

DER GOLDENE VORHANG



Innenansicht der Covent Garden Opera

Friedrich Wilhelm Pauli

EPISODEN AUS DER GESCHICHTE DER COVENT GARDEN OPERA LONDON

TRADITIONAM GEMÜSEMARKT

Schon der Name des -weltberühmten Londoner Opernhauses ist ein Teil des Porträts, das wir hier zeichnen wollen. Vollständig lautet er: „The Royal Opera House Covent Garden“. Wenn Namen über ihre Träger etwas aussagen, so auch über diejenigen, die ihnen den Namen verleihen. Das Volk von Venedig nannte sein nach einem verheerenden Brand neuverbautes Theater voll Stolz „La Fenice“, „Der Phönix“ — etwas nüchtern bezeichnen wir unsere Musentempel als Städtische Bühnen oder Staatstheater. „Royal Opera House Covent Garden“ sagt ein Doppeltes: Es verbindet Tradition mit dem Heute, knüpft an den Ursprung und die Lage des Hauses beim größten Gemüse- und Blumenmarkt Londons an und läßt gleichzeitig die hohe Bedeutung anklingen, die diesem Hause heute im kulturellen Leben Englands zukommt. Als deren Zeichen zielt das königliche Wappen den Vorhang, ohne allerdings dem Hause leicht vermutete Vorteile einzubringen. Das erste Haus wurde von John Rieh, dem genialen Komödianten und Hans Dampf in allen Gassen, aus privaten Mitteln im Jahre 1732 erbaut. Es hatte recht bescheidene Ausmaße: Fünfzehneinhalb Meter war der Abstand von der Bühne bis zur Rückwand der gegenüberliegenden Logen. Kerzen und Öllampen gaben mehr Schatten als Licht, und das gelegentlich beschäftigte



Georg Friedrich Händel

Orchester überschritt sehen die Zahl von zwölf Musikern. Hier wurden Burlesken und Pantomimen aufgeführt, aber auch Händel hat hier seine Werke dirigiert. Das kleine Theater fiel dem Feuer zum Opfer, dem fast unvermeidlichen Schicksal aller Theaterbauten vor 1850 mit ihren unzureichenden Sicherungseinrichtungen. Im zweiten Haus an derselben Stelle erlebten die Besucher die Uraufführung von Webers Oberon, vom Komponisten für Covent Garden geschrieben. Berlioz, Rossini, Donizetti und Bellini erschienen als gefeierte Gäste. Nach einem Maskenball brannte auch dieses Theater, das bereits 2800 Plätze faßte, nieder. Wieder wurde es an derselben Stelle neu errichtet. Damit hob sich endlich der Vorhang zu einer hundertjährigen, wenn auch mehrfach tragisch unterbrochenen Spielzeit der europäischen Oper in einem Hause, in dem heute die fernstehenden Chöre mit Hilfe von Fernsehapparaten dirigiert werden.

REVOLUTION IM PARKETT

Zur besonderen Atmosphäre der Londoner Oper gehört die Haltung seines Publikums. Schon Berlioz fand lobende Worte für die Treue und Anhänglichkeit der Londoner gegenüber ihren Künstlern. Er schrieb in seinen Erinnerungen: „In keinem Lande der Welt wird in einer Spielzeit soviel Musik aufgeführt wie in London. Hierauf beruht



Hsctor Berlioz

es, daß alle Künstler von echtem Talent hier ein sicheres Betätigungsfeld finden können, wenn sie erst einmal nach ein paar Monaten bekannt geworden sind. Hat das Publikum sie einmal anerkannt, so erwartet man, daß sie jedes Jahr wiederkommen. Man kennt kein Beispiel dafür, daß sich das englische Publikum von ihnen enttäuscht fühlt, dieses Muster an Treue, das sie immer wieder willkommen heißt, ihnen Beifall spendet, sie bewundert und über ihre schwindende Leistungskraft hinwegsieht . . .“ Die Treue zu ihren Künstlern, die Berlioz 1853 den Londonern zuspricht, bestätigte 73 Jahre später Nellie Melba, als sie sich 1926 von ihren Londonern verabschiedete, 38 Jahre nach ihrem Debüt im Covent-Garden-Theater: „Lebt wohl — ist wohl von allen Worten das traurigste und das, was man am wenigsten leicht aussprechen kann. Aber im Leben eines jeden kommt der Augenblick, wenn man es sagen muß. Jetzt ist dieser Augenblick für mich gekommen. Vielleicht denkt Ihr, daß ich, eine Australierin, kein besonderes Bedauern empfinden kann beim Abschied von diesen Inseln. Dem ist nicht so. Meine Eltern kamen aus Schottland und Covent Garden ist meine künstlerische Heimat. London und die großen englischen Städte sind die Schauplätze meiner glanzvollsten Erinnerungen. Wundert es Euch dann noch, daß mein Herz voll ist, wenn ich sage „Lebt wohl!“ — Aber trotz allem empfinde ich, daß ich es mit



links: Außenansicht des Opernhauses
unten: Foyer der Oper



einem Lächeln aussprechen kann, einem Lächeln, das nicht von der Erinnerung an meine Erfolge kommt, sondern von dem Gedanken, daß ich so viele zurücklasse, die ich meine Freunde nennen kann . . ." Soll man diese lebenswerte Tradition unterschätzen, die Brand, Kriege und Zerstörungen überstanden hat und die heute noch als das besondere Merkmal eines Publikums gilt, das seine Oper und seine Künstler hebt, aus welchem Land sie auch kommen mögen? Aber in der Treue zu seinen Bühnenliebenden erschöpft sich die Teilnahme des englischen Publikums an seinem Theater keineswegs. Es hat in der langen Geschichte des Hauses Beispiele für eine Eigenwilligkeit geliefert, die manchen Direktor zur Verzweiflung treiben konnte.

Im Jahre 1762 stürmte eine aufgeregte Menschenmenge die Bühne, weil die Direktion sich weigerte, wie bisher die Besucher vor dem letzten Akt zum halben Eintrittspreis einzulassen. Die Polizei konnte nur mit Mühe die Ordnung wiederherstellen. Zu einer echten Besucherrevolution, die wohl einmalig in der Theatergeschichte ist, kam es 1809, als die Direktion die Eintrittspreise erhöht hatte. Schon in der Eröffnungsvorstellung der neuen Spielzeit improvisierte das Publikum einen unbeschreiblich lärmenden Tanz, den sogenannten „O-P-Tanz“, den „Old price“-Tanz, in dem Bühne und Orchester rettungslos untergingen. Diese

„O-P-Revolution“ dauerte mit den gleichen turbulenten Demonstrationen — man glaubt es kaum — volle drei Monate, bis die Direktion endlich nachgab und die alten Preise wiederherstellte. Und noch Berlioz mußte 1853 bei der von ihm dirigierten Uraufführung seiner Oper „Benevenuto Cellini“ erleben, daß ein Skandal größten Ausmaßes die Aufführung unmöglich machte. Eine wütende Gruppe von Italienern hatte sich, durch ein paar aus Paris angereister Franzosen verstärkt, zusammengetan, um die Aufführung zu verhindern. Sie piffen von Anfang bis zum Ende, schreckten vor nichts zurück und nicht einmal die Anwesenheit der königlichen Familie und der Beifall der Mehrheit der Besucher konnte sie zurückhalten. Aber das Publikum stellte sich fair an die Seite des Komponisten und veranstaltete ein Subskriptionskonzert, um ihn zu entschädigen.

G. B. SHAW ÜBT KRITIK

Noch heute sind B. Shaws Musikkritiken aus den neunziger Jahren — geschick, witzig und höchst sachkundig geschrieben — eine lehrreiche und amüsante Lektüre. Seinem scharfen Blick entgingen nicht die Fehler, die jahrzehntelange Selbstgefälligkeit unzureichender Direktoren und Bühnenleiter hatte aufkommen lassen. Über eine Aufführung der Aida im Oktober 1890 berichtet er, daß sie wenig befriedigend gewesen sei.

Die Künstler seien nervös und die Kostüme unpassend gewesen. Der Chor der ägyptischen Priester habe ausgesehen wie ein Trupp von Londoner Sandwich-men. In den allzu langen Pausen zwischen den Akten habe das Publikum das Schlagerlied gesungen „We won't go home till morning . . .“. Die Orchestercbglückung habe wegen des ständigen Mezzofortes lähmend gewirkt und Solisten, Orchester und Chor hätten wenig Zusammenhang gehabt. Nicht viel besseres weiß er von einer Aufführung des Troubadour zu berichten. Im Gegensatz zu Aida sei diese Oper im Rekordtempo über die Bühne gegangen. Inszenierungsfehler seien niemand aufgefallen. So habe ein Zigeunerschmied ein glühendes Stück Eisen auf einen Holzstuhl gelegt, wo es einen ganzen Akt hegen blieb, ohne Shaws stillen Wunsch zu erfüllen, die ganze dilettantische Aufführung in Flammen aufgehen zu lassen. Damals dirigierte Hans Richter, und zu den bedeutendsten Sängern gehörten Lili Lehmann, Karl Scheidemann, die Brüder Reszke, die Amerikanerin Lilhan Nordica und Emma Eames, während Adelina Patti wegen ihrer ungewöhnlich hohen Gagenforderungen vorübergehend ausgeschieden war. Bernhard Shaw weiß auch, was Covent Garden verhindert, Anschluß an die hohe Opernkultur der großen Bühnen auf dem Kontinent zu finden. Es war eigentlich immer so gewesen: So schnell Covent Garden bereit war, Erfolge anderer Bühnen

Innenansicht der Covent Garden Opera



möglichst in der Originalbesetzung der führenden Rollen nachzuspielen, so wenig Wagemut haben ihre Direktoren bewiesen, wenn es galt, neuen Werken oder unbekannten Komponisten ihr Haus zu Öffnen. Webers Oberon blieb die Ausnahme einer beklagenswerten Regel. Die Liste der Welturaufführungen in den 80 Jahren zwischen 1858 und 1938 umfaßt 46 Opern. Aber wer kennt heute noch die Namen der Komponisten, die Macfarren, Poniatowski, Lenepven, Rozc, D'Orlay und Sommerville? Verstehen wir heute noch, daß bei der ersten Gesamtauführung des Rings auf Verlangen eines Tenors, der sein Londoner Gastspiel nicht als Loge, sondern als Siegfried beginnen wollte, die Reihenfolge der Bühnendramen geändert wurde? Nicht einmal Gustav Mahler, der Dirigent, konnte das verhindern, und alle Vorschläge Shaws für eine grundlegende Reform des Londoner Opernwesens blieben ungehört. Noch immer haftete überdies der Bühne das Odium aus puritanischen Zeiten an, daß sie nicht eine moralische, sondern eine unmoralische Anstalt sei, und Shaw beklagt es, daß die Behörden es nicht wagen, das Haus mit öffentlichen Mitteln

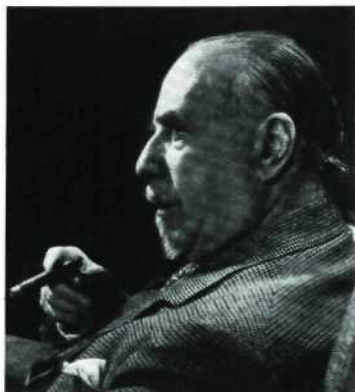
zu unterstützen, die sie für so tugendhafte Bildungsinstitute wie die Nationalgalerie und das Britische Museum vorbehalten. So bleibt, wie Shaw resigniert feststellt, das Schicksal der Bühne dem Geldbeutel der Reichen überlassen, denen es natürlich mehr um eine modische Abendunterhaltung zu tun ist als um die Förderung der Kunst um ihrer selbst willen.

DER ROTSTIFT DES ZENSORS

Das Bühnenbild der damaligen Aufführungen mußte so realistisch wie möglich sein, um den Besuchern zu gefallen. Wurde ein Schloßbrand dargestellt, so ließen die Bühnengestalter riesige Brocken der Szenerie ohne Rücksicht auf Menschenverluste in alle Richtungen fliegen, die Angreifer und Verteidiger des Schlosses in gleicher Weise in Schrecken versetzten. Aber der Zensor, der Lord Chamberlain, hatte dafür zu sorgen, daß Handlung und Text niemandes Gefühl verletzen. Er nahm sein Amt mit Strenge wahr, und Thomas Beecham empfand es als ein Kinderspiel, die Bühne von überkommenem Bühnenrealismus zu entrümpeln, gegenüber den Mühen, die er aufwenden mußte, um

zum Beispiel Richard Strauss' Salome durch das Zensurnetz des Lord Chamberlain zu bringen. Der hatte zunächst aus religiösen und ästhetischen Gründen das Textbuch abgelehnt, insbesondere mit dem Hinweis auf die Unmöglichkeit, den heiligen Johannes auf der Bühne darzustellen. Schließlich versuchte sogar der Premierminister vermittelnd einzugreifen, und man konnte beginnen, über Textänderungen zu verhandeln. Zunächst wurde der Name Johannes durch die neutrale Bezeichnung „Der Prophet“ ersetzt. Dann wurden alle Dialoge zwischen ihm und Salome gereinigt und von jeder Leidenschaft gesäubert. Die Szenen verloren somit jeden Sinn. Aus der leidenschaftlichen Geschichte von Liebe und Rache war eine biedere Dorfpredigt geworden. Den Künstlern, die den fatalen Gegensatz zur leidenschaftlichen Musik von Strauss am deutlichsten spürten, blieb nichts anderes übrig, als sich resigniert zu fügen. Aber dann tauchte eine neue Schwierigkeit auf. Man erinnerte sich, daß der Kopf des Johannes der Salome überreicht würde und daß Salome eine Arie von etwa 20 Minuten Länge an ihn zu richten hätte. Der Zensor schlug statt des

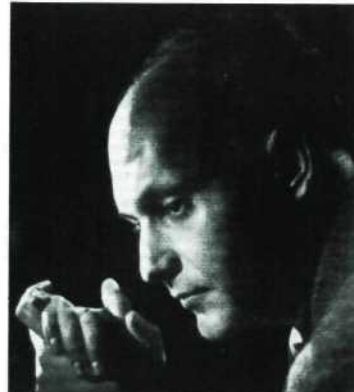
Sir Thomas Beecham



Sir John Barbirolli



Georg Solti



Kopfes ein blutbeflecktes Schwert vor, aber die Sängerin der Salome protestierte gegen die schauerliche Waffe. Man einigte sich schließlich auf eine Schale, auf der ein zugedeckter Gegenstand liegen sollte — er dürfe aber keinesfalls an einen Kopf erinnern! So wurde die Aufführung zum Skandal, lange bevor sich der Vorhang gehoben hatte, und das Publikum bot jeden Preis für eine Einlaßkarte. Shaw berichtet schmunzelnd, daß die Sänger unter dem Eindruck der dramatischen Musik die mühsam gelernten neuen Textworte bald vergaßen und die alte Fassung sangen, ohne daß es dem Zensor auffiel. Ähnliches spielte sich später bei der Vorbereitung der Aufführung des Rosenkavaliers ab. Diesmal ging es um das Bett, das nach Meinung des Zensors entweder auf der Bühne nicht gezeigt werden dürfe — dann könnte darüber so viel gesprochen werden, wie jeder wollte — oder aber das Bett müßte im Text verschwiegen werden, wenn es auf der Bühne sichtbar blieb. Thomas Beecham entschloß sich in echt englischer Kompromissfreudigkeit zur ersten Lösung, ließ den Text unverändert und überließ die Vorstellung des besungenen Betts der Phantasie seines Publikums.

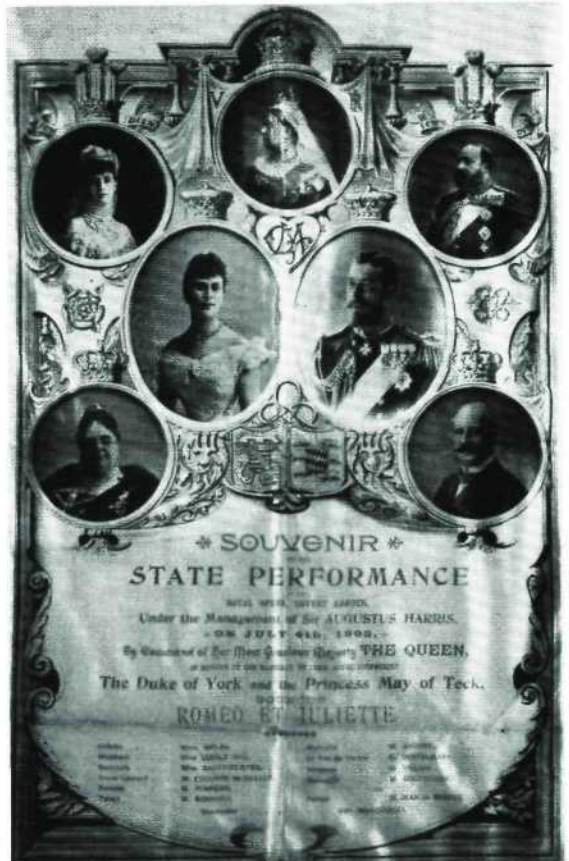
THOMAS BEECHAM

Thomas Beecham, der in diesen und den folgenden Jahren den Weg des Theaters weiblickend und weltoffen bestimmt hat, konnte zeigen, was erreicht werden konnte, wenn die Politik des Hauses und die künstlerische Verantwortung in einer Hand lagen. Seinem unermüdlichen Einsatz und seiner wagemutigen Opferbereitschaft gelang es, das Theater nach und nach aus den Fesseln generationenalter Konventionen zu lösen, es dem veränderten Sozialgefüge und der neuen Musik anzupassen, ohne seine eigentümliche Atmosphäre zu berühren, allerdings auch ohne seine traditionellen Finanzschwierigkeiten beheben zu können. Doch bei Ausbruch des ersten Weltkrieges schloß das Haus seine Pforten und wurde als Möbellager benutzt. Als sich 1919 der Vorhang wieder hob, hatte sich die Welt verwandelt, und Covent Garden sdien die einzige Oper der Welt zu sein, der der Anschluß nicht gelang. Nach einer kurzen Spielzeit ging die „Beecham-Opera“ in Konkurs. Dann diente das Haus als Filmtheater und wurde für Boxkämpfe vermietet. Verschiedene Operngesellschaften versuchten mit wechselndem Erfolg, die alte Tradition wieder aufleben zu lassen. Aber erst mit Beechams Rückkehr leuchtete der alte Glanz wieder auf. Kein bedeutender Name der größten Sängerinnen und Sänger der Zeit fehlte auf den Programmzetteln der Oper, und neben Beecham erschienen Richard Strauss und Bruno Walter am Pult. Die beste Ballettkunst der Welt konnten die Besucher zu dieser Zeit im Covent Garden bewundern, bis der zweite Weltkrieg ausbrach. Beecham hatte bereits das Programm für die Spielzeit 1939/40 entworfen, als der Vorhang sich erneut auf unbestimmte Zeit senkte. Beechams Wirken bedeutete den Wendepunkt, den Anschluß an die Welttradition der Opernkunst, und die Früchte seines verdienstvollen Wirkens zeigten sich, als das Haus nach dem Kriege seine Pforten wieder Öffnete, nachdem es für die Dauer des Krieges als beliebte Tanzhalle der amerikanischen Soldaten gedient hatte.

COVENT GARDEN i960

Das Haus überwand diesmal seinen Tiefpunkt überraschend schnell und erwachte bereits 1946 mit dem Ballett „The sleeping Beauty“ zu neuem Leben, lebendiger als je zuvor. Während Karl Rankl begann, ein neues Opernensemble zusammenzustellen, wurde bereits das berühmte Sadler Wells Ballett als ständige Tanzgruppe übernommen. Ein neuer Chor wurde verpflichtet, und schon im September 1946 erschien das gesamte Ensemble der San-Carlo-Oper, Neapel, und eröffnete den letzten Abschnitt der englischen Operngeschichte mit La Traviata. Vier Monate später schon war das eigene Ensemble der Oper bereit und führte in seiner ersten Spielzeit bereits sechs Neueinstudierungen vor, darunter Rosenkavalier, Turandot und Wagnerzyklen. Neben Rankl und Rafal Kublick dirigierten Erich Kleiber, John Barbirolli, Rudolf Kempe und Benjamin Britten. Vierzehn auswärtige Opern- und Ballettensembles, vom New York City-Ballett bis zum Bolshoi-Ballett, Moskau, gastierten seit der Eröffnung innerhalb von zehn Jahren. Sechs Opern britischer Komponisten wurden im Königlichen Theater uraufgeführt, vergleichsweise mehr als in der gesamten Vorgeschichte des Theaters. Unübertroffen ist heute die in diesem Hause mit besonderer Liebe gepflegte Ballettkunst, die in Margot Fonteyn eine der besten Vertreterinnen gefunden hat, die die Welt heute besitzt. Heller Jubel empfängt sie, wenn sie

heute 41-jährig — den jugendlichen Zauber der 16-jährigen Prinzessin in „Dornröschen“ ausstrahlt. Die letzte Spielzeit brachte die Uraufführung eines neuen Balletts von Matyas Seiber, der wenige Wochen nach Vollendung der Partitur einem Autounfall erlag. Neue und alte Opern und die große Zahl der schönsten Stimmen der Welt belebten den Spielplan der vergangenen Spielzeit. Bei Gastspielen der Berühmtesten bilden sich Warteschlangen am Schalter, die nicht selten über tausend Opernfreunde zählen. Was ist geblieben, was hat sich geändert? Die etwas hektische, wenn auch bewundernswerte Entwicklung der letzten vierzehn Jahre läßt uns deutlich vor Augen treten: den maßgeblichen Einfluß englischer Komponisten, ausgezeichnete Sänger und vorzüglichste Tänzer. Covent Garden ist ferner ein Haus mit größerem sozialem Ausgleich und stärkerer materieller Sicherheit geworden, und man erwartet, daß endlich auch dieses Haus von der nächsten Spielzeit an die notwendige finanzielle Sicherheit aus Staatsmitteln erreichen wird. Damit gewinnt der neue künstlerische Chef des Hauses, Georg Solti, die beneidenswerte Möglichkeit, eines der größten und bedeutendsten Operntheater der Welt zu neuen Erfolgen zu führen. Bleiben aber wird hoffentlich die besondere Atmosphäre des Hauses, die alle Höhen und Tiefen seiner wechselvollen Geschichte überdauert hat: Auch die „Englische Staatsoper“ wird bleiben, was das Haus immer war: „The Royal Opera House Covent Garden“.



Ein Programm der
Aufführung
von Gounods
„Romeo et Juliette“
vom 4. Juli 1893. in der
u. a. mitwirkten:
Nellie Melba,
Lucile Hill, Edouard
und Jean de Reszke.