



Friedrich Wilhelm Pauli

*EPISODEN
AUS DER
GESCHICHTE
DER
WIENER
STAATSOPER*

25. Mai 1869

An diesem Tage eröffnete Kaiser Franz Josef die Kaiserliche Hofoper Wien. Er sollte noch fast ein halbes Jahrhundert ihrer glanzvollen Geschichte erleben. Den Wienern war ihr altes berühmtes Kärntner-Theater zu klein geworden, das ihre Kaiserin Maria Theresia gebaut und das seit 1810 Opern aufgeführt hatte. Dieses Haus mit seinen niedrigen Korridoren und dunklen Ecken, aber einer himmlischen Akustik, hatte manchen Triumph erlebt: Hier hatten die Wiener Musikfreunde Nicolai Donizetti, Meyerbeer und Rossini zugejubelt. Für dieses Theater hatte Weber seine Oper „Euryanthe“ komponiert, Beethovens „Fidelio“ und seine Neunte Sinfonie erklangen hier zum ersten Male. Und Richard Wagner erlebte hier einen besonderen Triumph. Seine politische

Verbannung und sein ängstliches Mißtrauen vor Verfälschungen und Mißverständnissen hatten ihn veranlaßt, seinen „Lohengrin“ von den großen Bühnen fernzuhalten, die ihm damals nicht gestatten wollten, den Proben beizuwohnen. Auch die Wiener Oper hielt sich stillschweigend an den Bann, den die Höfe Europas über den politischen Revolutionär Wagner verhängt hatten. Aber das Wiener Publikum überwand den Widerstand des Hofes. Johann Strauß hatte Wagners Melodien in vielen Konzerten bekannt gemacht, und die Öffentlichkeit verlangte immer lauter, seine Werke endlich auch auf der Bühne kennenzulernen. So kam es am 19. August 1858 zur Aufführung des „Lohengrin“ und damit zu einem Erfolg, der sogar den strengen Kritiker und Wagnerfeind Hanslick für einige Zeit zum Schweigen brachte. Wagner aber hörte sein Werk hier erst drei Jahre später und war begeistert. „...Ein himmlisches Opernhaus!“ schrieb er, „Eine Menge wunderbarer Stimmen, eine schöner als die andere... Chor und Orchester bezaubernd...!“

Aber das neue Haus an der Ringstraße, das an architektonischer Großzügigkeit und dekorativer Pracht dem Aufblühen und der wachsenden Bedeutung der Hauptstadt Ausdruck gab, wollte den Wienern zuerst nicht so recht gefallen. Vielleicht fühlten sie sich in gewohnter Anhänglichkeit an das Altbewährte in der intimen Akustik des alten Opernhauses mehr heimisch. Giftige Karikaturen in ihren Gazetten beschäftigten sich mit jeder dekorativen Einzelheit des neuen Hauses und trieben sogar einen der beiden Architekten zum Selbstmord. Als aber Wiens Große Welt entdeckte, daß das Gold und der rote Plüsch ihrer Logensessel und die strahl-

lende Beleuchtung einen brillanten Rahmen für ihre Uniformen und die Roben und Juwelen ihrer Damen bot, verstummte der Widerstand und das Bild eines festlichen Opernabends fand feste Konturen: In der Hofloge Mitglieder der Kaiserlichen Familie, in Parkett und Logen die Aristokratie, der reich gewordene Bürgerstand aus den verschiedenen Nationen der Völkermonarchie, im Hintergrund des Parketts die jungen Offiziers-Kadetten, die als Gäste des Kaisers für ein paar Groschen Zutritt hatten, nahe der Bühne die bejahrten „Ballett-Onkels“, die nachher den Feldstecher mit dem Monokel tauschten und sich mit ihren Freundinnen bei Sacher wiedersahen, und hoch oben auf der Galerie Pepperl und Evi, die, eng umschlungen, ihre Augen mehr in dem mitgebrachten Klavierauszug als auf der Bühne hatten.

Aber die Musik kam neben dem äußeren Glanz im musikfreudigen Wien nicht zu kurz, wenn auch die Auffassungen über die Qualität einer Oper zwischen Parkett, Logen und hinauf zur Galerie beträchtlich voneinander abwichen: Die alten Damen und Herren auf den teuren Plätzen lebten fast noch in der treuherzig-galanten Welt des Biedermeiers, als Wien die anerkannte Zentrale der Oper in Europa gewesen war, in der Rossini schnell geschriebene Opern den Ton der musikalischen Mode bestimmten. Höher hinauf in den Logenrängen sah man mit Spannung jedem neuen Werk der „Jungen“ entgegen, der Wagner, Verdi, Mendelssohn, Weber — und das junge Volk auf den engen Holzbänken unterm Dach piffte auf jede Konvention und wollte nur das Neueste gelten lassen. — Aber da gab es eng gezogene Grenzen. . .

Partitur und Rotstift

Diese Grenzen bestimmte der Rotstift des Zensors. Man kannte diese viel kritisierte Einrichtung schon seit mehr als hundert Jahren, und noch immer galten die Richtlinien der Zensurinstruktion vom Jahre 1795, das klassische Vorbild für manche ähnliche Einrichtung in anderen Ländern. Die Zensur achtete auf dreierlei: Den Stoff des Werkes, auf die Moral und den Dialog. Zur Moral gehörte nicht zuletzt die Staatsmoral, die Unverletzbarkeit des Absolutismus. Es ging nicht an, auf der Bühne einen Regenten zu zeigen, der schon bei Lebzeiten der Krone entsagte. Die Tugend mußte immer verehrungswürdig sein, das Laster bestraft werden. Zwei verliebte Personen durften nie die Bühne gemeinsam verlassen, es sei denn in Begleitung einer dritten Person. Die Männer durften zwar der Frauentugend Fallen stellen, aber die Tugend der Frauen durfte nie ernstlich in Gefahr geraten, und die politische Moral verlangte, daß gefährliche Begriffe wie Aufklärung, Freiheit, Gleichheit von der Bühne verbannt blieben. Ganz zu schweigen etwa von der Hinrichtung eines Regenten, auch wenn das historische Ereignis tausend Jahre zurücklag. Wenn der bürokratische Zensor meinte, daß ein neues Stück irgendwas „bedrohte“, dann verbot er die Aufführung oder verlangte Änderungen, die oft genug den Sinn entstellten und den unglücklichen Autor zur Verzweiflung trieben. Einer von ihnen, dem wie allen anderen der Rechtsweg gegen die Zensur versperrt war, half sich auf seine Weise: In seinem Grimm gegen den obersten Zensor Sedlnitzky nannte er den einen seiner beiden Hunde „Sedl“ und den anderen „Nitzky“ — und er soll sich

niemals in der Reihenfolge der beiden Namen geirrt haben, wenn er seine Hunde rief. Diese für den „Vormärz“ typische Einrichtung hatte ein zähes Leben, und noch Verdi hatte die schwere Hand des österreichischen Zensors zu spüren, solange Mailand und damit die Scala zum Herrschaftsbereich des Kaiserreichs gehörten. Aber staatliche Zensuren, das ist alte Erfahrung, schärfen nicht nur die Federn der Autoren, sondern auch die Ohren der Zuhörer, und der intelligente, wache Theatergeist der Wiener sorgte dafür, daß der Rotstift des Zensors ihren Bühnenstil nicht auf die Dauer unterdrücken konnte. —

Neben der Zensur, die langsam einem un-

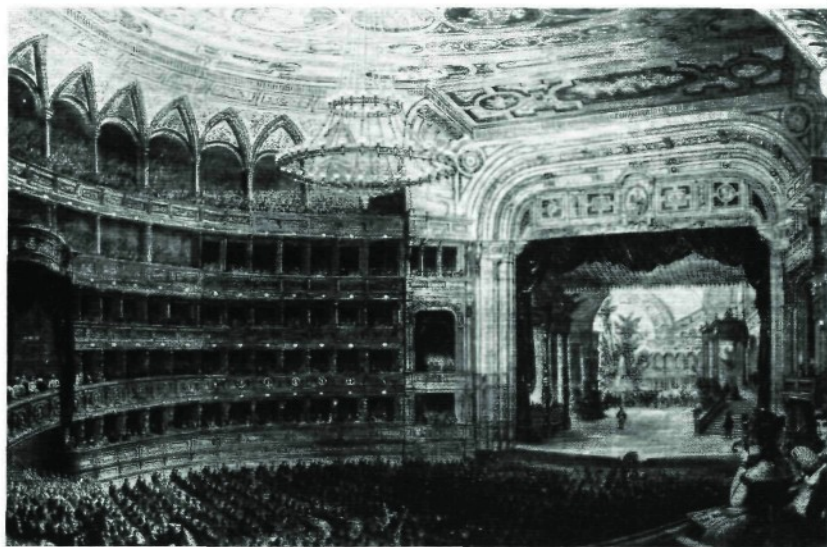
rühmlichen Tode entgegenging, sahen sich die Wiener einer anderen Macht gegenüber, die ihnen vorschreiben wollte, was ihnen zu gefallen habe: der Kritik. Jeder las daheim oder im Kaffeehaus die „Neue Freie Presse“, in der der gefürchtete Eduard Hanslick vierzig Jahre lang seine Opernkritiken schrieb. Jeder kannte ihn, den kleinen, eiteln Mann, der die Kritik in der Form des musikalischen Feuilletons meisterhaft beherrschte und der boshaft und unversöhnlich die Musik von Berlioz, Wagner, Liszt, Bruckner, Hugo Wolf und Verdi noch in Grund und Boden verdammt, als deren Weltgeltung schon unbestritten war. Er hat seine Leserschaft nicht zur Verständnis neuer Musik geführt, sondern mit bewundernswertem Fingerspitzen-



Die neue Oper wird am 25. Mai 1869 mit Mozarts „Don Giovanni“ eröffnet (nach einer Originalzeichnung von Ladislav Petrovits)



Das Foyer der Hofoper an einem Abend mit Adelina Patti (nach einer Originalzeichnung von Johann Wilhelm Frey)





Soiree im Zuschauerraum mit Blick auf die offene Bühne (nach einer Originalzeichnung von Vinzenz Katzler)



Programm der Premiere von Richard Strauss' „Die Frau ohne Schatten“ in der Wiener Staatsoper am 10. Oktober 1904

gefühl diejenigen Auffassungen jahrzehntelang vertreten und brillant formuliert, die das liberale, konservative Bürgertum seiner Zeit selbst für richtig hielt. Richard Wagner hat ihm in der Person des Beckmesser, der ursprünglich „Hans Lick“ hieß, ein Denkmal gesetzt, das ihn überlebt hat. — Als er 1904 die Feder aus der Hand legte, war längst schon ein neues Musikzeitalter angebrochen.

Das „Zubipassen“

Bewundernswert der Musiksinne der Wiener Opernbesucher, der sich solchen Behinderungen zum Trotz nicht das eigene Urteil nehmen ließ. In einer Glanzperiode ohnegleichen erschienen alle Großen der Oper, Komponisten, Dirigenten und Sänger, auf der festlichen Bühne und fanden ein Publikum, das immer bereit war, sich begeistern zu lassen. War es nicht das Opernwerk selbst, dann hatte man bedeutende Sänger zu bewundern wie Amalia Materna, Maria Gutheil-Schoder, Richard Mayr, Battistini oder die einmalige Jeritza. Dazu die Weltelite der Dirigenten: Hans Richter, Felix Mottl, Weingartner, Mahler, Bruno Walter, Furtwängler und

Toscanini — und nicht zuletzt das Ballett und ein Orchester von einmaligem, echt wienerischem Charme. Schon Verdi äußert höchstes Lob für das Orchester in einem Brief vom Jahre 1876, in dem er im übrigen in der Interpretation der Musik in den „Nordischen Ländern“ nicht viel gutes findet. Wien, die Oper zwischen Nord und Süd, bildete schon damals eine Ausnahme, und mancher berühmte Dirigent hat feststellen müssen, daß die österreichischen Musiker nicht gern auf Exaktheit reagieren, sondern vielmehr die Freiheit schätzen, sich von der Musik zu einem vollendeten, vom Gefühl bestimmten, vollkommenen Zusammenspiel tragen zu lassen. Der Grund dafür? Die Wiener Orchester verfügen über eine Eigenschaft, die kein anderes Orchester kennt, das „Zubipassen“. Was man darunter zu verstehen hat, erklärt ein bekannter Wiener Musikkritiker, Max Graf: „Wer würde aus den großen Walzern von Johann Strauß nicht das Jauchzen heraushören, die naturhafte Lust zu springen und zu jodeln, die sinnliche Verliebtheit in die Melodie! Niemals kann man diese Walzer „korrekt“ spie-

len, im genauen Metronomrhythmus, in regelmäßigen Dreivierteltakten. Man muß eben „zubipassen“ können und die Melodien mit aller Lust am Improvisieren spielen, schwelgerisch, mit der sinnlichen Lust eines Verliebten, lebensfreudig, denn all dies steckt im Begriff des „Zubipassens“, das nicht eine Spieltechnik, sondern ein Lebensgefühl ist, das aus der Musik herausbricht und ihr Leben gibt... Es ist die elementare, naturhafte Musikfreude vergangener Zeiten, die in Österreich sich im „Zubipassen“ so erhalten hat, wie im Dialekt Österreichs mittelalterliche Sprachformen weiterleben. Im „Zubipassen“ ist das Glücksgefühl des Musizierens viel frischer, lebendiger, ursprünglicher. Musik wird Erlebnis und das Erleben der Klänge, wenn der „Zubipasser“ Klang mit Klang beantwortet, eine Liebkosung, eine Umarmung und der Austausch von Zärtlichkeiten. Wie in der Liebe ist das „Zubipassen“ etwas Seltenes und Beglückendes, das der liebe Gott offenbar in Österreich erfand, vielleicht als er im Wiener Wald sein Absteigequartier nahm, was ein Wiener Couplet-sänger mit gebührender frommer Verehrung besungen hat...“ — So also ist das mit dem „Zubipassen“, um das die virtuosen amerikanischen Orchester Wien beneiden und das es zum Beispiel Richard Strauss oft gestattet hat, ohne Probe zu dirigieren. Wen soll es da noch verwundern, daß das Wiener Opernballett, von solchem Orchestermusizieren getragen, in seiner virtuososen Gelöstheit und lachenden Daseinsfreude seit langem zur Spitzenklasse der Welt gehört! Wien hat immer sein Opernballett geliebt, die Schönheit und federleichte Anmut seiner Frauen bewundert und ihre zahllosen Skandalgeschichten verständnisvoll verziehen. Auch hier liegt das Geheimnis im — „Zubipassen“.

„... Trösten S' Ihna, Herr von Strawinsky ...“

Bei dem durch Landschaft, Geschichte und Temperament begründeten musikalischen „Urtalent“, unterstützt durch die Gabe des „Zubipassens“, sollte man annehmen, daß das Wiener Opernpublikum sich an die Spitze drängte, wenn es sich darum handelte, neuen Werken zum Erfolg zu verhelfen. Überblickt man diese Seite des Wiener Opernlebens, so bestätigt sich diese Meinung nicht. Man gewinnt vielmehr fast den Eindruck, daß die Wiener ihren Enthusiasmus aufsparten, bis sich ein neuer Meister anderswo durchgesetzt und die offenbar in Wien unvermeidliche Periode des ablehnenden Unverstandes überlebt hatte. Ungeteiltes Vergnügen aber lösten alle Geschichten zwischen und hinter den Kulissen und in den Direktionsbüros und Kanzleien aus, die den Streit um Gut und Schlecht in der Oper begleiteten. So erlebten die Wiener mit lebhafter Spannung im Winter 1785/86 den Wettstreit von drei Komponisten um die Wahl ihres neuen Werks für die Erstaufführung: Mozart, Salieri und Regini. Mozart hatte seine Oper in kaiserlichem Auftrag geschrieben und war „... so empfindlich wie ein Pulverfaß und schwor, er werde die Partitur seiner Oper ins Feuer werfen, wenn sie nicht zuerst aufgeführt würde...“. Auch Regini hatte viele Anhänger. Er „wühlte wie ein Molch im Dunkeln, um zuerst an die Reihe zu kommen“. Salieri, geschickt und verschlagen, zählte die wichtigsten Sänger zu seinen Freunden. Außerdem war er damals Hofkapellmeister. Erst das Eingreifen des Kaisers beendete den Streit zugunsten Mozarts, und „Figaros

Hochzeit" wurde unsterblich. — Zu mancher Entscheidung über Erfolg oder Mißerfolg hat die wohl organisierte Opernclaque in Wien beigetragen, die unter einem namentlich bekannten Chef, einem Tapezierer, jahrzehntelang mit ganz unwienerischer Exaktheit ihres lärmenden Amtes gewaltet hat. Der seines Erfolges nie sichere Meyerbeer ist ihr geistiger Vater gewesen und die Wiener Claque war eine Macht, die sich nur durch die Rücksicht auf die Würde des Hauses als Kaiserliche Hofoper zu einer gewissen Zurückhaltung verpflichtet fühlte. Außerdem — allzu viele Gelegenheiten bot der konservative Spielplan nicht, bis Richard Strauss, Schönberg, Strawinsky und Alban Berg ihre Werke aufführten. „Salome“ und die „Geschichte vom Soldaten“ wurden ausgepiffen, und selbst der echt „wienerische“ „Rosenkavalier“ erlitt nur knapp demselben Schicksal. Gustav Mahler, Franz Schreker und Hindemith ließen sich von den Gefahren eines Hausschlüsselkonzerts nicht abschrecken. Strawinsky hatte es noch 1911 erlebt, als er sein „Petruschka“-Ballett in Wien aufführte und ein biederer Bühnenarbeiter den Niedergedrückten mit den Worten aufzurichten versuchte: „Trösten S' Ihna, Herr von Strawinsky, dem Herrn von Beethoven ist's bei uns auch net anders ergangen...“ Der Biedere hatte Recht: Beethoven hatte nach nur drei Aufführungen seinen „Fidelio“ zurückgezogen.

Unterbrochene Melodie

Am 30. Juni 1944, am letzten Tag der Spielzeit, führte man Wagners Götterdämmerung auf. Es war die letzte Aufführung für viele Jahre. Das fahle Zwielicht über der Welt von Wagners sterbenden Göttern war wie ein düsteres Vorzeichen: ein Jahr später lag das Opernhaus, von Bomben völlig zerstört, in Trümmern. Das inzwischen neu errichtete Haus gehört zu den größten und bestaus-

gestatteten der Welt und kann an eine Tradition anknüpfen, die älter ist als die meisten: Schon Kaiser Leopold pflegte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Wien die Oper und schrieb selbst rund 150 Kompositionen für sein Opernhaus. Aber die Wiener brauchen sich heute nicht mit einem Opernhaus zu begnügen: Zwei weitere Opernstätten erweitern das Repertoire: Die Volksoper mit Opern, Operetten und Musicals und seit einem Jahr die Wiener Kammeroper am Fleischmarkt, die in einem geräumigen Keller eines Hotels ihren Platz gefunden hat und von dort aus dem immer noch etwas konventionellen Geist der Staatsoper kräftige Akzente aus dem Schaffen der jüngsten Wiener Operngeneration entgegensetzt.

Herbert von Karajan und Dr. Karl Böhm ist die Aufgabe zugefallen, im neuen Haus die alte Tradition lebendig zu halten und als

Nachfolger von Richter, Mahler, Richard Strauss, Franz Schalk, Felix Weingartner und Bruno Walter zu zeigen, daß Wien immer noch die erste Geige spielt — auch in einer verwandelten Welt. Und es ist auch in der Staatsoper eigentlich immer die Geige des Johann Strauß, die den Ton angibt. Schon in den ersten Jahren nach dem letzten Krieg stand er an der Spitze der Aufführungszahlen: In zwei Spielzeiten zählte man 252 Aufführungen seiner Musik gegenüber 104 Aufführungen von Opern Verdis. Der alte Glanz scheint zurückgekehrt und mit ihm das alte Repertoire in unübertrefflicher Vollendung der Darbietung. Der wagemutige Einsatz für die Jüngsten aber läßt auf sich warten. Ob noch etwas von dem Geist des Eduard Hanslick ins neue Haus eingezogen ist, den der liebe Gott eigens erfunden zu haben scheint, damit auch die Praterbäume nicht in den Opernhimmel wachsen?



Hans Richter



Clemens Krauß

Die Ruine der im Kriege zerstörten Oper



Blick von der Bühne auf den Zuschauerraum der wiederaufgebauten Staatsoper

