

Walther Unruh

Eine neue MET

Im Oktober 1958 feierte die Metropolitan Opera ihren 75. Geburtstag mit einem Rückblick auf ihre Baugeschichte, die gefeierten Sänger und Dirigenten und die künstlerischen Höhepunkte bis zur Direktion Rudolf Bing. Mit seltenen Tonaufnahmen, teils noch aus der Zeit Edisons stammend, und Bildern wurde die große Vergangenheit von der Melba über Caruso und Toscanini bis Renata Tebaldi lebendig, Erinnerungen an die besten musikalischen Leistungen ihrer Zeit. Doch den Ausklang dieser Feier der Metropolitan-Opera-Guild bestimmte der einmütige Wunsch, das in Planung befindliche neue Haus möge das 1883 eröffnete äußerlich so hässliche Gebäude, die sogenannte „gelbe Brauerei“, bald ersetzen.

Der Plan für ein neues Kulturzentrum in der Nähe des Central-Parks am Lincoln-Square, einem kleinen Platz zwischen Broadway und Columbus-Avenue, wird schon seit einigen Jahren unter der Führung von John D. Rockefeller III, Bruder des neuen Gouverneurs des Staates New York, zusammen mit der Stadtbauverwaltung und mehreren Organisationen verfolgt. Nach vorbereitenden Studien, die Dr. Herbert Graf, Oberspielleiter der MET, im Auftrag der Rockefeller Foundation über das Opernwesen in USA und Europa machte, folgten Besichtigungsreisen zu den großen Opernbühnen der alten Welt, Architektenkonferenzen und vorläufige Pläne über städtebauliche, verkehrstechnische und wirtschaftliche Fragen. Sie sind jetzt soweit fortgeschritten, daß ein Bild über den Umfang und Inhalt dieses riesigen Bauvorhabens besteht.

Auf dem vorgesehenen Bauplatz zwischen Columbus-Avenue und Amsterdam-Avenue, und von der 62. bis zur 65. bzw. 66. Straße West wird alles abgebrochen. Es ist ein schlechtes Viertel, dort übrigens, wo das Musical „West-Side-Story“ spielt, und eine Gruppe „sozialer Wohnungsbauten“ wird dafür entstehen. Ein Sechstel des Geländes wird zu einem Park gestaltet, der größere Teil soll als Lincoln-Square-Center folgende Neubauten umfassen: das neue Haus für die Metropolitan-Opera-Ass., ein neues Konzerthaus — als Ersatz der Carnegie-Hall — für die New York Philharmonic Ass., ein „Theatre for the Dance“ für das New York City-Ballett, ein neues Gebäude mit einem Operntheater für die Juilliard-School, die berühmte Musikhochschule New Yorks, ein Museum, ein Bücherei und schließlich noch ein Boulevard-Theater. Diese Bauten werden um einen zentralen Platz angeordnet,

der unterirdische Zufahrten, Parkplätze und Garagen bietet und direkt mit der Subway-Station 65. Straße in Verbindung steht. Die Baukosten für Gebäude und Straßenanlagen auf dem etwa 55 000 qm großen Gelände werden über 1 Milliarde DM betragen.

Mehrere Architekten teilen sich in die Planung, die unter der Führung von Wallace K. Harrison steht. Architekt Harrison ist als planender Architekt des Rockefeller-Center (Radio-City) mit seiner 6100 Plätze fassenden Musik-Hall (1930) und des UN-Gebäudes weltbekannt geworden. Im Lincoln-Center arbeitet er koordinierend und hat außerdem die schwierigste Aufgabe übernommen, das Opernhaus mit den verlangten 3800 Plätzen und der modernsten Bühnenanlage der Welt zu gestalten. Für das neue Konzerthaus, für 3000 Zuhörer, zeichnet sein Associate, Max Abramowitz, verantwortlich. Das Tanztheater, das aber während der auswärtigen Tournées des N. Y. City-Balletts (L. Kirstein) auch an andere Institutionen vermietet werden soll, wird von Philip Johnson gestaltet, einem Schüler des Berliner Architekten Poelzig und Mitarbeiter von Mies van der Rohe. Beide bauten zusammen 1957/58 das Seagram's-Building in der Park-Avenue, eines der bemerkenswertesten neuen Hochhäuser New Yorks. Die Juilliard-Schule will ihr jetziges Haus an der Claremont-Avenue aufgeben und einen modernen Neubau mit einem neuen Operntheater von etwa 800 bis 1000 Plätzen für ihre Opernschule beziehen. Sein Architekt ist Pietro Belluschi, der Dean des Massachusetts Institute of Technology aus Boston. Das 4. Theater, ein Repertoire-Theater für 1500 Plätze, ist dem Architekten Eero Saarinen vorbehalten, der mit dem bekannten Bühnenbildner Joe Mielziner zusammenarbeitet.

Die großzügige Planung dieses Kulturzentrums ist charakteristisch für den Wandel des kulturellen Lebens in den USA seit dem 2. Weltkrieg. Es dürfte zu den wenigen positiven Ergebnissen der amerikanischen Besetzung Europas zu rechnen sein,

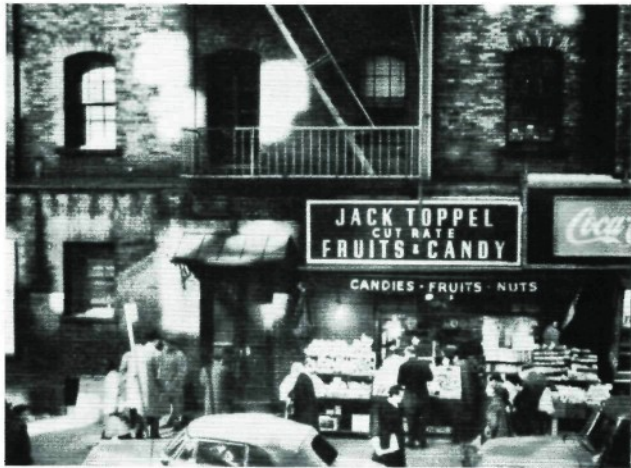


daß den Besatzungstruppen der Mangel an Kulturstätten, besonders an Theatern, fühlbar wurde und daraus der Wunsch entstand, im eigenen Lande ähnliche Einrichtungen zu schaffen. So bestehen denn z. Z. auch ähnliche Projekte für Kulturzentren in Philadelphia, Washington, Montreal und anderen Großstädten.

Um die alte MET ist es nicht schade. Das häßliche Gebäude, einst der größte Bau am mittleren Broadway, ist eingeeignet zwischen den Wolkenkratzern der New-York-Times und anderen Hochhäusern. Die Autofahrt ist katastrophal beengt, nach Schluß der Oper kann man bis 1/2 Std. auf ein Taxi warten.

Es ist klar, daß in einem solch engen Bühnenhaus fast nur nach den Methoden der alten Kulissenbühne mit Hängern und Prospekten gespielt werden kann. Aufbauten anderer Art und ihr Szenenwechsel sind unerhört kostspielig, denn die Löhne der Bühnenarbeiter sind enorm hoch. So ist also der geplante Neubau, bei dem der Verfasser dieses Aufsatzes als theatertechnischer Berater mitwirkt, sowohl aus künstlerischen als auch aus wirtschaftlichen Gründen notwendig. Geplant ist ein geräumiges Bühnenhaus mit Hauptbühne, zwei Seitenbühnen, einer Hinterbühne und mit anschließenden Lager- und Montageräumen, mit Werkstätten und ausreichenden Probesälen, die zur Zeit auch fehlen. Alle Neuerungen der modernen Bühnentechnik, elektrisch betriebene Verwandlungseinrichtungen und eine umfangreiche Bühnenbeleuchtungsanlage sind unter Auswertung europäischer Vorbilder projektiert, so daß das neue Haus tatsächlich ein Bauwerk der Superlative werden wird, wie es sich die New Yorker ersehnen. Die MET wird dann auch äußerlich dem Glanz der schönsten Stimmen der Welt entsprechen.

- Rechts oben: Die Rückseite der Metropolitan Opera an der 7. Avenue.
 Rechts: Der Bühneneingang zur Metropolitan Opera in der 40. Straße.
 Links unten: Die Metropolitan Opera New York, am Broadway zwischen 39. und 40. Straße.
 Links oben: Lincoln Square Centre for Performing Arts in New York, Lageplan. 1 Opernhaus. 2 Konzerthalle. 3 Ballett-Theater. 4 Juilliard-Schule. 5 Studiotheater. 6 Akademie und Museum. 7 Park. 8 Vorplatz (unterirdischer Parkplatz). 9 Untergrundbahn-Station. 10 Repertoire-Theater.



Die unbekannteste Schallplatte

50 Years of Great Operatic Singing

Sind sich unsere großen Schallplattenfirmen darüber im klaren, was für ein brennendes Interesse gerade auch bei den Angehörigen der jüngeren Generation an den großen Stimmen der Vergangenheit besteht? Haben sich ihre Vertreter einmal in den Antiquariaten umgesehen und den Umsatz alter 78er Platten längst verstorbener Sängerpersönlichkeiten beobachtet? Wissen sie, wie groß der Kreis jener ist, die keine Rundfunksendung berühmter Stimmen aus dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts auslassen — und die, da sie von den deutschen Sendern so schlecht bedient werden, immer wieder auf ausländische Wellenlängen ausweichen, wo derartige Programme regelmäßig empfangen werden können? Haben sie sich einmal eingereicht in die Schlange der nach den billigeren Opernkarten anstehenden Enthusiasten und die Gespräche gehört, in denen höchst kompetente Vergleiche angestellt werden mit Sängern, die sie nie auf der Bühne erlebt haben können?

Wenn man unsere Schallplattenkataloge durchsieht, ist man geneigt, alle diese Fragen mit nein zu beantworten. Da begegnet einem zwar die schöne Caruso-Auswahl auf drei RCA-Langspielplatten, da sind die verdienstvollen Historischen Aufnahmen der Deutschen Grammophon und einzelne Electrola-Platten mit Sängern, von denen die meisten das Jahr 1945 noch überlebt haben. — Aber was ist das für ein Angebot, gemessen an den Schätzen, die in den Archiven lagern und nur darauf warten, ihr Comeback auf Langspielplatten zu feiern — und zwar, dank den Fortschritten der modernen Platten-Chirurgie, auf Schallplatten, deren technischer Standard die Künstler der Originalaufnahme ganz außerordentlich entzückt hätte.

Es ist bezeichnend, daß gerade Länder, die nicht über eine so lebendige und breite Opernpflege wie Deutschland verfügen, und die dementsprechend zur Befriedigung der Opernbedürfnisse

nisse ihrer Bevölkerung in viel stärkerem Maße auf die Schallplatte angewiesen sind, auch ein viel reichhaltigeres Angebot an historischen Stimmen präsentieren — in Überspielungen auf Langspielplatten, deren Zusammenstellung nach den verschiedenen Gesichtspunkten erfolgt, zum Beispiel als Künstler-Porträt (wozu die bereits erwähnten Caruso-Platten gehören), aber auch die vielen sogenannten *Recitals*, die die amerikanische Firma Rococo unter anderem von Calvé, Hempel, Melba, Patti, Plancon, Ruffo, Schumann-Heink, Tamagno und Tetrzini herausgebracht hat (andere darauf spezialisierte Firmen sind Eterna, Scala und Camden), als klingendes Monument eines bestimmten Opernhauses während einer fest umgrenzten Ära (etwa Golden Age Singers of the Metropolitan Opera auf amerikanisch TAP) oder einfach als Auswahl einiger berühmter Sängerpersönlichkeiten.

Die umfassendste Anthologie der bedeutendsten Opernstimmen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts dürften die fünf Langspielplatten sein, die Irving Kolodin, der verdiente Musik- und Schallplattenkritiker der New Yorker Saturday Review und Autor des Standardwerkes über die Geschichte der Metropolitan, aus dem Archiv der RCA Victor für ein Luxusalbum „50 Years of Great Operatic Singing“ (LCT-6701) zusammengestellt hat. Das Anfang 1955 in Amerika, anderthalb Jahre später auch in England (His Masters Voice CSLP 500/504) veröffentlichte Album, dessen einzelne Platten je ein Jahrzehnt der ersten Jahrhunderthälfte umspannen, offeriert insgesamt 58 verschiedene Sänger in 68 verschiedenen Opernausschnitten; der Textteil ist mit der üblichen, an Verschwendungssucht grenzenden amerikanischen Großzügigkeit aufgemacht und enthält neben einem Vorwort, in dem Mr. Kolodin seine Auswahlprinzipien erläutert, ausführliche biographische Notizen und Kurzkommentare über die ausgewählten Aufnahmen sowie verschiedene historische Übersichten.

Man muß sich darüber im klaren sein, daß Mr. Kolodin ein zwar sehr großes, aber eben doch nur das Archiv einer einzigen Firma zur Verfügung stand, und auch darüber, daß er für den amerikanischen und nicht für den europäischen Schallplattensammler ausgewählt hat. Wie alle Anthologien, so bietet auch die seine verschiedene Angriffsflächen, auf die sich die anglo-amerikanische Kritik denn auch mit großem Elan gestürzt hat (zum Beispiel auf die offensichtliche Bevorzugung Marcella Sembrichs, auf die Repräsentation Melbas durch ihre unglückliche Aufnahme der Wahnsinns-Arie aus Thomas' „Hamlet“, auf die kaum versteckte frankophile Tendenz und die entsprechende Vernachlässigung deutscher Stimmen, von denen man neben Destinn, Hempel, Lemnitz, Leider, Rethberg und Slezak doch auch gern Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann und Friedrich Schorr vertreten gesehen hätte). Selbst die schärfsten Kritiker haben aber Mr. Kolodin bestätigen müssen, daß er seine keineswegs leichte Aufgabe im ganzen bewundernswert gelöst hat — und diesem Generalurteil muß von deutscher Seite um so mehr beigepflichtet werden, da wir kaum wie unsere englisch-amerikanischen Kollegen, die zweifellos über eine bessere Übersicht über das internationale Angebot an historischen Aufnahmen verfügen, praktische Verbesserungsvorschläge beizusteuern haben.

Wer würde nun womit für wert befunden, in dies Pantheon der Gesangskunst aufgenommen zu werden? Es ist klar, daß auch nur eine bloße Aufzählung der einzelnen Nummern über den Rahmen dieses hinweisenden Artikels hinausgehen würde. Aber ein paar müssen natürlich genannt werden — schon um den außerordentlichen Rang dieses Monumental-Unternehmens deutlich werden zu lassen.

So vertreten das erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts unter anderen der Uraufführungs-Othello Francesco Tamagno, Mattia Battistini, Pol Plancon (der fabelhafte französische Bassist, der hier „Sie hat mich nie geliebt“ im französischen Originaltext singt), Adelina Patti, Marcella Sembrich, Nellie Melba, Caruso (dreimal: Bohème-Duett mit Melba, „Spirto

gentil“ und „No! Pagliaccio non son!“), Antonio Scotti (Ehren-Monolog aus „Falstaff“), Emma Calvé und Geraldine Farrar. Meine persönliche Entdeckung auf dieser Platte war der französische Bariton Maurice Renaud, dessen ungewöhnlich schmiegsame und weiche Stimme in Massenets „Vision fugitive“ aufs schönste zur Geltung kommt.

Verschiedene dieser Namen tauchen auch auf der zweiten, die Jahre 1910 bis 1920 umspannenden Platte wieder auf. Neu hinzu kommen unter anderen der französische Tenor Edmond Clément, Emmy Destinn („O patria mia“ mit wundervoll verhauchendem Schluß), Frieda Hempel („Qui la voce sua soave“), Claudia Muzio, John McCormack („Champs paternels“ auf „Joseph“ von Méhul), Titta Ruffo („Tosca“ und „La Gioconda“) und Slezak.

Die zwanziger Jahre werden durch Gigli („André Chénier“) repräsentiert, durch Mary Garden („Carmen“), Florence Austral (eine großartige australische Senta), dem wohl besten Stilisten unter den Tenören, Giovanni Martinelli, dem sich im vierten Akt-Trio aus „Forza del destino“ Rosa Ponselle und Ezio Pinza zugesellen, Schaljapin (dankenswerterweise nicht als Boris, sondern im Tod des „Don Quichotte“ von Massenet), Amelita Galli-Curci (ebenfalls Wahnsinnsarie aus „Hamlet“), Sigrid Onegin („O don fatale“), Nina Koshetz (Jaroslawnas Arie aus „Fürst Igor“) und Tito Schipa.

Pinza eröffnet als Don Giovanni die dreißiger Jahre, gefolgt von Tiana Lemnitz („Dove sono“), Frida Leider mit der seither nicht besser aufgenommenen Donna Anna-Arie „Or sai, chi 'onore“, Lauritz Melchior („Winterstürme“), Kirsten Flagstad („Ozean, du Ungeheuer“), Alexander Kipnis („Rosenkavalier“-Walzer), Lily Pons, Elisabeth Rethberg („Maskenball“-Arie), Lawrence Tibbett, Jussi Björling und Ina Souez („Ernani involami“).

Die letzte Platte schließlich enthält viele Namen von Sängern, die kaum je außerhalb Amerikas gesungen haben, die aber auch den deutschen Schallplattenfreunden durchaus ein Begriff sind. Dazu gehören Dorothy Maynor und Rose Bampton, Helen Traubel (mit sehr schön gesungenen „Divinités du Styx“) und Leonard Warren, Maggie Teyte und Zinka Milanov („Casta diva“), Cloe Elmo, Licia Albanese, Robert Merrill, Rise Stevens und Jan Peerce, während Eleanor Steber ja auch nach dem Kriege in Bayreuth aufgetreten ist und die ältesten Opernbesucher es sehr schätzen werden, daß auch Jarmila Novotna nicht vergessen wurde (sie singt hier auf Tschechisch das entzückende Wiegenlied aus Smetanas „Der Kuß“).

Ich habe viel in dieser Inhaltsangabe auslassen müssen, aber wer einigermaßen Bescheid weiß über die großen Sängerpersönlichkeiten der ersten Jahrhunderthälfte, wird sich darüber im klaren sein, was für ein Schatz an Stimmen ihm hier zur Verfügung steht. Die Überspielung ist mit mindestens ebensoviel künstlerischem Takt wie mit akustischem Perfektionsstreben erfolgt, an den Stimmen selbst ist kaum je herumdokortert worden, die üblichen Zusatzgeräusche so früher Aufnahmen konnten fast ganz unterdrückt werden; ein paar-mal allerdings auf Kosten der stimmlichen Obertöne — aber natürlich sollte niemand an diese Sammlung Hi-Fi Ansprüche stellen. Künstlerische Ansprüche an Stimmqualität und Gesangskultur können dagegen gar nicht hoch genug angesetzt werden — sie werden zumindest auf den ersten vier Platten zu neunzig Prozent noch übertroffen. Was zu der Schlußfolgerung zwingt, daß der Standard der Operngesangskunst inzwischen erheblich abgesunken ist. Den Opernstar-Hystriker von heute sei nachdrücklich diese Anthologie empfohlen, die ihnen einen echten Begriff davon vermittelt, was Singen heißt und bedeuten kann.

Horst Koegler

Für unsere Leser haben wir in Erfahrung gebracht, daß die vom Autor empfohlene Anthologie „50 Years of Great Operatic Singing“ im Frühjahr nächsten Jahres zum mindesten in einem großen Auszug von der Teldec-Schallplatten-Gesellschaft für Deutschland übernommen wird.

Die Redaktion