

Rund um die Musik

Tschaikowskys „Schatzkästlein“ – ein notwendiges Nachwort zu einem Aprilscherz

Sicherlich haben Sie es bemerkt: Mit unserem Artikel „Tschaikowsky – unverwundlich“ auf S. 336 des Hefts 4/75 haben wir unsere Leser in den April zu schicken versucht. Es gibt kein op. 81 von Tschaikowsky mit dem Titel „Schatzkästlein“. Zwar stimmen alle anderen Titel und Daten (Juristenmarsch, Undine usw.), aber wo nichts ist, da konnten Tanejew, Siloti und auch Maxim Schostakowitsch nichts bearbeiten, keine Melodien aus dem Werk einem imaginären Film untergeschoben werden, und es konnte Glasuow kein Vorwort schreiben, – von einem Brief Tschaikowskys an seinen Bruder ganz zu schweigen (Quelle, Erscheinungsort- und Jahr sowie Silotis Brief, der allerdings niemals Nachlaßverwalter von Tschaikowsky war, sind wiederum echt!) Das Autograph des Komponisten zeigt zwar die genannte Romanze, aber ... siehe oben. Haben Sie's gemerkt?

Ein seltsamer Zwitter: „Die drei Pintos“ von Weber/Mahler in Turin

Als der 27jährige Heißsporn Gustav Mahler, seines Zeichens Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, 1887 die Skizzen zu Carl Maria von Webers komischer Oper „Die drei Pintos“ zu Gesicht bekam, verliebte er sich nicht nur in sie, sondern sogleich auch in die hübsche Frau jenes Weber-Neffen Carl, der ihm das Material aus dem Nachlaß besorgt hatte. Frucht der Doppelbegegnung: Die wohl einzige Oper der Musikgeschichte, die von zwei Meistern komponiert wurde. Das vor zwei Jahren mit der mißglückten Callas-Regie von Verdis „Vespri“ neueröffnete Teatro Regio in Turin sorgte jetzt mit einer Inszenierung jener „Pintos“ erneut für Aufsehen. Der Mailänder Musikologe Luigi Rognoni, Mahlerianer und langjähriger Propagator Schönbergs und der Wiener Schule in Italien, hatte das Werk wieder ausgegraben, das Textbuch (Theodor Hell) ins Italienische übersetzt und führte nun obendrein auch noch die Regie. Ironie des Schicksals, daß ausgegredet in Italien jene Oper wiederentdeckt wurde, die einst gegen das dortige Musiktheater und ihren Hauptexponenten gerichtet war, denn Carl Maria von Weber schwebte, sogleich nach dem „Freischütz“, eine Art „deutscher Buffa“, sozusagen ein Anti-Rossini vor, der auch musikalisch Parodie sein wollte. Die „Euryanthe“ verdrängte jedoch das nicht über wenige Skizzen hinausgediehene Projekt. Meyerbeer lehnte später die ihm angebotene Vollendung des spärlichen Materials ab, der junge Mahler griff zu. „So zurückhaltend ich anfangs“, bemerkte er später einmal, „bei der Ergänzung der Skizzen vorgehend, um so kecker wurde ich im Verlauf der weiteren Arbeit ... und schließlich komponierte ich überhaupt in meinem Sinn darauf los, wurde immer mahlerischer, bis zuletzt in Entwurf und Ausführung des neuen Teils jeder Notenstrich von mir war.“ Tatsächlich hatte er zu nur sechs im Particell entworfenen Musiknummern ganze sechzehn hinzuerfunden, und es zeugt von seiner Phantasie, Einfühlung und Weber-Affinität, wie gekonnt er dabei, unter Zuhilfenahme unbekannter Weberscher Lieder und Kantaten, jedoch nicht der Opern, zu Werke ging. In einem ganz zauberhaften „Wunderhorn“-Intermezzo streifte er schließlich jede Fessel ab, das Stück scheint ein Absprengsel der ersten Sinfonie. Die Instrumentation, der der gestrenge Hanslick immerhin „unleugbare Geschicklichkeit“ attestierte, ging dabei vollkommen auf sein Konto. 1888 war die erfolgreiche Uraufführung des Zwitters, viele Bühnen spielten das Werk ein paar Jahre lang nach, dann vergaß man es. Für Mahler haben „Die drei Pintos“ eine doppelte Funktion: Zum einen führte ihn die Weber-Arbeit zu den noch vor Wagner liegenden Ursprüngen deutscher Romantik, zum anderen aber half sie ihm, dem geborenen Sinfoniker, sich ein für allemal von der fixen Idee („Rübezahl“) zu befreien, selber Opern komponieren zu müssen. Natürlich wäre es verstiegen, „Die drei Pintos“ fürs heutige Repertoire reklamieren zu wollen, bei aller Sympathie für die Turiner Initiative. Auf allzu schwachen dramaturgischen Füßen steht der harmlose Schwank um den adligen Schwachkopf Don Pinto de Fonseca, von der Vermutung zu schweigen, daß nur intime Kenner die musikalischen Leckerbissen dieser seltsamen Partitur recht goutieren dürften. Da jedoch die Regie gnädigerweise auf derb-dilettantischen Spaß setzte und mit Piero Bellugi am Pult ein leidlich schwungvoller Maestro agierte, von den Sängern (Casoni, Montarolo, Alva, Bruscantini) zuweilen sogar darstelle-

risches „Allegro vivace“ exerziert wurde, gabs zum guten Ende doch den gewünschten Erfolg. Nicht zuletzt für Paolo Bregnis hübsche Bühne und den „verhinderten“ Opernkomponisten Gustav Mahler.
Wolfgang Schreiber

Karajans Modell zeigt Abnützungser- scheinungen:

Salzburger Osterfestspiele mit Reprisen von Zefirellis „Bohème“ und den „Meistersingern“

Die Salzburger Osterfestspiele zeigen in diesem Jahr deutlicher als je zuvor, daß das Außerordentliche, das Karajan einst sozusagen als Gründungs- und Leitgedanken seines privaten Festivals aufgestellt hatte, sich nur schwer programmieren und alljährlich wiederholen läßt. Auch wenn die Faszination des Maestro auf sein Publikum, insbesondere jenes aus der benachbarten Bundesrepublik, ungebrochen erscheint und alle neun Aufführungen dieser Salzburger Osterfestspiele längst und bis zum letzten Platz ausverkauft sind, läßt sich doch nicht verheimlichen, daß das Modell dieses auf einen Mann zugeschnittenen Privatfestivals etliche Abnützungsercheinungen zeigt.

Das trifft zunächst schon für das Programm zu. Karajans ursprünglicher Gedanke, in dem mit seiner Breitwandbühne dafür prädestinierten Salzburger Festspielhaus Zug um Zug das Werk Wagners zu erarbeiten, hatte sich schon im Nachklang des Beethoven-Jahres eine Ausnahme gefallen lassen müssen (mit „Fidelio“ zu Ostern 1971), in diesem Jahr hat nun der Wille des Dirigenten gar die gut ein Dutzend Jahre alte Zefirelli-Inszenierung von Puccinis „La Bohème“ nach Salzburg verpflanzt. Das Publikum – natürlich – ist zufrieden und fragt nicht nach dem (Un-)Sinn einer Aufführung dieser Populär-Oper (die sinnvollerweise höchstens in ein Weihnachtsfestspiel gehörte) zu den Ostertagen. Es stößt sich ja nicht einmal daran, daß die „Meistersinger“-Reprisen in diesem Jahr am Palmsonntag und am Ostersonntag bereits um 11 Uhr vormittags beginnen; zu einer Zeit also, an der normalerweise das Fest eines anderen gefeiert wird ...

Diese „Bohème“ also, die einst an der Mailänder Scala und später dann an der Wiener Staatsoper (wo sie 1963 zum unfreiwilligen Stein des Anstoßes zu Karajans Abschied als Direktor wurde) als Modell einer in jeder Weise kulinarischen Operaufführung galt, später dann bei verschiedenen Gastspielen gezeigt, verfilmt und im Vorjahr auf Platten aufgenommen wurde, bildete den Auftakt des diesjährigen Programms. Karajan und Franco Zefirelli hatten die bezaubernden, wenn auch vielleicht allzu geschmackigen Bühnenbilder und die einstmals bis in die kleinsten Details durchgearbeitete Inszenierung auf die anderen Dimensionen des Großen Festspielhauses übertragen. Das ging optisch mehr oder weniger gut, in der Aktionsregie und auch in der musikalischen Ausarbeitung er-