dem reizenden Häuschen der Josepha Duschek, wo das unsterbliche Werk entstanden war. Und im Wandern durch die interessanten alten Straßen, vorbei an den Barockfassaden, durch den Pulverturm, hinauf auf den Hradschin, über die Moldaubrücken, begann ich eine innige Zuneigung zu der seltsam großartigen, romantisch düsteren, charaktervollen Stadt zu fühlen, eine Zuneigung, die sich an meinen zahlreichen Besuchen Prags, meinen häufigen Konzerten dort immer gesteigert und bis heute erhalten hat. Und immer wird es mich mit Prag verbinden, daß dort Mozart seine größten Erfolge beschieden waren, und daß ihm die Begeisterung des Prager Publikums sein trauriges Leben verschönte ...“

Mozart hatte in Wien mit seinem *Figaro* eine Enttäuschung erlebt, da die Oper trotz ihres großen Erfolgs beim Publikum auf Anordnung des



IL  
DISSOLUTO

PUNITO.

O SIA

IL D. GIOVANNI.

---

DRAMMA GIOCO SO

IN DUE ATTI.

---

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.



IN PRAGA.

*di Schänfeld.*





von Schönfeldsche

## K. K. Prager Oberpostamtszeitung.

Montags den 29ten wurde von der italienischen Operngesellschaft die mit Sehnsucht erwartete Oper des Meisters Mozart Don Giovanni, ober das steinerne Gastmahl gegeben. Kenner und Tonkünstler sagen, daß zu Prag ihres Gleichen noch nicht aufgeführt worden. Hr. Mozart dirigirte selbst, u. als er ins Orchester trat, wurde ihm ein dreymaliger Jubel gegeben, welches auch bey seinem Austritte aus demselben geschah. Die Oper ist übrigens äußerst schwer zu exequiren, und jeder bewundert dem ungeachtet die gute Vorstellung derselben nach so kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orchester bot seine Kräfte auf, Mozarden zum Danke mit guter Exequirung zu belohnen. Es werden auch sehr viele Kosten durch mehrere Chöre und Dekorazion erfordert, welches alles Herr Guardasont glänzend hergestellt hat. Die außerordentliche Menge Zuschauer bürgen für den allgemeinen Beyfall.



Kaisers schon nach wenigen Aufführungen wieder abgesetzt werden mußte. So griff er begierig und hoffnungsfroh zu dem neuen Stoff, den ihm sein Textdichter Lorenzo Da Ponte vorschlug, und wurde in Prag nicht enttäuscht. Zwar mußte man die Aufführung wegen mangelnder Vorbereitung um einige Tage verschieben und statt dessen den umstrittenen *Figaro* einsetzen. Aber *Don Giovanni* fand in seiner einmaligen Verbindung der Commedia dell'arte mit deutschem Singspielgeist sofort ein dankbares und begeistertes Publikum. Unter Mozarts Leitung erlebte man auf der Bühne auch zum ersten Male das sinnvolle Zusammenspiel aller Elemente der Bühnenkunst. Für den Komponisten bildeten Singen, Agieren und Musizieren ein untrennbares Ganzes. Als Erfolg dieser Aufführung konnte Mozart den Auftrag mitnehmen, eine Festoper für die Krönung Leopold II. zum König von Böhmen für Prag zu schreiben. Als Text hierfür wurde Metastasio's *La Clemenza di Tito* ausgewählt. Mozart vollendete die Partitur in achtzehn Tagen und reiste 1791 wieder zur festlichen Uraufführung nach Prag. Diesmal wurde er enttäuscht, denn die Oper fand eine wesentlich kühlere Aufnahme als der *Don Giovanni*. Trotzdem ist Prag eine „Mozartstadt“ geblieben und mit der Uraufführung des *Don Giovanni* zum wichtigen Wegbereiter für den Komponisten geworden. Da Ponte, der Textdichter, hat davon noch im Alter profitiert: als 39 Jahre später die erste Aufführung des *Don Giovanni* in den Vereinigten Staaten vorbereitet wurde, lebte Lorenzo da Ponte in New York als Lehrer der italienischen Sprache, nachdem er vergeblich versucht hatte, seinen Lebensunterhalt durch den Verkauf von Tabak und Liqueur zu verdienen. Die späte Entdeckung Mozarts in New York brachte ihm neuen Ruhm: er konnte zahlreiche Textbücher „seiner“ Oper verkaufen.

Mozart hat in Prag eine Zeit sorgenloser Heiterkeit und fröhlichen musikalischen Schaffens erlebt und die „Prager Fassung“ seines *Don Giovanni* ist bis heute, allen späteren Konzessionen und Veränderungen zum Trotz, authentisch geblieben und zum Muster für die zahllosen Aufführungen in aller Welt geworden.

An Mozarts Prager Tage erinnert noch die „Prager Sinfonie“, die der Komponist in Wien geschrieben und am 19. Januar 1787 in Prag zum ersten Male dirigiert hat.

1801 ging das Nostic-Theater in öffentliche Verwaltung über, diente zunächst noch überwiegend der italienischen Oper und war später der deutschen Oper vorbehalten. Für die wenigen Opern böhmischer Musikanten, wie *Drátenik (Der Drabtbinder)* von Skroup waren seine Tore geschlossen.

Doch von der Bedeutung, die das Theater gehabt hatte, sank es schnell hinab in bequemes Mittelmaß. Als Operndirektor regierte Wenzel Müller, der vordem am Wiener Leopoldstädter Theater urwienerische Operetten eigener Machart produziert hatte. Seinen einfachen, unverdorbenen und je-



dem Problematischen abholden Geschmack brachte er nach Prag mit und heimste leichte Erfolge ein. Während die Oper darniederlag, schrieb er, wie in Wien, seine munteren Stückchen mit Couplets, Parodien und Tanz-einlagen. Sein Operchen *Die Schwestern von Prag* wurde mit Vergnügen gehört. Vergessen waren die künstlerischen Impulse, die auf die Bühne ausgestrahlt waren, als Mozart am Dirigentenklavier gesessen hatte – bis Carl Maria von Weber kam.

Ein Zufall hatte ihn nach Prag geführt, eine Konzertreise, die ihn auch nach Dresden, Wien und Venedig führen sollte. Weber kam und blieb für länger als drei Jahre als Leiter der Deutschen Oper. So wurde aus dem reisenden Virtuosen der Operndirektor, der zum ersten Mal Gelegenheit fand, eine bedeutende Bühne zu reformieren und aus dieser Arbeit Erfah-gen zu sammeln – und außerdem seine Schulden zu bezahlen. Vielleicht verdankt die Musikwelt gerade diesem Umstand Webers Weg zur Oper und die deutsche Musik einen ihrer bedeutendsten Schöpfer, denn in Webers Tagebuch lesen wir: „... Ich kann mich schwer entschließen, meine Pläne nach Italien etc. fahren zu lassen, aber um die Wonne zu genießen, bald meine Schulden als braver Kerl bezahlen zu können, tue ich schon et-was ...“ Im Deutschen Theater knüpfte er wieder an die Arbeitsweise an, die er vorher in Breslau praktiziert hatte. Worauf es bei der Opernbühne ankam, das hatte ihn seine Breslauer Zeit gelehrt. Entscheidend waren nicht so sehr die schönen Stimmen. Wichtiger war ihm – wie schon bei Mozart – das Gesamtbild einer Opernaufführung, zu dem schlechthin alles gehörte, was auf der Bühne stand oder sich bewegte, was sang oder spielte, die Dekorationen ebenso wie Tanzen und Sprechen, und sogar der Takt-stock, den er 1814 in seinem Theater einführte. Das alles wurde in einer strengen Dienstordnung niedergelegt, auf deren Einhaltung Weber uner-bittlich bestand. Manches darin war dem ungebundenen Temperament nea-politanischer Primadonnen und böhmischer Musikanten zuwider. Aber Weber verstand sich anzupassen und errang nicht geringen Respekt, als er sogar Tschechisch lernte.

Als Oper für die Eröffnung der Spielzeit 1813 wählte er Spontinis *Fer-dinand Cortex*, die französische Prunkoper, die damals jahrelang die gro-ßen Bühnen beherrscht hat. Abgesehen von der leidenschaftlich-zündenden Musik mag sie Webers Geschmack nur wenig entgegengekommen sein. Der Beifall der Prager Opernbesucher – „kalte Seelen“, wie sie Weber nannte – war nicht überwältigend. Sie fühlten sich zwischen Mozart und den Ita-lienern und dem stärker herandrängenden böhmischen Musikgut auf un-sicherem Gelände, so daß Weber – selbst noch erprobend und tastend – in seinem Bemühen um die deutsche Romantik in der Oper hier einen we-nig geeigneten Boden gefunden hatte. Aber er selbst brauchte noch Ruhe und innere Sammlung, die Stütze eines „festen“ Wirkungskreises, bevor



Wirklichkeit werden konnte, was bei ihm, dem Romantiker, noch schwebende, wenn auch lebensvolle Träume waren. Seine frühen Opern *Waldmädchen*, *Peter Schmoll* und *Abu Hassan* hatten keine großen Erfolge erringen können und mehr hatte er noch nicht geschrieben.

In Prag diente seine hingebende Mühe der Erziehung des Bühnenpersonals und einer allgemeinen Verbesserung der Qualität der Aufführungen. *Don Giovanni*, *Titus* und *Figaro* wurden aufs sorgfältigste neu einstudiert neben Werken von Cherubini, Méhul und Spohr. E. T. A. Hoffmanns *Undine* fand sein besonderes Interesse und er scheute keine Mühe, sein Publikum durch sachliche und kluge Einführungen mit Werk und Aufführung vertraut zu machen. Der Oper *Joconde* des maltesischen Komponisten Isouard – in Paris hochgeschätzt – konnte er nicht viel abgewinnen, während er in Spohrs *Faust* schon dem Problem der Leitmotive nachging. Auch dem Konzertleben Prags schenkte Weber seine Aufmerksamkeit und seine Rezensionen in den Prager Zeitungen sind knapp und zutreffend. Meist genügt ihm das einmalige Hören, um zu einem abschließenden Urteil zu kommen. Nur bei der Uraufführung von Beethovens *Wellingtons Sieg* wagte er nach dem ersten Hören noch kein abschließendes Urteil: „... Über dieses Tongemälde erspare ich mir die Äußerung meiner Meinung bis nach wiederholtem Hören desselben, da ich heute von der eigentlichen Musik über dem fürchterlichen Lärmen der Kanonen und Kartätschen fast nichts zu hören bekam und auch dem Publikum nicht jene große Erwartung erfüllt zu sein schien, die es mitgebracht hatte ...“ Immerhin hatte er in dem „fürchterlichen Lärmen“ das Motiv „God save the King“ erkannt und der Siegesjubel übte auch auf sein vorsichtig wägendes Ohr seine Wirkung aus. Den Weg zu Beethoven führte ihn erst dessen Oper *Fidelio*, die er in vierzehn Proben aufs genaueste vorbereitete. Die Bühnenmusik hatte ihm seine sparsame Verwaltung gestrichen, so daß er sie aus eigener Tasche bezahlte.

Aber alle seine Mühen wurden ihm nur mit Undank gelohnt. In einem „Reskript“ erklärte ihm seine Aufsichtsbehörde, daß man mit seiner Arbeit durchaus unzufrieden sei. Weber wehrte sich: „... Mir schien die Aufstellung eines schönen Ensembles die erste Notwendigkeit, ich hielt nichts für Nebensache, denn in der Kunst gibt es keine Kleinigkeit...“ Nach dreieinhalb Jahren verließ Weber die Stadt, und Prag hatte den besten Opernleiter der Zeit ziehen lassen. In Webers Selbstbiographie nimmt diese Episode nur einen bescheidenen Platz ein: „... Von 1813 bis 1816 leitete ich die Oper in Prag, nachdem ich sie ganz neu organisiert hatte. Ganz nur meiner Kunst lebend, in der Überzeugung, nur zu ihrer Beförderung und Pflege geschaffen zu sein, legte ich die Direktion nieder, da mein Zweck erreicht, und das, was bei den beschränkenden Verhältnissen einer Privatdirektion geschehen konnte, aufgebaut war, nur eines rechtlichen Wärters



zum Weiterbestehen bedurfte. – Frei zog ich abermals in die Welt, ruhig den Wirkungskreis erwartend, den mir das Schicksal zuführen würde.“ Der neue Wirkungskreis wurde Dresden, aber Prag mußte noch lange auf den „rechtlichen Wärter“ warten, der Webers Werk fortsetzen konnte.

Welchen Weg waren in dieser Zeit die böhmischen Musiker gegangen? Noch im 18. Jahrhundert waren die Lakaien in den Fürstenhäusern gleichzeitig Musiker und spielten mehrere Instrumente. Ihr Repertoire war die übliche höfische Musik meist italienischer Herkunft und das, was man aus Wien als geeignet einführte. Und die wenigen böhmischen Komponisten steuerten kaum mehr bei als brave Kapellmeistermusiken. Die Romantik der böhmischen Musikantenseele enthüllte sich noch nicht im öffentlichen Musikleben, sondern blieb im politischen Spannungsfeld der Zeit unterirdisch verborgen. Das böhmische Lied, lyrisch vertieft und immer mit dem Tanz verbunden, schien Elemente zu enthalten, die zur Musikbühne drängten. Neue Impulse konnten von hier ausgehen und Stilreinheit, Einfachheit und Natürlichkeit in eine Opernwelt ausstrahlen, die in den Opern von Méhul (*Jakob und seine Söhne*), Fischer (*Das Hausgesinde*), Boieldieu (*Johann von Paris*), Weigl (*Das Waisenhaus*) und Catel (*Die vornehmen Wirte*) im Schema zu erstarren schien.

Anregungen und Ansätze zu einem tschechischen Theater hatte es in Prag schon zu Webers Zeiten gegeben, aber es fehlten fast alle Voraussetzungen, aus diesen Ansätzen eine eigenständige Bühnenkunst entstehen zu lassen: das eigene Theater, ein breit gestreutes Interesse des Publikums, das Repertoire und die Sänger und Schauspieler, die der tschechischen Sprache mächtig waren. So gingen die stärksten Impulse zunächst von der nationalen Spaltung, vom Streben nach der Lösung vom übermächtigen deutschen Kulturteil des Landes aus. Man versuchte, durch Nachmittagsvorstellungen im bestehenden Theater eine Keimzelle für ein tschechisches Nationaltheater zu bilden – mit geringem Erfolg und erheblichen finanziellen Einbußen. National gesinnte Bürgerkreise und Literaten unterstützten die Bemühungen, in einem zum Theater umgebauten Redoutensaal in der Rosengasse tschechische Werke im Abendprogramm zu zeigen, während man nachmittags deutsche Possen und Pantomimen spielen wollte. Der deutsche Theaterunternehmer August Stöger hatte die dornenvolle Aufgabe übernommen, hier den Weg für ein tschechisches Opernhaus zu ebnen. Bald mußte er aufgeben. Das durch die Deutsche Oper verwöhnte Publikum blieb seiner Bühne fern und die große Masse der Bürger ließ sich noch nicht für eine tschechisch-nationale Bühnenkunst erwärmen. Es blieb also wieder bei der beschränkten Zahl von Nachmittagsvorstellungen im Deutschen Theater, die die nationalen Kreise Prags als eine Zurücksetzung empfanden. Neue Bemühungen setzten im Revolutionsjahr 1848 ein mit dem Ziel, gleichzeitig mit der Eröffnung des ersten böhmischen Landtages



auch ein tschechisches Nationaltheater zu errichten. Auch dieser Versuch teilte das Schicksal der früheren Stögerschen Bühne: der mangelnde Besuch durch die tschechische Bevölkerung zwang zur Schließung und zur vorläufigen Aufgabe des Plans. Noch fünfzehn Jahre wurden die Versuche, zu einem böhmischen Nationaltheater zu kommen, mit durchweg negativem Ergebnis fortgesetzt, und es ist bezeichnend, daß bei diesem Bemühen deutsche und tschechische Kreise gleichen Eifer zeigten. Im „Theater vor dem Roßstrecke“ hatte der unermüdliche Stöger im Verein mit einem Kompagnon einen neuen Start für seine alten Pläne versucht und 1859 beide Bevölkerungsschichten zu festlichen Aufführungen, die beiden dienen sollten, aufgerufen. Dagegen protestierten die Tschechen, die ihr eigenes Theater nicht aufgeben wollten. Durch öffentliche Sammlungen sollte das Geld für ein neu zu erbauendes Nationaltheater aufgebracht werden. Nur langsam gingen die Mittel ein, die zum Teil auch von den deutschen Freunden der tschechischen Kultur beigetragen wurden. Niemand wollte ja ernstlich die nationale Gleichberechtigung auf dem Gebiet des Theaters bestreiten. Mit Nachdruck betonten die tschechischen Kreise, daß gleichzeitig mit dem Theater eine tschechische Opernschule sich um den Nachwuchs kümmern müsse, um dem hilfsbedürftigen tschechischen Theater eine breitere Grundlage zu geben. Auch die Erfolge dieser Aktion waren gering, und man ging wieder zum geteilten Spielplan über, da die Zeit für ein eigenes nationales Opernhaus für die Tschechen offenbar noch nicht reif war und überstürzte Pläne sogar das alte Theater in Gefahr gebracht hätten. Am 18. November 1862 endlich wurde ein Interimstheater eröffnet, dessen Parkett trotz großer Aufwendungen im Spielplan meist halb leer blieb. So blieb auch die Kasse leer und unter den tschechischen Komponisten suchte man vergeblich nach Begabungen, die das Bild des Spielplans entscheidend hätten ändern können. Man scheute sich auch nicht, dem Publikum recht zweifelhafte Attraktionen vorzusetzen. So ließ man in den Zwischenakten von Rossinis *Othello* den einbeinigen Tänzer Donato auftreten.

In dieser Lage traf Friedrich Smetana die Prager Theaterverhältnisse an, als er 1864, 40 Jahre alt, zum Musikkritiker der tschechischen Zeitung „Národní Listy“ berufen wurde. Smetana griff sofort in die Auseinandersetzungen um die Nationaloper ein und führte sie aus dem Gestrüpp von Spekulationen und Mißverständnissen wieder zurück auf den Boden nationaler und künstlerischer Erfordernisse. Mit praktischen Überlegungen aus der Aufführungspraxis einer Oper bewies er unermüdlich, daß das Interimstheater schon technisch völlig unzureichend sei, daß man in ihm nur „Gartenmusiken“, aber keine Opern aufführen könne. Unerbittlich kritisierte er die Monotonie der häufig minderwertigen Gastspiele, die geringe Phantasie in der Spielplangestaltung, die Willkür der Kapellmeister,



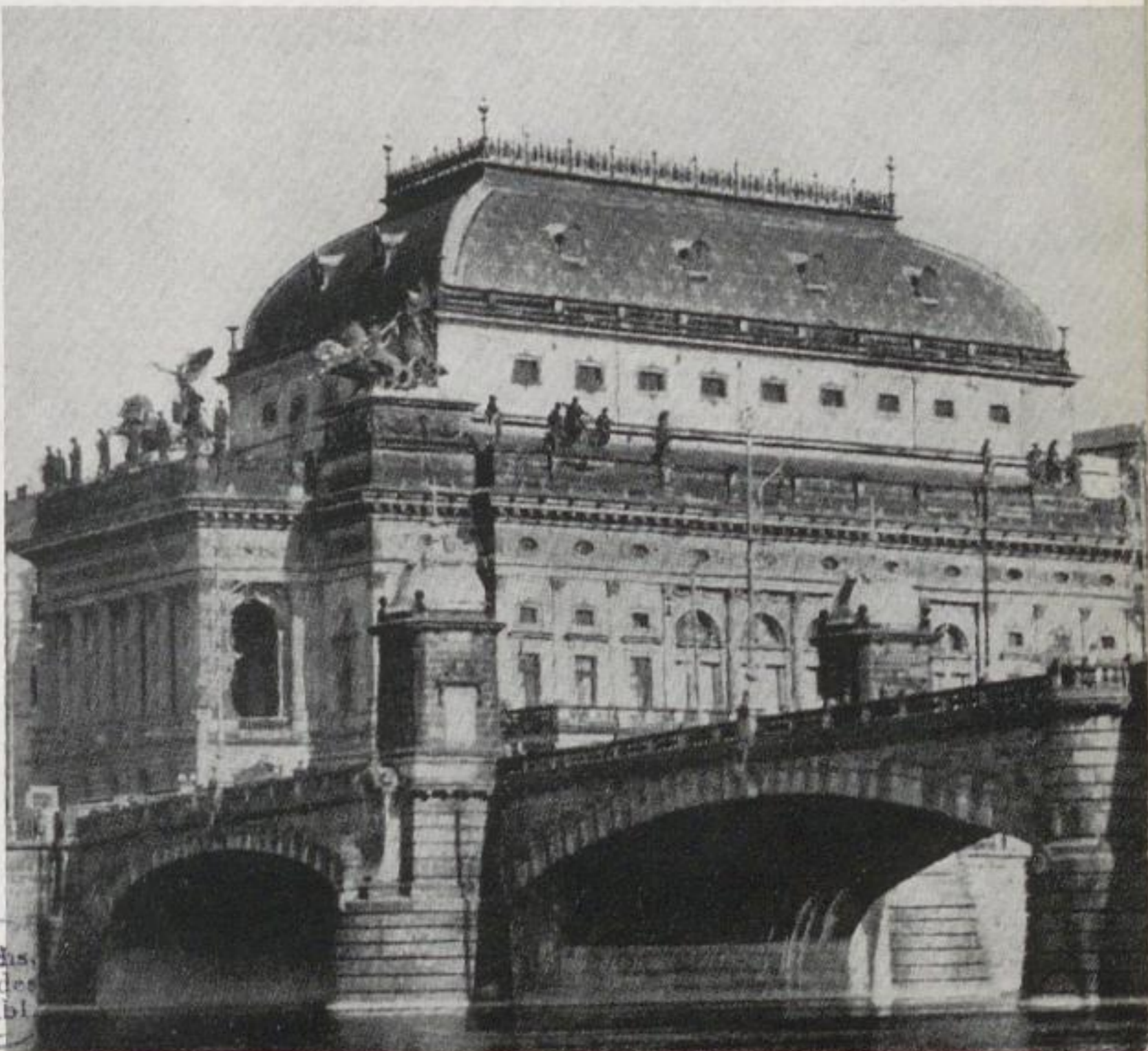


Sächs.  
Landes-  
Bibl.

Das Nostic-Theater  
auf dem Obstmarkt in Prag

nächste Seite: Luigi Bassi,  
der Sänger der Titelrolle  
bei der Uraufführung  
des *Don Giovanni*  
(Mozart) 1787

National-Theater in Prag



Sächs.  
Landes-  
Bibl.





his.  
loc-  
pl.





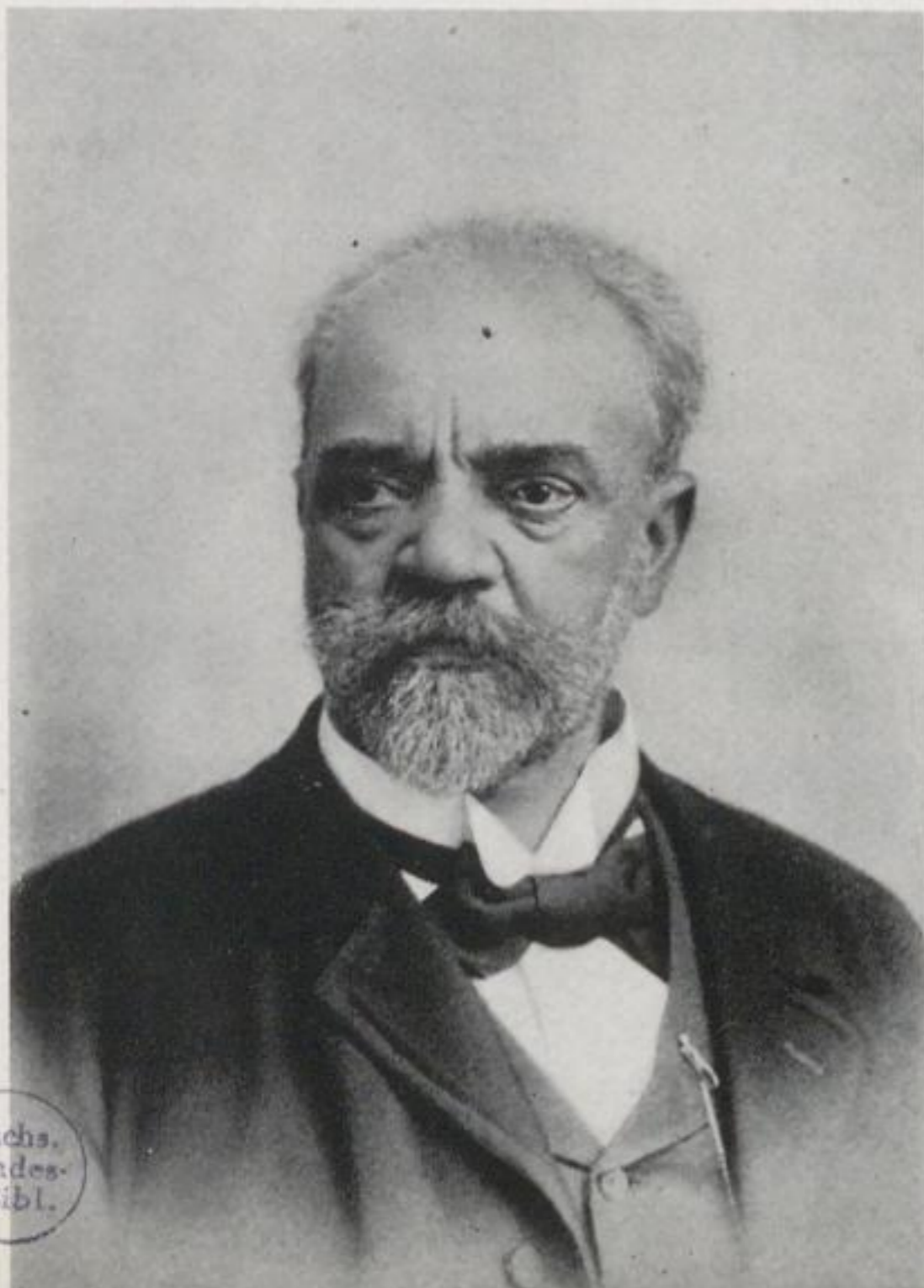
Carl Maria von Weber (1786—1826)



Friedrich Smetana (1824—1884)

Anton Dvorak (1841—1904)

Leos Janáček (1854—1928)



Sächs.  
Landes-  
Bibl.









die unverzagt die Repertoireoper nach Bedarf zurechtstutzten und ohne Not veränderten. Hier erhob ein Musiker und Idealist seine Stimme und stellte im Interesse der Kunst Forderungen, die einst schon Mozart und Weber vertreten hatten. Smetanas guter und kritischer Geschmack weckte in den Opernfreunden endlich das Gefühl für Qualität und Stil, für das Neue und gegen das abgestandene Alte. Und immer wieder wendete er den Blick seiner Leser zum Wesentlichen: ... „Blicken wir unparteiisch und nur objektiv auf die gegenwärtige tschechische Oper, so müssen wir bekennen, daß ihr derzeitiger Stand nicht danach ist, um das Vertrauen zu erwecken, daß sie sich schließlich auf den hierfür bestimmten Weg begeben werde, um die wahre Höhe unserer nationalen künstlerischen Betätigung und unserer künstlerischen Absicht zu bezeugen ... Ist sich unsere Oper dieser Aufgabe bewußt? Keineswegs. Ihre Aufgabe bleibt bisher dieselbe, die sie schon vor Jahren erfüllt hat, ein bloßes Amusement des Publikums zu sein, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß sie jetzt in ihrem eigenen Heim wohnt ...“ – Aber der ruhelos Kritisierende wollte nicht beim Besserwissen bleiben und reichte 1862 seine eigene erste Oper für einen Wettbewerb ein, der unter dem Motto: „Die Musik – Sprache des Gefühls, das Wort des Gedankens“ ausgesetzt war. Erst vier Jahre später sprach die Jury ihr Urteil und Smetana erhielt den Preis von 600 Gulden für sein Erstlingswerk *Die Brandenburger in Böhmen* – nicht ohne den tadelnden Hinweis der Preisrichter, daß die Oper nicht „einen wahrhaft nationalen Charakter habe“. Am 5. Januar 1866 wurde die Oper mit Erfolg aufgeführt und sicherte dem Komponisten eine treue, wenn auch zunächst noch kleine Gefolgschaft junger Musikfreunde. Zum ersten Male spürte man den Reichtum und die Gefühlswelt nationaler Klänge auf der Prager Bühne. Ein einhelliger Erfolg war es noch nicht, denn einige Kritiker glaubten Wagnersche Töne zu hören, andere vermißten die so lieb gewordenen Koloraturen. Kaum ein halbes Jahr später stand die Premiere der *Verkauften Braut* auf dem Spielplan – und hatte geringeren Erfolg als die *Brandenburger*. Der dritten Aufführung wohnte Kaiser Franz Joseph bei und nun begann auch das Publikum, sich für das neue Werk zu erwärmen. Bei der hundertsten Aufführung hat der Komponist erzählt, wie er zu diesem Werk gekommen ist: „... Die ‚Verkaufte Braut‘ ist nur eine Spielerei. Ich habe sie komponiert nicht aus Ehrgeiz, sondern aus Trotz, weil man mir nach den ‚Brandenburgern‘ vorgeworfen hat, daß ich ein Wagnerianer sei und im leichteren nationalen Stil nichts könne ...“ So kam Friedrich Smetana, der Freund der deutschen Romantik, aus dem Geist der böhmischen Volksmusik heraus mit einem Schritt zur national-tschechischen Oper, ähnlich Glinka in der national-russischen Oper. Mit keiner seiner späteren Opern, *Libussa*, *Dalibor*, *Der Kuß*, hat er den Welterfolg der *Verkauften Braut* wieder erreichen können, und erlebt hat er ihn



auch nicht, denn erst acht Jahre nach seinem Tod fand die erste Aufführung in Wien statt, der die anderen Bühnen folgten.

Das Begräbnis des in geistiger Umnachtung dahingegangenen Tondichters wurde zu einer Kundgebung nationaler Trauer. Aber auf den Schleifen der zahlreichen Trauerkränze stand nicht „Dem Schöpfer der tschechischen Nationalmusik“ sondern „Dem Schöpfer der ‚Verkauften Braut‘.“ Daß er der Lehrer seines Volkes gewesen war, hatte man noch nicht erkannt.

Als Smetana sein Amt am Pult der Nationaloper übernahm, wirkte im Orchester am Bratschenpult der 25 Jahre alte Antonin Dvorák, der seinem Kapellmeister im Jahre 1871 seine erste Oper *König und Köhler* vorlegte. Smetana konnte sich zur Annahme nicht entschließen und der geduldige Komponist schrieb sie Takt um Takt neu. In der neuen Form wurde sie am 24. November 1874 mit Erfolg aufgeführt – und erlitt das übliche Schicksal von Opern mit unzureichendem Textbuch: sie wurde nur viermal gegeben. Von Dvoráks weiteren acht Opern gilt nur *Russalka* als ein echtes Zeugnis böhmischer Musik und wird von den Tschechen Smetanas *Verkaufter Braut* als gleichwertig an die Seite gestellt. Alle übrigen Werke galten und gelten als von Richard Wagner beeinflusst, so daß die tschechische Nationalmusik ihm weniger verdankt als Smetana, der als erster musikalischer Leiter des „Nationaltheaters“ den bis heute lebendig gebliebenen Geist dieses Hauses wachgerufen hatte.

Langwierige Verhandlungen hatte es gegeben, ehe aus dem Interimstheater das Nationaltheater werden konnte und unerquickliche Streitigkeiten im Bauausschuß, ehe der Bauwettbewerb ausgeschrieben werden konnte. Hier spielten nicht nur musikalische Vorstellungen, sondern politische Faktoren entscheidend mit – nicht nur hindernd, denn das nationale Streben fand hier ein Symbol von starker Wirkung auf die tschechische Bevölkerung, von deren Opferwilligkeit das Unternehmen abhing. Langsam wuchs der Bau empor, ein der Wiener Oper ähnliches Gebäude in Spätrenaissance-Formen, von einer goldverzierten Kuppel gekrönt. Der reiche architektonische Schmuck ist das Werk tschechischer Künstler. Aus Anlaß eines Besuches des österreichischen Thronfolgers Prinz Rudolf sollte es, noch nicht ganz fertiggestellt, vorzeitig im Juni 1881 eröffnet werden. So stand noch die Eröffnung unter einem politischen Aspekt, der den in diesem Bau verwirklichten nationalen Willen in den Hintergrund drängte, und der in dem stolzen Wort über dem Portal seinen Ausdruck fand: „Die Nation sich selbst!“ Noch in demselben Jahre brannte das Theater durch die Unvorsichtigkeit eines im Dachstuhl arbeitenden Klempners nieder.

Aber inzwischen war das Musikbewußtsein der tschechischen Bevölkerung so fest gefügt, daß die Kosten für den Wiederaufbau in vier Wochen durch Spenden aufgebracht waren und das neue Nationaltheater schon im



November 1883 mit Smetanas *Libussa* eröffnet werden konnte. Seit 1920 wird es staatlich verwaltet und spielt seit dieser Zeit überwiegend, aber nicht ausschließlich Werke tschechischer Komponisten.

Im „Deutschen Landestheater“ entwickelte inzwischen der agile Direktor Angelo Neumann eine höchst fruchtbare Aktivität und gewann diesem Haus internationalen Ruf, weil er es verstand, die besten Kapellmeister und hervorragendsten Solisten zu Gastspielen zu verpflichten. Der „phantastische Neumann“, wie ihn Bruno Walter nannte, gehört in die Reihe jener abenteuerlichen Unternehmer, die als Impresarios ihre eigene Gruppe in der bunten Welt der Oper bilden, der John Rich in London, Pollini in Hamburg, Barbaja in Wien und Neapel. Neumann hatte als Kaufmann in Wien Gesangsunterricht genommen und war in Böhmen, Danzig und Wien als lyrischer Tenor aufgetreten. Nach einer kurzen Direktionstätigkeit bei der Leipziger Oper gründete er eine eigene Operntruppe, mit der er durch Deutschland und Italien zog. Ein Vierteljahrhundert lang war er Direktor der Deutschen Oper in Prag und brachte zahlreiche Künstler zu Weltruhm. Berühmte Dirigenten verpflichtete er meist bei einem Glas Wein, ohne ihnen jemals einen Vertrag zu übersenden, und war fröhlich erstaunt, wenn sie zum vereinbarten Termin in seinem Prager Direktionsbüro erschienen. Er hatte zahllose Freunde und wurde zur Legende des Prager Opernlebens. Die weiteren Geschicke des Hauses lenkte als Dirigent A. v. Zemlinsky, weniger „phantastisch“, aber von international anerkannter Meisterschaft. Zur Geschichte der Oper hat er, der Lehrer und spätere Schwager Arnold Schönbergs, in seinen Opern *Eine florentinische Tragödie* (1917) und *Der Zwerg* (1921) die ersten frühen Beispiele der heraufkommenden Atonalität beige-steuert.

Prag hatte das Zentrum und den Nährboden für seine tschechisch-nationale Opernkunst gefunden und zu einer Traditionsstätte für die gesamte böhmische Bühnenkunst entwickelt, die von Franz Skroup bis heute rund 160 Jahre umfaßt. Nach 1945 ist ihre Bedeutung erheblich gewachsen und den tschechischen Tonsetzern stehen heute für ihre Bühnenwerke zwei ständige Bühnen von Fall zu Fall auch noch das alte Theater zur Verfügung, in dem Mozart einst seinen *Figaro* und den *Don Giovanni* dirigiert hat. In diesen Häusern wurden seit 1945 über 40 neue tschechische Opernwerke aufgeführt, von denen allerdings nur ein geringer Teil international bekannt geworden ist. Leos Janáček knüpft an die Tradition von Smetana an und war noch mit Dvorák befreundet. Seine in aller Welt bekanntgewordene Oper *Jenufa* wurde bereits um die Jahrhundertwende komponiert, in Prag aber nicht vor 1916 aufgeführt. Man hat seine musikalische Sprache, seine in Töne gesetzte rustikale Lebens- und Daseinsfreude mit der naturverbundenen Musik Schuberts und Verdis verglichen. Die nächsten bedeutenden Namen der tschechischen Nationalmusik gehören der jüngeren, um



1900 geborenen Generation an: Bohuslav Martinu hat zehn Bühnenopern komponiert, die allerdings teils tschechische, teils französische oder amerikanische Titel tragen. Jaromir Weinberger errang 1927 mit seiner Oper *Schwanda, der Dudelsackpfeifer* einen Welterfolg, den seine beiden späteren Opern *Die geliebte Stimme* und *Wallenstein* nicht mehr erreicht haben. Auch sein Weg führte ihn in die Vereinigten Staaten. Sein *Schwanda* aber ist wie Smetanas *Verkaufte Braut* ein heiteres Zeugnis der böhmischen Volksoper.

Die für Janáceks Weg entscheidende Aufführung seiner Oper *Jenufa* hatte der erste bedeutende Opernchef des Hauses, Karel Kavarovic, dirigiert, der von 1900 bis 1920 Dirigent der Oper war. Ihm folgte der Dirigent und Komponist Otakar Ostracil, der für die Dauer von 15 Jahren an der Spitze des Instituts stand. Sein Spielplan umfaßte die ganze Weite der Oper, der heimischen und der ausländischen, der klassischen und der Moderne. Zu den bedeutendsten Künstlern der Zeit gehörten Emma Destinn, Theodor Schütz und Karl Burian. Im Jahre 1935 übernahm der Chefdirigent der Tschechischen Philharmonie, Vaclav Talich, die Leitung der Oper und sicherte dem Hause internationalen Ruf. Nach 1945 wurde Alois Hába zum Direktor der ehemaligen Großen Oper bestellt. Damit übernahm ein Komponist die Leitung der Nationaloper, dessen Schaffen und Denken durchaus eigene Wege geht. Seine Entwicklung der Viertel- und Sechsteltonmusik führte ihn zu neuen Stilprinzipien, die er auch in drei Opern zu verwirklichen versucht hat. Die Theorie der in 24 Vierteltöne geteilten Oktave war längst bekannt und geht in ihren Quellen bis ins alte Griechentum zurück. Ihre praktische Anwendung in der zeitgenössischen Musik versuchte Hába in seiner Harmonielehre zu begründen und in seinen Kompositionen zu demonstrieren. Folgerichtig übertrug er seine Erkenntnisse auch auf die Oper. Wie klingt eine Viertelton-Oper? Hábas Vierteltonoper *Die Mutter* wurde 1930 in München nach neunmonatiger Probenzeit aufgeführt. Erst 16 Jahre später kam sie nach Prag und man spielte sie nach dreimonatiger Probenzeit auf der Bühne der Großen Oper im Rahmen des Internationalen Musikfestes. Hába bezeichnet seinen Opernstil als „athematisch“ und unterscheidet ihn von allem, was bisher in der Sprache der Musik üblich war. Für seine verkleinerten Intervalle beruft er sich auf den Volksgesang, in dem man längst andere Intervalle kennengelernt hatte als die in der Kunstmusik verwendeten. Die melodische Musik sieht Hába als Resultat zivilisatorischer Sophistik an, die insbesondere da fehl am Platze sei, wo die Handlung einer Oper im Lebensbereich des einfachen Volkes beheimatet sei. Die Verwendung von Vierteltönen im Gesang scheint weniger Probleme zu bieten als im Orchester. In seinen Opern verwendet Hába daher nur eine kleine Besetzung von Spezialinstrumenten, die Vierteltöne hervorbringen können: Viertelton-



klarinetten und -Trompeten, Posaunen, Schlagzeug, verschieden gestimmte Harfen, Streichquartett, Kontrabaß und Vierteltonklavier. Berichten zufolge wirkt das neue Tonmaterial weniger sensationell, als manche Besucher erwartet hatten. Ein Schritt zum Naturalismus schien getan zu sein, der vielleicht geeignet sein konnte, die Sprache der Musik beträchtlich zu erweitern, wenn auch vorerst nur in der Klangwelt dieses Komponisten. Sein Werkverzeichnis zählt heute über 80 Titel. Hábas Landsleute schätzen sein großes und vielseitiges Talent und seinen geraden und entschiedenen Charakter. In seiner Musik sehen sie „den Ausdruck einer neuen Wirklichkeit, ein Bild des neuen Menschen, des sozialistischen Menschen in der Kraft und dem Reichtum seiner Gefühlswelt ...“

Die großen Meister der tschechischen Musik sind große Einzelne. Zur Bildung einer „Schule“ auf dem Gebiet der Oper wie Lully-Paris, Keiser-Hamburg, Orlando di Lasso-München oder die großen Italiener in Venedig, Florenz und Neapel sind sie zu spät in die Geschichte der Oper eingetreten. Und doch – welche Festgeschenke der Oper verdankt die Welt der Stadt an der Moldau: *Don Giovanni* und die *Verkaufte Braut*, *Libussa*, *Russalka*, *Tiefland*, *Jenufa* und *Schwanda*.

Reiche musikalische Mittel stehen heute dem Prager Musikleben zur Verfügung: zwei selbständige Orchester, zwei Chöre, siebenzig Opernsolisten und ein Ballett von rund 130 Mitgliedern. Der Spielplan umfaßt etwa fünfzig Opern im Jahr, von denen die Hälfte der Feder tschechischer Komponisten entstammt, und die Oper an der Moldau ist mehr denn je zum Ausdruck des nationalen Stolzes einer Bevölkerung geworden, die zu ihrem Werden mehr beigetragen hat als die Bürger anderer Opernstädte.







## EIN EPILOG

In Deutschland gab es um 1830 zweiundfünfzig Opernhäuser. Vor dem letzten Kriege zählte man neunzig, von denen neunundfünfzig zerstört und drei beschädigt worden waren. Die Zahl der Opernhäuser in aller Welt, in denen mehr oder weniger regelmäßig Opern gespielt werden, kann man mit etwa zweihundertfünfzig annehmen. Ein gewaltiger künstlerischer und materieller Aufwand hängt an diesem Wort „Oper“, seit es 1639 in Italien geprägt wurde. Und seit diesem Jahr haben die Diskussionen um Wert, Weg und Bestand dieser Kunstgattung nicht aufgehört. Sie dauern an und versuchen, die Fragen zu klären, die mit den sozialen und industriellen Revolutionen unserer Tage zusammenhängen. Befürchtungen, daß der technisierte Musikkonsum durch Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen die Oper in ihrem Bestand gefährden könnte, haben sich als grundlos erwiesen. Sie haben das Interesse an der Oper nicht vermindert, sondern im Gegenteil die Ansprüche an die Qualität der Aufführungen steigen lassen. Ganze Kontinente haben sich der Oper neu erschlossen und schätzen ihren hohen Wert im Aufbau eines Musiklebens, dessen stürmische Entwicklung in astronomischen Zahlen seinen Ausdruck findet, und für die es in der europäischen Geschichte der Musik kein Beispiel gibt. Die Oper lebt. —

... und wandelt sich in unserem im Kleinen so geordneten, im Großen gestörten Weltbild. Wohin führt der Weg? — Die Historie der Oper mag dem einen ein Museum sein, voll von verstaubten Kulissen und verklungenem Pathos, dem andern ein Gleichnis, eine Legende, nachklingende Erinnerung an den wandernden Märchenerzähler aus früheren Tagen der Menschheit. Dem Dritten dient sie als kulinarischer Genuß von fragwürdigen Werten der Konvention und des liebgewordenen Klischees und der Vierte sieht in ihr auch heute noch das Feld für die Erprobung neuer Mittel und Ausdrucksformen der musikdramatischen Kunst. Die Befreiung vom Ballast der Materie mag sie vergeistigen, den gelösteren Formen des Oratoriums näher bringen. Gefällige Glätte und poliertes Artistentum könnten sublimeren Reizen der vielfältigen Gestalt der verhüllten Göttin Oper weichen. Die Oper ist international geworden und mit ihr die Schar ihrer Schöpfer und Darsteller. Im beschleunigten Wandel von Stil und Geschmack wird das Publikum entscheiden. —

Wenn man will, hat es bereits entschieden. Übersättigt vom überreichen Angebot von Spitzenleistungen durch Schallplatte, Rundfunk, Film und Fernsehen, will es den Luxus für alle, die Starbesetzung auch auf seiner Bühne sehen. Wird dabei das Ensembletheater noch eine Chance des Überlebens haben? — Das erscheint, — für die großen Opernhäuser zumindest,



– fraglich. Zu schmal ist der Engpaß der verfügbaren Termine der Künstler, zu lautstark das Verlangen nach Starbesetzung sowohl wie nach variablem Spielplan. Man mag befürchten müssen, daß auf diesem Wege die künstlerische Stabilität einmal nur noch von Chor und Orchester getragen werden könnte. Dann wäre die Oper nur noch schöne Vergangenheit, auf kultivierten Bühnen kunstsinniger Kleinstädte gepflegt. Den großen Bühnen bliebe nur noch der Weg ihrer Oper in das unsichere Feld eines schweifenden Stagionebetriebs, dessen Stars dem ewigen Wandertrieb der Oper folgen, wie es einmal die italienischen Operntruppen des achtzehnten Jahrhunderts taten. –

Die Oper lebt, – und steht vor neuen Wandlungen, neuen Formen, die man „Musiktheater“ oder „Totales Theater“ nennen mag. Zur Lösung neuer Probleme von Stil und Geschmack müssen, wie immer, Idee, schöpferische Kraft, Freiheit der Gestaltung und die Zustimmung des Publikums zusammentreffen. –

Vielleicht setzen unsere Opernhäuser hier Grenzen, die nur schwer zu überwinden sind. Fast alle nach dem Kriege neu errichteten oder wieder neu aufgebauten Opernhäuser haben, obwohl mit den neuesten technischen Einrichtungen wohl versehen, die konventionelle Form, wenn auch im neuem Gewande, beibehalten. Immer mehr Raum beansprucht die Bühne mit ihren Nebenräumen und ihrem technischen Apparat. Und doch ist es im Grunde die alte Form, die Bühne und Publikum trennt, der überdimensional große Guckkasten. Andere Formen wurden bereits im 18. Jahrhundert entworfen und kühne Neuplanungen folgten bis in unsere Tage: Mehrzwecktheater, Podientheater, Rundtheater und Arenen. Formen also, die mit der Kulissenbühne alten Stils nichts mehr gemein haben. Unsere heute mehr denn je auf das Visuelle, – häufig primitiv Visuelle, – eingestellte Erlebnisbereitschaft fragt weniger nach Tradition als nach lebendigem Theater, nach musisch gebundener Form in Klang, Bewegung, Raum und Zeit. –







## LITERATURANGABEN

- Marian Anderson, *Mein Leben*, Wilhelm Frick Verlag, Wien 1960  
 Nicola d'Arienzo, *Die Entstehung der Komischen Oper*, Hermann Seemann Nachf., Leipzig 1902  
 Oskar Bie, *Die Oper*, S. Fischer Verlag, Berlin 1923  
 Ernst Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft*, Akademische Verl. GmbH., Potsdam 1931  
 K. V. Burian, *Die Oper, Ihre Geschichte in Wort und Bild*, Artia, Prag 1961  
 P. Collaer et A. Van der Linden, *Atlas Historique de la Musique*, Elsevier, Paris 1961  
 Erich Ebermayer, *Magisches Bayreuth*, Steingrüben Verlag Stuttgart  
 Christoph Ecke, *Ewiger Vorrat klassischer Musik*, Rowohlt, Hamburg 1955  
 Franz Farga, *Die Goldene Kehle*, Franz Göth & Co., Wien 1948  
 Walter Felsenstein und Siegfried Melchinger, *Musiktheater*, Carl Schönemann Verlag, Bremen 1961  
 Hugo Fetting, *Die Geschichte der Deutschen Staatsoper*, Henschelverlag, Berlin 1955  
 Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächsischen Musikal. Kapelle*, Dresden 1849  
 Moritz Fürstenau, *Geschichte d. Musik u. d. Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen*, Dresden 1861  
 A. Gehrman, *Carl Maria von Weber*, Harmonie Verlag, Berlin 1899  
 Berta Geismar, *Musik im Schatten der Politik*, Atlantis Verlag, Zürich 1945  
 Herbert Graf, *Aus der Welt der Oper*, Atlantis Verlag, Zürich 1961  
 Max Graf, *Die Wiener Oper*, Humboldt Verlag, Wien-Frankfurt 1955  
 Joseph Gregor, *Das österreichische Theater*, Donau Verlag 1948  
 Joseph Gregor, *Richard Strauß*, R. Piper & Co. Verlag, München 1939  
 Friedrich Herzfeld, *Magie der Stimme*, Ullstein Berlin 1961  
 Artur Holde, *Metropolitan Opera*, Rembrandt Verlag, Berlin 1961  
 Alfred Holtmont, *Die Hosenrolle*, Meyer & Jessen Verlag, München 1925  
 Gervase Hughes, *The Music of Arthur Sullivan*, Macmillan & Co., London 1960  
 Spike Hughes, *Great Opera Houses*, Weidenfeld & Nicolson, London 1957  
 Juri Jelagin, *Zähmung der Künste*, Steingrüben Verlag, Stuttgart 1951  
 Otto Klemperer, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Atlantis Verlag, Freiburg i. B. 1960  
 Horst Kogler, *Bolschoi Ballett*, Rembrandt Verlag, Berlin 1959  
 Irving Kolodin, *The Story of the Metropolitan Opera*, Alfred A. Knopf, New York 1953  
 Emil Krause, *Abriß der Entwicklungsgeschichte der Oper*, Druckereiaktiengesellschaft Hamburg 1900  
 Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919  
 Alma Mahler, *Gustav Mahler, Briefe 1870—1911*, Paul Zsolnay Verlag, Berlin 1924  
 Raymond Mander und Joe Mitchenson, *The Theatres of London*, Rupert Hart-Davis, London 1961  
 George R. Marek, *A Front Seat at the Opera*, George G. Harrap & Co. Ltd., London 1951  
 Nani Mocenigo Mario, *Il Teatre La Fenice*  
 Hermann Müller, *Richard Wagner in der Mairevolution 1849*, Oskar Laube Verlag, Dresden 1919  
*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter Verlag, Kassel  
 Andrey Olkhovsky, *Music under the Sovjets*, Fr. A. Praeger, New York 1955  
 Giuseppe Orlandelli, *La architettura in Venezia*, Tipografia Molinari, Venedig 1836  
 Kurt Pfister, *Das Leben Rossinis*, Albert Nauck & Co. 1948  
 Peter Raabe, *Wege zu Weber*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1942  
 Alec Robertson, *Antonin Dvorak*, Albert Müller Verlag, Zürich 1947  
 Harald Rosenthal, *Two Centuries of Opera Covent Garden*, Putnam, London 1958  
 Ernst Rychnowsky, *Smetana*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1924  
 La Scala, *Cronache 1778—1960*, Edizione della Scala 1960  
 Leo Schrade, *Monteverdi*, W. W. Norton & Co., New York 1950  
 Paul Stefan, *Gustav Mahler*, R. Piper & Co., München 1912  
 Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, Atlantis Verlag, Zürich 1949  
 Howard Taubman, *Toscanini*, Alfred Scherz Verlag, Bern 1951  
*Tschechische Komponisten*, in „Musik der Zeit“, Boseny & Hawkes, Bonn, 1954/8  
*Verdi, the man in his letters*, L. B. Fischer, New York 1942  
 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 6. Aufl.  
*Richard Wagner an seine Künstler*, Schuster & Loeffler, Berlin 1908  
*Richard Wagner, Bayreuther Briefe*, Schuster & Loeffler, Berlin 1907  
 C. M. v. Weber, *Ausgewählte Schriften*, Reclam, Leipzig 1901  
 Herbert Weinstock, *Tschaikowsky*, Winkler Verlag, München 1946  
 Adolf Weißmann, *Die Primadonna*, Paul Cassirer, Berlin 1920  
 Gerhart von Westerman, *Knauts Operführer*, Droemersch Verlag, München 1952



## NAMEN UND WERKTITEL

- Abu Hassan (Weber) 270  
 Adam und Eva (Theile) 52  
 Adlerverschwörung (Prussak) 355  
 Afrikanerin (Meyerbeer) 99  
 Ägyptische Helena (R. Strauß) 82, 124  
 Ahlersmeyer, Matthieu 83  
 Aida (Verdi) 47, 98, 118, 226, 245  
 Alary, Guilio Eugenio Abramo 99  
 d'Albert, Eugen 183  
 Alceste (Gluck) 152, 245  
 Alcidor (Spontini) 116  
 Almira (Händel) 57, 58  
 Alzira (Verdi) 49  
 Amato, Pasquale 241  
 Amore e Psiche (Viganò) 15  
 Anderson, Marian 246  
 Anno 1757 (Scholz) 121  
 Araja, Francesco 248  
 Archilei, Vittoria 32  
 Ariadne auf Naxos (R. Strauß) 122  
 Arianna (Monteverdi) 11  
 Armide (Gluck) 77  
 Arminio (Hasse) 69  
 Artot, Lola 122  
 Asaffjew, Boris 262, 263  
 Attila (Verdi) 29  
 Auber, François 43, 49, 100  
 Auriac, Georges 104  
  
 Bach, Friedemann 69  
 Bach, Johann Sebastian 68  
 Bajazzo (Leoncavello) 75, 93  
 Balzac, Honoré de 103  
 Barbaja, Domenico 47, 48, 279  
 Barberina, La 107  
 Barberina (Graener) 124  
 Barbier von Sevilla (Rossini) 207  
 Barbirolli, John 231  
 Bartók, Bela 216  
 Bassi, Luigi 274  
 Bastien und Bastienne (Mozart) 128, 151  
 Battistini, Mattia 160  
 Beatrice di Tenda (Bellini) 16  
 Beecham, Thomas 125, 228 ff.  
 Beethoven, Ludwig van 70, 77, 81, 154, 157, 261, 270  
 Beggar's Opera (Gay) 218, 221, 223  
 Belisario (Donizetti) 16  
 Bellini, Vincenzo 16, 19, 44, 48, 186, 194  
 Belmonte und Constanze (Mozart) 113, 114  
 Benvenuto Cellini (Berlioz) 226  
 Berg, Alban 123, 155, 162, 163, 261  
 Berganza, Teresa 196  
 Berger, Erna 84  
 Bergknappen, Die (Umlauf) 148  
 Berlioz, Hector 102, 159, 224, 226  
 Bernhardt, Sarah 213  
  
 Bertram, Theodor 63  
 Billington, Mary 46  
 Bindernagel, Gertrud 123  
 Bing, Rudolf 244  
 Bishop, Henry 225  
 Bittner, Julius 161  
 Bizet, Georges 101, 216, 261  
 Blech, Leo 122, 124, 126  
 Bliss, Arthur 232  
 Böhm, Karl 84, 163  
 Böhm Van Endert, Elisabeth 122  
 Boieldieu, François Adrien 36, 103, 271  
 Bontempi, Giovanni 67  
 Bordoni, Faustina 12, 20, 222  
 Boris Godunow (Mussorgski) 253  
 Borodin, Alexander 124, 249  
 Bötzel, Heinrich 62  
 Brandenburger in Böhmen (Smetana) 277  
 Brandt, Marianne 235, 241  
 Braunfels, Walter 139, 140  
 Brecher, Gustav 65  
 Briséis (Chabrier) 121  
 Britten, Benjamin 216, 219, 231, 232  
 Bronsgeest, Cornelis 122  
 Broschi, Carlo, gen. Farinelli 25, 45  
 Bruckner, Anton 159  
 Brüll, Ignaz 118, 180  
 Bülow, Hans von 138, 142, 180  
 Burian, Karl 280  
 Busch, Fritz 84, 126  
 Busoni, Ferruccio 123  
  
 Cadmus et Hermione (Lully) 85  
 Cafarelli, Majorano 45  
 Caldara, Antonio 265  
 Callam, Gertrud 66  
 Callas, Maria 185, 195, 204  
 Caniglia, Maria 51  
 Cantù, Giuditta 16  
 Capriccio (R. Strauß) 84, 138  
 Cara Mustafa (F. W. Frank) 57  
 Carelli, Emma 210  
 Carmen (Bizet) 65, 93, 101, 103, 121, 125, 245  
 Carneval von Venedig (Keiser) 58  
 Carosio, Margharita 51  
 Caruso, Enrico 50, 63, 65, 195, 210, 236, 239, 241, 243  
 Castagnetto, Adolfo de 51  
 Catalani, Angelika 109, 117  
 Catel, Charles-Simon 271  
 Catharina Cornaro (Lachner) 136  
 Catone in Utica (Perrandini) 128  
 Cavalleria Rusticana (Mascagni) 31, 38, 50, 93, 209, 214  
 Cavalli, Francesco 10, 12, 31  
 Cebotari, Maria 76, 83  
 Cenerentola (Wolf-Ferrari) 31



- Cerrito, Fanny 191  
 Cesti, Pietro 35, 196  
 Chabrier, Emanuel 121, 192  
 Chamberlain, Houston Stewart 182  
 Charpentier, Gustave 99  
 Cherubini, Luigi 35, 39, 140, 270  
 Chowantschina (Mussorgsky) 258  
 Cimarosa, Domenico 195, 196, 248  
 Cirillo, Francesco 43  
 Cleofide (Hasse) 69  
 Cleopatra und Cäsar (Graun) 106, 111  
 Colbran, Isabella Angela 21, 29, 47  
 Columbus (Milhaud) 124  
 Constanzi, Domenico 207  
 Cornelius, Peter 138, 180  
 Cortez (Spontini) 114  
 Così fan tutte (Mozart) 153  
 Croesus (Keiser) 61  
 Cuvilliés, Francois 128  
 Cuzzoni, Francesca 12, 20, 222
- Dalibor (Smetana) 277  
 Damrosch, Leopold 235  
 Dämon (Rubinstein) 248  
 Dafne (Peri) 32  
 Daphne (R. Strauß) 82  
 Da Ponte, Lorenzo 268  
 Davy, Gloria 246  
 Debussy, Claude 89, 102  
 Demuth, Leopold 63  
 Der Faule Hans (Ritter) 121  
 Destinn, Emmi 122, 243, 276, 280  
 Dido und Aeneas (Purcell) 221  
 Die Beiden Schützen (Lortzing) 116  
 Die Vornehmen Wirte (Catel) 271  
 Dittersdorf, Ditter von 14  
 Döberitz (Schlar) 121  
 Don Carlos (Verdi) 31, 99  
 Don Giovanni (Mozart) 77, 117, 153, 265 ff.  
 Donizetti, Gaetano 15, 26, 39, 44, 48, 99, 154, 185, 216  
 Don Juan (R. Strauß) 84  
 Don Pasquale (Donizetti) 15  
 Dornröschen (Tschaikowski) 231, 232  
 Dostojewsky, Fjodor 249  
 Draeseke, Felix 180  
 Dscherschinski 256  
 Dumas, d. J. 30  
 Dumas, d. A. 30  
 Durante, Francesco 50  
 Duschek, Josepha 265  
 Dratenik (Skroup) 268  
 Dvorak, Anton 243, 275, 278
- Eames, Emma 228  
 Ebert, Karl 126  
 Egk, Werner 102, 140, 196  
 Ein Feldlager in Schlesien (Meyerbeer) 117  
 Ein Leben für den Zaren (Glinka) 240, 251  
 Ein Maskenball (Verdi) 210
- Elektra (R. Strauß) 82, 84, 229, 245  
 Elisa (Cherubini) 35  
 Elisabeth, Königin von England (Rossini) 47  
 Elßler, Fanny 191  
 Elmendorff, Karl 84  
 Entführung aus dem Serail (Mozart) 93  
 Ernani (Verdi) 16, 29  
 Espana (Chabrier) 192  
 Euridice (Peri) 32 ff.  
 Euryanthe (Weber) 72, 116, 154
- Falla, Manuel de 192  
 Falstaff (Verdi) 190, 210  
 Farinelli 25, 45  
 Farrar, Geraldine 122, 238, 242  
 Faust (Spohr) 270  
 Faust (Gounod) 83, 93, 99  
 Favart, Marie 87, 91  
 Favoriten (Donizetti) 99  
 Feen (Wagner) 138  
 Felsenstein, Walter 66  
 Ferdinand Cortez (Spontini) 269  
 Feuersnot (R. Strauß) 82, 84  
 Fidelio (Beethoven) 70, 93, 126, 133, 134, 157, 162, 184, 241, 270  
 Figaros Hochzeit (Mozart) 83, 123, 132, 153, 163, 226, 245, 265  
 Fischer, Franz 139, 271  
 Fischer-Dieskau, Dietrich 120, 126  
 Fledermaus (J. Strauß) 93  
 Fliegender Holländer (Wagner) 78, 79, 117  
 Florentinische Tragödie (Zemlinsky) 279  
 Florindo (Händel) 57  
 Flotow, Friedrich von 82  
 Fodor, Josefine 46  
 Fonteyn, Margot 220, 232, 244  
 Franchetti, Alberto 213  
 Freischütz (Weber) 71, 72, 77, 110, 115  
 Fricsay, Ferenc 126  
 Friedenstag (R. Strauß) 138  
 Friedrich der Große 111 ff.  
 Fuchs, Martha 83  
 Für das Rote Petrograd (Gladowski) 254  
 Fürstenau, Moritz 67  
 Fürst Igor (Borodin) 124  
 Furtwängler, Wilhelm 124, 126, 160, 205  
 Fux, Johann Joseph 265
- Galicola Margharita 68  
 Galli-Bibiena, Giuseppe 169  
 Galuppi, Baldassare 12, 248  
 Garnier, Charles 94  
 Gatti-Casazza, Giulio 241, 242  
 Gay, John 221  
 Geliebte Adonis, Der (Keiser) 58  
 Geliebte Stimme (Weinberger) 280  
 Gershwin, George 246  
 Geschichte vom Soldaten (Strawinsky) 162  
 Geschöpfe des Prometheus (Beethoven) 192  
 Giannini, Dusolina 66



- Gianni Schicchi (Puccini) 215  
 Gigli, Benjamino 51, 244  
 Gladowski, Arseny 255  
 Glière, Reinhold Moritzowitsch 262, 263  
 Glinka, Michael 248 ff., 277  
 Gluck, Christoph Willibald 12, 15, 47, 128, 147, 151, 236  
 Gobbi, Tito 216  
 Goldene Kreuz, Das (Brüll) 118  
 Goldene Hahn, Der (Rimski-Korssakov) 125  
 Goetz, Hermann 138, 180  
 Goldmark, Karl 161, 180  
 Goldoni, Carlo 15  
 Götterdämmerung (Wagner) 162, 173  
 Gounod, Charles 93, 99, 173  
 Graener, Paul 124  
 Graf, Max 160  
 Grassini, Josephina 20, 46  
 Graun, Karl Heinrich 108, 111  
 Grieg, Edvard 173  
 Grisi, Giuditta 29  
 Große Freundschaft (Muradeli) 255  
 Grüning, Wilhelm 63  
 Gumbert, Ferdinand 82  
 Guntram (R. Strauß) 138  
 Gutheil-Schoder, Maria 160
- Haas, Joseph 139, 140  
 Haba, Alois 280  
 Händel, Georg Friedrich 12, 54, 57, 68, 222, 236  
 Halévy, Jaques Fromental 99, 100  
 Hamlet (Thomas) 99  
 Hanslick, Eduard 159 ff., 162  
 Hänsel und Gretel (Humperdinck) 242  
 Hans Sachs (Lortzing) 116  
 Hartmann, Karl Amadeus 140  
 Hasse, Johann Adolf 12, 69, 73, 146, 185  
 Hauptmann, Gerhart 38, 182  
 Hausgesinde (Fischer) 271  
 Heine, Heinrich 186  
 Heimliche Ehe (Cimarosa) 195, 196  
 Hempel, Frieda 122  
 Hindemith, Paul 124, 162  
 Hoffmann, E. T. A. 14, 116, 270  
 Hoffmanns Erzählungen (Offenbach) 125, 238  
 Holmès = Hermann Zenta 102  
 Honneger, Arthur 102  
 Hugenotten (Meyerbeer) 36, 99, 116  
 Hugo, Victor 29  
 Hülsen, Graf von 117, 121  
 Humperdinck, Engelbert 138, 242
- Idomeneo (Mozart) 128  
 I Giuochi di Agrigento (Paisiello) 15  
 Il Paride (Bontempi) 67  
 Il Pastor Fide (Händel) 222  
 Il pomo d'oro (Cesti) 147  
 Il sogno di Olimpia (Majo) 23  
 Im Sturm (Krennikow) 256
- Incoronazione di Poppäa (Monteverdi) 10, 43  
 Intolleranza (Nono) 31  
 Iphigenia in Aulis (Gluck) 47, 77, 88  
 Iris (Mascagni) 209  
 Isouard, Nicolo 270  
 Italienerin in Algier (Rossini) 15  
 Ivanhoe (Sullivan) 230  
 Ivogün, Maria 119, 123  
 Iwan, der Soldat (Kortschmarjow) 255  
 Iwan Sussanin (Cavos) 248  
 Iwanow, A. 260
- Janacek, Leos 39, 123, 275, 279 ff.  
 Jakob und seine Söhne (Boieldieu) 271  
 Jacobi, Josefine 241  
 Jenufa (Janacek) 123, 279  
 Jeritza, Maria 160, 163, 213, 239  
 Joconde (Isouard) 270  
 Johann von Paris (Boieldieu) 271  
 Jomelli, Nicolo 12, 146  
 Jonny spielt auf (Krenek) 246  
 Jörn, Karl 65  
 Joseph und seine Brüder (Méhul) 70  
 Josefslegende (R. Strauß) 123  
 Jüdin (Halévy) 99
- Kabalewski, Dimitri 261  
 Kameliendame (Dumas d. J.) 30  
 Karajan, Herbert von 163  
 Karsawina, Tamara 264  
 Kartenspiel (Strawinsky) 125  
 Kavarovik, Karel 280  
 Keiser, Reinhart 57, 58, 66, 151, 281  
 Kemp, Barbara 119, 122, 123  
 Kempe, Rudolf 231  
 Kerrl, Johann Kaspar 128  
 Khatschaturjan, Aram Iljitsch 263  
 Kienzl, Wilhelm 128, 180  
 Kistler, Cyril 180  
 Kleiber, Erich 124, 231  
 Klemperer, Otto 65, 124  
 Knappertsbusch, Hans 140  
 Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von 111  
 Knüpfer, Paul 122  
 König David (Honneger) 102  
 Königskinder (Humperdinck) 242  
 König und Köhler (Dvorak) 278  
 Korngold, Erich Wolfgang 66, 140  
 Kortschmarjow 255  
 Krasselt, Rudolf 126  
 Kraus, Auguste 122, 235  
 Krauß, Clemens 84, 124, 140  
 Krebs, Karl August 82  
 Krennikow, Tichon Nikolajewitsch 256, 261  
 Kreutzer, Konradin 62  
 Krieger, Johann Philipp 57  
 Kubelik, Rafael 231  
 Kuß (Smetana) 277  
 Kusser, Johann Siegmund 57



- La Serva Padrona (Pergolesi) 43  
 Laban, Rudolf von 124  
 La Bohème (Leoncavallo) 31  
 La Bohème (Puccini) 31, 212, 243  
 Lachner, Franz 82, 135, 136, 142  
 Lachner, Ignaz 62  
 La Clemenza di Tito (Mozart) 268  
 La Constanza e Fortezza (Caldara) 265  
 La Finta Gardiniera (Mozart) 128, 144  
 Lamoureux, Charles 205  
 Landis, Stefano 206  
 La Reine de Chypre (Halevy) 99  
 Lasso, Orlando di 127, 281  
 La Traviata (Verdi) 30, 83, 93, 211, 231  
 Lattermann, Theodor 65  
 La Voix Humaine (Alary) 99  
 Le Born, Fernand 121  
 Lehmann, Lilly 228, 235, 241  
 Leider, Frieda 66, 123  
 Le Maschere (Mascagni) 31, 209  
 Leoncavallo, Ruggiero 31, 38  
 Leo, Leonardo 50  
 Levi, Hermann 173  
 Lieban, Rudolf 122  
 Liebe der Danae (R. Strauß) 139  
 Liebermann, Rolf 66  
 Liebesschule (Cavalli) 31  
 Liebestrank (Donizetti) 245  
 Libussa (Smetana) 277, 279  
 Lind, Jenny 56, 62, 117, 154, 235  
 Lindpaintner, Peter Joseph von 82  
 Liszt, Franz 12, 118, 159, 177, 178  
 Little, Vera 246  
 Lodoletta (Mascagni) 214  
 Lohengrin (Wagner) 78, 118, 157, 235  
 Lorca, Federico Garcia 249  
 Lorengar, Pilar 120  
 Lortzing, Albert 62, 82, 116, 140, 154  
 Louise (Charpentier) 99  
 Lucia di Lammermoor (Donizetti) 16, 48  
 Ludwig der Zweite 135, 173  
 Lully, Jean Baptiste 85 ff., 89, 281  
 Luisa Miller (Verdi) 49  
  
 Macbeth (Verdi) 36, 187  
 Macht des Schicksals (Verdi) 211  
 Madame Butterfly (Puccini) 31, 189, 209, 243  
 Mädchen aus dem Goldenen Westen (Puccini) 243  
 Mahagonny (Weill) 125  
 Mahler, Gustav 63, 64, 160, 162, 163  
 Malibran, Maria 15, 29, 195  
 Malipiero, Gian-Francesco 196  
 Malten, Therese 77  
 Manfredini, Vincenzo 248  
 Manon Lescaut (Puccini) 50, 243  
 Mara, Elisabeth Gertrud 107, 112  
 Marchand, Louis 69  
 Marsyas (Dallapiccola) 203  
 Martha (Flotow) 65, 245  
  
 Mascagni, Pietro 31, 38, 50, 199, 205  
 Maskenball (Verdi) 29, 49  
 Marschner, Heinrich 62, 82  
 Martinu, Bohuslav 280  
 Massenet, Jules 161  
 Materna, Amalia 160, 167, 235  
 Mattheson, Johann 54, 57, 60, 66, 151  
 Maupin = Aubigny 87, 90  
 Maurell, Victor 189  
 Mayr, Richard 160  
 Méhul, Etienne Nicolas 70, 140, 270, 271  
 Meistersinger von Nürnberg (Wagner) 118, 123, 135, 141, 167, 168, 190  
 Mendelssohn, Felix 82  
 Menotti, Gian-Carlo 125, 192, 245, 247  
 Merelli, Bartolomeo 15  
 Metastasio, Pietro 44, 268  
 Metzger, Ottilie 65  
 Meyerbeer, Giacomo 36, 77, 78, 89, 99, 100, 103, 116, 117, 154  
 Mignon (Thomas) 103  
 Milder, Anna 149, 154, 163  
 Milhaud, Darius 124, 192  
 Mit ganzem Herzen (Schukowski) 256  
 Modern Jazz Quartet 39  
 Monaco, Mario del 203, 215  
 Mona Lisa (Schillings) 124  
 Monleone, Domenico 38  
 Monteverdi, Claudio 10, 14, 15, 19, 31, 43, 151, 196  
 Morlacchi, Francesco 70  
 Moses und Aron (Schönberg) 66  
 Mottl, Felix 139, 140, 142, 160, 179  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 29, 35, 103, 108, 113, 128, 144, 147, 161, 185, 196, 236, 245, 261, 265, 277  
 Muck, Karl 122, 181  
 Mudarra (Le Born) 121  
 Mugnone, Leopoldo 211  
 Müller, Wenzel 268  
 Müller als Hexenmeister, Betrüger und Brautwerber (Sokolowski) 249  
 Muradeli, Wano Iljitsch 255  
 Murciano, Francisco 249  
 Mussorgski, Modest 249  
 Mutter (Haba) 280  
 Myslivecek, Joseph 36  
  
 Nabucco (Verdi) 187, 211, 244  
 Natale di Giove (Hasse) 69  
 Neumann, Angelo 279 ff.  
 Neri, Giulio 216  
 Nero (Händel) 57  
 Nicht um Liebe (Shchedrin) 261  
 Nicolai, Otto 82, 154  
 Niemann, Albert 96, 176, 235  
 Nikisch, Arthur 205  
 Nissen, Hans Hermann 125  
 Nono, Luigi 31  
 Nordica, Lillian 228



- Norma (Bellini) 48, 187  
 Nostic, F. A. 265
- Oberon (Weber) 72, 117, 132, 226, 227, 228  
 Oberto (Verdi) 49  
 Offenbach, Jaques 216  
 Olimpia (Spontini) 116  
 Olimpiade (Hasse) 69  
 Orfeo (Monteverdi) 10, 11, 23  
 Orff, Carl 149  
 Orontea (Cesti) 129  
 Orpheus und Eurydice (Gluck) 152  
 Ostracil, Otakar 280  
 Otello (Rossini) 48, 272  
 Othello (Verdi) 188, 200, 210, 215  
 Ouida = Maria Luise de la Ramée 214
- Paisiello, Giovanni 15, 35, 248  
 Palestrina (Pfitzner) 102, 140  
 Pallavicini, Carlo 68  
 Parsifal (Wagner) 176, 179 ff., 188, 209, 235, 236  
 Pasta, Giuditta 20, 29, 194  
 Patti, Adelina 228, 235  
 Pawlowa, Anna 264  
 Pelleas und Melisande (Debussy) 125  
 Pergolesi, Giovanni Battista 26, 35, 43  
 Peri, Jacopo 32  
 Peter Schmoll (Weber) 270  
 Petruschka (Strawinsky) 162  
 Pfitzner, Hans 65, 102, 123, 139, 140, 142, 144  
 Piave, Francesco Maria 29  
 Pierrot Lunaire (Schönberg) 65  
 Pirogow, A. 260  
 Pohl, Bernhard = Pollini 62, 279  
 Poliuto (Donizetti) 185  
 Pollack, Egon 66  
 Pollini = Pohl 62, 279  
 Porgy und Bess (Gershwin) 125, 246  
 Porpora, Nicola 45  
 Possart, Ernst von 139, 143 ff., 179  
 Praetorius, Michael 67  
 Price, Leontine 246  
 Prinz von Homburg (Graener) 124  
 Prokofiew, Serge 263  
 Prophet (Meyerbeer) 99  
 Prussak, J. 255  
 Puccini, Giacomo 31, 38, 50, 184, 189, 194, 199, 216, 243, 261  
 Purcell, Henry 219, 221  
 Puritaner (Bellini) 16
- Quantz, Johann Joachim 111
- Rainer, Tiroler Sängerfamilie 117  
 Rameau, Jean Philippe 86, 89  
 Rankl, Karl 231  
 Reichardt, Johann Friedrich 112  
 Reimar, Hans 66  
 Reinecke, Karl 180
- Reissiger, Karl Gottlieb 77, 82  
 Reszke, Jean de 228  
 Rethberg, Elisabeth 83, 125  
 Rheingold (Wagner) 135, 137  
 Rich, John 221, 279  
 Richter, Hans 160, 228  
 Ricordi, Giulio 30, 31, 36, 191, 213  
 Rienzi (Wagner) 31, 75, 78  
 Righini, Vincenzo 161  
 Rigoletto (Verdi) 29, 65  
 Rimski-Korssakov 249  
 Rinaldo (Händel) 222  
 Ring des Nibelungen (Wagner) 31, 78, 171, 172, 228  
 Ring des Polykrates (Korngold) 140  
 Ritter, Alexander 121  
 Robert der Teufel (Meyerbeer) 99  
 Romani, Felice 16  
 Rosenkavalier (R. Strauß) 82, 84, 162, 229, 231  
 Rossini, Gioacchino 14, 15, 16, 27, 39, 47, 154, 158, 186, 194, 207, 272  
 Roter Mohn (Glière) 262  
 Rother, Arthur 126  
 Rouché, Jaques 104  
 Rubinstein, Anton 62, 173, 248, 253  
 Ruslan und Ludmilla (Glinka) 248, 252  
 Russalka (Dvorak) 278  
 Rysanek, Leonie 244
- Sabata, Victor de 190  
 Sachse, Leopold 66  
 Sadko (Rimski-Korssakov) 260  
 Saint-Saëns, Charles Camille 173  
 Salome (R. Strauß) 35, 82, 84, 121, 161, 162, 185, 229, 242  
 Salieri, Antonio 161  
 Salvatini, Mafalda 123  
 San Alessio (Laudis) 206  
 Sardou, Victorien 213  
 Sarti, Giuseppe 245  
 Scarlatti, Alessandro 12, 19, 44, 50, 146, 151, 185, 196  
 Schaljapin, Fedor 242, 260  
 Schaporin, Jurij Alexandrowitsch 261  
 Scheidemantel, Karl 228  
 Schikaneder, Emanuel 154  
 Schillings, Max von 123  
 Schipa, Tito 51  
 Schlussnus, Heinrich 123  
 Schnorr von Carolsfeld 77  
 Schoeck, Othmar 66  
 Scholz, Bernhard 121  
 Schönberg, Arnold 39, 65, 66, 125, 155, 162, 163  
 Schopenhauer, Arthur 14  
 Schostakowitsch, Dimitri 261, 262  
 Schorr, Friedrich 135  
 Schott, Anton 235  
 Schratt, Katharina 139



- Schreker, Franz 123, 162  
 Schröder-Devrient, Wilhelmine 74, 77, 78, 117, 175  
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 144  
 Schubert, Franz 154  
 Schukowski 256  
 Schumann, Robert 82, 82  
 Schumann-Heinck, Ernestine 63  
 Schuricht, Carl 205  
 Schütz, Heinrich 67, 73  
 Schütz, Theodor 280  
 Schützendorf, Leo 123  
 Schwanda, der Dudelsackpfeifer (Weinberger) 280  
 Schwarze Berg, Der (Holmès-Zenta) 102  
 Schweigsame Frau (R. Strauß) 82  
 Schwester Angelika (Puccini) 215  
 Schwestern von Prag (Müller) 263  
 Scotti, Antonio 243  
 Seebach, Graf von 83  
 Seiber, Matyas 232  
 Seidl, Anton 235  
 Selva, Gianantonio 12  
 Sembrich, Marcella 241  
 Semiramide (Hasse) 69  
 Semiramis (Rossini) 16, 209  
 Semper, Gottfried 82, 84, 135, 143  
 Senesino 219  
 Shaw, George Bernhard 226  
 Shchedrin, Rodion 261  
 Simone Boccanegra (Verdi) 30  
 Sizilianische Vesper (Verdi) 29, 99  
 Sirene (Auber) 49  
 Skriabin, Alexander Nikolajewitsch 253  
 Skroup, Franz 268, 279  
 Smetana, Friedrich 265, 272, 275 ff.  
 Sokolowski, M. 249  
 Solti, Georg 232, 245  
 Sonzogno, Edoardo 209  
 Sontag, Henriette 117  
 Soot, Fritz 123  
 Spohr, Ludwig 270  
 Spontini, Gasparo 47, 72, 109, 114 ff.  
 Stabile Orchestrale Fiorentino 38  
 Stella, Antonietta 216  
 Stille Don, Der (Dscherschinski) 256  
 Stöger, August 271  
 Stolz, Teresa 46  
 Strauß, Johann 157, 243  
 Strauß, Richard 71, 82 ff., 119, 121 ff., 124, 139, 144, 162, 163, 180, 183, 231  
 Strawinsky, Igor 31, 123, 162, 196, 215, 216, 249, 253, 262, 263  
 Strepponi, Giuseppina 29  
 Strohm, Heinrich K. 66  
 Stumme von Portici (Auber) 43, 99  
 Sullivan, Arthur 12, 230, 243  
 Suppé, Franz von 154  
 Taglioni, Marie 191, 198  
 Talich, Vaclav 280  
 Tamagno, Francesco 188  
 Tancred (Rossini) 15  
 Tannhäuser (Wagner) 38, 64, 78, 86, 93, 95, 117, 159, 245  
 Tauber, Richard 154  
 Taubert, Karl Gottfried Wilhelm 82  
 Tebaldi, Renata 28, 216  
 Telemann, Philipp 54, 58  
 Templeton, John 226  
 Terpsichore (Händel) 223  
 Teschemacher, Margarete 76, 83  
 Teseo (Händel) 222  
 Tetrizzini, Luisa 241  
 Thais (Massenet) 242  
 The little wooden shoes (Ouida) 214  
 The Rake's Progress (Strawinsky) 31  
 The sleeping beauty (Dornröschen, Tschaikowsky) 231  
 Theile, Johann 52  
 Thode, Henry 180  
 Thomas, Ambroise 99, 103  
 Thuille, Ludwig 140  
 Tichatschek, Joseph Alois 62, 77  
 Tiefland (D'Albert) 265  
 Tietjen, Heinz 66, 126, 182  
 Titus (Mozart) 270  
 Tosca (Puccini) 189, 210, 211, 214, 245  
 Toscanini, Arturo 31, 51, 77, 101, 160, 181, 182, 190, 199, 205, 241, 243  
 Tristan und Isolde (Wagner) 83, 93, 95, 118, 135, 178  
 Trojaner (Berlioz) 102, 103  
 Trompeter von Säckingen (Nessler) 121  
 Troubadour (Verdi) 226  
 Tschaikowski, Peter s. 173, 174, 192, 243, 248, 253, 260, 262  
 Turandot (Puccini) 231, 245  
 Ulanowa, Galina 259, 263  
 Undine (Hoffmann) 270  
 Unger, Georg 175  
 Varesco, Giambattista 128  
 Verdi, Giuseppe 16, 29, 36, 39, 46, 49, 71, 99, 159, 160, 170, 186 ff., 201, 207, 236, 261  
 Verkaufte Braut (Smetana) 277  
 Vestalin (Spontini) 47, 114  
 Viganò, Maria und Salvatore 192, 193  
 Viganò, Onorato 15  
 Vitzthum, Heinrich Graf von 69  
 Vivaldi, Antonio 19  
 Vom Fischer un syner Fru (Schoeck) 66  
 Vom Scheidt, Robert 65  
 Wachtel, Theodor 62  
 Waisenhaus (Weigl) 271  
 Wagner, Cosima 83, 143, 166, 173 ff., 236  
 Wagner, Daniela 178, 181  
 Wagner, Eva 181



- Wagner, Friedelind 182, 183, 184  
 Wagner, Isolde 180  
 Wagner, Minna 96, 118  
 Wagner, Richard 12, 31, 38, 46, 65, 71, 77 ff.,  
 95, 98, 117, 137 ff., 157, 166, 170 ff., 235 ff.  
 Wagner, Siegfried 177 ff.  
 Wagner, Verena 182  
 Wagner, Wieland 182, 184  
 Wagner, Winifred 181 ff.  
 Wagner, Wolfgang 182, 184  
 Waldmädchen (Weber) 270  
 Walker, Edyth 65  
 Walküre (Wagner) 124, 135, 137  
 Wallenstein (Weinberger) 280  
 Walter, Bruno 125, 126, 139, 142, 160, 231,  
 262, 279  
 Waltershausen, Wolfgang von 139, 140  
 Weber, Carl Maria von 62, 69 ff., 103, 115,  
 144, 154, 196, 269 ff., 275, 277  
 Weigl, Josef 271  
 Weill, Kurt 125  
 Weinberger, Jaromir 280  
 Weingartner, Felix 65, 122, 160  
 Wellingtons Sieg (Beethoven) 270  
 Werbitzkaja, Eugenia 260  
 Werstowsky, Alexej Nikolajewitsch 248  
 Werther (Massenet) 161  
 Wilhelm Tell (Rossini) 99  
 Williams, Ralph Vaughan 232  
 Winkelmann, Hermann 63, 167  
 Wittgenstein, Karoline Fürstin von 179  
 Wittich, Marie 82, 83  
 Wolf-Ferrari, Ermanno 31, 140  
 Wolf, Hugo 138, 159  
 Wozzeck (Berg) 245  
 Wulf, Martina 66  
 Zar und Zimmermann (Lortzing) 116, 138  
 Zauberflöte (Mozart) 93, 110, 124, 148,  
 153, 154  
 Zemlinsky, Alexander von 279  
 Zenta, Herman = Holmès 102  
 Zingarelli, Nicolo Antonio 50  
 Zola, Emile 38  
 Zumpe, Hermann 139  
 Zwerg (Zemlinsky) 279



## AUS DEM INHALT

- 6 EIN PROLOG
- 9 VENEDIG Monteverdi — Opernbesucher als Stammgäste — Geburt der Barcarole — Lamento als Schlagerlied — Die ersten Primadonnen — Umschwärmte Kastraten — Der „Phönix“ — Eine Oper in zehn Tagen — Militärmusik auf der Bühne — Der Zensor gegen Rigoletto — Geheimnis um eine Arie — Eine mollige Kurtisane — Zweimal „La Bohème“ — Die Liebesschule —
- 32 FLORENZ Jacopo Peri — An der Wiege der Oper — Szenarium um 1600 — Der Mönch Pietro Cesti — Der „göttliche Böhme“ — Streit um einen Geist — Ein Opernhaus ohne Dach — Zweimal „Cavalleria Rusticana“ — Maggio Musicale —
- 41 NEAPEL Das älteste Opernhaus — „Pulcinella“, das Hähnchen — Scarlatis Operntruppe — Labsal für schöne Seelen — Der Luxus des Bürgers: eigene Opersänger — Modische Koloraturen — Die vielgeliebte Isabella Colbran — König der Impresarios — Rossinis Rezept — Verdis Mißgeschick — „Verdi“ als politischer Kampfruf — Caruso und „Adolfo de Castagnetto“ — Neue Zeit —
- 52 HAMBURG Bürgeroper — Opernspiel ist Teufelswerk — Kuhhorn und Cembalo — Barocke Operntitel — Störtebecker auf der Opernbühne — Der betriebsame Mattheson — Ein singender Droschkenkutscher — Aus „Pohl“ wird „Pollini“ — Caruso — Mahler — Moses und Aron — Vom Fischer un syner Fru —
- 67 DRESDEN Ein Edikt vom Jahre 1548 — Kurrendesänger — Weber wird „recrutiert“ — Ein untragbarer Bassist — Deutsche Oper — Die unspielbare Neunte — Wagner als Dirigent — Gedenfeier für Weber — Wagner, ein politisch gefährliches Individuum — Eine anständige Frau — Salome und der Morgenstern — Die Sächsische Kapelle — Ein Brief von Richard Strauß —
- 85 PARIS Vom Kammerdiener zum Millionär — Duell der Primadonna — Truppenbetreuung — Kritik am Chevalier Gluck — Ein Königliches Patent — Zwei eifersüchtige Schwestern — Der „Große Laden“ — Tannhäuser und die Jockeys — Oper als Geschäft — Die Ritter vom Kronleuchter — Applausfermate — Die Trompeten des Hermann Zenta — Debussys schmerzliche Erfahrungen — Gala — Tausendmal Mignon — Empfindung und Sentiment —
- 105 BERLIN „Baue Er mir ein Opernhaus, Knobelsdorff!“ — König und Tänzerin — „Verfluchte Kerle!“ — Generalmusikdirektor Spontini — Zensur und Kritik — Das Lied vom Jungfernkranz — Jodeln an der Spree — Das Kunstwerk der Zukunft — Richard Strauß dirigiert „Döberitz“ — Ochs und Öchslein — Schillings und die Alberiche — Göring führt Regie — Demonstration hinter der Mauer — Die Oper in Charlottenburg —
- 127 MÜNCHEN Orlando di Lasso — Ein „erschreckliches Getöse um die Schöne Gärtnerin“ — Königsträume — Musik und Politik — Der lutherische Musikant — Joachim auf dem Waldhorn — Ein grandioser Um-



schmiß — Generalmarsch — Der Prinz als zweiter Geiger — Festspiele — Possarts Rezitationen — Ein Richtfest — Bayerische Staatsoper im Aufbau —

- 146 WIEN Ein Kaiser als Komponist — Oper im Redoutensaal — Tiere in Masken — Zauberpossen und Singspiel — Gluck und Mozart — Ein himmlisches Opernhaus — Zensurinstruktion 1795 — Fidelio, ein Mißerfolg — Hanslicks Irrtümer — Vom „Zubipassen“ — Wiener Opernclaque — „Trösten S' Ihna, Herr von Strawinsky!“ — Streik in der Oper — Viertausendachthundertfünfzig Opern —
- 169 BAYREUTH Hofopern und Schlachtengemälde — Ein Basar für Bayreuth — Am Tage vor dem Weltuntergang — Götter und Helden — Ein neues Sängerfach — Schweres Erbe — Possart gegen Cosima — Prozesse um Parsifal — Wagnerfanfaren am Broadway — Gefährliches Symbol — Eine Engländerin in Wahfried — Im Zwielficht der Politik — Friedelind in USA — Neuer Weg zum Festspielhügel —
- 185 MAILAND Entzauberte Legende? — Ein „Seufzer in Seidenstrümpfen“ — Verdi bei der Bühnenprobe — Der erste Falstaff — Ein Exklusivinterview — Ballett und Piccola Scala — Die Clique der Claqueure — Theatermuseum — Toscanini kehrt zurück — Das Orchester der Scala —
- 206 ROM Oper im Betsaal — Constanzi baut ein Opernhaus — Rossinis Mißgeschick — Ein Preisausschreiben — Serenade für einen Senator — Tosca und die Bombe — Ouidas Libretto — Ein Brief Verdis —
- 221 LONDON Henry Purcell — Tradition am Gemüsemarkt — Revolution im Parkett — Händel — Streitende Primadonnen — Der Schnurrbart des Tenors — G. B. Shaw kritisiert — Der Rotstift des Zensors — Skandal um Salome und Rosenkavalier — Thomas Beecham erinnert sich — Ein Stier für Elektra — Covent Garden als Ballsaal — Covent Garden heute —
- 234 NEW YORK Die „Met“ — Das diamantene Hufeisen — Parsifalitis und Toscalitis — Das Faustspielhaus — Salome und die Puritaner — Die Jerryflappers — Wagner und Wallstreet — Prinz Heinrich als Ehrengast — Jubel um Puccini — Marian Anderson auf der Bühne — Die Met 1965 — Opera workshops —
- 248 MOSKAU Petersburg und Moskau — Leibeigene Opernsänger — Bolschoi, das Große Haus — Glinka in Malaga — Ein Leben für den Zaren — Eine Schande auf dem Gesicht Rußlands — Kolchosbauern in der Zarenloge — Stalin und die Oper — Ideologien und Manifeste — Opern vom Baikalsee — Sozialistischer Realismus — Geliebtes Ballett
- 265 PRAG Bruno Walter an Mozarts Dirigentenpult — Lorenzo da Ponte in New York — Weber bezahlt seine Schulden — Das Neueste: der Taktstock — Musizierende Lakaien — Ein einbeiniger Tänzer — Die verkaufte Braut, eine Spielerei — Der phantastische Angelo Neumann — Nationaloper — Tschechische Komponisten in USA — Vierteltonoper —
- 283 EIN EPILOG



Bildnachweis: Archiv für Kunst und Geschichte 19, 23, 54, 76 (2), 89, 107, 108, 119 (2), 142, 150, 199, 219, 225, 260, 275 — British Travel Ass. 217 — Buhs 120 — EPT-Firenze 22 (2) — EPT-Milano 197 (2) — EPT-Roma 202 (2) — EPT-Venezia 17 (4) — Festspiele Bayreuth/Lauterwasser 168 — Giacomelli 203 — Historia-Photo 33, 34, 54 (2), 74, 89, 108, 142, 147, 165, 219, 276 — Historisches Bildarchiv 73 (2), 75 (2), 79, 98, 119, 132, 141, 148, 150, 155, 166, 167 (2), 199, 200, 201, 219, 239 (2) — MARKA 204 — Mélançon 28, 203, 240 — Münchner Stadtmuseum 129, 130, 131 — Museum für Hamburgische Geschichte 53 (2), 55 — Musikgeschichtliches Archiv 19, 26 (2), 109, 199, 219, 250, 275 — Österreichische Nationalbibliothek 18, 19 (2), 20 (3), 21, 24 (2), 27, 68, 90, 92 (2), 97, 142, 147, 148, 149, 166, 198, 218 — Rank Film 259 — Staatsarchiv Hamburg 59 — Stoller 237 — Tate Gallery 218 — Theater Museum München 55, 56, 129, 131, 141 — Ullstein 155 (2) — Ullstein-dpa 156 — Ullstein-Köster 120 — Zentralbild 257.







25. Jan. 1972  
1. Okt. 1972

- 7. 07. 73

19. 06. 74

18. 07. 74

26. 01. 76

10. März 1983

Zust.-kontr. : n

30. Juli 1985

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

21. Juli 1985

Johnd

27. Dez. 1988

02. 5. 96

23. 7. 98

09. 2. 01

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0328955



19.80 62



Hinweise 2965

Signatur	MB 8° 6627	Stok	la
----------	------------	------	----

RS	Bub	AK
	Titelaufn.	AKB

— für M. 2.  
 — —

FK	1. Sauerländer 1. Opus - Geschichte	Ja	R
----	--	----	---

Bio K	Bild K
-------	--------

— 706

(SWK)

Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk
----------------	--------	------------------

III/9:280 Jd-G 80/62

E



SLUB Dresden



2 0328955

