

Vater der *italienischen Oper*

Er war viel mehr als nur der Lehrer Donizettis, und er prägte zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Opernleben Italiens: der aus dem bayerischen Mendorf stammende **Giovanni Simone Mayr**.

Von Martin Hoffmann



Bild: Archiv

Giovanni Simone Mayr schwimmt auf einer unglaublichen Welle des Erfolgs, als er in Neapel nur drei Monate nach seiner hochgelobten „Medea in Corinto“ einen weiteren Triumph feiern kann. Am 28. Januar 1814 erscheint im Teatro de Fiorentini die viel gepriesene Semiseria „Elena“. Mayrs Librettist Andrea Tottola bearbeitet dazu einen französischen Stoff, der sich bereits variantenreich in Beethovens „Fidelio“ und Ferdinando Paërs „Leonora“ findet. Der Ruf dieses Werkes verbreitet sich auch in Deutschland, wo sich Goethe im Januar 1818 begeistert an Carl Friedrich Zelter wen-

det: „In der Oper ‚Elena‘ des alten Mayr von Bergamo soll im zweyten Act ein Sextett vorkommen von der größten Wirkung. (...)“

Wäre es wohl möglich zur Partitur dieses Sextetts zu gelangen?“ Zweifellos gehört Mayr, der die musikalischen Traditionen der Wiener Klassik wirkmächtig mit dem italienischen Belcanto-Ideal zu verbinden weiß, nun zu den bedeutendsten und einflussreichsten Opernkomponisten seiner Zeit.

Doch wer ist dieser Giovanni Simone Mayr? Geboren am 14. Juni 1763

in Mendorf, einem kleinen Ort zwischen Donau und Altmühltal, erhält Johann Simon Mayr – so sein ursprünglicher Name – seine Ausbildung zunächst im Kloster Weltenburg, dann am Jesuitenkolleg und an der Universität in Ingolstadt. Gefördert wird er früh von Thomas Freiherr de Bassus, führender Kopf des 1785 vom bayerischen Kurfürsten verbotenen Geheimbundes der Illuminaten. Als de Bassus 1787 Schloss Sandersdorf bei Ingolstadt, Ort konspirativer Illuminatentreffen, endgültig verlassen muss, zieht er sich zusammen mit seinem Schützling Simon Mayr auf seine Güter in Poschiavo in der Schweiz zurück.

Im nahen Bergamo wird nun Graf Vincenzo Pesenti Mayrs neuer Förderer. 1789 geht Mayr mit einem Stipendium nach Venedig, um beim berühmten Ferdinando Bertoni, Kapellmeister an San Marco, zu studieren. Mit Erfolg. Bereits 1794 erhält er am Teatro La Fenice mit dem Drama per musica „Saffo“ seinen ersten Opernauftrag. 1796 folgt dann „Lodoiska“, die unter anderem auch in Florenz, Lissabon, Dresden, Wien und Paris gegeben wird. Bereits in der Ouvertüre der „Lodoiska“ erkennt Girolamo Calvi, Mayrs erster Biograf, die zukunftsweisende, ja innovative Kraft dieser schmissigen, legendar kulminierenden Finalwirkungen à la Rossini:

„Die Ouverture dieser Oper enthält jenes berühmte Crescendo, das noch in unseren Tagen ein Glanzstück ist; jenes Crescendo, bei dessen erstem Anhören das Publikum von der Macht der Töne bewegt, von seinen Plätzen sich erhob, um an dessen Schlusse in den rauschendsten Beifall auszubrechen. (...) zwanzig Jahre später, würde man sie für ein Crescendo von Rossini gehalten haben; und wer weiß nicht, daß das Crescendo auch vor Mayr schon bekannt war? (...) jenes Crescendo, das bei uns unter dem Namen des Rossini'schen bekannt ist, weil er es mit Vorliebe und fast in jeder Oper in Anwendung brachte, das aber Mayr in jener Ouverture zuerst brauchte und das mit dem allgemeinen Rufe: „Neu! Neu!“ aufgenommen wurde; was mich schließen läßt, daß Mayr der erste war, der dem Crescendo diese Form gab.“



Eine Gedenktafel in Mendorf zeugt davon, dass Mayr dort geboren ist.

schen Truppen 1796 und vor allem nach der 1805 im Mailänder Dom erfolgten Krönung Napoleons zum König von Italien avanciert dieser musikalische Tempel auch zu einem politisch emblematischen, geradezu auratischen Ort. Napoleon erlebt dort im Mai 1805 Mayrs „Lodoiska“ und ist, wie Girolamo Calvi mitteilt, begeistert: „Im Jahre 1805, als Mailand bei Gelegenheit der Krönung des neuen Königs von Italien die ersten Größen Frankreichs und des halben Europa in seinen Mauern sah, glaubte man in der Scala kein würdigeres Kunstwerk zur Darstellung bringen zu können, als ‚Lodoiska‘ und Napoleon selbst wollte diese Musik ganz hören, daher er auch das Ballet erst nach dem letzten Act der Oper reihen ließ. Dieser Darstellung seiner ‚Lodoiska‘ verdankt wohl Mayr die Einladung nach Paris, um daselbst Opern zu schreiben und die Hofkonzerte zu dirigieren.“

Sein berufliches und privates Glück findet Mayr jedoch in Bergamo, nachdem er dort im Mai 1802 zum Kapellmeister der Basilika S. Maria Maggiore ernannt worden war. Hier liegt er neben seinem geschätzten Schüler Gaetano Donizetti begraben. Sowohl die Gründung der Musikschule Lezioni caritatevoli di musica im Jahre 1805 als auch die Errichtung des Pio Istituto musicale, einer karitativen Einrichtung zur Unterstützung bedürftiger altersschwacher und notleidender Musiker, Musikerwitwen und Waisen, geben Zeugnis von Mayrs pädagogischem und sozialem Ethos.

Mayr entwickelt in seinen über 60 musikdramatischen Werken eine disparate Vielfalt an dramaturgischen Konzeptionen, experimentiert mit neuen formalen Lösungen und gestaltet mit seinen Zeitgenossen Niccolò Zingarelli, Ferdinando Paer und Nicola Manfredi maßgeblich den Übergang der Opera

seria zum Melodrama des Primo Ottocento (also der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Rossini, Donizetti und Bellini). Musikhistorisch betrachtet, bildet Simon Mayr also tatsächlich einen „missing link“ zwischen Mozart und Rossini. Doch die Zeiten sind Gott sei Dank längst vorbei, als die deutsche Musikwissenschaft die italienische Oper stiefmütterlich und nur mit der nationalen Brille betrachtet hatte.

Die Musik Simon Mayrs gilt heutzutage in der Forschung als essenziell, allein es fehlt ihr immer noch an der angemessenen Präsenz auf den Opernbühnen. Doch wie lange noch?

Neben einer äußerst artifiziellen Instrumentation, die insbesondere die Holzbläser besonders konturiert, neben ausgeprägten instrumentalsolistischen Episoden, deren zusätzliche Farben psychologisch ausdifferenzierte Charakterdarstellungen ermöglichen, erweist sich die Herausbildung einer vierteiligen (Arien-)Form als richtungsweisend. Sie erst ermöglicht das strukturbildende Prinzip der geschlossenen Szene und die Überwölbung eines ganzen Bildes. Dieses Konzept, das man erst viel später „Solita forma“ („die gewöhnliche Form“) nennen wird, liegt gleichsam als musikalisches Erbgut, als genetischer Abdruck Mayrs nun für Rossini bereit, der es dann aufgreift, ebenso strukturbildend wie dramaturgisch entfaltet, standardisiert und ihm normative Kraft verleiht. Dabei folgt auf ein kinetisches „Tempo d'attacco“ ein statisch reflexives Adagio, auf ein ereignishaftes „Tempo di mezzo“ schließlich eine rhythmisch markante und eingängige „Cabaletta“. Dieses vom britischen Verdi-Forscher Julian Budden in Analogie zum Code Napoleon als Rossini-Code bezeichnete Modell lässt die italienische Oper des Primo Ottocento im Kontext des europäischen Musiktheaters für die nächsten Jahrzehnte führend und konkurrenzlos erscheinen.

Tatsächlich überwindet die „Solita forma“ als standardisiertes Modell in

jedem Fall die starre Abfolge von Rezitativ und Arie als konventionelles Muster der Opera seria und beschleunigt als praktikables Modell zudem den Kompositionsprozess. Durchaus polemisch und mit ironischem Unterton stellt Ferdinand Hiller aus deutscher Sicht diese hocheffiziente Art der Opernproduktion später als spezifische Eigenart der Italiener heraus:

Musikhistorisch betrachtet, bildet Mayr einen „missing link“ zwischen Mozart und Rossini

„Der Compromiß, den Drama und Musik mit einander abschließen müssen, wenn sie zusammenwirken wollen, hat bei den Italienern so bestimmte Umrisse angenommen, als ob er vor Notar und Zeugen unterschrieben worden wäre. Daher die leichte Verständlichkeit für den Hörer, der stets weiß, woran er ist.“

Dass Simon Mayr nach seinem Tod im Jahr 1845 schnell in Vergessenheit gerät, ist tragisch, aus heutiger Sicht aber durchaus nachvollziehbar. Hatte Napoleon das musikalische Potenzial und die internationale Reputation Mayrs noch fest im Blick, als er ihn als Operndirektor nach Paris locken wollte, vergessen die im nationalen Rausch der „Wiederauferstehung“ (Risorgimento) taumelnden Italiener „ihren“ Giovanni Simone Mayr im blutigen Kampf gegen die Habsburger jedenfalls sehr schnell. Verständlich, dass man da im Italien des Secondo Ottocento nicht mit einem „Deutschen“ wie „Johann Simon Mayr“ eine wirkmächtig nationale Identifikationsfigur aufbauen kann. Für diese mit viel nationalem Pathos angelegte Rolle wird dann Giuseppe Verdi auserkoren, dessen Name die politischen Ziele des Risorgimento bereits als Akronym gleichsam in sich trägt: Vittorio Emanuele Re D'Italia, frei nach dem, der Italien 1861 zum Königreich vereinigt.

Doch auch im Deutschland der Kleinstaaterei und der gescheiterten 1848-Revolution erhebt man auf dem noch langen Weg zur Reichsgründung im Rausch der national aufgeheizten Gefühle zumindest als Kulturnation geradezu hegemoniale Ansprüche. So wird am 29. September 1857 feierlich eine Gedenktafel am Geburtshaus Simon Mayrs in Mendorf angebracht. Bis heute spiegelt die hehre Inschrift neben der musikhistorischen Bedeutung Mayrs auch unmissverständlich den damals herrschenden Zeitgeist: „Hier wurde der berühmte Componist Johann Simon Mayr am 14. Juni 1763 geboren. Was Händel für England, Gluck für Frankreich, das hat Er für Italien geleistet. Er starb den 2. December 1845 als Capellmeister der Basilica S. Maria Maggiore zu Bergamo und als Präsident des Athenäums daselbst.“ ■

Empfehlenswerte Aufnahmen

La Lodoiska;
Solisten, Münchner
Rundfunkorchester,
George Petrou
(2010); Oehms (2
CDs)



Medea in Corinto;
Solisten, Orchestra
Internazionale
d'Italia, Fabio Luisi
(2015); Dynamic (2
DVDs)



Elena; Solisten,
Simon Mayr Chorus,
Concerto de Bassus,
Franz Hauk (2018);
Naxos (2 CDs)

