APOLLONS VERMÄCHTNIS

<u>Das Theater in Berlin – ganz privat</u>

Erinnerungen eines Berliners

Band 2: Das Musiktheater



von Benno Schmoldt

unter Mitarbeit von Heiner Bruchwitz

Überarbeitung in Bild und Design, August 2023

Inhaltsverzeichnis

Vorüberlegungen 04

Bilder: Opernhäuser 05

Gustav Rudolf Sellner 06

Kleines Alphabeth der revidierten Fachbegriffe 07-10

Bilder der Programmhefte 11 ff

Die Operette und das Musical 26

Singen, Tanzen, Spielen 27-30

Theater des Westens 31-32

Kurt Weill 34

Literatur zum Thema 37

Feuilleton und Interview 40 ff

Aufführungen 20er Jahre in der Freien Volksbühne 48

Aufführungen seit 1930 in meiner Jugendzeit und

während des Krieges (Auflistung der Aufführungen) 49 ff

Aufführungen nach dem Kriege (Auflistung seit 1954) 50 ff

Opernbesuche nach der politischen "Wende" 55

Beispiele, angeleitet durch mein Marionettentheater 57

Genie und Salierismus / Die Zauberflöte (Mozart), Der Freischütz (Weber) 61 ff

Fidelio, die Sonderrolle für mich: Sinnbild der deutschen Klassik 63

Tosca: Die Gemeinsamkeit der Liebenden

Beispiele, Zusammenarbeit zwischenTextdichter und Komponisten 66 ff

Wozzeck (Alban Berg) 68

Lulu (Alban Berg) 68

Dantons Tod (Gottfried von Einem) 70-71

Cardillac (Hindemith) - Pique Dame (Tschaikowskij)

Eugen Onegin (Tschaikowskij) - Boris Godunow (Mussorgskij)

Der Rosenkavalier (Richard Strauss)

Der Tod in Venedig (Benjamin Britten)

Der junge Lord (Henze) - Wir erreichen den Fluß (Henze)

Die "leichteren" Opern - Così fan tutte (Mozart) 77ff

Die Hochzeit des Figaro (Mozart)

Die Entführung aus dem Serail (Mozart)

Der Barbier von Sevilla (Rossini)

Konzerte: Friscay und Rezensionen aus Zeitungen 81

Im Rückblick: Das Musiktheater 1933 bis 1945

Zusammenfassung 89

Für Ingrid

Vorüberlegungen

Es handelt sich um ein Erinnerungsbuch. Erinnerungen an meine Musikerlebnisse der Jugendzeit (Reifeprüfung März 1938 an einem altsprachlichen Gymnasium), während des Krieges und nach 1945. In diesem Zusammenhang muß ich auf mein Buch "Theater in Berlin - ganz privat" (Hamburg 1995) verweisen, in dem ich meine Erfahrungen mit dem dramatischen Sprechtheater dargestellt habe. Aus meiner folgenden Darstellung wird erkennbar, daß ich kein Musiksachverständiger bin, ich bin Konsument wie auch für das Sprechtheater, das mir aber aufgrund meines Studiums und meiner Tätigkeit als Lehrer für Deutsch an einem Gymnasium ein angemessenes Urteil erlaubt hat.

Ich berichte über meine erfahrenen Aufführungen, nachdem ich die Orte der Bühnen erwähnt habe, und zwar seit meiner Jugendzeit, besonders aber für die Zeit nach 1945. Die Zusammenarbeit von Komponisten und Textdichter liegt mir dabei besonders nahe. Konzerte berücksichtige ich und einige ausgewählte Rezensionen über Konzerte. Ein Rückblick auf die Zeit von 1933 bis 1945 anhand eines aktuellen Buches bildet den Abschluß.

Die Entwicklung der Oper ist u.a. dargestellt in dem Buch von Richard Bletschacher, Apollons Vermächtnis. Vier Jahrhunderte Oper (Wien 1994). Wer sich sachkundig machen will, sollte dieses Buch benutzen (vgl. unten die weitere Literatur). Hier erfährt man auch Bemerkungen über die Operette und über das Musical. Für mich zeigt sich im Rückblick folgendes: Während ich als Konsument die Oper wahrgenommen habe, auch die Operette in den 30er Jahren, dann das Musical in der Zeit nach 1945, kann ich der Tendenz zustimmen, daß sich heute das Musical durchgesetzt hat. Über das Musical liegen mir zwei Programme vor, es handelt sich um "Anatevka, Fiddler on the roof", gesehen am 10.01.1969 und um "Show boat", gesehen am 24.10.1979. Beide Aufführungen sind durch das Theater des Westens angeboten worden.

Während ich in meinem Buch über das Sprechtheater die Formel verwendet habe "Wär' auch das Leben ein schlechtes Theater, stets sei Theater das bessere Leben" (S. 13), zitiere ich hier aus der Fledermaus (Johann Strauß) "Glücklich ist, wer vergißt, was nicht mehr zu ändern ist". Damit meine ich das Ende der Operette und das Kommen des Musical.

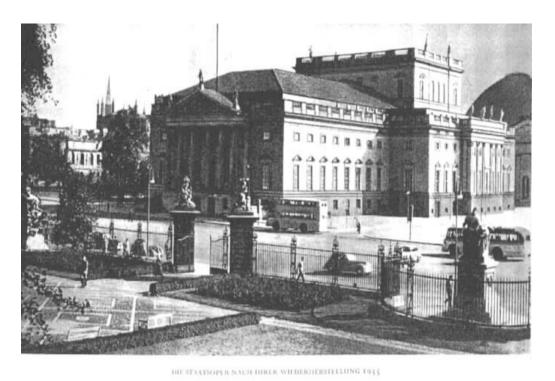
Es handelt sich beim Musical um den wichtigen Versuch, das musikalische Theater aus den Quellen des Dramas, der Musik und des Tanzes mit neuem Leben zu erfüllen. ¹

Berlin, im Juli 2004

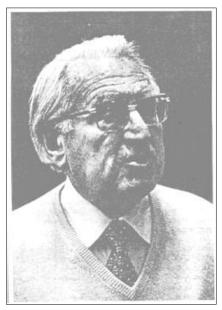
¹⁾ Bletschacher, S. 451



Das Deutsche Opernhaus in der Bismarck-Straße, Charlottenburg



Die Staatsoper nach ihrer Wiederherstellung 1955

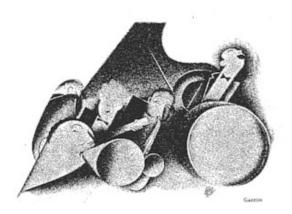


Gustav Rudolf Sellner
25. Mai 1905 - 8. Mai 1990
Generalintendant der Deutschen Oper Berlin von 1961 bis 1972
Ehrenmitglied der Deutschen Oper Berlin seit 1972

" ... ich glaube an keinen Purismus auf der Bühne und rede ihm nicht das Wort. Die Bühne, besonders die Opernbühne, versammelt viele Künste in ihrer Fülle und einem unabsehbaren Reichtum ihrer Varianten. Wenn die Wahl, die wir aus dieser Fülle zu treffen haben, jeweils den schöpferischen Augenblick des Genies aufleuchten läßt, dann wird nach einiger Zeit das gelungen sein, was ich zu hoffen wage."

"Die Oper zwischen Tradition und Zukunft empfängt von beiden Polen ihre Sinngebung. Sie soll nicht ein Reservat bürgerlicher Genügsamkeit sein, sondern durch Musik und Wort und Bildkraft der Szene zu Medium werden, die Vielgestaltigkeit unseres Daseins zu erleben und im Sinne einer neuen Humanität zu deuten."

Gustav Rudolf Sellner



Kleines Alphabeth der revidierten Musik-Begriffe ²

Von H.H. Stuckenschmidt

Die Terminologie des musikalischen Schrifttums hat sich während der letzten zehn Jahre dermaßen verwirrt, daß es mir an der Zeit scheint, einige Hinweise zur Neuordnung zu liefern. Freilich schien mir auch dies wieder bedenklich, da ja offenbar alles, was über Musik geschrieben wird, nur für den privatesten Gebrauch des Autors bestimmt ist; anders wäre ja das Phänomen nicht zu erklären, daß von zehn "absoluten" Werken keine zwei übereinzustimmen pflegen. Indes, gerade das scheint der schlechthin mystische Sinn der Kritik zu sein; wie langweilig und unkompliziert wäre doch unser Kunstleben ohne die Verwirrung, die sie täglich und mit wissenschaftlicher Gründlichkeit anzustiften bemüht. Aber minus mal minus gibt plus, und deshalb glaube ich, ein Scherflein zu der allgemeinen Unentwirrbarkeit der Situation beizutragen, indem ich einige der meistgebrauchten Schlagworte neu definiere.



Du zählst die Kahlköpfe, ich die Schnurrbärte

²) Aus "Der Querschnitt", Berlin, 1932

Atonalität, wurde bisher irrtümlich als ein Derivat des Kulturbolschewismus betrachtet, erweist sich aber neuerdings als die letzte legitime Fortsetzung bürgerlicher Kompositionspraxis.

Beifall, früher der verläßliche Maßstab des Erfolgs bei musikalischen und dramatischen Vorführungen; heute schon auf Schallplatten zu haben und durch geeignete Lautsprecheranlagen in jedem Konzert- und Opernhaus herbeizuführen (Mechanisierung der Claque).

Choral, der zeitgemäße Ersatz für melodische Einfälle; Normaltyp wie Dinformat, Bauhausmöbel und Bubikopf, verbunden mit Chance, unbedingt als seriös zu gelten.

Debut, ein Fremdwort, mit dem junge Musiker ihr letztes Auftreten bezeichnen.

Ensemble, im Zeitalter des Kollektivs der musikalische Ringkampf mehrerer Opernstars, die sich gegenseitig mit allen Mitteln zu überschreien und an die Wand zu spielen suchen.

Fermate, die einzige Vortragsbezeichnung, über die sich Orchester und Dirigent einig sind.

Generalmusikdirektor, ein Vorname aus dem fernen Osten, ursprünglich Ehrentitel für hervorragende Dirigenten.

Harmonie, die extremste Form der Dissonanz.

Intonation, in der modernen Musik die Kunst, falsche Musik richtig zu singen.

Jazz, das Urbild der Gemütlichkeit, harmlos wie Onkel Toms Hütte, akademisch wie Sonatinen von Kuhlau.

Kammersänger, ein Pseudonym von Richard Tauber.

Komponieren, bei Operettenschreibern eine Art Gedächtnisübung, bei seriösen Musikern die Fähigkeit aus Nichts etwas Niedagewesenes zu machen.

Kritik, der redaktionell privilegierte und von Verlegern honorierte Irrtum.

Leichte Musik, diejenige, die heute für den Kenner am schwersten verständlich ist, da er Geheimnisse und Tiefenwerte sucht, wo lediglich Unterhaltung angestrebt wird. (Siehe auch Oper und Operette.)

Melodie, ein von ultramodernen Komponisten viel gebrauchtes Schlagwort, mit dem gewisse einstimmige, angeblich zum Herzen sprechende Phrasen bezeichnet werden.

Motiv, die atomische Form des musikalischen Einfalls, deren Diebstahl in Deutschland nicht strafrechtlich verfolgt werden kann.

Musikfeste, ursprünglich eine idealistische Einrichtung. Man wollte etwas durchsetzen, z.B. die Neudeutsche Schule oder die atonale Musik. Heute die Börse des Konzertwesens; hier werden Werte gesetzt, Unternehmungen gegründet, Talente verspekuliert, selbstverständlich durchaus unter den beliebten Flaggen: Ethos, Nation, Kultur.

Noten, früher das einzig Absolute, was es in der Musik für den Interpreten gab. Heute die quantité négligeable. Das, woran man sich nicht halten kann.

Oper, das, was alle Komponisten gern schreiben wollen, ohne doch den Mut aufzubringen, sichs einzugestehen. Für Wagner bekanntlich die einzig vollkommene Kunstform. Für die Expressionisten eine erledigte Kitsch-Angelegenheit. Für die Soziologen ein höfisches Rudiment, feudaler Seitenblick der kleinbürgerlichen Kultur. Für den Staat ein Defizit. Für das Publikum eine noch immer hoch geliebte Form des Amüsements. Ein Phänomen, das es fertig bringen wird, seinen eigenen Tod um Jahrhunderte zu überleben.

Operette, im Gegensatz zur Oper, die immer mehr den Charakter des "Kulinarischen" (Brecht) annimmt, das Ausdrucksmittel des echten Pathos, der edlen Leidenschaften, des tiefen Liebesschmerzes und der wahrhaft ewigen Menschheitsprobleme. Lehar ist daher der legitime Erbe und Fortsetzer der griechischen Tragödie, worüber den gründlichen Betrachter auch die Optimismen seiner Titel ("Schön ist die Welt", "Land des Lächelns") nicht hinwegtäuschen können.

Pianist, ein Berufsname für Klavierspieler, der heute völlig sinnlos geworden ist, da nur noch **forte** gespielt wird; man sollte daher besser Fortist sagen.

Quintenverbot, eine Art Prohibition der Kompositionslehre: Gesetz, das von allen übertreten wird, mit besonderer Vorliebe von denen, die es verstünden.

Rhythmus, bisher die Eigenschaft der Musik, die außerhalb der theoretischen Untersuchung stand. Heute als "zeitliche Dimension" der meistuntersuchte Gegenstand, besonders in Amerika.

Romantik, in der Ästhetik der letzten Dezennien ein strafbares Schimpfwort, das kein erwachsener Komponist auf sich sitzen lassen konnte. Heute das Idol derer, die immer das Gras wachsen hören, die Atelierparole **up to date**, die neueste Mode der guten Gesellschaft.

Saxophon, veraltetes Blasinstrument aus dem Anfang des 19. Jahrhundert.

Soziologie, der moderne Ersatz für ästhetisch-kritische Kenntnisse. Was man nicht definieren kann, das packt man soziologisch an. Aus der falschen Anwendung dieser Disziplin stammt die Irrlehre, eine Musik, die Hunderttausenden gefällt, sei an sich besser als eine, die nur Hunderten gefällt. Früher war es allerdings noch schlimmer, nämlich umgekehrt.

Tonart, ein primitives, nicht übermäßig ergiebiges Kunstmittel der Vergangenheit, das sich wegen seiner leichten Fasslichkeit und bequemen Technik zunehmender Beliebtheit erfreut.

Umkehrung (des Themas), ursprünglich ein Zeichen kompositorischer Bildung, heute für den Autor die Möglichkeit, sich selbst so zu bestehlen, daß es das Publikum nicht merkt.

Vertrag, die Spielregel, die zum Spaß schriftlich niedergelegt wird, wenn zwei die Absicht haben, nicht handels eins zu werden.

Wiedergabe, ehemals eine Kunst, die sich demütig hinter das Werk stellt, dem sie zu dienen bestrebt war. Heute scheinbar das zentrale Prinzip unseres Musiklebens. Noch zu Mahlers Zeiten wurde der Dirigent auf den Programmen nicht genannt; heute braucht man ein Mikroskop, um den Namen des Komponisten zu lesen.

Zukunftsmusik, das Symbol des Vergänglichen; Musik, die keine Zukunft hat, da sie immer mit der Prätention auftritt, zu früh geschrieben zu sein.

Eine Auswahl aus meinen Programmheften boten die folgenden Möglichkeiten der Titelseiten (vor und nach 1945). Die Jahreszahl ist in der Regel aus den Programmen erkennbar.

VOLKSBÜHNE

Staatsoper am Platz der Republik

Freitag, den 15. März 1929, abends 8 Uhr

Der Fliegende Holländer

Romantische Oper von Richard Wagner Musikalische Leitung: Fritz Zweig In Szene gesetzt von Jürgen Fehling a. G. Bühnengestaltung: Ewald Dülberg

Szene: Die norwegische Küste.

Chöre: Prof. Hugo Rüdel.

Geisterchor: Männerchor ehemal. Schüler des Domchors.

Spielleitung: Bruno Schwoch

Größere Pausen nach dem ersten und zweiten Akt.

Die Pausen werden durch ein rotes Lichtzeichen zu beiden Seiten der Bühne bekanntgegeben.

DIE KUNST DEM VOLKE

DER ZETTEL WIRD UNENTGELTLICH VERABFOLGT. ZUSPÄTKOMMENDE DÜRFEN VON DEM SCHLIESSER ERST NACH DEM ERSTEN AKT EINGELASSEN WERDEN. Unter ber Schirmberrichnit bes Geren Reichsminifters für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels und des Reichsjugendführers von Schirach.

feingegliebert ber Reidzeidenterkammer

Beelin W 35, Bolodamer Strage 28 + Jeenfprecher : B 1 finefürft 0414, 0415.

12. Spielinbr.

4. Gufführungsreibe der Spielwit 1954/56 im Cheater bes Polkes (ebem. Großes Schaufpiefbans) Eingang Marilitabe. anfang 2%, Uhr nachmittage. einleh 2 Uhr nachmillags. Ende gegen 6% tier.

Cohenar

Romanilice Oper in brei Abien von Richard Wargnet.

Spielleitung: Tornelis Bronsgeeft. Mufibalifche Celtung: Hans; Philipp fjojungift, Cechnifche Ginzichlung: Stang Dworfing.

Bechelter: Das Candesorchefter Gan Berlin.

Derlonen-

ffeinrich ber Vogler, beutscher Nonig	Cornells Prontgieft Bodockerevernandwechfelnb mit frieß Morck und Willelm Wagner
Clic pon Brobent	- Frena SSeldsmann
Bergog Gotiffieb, ihr Bruden	Kammerkjänger Wilhelm Sobbinder
Grirud, feine Gemahlin	. Hima Cityom
Dier brubanifche Edle. Dier Chelknaben, Sadfifche Gele Brabanifche Grafen und Cole, Edeffranen, El	und thürinagilche Grafen und elanaben. Maurien, Seauen.
Brit: An ber Schelbe. Geit: Erfte Selffte t	es 10. Johnhunderte.

Daufe nach bem erften und zweiten fint.

andien Dagrend bes Dorfpiels bleiben die Taren gerichloffen.

Marten aufer Abonnement RIIL 1.75, einschlieflich Theaterzettell und Bleiberablage nur bei den Derfrauensbomen und . herren in ben Schulen obert in der Gelifaftis-

Infolge technifcher Schwierigfeiten tonnem bei blefer Doritellungsreihe Aarten nicht umgelauficht werden.

Voranzeigel

Als 5. Aufführungszeilse gelaugt im Januar anflesse ber" "Frefet" Bernhard Blume's "Schafgraber und Matrofen" jur Aufführung. Gbajlkarten Um. 1.10.

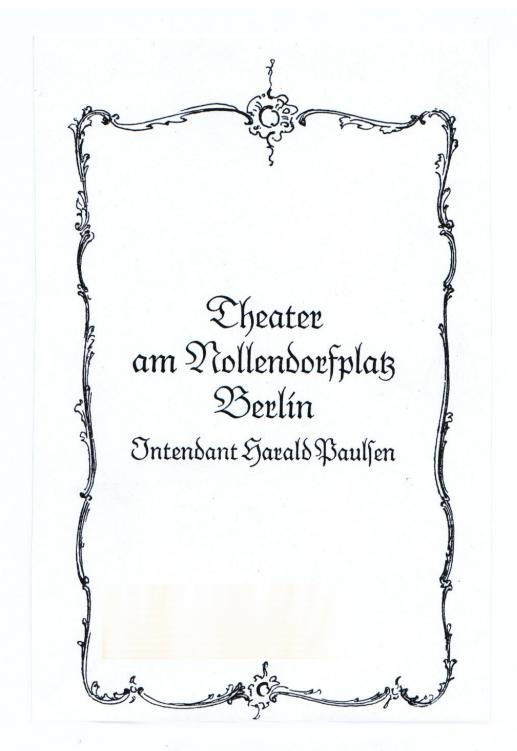
STAATS-THEATER BERLIN



Staats-Oper am Platz der Republik

X

vor 1933 - Kroll-Oper



Mitte der 30er Jahre

Volksoper

im

Theater des Westens

Intendant: Erich Orthmann
Für
Die Deutsche Arbeitsfront
N.S.-Gemeinschaft Kraft durch Freude Gau Groß-Berlin

Tannhäuser

und

Der Sängerkrieg auf Wartburg Romantische Oper in drei Aufzügen von Richard Wagner

Staats-Theater Berlin



Staats: Oper Unter den linden

1939

STAATSTHEATER B E R L I N



STAATS-OPER

ZUR ZEIT AM KÖNIGSPLATZ

1940

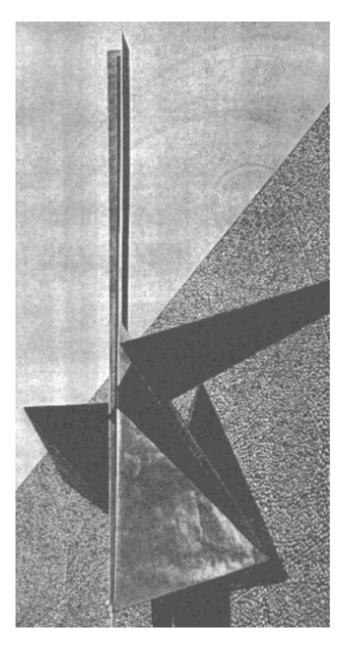
STÄDTISCHE OPER

Programmheft

BERLIN SPIELZEIT 1955/56







DEUTSCHE OPER BERLIN TAGESPROGRAMM INHALTSANGABE KINSTLERBITOER JANUAR 1962

DEUTSCHE

OPER

BERLIN

Deutsche Oper Berlin 1973/74

Die Operette und das Musical

Die <u>Operette</u> ist mir aus den 30er Jahren in Erinnerung, als ich u.a. die Angebote des Theaters der Jugend annahm. Ich erinnere mich an "DER ZIGEUNERBARON" von Johann Strauß, ebenfalls an "DER BETTELSTUDENT" von Millöcker. Aus dem Zigeunerbaron resultiert das Rezitativ "Und schon von Kindesbeinen, befasst ich mich mit Schweinen", eine begeisternde Jugenderinnerung. Später ist die Operette nicht mehr von mir gewählt worden.

In dem zitierten Buch von Bletschacher wird in dem zuständigen Kapitel über die Operette gesagt: Die Operette ist ein Kind des 19. Jahrhunderts. Das Publikum hat die Operette zur Unterhaltung und nicht zur Belehrung besucht. Eine der erfolgreichsten Epochen des europäischen Musiktheaters sei vergangen. Die Operettenseligkeit bleibt heute noch den Kurkonzerten vorbehalten. Im Programm ist "Die Fledermaus" geblieben, die neben "Figaro" und "Die verkaufte Braut" leben kann.

Über das <u>Musical</u> berichtet auch Bletschacher in einem Kapitel seines Buches (S. 447 - 451). Hierin werden die verschiedenen Quellen genannt, denen das Musical seine Entstehung verdankt.

Im Gegensatz zur Oper wird auf das "team work" im Musical hingewiesen. Hier gibt es keine Sonderstellung des Dirigenten oder Komponisten. Arrangeur, Instrumenteur, Komponist und Dirigent sowie das Ensemble, das Musik und Tanz bietet, bilden eine Einheit. Ein Zusammenwirken von Kunstproduktion und Warenvermarktung (S. 449) bestimmen das Musical.

Aus aktuellem Anlaß schreibt der Tagesspiegel/Berlin am 4.02.1996 über das <u>Filmusical</u>, das viele Menschen in Vergangenheit und Gegenwart kennen.

Singen, tanzen, spielen - und das nicht nur im Regen

In vielen Musicalfilmen hat er für ansteckend gute Laune gesorgt, jetzt ist das nie übertroffene Multitalent Gene Kelly im Alter von 83 Jahren gestorben. In Hollywood sind drei Jahrzehnte lang Musicals wie am Fließband produziert worden, dennoch ist es nur zwei Männern gelungen, sich durch ihren Tanz als Star zu etablieren. Gene Kelly und Fred Astaire werden nicht deswegen so oft im selben Atemzug genannt, weil sie sich ähneln, sondern weil sie die einzigen ihrer Art geblieben sind.

Sie beherrschten eine Diszilplin, für die es bezeichnenderweise kein deutsches Wort gibt - "dance acting". Selbst Virtuosen wie Rudolf Nurejew und Michaeil Baryshnikow konnten den beiden Hollywood-Größen auf der Leinwand nicht das Wasser reichen, denn im Kino zählt zuallererst das Gesicht. Wer jahrelang ausschließlich seinen Körper trainiert, der verlernt es, durch sein Gesicht Kontakt zum Publikum herzustellen. Für Gene Kelly, der jetzt im Alter von 83 Jahren trotz mehrerer Schlaganfälle, die voraufgegangen waren, sanft und im Schlaf gestorben ist, waren die Beine niemals das einzige Werkzeug.

So sah man ihn auch in Kriegsfilmen und Melodramen, als D'Artagnan in "The Three Musketeers" (1948) und als Mörder mit Mutterfixierung in Robert Siodmaks "Chrismas Holiday" (1944). Kelly, der als Jugendlicher eine Maurerlehre begonnen und sein Körpergefühl beim Eishockeyspielen erlangt hatte, war der Proletarier unter den Tanzstars. Er äußerte einmal , Fred Astaire könne Frack und Zylinder so tragen, als sei er darin zur Welt gekommen, dagegen sehe er selbst auch in Abendgarderobe noch so aus wie ein Lastwagenfahrer. Sein Tanz, an keine bestimmte Tradition gebunden, war energisch, athletisch, kraftvoll. Um ein Stammpublikum zu finden, war er zu vielseitig und experimentierfreudig; die Popularität von Astaire hat er niemals ganz erreicht. Aber als Schöpfer von Filmmusicals, als Hauptdarsteller, Regisseur und Choreograph in einer Person, blieb er unübertroffen.

Die Tanzszenen dienten bei ihm nie dazu, über eine dümmliche Handlung hinwegzutrösten, sie waren immer ein fester Bestandteil der Dramaturgie. In größeren Zusammenhängen dachte Kelly schon als Jugendlicher, als ihn neben dem Tanzen auch das Unterrichten interessierte. Und in Hollywood wollte er nicht nur singen, tanzen und spielen, ihn faszinierte jeder Aspekt des Filmemachens. Schnell begriff er, daß die Kamera nicht der distanzierte Beobachter einer Musiknummer sein darf - sie muß mittanzen.

Bei MGM hatte Kelly die Möglichkeit, ein festes Team aufzubauen und sich von Film zu Film zu steigern. In "Anchors Aweigh (1945) trat er zusammen

mit der Zeichentrickfigur Jerry (von Tom & Jerry) auf. Er erhielt einen Sonder-Oskar für Vincente Minellis "An American in Paris" (1951), der auch sonst mit Preisen überhäuft wurde, während dem von Kelly und Stanley Donen inszenierten "Singin in the Rain" (1952) zunächst nur ein gewöhnlicher Erfolg beschieden war. Heute gilt "Singin in the Rain" als Höhepunkt des US-Filmmusicals. So viel ansteckende gute Laune und so viele unvergeßliche Musiknummern, in denen – kennzeichnend für Kellys Teamgeist – auch seine Co-Stars Debbie Reynolds und Donald O'Connor brillieren durften, hatte kaum ein anderer Film auszuweisen. Francois Truffaut und Alain Resnais zählen zu seinen Bewunderern. Die Szene, in der Kelly mit seiner unverwechselbaren, leicht heiseren Stimme das Titellied singt und dazu im Regen tanzt, hebt sich in ihrer Intimität wohltuend vom Bombast der übrigen Hollywood-Musicals ab.

1960 kam unter Kellys Leitung das erste Jazzballett an der Pariser Oper heraus, und unmittelbar darauf wurde er in Frankreich zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Sein Interesse galt jetzt fast nur noch der Regie und der Choreographie; er beteiligte sich an mehreren Versuchen, das Filmmusical wiederzubeleben, mal als Regisseur ("Hallo Dolly", 1969), mal als Darsteller ("Xanadu", 1980), und trat selbstverständlich auch als Moderator bei den "That's Entertainment"-Filmen auf. Sein Tod macht einmal mehr deutlich, daß er und Astaire

keine Nachfolger gefunden haben und wir uns vorerst mit Michael Jackson und Prince abfinden müssen.

Frank Noack



Machte (fast) alles mit den Beinen: Gene Kelly Foto: Archiv

In der Wochenzeitschrift "Die Zeit" wird Anfang Februar 1996 das Musical folgendermaßen glossiert und charakterisiert:

Der deutsche Broadway ist die Autobahn.

Busweise kreuzt das Publikum durchs Land, von Musical zu Musical.

Gestern "Cats", heute "Sunset Boulevard", morgen "Die Schöne und das Biest".

Die Zuschauer bekommen, was sie wollen: Schale Gefühle und sterbliche Melodien

Überall in Deutschland entstehen neue Musiktempel.

Klimbim macht Kasse.

Ich nenne zwei Beispiele von Musicals, die ich gesehen habe. In meinem Programm über "ANATEVKA" wird das Stück Drama mit Musik genannt. Es heißt da unter anderem:

"Ein Dorfidyll ostjüdischer Folklore also? Mit Auseinandersetzung zwischen religiösem Brauchtum und weltlichen Fortschritt. Weit mehr als das. Vor dem drohenden Menetekel staatlicher Machtpranken wird getrunken und getanzt, strotzt das Leben im Reichtum der Armut, wird gespenstischer Traumspuk beschworen, wird stille Zwiesprache mit der Liebe und 'dem da oben' gehalten. Gewissermaßen ein Bilderbuch Marc Chagalls mit den Texten von Sholem Aleichem. Keine Obenhin-Unterhaltung: Tragik löst unvermittelt die Komik ab, und Trauer wandelt sich in Heiterkeit" (so Siegfried M. Pistorius). So wird die humanitäre Geisteshaltung und die gläubige Liebe pointiert genannt.

Bei dem anderen Musical handelt es sich um "Show Boat", ein Spiel von Oskar Hammerstein nach dem Roman von Edna Ferber, Musik von Jerome Kern. In dem Programm wird informiert über das show boat, das ein schwimmendes Theater ist. Der Roman ist 1926 veröffentlicht worden. Es ging vor allem darum, den amerikanischen Neger (so im damaligen Programmheft) als organischen Bestandteil der Nation und die Rassendiskriminierung als unvereinbar mit dem zivilisatorischen Anspruch und dem menschenrechtlichen Postulat dieser Nation sinnfällig gemacht zu haben (so Dr. Stephan Pflicht im Programm). Ich zitiere aus dem Programm: "Außer Georges Gershwin hat es vor und nach Jerome Kern kaum ein weißer amerikanischer Komponist so eindringlich verstanden, die spezifischen

musikalischen Formen der afroamerikanischen Folklore nachzuempfinden und zu echtem Bühnenleben zu erwecken. In diesem Sinne ist Jerome Kerns 'Show boat' ein erster bedeutender Beitrag auf dem Weg zu einer amerikanischen Volksoper."

"Dieses Musical ist als Beginn der modernen amerikanischen Musikgeschichte bezeichnet worden. Bis heute gibt es nur wenige Musicals, die diesem Meisterwerk an die Seite gestellt werden können" (so Dr. Stephan Pflicht im Programm).

Neben den hier genannten Musicals nenne ich weitere, die ich gesehen habe, aber nicht gesondert zitiere: My Fair Lady, Annie get your Gun, Cabaret, Jesus Christus Superstar. Richard Bletschacher nennt in seinem Buch die repräsentativen Komponisten ³.

Aus der Sonderbeilage des Verlags "Der Tagesspiegel" vom 28.01.96: Das Theater des Westens in der Kantstraße wird 100 Jahre alt

1896-1996: Theater des Westens

Wie durch ein Wunder ist das Haus vom Bombenhagel der letzten Kriegsmonate verschont geblieben. Schon im Juni 1945 wurde an der Kantstraße 12 die Städtische Oper Berlin mit einem Tanzabend eröffnet. Jeder hatte mit Hand angelegt. Der Zuschauerraum wurde mit einer geteerten Plane abgedeckt, der Schutt beiseite geräumt - es konnte losgehen! Die Tänzer wurden gefeiert wie Götter. Das Leben fing von vorne an - ein Wunder!

Neubeginn hat es in diesem Hause des öfteren gegeben - die Geschichte des TdW liest sich wie ein theaterhistorischer Hintertreppenroman. Die Direktoren kamen und gingen ebenso schnell wie die wechselnden Konzepte zwischen großer Oper, klassischem Schauspiel, spektakulärer Operette, Nackt-Revue, Schwank, Boulevardstück, internationalem Gastspiel, Klamotte ... eben Theatergeschichte.



Theater des Westens

Kaum hatte sich der Vorhang nach dem einzigen Gastspiel Carusos in Berlin geschlossen, da trat die Nackttänzerin Josephine Baker durch die Bühnentür. Richard Tauber und Käthe Dorsch kreierten auf dieser Bühne berühmte Lehár-Operette "Frederike", auf die Diva Massary folgte die Ballerina Pawlowa, die Callas gab ihr Debüt in Deutschland an der Kantstraße mit "Lucia di Lammermoor" und in jüngerer Zeit gehörte die Bühne Johannes Heesters, Marika Rökk, Margit Schramm oder Hildegard Knef, Helen Schneider, Gisela May, Eartha Kitt und so weiter und so weiter ...

³⁾ Bletschacher, S. 4



Foto: Matthias Heyde

Jetzt beginnt die 100. Saison am TdW – eigentlich eine Spielzeit wie alle 99 vorher auch, denn das Rezept für den absoluten Erfolg ist noch nicht gefunden. Und daß eine Inszenierung daneben geht, nicht mit Jubel vom Publikum angenommen wird, kann und wird immer wieder passieren – das ist das Drahtseil, auf dem wir tanzen!



Also werden wir weiterhin unser Bestes geben, um diesen schönen Musikdampfer durch die Jubiläumsspielzeit zu manövrieren. Wir wollen aber auch feiern ... Wie? Das entnehmen Sie bitte dem Programm. Neben unseren vier Produktionen haben wir uns noch ein paar Überraschungen ausgedacht. Wenn man sich mit der Geschichte des TdW befaßt, beschäftigt man sich automatisch mit der Stadt Berlin, den politisch gesellschaftlichen Verhältnissen, den Trends, der Mode, dem Zeitgeist einer Epoche. Unendlich viel ist zwischen 1896 und 1996 passiert, jedoch wenn sich am Abend der Vorhang hebt, will das Publikum etwas erleben, möchte eintauchen in die

> Helmut Baumann Intendant des Theaters des Westens

Jubiläumsprogramm 1996

Inszenierungen und Sonderveranstaltungen

12.1.-25.2. Johnny Johnson

Musical Play von Kurt Weill Regie & Bühne: Fred Berndt mit:

Guntbert Warns, Anna Bolk, Heinz Werner Kraehkamp, Thomas Schendel u.v.a.





Guntbert Warns als Johnny Johnson Foto: Matthias Heyde

Johnny Johnson ist ein amerikanischer Durchschnittsmensch, der unfreiwillig in jedes Fettnäpfen tritt. Mit kindlicher Naivität stellt er Fragen, die "des Pudels Kern" treffen, und setzt damit stets unbeabsichtigt eine Lawine von komischen bis grotesken Ereignissen in Gang. Die Geschichte spielt im 1. Weltkrieg: Um seiner Freundin Minnie Bell zu imponieren, wird auch er ein "Freiwilliger". Seine pazifistische Überzeugung bringt ihn jedoch in die aberwitzigsten Situationen und ein Schuß ins Gesäß ins Lazarett. Mit Hilfe von Lachgas verwandelt er gar eine Runde von Generälen in eine kichernde Männergesellschaft. Aber auch

Naivität schützt vor Strafe nicht: Johnny Johnson kommt in ein psychiatrisches Krankenhaus und vertreibt sich und seinen Mitpatienten fortan die Zeit mit einem "Debattier-Club", der die Realität außerhalb der Anstalt aufs Witzigste kommentiert. Wieder entlassen muß er feststellen, daß nicht die "Irren", sondern die "Normalen" die Verrückten sind …

7.3.-2.6. Damn Yankees

"Im Stadion ist der Teufel los" Inszenierung: Jürg Burth & Ulf Dietrich Choreographie: Rob Marshall

Bühne: Sascha Weig Kostüme: Marianne Schmidt Musikalische Leitung: Rolf Kühn

Damn Yankees, das ist die verrückte Geschichte von Joe Boyd, dem Baseballfan, seiner Frau Meg, die unter seiner Sportbegeisterung zu leiden hat, Mr. Applegate, dem Teufel in Person, und natürlich den beiden Baseballmannschaften "Senators" und "Yankees". Joe Boyd schließt einen verhängnisvollen Pakt mit dem Teufel, um sein Lieblingsteam, die "Senators" aus Washington, endlich einmal gegen die verdammten "New York Yankees" gewinnen zu lassen. Hätte er geahnt, daß er sich hierfür um 30 Jahre verjüngen lassen muß, ein Verhältnis mit seiner eigenen Frau anfangen und schließlich fast noch im Gefängnis landen wird, dann wären die "Damn Yankees" wohl bis heute nicht geschlagen worden. Die turbulente Musical-Komödie feierte bereits am Broadway mit über 1000 Vorstellungen große Erfolge.



14.6.-7.7. 4.8.-13.10. Piraten

Inszenierung:
Helmut Baumann & Jürg Burth
Bühne & Kostüme:
John Macfarlane
Licht: Sid Ellen
Musikalische Leitung:
Caspar Richter
mit
Ralf Wolter
als General Stanley

Am besten vergessen Sie alles, was Sie bisher über Piraten gehört haben, denn bei den Piraten von Penzance geht es vollkommen anders zu! Statt wild und gefährlich zu sein, haben sie ein großes, weiches Herz; nie greifen sie einen schwächeren Gegner an, und man kann bei ihnen sogar richtig in Piratenlehre gehen. So ist auch das Waisenkind Frederic zu den Piraten gekommen. Mit 21 Jahren hat er aber als

Piratenlehrling ausgelernt und will fortan ein bürgerliches Leben führen. Er begegnet den schönen Töchtern des englischen Generals Stanley und verliebt sich sofort in Mabel, die Jüngste. Doch auch Frederics frühere Kumpane interessieren sich für die Mädchen und wollen sie überfallen ... Ob Frederic den Kampf um die schöne Mabel gewinnen kann, weshalb er plötzlich nur 5 ¼ Jahre alt sein soll und warum alle Piraten von edlen, britischen Lords abstammen, wird aber hier noch nicht verraten.

> 26.10.-31.12. My Fair Lady

Regie:

Rolf von Sydow Co-Regie & Choreographie:

Jürg Burth

Bühne: Kathrin Kegler Kostüme: Uta Loher Licht: Sid Ellen Musikalische Leitung: Volker M. Plangg / Rolf Kühn mit

Helmut Baumann und Sylvia Wintergrün

"Das Haus tobte vor Begeisterung, und Berlin kann sich vor der Welt wieder im Glanze des großen Entertainments brüsten."

DIE WELT

"Eine der schönsten Inszenierungen des Hauses." BERLINER ZEITUNG

"Das Publikum tobte, trampelte minutenlang. Einhelliges Urteil: Besser kann man Musical nicht machen." ΒZ

"Helmut Baumann spielt den Higgins als gefühlsverwirrten, saukomischen Typen. Besser geht's nimmer. Und dann diese Sylvia! Sie ist keß. Sie ist zart. Sie strahlt. So 'ne große Klappe - und sooo süß!"

BILD

"Man möchte wetten, daß diese "Lady" ein Dauerbrenner wird."

HAMBURGER ABENDBLATT

"Nicht zuletzt das fulminante Bühnenbild, die raffinierte Choreographie und die mit viel Liebe zum Detail gefertigten Kostüme setzen der grandiosen Inszenierung noch die Krone auf." SPANDAUER VOLKSBLATT

23.-25.8. Sommerfest

Von Freitag bis Sonntag will das Theater des Westens im und um das Theater herum eine Geburtstagsparty feiern. Die Gäste können sich im Festzelt mit Musik und Tanz vergnügen, im Kindertheater lachen oder einen Blick hinter die Kulissen werfen, während sie sich durchs Haus führen lassen. Im Foyer sind Gratulanten aus Berliner Theatern und Opernhäusern zu bestaunen, und jeden Abend wird nach den "Piraten" die karibische Nacht gefeiert.

19.10. Die Galanacht

Im Oktober wird es eine glanzvolle Geburtstagsgala mit Künstlern des Theaters des Westens und internationalen Gästen geben: Tanz bis in den Morgen auf dem anschließenden Ball, Schlemmen an den Buffets auf allen Etagen und Tombolagewinne. Und zwischendurch viele Überraschungen im Nachtcabaret.



<u>Sylvia Wintergrün und Helmut Baumann</u> <u>Foto: Matthias Heyde</u>

Kurt Weill

Ein Leckerbissen gegenüber den üblichen Opernprogrammen bot das Theater des Westens im Hebbel-Theater an. Es handelte sich um eine Kurt-Weill-Revue, von mir gehört und gesehen am 28. Juli 1989. Hierüber schreibt der Rezensent Hellmut Kotschenreuther im Tagesspiegel/Berlin mit der Überschrift "Entertainement" plus Zeitkritik". Das Programm informiert den Besucher ausführlich über die Stationen von Kurt Weill: Nach der Dreigroschenoper, das Exil 1933-35, schließlich das Exil in Amerika.

In dem Beitrag des obengenannten Rezensenten wird hingewiesen, wie der musikalische Beitrag von Weill identisch ist mit der politisch-sozialen Biographie der Epoche. ⁴

Aus diesem Programmheft entnehme ich den Beitrag über Kurt Weill:

Weill in Amerika

Im Herbst 1934 erreichte Weill eine Einladung Max Reinhards, der in New York das Drama "The Eternal Road" ("Die Straße zur Ewigkeit") von Franz Werfel inszenierte: Weill sollte die Bühnenmusik komponieren. Auch wenn die zurückliegenden Monate



in Paris angenehmer gewesen wären, hätte Kurt Weill dieses Angebot ohne Zögern angenommen. Mit Elan und Enthusiasmus stürzte sich Kurt Weill in das amerikanische Abenteuer.

Da sich die Proben zu "Eternal Road" wider Erwarten immer länger hinzogen, nahm der Komponist noch vor der Premiere einen weiteren Auftrag an. Mit dem Librettisten und Textautor Paul Green verfaßte er im Sommer 1936 das Antikriegsstück "Johnny Johnson". Es begründete Kurt Weills

Reputation als Broadwaykomponist, brachte aber mit nur 68 Vorstellungen keinen finanziellen Erfolg.

Auch "Eternal Road" wurde 1937 ein Mißerfolg. Zwei Jahre lang hatte Kurt Weill das amerikanische Musiktheater aus nächster Nähe studiert, hatte in Harlem nächtelang Jazz gehört und kannte die Songs und Libretti erfolgreicher Musicals fast auswendig. Am 19. Oktober 1938 kam Andersons Musical "Knickerbocker Holiday" im Ethel Barrymore Theatre heraus. Es enthält eine der schönsten Schöpfungen des Komponisten Kurt Weill, den "September Song".

⁴) Vgl. meine Auseinandersetzung mit Brecht in meinem Buch "Theater in Berlin", S. 31-40.

1941 gelingt ihm der Durchbruch mit dem Broadwaymusical "Lady in the Dark", das er zusammen mit Moss Hart und Ira Gershwin geschrieben hat. "Lady in the Dark" wird zu einem Riesenerfolg, der Weill auch finanziell vollkommen unabhängig macht. Die Premiere fand am 23. Januar 1941 im Alvin Theatre statt, Regie führte Hassard Short, Maurice Abravanel dirigierte, unter den Darstellern befanden sich Gertrude Lawrence in der Titelrolle und der spätere Hollywoodstar Danny Kaye.

"Lady in the Dark" erzählt die Geschichte von Liza Elliot, Herausgeberin einer Modezeitschrift. Eine Frau Ende dreißig, die sich in einer psychischen Krise befindet. In vier Traumszenen ("Glamour Dream", "Wedding Dream", "Circus Dream", "Childhood Dream") durchlebt sie in einer Psychoanalyse ihre problematische Situation. "Wenn 'Lady in the Dark' äußerlich die am wenigsten persönliche Partitur ist, die Weill bis dahin geschrieben hatte, so kommt sie innerlich einer unbewußten Form von Autobiographie doch sehr nahe. Nach sieben schweren Jahren … war es Weill nun wenigstens gelungen, aus seiner Musik fast jede Spur seiner musikalischen Herkunft und Erziehung zu verbannen …" (David Drew).





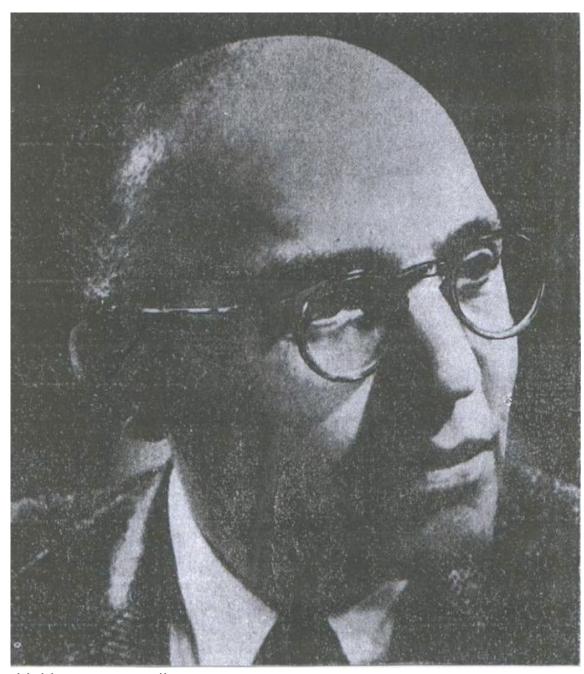


Abbildung: Kurt Weill

<u>Literatur zum Thema</u>

Als Literatur empfehle ich:

<u>Richard Bletschacher, Apollons Vermächtnis.</u> Vier Jahrhunderte Oper. Wien (Ueberreuter) 1994. Bereits erwähnt.

<u>Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Herausgegeben von Carl Dahlhaus</u> u.a. Piper Verlag München 1995.

In diesem Titel kombiniert beispielsweise der Band 5 (Puccini - Spontini) Musik- und Theaterwissenschaft. Auch in diesem Band wird das Musiktheater aus vier Jahrhunderten repräsentiert. Neben der Oper auch die Operette, das Musical und das Ballett.

Ferner:

Oskar Bie, Die Oper. Berlin 1913. Neuauflage mit einer Einführung von Carl Dahlhaus. Piper Verlag München 1988.

<u>Eckhard Henscheid, Verdi ist der Mozart Wagners.</u> C.J. Bucher, Verlag Luzern, 1979, erweiterte Neuausgabe bei Phillipp Reclam, Stuttgart 1992.

Eine Rezension über die beiden zuletzt genannten Titel bietet "DIE ZEIT" vom 1.12.1995, S. 14.

Für die Zeit von 1933 bis 1945 sollte der folgende Titel benutzt werden:

<u>Boguslaw Drewniak, Das Theater im NS-Staat.</u> Hier wird auch die Musikbühne dargestellt, und zwar auf den Seiten 282-343.

Die Opernaufführungen

Der vorliegende Band hat meine Erfahrungen und Erlebnisse mit dem "Musiktheater" zum Gegenstand. In einem früheren Titel (Theater in Berlin ganz privat, Hamburg 1995) habe ich mich über das erlebte Sprechtheater geäußert. Die Zahl der gesehenen und gehörten Aufführungen für Sprechtheater und Oper ist sehr unterschiedlich (382:62). Obwohl ich keine Fachkompetenz für Musik habe, biete ich hier meine Erlebnisse mit dem Musiktheater an. Über die jeweilige Qualität der Musik kann ich nichts aussagen. Ich arbeite historisch, d.h. ich informiere über die von mir gesehenen Aufführungen und anhand von Programmen und Rezensionen äußere ich mich über Erfolg und Mißerfolg. Aufführungen habe ich vor und nach dem Kriege gesehen. Dem Zuschauer ist nicht bewußt geworden, in welchen Formen das programmatische Angebot erfolgt ist. Man hat in der NS-Zeit Mozart, Wagner und Richard Strauss beispielsweise gehört. Daß hier aber eine bestimmte Tendenz die Auswahl bestimmt hat, mag der Zuschauer ehemals nicht zur Kenntnis genommen haben. Man fand die damaligen Opern anregend und empfehlenswert, eine Ideologie hat niemand empfunden.

Um Opernaufführungen in Berlin zu sehen, boten sich viele Möglichkeiten. Ich erwähne zunächst meine Erlebnisse nach dem Krieg seit 1945. Anfangs konnte man die Angebote der Staatsoper Unter den Linden bis zum Mauerbau 1961 wahrnehmen. Dies war ja auch vor dem Kriege möglich. Der Westberliner besuchte dann nach dem Mauerbau ab 1962 die Deutsche Oper Berlin in der Bismarckstraße (Charlottenburg), die zeitweilig als Städtische Oper im Theater des Westens untergebracht war (Kantstraße). Das Opernhaus in der Bismarckstraße ist nach der Zerbombung wieder aufgebaut worden, so daß das Theater des Westens dem sogenannten Musical bis heute zur Verfügung stand. Die Eröffnung fand hier am 30.12.1978 mit der Inszenierung des Musicals "Cabaret" statt. Während der Hitlerzeit war dieses Theater des Westens als "Volksoper" firmiert. Es gab auch viele kleine Opern in Westberlin, so die Kleine Oper in Kreuzberg.

Vor und während des Krieges galten die folgenden Angebote: Ich entsinne mich an das Theater am Nollendorfplatz unter der Intendanz von Harald Paulsen, wo ich die Operette "Fledermaus" von Johann Strauß (1938), den "Opernball" von Richard Heuberger (1938) und "Boccaccio" von Franz von Suppé gesehen habe (1938). Im Theater des Volkes, heute nicht mehr vorhanden, früher hinter dem Theater am Schiffbauerdamm, dem heutigen Brecht–Ensemble, konnte ich während des Krieges den "Vogelhändler" von Karl Zeller, "Extrablätter" von Nico Dostal und "Das große Rennen" von Guiseppe Pietri sehen. In Brandenburg an der Havel habe ich in der Spielzeit 1941/42 die Operette "Drei arme kleine Mädels" von Walter Kollo gesehen. Ebenso in dieser Stadt "Liebe in der Lerchengasse" von Arno Wetterling,

worüber ich eine nichtssagende Rezension habe. Es handelt sich um Operetten, wie auch in Berlin im ehemaligen Rose-Theater in der Frankfurter Straße die Volksoperette "Alt-Wien" von Josef Lanner angeboten worden ist. Ich habe ein Programmheft der Komischen Oper von 1936-37/ Heft 10. In diesem Heft wird der Umzug vom Theater am Schiffbauerdamm zur damaligen Komischen Oper am Bahnhof Friedrichstraße (heute Metropol-Theater) genannt. Die damals neue Komische Oper ist an einem Bauplatz an der Weidendammer Brück entstanden. Im Jahre 1929 soll das Haus modernen Verhältnissen entsprechend umgebaut worden sein. Es heißt beispielsweise in dem Programm: "Der Theaterfreund, der heute die Komische Oper besucht, soll wissen, daß vor rund 30 Jahren in diesem Hause die stärksten opernmusikalischen Eindrücke vermittelt wurden, die dem deutschen Kunstschaffen auf dem Theater zur Weltgeltung mit verhalfen."

Ich habe in diesem Haus das Singspiel "Kleiner Mann - ganz groß!" gesehen, Namen der Darsteller wie Hugo Schrader, Ruth Hellberg, Willi Rose sind den heutigen Lesern kaum bekannt. In der komischen Oper, im früheren Schiffbauerdamm-Theater, habe ich als junger Mann auch die Operette "Frauen haben das gern" von Walter Kollo gesehen. Heute ist die gegenwärtige Komische Oper Berlin-Mitte, Behrenstraße, d.h. nach 1945 ein Angebot für Opernfreunde. Meine Liste weist die dort gesehenen Aufführungen nach der Wende nach.

Es wäre eine besondere Aufgabe, das Verhältnis zwischen dem Komponisten und dem Librettisten zu bestimmen. Der Opernbesucher weiß in der Regel nicht, welcher Text der Komposition zugrundeliegt. Für mich ergeben sich dabei die folgenden Beispiele, z.B. weiß ich als 'Literatursachkundiger' die Einwirkung Hugo von Hofmannsthal auf Strauß, Puschkins auf Tschaikowskij, Gogols auf Werner Egk, wie auch Ingeborg Bachmann auf Hans Werner Henze.

Über den neuen Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin berichtet die "ZEIT" (16.02.1996) und der Tagesspiegel/ Berlin (12.02.1996). Beide Berichte sollen den Auftakt für meine Erlebnisse mit den Opernaufführungen geben.

FEUILLETON 5

Christian Thielemann: ein Senkrechtstarter mit dem Glück des Tüchtigen. 1959 in Berlin geboren; mit fünf Jahren Klavier, mit sieben Geige/Bratsche, mit zehn Orgel: " ... habe ich gedacht: noch mehr Farben ist eigentlich ein Orchester." Erste Preise bei Wettbewerben. Über seinen Lehrer Helmut Roloff Kontakte zu den Berliner Philharmonikern und deren Chef Herbert von Karajan, über den zu Hans Hilsdorf an die Deutsche Oper: privater Dirigierunterricht, die Technik des Klavierauszug-Spielens. Mit neunzehn Jahren Korrepetitor, siebzig Opern in drei Jahren. Mit Karajan auf Reisen, hier ein Cembalo, dort die Glocken im "Parsifal" oder die Bühnenmusik "Holländer". Auf der Kapellmeister-Ochsentour Karlsruhe und Hannover, 1985 Gelsenkirchen, nach Düsseldorf; 1988-92 Generalmusikdirektor in Nürnberg, Querelen wegen (zu) häufiger Abwesenheit. In Heimatstadt wie -land ein weitgehend unbekannter Fremder - um ihn zu sehen und zu hören, mußte man ihm nachreisen: 1983 ans Teatro la Fenice zu einer "Parsifal"-Premiere, nach Florenz und Turin, nach Bologna und an die Mailänder Scala. Letzten Herbst eine Aufführung aller Beethoven-Sinfonien mit der Santa Cecillia in Rom und wir konnten hören, wie gut der junge Maestro seine Partituren analysiert hatte, aber auch die Details wie den großen dialektischen Diskurs mit seinen Musikern herausarbeitete. Sein "Tristan" in Hamburg, seine "Elektra" in London: So intensiv möchte man die Musik des Musiktheaters immer hören. 1991 war er in San Francisco, 1993 an der New Yorker Met und beim Chicago Symphony Orchestra, 1994 in Philadelphia - Ende Februar/Anfang März dirigiert er in Los Angeles Beethoven, Schumann und Brahms - und Bartók. In Berlin aber und selbst in Frankfurt ereifern sich Meinungshüter, die ihn offenbar nie hörten, über qua Flüsterpropaganda verbreitete, jedoch nie verifizierte "ultrarechte" Äußerungen. In Nürnberg "flog" er raus, gewann aber den Arbeitsgerichtsprozeß; in München wollte er jetzt nicht in der dortigen Inszenierung des "Tannhäuser" debütieren - in der Branche ein häufiges Vorkommnis und daher eher eine läßliche Sünde: Der "junge Mann" hat sich bislang zwar bestens in komplizierteste Partituren, aber noch zu wenig in die Usancen der Political Correctness oder der gelächelten Lügen eingearbeitet. Er ist kein "reiner Tor" - aber ein Musiker mit jenem Maß an künstlerischem Ethos, das in unseren Tagen selbst an besten Theatern und Orchestern (leider) immer seltener wird.

H.J.H.

⁵) DIE ZEIT, 16.02.96

Fall Thielemann 6

Die Verleumdung, sie ist ein Lüftchen. Diese Textzeile aus Rossinis "Barbier von Sevilla" dürfte Christian Thielemann, dem neuen Generalmusikdirektor der Deutschen Oper, nicht unbekannt sein, wenngleich er das deutsche spätromantische Repertoire dem welschen Tand vorzieht. Nun ja, ein Gerüchle bleibt also, wenn man über Kulissengespräche und Opernhausklatsch redet. Es muß aber sein, zumal Götz Friedrich inzwischen faits accomplis geschaffen hat und der GMD-Posten nicht nur ein musikalischer, sondern auch ein politischer ist. Gerade auf diesem Terrain haftet dem 36jährigen Senkrechtstarter Thielemann, dessen dirigentische Qualitäten außerordentlich sind, Bedenkenswertes an. Auch wenn keiner der Informanten seinen Namen genannt wissen will, es mutet merkwürdig an, wenn Thielemann von mehreren Seiten – auch von nicht unbedeutenden Musikern an der Bismarckstraße – ultrarechte Äußerungen nachgesagt werden. Auch international ist die Presse darauf eingestiegen, zuletzt beschäftigte sich die "Finacial Times" unter dem Titel "Stolz und Vorurteil" mit dem Fall.

Auch aus München gibt es Interessantes zu vermelden. Dort sollte Thielemann Anfang Februar mit zwei "Tannhäuser"-Dirigaten sein Debüt am Nationaltheater geben. Kurz zuvor sagt er ab – ebenso wie der Tannhäuser René Kollo. An- geblich, weil ihm die Inszenierung von David Alden "zu undeutsch" war. Die Münchner Oper wird wegen Vertragsbruch klagen. Im April soll Thielemann an der Bismarckstraße die Neueinstudierung des "Palestrina" des von ihm hochgeschätzten Hans Pfitzner leiten. Titelrolle: René Kollo. Hoffentlich haben die beiden Herren die Inszenierung schon auf ihre rechte Gesinnung abgeklopft. Man fragt sich, ob Götz Friedrich bei seiner Entscheidung für Thielemann richtig beraten war. Sicher, das Orchester hätte ihn gerne, weil er professionell arbeitet, in Amerika gelernt hat, mit wenigen Proben auszukommen. Er hat einen lukrativen Plattenvertrag in der Tasche, im Frühjahr kommt die erste CD heraus - Musik von Pfitzner. Daran möchte man partizipieren. Schon der designierte GMD Giuseppe Sinopoli schielte nach dem schnellen Plattenruhm. Er hat sein Amt niemals angetreten. Wie lange wird Thielemann bleiben, die Deutsche Oper nur als Sprungbrett nutzen? Es gäbe deutsche Dirigenten, die man hätte aufbauen können. Ulf Schirmer, oder den jungen Marc Albrecht, der gerade als GMD in Darmstadt von sich hören macht. Friedrich wollte Thielemann. Hoffen wir für Berlin, daß er nicht ein ähnliches Debakel erlebt wie mit Rafael Frühbeck de Burgos.

bru

⁶) Aus: Der Tagesspiegel, 12.02.1996

Für mich ist jeder Abend ein Abenteuer Mit Christian Thielemann sprach Heinz Josef Herbort

<u>DIE ZEIT:</u> Herr Thielemann, die Deutsche Oper Berlin ist auf doppelte Weise Symbol des kulturellen Wollens der Stadt: In viereinhalb Nachkriegsjahrzehnten war sie musikalisches wie theatralisches Aushängeschild, nach der Wiedervereinigung muß sie heute ihre Basis und ihr Profil neben der Lindenoper und der Komischen Oper finden und verteidigen. In ihrer künftigen Position stehen Sie in der verpflichtenden Tradition eines Bruno Walter, Ferenc Friscay oder Lorin Maazel. Fünf Kilometer weiter wirken freilich auch zwei andere Dirigenten. Wie steht es mit dem Kontakt dahin, etwa zu Daniel Barenboim?

Christian Thielemann: Ich möchte das distanzierte Gleichgewicht zwischen Zusammenarbeit und Wettbewerb nicht noch verkomplizieren - aber ich war Barenboims Assistent, wir kennen uns gut genug, so daß wir keine Berührungsängste brauchen. Musiker wollen immer nur an der gleichen Seite des Stricks ziehen – auf der Gegenseite sind die Allianzen viel zu stark und gefährlich. Wir können nur miteinander, nicht gegeneinander arbeiten. Jedes Haus wird seine eigene Farbe besitzen dürfen und müssen. Aber die eigene Farbe kann nur im Kontakt untereinander gesichert sein – sonst haben wir plötzlich die gleiche und vielleicht auch gar keine. Es bedingt freilich auch eine annähernd gleiche Behandlung durch die Politik, gleiche Chancen – keine Privilegien-Gunst nach Gutsherrenart.

<u>DIE ZEIT:</u> Im Vorgeplänkel um ihre Berufung nach Berlin hängte man Ihnen ein Schildchen um, Sie seien konservativ und besäßen nur ein schmales Repertoire, das Sie sehr häufig wiederholten.

<u>Christian Thielemann:</u> Weshalb wiederholte ich das Repertoire - Beethoven, Brahms, Schumann, Wagner? Weil ich glaube verstanden zu haben, daß ich dieses Repertoire auch nur annähernd begreifen kann, wenn ich es öfter mache - und öfter unterschiedlich.

<u>DIE ZEIT:</u> Die jüngeren Dirigenten neigen häufig zu einem technokratisch-kühlen Gestus. Wer Sie beobachtet, erlebt fast das Gegenteil.

Christian Thielemann: Ich habe einen leichten Hang zum Exzessiven. Ich muß mich immer bremsen. Ich bemühe mich, das zu kanalisieren, denn ich finde, daß der Kopf auch wichtig ist, und man kann nicht alles so machen, wie es der Bauch will. Ich bin dabei, mir den kühleren Kopf zu erarbeiten, was auch musikalisch zu weitaus besseren Resultaten führt; aber es ist unglaublich schwierig, da nicht kalt zu sein. Ich liebe es, zu zeigen, daß Musikmachen für mich impliziert, daß man auch einmal im positiven Sinne salopp formuliert - alle fünfe gerade sein läßt und sagt: Girls and

boys, have fun. Was mich immer unwahrscheinlich gebannt hat bei Live-Aufnahmen von Furtwängler und was für mich ein Ideal ist: daß es so unheimlich spontan klingt - und letztlich so ungeheuer kalkuliert ist. Aber ich erkenne bei ihm das Kalkulierte eigentlich erst, wenn ich ganz genau hinhöre, wenn ich versuche: Jetzt laß mal deine ganze Begeisterung für die Spannung, die der aufbaut, weg, für das tolle Accelerando oder Ritardando.

Ich liebe es, bis zu einem gewissen Punkt dem Orchester zuzuhören. Das habe ich beim Karajan gelernt. Der hat immer wieder zum Orchester gesagt: Hört doch aufeinander. Ältere Musiker haben mir das auch vom Furtwängler berichtet. Wenn der erste Oboer oder der Konzertmeister etwas serviert, dann kann es sein – und ich gebe es offen zu – , daß ich vielleicht einen Teil meiner Interpretation nicht umwerfe, aber modifiziere.

Für mich ist es das schlimmste, wenn ich nicht den Kontakt bekomme zu den Musikern. Das allerschönste hingegen ist es, wenn mir ein Orchester seine Seele zeigt. Dann gehe ich darauf ein, denn ich finde: Es ist ein Wechselspiel, eine ganz sensible Angelegenheit. Ich fühle mich manchmal sehr diktatorisch, weil ich oft genug schon ganz genau weiß, was kommt, und mir viele Dinge

völlig mißfallen; aber ich sage mir: Laß sie doch mal dir was anbieten, und sei nicht so autokratisch; laß doch mal was entstehen. Natürlich bekommt man von jedem Spitzenorchester anderes geboten - und so probiert man auch anders. In Chicago etwa muß man Präzisionsfragen nicht mehr behandeln; da braucht man nicht zu sagen: Das ist nicht zusammen. Die wollen von Ihnen ganz andere Sachen sehen. Die gucken einen alle nur an und sagen: Was macht er mit seiner linken Hand. Die gehen mit wie ein Maserati, wenn man das Gaspedal antickt. Aber wenn man sie enttäuscht, ist es bitter. So ist es für einen Dirigenten immer ein wahnsinniges Abenteuer: herausbekommen, was da in dem Orchester steckt.

<u>DIE ZEIT:</u> Mir fiel auf, daß Sie einige Instrumente anders setzen als gewöhnlich.

<u>Christian Thielemann:</u> Ich finde es interessant, wenn man ein Stück des öfteren macht, auch einmal die Sitzordnung zu verändern: Die Musiker hören einander anders. Und man selber wird viel freier, weiß, was man machen kann. Ich gehöre zu den Leuten, die Abendmusizierer sind. Alles zu sagen in der Probe halte ich für nicht gut. Ich finde, daß man die Musiker dazu kriegen muß, daß sie am Abend ein Selbst-Wollen an den Tag legen. Ich möchte nicht das Gefühl haben: Man liefert am Abend das Geprobte ab. Für mich ist jeder Abend ein Abenteuer.

<u>DIE ZEIT:</u> Sie schlagen häufig außerordentlich weit der musikalischen Zeit voraus. Das hat aber auch gelegentlich heikle Konsequenzen ...

<u>Christian Thielemann:</u> Ja, daß es manchmal nicht zusammen ist. Ich habe durchaus von Orchestern die deutliche Bitte zu hören bekommen, präziser zu schlagen, deutlicher, durchgehender. Ich gehe gern diese Risikos ein. Denn das Zusätzliche

kommt in diesem Vorausdirigieren. Ich kann klangliche Dinge aus dem Orchester herausholen, wenn ich bewußt unklar bin.

DIE ZEIT: Wäre das nicht auch durch entsprechende Probenarbeit zu erreichen?

<u>Christian Thielemann:</u> Da können Sie quatschen, solange Sie wollen. Für meinen Begriff ist die Probe unter anderem dafür da, daß Sie mit dem Orchester abchecken, wie sie auf den mehr oder minder persönlichen Schlag reagieren. Und es kommt hinzu: Am Abend sind die Musiker ganz anders in ihrer Konzentration. Gerade diese Unterschiede sind das große Abenteuer jeden Abends.

<u>DIE ZEIT:</u> Ihnen geht der Ruf voraus, mit der zeitgenössischen Musik nicht auf vertrautestem Fuße zu stehen. Wo liegt da Ihre Hemmschwelle?

Christian Thielemann: Es gibt gar keine. Ich habe auf der Bratsche wie auf dem Klavier sehr viel zeitgenössische Musik gespielt. Es ist leider oder speziell bei mir so gekommen, daß ich in der Oper, wo ich begonnen habe, erst in den letzten fünf Jahren das Wagner- und Strauß-Repertoire vorgesetzt bekam. Das hat mich intuitiv ungemein fasziniert. Wenn man "Meistersinger" und "Lohengrin" in Berlin hat machen können, "Tristan" in Hamburg, "Rosenkavalier" an der Met und "Elektra" in London, dann wird man dafür wieder eingeladen - und plötzlich gilt man als "Experte". So fehlt einem Zeit für die Beschäftigung mit dem ganz Neuen, in das man sich ungeheuer hineinknien muß. So auch kann nur ein Eindruck entstehen, der einfach falsch ist. Ich hatte ein Angebot für die "Soldaten" - ich habe es aus diesen Gründen abgelehnt. Ich habe also einen Nachholbedarf.

Aber wenn Sie es ganz genau nehmen: Ich habe in Rom Petrassi gemacht, an der Scala Donatoni, in Nürnberg etliches Zeitgenössisches in den Konzerten - natürlich nicht mit dieser Schwerpunkt-Häufigkeit. Im übrigen haben wir für Berlin in jedem Jahr in meinen Konzerten ein oder zwei absolut neue Stücke fest vorgesehen. Aber ich möchte mit dem Orchester durch alle, durch alle Stile gehen, alle Epochen mit Ausnahme der Barockmusik und des Italienischen gemeinsam beharken. Ich werde zudem so viele Aufführungen hören wie möglich - denn für mich ist es wichtig, informiert zu sein.

DIE ZEIT: Aber so oft werden Sie doch gar nicht da sein ...

<u>Christian Thielemann:</u> Ich glaube, Sie irren. Ich habe auf sechs Monate unterschrieben. Ich sehe das etwas anders, als es gemeinhin gemacht wird. Die spezielle Berliner Aufgabe reizt mich so ungeheuer, daß ich mir gesagt habe, wenn ich die "Frau ohne Schatten" in Berlin dirigieren kann mit diesem famosen Orchester, mit Sängern, die ich weiß Gott nicht überall bekomme - warum soll ich dafür nach London reisen? Und ich hätte gern Leute neben mir, die ebenfalls gewillt sind, sich länger zu binden. Es hat keinen Zweck, dieses Gehampele von "Jeden Tag einen anderen". Ganz ohne kann und darf es nicht sein - aber in einem eher

minimalen als maximalen Maße. Aber finden Sie mal einen Mann, der es gewohnt ist, an den großen Zentren seine Summen zu verdienen und dabei keine Verantwortung für einen bestimmten Bereich zu haben. Es geht mir nur um Qualität.

<u>DIE ZEIT:</u> Das sagen sie alle. Aber was passiert denn, wenn ein hinzukommender Dirigent bei einer "Don Giovanni"-Probe plötzlich die Ouvertüre wirklich mit einem Allabreve beginnt?

<u>Christian Thielemann:</u> Der oder die soll es doch machen – die wesentliche Frage ist, ob er oder sie es überzeugend macht. Die Musiker kennen die Stücke bis ins kleinste Detail; wenn es anders sein soll, muß Überzeugungsarbeit geleistet werden. Bloßes Befehlen bringt nichts.

Wenn wir gute Musiker sind, legen wir uns nicht gegenseitig herein. Im Ernstfall sitzen alle auf der Stuhlkante - weil wir uns selber und unsere ureigene Existenz riskieren. Ich begreife mich als "Kapellmeister", und ich ärgere mich sehr, daß dieses Wort einen so negativen Touch bekommen hat. Ich sage: Kapell-Meister, in dem Sinne, daß man das Orchester im Griff hat - ein conductor, einer, der führt, und zwar nicht irgendwohin, sondern zu einem von allen ins Auge gefaßten und beabsichtigten Ziel. Die Meisterschaft eines Dirigenten zeigt sich im täglichen Umgang mit seinen Musikern.

Das ganze Brimborium um den Namen: Ich bin kein uneitler Mensch; aber es hat sich heute die Selbstgefälligkeit und Überheblichkeit dermaßen ausgedehnt; so kann es nicht gehen. Ich bemühe mich darum, einen anderen Weg zu gehen, und der kann nur zurückgehen zu mehr Demut - Demut vor dem, was Sie machen dürfen, Respekt vor den Musikern, mit denen Sie arbeiten. Was nicht bedeutet, daß man sich alles gefallen läßt, im Gegenteil. Aber beim Musizieren möchte ich von den Leuten Mitarbeit haben, mit ihnen arbeiten. Das ist etwas ganz Unabdingbares.

DIE ZEIT: Wann wird die Praxis Sie verdorben haben?

Christian Thielemann: Das kann ich nicht voraussehen. Ich hoffe: nicht so bald. Ich bin kein worcoholic in dem Sinne, daß ich jeden Tag und an verschieden Stellen etwas machen muß. Ich habe sehr oft viele Termine hintereinander - aber ich brauche auch meine Zeit für Privates. Die Inspiration kommt nicht nur aus der Musik, sondern sehr oft aus ganz anderen Dingen, aus der Lektüre, aus dem Museumsbesuch, aus den Dokumenten der Vergangenheit. Man muß sich hüten, zu einem Fachidioten zu werden. Man muß immer wieder neu das Staunen lernen. Wenn Sie in die Gesichter älterer Musiker schauen: Die staunen noch, über ein Ritardando etwa oder über eine schöne Stelle. Da muß und darf man ruhig zu den Musikern sagen: Ist das nicht wunderbar? Und dann lachen sie und sagen ja - und wir sind eines Sinnes. Ich hoffe, daß es mir erspart bleibt, jemanden zu treffen, dessen erloschenes Gesicht sagt: Mein Gott, seit dreißig Jahren immer den selben Kram!

DIE ZEIT: Woran liegt es, wenn Musiker frustriert sind?

Christian Thielemann:

Wahrscheinlich daran, daß es zu wenig Dirigenten gibt, die Musiker wirklich begeistern können. Auf der anderen Seite passiert es natürlich oft genug, daß es an einem Abend beim Dirigenten nicht so richtig hinhaut. Aber ich glaube: Ein Musiker, ein richtiger Musiker "will". Bei einigen mag es manchmal verschüttet

sein, durch private Probleme oder auch Friktionen, wie sie in jeder Kommunität auftreten. Etwas Generelles möchte ich da nicht sehen.

<u>DIE ZEIT:</u> Es gibt nicht wenige, vor allem jüngere, Mitmenschen, die eine stärkere Betonung darauf legen wollen, daß Kunst, Theater, Oper, Musik als Amüsement betrachtet und behandelt wird.

Christian Thielemann:

Natürlich wollen wir uns auch unterhalten in der Oper, und ich will es versuchen. Aber ich begreife mich da sehr als Traditionalist: Das Theater als moralische Anstalt ist zwar aus der Mode gekommen - aber ich will nicht ganz darauf verzichten. Und wenn wir Qualität zu definieren versuchen, kommen wir an dem moralischen Anspruch nicht vorbei. Dabei ist, auch wenn es schrecklich altmodisch klingt, ein gewisses geistiges und intellektuelles Niveau unabdingbar. Sonst können wir den ganzen Laden schon bald zumachen.

<u>DIE ZEIT:</u> Sie müssen heute wahrscheinlich damit rechnen, Oper demnächst über Internet anbieten zu können.

<u>Christian Thielemann:</u> Das werden wir dann auch schon noch schaffen - selbst wenn ich in Mathe nicht so gut war. Aber anschließend kommen wir doch auf die Schriftsteller und Philosophen, vor allem auf die großen Komponisten zurück.

Über den Generalmusikdirektor der deutschen Oper Christian Thielemann hatten die Zeitungen "DIE ZEIT" und der Berliner "Tagesspiegel" geschrieben (1996). Thielemann ist als Senkrechtstarter beschrieben worden (S. 17), und es ist die Frage gestellt worden "Wie lange wird Thielemann bleiben, die deutsche Oper nur als Sprungbrett zu nutzen?" (S. 19)

"DIE ZEIT" vom 27. Mai 2004 bringt in einem Beitrag von Claus Spahn die Aussage: "Die Deutsche Oper ist zur Zeit keine Traumadresse für Künstler. Als Dirigent mag Thielemann stark sein, als Leiter eines grossen Hauses war er schwach. Zu selten stand er am Pult, zu sehr hat er sich in Machtkämpfe verhakt, anstatt eine künstlerische Linie zu etablieren. Sein querköpfiger Abgang passt dazu". Kirsten Harms, die vom Theater Kiel kommend, die Deutsche Oper im September als

Intendatin übernehmen wird, und bis 2011 leiten soll, hätte schon viel erreicht, wenn mit ihr wieder Ruhe einziehen würde. (DIE ZEIT, 27. Mai 2004)

Thielemann ist also davongestapft, die Diva hatte keine Lust mehr und hat den Rücktritt erklärt, so heißt es in der Zeitung. Kirsten Harms stellt fest, dass sie in Berlin keinen Luxusliner übernimmt. Diese Frau ist geübt im Kampf um knappe Mittel, dies kann heute als richtige Entscheidung verstanden werden. Man darf hoffen, dass ihr die Balance zwischen der Avantgarde der Deutschen Oper in der Bismarckstrasse und den Publikumsrennern gelingt.

Wenn ich meine Erinnerungen schreibe, so ist folgendes vorauszuschicken: Da ich kein Musikfachmann bin, ist der Zugang zur Oper für mich auf zwei Wegen möglich gewesen:

- 1. In meiner Jugendzeit bot ich mit meinem Marionettentheater Opern an,
- 2. Die spätere berufliche Beschäftigung mit der Literatur bereitete mir den Zugang zu bestimmten Opern. Hierfür Beispiele:

Die "Zauberflöte" wurde von mir durch das Marionettentheater angeboten, ich kannte den Text, sang bestimmte Partien (Arien) und sah später (1982) diese Oper im Deutschen Opernhaus Berlin. Ebenso war für mich der "Freischütz" von Bedeutung: Aufführungen in den Jahren 1936 – 1967 – 1982 nahm ich in der öffentlichen Oper wahr. Während des Krieges sah ich den Freischütz in der damaligen Volksoper 1936 (Theater des Westens). Wozzek und Dantons Tod gaben mir literarisch den Anstoß für die Opern von Alban Berg und Gottfried von Einem. Mehrfach habe ich "Lulu" von Alban Berg gesehen, die Tragödie von Frank Wedekind konnte ich 1982 im Schiller-Theater sehen. Also hier der Zusammenhang zwischen Sprechtheater und Oper. Der Besuch der Oper ist Tradition. Man geht in die Oper, da man glaubt, gebildet zu sein. Außerdem ist es bis heute eine Frage des Prestiges. Man besucht besonders die klassischen Opern von Beethoven, Mozart und Wagner. Gegen andere Opern, wie die von Alban Berg oder Henze, hat der Konsument auch heute Vorbehalte. Ich meine, daß der Opernbesuch von den sogenannten höheren Schichten des Volkes wahrgenommen wird, andere Schichten des Volkes haben an der Oper kaum Anteil und Interesse. Das Gegenteil hat mir niemand bewiesen. Die frühere Volksbühne in den 20er Jahren hatte versucht, das Volk für die Oper zu gewinnen. Dies ist nach meiner Meinung nicht gelungen.

Für den Westberliner ergaben sich folgende Möglichkeiten für einen Opernbesuch: Den Vorrang hatte das Deutsche Opernhaus in der Bismarck- straße (Charlottenburg). Wie das Schiller Theater in der Bismarckstraße war dieses aus einer Konkurrenz heraus mit der Deutschen Staatsoper Unter den Linden entstanden. Als Westberliner mußte man viele Unbequemlichkeiten in Kauf nehmen, wenn man die Oper Unter den Linden besuchen wollte. Nach der Wende waren beide Opernhäuser ohne Beschränkung für alle zugänglich. Es gab während des kalten Kriegs auch kleine Opern in Westberlin, die hier nicht besonders aufgezählt werden sollen. Vorübergehend während des Krieges bot das heutige Theater des Westens die "Volksoper" an. Dies nahm man zur Kenntnis, besuchte diese Oper, zumal das Deutsche Opernhaus in der Bismarckstraße von Bomben

zertrümmert war. Als junger Mensch kannte ich das frühere Deutsche Opernhaus, ich habe u.a. Rudolf Bockelmann in Erinnerung.

Es handelt sich zunächst um Aufführungen, die meine Eltern gesehen haben. Namen der Regisseure und Sänger waren mir bekannt. Eine Stellungnahme zu den Opernaufführungen kann ich nicht abgeben.

Opernaufführungen in der Freien Volksbühne in den 20er Jahren

<u>Titel</u>	<u>Ort</u>	Komponist	Dirigent	<u>Datum</u>
Così fan tutte	Oper am Königsplatz	Mozart	Georg Szell	12.09.1925
<u>Madame</u> <u>Butterfly</u>	Oper am Königsplatz	Puccini	Selmar Meyrowitz	12.02.1926
<u>Othello</u>	Staatsoper am Platz der Republik	Verdi	Georg Szell	13.03.1923
Orpheus in der Unterwelt (Operette)	Theater am Bülowplatz	Offenbach	Theo Mackeben	19.06.1928
<u>Fidelio</u>	Staatsoper am Platz der Republik	Beethoven	Otto Klemperer	05.11.1928
<u>Der fliegende</u> <u>Holländer</u>	Staatsoper am Platz der Republik	Wagner	Fritz Zweig	15.03.1929
<u>Die</u> <u>Fledermaus</u>	Staatsoper am Platz der Republik	Johann Strauß	Karl Rankl	18.09.1929
Die heimliche Ehe	Staatsoper am Platz der Republik	Domenico Cilmarosa	Fritz Zweig	14.03.1930

Opernbesuche seit 1930 in der Jugendzeit und während des Krieges

<u>Titel</u>	<u>Ort</u>	Komponist	<u>Dirigent</u>	<u>Datum</u>
<u>Der Jasager</u>	Staatsoper am Platz der Republik	Kurt Weill (Brecht	r)Prof. H. Martens	07.12.1930
<u>Lohengrin</u>	Theater der Jugend	Wagner	Hans Phillip Hofmann	Spielzeit 1934/35
<u>Der Zigeuner-</u> <u>baron</u>	Theater der Jugend	Johann Strauß	Alois Melicher	Spielzeit 1934/35
<u>Carmen</u>	Theater der Jugend	Georges Bizet	Georg Vack	Spielzeit 1934/35
<u>Der</u> <u>Bettelstudent</u>	ebenda	Karl Millöcker	Georg Vack	Spielzeit 1935
<u>Tannhäuser</u>	Theater der Jugend	Wagner	Hans Phillip Hofmann	Spielzeit 1936
<u>Die lustigen Weiber</u> von Windsor	<u>r</u> ebenda	Otto Nicolai	Georg Vack	Spielzeit 1936
<u>Tannhäuser</u>	Volksoper im Theater des Westens	Wagner	Hanns-Udo Müllei	13.04.1936
<u>Martha</u>	Volksoper im Theater des Westens	Fr. v. Flotow	Walter Hoch- tritt u. Werner Albrecht	nicht bekannt
<u>Aida</u>	Staatsoper unter den Linden	Verdi	Leo Blech	13.04.1936
<u>Das</u> <u>Rheingold</u>	ebenda	Wagner	Robert Heger (Tietjen)	13.05.1939
<u>Götter-</u> <u>dämmerung</u>	ebenda	Wagner	Robert Heger (Tietjen)	27.05.1939

<u>Der Rosen-</u> <u>kavalier</u>	Staatsoper Wien	Richard Strauss	Rudolf Moralt	05.09.1941
Frauen haben das gern	_Wiener Volksbühne	Walter Kollo	Karl Meisse	Sept. 1941
<u>Madame</u> <u>Butterfly</u>	Volksoper Berlin	Puccini	Gustav König	10.02.1941
<u>La Traviata</u>	Staatsoper (zur Zeit am Königsplatz)	Verdi	Hans Lenzer	10.10.1941
Cavalleria Rusticana	Staatsoper s.o.	Mascagni	Hans Lenzer	07.02.1942
<u>Bajazzo</u>	Staatsoper s.o.	Leoncavallo	Hans Lenzer	07.02.1942
<u>Don Carlos</u>	Staatsoper unter den Linden	Verdi	Hans Lenzer	12.03.1943

Aufführungen nach dem Krieg

<u>Titel</u>	<u>Ort</u>	Komponist	<u>Dirigent</u>	<u>Datum</u>
1954 ff.	_			
Eugen Onegin	Deutsche Staatsoper Unter den Linden	Tschaikowskij	Joh. Schüler	16.10.1954
Ballettabend: L'indifferent oder Der Bildraub	Städtische Oper Berlin (West)	Hans Haug	Reinhard Peters	17.04.1956
<u>Die Dame</u> <u>und das Einhorn</u>	ebenso	Jacques Chailly (Ballettlibretto von Jean Cocteau)	Reinhard Peters	17.04.1956

<u>Die Entführung aus</u> <u>dem Serail</u>	Städtische Oper Berlin (West)	r Mozart	Wolfgang Martin (Heinz Tietjen)	09.11.1956
<u>Ballett:</u> <u>Gajaneh</u>	Deutsche Staatsoper Unter den Linden	Aram Iljitsch Chatschaturjan		04.01.1957
Ballett: Le sacre du printemps	Städtische Oper Berlin (West)	r Igor Strawinsky	Richard Kraus	17.03.1958
Maratona di danza	ebenso	Hans Werner Henze	Richard Kraus	17.03.1958
<u>Ballett:</u> <u>Orphée</u>	Städtische Oper Berlin (West)	r Franz Liszt	Ernst Märzendorfer (Tatjana Gsovsky)	
<u>Die letzte Blume</u>	ebenda	Nicolas Nabokow	ebenso	
<u>Joan von</u> <u>Zarissa</u>	ebenda	Werner Egk	Robert Wolf ebenso	09.02.1959
<u>Der fliegende</u> <u>Holländer</u>	ebenda	Wagner	Christian Vöchting (H. Tietjen)	g 24.10.1959
<u>1962 ff.</u>	_			
<u>Don Giovanni</u>	Deutsche Oper Berlin (Bismarckstr.)	Mozart	Johannes Schüler (Carl Ebert)	27.01.1962
<u>Atlantida</u>	Deutsche Oper Berlin (ebenda)	Manuel de Falla	Eugen Jochum (Gustav Ru- dolf Sellner	13.02.1962
<u>Macbeth</u>	ebenda	Verdi	Mario Rossi (Sellner)	15.10.1963
<u>La Bohème</u>	ebenda	Puccini	Heinrich Hollreiser (Barlog)	24.08.1964
Ballett: Die sieben Todsünden der Kleinbürger	ebenda	Brecht/ Weill	Hans Wallat (Gsovsky)	17.10.1964

Dessins pour six	ebenda	Tschaikowskij	ebenso	17.10.1964
<u>Labyrinth der</u> <u>Wahrheit</u>	ebenda	Edgar Varèse	ebenso	17.10.1964
<u>Die Entführung aus</u> <u>dem Serail</u>	ebenda	Mozart	Hans Zanotelli	01.05.1965
<u>Fidelio</u>	Deutsche Oper Berlin	Beethoven	Richard Kraus (Sellner)	07.09.1968
<u>Anatevka</u>	Theater des Westens	Jerry Bock	Dalibor Brazda	18.01.1969
Simon Boccanera ⁷	ebenda	Verdi	Lorin Maazel (Sellner)	12.06.1969
<u>Die Hochzeit des</u> <u>Figaro</u>	ebenda	Mozart	Hans-Martin Rabenstein (Sellner)	02.12.1969
<u>Aschenbrödel</u>	ebenda	Rossini	Moshe Atzmon	27.12.1969
1970 ff.				
Moses und Aron	ebenda	Arnold Schönberg (Sellner)	Bruno Maderna	27.02.1970
Tosca ⁸	ebenda	Puccini	Lorin Maazel (Barlog)	19.09.1970
<u>Der Rosen-</u> <u>kavalier</u>	Theater des Westens	Richard Strauss	Josef Krips (Sellner)	30.09.1970
Pique Dame	ebenda	Tschaikowskij	Hans Hilsdorf (O.F. Schuh)	21.12.1970
<u>1971 ff.</u>				
Così fan tutte ⁹	ebenda	Mozart	Hans Martin Rabenstein (Carl Ebert)	05.02.1971
<u>Manon</u> <u>Lescaut</u>	ebenda	Puccini	Lorin Maazel (Barlog)	03.03.1971
<u>Der junge Lord</u>	ebenda	Hans Werner	Reinhard	27.08.1971

⁷) in italienischer Sprache ⁸) in italienischer Sprache ⁹) in italienischer Sprache, siehe auch Komische Oper 1991

		Henze	Peters	
<u>Madame</u> Butterfly	ebenda	Puccini	Hans Hilsdorf (Sellner)	27.11.1971
1972 ff. Elisabeth Tudor	ebenda	Wolfgang Fortner	Gerd Albrecht	31.10.1972
Don Carlos 10	ebenda	Verdi	Leif Segerstam (Sellner)	15.12.1972
1973 ff. Ariadne auf Naxos	ebenda	Richard Strauss	Heinrich Hol- reiser (Sellner)	28.04.1973
<u>Ballett:</u> <u>Paths</u>	ebenda	Kasimierz Serocki	Michael Heise	13.05.1973
Interference Concertante	ebenda	Frank Martin	Michael Heise	13.05.1973
<u>Ein-Dor</u>	ebenda	Zvi Avni	Michael Heise	13.05.1973
Walk apart - Step together	ebenda	Carlos Suprinach und Zvi Avni	Michael Heise	13.05.1973
<u>Der Barbier von</u> <u>Sevilla</u>	Deutsche Oper Berlin	Rossini	Reinhard Peters	05.10.1973
<u>Der Türke in</u> <u>Italien</u>	ebenda	Rossini	Caspar Richter	03.11.1973
<u>Der Revisor</u>	ebenda	Werner Egk	Reinhard Peters (O.F. Schuh)	16.11.1973
1974 ff.				
Die Ent-führung aus dem Serail	Deutsche Oper Berlin	Rossini	Reinhard Peters	20.04.1974
<u>Tod in</u> <u>Venedig</u>	ebenda 	Benjamin Britten	Gerd Albrecht	23.10.1974

¹⁰⁾ in italienischer Sprache

Boris Gudonow	ebenda	Mussorgskij	Gerd Albrecht	26.10.1974
1975 ff. Schwester Angelica 11	ebenda	Puccini	Gerd Albrecht	18.06.1975
Der Mantel 12	ebenda	Puccini	Gerd Albrecht	18.06.1975
<u>Gianni</u> <u>Schicchi</u>	ebenda	Puccini	Gerd Albrecht	18.06.1975
<u>Die Dorf-</u> <u>sängerinnen</u>	ebenda	Valentino Fioravanti	Caspar Richter	27.11.1975
<u>1976 ff.</u>				
Eugen Onegin	ebenda	Tschaikowskij	Gerd Albrecht (Barlog)	25.04.1976
<u>Kinkakuji</u>	ebenda	Toshiro Mayuzumi	Caspar Richter (Sellner)	27.06.1976
Wir erreichen den Fluß	ebenda	Hans Werner Henze	Christopher Keene (Schlöndorf)	08.10.1976
<u>1977 ff.</u>				
<u>Salome</u>	ebenda	Richard Strauss	Klaus Peter Seibel (Wieland Wagner)	16.05.1977
<u>Cardillac</u>	ebenda	Paul Hindemith	Marek Janowski	11.10.1977
<u>Die verkaufte</u> <u>Braut ¹³</u>	ebenda	Friedrich Smetana	Hans Martin Rabenstein	21.10.1977
Show boat	Theater des Westens	Jerome Kern	Wolfgang Peters	24.10.1979

¹¹⁾ in italienischer Sprache
12) in italienischer Sprache
13) vgl. 1943 Staatsoper Berlin. 1991 Komische Oper.

Opernbesuche nach der politischen "Wende"

<u>Titel</u>	<u>Ort</u>	<u>Komponist</u>	<u>Dirigent</u>	<u>Datum</u>
<u>Der fliegende</u> <u>Holländer</u>	Deutsche Oper Berlin	Wagner	Siegfried Köhler	27.03.1990
Die lustigen Weiber von Windsor	Deutsche Oper Berlin	Otto Nicolai	Hans Martin Rabenstein	09.05.1990
<u>Der Barbier von</u> <u>Sevilla</u>	Deutsche Oper Berlin	Rossini	Hans Martin Rabenstein	30.05.1990
Rigoletto 14	Deutsche Oper Berlin	Verdi	Johann M. Arnell	29.01.1991
Così fan tutte	Komische Oper	Mozart	Joachim Willert	16.05.1991
Fidelio 15	Deutsche Staatsoper Berlin Unter den Linden	Beethoven	Heinz Fricke	25.09.1991
<u>Die Verkaufte</u> <u>Braut</u>	Komische Oper	Smetana	Christoph Albrecht von Kamptz(Harry Kupfer)	13.10.1991
Zar und Zimmermann	Deutsche Oper Berlin	Lortzing	Hans Hilsdorf	21.12.1992
<u>Jenufa</u>	Deutsche Staatsoper Berlin Unter den Linden	Leos Janacek	Hans E. Zimmer	13.02.1994
<u>Das Märchen vom</u> <u>Zaren Saltan</u>	<u>ı</u> Komische Oper	N. Rimski- Korsakow	Simone Young (Harry Kupfer)	22.05.1994

¹⁴⁾ in italienischer Sprache, vgl. Wiener Volksoper 1941. 15) vgl. Deutsche Oper Berlin, 07.09.1968.

Zahlenmäßige Auflistung der von mir gesehenen Opernaufführungen

Vor und während des Krieges	18
Nach dem Krieg ab 1954	7
Nach dem Krieg ab 1962	6
Nach dem Krieg ab 1968	4
Nach dem Krieg ab 1970	4
1971	4
1972	2
1973	4
1974	3
1975	4
1976	3
1977	3
	<u>62</u>
Nach der Wende	10
insgesamt	<u>72</u>

Im Sprechtheater habe ich 386 Aufführungen gesehen (vgl. mein Buch "Theater in Berlin – ganz privat. Hamburg 1995).

Marionettentheater und Oper

Daß ich das Sprechtheater dem Operntheater vorziehe, habe ich in meinem Buch über das Theater in Berlin gesagt ¹⁶. Daher sind meine Erfahrungen mit der Oper geringer als die Erlebnisse mit dem Sprechtheater. Ich habe gesagt, daß ich aus zwei Gründen den Opernbesuch wahrgenommen habe (vgl. S.25). Nunmehr einzelne Beispiele: Zunächst handelt es sich um die "ZAUBERFLÖTE", diese Oper habe ich, natürlich in Auswahl, mit meinem Marionettentheater angeboten. Ich habe diese Oper dann am 30.04.66 in der Deutschen Oper Berlin gehört und gesehen, der Dirigent ist damals Eugen Jochum gewesen, die Inszenierung hatte Gustav Rudolf Sellner besorgt.

Ich beschreibe das Programm mit den entsprechenden Beigaben. Diese Beschreibung trifft in der Regel auf die anderen Programme der Deutschen Oper Berlin zu.

Das Programm enthält, wie üblich, die Auflistung der Mitwirkenden, die Inhaltsangabe und Fotos der an der Oper wirkenden Kräfte. Eine saubere Darstellung zur Information. Als Beigabe bietet das Opern-Journal einen Aufsatz über die Bühnenlandschaft der Zauberflöte mit vielen Bildern aus früheren Aufführungen des 18. Jahrhunderts. In einem Sonderblatt äußert Horst Georges, der verantwortliche Herausgeber der Beiblätter, in seinen Bemerkungen, wie dieses vieldeutige Werk als Märchenspiel seinen ethischen Gehalt des deutschen Idealismus wie Lessings Nathan, Schillers Don Carlos und Goethes Iphigenie zum Ausdruck bringt ¹⁷. "Durch Mozart wird man ein besserer Mensch", schreibt Ferenc Friscay ¹⁸. Und an anderer Stelle heißt es: "Mozart ist einer der Größten, die je auf dieser Erde gelebt haben. Er erkannte, daß in der Oper das Wort und die Geste dem Primat der Musik unterzuordnen ist. Durch sie konnte er alles vollendet ausdrücken. … In der Zauberflöte hat Mozart den Ausdruck für Menschenliebe und Weisheit gefunden." ¹⁹

In dem zitierten Buch von Bletschacher (Wien 1994) wird eine Ausein- andersetzung mit dem Textdichter Schikaneder geleistet. Ich zitiere in diesem Zusammenhang aus diesem Buch den bekannten Philosophen Hegel: "Am Schluß wird vom tiefsinnigsten Meisterwerk des abendländischen Musiktheaters gesprochen (d. i. Die Zauberflöte, S. 227).

Über Mozart ist natürlich viel geschrieben worden. Als Konsument stelle ich fest: Ich habe das Theaterstück 'Amadeus' von Peter Shaffer im Schiller Theater gesehen (1982). Ich habe Wolfgang Hildesheimers Buch über Mozart zur Kenntnis genommen. Über das Theaterstück im Schiller Theater sagt u.a. Friedrich Luft (Die Welt, 13.07.1981), daß der Titel des Stückes irreführend ist, denn es geht um Mozart nur in zweiter Hinsicht. Im Mittelpunkt steht Salieri, mit dessen Mordvision an Mozart der Autor spielt.

¹⁶) Benno Schmoldt, Theater in Berlin, Erfahrungen und Erlebnisse - ganz privat. Hamburg 1995.

¹⁷) Vgl. auch die Oper von Rimski-Korsakow: Das Märchen vom Zaren Saltan, gesehen am 22. Mai 1994 in der Komischen Oper.

¹⁸) Gedenkbuch. Rembrandt Verlag Berlin 1964, S. 48.

¹⁹) Gedenkbuch (ebenda).

Auch im Berliner Tagesspiegel ist der 'Reißer' Amadeus von Karena Niehoff besprochen worden (14.07.1981). Daß Mozart die zweite Geige spielt, wird auch hier gesagt. Interessant mag für den Theaterliebhaber sein, daß in Berlin Boy Gobert den Salieri gespielt hat (Bombenrolle für den Hausherrn), in München ist es Walter Schmiedinger gewesen.

Aus dem Programm dieses Stückes bringe ich im Folgenden Auszüge zur Information über Mozart: 1830 verfaßt Puschkin ein dramatisches Gedicht unter dem Titel "Mozart und Salieri", indem Salieri als Mörder Mozarts dargestellt wird. 1898 vertont Rimski-Korsakow diesen Einakter.

ERSTE SZENE IM ZIMMER Salieri:

Gerechtigkeit: Hier unten gäbs sie nicht -Doch gibt es sie auch nicht da oben. Das ist - wie eine Tonleiter - so einfach. Ich liebe Kunst, solang ich denken kann. Als ich ein Kind war und die kleine Orgel Erklang in unsrer alten Kirche, Da lauscht ich, lauschte, fand kein Ende Und süße Tränen weint ich unwillkürlich. Den eitlen Freuden hab ich früh entsagt. Was nicht Musik betraf in allem Wissen -Mich ließ es kalt; voll Eigensinn und Stolz Verwarf ich alles und ergab mich der Musik allein. Der erste Schritt ist schwer Und lang der erste Weg. Doch ich bestand Die frühen Stürme. Handwerk machte ich Zum sichren Sockel meiner Kunst. Ich übte mich im Handwerk: meine Finger Gehorchten bald ergeben meinem Ohr, Sie spielten mühelos. Die Klänge tötend, Sezierte ich Musik wie einen Leichnam. Die Harmonien maß ich mit der Algebra. Erst dann, erfahren in der Wissenschaft, Genoß ich selig meine Phantasien. Ich komponierte; doch insgeheim für mich, Noch wagt ich nicht an Ruhm zu denken. Wie oft nach zwei, drei Tagen Einsamkeit, In der ich Schlaf und Essen ganz vergaß, Entzückt im Reiche meiner Schöpfung schwelgte, Verbrannte ich mein Werk, sah kalt, wie meine Gedanken, die von mir gebornen Klänge Im Brand zerfallen, wie ein Rauch vergehn,

Was rede ich? Das große Glück erschien Und gab uns neue Rätsel auf (Bezaubernd schöne, tiefe Rätsel) -Vergaß ich da nicht, was ich früher wußte Und was ich liebte, inbrünstig vertrat, Und folgte ich ihm nicht entschlossen nach, Ein Wanderer, der in die Irre ging Und ohne Widerspruch jetzt umgekehrt? Beharrlich, unermüdlich und mit Nachdruck Verschaffte ich mir schließlich hohen Rang Im unbegrenzten Raum der Kunst. Mir lächelte Der Ruhm, und in den Herzen vieler Menschen Vernahm ich meiner Werke Widerklang. Das war das Glück; ich war berauscht Von meiner Arbeit, vom Erfolg, vom Ruhm, Auch von der Arbeit, vom Erfolg der Freude Und der Genossen in der wunderbaren Kunst. Nein! Nie empfand ich Eifersucht und Neid. Nein! Niemals! Nicht, als Puccini Die großen Ohren in Paris bezauberte, Und nicht, als ich die Anfangsklänge Der Iphigenie zu ersten Male hörte. Wer wagt zu sagen, daß der stolze Salieri Ein würdeloser Neider jemals war, Ein Wurm, von allem Volk getreten, Der elend sich von Staub und Erde nährt. Kein Mensch! ... Doch heute - sag ich selber - heute Bin ich ein Neider. Ich bin neidisch: tief Und qualvoll neidisch bin ich. - O Himmel! Ist das gerecht, mit deiner hohen Gabe, Unsterblichem Genie - zu lohnen nicht Verzehrend heißer Liebe, dem Entsagen, Der Arbeit und dem Fleiß und dem Gebet? Jedoch den Kopf des Toren zu erleuchten, Des faulen Müßiggängers ... O Mozart, Mozart!

HEREIN MOZART.

Mozart:

Aha! Du sahst mich schon! Ich wollte dich Mit einem kleinen Einfall überraschen.

Salieri:

Du hier? - Schon lange?

Mozart:

Eben komm ich an.

War unterwegs, dir etwas vorzuspielen,
Da hör ich plötzlich - ich steh vor dem Wirtshaus Spielt einer Geige ... Nein! Salieri! Freund!
Du hast bestimmt noch nichts Verrückteres
Gehört ... Ein blinder Geiger spielt im Wirtshaus
Voi che sapete. Wie er spielt, ein Wunder!
Ich bring ihn dir, ich konnt nicht anders,
Lab dich an seiner Geigenkunst.

Komm herein!

HEREIN EIN BLINDER ALTER MIT GEIGE.

Von Mozart spielt uns vor.

DER ALTE SPIELT EINE ARIE AUS "DON GIOVANNI". MOZART LACHT.

Salieri:

Darüber kannst du lachen?

Mozart:

Ach, Salieri!

Lachst du nicht selber auch darüber?

Salieri:

Ich lachte nicht, wenn mir ein schlechter Maler

Des Raffael Madonna überschmiert.

Ich lachte nicht, wenn mir ein Scharlatan

Mit seiner Parodie den Alighieri foppt.

Verschwinde, Alter!

Mozart:

Nein, noch nicht: hier nimm, Trink erst noch auf mein Wohl.

DER ALTE GEHT.

Mir scheint, Salieri,

Du bist heut schlecht gelaunt. Vielleicht komm ich

Ein andermal.



Genie & Salierismus

Wunderbar wäre es, könnte man Genies an ihren Hutgrößen erkennen. Oder an der Menge des Gedruckten. Ordnung muß sein. Nehmen wir an, man wählte sie in früher Jugend aus, auf Grund von Tests, um den Koeffizienten ihres geistigen Wachstums zu bestimmen.

Zu Puschkins Zeiten gab es viele Experten, die wußten, wie man etwas Talentiertes oder Großes schreibt. Die besten Spezialisten arbeiteten in der Zensur und in der Dritten Abteilung. Man empfahl den Schriftstellern Ergebenheit gegen den Monarchen, Nationalbewußtsein, Verherrlichung der Siege der russischen Waffen. Genaue Rezepte waren verordnet - von Beeckendorff, Uwarow, Nikolai I. persönlich. Ihre Forderungen sind aufrichtig. Sie sind nicht nur Beschützer, sondern auch Ästhetiker. Sie wissen, wie man es besser, begabter, eindrucksvoller, eingängiger macht, kurz, sie kennen das wie.

In unserer Jugend wußten wir alle, daß wir große Wissenschaftler, Forschungsreisende werden würden, unwichtig was eigentlich, Hauptsache groß, wir glaubten, etwas Bedeutendes vollbringen zu müssen. Wir suchten Beispiele, lasen die Biographien verschiedener Genies und waren darauf aus, herauszubekommen, wie das gemacht wird. Wie sie es geworden waren. Im Grunde war das auch Salierismus - der versteckte Wunsch, das Geheimnis der Genialität zu ergründen. Wir steckten alle einmal in der Haut Salieris. (Daniel Granin, 1971)

Zuweilen also gilt für Genie und Scheingenie ein gleiches an Wirkung: Die Nachwelt, noch unsicher in ihrer Wertung, wird zum dankbaren Abnehmer aller seiner Leidenszeichen - wie sie uns überliefert sind -, die sie mit selbstgerechter Befriedigung registriert, als hätte sie ihrem Helden bessere Lebensbedingungen bereitet als die Mitwelt, ohne darauf zu kommen, daß im Fall des Scheingenies das Unverständnis ja gerade als schöpferisches Movens und zudem als thematische Nahrung vorausgesetzt wurde. Die Nachwelt bewegt sich erschauernd zwischen den Ruinen dessen, was sie als den heroischen Kampf des Genius betrachtet, und meint, der Persönlichkeit als Schlüssel zu seinem Werk zu bedürfen, bedient sich indessen der Persönlichkeit als Puppe, die sie mit den Gewändern seines Werkes bekleidet. Und siehe da: Sie passen. Die Biographien haben Maßarbeit geliefert; je größer der zeitliche Abstand, desto mehr Freiheit des Kombinierens und des Ausschmückens war ihnen gegeben.

Dem wahren Genie aus psychologisch unerforschten und unerforschbaren Epochen, also vor der Französischen Revolution, passen die Gewänder nicht. Weder Haydn noch Mozart lassen sich befriedigend rekonstruieren, bei vielen der Früheren haben wir noch nicht einmal die Puppe und versuchen mühsam, im Nebel tastend, anhand von Daten und Fakten, zu errechnen, "wie es gewesen sein muß." Gewiß haben sie nicht willentlich die Spuren ihres Lebens verwischt, doch haben sie sich wahrscheinlich außerhalb ihres Werkes nicht reflektierend geäußert. Das wahre Genie kennt keine erhellende Mitteilsamkeit, womit nicht gesagt ist, daß es nicht, mitunter bis zum Exzeß, gesellig sein könnte. Doch ist diese Geselligkeit autistisch; in Wirklichkeit fehlt ihm der Schlüssel zur verbalen Kommunikation dessen, was sein Inneres bewegt, außer in seiner Kunst. Es sieht sich nicht als Zentrum des Leidens im Mittelpunkt der Welt wie das Scheingenie (Rilke: "Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt, / Ohne Grund stirbt in der Welt, / Sieht mich an"), weil es die Welt nur bruchstückweise und in subjektiver Verschiebung wahrnimmt. (W. Hildesheimer, 1977)

Als weitere Oper nenne ich den "FREISCHÜTZ". Anlaß für das Interesse ist auch hier mein Marionettentheater gewesen: Meine Schwester spielte Klavier, ich sang die bekannten Arien. Ich kann hier nicht aus der Erinnerung einen Vergleich der verschiedenen Angebote von 1936 – 1967 – 1982 ziehen. Einzelheiten entnehme ich den beigefügten Materialien der Programme.

Die Programme der Oper "Der Freischütz" 1967 und 1982 unterscheiden sich dadurch voneinander, daß das Programm von 1982 ausführlicher auf die früheren Umstände und auf die gegenwärtige Wertung (durch Adorno) eingeht. So ist das Programm von 1982 für den Opernfreund eine Genugtuung, sich zu informieren. In

dem beigefügten Journal wird durch Adorno darauf hingewiesen, daß der Freischütz als die deutsche Nationaloper gilt, und zwar mit größerem Anspruch als die Meistersinger von Wagner. Bei Adorno heißt es: "Geschichtlich gilt der Freischütz als das geläuterte deutsche SingspielWährend aber in der Zauberflöte die Singspielererbschaft ein Welttheater stiftet, auf dem oben und unten, Opera seria, Couplet, Lied, Ziergesang und aufgeklärte Mystik gleichwie zum letztenmal im runden Kosmos sich zusammenfinden, ohne Riß zwischen dem Bereich Sarastros und dem Papagenos, zieht der Freischütz aus dem Singspiel die Kraft des Unvermittelten, Disparaten." ²⁰

Über die historischen Hintergründe wird in dem Buch von Bletschacher berichtet, die Vermutung zur Entstehungsgeschichte des Freischütz gewinnt historische Farbe (S. 248/49).

Fidelio: Sinnbild der deutschen Klassik

"FIDELIO" ist für viele Opernbesucher, so auch für mich, die beispielhafte Oper der Deutschen Klassik. Hierin geht es um das klassische deutsche Ideal der Brüderlichkeit und der Freundschaft. So soll über diese Oper meine Erfahrung mitgeteilt werden.

Die Oper <u>Fidelio</u> von Beethoven, seine einzige Oper, habe ich nach der Wende in der Deutschen Staatsoper gesehen (25.09.1991) und vorher in der Deutschen Oper Berlin am 07.09.1968. Ich stimme der Aussage von Romain Rolland zu, daß "die große klassische Humanität" des Werkes wie ein Denkmal eines besseren Europas steht. Ich zitiere aus dem Programm von 1991, und zwar aus dem Beitrag von Günter Rimkus (1970):

"Diese große klassische Humanität des Fidelio, seine bewegenden Ideen, seine aktivierende evolutionäre Kraft erwächst aus den lebensvollen Charakteren des Werkes, die in einen konkreten historischen Raum gestellt sind, den der Französischen Revolution mit ihrer Losung "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit"", gab, wie dem Gesamtschaffen Beethovens, auch seiner einzigen Oper die entscheidende Basis." ²¹

Und in dem Programm von 1968 heißt es:

"Seine Leonore ist ein Denkmal für die Nöte der Zeit, für die geknechtete nach Freiheit verlangende Seele – ein ungeheures Crescendo vom Leiden zur allerhöchsten Freude, über Kämpfe und Hoffnungen hinweg, ein Aufstieg aus dem Abgrund mitten in den Himmel" (ohne Seitenangabe).

Diese inhaltlichen Aussagen entsprechen meinen eigenen Konzeptionen, wie ich sie in der Literatur bei Schiller oder Lessing gefunden habe (z.B. Don Carlos und Nathan).

Dieser Eindruck ist beispielsweise bei der Uraufführung in Wien (20.11.1805) nicht vorhanden gewesen. Die Oper Fidelio ist damals negativ bewertet und vom

-

²⁰) Journal ebenda

²¹) Ohne Seitenangabe

Spielplan abgesetzt worden. Die mehrfache Umarbeitung hat sich dann u.a. auf die damalige französische Revolutionsmusik gestützt. Der Gefangenenchor dürfte eine der ergreifendsten Szenen der Oper sein, von Romain Rolland als das Kleinod des ersten Aktes bezeichnet. Auf die Handlung braucht nicht näher eingegangen werden. Im Programmheft von 1969 heißt es hierüber, daß das Wesentliche des grauenvollen Schicksals des Strafgefangenen Florestans und die aufopfernde Treue und Liebe seiner Frau ist. Dieser Oper kann ich aus humanistischen und humanitären Gründen zustimmen.

Meine Zustimmung finde ich bestätigt in dem Buch von Bletschacher (Wien 1994), wenn es hier u.a. heißt:

"Mit Beethovens einziger Oper 'Fidelio' beginnt eine neue Epoche in der Geschichte des Musiktheaters. Aus dem Geist des neuen Zeitalters nach der französischen Revolution geboren, steht sie als ein Dreh- und Wendepunkt am Beginn des neuen Jahrhunderts" (S. 241). Und an einer anderen Stelle wird der Geist Schillers bestätigt: 'Alle Menschen werden Brüder' (S. 242).

In ähnlicher Weise hat mich Puccinis <u>Tosca</u> beeindruckt, gesehen am 19.09.1970 in der Deutschen Oper Berlin. Auch hier die Gemeinsamkeit der Liebenden. Über die Musik kann ich als Laie wenig sagen, ich zitiere aus dem Opern-Journal: "In dem Hinweis auf das Wahrhaftige hat Puccini einen wesentlichen Zug seiner Kunst gekennzeichnet. Das 'Wahrhaftige' der musikalischen Zeichnung der Gefühle setzt eine Realistik der Handlung, ihrer Situationen und Charaktere voraus." Und an einer anderen Stelle wird der Bildhauer Adolf von Hildebrand (1847-1921) zitiert:

"Wenn sich Musik und Drama verbinden sollen, so kann das nur auf dem Boden einer Situation geschehen, welche einen inneren Vorgang anregt. Mit dem Eintritt der Musik werden wir soweit aus der Außenwelt gezogen, als wir in das musikalische Element untertauchen. Dem Worte wird seine Gestalt genommen, da die Musik sie übernimmt. Um der Musik ihre natürliche Gewalt zu geben, muß aber die Situation derart sein, daß sie einen natürlichen Boden für ein musikalisches Sich-Ergeben darstellt; sie muß soweit sein, daß sie sich nicht nur zum Wort zuspitzen kann, und so allgemein, daß die Musik noch ein durch den Gedanken unberührtes Terrain unter sich fühlte. Es lassen sich nun Situationen schaffen, die den musikalischen Keim in sich tragen und sich zugleich auf das Wort abzweigen, dann läuft Musik und Wort parallel. Es läßt sich aber kein Drama aus lauter solchen Situationen aufbauen. Das Drama verlangt einen Zusammenhang der Außenwelt, welcher nicht aus inneren Vorgängen allein besteht."

Gerade dieses hier von seinem Zeitgenossen Adolf von Hildebrand dargelegte Problem musikdramatischer Gestaltung <u>hat Puccinis 'Tosca' bestimmt</u> und dieser seiner Oper ihre musikgeschichtliche Bedeutung gegeben.

Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Komponisten

Die Oper "Wozzeck" hat mich bis heute fasziniert. Ich kenne den Text von Büchner, und die Musik von Alban Berg bedeutet mir bis heute 'sozialistische Agitation'. Für mich ist die Verbindung von Wort und Ton in dieser Oper gelungen. Ich zitiere aus dem Buch von Bletschacher (S. 409): "Und dennoch haben wir uns noch immer nicht gewöhnt an den grellen, erschreckenden Hilfeschrei, der immer wieder in ein Verstummen abstürzt, an diese so unsentimental formulierte, niemals geschwätzige Musik, die sich Satz für Satz von dem scharf gezeichneten Text leiten läßt und doch die Leerräume des Schweigens, aus denen Büchners schroffe Wortinseln ragen, erfüllt mit atmendem Mitgefühl für die wehrlosen Opfer und mit beißendem Hohn für deren Peiniger."

Wie "Wozzeck" ist auch "<u>Lulu"</u> ein Meilenstein in der Entwicklung neuer Kompositionsprinzipien ²² . In Lulu soll der spezifische Ton der 20er Jahre unseres Jahrhunderts sein, u.a. durch die Aufnahme des Saxophons in die Partitur ²³ . Das ist heute sicher eine Selbstverständlichkeit, damals eine Neuerung.

Über die Oper "Don Carlos" von Verdi, gesehen am 15.12.1972 in der Deutschen Oper Berlin, kann man als Literaturwissenschaftler viele Ausführungen machen. Wie ist der Weg von Schillers Don Carlos zu Verdis Oper beschaffen? Worte oder Musik? - Wer hat den Vorrang? Verdi hat sich für das szenische Wort entschieden (Journal, S. 8). Schiller soll von Verdi mehrfach eine Veroperung erfahren haben: Jean d'Arc, Die Räuber (1847), Luise Millerin (1849). Im Jahr 1867 konnte die Uraufführung von Verdis Don Carlos stattfinden. Im Journal heißt es: "Vieles, was bei Schiller steht, hat sich für Verdis Oper als ungeeignet erwiesen." Ich habe diese Oper am 15.12.1972 gesehen.

Ich habe die Oper "Wozzeck" von Alban Berg zweimal gesehen und gehört, und zwar am 29.04.69 in der Städtischen Oper Berlin und am 09.07.78 in der Deutschen Oper Berlin. Die Tragödie von Georg Büchner habe ich nicht gesehen; ich glaube, daß sie in Berlin nach 1945 nicht aufgeführt worden ist – dagegen beispielsweise in Stuttgart 1976, inszeniert von Alfred Kirchner. Ebenso ist das Stück in Frankfurt am Main von den beiden aus der damaligen DDR kommenden Regisseuren Manfred Karge und Matthias Langhoff inszeniert worden, und zwar mit dem Titel "Marie, Wozzeck". "Alles zielt auf das Sexualproblem innerhalb einer Männergesellschaft", so schreibt Rolf Michaelis in der Wochenzeitschrift "DIE ZEIT" am 21.11.1980. Es handelt sich nach Michaelis nicht um eine wehmütige Geschichte von Liebe, Eifersucht, Tod, sondern um ein Spiegelbild der Wirklichkeit.

Ich habe die Oper als Ganzheit gesehen; im Sprechtheater, wie in Stuttgart, gab es beispielsweise zwei Wozzecks, d.h. es ist ein psychologischer Privatmann und

²²) Bletschacher, S. 411

²³) ebd. S. 411

eine sozial konkrete Version geboten worden. So konnte Benjamin Henrichs schreiben: "Eine spannende Kurzfassung und eine etwas langweilige Langfassung derselben Geschichte ("DIE ZEIT" 1976)". Er folgert, daß dies nicht funktionieren kann und auch nicht funktioniert. Eine Schizophrenie-Studie und eine Sozialrevolution scheinen nicht zusammen- zupassen. Diese Fragmente waren in der Oper von Alban Berg für mich nicht erkennbar. Wozzeck als Liebender und Leidender ist für mich durch die Oper dargestellt, wie es Büchner beabsichtigt hat. Die Heillosigkeit des Weltzustandes ist für mich durch die Oper erkennbar geworden.

In der Büchner-Ausgabe von 1963 (Darmstadt) heißt es in der Einleitung von Werner Bödekamp: "Für das Theater wurde Büchner wirklich erst in den 20er Jahren durch Männer wie Piscator, Brecht, Jessner, Fehling gewonnen. Aber erst durch die Oper von Alban Berg hat der "Wozzeck" Weltruhm erworben" (S. 34).

Zu den Programmen der von mir gesehenen Aufführungen:

Am 14.12.1925 erfolgte die Uraufführung der Oper in Berlin unter Erich Kleiber. Es gab bisher noch keine atonalen Werke in der traditionellen viersätzigen Form. Es ist die dichterische Sprache in eine musikalische umgesetzt worden, und zwar in beglückender Erfüllung (so schreibt Willi Reich im Programmheft 1961).

In dem Programmheft von 1969 sind die "Bemerkungen zu einer Wozzeck-Aufführung 1929 von Alban Berg" abgedruckt. Es heißt u.a.

"Schon die Notwendigkeit, von den 26 losen, teils fragmentarischen Szenen Büchners eine Auswahl für mein Opernbuch zu treffen, hierbei Wiederholungen, soweit sie musikalisch nicht variationsfähig waren, zu vermeiden, weiter diese Szenen eventuell zusammenzuziehen und aneinanderzureihen, und sie gruppenweise in Akte zusammenzufassen, stellte mich - ob ich wollte oder nicht - vor eine mehr musikalische als literarische Aufgabe, also vor eine Aufgabe, die nur mit den Gesetzen der musikalischen Architektonik zu lösen war und nicht mit denen der Dramaturgie" (Programmheft S. VII).

Und im Programmheft von 1976 heißt es von Alban Berg:

Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des Wozzeck die Kunstform der Oper reformieren zu wollen.

Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebt mir in dem Moment, wo ich mich entschloß, eine Oper zu schreiben, nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes vor, als dem Theater zu geben, was des Theaters ist. Das heißt also: die Musik so zu gestalten, daß sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, in jedem Augenblick bewußt ist. Eine absolute, in der Struktur so reiche, das dramatische Geschehen noch so treffend illustrierende Musik hätte nicht verhindern können, daß sich, schon nach einer kleinen Anzahl von auf diese Weise komponierten Szenen, das Gefühl musikalischer Monotonie bemerkbar gemacht durch hätte, ein Unlustgefühl, das die Serie von einem Dutzend Zwischenaktmusiken, die formell auch nichts anderes böten, als die Erfüllung der

Konsequenzen einer solchen musikalisch illustrierenden Schreibweise, nur noch eine bis zur Langeweile gesteigerte Verschärfung erfahren hätte. Und Langeweile ist doch das Letzte, was man im Theater empfinden darf?

Indem ich nun der gebieterischen Forderung, auch musikalisch jeder dieser Szenen, jeder der dazugehörigen Zwischenaktmusiken (sei es in Form von Vor-, Nach-, Überleitungs- und Zwischenspielen) sowohl ihr eigenes, unverkennbares Gesicht als auch Abrundung und Geschlossenheit zu geben, gehorchte, ergab

sich von selbst die Heranziehung alles dessen, was eine solche Charakteristik einerseits und Geschlossenheit andererseits verbürgt; die vielbesprochene Heranziehung alter und neuer musikalischer Formen, und zwar auch solcher, sonst nur in der absoluten Musik verwendeten.

Ihre Einbeziehung in das Gebiet der Oper mag in mancher Hinsicht und in einem so großen Ausmaß ungewöhnlich, ja neu gewesen sein; ein Verdienst aber war es, nach dem, was ich hier gesagt habe, nicht! So daß ich die Behauptung, ich hätte mit derlei Neuerungen die Kunstform der Oper reformiert, entschieden zurückweisen kann und muß.



Da ich aber durch diese Erklärung mein Werk selbst nicht verkleinern will, was ja andere, die es nicht so gut kennen, viel besser besorgen können, will ich gerne etwas verraten, was ich dennoch als mein ausschließliches Verdienst ansehe:

Mag einem noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie alles streng und logisch "gearbeitet" ist, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt …, von dem Augenblick an, wo der Vorhang sich öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letzten Male schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt - keinen, der von etwas anderem erfüllt

ist, als von der weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden Idee dieser Oper, und das – glaube ich – ist mir gelungen!

Das Programmheft 1976 bietet Daten von Büchner und Alban Berg sowie kritische Stimmen zur Oper. Die Aufführung vom 10.11.76, die ich gesehen und gehört habe, wird in der Kritik des Tagesspiegels/Berlin mit der Überschrift bezeichnet: "Nur Routine für ein Jahrhundertwerk. Schenk inszenierte und Hollreiser dirigierte Bergs Wozzeck in der Deutschen Oper."

So schreibt der Rezensent Wolfgang Burde u.a. " … noch vermochte er Bergs spezifischen Ton einzufangen, der in der verkürzten, knappen Geste ebenso seine Entsprechung findet wie in der augenblicklichen musikalischen Verausgabung, in der Geste des Überschwangs."

Zu einem positiven Urteil kommt dagegen Sybill Mahlke (Tagesspiegel Berlin 20.04.94), wenn die Überschrift lautet "Der Fühlende unter den Zynikern. Meisterlich: Barenboim dirigiert Chereaus Wozzeck-Inszenierung."

Aus diesem positiven Beitrag entnehme ich die Anregung, daß sich der Komponist das Fragment in Prosa zu eigen gemacht hat, während er im Falle der 'Lulu' von Frank Wedekind umgekehrt die fertige Dichtung als musikalisches Torso hinterließ.

Nunmehr zu "Lulu" von Alban Berg.

Lulu von Alban Berg habe ich an folgenden Terminen gesehen und gehört: am 07.03.68 mit Karl Böhm als Dirigenten, am 31.08.68 mit Heinrich Hollreiser und am 05.03.85 mit Jesus Lopez Colos als Dirigenten. Die ersten beiden Aufführungen inszenierte Sellner, die zuletzt genannte Götz Friedrich. Alle genannten Aufführungen erfolgten in der Deutschen Oper Berlin. Neben den Programmen liegt mir das Opernjournal Nr. 7 von 1967/68 vor. Ich habe die Lulu-Tragödie auch im Schiller Theater gesehen (14.02.82) in der Inszenierung von Nicolas Brieger. Das Programm des Schiller Theaters ist ausführlich, indem es durch Beiträge die Hintergründe und Zusammenhänge der Tragödie ausleuchtet.

Über "Lulu" heißt es im zuständigen Opernjournal folgendermaßen: Musik als Sprache und Form in Alban Bergs "Lulu" Rolf Urs Ringger

Überhaupt: Der Ton des Ordinären ist kaum in einer anderen Oper musikalisch so zwielichtig eingefangen worden: er führt vom Trommelwirbel des Tierbändigers im Prolog bis zur Drehorgel als Klangkulisse im Schlußakt. Dazwischen steht die Jazzmusik als Symbol der scheinhaften Halbwelt: Saxophon, Vibraphon, Jazz-Trompeten, Sousaphon und Banjo sowie Ragtime, Tango und English Waltz evozieren das Morbid-Verschlissene insgesamt und sind nicht umsonst erstmals in der "Wein"-Arie nach Baudelaire unmittelbar vorgebildet worden.

Kein Wunder, wenn es Berg bei so vielen Fremd-Assonanzen auch zum Eigen-Zitat locken mußte. Da gibt es innerhalb der Oper die Umfunktionierungen: So wird im ersten Akt die "Gavotte" der zweiten Szene zum "Briefduett" der dritten, im zweiten Akt nimmt nach Schöns Ermordung die "Arietta" die "Canzonetta" nach dem Tod des Medizinalrates aus dem ersten Akt auf. Der Leitrhythmus des punktierten 5/4 Taktes erklingt in Lulus Extremsituationen: beim Tod des Malers, bei der Prostitution in London, aber auch versteckt als üppige Oberstimmenmelodie im Zwischenspiel vor der Theaterszene im ersten Akt. Der dritte Akt besteht – mit Ausnahme von Wedekinds Bänkellied – vollends nur aus Zitaten aus den zwei vorangehenden Akten: so wird er zur durchführungsartigen Reprise und erinnert im Verfahren an "Götter- dämmerung" mit der Verarbeitung der ganzen "Ring"-Thematik.

Hatte "Wozzeck" an zwei Stellen schon Zitate aus den frühen "Drei Orchesterstücken" aufgenommen, so erklingen in "Lulu" solche aus "Wozzeck": wie Alwa in der Theatergarderobe auf eine künftige Oper für Lulu hinweist – "über die ließe sich freilich eine interessante Oper schreiben" –, werden die zwei ersten "Wozzeck"-Takte zitiert; oder wie im zweiten Akt von Schöns Gang zur Börse gesprochen wird, erklingt derselbe C-Dur-Akkord wie in der Anfangsszene des zweiten "Wozzeck"-Aktes, wo Marie Geld für das Kind erhält. Damit sind von Berg in seiner Opernsprache solche Verfahren aufgenommen worden wie das "Figaro"-Zitat in der Schluß-Szene des "Don Giovanni" oder die "Tristan"-Reminiszenz im Schluß-Akt der "Meistersinger".

Alban Berg dürfte im 20. Jahrhundert der Komponist sein, bei dem der Pluralismus der Stilistiken am fruchtbarsten zu einem Opernwerk umgesetzt worden ist. Ihm voraus gingen so verschieden interessierte Musiker wie Mahler und Ives, ihm folgten so verschieden situierte wie Henze und Cage. Was sie aber - bei allen Unterschieden an Zeit, Lage und Rang - verbinden mag, ist die Erfahrung, welche in der Musikpublizistik übrigens erst vor Jahren erkannt worden ist: daß Stil als Kategorie eine untergeordnete Rolle spielt. Denn er wird bei all diesen – beispielhaft erwähnten – Komponisten stets wieder wahrhaft überschwemmt von der des Espressivo. Aber wenn deren Werke trotzdem nicht auseinanderfallen, dann deshalb, weil ihre Partituren durchwirkt sind vom – persönlichen Ton.

Dieser eigene Tonfall ist eben bei Berg schon früh agnostiziert worden. Daher mag auch das frühere Publikumsinteresse für Bergs Oeuvre gegenüber demjenigen von Schönberg begründet werden – abgesehen davon, daß Wozzeck und Lulu als Operngestalten im vornherein ein weiteres Interesse beanspruchen durften als die Figuren aus "Erwartung", "Die glückliche Hand" und später auch "Moses und Aron".

Was in Bergs Tonsprache als umgänglicher, vertrauter, kurz: humaner seit je mag empfunden worden sein, ließe sich tatsächlich an Einzelheiten belegen: es ist insgesamt die innigere – und vor allem auch handgreiflichere – Verankerung in den traditionellen Idiomen und Residuen. Doch durch deren rücksichtslose Kontrapunktierung hat sich in den Fibern der "Lulu"-Partitur bis heute zugleich ein Moment des Panisch-Schockhaften erhalten. Er reicht von der antibürgerlich entblößenden Freizügigkeit der Titelfigur bis zur individuell-rauschhaften Klangpalette des Musikers. Indem Berg die beiden Wedekindschen Vorlagen aus dem Fin-de-siècle bis nahe an seine Gegenwart heran transponierte - was sich in so Äußerlichkeiten zeigt wie der Ersetzung der Briefboten durchs Telephon –, hat er seiner Partitur nichts von ihrem zwitterig-irisierenden Untergrund genommen. Nicht "Salome", nicht "Elektra", sondern "Lulu" ist die Jugendstil-Oper, welche nicht nur ihre Zeit überdauerte, sondern in dieser so aufging, daß sie sie zu einer Hoch-Zeit in der Musikentwicklung zwischen Bayreuth und Darmstadt machte.

Im November 1934 kam es in Berlin zwar unter Erich Kleiber noch zur Uraufführung der "Lulu"-Symphonie, doch eine szenische Realisation war damals in Deutschland aussichtslos: Berg galt als "Kulturbolschewist". Ihrem Wesen widersprechend, setzte sich "Lulu" in die Provinz ab und wurde im Juni 1937 am Zürcher Stadttheater mit freundlichem Erfolg aufgenommen. Doch eine weltweite Ausbreitung mußte ihr

damals versagt bleiben, so daß "Lulu" erst in der Nachkriegszeit in Venedig, Essen, Hamburg von sich reden machen konnte. Wenn "Lulu" jetzt nach mehr als dreißig Jahren erscheint, dann wird nicht nur nachgeholt, was damals versäumt werden mußte, sondern wird auch der Unterschied zu Zeit, Stil und Atmosphäre sichtbar. Inzwischen ist Jugendstil geschichtlich geworden: in der Bildnerei hat er es zu Ansehen und Museumswürden gebracht; für Musik und Sprache mag er es sich noch erwerben. Als Verbindung von Bild, Sprache und Musik könnte "Lulu" – vollends dann, wenn es gelänge, den fragmentarischen dritten Akt vollenden zu lassen – heute zur Apotheose des Jugendstils werden: Fin-de-siècle im Material der Twenties und mit den Malen der Thirties. Es gibt tatsächlich kaum eine schillerndere Opernfigur aus dem ersten Drittel dieses Jahrhunderts als das Blumenmädchen aus dem Alhambra.

Da ich mich mit Büchner literarisch beschäftigt habe, hat mich die Vertonung seiner Bühnenwerke interessiert. "Wozzeck" ist hierfür ein Beispiel, Leonce und Lena ist es nicht, aber Dantons Tod, und hierüber sollen Einzelheiten bemerkt werden. Ich habe die Oper "Dantons Tod" von Gottfried von Einem an folgenden Terminen gesehen und gehört: Am 29.05.56, am 03.01.64, am 31.10.67. Als eine historische Erinnerung nenne ich die Aufführung der ehemaligen Volksbühne am Bülowplatz vom 10.10.1929. Die Inszenierung besorgte Karl damals Hans Martin, es spielten bekannte Schauspieler wie Karl Heinz Stroux und Lotte Lenia. Die Aufführung von 1956 hatte Erwin Piscator besorgt, es spielten Hans-Dieter Zeidler, Klaus Kammer und Erich Schellow. Die Programme sind wie üblich angeordnet.

In dem Buch von Bletschacher (Wien 1994) wird Gottfried von Einem ein Kapitel gewidmet, das u.a. Dantons Tod zugeordnet ist (S. 465 - 469) .

Zur Information folgt der Abdruck des Beitrags von Willi Reich aus dem damaligen Journal der Oper:

»Eine von der Glut der Zeit beleuchtete Arbeit«
Gottfried von Einem und seine Oper "Dantons Tod"
Willi Reich

Von seiner im Winter 1943/44 gemeinsam mit seinem Lehrer und Freund Boris Blacher unternommenen Texteinrichtung des Dramas, in die auch Stellen aus Briefen Büchners einbezogen wurden, sagte der damals als Musikdramaturg an der Dresdner Staatsoper wirkende Komponist: "Es war eine verzehrende, von der Glut der Zeit beleuchtete Arbeit." – Ein ihn tief aufwühlendes revolutionäres Ereignis, der am 20. Juli 1944 ausgebrochene, bald aber grausam niedergeschlagene Aufstand gegen das Hitlerregime, markierte den Beginn der Kompositionsarbeit. "Eigene Erlebnisse mit der Gestapo, die Ereignisse der Zeit und viel jugendliches Ungestüm und hohe Hoffnungen und Zukunftserwartungen flossen ineinander. Bis zum Februar 1945 war die halbe Oper geschrieben, dann wurde ich krank für viele Monate. 1946 wurde das Stück beendet. Der Nürnberger Prozeß und viele persönliche Mühsal mögen manche Farbe geliehen haben."

Der Triumph, den die Oper bei ihrer Uraufführung bei den Salzburger Festspielen des Jahres 1947 feierte und der den Komponisten mit einem Schlage weltberühmt machte, war, gewiß auch zum Teil seiner allgemein empfundenen Zeitnähe zu verdanken, obwohl Einem selbst, wie die nachfolgende Briefstelle aus dem Jahre 1947 beweist, gerade auf die überzeitlichen Elemente der Dichtung besonderen Wert legte:

"Die fast archaisch wirkende Zeichnung der Gestalten Büchners ermöglichte es mir, über die hundert Jahre weg dieses glühende Herz schlagen und fühlen und die Gültigkeit der Worte zu erkennen."

Die in diesem Geiste vorgenommene Einrichtung von Büchners Text ist nicht nur vom Standpunkt der Operndramaturgie als meisterhaft zu bezeichnen: Sie ermöglicht nicht nur das sinnvolle Hinzutreten der Musik, sondern sie bewirkt auch durch Neuordnung und Straffung der Dichtung eine äußerst plastische Darstellung der "unabwendbaren Gewalt", die schließlich auch die aus idealsten Motiven eingeleitete revolutionäre Bewegung zu Fall bringt. Das wesentliche Beispiel für diese Gestaltungsweise liefert die Gegenüberstellung der äußerst knappen einzigen persönlichen Auseinandersetzung zwischen Danton und Robespierre im zweiten Bild der Oper und die weit ins Überpersönliche emporgereckte, das fünfte Bild erfüllende Szene vor dem Revolutionstribunal. Mit genialer Diskretion sind die lyrischen Momente – in den Szenen zwischen Danton und Julie und zwischen Desmoulins und Lucile – an die "politische" Hauptlinie angeschlossen; sie steigern die menschliche Wahrhaftigkeit des tragischen Geschehens.

Bei der Betrachtung der musikalischen Formung von "Dantons Tod" wird man zunächst zwangsläufig zu einem Vergleich mit der rund zwanzig Jahre vorher entstandenen Vertonung einer anderen Dichtung Büchners geführt: mit der Oper "Wozzeck" von Alban Berg. Zwischen beiden Werken besteht aber ein prinzipieller Unterschied: Während Berg, um der losen Szenenfolge überzeugenden Zusammenhang zu sichern, ein genaues Gefüge alter und neuerfundener Formen der absoluten Musik herstellte, konnte sich Einem bei der Komposition der ohnehin dicht zusammenhängenden Szenen jeweils von musikalischen Grundimpulsen leiten lassen, die dann, entsprechend den Bühnenvorgängen, Variationen oder kontrapunktische Überschichtungen erfuhren. Ein prägnantes Beispiel für die aus musikdramatischen Gründen bedingte Verflechtung dieser beiden Gestaltungsarten bringt gleich die erste Nummer des in siebzehn "Nummern" gegliederten Werkes: Sie enthält zwei Gespräche (Danton mit Julie, Herault de Séchault mit einer Dame), die zunächst zu zwei völlig verschiedenen Motivbildungen Anlaß geben, deren spätere Kombination dann sehr reizvolle Kontrastwirkungen ergibt. Geistige und musikalische Kontrapunktik höchsten Grades findet sich in der entscheidenden Tribunalszene (Nummer 13 bis 15), in der die beiden Hauptfiguren, Danton und der Vorsitzende des Tribunals, schon durch die Art ihrer Gesangsdeklamation sehr deutlich unterschieden werden; das gleiche gilt auch von den Chorpartien der hart aufeinander prallenden Parteien des Volkes, während ostinate Rhythmen des Orchesters die ideelle Einheit der Szene wahren. Ostinate Instrumentalsätze treten überhaupt im musikalischen Geschehen oft bedeutungsvoll in Erscheinung: sie

symbolisieren gewissermaßen die Starrheit der Ideen, in die das politische Denken der Revolutionäre geraten ist, und bilden einen scharf profilierten Gegensatz zu den utopischen Abschweifungen, in denen sich Desmoulins und manchmal auch Danton ergehen. Wunderbar ist der halluzintorische Ton getroffen, der in den Reden Luciles dominiert.

Solchen musikalischen Finessen entsprechend ist auch der entschiedene Gestaltungswille des Komponisten bei der Herstellung der szenischen Großform. Über die geniale Straffung von Büchners Text hinaus wurde das Ganze sehr überzeugend und zweckmäßig in zwei Teile gegliedert, die inhaltlich etwa dem Schema Prolog - Schürzung des Knotens und Katastrophe - Epilog entsprechen. Drei große Orchesterstücke (Vorspiel, nach dem entscheidenden Entschluß Robespierres und als Einleitung der Guillotineszene) treten steigernd hinzu und tragen dazu bei, dem Ganzen jene unmittelbare Faßlichkeit und Eindruckskraft zu verleihen, die sichere Kennzeichen jedes echtbürtigen musikdramatischen Kunstwerkes sind.

Dem Verhältnis zwischen <u>Puschkin</u> und <u>Tschaikowskij</u> ist in dem Buch von Bletschacher ²⁴ ein Kapitel gewidmet ²⁵. Ich zitiere daraus:

- 1. Unbegreiflich erscheint ..., daß man durchaus auch heute noch die Behauptung lesen kann, Puschkin sei eigentlich nicht musikalisch gewesen und hat sich keiner Zeit seines Lebens um Musik bemüht (S. 272).
- 2. Der Untergang des ... Boris Godunow (d. i. von Mussorgskij) ist so unausweichlich und vorhersehbar wie das tragische Schicksal des von Spielleidenschaft zerfressenen Genieoffiziers Hermann in 'Pique Dame'. Stringenz und Klarheit sind bedeutsame Erfordernisse eines Opernbuches ... (S. 274).
- 3. In 'Jewgenij Onegin' stellt Puschkin die beiden so unterschiedlichen Verkörperungen seiner selbst, den gelangweilten Dandy Onegin und den romantischen Idealisten Lenskij einander gegenüber. Beide wissen von der Widersinnigkeit des Ehrenkodex, dem sie sich unterwerfen. Und es geschieht, daß das bessere Ich des Dichters dabei mit seinem Leben zahlt (S. 276).

Eine Information über die historischen Hintergründe des Boris Godunow bietet das Buch von Bletschacher ²⁶.

Ich habe noch die folgenden Opernerlebnisse zu beschreiben, die für mich von Bedeutung sind. Es handelt sich um Wagners "Der fliegende Holländer", gesehen am 24.10.1959 in der Städtischen Oper und am 27.03.1990 in der Deutschen Oper Berlin. Diese Oper hat für mich einen persönlichen Anspruch. Ferner ist es von Smetana "Die Verkaufte Braut", gesehen am 02.03.1943 mit Tiana Lemnitz in der Staatsoper Unter den Linden und am 13.10.1991 in der Komischen Oper. Diese Oper hat mich an den "Freischütz" erinnert, die slawische Volksmusik bestimmte hier mein Interesse. Die Oper "Cardillac" von Hindemith, gesehen am 11.10.1977 in der Deutschen Oper Berlin, hat mich interessiert wegen der Anlehnung an die Novelle von E.T.A. Hoffmann. Das Fräulein von Scuderi, eine Novelle, die ich in meinem

²⁴) Wien 1994

²⁵) Alexander Sergejewitsch Puschkin und die russische Oper, S. 272-276.

²⁶) Wien 1994, S. 339 - 343

Unterricht am Gymnasium behandelt habe. Ebenso sind für mich bedeutend gewesen: "PIQUE DAME" nach Puschkin mit der Musik von Peter Tschaikowskij (21.02.1970 in der Deutschen Oper Berlin), ebenso die Oper "EUGEN ONEGIN", gesehen am 16.10.1954 mit dem Dirigenten Johannes Schüler und Ernst Legal als Regisseur, erneut am 25.04.1976 in der Deutschen Oper Berlin. Daß ich von Richard Strauss "DER ROSENKAVALIER" nach dem Text von Hugo von Hofmannsthal sehen konnte, ist die Füllung einer 'Bildungslücke' gewesen, gesehen in Wien an der Staatsoper am 05.09.1941 und am 30.09.1990 in Berlin. Ebenso erwähne ich die Aufführung von Hans Werner Henze "DER JUNGE LORD" mit dem Text von Ingeborg Bachmann. "DER TOD IN VENEDIG" von Benjamin Britten ist natürlich für mich insofern interessant, als die Novelle von Thomas Mann zugrundeliegt. Ich erwähne zuletzt die Oper "ARIADNE AUF NAXOS" von Richard Strauss nach dem Text von Hofmannsthal, hierfür habe ich geringeres Interesse gezeigt, Text und Musik sind für mich schwierig gewesen.

Nach diesem Überblick orientiere ich mich an den zuständigen Programmen. Aus dem Programm für den "Fliegenden Holländer" entnehme ich, daß zum ersten Male eine typische Wagner-Problematik auf der Bühne erscheint. Hans Mayer spricht in dem Programm davon, daß Wagner mit dem "Holländer" die Reihe der Künstlerdramen eröffnet. "Holländer, Tannhäuser, Lohengrin haben ebensoviel Trennendes wie Gemeinsames" (ebenda). Der "Holländer" gilt ihm als die Gipfelung deutsch-romantischer Tradition. Die Namen der Sänger(innen) von 1990 sagen mir nichts, sicher aber der jüngeren Generation.

Ebenso nicht bekannt sind mir die Darsteller(innen) und Mitarbeiter der Komischen Oper. Sehr gelungen ist für mich das Programmheft der Komischen Oper, das Beiträge über den Librettisten Karl Sabir (1813-1877), von Smetana und dem redaktionellen Herausgeber Eberhard Schmidt über die slawische Heimat bietet. Zu erwähnen ist besonders, daß die Komische Oper über alle ihre Aufführungen mit Inhaltsangaben und Besetzungen informiert. Auch das Programmheft der Deutschen Oper Berlin informiert über Smetana und Sabir durch Beiträge der beiden Autoren.

Ich habe bereits auf die Oper "Cardillac" auf der Grundlage der Novelle von E.T.A. Hoffmann "Das Fräulein von Scuderi" hingewiesen. Ich habe diese Oper am 11.10.1977 gesehen. Das Programmheft weist auf die stofflichen Beziehungen zu der Novelle hin. Es heißt im Programm (S. 5): Der Schriftsteller und Journalist Ferdinand Lion, der später vor allem durch seine Thomas-Mann-Biographie bekannt wurde, schrieb 1926 das Libretto zu Hindemiths erster Künstler-Oper "Cardillac" nach dem Vorwurf von E.T.A. Hoffmanns Novelle "Das Fräulein von Scuderi". Bei dieser Aufführung handelt es sich um die Erstfassung von 1926, dies wird gegenüber der Fassung von 1952 begründet. Es wird die Problematik eines Menschen dargestellt, der ein Doppelleben führt. Ich habe in meinem Unterrichtsbericht (1955) u.a. geschrieben, daß die Interpretation der Novelle auf die Problematik der Künstlerpersönlichkeit ausgerichtet ist. Das Verhältnis von Kunst und Leben ist dabei das umfassende Thema. ²⁷ Dies trifft auch für die Oper zu. So ist im Programmheft zu

²⁷) vgl. mein Buch "Theater in Berlin - ganz privat", 1995

lesen, daß die Künstlerproblematik das eigentliche Thema der Oper wird (Journal S. 2). Eine Rezension von Sybill Mahlke im Tagesspiegel Berlin lobt die Aufführung, besonders den Beifall für den Hauptdarsteller Feldhoff. Über die musikalische Leistung kann ich, wie immer, nichts aussagen.

Ich habe darauf hingewiesen, daß Puschkin und Tschaikowskij für die Zusammenarbeit repräsentativ sind. Hierfür nenne ich die Opern "Pique Dame" und "Eugen Onegin", die ich beide gesehen habe. Ich benutze das Opernjournal der Deutschen Oper Berlin für die weitere Darstellung. Die Premiere von "Pique Dame" fand am 11.12.1969 statt, Dirigent Martin Turnowsky (mir unbekannt) und Regisseur Oskar Fritz Schuh. In diesem Journal wird u.a. über "Pique Dame" gesagt, daß die Abweichungen des Librettos vom Orginal sekundär sind gegenüber dem, was in der Musik und durch sie geschieht. In einem Beitrag von Klaus Wolfgang Niemöller wird auf das Verhältnis zwischen dem Komponisten Tschaikowskij und dem Dichter Puschkin hingewiesen, auch die Oper "Eugen Onegin" wird dabei berücksichtigt. In diesem Beitrag heißt es u.a., daß Puschkin kraft seines genialen Talents so oft die Schranken der Dichtkunst durchbricht und in das unermeßliche Reich der Musik eindringt (so schreibt Tschaikowskij 1877 an Nadjesda von Merk). Im Journal heißt es zur Erläuterung (S. 1) "Pique Dame spielt zur Zeit der Zarin Katharina, in der Petersburger Rokokogesellschaft des frühen 18. Jahrhunderts. Vor einem glanzvollen und vielgestaltigen Panorama des Gesellschaftlichen, das Tschaikowskij in faszinierender Breite entfaltet, spielen sich die Einzelschicksale ab: Das Schicksal des von Spielleidenschaft zerrissenen Offiziers Hermann, das Mädchen Lisa, das in seiner Liebe verraten wird, und der gespenstisch alten Gräfin, die das Geheimnis der Karten auf tödlich-trügerische Weise preisgibt. Der dramturgischen Vielstufigkeit der Handlung entspricht die reiche Skala kompositorischer Stilebenen, die sich von der bukolischen Idyllik eines Rokoko-Schäferspiels bis zur musikalischen Spiegelung seelischer Abgründe und Katastrophen spannt." Und an anderer Stelle wird gesagt (Journal 2, S.1): "Von den unbekannteren Opern des 19. Jahrhunderts ist uns keine mit solcher Vehemenz nach dem zweiten Weltkriege auf den Leib gerückt und in ständig zunehmenden Maße in unser Bewußtsein geraten wie Tschaikowskijs "Pique Dame", die im Begriff steht, den "Eugen Onegin" bald an Popularität zu übertreffen. Diese Oper habe ich in den folgenden Jahren gesehen:

1954 in der Deutschen Staatsoper Unter den Linden. Das ehemalige Programmheft enthält Beiträge über die Musik des "Eugen Onegin". Ich zitiere eine Stelle: "Der besondere Reiz seiner Musik aber läßt sich in drei Worte fassen; sie ist wahr, einfach und frisch. Es gibt sehr wenig künstlerische Werke, bei denen es möglich ist, ein Urteil in aller Aufrichtigkeit so knapp zu formulieren, um sich dann beim Wiedererklingen dieser Werke von neuem bestätigen zu lassen, daß dieses Urteil richtig war und seine Geltung stets von neuem erweist." ²⁸ Einige Bilder der Bühne und der Kostüme in Farben begleiten die Information, und ich beende meine Ausführungen aus dem damaligen Programmheft mit der Aussage: "Wenn von der Lieblingsoper des russischen Volkes gesprochen wird, so ist meistens nicht

²⁸) ohne Seitenangabe, von Assafjew-Glevow

Mussorgskijs 'Boris Godunow' ... gemeint, sondern Tschaikowskijs 'Eugen Onegin', dessen einfache und wahre Musik seit bald 80 Jahren frisch und unverwelkt geblieben ist und dessen beliebte Arien zu Puschkins unsterblichen Versen echtes Volksgut geworden sind, 'Eugen Onegin' gilt auch als die bekannteste russische Oper überhaupt." ²⁹

Das Programm dieser Oper von der Deutschen Oper Berlin (gesehen 1976) enthält Charakteristiken aus Puschkins "Eugen Onegin", übersetzt von Kay Borowski 1972. Die Oper "Boris Godunow" ist von Mussorgskij, nach Puschkin und gehört ebenfalls zu den bedeutenden russischen Opern (gesehen am 26.10.1974 in der Deutschen Oper Berlin). Die Oper ist nach meiner Erinnerung und aufgrund der Lektüre im Programmheft eine Chronik aus der russischen Geschichte. Die Inhaltsangabe im Programmheft kann verwirren, in einem Beitrag von Wolf-Eberhard Lewisski heißt es: "Wir verfolgen in diesem Werk die Wahl-Komödie des Boris, den Hinweis auf die Herkunft des falschen Demetrius, die Krönung, die Unberechenbarkeit des Volkes, die Wahn- vorstellungen des Zaren Boris, seine Schuldgefühle, sein Ausgeliefertsein an die Gunst der Bojaren. Wir werden nach Polen geführt, wo der falsche Dimitrij der ehrgeizigen Wojewoden-Tochter Marina begegnet, die ihn aufstachelt, als Zar in Moskau einzuziehen. Wir hören, wie das Volk nach Brot schreit, ein Irrsinniger den Boris des Mordes bezichtigt. Der Todeskampf des Boris gehört zu den eindringlichsten Szenen der Oper …"

"Auch inhaltlich-textlich gibt sich dieses Stück überzeitlich: mit den Problemen des Herrschers und seines Hofes, mit den seelischen Eruptionen und den lenkbaren Emotionen einer 'Volksseele'. Dieses Werk ist unvergleichlich wie sein Schicksal, unvergleichlich auch als ein Beispiel für die unzähligen Möglichkeiten des Musiktheaters überhaupt, unvergleichlich in seiner herben Schönheit und gewaltigen Größe, ein Werk sui generis." In diesem Beitrag wird auch die wechselvolle Geschichte der Oper berichtet: Die neue Instrumentierung stammt von Dimitri Schostakowitsch, der die Partitur von Rimski-Korsakow

geändert hat. So schreibt der Verfasser: "Die hinreißendsten Partien des Werkes … fesseln nur noch eindeutiger als bisher schon. … hat sich doch Schostakowitsch in bewundernswerter Weise zurückgehalten, sozusagen eher den Wissenschaftler als den schöpferischen Künstler in sich kultiviert, … . Es widerspricht dem, was wir als Oper zu bezeichnen uns angewöhnt haben …"

"DER ROSENKAVALIER" bezeugt wieder das Zusammenspiel von Textdichter (Hugo von Hofmannsthal) und Komponisten (Richard Strauss). Ich habe diese Oper am 30.09.1970 in der Deutschen Oper Berlin gesehen und vorher in Wien an der Staatsoper (1941). Außer den Inhaltsangaben bieten die Programme keine Informationen. Das beigefügte Opern-Journal der Oper in Berlin enthält Ausführungen von Hofmannsthal. Da heißt es zur Kennzeichnung des Werkes, daß es sich um eine gesprochene Sprache handelt mehr als sonst auf dem Theater, " … diese Sprache ist es, welche dieses Libretto zum unübersetzbarsten in der Welt macht." Ich erwähne das genannte Opern-Journal, da es Beiträge über das

_

²⁹) a.a.O.

Verhältnis von Hofmannsthal zur Oper enthält. Klaus Geitel schreibt in seiner Kritik, daß der Abschied vom "Rosenkavalier" begonnen hat. Als eine schmerzliche Entdeckung stellt er fest, daß der "Rosenkavalier" gealtert und an den Rand des lebendigen Repertoires gedrängt sei ³⁰.

Aus dem Opern-Journal für die Oper "Moses und Aron" von Arnold Schönberg erwähne ich Auszüge des Beitrages von K. H. Wörner. Diese Oper habe ich am 27.09.1970 gesehen, die Premiere fand bereits am 04.10.1959 statt. In diesem genannten Text heißt es: "Schönbergs Text darf also nicht literarisch gewertet werden. Handlung und Worte sind als Unterlage für die Musik bestimmt, einzig die Einheit des Ganzen ist der künstlerisch-ästhetische Maßstab, der hier Gültigkeit hat."

"Was die Matthäus-Passion von Bach bedeutet, als künstlerisches Werk aus dem Geiste des Christentums, das bedeutet "Moses und Aron" von Schönberg als künstlerisches Werk aus dem Geiste des Alten Testamentes: ein Glaubensbekenntnis."

"Den Stoff seiner Oper 'Moses und Aron' entnahm Schönberg dem Alten Testament … . Hier fand er … die Zwiespaltigkeit Arons, der für die Anbetung des Goldenen Kalbes verantwortlich ist."

"Alles beherrschend ist die Idee Gottes, des Allmächtigen, Ewigen und Unvorstellbarem. Die Handlung ist der Kampf um diese Idee." Mit dieser Oper hat die Deutsche Oper Berlin in Japan gastiert ³¹. Es heißt u.a., daß Säbeltänze um ein wundes Opfertier … sich effektvoll zum bühnenfüllenden Lust-Tableau (steigern), dessen moderne Realisation den Rahmen dieser gut zehn Jahre alten Inszenierung allerdings sprengt. Und in der Wochenzeitschrift "DIE ZEIT" hat Heinz Josef Herbort über die Aufführung von "Moses und Aron" im Amsterdammer Musiktheater berichtet. Es heißt (13.10.1995):

"Kein Zweifel: Arnold Schönbergs Oper ist auch ein Stück (Musik)-Theater über die bis heute dauernde Identitäts-Suche des jüdischen Volkes. Und so zeigt uns Peter Stein in seiner Amsterdammer Inszenierung auch den Aufbruch des Volkes Israel in die Wüste als zunächst im geschlossenem Kreise schreitende Prozession, die dann aber in einem Mäander ausbricht und zudem in einem Geschwindmarsch verfällt, bei dem längst nicht jeder Schritt halten kann und die Nachhut nur humpelnd die rettenden Seitenbühnengassen erreicht. Aber der Regisseur hat Arnold Schönberg weit genauer gelesen und besser verstanden."

³⁰) Tagesspiegel/Berlin, 25.09.

³¹) Zeitungsnotiz vom 01.03.1970, Tagesspiegel/Berlin

Die "leichteren" Opern

Ich beschreibe nunmehr die sogenannten leichten Opern wie "Così fan TUTTE" (Mozart), "DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL" (Mozart), "DIE HOCHZEIT DES FIGARO" (Mozart) und von Rossini "DER BARBIER VON SEVILLA". Leichtere Opern, d.h. für mich als Konsumenten ein Singspiel oder die opera buffa. Diese Opern erinnern mich an die "Fledermaus" von Richard Strauss, für den Fachmann gibt es natürlich differenzierte Unterschiede.

Così fan tutte ist eine heitere Komödie über die Schwäche des Allgemeinmenschlichen. So heißt es im Opern-Journal der Deutschen Oper Berlin: "Genußsucht, Verliebtheit, Frivolität, Untreue und Eifersucht durchdringen sich in diesem kleinen Welttheater der Verwirrungen" (S. 8). In dem Journal wird auf die Parallele zum "Sommernachtstraum" von Shakespeare hingewiesen. Und Bernhard Shaw sagt " ... ich lernte von ihm (d. i. Mozart), wie man wichtige Dinge sagen und dabei leicht und unterhaltend bleiben kann" (ebd.). Interessant ist das Programmheft der Komischen Oper, in der ich am 16.05.1991 diese Oper gesehen habe. Man kann im Erläuterungsblatt nachlesen, daß dem Inhalt der Oper eine wahre Begebenheit in der Wiener Gesellschaft zugrundelag. Und in dem Beitrag "Così fan tutte und das 18. Jahrhundert" heißt es am Schluß: "Es ist alles nur ein Scherz, völlig unglaublich und unglaubwürdig. Ist es nicht genug, wenn wir eine Ahnung (oder einen Schauder?) bekommen von der elementaren Kraft des menschlichen Gefühls, mit dem die Personen des Stückes - nicht ungestraft spielen und experimentieren? Achtzehn Jahre später wird Goethe seinen Roman "Die Wahlverwandtschaften" veröffentlichen und in durchaus nicht lustigunglaublicher Weise auf das Problem der "freien Valenzen" verweisen, die die Elemente auch in ihrer Bildung noch haben." 32 In diesem Programmheft wird auch auf den Zusammenhang der Oper "Così fan tutte" mit "Figaros Hochzeit" und "Don Giovanni" verwiesen. Ich habe beide Opern gesehen, am 02.12.1969 und am 17.01.1962. Ich zitiere aus dem Programmheft der Komischen Oper:

"Eine opera buffa sollte "Così fan tutte" nach dem Auftrag des Kaisers werden, aber im Verlauf der Handlung will das Lachen allzuoft versiegen. Die Komödie nimmt ein böses Ende für alle Beteiligten. Mit der Austauschbarkeit von Partnern - man scheut sich, diesen Begriff hier zu benutzen – hat sich auch der letzte Rest von Geborgenheit aus einer Welt verloren, die handelnden Figuren anfangs als die beste aller Welten erschienen war. … Erinnern wir uns: siebeneinhalb Jahre früher seinem Publikum in der "Entführung aus dem Serail" einen ganz entgegengesetzten Fall. Auch dort wird die Treue einer jungen Frau einer Bewährungsprobe unterzogen. …" ³³

³²) Ohne Seitenangabe

³³⁾ Ohne Seitenangabe

Zu den "leichten" Opern gehört für mich auch die Komische Oper "Der Barbier von Sevilla" von Rossini, gesehen am 30.05.1990 in der Deutschen Oper Berlin, ebenfalls dort am 05.10.1973. Mir ist aufgefallen, daß die Figur Figaro in den Opern "Der Barbier von Sevilla" (Rossini) und "Die Hochzeit des Figaro" (Mozart) auftritt. Die Oper von Rossini ist 1816 uraufgeführt worden, nachdem es Jahrzehnte vorher die entsprechende Komödie von Beaumarchais gegeben hatte. Im Opern-Journal vom Dezember 1970/71 wird auf die Umstände und Erfolge des "Barbiers von Sevilla" hingewiesen. Es ist für mich ein Thema der Musikgeschichte, daß Rossinis Barbier viele Vertonungen des Gegenstandes zur Voraussetzung hatte. In dem Beitrag von Klaus Wolfgang Niemöller im Programmheft der Deutschen Oper Berlin 1973 finde ich mich bestätigt, wenn es heißt: "Genie und Umwelt im harmonischen Einverständnis: im Barbier ereignet es sich auch heute." Die "zündende Brillanz" und die "anmutig-prickelnde Leichtigkeit" kommen dem Opernbesucher entgegen. Und im Programmheft der Deutschen Oper Berlin (1990) heißt es: "Eine bestimmte Art musizierenden Theaters, das nichts will als die Sinnlichkeit plastischer Theatervorgänge, hat in Rossinis Barbier seine konsequente Ausprägung erreicht" (S. 6).

Über Rossini lese ich in dem Buch "Opernarbeit", Inszenierungen 1963-1973, von Günter Rennert ³⁴:

"Eines ist allen Rossinis gemeinsam – vom "Türken in Italien" bis zum Meisterwerk, dem "Barbier": die alte Nummernform, der virtuose Belcanto, die unverwechselbare Orchestersprache, welche vom zartestesten Klarinettensolo bis zum Vivacissimo eines Ensembles reicht. Das alles mag auch bei anderen zeitgenössischen Komponisten zu finden sein, nicht aber die Droge eines bis zu einem Perpetuum mobile ausufernden Crescendos, zu welchem ihm ein minimaler szenischer Anlaß genügt: die Vorfreude des Mustafa auf die Begegnung mit der Schönen in der "Italienerin in Algier" oder etwa die Koketterie von Graf und Clarissa bei ihrer ersten Begegnung in "La pietra del paragone" (Die Liebesprobe), ganz zu schweigen von Rossinis Kunst, aus Nichtigkeiten Ensembles zu bauen – etwa das erste Finale im "Türken in Italien":

eine Kaskade der Eifersucht von jedem auf jeden – Krach an sich, der im Andante sostenuto zur völligen Erschöpfung führt, um sich im Allegro vivace noch einmal bis außerste zu steigern.

Das alles findet seine Krönung im "Barbier" – freilich auf dem dramaturgischen Meisterfundament Beaumarchais' – vom ersten "Piano, pianissimo" der von Almaviva für ein Ständchen gekauften Musikanten über sämtliche nur denkbaren Verwicklungen dieses Feuerwerks an musikalischem und szenischem Witz, das schließlich in das zweite Finale mündet, welches selbstverständlich zur Hochzeit des Grafen mit seiner Rosina führt, wobei der geprellte Bartolo gute Miene zum bösen Spiel macht und – so jedenfalls in meiner szenischen Version - als tragikomischer Wermutstropfen in dieser comedia assoluta alleine zurückbleibt, vor seinem Haus, das, von dem Bühnenbildner Alfred Siercke

³⁴) Taschenbuch 1974

gebaut, der Schauplatz des Ganzen war. Man denke sich eine enge Gasse in Sevilla: weiße Mauern mit rotem Ziegeldach, ein Haus, das sich in der Mitte öffnet und mit fortschreitender Handlung mehr und mehr kleine Innenräume freigibt, in denen das Geschehen – über drei Etagen durch Wendeltreppen miteinander verbunden – abrollt."

Der literarisch interessierte Leser kennt den "TOD IN VENEDIG" von Thomas Mann. Diese Novelle hat ihre Vertonung durch Benjamin Britten erfahren. Diese Oper habe ich am 23.10.1974 in der Deutschen Oper Berlin gesehen. Über Text und Vertonung läßt sich streiten. Im Programmheft der Deutschen Oper heißt es bei James Helee Sutcliffe über diese Oper: " … zu radikal für die Konservativen, zu konservativ für die Radikalen." Und der Rezensent Heinz Josef Herbort überschreibt seinen Beitrag in "DIE ZEIT" mit dem Titel "Hang zur Schönheit". Und im zuständigen Programmheft lautet die Überschrift des Beitrages von Sutcliffe "Ein revolutionärer Konservativer." In diesem Beitrag heißt es auch:

"Selbstverständlich sind diese Gedankengänge alle in Thomas Manns Novelle enthalten, aber als Überlegungen Aschenbachs in der dritten Person formuliert.

Um einen singbaren Operntext daraus zu gewinnen, mußten diese Überlegungen in direkte Rede umformuliert werden; eine Aufgabe, der die Librettistin Myfanwy Piper mit erstaunlicher Exaktheit angesichts der Größe der Vorlage nachgekommen ist. In siebzehn Bildern verteilt auf zwei Akte hat sie sich genau an Manns erzählerischen Ablauf gehalten und Aschenbachs Gedanken und Begegnungen mit Zweitpersonen zu freien Rezitativen, Ariosi, Ensembles und kurzen Duetten umgeformt."

Und der Schluß des Beitrages lautet:

"Aschenbach stirbt in seinem Liegestuhl am Strand, den Namen Tadzios auf den Lippen. Ein Orchesternachspiel vereint Tadzios A-Dur-Thema mit Apollos Lobgesang auf die Schönheit zu einer gelassenen Apotheose. "Rätselhaftes Venedig, wo Wasser und Stein sich vermählen, aber lebt fort, nicht nur geographisch sondern auch in Benjamin Brittens neuester Oper."

Der Rezensent Herbort macht auf die Schwäche der Aufführung aufmerksam, indem es heißt:

" ... über die Tatsache, daß ... von Thomas Mann leider schon alles gesagt war und der Komponist nichts Neues hinzufand ..."

Die komische Oper "Der Junge Lord" von Hans Werner Henze habe ich am 27.08.1971 in der Deutschen Oper Berlin gesehen. Das Libretto ist von Ingeborg Bachmann, die in dem Journal Notizen über diese Libretto mitteilt. Da heißt es:

" ... aber es scheint mir unmöglich zu sein, ein brauchbares Libretto zu schreiben, ohne das Phänomen Oper studiert zu haben ..."

In einer Besprechung wird diese Oper als erstrangig qualifiziert. Die Formulierung lautet:

" ... Ingeborg Bachmanns Libretto ist Kleinstadt-Idyllik, in die eine große Welt scheinbar einbricht, die sich freilich am Ende nur als ein dressierter Affe erweist,

dem die Provinz blindlings nacheiferte – zeitkritische Ironie, in biedermeierliches Kostüm gehüllt, am Schluß von tragischen Tönen eingedunkelt." ³⁵

Eine andere Oper von Henze "WIR ERREICHEN DEN FLUß", gesehen am 06.10.1976 in der Inszenierung von Volker Schlöndorf hat zu seiner Zeit Aufregung hervorgerufen. Von den Besprechungen nenne ich den Beitrag von Sybill Mahlke mit der Überschrift "Ein Sieger geht zu den Besiegten über." Die Erstaufführung in Berlin ist am 21.09.1976 erfolgt. Das Programmheft informiert ausführlich über diese Oper. Henze leistet einen Beitrag, ebenso Edward Bond. Es ist mir nicht möglich, die Besprechung von Wolfgang Schimming nach 20 Jahren zu datieren, ich kann auch die Zeitung nicht nennen. Ich zitiere aus diesem Beitrag:

"Sein neuestes Bühnenwerk, nicht Oper, sondern 'Handlungen für Musik genannt', fand bei der deutschen Erstaufführung (die Uraufführung war vor einigen Monaten in London) eine geteilte Aufnahme. Obwohl diese Festwochen 'Premiere der Deutschen Oper' (die erste unter Siegfried Palms Intendanz) eine bühnengerechte Gemeinschaftsleistung war, mißfielen einer großen Minderheit des erwartungsvollen Publikums die grausamen Komponenten der Thematik und der ideologische Beigeschmack. Während die Theaterleitung reichen Beifall fand, mußte der Komponist Hans Werner Henze sich auch Widerspruch gefallen lassen."

Notiz von CH.L. mit dem Titel 'Einhelliger Erfolg'. Der junge Lord in neuer Besetzung (ohne Zeitangaben). Ingeborg Bachmann.

Konzerte: Ferenc Friscay und andere Dirigenten

Wenn ich über meine Erlebnisse mit der Oper schreibe, sollte ich auch die <u>Konzerte</u> erwähnen, die ich gehört habe. Hier ist es besonders der Dirigent <u>Ferenc Friscay</u>. Da ich kein "Opernfan" bin, ist auch das Konzertniveau bei mir nicht ausgebildet. So habe ich in den 60er und 70er Jahren Konzertangebote wahrgenommen.

Über Ferenc Friscay informiert das Gedenkbuch über ihn, das im Rembrandt Verlag Berlin von Friedrich Herzfeld herausgegeben worden ist (1964). Ein Buch mit vielen Bildern und Erinnerungen von Bindungen, die u.a. Gottfried von Einem, Dietrich Fischer-Dieskau, Annette Kolb, Yehudin Menuhin, Geza Anda und Gustaf Rudolf Sellner bezeugen. Das Buch enthält auch eigene Aufzeichnungen Friscays und seine künstlerischen Aussagen.

Ich nenne die folgenden Konzerte, die ich unter der Leitung von Ferenc Friscay gehört habe.

Ort: Haus des Rundfunks, Großer Sendesaal, Masurenallee		
<u>.1960</u>		
<u>.1960</u>		
<u>.1961</u>		
<u>.1961</u>		
<u>.1961</u>		
nbalo, Klavier		
07.10.1961		
10.11.1961		

Ferenc Friscay ist 1963 gestorben – ein Verlust für Hörer und Musiksachverständige. In einem Beitrag im Tagesspiegel/Berlin vom 20.02.1973 heißt es über ihn:

"Friscays Stil hat sich, man wird sich dessen erinnern, nach seiner ersten lebensbedrohenden Erkrankung 1958/59 entscheidend gewandelt – von

schneidender metronomischer Präzisierung, scharfer rhythmischer Stufung, kühlfeuriger Dramatik zu weicheren Konturierungen, atmender Gelöstheit ... Diese tiefgreifende Metamorphose eines Musikers, für die es kaum ein Parallelbeispiel gibt, spiegelte sich nicht zuletzt in seinen Mozartaufführungen.."

Diese Aussage finde ich auch in einer zeitgenössischen Rezension des Tagesspiegels/Berlin bestätigt:

"Wohl nur sehr selten wird sich die Interpretation einer Musik so radikal ändern wie Ferenc Friscays Deutung der Fünften Symphonie von Beethoven."

Einwände gegen Friscays Beethoven-Deutung - aber eine große Belobigung des Klarinettenkonzerts von Mozart, indem es heißt:

"Mit Mozarts Klarinettenkonzert, das Heinrich Geuser außerordentlich musikalisch blies, überzeugte Friscay dagegen restlos; einerseits kam die hintergründige 'Zweite Naivität' dieses Spätwerkes dem Tiefsinn des Dirigenten entgegen, andererseits verhinderte der intime, apollonische Charakter des Konzerts wohl von vornherein eine allzu starke Überzeichnung der Darstellung. So kam es bei aller Versenkung ins Detail zu einem beglückend gelösten, fließenden Musizieren."

Ich nenne nunmehr die weiteren Konzerte, die ich gehört habe:

Ort:	Großer Sendesaal, Haus des Rundfunks, Masurenallee
<u>Dirigent</u> :	Bernhard Haitink, Radio-Symphonie-Orchester
Themen:	Henk Badings, Symphonische Variationen
	Maurice Ravel, Konzert für die linke Hand für Klavier und Orchester
<u>Datum</u> :	02.12.1961

Dirigent:	Günter Wich, Radio-Symphonie-Orchester
Themen:	Richard Strauss, Zweites Hornkonzert
	Anton Bruckner, Symphonie Nr. 7 in E-Dur
<u>Datum</u> :	06.01.1962

<u>Dirigent</u> :	Jean Martinon, Radio-Symphonie-Orchester
<u>Themen</u> :	Marius Constant, 24 Preludes für Orchester
	(Deutsche Erstaufführung)
	Dimitri Schostakowitsch, Konzert für Violincello und Orchester, op. 107
	Manuel de Falla, Musik aus dem Ballet 'Der Dreispitz'
<u>Datum</u> :	27.01.1962
<u>Dirigent</u> :	Antal Dorati, Radio-Symphonie-Orchester
<u>Themen</u> :	Franz Liszt, Christus
<u>Datum</u> :	02.03.1962

<u>Dirigent</u> :	Piero Bellugi, Radio-Symphonie-Orchester
<u>Themen</u> :	Mozart, Symphonie Nr. 34 in C-Dur KV 338
	Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 in G-Dur, op. 58
	Franz Schubert, Symphonie Nr. 2 in B-Dur
<u>Datum</u> :	28.04.1962

<u>Dirigent</u> :	Hans Swarowsky, Radio-Symphonie-Orchester
<u>Themen</u> :	Franz Schubert, Symphonie Nr. 8 in H-Moll,
	(Die Unvollendete)
	Igor Strawinsky, Persephone
<u>Datum</u> :	19.05.1962
Ort:	Berliner Philharmonisches Orchester,
5	Konzertsaal der Hochschule für Musik
<u>Dirigent</u> :	André Cluytens
<u>Themen</u> :	Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin, Orchestersuite, Konzert für
	Klavier und Orchester, Rapsodie espagnole,
	Ma Mère Loye
<u>Datum:</u>	20.02.1962
Ort:	Berliner Philharmonisches Orchester,
<u> </u>	Konzertsaal der Hochschule für Musik
Dirigent:	Eugen Jochum
Themen:	Franz Schubert, Symphonie Nr.8 H-Moll (Die Unvollendete)
THEITEH.	Gustav Mahler, Das Lied von der Erde, Eine Symphonie für Tenor, Alt
	und Orchester
Datum:	26.11.1962
Datum.	20.11.1302
Ort:	Berliner Philharmonisches Orchester,
	Konzertsaal der Hochschule für Musik
Dirigent:	Zubin Metha
<u>Themen</u> :	Händel, Concerto Grosso op.6 Nr. 10 D-Moll für Streich- orchester
	Arnold Schönberg, Konzert für Klavier und Orchester, op.42
	Johannes Brahms, Symphonie Nr. 1 C-Moll, op.68
Ort:	Berliner Philharmonisches Orchester, Konzertsaal der Hochschule für
<u> </u>	Musik
<u>Dirigent</u> :	C.A. Bünte
Themen:	Schubert, Symphonie Nr. 8 H-Moll (Die Unvollendete)
memen.	
	Haydn, Konzert für Cello und Orchester, D-Dur, op.10
Datum	Brahms, Symphonie Nr. 4, E-Moll, op.98
<u>Datum</u> :	26.12.1963
Ort:	Philharmonisches Orchester, Philharmonie
Dirigent:	André Cluytens
Themen:	Hector Berlioz, Romeo und Julia, Dramatische Symphonie für großes
	Orchester, Soli und Chöre, op.98
<u>Datum</u> :	03.04.1964
Ort:	Philharmonisches Orchester, Philharmonie

<u>Dirigent:</u>	Karl Böhm
Themen:	Mozart, Symphonie in Es-Dur KV 543,
	Symphonie in C-Dur KV 551 (Jupiter-Symphonie)
Datum:	23.02.1968

Ort:	Philharmonisches Orchester, Philharmonie
Dirigent:	Joseph Keilberth
<u>Themen:</u>	Johannes Brahms, Serenade Nr. II in A-Dur für kleines Orchester, op.16
	Beethoven, Zwei Romanzen für Violine mit Orchester- begleitung, op.40 und op.50
	Anton Dvorak, Symphonie Nr. IX in E-Moll, op.95,
	'Aus der Neuen Welt'
<u>Datum:</u>	07.03.1968

Aus der Vielzahl meiner Besprechungen der genannten Konzerte treffe ich eine Auswahl, die ich zur Kenntnis gebe:

Radio-Symphonie-Orchester

Eigenbericht der WELT

Berlin, 29. April

Daß ein junger Italiener aus Amerika hier Schubert so dirigiert, wie man es sich "schubertscher" nicht wünschen kann, das ist immerhin nicht alltäglich. Piero Bellugi, der an der Stelle von Ferenc Friscay ein Konzert des Radio-Symphonie-Orchesters übernommen hatte, ist frei von Manieriertheit, er sucht nicht effektvolle Orginalität, sondern er musiziert nur.

Bellugi zeigte in Schuberts Zweiter Symphonie ebenso Sinn für die schlichte Kantabilität des Andantes wie für das ritterliche Brio des Finales. Er ließ dem Werk seinen natürlichen, organischen Fluß; damit tat er das Beste, was ein Interpret für diese Musik tun kann.

Nicht ganz so froh wurde man der C-Dur-Symphonie KV 338 von Mozart, die der Dirigent etwas zu gemächlich, nicht gespannt, nicht glitzernd genug nahm. Außerdem unterliefen hier einige Schnitzer im Orchester, von denen man weniger Notiz genommen hätte, wären nicht die Ansprüche an Bellugi durch folgende Programmnotiz besonders hochgeschraubt worden: "Verschiedene Stellungen als Musikdirektor und Opernchef hat er aufgegeben, um den immer häufigeren Einladungen bei den prominenten Orchestern diesseits und jenseits des Ozeans gerecht werden zu können."

Beethovens G-Dur-Klavierkonzert spielte Annie Fischer. Verinnerlicht, gelassen, zugleich elastisch und farbig - so, wie wir es von dieser großen Pianistin erwarten durften.

In einem der so dankenswerten "Konzerte junger Künstler", die das Kunstamt Wilmersdorf seit Jahren im Cäcilliensaal veranstaltet, musizierten die Sopranistin Lilo Starcke und die Pianisten Christian Steiner und Eberhard Adler.

Mit der fast instrumentalen Klarheit, der Präzision ihres Gesangs machte Lilo Starcke manches noch etwas Feste, Ungelöste der Stimme wett. Dieser dramatische, leicht metallisch geschärfte Sopran könnte später einmal für Rollen wie etwa die der Elvira im "Don Giovanni" sehr geignet sein. - Eberhard Adler begleitete sicher.

Christian Steiner blieb Ravels "Gaspard de la nuit" nur wenig an Fingerfertigkeit und nichts an künstlerischem Ernst, viel jedoch an Atmosphäre schuldig. Mozarts frühe Es-Dur-Sonate KV 189 g ist für Steiner technisch zu einfach: Virtuosität läßt sich an ihr nicht demonstrieren. Und gerade deswegen machte sie gewisse Schwächen des Pianisten im Hinblick auf Anschlagskultur und Elastizität des Spiels besonders ohrenfällig.

M-r

Vor einiger Zeit hatte Jean Marinon hier in der Komischen Oper dirigiert, jetzt leitete er ein Konzert des Radio-Symphonie-Orchesters. Das Programm entsprach dem Ruf, der sich schon von Martinons Tätigkeit als Düsseldorfer Generalmusikdirektor verbreitet hatte: der Abend enthielt kein einziges Stück des Standardrepertoires.

Er begann mit einer Viertelstunden-Partitur, den "24 Préludes für Orchester" (deutsche Erstaufführung) des rumänischen Wahlparisers Marius Constant. Es ist eine phantasievoll, musikantische, bunte Komposition, die sich beinahe aller Mittel neuer und neuester Kompositionsstile bedient. Sie verleugnet nicht den Lehrer Constants, Messiaen, ohne dessen Orginalität, Tiefsinn und Banalität zu erreichen.

Paul Tortelier spielte Schostakowitschs pralles Cellokonzert von 1959 schlechthin vollendet. In der zupackenden Intensität und zugleich dem reinen, biegsamen, herrlich farbigen Ton hat dieser Cellist heute kaum seinesgleichen.

Martinon beendete den Abend mit de Fallas sprühender "Dreispitz"-Musik. Er dirigierte sie mit - im ganzen - guten Kontakt zu den Musikern, schmissig und beweglich. Mitunter hatte seine sehr agile Gestik nicht die völlig adäquate Wirkung auf das Orchester.

Joachim Matzner

Vitalität bei aller Distanz

André Cluytens am Philharmonischen Pult – Ravel-Programm

Wie schon vor einigen Jahren, so bot André Cluytens auch diesmal mit den Philharmonikern ein reines Ravel-Programm. In den zauberhaften Märchenstücken "Ma Mère l'Oye", wohl der kostbarsten Partitur des Abends, entfaltete Cluytens all seinen dirigentischen Glanz und künstlerischen Charme. Es war eine ideal luftige, farbige, geistvolle Interpretation.

Auch mit dem "Bolero" zeigte sich Cluytens als ein Musiker von vitaler Eleganz. Er verlor sich am Schluß trotz aller Intensität nicht in orgiastischem Taumel, sondern wahrte in der Art, wie er die Musik bis zum letzten Takt tänzerisch federn ließ, immer eine gewisse Distanz. Nur der Beginn war etwas unruhig und blaß

geraten. Zu dem äußersten Pianissimo der Holzbläser (das Fagott war danach zu laut) schlug außerdem die Trommel den Bolero-Rhythmus zu stark. Weshalb Cluytens sie nach vorn ins Orchester gesetzt hatte, war nicht recht einzusehen (es sei denn, er wollte damit auf die akustischen Verhältnisse in der oberen Hälfte des Ranges Rücksicht nehmen).

Außer der schmissig und delikat musizierten "Rhapsodie espagnole" erklangen noch das G-Dur-Klavierkonzert und die musikalische Huldigung "Le Tombeau de Couperin". Beide Werke hinterließen keinen sehr tiefen Eindruck: das Klavierkonzert nicht, weil es ohnehin zu den weniger bedeutenden Kompositionen Ravels gehört, und weil der junge, sympathische Thierry de Brunhoff noch nicht ganz die Sensibilität und brillante Farbigkeit besaß, um die Schwächen des Werkes zu überspielen.

Im "Tombeau de Couperin", mit dem das Konzert begann, war das Orchester noch nicht genug eingespielt. Den figurativen Linien fehlte das Selbstverständliche, Gelöste, exakt Perlende.

Im zweiten Teil des Abends, vor allem natürlich nach dem "Bolero", viel Jubel für Cluytens und das Orchester.

Joachim Matzner

Im Geiste Bruno Walters / Jochum leitete Gedenkkonzert Eigenbericht der WELT

Berlin 27. November

Was nur als Gedenkkonzert für den unlängst verstorbenen Bruno Walter gedacht war, wurde zugleich zum Abschied von den beiden tödlich verunglückten Solo-Philharmonikern Oskar Rothensteiner und Wilhelm Posegga. Intendant Stresemann würdigte sie, die als zwei der profiliertesten Musiker des Orchesters unersetzlich sind, in einer Ansprache; die Philharmoniker ehrten sie mit dem "Air" aus Bachs Dritter Orchestersuite. Das Publikum hatte sich unaufgefordert erhoben und hörte die Musik stehend an.

Das Programm des "In memoriam" für Bruno Walter hätte kaum beziehungsvoller, zugleich in sich geschlossener zusammengestellt sein können. Es enthielt nur zwei Werke: Schuberts "Unvollendete" und Mahlers "Lied von der Erde", Kompositionen, deren verschattete Atmosphäre sie verbindet. Die "Unvollendete" hat Walter in seinem letzten Konzert, auf europäischen Boden dirigiert; sie kam Walter, dem Melodiker par excellence, entgegen wie sonst vielleicht nur noch die Musik Mozarts.

Das "Lied von der Erde" hatte Bruno Walter, einer der ergebensten Schüler und Freunde des Komponisten, kurz nach dem Tode Mahlers uraufgeführt. Walter in seiner Autobiographie: "Bei unserem letzten Zusammensein in Wien übergab er mir die Partitur seines 'Liedes von der Erde' zum Studium. Zum erstenmal war es, daß er mir ein neues Werk nicht selbst vorspielte - wahrscheinlich fürchtete er sich vor der

Erregung. Ich studierte es und verlebte eine Zeit der fruchtbarsten Ergriffenheit mit diesem einzig leidenschaftlichen, bitteren, entsagungsvollen und segnenden Laut des Abschieds und Entschwebens, diesem letzten Bekenntnis eines vom Tode Berührten."

Eugen Jochum dirigierte dieses zum Teil so kammermusikalische Werk durchsichtig, verhalten, dabei durchaus mit gewissermaßen musikdramatischen Impetus. Wie meist bei Jochum, so war auch diesmal das Atmosphärische, Farbige nicht das Primäre, es ergab sich mehr aus dem Symphonischen, aus dem absolutmusikalischen Aufbau. So vermied Jochum die Gefahr jeglichen Sentiments.

Ernst Häfliger, der auch zum Ensemble von Bruno Walters letzter Schallplattenaufnahme des "Liedes von der Erde" gehörte, sang den Tenor, Sona Cervena, in letzter Minute für die erkrankte Nan Merriman eingesprungen, den Alt. Die "Unvollendete" deutete Jochum nicht als trostlos-düsteres Seelengemälde. Er lichtete sie auf, ohne ihren verhangenen Grundeffekt anzutasten. Auch hier stellt er die musikalische Struktur vor die Tonpoesie, auch hier standen neben Strecken großer interpretatorischer Dichte einzelne Partien, in denen die Musik ihren Hintergrund nicht genügend durchschimmern ließ.

Joachim Matzner

Die philharmonischen Programme des Berliner Philharmonischen Orchesters und die Programme des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin in den 60er Jahren bieten jeweils treffende Einführungen in die musikalische Thematik. Vereinzelte Aufführungen, für die Berliner Jugend beispielsweise unter der Leitung von Karajan oder Kirchenkonzerte, sollten hier nicht gesondert genannt werden.

Das Musiktheater zwischen 1933 und 1945

Daß ich mich über das Musiktheater in der Hitlerzeit äußere, hat folgenden Grund. Wie ich bereits gesagt habe, hat der Konsument die gezielte national- sozialistische Thematik der Musikangebote damals nicht bewußt wahrgenommen. "Gezielt", das meint u.a. die ideologische Beeinflussung und Absicht des Angebots. Wenn ich mich als junger Mensch an diese Zeit erinnere, u.a. den "Freischütz" erwähne, dann ist das ein Angebot gewesen, daß die deutsche gegenüber der italienischen Oper propagiert worden ist, dies nicht nur im Staate Hitlers. Ich erwähne das für diese Zeit wichtige Buch von "Boguslaw Drewniak, Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Droste Verlag Düsseldorf 1983", in dem auch über das Musiktheater von 1933 bis 1945 berichtet wird. Ich verweise auf meine Aufstellung der Opernbesuche seit 1930 in der Jugendzeit und während des Krieges. Da ich Soldat an den Fronten des Krieges gewesen bin, kann ich über das gesellschaftliche Klima im Dritten Reich nichts sagen. Ich orientiere mich für die Musik dieser Zeit an dem genannten Buch von Drewniak. Hierin werden als repräsentativ für die damalige Zeit die Werke von Mozart, Wagner, Richard Strauss

und Hans Pfitzner genannt. Daneben die zeitgenössischen Komponisten, schließlich wird die damalige Spielplangestaltung der Opernhäuser geliefert. Der Operette wird abschließend ihr Angebot gewidmet. Ich kann als Leser den einzelnen Komponisten und Autoren wenig entnehmen. Bei Wagner wird die vermutete jüdische Abstammung reflektiert. Richard Strauss als Präsident der damaligen Reichsmusikkammer war kritisch gegenüber dem National- sozialismus, aber bis zu gewissen Grenzen (S. 289). In dem zuständigen Kapitel wird das ambivalente Verhältnis der damaligen Machthaber dargestellt, d.h. man hat Richard Strauss geehrt, aber auch kritisiert (z.B. durch das Amt Rosenberg).

Als Konsument habe ich "Salome" von Strauss 1977 gesehen. Anja Silja sang die Titelrolle, für Regie und Inszenierung zeichnete Wieland Wagner. In dem Buch von Drewniak heißt es über "Salome": "Schon 1933 entstanden auch Kontroversen um Salome. Die wenigen Aufführungen wurden von der Presse entweder mit sachlicher Kühle oder sogar mit Angriffen begleitet. Eine solche Einstellung wurde jedoch nicht zur allgemeinen Regel. Das Thema dieses Musikdramas lieferte in den Augen der NS-Propagandisten einen Stoff für antisemitische Propaganda." (S. 295). In dem Programm der Deutschen Oper Berlin von 1977 schreibt u.a. Ortega y Gasset, daß Judith und Salome zwei Varianten innerhalb des Frauentyps sind:

Die Frau als Raubtier. Von Richard Strauss habe ich die Oper "Ariadne auf Naxos" gesehen, die am 24.06.1944 ihre Erstaufführung erlebt hat. Diese Oper habe ich am 13.04.1973 in der Deutschen Oper Berlin erlebt. Ich erwähne diese Oper, da sie von Drewniak (S. 298) genannt wird als Aufführung zum Geburtstag von Strauss im Krakauer Staatstheater. Das zuständige Opern-Journal von Berlin ist mit einem Beitrag von Lynn Snook betitelt: "Ich habe nichts mit dieser Welt gemein." In diesem Beitrag wird darüber reflektiert, indem besonders die mythische Dramaturgie zur Geltung kommt.

In dem Buch von Drewniak wird der Komponist Hans Pfitzner abgelehnt, ich habe darüber kein Urteil. Von den zeitgenössischen Komponisten werden als heute bekannt u.a. Carl Orff (Carmina bur.., 1937) und Werner Egk genannt. Paul Hindemith ist im Dritten Reich umstritten gewesen (S. 343). Die französischen, polnischen und russischen Komponisten werden in ihren Ansprüchen der damaligen Zeit unterschiedlich beurteilt. "Madame Butterfly" und "Carmen" habe ich früher in den 70er Jahren gesehen.

Zusammenfassung

Ich habe keine wissenschaftlichen Ergebnisse der Musikdisziplin geliefert. Als Musikbesucher, also als Konsument, habe ich meine Erlebnisse beschrieben und abschließend stelle ich fest:

Je nach der psychischen Situation des Betroffenen ist der Gegenstand der Musik bedeutsam, d. h. eine schwere Oper (Wagner, Verdi) oder eine leichte Oper (Mozart bietet sich an). Es bleibt dem Besucher überlassen, welches Angebot er wählt.

Auch das Musiktheater unterliegt dem Konflikt der Generationen. Für die 60 und 70-Jährigen dürfte die Oper bestimmend gewesen sein, für die jüngere Generation ist es das Musical. Der Musiksachverständige wird Oper und Musical differenzieren, und daß das Musical in Deutschland keine Tradition hat, besagt nichts über die Wirkung. Der angloamerikanische Einfluß ist für das Musical nicht abzuweisen - ob aber die Oper sui generis Bestand hat, bleibt für mich offen. Ich habe Oper und Musical genossen – Oper schien mir "bildungsträchtiger".

Apollon sagt man, hat die Menschen zu singen gelehrt. Sein Sohn Orpheus, der Sänger, wurde von Mänaden zerrissen. Sein Haupt schwamm singend flußabwärts dem Meer zu.

Lange war das Vermächtnis Apollons vergessen.

Bis im Jahre 1594 in Florenz die erste Oper geschrieben wurde: In Rinuccinis und Peris "Dafne" betrat der Gott mit der Leier die Bühne und lehrte uns aufs neue seinen Gesang.

Vier Jahrhunderte sind seither vergangen, und viele Tausende Opern sind geschrieben, komponiert und gesungen worden. Das Wunder der menschlichen Stimme hat über die Bretter, die die Welt bedeuten, einen Sternenhimmel von Musik gewölbt.