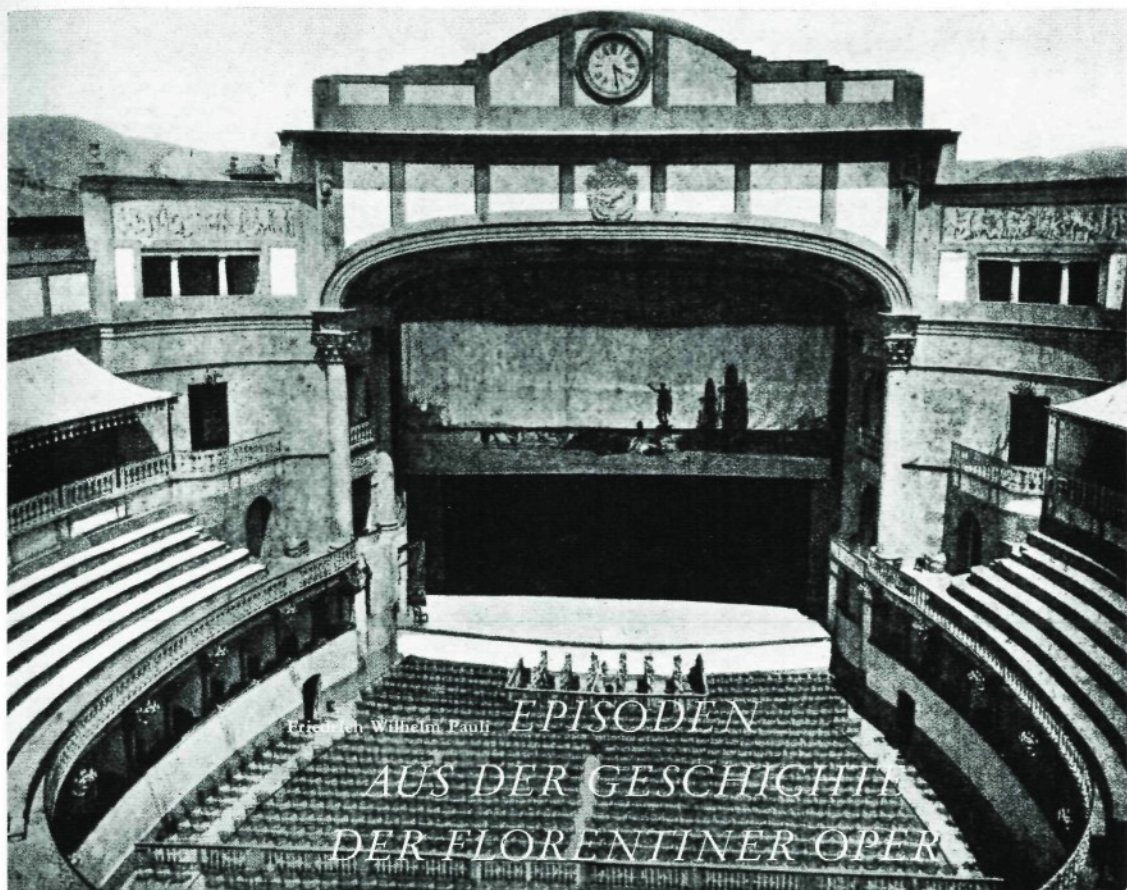




Das Teatro Comunale

Erzählt von Wilhelm Pauli

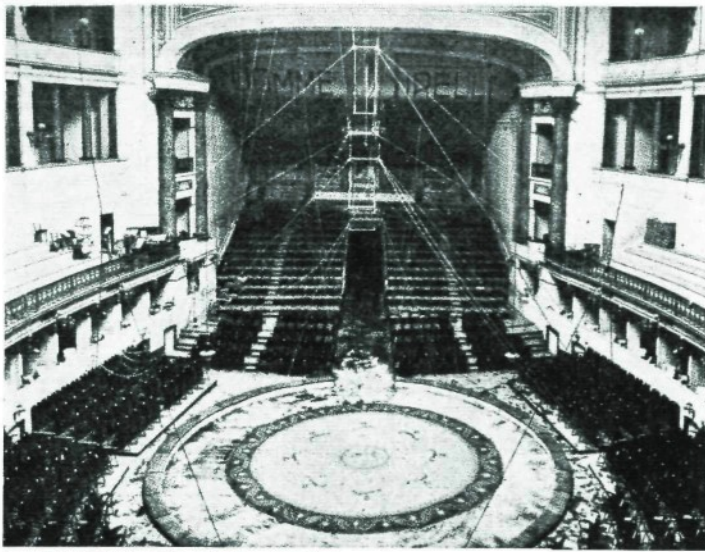
EPISODEN AUS DER GESCHICHTE DER FLORENTINER OPER

DER GOLDENE VORHANG

An der Wiege der Oper stand der Komponist Jacopo Peri, der im Kreise einiger Poeten- und Musikerfreunde bei Plato den Satz gefunden hatte: „Laßt Musik zuerst Sprache und Rhythmus sein und dann erst Ton und nicht umgekehrt.“ Nach diesem Prinzip entwickelte er die Form des „Dramma per musica“, das mit seinem ständigen Fluß von Rezitativen mit übertriebenen Betonungen, nur selten belebt von einem Chor oder kurzen Balletteinlagen und begleitet von einem kleinen Orchester

von Lauten und Harpsichord, sicher sehr monoton geklungen haben muß. Diese Vorgänger der Oper, Peris „Euridice“ und „Daphne“, wurden in Florenz bereits 1575 und 1600 zum erstenmal aufgeführt und sichern damit dieser Stadt in der Musikgeschichte einen besonderen Platz. — Florenz spielt in der Geschichte der Oper Italiens eine seltsame Rolle — die seltsamste vielleicht in der farbigen Partitur seiner musikdramatischen Kunst überhaupt. Zu wechselnden Zeiten wurden in fünf Theatern in Florenz Opern aufgeführt. Zwei von ihnen, das „Teatro della Pergola“ und das „Teatro Comunale“, bilden heute den Mittelpunkt eines Opernwesens, das zwar eine lange Geschichte, aber wenig eigenen Einfluß auf die Entwicklung der italienischen Opernkunst aufweist. In der wechselvollen und verworrenen Chronik dieser Stadt findet man Namen, die zu den bedeutendsten der europäischen Geschichte gehören, Galilei, die Medici, Dante und Boccaccio, Donatello und Cellini, Savonarola und Machiavelli — und nur zwei Komponisten, Lully und Cherubini. Die überragende geistige Bedeutung der Stadt lag also auf anderen Gebieten der Kultur, und ihr Opernleben hat immer im Schatten der Schwesterkünste Malerei und Architektur und der Welt der Gelehrten gestanden. Und doch reicht die Geschichte des Teatro della Pergola bis in die Geburtszeit der italienischen Oper zu-

rück: Noch heute steht das Haus an derselben Stelle, an der es im Jahre 1656 errichtet wurde, ein Gebäude von alttümlicher Würde und bescheidenem Charme, dessen Front sich kaum von den angrenzenden Häusern unterscheidet. Damals war die Blüte von Kunst und Wissenschaft, die die Renaissance heraufgeführt hatte, unter dem politischen und kirchlichen Druck verblühen, und die ersten Meister der Oper, Monteverdi und Pietro Cesti, ein theaterbesessener Mönch, der keine Gelegenheit ausließ, die feurigsten Liebeszenen seiner Opern auf der Bühne selbst darzustellen, fanden in anderen Städten ihren Platz. Aber auch in Florenz gab es damals einiges von Bedeutung: Der Komponist und Operndirektor des Pergola-Theaters, Jacopo Melani, mag auch mit Recht zu den Vätern der Oper gerechnet werden. Ihm verdankt das Theater seinen frühen, wenn auch schnell verlassenden Ruhm durch vielaktige Prachtopern, die Melani zu festlichen Anlässen wie Geburten oder Verlobungen und Hochzeiten der Medici und anderer hochgestellter Persönlichkeiten zu verfassen pflegte. Über hundert Jahre vergingen, ehe der Name des Pergola-Theaters wieder in der Musikgeschichte auftaucht. Cherubini, von Beethoven hoch geschätzt, ist nicht nur Sohn eines Musikers des Pergola-Theaters, sondern auch seine ersten, früh komponierten und heute vergessenen Opern wurden in

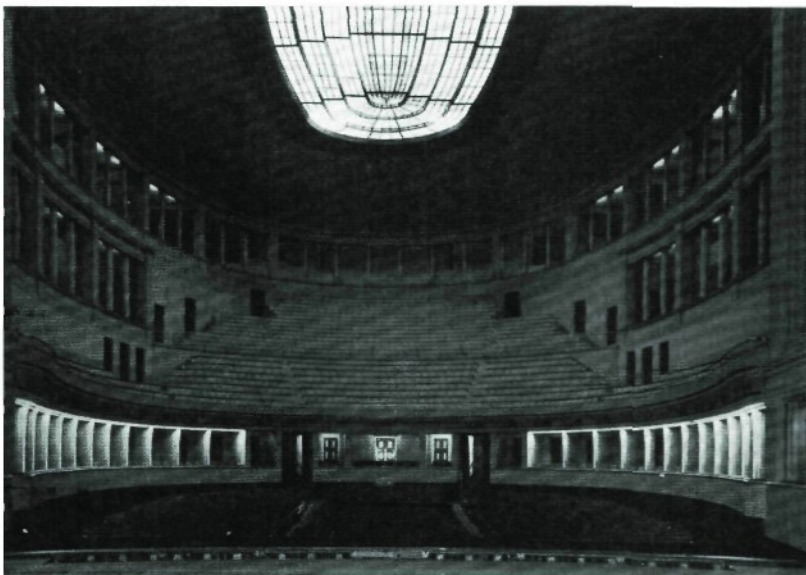


Sogar Circusvorstellungen gab es hier zu sehen



Eine Szene aus
„Eurydike“
(Rinuccini/Peri)
von den Mai-
festspielen 1960

Innenansicht des Theaters bis zum Umbau 1957



diesem Opernhaus zum erstenmal aufgeführt. Seine Vaterstadt zeigt sich dankbar: Cherubinis Oper „Elisa“, 1795 komponiert, steht in diesen Jahren wieder im Spielplan der Festspiele. Im übrigen hat das Theater, bescheiden im Schatten gewaltiger Paläste, sich in der großen Zeit der italienischen Oper damit begnügt, den Ruhm der Entdeckung neuer Komponisten oder wegweisender Werke anderen Bühnen zu überlassen, ohne sie allerdings ganz zu vernachlässigen. Denn alle berühmten Namen der Zeit, Pergolesi, Paesello, Salieri und selbst der in Italien damals wenig volkstümliche Mozart, finden sich in seinen Programmen, nur eben ein paar Jahre später als in anderen Städten. Dafür versuchte man, wohl auch ohne viel Hoffnung auf späteren Ruhm, sein Glück mit ein paar Namen, die heute nur noch dem begegnen, der sich mit der Geschichte des Pergola-Theaters beschäftigt: Eine Zeitlang förderte man den aus Prag stammenden Komponisten Mysliveček, dessen Name den Florentinern allerdings die Zunge zerbrach und den sie deshalb einfach „il divino boemo“, den „göttlichen Böhmen“, nannten. Zwanzig Jahre später tauchte ein anderer Name auf, diesmal aus Malta: Nicolo Isouard. Seine erste Oper wurde im Pergola-Theater aufgeführt und seine fast drei Dutzend weiteren gerieten in den Schatten seines erfolgreicherer Zeitgenossen Boieldieu. Das Theater hatte also wenig Glück mit seinen eigenen Vorstößen in musikalisches Neuland, und selbst die Begegnung mit dem großen Meister Verdi wurde für das Pergola-Theater fast so etwas wie eine Tragikomödie.

Streit um einen Geist

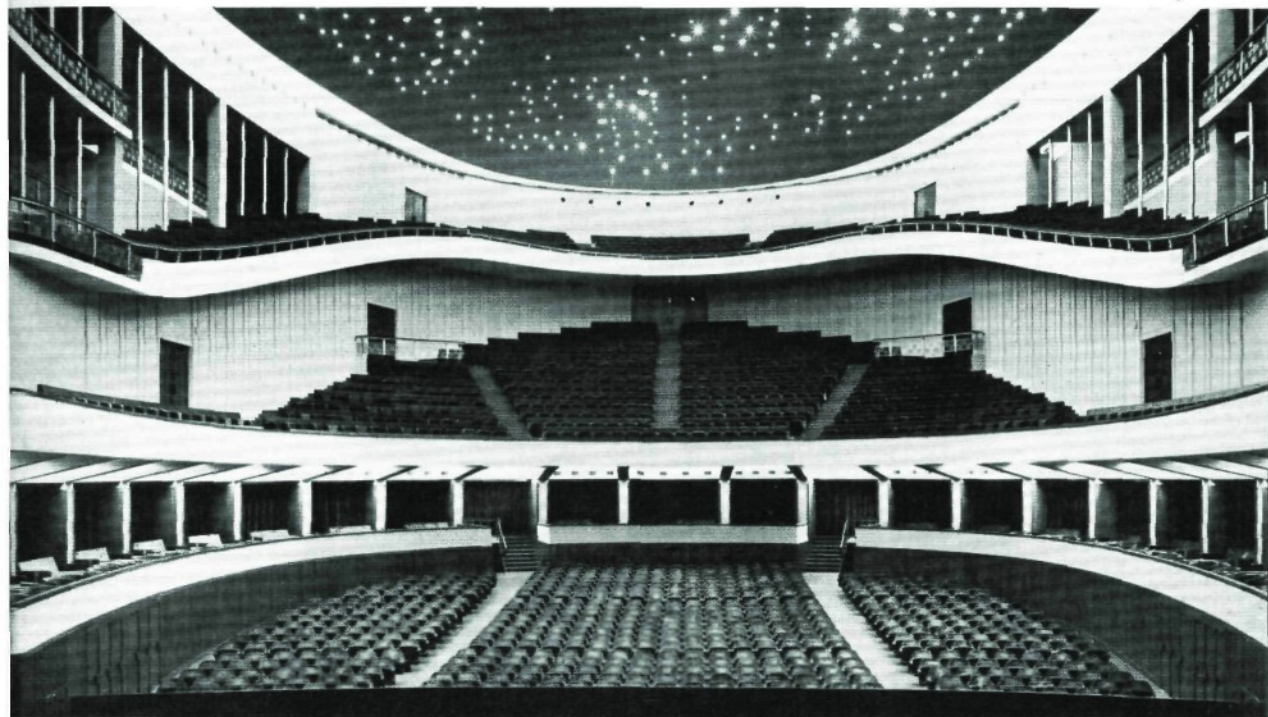
Einige Opern Verdis waren bereits mit Erfolg über die alte Bühne gegangen, als sich der Direktor entschloß, den Komponisten zu bitten, eine Oper für sein Haus zu schreiben. Verdi sagte um so lieber zu, als er von der politisch ruhigeren Atmosphäre von Florenz eine künstlerisch sachlichere Aufnahme seiner Werke erwartete als in den Zentren der politischen Unrast, Venedig, Mailand und Rom. Hier war auch der Zensor weniger zu fürchten, der vor sieben Jahren, bei Meyerbeers „Hugenotten“, zuletzt seines Amtes gewaltet hatte. So schrieb er für das Pergola-Theater seine Oper „Macbeth“ und sah sich ganz unerwarteten Schwierigkeiten anderer Art gegenüber: Es ging um die Erscheinung von Bancos Geist, jener höchst wirksamen Erfindung Shakespeares, mit deren technischer Darstellung die Bühnen Londons durch lange Erfahrung vertraut waren. Verdi, wie immer um jede Einzelheit der Ausführung seiner Opern besorgt, hatte in London Erkundigungen eingezogen über die beste Lösung dieses für eine italienische Opernbühne neuartigen Problems und dem Direktor des Pergola-Theaters genaue Regieanweisungen gegeben. Aber er hatte nicht mit dem Sänger gerechnet, der es für unter seiner Künstlerwürde hielt, als stummer Geist, als seine eigene Leiche im Hintergrund der Bühne aufzutauchen. Ein Ersatzmann sollte diesen Teil der Rolle übernehmen. Empört schrieb Verdi am 21. Januar 1847 an seinen Verleger Ricordi: „... Beachten Sie, daß die Hexen immer in Gruppen von dreien aufgeteilt werden müssen, am besten je sechs, also achtzehn alle zusammen. Legen Sie besonderen Wert auf den Tenor, der den Macduff

singen soll. Sehen Sie auch, daß die zweiten Sänger gut sind, denn das Ensemble braucht gute Stimmen. Und an diesen Ensembles liegt mir viel ... Verteilen Sie die Solo- und Chorstimmen an alle, so daß wir gleich nach meiner Ankunft nach ein paar Proben mit den Orchesterproben beginnen können, denn wir werden viele Orchester- und Bühnenproben brauchen. Es ärgert mich, daß der Sänger, der den Banco darstellen soll, sich weigert, auch den Geist zu spielen. Warum eigentlich? — Sänger werden dazu verpflichtet, zu singen und zu spielen, und es ist höchste Zeit, mit der Nachgiebigkeit Schluß zu machen. Es wäre völlig unsinnig, für den Geist einen anderen Darsteller zu nehmen, denn Bancos Erscheinung muß genau dieselbe sein, wenn er als Geist auftritt ...!“ — Man sagt, daß 150 Proben nötig gewesen seien, die Oper bühnenreif zu machen. Der Erfolg war nach den ersten Aufführungen unbestritten und Verdis neues



◀ Nach der Zerstörung im Jahre 1944

Innenansicht des Theaters nach seiner Renovierung 1957



Werk trat seinen Weg zu den anderen Bühnen Italiens an — und verfiel zu Verdis Ärger dem gleichen Schicksal wie seine früheren Werke: Während die Florentiner sein Werk ohne politische Deutung rein künstlerisch beurteilt hatten, fanden die Besucher im übrigen Italien auch hier wieder ein Ventil für ihre politische Hochspannung. In den verfolgten Schotten von Shakespeares Drama und in ihrem Freiheitsdrang erkannten sie ein Spiegelbild für ihren eigenen politischen Kampf um Unabhängigkeit und gaben dieses Gefühl in hemmungslosem Beifall kund. Und Florenz ...? — Obwohl die Stadt vorübergehend von 1865 bis 1871 die Hauptstadt des neuen Königreichs Italien wurde, hielt sich sein Theater von allen musikalischen Wagnissen fern, als

ob es geahnt hätte, daß der helle Glanz der Stadt bald wieder verlassen würde. —

Cavalleria Rusticana — nicht von Mascagnì

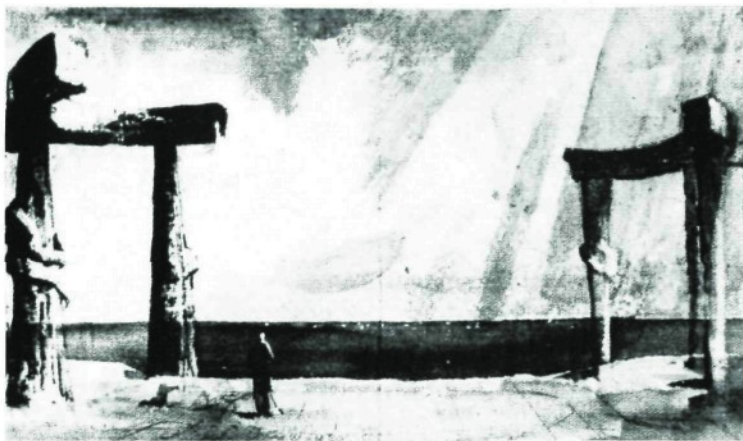
Im Pergola-Theater kennt man keine Winterspielzeit, sondern nur die Festspielzeit des „Maggio Musicale“, die allerdings in der Regel bis weit in den Juni hinein dauert. Für regelmäßige Operaufführungen im Winter haben sich die Florentiner ein anderes Haus gebaut, das „Teatro Comunale“, das vor hundert Jahren, im Jahre 1862, eröffnet wurde. Aber auch dieses Haus, aus Privatmitteln wagemutiger Bürger finanziert, konnte dem widrigen Schicksal nicht entgehen, das die Operngeschichte der

„italienischsten Stadt Italiens“ von Anfang an verfolgt und gut gemeinten Bemühungen allzu oft eine unerwartete Wendung ins Tragikomische gegeben hatte. Die Väter des Projekts hatten, gewitzt durch die damals so häufigen Theaterbrände, beschlossen, ein Theater ohne Dach zu bauen, ein offenes Halbrund, das fast 6000 Besucher faßte. Ein Jahr nach der Eröffnung brannte das dachlose Haus nach einem Festball nieder und wurde an derselben Stelle neu errichtet — wieder ohne Dach. Erst zwanzig Jahre später entschloß man sich, ein Dach zu errichten. Man brauchte 34 Säulen, um es zu stützen, und es schien niemand zu stören, daß das so entstandene Bauwerk im Vergleich mit den architektonischen Meisterwerken der Stadt und den übrigen Opern-

häusern Italiens recht ungünstig abschnitt. Als ein Teil des Hauses 1944 von einer Bombe getroffen wurde, begnügte man sich mit dem Wiederaufbau in der alten Form mit einer neuen Fassade und verzichtete auf einen Anschluß an die besseren Bautraditionen der Stadt.

Erst 1932 hatte die Stadt Florenz das Haus übernommen und betreibt es seitdem als öffentlich-rechtliche Einrichtung. Seine größte Zeit hat es erlebt, als Pietro Mascagni als Dirigent am Pult stand und von 1896 an sechzehn Jahre lang mit hartnäckigem Eifer versuchte, seinen Florentinern ein Theater von beständiger Leistungsfähigkeit zu schenken. Sein Erfolg war geringer als erwartet, und die Zahl der Aufführungen ging von 70 Vorstellungen im Jahre 1896 auf kaum mehr als ein Dutzend im Jahre 1902 zurück: Zirkusvorführungen und Sportveranstaltungen in diesem Hause fanden mehr Interessenten, und auch Mascagnis Meisterwerk, der derb-realistische Griff in das sizilianische Bauernleben, „Cavalleria Rusticana“, hätte fast einem Werk eines anderen Komponisten über dasselbe Thema Platz machen müssen. Ein einmaliger Fall in der Operngeschichte: Nicht so sehr, weil der Komponist Domenico Monleone und sein Bruder als Textverfasser dieselbe Geschichte wie in Verdis Oper noch einmal als Oper schrieben, sondern weil die beiden geschickten Brüder auch noch einen Ausweg fanden, als das von Mascagni und seinem Verleger angerufene Gericht die Aufführung der zweiten „Cavalleria“ verbot. Um die geistigen Mühen einer Neuschöpfung zu sparen, verfaßte der textschreibende Bruder fix ein neues Buch, das Takt für Takt zur bereits bestehenden Musik paßte. Ähnliches hatte man bisher nur einmal erlebt, als man in Paris nach dem Mißerfolg von Wagners „Tannhäuser“ eine neue Oper in Auftrag gab, die zu den bereits für Tannhäuser hergestellten teuren Dekorationen passen sollte. Florenz gehörte zu den wenigen Städten, in denen Monleones mit neuer Handlung maßgeschneidertes Meisterwerk aufgeführt worden ist.

Heute gehört das Teatro Comunale zu den bedeutenden Opernhäusern Italiens. Es verdankt seinen Ruf nicht zuletzt dem vorzüglichen, von Vittorio Gui im Jahre 1928 begründeten Orchester „Stabile Orchestrale Fiorentina“. Wenn die künstlerische Qualität dieses Orchesters auch unvermeidlich ge-



Mozart: „Idomeneo“ Bühnenbild von Stefan Hlawka

legentlich zu einem Überwiegen des Konzertrepertoires gegenüber der Oper führte, so war doch endlich die Grundlage für eine beständige künstlerische Leistung auf beiden Gebieten gefunden. Seit fast dreißig Jahren veranstaltet die Stadt alljährlich ihren „Maggio Musicale Fiorentino“, ihren „Musikalischen Mai von Florenz“, bei dem sich die überwältigende architektonische Schönheit der vor über 2000 Jahren von den Römern gegründeten „Florentia“ mit dem Besten aus seiner musikalischen Geschichte verbindet. An diesem „Musikalischen Mai“ hat das Teatro Comunale neben seiner eigenen Spielzeit hervorragenden Anteil: Insgesamt verzeichnen die Programme in dreißig Jahren seit der Einführung der Festwochen über 1000 Operaufführungen und über 750 Sinfoniekonzerte neben zahlreichen Balletten und Aufführungen von Werken der Kammermusik. Und hier zeigt sich die Renaissancepracht der Schlösser und Gärten von Florenz in neuer Bedeutung: Die Veranstaltungen des „Maggio“ finden nicht nur im alten Pergola-Theater statt, sondern beziehen den Palazzo Vecchio ebenso ein wie die Basilica di S. Croce und die Boboli-Gärten. In die zeitlose Schönheit dieser Stätten blendet sich die Musik zwanglos ein — sei sie von Donizetti, Schönberg oder gar vom „Modern Jazz Quartet“.

Festwochen fordern zum Vergleich heraus. München, Bayreuth, Salzburg wetteifern miteinander, und die Florentiner Festwochen legen Wert auf die Feststellung, daß sie ihren eigenen Weg gehen. Die Geschichte ihrer 30 Jahre ist zugleich die Geschichte vom Stilwechsel solcher Programme musikalischer Höhepunkte. Zum Stil von Florenz gehört es offenbar nicht, um jeden Preis Neues zu bringen, und ebenso wenig, durch Wiederholung von Werken aus den Programmen früherer Festwochen eine stagnierende Tradition sich entwickeln zu lassen. Die Erfolge von gestern, so sagt man sich, können ebenso wenig von Interesse für Festspielbesucher sein wie die Erfolge, die man für morgen bereits mit Sicherheit voraussehen kann. So verzichtet Florenz darauf, sich zum traditionellen Festspielort für bestimmte Komponisten oder bestimmte Kategorien von Werken zu machen. Der Querschnitt seiner Programme ist breiter als bei den Festspielen von Edinburgh, Aix-en-Provence, Venedig oder Prag. Aber, so wird man fragen, was bleibt dann als gestalten- der Programmgedanke, als „Thema“ der einzelnen Festwochen? Die Durchsicht der Festprogramme läßt erkennen, daß man sich bemüht, in jedem Jahr einem bestimmten Aspekt des Musiklebens den Vorrang zu geben, die Vortragsfolgen um einen Schwerpunkt kreisen zu lassen, zu dem das einzelne Werk, näher oder ferner liegend, irgendeine Beziehung hat. So war es das italienische Musikdrama des 19. Jahrhunderts (1933), der völlige Verzicht auf Verdi im Jahre 1949 und seine besondere Betonung im Jahre 1951, Rossinis Werke standen 1952 im Mittelpunkt und die „klingende Dokumentation“ der italienischen Operngeschichte wieder 1950, 1953 und 1957. Und 1960 umspannte der Rahmen den weiten Bereich von Cherubini bis Janacek. So wird eine wechselnde und bewegliche Folgerichtigkeit fühlbar, die eigene Prägung eines Kulturbewußtseins, das unter Verzicht auf leichte Publikumserfolge unbeirrt aus dem anscheinend unerschöpflichen Quell einer Musikgeschichte schöpft, zu der Italien so viel Entscheidendes und Anregendes beigetragen hat — und man nimmt dabei, ungerührt von der Kritik, auch in Kauf, wenn hin und wieder einmal viel Mühe an ein Werk gewendet wird, das mehr eine musikhistorische Erinnerung als einen heute noch lebendigen Wert darstellt.

Alfredo Casella: „Il deserto tentato“ Bühnenbild von Gianni Vagnetti

