

## DRESDNER FESTOPER – SPÄTBLÜTE DES BAROCKTHEATERS

Wir versetzen uns in das Jahr 1750. Im Leben des Künstlerpaars Hasse ist es ein Jahr der Entscheidungen. Es muß geprüft werden, wohin der gemeinsame Weg führt. Noch gäbe man dem Meister die Chance eines Aufstiegs — wenn nicht die Primadonna wäre, die ihn lähmt, indem sie ihn beherrscht. Faustinas Stimme, dieser dunkelfarbene Mezzosopran, der nie durch eigentliche Größe in Erstaunen setzte, läßt deutliche Zeichen eines Nachlassens erkennen. Noch strömen aus dem „Oval des lächelnden Mundes“ die perlend leichten Töne, noch gelingen die „Manieren“, die starken, kurzen, geschwinden Triller und alle Arten kunstvoller Ausschmückung bewundernswert, noch steht sie allein, die große Gestalterin des musikdramatischen Ausdrucks, inmitten eines Ensembles, das nach einem Wort Algarottis bei all seinem virtuosen Können doch eben nur „souveräne Langeweile“ zur Schau trägt. Gegen diese singenden Automaten hat Faustina immer noch einen leichten Stand, zumal in ihren musikdramatischen Monologen, die man seit zwei Jahrzehnten, seit jener unvergeßlichen ersten Cleofide, um deretwillen selbst ein Bach nach Dresden geeilt war, in jeder neuen Oper Hasses erleben konnte; in jenen voll und mächtig von Instrumentalclängen umrauschten Accompagnato-Szenen, mit denen der Ehemann der Gebieterin seine Ergebenheit in Tönen ausdrückte. Aber bei all diesen unnachahmlichen und unwiederholbaren Vorzügen ihres Künstlertums — die Krise der Stimme war nicht mehr zu überhören.

Um dieselbe Zeit mußte Hasse erfahren, daß es im Leben des Schaffenden Höhepunkte gibt, hinter denen Abgründe lauern. Wie philosophisch gelassen hatte Schütz eine solche Gefahr herankommen sehen, wie überlegen hatte er sie gemeistert, indem er vor der Jugend scheinbar zurückwich, um sie in Wahrheit klug zu lenken. Hasse war Kämpfer, er sah sich als dramatischen Helden, und er blieb Sieger über das Schicksal. Es geschah, wie schon berichtet, um die Jahrhundertmitte — bekanntlich auch rein musikgeschichtlich eine bedeutsame Schwelle —, daß Hasse in Paris auf eine Weise gefeiert wurde, die man in Dresden als Signal einer neuen musikalischen Epoche empfand. Hasses Kritiker und Widersacher, die in nächster Umgebung des Königs zu finden waren, hatten, wie bei Faustina, die Meinung ausgestreut, daß sich die Kräfte des Meisters verausgabten. Nunmehr berichtete Wackerbarth aus Paris nach Dresden, Hasse habe einen „neuen und melodiösen Geschmack“ erfunden. Im *Ciro riconosciuto* (1751) wollte man den Niederschlag dieser von Pariser Vorbildern beeinflussten Errungenschaft erkennen. Hasses Genie war sichtlich unerschöpft, seine Phantasie lebendig genug, um den Weg aus der Krise zu suchen. Zeitgenössische Meinungen irren häufig, aber die Operngeschichte hat bestätigt, daß die Überzeugungen der Beurteiler vor zweihundert Jahren im Falle Hasse wohlbegründet waren. Hasses schöpferische Entwicklung erhob sich zu neuen Zielen: das haben die Untersuchungen Hermann Aberts und anderer Hasse-Forscher klar ergeben; mit Bewunderung spricht Romain Rolland von Hasses „Olimpiade“ (1756), mit Recht rühmt er den Gluckschen Charakter ihrer weihevollen antikischen Chöre.

Am Beginn dieser letzten Schöpfungsphase von Hasses Opernkunst steht ein Werk, das alle Strahlen der spätbarocken Theaterkultur Dresdens in einem Brennpunkt sammelt, ein wahres Juwel dieser Kultur: die Römeroper *Attilio Regolo*. Während die Betrachtung von Hasses dramatischem Schaffen, das an nachweisbaren Werken fünfundsechzig Opern, siebzehn Intermezzi, dreiundzwanzig sogenannte Pasticci (das heißt „Flickstücke“ verschiedener Komponisten) umfaßt, meist nur zu wissenschaftlichen Erörterungen geführt hat, tritt uns der *Attilio Regolo* im magischen Licht der historischen Bühne gespenstig nahe. Wir haben nicht nur von den treibenden Kräften der Aufführung am 12. Januar 1750, von den besonderen Umständen, unter denen sie