

HANDBUCH DER OPER

KLOIBER KONOLD MASCHKA



BÄRENREITER
METZLER

HANDBUCH DER OPER

KLOIBER KONOLD MASCHKA

16., AKTUALISIERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

BÄRENREITER
METZLER

Eine Übersicht über die Opern und Operetten der hier besprochenen Komponisten
mit Angaben zur Uraufführung, zum Textdichter und zu den Verlagen
findet man hier:
<https://www.baerenreiter.com/extras/BVK4016>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über www.dnb.de abrufbar.

16. Auflage 2024

© 1985 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Stuttgart

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
(The Magic Flute, Garsington Opera, 2011 © Mike Hoban)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Satz: Druckerei C.H. Beck, Nördlingen

ISBN 978-3-7618-7300-7 (Bärenreiter)

DBV 354-01

ISBN 978-3-662-68526-6 (Metzler)

www.baerenreiter.com

www.metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort zur Aktualisierung und Erweiterung 2024	VII
Vorwort zur Neubearbeitung und Erweiterung 2016	VIII
Abkürzungen	XI
Autorenverzeichnis	XII
Werkbeschreibungen Opern	1
Werkbeschreibungen Operetten	925
Anhang	
Besetzungsfragen	987
Fachpartien Opern	989
Register zum Opernteil	
Nach Komponisten	1003
Nach Operntiteln	1009
Nach Librettisten und den Autoren der literarischen Hauptquellen	1013
Register zum Operettenteil	
Nach Komponisten	1018
Nach Operettentiteln	1019
Nach Librettisten und den Autoren der literarischen Hauptquellen	1019
Fachpartien Operetten	1020

Vorwort zur Aktualisierung und Erweiterung 2024

Mit der Neuauflage 2024 vollzieht das »Handbuch der Oper« nach, was in den Spielplänen der Musiktheater längst gang und gäbe ist: die Einfügung von Operetten ins Repertoire. Nach wie vor bilden die Werkbeschreibungen der Opern den Hauptteil des Buches, genauso wie bereits im Vorwort zur Auflage 2016 beschrieben. In diesen Textbestand wurde vor allem korrigierend und aktualisierend eingegriffen, überdies kamen Texte zu Bernsteins »West Side Story«, Cherubinis »Médée« und Scartazzinis »Der Sandmann« neu hinzu. Was indessen als Dreingabe folgt, ist ein Nachschlag mit 22 Operetten, genauso strukturiert wie der Opernhauptteil des Buches, das heißt mit den Operettenkomponisten – Abraham, Bernstein, Fall, Kálmán, Künneke, Lehár, Lincke, Millöcker, Offenbach, Strauß (Sohn), Sullivan, Suppè und Zeller – in alphabetischer Reihenfolge und mit ihren jeweiligen Stücken in der chronologischen Abfolge der Uraufführungen, wobei Leonard Bernstein und Jacques Offenbach als Doppelpexistenzen sowohl im Opern- als auch im Operettenteil vertreten sind.

Für die Operettenauswahl haben wir uns auf eine kleine, für den gegenwärtigen Spielbetrieb relevante Auslese beschränkt, die obendrein für die Geschichte der Gattung in ihren deutschen, österreichischen, französischen und angelsächsischen Spielarten repräsentativ ist. Eine umfassende Abbildung der Gattung in der Art eines Operettenführers war also nicht angestrebt, und dennoch sollen Opernfans und -fachleute nun auch im »Handbuch der Oper« nachschlagen können, wenn im Theater eine Operette auf dem Plan steht.

Die Strukturierung der jeweiligen Werkbeschreibungen folgt den Vorgaben des Opernteils. Hierzu ein paar Erläuterungen, die insbesondere aus dem Umstand herrühren, daß die Operette wie schon zu Lebzeiten ihrer Komponisten und Librettisten bis in die Gegenwart hinein in noch stärkerem Maße als die Oper eine von Umarbeitungen, Neufassungen und Varianten geprägte Gattung ist. Eine verbindliche Version gibt es bei Operetten also nur im Ausnahmefall wie etwa dem der »Fledermaus«. So beziehen sich im Solistenverzeichnis die Angaben zur zeitlichen Ausdehnung der Partien lediglich auf die gesungenen Rollenanteile, denn aufgrund der theaterprakti-

schon Usancen lassen sich für Operetten keine präzisen Aussagen über die Zeitausdehnung der gesprochenen Dialoge treffen. Auch können deshalb die Angaben zur Spieldauer der Stücke nur sehr ungefähre Richtwerte sein. Gleichfalls trägt die Darstellung der Handlung der bearbeitungsfreudigen Operettenpraxis Rechnung, weshalb eher der Plot als die minutiöse Handlungsabfolge in den Vordergrund gestellt wurde. Gleichwohl wurden für die Werkbeschreibungen neben Partituren und Klavierauszügen die aus der Ursprungszeit der Stücke stammenden Regiebücher als Librettoquellen zurate gezogen. Hierbei zeigt sich, daß die Lachkultur früherer Epochen mit der gegenwärtigen nicht immer deckungsgleich ist. Oft genug haftet dem operettentypischen Kampf der Geschlechter ein Hautgout von zeitgebundener Männerphantasie an, der etwa im Spott über die Charge der Komischen Alten zum Tragen kommt, dem aber auch ein Hauch von Verruchtheit beigemischt sein kann, wenn die weibliche Hauptrolle beispielsweise als Femme fatale Furore machen soll. Und wenn in etlichen Operetten »Zigeuner« ins Spiel gebracht werden – übrigens durchweg als Sympathieträger und bei aller Klischeehaftigkeit ohne diffamierenden Sprachgebrauch –, so waren die rassistischen Gewalttaten, denen Sinti und Roma in späterer Zeit aufgrund der genozidalen Verbrechen der Nazis ausgesetzt waren, noch nicht erahnbar. Deshalb haben wir uns entschlossen, die auf ein Uraufführungspublikum berechneten humoristischen Wirkungsabsichten lediglich zu dokumentieren und nicht nach heutigen Kategorien zu bewerten, die möglicherweise mehr über unsere eigene Gegenwart aussagen, als über Kunstwerke vergangener Zeiten.

Eine inhaltliche Schwerpunktverschiebung ergab sich bei den späteren Operetten allerdings in der Rubrik »Geschichtliches«: Hier ließ sich der heitere Ton, der sich beim Schreiben über Stücke dieses Genres fast automatisch einstellt, oft nicht mehr aufrechterhalten. Denn zu bedeutenden Teilen wurde die Gattung Operette von den Nationalsozialisten mit geradezu monströsem Haß verfolgt, sobald nämlich ihre Interpreten und Interpretinnen, ihre Librettisten und Komponisten jüdischer Herkunft waren. Waren diese jüdischstämmigen Künstler bis in die 1930er-Jahre hin-

ein enorm populär und gefeierte Stars, so wurden sie unmittelbar nach der Machtergreifung der Nazis im Deutschen Reich und nach dem »Anschluß« Österreichs 1938 auch dort zu verfeimten Personen. In diesem Handbuch sollen ihre schlimmen Lebens- und Todesschicksale nicht – wie so oft während der Nachkriegsjahrzehnte und bis zur Jahrtausendwende – verschwiegen werden.

*

Großer Dank gilt den Kolleginnen und Kollegen der Musikverlage, die mir Notenmaterialien, Libretti, Regiebücher und Klangbeispiele unkom-

pliziert und trotz Überziehung von Leihfristen geduldig zur Verfügung stellten. Auch gab es von dort manch guten Rat zur Werkauswahl wie auch aus den Verlagen Bärenreiter und Metzler und darüber hinaus von Theaterleuten und Operetenspezialisten. Ebenso ermutigend, diskussionsfreudig und kenntnisreich erwiesen sich meine Lektorin Jutta Schmoll-Barthel und mein Korrektor Daniel Lettgen. Auch ihnen danke ich herzlich für ihre engagierte Mitarbeit.

Frankfurt, im Januar 2024

Robert Maschka

Vorwort zur Neubearbeitung und Erweiterung 2016

Ein zeitgemäßer Klassiker: So präsentiert sich das altbewährte »Handbuch der Oper« den Opernfreunden und Opernmachern in dieser tiefgreifenden Neubearbeitung, deren Werkauswahl nicht weniger als 327 Opern von 135 Komponisten umfaßt. Fast 100 neue Texte sind hinzugekommen, somit wurde mit Blick auf die vorausgegangene Auflage rund ein Drittel des Textbestands ausgetauscht. 58 Opern und 18 Komponisten vom Barock bis in die jüngste Gegenwart sind nun erstmals in den Kanon des »Handbuchs der Oper« aufgenommen, und etliche Werkbesprechungen, die dem heutigen Kenntnisstand nicht mehr genügen, mußten neuen Darstellungen weichen.

Warum jedoch wurde eine Neubearbeitung des Opernhandbuchs, nachdem es bereits 2002 deutlich aufgestockt worden war, nun abermals nötig? Die Antwort liefert das Musikleben selbst. Es befindet sich in dauerndem Wandel. Und die Opernführer reflektieren letztlich nur diese in den Opernhäusern stattfindenden Veränderungen. Was sich dort in den Orchestergräben und den Guckkästen der Theater ereignet, gibt den aufgeführten Werken Relevanz. Selbst in unserer multimedial aufgestellten Gegenwart sind die Musiktheater die eigentlichen Kraftquellen für die Opernkunst geblieben. Nur das Opernhaus schafft unplugged und elektronisch unverstärkt jenen unvergleichlichen Kommunikationsraum zwischen Künstlern und Publikum, dessen atmosphärische Intensität aus dem Live-Erlebnis hervorgeht. Zwar haben die Opernbühnen hierbei

nach wie vor ein Kernrepertoire im Blick, dessen Werke wie etwa die Meisteroper Mozarts seit ihrer Uraufführung durchweg auf dem Programm standen. Dennoch geraten einst beliebte Stücke oft genug wieder in Vergessenheit, andere werden aus mitunter jahrhundertlangem Opernschlaf erweckt und erfolgreich wiederbelebt, und überdies sind die Opernhäuser wie eh und je Orte des zeitgenössischen Musiktheaters, wenn auch in den letzten Jahren das Nachspielen von Uraufführungsproduktionen ziemlich aus der Mode gekommen ist.

Damit ist gesagt, daß die Opernhäuser definieren, was derzeit zum Kanon gehört, und den Opernführern in diesem Zusammenhang lediglich eine Filterfunktion zu kommt, deren Ergebnis dann die präsentierte Werkauswahl ist. Auch sind Opernführer keine Lexika zur Operngeschichte, obwohl sie anhand ihrer Werkauswahl einen Eindruck vom Facettenreichtum der Gattung von ihren Anfängen bis in die jüngste Zeit hinein geben wollen. Überdies versuchte gerade das »Handbuch der Oper« von jeher eine praktische Orientierungshilfe für Kenner und Liebhaber, aber auch für Opernfachleute zu sein. Kurzum: Das Streben nach Aktualität erzwingt im Genre dieser Ratgeberliteratur durch Anpassung ans gewandelte Repertoire der Bühne von Zeit zu Zeit Umarbeitungen, um nicht zu veralten. Deshalb hatte bereits Rudolf Kloiber sein 1951 erstmals erschienenes Opernhandbuch noch kurz vor seinem Tod im Jahr 1973 einer Revision unterzogen, zehn Jahre später folgte Wulf Konolds Neubearbei-

tung, der sich die weitgehend von mir vorgenommene Repertoire-Erweiterung von 2002 anschloß. Schon ein halbes Jahrzehnt später wurden erste Überlegungen darüber angestellt, wie eine abermalige Revision des Buches aussehen könnte. Konzeptionelle Änderungen wurden erwogen, schon kursierten Streich- und Erweiterungslisten. Doch dann zwang uns im Jahr 2010 Wulf Konolds plötzlicher Tod zum Innehalten. Es war zunächst überhaupt nicht klar, wie es ohne ihn nun weitergehen könnte.

Auf diese Frage fand der Bärenreiter-Verlag eine doppelte Antwort. Zum einen wurde mit dem Metzler-Verlag ein neuer Partnerverlag ins Boot geholt, zum anderen wurde Konolds Autoren-Funktion aufgesplittet und auf ein Autoren-Kollektiv verteilt. Es gelang, Bühnenpraktiker, Operndramaturgen und Fachleute aus Wissenschaft und Publizistik für die Fortführung des Projekts zu gewinnen. Ich kann meinen Koautoren nicht genug dafür danken, mich hier durch ihre Beiträge entlastet zu haben. Ohne ihre Hilfe hätte sich eine Wiederauflage um Jahre verzögert, wenn sie nicht gar unmöglich geworden wäre. Und so ist das ›Handbuch der Oper‹ nun auch ihr Werk.

Wie auch in den früheren Auflagen wurde der Usus, Rudolf Kloibers Originaltexte nicht zu kennzeichnen, beibehalten. Dort vorgenommene kleinere Korrekturen erfolgten stillschweigend, bei umfassenderen Umarbeitungen oder Ergänzungen wurde das Kürzel des jeweiligen Bearbeiters (siehe das Autorenverzeichnis S. XII) hinzugefügt. In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres systematisches Detail aufmerksam gemacht, das den Handlungsteil der jeweiligen Werkdarstellungen betrifft. Durchweg gilt dort die Regel: pro Absatz ein Akt; Bild- oder Szenenwechsel innerhalb eines Aktes sind mittels Gedankenstrich markiert.

Wie oben bereits erwähnt, wurde im Unterschied zu den früheren Auflagen ein Teil von Kloibers Opernbesprechungen, wenn sie eine gewisse Patina angesetzt hatten, durch neue Beiträge ersetzt und somit auch der Kernbestand des Repertoires (Monteverdi, Händel, Mozart, Beethoven, Donizetti, Bellini, Verdi, Wagner, Offenbach, Bizet, Janáček, Puccini, Strauss, etc.) einer Revision unterzogen. Dennoch war uns darum zu tun, im Spagat zwischen Alt und Neu und im Respekt vor dem Urvater des ›Handbuchs der Oper‹ aus Kloibers Textkonvolut zu erhalten, was nach wie vor Gültigkeit beanspruchen kann.

Schon beim Durchblättern des Handbuchs wird dem Leser auffallen, daß die neueren Werkbesprechungen insgesamt breiter ausgefallen sind als die früheren. Hierbei ließen wir uns von dem Gedanken leiten, die Nutzer des Handbuchs auf dem heutigen Stand der Musikwissenschaft zu informieren. Im Spannungsfeld von historischer Einordnung und den Charakteristika, die das jeweilige Stück zum Unikat machen, zu einer gut lesbaren Werkdarstellung zu gelangen, dieses Streben nach Anschaulichkeit ließ sich oft genug nur durch den Blick aufs Detail und damit durch größere Ausführlichkeit erreichen.

Die Aktualisierung des ›Handbuchs der Oper‹ nach Maßgabe des Opernspielbetriebs brachte aber nicht nur eine Erweiterung des Repertoires mit sich. Es mußten auch Stücke gestrichen werden, die aus den Spielplänen der jüngeren Zeit herausgefallen sind. Beispielsweise hatten wir auf das Opernsterben zu reagieren, das in den letzten Jahrzehnten das komische Genre des 18. und des 19. Jahrhunderts erfaßt hat, und auch ein paar Stücke aus dem 20. Jahrhundert mußten weichen, weil sie inzwischen in Vergessenheit geraten sind. Ebenso haben wir wenige Werke jüngerer Datums wieder herausgenommen, die entgegen unseren Erwartungen auf den Theaterbühnen nicht Fuß fassen konnten.

Dafür haben wir von Claudio Monteverdi (›Il combattimento di Tancredi e Clorinda‹) bis in die allerneueste Zeit – Miroslav Srnka 2016 in München uraufgeführte sogenannte Doppeloper ›South Pole‹ – in allen Bereichen des Repertoires angebaut. Im Barock finden sich neben zusätzlichen Opern Rameaus nun auch weitere Meister der italienischen *Seria* wie Hasse und Vinci, und mit der ›Médée‹ von Marc-Antoine Charpentier wurde die französische Lücke zwischen Lully und Rameau geschlossen. Im Klassiker-Bereich gab es mit dem Mozart-Fragment der ›Zaide‹ und Haydns ›Armida‹ die wenigsten Neuzugänge zum Kanon, doch steht nun Mozarts ›Schauspieldirektor‹ wieder wie am Abend der Uraufführung Sallieris ›Prima la musica e poi le parole‹ zur Seite. Insbesondere den romantischen Bestand haben wir gründlich aufgestockt. Hiervon profitierten vor allem die italienischen Belcanto-Komponisten des 19. Jahrhunderts – Bellini, Donizetti und Rossini – mit insgesamt zehn zusätzlichen Werktiteln. Doch auch die französischen Komponisten erhielten mit Chabriers ›L'Étoile‹, Lalos ›Le Roi d'Ys‹ und Gounods ›Roméo et Juliette‹ und die deutsche Romantik mit Schuberts ›Alfonso und

Estrella« und Schumanns »Genoveva« Verstärkung. Und das slawische Repertoire wurde mit je zwei Stücken von Dvořák (»Armida« und »Vanda«) und Tschairowskij (»Mazeppa« und »Jolanta«) ergänzt. Auch haben wir auf die nach wie vor anhaltende Hausse der Opern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts reagiert. Schreker, Zemlinsky, Puccini und Martinů sind nun mit weiteren Werken vertreten, außerdem kam Enescus »Œdipe« hinzu. Gleichfalls wurden Opern aus der Nachkriegszeit neu aufgenommen: Hartmanns »Simplicius Simplicissimus«, Pizzettis »Assassinio nella cattedrale«, Weinbergs »Die Passagierin« und Brittens »The Rape of Lucretia«. Die wachsende Bedeutung des angelsächsischen Repertoires seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schlägt sich überdies in Besprechungen von weiteren Opern von John Adams und Peter Maxwell Davies nieder. Hinzu kam Thomas Adès' fulminante Shakespeare-Adaption »The Tempest«. Mit Blick auf die zeitgenössischen Komponisten haben wir die Werklisten von Henze, Reimann, Trojahn und Rihm weitergeführt. Ganz neu im Kanon des »Handbuchs der Oper« sind Werke von Beat Furrer, Detlev Glanert, Georg Friedrich Haas, Olga Neuwirth, Salvatore Sciarrino und Miroslav Srnka. Uns ist bewußt, daß andere Verfasser bei der Erweiterung des »Handbuchs der Oper« mitunter anders entschieden hätten. Es war aber unter den für die Neubearbeitung in Frage kommenden Werken und der zur Verfügung stehenden Seitenzahl ein Kompromiß zu finden.

Die einzige formale Veränderung gegenüber den früheren Auflagen zeigt sich darin, daß die pro Komponist chronologisch geführten Opernwerklisten mit den Daten zur jeweiligen Uraufführung, den Hinweisen auf die Librettisten und Verlagsangaben aus der Druckausgabe herausgenommen wurden, um Platz für zusätzliche Werkbesprechungen zu schaffen. Dennoch sind diese Verzeichnisse für die Leser nicht verloren: Unter den auf S. IV angegebenen Links sind sie im Internet kostenfrei einsehbar. Vollständigkeit ist freilich für diese Werklisten nicht angestrebt, da insbesondere die Opern-Œuvres etlicher Barockkomponisten oder im frühen 19. Jahrhundert wirkender italienischer Komponisten oft unüberschaubar sind. Nach wie vor soll dann nur eine Auswahl der jeweils bedeutendsten Opern geboten werden, auch sei auf die Werkverzeichnisse in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur und auf die Websites der Verlage und Komponisten verwiesen.

Die fachpraktische Ausrichtung des »Handbuchs der Oper« führte unter den Autoren zu regem Meinungsaustausch über die Stimmfächer. Kann – so wurde gefragt – Kloibers aus einer späteren Zeit stammende Terminologie beispielsweise auf den Barock, als noch nicht nach Stimmfächern unterteilt wurde, rückprojiziert werden? Läßt sich Kloibers Systematisierung auch auf italienische oder französische Partien anwenden? Der bequemere Weg wäre gewesen, im Verzicht auf die Bestimmung der Stimmfächer nur noch über die Stimmlagen Auskunft zu geben. Dennoch haben wir uns entschlossen, das Kloiber-System trotz dieser Bedenken beizubehalten. Den Lesern hätten wir nämlich sonst eine interessante zusätzliche Information über das Profil der jeweiligen Partien vorenthalten. Die Fragestellung heutiger Interpreten nach den für eine Gesangspartie charakteristischen Merkmalen orientiert sich nämlich weniger an den historischen Ausprägungen, vielmehr an den gesangspraktischen Anforderungen, die eine Partie stellt. So mögen unsere – durchaus diskussionswürdigen – Angaben zu den Stimmfächern den Opernproduzenten, den Opernhäusern und den Interpreten zur Orientierung dienen. Außerdem sollen unsere Angaben die beispielsweise im Internet lebhaft geführten Diskussionen von Opernenthusiasten über den Charakter von Gesangsstimmen befeuern. Somit sind die Informationen über die Stimmfächer auch als Anregungen zu verstehen, die Hörschaft im Bildungsdiskurs über Opernstimmen zu begleiten.

Halten wir also fest: Die Stimmfächer wurden mit Blick auf die heutigen Theaterverhältnisse bestimmt, ohne deshalb in Rechthaberei zu verfallen, weshalb oft genug Alternativvorschläge hinzukamen. Für diese Praxis hatte Wulf Konold die Richtung vorgegeben, als er 1983 in sein Vorwort schrieb: »Auch Kunstfachbezeichnungen sind nicht unveränderlich; sie sind Moden und historischen Veränderungen unterworfen und schließlich auch abhängig von der Größe des Theaters, der Ausgewogenheit der Gesamtbesetzung wie der Orchesterstärke.« Beispielsweise wird der Leser feststellen, daß wir manchen Mozart-Partien nun leichtere Stimmfächer zugewiesen haben als in früheren Auflagen. Der Grund dafür: Die Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis haben gleichsam zu einer »Entwagnerisierung« des Mozart-Gesangs geführt. Auch haben wir bei ursprünglichen Kastratenpartien die Alternativangaben für eine Beset-

zung mit tieferen Männerstimmen gestrichen, da anders als in den Nachkriegsjahrzehnten inzwischen die Kastratenrollen in Übereinstimmung mit der ursprünglichen Stimmlage üblicherweise entweder von Frauen oder von Countertenören gesungen werden.

*

Bleibt noch die schöne Pflicht, all denen zu danken, die den Autorinnen und Autoren bei der Neufassung des ›Handbuchs der Oper‹ mit Rat und Tat zur Seite standen. Da dürfen die zeitgenössischen Komponisten nicht unerwähnt bleiben, die gerne über Biographisches und über ihre Werke Auskunft gaben, wenn Fragen an sie herangetragen wurden. Ebenso freundlich und zügig wurde uns von den Verlagen geholfen, die mit wahrer Engelsgeduld auf die Rücksendung der zur Verfügung gestellten Partituren, Hintergrundmaterialien, CDs und DVDs warteten, selbst wenn die vereinbarten Rückgabetermine längst überfällig waren. Ebenfalls herzlichen Dank an die Opernhäuser des In- und Auslands und deren Pressestellen, die mit Programmheften und Pressespiegeln nicht geizten, um uns

Informationen über ihre Produktionen zukommen zu lassen. Vor allem richtet sich der Dank an unsere Lektorin Jutta Schmoll-Barthel: Sie war als Organisationsmultitalent gefragt, um die Autorenruppe zu ermutigen und im Zeitplan zu halten, und sie war auch unsere erste Leserin. Grundsätzlich neugierig, prüfte sie unsere Texte akribisch und trug durch konstruktive Kritik dazu bei, daß die Texte ihren letzten Schliff erhielten. In diesem Zusammenhang geht unser Dank auch an unseren Korrektor Daniel Lettgen, ohne dessen kluge Rückfragen manches Versehen, manche Unachtsamkeit und manche inhaltliche Unstimmigkeit nicht aufgefallen wäre.

Schließlich sei der Wunsch geäußert, daß das ›Handbuch der Oper‹ auch in der neuerlichen Auflage jenes zuverlässige Hilfsmittel bleiben möge, das es für Kenner und Liebhaber der Oper bislang gewesen ist. Und wenn es darüber hinaus zum Blättern und Schmökern verführen sollte, um so besser!

Frankfurt, im Mai 2016

Robert Maschka

Abkürzungen

ad lib.	ad libitum	Cemb.	Cembalo
Afl.	Altflöte	Cimb.	Cimbasso
Asax.	Altsaxophon	E.	Einakter
Auff.	Aufführung	E-Git.	E-Gitarre
Barsax.	Baritonsaxophon	Eh.	Englischhorn
B. c.	Basso continuo	Fag.	Fagott
Bearb.	Bearbeitung	Fl.	Flöte
Bfl.	Baßflöte	Flex.	Flexaton
Bgit.	Baßgitarre	GA	Gesamtausgabe
Bh.	Bassetthorn	Git.	Gitarre
Bkl.	Baßklarinette	Gl.	Glocken
Bpos.	Baßposaune	Glsp.	Glockenspiel
Br.	Bratsche	gr. Chp.	großer ¹ Chorpart, d. i. ausgedehnter Gesangspart des Chores, der sich ganz oder größtenteils über das Stück hinzieht
Btrp.	Baßtrompete (meist von Posaunisten geblasen)		
Cel.	Celesta		

¹ Die Bestimmung des Umfangs eines Solo- oder Chorparts ist immer in Relation zur Gesamtdauer des Werkes vorgenommen; so ist beispielsweise ein als große Partie bezeichneter Part in der Oper ›Cavalleria rusticana‹, deren Aufführungsdauer etwa 1¼ Stunden beträgt, absolut gemessen kleiner als eine ebenso bezeichnete Partie in ›Lohengrin‹, der etwa 3½ Stunden dauert.

gr. P.	große Solopartie, d. i. eine Rolle, die, ausgestattet mit einem anspruchsvollen Gesangspart, ganz oder größtenteils durch das Stück läuft		gesanglich anspruchsvolle Aufgaben, manchmal aber auch in der Hauptsache Ensemble-Aufgaben zu erfüllen hat
Harm.	Harmonium	Ms.	Manuskript
Hr.	Horn	Neuausg.	Neuausgabe
Hrf.	Harfe	Neubearb.	Neubearbeitung
Kb.	Kontrabaß	NMA	Neue Mozart-Ausgabe (Bärenreiter-Verlag)
Kbkl.	Kontrabaßklarinette	Ob.	Oboe
Kbt.	Kontrabaßtuba	Org.	Orgel
Kfag.	Kontrafagott	P.	Pauke
Kl.	Klarinette	Picc.	kleine Flöte (Piccolo)
Klav.	Klavier	Pos.	Posaune
kl. Chp.	kleiner Chorpart, d. i. Gesangspart des Chores, der auf eine einzige Szene oder wenige kurze Auftritte beschränkt ist	Rgl.	Röhrenglocken
kl. P.	kleine Solopartie, d. i. eine Rolle, die auf eine Szene oder auf wenige kurze Auftritte beschränkt ist	S.	Seite
kO.	komische Oper (musikalisches Lustspiel, musikalische Komödie usw.)	Sax.	Saxophon
Kpos.	Kontrabaßposaune	Schl.	Schlagzeug/Schlagzeuger
Mar.	Marimbaphon	Ssax.	Sopransaxophon
m. Chp.	mittlerer Chorpart, d. i. Gesangspart des Chores, der sich über mehrere, nicht zu umfangreiche Szenen erstreckt	Str.	Streicher
m. P.	mittlere Solopartie, d. i. eine Rolle, die in einigen weniger umfangreichen Szenen	Synth.	Synthesizer
		Tbl.	Tempelblocks
		Tbn.	die sog. Wagner-Tuben (die von Hornisten geblasen werden)
		Tr.	Trommel
		Trp.	Trompete
		Tsax.	Tenorsaxophon
		urspr.	ursprünglich
		Va.	Viola
		Vcl.	Violoncello
		versch.	verschiedene
		Vib.	Vibraphon
		Viol.	Violine
		Wbl.	Woodblocks
		Xyl.	Xylophon

Autorenverzeichnis

A.R.T.	Anja-Rosa Thöming	N.A.	Norbert Abels
A.Th.	Annette Thein	O.M.R.	Olaf Mathias Roth
C.P.	Clemens Prokop	O.S.	Olaf Schmitt
C.R.	Christoph Rinne	P.K.	Patrick Klingenschmitt
G.H.	Gregor Herzfeld	R.K.	Rudolf Kloiber
H.S.	Herbert Schneider	R.M.	Robert Maschka
I.R.	Ivana Rentsch	U.S.	Uwe Schweikert
M.H.	Michael Haag	V.M.	Volker Mertens
M.L.M.	Marie Luise Maintz	W.F.	Wolfgang Fuhrmann
M.Z.V.	Marianne Zelger-Vogt	W.K.	Wulf Konold

Werkbeschreibungen Opern

John Adams

* 15. Februar 1947 in Worcester (Massachusetts)

Nixon in China

Oper in drei Akten. Libretto von Alice Goodman.

Solisten: *Chou En-lai* (Lyrischer Bariton, gr. P.) – *Richard Nixon* (Kavalierbariton, gr. P.) – *Henry Kissinger*¹ (Charakterbariton, m. P.) – *Drei Sekretärinnen Maos*², darunter *Nancy Tang* (drei Mezzosopranne, m. P.) – *Mao Tse-tung* (Charaktertenor, gr. P.) – *Pat Nixon* (Lyrischer Sopran, gr. P.) – *Chiang Ch'ing*, *Madame Mao Tse-tung* (Lyrischer Koloratur Sopran, gr. P.).

¹Der Interpret übernimmt im II. Akt die Rolle des Lao Szu. ²Die Interpretinnen übernehmen auch die Terzett-Partien im II. Akt.

Chor (m. Chp.): Soldaten, Minister und Ministerinnen (gemischter, auch Männerchor) – Bankettgäste (Doppelchor) – Chinesische Arbeiter und Arbeiterinnen – Mrs. Nixons Begleitpersonal (auch Frauendoppelchor) – Presse (Männerchor) – Zuschauer und Kommentatoren des Balletts (Favoritgruppen, auch Doppelchor, auch Frauenchor).

Statisten: Fotografen – Chinesische und amerikanische Offizielle – Küchenhilfen des Peking-Hotels – Ein Dolmetscher.

Ballett: »Das rote Frauenbataillon« im II. Akt (Tänzer und Komparsen): Zwei Tänzerinnen – Wu Ching-hua – Ein Wächter (später mehrere) – Hung Chang-ching – Kuomintang-Offiziere – Politische Bosse – Wohlgenährte Bauern – Söldner – Serviermädchen.

Ort: Peking.

Schauplätze: Ein Flugfeld außerhalb Pekings, auf dem die US-Präsidenten-Maschine »The Spirit of '76« zu stehen kommt. Maos Arbeitszimmer. In der Großen Halle des Volkes – Besichtigungstour der in ihrer Limousine reisenden Präsidentengattin: Peking-Hotel, Volkskommune Immergrün (Modell-Schweinezucht, Volksklinik, Kulturpalast und Schule), Sommerpalast (Halle des Wohlwollens und der Langlebigkeit, Halle des langen Lebens im Glück, Halle der aufgelösten Wolken, Pavillons von Buddhas Wohlgeruch, Tor der Langlebigkeit und des Guten Willens), Ming-Gräber. Ein Theatersaal mit Blick in das Gefängnis eines Gutes auf einer tropischen Insel, dann in einen Kokospalmen-Hain, danach in den Hof eines Her-

renhauses (Schauplätze des Balletts »Das rote Frauenbataillon«) – Vor der Bettruhe, im Hintergrund das Bild Mao Tse-tungs, der später aus dem Rahmen steigt.

Zeit: 21.–25. Februar 1972.

Orchester: 2 Fl. (auch 2 Picc.), 2 Ob. (auch 1 Eh.), 3 Kl. (auch 1 Es-Kl., auch 1 Bkl.), Ssax., 2 Asax., Barsax., 3 Trp., 3 Pos., Schl. [gr. Tr., gr. Tr. mit Pedal, Wbl., Becken (auch hängend), kl. Tr., Sandpapier Blocks, Tamburin, Hi-hat, Nieten-Becken, rhythmisches Klatschen, Glsp., Triangel, Schlittenschellen, Peitsche, Tenor-Tr., Ratsche, Claves], 2 Keyboards, Synth., Str.

Gliederung: Durchkomponierte Szenenfolge.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

Am Montagmorgen des 21. Februar 1972 auf dem Rollfeld des Pekinger Flughafens: Während sie die Losung »Die drei Hauptregeln der Disziplin und die acht Punkte zur Beachtung« absingen, nehmen Soldaten der chinesischen Armee-, Marine- und Luftwaffeneinheiten Aufstellung, um Richard Nixon, den Präsidenten der USA, mit militärischen Ehren zu empfangen. Die Präsidenten-Maschine »The Spirit of '76« landet, rollt heran und kommt zum Stehen. Gefolgt von seiner Frau Pat, schreitet Nixon die Gangway herab. Er wird vom chinesischen Premierminister Chou En-lai freundlich begrüßt und schüttelt seinem Gastgeber die Hand. Danach verläßt auch der Präsidenten-Troß das Flugzeug, und Chou macht Nixon mit dem chinesischen Empfangskomitee bekannt. Die beiden Politiker schreiten die Ehrenformation ab. Währenddessen frohlockt Nixon insgeheim darüber, daß der historische Händedruck zwischen chinesischem Premier und amerikanischem Präsidenten gerade weltweit über die Mattscheiben geflimmert ist – in den USA dank der Zeitverschiebung sogar zur Hauptsendezeit. Auch mißt Nixon seinem China-Besuch dieselbe Bedeutung bei wie der Landung der Apollo-Astronauten auf dem Mond. Als bald aber gerät er darüber ins Grübeln, welch katastrophale

Auswirkungen ein Fehlschlag der Reise haben würde. Da wird er von seinem Sicherheitsberater Dr. Henry Kissinger mit der Nachricht aus den trüben Gedanken gerissen, daß Mao Tse-tung den Präsidenten zu sprechen wünscht. Chinesische Fotografen haben sich in Maos mit Büchern übersäteten Arbeitszimmer eingefunden, um das Zusammentreffen zwischen Mao und Nixon, der in Begleitung Chou En-lais und Kissingers das Zimmer betritt, abzulichten. Als sich der Vorsitzende zur Begrüßung aus dem Sessel erhebt, wird er von einer seiner drei Sekretärinnen gestützt. Komplimente und Späße, nicht zuletzt auf Kosten des taiwanesischen Präsidenten Chiang Kaischek und Kissingers, sorgen während des für die Presse inszenierten Shakehands für eine aufgeräumte Stimmung. Danach bleiben die Staatsmänner unter sich. Lediglich die Sekretärinnen sind weiterhin zugelassen und unterstreichen durch beflissenes Wiederholen jene Gesprächswendungen, die entweder vom Vorsitzenden stammen oder ihm genehm sind. Was die Konversation für die amerikanische Seite nicht eben erleichtert, ist Maos Selbstverständnis als Philosoph: Themen des politischen Alltags sind also seine Sache nicht und sollen späteren Verhandlungen zwischen dem Präsidenten und dem Premier vorbehalten bleiben. Nixon hat sichtlich Mühe, Maos eigenwilliger, mitunter paradoxer, oft genug ironischer Gedankenführung zu folgen. Und so gelingt es ihm nicht immer, den Gesprächsfaden korrekt weiterzuspinnen. Erklärend und diplomatisch vermittelnd, versuchen Chou En-lai und Kissinger bei Wahrung der jeweiligen realpolitischen Interessen den Meinungsaustausch behutsam zu steuern. Der schiefe Dialog zwischen ihren Chefs läuft nämlich Gefahr, durch mißverständliches Aneinander vorbei-Reden in die Sackgasse eines ideologischen Schlagabtausches zu geraten. Gleichwohl trennen sich die Herren in entspannter Atmosphäre, und Mao »schlurft zurück zu seinen Büchern«. Am Abend findet in der Großen Halle des Volkes ein Festbankett zu Ehren der amerikanischen Gäste statt. Einen kurzen Moment lang kann Pat mit ihrem Mann private Worte wechseln, aus denen hervorgeht, in welcher gehobener Stimmung sich Nixon befindet. Demgemäß deutet er den momentan über Peking hinwegziehenden Westwind als politischen Frühlingsboten. Kissinger ist sich dessen allerdings nicht so sicher, und Chou En-lai gibt sich lediglich vorsichtig optimistisch. Dennoch nutzt der

Premier den von »Gambei«-Rufen der Festgesellschaft umrahmten Toast auf seine Gäste zu einer Botschaft der Hoffnung: Indem er den Blick in die Zukunft richtet, beschwört Chou das Bild von den brüderlich beieinanderstehenden Völkern Chinas und der USA. Daraufhin erhebt sich Nixon zur Erwidmung und verbindet seinen Dank an die Gastgeber mit einem Lobpreis der Satelliten-Kommunikations-Technik, die des Premiers beeindruckende Ansprache über den ganzen Erdball verbreitet habe. Unter »Hoch«-Rufen prostet die Bankett-Teilnehmer einander zu. »Vom Geist der Freundschaft ergriffen«, gehen sie von Tisch zu Tisch. Auch auf Mao und auf George Washingtons Geburtstag (22. Februar 1732) wird angestoßen. Selbst der sonst so skeptische Kissinger zeigt sich bewegt, und für den euphorischen Nixon ist der Abend »wie ein Traum.«

Tags darauf absolviert Mrs. Nixon ihr Besuchsprogramm. Gerade hat sie den 115 Küchenhilfen des Peking-Hotels die Hände geschüttelt. Nun besucht sie die Volkskommune Immergrün. Ein kleiner Glaselefant, der aus der Massenproduktion der zur Kommune gehörigen Fabrik stammt, wird der Präsidentengattin überreicht und erregt ihr Entzücken, ist doch der Elefant das Symboltier der Republikanischen Partei. Auch die Modell-Schweinezucht, wo Mrs. Nixon auf Wunsch der Presse ein Schwein hinter den Ohren kraut, wird besichtigt, außerdem die Volksklinik, der Kulturpalast und die Schule der Immergrün-Kommune. Mit naiver Schlichtheit nimmt Pat die inszenierte Freundlichkeit ihrer chinesischen Begleiter und das Sonntagslächeln der zur Besichtigung vorgeführten Bevölkerung für bare Münze. Im Sommerpalast läßt sie sich dabei photographieren, wie sie die Halle des Wohlwollens und der Langlebigkeit, die Halle des langen Lebens im Glück, die Halle der aufgelösten Wolken und den Pavillon von Buddhas Wohlgeruch durchstreift. Und während sie im Tor der Langlebigkeit und des Guten Willens eine Pause einlegt, gibt sie sich ihrer Hoffnung auf eine für alle Menschen friedliche, mit Komfort gesegnete Zukunft hin. Pats utopische Auslassungen werden von den Umstehenden mit höflichem Beifall quittiert. Gegen Nachmittag wird sie in ihrer Limousine zu den Ming-Gräbern gefahren. Hier gewinnt abermals ein Elefant – dieses Mal von größerem Ausmaß und aus Stein – ihre Aufmerksamkeit. Ihre Begleiter informieren sie über die unzumutbaren Produktionsbedingungen, die unter den Ming-Kaisern geherrscht hätten. Am Abend wohnt das

Präsidentenpaar in Gesellschaft des Premiers und von Maos Frau Chiang Ch'ing einer Aufführung des Balletts ›Das Rote Frauenbataillon‹ bei, dessen Autorin Maos Gattin selbst ist, und in dessen Darbietung sich überraschenderweise sowohl die amerikanischen Gäste als auch die Verfasserin einschalten werden. Der Vorhang hebt sich: Auf der Bühne, die das Gefängnis eines Gutes auf einer tropischen Insel darstellt, stehen drei an Pfosten gefesselte Mädchen, darunter die Heldin des Stücks, das Bauernmädchen Wu Ching-hua. Ihre Mitgefangenen beginnen (offenbar haben sie ihre Ketten heimlich gelöst) einen furiosen Tanz. Da tritt in Begleitung eines Wächters der Gutsverwalter Lao Szu hinzu, der zu Pats Verblüffung Kissinger wie aus dem Gesicht geschnitten ist, und macht sich an Ching-huas Fesseln zu schaffen. Die junge Frau nutzt die Gelegenheit, entreißt dem Verwalter seine Peitsche, während ihre Freundinnen sich auf den Wächter werfen. Ching-hua gelingt es zu entkommen. Auf der Flucht muß sie sich vor Lao Szu und seinen Häschern in acht nehmen. Trotzdem wird sie in einem Kokospalmen-Hain von Lao Szu überrascht und auf seinen Befehl hin ausgepeitscht. Pat ist über die Brutalität der Szene empört. Vergeblich versucht Nixon, seine Frau zurückzuhalten: Von ihm gefolgt, eilt Pat auf die Bühne, um sich der bewußtlos geschlagenen Ching-hua anzunehmen. Als ein tropischer Sturm aufkommt, ziehen sich Ching-huas Peiniger zurück. Ein Wolkenbruch geht über der Tänzerin und dem Präsidentenpaar nieder. Der KP-Funktionär Hung Chang-ching betritt die Szene, Pat klärt ihn über das Vorgefallene auf. Hung bietet der inzwischen wieder zu Besinnung gekommenen Ching-hua ein Glas Orangensaft an, »die erste Freundlichkeit, die sie je erfahren hat«. Danach bricht die Sonne durch die Wolken, das Sonderkommando der Roten Frauenmiliz tritt auf und entfaltet sein Banner. Auf Geheiß Hungs wird Ching-hua in die Volksarmee aufgenommen. Die nächste Szene des Ballets spielt im Hof des Herrenhauses, wo der Geburtstag des Gutsbesitzers von Kuomintang-Offizieren, politischen Bossen und wohlgenährten Bauern feuchtfröhlich begangen wird. In Nixons Begleitung findet sich der als Kaufmann verkleidete Hung bei dem Fest ein. Lao Szu empfiehlt sich seinen Gästen als tatkräftiger Verteidiger der bestehenden Ordnung und bekommt von Nixon einige Münzen zugesteckt, während sich die Wachen um eine Handvoll Kleingeld balgen, das Hung unter die Leute geworfen hat. Zur Unter-

haltung der Männerrunde werden die als Serviermädchen getarnten Soldatinnen des Frauenbataillons gezwungen zu tanzen. Nur eine weigert sich: Ching-hua. Sie feuert auf ein Zeichen von Madame Mao aus ihrer Pistole zwei Schüsse ab. Zur Erleichterung von Pat und Nixon verfehlt sie Lao Szu alias Kissinger, der sich flugs aus dem Staub gemacht hat. Nun erteilt Chiang Ch'ing der Frauenmiliz Befehl, die Tyrannen zu vernichten. Hung und drei Angehörige des Bataillons hingegen weisen Ching-hua wegen ihres eigenmächtigen Handelns scharf zurecht und wollen sie aus der Volksarmee verstoßen. Doch da ergreift Chiang Ch'ing für sie Partei und gibt sich unter dem Jubel der Massen als Maos Gattin zu erkennen.

Am Abend vor der Rückreise in die USA herrscht Katerstimmung: Die Protagonisten des Gipfels sind erschöpft und ernüchtert. Nixon beklagt sich bei seinem Sicherheitsberater darüber, von der Gegenseite fortwährend mißverstanden worden zu sein. Auch Kissinger ist unzufrieden. Unter dem Vorwand, auf die Toilette zu müssen, verabschiedet er sich von Chou En-lai. Ein amerikanisch-chinesischer Dialog findet nun nicht mehr statt. Statt dessen unterhalten sich die Nixons auf der einen Seite, Chou En-lai, Mao und seine Frau auf der anderen Seite über ihre private Vergangenheit. Dazu steigt Mao aus dem Bilderahmen und beginnt, mit Chiang Ch'ing zu tanzen. Beide Ehepaare werden nostalgisch, als sie an ihre erste Liebe zurückdenken. Das Präsidentenpaar schwelgt in Erinnerungen an jene Zeit der Trennung, als Nixon während des Zweiten Weltkriegs im Pazifik stationiert war, von wo aus er seiner Frau Liebesbriefe schrieb. Mao und Chiang Ch'ing wiederum erinnern sich ihrer frühen Jahre, als sie sich jung verliebt dem Aufbau der revolutionären Bewegung widmeten. Auch in Chou En-lais Gedanken verklärt sich die Epoche des revolutionären Aufbruchs ins Heroische. Aber so alt und müde er ist, hat er anders als Mao und seine Frau Wendigkeit genug, seine Gedanken in neue Bahnen zu lenken: Mag der Staatsbesuch momentan auch als Fehlschlag erscheinen, Chou En-lai erkennt in ihm die Verheißung auf politisches Tauwetter. Freilich weiß er, daß es gehöriger Anstrengungen bedarf, die Chance zu nutzen, denn noch »liegt der Rauhreif schwer auf dem Morgengras«.

Stilistische Stellung

Trotz minutiöser Beachtung zeitgeschichtlicher Tatsachen ist John Adams 1987 uraufgeführter

Erstlingsoper an wirklichkeitsnaher Darstellung der Protagonisten nicht gelegen. In »Nixon in China« agiert also dem realistischen Anschein zum Trotz ein typenhaftes Personal, das überdies aus den in der Oper ablaufenden Vorgängen unverändert hervorgeht. Bei keiner der Figuren ist also eine charakterliche Entwicklung feststellbar. Am Handlungsgefüge wiederum interessiert den Komponisten weniger die Begegnung von fernöstlicher Kultur und westlicher Zivilisation, dafür hat sich Adams einen anderen Mythos des 20. Jahrhunderts zum Thema gewählt: den Clash von kommunistischer und kapitalistischer Ideologie. Bezeichnenderweise ist die Partitur frei von exotischen Klang-Chinoiserien. Und der »American way of life« kommt allenfalls in den durch die Instrumentation suggerierten Tanzmusik-Anklängen des III. Aktes (Barpiano-Imitation oder Background-Music des Saxophonquartetts) vage zum Tragen. Ansonsten spielt in Adams' Musik die *Couleur locale* keine Rolle. Hingegen läßt sich der Komponist – wie während der Flugzeug-Landung im I. Akt, so während des Wetterwechsels innerhalb des Balletts – die Chance zur Tonmalerei nicht entgehen. Besonders hier machen unverblünte Wagner-Anleihen die eklektische Machart von Adams Komposition ohrenfällig. Ohnehin dürfte die nach Maßgabe der »Minimal music« gefertigte Partitur aufs erste Hören eingängig sein; nicht zuletzt aufgrund ihrer anspruchslosen Harmonik, die rhythmisch pulsierende, von Taktwechseln lebende, tonale Felder nebeneinanderstellt, oft genug durch bloße Rückung. Gleichwohl ist Adams' minimalistischer Jargon geeignet, die Figurentypen klar zu umreißen. Die Wortwiederholungen in Nixons einem inneren Monolog gleichkommender Auftrittsarie »News, news, news« etwa bezeugen die Gier des US-Präsidenten nach Medienpräsenz. Und im Finale des I. Akts hebt sich sein durch nervöse Kurzatmigkeit gestalteter Trinkspruch von der durch eine flüssige musikalische Diktion geprägten Ansprache des gewandteren und kultivierteren Chou En-lai deutlich ab. Zu dessen schweifender Eloquenz stehen jedoch die nüchtern-knappen Kommentare des kühlen Polit-Profis Kissinger im Gegensatz, der während des Balletts in der Rolle des Lao Szu gar zum Ausbeuter mutiert. An den roboterhaft repetierten Slogans von Maos Sekretärinnen-Terzett hingegen wird erkennbar, daß Mao nur hirnlose Ja-Sager-Mentalität um sich duldet. Auf gleiche Weise wird an der skandierenden Rhythmisierung der durchweg akkordisch

gesetzten Chortexte wahrnehmbar, daß die chinesische Bevölkerung als ein durch die gleichmacherische Ideologie des Kommunismus entindividualisiertes Kollektiv auf die Bühne gestellt wird. Und wenn sich im II. Akt Mrs. Nixon während ihrer nach Potemkins Methode inszenierten Besichtigungstour in sentimentalen Lyrismen ergießt, werden ihr unpolitisches Auftreten und ihr einfältiges Wesen offenkundig. Gleiches gilt für ihre Unfähigkeit, aufgrund von Kissingers Ähnlichkeit mit dem brutalen Lao Szu während des Balletts Schein und Wirklichkeit auseinanderhalten zu können. Und so evoziert ihr Eingreifen in die Ballett-Darbietung eine surreale Verfremdung der Theater-auf-dem-Theater-Situation. Denn von da ab sind die Grenzen zwischen Rahmenhandlung und Madame Maos Agit-Prop-Stück aufgehoben. Insbesondere der Darstellung der Chiang Ch'ing kommt dieser dramaturgische Kunstgriff zugute: Großsprecherisch weiß sie sich am Schluß des II. Akts mit ihrer Arie »I am the wife of Mao Tse-tung« in Szene zu setzen. Solche entlarvende Betrachtungsweise läßt immer wieder ironische Distanz zu den Figuren erkennen, sie wird aber vom Komponisten nicht durchgehalten.

Im III. Akt weicht sie nämlich vollständig der lyrischen Selbstaussprache der sich einer nostalgischen Gefühllichkeit hingebenden Protagonisten, wobei sich die Stimmen immer wieder zu Ensemblesätzen fügen, in denen die Kluft zwischen den amerikanischen und chinesischen Beteiligten durch die Musik überbrückt wird, um offenbar einer Versöhnungs-Utopie in der Sphäre des Privaten Ausdruck zu verleihen. Freilich fehlen dem Komponisten die musikalischen Mittel, diesen allen Protagonisten gemeinsamen Gefühlston zu hinterfragen. Die Begrenztheit der Figuren durch ihre hier kleinbürgerliche, dort revolutionäre Vergangenheit spielt also in der Musik keine Rolle. Daraus erklärt sich der plakative Eindruck, den Adams' Opernhelden hinterlassen. Und mag sich auch der Komponist in öffentlichen Äußerungen dagegen verwahrt haben, es bleibt trotzdem festzustellen: Weil Adams' Figuren keine musikalische Tiefendimension aufweisen, muten sie an wie die eindimensionale Personage eines Opern-Comics – vielleicht liegt gerade darin der modernste Aspekt des Werkes.

Textdichtung

Das in teilweise gereimten Jamben abgefasste Libretto zu »Nixon in China« ist die erste Arbeit

der aus Saint-Paul (Minnesota) stammenden und in Cambridge (England) lebenden Dichterin Alice Goodman für den Komponisten. Es war Peter Sellars, der spätere Uraufführungsregisseur, der die beiden Künstler zusammenbrachte. Goodman schuf einen »mit geistreichen politischen Querbezügen« gespickten, »äußerst poetischen, komplexen Text« (Sonja Blickensdorfer), dem anzumerken ist, daß sich die Verfasserin durch intensive zeitgeschichtliche Recherchen dem Sujet genähert hat. Auffälligstes Beispiel dafür ist die Einarbeitung von Chiang Ch'ings Agit-Prop-Ballett »Das rote Frauenbataillon«. Offenbar sollte sich in der Vielschichtigkeit des Librettos der umfassende Anspruch der Autorin manifestieren, die Textgrundlage für eine »heroische Oper« zu schaffen. Wichtigstes Merkmal von Goodmans weit ausgreifender Stück-Konzeption ist die Reflexion des Textes darüber, daß die Akteure durch ihre jeweils spezifische Sozialisation geschichtsbelastet sind. Von dem intellektuellen Chou En-lai einmal abgesehen, gelingt es ihnen nicht, sich über die Prägungen durch die Vergangenheit hinwegzusetzen. Hieraus erklärt sich die Enge ihres geistigen Horizonts, die geradezu zwangsläufig zur Dialog-Unfähigkeit führt. Dieses das ganze Stück strukturierende Grundproblem wird jedoch nur in der Dichtung analytisch durchdrungen, nicht aber in der auf eine retrospektive Ebene verzichtenden Musik. Freimütig räumt die Librettistin deshalb Differenzen zwischen dichterischer und musikalischer Darstellung ein, wenn sie im Rückblick sagt: »Es gab Stellen, wo die Musik dem Kern des Librettos

widersprach«, was Alice Goodman freilich nicht davon abhielt, mit Adams ein weiteres Opernprojekt zu gestalten: »The Death of Klinghoffer«.

Geschichtliches

1983 lernte John Adams den Regisseur Peter Sellars kennen, auf dessen Idee »Nixon in China« zurückgeht. Von 1985 bis 1987 arbeitete Adams an der Komposition. Die Uraufführung fand am 22. Oktober 1987 an der Grand Opera Houston in Peter Sellars' Inszenierung (Bühnenbild: Adrienne Lobel) statt. Diese Produktion wurde ab Dezember 1987 auch in der Brooklyn Academy of Music, ab März 1988 im John F. Kennedy Center for the Performing Arts und im Juni 1988 in Amsterdam gezeigt. In einer Koproduktion des Pariser Musiktheaters »MC 93 – Bobigny« und der Frankfurter Oper wurde Sellars' Einstudierung 1992/1993 unter der musikalischen Leitung des Komponisten nachgespielt. In der von Edo de Waart noch im Uraufführungsjahr besorgten CD-Einspielung mit dem Orchestra of St. Luke's (New York) singt die Premieren-Besetzung mit James Maddalena in der Titelrolle. Bereits 1989 fand in Bielefeld die deutsche Erstaufführung in einer Übersetzung von Marion Grundmann und Alexander Gruber statt (musikalische Leitung: David de Villiers, Inszenierung: John Dew). Hingegen wurde in der Freiburger Produktion vom Januar 2000 unter dem Dirigat von Kwamé Ryan (Regie: Lynn Binstock) wieder auf die Originalsprache zurückgegriffen.

R. M.

The Death of Klinghoffer

Oper in zwei Akten. Libretto von Alice Goodman.

Solisten: *Der Kapitän* (Heldenbariton, gr. P.) – *Erster Offizier* (Baßbariton, kl. P.) – *Die Großmutter aus der Schweiz* (Mezzosopran, kl. P.) – *Molqi* (Jugendlicher Heldentenor, m. P.) – *Mamoud* (Kavalierbariton, gr. P.) – *Österreichische Frau* (Mezzosopran, kl. P.) – *Leon Klinghoffer* (Heldenbariton, m. P.) – *»Rambo«* (Baßbariton, kl. P.) – *Britische Tänzerin* (Mezzosopran, kl. P.) – *Omar* (Mezzosopran, kl. P.) – *Marilyn Klinghoffer* (Tiefer Alt, m. P.).

Der Interpret des Ersten Offiziers übernimmt auch die Partie des »Rambo« im II. Akt; die Interpretin der Großmutter aus der Schweiz über-

nimmt auch die Partie der österreichischen Frau und der britischen Tänzerin.

Chor: Exilierte Palästinenser – Exilierte Juden – Der Ozean – Die Nacht – Die Wüste – Der Tag (gr. Chp.).

Tänzer: Ballett während der Chöre.

Ort und Schauplatz: An Bord des Kreuzers Achille Lauro, einige Stunden vor dem Hafen von Alexandria.

Zeit: 7. Oktober 1985.

Orchester: 2 Fl. (auch 2 Picc.), 2 Ob. (auch 1 Eh.), 2 Kl. (auch Bkl.), 2 Fag. (auch Kfag.), 2 Hr., 2 Trp., 2 Pos., 1 Schl.: MalletKAT MIDI Control-

ler, Pauken, 2 Keyboard-Sampler, Harfen, Str. (8, 8, 6, 6, 4).

Gliederung: Prolog mit 2 Szenen (Chor), Akt I (2 Szenen) und II (3 Szenen), die von Chören durchzogen sind.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

Vorbemerkung: Die Handlung bildet ein vergleichsweise verschlungenes Geflecht aus Aktionen, Reflexionen und Allegorien. Das zentrale Ereignis der Handlung – die Entführung des Kreuzfahrtschiffes Achille Lauro durch palästinensische Terroristen und die Exekution des an den Rollstuhl gefesselten amerikanisch-jüdischen Passagiers Leon Klinghoffer – wird immer wieder als vergangenes, erinnertes Geschehen aus den unterschiedlichen Perspektiven der Protagonisten geschildert.

Die beiden Völker der Palästinenser und der Juden, chorisches als Polaritäten einander gegenübergestellt, stellen nacheinander ihre jeweilige Leidensgeschichte vor. Die Palästinenser im Exil schildern bewegend dokumentarisch Zustände vor und nach der Vertreibung aus »ihrem« Land und klagen Israel an, alles verwüstet zu haben. Der Chor endet mit einem Bekenntnis zum Glauben an den einen Gott und schwört Rache an den Unterdrückern. Der Chor der Juden hingegen ist als Rückschau auf das lange Exil gehalten, das nun in der Heimkehr nach Israel beendet wurde. Motive der Erinnerung und des Vergessens der Wanderung, die als Passionsweg angesprochen wird, bestimmen den Ton.

Der Kapitän denkt an eine Begegnung mit Unbehagen zurück: Bei der Begrüßung der Passagiere, die an Bord kamen, hatte ein Mann ihm ein Komboloi geschenkt, eine jener perlenbesetzten Gebetsketten, welche Männer im Mittelmeerraum häufig mit sich führen. Dazu hatte er den Namen Allahs gemurmelt. Eine schweizerische Großmutter erinnert sich daran, daß sie mit ihrem zweijährigen Enkelsohn an Bord geblieben und nicht, wie die meisten anderen Passagiere, zu einer Besichtigung der Pyramiden gegangen war. Die Polyphonie weiterer Erinnerungen des Kapitäns, einiger Passagiere, der Schiffsbesatzung und der Terroristen ermöglicht es, den Hergang wie durch das allmähliche Zusammensetzen von Mosaiksteinen zu rekonstruieren. – In einem nächtlichen Gespräch tauschen der Kapitän und einer der Entführer, Mamoud, Standpunkte und Rechtfertigungen aus. Mamoud verknüpft das

Schicksal der Palästinenser mit der biblischen Geschichte Esaus, des betrogenen Bruders Issaks. Ein Frauenchor (»Hagar and the Angel«) hingegen gibt die Hagar-Erzählung wieder. Als verstoßene Sklavin Abrahams und Mutter seines ersten Kinds Ismael wird sie in islamischer Tradition zur Stammutter der Religion Mohammeds. – Klinghoffer, der sich mit einem Mal der terroristischen Gewalt ausgesetzt sieht, tritt ihr vehement entgegen. Dieses couragierte Verhalten kann seine Exekution allerdings nicht abwenden, im Gegenteil scheint er sie dadurch heraufzubeschwören. Die Handlungselemente der Tötung und der Beendigung der Entführung durch internationale Sicherheitskräfte werden nicht direkt ausgeführt, sondern eher verschleiert wiedergegeben durch symbolträchtige Einlassungen der Beteiligten und nicht zuletzt durch den Gesang des toten Körpers von Klinghoffer. – Am Ende schlägt die Klinghoffer-Witwe Marilyn eine versöhnliche Geste des Kapitäns aus mit den Worten: »Mich hätten sie töten sollen! Ich hätte sterben wollen.«

Stilistische Stellung

John Adams gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des sogenannten Post-Minimalismus. Kennzeichen seiner Musik ist die Verquickung eines avantgardistisch-experimentellen Anspruchs mit einer unmittelbar wirksamen und verständlichen Gestaltung. Sie kann durchaus als tonal bezeichnet werden, wenn damit nicht der traditionelle Gebrauch von Dur- und Moll-Tonarten, sondern die Erzeugung einer »Tonalität der Stimmungen« (Adams) gemeint ist. Den Stoff seiner Dramen gewinnt Adams häufig aus aktuellem Tagesgeschehen. Politische Konflikte und persönliches Schicksal werden zu berührenden Bühnenstücken verwoben. In »The Death of Klinghoffer« gehen die Autoren Goodman und Adams das Wagnis ein, den politisch hoch brisanten und extrem polarisierenden Nahost-Konflikt auf die Opernbühne zu bringen. Die nicht unumstrittene Besonderheit des Stücks besteht darin, daß es in der Lage ist, für beide Seiten der Konfliktparteien zu sprechen. Trotz des politischen Settings stehen letztlich individuelle, reinmenschliche Geschichten und Erlebnisse im Zentrum des Stücks. Doch bleiben diese nicht isoliert an subjektive Verhaltensweisen gebunden, sondern werden vor dem Hintergrund aktueller und historischer Verläufe gezeichnet. In seiner Anlage der Durchmischung von betrach-

tenden Chören und arienartigen Mono- und Dialogen gleicht »Klinghoffer« einem Oratorium; dementsprechend nennt Adams die Passionen Johann Sebastian Bachs als Gattungsvorbilder. Die Chöre verleihen den beteiligten Protagonisten eine überindividuelle Stimme und vertiefen den Konflikt in einer geschichtlichen und allegorischen Dimension. Zudem rahmen sie die Diskurse der Protagonisten durch eine allegorische, bildhafte Sprache. Die Argumente sind also eingefaßt durch Natur- und Stimmungsbilder.

Die an Koran und Altem Testament orientierte Betrachtung der Vertreibungs- und Ausgrenzungsmechanismen von verfeindeten Volksgruppen erleichtert das Verständnis der Handlungsweisen in diesem Entführungsdrama, indem sie eine religionshistorische Ebene hinzufügt. Darin allerdings eine Rechtfertigung der einen oder anderen Untat zu erkennen, käme einer Verkürzung gleich, die einer ausgewogenen Analyse des Stücks nicht standhält. Denn schließlich erhalten alle Bühnenfiguren – Vertreter der Entführer und Mörder, das Bordpersonal und die Opfer der Gewalttat – zahlreiche Gelegenheiten, in ausführlichen Reflexionen ihre Sicht auf die Dinge und ihre wie auch immer nachvollziehbaren Motive darzulegen. Sehr eindringlich gelingt das nächtliche Gespräch zwischen Terrorist Mamoud und dem Kapitän des Kreuzers, die Argumente und Beweggründe auf Augenhöhe austauschen. Extrem und beinahe gespenstisch wirkt die ausgedehnte »Arie«, die der fallende Körper des erschossenen und über Bord geworfenen Rollstuhlfahrers Klinghoffer intoniert. Die fallende Bewegung des Körpers findet ihre musikalische Repräsentation in »fallenden« Melodielinien, die die Bachsche oratorische Tradition des *Passus duriusculus*, des »etwas zu harten Falls« oder Gangs als Symbol für Leid und Sünde, aufgreifen. Das letzte Wort gebührt der Witwe Klinghoffers in einem anrührenden Nachruf auf den zum Opferlamm ausgewählten Ehemann, der am falschen Ort zur falschen Zeit war. Ihr Leid, ihr Unverständnis und die fehlende Aussicht auf Trost läßt Unbehagen im Zuschauer zurück.

Textdichtung und Geschichtliches

Das Libretto ist vollständig in Zweizeilern verfaßt. Diese vergleichsweise strenge Form verleiht dem Text eine Dichte und poetische Qualität, die quer zu Sprache und Stil der üblichen Medienberichterstattung stehen und die überaus symbol- und metaphorreichen Sprachbilder zusammenhalten. Ohne ironische Brechung, doch voller aufgelöster Widersprüche stehen sich Aktuelles und Traditionelles, Textliches und Musikalisches häufig gegenüber.

Die Handlung beruht auf wahren Begebenheiten, die sich auf dem am 7. Oktober 1985 von Mitgliedern der terroristischen PLF (der Palästinensischen Befreiungsfront) entführten Mittelmeerkreuzfahrtschiff Achille Lauro ereigneten. Die Behandlung der Krise löste damals Spannungen zwischen den Regierungen der USA, Italiens, Ägyptens und des Nahen Ostens aus.

Nicht weniger spannungsreich fiel die Rezeption der Oper aus. Bereits nach der Uraufführung am 19. März 1991 im Théâtre de la Monnaie, Brüssel, unter Kent Nagano mit Peter Sellars (Regie) und Mark Morris (Choreographie) warfen insbesondere jüdische Interessenvertreter dem Stück Verharmlosung des palästinensischen Terrors sowie Antisemitismus vor. Sie riefen im Herbst 1992 zum Boykott der sechs Aufführungen in der San Francisco Opera auf, woraufhin die Los Angeles Music Center Opera ihre geplanten Aufführungen absagte.

Nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 intensivierte sich die Kritik bis zur Forderung nach Zensur (Richard Taruskin). Wenn gleich in Europa und in jüngerer Zeit auch in den USA das Stück die Spielpläne der Opernhäuser regelmäßig bereichert (u. a. in Nürnberg, Wuppertal, Helsinki, Edinburgh, Philadelphia, New York, St. Louis, Los Angeles), reißt der Faden der Boykottforderungen im Zusammenhang mit immer neuen terroristischen Gewaltexzessen nicht ab, wie die viermonatige Kontroverse um die Aufführungen in der Met 2014 zeigt.

G. H.

Thomas Adès

* 1. März 1971 in London

The Tempest (Der Sturm)

Oper in 3 Akten. Libretto von Meredith Oakes nach William Shakespeare

Solisten: *Prospero*, früherer Herzog von Mailand (Hoher Bariton, auch Heldenbariton, gr. P.) – *Ariel* (Hoher Sopran, auch Lyrischer Koloratursopran, gr. P.) – *Caliban* (Lyrischer Tenor, gr. P.) – *Miranda*, Prosperos Tochter (Lyrischer Mezzosopran, m. P.) – *Ferdinand*, Sohn des Königs (Lyrischer Tenor, m. P.) – *König* von Neapel (Tenor, m. P.) – *Antonio*, Prosperos Bruder, Usurpator und Herzog von Mailand (Tenor, kl. P.) – *Stefano* (Baßbariton, kl. P.) – *Trinculo* (Countertenor, kl. P.) – *Sebastian*, Bruder des Königs (Bariton, kl. P.) – *Gonzalo* (Baßbariton, m. P.).

Chor: Hofgesellschaft (m. Chp.).

Ort: Prosperos Insel.

Zeit: Keine Zeitangabe.

Orchester: 3 Fl. (II. und III. auch Picc.), 3 Ob. (III. auch Eh.), 3 Kl. (I. und II. in B, III. in A, auch Bkl.), 3 Fag. (III. auch Kfag.), 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos. (III. auch Bpos.), Tuba, P., Schl. (2–3 Spieler), Klav., Hrf., Str.

Gliederung: 3 Akte.

Spieldauer: ca. 2 Stunden.

Handlung

Der Schiffbruch: Ein gewaltiger Sturm vor Prosperos Insel verursacht das Kentern eines vorüberfahrenden Schiffes. Miranda wird Zeugin und ahnt, daß ihr Vater verantwortlich für das Unwetter ist. Prospero verrät seiner Tochter, daß der Hof von Neapel sich an Bord befunden habe und er diesen Feind mit dem Schiffbruch bestraft habe. Der zauberkundige Prospero erklärt, daß er Herzog von Mailand war, und berichtet von seiner Entmachtung durch seinen Bruder Antonio vor zwölf Jahren, der dabei von Neapels König Alonso unterstützt wurde. In einem morschen Kahn auf dem Meer ausgesetzt, konnten Vater und Tochter nur durch die Hilfe von Alonsos Ratgeber Gonzalo überleben und sich auf eine Insel retten. Miranda erfährt so erstmals von ihrer Herkunft. Erschöpft schläft sie ein. – Prosperos dienstbarer Geist Ariel, ein weibliches Zauberwesen, erzählt detailliert, wie der Sturm gewütet habe. Prospero befiehlt, die Schiffbrüchigen ins

Inselinnere zu bringen. Caliban tritt auf und verflucht seinen Bezwinger, dessen Kräfte ihn daran hindern, sein Erbe als Herrscher über die Insel anzutreten. Er ist der Sohn der inzwischen verstorbenen Hexe Sycorax, die einst hier Zuflucht gefunden hatte. Als Caliban seinen lüsternen Sinn nach Miranda offenbart, schickt ihn Prospero drohend zurück in seine Felsenhöhle. – Ariel war inzwischen bei den Gestrandeten und meldet Prospero, daß sie wohlbehalten am Ufer schlafen. Mit einem Lied, so Prosperos nächster Befehl, soll der Luftgeist den Sohn des neapolitanischen Königs, Prinz Ferdinand, anlocken. Also werde denken, der junge Mann sei im Meer ertrunken, und schrecklich leiden. Ariel erfüllt auch diesen Auftrag. Als Miranda erwacht, erblickt sie Ferdinand, und beide verlieben sich sofort ineinander. Prospero erkennt, daß ihm seine Macht über Miranda entgleitet. Er hält den Prinzen fest und schickt seine Tochter davon. Ariel soll ihm helfen, die Rache am Hofe Neapels zu vollziehen.

An Land scheint der Sturm keine Spuren hinterlassen zu haben. Die Menschen irren umher und fragen sich, was ihr Schicksal ist. Stefano und Trinculo, zwei Besatzungsmitglieder, bemerken erstaunt ihre tadellose Kleidung und durchleben trunken noch einmal den schrecklichen Sturm. Indessen trauert der König um seinen verlorenen Sohn. Gonzalo versucht, ihm Hoffnung zu machen, daß sein Sohn noch lebe, und Prosperos Bruder Antonio meint, er habe Ferdinand an Land schwimmen sehen. Ariel spielt ihnen einen Streich und beschimpft Antonio mit der Stimme von Alonsos Bruder Sebastian. Als Caliban erscheint, wird er von allen verspottet. Ariels Stimme ertönt, und sie beginnen sich zu fürchten, aber »das Monster« beruhigt sie. Die Höflinge wollen wissen, wer sein Herr sei. Bevor Caliban antworten kann, bringt ihn Prospero zum Schweigen. Sie beginnen, im Urwald nach Ferdinand zu suchen. – Stefano und Trinculo glauben nicht, daß Ferdinand noch lebt. Caliban verrät ihnen, daß sein Herr den Sturm heraufbeschw-

ren habe, und schlägt einen Handel vor: Er verspricht die Hand Mirandas und die Herrschaft über die Insel, sollte er mit ihrer Hilfe sein Land zurückbekommen. Miranda und Ferdinand gestehen sich unterdessen ihre Gefühle füreinander. Prospero muß erkennen, daß Liebe stärker ist als seine schöpferische Macht. Sein Zauber ist gebrochen und Ferdinand frei.

Gemeinsam mit Caliban machen sich Stefano und Trinculo an Prospero heran, während alle anderen in immerwährender Unruhe auf der Insel umherirren. Ariel fordert Freiheit von Prospero. Doch dieser entläßt seinen Geist nicht. König Alonso und die Höflinge sind vollkommen erschöpft. Sie halten Ferdinand für tot und sind sich sicher, daß sie dasselbe Schicksal ereilen wird. In dieser Situation beschließt der König, seinen Bruder Sebastian zu enterben und statt dessen Gonzalo zum Erben zu ernennen. – Ariels Musik läßt die Höflinge einschlafen – bis auf Antonio und Sebastian. Sie verbünden sich und beschließen, den König und Gonzalo zu ermorden, damit Sebastian Herrscher wird. Ariel läßt ein Festmahl erscheinen. Gonzalo sieht darin ein Zeichen des himmlischen Wohlwollens und hängt dem Gedanken nach, über ein solches Land zu regieren. Doch die Tafel verschwindet. Ariel taucht in grauischer Gestalt auf und hält den Anwesenden ihre Verbrechen vor. Angsterfüllt erwarten diese nun einen schrecklichen Tod. – Prospero kommt zu der Einsicht, daß er mit seiner Zauberei die Hölle auf die Insel gebracht hat. Miranda und Ferdinand erzählen von ihrer Liebe zueinander, woraufhin Prospero Ariel herbeiruft, um sie segnen zu lassen. Er will nun keine Rache mehr. Caliban kommt hinzu, fordert die Insel und Miranda für sich, die ihn zurückweist. Ariels anrührende Schilderung der Angst des Königs und Antonios bewegt Prospero so sehr, daß er Ariel und alle anderen noch zur selben Stunde freigibt. – Prospero gibt sich der Hofgesellschaft zu erkennen. Antonio ist entgeistert, den vermeintlich toten Bruder vor sich zu sehen. Der König bittet um Verzeihung und bietet Prospero dessen ehemaliges Fürstentum an. Zum Erstaunen des Königs und seiner Höflinge präsentieren sich Ferdinand und Miranda als Paar. König Alonso verkündet die Versöhnung zwischen Neapel und Mailand. Antonio lehnt ab, als Prospero ihm vergeben will. Prospero entsagt seiner Macht. Er versenkt sein Zauberbuch, zerbricht seinen Stab und bittet Ariel, bei ihm zu bleiben. Der Geist wählt jedoch die Freiheit. Nur

Ariel und Caliban bleiben zurück, die Insel versinkt in einen naturhaften Urzustand.

Stilistische Stellung

Thomas Adès ›The Tempest‹ nach dem gleichnamigen Schauspiel William Shakespeares gehört dem im Großbritannien der Nachkriegsgeneration intensiv gepflegten Genre der Literaturoper an. Nach seiner provokant-frechen ersten Kammeroper ›Powder Her Face‹ wählt er für die große Bühne den gewichtigen Stoff Shakespeares, der als Summe und Abgesang seiner Kunst gilt. Mit Adès Opernerstling hat ›The Tempest‹ einen synthetisierenden Musikstil gemein – dort wird heterogenes Material bis hin zur Unterhaltungsmusik amalgamiert, hier scheint die große Tradition der britischen Oper von Purcell bis Britten durch. In schillernder Vielschichtigkeit und einer straffen klanglichen Dramaturgie schafft Adès eine spannungsreiche und sinnliche musikalische Erzählung der Vorgänge auf der von Klängen erfüllten Zauberinsel. Ein Verfahren der harmonischen Charakterisierung, das den einzelnen Rollen jeweils spezifische tonale Mittel zuweist, ermöglicht eine große stilistische Bandbreite und die Entwicklung der Figuren. Prospero beherrscht als widersprüchlicher, gewaltiger Charakter die Geschehnisse, musikalisch konterkariert durch die beispiellose Partie des Ariel, eines glockengleich in höchster Höhe geführten Soprans. Auch die lyrische Tenorpartie des Caliban trägt zu dem ätherischen Klangbild bei, das die Sphäre der Zauberei in der gesamten Oper vorherrschen läßt.

Textdichtung

Die Librettistin Meredith Oakes bezeichnet ihr Textbuch als »eher von Shakespeares Schauspiel inspiriert« denn als eine Abbildung jeglichen Details der Vorlage. Sie destilliert die wesentlichen Vorgänge zu einer konzentrierten Handlung, setzt jedoch auch eigene Akzente. Aus den mannigfachen möglichen Deutungen des Schauspiels betont das Libretto den Aspekt der Gnade, deren »Schwierigkeit, aber auch ihre Notwendigkeit«, so Oakes. Der Operntext ist in einer zeitgenössischen Sprache verfaßt, in kurzen, rhythmischen Versen unter Verwendung von Reimstrukturen. Darin lehnt er sich, so die Autorin, eher an Shakespeares Lieder als an den Blankvers der Vorlage an, er reflektiert deren magische, rituelle, kindliche Dimensionen und vergegenwärtigt die Kraft der Verzauberung im Gesang. Die Opernfigur

Prospero entspricht der Vorlage als leidenschaftlicher Rächer und wird nicht als weise abgeklärter Zauberer gezeigt, der bei Shakespeare auch aufscheint. Trotz seiner Allmacht entwickelt sich der spannungsreiche Charakter im Verlauf der Handlung, wodurch am Ende ein auf allen Ebenen erlösendes Finale ermöglicht wird.

Geschichtliches

›The Tempest‹ ist Thomas Adès erste großbesetzte Oper. Sie wurde vom Royal Opera House Covent Garden in London in Auftrag gegeben und dort am 10. Februar 2004 unter Leitung des Komponisten uraufgeführt. Bereits Adès' Musiktheater-Erstling ›Powder Her Face‹, für vier Sänger und 15 Musiker, 1995 in Cheltenham uraufgeführt, war ein großer internationaler Erfolg.

Der Komponist wurde schon in jungen Jahren als messianische Figur Großbritanniens gefeiert und vielfach ausgezeichnet, er war von 1999 bis 2008 Direktor des Aldeburgh Festivals. ›The Tempest‹ zählt international zu den erfolgreichsten Opern des zeitgenössischen Repertoires. Die Uraufführungsproduktion von Tom Cairns war in der Folge in Kopenhagen (Königlich Dänische Oper), in Straßburg und Mulhouse (Opéra du Rhin) und in Neuinszenierungen an der Santa Fe Opera, an der Oper Frankfurt, am Theater Lübeck, am Grand Théâtre de Québec, der Metropolitan Opera New York, der Wiener Staatsoper sowie in zahlreichen konzertanten Aufführungen und Rundfunkübertragungen zu erleben.

M. L. M.

Eugen d'Albert

* 10. April 1864 in Glasgow, † 3. März 1932 in Riga

Tiefland

Musikdrama in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Dichtung nach Angel Guimera von Rudolph Lothar.

Solisten: *Sebastiano*, ein reicher Grundbesitzer (Charakterbariton, auch Heldenbariton, gr. P.) – *Tommaso*, der Älteste der Gemeinde, 90jährig (Seriöser Baß, m. P.) – Im Dienste Sebastianos: *Moruccio*, Mühlknecht (Charakterbariton, auch Charakterbaß, m. P.) – *Marta* (Dramatischer Sopran, gr. P.) – *Pepa* (Sopran, m. P.) – *Antonia* (Mezzosopran, auch Sopran, m. P.) – *Rosalía* (Alt, m. P.) – *Nuri* (Sopran, m. P.) – *Pedro*, ein Hirt (Jugendlicher Heldentenor, auch Heldentenor, gr. P.) – *Nando*, ein Hirt (Spieltenor, kl. P.) – *Eine Stimme* (Baß, kl. P.) – *Der Pfarrer* (Stumme Rolle).

Chor: Bauern und Bäuerinnen (kl. Chp.).

Ort: Die Oper spielt teils auf einer Hochalpe der Pyrenäen, teils im spanischen Tiefland von Katalonien, am Fuße der Pyrenäen.

Schauplätze: Eine felsige Halde hoch oben in den Pyrenäen – Das Innere der Mühle.

Orchester: 3 Fl. (III. auch Picc.), 3 Ob. (III. auch Eh.), 3 Kl. (II. und III. auch Bkl.), 3 Fag. (III. auch Kfag.), 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos., 1 Bt., P., Schl., 2 Hrf., Str. – Bühnenmusik: 1 Kl., Gl. in Cis, Fis, Gis.

Gliederung: Durchkomponierte symphonisch-dramatische Großform.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

In der Einsamkeit des Hochgebirges ist der junge Hirte Pedro noch kaum mit Menschen in Berührung gekommen. Er sehnt sich nach einer Lebensgefährtin, die ihm der Himmel selbst in einem Traum verheißen hat. Als ihm sein Herr Sebastiano zusammen mit dem alten Tommaso die schöne Marta aus dem Tal zuführt, die er auf Wunsch seines Gebieters heiraten soll, steigt er überglücklich hinab ins Tiefland, um dort mit dem Mädchen Hochzeit zu machen und gleichzeitig Sebastianos Mühle zu übernehmen.

Die Nachricht von der plötzlichen Heirat der Marta erregt bei den Dorfbewohnern großes Aufsehen. Ist sie doch Sebastianos Geliebte, wie jedermann weiß. Man amüsiert sich über den naiven Bräutigam, der in seinem Glück gar nicht das höhnische Gekichere der Leute und die ableh-

nende Haltung seiner Braut bemerkt. Marta haßt den Hirten, der nach ihrer Meinung ein schlechter Kerl sein müsse. Doch Sebastianos herrischer Wille zwingt sie, zur Trauung zu gehen, nachdem er ihr noch vorher erklärt hatte, daß sie auch weiterhin seine Geliebte bleiben müsse. Durch den Mühlknecht Moruccio erfährt nun der ahnungslose Tommaso, auf dessen Vorschlag Sebastiano den Pedro von Roccabruna herabgeholt hatte, von dem bösen Handel: Sebastiano steckt tief in Schulden, und Rettung kann ihm nur noch eine reiche Heirat bringen. Um dem Gerede über seine Beziehungen zu Marta ein Ende zu machen, zwingt er sie jetzt, den Hirten zu heiraten. Als Marta nach der Trauung aus der kindlich-treuerzigen Liebeswerbung Pedros sowie aus seiner Erzählung von der mutigen Tötung eines Wolfes den lauterer Charakter des Burschen kennenlernt, schlägt ihre Verachtung in Mitleid und Liebe um. Dennoch kann sie es nicht glauben, daß Pedro von ihrer Schmach nichts weiß. Sie fordert ihn daher auf, sich in die Kammer zur Ruhe zu begeben und sie allein zu lassen. In diesem Augenblick erscheint hinter dem Vorhang von Martas Zimmer ein Licht, das von Sebastiano herrührt, der sogar in dieser Nacht von Marta verlangt, ihm gefügig zu sein. In höchster Aufregung redet sie Pedro ein, geträumt zu haben, nachdem das Licht wieder verloschen ist. Verwirrt über die Erlebnisse in der ihm so fremden Welt des Tieflands, legt er sich todmüde in Martas Nähe auf den Boden schlafen, während sie in dumpfer Verzweiflung die Nacht auf einem Hocker sitzend verbringt. Sie ist sich jetzt bewußt, daß auch der ehrliche Hirte ahnungslos ein Opfer von Sebastianos Brutalität geworden ist.

Schon am frühen Morgen erscheint die kindlich-naive Magd Nuri, die Mitleid für Pedro empfindet und ihm eine Jacke strickt. Eifersüchtig weist Marta ihr die Tür. Resigniert begleitet Pedro Nuri im Weggehen. Marta will den beiden nacheilen, da betritt Tommaso die Mühle, dem Marta nun ihre Leidensgeschichte erzählt, wie sie, das heimatlose, unschuldige Bettlerkind an Sebastiano geraten und seiner Schlechtigkeit erlegen war. Der Alte bedeutet dem unglücklichen Mädchen, daß nun auch der arme Pedro die volle Wahrheit erfahren müsse. Aber Marta will aus Scham und Furcht vor dem Geständnis eher sterben. Deshalb reizt sie Pedro in einer erregten Aussprache so sehr, daß er zum Messer greift und sie leicht verwundet. In Reue über seine unbeherrschte Tat und in verzeihender Liebe fordert er sie daraufhin

auf, mit ihm hinaufzukommen in seine Berge, wo sie ihm alles gestehen könne. In diesem Augenblick tritt ihnen Sebastiano in den Weg. Auf die Nachricht, daß der Vater seiner Braut nach Aufklärung durch Tommaso die Verlobung rückgängig gemacht hat, will er neuerdings von Marta Besitz ergreifen. Aber Pedro, den Sebastiano erst ohrfeigte und dann durch seine Leute aus der Mühle gewaltsam entfernen ließ, kommt aus Martas Kammer zurück. Er ist jetzt nicht mehr der naive Knecht; Mann gegen Mann im Kampf um sein Recht erwürgt er den brutalen Schurken wie einstens den bösen Wolf. Mit der befreiten Braut zieht Pedro sodann fort aus dem Tiefland, um in der Freiheit der Berge Hochzeit zu feiern.

Stilistische Stellung

D'Albert war als Opernkomponist zunächst mit einem wirkungsvollen musikalischen Lustspiel ›Die Abreise‹ hervorgetreten. Bei ›Tiefland‹ bestimmte ihn ein naturalistischer dichterischer Vorwurf, die Ausdrucksformen des Wagnerschen Musikdramas mit Stilelementen des von Mascagni begründeten Verismo zu mischen. Die fast durchweg homophon gestaltete Musik basiert auf etwa 25 Leitmotiven. Eine blühende Melodik mit einprägsamen Themen charakterisiert koloristisch das Milieu und verleiht stimmungsmäßig dem Werk eine Atmosphäre von eigenartigem Reiz. Stellen von realistisch-dramatischer Schlagkraft werden lyrische Partien in effektvollem Kontrast gegenübergestellt. Die farbenreiche Handhabung des orchestralen Apparats trägt nicht unwesentlich zur Erzielung dieser Wirkungen bei.

Textdichtung

Die Dichtung geht auf das spanische Schauspiel ›Terra baixa‹ (1806) von Angel Guimera (1849–1924) zurück, dessen italienische Fassung Rudolph Lothar (*1865) ursprünglich für das Haus-theater einer Gräfin ins Deutsche übertrug. Ernst von Schuch machte d'Albert auf den wirksamen Opernstoff aufmerksam, der die Anregung sogleich begeistert aufgriff und Lothar mit der Ausarbeitung des Librettos beauftragte. Der Textdichter beschränkte sich aber keineswegs auf eine bloße Übersetzung, sondern fügte dem Original auch eigene Ideen bei, so vor allem das frei erfundene Vorspiel.

Geschichtliches

D'Albert begann mit der Komposition von ›Tiefland‹ bereits im April 1902, während er noch an

seiner Oper ›Flauto solo‹ arbeitete und während Lothar noch mit der Ausarbeitung der Dichtung beschäftigt war. Von dem Musikwissenschaftler Giuseppe Bernardi beschaffte sich der Komponist spanische Tanzweisen und Alpenrufe, bei Touren im Monte-Rosa-Gebiet holte er sich Anregungen aus der Natur der Bergwelt. Am 24. Juli war das Vorspiel, am 8. September der I. Akt und am 4. Oktober die ganze Oper in der Skizze fertig. Infolge von Konzertreisen verzögerte sich die Vollendung der Partitur, die schließlich am 2. Juli 1903 in d'Alberts neuem Heim in Meina am Lago Maggiore fertiggestellt wurde. Verleger und Theaterleiter verhielten sich zunächst abwartend, bis schließlich Angelo Neumann das Werk für Prag erwarb. Die Uraufführung, die nach Überwindung von Tenor-Nöten am 15. Novem-

ber 1903 unter Leitung von Leo Blech in Prag stattfand, hatte zwar einen großen Publikums-erfolg, aber die Fachleute waren nach wie vor skeptisch, und nach dem ausgesprochenen Miß-erfolg in Leipzig (17. Februar 1904) schien das Schicksal der Oper vollends besiegelt. Da erstand dem Werk ein Retter in dem Verleger Dr. Bock, der ›Tiefland‹ in seinen Verlag nahm und auf dessen Veranlassung d'Albert die Oper im Sommer 1904 umarbeitete (Kürzungen, statt 3 nur mehr 2 Akte). In dieser Neufassung, die am 6. Januar 1905 in Magdeburg zur Erstaufführung gelangte, verbreitete sich das Werk zwar zunächst noch etwas langsam, aber mit stets steigendem Erfolg. Bald gehörte ›Tiefland‹ zu den Opern mit höchsten Aufführungsziffern.

Béla Bartók

* 25. März 1881 in Nagyszentmiklós (Torontáler Komitat, Ungarn, jetzt Rumänien), † 26. September 1945 in New York

Herzog Blaubarts Burg (A kékszakállú herceg vára)

Oper in einem Akt. Dichtung von Béla Balázs.

Solisten: *Herzog Blaubart* (Heldenbariton, auch Charakterbariton, gr. P.) – *Judith* (Dramatischer Mezzosopran, auch Jugendlich-dramatischer Sopran, gr. P.) – *Die früheren Frauen* (Drei stumme Rollen) – *Der Barde* (Prolog, Sprechrolle, kl. P.).

Schauplatz: Mächtige, runde gotische Halle. Links führt eine steile Treppe zu einer kleinen eisernen Tür. Rechts der Stiege befinden sich in der Mauer sieben große Türen: vier noch gegenüber der Rampe, zwei bereits ganz rechts. Sonst weder Fenster noch Dekoration. Die Halle gleicht einer finsternen, düsteren, leeren Felsenhöhle.

Orchester: 4 Fl. (IV. auch Picc. I; III. auch Picc. II), 2 Ob., 1 Eh., 3 Kl. (III. auch Bkl), 4 Fag. (IV. auch Kfag.), 4 Hr., 4 Trp., 4 Pos., 1 Bt., P., Schl., Cel., Org., Xyl., 2 Hrf., 16 Viol. I, 16 Viol. II, 12 Br., 8 Vcl., 8 Kb. – Bühnenmusik: 4 Trp. in C, 4 Altpos.

Gliederung: Durchkomponierte dramatische Großform.

Spieldauer: Etwa 1 Stunde.

Handlung

Durch die kleine eiserne Tür, von der eine steile Treppe in die große Burghalle hinabführt, kommt Herzog Blaubart mit Judith. Sie hat die Eltern, den Bruder und den Verlobten verlassen und ist dem vielgeliebten Ritter gefolgt, um hier seine Frau zu werden. Blaubart fragt, ob sie angesichts der düsteren Burg ihm noch immer folgen wolle. Sie erklärt, selbst wenn er sie forttriebe, würde sie an seiner Schwelle liegenbleiben. Judith ist nach und nach die Treppe heruntergekommen; Blaubart schließt sie in seine Arme. Daraufhin fällt auf Geheiß des Ritters die eiserne Tür zu. In der Halle ist es nunmehr finster. Judith erkundigt sich, ob hier nie die Sonne scheine, ob die nassen Wände immer eisig blieben, ob es ewig finster sei. Der Herzog bejaht ihre Fragen. Da stürzt sie schluchzend vor ihm nieder und küßt ihm die Hände. Blaubart will wissen, warum sie ihm gefolgt sei. Judith springt auf und antwortet, sie sei gekommen, um die feuchten Wände mit ihren Lippen zu trocknen und die kalten Felsen mit

ihrer weißen Leib zu wärmen, auf daß Licht und Sonne die finstere Feste glückdurchflossen erleuchteten. Aber Blaubart warnt: die Burg würde sich nie erhellen. Judith bittet nun den Ritter, sie durch die Räume zu führen. Sie erblickt zunächst sieben große schwarze Türen, die verschlossen sind. Ängstlich pocht sie an die erste Tür; Seufzer und Wehklagen antworten. Dennoch will Judith die Türen selbst öffnen; sie verlangt von Blaubart die Schlüssel und schließt zunächst die erste Tür auf. Wieder ertönt das Wehklagen. Judith erblickt in der Wand ein blutrotes, einer Wunde vergleichbares Rechteck; in dem Saal befinden sich Ketten, Messer, Widerhaken, Spieße. Es sei seine Folterkammer, erklärt Blaubart. Er fragt Judith wieder, ob es ihr nicht graue. Aber sie öffnet unerschrocken der Reihe nach die weiteren Türen: erst die zu dem zweiten Saal, zu Blaubarts Waffenkammer, die viel schreckliches Kriegsgesetz enthält, dann die zu seiner Kleinodkammer mit prächtigem Schmuck, Krone und Prunkmantel, weiterhin die zu seinem Wundergarten mit herrlichen Blumen und Blüten und schließlich die zu seinem Machtgehege, bei dem ein hoher Erker mit weiter Aussicht auf Wiesen, Wälder, Flüsse und Berge in hellstimmendem Licht sichtbar wird. – An all den Herrlichkeiten des dritten, vierten und fünften Raumes, die ihr Blaubart zu Füßen legt, hat Judith jedoch Blut entdeckt. Vergeblich wartet der Ritter darauf, daß sie ihm in seine offenen Arme fällt. Judith will auch noch die beiden letzten Schlüsseln haben. Beim Öffnen der sechsten Tür ertönen wieder Schluchzen und Wehklagen; die Burghalle, die allmählich in hellem Lichtglanz erstrahlt war, verdunkelt sich wieder. Judith erblickt in dem Saal einen See. Es sind Tränen, bekennt Blaubart. Da schmiegt sich Judith traurig an seine Brust; er nimmt sie in die Arme und küßt sie lange. Auf ihre Frage, wieviele Frauen er vor ihr besessen habe, antwortet er ausweichend. Da verlangt Judith den siebenten Schlüssel; ihre Ahnung, daß in dem letzten verschlossenen Saal sich die hingemordeten früheren Frauen befinden, bestätigt Blaubart. Als sich die Tür öffnet, treten im mond-scheinsilbernen Licht Blaubarts frühere Frauen hervor, drei an der Zahl, mit Krone, Mantel und Schätzen beladen. Judith steht gebrochen und ängstlich als vierte neben ihnen. Mit leiser Stimme flüstert ihr der Ritter zu, daß er die erste, rotbekränzt, am Morgen gefunden habe – ihr gehöre nun aller Morgen –, die zweite, goldentflammt, am Mittag – ihr gehöre nun aller Mittag –

und die dritte, mühsalmatt, im Abendfrieden – ihr gehöre nun aller Abend –, in ihr, Judith, sei ihm nachts bei blankem Sternenhimmel endlich die vierte zuteil geworden – ihr gehöre fortan alle Nacht. Er holt von der Schwelle der dritten Tür Krone, Mantel und Juwelen und legt sie Judith an. Huldigend erklärt er sie als seiner Frauen allerschönste. Langsam geht Judith den anderen Frauen durch die siebente Tür nach, die sich daraufhin schließt. Mit den Worten: »Nacht bleibt es nun ewig, immer!« verschwindet Blaubart in der inzwischen wieder eingetretenen völligen Finsternis.

Stilistische Stellung

Für die stilistische Entwicklung von Bartóks Ton-sprache waren vornehmlich zwei Einflüsse entscheidend: die Beschäftigung mit der altmagyarischen Volks- und Bauernmusik, die ihn »auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Mollsystems brachte«, und das Erlebnis der 1902 erstmals in Budapest aufgeführten Tondichtung »Also sprach Zarathustra« von Richard Strauss, die ihm den Zugang zur großen Form und zu der differenzierten Klangwelt des modernen Orchesters eröffnete. Bei seinen Frühwerken bediente sich Bartók häufig der Suitenform. In dem dramatischen Geschehen seiner Oper »Herzog Blaubarts Burg«, in welcher der Held durch ein zur Selbstaufopferung bereitendes liebendes Weib die ersehnte Erlösung findet, stellen sieben verschlossene Räume die symbolhaften Handlungselemente dar. Dementsprechend hat Bartók sieben suitenartig aneinandergereihte musikalische Szenen in eine symphonisch-dramatische Großform zusammengefaßt, die den Kern des Musikdramas bilden. Die teilweise mit impressionistischen Zügen ausgestattete Musik ist mit ihrer »schwebenden Tonalität« in der leidenschaftlich dramatischen Atmosphäre der Volksballaden verwurzelt. Darüber hinaus wirken mitbestimmend für das Klangbild die feindifferenzierte Dynamik, die sensibel auf das Bühnengeschehen bezogene Instrumentation und nicht zuletzt ein dem ungarischen Sprachrhythmus angepaßter Deklamationsstil.

Textdichtung

Die Legende von dem Ritter Blaubart ist alt. Dichterisch wird sie zum ersten Mal von dem Franzosen Charles Perrault (1628–1703) in seiner 1697 veröffentlichten Sammlung von Volks-

märchen ›Contes du temps passé, ou contes de ma Mère l'Oie‹ (Erzählungen aus vergangener Zeit oder Erzählungen meiner Mutter Gans) behandelt. Bei Perrault wird Blaubarts letzte Frau durch die rechtzeitige Ankunft ihrer zwei Brüder gerettet, die den Ritter enthaupten. Im Laufe der Zeit erfuhr die Fabel in Einzelheiten manche Veränderung. Der ungarische Schriftsteller Béla Balázs, der das Libretto für Bartók verfaßte, wurde durch Maurice Maeterlincks Bearbeitung des Stoffes angeregt (›Ariane et Barbe-Bleue‹). Er verlegte bei seiner Gestaltung der Handlung den Schwerpunkt auf die Tragik des Helden Blaubart und gab mit der Einführung des Erlösungsgedankens der Legende eine neue Deutung.

Geschichtliches

Die Geschichte des Herzogs Blaubart erschien in verschiedenen Vertonungen auf der Opernbühne: 1789 von André Ernest Modeste Grétry (Text: Jean Michel Sedaine); 1866 von Jacques Offenbach (Text: Henri Meilhac und Ludovic Halévy); 1907 von Paul Dukas (Text: nach Maurice Maeterlinck); 1920 von Emil Nikolaus von Reznicek (Text: Herbert Eulenberg). Bartóks Oper ist im Jahre 1911 entstanden. Die Partitur wurde im September vollendet. Die Uraufführung erfolgte unter der Leitung des vom Komponisten geschätzten Dirigenten Egisto Tango jedoch erst im Jahre 1918 an der Staatsoper in Budapest.

Ludwig van Beethoven

Getauft 17. Dezember 1770 in Bonn, † 26. März 1827 in Wien

Fidelio

Oper in zwei Aufzügen. Dichtung nach einer französischen Vorlage Jean Bouillys von Ferdinand Sonnleithner (1805), Stephan von Breuning (1806) und Georg Treitschke (1814).

Solisten: *Don Fernando*, Minister (Kavalierbariton, auch Baßbariton, kl. P.) – *Don Pizarro*, Gouverneur eines Staatsgefängnisses (Heldenbariton, auch Charakterbariton, gr. P.) – *Florestan*, ein Gefangener (Jugendlicher Heldentenor, auch Heldentenor gr. P.) – *Leonore*, seine Gemahlin unter dem Namen »Fidelio« (Dramatischer Sopran, gr. P.) – *Rocco*, Kerkermeister (Seriöser Baß, auch Schwerer Spielbaß, gr. P.) – *Marzelline*, seine Tochter (Lyrischer Sopran, auch Soubrette, gr. P.) – *Jaquino*, Pförtner (Spieltenor, m. P.) – 1. *Gefangener* (Tenor, kl. P.) – 2. *Gefangener* (Baß, kl. P.) – *Offizier* (Sprechrolle, kl. P.).

Chor: Wachmannschaft – Staatsgefängene – Offiziere, Volk (im Finale Nr. 16 Männerchor geteilt in Gefangene und Volk, gr. Chp.; Frauenchor, kl. Chp.).

Ort: Ein spanisches Staatsgefängnis, einige Meilen von Sevilla entfernt.

Schauplätze: Der Hof des Staatsgefängnisses mit Hauptttor und Pförtnerstube – Unterirdisches dunkles Verlies – Paradeplatz des Schlosses mit der Statue des Königs.

Zeit: Keine Zeitangabe.

Orchester: 2 Fl., Picc., 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag., 1 Kfg., 4 Hr., 2 Trp., 2 Pos. (in 1. und 2. Fassung 3 Pos.), P., Str. – Bühnenmusik: 1 Trp.

Gliederung: Ouvertüre und 16 Musiknummern, die durch gesprochene Dialoge miteinander verbunden sind.

Spieldauer: Etwa 2½ Stunden.

Handlung

Vorgeschichte: Florestan war im Begriff, die verbrecherischen Machenschaften des Gouverneurs Don Pizarro aufzudecken, dieser aber ließ ihn entführen und einsperren. Seit nunmehr zwei Jahren gilt Florestan, zu dem einzig der Kerkermeister Rocco Zugang hat, als verschollen. Florestans Frau Leonore vermutet ihren Mann in Pizarros Gewalt. Um darüber Gewißheit zu erlangen, hat Leonore – als Mann verkleidet und unter dem Decknamen »Fidelio« – das Staatsgefängnis aufgesucht, das Vertrauen Roccas gewonnen und sich als Gehilfe einstellen lassen. Auch Roccas Tochter Marzelline zeigt sich von dem vermeintlichen jungen Mann beeindruckt: Sie hat sich in Fidelio ver-

liebt und sich von dem Pförtner Jaquino abgewendet.

Zu Beginn der Handlung kommt Jaquino wieder einmal aus seiner Pförtnerstube, um Marzeline einen Heiratsantrag zu machen, und wieder einmal gibt sie ihm einen Korb. Viel lieber träumt sie von künftigem Eheglück an der Seite Fidelios. Überdies muß Jaquino zur Kenntnis nehmen, daß inzwischen auch Marzelines Vater Bereitschaft zeigt, den Ehwunsch seiner Tochter zu unterstützen. Leonores Sorge über die Gefährdung ihres Inkognitos bleibt indessen un bemerkt. Noch prekärer wird ihre Situation, als Rocco seiner Tochter tatsächlich sein Einverständnis zur Hochzeit gibt, doch nutzt Leonore die neu entstandene, quasi-familiäre Vertrautheit, um den Kerkermeister auszuhorchen. So erfährt sie, was Rocco ihr bisher verschwiegen hat: daß nämlich sein Gewissen durch die menschenunwürdigen Haftbedingungen eines seit zwei Jahren unterirdisch gefangengehaltenen geheimen Unbekannten belastet ist, dem er auf Pizarros Befehl seit einem Monat sogar die Essensration kürzen muß. Marzelines Sorge, Fidelio sei einem solchen Anblick nicht gewachsen, weist Leonore zurück. Rocco wiederum verspricht ihr, den Gouverneur um die Erlaubnis für ihren Arbeitseinsatz in den geheimen Kerkern zu bitten, während Leonore innerlich widerstrebend ihr Einverständnis zur Verlobung gibt. – Marzeline und Leonore ziehen sich zurück, als Pizarro hereintritt und sich von Rocco die Post aushändigen läßt. Aus dem Schreiben eines Informanten geht hervor, daß der Minister Don Fernando von mehreren Willkürakten des Gouverneurs erfahren hat und eine Inspektion des Gefängnisses beabsichtigt. Pizarro beschließt deshalb, Florestan aus dem Weg zu räumen. Hierbei gibt er sich im Vorgefühl des Triumphes über seinen Gegner einer solchen Emphase hin, daß sein Gebaren auf die Verwunderung der Wachmannschaft stößt. Einen der Offiziere weist er an, beim Herannahen der ministeriellen Equipe den Trompeter augenblicklich Signal blasen zu lassen, und seinem Kerkermeister Rocco bietet er Geld für den Mord an Florestan. Dieser weist Pizarros Ansinnen erschrocken zurück, erklärt sich aber bereit, ein Grab für Florestan auszuheben. – Leonore hat die Unterredung der beiden mit Unruhe verfolgt und spricht sich Mut für die Rettung ihres Mannes zu. Ungeachtet eines Streits zwischen Marzeline und Jaquino wegen der von Rocco abgesegneten Verlobung nutzt Leonore abermals ihren neuen

Status als künftiger Schwiegersohn und holt Roccas Erlaubnis ein, den Gefangenen Freigang im Festungsgarten zu gewähren. Die Häftlinge treten heraus, ohne daß Leonore ihren Mann unter ihnen ausmachen könnte. Unterdessen hat Rocco Pizarros Erlaubnis für die Heirat und für Fidelios Mithilfe in den unterirdischen Gewölben erhalten. Unverzüglich sollen sie in einer Zisterne in der Nähe des Verlieses ein Grab ausheben; allerdings ist Rocco von Pizarros Mordabsicht so verstört, daß er zwischenzeitlich sogar erwägt, die Tat zu verhindern. Leonore kann ihren Schmerz bei dem Gedanken, vielleicht dem eigenen Gatten das Grab schaufeln zu sollen, nur mit äußerster Anstrengung unterdrücken. Da eilen Marzeline und Jaquino herbei und kündigen Pizarro an, der wegen der gewährten Vergünstigung für die Gefangenen aufgebracht ist. Geschickt weiß Rocco dem Tobenden den Wind aus den Segeln zu nehmen, indem er den außerplanmäßigen Freigang der Häftlinge mit der Feier des königlichen Namenstages begründet. Pizarro ordnet daraufhin an, die Gefangenen wieder in ihre Zellen zurückzubringen, und fordert Rocco auf, im Kellergewölbe nun endlich zu tun, was ihm aufgetragen sei.

Unten im Kerker beklagt Florestan sein Schicksal. Vor allem der Gedanke an Leonore vermag ihm in seiner hoffnungslosen Lage Trost zu spenden: Als ein zu himmlischer Freiheit geleitender Engel tritt sie ihm vor sein inneres Auge, bevor er erschöpft zusammensinkt. Inzwischen sind Rocco und Leonore in das Verlies herabgestiegen. Während sie gemeinsam mit Rocco das Grab aushebt, gelangt Leonore zu der Überzeugung, daß sie den erbarmungswürdigen Gefangenen unabhängig von seiner Identität vor Pizarro zu schützen habe. Erst nach Florestans Erwachen wird für Leonore zur Gewißheit, tatsächlich ihren Mann vor sich zu haben. Noch aber verrät sie nicht, wer sie in Wahrheit ist. Rocco gibt Florestan, der dem Verdursten nahe ist, aus seinem Weinkrug zu trinken, und Leonore steckt ihm ein Stück Brot zu. Schließlich tritt Pizarro in den Kerker, insgeheim bereits auf die Ermordung seiner Mitwisser sinnend. Als Pizarro sich auf den wehrlosen Florestan stürzt, wirft sich Leonore ihm in den Weg, und mit dem Schrei »Töt' erst sein Weib!« gibt sie sich zu erkennen. Zum Äußersten entschlossen zieht sie eine Pistole, doch da erklingt das Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers meldet. Pizarro bleibt nichts anderes übrig, als mit Rocco den Kerker unver-

richteter Dinge zu verlassen, um den Minister zu empfangen. Erleichtert fallen Florestan und Leonore sich in die Arme. – Die Gefangenen und das Volk sind auf dem Paradeplatz des Schlosses zusammengeströmt und mahnen vom Minister Gerechtigkeit und Gnade an, der seinerseits im Namen des Königs eine Generalamnestie verkündet. Da führt Rocco Leonore und Florestan vor den Minister, der in dem Gefangenen seinen verschollenen Freund erkennt. Nun ist Pizarros Macht gebrochen, unter den Verwünschungen des Volkes wird der Gouverneur abgeführt. Während Marzelline sich von ihren Ehehoffnungen verabschiedet, befreit Leonore auf Bitten des Ministers Florestan von seinen Fesseln. Abschließend stimmen alle in das Lob Leonores ein.

Stilistische Stellung

Musikhistorisch läßt sich Beethovens ›Fidelio‹ dem aus Frankreich stammenden Genre der »Revolutions-« oder »Rettungsoper« zuschlagen. Allerdings greift diese Einordnung zu kurz. Denn Beethovens einzige Oper ist ein musiktheatralischer Ausnahmefall. Nirgends sonst im gesamten Opernrepertoire wurde Friedrich Schillers Forderung nach der »Schaubühne als einer moralischen Anstalt« mit solcher Konsequenz Rechnung getragen wie in ›Fidelio‹. Beethoven stellte deshalb insbesondere mit Florestan und Leonore Rollentypen auf die Bühne, die es vorher nicht gegeben hatte: Figuren, deren ethischer Antrieb die gefühlhaften Regungen veranlaßt, dominiert und absorbiert. Und in dem Kerkermeister Rocco schuf er das eindrucksvolle Porträt eines Mannes auf dem Weg zur Zivilcourage. Beethovens Konzeption eines ethischen Musiktheaters blieb also nicht in der Art eines staubtrockenen Lehrtheaters bloße Behauptung; viel mehr ging sie aus dem Geist der Musik hervor, so daß der Komponist in ›Fidelio‹ ein packendes Stück von höchster Dramatik gestaltete. Der atemberaubende Spannungsbogen dieser Oper ergibt sich aus einer schlußstrebigen Dramaturgie des »per aspera ad astra« (durch die Mühsal zu den Sternen), wie wir sie auch aus der Beethovenschen Sinfonik kennen. Hier in der Oper realisiert sich dieses teleologische Konzept in einem Dreischritt: In den Anfangsszenen erfolgt die allmähliche Abkehr vom Singspiel-Idiom, und die Musik wechselt mehr und mehr in die Sphäre des Konflikthaft-Heroischen, sobald die Auseinandersetzung mit Pizarro ins Zentrum der Handlung rückt. Diese Phase kulminiert im alles entschei-

denden Pistolen-Quartett des II. Akts, dessen Trompetensignale den Umschlag der Handlung markieren, um schließlich in ein die vorausgegangene Bühnenrealität übersteigendes Feierszenario von symbolhaftem Gepräge zu münden, das für das damalige Musiktheater völlig neu war. Der abschließende Aufhellungseffekt wird bereits in der Binnenstruktur einzelner Nummern antizipiert: etwa in der Jubel-Coda der ›Fidelio‹-Ouvertüre, dem Dur-Umschlag von Marzellines Arie, den ekstatischen Schlüssen von Leonores und Florestans Soloszenen oder im Sinne einer Pervertierung im Triumphgetöse von Pizarros martialischer Arie. Die Leitidee der Hoffnung wiederum strukturiert werkübergreifend die Partitur durch Tonartensymbolik. Denn immer wieder moduliert die Musik innerhalb der Nummern nach C-Dur, sobald der Hoffnungsgedanke zum Tragen kommt. Und schließlich wird C-Dur zur Zieltonart der Oper, wenn die Schlußnummern des II. Akts in Dominantschritten (Terzett Nr. 13 A-Dur, Quartett Nr. 14 D-Dur, Duett Nr. 15 G-Dur) dem C-Dur-Finale zusteuern. Das Übermaß an tonangebender Prägung nicht durch den Text, sondern durch die Musik macht ›Fidelio‹ zu einem Sonderfall im Operngenre, nämlich »zur Musik mit Bühnenhandlung« (Konrad Küster).

Textdichtung

Beethoven wußte wahrscheinlich nicht, daß sein auf eine französische Vorlage zurückgreifendes Libretto einen historischen Kern hatte. Der Librettist Jean-Nicolas Bouilly hat nämlich für sein Opernbuch ›Léonore ou L'Amour conjugal‹ aus autobiographischem Erleben während der Zeit der Schreckensherrschaft des Wohlfahrtsausschusses 1793/94 im revolutionären Frankreich den Plot seines Textes entwickelt. Bouillys Libretto wurde 1798 in Paris in der Vertonung von Pierre Gaveaux erfolgreich uraufgeführt. Auch Ferdinando Paërs Oper ›Leonora ossia L'amor conjugale‹ (Dresden 1804), die Beethoven gekannt hat, und Simon Mayrs von Beethoven wohl nicht rezipierter Einakter ›L'amor conjugale‹ (Padua 1805) benutzten Bouillys Text als Quelle. Leonores Deckname stammt wiederum aus Shakespeares ›Cymbeline‹, wo sich die als Mann verkleidete Imogen »Fidele« (in deutscher Übersetzung »Fidelio«) nannte.

Geschichtliches

Vier Ouvertüren, drei Fassungen: Selbst für Opernverhältnisse hat Beethovens Werk eine