

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Badisches Staatstheater Karlsruhe**

**Badisches Staatstheater Karlsruhe**

**Karlsruhe, 1933/34; mehr nicht digitalisiert**

Renaissance der Virtuosenoper

**urn:nbn:de:bsz:31-62065**

## Renaissance der Virtuosenoper

Einige Worte zu meiner Neufassung der „Lucia“ v. Hanns Heinz Wolfram

Die Oper lebt! Es gehört zu der Reaktion gegen die schwere Romantik, daß wir wieder Sinn haben für das leichte Spiel der Töne an sich, für die Blüte des Gesanges und der Melodie, ja, wenn es nötig ist, auch für die Bestrickungen der Virtuosität. Mit einer schier unübersehbaren Fülle von Opern stehen die beiden Nachfolger Rossinis: Donizetti und Bellini, in der Operngeschichte. Bellini starb zu früh, um in seiner durchaus edlen Kunst ein genügendes Erbe zu hinterlassen. Mit Donizetti steht es besser. Aber auch seinem Lebensschicksal war nicht das letzte Glück beschieden. Der Wahnsinn umfing den, der die berühmteste Wahnsinn-Arie komponiert hat. Ähnlich wie bei Rossini haben sich seine ernsteren Opern nicht so im Spielplan gehalten wie seine komischen. Sie verlangten eine besondere Einstellung des Hörers auf ihre lineare Melodie, die nur im Munde des Sängers Leben gewinnt, und sie verlangten ebenso einen Stab von Virtuosen, wie er immer nur mit dem Kunstwerk zugleich auf der Bühne erscheint, um wieder auszufterben, wenn diese Klasse Musik ihren Höhepunkt überschritten hat. Es sind hauptsächlich Frauenrollen von unsterblichem Glanz. „Die Favoritin“, „Anna Bolena“, „Lucretia Borgia“, „Linda von Chamounix“ und „Lucia von Lammermoor“. Letztere hielt sich am längsten in den Spielplänen. Weniger die Virtuosität der tragenden Frauenrolle hielt sie, als gewisse musikalische Vorzüge der Partitur und besonders die Kunst des großen Ensembles, die hier in dem Sertett zu einer ganz außerordentlichen Leistung, zu einem Höhepunkt der Oper überhaupt geführt hat.

Um Donizetti zu genießen, muß man sich von den Musikproblemen unserer Tage ganz entlasten. Man muß ihn erfühlen, nicht verstehen. Unbeschwert von symphonischen Grübeleien, geboren aus dem Gesang und den Instrumenten schwingt seine Melodie. Ob sie in der Kehle des Sängers blüht, oder ob sie sich wie ein kokettes Band durch die Begleitung zieht, sie lebt immer ganz in der Schönheit ihrer reinen Existenz, auf leichtem Fluß getrieben durch die mannigfachen Situationen des Dramas. Harmlos und lieblich geben sich die Phrasen, die schnellfüßigen Melodien auf gestoßenen Akkorden, die leidenschaftlichen Steigerungen des Gesanges, alle die volkstümlichen und zeitgemäßen Äußerungen einer Musik, aus der Verdi seine Offenbarungen sammelte.

Der Text zu Donizettis „Lucia von Lammermoor“ stammt von Salvatore Cammarano nach Walter Scotts Roman „The bride of Lammermoor“. Von dem Original hat der Dichter wenig mehr als die Namen der Hauptfiguren und einige Situationen übernommen. Hier war es die Aufgabe der Neufassung, die historischen Hintergründe der Handlung, die bei Cammarano vollkommen im Dunklen liegen, aufzuhellen. Die politische Situation in Schottland kurz vor der Thronbesteigung der Königin Annal, etwa um 1685, ist grundlegend für die Konflikte, die die Handlung dieser Oper bilden.

Bei vollständiger Beibehaltung der Musik Donizettis, die lediglich einige unbedingt notwendige Striche und Umstellungen erfahren mußte, war es trotzdem möglich, mit wenigen Streichungen und Begriffsumstellungen eine logische Fundierung in dem historischen Milieu zu geben.

Das sinnverwirrende Wechselspiel der Schauplätze (z. B. sitzen im Original die „Lammermoors“ auf „Ravenswood“, während der „Ravenswood“ auf „Wolferag“

hauft, und von Lammermoor nur die „Dorfbewohner“ und „Reisigen“ stammen) ist bis auf die Wurzel ausgemerzt worden, so daß auch hier eine straffere Klarheit an Stelle dieser an den Haaren herbeigezogenen und textlich für den Zuhörer nie klargestellten örtlichen Kompliziertheiten getreten ist.

Das erste Bild des dritten Aktes mußte seiner handlungsmäßigen Unmöglichkeit wegen völlig in Fortfall kommen, wogegen das letzte Bild eine starke Veränderung erfahren hat, von der ich annehme, daß sie nicht nur zu einem logischeren Abschluß der Handlung geführt hat, sondern auch zu einem bühenmäßig wirkungsvollen Ausklang gestaltet worden ist.

Was nun die Übersetzung von Cammaranos Dichtung an sich betrifft, so stehen wir hier vor einem typischen Falle von Übersetzer-Tätigkeit, wie sie die gesamten Meisterwerke der italienischen und französischen Oper seit einem Jahrhundert auf der deutschen Opernbühne vegetieren läßt, und die immer wieder zu Erneuerungsversuchen geführt hat, von denen besonders die Wiedergabe der italienisch komponierten Meisterwerke Mozarts in deutscher Sprache ein krasses Beispiel gibt. So sind auch die deutschen Übersetzungen von Donizettis „Lucia“ voll von Banalitäten, sprachlichen Unmöglichkeiten. Ich habe in der Neufassung alle diese Mängel, soweit dies durch die an den musikalischen Rhythmus gebundene Sprache möglich war, auszumerzen versucht, habe aber auch an den wenigen Stellen, an denen die deutsche Übersetzung eine gute, sinngemäße Übertragung bot, den alten Text beibehalten.

## Donizettis Amnachtung und Tod

(Zur Uraufführung der Neufassung „Lucia“)

Nachdem Donizetti seine letztes Werk, „Caterina Cornaro“, in Neapel vollendet hatte, begab er sich 1844 auf eine Reise nach Wien, die der Anfang seines Endes werden sollte. Mit dieser Reise sehen wir seinen Glückstern verblassen. Aus den höchsten Höhen des Erfolges, die zu beschreiten nur wenig Sterblichen vergönnt ist, sehen wir ihn in die tiefste, bemitleidenswerteste Nacht zurücksinken. Von Wien aus begibt er sich nach Paris, das ihm so lange Jahre zweite Heimat gewesen war, und hier, wo er sich Heilung erhofft, schreitet die Krankheit immer mehr und mehr vorwärts. Hier in Paris, mit den Vorarbeiten zu einer neuen Oper begriffen, offenbart sich deutlich das Rückenmarksleiden, dem er schließlich erliegen soll. Die Krankheit bricht mit solcher Kraft und Plötzlichkeit hervor, daß seine Freunde sowie die geschicktesten Ärzte von Paris erkennen, daß hier alle menschliche Hilfe vergebens ist. Jede geistige Anstrengung und Beschäftigung wird ihm strengstens untersagt.

Was blieb nun übrig von dem regen Geist, der gewohnt war, der Welt des Scheins alljährlich drei bis vier Opernwerke zu schenken? — Für die schaffende Welt hatte Donizetti, der gefeierte Meister der italienischen Virtuosenoper, aufgehört zu existieren.

Fast allabendlich gingen an den großen Theatern der Weltstädte Paris, London, Rom, Berlin, Neapel und Wien seine populären Opern über die weltbedeutenden Bretter, überall wurden die Kuppeln der großen Konzerthallen erfüllt von seinen Klängen, überall jubelte die Masse den mitreißenden Melodien zu, den Melodien aus der „Favoritin“, der „Anna Bolena“, der „Lucretia Borgia“, der „Lucia di Lammermoor“ und der „Fille du regiment“, Klänge, die jedermann kannte, mitsingen konnte, kurz, Melodien, die sich im weitesten Sinne die Welt erobert hatten. Und zu gleicher Zeit saß der