

DER GOLDENE VORHANG

Als Kolumbus von 470 Jahren Amerika entdeckte, mag er wohl geahnt haben, daß man in der Folge Städte oder Straßen nach ihm benennen werde, wie es die südamerikanischen Länder auch wirklich getan haben; was er aber bestimmt nicht vorausgeahnt hatte, war, daß sein Name — im Spanischen „Colón“ geschrieben — in der Musikkultur der Welt eine solche Rolle spielen würde. Denn das weltweite bekannte Opernhaus von Buenos Aires, das „Teatro Colón“, hat den Namen des Entdeckers der „Neuen Welt“ in die „Alte“ zurückgetragen. Überall ist das „Teatro Colón“ ein Begriff geworden, und die Tatsache, daß dieser Musentempel in den letzten Jahren zwei besondere Jubiläen — das des 50jährigen Bestehens des Theaters und das der 150-

jährigen Unabhängigkeit Argentiniens — glanzvoll gefeiert hat, läßt zu einer rückblickenden Betrachtung ein.

Um die Bedeutung dieser Bühne, eines wahren „Brückenkopfes europäischer Kultur in Südamerika“, richtig einzuschätzen, muß man sich vor Augen halten, daß das kulturelle Leben Argentiniens verhältnismäßig jungen Datums ist. Südamerika ist eben nicht Europa, und wir können unser hiesiges Theaterleben nicht wie die Europäer fast lückenlos über die religiösen Spiele des Mittelalters bis zu „Skene“ der alten Griechen zurückführen. In der vorkolumbianischen Zeit kam man über rituelle Tänze der indianischen Urbewölkerung nicht hinaus, und die ersten spanischen Einwanderer, meist Handelsleute oder Abenteurer, schwenkten sich kaum zu künstlerischen Taten auf, so daß der „Kulturimport“ der damaligen Zeit fast ausschließlich in den Händen der Missionare lag. Die erste Theatervorstellung fand daher in Buenos Aires erst 1747 — nebenbei bemerkt in Ermangelung eines entsprechenden Saales in der Festung — statt. Im übrigen begnügte und vergnügte man sich in der Zeit der spanischen Vizekönige mit Klatsch- und Tanzzusammenkünften einerseits, zum anderen mit Hahnen- und Stierkämpfen, bis 1778 das erste Theater „La Ranchería“ (zu deutsch etwa: „Strohdachhütten“) eröffnet wurde. Die Primitivität dieses Musentempels ist kaum zu schildern: Die Wände unter dem Strohdach waren aus Lehm, die Beleuchtung bestand aus tropfenden Kerzen, im sogenannten „Hof“ (dem heutigen Parkett) standen einfache Holzbänke, und vor Beginn jedes Aktes mußten zwei Männer, mit den Seilenden in der Hand, von erhöhten Plattformen herunterspringen, um derart, durch Zug und Gegenzug, den Vorhang zum Aufgehen zu bringen.

Wenden wir uns nochmals dem Zuschauerraum zu: Das heutige „Parkett“ hieß also „Patio“, was soviel wie „Hof“ bedeutet; dahinter, durch eine Schranke getrennt, befand sich das „Stehparterre“, das damals „Degolladero“ (= Schlachthaus) hieß, entweder weil man dort gedrängt stand wie das liebe Vieh vor seiner Hinrichtung oder weil man sich die Köpfe so sehr auszurenken hatte. Vier „Cubillos“ (etwa „Würfelchen“) auf jeder Seite und ein größeres in der Mitte für die Regierungsmitglieder entsprachen unseren heutigen Logen. Rechter Hand war die „Cazuela“ (= Kasserolle) genannte Stufenreihe für die Frauen, und auf der linken Seite war die Treppe für die Männer, denn diese Scheidung der Geschlechter war durch die Klauseln des ersten Theatervertrages „aus Gründen der guten Ordnung und der gesunden Gepflogenheiten“ ausdrücklich festgelegt.

Man möchte glauben, daß uns heutzutage eine Welt von solchen „Kuriositäten“ trennt, aber dem ist nicht so: Die Scheidung der Geschlechter in den argentinischen Theatern hat sich noch lange gehalten, und bis vor ganz wenigen Jahren funktionierten im heutigen „Teatro Colón“ zwei Kassen, eine für Damen und eine für Herren, da man vermeiden wollte, daß die beiden Geschlechter gemischt in ein und derselben Schlange stehen müßten. Und noch heute gibt es im „Colón“ nicht die Bezeichnung „fünfte oder sechste Galerie“, sondern es heißt immer noch wie in alten Zeiten „Cazuela“ (= Kasserolle) und „Tertulia“ (wörtlich etwa „Tratschgesellschaft, Kränzchen“), obwohl



Der „Goldene Saal“
des Teatro Colón.



Guillermo Knepler

EPISODEN
AUS DER
GESCHICHTE
DES TEATRO
COLÓN

die Emanzipation nunmehr endgültig darüber hinweggegangen ist...

Das Repertoire dieser ersten Bühne brachte neben wenigen höherwertigen Werken von Calderón de la Barca und Antonio de Zamora hauptsächlich Leichtes und Seichtes, weshalb diese Bühne auch vom Klerus angefeindet wurde; als sie im Jahre 1792 während eines religiösen Festes abbrannte, wußte man nicht, ob dies durch einen Feuerwerkskörper oder durch einen Fackelabwurf vom nahe gelegenen Kirchturm aus verursacht worden ist.

Die Nachfolgebühne der „Ranchería“ entstand erst 1804, und die 1810 erfolgte Lösung Argentiniens von der spanischen Krone warf ihre Schatten im Theater voraus: Am 20. Mai jenes Jahres, während der Vor-

von Sevilla“ über die Bretter; der bescheidene Erfolg war weniger der Musik als dem „Klamauk“ zuzuschreiben; so wird uns überliefert, daß Figaro Don Bartolo auf dem Sessel festhielt, indem er eines seiner Beine um den Nacken des Kunden legte, und daß er dann den „Wehrlosen“ über das ganze Gesicht derart einseifte, daß weder der Mund noch die Augen zu sehen waren. Es folgten weitere Opern Rossinis, „L'inganno felice“ und „Cenerentola“, und mit Mozarts „Don Giovanni“ hielt 1827 das Opernschaffen aus dem deutschen Kulturbereich seinen Einzug in die argentinische Hauptstadt.

Vielleicht wäre der kulturelle Aufschwung im allgemeinen — und der uns hier interessierende musikalische im besonderen — rascher

seiner Stelle steht heute das große, luxuriöse, aber weniger musische Kino, das wohl noch manchmal von seiner großen musikalischen Vergangenheit träumt, insbesondere, wenn dort Konzerte veranstaltet werden. Augenzeugen berichten von der Wehmut, die die letzte Aufführung im „Teatro de la Opera“ in den musikliebenden Kreisen von Buenos Aires ausgelöst hat; nach Schluß der Vorstellung wurde der Saal buchstäblich geplündert von den Leuten, die wenigstens ein kleines Andenken an ihr geliebtes Theater haben wollten; noch heute befinden sich in vielen Parkettierhäusern der Stadt Stoffreste der Parkettsitze oder der Logenvorhänge, Rauchverbotstafelchen und andere Objekte mehr. Buenos Aires hatte seine große Liebe zur Opernkunst entdeckt.

Der argentinische Komponist und Dirigent Juan José Castro, der insbesondere mit seinen Opern „Proserpina y el Extranjero“, „La Zapatera Prodigiosa“ und „Bodas de Sangre“ hervorgetreten ist.



stellung eines freiheitsverherrlichenden Werkes „Das gerettete Rom“, brach das Publikum im Beisein des spanischen Vizekönigs in Demonstrationsrufe „Es lebe das freie Buenos Aires“ unter Absingen der Marseillaise aus: Fünf Tage später hatte das spanische Mutterland seine Kolonie faktisch verloren.

Mit der Selbständigkeit des Landes wuchs anscheinend auch der kulturelle Ehrgeiz: Eine 1817 gegründete „Gesellschaft des guten Geschmacks“ war um die Hebung des Niveaus bemüht; ihre Bestrebungen fanden in Aufführungen Sophokles', Euripides', Shakespeares, Molières, Voltaires und Racines ihren Niederschlag. Als erstes deutsches Stück soll Korbzeubus „Menschenfeindlichkeit und Reue“ in Szene gegangen sein.

Um diese Zeit trat auch auf dem Gebiet des Musiktheaters eine entscheidende Wandlung ein: Während bis dahin nur „Tonadillas“ (Sammelsurien von Schlagern, die vom Publikum mitgesungen wurden) und „Sainetes“ (eine Art von Schwank-Singspielen spanischer Prägung) gegeben wurden, hatte es sich ein gebürtiger Italiener namens Juan A. Picazzari in den Kopf gesetzt, in Buenos Aires die Oper einzuführen. Nach vielen Widerständen ging 1825 Rossinis „Barbier

erfolgt, hätte nicht die Tyrannei Rosas' einen nur allzu verständlichen Rückschlag mit sich gebracht; erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ging es wieder aufwärts: 1857 entstand das alte Teatro Colón an der damaligen „Plaza de la Victoria“ (heute den Straßen Rivadavia und Reconquista entsprechend), doch da das Gebäude später an die Nationalbank abgetreten wurde, hätte Buenos Aires wieder für zwanzig Jahre „operilos“ bleiben müssen, wäre nicht das „Teatro de la Opera“, Privatbesitz des Ehepaares Roberto Cano, in die Bresche gesprungen; 1889 mit Arrigo Boitos „Mefistofele“ eröffnet, blieb dieses Haus fast ein Vierteljahrhundert lang Pflanzstätte des Opernbetriebes. Die Fortschrittlichkeit des Ehepaares Cano „erhellte“ (im wahren Sinne des Wortes) auch daraus, daß sie — neben der Pflege der Kunst — die erste private elektrische Lichtanlage einleiten ließen, mittels welcher sie nicht nur ihr Theater, sondern auch viele Häuser der Nachbarschaft mit Strom belieferten.

Am Staatsfeiertag des Jahres 1908 wurde dann das heutige Teatro Colón feierlich eröffnet, und kurz darauf verschwand das „Teatro de la Opera“ vom Erdboden; an

Das neue, heutige Teatro Colón kam nicht „schmerzlos“ zur Welt; zwanzig Jahre währten die „Geburtswehen“ seiner Entstehung; der mit dem Bau beauftragte Architekt Francisco Tamburini (der auch am Regierungsgebäude, der sogenannten „Casa rosada“ von Buenos Aires, mitgearbeitet hatte), starb kurz nach Beginn der Vorarbeiten; auch seinen Nachfolger, den Architekten Victor Meano, der die Pläne etwas veränderte, ereilte dasselbe Schicksal, so daß ein dritter, Julio Dormal, hinzugezogen werden mußte. Dazu kam, daß der Verkaufserlös aus dem Haus des alten Teatro Colón die Kosten des Neubaus nicht decken konnte, so daß die Bauruine lange Zeit der Tummelplatz von „Ratten“ (nicht von Gerhart Hauptmann!) und von „Fledermäusen“ (nicht von Johann Strauß!) blieb. Erst 1899 tat sich eine Gruppe wohlhabender Leute zusammen, die beschloß, eine Anleihe aufzulegen, mit der die Fortführung des Bauvorhabens finanziert wurde. Die Käufer der Schuldverschreibungen bekamen dabei das Recht auf bestimmte Plätze des Theaters, eine Bedingung, die dann auch wirklich eingehalten wurde. Das Äußere des Gebäudes zeigt drei Stilarten, und zwar von unten nach oben den

DER GOLDENE VORHANG

ionischen, den korinthischen und den attischen Stil. Es bedeckt eine Fläche von 7052 qm und seine Ausmaße sind: 60 Meter Breite, 117,5 Meter Länge und 24,7 Meter Höhe der Fassaden, während die höchste Höhe des Bühnenhauses 43 Meter beträgt. Erwähnenswert ist noch die 14 Meter breite, 28 Meter lange und 25 Meter hohe Halle und darin eine monumentale Treppe von 14 m Länge, die auf die Höhe des Parketts führt, ebenso der Kronleuchter, der nicht weniger als 600 Glühbirnen enthält. Im Deckenrund sind die Namen unserer großen Komponisten verewigt.

Der im üblichen Dunkelrot gehaltene Zuschauerraum ist einer der größten der Welt; er hat 2650 Sitzplätze und faßt mit den Galeriestehtplätzen ungefähr 3500 Personen, eine Zahl, die durch Stehplätze rund um die Parkettsitze noch auf über 4000 erhöhbar ist; mit den in Parkethöhe befindlichen sogenannten „Baignoires“ (Trauerlogen, ein Kuriosum von vergitterten Abteilen, von denen aus man wohl die Bühne sehen, jedoch nicht gesehen werden kann) hat das Haus sieben Ränge.

Das Theater war anfangs Privatunternehmen, so daß es für die Stadt kaum eine finanzielle Belastung bedeutete. Erst 1930 wurde es unter städtische Verwaltung gebracht. Für die Eröffnungsvorstellung war „Aida“, die immer festliche Oper, angesetzt worden; sie wurde an jenem 25. Mai 1908 mit Lucía Crestani, Amadeo Bassi sowie Maria Verger in den Hauptrollen und unter Leitung von Commendatore Luigi Mancinelli gegeben, und die zuvor erklangene argentinische Hymne erweckte derartige Begeisterung, daß sie nochmals, von allen An-

wesenden mitgesungen, gespielt werden mußte; der damalige Präsident der Nation, Dr. José Figueroa Alcorta, und das diplomatische Corps wohnten der Festvorstellung bei. Buenos Aires hatte nun sein würdiges Operntheater und eines der meistbewundernswürdigen, nicht nur wegen seines imponierenden Raumes, sondern vor allem auch wegen seiner ausgezeichneten, keine Lücken aufweisenden Akustik; und während man uns vielerorts um unser Opernhaus benei-

desen Stadt leuchten sollte. In den Jahren 1922/23 hatten wir das Wiener Philharmonische Orchester zu Gast, das erstmalig unter Felix von Weingartner, das zweitemal unter Richard Strauss.

„Gäste kamen und Gäste gingen“ könnte man mit Wagner sagen: Das „Colón“ war damals ein Stagione-Theater nach italienischem Muster; Solisten, Musiker und Choren kamen auf Tournee her, und selbst die Dekorationen und Kostüme wurden fall-



Während einer Pause der Generalprobe von Richard Strauss' Oper „Die schweigsame Frau“, die im Teatro Colón zum erstenmal in Südamerika aufgeführt wurde.
Von links nach rechts: Heinz Friedrich, Heinz Wallberg, Fritz Wunderlich, Kurt Böhme.

dete, beneideten wir andere Städte — um ihre Konzertsäle, bis wir uns schließlich resignierend daran gewöhnen mußten, unser „Colón“ wohl oder übel für beide Zwecke — allerdings mit zahllosen Höhepunkten — verwendet zu sehen: Schon 1909, ein Jahr nach der Eröffnung, konnte man Mussorgskys „Boris Godunow“ mit Tita Ruffo, Feodor Schaljapin und Eugenia Burzio kennenlernen. 1911 dirigierte Pietro Mascagni einige Symphoniekonzerte, und ein Jahr später vermittelte uns Arturo Toscanini „Tristan und Isolde“ sowie „Götterdämmerung“ von Wagner; 1913 besuchte uns das russische Ballett Diaghilew, und 1914 wurde das Bühnenweih-Festspiel „Parsifal“, das Wagner letztwillig nur für Bayreuth bestimmt hatte, das aber nun urheberrechtlich frei geworden war, dem Publikum von Buenos Aires gegeben.

Sogar während des ersten Weltkrieges litt der Betrieb des Theaters nur wenig: 1915 triumphtierte noch Enrico Caruso als „Radames“ in Aida, man hörte André Messager an der Spitze eines Orchesters von Musikern der „Mailänder Scala“, und es erklang die Erstaufführung von César Francks „Sinfonischen Variationen“. Ein Jahr später leitete der hochbetagte Camille Saint-Saëns, stürmisch gefeiert, seine Oper „Samson und Dalila“. Kurz nach dem Ende des ersten Weltkriegs konnten sich auch deutsche Künstler wieder in das argentinische Musikleben einschalten: 1920 dirigierte Richard Strauss einige Konzerte sowie seinen „Rosenkavalier“; ein besonderes Ereignis bildete die erste Gesamtauführung von Wagners „Ring des Nibelungen“, und 1921 leitete Arthur Nikisch, kurz vor seinem Tode, mehrere unvergeßliche Konzerte. Um diese Zeit ging auch — wenigstens für Argentinien — der Stern Benjamino Giglis auf, der noch vielfach über

weise mitgebracht. Erst unter der Ära des langjährigen Generaldirektors Cirilo Grassi Diaz wurde ab 1925 begonnen, eigene Ensembles von Orchester, Chor und Ballettkörper zusammenzustellen, ebenso wie auch eigene Werkstätten für Bühnenbildner, Kostüme, Haartrachten, Requisiten usw. an, gegliedert wurden. An heimischen Sängern fehlte es nicht, und die Heranziehung von prominenten Gästen aus Europa und Nordamerika gab den jährlichen Opernvorstellungen erhöhten Glanz. Die Stellung, die das „Colón“ also heute einnimmt, liegt etwa zwischen einem Opernhaus mit ständigem Repertoire und einem Stagione-Theater; jedenfalls aber ist man bemüht, aus diesen beiden Arten des Theaterbetriebes die größtmöglichen Vorteile herauszuholen.

Vielleicht als Überbleibsel aus der „Stagione-Epoche“, vielleicht auch um dem internationalen Publikum des Einwanderer-Landes Argentinien entgegenzukommen, blieb die — übrigens sehr begrüßenswerte — Tradition erhalten, die aufgeführten Opern womöglich in ihrer Originalsprache zu singen; wir hören also Mozart (soweit nicht auf italienische Libretti geschrieben), Beethoven, Wagner oder Richard Strauss in deutscher, Donizetti, Bellini, Verdi oder Puccini in italienischer, Gounod, Bizet oder Debussy in französischer und natürlich die Opern einheimischer Komponisten in spanischer Sprache; denn das argentinische Opernschaffen hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte immer auf dem Spielplan erhalten: so beispielsweise Juan José Castro mit „Proserpina y el Extranjero“, „Bodas de Sangre“ und „La Zapatera prodigiosa“, Héctor Panizza mit „Aurora“, Filipe Boero mit „El Matrero“, Pascual de Rogatis mit „Huemac“ oder „La Novia del Hereje“, zu denen wir noch die besonders erfolgreichen Ballette „Estancia“

Der jugoslawische Dirigent Berislav Klobučar, der die südamerikanische Erstaufführung von Frank Martins „Le Mystère de la Nativité“ leitete.



von Alberto Ginastera — dem vielleicht am meisten im Ausland bekannten Tondichter Argentinien — oder „Usher“ von Roberto García Morillo hinzufügen wollen. Eine Ausnahme in der Regel der „Originalsprachen“ bildeten bisher nur, bedauerlicherweise, die slawischen Werke (Smetana, Janáček, Musorgsky, Tschaiowsky, Rimsky-Korsakow und Strawinsky — doch wurde dessen Einakter „Mavra“ kürzlich bereits russisch gesungen —) und in letzter Zeit die früher nie berücksichtigten englischsprachigen (Menotti, Britten). Die sogenannte deutsche Opernspielzeit, die seit 1922 besteht, erweckte stets besonderes Interesse, nicht nur innerhalb der deutschsprachigen Bevölkerung, sondern auch in hiesigen Kreisen, denen Mozart, Wagner oder Richard Strauss längst vertraut geworden sind. Unvergesslich sind die Abende, die uns unter der Leitung von Fritz Busch, Erich Kleiber oder Wilhelm Furtwängler geboten wurden, und in den letzten Jahren waren es unter anderem Karl Böhm, Fritz Rieger, Ferdinand Leitner und Heinz Wallberg, die sich dieser ehrenvollen Aufgabe mit großem Erfolg entledigten.

Bedarf es noch weiterer Namen berühmter Dirigenten, die sich ins Goldene Buch unseres Musiklebens eingeschrieben haben? Denken wir nur an Ernest Ansermet, Sir Thomas Beecham, Ferruccio Calusio, Juan José Castro, Manuel de Falla, Gregor Fitelberg, Robert Heger, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Herbert von Karajan, Otto Klemperer, Berislav Klobučar, Clemens Krauss, Willem van Otterloo, Hector Panizza, Paul Paray, Ildebrando Pizzetti, Fritz Reiner, Ottorino Respighi, Arthur Rodzinsky, Sir Malcolm Sargent, Franz Schalk, Igor Strawinsky, Eugen Szenkar, Arturo Toscanini, Heitor Villa Lobos oder Albert Wolff.

Tita Ruffo, Giuseppe Taddei, Leonard Warren, Michael Bohnen, Feodor Schaljapin, Boris Christoff, Alejander Kipnis, Ezio Pinza und Nicola Rossi Lemeni.

Erwähnen wir noch an Marksteinen unseres Teatro Colón, daß 1934 eine Sommer-Freilichtbühne — ursprünglich mit 8500 Personen Fassungsraum, heute in wiederaufgebaute Form nach einem Brand mit verkleinertem Zuschauerraum — geschaffen wurde und daß 1936 im Untergeschoß des Teatro Colón die Rundfunkstation „Radio Municipal“ in Betrieb genommen wurde, die nebst eigenem Programm die Opernvorstellungen und Konzerte des Theaters zu übertragen pflegt. Fügen wir noch der Vollständigkeit halber an, daß das Theatermuseum bereits viele interessante Gegenstände umfaßt: eigenhändige Briefe von Meyerbeer, Rossini, Wagner, Puccini, Gounod und Caruso; eine Selbstkarikatur dieses eminenten Sängers; Faksimiles von Originalpartituren Mozarts, Monteverdis, Bachs; eine Notenhandschrift Toscaninis und vieles andere.

Besonders hervorhebenswert erscheint uns auch die Tatsache, daß das Teatro Colón und sein Publikum ihre Aufgeschlossenheit gegenüber der zeitgenössischen Musik bewiesen haben; dieser Umstand machte es möglich, sich nicht nur mit den üblichen und in allen Opernbühnen gespielten, um nicht zu sagen „überspielten“ Repertoirewerken zu begnügen, sondern zwischendurch auch die Moderne zu Wort kommen zu lassen. Bartók, „Herzog Blaubarts Burg“, Bergs „Wozzeck“, Dallapiccolas „Nachtflug“ und „Der Gefangene“, Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“, Janáčeks „Jenufa“, Menottis „Konsul“, „Amelia geht auf den Ball“ und „Das Medium“, Milhauds „Christoph



Heinz Wallberg, der zwei Spielzeiten hindurch die „deutschsprachige Opernsaison“ leitete. Das Bild zeigt ihn auf der „breitesten Avenida der Welt“ im Herzen von Buenos Aires.

Kapitel im Leben unseres Teatro Colón: Sicher gibt es auch in Europa interne Erschütterungen und sogar zuweilen „Skandalchen“, wie sie in Kreisen von so feinnervigen Menschen, wie Künstler nun einmal sein müssen, leicht vorkommen können; es ist aber ein Unding, wenn der verantwortliche Posten eines Opernleiters alle paar Monate, beispielsweise mit jedem Wechsel des Bürgermeisters, neu besetzt wird; ein gedeihliches Arbeiten ist unmöglich, wenn jeder Direktor die Pläne seines Vorgängers als Bürde übernehmen muß, dagegen selbst keinen Enthusiasmus für Planungen aufbringen kann, deren Früchte ohnedies nicht mehr während seiner Amtszeit reifen werden. In dieser Hinsicht wurde in den letzten Jahren schwer gesündigt und mehr noch — unter der Ära Peróns — durch die Verquickung von Kunst und Politik. Wenn in einem Musentempel Vorstellungen und Konzerte nicht an- oder abgesetzt, sondern „dekretiert“ werden, wenn Posten und Pöstchen nach dem Parteibuch statt nach den Fähigkeiten vergeben werden und wenn der Saal zu politischen Kundgebungen mißbraucht wird, dann verhüllen die Museen schauernd ihr Haupt! „Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu...“

Nicht mit Unrecht wurde also in den letzten Jahren viel vom Niedergang unseres Opernhauses gesprochen; und als 1957 noch ein erster Konflikt mit den Musikern hinzukam, der den Opernbetrieb faktisch lahmlegte, da schien es um unser Teatro Colón geschehen. Erfreulicherweise war dem nicht so; nach dem Rückschlag, den das künstlerische Niveau in der Diktaturzeit Peróns zu erleiden hatte, geht es jetzt wieder aufwärts. Juan P. Montero, der seit Jahren die Generaldirektion innehat, und Roberto Caamaño, selbst ein angesehener Komponist und Pianist, der ihm später als künstlerischer Leiter beigegeben wurde, können wieder auf lange Sicht planen, und die Spielzeiten der letzten Jahre spiegeln deutlich diese wieder ins rechte Geleise gekommene Lage. Wir hegen also die begründete Hoffnung, daß das Teatro Colón die Weltgeltung beibehalten wird, auf die wir bisher stolz sein durften, und wir erblicken darin einen Niederschlag des Aufschwunges, den das gesamte argentinische Musikleben genommen hat, indem es in etwas mehr als anderthalb Jahrhunderten von den „Strohдахhütten“ zum weltweit anerkannten „Teatro Colón“ gelangt ist.

Der argentinische Komponist und Pianist Roberto Caamaño, zur Zeit künstlerischer Leiter des Teatro Colón (links).



Der argentinische Komponist Alberto Ginastera, dessen Erfolgsballett „Estancia“ wiederholt im Teatro Colón auf dem Spielplan erschien (rechts).



Hinter den Stars der Orchesterleiter sollten die Sterne am Himmel des Operngesanges nicht zurückstehen; doch wäre diese Aufzählung so unermeßlich lang, daß wir in weiser Zurückhaltung nur wenige große Namen fast wahllos herausgreifen wollen: die Damen Maria Caniglia, Maria Callas, Lisa della Casa, Kirsten Flagstad, Amelia Galli Curci, Christel Goltz, Anny und Hilde Konezney, Lotte Lehmann, Frieda Leider, Emmy Loose, Tiana Lemnitz, Birgit Nilsson, Jarmila Novotna, Lily Pons, Elisabeth Rethberg, Renata Tebaldi, Astrid Varnay, Margarete Klose, Ebe Stignani und Risé Stevens sowie die Herren Enrico Caruso, Mario del Monaco, Benjamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Lauritz Melchior, Koloman von Pataky, Aureliano Pertile, Tito Schipa, Ferruccio Tagliavini, Hans Hotter, George London,

Colombe“ u. a. m. beweisen uns, daß wir uns nicht in künstlerischer Hinsicht einzukapseln beabsichtigen, auch wenn noch einiges — wie beispielsweise Egks „Irische Legende“, von Einems „Dantons Tod“ und „Der Prozeß“, Henzes „König Hirsch“ und „Elegie für junge Liebende“, Hindemiths „Mathis der Maler“ und „Die Harmonie der Welt“, Liebermanns „Penelope“ und „Schule der Frauen“ oder Frank Martins „Sturm“ — auf unserer Wunschliste geblieben ist...

Es wäre interessant, in diesem Zusammenhang auch die künstlerischen Leiter und Generaldirektoren des Hauses — oft waren diese beiden Funktionen in einer Hand vereinigt — zu nennen, doch würde diese bloße Aufzählung allein ein Feuilleton füllen. Und damit kommen wir zu einem beachtlichen