



F. W. Pauli

EPISODEN AUS DER GESCHICHTE DES TEATRO SAN CARLO NEAPEL

DER GOLDENE VORHANG

Das San-Carlo-Theater in Neapel ist eines der ältesten und gilt als das vornehmste Opernhaus Italiens. König Karl der Dritte von Bourbon ließ es 1737 erbauen und mit einer Pracht in Weiß und Gold ausstatten, die diesem Hause die Atmosphäre geschmackvoller Eleganz verleiht. Im matten Schimmer von tausend Kerzen oder selbst in gedämpfter Gasbeleuchtung muß der Zuschauerraum dieses Theaters, in dessen dekorative Ausgestaltung auch der Orchesterraum einbezogen ist, ein Traum an Schönheit gewesen sein, ein Raum, in dem man — wie Chronisten früherer Zeiten schrieben — die Musik nicht nur hören, sondern auch fühlen konnte. Die Musik mußte allerdings die anspruchsvollen und temperamentvollen Besucher völlig befriedigen, sonst ertönte noch im neunzehnten Jahrhundert der prunkvolle Raum von Pfiffen und lärmenden Rufen des Mißfallens, ohne jede Rücksicht auf die hohen Herrschaften, die in der unruhigen Geschichte der Stadt vorübergehend berechtigt waren, ihren Platz in der mit Säulen, Gold und Spiegeln geschmückten Königsloge einzunehmen. Der letzte in der langen Reihe der fremden Herren war Adolf Hitler, der während des zweiten Weltkrieges mit König Victor Emanuel und Mussolini einer Gala-vorstellung in dieser Loge beiwohnte. — Als das Theater gebaut wurde, hatte Neapel nur etwas mehr als den zehnten Teil seiner heutigen Einwohnerzahl, aber bereits eine Musikgeschichte, die der Europas für eine Reihe von Generationen das Gepräge gegeben hat. Zweihundert Jahre spanischer und

dreißig Jahre österreichischer Herrschaft waren überstanden, und die Stadt hatte das Glück gehabt, unter den fremden Herren große Förderer der Musik gefunden zu haben. Besonders die spanische Zeit hatte einen lebhaften Kulturaustausch zwischen den beiden Ländern gebracht, und spanische Komödiantentruppen wetteiferten mit den neapolitanischen in musikalischen Vorführungen, den noch unbeholfenen Vorläufern der späteren Opern. Nicht nur die zahlreichen Adligen, auch das Volk steuerte seinen Anteil zur Bühnenkunst bei: Volkstümliche Komödien, in denen der neapolitanische Dialekt vorherrschte und in denen derbe Figuren aus dem neapolitanischen Alltag die Bühne bevölkerten. Hier wurde die „Commedia dell'arte“ geboren und die unsterbliche Figur des „Pulcinella“, des „Hähndchens“, des dreisten und vorlauten Dieners, der ins Puppenspiel eingegangen ist. — Schon gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts erhielt Neapel sein erstes festes Theater, das „Teatro di San Bartolomeo“. Bei einem Aufstand der Fischer von Neapel unter Führung von Massaniello wurde das Haus stark beschädigt, eine Episode, die in Aubers Oper „Die Stumme von Portici“ wieder lebendig geworden ist. Als das „Teatro di San Bartolomeo“ wiederhergestellt war, gab der Vizekönig ihm seine Aufgabe: „... die traditionellen Maskenfeste zum Karneval wieder zu beleben und musikalische Komödien aufzuführen.“ Bald hörte man die in ganz Italien lebhaft diskutierte Oper Monteverdis „Incoronazione di Pop-



pea" in einem Gastspiel der römischen Oper. Neapel wetteiferte mit Venedig, und nicht lange dauerte es, bis die Stadt selbst die Führung im Opernleben Italiens übernahm. Bei dem hektischen Opernbetrieb hatte man nicht einmal bemerkt, daß das wichtigste Werk der musikalischen Komödie sich bereits im Repertoire befand: Pergoleis Intermezzo „Die Magd als Herrin“ wurde als Zwischenaktstück im Zusammenhang mit anderen Werken aufgeführt und blieb zunächst in seinem Wert unerkannt. —

Die Glanzzeit der neapolitanischen Oper war in voller Blüte, nachdem im Herbst 1683 Alessandro Scarlatti mit seiner eigenen Operntruppe von neun Sängern, fünf Instrumentalisten und einem Kopisten ins Opernleben eingetreten war. Mit seinen einhundertfünfzehn Opern wurde er der Begründer der „neapolitanischen Schule“, der Schule des „schönen Stils“. Als altmodisch galt jetzt die Opernform, die Venedig berühmt gemacht hatte. Scarlatti führte die melodiose, die figurenreiche Arie, das farbigere Orchester und die Unterordnung des dichterischen Worts unter das musikalische Prinzip ein und brachte seinen neuen Stil zu einem vollen Erfolg.

Ein Labsal für schöne Seelen

Daneben spielten die Komödianten weiter ihre gefühlsselligen Volksstücke, in denen nicht selten die Männerrollen weiblich besetzt und deren Handlungen mit der Romantik des Abenteuers ausgeschmückt waren: Liebesverwicklungen lösten sich meist da-

durch, daß ein Totgeglaufter rechtzeitig aus türkischer Gefangenschaft heimkehrte. Hier lebten auch die verschiedenen Formen des neapolitanischen Volksliedes, Villanella, Frottele und Siziliano, und wurden vom Volksstück in die Oper übernommen.

Auch der Text erlebte eine wesentliche Veränderung. Die venezianische Form der Oper war ein unentwirrbares Potpourri von Intrigen und Zufälligkeiten geworden. Ein echter dramatischer Aufbau war kaum mehr vorhanden, ja, er wurde zuletzt völlig mißachtet, und simple Verseschmiede schrieben ihre Libretti am laufenden Band. In Neapel fühlte man sich einem neuen Zeitgeschmack gegenüber. Die Zeit zärtlicher Empfindsamkeit, das Rokoko, war angebrochen, und man wollte auf der Bühne Darstellungen schwärmerischer Gefühle, ein „Labsal für schöne Seelen“ erleben. Der Sologesang fand neue Themen, und man rief nach dem Dichter, dem echten Lyriker. Die Italiener fanden ihn in der Person des Pietro Metastasio, des kaiserlichen Hofpoeten in Wien. Als seine ersten dramatischen Werke bekannt wurden, stellte man ihn begeistert Homer an die Seite, folgte bereitwillig seinen Herzensergüssen und bewunderte die Kraft seiner glatten Verse, auch wenn dem großen Gefühlsaufwand nur ein kleines Erlebnis gegenüberstand.

Porporas Gesangsschule

Ein überströmender Arienreichtum war die Folge, ein Ausspielen von Gefühlen, das dem Tondichter die Arbeit wesentlich erleichterte.



Die heute wieder auflebenden Arien aus jener Zeit zeigen die oft meisterhafte Beherrschung der Ausdrucksmittel, über die auch heute wenig bekannte Tondichter damals verfügten. Die Schwierigkeiten in der Ausführung der Arien dieser Epoche zeigen, von welch überragender Gesangskultur die Opernsolisten Neapels gewesen sein müssen. Es gab ihrer hunderte, die mit ihrer technischen Brillanz auf allen Bühnen Europas glänzten, und auch der Bedarf im Musikleben Neapels war kaum zu decken. Zur gehobenen Lebensart gehörte es, sich private Sänger zu halten und sie über alle Maßen zu verwöhnen. Schließlich verbot der König den Brauch, der zum Mißbrauch geworden war. An der Geschäftstüchtigkeit der Sänger konnte kein Zweifel bestehen — aber ebenso wenig an ihrer ungewöhnlichen Gesangskultur, die sie den ausgezeichneten Gesangsschulen Neapels verdankten. Hier dauerte der Unterricht in der Regel zehn Jahre und begann schon im Kindesalter. Und wer mit einiger Stimmbegabung die Schule des berühmtesten Gesangsmeisters seiner Zeit, Nicola Porpora, absolvierte, der konnte auf Ruhm und Reichtum hoffen. Porporas berühmteste Schüler waren zwei Kastraten, Majorano Cafarelli und Carlo Broschi, genannt Farinelli. Beide erreichten in Porporas harter Schule einen solchen Grad von Virtuosität, daß sie in aller Welt als die besten Sänger überhaupt galten und in einer langen internationalen Laufbahn mit Ruhm und Gold überschüttet wurden. Beide hatten zu Beginn ihrer Laufbahn auf der Bühne des San Carlo gestanden und mit ihrem Erfolg auch den Ruhm der neapolitanischen Gesangsschulen überhaupt verbreitet.

König der Impresarios

In den Kreis der Operngötter der Zeit gehört die abenteuerliche Gestalt des Impresarios Domenico Barbaja, der die Geschehnisse des San-Carlo-Theaters viele Jahre lang bestimmt hat. Er hatte seine Laufbahn als Kellner begonnen, war Direktor eines Zirkus gewesen, hatte Spielsäle betrieben und die Leitung der Opernhäuser in Wien und Mailand innegehabt. Als Heereslieferant war er

während der napoleonischen Kriege wohlhabend geworden, bevor er als „König der Impresarios“ 1810 das San-Carlo-Theater übernahm. Seinen auch für die damalige Zeit erstaunlichen Mangel an Bildung machte er wett durch eine traumhafte Sicherheit in der Beurteilung von Künstlern und Konjunkturen. Seine erste Spielzeit am San Carlo eröffnete er mit Glucks „Iphigenie in Aulis“ und Spontinis „Vestalin“, beides Werke, die noch heute auf dem Spielplan des Theaters zu finden sind.

Die Sicherheit seines Urteils sollte sich aber erst noch erweisen. 1815 brachte er den erst dreiundzwanzigjährigen Rossini nach Neapel, und es spricht ebenso für die Treffsicherheit von Barbajas Urteil wie für das fast überhebliche Selbstbewußtsein Rossinis, daß beide einen Vertrag schlossen, in dem der Komponist sich verpflichtete, für das Theater jährlich zwei Opern zu komponieren. Barbaja zahlte Rossini ein gutes Gehalt und brachte ihn in seinem Palast unter, wo er ihn frei verpflegte und zu fleißiger Arbeit antrieb.

Der ungewöhnliche Kontrakt hatte ebenso ungewöhnlichen Erfolg, und Rossini hat sich in späteren Jahren gern der Zusammenarbeit mit Barbaja erinnert: „... Er betrieb seine Sache mit einer gewissen Großartigkeit und setzte seinen besonderen Stolz darein, die bestmögliche Oper zu haben. Das gelang ihm denn auch, wenn auch mit bedeutenden Geldopfern. Aber er konnte sie leicht bringen, da er als Pächter der öffentlichen Spiele ungeheure Summen verdiente. Sein Unglück war seine außerordentliche Reizbarkeit und seine Eitelkeit. Er glaubte, alles selbst am besten zu wissen, wodurch er es mit den meisten Menschen verdarb ... Welch' ein herrliches Orchester war das damals zu Neapel! Das damalige Orchester war nächst der Großen Oper in Paris das beste, welches mir je im Theater vorgekommen ...“ Später brachte Barbaja den damals ebenfalls noch unbekannten Bellini auf seine Bühne, und der Vielgewandte brachte das erst in unserer Zeit wiederholte Kunststück fertig, neben dem San Carlo auch noch den großen Bühnen in Wien und Mailand vorzustehen.

Verdis Mißgeschick

Die erste Oper von Verdi, die die Neapolitaner hörten, war 1841 „Oberto“, zwei Jahre vorher zum ersten Male und als erste Oper Verdis überhaupt in der Scala, Mailand, aufgeführt. Obwohl sie nur kühl aufgenommen wurde, schlug die Direktion Verdi vor, eine Oper eigens für das San Carlo zu schreiben. So entstand nach einem Stück Voltaires die Oper „Alzira“ und wurde am 12. August 1845 erstmalig inszeniert — ein völliger Mißerfolg trotz glänzender Besetzung. Den Komponisten verwunderte das nicht so sehr, weil er selbst die Schwächen seines Werkes kannte. 1849 war eine neue Oper für das San Carlo angesetzt, „Attila“, die drei Jahre vorher in Venedig uraufgeführt worden war. In Neapel kam sie in den Tagen der politischen Hochspannung auf die Bühne, und die Neapolitaner griffen begierig den markanten revolutionären Unterton der Oper auf und machten die Aufführung zu einer politischen Demonstration für die Freiheit und Einheit ihres Landes. Verdis Name stand für den Begriff der politischen Freiheit, und der Ruf „Evviva Verdi“ wurde als Ersatz für das verbotene politische Schlagwort „Viva l'Italie“ empfunden, ja, sein Name selbst wurde zum Politikum: Man las ihn an allen Mauern und verstand: „V(ittorio) E(manuele) R(e) d'I(talia)“.

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

In dem heftigen Streit um diese Frage griff die Direktion des Hauses zur Gegendrohung mit einem längst vergessenen Gesetz, nach dem alle Künstler, die Neapel verlassen wollten, hierzu einer Genehmigung bedurften. Man hatte dieses Gesetz einmal erlassen, um beliebte Sänger und Schauspieler, auf die die Stadt nicht verzichten wollte, im Lande zu halten. Empört wandte sich der Komponist gegen den Vergleich mit wandernden Komödianten und drohte schließlich, mit seiner Partitur auf einem im Hafen liegenden französischen Kriegsschiff Asyl zu suchen. Schließlich einigte man sich nach Verdis Wunsch. Aber noch weiteres Mißgeschick sollte folgen: Bei der ersten Aufführung stürzte auf der Bühne ein Versatzstück um und hätte den Komponisten fast getroffen. Ein Unheil schien über der ganzen Reise zu liegen, und man schrieb es grotesker Weise dem „Bösen Blick“ zu, mit dem man einen Verdi nicht wohlgesinnten Komponisten in Neapel behaftet glaubte.

Foyer des Theaters



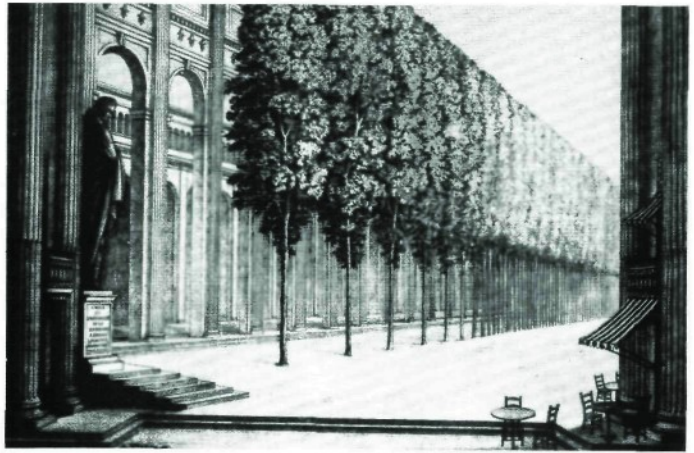
Adolfo de Castagnetto

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

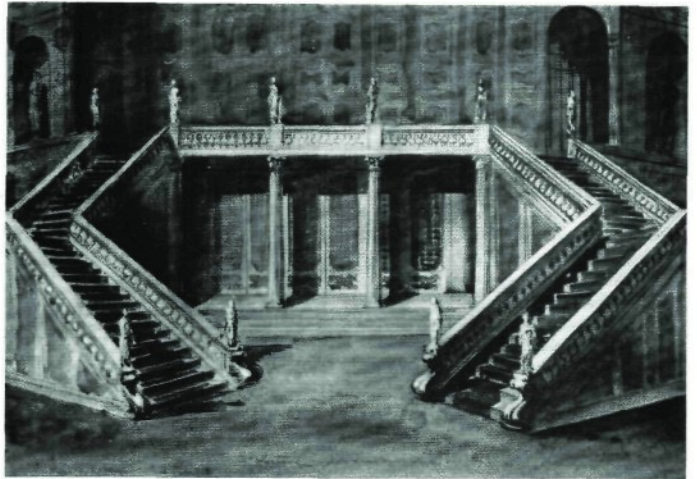
Diese Gruppe war nicht eine der „gepflegten“ Claquen, wie man sie in Mailand, Venedig und bei fast allen großen Opernhäusern kannte. Hier, in Neapel, war eine Zeitlang eine Clique von Impresarios, Gesangslehrern und Agenten am Werk, die unter einem rücksichtslosen Anführer, der sich „Adolfo de Castagnetto“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

In den ersten Jahren des zweiten Weltkrieges setzte das San Carlo seine Aufführungen zunächst ungestört in den dem Neapolitaner höchst ungewohnten Nachmittagsstunden fort. Im Jahre 1943 wurde das Haus geschlossen und im August desselben Jahres durch Bomben teilweise zerstört. Aber noch bevor das zerstörte Foyer wieder aufgebaut war, lebten Konzert und Oper wieder auf: Die Alliierten benutzten das Haus schon unmittelbar nach ihrer Landung für ihre Truppenbetreuung, und so gehört die italienische Oper zu den ersten Eindrücken, die die englischen Soldaten auf italienischem Boden erlebten. Und wieder hörte man — noch bevor der Krieg zu Ende war — die besten Stimmen einer neuen Sängergeneration: Beniamino Gigli, Tito Schipa, Margharita Carosio und Maria Caniglia.

Die Bombenschäden wurden schon 1946 beseitigt, und bereits im selben Jahr erschien das gesamte neue Ensemble des San Carlo zu einem Gastspiel im Covent Garden Theater, London: Zwei Opernhäuser, in deren Geschichte es keine Parallelen gibt, traten gleichzeitig den Weg an in eine rundum verwandelte Welt.



Bühnenbild zu Giordanos „Andrea Chenier“



Bühnenbild zu Donizettis „Maria di Rohan“

Bühnenbild zu Bergs „Wozzeck“

