

Vorhang auf!

Der weite Weg bis zur Opernpremiere

Eine neue Oper soll einstudiert werden, sei es eine, die lange nicht mehr im Spielplan erschien, oder eine Erst-, wenn nicht gar Uraufführung, die allen Künstlern im Opernhaus unbekannt ist. Die langen Beratungen zwischen Intendant, seinen Kapellmeistern, Regisseuren und anderen Bühnenvorständen ergeben schließlich die „Besetzung“, die eines Tages am Schwarzen Brett angeschlagen wird. So gut wie immer löst sie Freude und Kummer zugleich aus. Die Rollen sind für die Bühnenkünstler der halbe Erfolg. Ohne gute Rollen gibt es kein Vorwärtkommen.

Früher galt als einziger Maßstab das Fach. Für jedes Fach war ein Vertreter engagiert. Da kam es selten zu Überschneidungen. Heute aber wird viel mehr nach persönlicher Eignung besetzt. Das kommt den wirklich Berufenen zugute, während die anderen das Nachsehen haben. Es gibt gewisse Partien, die alle singen wollen, z. B. den Rigoletto, weil bei ihm der Erfolg niemals ausbleibt. Überhaupt sind alle Charakterpartien dankbar. Am wenigsten Mühe bereiten die Bösewichter, während es ungleich schwieriger ist, einen Guten überzeugend darzustellen. Der Telramund ist viel einfacher als der Lohengrin, der Samiel ein Kinderspiel gegen den Jägerburschen Max.

Ein großes Problem ist stets, wer bei der doppelten Besetzung die erste Vorstellung singt. Sie ist das große, festliche, von der Presse beachtete und besprochene Gesellschaftereignis. In Wiederholungen Eindruck zu machen, ist ungleich schwerer.

Sind die Wogen der Erregung über die Besetzung abgeklungen, so beginnt die Arbeit. Zunächst werden die Künstler in Einzelproben trainiert. Es ist nicht alles wahr, was von der Unmusikalität vieler Sängerinnen, noch mehr der Sänger erzählt wird. Aber in der Tat soll es heute noch Bühnenkünstler geben, die nicht in der Lage sind, eine neue Partie vom Blatt zu singen. Sie haben wohl Gesangsunterricht, aber keinen Musikunterricht gehabt. Es soll sogar noch Sänger geben, die überhaupt keine Noten lesen können. Ihnen muß die Partie Ton für Ton auf dem Klavier vorgetrommelt werden, wobei der Korrepetitor eine aufs äußerste vereinfachte Fassung der Partitur spielt. Wenn die Töne sitzen, wird der Partner hinzugenommen, bis schließlich das ganze Solistenensemble vereinigt werden kann, um die musikalischen Feinheiten auszuarbeiten.

Unterdessen hat der Chor — erst in den einzelnen Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Baß, dann in Frauen- und Männerstimmen einzeln, dann alle zusammen — seine Partien gelernt, so daß das große Finale im II. Akt von Solisten und Choristen gemeinsam probiert werden kann. Diesen Proben wird immer der Dirigent beiwohnen, der hier einmal das ganze Personal in seiner Hand hat, ohne daß der Regisseur dazwischenreden kann und überhaupt ohne den ganzen Bühnentrubel, der vom Musikalischen ablenkt. Diese rein musikalischen Proben sind nicht selten die genußreichsten für den Kapellmeister während der ganzen Einstudierung.

Unterdessen hat der Regisseur mit dem Bühnenbildner die Dekoration besprochen. Von ihr hängen die Auftritte und

Abgänge wie die Stellungen ab. Treppen schaffen verschiedene Spielmöglichkeiten. Das Schreiben über die Treppe kann dramaturgisch wirkungsvoll sein. Aber den Chor über Treppen zu führen, setzt besondere Geschicklichkeit voraus.

Wenn auch die Dekorationen noch so zeitig besprochen und in Auftrag gegeben worden sind, bei den Stellproben sind sie nie vorhanden. Auch würde man sie nicht gern alle Tage aufbauen, weil sie dadurch schnell unansehnlich werden. Bei den Stellproben wird die dekorative Gestaltung der Bühne durch einfache Versatzstücke angedeutet. Der Regisseur erklärt seinen Künstlern: dies ist die Tür, dort der Baum, hier das Fenster, dort der Brunnen usw. Findet die Stellprobe nicht auf der großen Bühne, sondern auf der Probephase statt, was oft der Fall ist — auf kleinen Bühnen fast immer —, so muß die Phantasie der Künstler noch viel mehr in Anspruch genommen werden, denn hier werden die Dekorationen in der Regel nur mit Stühlen angedeutet.

Diese Stellproben sind mühsam. Der Regisseur erläutert den Charakter der Partien, was nicht immer überall Zustimmung findet, und legt das Spiel in großen Zügen fest. Hier Auftritt, dort Stellungswechsel, hier Gang über die Bühne, dort Stellung in der Diagonalen usw. Oft werden an einem Vormittag nur eine oder zwei Szenen festgelegt, niemals ein ganzer Akt. Die Sänger markieren natürlich, d. h. sie deuten ihre Partien flüsternd an. Sehr erschwert werden die Stellproben, wenn die Solisten ihre Partien noch nicht auswendig beherrschen, was leider bei fast jeder Einstudierung vorkommt. Erst bei weiteren Proben versuchen sie es ohne Klavierauszug. Außer dem Regisseur redet jetzt auch der Kapellmeister auf die Solisten ein, macht sie auf Fehler aufmerksam, verbessert den Rhythmus oder die Aussprache usw. Ist diese Arbeit schon anstrengend, so ermüdet doch das Warten auf den nächsten Auftritt noch viel mehr. Die Künstler stehen endlos herum. Nur wenn sie eine Sekunde lang weggehen, werden sie gerade gebraucht. Mit großem Geschrei durch alle Räume zitiert sie der Inspektor herbei.

Zu den Aufgaben des Bühnenbildners gehört auch der Entwurf der Kostüme, die ja mit der Dekoration übereinstimmen müssen. Die Künstler werden in die Schneiderei gebeten, damit neue Kostüme angefertigt oder ältere umgearbeitet werden können. Besondere Mühen bereitet die Herstellung von Perücken. Aber gerade Perücken und Schuhwerk sind von besonderer Bedeutung für die Wirkung der Kostüme. Jedes größere Theater besitzt daher auch eine eigene Schuhmacherei. Auf der ersten Orchesterprobe geht es selten ohne Erregung ab. Alle Tempi sind anders als auf dem Klavier. In den Orchesterstimmen stehen zahlreiche falsche Noten, deren Beseitigung viel Zeit kostet. Um die Sänger, die gerade jetzt Hilfe brauchen, kann sich der Kapellmeister so lange nicht kümmern. Das macht sie doppelt unsicher. Auch jetzt sind die Dekorationen noch nicht da, wie auch die Künstler noch keine Kostüme tragen. Aber die Bühnenarbeiter und Beleuchter sind schon mit dem Aufbau beschäftigt. Das verursacht erhebliche Störungen. Diese ersten Orchesterproben sind daher die nüchternsten Sachen von der Welt. Allen sträubt sich das Haar, wenn sie daran denken, daß in drei Tagen Premiere sein soll. Bei Uraufführungen sind die jungen Komponisten drauf und dran, ihr Werk zurückzuziehen und sich dann in den nahen Fluß zu stürzen.

Dann kommt die Generalprobe mit ihrer bereits legendären Nervosität. Trotz aller Anproben sitzen die Kostüme natürlich nicht. Der Tenor hat seiner Meinung nach nicht genug Licht bei seiner Arie, und es dauert lange, bis der Verfolger, d. h. ein schwenkbarer Scheinwerfer, ihn immer richtig trifft.



Auch die einfachsten Einsätze werden bei dieser Erregung verpatzt. Einer der Hauptsänger ist unfehlbar stockheiser, so daß offen bleibt, ob die Premiere überhaupt stattfinden kann. Niemals geht es ohne Krach ab. Für die Sänger sind am beständigsten die Auseinandersetzungen zwischen Dirigent und Regisseur. Aber auch unter den Solisten kommt es zu vulkanischen Ausbrüchen. Bisweilen muß der Intendant ein Machtwort sprechen. So quälend diese lauten Szenen für alle Beteiligten und Nichtbeteiligten sind, noch schlimmer ist es, wenn der Krach ausbleibt. Die Theaterkenner haben ganz recht, wenn sie eine glatte oder gar gute Generalprobe als das schlechteste Vorzeichen für die Premiere betrachten. Es fehlt dann die rechte Spannung für den Abend. Denn insgeheim wissen alle, daß es ein Erfolg werden muß.

Die Stimmung am Abend auf der Bühne ist ruhig und gesammelt. Wenn es gestern auch Beleidigungen und Beschimpfungen gehandelt hat, heute sind sie alle nett und friedlich zueinander. Jeder sagt dem anderen etwas Hoffnungsvolles, und keiner muß auftreten, ohne daß ihm jemand auf die linke

Schulter gespuckt hat. Bühnenkünstler sind genau so abergläubig wie andere Menschen. Darum haben sie auch alle in der Garderobe ihren Talisman.

Was auf keiner Probe gelang, ja nicht einmal als Möglichkeit des Ausdrucks geahnt wurde, gelingt jetzt. Eine von den Musen gesegnete Premiere ist ein Rausch, den alle Beteiligten ohne rechtes Bewußtsein erleben. Darum können sie alle über sich selbst hinauswachsen. Selbst die Ballettratten spüren ihre wundgeschauerten Füße in den teuflisch unbequemen Ballettschuhen und die um drei Nummern zu eng geschnürte Taille nicht mehr. Vor dem Auftritt haben sie sich zugerufen: Eins-Zwei-Drei-Lebensfreude. Nun schweben sie als lachende Elfen in den Halbkreis hinaus, in dem sie von tausend bis zweitausend Menschen bis zu den letzten Kleinigkeiten beobachtet werden. Sich vor dem Vorhang verbeugen und den Dank entgegennehmen zu dürfen, bereitet Freuden, die auch der kälteste Opernroutinier immer wieder als die schönste Belohnung für alle Mühen empfindet.



Friedrich Wüsthoff

Die Republik der Orchester (III):

Die Sächsische Staatskapelle Dresden

Den folgenden Artikel im Rahmen unserer Reihe „Republik der Orchester“ haben wir aus naheliegenden Gründen weniger statistisch als vielmehr geschichtlich und erinnerungsmäßig gehalten. Der Verfasser spricht aus eigenem Erleben. — Wir wollen uns vorbehalten, eine Charakteristik der künstlerischen Eigenschaften der einzelnen Meisterorchester im Anschluß an diese Reihe zu bringen. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Berliner und Wiener Philharmonikern war bereits im letzten Artikel angeschnitten. Die Dresdner Staatskapelle stellt sozusagen die Mitte zwischen „Preußen“ und „Österreich“ dar, besser gesagt: zwischen Berlin und Wien. Es bedarf feiner diagnostischer Methoden, um diesen Unterschied auf verstandesmäßige Formeln zu bringen.

Wenn die Dresdner Staatskapelle heute noch in unverwelktem Ruhm die Kultur der alten Opernmetropole repräsentiert, so wirken hierzu zwei Umstände mit: einmal die Tradition einer mehr als vierhundertjährigen geschichtlichen Vergangenheit — zum andern eine im wesentlichen erst nach der letzten Jahrhundertwende erworbene Fähigkeit, mit musikalischen Zeitproblemen virtuos-spielend fertigzuwerden. Jedermann weiß, daß mit dieser letztgenannten Eigenschaft vor allem die sagenhafte Erziehungskunst des genialen Ernst von Schuch gemeint ist, die sich der berühmten Klangkörpererschaft durch einen sozusagen magischen Akt der Willensübertragung aufgeprägt hat. Das Orchester spielt heute noch „Schuchisch“, das heißt: wenn man sich vorstellte, es wäre sich selbst überlassen und müßte ohne Dirigenten musizieren, so würde es in wortloser Selbstdisziplin zusammenstehen, würde den Genius des letzten überragenden Orchesterführers der Dresdner Oper vor sich heraufbeschwören und würde mit traumwandlerischer

Sicherheit auf die „Linie Schuch“ einschwenken. Diese Linie — das weiß man weiter — ist zugleich die Linie des jungen und jüngeren Richard Strauss, der ja selbst als Kapellmeister so Entscheidendes von seinem bezaubernden Vorbilde gelernt hat. Der auch bis zum Tode nicht aufhörte, das Schuchsche Musiziergenie als eines der großen Phänomene zu preisen.

Die Dresdner Kapelle hat in den letzten vierzig Jahren viele lebensbedrohende Krisen durchgemacht. 1919 wußte man nicht recht, was aus dem Schuch-Straußschen Erbe werden sollte. 1922 kam Fritz Busch, herbeigerufen durch die Selbstverwaltungsorgane der Kapelle, die von jeher eine souveräne Rolle gespielt haben. Als Busch — im Grunde genommen durch einen grotesken Schicksalsirrtum — gehen mußte, kam Karl Böhm, der Grazer Landsmann Schuchs, der vieles von der Mentalität seines erlauchten Vorgängers mitbrachte und der sogar noch „falsche Noten“ in den alten, tausendmal benutzten Orchesterstimmen entdeckte. Sowas imponiert Musikern vom Dresdner Format, und so ergaben sie sich willig dem etwas unheimlichen Magnetismus des neuen Führers. Nach Böhm kam Elmendorff, kam Keilberth. Diese beiden Namen kennzeichnen die furchtbare Wende, die sich inzwischen politisch-kriegerisch vollzogen hatte. Das Jahr 1945; der Untergang des alten Dresden; die völlige Ungewißheit, die noch heute über der Stadt und dem Lande lastet. Die Kapelle verlor in der Schreckensnacht des 13./14. Februar nur wenige, allerdings höchst bewährte Kammermusiker, denn seit langem war es Brauch geworden, daß die sozial so günstig gestellten Herren des Orchesters ihr Häuschen und ihr Gärtchen in der Umgebung der Metropole bestellten. Sie waren, neben dem Beruf des Musikers, noch Grundbesitzer mit Pensionssicherheit, hatten ihr Hobby und fühlten sich be-

wundernswert erhaben über die Weltenschicksale, die auch in das kleine lokale Dresdner Geschick so grausam hineinspielen. Niemand hat sich diese innere Sicherheit des intakten Orchesterkörpers verloren, niemals konnten kleine „politische“ Meinungsverschiedenheiten zwischen diesem und jenem Heißsporn das kameradschaftliche Gefüge des Ganzen in Frage stellen. So überdauerte die alte Kapelle, die ihrem 400. Jahrestag entgegenging, den entsetzlichen Einschnitt des Kapitulationsjahres.

Ich hatte das Glück, in jenen gefährlichen Tagen die Kapelle in ihre „Emigration“ zu begleiten; das heißt: ins Erzgebirge und Vogtland; nach Bad Elster und Bad Brambach. Wir verbargen unsere zermürbende Depression und philosophierten. Arthur Troeber, heute noch Orchesterdirektor der Kapelle, damals wie eh und je ihr guter Schutzgeist, versuchte zu den tiefen Sorgen um die Zukunft zu lächeln und Trostsprüche zu erfinden. Dann mußten wir uns doch eines Tages trennen; die Kapelle spielte zur Freude der „erobernden“ Amerikaner Sousa-Märsche oder ähnliches. Nachmals kamen die Russen. Es wurde nicht mehr gespielt. Man fand sich zurück nach Dresden. Fragt mich nicht, wie dem einzelnen zumute war. Eines Tages sah man sich in einem Tanz-Etablissement in Böhmlau bei Dresden wieder. In dieser Bretterbude wurde höchste Kapellkunst entfaltet. Außer Konzerten, zu denen halb Dresden — soweit es überlebte — förmlich aus Protest erschien, gab es wieder Opern. Ich erinnere mich der herrlichen „Salome“ mit Christel Goltz und Joseph Hermann. Dann endete auch dieses Kapitel. Ich durfte meine Geschichte der Kapelle schreiben, die zum Jubiläumstage am 22. September 1948 unter dem Titel „Dresden — vierhundert Jahre deutsche Musikkultur“ dank der Freigabeigkeit eines geradezu wunder-tätigen Verlagsfreundes, Erhard Bunkowsky, herauskam und das Band um zahllose Freunde schlang . . .

Damit sind wir bei der Tradition angelangt. Sie ist die tiefere Ursache der heutigen künstlerischen Potenz der Dresdner Kapelle. Wenn wir bei Berliner Philharmonikern, bei Wiener Philharmonikern und bei anderen Klasseorchestern nach Tradition forschen, so kommen wir auf markante Daten des 19. Jahrhunderts; weiter in die Vergangenheit sucht man, auch wenn dies angängig wäre, nicht zurückzublenden. Anders bei den Dresdnern. Ihre Geschichte zwingt unausweichlich zur Beschäftigung mit einer jahrhundertalten Entwicklung. Und selbst wenn wir die Daten der eigentlichen Kapellgeschichte nur zu einem losen Band von aktenmäßigen Feststellungen oder zu einer Biographieggeschichte einzelner erlesener Kapellvirtuosen verbinden wollten: wir kämen doch nicht darum, das Werden und Wachsen dieser glänzenden Künstlergemeinschaft aus der Sicht überlebensgroßer Leistungen ihrer „Kapellmeister“ zu würdigen. Das aber bedeutet, daß wir mindestens von Johann Adolf Hasse an eine kontinuierliche Geniegeschichte zu verfolgen hätten. Der Glanz, der von Hasses Persönlichkeit ausgeht, erfüllt mehr als die Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nach ihm kam Naumann (dem Richard Engländer, jetzt in Uppsala, seine bahnbrechenden Studien gewidmet hat), dann die „Napoleoniden“ Paër und Morlacchi, und damit stehen wir auch schon vor den Pforten des einmaligen großen Kunstreiches, das Carl Maria von Weber in Dresden zu etablieren suchte. Suche — denn wir wissen, daß sein Wirken doch irgendwie Stückwerk bleiben mußte. Es war Richard Wagner beschieden, die Ansätze Webers zu einer „Deutschen Oper“ (Horribile dictu!) in sein schöpferisches Werk aufzunehmen. Damit aber wurde aus der Dresdner Kapellgeschichte ein Stück Dresdner Operngeschichte, das zumindest bis zum Ende der glückseligen Friedenszeit, bis 1914, anhält. Gewiß bestand diese Einheit auch im 18. Jahrhundert, unter Hasse und seinen unmittelbaren Vorgängern und Nachfolgern. Aber wir haben diese Abenteuerlaufbahn der „Opera seria“ vergessen, weil uns Glück, weil uns die älteren Vorläufer des musikalischen Hochbarocks näherliegen. So beginnt mit Richard Wagners Einbruch in die Dresdner Opernwelt

tatsächlich ein völlig neuer Abschnitt. „Rienzi“, „Holländer“, „Tannhäuser“ — fast wäre es auch noch zur Dresdner Uraufführung des „Lohengrin“ gekommen, wenn nicht die lächerlich kleine, „ungekonnte“ Dresdner Mai-Revolution (die Wagner hauptsächlich zur Ablenkung von seinen gigantischen Schuldverhältnissen benutzte) einer hoffnungsvollen Periode der „utopischen Wirklichkeiten“ ein jähes Ende gemacht hätte. Der Historiker wird immer wieder feststellen müssen, daß es mit Wagners Flucht aus Dresden um die große Sache einer „europäischen Kultur aus Dresdner Sicht“ endgültig vorbei war. Unnötig, von den Interimszeiten (Krebs, Rietz, Wüllner) zu sprechen. Die Tatsache, daß Ernst von Schuch 1872 als Musikdirektor engagiert wurde, bezeichnet den wahren historischen Sachverhalt, der sich dreißig Jahre später in der Uraufführung der „Feuersnot“ von Richard Strauss epochemachend auswirkte. „Salome“ (1905), „Elektra“ (1909), „Rosenkavalier“ (1911) waren, wenn man es aus der Blickrichtung des Komponisten betrachtet, nur „Folgeerscheinungen“ der über alles (und mit Recht!) geliebten „Feuersnot“ (man vergleiche dazu den Briefwechsel mit Schuch). Was nachher kam, vor allem die „Daphne“-Premiere unter Böhm (15. Oktober 1938), war Nachklang der „Ara Schuch“ — ein vielfach großartiger Nachklang (vgl. unsere Diskographie des neuen Dresdner „Rosenkavaliers“ unter Böhm in Heft fonoforum 9/1959) —, aber doch eben Reminiscenz. Reminiscenz ergibt sich schon aus dem Namen „Daphne“, denn bei diesem Titel denkt man daran, daß Dresden einmal einen urgewaltigen musikalischen Genius gehabt hat, der eine „Dafne“ schrieb: Heinrich Schütz — der „Kapellmeister“ des 17. Jahrhunderts. Der ehrwürdige „eisgraue Nestor“ der deutschen Musik im Zeitalter des Barock! Es würde zu weit führen, im vorliegenden Zusammenhang auf die Epoche einzugehen, da sich um Heinrich Schütz (= Henricus Sagittarius) und seine Vorgänger Scharen von Sängern fanden, die sich als Vokalkapelle nach niederländisch-burgundischer und italienischer Art im protestantischen Bekenntnis zusammenfanden, um den Wettinischen Hof europäisch zu erhöhen und „künstpolitisch“ an den Westen des Abendlandes anzuschließen. Diese Betrachtung würde zurückführen auf das Jahr 1548, da Moritz von Sachsen, der geniale „Outsider“, die „Cantorey-Ordnung“ unterzeichnete, die offiziell als Beginn der Geschichte der Dresdner Kapelle und der Dresdner Oper gilt. Erst im Laufe der nächsten hundert Jahre kristallisierte sich eine Instrumentalgruppe aus der Vokalkapelle. Und es muß nachdrücklich auch heute noch betont werden, daß um 1660, in Schütz' hohem Alter, eine „Dresdner Geigerschule“ (Dedekind, Furchheim usw.) hervortrat, die vielleicht im engsten Sinne als Vorläuferin der modernen Kapellvirtuosität bezeichnet werden darf.

Eine kleine Erinnerung möge unsere Betrachtung beschließen. Es war im Schicksalsjahr 1935, als wir Richard Strauss ganz privat begegneten. Die fatale Uraufführung (nebst Begleiterscheinungen . . .) der „Schweigsamen Frau“ (24. Juni) war just vorbei, als wir mit dem Meister in ein Gespräch gerieten, dessen erregende Diskussionen noch heute nachklingen. Es war die Rede vom Komponieren, von Bülow, von der „wahren“ Beethoven-Interpretation und von vielem anderen. Ich erinnerte Strauss an das Jahr 1924, an die grandiose Wiedergabe der „Frau ohne Schatten“ unter seiner Stabführung in der Wiener Staatsoper. Ich sagte dem Meister, daß ich nie wieder einen derart elementaren Abschluß des zweiten Aktes erlebt habe wie damals in Wien. Dieses „Erdbeben“ beim Versinken der Färbershütte sei niemals wieder so erschütternd großartig dargestellt worden wie seinerzeit unter der Leitung des Komponisten mit den Wiener Philharmonikern . . . Richard Strauss entgegnete ganz schlicht, ich möge mich nicht täuschen; die Dresdner Kapelle spiele solche Stellen vielleicht weniger „elementar“, aber sie spiele sie „notengetreu“. Und mit einem weiten Ausgriff auf eigene Lebenserfahrungen sagte Strauss, er habe von Frau Cosima Wagner in Bayreuth gelernt, daß es auf die „Zweiunddreißigstel“ ankomme! Hans Schnoor