

DER GOLDENE VORHANG

Unser Mitarbeiter schrieb diesen Artikel, als die jetzt beginnende Saison der „Met“ noch nicht durch die Gagenforderungen der Orchestermusiker in Frage gestellt war. Nach langer Ungewißheit und vielen Verhandlungen ist nun entschieden, daß sich der Vorhang im „diamantenen Hufeisen“ auch im Opernwinter 1961/62 heben wird. Die New Yorker Musikfreunde brauchen also keinen „opernlosen“ Winter zu überstehen. Der Beitrag Friedrich Wilhelm Paulis gewinnt durch diese Entscheidung erhöhte Aktualität.

Friedrich Wilhelm Pauli

EPISODEN AUS DER GESCHICHTE DER METROPOLITAN OPERA NEW YORK



Die Metropolitan Opera, New York, von Freunden familiär, von Feinden spöttisch die „Met“ genannt, hat soeben ihre 76. Spielzeit beendet. Die sechsundsiebzigste Spielzeit bedeutet nicht allzu viel in der Geschichte der Opernhäuser, in deren Kreis die Met erst spät, im Jahre 1883, eingetreten ist. Aber sie hat in der relativ kurzen Zeit ihres Bestehens einen Ruf gewonnen, der sie aus dem Reigen der anderen Opernhäuser deutlich heraushebt: Spitzenleistungen der besten Künstler der Welt, die reichsten Logenbesitzer, der vielseitigste internationale und am wenigsten amerikanische Spielplan, eine unsichere finanzielle Grundlage — und eine nicht geringe Skala von Skandalen. Genau betrachtet verdankt dieser Stolz Amerikas schon sein Entstehen einem Skandal. Vor der Gründung der Met wurden Opernaufführungen in der Musikakademie gegeben. Hier versammelten sich Abend für Abend die Angehörigen der „Alten Familien“, die ihre Millionen in der Zeit der Revolution gewonnen hatten. Sie nahmen das Vorrecht auf alle 30 Logen der Akademie in Anspruch, und als eines Tages Frau Vanderbilt, die der jüngeren Generation der Millionäre angehörte, ein Logenplatz verweigert wurde, fragte sie kurzentschlossen ihren Gatten, warum er nicht ein eigenes Opernhaus bauen wollte — für sie selbst und die anderen Neureichen, deren Ver-

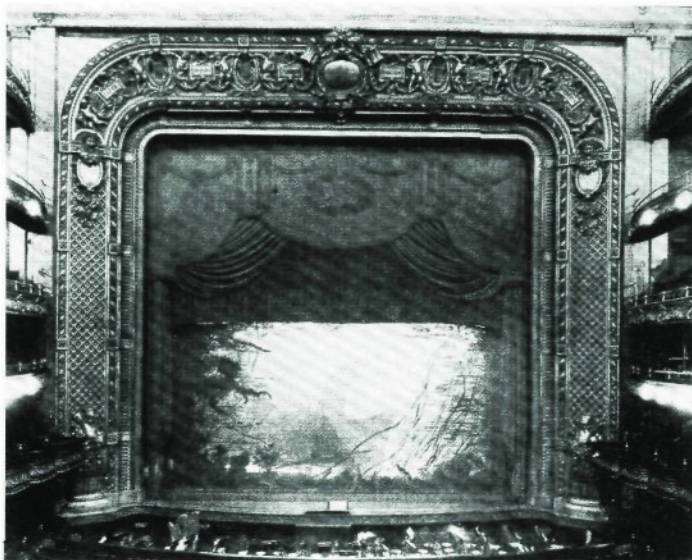
mögen dem Bürgerkrieg entstammte: die Roosevelts, Morgans und Astors. Zu diesen traten später noch einige andere reiche Familien, die Kahn, Morgenthau, Guggenheim, Guggenheimer und Ickelheimer . . . — „Die reinste Moselweinkarte . . .!“ — bemerkte damals einer von der Finanzverwaltung der Met, dem es übrigens gelang, der Met neuartige und dringend benötigte Einnahmequellen zu verschaffen. Er ermutigte die Künstler des Hauses, sich für Aufnahmen für die soeben entstehende Schallplattenindustrie zur Verfügung zu stellen. Von den Plattenhonoraren mußten sie laut Vertrag der Met einen Anteil abgeben. Die Met konnte auf diese Weise jährlich bis zu 23 000 Dollar Sondereinnahmen verbuchen, und wir verdanken dieser Maßnahme den Besitz wertvoller Tondokumente aus der Frühzeit der Schallplatte. So erhielten die USA ihr Opernhaus und die „Neureichen“ ihre Stammlogen, die sie für Generationen beibehielten. Mode, Reichtum und soziale Stellung beherrschten die Logen im ersten Rang: das „Diamantene Hufeisen“. Aber sie hatten auch viele Jahre hindurch die finanzielle Last des Hauses zu tragen, und noch heute erhält es keinen Zuschuß von der Stadt New York, obwohl deren Etat den einiger europäischer Länder übertrifft. Noch einige andere Besonderheiten verzeichnen die Chronisten der Met: jahrzehntelang gab es dort



Glanzvolle Premiere in der „Met“. Am Pult Pierre Monteux

damals rund 3400 Dollar, im Jahre 1950 das Fünffache dieser Summe. Jedes Jahr brachte einen Verlustabschluß, der von den Millionär-Aktionären ohne viel Murren ausgeglichen wurde. Acht Spielzeiten lang beherrschten deutsche Opernwerke und deutsche Künstler die Bühne und haben auf weitere Jahrzehnte die Tradition des Hauses bestimmt. An der Spitze blieben Wagners Werke, und der Chronist verzeichnet einen Rekord besonderer Art: der Dirigent Seidl mußte in der Partitur des „Lohengrin“ während der Proben mehr als 180 Fehler korrigieren. An Wagners Werken entzündete sich das Temperament der Opernbesucher, wie

zuletzt Verdi, blieben weit hinter den Werken des Bayreuthers zurück. Nach dem ersten Weltkrieg indessen verlangten die New Yorker ihre Wagnertexte in Englisch. Die Lust, Wagners Helden in der Sprache der „Teutonen“ singen zu hören, war ihnen für einige Zeit vergangen. Nach dem zweiten Weltkrieg, in dessen Verlauf die deutschen Opern unbehindert auf dem Spielplan blieben, wäre dieses Hindernis nicht von demselben Gewicht gewesen — aber die alte Ausstattung des „Rings“ hätte eine weitere Spielzeit nicht ausgehalten. „Lohengrin“ wurde schon am 26. November 1945 wieder auf den Spielplan gesetzt — die



Blick auf die Bühne

keine amerikanischen Sänger, Dirigenten und Komponisten. Endlos erörterte Pläne für ein neues Haus an Stelle des völlig veralteten aus dem vergangenen Jahrhundert nähern sich erst heute einer endgültigen Planung und — im Gegensatz zu Covent Garden — bestand der von Anfang an vertretene Grundsatz, daß Opern nur in der Originalsprache gesungen werden durften — und nicht zuletzt — Traum aller Künstler der Welt: als Krönung ihrer Karriere ein Gastspiel auf der gewaltigen Bühne der Met und der Beifall aus den Logen des „Diamantenen Hufeisens“.

Die Met — ein deutsches Opernhaus

Richard Wagner und der Viertelmillion deutscher Einwohner New Yorks in den neunziger Jahren verdankt es die Oper, daß sie für eine ganze Reihe von Jahren als ein deutsches Opernhaus angesehen werden konnte. Amalie Materna, Marianne Brandt, Anton Schott, Auguste Kraus, Lilli Lehmann, Leopold Damrosch und Anton Seidl gewannen als Künstler schnell einen Namen, während die Italiener weiterhin den Spielplan der Akademie bestritten. Der Eröffnungsvorstellung von „Tannhäuser“ sollen — nach zeitgenössischen Berichten — 5000 Zuschauer beigewohnt haben, etwa 900 mehr, als das Theater fassen konnte. Die Durchschnittskosten für eine Produktion betrugen

später bei den Werken von Richard Strauss. Gegenüber den Italienern verteidigte Seidl, Schüler Wagners, dessen Stil, oft nicht ohne Witz, gegenüber dem Pomp der Italiener: „Wenn Sie am Helm Lohengrins eine dreiviertel Meter lange blaue Straußenfeder sehen, dann wissen Sie, daß Sie einer italienischen Aufführung beiwohnen . . .“ So verbündeten sich Wagner und Wallstreet zu einer unbesiegbaren Macht, und die Akademie mußte bald ihre Pforten schließen. Lilli Lehmann und Albert Niemann erreichten in Wagners Musikdramen die Höhepunkte ihrer Kunst und konnten sich an Beliebtheit mit Adelina Patti und Jennie Lind vergleichen. Keine Episode in der 77-jährigen Geschichte der Met kann sich in der einheitlichen künstlerischen Gesamtwirkung mit dieser deutschen Episode vergleichen. Das ist um so bemerkenswerter im Vergleich zu Englands schon damals berühmter Covent Garden Oper, die fast genau 150 Jahre älter ist. Aber der Einfluß dieser Opernepisode beschränkte sich nicht auf New York. Ensemble, Orchester und Dirigenten unternahmen schon damals Gastspielreisen in die großen Städte Amerikas und legten auch dort den Maßstab für den Vergleich mit späteren Entwicklungen. Die Wagnerverehrung, am echten Geist Bayreuths entzündet, ging schon fast zu weit, denn selbst Mozart, Händel und Gluck — und nicht

erste Öffnungsober der Met, die durch Rundfunk übertragen wurde. Die Gesamtzahl von Aufführungen der Werke Richard Wagners dürfte inzwischen 2000 erreicht haben.

Kleine Skandale um große Stimmen

Was wäre die Geschichte eines Opernhauses von solch einmaliger Internationalität ohne die Launen der Primadonnen, den Eigensinn der Dirigenten, die Schwächen der Tenöre, die Eingriffe der Geldgeber? Fast jeder der Großen hat einen kleinen Beitrag zur lebenswichtigen Skandalchronik der Met geliefert. Es ging schon in der ersten Spielzeit an, als in der Aufführung des „Fidelio“ mitten im zweiten Akt nach den Worten: „Was hast Du für mich getan?“ — „Nichts, nichts, mein Florestan“, ein schrilles Geräusch von einer Loge ertönte. Die Sängerin Marianne Brandt verlor die Fassung, und das Quartett mußte wiederholt werden. Nach dem Fallen des Vorhangs wurden die Künstler herzlich begrüßt und Pfiffe richteten sich gegen die Loge. Man vermutete, daß Lilli Lehmann den Zwischenfall herbeigeführt oder veranlaßt hatte. Am 25. Februar 1902 gab es neuen Ärger. Eine Galavorstellung zu Ehren des Prinzen Heinrich von Preußen, der damals in Amerika sehr beliebt war, wurde veranstaltet. Man hatte die

besten Akte aus mehreren Opern zusammengestellt, um allen prominenten Künstlern der Met die Möglichkeit zu geben, vor dem Bruder Kaiser Wilhelms in ihren Glanzrollen aufzutreten: einen Akt aus Lohengrin, je einen aus Carmen, Aida und Tannhäuser und zum Schluß noch eine Szene aus dem Cid. Das Theater war überfüllt, aber alle Besucher wandten der Bühne den Rücken zu und starrten fasziniert auf Vanderbilts Loge, die dem Prinzen zur Verfügung gestellt worden war. Der aber erschien erst zum zweiten Teil und verließ nach 40 Minuten das Theater wieder. Darauf weigerte sich die große Marcella Sembrich, die auch eine ausgezeichnete Pianistin und Geigerin war, im nächsten Teil aufzutreten, weil der Prinz schon gegangen war. Nichts konnte sie umstimmen. Während das Programm umgestellt wurde, hatte das Publikum, das offenbar nur gekommen war, um den Prinzen zu sehen, binnen zehn Minuten das Haus verlassen. Nur wenige hörten deshalb die berühmte Starbesetzung mit Enrico Caruso, Luisa Tetrazzini, Josefine Jakobi und Pasquale Amato im Quartett aus Rigoletto „Holdes Mädchen, sieh' mein Leiden...“ Toscanini, der alle Primadonnen in seine eiserne Zucht nahm, war nach siebenjähriger Tätigkeit 1915 verärgert nach Italien zurückgekehrt. Selbst der allgewaltige Generaldirektor der Met, Herr Gatti, mußte sich seinem Willen beugen. Einmal beklagte sich der Orchestervorstand über die temperamentvollen italienischen Grobheiten, mit denen Toscanini die Proben zu begleiten pflegte. Gatti sagte aber nur resigniert: „Was denken Sie denn, welche Grobheiten er mir an den Kopf wirft? Sie haben's besser als ich, Sie verstehen kein Italienisch!“ Eine lang ausgehaltene hohe Note, auf die Caruso besonders stolz war, quitierte der Maestro in



Opernfreunde sind geduldig...

Vorhang, um sich mit dem Komponisten für den Beifall zu bedanken. Humperdinck erhielt einen silbernen Lorbeerkranz. Bei Toscanini hätte man mit so etwas keinen Erfolg gehabt: „Lorbeerkränze sind für Primadonnen und Verstorbene — nichts für mich!“ hatte er einmal gesagt. Ein paar Jahre später wäre es fast zu einem offenen Streit zwischen Geraldine Farrar und Caruso gekommen, als sie ihm als Carmen auf der Bühne eine nicht ernst gemeinte, aber allzu realistisch ausgefallene Ohrfeige versetzte. 1917 bemängelten die Kritiker ihr zu konservatives Kostüm in einer Ballettszene der Oper „Thais“. Die Farrar brachte sie bald zum Schweigen, als sie bei der nächsten Aufführung ihr konservatives Kostüm auf den unteren Teil ihres Körpers beschränkte und

Stürme der Begeisterung für den russischen Künstler. Bei einem früheren Auftreten, 14 Jahre vorher, hatten ihn dieselben Kritiker, die ihn jetzt in den Himmel hoben, für seine Darstellung des „Mephisto“ in Grund und Boden verdammt. Damals hieß es: „Seine Vorstellung ist höchst anstößig. Er ist die verkörperte Bestialität. In Gegenwart seines göttlichen Herrn verhüllt er Brust und Arme, aber in der Gesellschaft seiner Kumpane wirft er die Kleidung ab und entblößt seinen ganzen Oberkörper. Sehr malerisch natürlich, denn der Sänger hat eine beneidenswerte Statur. Aber er erinnert zu stark an die vulgäre Art, für die auch sein Landsmann Gorki in seinen Schilderungen des russischen Volkslebens bekannt ist — eine Darstellung, mit der man Kinder erschrecken kann.“ In-



1 2



4



3



5

Bedeutende Künstler der Metropolitan Opera aus vergangener Zeit: Jennie Lind (1), Albert Niemann (2), Lilli Lehmann (3), Geraldine Farrar (4), Enrico Caruso (5)

Rudolf Bing, derzeitiger Generalintendant der Metropolitan Opera

der Abendvorstellung mit der lauten Frage: „Sind Sie fertig, Caruso?“ Geraldine Farrar war das angehimelte Idol der Teenager der Zwanziger Jahre, die damals „Gerryflappers“ genannt wurden. Bei der Erstausführung der „Königskinder“ von Humperdinck am 28. Dezember 1910 — ein großer Erfolg — erschien Geraldine Farrar nach Schluß des letzten Aktes mit einer lebendigen Gans unter dem Arm vor dem

für ihren Oberkörper zwei juwelenbesetzte Silberplättchen für ausreichend hielt. Ihre Abschiedsvorstellung 1922 war eine wahre Orgie von Fahnen, Blumen und Luftballons, an der sich die „Gerryflappers“ ebenso beteiligten wie die Gattinnen der Ölkönige und Eisenbahnmagnaten in den Logen des „Diamantenen Hufeisens“. Um diese Zeit war auch Fedor Schaljapin wieder in New York, und Presse und Publikum erlebten

zwischen hatte sich die Auffassung, wie der Teufel auf der Bühne darzustellen ist, grundlegend geändert. Gelegentlich glaubte auch die Gesellschaft zur Unterdrückung des Lasters sich einschalten zu müssen; Richard Strauss' „Salome“ hatte bei der ersten Aufführung das moralische Empfinden vieler Besucher auf Tiefste verletzt. Einer der finanziellen Gönner des Hauses verbot sogar seinen Kindern, Wagners Opern zu besuchen,

als er entdeckte, daß Siegmund und Sieglinde nicht nur ein Liebespaar, sondern auch Geschwister waren.

Die Met — heute

Der letzte Abschnitt in der Geschichte der Met wird von der Führung durch Rudolf Bing bestimmt. Über die Pläne des sachkundigen künstlerischen Leiters und gewandten Managers bestehen keine Zweifel. Vieles aus der Vergangenheit ist reformbedürftig, manche liebgewordene Konvention muß unter den Zeichen der Zeit aufgegeben werden. Der Einfluß der Inhaber der Logen des „Diamantenen Hufeisens“ ist geringer geworden, der finanzielle Engpaß drückender. Versprochene Steuererleichterungen blieben infolge der finanziellen Anspannung durch den Koreakrieg aus. Eine fühlbare Erhöhung der Eintrittspreise für die von ihm erfundenen „drei Erstaufführungen“ jedes Werkes konnten ein Absinken ins altgewohnte Defizit vermeiden. Neue Schwierigkeiten hatten die Einreise- und Aufenthaltsbeschränkungen zur Folge, die solche Künstler betrafen, die irgendeinmal einer totalitären oder kommunistischen Partei oder Organisation angehört hatten. Die Gefahr, die hier für ein Institut verborgen war, das in so starkem Ausmaß auf den ständigen Zuzug und Wechsel von Prominenten aus aller Welt angewiesen war, wurde durch eine vernünftige Auslegung des Gesetzes abgewendet. Notwendig waren auch die Erneuerung zahlreicher Ausstattungen und eine Besserung der Disziplin der Künstler. Noch im Jahre 1924 wurde Giglis groteskes Betteln um Applaus mit Recht kritisiert, und die Launen mancher Prominenten waren häufig der Würde des Hauses nicht angemessen gewesen. Zu Bings Programm ge-

Gleichgewicht, ein Kurs, der einer Opernbühne vorgeschrieben scheint, die nicht mit öffentlichen Mitteln experimentieren kann. Die letzte Spielzeit des Hauses hatte Höhepunkte echter Opernkunst aufzuweisen. Als wichtigste ist wohl die Neuaufführung von Verdis „Nabucco“ zu nennen, die zuletzt im kleinen New Yorker Opernhaus „Astor Place“ im Jahre 1848 aufgeführt worden war. Zu den fast 9000 Operaufführungen der Met hat diese Oper nie gehört. Die Kritik pries einhellig das überragende Können von Leonie

jährig ihre anmutige Rolle als sechzehnjährige Prinzessin darstellte. Ihr jugendlicher Zauber scheint nichts von seiner Wirkung verloren zu haben. Die Spielzeit 1960 brachte 24 Opern, davon fünf Neuaufführungen und zehn Neuinszenierungen bekannter Werke. Flotows „Martha“ und Puccinis „Turandot“ erschienen nach dreißig Jahren endlich wieder auf dem Spielplan. Im übrigen ein Querschnitt von Mozart bis Menotti: „Alceste“ und „Elektra“, „Tannhäuser“, „Liebeselixier“ und „Wozzeck“, „Aida“, „Carmen“



So sieht die „Met“ heute von außen aus . . .



. . . und so soll sie einmal aussehen

hörten auch solche Reformen, die sogar soweit gingen, daß den Künstlern ihr Verhalten beim Verbeugen vor dem Vorhang genau vorgeschrieben wurde. Der neue Maßstab, nach dem sowohl künstlerische Leistungen wie das finanzielle Risiko für Neuproduktionen gemessen wurden, hat die Met aus stürmischem, oft leichtsinnigem Kurs in ruhigeren Wasser gelenkt: altbewährte Opern-erfolge und neue Werke stehen in gesundem

Rysanek in der schwierigen Rolle der Tochter des Königs und die zauberhaften Chöre. Zu den Höhepunkten der letzten Spielzeit gehörte auch ein vierwöchiges Gastspiel des Königlichen Balletts der Covent Garden Oper, London, mit Margot Fonteyn, die bereits zum sechsten Male auf der Bühne der Met gastierte. New Yorks Opern- und Ballettfreunde erinnerten sich ihres ersten Auftretens im Jahre 1939, als sie zwanzig-

und „Figaro“, das unsterbliche Repertoire des Hauses, dessen Rollen die größten Künstler ihrer Zeit vom „Goldenen Zeitalter des Gesanges“ bis heute in unverwechselbaren Interpretationen den Besuchern der Met unentbehrlich gemacht haben. Viel Aufmerksamkeit und Bewunderung konnte als neuer Mann am Pult Georg Solti buchen, der den „Tannhäuser“ dirigierte, bevor er seine neue Stellung als musikalischer Oberleiter des Covent Garden Theaters antrat. So ist der Spielplan beweglicher geworden. Früher hatten die New Yorker ihr Opernhaus einmal „Faustspielhaus“ getauft, als die Reihe der Faustaufführungen nicht enden wollte, und sie sprachen von „Toscalitis“, als „Tosca“ den Spielplan nicht für andere Werke freigeben wollte.

Nach mehrjährigem Studium von Plänen und Entwürfen erwarten die Opernfreunde New Yorks bald die Umsiedlung ihrer Oper in ein neues Haus inmitten des neugeplanten „Lincoln Centre für ausübende Künste“. Das neue Haus soll eines der größten und modernsten Opernhäuser der Welt werden. Seine Vorderfront wird architektonisch durch fünf Glaskarkaden mit einer Höhe von acht Stockwerken bestimmt. Das Bühnenhaus wird vierzehn Stockwerke hoch. Wie das alte wird es etwa 3800 Sitze umfassen. Die Baukosten für das gesamte neue Kulturzentrum sind auf 75 Millionen Dollar veranschlagt. Die Errichtung des ersten Opernhauses im Jahre 1881/82 hatte 1732478,71 Dollar gekostet.