



1898 DON



GAETANO DONIZETTI  
**VIVA LA MAMMA**  
SITTEN UND UNSITTEN DES THEATERS



117

**M**eine sehr verehrten Damen und – Herren! Sie werden im Laufe des heutigen Abends noch mehrfach auf diese Weise angesprochen werden, in der ich mich hier ganz persönlich an Sie wende, die Sie heute Abend dieses hiesige Theater besuchen, um die Aufführung unserer Oper zu erleben. Ihr ursprünglicher Titel heißt: »Le convenienze e le inconvenienze teatrali«, was man im Stile der Zeit pathetisch – augenzwinkernd „Freud und Leid unterm Theater“ frei übersetzen würde.

Solange es Theater gibt, gibt es Theaterbetrieb, und solange besteht auch der gern geübte Brauch dieses Betriebes „Leid in Freud“ umzudrehen, ihm also einen Spiegel vorzuhalten, aus dem er sich selbst gelegentlich unter Tränen anlächeln, sich aber auch schallend auslachen kann.

Diese Übung stellt ein wichtiges Ventil dar: solange nämlich die Theaterleute über ihre Nöte, Schwierigkeiten und Pannen selbst lachen können, solange werden sie gesund bleiben, an „Leib und Seele“ (um im Stile des „Freud und Leid“ zu bleiben) und nicht in tierisch-ernstem Ehrgeiz verkrampfen. Anstelle einer Analyse des Stückes, gebe ich Ihnen, meine sehr verehrten Damen und – Herren, den aufschlußreichen und bedeutungsschweren Hinweis: Kein Kommentar.

Die These, daß die Kinder gesund sind, solange sie spielen, sich streiten, vertragen und – lachen, sei unser Alibi – oder in der Umkehrung das Beweismittel für die Jugend, die ewige, des Theaters.

Damit das ganze Ereignis nicht zu unpersönlich in einem „fernen Italien vor langer Zeit“ stattfindet, habe ich einen Dreh gefunden – verzeihen Sie die saloppe Wendung, aber es ist nichts weiter als ein Dreh –, der es ermöglicht, die Handlung präzise auf den heutigen Abend und genau in dieses Theater zu verlegen.

Mehr darüber zu sagen, hieße: die Pointe verpatzen. Und das zum Beispiel ist am Theater fast strafbar. Deshalb, meine sehr verehrten Damen und – Herren, nur noch: viel Vergnügen an unseren Schwierigkeiten.

Ihr Ernst Poettgen



# DAS THEATER NACH DER MODE

oder sichere und leichte Methode, italienische Opern nach  
modernem Gebrauch gut zu verfertigen und aufzuführen,

worin  
nützliche und  
notwendige Anweisun-  
gen gegeben werden für Text-  
dichter, Komponisten, für Sänger jeglichen  
Geschlechts, männlich oder weiblich, für Theater-  
direktoren, Instrumentisten, Theatermaschinenisten und -maler,  
für komische Rollen, Schneider, Pagen, Statisten,  
Souffleure, Kopisten, Gönner und *Mütter*  
von Gesangskünstlerinnen, und  
andere zum Theater  
gehörige Per-  
sonen.

Gewidmet vom Urheber des Buches dessen Verfasser.



Gedruckt in den Borghi von Belisania durch Aldiviva Licante,  
beim Schild zum Bären in der Barke. Zu kaufen in der Korallen-  
straße am Tor des Rolandpalasts. Auch wird man alle Jahre einen  
Neudruck mit frischen Zusätzen veranstalten.



**D**er Urheber des Buches an dessen Verfasser. Euch, mein viellieber Verfasser des vorliegenden Büchleins, sei dies mein kleines Buch geweiht! Denn wenn ich Euch zu Gefallen und zu Eurer Zerstreuung nach langweiligen Geschäften eine so vergnügliche Schrift in recht alltäglichen Ausdrücken – damit man sie auch leicht verstehe – gefertigt habe, so ist es billig, daß ich sie Euch gleichermaßen zueigne. Ist sie doch schon Euer Eigentum, wenn sie als das meinige ans Licht kommt! Doch will ich mir auch schmeicheln, daß das vorliegende Werkchen niemandem, der mit dem Theater zu schaffen hat, unwillkommen oder von geringem Nutzen sein wird, denn es sind darin viele der bemerkenswertesten Dinge zusammengetragen, die zum vollen Erfolg in der modernen Theaterwelt von großer Bedeutung sind. Wenn dennoch gegen mich böswillige Lästermäuler sich rühren sollten, so hoff' ich im Vertrauen auf Euch allein, Ihr werdet die besten Grün-

de bei der Hand haben, um sie zu bekehren und zu besänftigen. Die Wahrheit zu sagen: ich weiß sehr wohl, daß viele, die ein Wespennest nicht gern gestört sehen, meine Bemühung als unnützlich und eitel tadeln werden. Bei andern wieder werd' ich in den Geruch eines Verächters modernen Könnens geraten. Wir aber werden dabei ein wechselseitiges Behagen fühlen, wenn wir bemerken, wie gewisse Leute Gift und Galle speien werden, weil sie glauben, ich hätte mich ausdrücklich ihretwegen zum Schreiben hingesezt, und Euer Lachen gelte gerade ihnen, obwohl sie nur an dem allgemeinen Zeitfehler teilnehmen. Indessen, mein von mir unzertrennlicher Freund, empfanget mit Gunst dies mein Geschenk als Gabe von jemand, der ohne Euch nicht leben kann, und bleibt gesund, wenn Ihr nicht auch mich krank sehen wollt. Mit Gott.

**T**extdichter. Vor allem darf der moderne Operndichter die alten lateinischen oder griechischen Autoren weder gelesen haben, noch jemals lesen. Denn auch die alten Griechen oder Lateiner haben niemals die modernen gelesen.

Ebensowenig darf er irgendwelche Kenntnis des italienischen Metrums und Verses verraten. Er habe höchstens läuten hören, daß man den Vers aus sieben oder elf Silben bilde. Diese Regel genügt, daß er je nach Laune auch Verse von drei, fünf, neun, dreizehn und auch fünfzehn Silben verfertigen kann.

Bevor der moderne Operndichter sich ans Werk macht, verlange er vom Theaterdirektor eine genaue Liste der Anzahl und Beschaffenheit der Szenenbilder, die der Direktor wünscht. Diese Dekorationen bringt er allesamt in seinem Drama unter. Dabei muß er acht haben, ob darin Ausstattungsszenen, wie Opferungen, Prunkmähler, Himmelserscheinungen oder andere Schau-

stücke vorkommen. Dann heißt es nämlich mit den Maschinenten sich ins Benehmen setzen und erkunden, mit wieviel Dialogen, Monologen und Arien er die vorausgehenden Szenen in die Länge strecken müsse, damit sie alles mit Bequemlichkeit vorbereiten können. Daß dabei das Drama aus allen Fugen fährt und das Publikum sich ohne Not zu Tode langweilt, macht nichts.

Er schreibe die ganze Oper, ohne einen bestimmten Plan ihrer Handlung im Kopf zu haben, vielmehr verfertige er sie Vers für Vers. Denn wenn das Publikum nie zum Verständnis des Gangs der Handlung gelangt, bleibt seine Aufmerksamkeit bis zum Schluß gespannt. Vor allem Sorge der wackere moderne Textdichter dafür, daß recht oft sämtliche Personen des Stücks auf der Bühne stehen – weiß man auch nicht, warum. Sie können dann, eine nach der andern, die übliche Canzonetta singen und abgehen.

Um die Fähigkeiten der ausfüh-

renden Künstler kümmerge sich der Dichter nicht, jedoch sehr darum, ob der Direktor mit einem trefflichen Bären, einem guten Löwen, einer tüchtigen Nachtigall, mit guten Blitzen, Erdbeben, Gewittern usw. versehen ist.

Am Ende der Oper bringe er eine Prachtszene mit unerhörter Ausstattung an, damit das Publikum nicht nach dem ersten oder zweiten Akt davonläuft. Den Beschluß mache der unvermeidliche Chor zum Preis der Sonne, des Mondes oder des Theaterdirektors.

Bei der Widmung des Textbuches an einen Herrn von hohem Rang sehe er darauf, daß dieser Herr mehr reich an Geld denn an Geistesbildung sei.

In der Inhaltsangabe seines Dramas ergehe er sich in einer langen Abhandlung über die Vorschriften der Tragödie und der Kunst der Dichtung, mit Belegen aus Sophokles, Euripides, Aristoteles und Horaz. Zum Schluß aber mache er den Zusatz: der Poet der Jetztzeit sei gezwungen, sich von jeder guten

Regel loszusagen, um den Geschmack des verderbten Jahrhunderts zu treffen, und der Ungebundenheit des Theaters, dem Eigenwillen des Komponisten, der Unverfrorenheit der Sänger und der Artigkeit des Theaterbären und der Statisten genuzutun.

Immerhin darf er die unvermeidliche Erklärung der drei Hauptsachen jeden Dramas nicht vergessen: Ort, Zeit und Handlung. Als Ort bezeichne er: dies oder das Theater. Als Zeit: von zwei Uhr bis sechs Uhr nachts. Als Handlung: den Bankerott des Theaterdirektors.

Die schmückenden Ereignisse der Oper sind Kerker, Gift und Dolch, Briefe, Bären- und Auerochsenjagden, Erdbeben, Gewitter, Opferungen, Abrechnungen und Wahnsinnsszenen. Denn derartige unvermutete Vorfälle erschüttern das Publikum ungemein. Wenn sich obendrein noch eine Szene anbringen ließe, in der einige Personen sich in einem Hain oder Garten auf Ruhebänken teils

niederlassen, teils in Schlaf fallen, indessen man ihnen nach dem Leben trachtet – sie wachen aber rechtzeitig wieder auf: so wäre das etwas Nagelneues auf der italienischen Opernbühne und der Gipfelpunkt erstaunlicher Erfindung.

Auf die Sprache des Dramas verwende der moderne Operndichter keine große Mühe, denn er bedenke, daß er von einer Volksmenge angehört und verstanden werden soll. Ja, um es noch eingänglicher zu machen, lasse er die gebräuchlichen Artikel weg, wende die ungebrauchlichen langen Perioden an und sprudele von schmückenden Beiwörtern über, wenn er einen Rezitativ- oder Canzonettenvers zustande bringen soll.

Er sei ferner mit einer großen Menge alter Operntextbücher versehen, denen er seinen Stoff und die Szenenführung entnimmt, ohne mehr daran zu ändern, als die Versifizierung und den oder jenen Personennamen. Das gleiche Verfahren gilt

für die Übersetzung von Dramen aus dem Französischen, für die Umschreibung von Stücken aus Prosa in Versdramen, von Tragödien in Komödien. Je nach dem Bedürfnis des Theaterdirektors fügt man dabei Personen hinzu oder läßt welche weg.

Unter keinen Umständen lasse er einen Sänger ohne die übliche Arie von der Szene abgehen, ganz besonders, wenn sich's im Gang der Handlung trifft, daß dieser seinen Todesgang antritt, Selbstmord begeht oder Gift trinkt.

Der gute Operndichter der Jetztzeit hüte sich ängstlich, von Musik etwas zu verstehen. Denn dies Verständnis war ja nach Strabo, Plinius und Plutarch, die den Dichter vom Musiker und den Musiker vom Dichter nicht zu scheiden wußten – Amphion, Philamon, Demodokus und Terpander waren solche Dichtermusiker – den antiken Dichtern eigen.

Ehe die Oper in Szene geht, hat der Dichter die Sänger, die Musik, den Theaterdirektor, das

Orchester und die Statisten zu loben. Findet dann aber die Oper keine günstige Aufnahme, so fahre er gegen die Darsteller los, „sie hätten sein Werk nicht seinen Absichten gemäß in Erscheinung treten lassen, weil sie an nichts dächten, als an ihre Gurgeleien“; gegen den Komponisten, „er habe die dramatische Gewalt der Szenen nicht erfaßt, weil er sich bloß um seine Arien gekümmert habe“; gegen den Direktor, „er habe in seiner ausgesuchten Knauserei die Oper mit zu wenig Glanz inszeniert“; gegen das Orchester und die Statisten, „sie seien jeden Abend besoffen“.

Auf den Proben mache er niemals seine Absichten einem der Darsteller klar, in der weisen Erwägung, daß die Sänger alles doch machen wollen, wie es ihnen paßt.

Hat irgendeine Rolle, weil es die Handlung so mit sich bringt, nicht genug Beschäftigung, so verlängere er sie augenblicklich auf Verlangen, sei es des Sängers selber, sei es dessen Beschüt-

zers. Denn er muß immer ein paar hundert Arien auf Vorrat haben, um Änderungen und Zusätze machen zu können.

Befinden sich in seinem Stück Gatte und Gattin im Kerker, und die eine Hälfte des Ehepaars muß sterben, so muß er unbedingt die andere am Leben erhalten, damit sie eine Arie singen kann und zwar eine fröhlichen Charakters. Denn auf diese Art vergißt das Publikum seinen Gram und merkt, daß die ganze Geschichte doch nur Spaß ist.

Haben zwei Personen eine Liebeszene oder verabreden sie eine Verschwörung oder Falle, so müssen sie das immer in Gegenwart der Pagen und der Statisten tun.

In königlichen Palastsälen lasse er Tänze von Gärtnern, dagegen in Hainen solche von Hofleuten aufführen; und richte es so ein, daß ein bestimmter Nationaltanz sowohl in einem Saal, wie in einem Hof, in Persien oder in Ägypten statthaben kann.

Sollten die Versmaße der Arien

dem Komponisten nicht gefallen, so ändere er sie auf der Stelle. Auch bringe er in den Arien ganz nach Wunsch des Komponisten an: Winde, Stürme, Nebel, Föhnwinde, Nordostwinde und Nordwinde.

Ein großer Teil der Arien muß so lang sein, daß man in der Mitte sich des Anfangs nicht mehr entsinnen kann.

Der Dichter verlange vom Theaterdirektor eine Loge, deren eine Hälfte er viele Monate vor der Aufführung der Oper vermietet; ferner Plätze für alle ersten Aufführungen. Die andere Hälfte der Loge fülle er mit Masken, die er durch den „Eintritt“ ohne Bezahlung hindurchschmuggelt.

Der Primadonna mache er häufige Besuche, da für gewöhnlich von ihr der gute oder schlechte Erfolg der Oper abhängt. Nach ihrem Sinn drechsle er sein Werk, indem er an ihrer Rolle, oder der des Bären, oder anderer Personen Zusätze macht oder Striche anbringt. Wohl hüten aber wird er sich, sie in den Gang der Handlung seines

Stückes einzuweihen, denn die moderne große Sängerin darf davon keine Ahnung haben. Dagegen informiere er so geheim als möglich davon ihre Frau Mutter, ihren Vater, Bruder oder Gönner.

Dem Orchester, den Theater-schneidern, dem Bären, den Pagen und Statisten mache er Komplimente und lege allen seine Oper ans Herz.

**O**pernkomponisten. Der moderne Opernkomp-onist darf nicht die geringste Kunde von den Regeln des guten Satzes besitzen; ausgenommen ein wenig allgemeine praktische Vorbildung.

Keinen Begriff habe er von den musikalischen Zahlenverhältnissen, von der trefflichen Wirkung der Gegenbewegung, von der fehlerhaften Beziehung des Tritonus und der großen Hexachorde. Keine Ahnung von der Art und Anzahl der Tonarten oder Töne, keine von den Gesetzen ihrer Teilung und von der Eigenart einer jeden. Seine Wissenschaft davon expliziere

er folgendermaßen: es gibt nur zwei Tonarten, Dur und Moll: nämlich Dur mit der großen und Moll mit der kleinen Terz. Was die Alten unter großen und kleinen Tönen verstanden, das ist ihm ganz eigentlich gleichgültig.

Um auf das Verhältnis des modernen Komponisten zur Opernbühne zu kommen: er habe nicht das geringste Verständnis für die Dichtkunst und kein Gefühl für eine sinnvolle Diktion – keines für die Behandlung von langen oder kurzen Silben, keines für die Wirkungen der Bühne. Desgleichen sei ihm die Eigenart der Streich- oder Blasinstrumente ein Buch mit sieben Siegeln, wenn er Klavierspieler ist; versteht er sich aber auf das Spiel der Streichinstrumente, so sei ihm das Klavier – vollkommen gleichgültig. Denn er darf überzeugt sein, er könne recht gut nach modernem Geschmack komponieren ohne die geringste Vertrautheit mit dem Klavier.

Bevor er dem Dichter das Operntextbuch abnimmt,

schreibe er ihm die Metren und die Verszahl der Arien vor und ersuche ihn außerdem, die Kopiaturschrift der Textbücher möge deutlich geschrieben ausfallen, und man solle die Punkte, Kommata und Fragezeichen nirgends vergessen; obwohl er dann bei der Komposition weder auf Punkte, noch auf Fragezeichen, noch auf Kommata Rücksicht nimmt.

Ehe er Hand an die Oper legt, besuche er alle Sängerinnen und erbiere sich ihnen zu allen Gefälligkeiten nach ihrem Geschmack: z. B. zu Arien ohne Baßbegleitung, zu Furlanetten und Rigaudons, alles im Unisono mit den Violinen, dem Bären und dem Chor.

Er hüte sich ängstlich, das Textbuch ganz zu lesen, um sich nicht abzulenken, sondern komponiere es einen Vers nach dem andern. Für die Arien bediene er sich dabei der Tongedanken, die er unterm Jahr auf Vorrat gelegt hat: der Dichter muß ihm also sogleich sämtliche Arientexte ändern. Wenn der neue Text für die Arien mit

der Komposition nicht harmoniert – was fast immer der Fall ist – so plage er den Dichter von neuem so lange, bis er völlig befriedigt ist.

Sämtliche Arien versehe er mit Instrumentalbegleitung und verwende viel Sorgfalt darauf, daß jede Instrumentalstimme mit Noten oder Figuren des nämlichen Zeitwerts, etwa in Achteln, Sechzehnteln oder Zwei- und dreißigsteln fortschreite. Denn eine gute Kompositionsart nach modernem Schick verlangt viel mehr Spektakel als Tonschönheit, die ja hauptsächlich auf den verschiedenen Wert der Tonfiguren sich gründet, auf das Wechselspiel gebundener und akzentuierter Noten.

Erachte ferner darauf, daß seine Arien, eine um die andere, bis zum Ende der Oper abwechselnd lebhaft oder pathetisch sind, ohne irgendwelche Rücksicht auf den Sinn des Textes, auf den Charakter der Tonart und auf die Forderungen der Handlung. Kommen in den Arien Hauptwörter vor, z.B.:

padre, impero, amore, arena, regno, bestà, sena, core, usw. usw. no, senza, già und andere Umstandswörter, so wählt sie der moderne Komponist als Träger von recht langen Koloraturen, z. B.: paaaaa . . . impeeee . . . amoooo . . . arceee . . . reeee . . . bestàaaa . . . senaaaa . . . cooooo . . . usw. nooooo . . . seeeen . . . giàaaaa . . . usw. Und das, um vom alten Gebrauch abzuweichen, der Koloraturen auf Haupt- und Umstandswörtern scheute, vielmehr sie einzig auf Wörtern anbrachte, die einen Affekt oder eine Bewegung bezeichnen, wie Schmerz, Leid, Gesang, fliegen, stürzen und dergleichen.

Als Einleitung für alle Arien dienen Ritornelle von übermäßiger Länge, mit Streichern im Einklang, gewöhnlich in Sechzehntel- oder Zwei- und dreißigstel-Bewegung. Man lasse sie zur Hälfte piano spielen, um ihnen den Reiz der Neuheit und Kurzweiligkeit zu verleihen, und nehme in acht, daß mit besagten Ritornellen die folgenden Arien nicht das geringste zu

schaffen haben. Kommt der Sänger bei der Kadenz an, so lasse der Kapellmeister das ganze Orchester ruhen und überlasse dem Virtuosen oder der Virtuosa das Gutdünken, sich zu verweilen, solange es ihnen paßt.

Über Duetten und Chören verleihe er nicht viel Schweiß und Sorge dafür, daß sie auch aus dem Textbuch verschwinden.

Im übrigen lasse sich der moderne Komponist vernehmen, „er komponiere Werke in galanter Manier und sehr vielen Verstößen nur dem Publikum zu Gefallen.“ Auf diese Art schiebt er die Schuld dem schlechten Geschmack des Publikums in die Schuhe, das wirklich an schlechten Werken manchmal Gefallen findet, weil man ihm eben das Gute nicht bietet.

Den Theaterdirektor bediene er sehr billig; denn er muß Rücksicht nehmen auf die vielen tausend Taler, die dem Direktor die großen Opernsänger kosten.

Das Zeitmaß der Arien be-

schleunige und verlangsame er ganz nach der Eingebung der Sänger und schlucke jede ihrer Unarten hinunter; denn er sage sich, daß seine eigene Ehre, sein Ansehen und Vorteil in ihrer Hand liegt. Daher ändere er auch gegebenenfalls die Arien, Rezitative, Erhöhungen, Erniedrigungen und Auflösungen nach ihrem Wunsch.

Alle Canzonetten müssen aus den gleichen Bestandteilen zusammengebraut sein, nämlich ellenlangen Koloraturen, Synkopen, Halbtonschritten, verrenkten Betonungen und sinnlosen Wortwiederholungen: z. B. amore – amore, impero – impero, Europa – Europa, furori – furori, orgoglio – orgoglio usf.

Gleichermaßen reiße der moderne Meister den Sinn oder Verstand des Textes auseinander, besonders in den Arien, indem er den Sänger den ersten Vers der Arie – obwohl er für sich allein gar keinen Sinn gibt – singen läßt und dann ein langes Ritornell der Violinen und Violen einschleibt.

Sollte der moderne Meister einer Sängerin in seiner Oper Gesangsunterricht erteilen, so lege er ihr eine recht schlechte Aussprache dringend ans Herz. Zu diesem Zweck bringe er ihr eine Menge Koloraturen in Akkordbrechungen und Läufe bei, damit man kein Wort verstehe und infolgedessen die Musik in vollem Glanze leuchte und besser eingehe.

Das Publikum kitzele er mit Arien, die eine Begleitung von gezupften und gedämpften Instrumenten, von Trumscheiten und Becken haben.

Außer seinem Honorar verlange der moderne Komponist vom Theaterdirektor einen Dichter geschenkt, dessen er sich nach Gefallen bedienen kann. Hat er seine Oper fertig, so führe er sie unverzüglich Freunden vor, die nichts verstehen. Nach ihrer Meinung modelt er dann Ritornelle, Koloraturen, Vorschläge, enharmonische Erhöhungen und chromatische Erniedrigungen um.

Wenn irgendeine Arie den Sän-

gerinnen oder deren Gönnern nicht gefallen sollte, so sage er, sie wirke nur auf dem Theater mit Orchesterbegleitung, im Kostüm, bei Beleuchtung und mit Statisten.

Der Kapellmeister Sorge dafür, daß die besten Arien immer auf die Primadonna fallen, und sollte sich die Notwendigkeit ergeben, die Oper zu kürzen, so lasse er nie zu, daß man Arien und Ritornelle streiche, sondern eher ganze Szenen mit Rezitativen, dem Bären und dem Erdbeben.

Wenn die zweite Sängerin sich beklagt, sie habe in ihrer Rolle weniger Noten als die Primadonna, so versuche er sie zu beschwichtigen, indem er durch Koloraturen in den Arien, durch Verzierungen und galante Passagen ausgleicht, was an Zahl abgeht.

Der moderne Kapellmeister eigne sich alte, in anderen Ländern komponierte Arien an, mache aber tiefe Bücklinge vor den Gönnern der Sängerinnen, vor Musikdilettanten, Stuhlvermietern, Statisten und Theater-

arbeitern, denen er sich allen bestens empfehle.

Muß er Canzonetten auswechseln, so wechsele er niemals bessere ein; und findet die oder jene Arietta keinen Anklang, so sage er, sie sein ein Meisterwerk, werde aber von den Sängern mißhandelt und sei dem Publikum zu hoch. Auch vergesse er nicht, in den Arien ohne Baß die Lichter an seinem Cembalo auszulöschen, um sich nicht den Kopf zu erhitzen. Bei den Rezitativen zünde er sie wieder an.

Für alle Sängerinnen seiner Oper habe der moderne Komponist die zarteste Aufmerksamkeit übrig. Er verehere ihnen alte, ihrem Stimmumfang entsprechend transponierte Kantaten und versichere einer jeden, daß die Oper mit ihrer Kunst stehe oder falle. Das nämliche sage er jedem Sänger, jedem Orchestermusiker, jedem Statisten, dem Theaterbären und Erdbeben.

Alle modernen Kapellmeister lassen unter die Liste der Darsteller folgende Bemerkung

drucken: Die Musikist von dem zu allen Zeiten erzberühmten Herrn N. N., Kapellmeister, Konzertmeister, Kammermusikmeister, Tanzmeister und Fechtmeister.

**S**änger. Der moderne Gesangskünstler darf niemals Gesangsübungen gemacht haben, noch jemals welche machen, um nicht Gefahr zu laufen, den Ton halten, richtig einsetzen und das Zeitmaß halten zu können. Denn solche Dinge entsprechen ganz und gar nicht den modernen Gepflogenheiten.

Nicht sehr notwendig ist es, daß der Gesangskünstler lesen oder schreiben kann, daß er die Vokale gut hervorbringt und die einfachen oder Doppelkonsonanten richtig ausspricht, daß er den Sinn des Textes versteht. Wohl aber, daß er Sinn, Buchstaben und Silben durcheinanderwirft, um galante Passagen, Triller, Vorschläge und endlose Kadenzen anzubringen.

Der Gesangskünstler soll stets

nur erste Rollen annehmen. Mit dem Theaterdirektor mache er aus, daß in seinem Kontrakt ein Honorar steht, das um ein Drittel höher ist als das wirklich vereinbarte; – das sei er seinem Ruf schuldig.

Kann er sich die Gewohnheit zulegen, zu sagen, „er sei nicht bei Stimme, sei ganz aus der Übung, er habe einen schrecklichen Schnupfen, Kopfweh, Zahnweh, Leibweh“, so erweist er sich als ein guter moderner Gesangskünstler.

Stets beklage er sich über seine Rolle, indem er behauptet: „daß die Handlung nicht auf ihn zugeschnitten sei, und daß die Arien ihm nicht lägen.“

Auf den Proben singe er nur mit halber Stimme und schlage das Tempo in den Arien immer nach seinem Belieben an. In den Proben auf der Bühne stehe er meist da: die eine Hand in der Westenöffnung, die andere in der Tasche, und lege vor allem Wert darauf, daß man bei seinen *Messe di voce* keine Silbe versteht.

Sein Hut sei auf seinem Kopf

angewachsen, auch wenn er mit einer Person von Gewicht ins Gespräch kommt: denn er muß sich vor Erkältung hüten. Grüßt er jemand, so neige er niemals den Kopf, da er sich erinnert, daß er Fürsten, Könige und Kaiser vorzustellen hat.

In den Vorstellungen singe er mit halbgeschlossenem Mund und mit zusammengepreßten Schneidezähnen; kurz, er tue alles mögliche, daß man auch nicht ein Wort von dem, was er sagt, versteht. In den Rezitativen beobachte er die Regel, weder nach Sätzen noch nach Halbsätzen eine kleine Pause zu machen. Richtet in den Dialogen sein Partner, wie es der Gang der Handlung verlangt, das Wort an ihn oder hat dieser eine Arie zu singen, so grüße er unterdessen die Masken in den Logen und lächele dem Orchester oder den Statisten zu, damit das Publikum deutlich merkt, daß er der Herr Alipio Forconi, der berühmte Kastrat ist, und nicht der Prinz Zoroaster, den er darstellt.

Während man das Vorspiel zu

seiner Arie spielt, spaziere der Gesangskünstler in den Hintergrund der Bühne, nehme eine Prise Schnupftabak und teile seinen Freunden mit, er sei heute erkältet und schlecht bei Stimme. Singt er dann seine Arie, so sei sein Hauptaugenmerk, daß er bei der Kadenz sich so lange verweilen kann als ihm beliebt: dann schwelge er nach Herzenslust in Koloraturen und modischen Verzierungen. Unterdessen verlasse der Kapellmeister mit den Händen die Tasten des Klaviers und nehme eine Prise, in Erwartung, bis der Sänger gemächlich fertig wird. Der Sänger soll bei dieser Gelegenheit auch mehrmals Atem holen, bevor er mit einem Triller schließt. Diesen bestrebe er sich von Anfang an so schnell als möglich zu schlagen, ohne ihn durch eine *Messa di voce* vorzubereiten, und suche sich für ihn nach Möglichkeit die höchsten Töne heraus. Sein Spiel richte er ganz nach Laune ein. Denn da der moderne Gesangskünstler den Sinn des Textes nicht im geringsten

zu verstehen braucht, so braucht er sich auch an keine Haltung oder Bewegung zu binden und tritt immer da ein, wo die *Primadonna* eintritt, oder in der Richtung der Sängerloge.

Sollte der große Sänger die Rolle eines Gefangenen oder eines Sklaven darzustellen haben, so muß er wohl gepudert, in juwelenbesetzten Kleidern, mit sehr hohem Helmschmuck, mit Schwert und hübsch langen und schimmernden Ketten erscheinen. Er klirre und rasselte mit ihnen recht häufig, um das Publikum zum Mitleid zu bewegen.

Er suche die Protektion irgend einer hohen Person, um sich auf dem Textbuch als Hof-, Kammer- oder Landvirtuos dieses Herrn titulieren zu können.

Erscheint der Theaterdirektor nicht recht zahlungsfähig, so verlange der moderne Sänger eine Bürgschaft und die [sofortige] Bezahlung der Reise- und Aufenthaltskosten. Glückt ihm das nicht, so wird er dessen unbeschadet singen und sich an Eintrittskarten, Logenvermie-

tung, an Vertröstungen und Bücklingen schadlos halten.

Spielt der große Sänger für gewöhnlich weibliche Rollen, so trage er auf dem Leibchen stets ein Büchschchen mit Schönheitspflästerchen, roter Schminke und einem Spiegelchen und rasiere sich zweimal am Tage.

Der moderne Gesangskünstler verlange ein sehr erhebliches Honorar mit Rücksicht darauf, daß er sich [nicht bloß im Karneval, sondern] das ganze Jahr hindurch als Hauptmann oder General samt seinem Heer, als Fürst, König oder Kaiser mit Hofstaat, Ministern, Geheimschreibern und Räten standesgemäß erhalten muß. Die Handschuhe, Stiefel und Strümpfe, die ihm in der Oper gestellt werden, schenke er großmütig dem Diener, den er bei sich hat, ganz besonders, wenn er ein bißchen mit ihm verwandt ist.

Ist der Gesangskünstler Tenorist oder Bassist, so gelten alle die oben aufgezählten Anweisungen auch für ihn; nur mit dem Zusatz, daß der Bassist in seinem Gesang mit dem Tenor

in Intervallen und Tönen der höchsten Lage wetteifern soll, während der Tenorist so tief als möglich in die Baßlage heruntersteige, jedoch mit Hilfe des Falsetts auch bis zur Höhe der Altstimme hinaufklimme – einerlei, ob er dadurch Nasen- und Gaumentöne erzeugt.

Da Tenoristen und Bassisten sich meist aufs Komponieren verstehen, so sollen sie sich in alten [nicht ausdrücklich für den Karneval neu komponierten] Opern die Arien selber machen, auch auf der Bühne mit der Hand oder dem Fuß den Takt dazu schlagen.

Wird der moderne Gesangskünstler bei einem Zweikampf [auf der Bühne] am Arm verwundet, so verwende er den verwundeten Arm so gut wie den gesunden für seine Gesten. Muß er Gift trinken, so singe er seine Arie mit dem Becher in der Hand und schwenke ihn hin und her, denn er ist leer.

Er verfüge über ein paar ihm besonders eigene Gesten, sei es mit der Hand, dem Knie oder dem Fuß, und bediene sich ihrer

abwechselnd nacheinander während der ganzen Oper bis zum Schluß.

Vergreift er sich in einer Arie mehr als einmal und findet keinen Beifall, so erkläre er, „das sei keine Arie fürs Theater; das könne man nicht singen“, und verlange, daß man sie durch eine andere ersetze, mit der Begründung: auf dem Theater trügen die Sänger ihre Haut zu Markt und nicht der Komponist.

Allen Sängerinnen und deren Gönnern mache er den Hof und trage sich mit der sicheren Hoffnung, daß sein Können und seine bekannte musterhafte Bescheidenheit ihm Grafen-, Marquis- und Rittertitel eintragen werde.

**S**ängerinnen. Die moderne Gesangskünstlerin muß vor allem die Bretter zum erstenmal betreten, bevor sie die Schwelle ihres dreizehnten Lebensjahrs berührt. In diesem Alter braucht es mit ihrer Lesekunst noch nicht besonders zu stehen: das ist für die erfolgrei-

chen Gesangskünstlerinnen auch nicht notwendig. Aus diesem Grunde muß sie ein paar alte Opernarien, Menuette und Kantaten gut im Gedächtnis haben, die sie, so oft sie sich hören läßt, immer wieder produziere. Gesangsübungen habe sie nie gemacht und mache auch keine, um sich nicht das gefährliche Können zu erwerben, vor dem wir oben den modernen Gesangskünstler gewarnt haben.

Erhält sie von einem Theaterdirektor auf brieflichem Wege einen Antrag zum Auftreten, so lasse sie ein wenig Zeit verstreichen, ehe sie antwortet. In ihren ersten Erwidierungen bedeute sie ihm dann: so rasch könne sie sich nicht entschließen, da sie noch andere Anträge habe – obwohl das nicht wahr ist –. Sagt sie dann zu, so beanspruche sie immer die Hauptrolle.

Glückt ihr das aber nicht, so verpflichte sie sich dessen ungeachtet für die zweite, dritte und auch noch für die vierte Rolle und schließe nach dem Vorbild des Gesangskünstlers einen

Vertrag, der sich auf dem Papier recht vorteilhaft ausnimmt. Hat sie einen Onkel, Bruder, Vater, Ehemann, der Orchestermusiker, Sänger, Tänzer oder Komponist ist, so stelle sie die Bedingung, daß man auch ihn beschäftige.

Sie verlange, daß man ihr so rasch als möglich ihre Rolle zuschicke, die sie sich dann vom Maestro Crica, ihrem Gesangslehrer, mit Variationen, Passagen und Verzierungen verbrämt eintrichtern lasse. Sie hüte sich aber ängstlich, den Sinn des Textes im geringsten zu verstehen, noch jemand zu fragen, der ihn ihr erklären könnte.

Dagegen stehe ihr ein Advokat oder Doktor als Hausfreund zur Seite, der ihr beibringt, wie sie die Arme bewegen, den Fuß setzen, den Kopf wenden und sich die Nase putzen soll, ohne ihr jedoch den Grund von alledem anzugeben, um sie ohne Not nicht zu verwirren.

Vor dem Theaterdirektor lasse sie sich nicht gleich beim ersten Besuch hören, sondern sage ihm – immer im Beisein ihrer

Frau „Mutter“: „Der Herr muß mich entschuldigen, wenn ich Ihm diesen Abend nicht dienen kann, aber ich habe keinen Augenblick schlafen können bei dem Lärm auf der vedammten Barke, die voll war von hundert Teufelskerlen, deren zwei oder drei geraucht haben, daß ich davon ganz schwindlig wurde und nicht aus den Augen sehen konnte – und das geht mir jetzt noch nach.“ Und die Frau „Mutter“ bekräftige: „Ja, mein lieber Herr Direktor, man steht was aus auf diesen vermaledeiten Reisen!“

Die Gesangskünstlerin verschaffe sich Empfehlungsbriefe an vornehme Damen, Herren von Adel und Nonnen. Sie überreiche sie in einem Anstandsbesuch, lasse sich aber dann unter dem Vorwand der Bescheidenheit und Hochachtung nicht mehr blicken, wenn sie nicht häufig Geschenke bekommt. Jedoch ist's von größerem Gewinn für sie, wenn sie sich an einen reichen und freigebigen Kaufherrn empfehlen läßt; denn dieser kann sie mit Wein,

Holz und Kohlen versehen, lädt sie oft zum Mittagessen und erwartet sie zum Nachtmahl.

Sie suche sich einen besonderen und emsigen Beschützer, der Herr Procolo heißt. Auch achte sie darauf – wie wir es oben auch dem Gesangskünstler geraten haben – immer an Husten, Erkältung, Schnupfen, Kopf-, Hals- und Hüftweh zu leiden, und zu jammern: „Weiß der liebe Himmel, was für eine Art von Stadt das ist! diese Luft macht mir immer den Kopf schwer wie einen Ziegelstein, und dann dieses Brot und dieser Wein, wie man's hier bekommt, drückt mir auf den Magen, daß ich's kaum aushalten kann.“

Kommt der Textdichter mit dem Theaterdirektor zu ihr, um ihr die Oper vorzulesen, so höre sie kaum bei ihrer eigenen Rolle zu. Diese aber muß, so verlange sie, auf sie zurechtgeschnitten werden, durch Zusätze und Streichungen von Rezitativversen, durch Klageszenen, Wahnsinnsszenen, Verzweiflungsszenen usw.

Immer lasse sie bei den Proben

auf sich warten. Erscheint sie dort [endlich] am Arm des Herrn Procolo, so begrüße sie mit besonderem Augenblinzeln jeden der Umstehenden; macht ihr der Herr Procolo deshalb Vorhalte, so fährt sie ihn an: „Was sind das für Grimassen? Was soll diese dumme Eifersucht heißen? Bist du toll? Weißt du nicht, daß das zum Handwerk gehört? Wahrhaftig, ich hab' es satt, mich mit dir herumzuschlagen!“ usw. Bei vielen Proben fehle sie ganz und schicke an ihrer Stelle die Frau „Mutter“, um sie zu entschuldigen.

Niemals singe sie ihre großen Arien in der ersten Probe; auch die Verzierungen und Kadenzzen, die ihr Maestro Crica für diese Arien eingetrichtert hat, tische sie erst in der Hauptprobe auf dem Theater auf.

Immer wieder lasse sie das Orchester von vorn anfangen und beanspruche, daß man für die Arien entweder ein langsames oder ein schnelleres Zeitmaß wähle, je nachdem es die erwähnten Verzierungen erfordern.

Die Gesangskünstlerin beklage sich immer über das Kostüm, das ihr gestellt wird: es sei ärmlich, aus der Mode, von andern abgelegt; und beauftrage den Herrn Procolo, dafür zu sorgen, daß es abgeändert werde; und schicke ihn alle Augenblicke hin und her zum Schneider, Schuster und Perückenmacher. Gleich nach der Aufführung der Oper schreibe sie Briefe an ihre Freunde: „daß man mehr als mit den andern mit ihr Nachsicht gehabt habe; daß man sie zwingt, all ihre Arien, ihre Rezitative, ihr Spiel, ihr Nasenputzen zu wiederholen; und daß man die Soundso, von der man so großen Sums gemacht habe, kaum angehört habe, denn sie singe unrein, ihr Triller sei schlecht, ihre Stimme dünn und ihr Spiel plump.“ Im Herzen aber sei ihr jedes Beifallszeichen, das ein anderer als sie ernet, ein schwerer Kummer.

Zu all ihren Arienschlagesie auf der Bühne den Takt mit dem Fächer oder dem Fuß. Stellt die Gesangskünstlerin die Hauptrolle dar, so beanspruche sie für

ihre Frau „Mutter“ den Ehrenplatz in der Sängerloge und gebe ihr die Weisung, jeden Abend mitzubringen: Taschentücher von weißer Leinwand und von Seide, Überschuhe, Fläschchen mit Gurgelwasser, Nadeln, Schönheitspflästerchen, rote Schminke, ein Kohlenbecken, Handschuhe, Puder, ein Spiegelchen und das Buch mit den Verzierungen.

Die Gesangskünstlerin beobachte die Regel, in den Arien jeweils die letzte Silbe jedes Wortes zu dehnen, z. B.: dolceeee..., favellaaaa..., quellaaaa..., orgoglioooo..., sposoooo... usf. Merkt sie zufällig dann und wann, daß sie falsch singt oder nicht im Takt ist, so sage sie: „dieses vermaledeite Klavier ist heut zum tollwerden hoch gestimmt; und schuld daran ist niemand anders, als die feinen Herrschaften vom Intermezzo, die sich einbilden, daß sie die Oper über Wasser hielten; und dann diese Orchesterleute sind ärger als eine Horde blinder Weber: auch nicht eine einzige Arie haben sie mir in richtigem Tem-

po angegeben.“ Sie soll auf der Bühne so häufig als nur möglich bald den rechten, bald den linken Arm erheben, abwechselnd den Fächer immer von einer Hand in die andere gleiten lassen, bei jeder Pause in der Arie ausspucken und fortwährend beim Singen den Kopf schief halten, den Mund verziehen und den Hals verdrehen.

Die Primadonna mache für die ganze Operngesellschaft den Regisseur. Spielt die Gesangskünstlerin die zweite Damenrolle, so verlange sie vom Textdichter, daß er sie wenigstens zuerst auf die Bühne kommen läßt. Sowie sie ihre Rolle erhalten hat, zähle sie darin die Noten und Textsilben nach, und falls sie entdeckt, daß die Primadonna vor ihr etwas voraus hat, nötige sie den Textdichter und den Komponisten, ihr die fehlenden Textworte sowie Noten nachzuliefern. Auch lege sie großen Wert darauf, es der Primadonna in der Länge der Schleppe, in der Schminke, den Pflasterchen, in Trillern, Passagen, Kadenzen, in Verehrern,

Papageien und Käuzchen gleichzutun.

Die moderne Gesangskünstlerin singe Kadenzen, die hundert Ellen lang sind. Ähnlich, wie wir oben dem Sänger geraten haben, muß sie dabei mehrmals Atem holen, mit Vorliebe schwindelnd hohe Lagen aufsuchen und den Triller durch das unvermeidliche Meckern verschönen. Fragt sie der Komponist nach ihren vorteilhaftesten Tönen, gebe sie immer zwei oder drei zu hoch oder zu tief an.

Um der Oper Zulauf und Erfolg zu verschaffen, komme sie jeden Abend in Begleitung von zehn oder zwölf Masken, für die sie freien Eintritt durchsetzt, außer dem Herrn Procolo, einigen Vize-Procolos und dem Lehrer, der ihr „dramatischen Unterricht“ erteilt.

Singt die Gesangskünstlerin vor dem Direktor Probe, so trage sie ihre Rolle am Klavier mit Aktion vor; einen dramatischen Dialog dagegen führe sie ihm im Sitzen vor und besetze die Rolle ihres Partners mit der

Frau Mutter, ihrem Verehrer oder der Hausmagd.

Auf ein Lob, das man ihr spendet, erwidere sie stets, sie sei schlecht bei Stimme, könne nur mit Mühe singen und sei ganz außer Übung. Bevor sie von zu Hause abreist, verlange sie vom Direktor die Hälfte ihres Honorars, um die Reise machen, dem Verehrer Kleider kaufen und sich mit Watte [zum Ausstopfen], Trillern und Vorschlägen versehen zu können. Dann bringe sie mit sich: einen Papagei, ein Käuzchen, einen Kater, zwei Bologneserhündchen, eine trächtige Hündin und andere Zwei- und Vierfüßler, die alle der Herr Procolo auf der Reise mit Speise und Trank zu versorgen hat.

Für die erste Sängerin sei die zweite vollkommen Luft; für die zweite die dritte usw. Sie schenke ihr auf der Bühne kein Gehör; während jene ihre Arie singt, verschwinde sie im Hintergrund der Bühne, nehme aus der Dose des Verehrers eine Prise Tabak, putze sich die Nase und betrachte sich im Spiegel.

Hat die Gesangskünstlerin eine Rolle, die leidenschaftliches Spiel verlangt und findet damit keinen Beifall, so erkläre sie das damit: sie habe meist als Gegenspieler den Soundso und die Soundso, die ihr immer ihre großen Momente verdürben. Bekommt sie aber keine solche „hochdramatische“ Rolle, so schreie sie, der Dichter und der Komponist hätten sie ganz kaltgestellt, obwohl man sie alle beide auf ihre Fähigkeiten aufmerksam gemacht, und der Herr Procolo sie vielfältig gebeten und mit Geschenken überhäuft hätte.

Niemals leiste sie den Weisungen des Direktors Folge; obendrein beklage sie sich über ihre Rolle, lasse in den Proben auf sich warten, und weigere sich, ihre Arien zu singen.

Die moderne Gesangskünstlerin wende allen Fleiß darauf, jeden Abend andere Verzierungen in ihren Arien anzubringen; und mögen auch ihre Variationen zu dem Baß und zu den im Einklang mitgehenden oder konzertierenden Violinen

ganz und gar nicht passen, mag auch ihr Einsatz auf ganz falscher Tonhöhe erfolgen, so macht das nichts: denn der moderne Kapellmeister ist ja doch taub und stumm. Und wenn der Gesangskünstlerin die Variationen ausgehen, so bestrebe sie sich, auch im Triller noch Passagen anzubringen: denn das allein bleibt uns von den jetzt üblichen Gesangskünstlerinnen noch zu hören übrig.

Singt sie in Duetten, so gehe sie nie mit ihrem Partner zusammen und nütze insbesondere rücksichtslos die Kadenzenaus, um ihren langen Triller zur Schau zu stellen. Arien, die leise ersterben, sind, so erkläre sie, nicht nach ihrem Geschmack, da sie heftig wünscht, beim Abgehen vom Publikum das übliche Evviva! oder Buon viaggio! zu erhalten.

Niemals lese sie das Textbuch der Oper, denn – wie schon oben gesagt – die moderne Künstlerin darf keine Ahnung von seinem Sinn haben. Bei der Lösung des dramatischen Knotens in der letzten Szene wird

es sich gut machen, wenn sie keine übermäßige Teilnahme zeigt, zu lachen anfängt und dergleichen.

Läßt die Gesangskünstlerin eine Person des Stückes in Ketten schlagen und hat eine Arie an sie zu richten, die ihrer Wut Ausdruck gibt, so plaudere sie während des Ritornells mit ihrem Opfer, lache mit ihm oder mache es auf Masken in den Logen aufmerksam.

Sie vergieße Ströme von Tränen – angeblich aus edlem Künstlerneid – über den Beifall, den jeder andere bis zum Theaterbären und Erdbeben einheimst, und verlange vom Herrn Procolo, daß er ihr nach jeder ihrer Arien für die üblichen Lobgedichte Sorge.

Stellt die Gesangskünstlerin eine Hosenrolle dar, so bemerke die Frau Mutter: „Oh, was das betrifft, da läuft keine meiner Tochter den Rang ab. Es macht sich nicht gut, wenn ich's sage: aber darin hat sie überall einen ewigen Ruhm erworben. Wenn sie auch ein bißchen bukkelig und fettleibig aussieht, so

ist sie auf der Bühne doch gerade wie eine Spindel und zierlich wie ein Meislein. Sie ist feingedrechselt und hat ein paar wohlgebaute Beine wie ein paar Säulen und einen wundervollen Gang. Und dann kann man sich ja erkundigen, wie sie voriges Jahr in Lugo – wo man die großen Opern aufführt – den Wüerich gespielt hat: so, daß das ganze Publikum halb närrisch war.“

Die Gesangskünstlerin kenne alle anderen Rollen besser auswendig als die eigene, singe sie auf der Bühne mit und bestrebe sich überhaupt, die anderen Darsteller, solange sie singen, möglichst zu stören, indem sie mit dem Bären und den Statisten einen mächtigen Spektakel verübt. Erlaubt sich ihr Herr Procolo eine junge Sängerin zu grüßen, anzureden oder ihr Beifall zu spenden, so schreie sie ihn wütend an: „Wird diese Geschichte bald aufhören? Willst du eine Ohrfeige oder einen Stoß mit meiner Faust auf deine Schnauze, bis du genug hast, alter Esel? Hast du nicht genug

mit einer zu tun, daß du den Stutzer und Hanswurst bei allen spielen willst? Und mit diesem Klatschmaul da weiß ich recht gut, was anfangen, daß sie vor ihrer eigenen Tür kehrt. Sie täte besser, für ihre Angelegenheiten zu sorgen, denn ich habe Haare genug auf den Zähnen, ihr die Rolle so lange ums Maul zu schlagen bis es ihr zugestopft ist.“

**T**heaterdirektoren. Der moderne Theaterdirektor darf nicht die geringste Kenntnis von den Dingen, die zum Theater gehören, besitzen, und weder von Musik, noch von Dicht- oder Malkunst irgend etwas verstehen.

Auf dringendes Anraten seiner Freunde engagiere er zwar Theatermaschinisten, Musikmeister, Tänzer, Schneider und Statisten, beobachte aber bei diesen Leuten die strengste Sparsamkeit, um auf die Sänger, besonders die Sängerinnen, auf den Theaterbären und -Tiger, auf die Blitze, Gewitter und Erdbeben mehr verwenden zu kön-

nen. Er erwähle für sein Theater einen Gönner, in dessen Begleitung er die Gesangskünstlerinnen empfängt, die von auswärts kommen; und wenn sie eingetroffen sind, übergebe er sie samt ihren Papageien, Hündchen, Käuzchen, Vätern, Müttern, Brüdern und Schwestern seiner Obhut.

Dem Textdichter lege er ans Herz, Szenen, die durchschlagen zu dichten und den Auftritt des Theaterbären womöglich an einen Aktschluß zu verlegen; ferner die Oper mit der üblichen Hochzeit zu schließen oder mit Wiedererkennungen totgegläubter Personen: mit Hilfe von Orakelsprüchen, Muttermälern in Form von Sternen auf dem Busen, von Windeln, von Malen am Knie, auf der Zunge und den Ohren.

Hat ihm der Dichter das Textbuch eingehändigt, so gehe er damit, ohne es erst zu lesen, zur Primadonna und bitte sie, es anhören zu wollen. In diesem Fall werden zur Lektüre besagten Textbuchs hinzugezogen: außer der Gesangskünstlerin

ihr Gönner, ihr Hausadvokat, die Souffleure; ferner ein Portier, der Schneider, der Kopist, der Theaterbär und der Kammerdiener des Gönners. Während der Vorlesung gibt ein jeder seinen Senf dazu und mißbilligt bald dies, bald das; worauf der Direktor verbindlich erwidere: daß alle diese Mängel abgestellt werden sollen.

Dem Komponisten stelle er das Operntextbuch am Vierten des Monats zu und sage ihm, daß die Oper am Zwölften unbedingt in Szene gehen müsse. Er solle daher, um rasch vorwärts zu kommen, auf Ungereimtheiten und Quinten, Oktaven und Einklänge nicht allzuviel Gewicht legen.

Mit den Dekorationsmalern, Schneidern und Tänzern schließe er einen Vertrag, kraft dessen er ihnen für die Oper eine bestimmte Summe zugesteht, ohne sich viel um ihre Leistungen zu bekümmern, da er sich ganz und gar auf seine Primadonna, die Intermezzi, den Theaterbären, die Gewitter und die Erdbeben verläßt.

Gleichzeitig mit dem Manuskript der Oper habe er immer vor Augen: eine Sanduhr, eine Elle und ein Stückchen Bindfaden, um über ihre Länge ins reine zu kommen; ferner habe er einen Scheffel oder ein Viertelmaß zur Hand, um die Passagen der Gesangskünstlerinnen zu messen.

Beschweren sich die Darsteller bei ihm über ihre Rollen, so gebe er dem Textdichter und dem Komponisten gemessenen Befehl, die Wünsche der Sänger zu befriedigen, mag auch Plan und Einheit der Handlung und Musik dabei draufgehen.

Freien Eintritt ins Theater ver gönne er Abend für Abend seinem Doktor, Advokaten, Apotheker, Barbier, Tischlermeister, dessen Gevatter und Freunden mitsamt ihren Familien, um nie ein schwachbesuchtes Haus zu haben. Zum gleichen Zweck bitte er die Sänger und Sängerinnen, den Kapellmeister, die Orchesterspieler, den Theaterbären und die Statisten ebenfalls jeden Abend je fünf oder sechs Masken ohne Einlaßkarte mit-

zubringen. Die größere Hälfte der Operntruppe muß aus Damen bestehen. Sollten sich zwei Gesangskünstlerinnen die Hauptrolle streitig machen, so beauftrage der Direktor den Theaterdichter mit der Anfertigung von zwei Rollen, die nach der Zahl der Arien, der Rezitative und Verse ganz gleich sind. Ja sogar der Name der einen Rolle muß genau soviel Silben haben wie der der anderen.

Er stelle Sänger an, die nicht viel kosten, und junge Sängerinnen, die noch nirgends aufgetreten sind. Dabei sehe er darauf, daß ihre körperlichen Reize größer sind als die ihrer Gesangkunst, weil es ihnen dann nicht an Verehrern mangelt. Erhält er [vom Eigentümer] ein Theater, so verpachte er sofort die Logen, Sperrsitze, Galerien und die Restauration, zahle rasch und pünktlich seinen Mietzins und versehe sich weislich mit Wein, Holz, Kohlen und Mehl fürs ganze Jahr.

Den von auswärts kommenden Gesangskünstlerinnen zahle der Theaterdirektor die Reise-

kosten, weil man sonst nicht auf ihr Eintreffen zählen darf und verspreche ihnen eine bequeme Behausung in der Nähe des Theaters, Kostgeld und Wäsche. Dann aber bringe er sie in einem Küchenloch unter, das freilich vom Theater nicht weit entfernt ist und im übrigen alle die obengenannten Schätze birgt; und posaune in der Stadt ihren Ruhm aus, damit sich irgendein Gönner einfinde und fürs weitere fein nachhelfe, wo er versagt.

Die erste Probe zur Oper finde in der Behausung der Primadonna statt, die Wiederholung beim Theateradvokaten. Erkundigen sich die Sänger bei ihm nach einer Sicherheit für ihr Gehalt, so bekommen sie zur Antwort: erst möchten sie eine Bürgschaft dafür geben, daß sie beim Publikum nicht mißfielen.

An Abenden, wo der Kassierer wenig Eintrittskarten absetzt, erlaube der moderne Direktor den Sängern, ihre Arien nur halb zu singen, Rezitative ganz auszulassen, und auf der Bühne

ihrer Heiterkeit keinen Zwang anzutun, – dem Orchester, das Harz für die Bögen zu sparen; dem Bären, sich seinen Auftritt zu schenken und den Statisten, mit dem König und der Königin ein Pfeifchen zu rauchen.

Ergeben sich Meinungsverschiedenheiten mit den Gesängskünstlern bei der Bezahlung, so beanspruche der Direktor von ihnen Vergütung für unreinen Gesang, faules Spiel und Erkältungen. Er statte den Gesängskünstlerinnen häufige Besuche ab, beschwöre sie, sich vor der frischen Luft in acht zu nehmen und versichere ihnen, die ganze Stadt sei entzückt von ihren Kostümen, Pflästerchen, Fächern und Schminken; man werde ihnen ehestens Sonette auf silbernen Tellern präsentieren; sie brauchten nicht richtig einsetzen oder sich einer deutlichen Aussprache befleißigen, wofern sie nur an den bestimmten Stellen nicht auf ihr Spiel vergäßen.

Dem Komponisten lege er die rauschenden und munteren Arien ans Herz und das zumal

nach den hochpathetischen Szenen. Er trage kein Bedenken, eine verheiratete Gesangskünstlerin, die gerade gesegneten Leibes ist, zu engagieren: um so weniger, wenn in der Oper irgendeine schwangere Königin oder Kaiserin vorkommt.

**R**atschläge für Maschinenmeister und Theatermaler. Der moderne Theatermaschinist oder -maler braucht sich auf Perspektive, Architektur, Zeichnung und Helldunkel nicht zu verstehen. Er Sorge deshalb dafür, daß die Architekturszenen nicht auf einen oder zwei Gesichtspunkte berechnet sind, sondern daß jeder Prospekt deren vier oder sechs zeige, und zwar in verschiedener Lage, damit durch solche Abwechslung das Auge der Beschauer mehr Befriedigung finde.

Für die zwei ersten Prospekte male er eine prunkvolle Dekoration von Stoffgehängen; die beiden Dekorationen sind dann für alle Szenen, die nicht im

Freien spielen, zu gebrauchen. Aber auch in einem Hain oder Garten dürften sie sich nicht übel machen, denn sie könnten die Sänger vor Erkältungen unter freiem Himmel schützen.

Der Szenenwechsel darf nie auf einmal vor sich gehen. Man suche die Ausblicke sehr eng zu halten, damit der Bühnenraum möglichst beschränkt bleibe und deshalb nur wenig Lichter zu seiner Erhellung nötig sind. Beim stärksten Dunkel bediene man sich des üblichen Beinschwarz.

Säle, Gefängnisse und Zimmer haben sämtlich weder Türen noch Fenster, denn die Sänger kommen doch da auf die Bühne, wo sie es am bequemsten haben: nächst ihrer Loge; und bedürfen auch keiner Beleuchtung, weil sie ihre Rollen sehr gut auswendig wissen.

In den Szenenbildern mit Meer- oder Felslandschaft, mit Abgründen und Höhlen muß die Bühne immer von Klippen, Felsen, Sträuchern oder Baumstümpfen frei sein, damit die Gesangskünstler in ihrem Spiel

nicht behindert sind. Trifft es sich in einer solchen Landschaft, daß eine der dargestellten Personen in Schlaf zu sinken hat, so wird von einem Pagen oder Kammerherrn eine Moosbank mit einer Lehne auf einer Seite herausgetragen, damit der Gesangskünstler den Ellbogen aufstützen und süßer schlummern kann, während die anderen singen.

Die Beleuchtung der Szenenmitte überlasse man ganz der Einbildungskraft; die Soffitten und Kulissen dagegen müssen gleichmäßig gut beleuchtet sein. Und obwohl die Luft mehr als jeder andere Gegenstand beleuchtet sein sollte, so darf sich doch niemand daran stoßen, wenn er einen Prospekt in hellem Licht sieht und die Luft darüber schwarz wie die Nacht. Denn wollte man außer dem Prospekt noch die ganze Luft belichten, käme die Beleuchtung zu teuer.

Die königlichen Prachträume seien in der Regel weniger tief als die Kabinette und die Kerker; auch beachte man, daß die

Säulen immer kleiner sind als die Darsteller; dann kann man deren nämlich mehr anbringen, zur Befriedigung des Theaterdirektors.

Für die letzte Dekoration der Oper jedoch muß der moderne Maschinist oder Maler all sein Können aufbieten. Denn, da diese für gewöhnlich vom Pöbel begutachtet wird, den man am Ende der Oper ohne Eintrittsgeld ins Theater einläßt, so ist es Ehrensache, wenn er sich hier allgemeinen Beifall gewinnt. Daher muß diese Dekoration ein Kompendium aller vorhergegangenen Szenenbilder sein und also in sich schließen: Meeresküsten, Haine, Kerker, Säle, Zimmer, Springbrunnen, Schiffsflotten, Bärenjagden, Prachtzelte, Prunkmähler, Gewitter und Blitze; besonders wenn sie betitelt ist: „Burg der Sonne, des Mondes, des Textdichters oder des Direktors.“ Sehr fein macht es sich, wenn man sie in strahlender Beleuchtung auf die Erde herabsinken läßt, wohl belastet mit Statisten, die verschiedene Gottheiten

beiderlei Geschlechts darstellen sollen und Instrumente und Attribute in der Hand tragen, die auf ihre göttliche Tätigkeit anspielen. Diese Gottheiten haben, nachdem das Ende der Oper herannaht, die Aufgabe, aus triftigen Gründen der Sparsamkeit, die auf der Bühne vertheilten Lichte auszupusten.

Statisten ziehen immer die Kostüme ihrer Kollegen an und richten sich niemals nach ihrem Anführer, Leiter oder Souffleur.

Sie verlassen jeden Abend das Theater mit Schuhen, Strümpfen und Halbstiefeln, die zur Oper gehören, beschmutzen sie, und lassen sie am folgenden Abend von ihrem Regisseur mit Liebe reinigen.

Auf der Bühne versetzen sie [unbeliebten] Sängern und Sängerinnen, filzigen Gönnern und Masken Püffe. Alle Primadonnen betiteln sie mit Euer Gnaden und bieten ihnen ihre Schnupftabakdose oder Pfeife an – mit der zarten Anspielung: „sie hätten Durst.“

Niemals verlassen sie gleichzeitig die Bühne. Auch sollen sie sich zur Gewohnheit machen, in der letzten Szene schon halb ausgezogen abzugehen.

Der Statist, der den Löwen, Bären und Tiger spielt, ersuche den Dichter, seinen Auftritt in die Mitte der Oper zu verlegen und nicht hinter die große Arie der Primadonna.

Müssen die Statisten Tische, Sessel, Kanapees und Thronstufen auf die Bühne tragen, so stellen sie alles verkehrt hin; und haben sie einen Brief zu überreichen, so müssen sie – wohlgemerkt! – immer das rechte Knie ein wenig beugen und ihn mit der linken Hand abgeben.

Die Souffleure machen die Mittelpersonen, die im Namen des Direktors das Theaterrestaurant, die Bühnengenossen und die Sperrsitze vermieten; auch sorgen sie für den Bären, die Gewitter und die Erdbeben.

Schon bei Morgenrauen finden sie sich zu den Proben ein

und schwärmen für den Dichter, den Komponisten, die Sänger, den Direktor; für den „kleinen Falter“, das „Bukettschen“, das „Schifflein“ und das „Hüttchen“ in den Arien.

Sie bestimmen die Zeit für die Proben und sorgen, daß man die Kasse öffnet, die Lichter angezündet werden und die Oper beginnt, indem sie durch das Loch im Vorhang mit lauter Stimme dem Kapellmeister zuschreien: „Anfangen, anfangen, Herr Kapellmeister!“

**G**önner der Gesangskünstlerinnen seien sehr aufmerksam, sehr eifersüchtig und sehr lästig.

Für gewöhnlich verstehen sie nicht das mindeste von Musik, begleiten jedoch ihre Damen immer in die Proben der Oper und schleppen ihnen ihre Rolle, den Kohlentopf, die Haube, den Papagei und das Käuzchen nach.

Sie wissen die Rolle der Gesangskünstlerin vom Anfang bis Ende auswendig und sagen sie ihr, hinter ihrem Stuhle ste-

hend, vor. Sie streiten sich mit dem Theaterdirektor und hüten sich nach Möglichkeit, niemals andere Gesangskünstlerinnen zu grüßen.

Dem Textdichter und Komponisten verehren sie Geschenke, damit jeder die Gesangskünstlerin mit einer schönen Rolle bedenke; und empfehlen den Souffleuren, Pagen und Statisten, ihr Augenmerk einzig auf sie zu lenken, solange sie auf der Bühne steht. Sie erzählen von ihrem Schützling: er sei in drei oder vier Jahren an die sechzigmal aufgetreten, sei ein Engel an Sittenreinheit, verachte das Geld, stamme aus gutem Haus und habe eine feine Erziehung genossen und sei nicht wie die anderen Sängerinnen, und es sei ein Jammer, daß sie diesen Beruf ausüben müsse.

Anderen Sängerinnen spenden sie karges Lob, ebenso jedem Theater, an dem ihr Schützling nichts zu tun hat. Sie verfehlen nie zu bemerken, daß das Honorar der Gesangskünstlerin um zwei Drittel höher sei als im Vertrag stehe. Sie tragen Über-

röcke, Wämser und Beinkleider, die mit Passagen, Trillern, Arpeggien und Kadenzen der Gesangskünstlerin gefüttert sind und verehren ihr zur Hauptprobe das übliche neue Kostüm und eine Taschenuhr. Steht die Gesangskünstlerin auf der Bühne, so seien auch sie nicht weit und halten immer in Bereitschaft: Lakritzen, Prünellensalz, die neue Arie, Spiegelchen, Verzeichnis der Gesten, Früchte, und Parfüms verschiedener Sorten. Spielt seine Dame nur die zweite Rolle, so stelle der Gönner die Forderung, sie müsse Pagen, Thronhimmel, Zeppter und Prachtschleppe genau wie die Primadonna bekommen.

**M**ütter von Gesangskünstlerinnen weichen keinen Schritt von ihren Anbefohlenen und drücken sich, aus Zartgefühl, nur dann beiseite, wenn die jungen Damen sich in Gesellschaft ihrer Gönner befinden. Wenn das Fräulein vor dem Direktor Probe singt, so klappen

sie den Mund im Takt mit ihr auf und zu, sagen ihr die gewohnten Passagen und Triller ein, und fragt man sie nach dem Alter der Gesangskünstlerin, so sagen sie wenigstens zehn Jahre zu wenig.

Die Frau Mutter hat die Aufgabe, dem Orchester bei den Proben das Tempo mit der Hand anzugeben, wenn das Ritornell für die Arien ihrer Tochter beginnt. Während die Gesangskünstlerin singt, mache die Frau Mutter die Begleitung mit dem Kopf, den Augen, dem Fuß; öffne und schließe mit ihr den Mund und bedenke sie am Schluß immer mit dem üblichen Bravo!

Kehrt sie aus den Proben nach Hause, so bringe sie der Künstlerin das Spiel bei und gebe die Stellen in den Arien an, wo ein Triller hingehört. Und glückt das alles in den Aufführungen, so verküsse sie ihre Tochter, wenn sie hinter die Szene kommt und sage ihr dann: „Mein Herzenspüppelchen, der Himmel soll dir's lohnen, daß du deine Sache so gut gemacht

hast, deine feinen Passagen sind so zum Staunen schön gekommen, daß die anderen vor Wut an den Nägeln gekaut haben.“

Läßt die Tochter aber an einem Abend den Triller weg und stampft nicht mit dem Fuß in ihrer pathetischen Szene, so fahre sie sie an und schelte: „Seht mir doch nur den Zieraffen an, der heut abend zu faul war für seinen Triller und seinen großen Auftritt! Wie ein begossener Pudel bist du abgegangen und keine Hand hat sich gerührt!“

Ins Theater gehe sie im Schlafrock und mit einer Schärpe, die garniert ist mit Sonetten auf Seide, welche ihre Tochter bei verschiedenen Anlässen zum Geschenk erhalten hat; oder in einem Domino mit überlangem Überwurf aus der Garderobe des Gönners. Sie pflanze sich mit Gurgelwasser, dem Buch mit den Verzierungen und allen anderen Dingen, die das Mädchen nötig haben könnte, auf der Bühne auf; und ist es schlecht bei Stimme, so jammere die Frau Mutter laut, daß

zu gewissen Zeiten der Direktor nicht spielen lassen sollte; das heiße, sie mitsamt dem Mädels zugrunde richten usw.

Indes die Gesangskünstlerin singt, sage die Frau Mutter zu den Theaterarbeitern, dem Bären und den Statisten: „Meine Tochter, die Wahrheit zu sagen, hat immer die Hauptrolle gesungen; sie hat Prinzessinnen von Geblüt, Königinnen und Kaiserinnen auf den ersten Bühnen von Cento, Budri, Lugo und Medesina gespielt. Sie ist kein bißchen eigennützig und gönnt allen anderen Künstlerinnen, was ihnen zukommt, wenn's ihr auch nicht gedankt wird. Denn man muß es sagen, sie ist ein gescheites und anspruchsloses Mädels und kann außer dem Singen noch was anderes: sie kann sticken, Spitzen klöppeln, tanzen, fechten. Sie hat sogar die Grammatik studiert und ist so fügsam gegen jedermann, daß sie ihrem Gönner beim Pfeifenrauchen Gesellschaft leistet.

Trägt eine andere Künstlerin größeren Beifall davon als ihr

Pflegling, so stelle sie sie samt ihrer Mutter in der Loge und sage ihr Grobheiten: „Macht Euch doch nicht gar so breit, Signora Giuliana: Ihr nehmt ja den ganzen Platz ein und bläht Euch, weil Eure Tochter soviel Beifall hat. Wie das zugeht, ist gleich erraten. Meine Tochter hat keine Dublonen oder eine silberne Dose dem Kapellmeister und dem Dichter zu verschenken, und deswegen hat sie eine so niederträchtige Rolle bekommen. Aber wenn es ihr eingefallen wäre, sie ebenfalls zum Essen einzuladen, oder jedem von ihnen eine Uhr oder ein selbstgesticktes Halstuch mit den dazugehörigen Handkrausen zum Präsent zu machen, dann würde sie als die bessere dastehen.“

Darauf versetzt die andere: „Geld hin, Geld her – ich wundere mich sehr gewaltig über Euer Benehmen. Was ist das für ein dummes Geschwätz? Ich weiß nichts von Dublonen und nichts von Dosen, aber ich weiß, daß meine Tochter ihre Rolle bis auf den Tupfen im

Kopf hat und weder Dichter noch Kapellmeister zu schmieren braucht. Meine teure Signora Sabadina, wißt Ihr, woher das kommt? Man muß den Ton halten, deutlich aussprechen, die Halbtöne und die großen Sprünge, die man heutzutage macht, rein singen, das Zeitmaß beobachten und ausdrucksvoll spielen können; und darf nicht auf der Bühne lachen und schwätzen, wenn man Beifall will; denn wenn man Faxen macht, die weder in den Himmel noch auf die Erde passen, kommt man auf den Holzweg und schiebt die Schuld dann auf anderen Leuten in die Schuhe.“

Darauf versetzt wieder die erste: „Reinsingen hin, Zeitmaßhalten und Faxenmachen her! Meine Tochter weiß selber, was sie zu tun hat und braucht keine dürren guten Ratschläge von Euch. Sie hat schon vom Blatt weg gesungen, bevor es Euch nur eingefallen ist, der Eurigen Stunden geben zu lassen. Wir sind doch aus derselben Stadt und kennen einander: nun man

weiß, was für einen Gesangslehrer die Eure gehabt hat und was für einen die meine. Ich habe dem meinigen einen Louisdor für den Monat bezahlt, mit drei Stunden in der Woche und das nur auf Empfehlung von großem Herrn; denn er hat das Stundengeben nicht nötig und ist Besitzer eines Guts, das er sich mit seinem Lektionsgeld hat kaufen können. Und man weiß, daß ihm seine Perücke festsetzt, und daß er in der Stunde vier Seiten mit Verzierungen vollschreibt, und wenn er auch alt und abgelebt ist, so versteht er sich doch auf den wahren Geschmack im Singen. Die Eure dagegen hat einen gehabt, einen Dreikäsehoch, den niemand schätzt, am allerwenigsten unser Maestro mit dem Louisdor. Er macht sich bei jedermann wichtig, weil er eine schöne Rosette von Brillanten besitzt, die ihm einmal eine Sängerin geschenkt hat, als sie von Venedig zurückkam; und er stolziert mit einer Uhrkette, obwohl [statt einer Uhr] nur eine Semmel daran hängt. Und dann ist er ein

armseliger Hungerleider und der Himmel weiß, wieviel Monatsgelder ihm Euer Fräulein Virtuosa noch schuldig ist.“

Wenn an die Tür gepocht wird, so springe immer die Frau Mutter, um nachzusehen wer klopft; denn sie lebt in der Hoffnung, daß jeder Augenblick ein Geschenk, einen Gönner, einen Theaterdirektor, einen Papageien oder Affen bringen kann. Ist es dann der Schuster, Schneider, Handschuhmacher, so nehme sie ihnen zwar die Rechnung ab, erkläre ihnen aber, sie möchten ein anderes Mal wiederkommen, denn die Künstlerin sei auf dem Land, oder müsse mit dem Herrn Gesangslehrer am Klavier üben.

Mit Rücksicht ferner auf die verschiedenartigen und sehr drückenden Ausgaben, die der Tochter ihre standesgemäße Lebenshaltung als Prinzessin, Königin oder Kaiserin samt ihrem Hofstaat das ganze Jahr hindurch auferlegt; und auf die entzückende Menagerie von Papageien, Affen, Käuzchen, Hunden und Hündinnen mit ihrer

ganzen Nachkommenschaft; endlich auf die Kosten der Gesellschaften – wo der Herr Procolo übrigens großmütig für alles sorgt – muß die Frau Mutter für die Abende, die spielfrei sind, eine Verlosung oder Lotterie veranstalten, und zwar von vielen schönen Sachen – wie man weiter unten sehen wird –, damit ein jeder Teilnehmer an der Gesellschaft etwas gewinnt, voll Befriedigung nach Hause geht und unfehlbar, voll neuer Hoffnung auf Gewinn, wiederkommt.

Folgt das Verzeichnis der Gewinste.

Verlosung oder Lotterie mit mannigfaltigen Gewinsten, das Los unbesehen zu vier Golddukaten.

1. Ein vergoldetes Körbchen mit Pantoffeln, Schuhen und gebrauchten Halbstiefeln, die die Gesangskünstlerin in einer großen Reihe von Opern früher getragen hat, und die mit Fleckchen von verschiedenen Farben reich besät sind.

2. Eine Schachtel aus Pappdeckel mit geblühtem Papier über-

zogen, voll von Trillern in der Sekund, Terz und Quart, von Vorschlägen, Kadenzten, Halbtonschritten und falschen Tönen, mit den Schmerzen [die sie verursachen] in gleicher Quantität, eingelegt mit Perlmutter.

3. Einige Theaterrequisiten, geschmückt mit Sechzehntelnoten im großen und im kleinen.

4. Vierundzwanzig ganze Violinbogenstriche, mit ebensoviele richtigen Messe di voce und deutlich ausgesprochenen Silben: zusammengebunden mit anständigen und bescheidenen Gehaltsforderungen. Man

macht aus diesen Dingen der Hausmagd einen Unterrock.

5. Ein vollständiges Kostüm von einem modernen Dichter, der Stoff: aus Baumrinde; die Farbe: gelb wie das Fieber; die Garnierung: Metaphern, Gleichnisse und Hyperbeln; die Knopfreihe aus alten, aufgewärmten Opernstoffen; das Futter aus Versen verschiedenen Metrums. Dazu ein passender Degen in einem Futteral aus Bärenfell.

6. Eine Uhr, mit der man Pas-

sagen, Kadenz und Sprünge von Gesangskünstlerinnen messen kann. Der Zeiger stammt von den Verehrern und zeigt das Tempo an.

7. Dreißig Blitze, jeder in fünfmaligem Aufleuchten in Stimmfarbe, in einem beweglichen Schrein von natürlicher Größe.

8. Ein Schrank; darin Reisestäbe von Pilgerinnen, Textbücher, Wurfspieße, Schreibtischchen, Dolche, Giftbecher, Kerker, Kanapees, erlegte Bären, Erdbeben, himmelhohe Lusthäuser, Farbenbretter, Tonklumpen und Pinsel, samt seinem Verschuß aus blauem Dunst.

9. Eine große Anzahl von Verträgen verschiedener Theater mit Verpachtungen von Logen und Kreditbriefen von Direktoren, die auf die Bank von Unvermögen ausgestellt sind, samt ihren Spielplänen von heroischen und amourösen Opernhandlungen.

10. Eine große Kiste, voll von Unverschämtheiten, Anmaßungen, Forderungen, Einbildungen, Streitigkeiten, Miß-

günstigkeiten, Versagungen von Anerkennung, boshafte Nachreden und Nachstellungen, welche die Sänger an Spielabenden im Haus der Gesangskünstlerin zurückgelassen haben.

11. Ein mächtiger gestrickter Beutel, darin eine Menge Aufpassereien, Genauigkeiten, scharfe Blicke, Vermahnungen und Ansprüche auf die erste oder zweite Rolle, gebunden mit einem Seidenbändchen in Musikfarbe; das ganze ein Erzeugnis der verehrten Mütter.

12. Ein Behälter aus Notenpapier, darauf eine große Zahl alter Opernrollen mit dazugehöriger Instrumentalbegleitung im Einklang oder in der Verdoppelung, mit verschiedenen mißgestimmten Fagotten, Quinten, Oktaven, falschen Fortschreitungen und zehntausend tiefen E's im Basso continuo, über die man mehrere vollständige Originalopern komponieren kann. Ein Geschenk, das der Künstlerin einmal von einigen modernen Opernkomponisten gemacht wurde.

13. Ein Vergrößerungsglas, durch das man die Unruhen, Unerfahrenheiten, Leidenschaften, leeren Versprechungen, Verzweiflungen, getäuschten Hoffnungen, durchgefallenen Opern, Gehalte fürs ganze Jahr, leeren Häuser, vollen Barken und Fallimente der Theaterdirektoren sehen kann. Daran gebunden das Blümchen der Verschmitztheit.

14. Verschiedene Beifallsäußerungen, die sämtliche Gesängskünstler beiderlei Geschlechts, Direktoren, Schneider, Pagen, Statisten, Gönner und „Mütter“ der Sängerinnen dem Theater nach der Mode gespendet haben; samt ihren Wutausbrüchen, Tobsuchtsanfällen und zugehörigen Übertreibungen.

15. Die Schreibfeder, mit der das „Theater nach der Mode“ geschrieben wurde.





Donizetti in Neapel um 1835, Zeichnung Giuseppe Cammaramo zugeschrieben

## „ICH BRAUCHE JEMANDEN, DER MICH VERSTEHT“

Gaetano Donizetti. Sein Leben und sein Werk

### „Meine Geburt vollzog sich im Verborgenen“

„Bei Aiblinger sah ich Ihren Geburtsort auf einem Gemälde, und das machte mir die größte Freude; dagegen vollzog sich meine Geburt mehr im Verborgenen, denn ich kam unter der Erde von Borgia Canale zur Welt. Man ging eine Kellertreppe hinab bis dorthin, wohin nie ein Lichtstrahl drang. Und weil ich eine Eule war, begann ich meinen Flug mit meinen eigenen, mal tristen, mal zuversichtlichen Vorahnungen . . .“ Das schrieb Donizetti am 15. Juli 1843 an seinen Lehrer Johannes Simon Mayr (1763-1845), den nach Bergamo emigrierten Bayern, den er sein Leben lang mehr als den Vater und als einen seiner „Mittler zu Gott“ verehrte. Die Wohnung existiert noch: sie ist tief in die Felsen der alten Oberstadt Bergamo gehauen, ohne Fenster. Aber von der Küche aus tritt man auf einen winzigen Rasenfleck, vor dem sich ein schmaler Ausblick auftut auf die wein- und obstbepflanzten Felsterrassen und die im zarten Dunst verschwimmende lombardische Ebene: Romantik in einer ihrer bezauberndsten (italienischen) Selbstdarstellungen. Man denkt an das Kind, das hier saß: die kalte Düsternis der Kellerwohnung im Rücken und vor sich diesen Ausblick, der ihm wie geheimnisreich strahlende Verheißung sein mußte. Unwillkürlich stellt sich hier die Erinnerung ein an Donizettis letzte Briefe aus dem Irrenhaus von Ivry, an die sich darin wiederholenden Schreie: „Licht, Licht!“ Schon die Parabel vom ins Licht aufbrechenden Nachtvogel bis zu diesem Schrei verrät vieles von dem, was im allgemeinen mit italienischer Mentalität und Musik nur ungern in Zusammenhang gebracht wird und doch so wichtig ist nicht nur zum Verständnis

Donizettis, sondern auch anderer italienischer Komponisten, die wir seit Beethovens Urteil so gern auf heitere Oberflächlichkeit festlegen: den Humus der Melancholie seines Wesens und seines Schaffens, die Sehnsucht nach seelischer und geistiger Selbstbefreiung, zu menschlicher Kommunikation durch Musik.

In diesem Kellerloch also wurde Gaetano am 29. November 1797 geboren als zweitjüngstes von den sechs Kindern des Pfandhausverwalters Andrea Donizetti und seiner Frau Domenica, geb. Nava (die ihm vielleicht schon den Keim der Krankheit, die zu seinem frühen Tod führte, vererbte). Die Eltern hätten ihn gern zum Juristen bestimmt, doch Geldmangel veranlaßte sie, den Sohn zunächst in die soeben eröffnete Musikschule der „Congregazione di Carità“ zu geben, deren Leiter Simon Mayr war. Als Kompens für die unentgeltliche Allgemeinbildung waren die Knaben als Chorsänger für Messen und andere Veranstaltungen verpflichtet; die Stimme des Neunjährigen eignete sich zunächst wenig dafür, aber Mayr erkannte seine spezielle Begabung und nahm ihn unter seine Obhut. Anlässlich einer Schulaufführung arrangierte er für den Vierzehnjährigen eine Farce „Il piccolo compositore di musica“, worin er ihn sagen ließ: „Mein Verstand ist wach, schnell meine Erfindungsgabe, lebhaft meine Phantasie, und im Komponieren bin ich wie ein Blitz.“ Allerdings gab Mayr ihm darin auch eine Lektion, daß Begabung zur Bescheidenheit verpflichte, eine Lektion, die Donizetti niemals vergaß. So wenig einhellig die Beurteilungen seiner Kompositionen oft waren, so einstimmig wird er von allen, die ihn kannten, wegen seines bescheidenen, freundlichen Wesens gelobt. Gewis-

senhaft – so weit das zu jener Zeit möglich war – studierte er seine Opern ein. Wo immer es ging, entzog er sich dem Applaus. In seinen Briefen beschränkt er sich, selbst beim großen Erfolg einer Oper, auf kurze Anmerkungen, daß die Uraufführung stattgefunden habe, manchmal ironisierend, als schäme er sich des Erfolgs. Ausführlicher geht er auf die Werke anderer Komponisten ein, verteidigt sie, wenn ein Mißerfolg ihm ungerechtfertigt scheint, wie z. B. beim Fiasko von Bellinis „Norma“, die er „sehr gern selbst geschrieben“ hätte, und das obgleich der Freund Bellini ihn selten mit einem guten Urteil würdigt.

1815 hatte Mayr Donizetti zur Vervollständigung seiner Studien für zwei Jahre zu dem in Bologna lehrenden Padre Stanislao Mattei geschickt, der auch Rossinis Lehrer gewesen war. Aus den bologneser Jahren sind die ersten Vokal- und Instrumental-Kompositionen Donizettis überliefert. Hier entstanden auch seine ersten (nicht aufgeführten, zumeist verschollenen) Opernaktstücke. Nicht uninteressant ist, daß er als ersten Opernstoff Rousseaus „Pygmalion“ wählte (1960 in Bergamo uraufgeführt). Nach Bergamo zurückgekehrt, wirkte er als Baßbuffo und komponierte fleißig. Mit seiner vierten Oper, der Semiseria „Enrico di Borgogna“, gelang ihm 1818 im Teatro S. Luca von Venedig der Start; Bartolomeo Merelli, der derzeitige Impresario der Scala, hatte ihm dafür, wie für die vier folgenden, in Venedig, Mantua und Bergamo uraufgeführten Opern, das Libretto geschrieben. Mit der neunten Partitur, der Opera Seria „Zoraide di Granata“ schickte Mayr ihn nach Rom zu dem Dichter Jacopo Ferretti, der den Merelli-Text überarbeitete (U. 28.1.1822, Teatro Argentina, Rom).

## Gedanken an den Tod

Die Begegnung mit Ferretti (der ihm später noch einige andere Libretti schrieb) wurde gleichsam schicksalhaft: er empfahl den jungen Komponisten an den Juristen Gaetano Vaselli als Klavierlehrer für dessen Tochter Virginia. Mit Virginias Bruder Antonio verband Donizetti eine brüderliche Freundschaft bis zum Tode. Virginia wurde im Sommer 1828 seine Frau. Zwei Kinder starben

kurz nach der Geburt; die zarte Virginia wird, neunundzwanzigjährig, 1837 ein Opfer der Cholera, die wie fast jeden Sommer in Neapel grassierte. Der Schmerz um sie wird Donizetti nie mehr verlassen, klingt immer wieder in seinen Briefen an die engsten Freunde an. „Nie wünschte ich den Tod so herbei . . . ohne Vater, ohne Mutter, ohne Frau, ohne Kinder . . . für wen arbeite ich noch?“ „Ich werde unglücklich sein, bis sie Gott um meinen Tod, der uns wieder vereint, bittet“ – von 1837 an kehrt der Gedanke an den Tod in den Briefen immer wieder, und das Leid hat ohne Frage den Körper für den Ausbruch der Krankheit vorbereitet.

Wenige Monate nach Virginias Tod werden „Roberto Devereux“, die „Messa di Requiem“ (für Abt Fazzini) und die „Messa di Gloria e Credo“ uraufgeführt. Ein Jahr später verläßt er Neapel, weil die Zensur seine Oper „Poliuto“ verbietet, und geht nach Paris. Seine letzten Jahre, in denen noch elf (von insgesamt 71) Opern entstehen, ist er zwischen Paris, Neapel, Rom, Wien, Mailand unterwegs, immer stärker geplagt von heftigen Migräneanfällen.

Adolphe Adam, in dessen Hause er lange Zeit in Paris wohnte, berichtet über ihn: „Er war hochgewachsen, von freiem, lebenswürdigem Betragen, seine Physiognomie spiegelte seinen vortrefflichen Charakter wieder; es war unmöglich, mit ihm zu leben, ohne ihn zu lieben . . . Er arbeitete ohne Klavier und schrieb ohne Unterbrechung, und man hätte kaum für möglich gehalten, daß er komponiere . . .“

Ohne Klavier, als lese er eine in seinem Innern vorhandene Partitur ab, zu komponieren hatte er von Jugend auf bei seinem Lehrer Simon Mayr gelernt und praktiziert, der ihm auch das intensive Studium der klassischen Komponisten, insbesondere Haydns, und Vivaldis empfohlen hatte. Komponieren war ihm „eine innere Notwendigkeit“; vieles, was der sehr introvertierte Mensch Donizetti in Worten nicht sagte, formulierte sich in Musik. Sein Lebenswerk umfaßt, außer einundsiebzig vollendeten und acht unvollendeten Opern, drei große Oratorien, dreißig Kantaten, sechzehn Sinfonien, zweiundachtzig Kammermusikwerke,

fünf Hymnen und eine Vielzahl von Liedern (u. a. zu Texten von Dante, Leopardi, Hugo): insgesamt sechshundertelf Vokal- und Instrumentalwerke. So „leicht“ er auch komponierte, seine Instrumentation war meisterhaft (selbst Berlioz billigte ihm das lobend zu). Der Zwang, Opern schnell zu komponieren, war zu seiner Zeit noch die Regel, nicht zuletzt wegen der Säumigkeit der überforderten Librettisten; Donizetti versuchte, die fehlende Zeit durch „Nonstop-Arbeit“ wieder aufzuholen. Seine musikalische Phantasie war unerschöpflich, aber er vermied, was viele, auch Rossini praktizierten: „vorweg“ zu komponieren und den Text dann „anzugleichen“.

## Das Ende

Das Übermaß an Arbeit, das viele Reisen, Ärger mit Primadonnen, Librettisten und mit der Zensur überforderten seine Physis. Ab 1842 tauchen in seinen Briefen immer häufiger Klagen über seinen Gesundheitszustand auf. Die gleiche Krankheit (Tabes dorsalis), an der auch Rossini, Schubert, Hugo Wolf starben, überfiel ihn mit steigender Heftigkeit. 1844 muß er zum ersten Mal darauf verzichten, eine neue Oper selbst einzustudieren, weil ihm die Reise nach Neapel zu schwer fällt. Die „Caterina Cornaro“ erlebte auch prompt einen Mißerfolg, den sie, wie sich jüngst herausstellte, nicht verdiente. Trotz seines Leidens aber bietet er Verdi an, der seinen „Ernani“ in Wien nicht selbst vorbereiten kann, die Einstudierung für ihn zu übernehmen. (Verdi nahm dieses freundschaftlich-kollegiale Angebot auch gern an, lehnte aber nach des Komponisten Tod ab, ein Requiem für ihn zu komponieren, da er „sich bereits selbst ein Denkmal gesetzt“ habe).

1846 veranlaßt sein Neffe Andrea, den teilweise Gelähmten und oft von Krämpfen befallenen Donizetti von Paris in das Irrenhaus Ivry zu überführen. Diese vollkommene Isolierung war ein Schock, der seinen Zustand rapide verschlimmerte. Im Herbst 1847 gelingt es, ihn nach Bergamo zu bringen, in das Haus der Dame Rosa Basoni, die ihn mit ihrer Tochter Giovannina auf-

opfernd pflegt. Nach furchtbaren Qualen starb er dort am 8. April 1848. Die Obduktion ergab: Gesunde Leber und Lungen, ein stark angegriffenes Herz, Zerstörung des Rückenmarks, Flüssigkeit unter der Schädeldecke. Das Gehirn, das in den für schöpferische Begabung und Gedächtnis zuständigen Bereichen besonders ausgeprägt war, wog ein Drittel mehr als normal. Das Urteil der Ärzte: Bei rechtzeitiger und richtiger Behandlung wäre seine Krankheit durchaus heilbar gewesen.

## Simon Mayr

Auch Donizettis Lehrer ist ein „Unbekannter“ in unserer heutigen Musikkennntnis. Der gebürtige Bayer, der in Bergamo und Venedig Musik studierte, verlockende Angebote, Operndirektor in Wien oder Mailand zu werden, ausschlug, um sich der von ihm 1806 ins Leben gerufenen Wohlfahrts-Schule („Lezioni caritatevoli“, später Pio Istituto Musicale) widmen zu können (deren erste Schüler, zu denen auch Donizetti gehörte, er „von der Straße aufgelesen“ hatte), war keineswegs ein „Mann des lärmenden Realismus“, wie gern behauptet wird. Er hat zwar über siebzig Opern komponiert, aber er liebte die Oper nicht und den Opernbetrieb schon gar nicht; er unterzog sich der Komposition auf diesem Gebiet vor allem, um mit dem Honorar seine Schule und deren musikalischen Veranstaltungen zu finanzieren. Er war ein tief religiöser Mensch, Katholik und Freimaurer, seine Sakralkompositionen sind auch auf weitaus höherem Niveau als seine Opern. Sein Ideal war Palestrina, waren die gregorianischen und ambrosianischen Gesänge, waren Aristoteles und Dante, er liebte Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, aber auch Piccini, Galuppi und ganz besonders Tartini. Er war außerordentlich gebildet; Musik, Glauben, Universum, Menschenliebe und Vertrauen auf die bildende Kraft der Form – Mayr war eine Persönlichkeit, für die das alles noch eine Einheit war. Musik war für ihn vor allem Meditation, und sie war Frucht der Freude, die der Mensch braucht und auf die er ein Anrecht hat.

Auf dieser Grundlinie lehrte er seine Schüler (die

ihn alle, auch wenn sie, wie Merelli zu geschäftstüchtigen Ausbeutern der Künstler wurden, liebten und verehrten). Da er ein intelligenter und exzellenter „Musik-Handwerker“ war, brachte er seinen Schülern auch bei, ohne Clavicembalo zu komponieren. Er hielt sie an, sich in Literatur, Kunst, Musik, Philosophie und allen Wissenschaften so umfassend wie möglich zu bilden. Ein großer Pädagoge demnach, dessen Lehrsätze in der Maxime zusammenzufassen sind: Man muß Harmonie mit sich selbst und mit dem Universum zu finden suchen, um schöpferisch sein und den Menschen durch die eigene künstlerische Gestaltung zur Harmonie mit sich selbst und mit dem Leben verhelfen zu können.

Donizetti war wahrscheinlich sein aufmerksamster, bestimmt sein begabtester Schüler. Er sang im Chor mit als Mayr Haydns „Schöpfung“ und Beethovens „Christus am Ölberg“ zum ersten Mal in Italien aufführte; bei Mayr hatte er von Grund auf alle Kompositionstechniken erlernt, ob deutsche, französische oder italienische, venezianische oder neapolitanische „Manier“. So ausgebildet startete er als Opernkomponist. Wie sah die Welt der italienischen Oper zu jener Zeit aus und – was noch wichtiger ist: wie war das kulturelle Niveau zur Zeit seines Opernstarts (1818), wie war das Publikum, für das er seine Opern schrieb?

## Die Vergnügungsindustrie Italiens

Daß Italien kein einheitlicher Staat war, ist als bekannt vorauszusetzen, aber weniger bekannt ist, daß das kulturelle Gefälle zwischen der Lombardei, dem Kirchenstaat, Neapel und Sizilien enorm war, mit jedem Kilometer nach Süden die Schicht der Gebildeten dünner, die der Analphabeten massiver wurde. Die italienische Literatur hatte ihre Vorrangstellung verloren, der „romanticismo“ (die italienische Romantik, die jedoch starke soziale und politische Einschläge hatte) bereitete sich vor. Die Zensur – politisch wie kirchlich – war ein Handicap, das kein Künstler übersehen durfte und geistig korrumpierende Folgen hatte. Die Sprache, die alle erreichte und in der manches aus-

gesagt werden konnte, was im Wort verboten war die Musik. Wer Opernmusik komponiert mußte zwei Dinge stets im Auge haben: daß sein Werke das Volk erreichten, d. h. dessen musikalischen Nerv und damit dessen instinktives Verstehen traf; daß sie gleichzeitig die dünne, snobistische Oberschicht zu enthusiastisieren vermochten durch Glanzleistungen der Protagonisten, und die Logeninhaber für die Dauer einer Arie, eines Terzetts oder auch eines Ensembles von ihren Glücksspielen, Gelagen und gesellschaftlichen Ambitionen abzulenken und auf die Kunst zu konzentrieren.

Die Oper war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts „die Vergnügungsindustrie“ Italiens (A. I. Ringer), und sie hatte stets Neues zu bieten, um rentabel zu sein und gut zahlendes Publikum anzulocken. Daß dieses „zahlende“ Publikum außerhalb für Starleistungen und das „gesellschaftliche Ereignis“ auch sensibel war für bestimmte, die Zensur (kirchliche, italienische, österreichische, spanische oder französische, je nach Region) außerhalb Kraft setzende „Botschaft“, wurde mehr als einmal evident, ob in Opern von Rossini, Bellini, Donizetti oder Verdi. Aber „Vergnügungsindustrie“ war die Oper, und als solche brauchte sie Manager (damals nannte man ihn Impresario), geschäftstüchtige, bis zum gewissen Grade musikverständige Leute wie einen Merelli, einen Barbajacchi etc. Sie fühlten sich zu dem Ehrgeiz verpflichtet, jedes Jahr eine Vielzahl an neuen Opern für die großen Theater, wie La Scala, La Fenice, das San Carlo oder die römische Oper „anzuschaffen“ den großen Sängern der Zeit ihnen angemessenen Partien zu verschaffen und so den jeweils geltenden Komponisten ein immenses Arbeitspensum abzuverlangen. (Ein Beispiel: die Mailänder Scala brachte 1821 in knapp sechs Monaten Spielzeit acht Uraufführungen heraus!) Der junge Komponist, auch wenn er Rossini, Donizetti oder Verdi hieß, mußte – wenn er einigermaßen leben wollte – etliche Opern pro Jahr liefern, denn er bekam für eine neue Oper insgesamt (plus Einstudierung) oft weniger als die Protagonisten in einem Monat (mit ca. zehn Vorstellungen) verdienten; erst wenn er arrivierte, wurde es mehr, etwa das Doppelte. Dafür hatte der Komponist dann den Impresario (nicht dem Theater) sein neues Werk



Neapolitanische Bewunderer schenkten Donizetti 1837 diese Lithographie auf einer Olivenholztischplatte. Um Donizettis Portrait eine biographische Skizze, konventionelle Opernszenen und die Titel aller seiner Opern und Kantaten.

verkauft. Im Vertrag stand, daß der Impresario damit „je nach Nützlichkeit“ umgehen könne. Das hieß u. a., daß in die Oper, wenn sie an einem anderen Theater mit anderen Sängern aufgeführt wurde, der Sänger auch andere Arien, die er gerade „in der Kehle“ hatte, einfügen konnte. Die „Vergnügungsindustrie“ kannte damals so wenig Skrupel wie heute, und dazu war damals die rechtliche Lage des schaffenden Künstlers die eines Vogelfreien.

Die Künstler kannten es nicht anders und akzeptierten es; auch Donizetti, der Rossini sehr verehrte, nahm die Forderung an, 1828 eine Cabaletta („Pietoso all'amor mio“) für Rossinis „L'assedio di Corinto“ am Teatro Carlo Felice von Genua zu komponieren, die – da sie großen Erfolg hatte – nie mehr ausgelassen wurde. In dieses dubiose Metier des Opernkomponisten stürzte sich der zwanzigjährige Donizetti mit seinen von Mayr empfangenen Idealen und Bildungsgut, als ihm der (noch nicht arrivierte) Studienfreund Merelli, der

ein geschickter Verse-macher war, den Text für eine „Opera semiseria“ anbot („Enrico di Borgogna“, Teatro San Luca, Venedig, 14.11.1818). Auf dem Programm wurde sogar sein Name noch falsch geschrieben (Donzelletti statt Donizetti – so genau nahm man's damals!); die Kritik lobte die Aufführung und sprach von einem „jungen Komponisten, der mit den besten Talenten ausgestattet ist“. Einen Monat später führt dasselbe Theater seine Farce „Una follia“ mit Erfolg auf. Es folgen andere Aufträge („Le Nozze in Villa“, Libretto Merelli, uraufgeführt in Mantua und „Il falegname di Livonia“, Libretto Bevilacqua, uraufgeführt am Teatro San Samuele, Venedig, 19.12.1819), aber Donizetti ist nach Bergamo zurückgekehrt und widmet sich hauptsächlich Kompositionen, die nichts mit Theater zu tun haben (Quartette, Sinfonien, Kantaten, Messen). Bis er 1821 aufgefordert wird, fürs Teatro Argentina von Rom eine Oper zu schreiben, „Zoraide di Granata“, für deren Libretto noch Merelli zeichnet, das aber schon vom Dichter Ferretti gemäß Donizettis Vorstellung

von einer Opera seria bearbeitet wurde. Die Uraufführung (28.1.1822) war laut zeitgenössischen Zeugnissen, „ein überwältigender Erfolg“, der ihn sofort zur Beute der Impresarii machte.

## Die Bedeutung des Textbuchs

Natürlich ist er ein Kind seiner Zeit, das heißt auch des Operntheaters seiner Zeit, das von Rossini, Meyerbeer, Mercadante, Mayr, Paër, ein bißchen von Mozart und Cimarosa und ansonsten von etlichen längst vergessenen Namen bestimmt war. Das angeführte Beispiel der in die Rossini-Oper eingefügten Cabaletta ist kein Beweis dafür, daß er „Rossini skupellos nachahnte“, sondern daß er den Musikgeist seiner Zeit absorbierte, daß er keineswegs hinter Rossinis Ingenium zurückstand und, wie manche der folgenden Kompositionen bezeugen, bald nach eigenen neuen Wegen suchte. Die Begegnung mit Ferretti hat Donizettis Sinn für die Bedeutung des Wortes in der Oper sehr geschärft; die mit ihm gemeinsam entwickelte Opera buffa „L'ajo nell'Imbarazzo“ hatte großen Erfolg. In Zukunft werden die Erfolge immer auch mit einem (zumindest für damalige Verhältnisse) gut und logisch gearbeiteten Libretto zusammenhängen. Seine Klagen über säumige oder seinen Ansprüchen nicht entsprechende Librettisten werden immer häufiger.

Aus Unzufriedenheit und Zorn über unzulängliche Librettisten hat er manches Textbuch: später selbst verfaßt. Seine Fähigkeit, präzise, bildhaft und eigenwillig zu formulieren, macht die Lektüre seiner Briefe zum Genuß, hat darüber hinaus spezielle Bedeutung im Zusammenhang mit seiner Textbehandlung, auf die wir später noch zu sprechen kommen. Bisweilen entstanden die Unstimmigkeiten mit selbst guten Librettisten aber auch, weil sie kein „Risiko“ eingehen, das heißt, nicht mit der Zensur in Konflikt kommen wollten. Donizetti war zwar viel weniger politisch interessiert als zum Beispiel Verdi, aber er war auch nicht geneigt, seine künstlerische Idee der Zensur zuliebe zu verwässern. Die Zeit für eine neue Oper war immer viel zu knapp bemessen, um so mehr mußten ihn

Schwierigkeiten und Unpünktlichkeiten der Textschreiber verbittern. Bezeichnend für seinen inneren Zustand, wenn der Tag der Premiere gekommen war, ist ein Brief an Mayr, dem er mitteilt, daß seine erste Auftragsoper für die Scala, „Chiara e Serafina“, am 26. Oktober 1822 uraufgeführt werde. Darin bittet er den alten Lehrer, wenn er zur Aufführung nach Mailand komme, möge er auch gleich ein „Requiem“ für ihn mitbringen, denn es bringe ihn um, alle – Zensur, Impresario, Solisten – zufriedenzustellen.

1827 schließt er mit dem allmächtigen Impresario Barbaja einen Vertrag, in drei Jahren zwölf Opern für ihn zu schreiben (gegen ein Entgelt von 200 Dukaten monatlich), und er nimmt, obgleich er Barbaja nicht sehr gewogen ist, auch dessen Angebot an, Direktor der Königlichen Oper Neapels (Teatro San Carlo) zu werden. Ein Amt, das er bis 1838 innehaben wird.

„Ich habe von Anfang an begriffen, daß der Beruf des Opernschreibers außerordentlich unerquicklich ist; nur die Not bringt mich dazu, aber ich versichere Ihnen, daß ich sehr an diesen Dummköpfen leide, die wir für die Ausführung unserer Mühen brauchen“, schrieb Donizetti am 21. Dezember 1825 an seinen Maestro Simon Mayr. Da während des Heiligen Jahres 1825 alle römischen Theater geschlossen bleiben mußten, hatte er für eine Stagione die Direktion des Teatro Carolina von Palermo angenommen. Im Dezember hatte er die Aufführung von Spontinis „Vestalin“ und die Uraufführung seiner eigenen neuen opera seria „Alahor di Granata“ vorzubereiten. Für „die Musik, die doch ein gewisses Maß an Intelligenz verlangt“ standen ihm nur unzulänglich ausgebildete Musiker und mediokre Sänger zur Verfügung, und voller Sehnsucht gedenkt er der so präzisen wie impulsiven Arbeit an Aufführungen unter Mayrs Leitung während der bergamasker Studienjahre. Über diesem Brief, dem man deutlich die Verzweiflung anmerkt über das Niveau des italienischen Opernbetriebs steht als Motto: „Vergebung ist die beste Rache“. Frucht solcher „Vergebung“ war dann wohl seine 1827 uraufgeführte köstliche Farce „Le convenienze ed inconvenienze“ (in Deutschland „Viva la Mamma“), für die er den Text selbst schrieb und worin

er die damals (außer an den großen Theatern wie Scala, La Fenice oder San Carlo) an italienischen Opernbühnen allgemein vorherrschenden Zustände liebevoll-sarkastisch anprangert.

Zu jener Zeit hatte ihm der starke Erfolg der „Zoraide di Granata“ bereits Kompositionsaufträge für alle großen Opernhäuser Italiens eingetragen, hatte er sich mit „L'Aio nell'imbarazzo“ (U. 1824, erscheint bisweilen auch unter dem Titel „Don Gregorio“) auch als Buffa-Komponist qualifiziert. Bestimmt begriff er sich nicht als Erneuerer; zu tief war er zunächst noch der Mayr-Schule und der von Cimarosa bis Rossini bestimmten Opernpraxis seiner Zeit verhaftet, die weitgehend von festgelegten Schemata und Rollentypen lebte. Aber Donizetti stammte nicht umsonst aus der Zanni-Stadt Bergamo, er hatte einen ausgeprägten Sinn für spontanes Theater. In diesem Zusammenhang ist die Einteilung seines Arbeitstages interessant: von sieben bis sechzehn Uhr komponierte er (wenn er nicht im Theater mit der Einstudierung einer Oper beschäftigt war) und ging dann den ganzen Nachmittag spazieren. „Dann arbeite ich noch mehr“, beantwortete er einmal die Frage, wieso er so viel Zeit zum Spazierengehen habe. Begegnungen, Eindrücke, Erlebnisse, alles setzte sich in seiner Phantasie sogleich in kleine Theaterszenen um, von denen viele sich stenogrammatisch in seinen Briefen finden. Diese Lust am Beobachten des Menschen und Aufspüren von Verhaltensweisen, verbunden mit seinem Theaterinstinkt sind für seine Arbeit als Opernkomponist wesentlich. Er rebellierte nicht gegen Schemata und stereotype Rollenordnung, aber er wollte Menschen auf die Bühne bringen. Ihm ging es nicht um Idealisierung oder Weltanschauungen, wohl aber um eine Aufwertung des Menschlichen und darum, die Form nicht nur weiterzuentwickeln, sondern sie, seinem Wesen gemäß, so weit irgend möglich mit einer bisher vernachlässigten lebensnahen und aufrichtigen Menschlichkeit zu erfüllen.

## Donizettis Dramaturgie

In den über zweieinhalb Jahrzehnten seines Schaffens ging Donizetti den Weg vom Operntext-Konzept Metastasio zum Musikdrama. Zumindest so weit, daß ihm mit Recht eine Brückenposition zwischen Mayr/Rossini und Verdi/Puccini zuerkannt wird. Er begann mit der Vertonung von Texten nach geläufigem Muster. Einerseits waren es Texte, die schon von anderen vertont worden waren, ihn aber zu musikalischer Neugestaltung reizten, andererseits zu Opern noch nicht verarbeitete Sujets der italienischen, französischen oder spanischen Literatur. Für die Verarbeitung lassen sich einige grundsätzliche Aspekte herauschälen. In seine Buffa-Opern – bis zu Rossini lebten sie überwiegend von brillant-komischen Effekten – brachte er die „furtiva lagrima“, d. h. die verborgene Tragik oder Trauer ein; sie wecken, wenn sie sinngemäß und ohne Klamaufgeführt werden, mehr Lächeln, mehr „wissendes“ Lachen als turbulente Heiterkeitsausbrüche. Ihre Wirkung beruht weniger auf der Folge komischer Ereignisse und Verwicklungen, die eo ipso auf das Happy-End zielt, als auf einen Handlungsablauf, dessen komische Komplikationen durch den Charakter der Beteiligten bedingt sind. Im Grunde sind sie – wenn Donizetti sie nicht ausdrücklich als Farce bezeichnet – der Semiseria, dem Singspiel verwandter als dem gängigen Buffa-Begriff.

In die Seria bringt er einen „tragischen Realismus“ ein, der bei Rossini im „Moses“ und „Wilhelm Tell“ schon vorweggenommen ist, bei ihm aber sich als die Einsamkeit des Individuums profiliert. Donizetti ist vom heroischen Ideal der Klassik und von dem des Risorgimento gleich weit entfernt. Obgleich er politisch nicht sonderlich interessiert war, gibt es auch in seinen Werken eine politische Komponente, aber sie ist anders als bei Bellini (wo sie durch eine Gruppe oder die Massen akzentuiert wird) oder bei Verdi (wo der politische Aspekt durch dessen leidenschaftliche Anteilnahme an Italiens Kampf um Unabhängigkeit und Einigkeit geprägt wird). Donizettis Rebellion ist mitfühlende Auflehnung gegen das Ausgeliefertsein des Einzelnen an die Staats-, Familien- oder Volksräson.

sonders wichtig war ihm die Einheit von Schauplatz, Situation und Charakter der Protagonisten. In den Briefen an seine Librettisten kämpft er oft um diese Grundbedingungen. Ebenso wichtig war ihm das Wort. „Seit Ihrer Abfahrt gestern quäle ich mich um ein Wort“, schreibt er am 15. September 1843 an Scribe (der am Libretto des „Dom Sebastien“ arbeitete). „*Mourir pour ce qu'on aime* – tausendmal habe ich versucht *Sauver celui qu'on aime*, und ich bin damit nicht zufrieden, daß die leichte Musik dem einen wie dem andern Wort gleichermaßen dient.“ Scribe antwortete, daß er sich zwar von anderen nichts hineinreden lasse, aber zu jeder Änderung, die Donizetti im Interesse seiner Musik für notwendig halte, bereit sei. Auch Donizettis Autographe legen beredtes Zeugnis ab, wie er um den Kontext Wort-Musikung, die häufig schwülstige oder kitschige, stereotypen Texte einfacher, natürlicher zu machen veruchte. Natürlich war er kein Wortschöpfer wie Wagner. Für seine Schüler am Real Collegio di Musica von Neapel schrieb er einmal: „Musik ist nur Deklamation, akzentuiert durch Klänge. Deshalb muß jeder Komponist vom Akzent des gesprochenen Wortes her konzipieren und komponieren.“

Sein „Opernschreiber“-Dasein ließ ihm nicht Zeit, seine dramaturgischen Ideen konsequent aufzuzeichnen, doch läßt sich auch darüber vieles aus seinen manchmal ernsthaften, manchmal scherzhaften Hinweisen, Anweisungen oder Vorschlägen in seinen Briefen herauslesen. Die szenischen Anweisungen beschränken sich in seinen Autogrammen und Partituren auf das unumgänglich Notwendige, fehlen oft ganz, wahrscheinlich weil er untraglich verpflichtet war, die Uraufführung selbst einzustudieren.

## Donizettis Vokalität

Wohlgemerkt las ich einmal den Satz: „Für Bellini und Rossini genüge es, eine schöne Stimme zu haben, für Donizetti nicht.“ Im Zusammenhang mit dem Vorherigen Gesagten hat dieser Ausspruch seine Richtigkeit. Zwar meinte der Kritiker der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode“ 1833,

der in „Anna Bolena“ die „melodienlose Monotonie dieser Musik“ tadelte: Wenn auch manche „Gesangskünstler“ die Mängel vielleicht auszugleichen vermöchten, so werde doch „der wahre musikalische Dichter sein Werk nie von solcher Zufälligkeit abhängig machen und zufrieden seyn, den Preis des Beyfalls aus den Händen seiner siegreichen Darsteller zu empfangen.“ Donizetti aber schrieb seine Opern mehr für „Darsteller“ als bloß für Belcantisten. „So weit ich weiß, hat man Donizetti nie beschuldigt, berühmte Stimmen zerstört zu haben; Bellini hingegen wurde vorgeworfen, die Stimmen der Pasta, der Méric-Lalande und in gewissem Sinn auch von Tamburini ruiniert zu haben“ (Rodolfo Celletti).

Bellini hatte begonnen, das Übergangsregister, das als Vorbereitung für die seit dem 18. Jahrhundert beliebten halbrecherischen Koloraturen notwendig war, außer acht zu lassen. Donizetti ging vorsichtiger zu Werk, bereitete die Koloraturen melismatisch vor, vermochte auch die schwierigsten Passagen von abstrakter Stimmakrobatik freizuhalten und ihnen einen psychologischen Sinn zu geben. Bei den männlichen Stimmen beginnt er relativ früh, auf reines Virtuosenstum zu verzichten und hält die Partien in mühelos zu bewältigenden Lagen. Für den Sopran hielt er lange am traditionellen Virtuosenstum fest, eigentlich bis zum Schluß, aber auch hier meidet er möglichst technische Schwierigkeiten um ihrer selbst willen. Sein „dramatischer Realismus“ geht oft bis zum Paroxismus, ob in der Freude oder in der Verzweiflung. Man denke nur an die Arie der Argelia im Finale des „Esule di Roma“ (1828), Eleonoras Freudenarie am Ende des „Furioso all'Isola di San Domingo“ (1833), Arien der „Lucrezia Borgia“ (1833), der „Maria Padilla“ (1841) und in besonderem Maße der „Gemma di Vergy“ (1834). Es gibt kaum eine Seria-Oper Donizettis, in der dem Sopran nicht Außerordentliches abverlangt wird, sowohl in Stimmumfang wie Koloratur-Kapazität (zu seiner Zeit kannte man die Definition „dramatischer Koloratursopran“ noch nicht, er hat diesen Typ eigentlich geschaffen). Daß gerade die zitierten Opern – wie auch „Maria Stuart“, „Anna Bolena“, „Marino Faliero“, „Maria de Rohan“, „Catarina Cornaro“ – so lange in der Versenkung verschwanden, ist gewiß nicht unwesentlich darauf

zurückzuführen, daß man sie im Rossini-Bellini-Stil (dazu oft nach willkürlich umgearbeiteten Ausgaben) aufführte. Für den deutschen Sprachbereich kam gewiß hindernd hinzu, daß die Texte „üblich“ übersetzt und nicht mit Donizettis ausgeprägtem Sprachgefühl übertragen wurden.

Donizettis Stimmbehandlung und Verwendung der Stimm-Kategorien würde einen breiteren Raum verdienen, als jetzt zur Verfügung steht. Celletti sagte: „Praktisch ist der als ‚französisch‘ zu definierende Donizetti der erste Schutzheilige der Mezzosopranstimme.“ (Und bis zu einem gewissen Grade auch der Altstimme.) Beides sind Stimmlagen, die nach dem Verzicht auf Kastratenstimmen nicht als „vollgültig“, für Protagonisten einzusetzende Stimmen galten, zumal Sängern wie die Pasta, die Malibran, die Unger etc. den Bereich Sopran-Mezzosopran vollkommen füllten. Auch Donizetti bevorzugt den Sopran für die Titelheldin, da ihm aber in Paris Teresa Stolz mit ihrem warmen, fülligen Mezzosopran zur Verfügung stand, schuf er für sie zwei der profiliertesten Mezzosopranpartien jener Zeit: die Eleonore in der „Favorita“ und die Zaide in „Dom Sebastian“. Vor allem mit der Zaide, für die er die tieferen Bereiche des Mezzosoprans erschloß, bahnte er den Weg für die Bedeutung des Mezzosoprans im späten 19. Jahrhundert. Im Gegensatz zu den Komponisten des späten 18. und des frühen 19. Jahrhunderts (bis zu Bellini und Meyerbeer) setzte Donizetti die Altstimme niemals für Liebhaberrollen ein, gab ihr meist sekundäre Aufgaben (Pagen etc.); wenn ihm aber für die zweite weibliche Hauptrolle eine Altstimme wie die der Marietta Brambilla zur Verfügung stand, gewannen auch diese Partien Profil (z. B. in der „Lucrezia“, „Linda“, der „Maria de Rohan“), blieben in der Textur aber vorwiegend der Rossinis und Bellinis verhaftet.

In der Behandlung der Tenorstimmen war Donizetti zunächst fixiert auf die Kreation des „neuen romantischen Tenors“, wie ihn Bellini im „Pirata“ für Giovanni Rubini geschaffen hatte, ohne jedoch seinen Sängern jene Spitzentöne und „Parforceritte“ abzufordern, durch die Rubini weltberühmt wurde. Stärker als auf Melismatik konzentrierte sich Donizetti auf das Melos; in Gilbert

Duprez fand er dann den Tenor, der der ideale Interpret für Partien wie Edgar in der „Lucia“, Roberto Devereux, Riccardo in „Maria de Rohan“ war und den romantischen Tenortyp (mit oft starkem dramatischem Einschlag) bis zu Verdi bestimmte. In Donizettis komischen Opern wird die „Romantisierung“ (und teilweise Dramatisierung) des Tenors im Vergleich mit Rossini und der Buffo-Tradition noch deutlicher.

Große Bedeutung kommt auch der Entwicklung für die Baß- und Bariton-Stimme in Donizettis Schaffen zu. Bis zu Rossini kannte man die Differenzierung zwischen Baß und Bariton nicht; sie ergab sich erst im 19. Jahrhundert durch die Gewinnung der höheren Lagen des Tenors; ein Zwischenraum zwischen Tenorbereich und dem des Basses mußte gefüllt werden. Die ersten, in unserem Sinn authentischen Baritonpartien sind Rossinis Figaro im „Barbier“ und der „Wilhelm Tell“. Bellini hatte die Baßpartien in den „Piraten“ (1827) und in der „Straniera“ (1829) schon um eine Terz höher als normal gelegt, aber die Teilung in zwei Fächer vollzog Donizetti (vom Volmar in der „Alina di Golconda“, 1828, über den „Marino Faliero“, 1835, bis zum Malatesta in „Don Pasquale“ 1843) für den Baß mit hoher Tessitura, für Antonio Tamburino, dem er auch, was bis dahin für Baßstimmen unmöglich war, Liebhaberrollen anvertraute. Donizetti wurde sich bewußt, wieviel natürlicher die Mittellage der männlichen Stimme war, als er für den alternden Tamburini und für Giorgio Ronconi, der ebenfalls nicht mehr ganz auf der Höhe seiner Kraft war, Partien schreiben mußte. Aus dieser „Notlage“ entwickelte sich endgültig die Stimmkategorie Bariton, und Donizetti sind für sie – außer den zitierten – so profilierte und dankbare Partien zu verdanken wie der Gardenio im „Furioso dell’Isola di San Domingo“, der „Torquato Tasso“, der „Belisario“, der König in „La Favorita“ und des Chevreuse in „Maria de Rohan“. Verdis große Baritonpartien von „Nabucco“ und „Ernani“ bis zum „Maskenball“ setzen diese Linie fort.

## Donizettis Kompositionsstil

In seinem Buch „Donizetti and the tradition of romantic love“ schreibt John Allitt über „Italiens größten Komponisten der Romantik“: „Donizettis Musik ist nicht so ‚simpel‘ oder ‚hohlköpfig‘, wie manche Leute denken. Sie verlangt noch das ‚tailor made‘ der Stimme, während der Orchesterpart korrekt so schwer zu spielen ist wie jede Opernpartitur von Mozart. . . Seine Musik weckt die Erinnerung an den Januskopf; viele seiner Qualitäten sind noch dem Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts verhaftet, während auf der anderen Seite die Qualitäten, um derenwillen er heute geschätzt wird, in die Zukunft weisen.“

Donizetti schrieb, wie alle seine komponierenden Zeitgenossen, stets für ein bestimmtes Ensemble; von siebenundfünfzig seiner insgesamt einundsiebzig Opern sind die Autographe erhalten geblieben, von einigen sogar mehrere, oder Manuskripte neuer Versionen entstanden.

Was unterschied Donizetti von den Komponisten seiner Zeit? Nicht unwesentlich ist, daß er aus einer mehr „deutschen“ Schule kam als Rossini. Wenn ihm auch allseits nach der „Anna Bolena“ (1830) bestätigt wurde, nunmehr (besonders in der Opera seria) seinen eigenen Stil gefunden zu haben, so machte ihm die Begegnung mit Bellinis „Norma“ (1831) doch erst endgültig den Mut, auf die eigene, ihm immanente melodische Eingebung zu vertrauen. Und deren Charakteristik ist „kontinuierliche Moll-Immanenz in den Dur-Tonarten“ (Barblan) und die sensible Modulation im engsten Wort-Sinn-Zusammenhang. Wer seine Partituren nicht nur „vom Blatt“ spielt, wird erkennen, daß Donizetti selbst Textbücher, die mittelmäßig, absurd oder „verquält“ (wie er selbst z. B. das „Belisaria“-Libretto nannte) waren, adelte, weil er sie niemals einfach „in Noten setzte“.

In diesem Zusammenhang gewinnt auch Bedeutung, wie treffend er den „Schlüssel“ für die einzelnen Gestalten seiner Opern bestimmte und in welch innerem Zusammenhang Charaktere (einer Person oder eines Schicksal-Moments) und Wahl der Instrumente stehen. Im Autograph der „Lucia di Lammermoore“ ist z. B. die Begleitung der

Wahnsinnszene für Glasharmonika vorgesehen; ihr Klang hätte dem irrealen Charakter dieser Szene bestürzender entsprochen, wäre weniger ästhetisch-theatralisch gewesen als die Flöte (so faszinierend sie auch ist), doch zwangen „technische Gründe“ (Glasharmonikaspieler waren äußerst rar) den Komponisten, diese Szene für Flöte umzuschreiben. Die Glasharmonika-Notation ist durchgestrichen und oben rechts in die freie Ecke des Blattes die Flöten-Notation gesetzt.

Insgesamt beweisen seine Autographe und Manuskripte, daß der Vorwurf, Donizetti habe sich „um musikalische Ausbildung nicht allzu viele Gedanken“ gemacht, keineswegs zutrifft. In den ersten Opern fällt jedoch auf, daß er für den gesamten Orchesterpart stets alle Instrumente benutzte. Verzichtete Donizetti also auf eine Timbrierung? Zedda geht wahrscheinlich nicht fehl mit der Annahme, Donizetti habe dies im Hinblick auf die Qualität und Zahl der damaligen Orchestermitglieder getan, nicht nur, weil der Klang der Instrumente noch nicht jene „Durchschlagskraft“ wie heute hatte und er einen „bombastischen“ Klang wollte, sondern weil die Musiker italienischer Orchester weder sehr zuverlässig noch brillant waren und ihren Part meist mit einem Kollegen teilten. Er mußte also von vornherein damit rechnen, nur die Hälfte dessen, was er im Sinn gehabt hatte, realisieren zu können und dosierte den richtigen Klangeffekt dann bei den Proben. Für die Richtigkeit dieser Annahme spricht wohl auch, daß Donizettis Orchestrierung von dem Moment an sparsamer, d. h. raffinierter und ausgewogener wird, da er die ersten Erfahrungen mit ausländischen Orchestern sammeln konnte. Wie sehr er von Anfang an nach einem psychologischen Gleichgewicht Stimme – Orchester suchte, wird deutlich in seiner Behandlung des recitativo accompagnato.

Donizettis Overtüren sind keine „brillanten Musikstücke“, die sinfonisches Eigenleben führen wie bei Rossini. Für seine Buffa-Opern mußte er sich dem damaligen Brauch fügen, eine „Sinfonia“ zu schreiben. Sie gelangen ihm nicht besonders brillant. Donizetti waren kurze Präludien lieber, die in wenigen Takten das Klima vorbereiten.

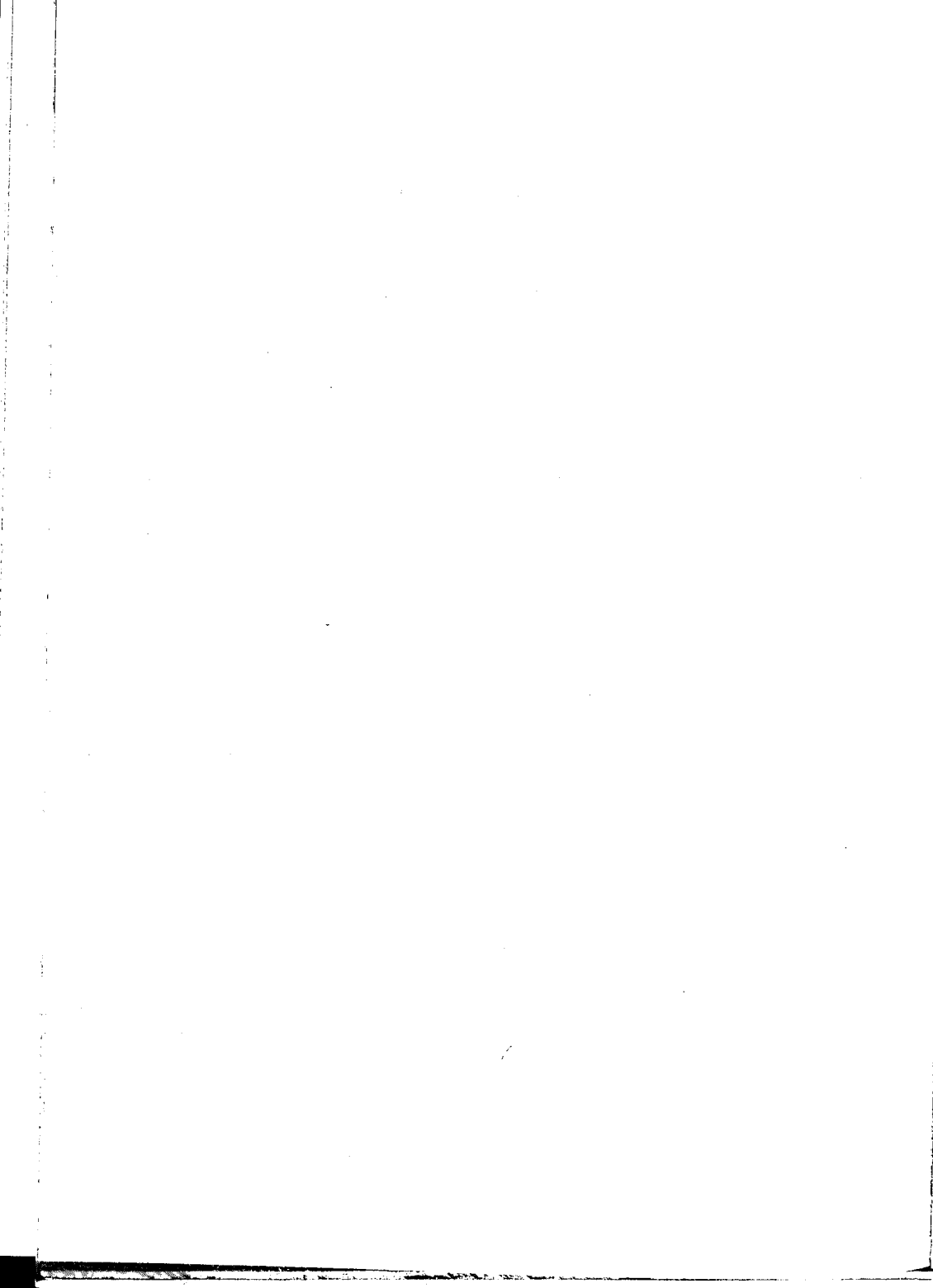
Donizetti sah sich selbst nicht als „Erneuerer“. „Zur Gesamt-Charakteristik von Donizettis Arienschaffen unter dem Gesichtspunkt der Form wäre zu sagen, daß seine Vorzüge weniger in der Originalität der Formbehandlung liegen, sondern in der ästhetisch sicheren und technisch perfekten Aneignung überlieferter Modelle, die allenfalls vorsichtig weiterentwickelt werden. Die Berührung mit der französischen Oper zu Beginn der vierziger Jahre hat Donizetti auch auf dem Gebiet der Arienkomposition neue Perspektiven eröffnet (stärkere Bevorzugung der Einsätzigkeit, knappere und individuellere zweisätzigte Bildungen u. a.); es war ihm nicht mehr vergönnt, diese Anregungen über erste Ansätze hinaus weiterzuvorführen“ (Sieghard Döhring). Dieses „Modelle, die vorsichtig weiterentwickelt werden“ ist für Donizettis gesamtes Operschaffen gültig, das nicht auf eine stetig steigende Linie der Entwicklung von Oper zu Oper festzulegen ist, sondern in jeder der drei Schaffensphasen (von 1818 bis zur „Anna Bolena“, 1830 bis zum Abschied von Neapel 1838, die Pariser und Wiener Zeit) entstehen Meisterwerke und Mittelmäßiges.

## Vergleiche

*Vergleiche:* Man kann sie auf verschiedenen Gebieten anstellen, doch ehe ich seine Produktion im Kontext mit der seiner Zeitgenossen streife, möchte ich „ihn und uns“ vergleichen, d. h. ihn, den Italiener, mit dem Deutschen, der seine Komposition interpretiert oder hört. Da gibt es (bei Donizetti weit mehr noch als bei Rossini) z. B. gerade in erregten, dramatischen und tragischen Momenten sehr oft Rhythmen (3/4-3/8-6/8-Takt), die im deutschen Rhythmus-Empfinden walzerartige Assoziationen wecken. Sie bestimmen einerseits noch immer so manche Interpretation und nicht zuletzt auch Beurteilungen („Tragisches im Dreiertakt kann doch nur oberflächlich sein“). Für das italienische (das noch nicht europäiserte!) Rhythmus-Empfinden aber sind die Dreier-Rhythmen nicht an Lieblichkeit, Gemütlichkeit, Wohlbehagen o. ä. gekettet. Sie sind vielmehr so etwas wie archaische Urrhythmen (man denke nur an die Tarantella). Ich führe dieses Beispiel an, um

davor zu warnen, die musikalische Produktion eines Italieners par excellence (und das war Donizetti trotz der „deutschen“ Schule) in die Klischee-Vorstellung „letztlich sind sie doch alle nur herrliche Buffakomponisten“ zu pressen. Wir haben längst gelernt, seit Verdi diese Klischee-Vorstellung von den Dreier-Rhythmen zu vergessen. Es mag der Hinweis genügen, daß vor Verdi niemand in der italienischen Oper des Ottocento (19. Jahrhundert) sie mit der gleichen Intensität und Vielfalt einsetzte wie Donizetti. Auch dies ist ein Glied in der Kette Mayr-Donizetti-Verdi, die im Auge behalten werden muß, will man Donizetti nicht als einen „Rossini imitierenden“ Komponisten werten und interpretieren.

Natürlich gibt es viele Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Donizetti und den drei Italienern, an denen er meistens gemessen wird. Mit Rossini – der außer seinem „geistigen Vater“ Mayr und den Vorbildern, die sein Lehrer ihm mit auf den Weg gegeben hatte, für die ersten Schaffensjahr ein Fixpunkt für ihn war – verband ihn die Leichtigkeit der Invention. Er verehrte ihn, und Rossini achtete ihn. Rossini war – vielleicht – der Genialere, Donizetti – bestimmt – der Ernstere, Einsamere. Das sind keine Wertungen, sondern Urtingen. Zwischen ihm und Bellini bestanden a priori die durch Herkunft bedingten Verschiedenheiten (Geburtsorte: Bergamo und Catania, äußerster Norden und äußerster Süden Italiens), aber auch Gemeinsamkeiten. Wohin der früh vollendete Bellini sich noch hätte entwickeln können, ist eine irrelevante Frage. Donizetti liebte und verehrte ihn, Bellini war zu sehr in sich und seine eigene Musik verkapselt, um diese Liebe erwidern zu können. Bleibt noch Verdi, dessen erste Oper erst uraufgeführt wurde, als Donizetti bereits international anerkannt war. Welchen Punkt würde Verdi in der Erneuerung der Form erreicht haben, hätte es nicht Donizettis vorsichtige Anbahnungen gegeben, seine Verkürzungen der Arienstruktur, seine Kondensierung der Szene, seine individuelle Behandlung des Chors, seinen Mut zu ungewöhnlichen Modulationen der dramatischen Expressivität? Verdi verstand, den nächsten Schritt zu tun.



# Inhalt

*Benedetto Marcello*  
Das Theater nach der Mode 3

*Giovanna Kessler*  
„Ich brauche jemanden, der mich versteht“ 43

## Nachweise

„Das Theater nach der Mode“ übersetzte Alfred Einstein, München 1917  
Giovanna Kesslers Artikel (gekürzt) erschien in der „Opernwelt“, März bis November 1976

## Bilder

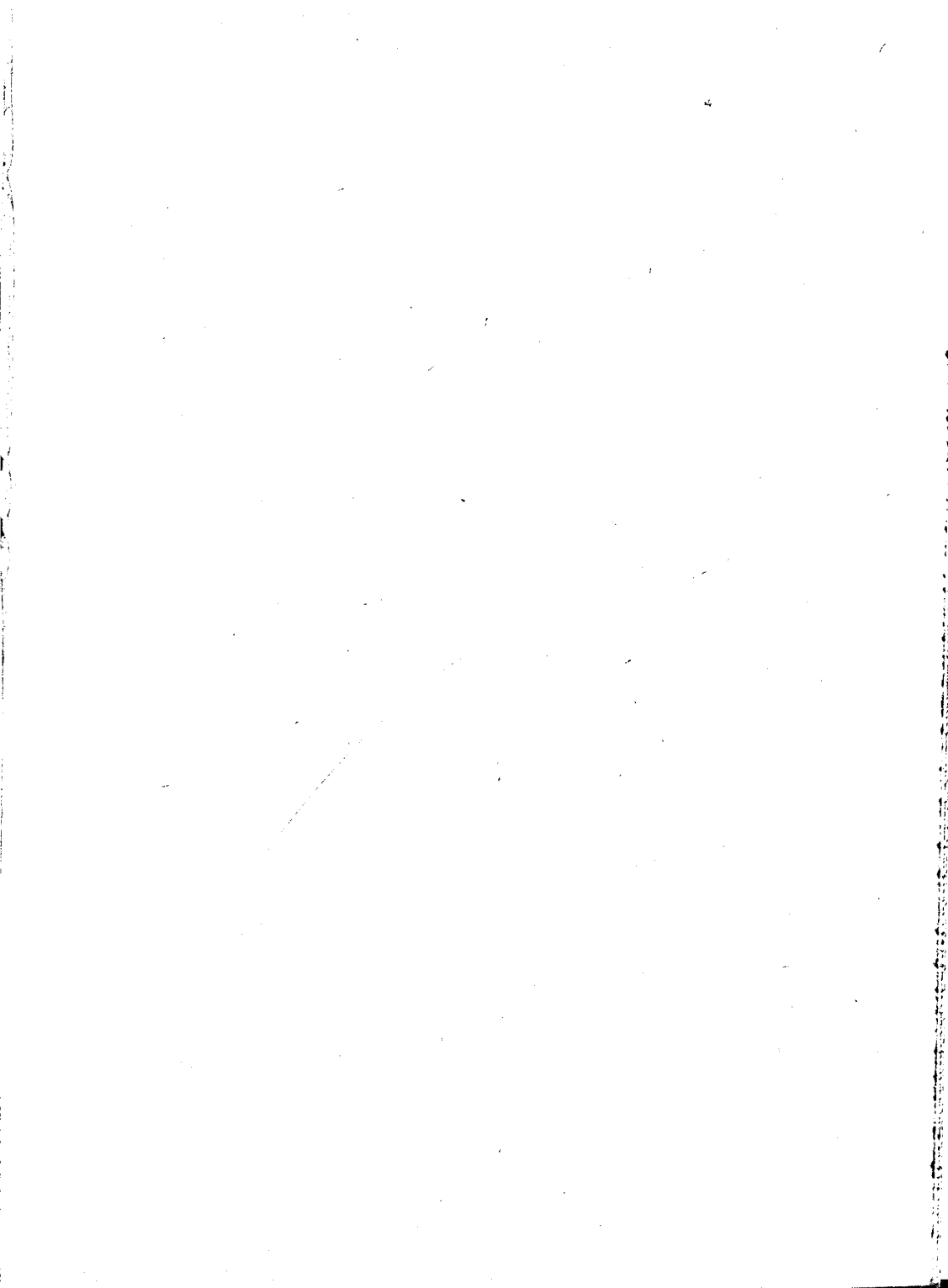
Jacques Callot, Balli di Sfessania (Umschlag)  
Herbert Weinstock, Donizetti and the World of Opera, New York 1963

Letzte Seite: Selbstkarikatur von Donizetti „Mon portrait fait par moi-même“

Nicht per se mit spät für bei man



Conjunct  
1871





1848



GAETANO DONIZETTI

# VIVA LA MAMMA

SITTEN UND UNSITTEN DES THEATERS