

07361

Il Campiello

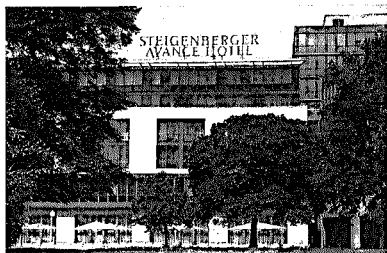


MUSIKALISCHE KOMÖDIE
VON
ERMANNOWOLF-FERRARI

ANHALTISCHES THEATER  DESSAU

* * * *
STEIGENBERGER
SEMINAR & KONFERENZHOTEL
DESSAU

Vier Sterne zum Wohlfühlen



Im großzügigen Wellnessbereich können Sie relaxen und sich wohlfühlen. Kulinarisch verwöhnt werden Sie im Restaurant Fürst Leopold, und an der Ju-Bar können Sie den Abend entspannt ausklingen lassen. Gönnen Sie sich einen Aufenthalt in Dessau, der Stadt des weltberühmten Bauhauses. Genießen Sie neben der wunderschönen Kulturlandschaft des Wörlitzer Parkes auch eine unvergessliche Konzert-, Opern- oder Ballettaufführung im Anhaltischen Theater. Unsere Wochenendarrangements ermöglichen Ihnen dies zu besonders günstigen Preisen.

Das Steigenberger Seminar & Konferenzzentrum liegt mitten im Stadtzentrum von Dessau, nahe Theater und Bahnhof, aber auch unweit der Autobahn Nürnberg-Berlin A 9. Vom Flughafen Leipzig (ca. 45 km entfernt) bieten wir einen Transfer direkt zum Hotel. Die Lutherstadt Wittenberg und die Händelstadt Halle sind nicht weit, und Berlin ist in etwa einer Autostunde erreichbar.

Für Ihren Besuch in der Bauhausstadt Dessau stehen 198 großzügige, klimatisierte Zimmer und 6 Suiten mit allem modernen Komfort bereit. Sie werden weder Inhouse-Video noch Minibar, Telefon, Faxanschluß, Allergiker- oder Nichtraucherzimmer vermissen.

Übernachtung inkl. reichhaltigem Frühstück: ab DM 140,- im Einzel- und ab DM 210,- im Doppelzimmer

STEIGENBERGER Seminar & Konferenzzentrum, Friedensplatz, 06844 Dessau, Telefon 0340-25 15-0

Festliche Abendanzüge für Theater und Konzert
Smokings, Spencer-Anzüge, Frackanzüge
Hochwertige Kleidung namhafter deutscher Hersteller
• Boss, Brax, Roy Robson, Konen, Wilvorst •



Druschke

DER HERRENAUSSTATTER
MIT HOCHZEITSKLEIDUNG UND
BRAUTMODEN

Dessau, Kavallerstraße 60 – 62

-Der Übergrößenspezialist in Sachsen-Anhalt-

FIS Fördertechnik Service GmbH

06801 Greppin, Zementstr. 7, Tel.: 03493/3771-0, Fax 03493/3771-50



- **Aufzüge • Theatertechnik**
- **Krane • Schwermontage**
- **Autokran- und Arbeitsbühnenverleih**

Ein Campiello in Venedig

1. Akt

Im Gasthof logiert seit kurzem der neapolitanische Edelmann Astolfi, der seine Geldsorgen durch eine reiche Heirat beheben möchte. Gasparina, die heiratswillige Nichte Doktor Fabrizio's, scheint nicht abgeneigt. Aber Astolfi zeigt auch an Cates Tochter Lucieta sowie an Pasquas Tochter Gnese Interesse. Seine Bemühungen bleiben erfolglos, denn Lucieta liebt den Hausierer Anzoleto, und Gnese hat ihr Herz bereits Zorzeto geschenkt. Dessen Mutter, die Küchelbäckerin Orsola, überredet Pasqua, der Verlobung zuzustimmen; mit der Hochzeit will man sich noch Zeit lassen. Die Vermählung von Lucieta und Anzoleto hingegen steht kurz bevor, obwohl Eifersüchteleien zwischen ihnen an der Tagesordnung sind. Nichtigkeiten sind auch der Anlaß für Zänkereien zwischen den übrigen Anwohnern des Campiello; stets enden sie jedoch mit Versöhnung.

2. Akt

Das mittägliche Treiben und Lärmen auf dem Campiello macht Fabrizio rasend. Lucieta hat Cavaliere Astolfi zum Brautführer vorgeschlagen, und alle nutzen seine großzügige Einladung zu einem Festessen schamlos aus. Nur Gasparina spielt die feine Dame und lehnt es ab, mit den anderen an einem Tisch zu sitzen. Als Astolfi erfährt, daß sie von edler neapolitanischer Abstammung und ihr Onkel nicht unbetucht ist, beschließt er, um ihre Hand anzuhalten. Obschon Doktor Fabrizio weiß, daß Cavaliere Astolfi mittellos ist, so reizt ihn doch die Aussicht, endlich von seiner eingebildeten Nichte befreit zu werden. Inzwischen hat der Wein die Gemüter der Tafelnden erhitzt; ein heftiger Streit bricht aus, der teils auf, teils hinter dem Campiello ausgetragen wird. Derweil versucht Astolfi, mit Gasparina über seine Heiratsabsicht zu sprechen, wird aber durch Gesang und Tanz der wieder versöhnten Streithähne an einer endgültigen Aussprache gehindert.

3. Akt

Fabrizio vermag die Ruhelosigkeit vor seinem Haus nicht mehr zu ertragen und will ausziehen. Mitten in den Umzugsvorbereitungen erscheint Astolfi, um ihn um Hand und Mitgift Gasparinas zu bitten. Während Cate und Pasqua, die noch im Saft ihrer Jahre stehen und sich nach einem Partner sehnen, ihren Rausch ausschlafen, treffen sich die jungen Mädchen bei Orsola. Der Umstand, daß im selben Haus auch Zorzeto wohnt, weckt erneut Anzoletos Eifersucht. Kaum tritt seine Braut auf die Straße, gibt der Rasende ihr eine Ohrfeige. Daraufhin will Lucietas Mutter die Verlobung lösen, aber das Mädchen steht zu seinem Bräutigam, und nach heftigen Klagen und Disputen versöhnen sich die Verliebten wieder. Der Friede jedoch ist brüchig: ein falsches Wort, und schon zürnt jeder jedem. Steine, Pfannen, Blumenvasen dienen als handfeste Argumente, und erst als Astolfi ihnen ins Gewissen redet, werden alle Bewohner des Campiello zu Unschuldslämmern. Die allgemeine Versöhnung wird durch Küsse besiegelt. Astolfi läßt erneut ins Gasthaus ein und verkündet zugleich seine Verlobung mit Gasparina. Da er mit Braut und Doktor Fabrizio die Stadt verlassen wird, sagt Gasparina dem geliebten Venedig und dem Campiello, der ihr trotz allem ans Herz gewachsen ist, Lebewohl - eine Liebeserklärung, in die alle einstimmen.

Das Werk

„Im wirren Netz der engen venezianischen Gäßchen bilden sich plötzlich winzige Plätzchen, wie sie nirgends sonst vorkommen. Wegen ihrer Kleinheit wurden sie nicht ‚Piazza‘ genannt, sondern in der venezianischen Mundart – in der das ganze Lustspiel geschrieben ist – ‚Campiello‘.

In seiner Abgeschlossenheit bildet solch ein Campiello eine kleine Welt für sich. Alle, die dort wohnen, kennen sich, um so mehr, da das Leben sich vielfach im Freien abspielt. Die Enge hat zur Folge: Scherz, Liebe, Streit, Versöhnung.

Das bunte Leben eines solchen Campiello wollte Goldoni darstellen und nicht einzelne Ereignisse. Es passiert eine Menge und doch eigentlich gar nichts. Der Campiello selbst ist die Hauptperson des Lustspiels. Das wollte Goldoni durch die Wahl des Titels ausdrücken.“

(Ermanno Wolf-Ferrari)

Damit ist schon das Wesentliche über den theatralischen Inhalt des heiteren Stückes angedeutet. Es gibt keine „Haupthandlung“, wohl aber eine wirksam aufgereichte und verknüpfte Folge von komischen Szenen, die das Leben der kleinen Wohngemeinschaft des Campiello in wechselnden Situationen zeigen und dabei die Naturelle und Temperamente der beteiligten Personen demonstrieren: Da gibt es drei verliebte junge Mädchen – Lucietta, Gnese und Gasparina – und drei ebensolche junge Männer – Anzoleto, Zorzeto und den neapolitanischen Cavaliere Astolfi, und dazu die (von Tenören zu singenden) Mütter der Lucietta und der Gnese – Pasqua und Cate -, die Küchelbäckerin Orsola, sowie den etwas reizbaren Onkel der Gasparina, Doktor Fabrizio. Und alle diese Figuren begegnen sich da bis zum Happy-End in fröhlichen und zänkischen, verliebten und zornigen Reden und Verhaltensweisen – und manchmal, abseits von Ärger und Streit, finden sich alle vergnügt zusammen, zu einem heiteren Mal, zu gemeinsamem Singen und Tanzen.

Das Ganze ein herrlicher neuer Anlaß für den Musiker Wolf-Ferrari zur Entfaltung seiner Künste im Zeichnen der verschiedenen Menschentypen und ihrer Empfindungen, im geistvollen formalen Binden der Gesprächsszenen, im Bauen kleiner und großer Ensemble- und Chorpartien und im Spürbarmachen der vom Volkstümlichen bestimmten venezianischen Lebenssphäre. Noch bezwingender als in den früheren opere buffe erreicht der Meister hier seine Absichten mit den Mitteln größter Knappheit der Formulierungen und Entwicklungen, mit der einprägsamen, ausdruckspräzisen Einfachheit der das Werk beherrschenden melodischen und rhythmischen Gedanken, mit dem ebenso einfachen Gefüge der Harmonik und der – jede Schwere und Überakzentuierung meidenden – Gestaltung des orchestralen Klangbilds. Liedhafte Züge, aber kaum ariose Bildungen kennzeichnen die Gesangspartien. Bezaubernd sind auch die Instrumentalsätze: das Vorspiel der Oper, das Intermezzo zwischen den beiden ersten Akten und das Ritornello benannte Zwischenspiel vor dem dritten Akt. In diesen Orchestersätzen tritt die innige, liedhafte Weise eindringlich hervor, zu der erst in dem allgemeinen Schlußgesang die Worte erklingen: „Leb´ wohl, mein lieb´ Venedig.“ In dieser Melodie, einer der schönsten, die Wolf-Ferrari erdacht hat, lebt, nicht ohne Wehmut, die ganze Heimatliebe des Komponisten.

August Wolf, der Vater des Komponisten,
von ihm im Alter von 16 Jahren gezeichnet

**Wenn ich sehe, wieviele Menschen
durch die Härte des Lebens die
Möglichkeit zur Freude verlieren,
muß ich die Kunst unbedingt als eine
Art des Balsams gegen dieses Übel
ansehen, eine Verjüngungskur für
jene, die frühzeitig alt werden, eine
Erheiterung für die Traurigkeit oder
für jene, die nicht selbst Freude
schaffen können.**

Ermanno Wolf-Ferrari 1904



Der 19jährige Ermanno Wolf-Ferrari



Der Komponist im Alter von 61 Jahren,
ein Jahr nach der Uraufführung „Il Campiello“

Der Campiello von Goldoni

Der Campiello-Clan ist ein wirklicher und sich selbst genügender, wenn auch höchst bescheidener und außergewöhnlicher Organismus. Von diesem Punkt aus muß die Analyse des Clans fortgesetzt und erforscht werden, warum er bescheiden und außergewöhnlich ist. Vor allem die Familien existieren nur die Mütter, zwei Töchter und ein Sohn. Und die Väter? Warum fehlen sie? Warum sind sie alle tot? Warum wird von ihnen gesprochen wie von einer weit zurückliegenden Sache, die allerdings ein wenig betrauert und kritisiert wird? Dies ist eine der ungewöhnlichsten und am wenigsten erklärbaren Charakteristiken des *Campiello*(...)

Der kleine Platz erscheint als der Ort, den die Mütter und die Männer, auch die jungen, „besitzen“: Er ist Ort der Begegnungen, der Zusammenstöße und Spiele, des geselligen Lebens und der Gelegenheit auch zu intemem Gespräch. Das Haus an sich erscheint als der personalisierte und private Besitz der einzelnen Familien. Das Fenster und der Balkon oder Altan als natürlicher Ort der relativen Evasion (Flucht) für die Töchter. Im Ganzen ist der aus vielen kleinen Clans zusammengesetzte Clan der Herr des Campiello und gestattet kein übermäßiges Eindringen „Fremder“. Manchmal genehmigt er sie wie Unglücksfälle von kurzer Dauer(...)

Im *Campiello* wird nicht die „Permissivität“ (Freizügigkeit) der herrschenden Klasse gezeigt, die nur mit der Strenge der beherrschten Klasse verglichen werden könnte. Aber wir fühlen, daß die Regel der Welt der Armen auf der einen Seite zwar eine gewisse Verschlossenheit und Beschränktheit hat, aber andererseits auch eine eigene Klarheit, eine Serie von Verhaltensweisen, die sie ausweisen als eine noch kompakte, nicht zersetzte, solidarische Welt, die mit antiker Weisheit und autonom geregelt wird(...)

Der *Campiello* wird gespielt, weil wir alle ihn brauchen, auch wenn er nicht von unseren täglichen Problemen oder von unserem Kampf um eine bessere Welt spricht. Wir brauchen ihn in seinem Maß an Zärtlichkeit für eine kleinere Welt, für deren Lebensrealität in einem bestimmten Augenblick der Geschichte, gestern wie heute, weil ohne diese lebendige Zärtlichkeit jede „politische“ Aktion an der Seite des Volkes nichts ist. Auch eine Revolution ohne Liebe ist nur Gewalt und verbirgt die Fallen des Verabscheuenswerten.

Notate des Regisseurs Giorgio Strehler zu seiner „Campiello“-Inszenierung 1975

Probenfotos



Dirigenten über Wolf-Ferrari

Südländische Grazie und nordisch grüblerische Tiefe, die wohl zu gleichen Teilen Erbgut seiner Eltern sind, geben seinem Werk ein besonderes, reizvolles Gepräge. In seinem Schaffen suchte er sowohl von dem in seiner Jugend herrschenden Wagner-Epigonismus wie von der grobsinnlichen veristischen Oper Italiens Befreiung, die er schließlich in der Vertonung Goldonischer Texte fand. In vornehmer Zurückgezogenheit, abhold allem Augenblickserfolge, hat er sich ganz dem Zauber dieser italienischen Rokokowelt hingegeben und eine Anzahl von Werken geschaffen, die alle den Stempel des um die letzten künstlerischen und menschlichen Dinge Wissenden tragen.

Karl Böhm

Er ist der geborene Opernkomponist: in ihm verbindet sich in glücklichster Weise italienisches und deutsches Empfinden, was soviel bedeutet wie Sinn für wahren Gesangsstil und Gefühl für echte dramaturgische Gestaltung.

Robert Heger

Dem genialen Theaterkomponisten, der uns die venezianische Kultur des 18. Jahrhunderts heute erschauen läßt, meine begeisterte Zuneigung!

Dem Natürlichen und Echten seines Einfalles, der Reinheit seiner Kunstauffassung meine Bewunderung!

Seinem menschlichen Wesen und seinem Werk – meine aufrichtige Liebe!

Clemens Krauss

Wolf-Ferrari ist eine besonders reizvolle Erscheinung unter den lebenden Komponisten: ohne Präntension nach außen, stellt er hohe Anforderungen an sich selbst – eng verbunden mit der klassischen und romantischen Tradition, bleibt er doch stets sich treu und erhellt, wie kaum ein anderer, die erregte und beschwerte Gegenwart durch sein heiteres und herzliches Musizieren, seine liebenswerte Art, geistige Geschenke auszuteilen.

Franz von Hoesslin



Ermanno Wolf-Ferrari in Dessau

03.03.1912 Susannens Geheimnis +++ 20.09.1925 Susannens Geheimnis +++ 26.04.1938 Susannens Geheimnis +++ 07.1



Wolf-Ferraris Werke sind eine Welt, in die man nicht hineinkommt, wenn man nicht schon immer drinnen war. Fremdes und scheinbar Entgegengesetztes spiegeln sich hier ineinander. Stile und Formen, die, von außen betrachtet, vergangenen Zeiten und verschiedenen Völkern angehören, sind lebendig und einheitlich wirksame Kräfte geworden, ewige, stets gegenwärtige Register der Seele, auf denen das naive Schöpferium eines Meisters spielt. Das Erbgut der alten opera buffa wird mit echter, ganz persönlicher Phantasie verwaltet, die vor einem modernen Italianisieren ebenso bewahrt bleibt wie vor jeglichem Historisieren. Und darum haben Wolf-Ferraris Werke den Charme, der über der Musik lag, als deutsches und italienisches Wesen einander noch begegnen konnten, ohne sich zu stören. Mit der Herzenshöflichkeit und geisterfüllten Heiterkeit ihrer urbanen Haltung stehen sie in unserem Alltag als die letzten Sendboten des 18. Jahrhunderts. Daß sie zugleich auch durch die moderne Musik hindurchgegangen sind, ohne es gewaltsam zu verleugnen oder geflissentlich merken zu lassen, macht ihren besonderen Zauber aus. In ihrer unbewußten Würde, die sich weder preisgibt noch hochmütig abschließt, haben sie etwas unendlich Wohltuendes und Beglückendes. Man liebt sie mit der stillen und tiefen Dankbarkeit, die sich nicht äußern kann, ohne mit Beschämung zu empfinden, wie weit alle Worte hinter dem zurückbleiben, was man eigentlich meint und sagen möchte.

Alexander Berrsche, Musikkritiker, München 1935

Wolf-Ferrari war einer der meistgespielten Opernkomponisten bis zum Ersten Weltkrieg, erlebte Aufführungszahlen, wie sie sonst nur die beliebtesten Werke Mozarts, Verdis, Lortzings und Bizets verbuchen konnten, sein Name wurde in einem Atem mit den erwähnten Meistern genannt, und nicht zuletzt: Tantiemenregen ungeahnten Ausmaßes ging auf ihn nieder. Es zeichnet Wolf-Ferraris Charakter aus, daß er – was anders eigentlich gar nicht verwunderlich gewesen wäre – nicht überschnappte, nicht einmal (das läßt sich am Stil und Ton seiner Briefe ablesen) Starallüren zeigte. Offenbar nahm Wolf-Ferrari den plötzlichen und gewaltigen Erfolg mit relativem Gleichmut, die Tantiemen als willkommene Bequemlichkeit entgegen und faßte das alles hauptsächlich als Bestätigung für die Richtigkeit des künstlerischen Weges auf, den er eingeschlagen hatte, ließ sich aber weder in seiner Urteilskraft noch in seiner Selbstkritik blenden. Welches enorme Ansehen Wolf-Ferrari und seine Werke gewannen, geht etwa aus einer Äußerung des sonst nicht zu solchem Überschwang neigenden Hans Pfitzner hervor, der schrieb, daß er die „Neugierigen Frauen“ als *schlechthin beste komische Oper seit Lortzing* betrachte.

Herbert Rosendorfer

An Respekt seitens angesehener Musikwissenschaftler mangelte es Wolf-Ferrari weder zu Lebzeiten noch danach.

Joseph Gregor holte zwar etwas umständlich aus, um seine Wertschätzung kundzutun: „Einen unbefangenen, vielfach beglückenden Vermittler hat uns der Geist der unverwüstlichen Buffa, von Goldoni bis Rossini, in dem so sympathischen Ermanno Wolf-Ferrari gesendet“, aber Hans-Joachim Moser und Erich Valentin faßten sich mit „geistreicher Erneuerer des Buffa-Stils“ und „Schöpfer einer neuen opera buffa“ präzise, und Kurt Pahlen traf den künstlerischen Wesenskern mit dieser grundlegenden Einschätzung: „Wolf-Ferrari war einer jener Künstler, für die es den Zwiespalt zwischen Modernismus und Akademismus nicht gab. Seine Musik floß so selbstverständlich dahin, daß zu theoretischen Auseinandersetzungen weder Gelegenheit noch Notwendigkeit bestand. Sie blieb stets irgendwie der Tradition verbunden, ja griff auf die alte italienische Buffo-Oper zurück und war doch neu.“

Die Bühnengestalten in seinen heiteren Opern sind ehrliche, natürliche, normale Leute. Für einen Darsteller ist es vielleicht die schwerste Aufgabe, völlig normal zu sein. Die dem Sänger übertragene Verantwortung ist groß, sich nicht der Versuchung preiszugeben, mit Übertreibung oder Klamauk Rollen zu vermitteln, die viele Ähnlichkeiten mit unserer eigenen Persönlichkeit haben. Von Gestalten wie Bürgermeister van Bett oder Doktor Bartolo erwarten wir die unmöglichsten Dinge, dagegen sind uns die Typen Wolf-Ferraris so bekannt, als daß wir uns nicht vorstellen könnten, manche Handlungsweise hätte uns auch passieren können! Diese Figuren reden und agieren miteinander in einfacher und dadurch glaubwürdiger Weise. Dafür hat Wolf-Ferrari den ihm eigenen parlando-Stil entwickelt, der eine zusätzliche Schwierigkeit für die Rollenvermittlung und für den musikalischen Ablauf darstellt. Versucht man, die alltägliche Konversation beim Mittagessen oder eine Geschäftsunterredung zu singen, wird einem dieses Problem klar. Berg, Schönberg und viele andere Komponisten unseres Jahrhunderts haben ständig mit dem Problem gekämpft, einfache Konversation zu gestalten. Wolf-Ferrari ist es im Rahmen seiner beliebten bel canto-Tradition gelungen. Unser normaler Sprachrhythmus ist beinahe unmöglich mit einem Taktstrich in Einklang zu bringen; in dieser Hinsicht wird Wolf-Ferraris parlando-Stil für Sänger und Dirigenten zu einem der problematischen Faktoren einer Einstudierung: das Orchester bei Wolf-Ferrari redet auch mit.

Robert Maxym

Wolf-Ferraris Werke sind mit einem untrüglichen Blick für theatralische Möglichkeiten und Wirkungen komponiert. Szene und Musik erfüllen komplementäre Funktionen; nirgends wird das gestische Spiel zum Akzidens der musikalischen Dramatik degradiert. Folglich steigen die Anforderungen an den spielenden Sänger. Bewegen sich Inszenierungen und Spiel der Sänger auf hohem Niveau, dann vermag auch die Musik zu überzeugen; läßt das Spiel der Akteure zu wünschen übrig oder vermag die Inszenierung den hölzernen Stil nicht zu überdecken, dann verliert auch die Musik unter dem wenig vorteilhaften szenischen Eindruck ihre Wirkung. In dieser stilistischen Eigenart liegen die Chancen einer intensiven Ensemble-Arbeit, aber auch die Gefahren, unter einer unzureichenden Regie oder mangelnden Abstimmung zwischen Bühne und Orchestergraben die Qualität der Werke unachtsam zu verspielen.

Jürgen Schlöder



Il Campiello

Musikalische Komödie in drei Aufzügen
Text von Mario Ghisalberti
Nach dem gleichnamigen Lustspiel von Carlo Goldoni
Deutsche Übersetzung vom Komponisten und Franz Friedl
Musik von Ermanno Wolf-Ferrari

Musikalische Leitung Wolfgang Kluge
Inszenierung Johannes Felsenstein
Bühnenbild Fridolin M. Kraska
Kostüme Marlis Knoblauch
Choreinstudierung Markus Oppeneiger
Dramaturgie Wolfgang Lange
Technische Gesamtleitung Frank Suttheimer

Anhaltische Philharmonie Dessau

Die Bühnengestalten in seinen heiteren Opern sind ehrliche, natürliche, normale Leute. Für einen Darsteller ist es vielleicht die schwerste Aufgabe, völlig normal zu sein. Die dem Sänger übertragene Verantwortung ist groß, sich nicht der Versuchung preiszugeben, mit Übertreibung oder Klamauk Rollen zu vermitteln, die viele Ähnlichkeiten mit unserer eigenen Persönlichkeit haben. Von Gestalten wie Bürgermeister van Bett oder Doktor Bartolo erwarten wir die unmöglichsten Dinge, dagegen sind uns die Typen Wolf-Ferraris zu bekannt, als daß wir uns nicht vorstellen könnten, manche Handlungsweise hätte uns auch passieren können! Diese Figuren reden und agieren miteinander in einfacher und dadurch glaubwürdiger Weise. Dafür hat Wolf-Ferrari den ihm eigenen parlando-Stil entwickelt, der eine zusätzliche Schwierigkeit für die Rollenvermittlung und für den musikalischen Ablauf darstellt. Versucht man, die alltägliche Konversation beim Mittagessen oder eine Geschäftsunterredung zu singen, wird einem dieses Problem klar. Berg, Schönberg und viele andere Komponisten unseres Jahrhunderts haben ständig mit dem Problem gekämpft, einfache Konversation zu gestalten. Wolf-Ferrari ist es im Rahmen seiner beliebten bel canto-Tradition gelungen. Unser normaler Sprachrhythmus ist beinahe unmöglich mit einem Taktstrich in Einklang zu bringen; in dieser Hinsicht wird Wolf-Ferraris parlando-Stil für Sänger und Dirigenten zu einem der problematischen Faktoren einer Einstudierung: das Orchester bei Wolf-Ferrari redet auch mit.

Robert Maxym

Wolf-Ferraris Werke sind mit einem untrüglichen Blick für theatralische Möglichkeiten und Wirkungen komponiert. Szene und Musik erfüllen komplementäre Funktionen; nirgends wird das gestische Spiel zum Akzident der musikalischen Dramatik degradiert. Folglich steigen die Anforderungen an den spielenden Sänger. Bewegen sich Inszenierungen und Spiel der Sänger auf hohem Niveau, dann vermag auch die Musik zu überzeugen; läßt das Spiel der Akteure zu wünschen übrig oder vermag die Inszenierung den hölzernen Stil nicht zu überdecken, dann verliert auch die Musik unter dem wenig vorteilhaften szenischen Eindruck ihre Wirkung. In dieser stilistischen Eigenart liegen die Chancen einer intensiven Ensemble-Arbeit, aber auch die Gefahren, unter einer unzureichenden Regie oder mangelnden Abstimmung zwischen Bühne und Orchestergraben die Qualität der Werke nachtsam zu verspielen.

Jürgen Schläder



Wir sollten uns nicht täuschen:

In gewisser Hinsicht hat Wolf-Ferrari nur ernste Opern geschrieben. Daß er es für angebracht hielt, uns seine Gedanken über die menschliche Natur in einer Umrahmung mit meist klassischen, heiteren Zügen zu gestalten, ist ein Beweis für die Universalität seines Schaffens. Wir sollten die Mühe nicht scheuen, seinen Werken näher und wiederholt zu begegnen, damit sie ihren richtigen Platz als wichtiger Bestandteil unseres allgemeinen Kulturgutes einnehmen können und Wolf-Ferraris Wunsch zum Wohlergehen des inneren Menschen, wenn auch nur schrittweise, in Erfüllung gehen kann. *Ist doch, streng genommen, jeder Mensch von außen gesehen, irgendwie eine komische Figur und von innen eine tragische... Grausam ist jede Komödie, und ebenso der Zuschauer, der lachende.*

Robert Maxym

Meine Gedanken „zur Gegenwart und Zukunft der Oper“?

Es sind nicht mehrere, die ich mitteilen kann,
sondern nur den **einen**:

Man soll gute Opern schreiben. Das ist alles.

Wie man das macht? Das kann man nicht sagen; denn das „Wie“ ist jedesmal die einzelne Oper selber, und bei jeder ist es immer wieder anders. Wenn man beim Begriff angelangt ist, hat man den Standpunkt der Kunst schon verlassen.

Ermanno Wolf-Ferraris Antwort auf eine Rundfrage zur vermeintlichen Opernkrise, 1930.

Aphorismen

Warum schimpfen manche „Neuerer“ auf die ganze Vergangenheit? Kann man sich einen Heiligen denken, der auf alle Heiligen, die vor ihm gewesen sind, schimpft?

Zwischen dem, der schafft, und dem, der zuhört, gibt es eine Liebesbeziehung, die mit wunderbarem Reflex beide begnadet!

Es ist nicht wahr, daß das Schöne anfangs immer verkannt wird und somit das Mißfallen ein Beweis des Wertes ist! Es ist sehr leicht, unverständlich zu schreiben! Sehr schwer hingegen: leicht zu schreiben, ohne Dummheiten zu sagen! Den Jungen würde ich raten, so zu schreiben, wie man ein Telegramm nach Amerika aufsetzt: Kurz, weil die Worte teuer sind, und klar, weil man verstanden sein will!

Der Tod der Regeln, wie wir ihn heute erleben, könnte ein Glück sein: Wir könnten gerade dadurch eine unzerstörbare Musik schaffen (die keines jener Elemente enthielte, die später, als Überbleibsel überwindener Moden, veraltet erscheinen müßten). Statt dessen, indem wir mit der „Moderne“ eine Mode von heute (die ja nur flüchtig sein kann) zu schaffen bestrebt sind, entledigen wir uns des einzigen Vorteils, den uns die musikalische Anarchie bringen könnte.

Ich habe unter Bosheit gelitten im Leben, aber unter Dummheit, weiß Gott, mehr. Abgesehen davon, daß Dummheit wirklich Güte gar nicht aufkommen läßt: nur höchstens **Gutmütigkeit**, aber diese ist im Grunde nur Faulheit – und vor den Gutmütigen möge uns Gott schützen! Liebe ist Arbeit und nicht Faulheit. Benissimo.

Ermanno Wolf-Ferrari



Briefe des Komponisten

An Eugen Keller-Huguenin 23. Oktober 1921

Ach, gerade meine Kunst ist so ein Kind der Müßigkeit, so fern von der heutigen Gesellschaftsordnung, die das Wohlleben zwar möchte, aber keine Freude aufkommen läßt; sie spricht von Seligkeit eines Einzelnen in besonderen Stunden der limpidezza (Klarheit-W.L.), braucht einen feinfühlig großen Menschenapparat zur Verkörperung einer Aufführung und wendet sich (per forza) an ein Publikum, das keine Heiterkeit gegen eigene Melancholie aus Überschuß braucht, sondern alles Andere eher: nämlich Aufpeitschung müder Nerven oder ungeschlachter Genuß von Banalitäten. Heutzutage wollen die Leute im Theater „gepackt“, „gespannt“ usw. werden: das sind ja bereits Folterausdrücke! Was sollte da eine Musik, die nicht schwitzt, weil sie nicht Berge erklettert, sondern schon vom ersten Takt an beginnend oben wandelt, nicht auf Gletscher, aber zum mindesten wie vom Uetliberg bis dort, wo es nach Baar hinuntersteigt? Gemächlich heiter, aber oben. Muß es denn einem schwindeln, wie im Flugzeug, damit man ja weiß, daß es oben ist? – Aber jetzt ist selbst dieses Bedürfnis nicht mehr. Heute ist es einfacher und wüster geworden. – So kann man nur schaffen im Hinblick auf spätere Zeiten, und es so einzurichten trachten, daß man selbst Zeiten der Vergessenheit erringt, wodurch das Schaffen von lichten, zarten Dingen möglich ist. Denn bei zu großem Schreck oder Ekel – schweigt die Muse.

An Hans Tessmer 3. Mai 1925

Man darf nicht glauben, daß ich in Goldoni ausschließlich vernarrt bin. Ich wäre froh, wenn ich sonst auch was fände. Aber in Goldoni ist etwas, das mir sehr bei anderen fehlt: Die liebe Art der Komik. Oh, gäbe es einen moderneren Goldoni, wie gern würde ich diesen komponieren! Läßt sich das moderne Leben nicht mit Humor und Grazie zugleich behandeln? Ich gäbe viel darum. Unsere Konflikte sind doch ewig dieselben, und Papa Herrgott lacht sich geradeso heute wie am ersten Samstag über seine Schöpfung aus.

An Mark Lothar 10. Januar 1936

Vielen herzlichen Dank für Ihre Wünsche! Nichts Schöneres konnten Sie mir sagen, als daß ich kraftspendend auf Sie gewirkt habe. Leben zu fördern ist unsere einzige menschliche Aufgabe. Wer es nicht annimmt, dem kann man nicht helfen: vielleicht hilft dem etwas anderes, das wo anders her kommt. Ich glaube, wenn Sie nicht Herrn „Lothar“ vertrauen, sondern jener Kraft, aus der Sie und wir alle leben, so ist alles gut. Früher nannte man´s Gott. Ich gebrauche diesen Namen selten und nur für mich, denn es haben ihn zu viele im Munde, die gar nicht wissen, was sie sagen. Ich fühle, daß man es immer wieder gebären muß, oft mit Schmerzen vorher, immer aber mit Entzücken im Augenblick des Gelingens. Lassen Sie sich nur ein(en) Moment gehen, und Ihre Melodie wird tot, das heißt häßlich: entweder man verfällt der Sinnlichkeit des Klanges (Kitsch), oder der mechanischen Konstruktion. Gott muß allemal erobert werden – das ist in der Musik das Schöne. Allemal ein Sieg über die stets lauende Möglichkeit des Häßlichen, d.h. Mißlungenen. Unsere Kraft gehört nicht uns, wir gehören ihr. Sie verläßt uns nur dann, wenn wir sie vergessen. Der Teufel ist die Trägheit, die Müdigkeit (ich meine nicht das Ausruhen!). Die gebiert die Falschheit usw. Also mein ganzes Kraftspenden ist nur das Aufmerksammachen auf „Ihre“ Kraft, die die allgemeine ist.

An Alexander Berrsche 26. Februar. 1936

Mein „Campiello“ hat in Mailand alle Herzen gewonnen. Mir ist nach jeder Aufführung, als ob ich einer bösen Gefahr entronnen wäre. Man bietet ein Werk so an, wie man einer schönen Frau eine Blume anbietet; und man fürchtet statt dessen, es könnte ein Mann kommen und hineinspucken, oder eine selige Ziege, die sie frißt. Nein: diesmal war es wundervoll.

An Mark Lothar 5. Januar 1937

Sie freuen sich über meinen Erfolg hier in München, als ob Sie den „Campiello“ selbst komponiert hätten! Das Publikum hat getobt vor Freude. Man sagt mir, es hänge von der Natürlichkeit meiner Musik ab. Ich kann aber nicht recht verstehen, warum Natürlichkeit so etwas Besonderes ist. Wir sind doch selbst ein Stück Natur, oder???

Ermanno Wolf-Ferrari

- 1876 12. Januar in Venedig geboren, Vater: Kunstmaler August Wolf, geboren in Weinheim/
Bergstraße. Mutter: Emilia Ferrari, geboren in Venedig.
- 1891 Besuch der Accademia di Belle Arti in Rom.
- 1892 Ab Herbst Studium an der Münchener Akademie der Tonkunst: Komposition bei Joseph
Rheinberger, Dirigieren bei Ludwig Abel
- 1895 Nach der Abschlußprüfung Rückkehr nach Italien, frühe Kammermusikwerke.
Erste Oper *Irene*.
- 1897 Chorleiter in Mailand. Ehe mit der Sängerin Clara Kilian
- 1900 22. Februar Uraufführung *La Cenerentola* in Venedig. Rückkehr nach München.
- 1902 31. Januar deutsche Erstaufführung der *Cenerentola* unter dem Titel *Aschenbrödel* in
Bremen.
- 1903 21. März Uraufführung des Oratoriums *La vita nuova* in München. 1. Juli Berufung zum
Direktor des Liceo musicale Benedetto Marcello in Venedig auf Lebenszeit.
27. November Uraufführung *Die neugierigen Frauen* in München.
- 1906 19. März Uraufführung *Die vier Grobiane* in München.
- 1909 Lösung des Vertrages mit dem Konservatorium in Venedig. Endgültige Übersiedlung nach
München.
4. Dezember Uraufführung *Susannens Geheimnis* in München.
- 1911 23. Dezember Uraufführung *Der Schmuck der Madonna* in Berlin (Kurfürstenoper).
- 1911 Reise in die Vereinigten Staaten. 3. Januar 1912 an der Met New York Aufführung
Die neugierigen Frauen unter Toscanini.
- 1913 4. Dezember Uraufführung *Der Liebhaber als Arzt* in Dresden.
13. Dezember Münchner Erstaufführung.
- 1921 Zweite Ehe mit Wilhelmina Christine Funk.
- 1925 19. Februar Uraufführung *Das Liebesband der Marchesa* oder *Der goldene Käfig* in
Venedig.
2. April deutsche Erstaufführung in Dresden.
- 1927 21. April Uraufführung *Das Himmelskleid* in München.
29. Dezember Uraufführung *Sly* in Mailand (Teatro alla Scala).
- 1928 13. Oktober deutsche Erstaufführung *Sly* in Dresden.
- 1931 5. März Uraufführung *Die schalkhafte Witwe* in Rom.
15. Juni erste Aufführung von Mozarts *Idomeneo* in der Bearbeitung von Wolf-Ferrari in
München.
20. Oktober deutsche Erstaufführung *Die schalkhafte Witwe* in Berlin.
- 1933 23. Dezember Neufassung *Der Schmuck der Madonna* in Hannover.
- 1936 12. Februar Uraufführung *Il Campiello* in Mailand (Teatro alla Scala).
27. Dezember deutsche Erstaufführung in München.
- 1939 1. Februar Uraufführung *La dama boba* in Mailand (Teatro alla Scala).
18. Juni deutsche Erstaufführung in Mainz.
Im August Berufung als Professor für Komposition an das Mozarteum in Salzburg.
- 1943 4. Juni Uraufführung *Der Kuckuck von Theben* in Hannover. Ende des Jahres Übersiedlung
nach Alt-Aussee bei Salzburg.
- 1948 21. Januar in Venedig gestorben.

Meine Beziehung zur komischen Oper

Schon als Kind wunderte ich mich darüber, daß jeder Mensch alle anderen sehen kann, nur sich selbst nicht. So wuchs in mir immer mehr der Glaube, daß das, was wir am anderen sehen, nicht der eigentliche Mensch sei, sondern bloß sein Monogramm, seine Marionette, und daß der eigentliche Mensch unsichtbar sei. Das scheint mir wirklich der Fall zu sein: der sichtbare Mensch, der soundso viele Kilogramm wiegt, der die und die Stellung hat, der bei der Polizei angemeldet wird, kurz der Herr Soundso ist bloß eine Erscheinung, ein „Du“ und kein „Ich“. Dieses ist der unsichtbare Mensch, der keinen Namen haben kann, rein innerlich und grenzenlos.

Hier ist die Quelle von allem Großen und Schönen in der Kunst, in der Religion, im Leben; aber auch von allem Fürchterlichen, Teufelischen und Grausigen, ja, in den gewöhnlichsten Fällen des Komischen, sobald, wie es meistens geschieht, dieses Unsichtbare vom Subjekt selber übersehen und womöglich, was gar nicht so selten ist, mit dem Sichtbaren verwechselt wird. In diesem Falle bekommt jenes „Du“ die ganze Wichtigkeit des eigentlichen „Ichs“, daher Hoffart, Aufgeblasenheit, Einbildung: „Oh, ich bin klug und weise“ usw.

Das, was keine Grenzen hat, was im Grunde ewig und über alles erhaben ist, gehört dem unsichtbaren Menschen, niemals dem begrenzten, jederzeit nicht sehr wichtigen, ja zuletzt durch den Tod immer nichtigen sichtbaren. Bricht der große Unsichtbare einmal mächtig hervor, und zerbricht, ihn zugrunde richtend, die Schale des Sichtbaren, so kann es als Verbrechen, Wahnsinn oder Heldentum, ja Heiligkeit geschehen: jedenfalls tragisch. Verwechselt aber das Monogramm, die bloße Marionette, die Sichtbare, sich selbst mit dem maßlosen Unsichtbaren, indem sie sich für diesen hält, so entstehen daraus die tollsten Narrheiten, die ungereimtesten Handlungen und Worte: bestenfalls Komik. Komik für den Zuschauer, nicht für den Nürrischen selbst: dieser ärgert sich dabei.

Immer, wenn über jemanden auf der Bühne gelacht wird, kann man sicher sein, daß jener da oben leidet, und zwar über seine eigene Ungereimtheit; je weniger er eine Ahnung hat, was eigentlich in ihm vorgeht, je vollkommener seine Täuschung, gerade der zu sein, der er nicht ist, um so mehr ärgert er sich über seine Ohnmacht, die zu spüren ihm nicht erspart wird, weil er doch erfahren muß, daß in Wahrheit seine Macht nur so weit reicht als die seines sichtbaren Ichs. Sehr wenig also: *darüber* lachen wir. Solche Narren darzustellen ist die Aufgabe der Komik.

Don Quichotte ist innerlich groß, äußerlich sehr schwach; das kann er nicht einsehen, daher handelt er als Narr. Er bleibt dabei furchtbar ernst und leidet; wir lachen. Beim großen Verbrecher (Macbeth), Fanatiker (Savonarola) oder Helden (Andreas Hofer) lachen wir nicht: diese verwechseln auch nichts: sie wissen, daß ihr äußerer Mensch zugrunde gehen wird, infolge des Durchbruchs des großen Unsichtbaren aus den Fesseln des Sichtbaren: das empfinden wir als tragisch, weil wir ihm unsere Sympathie schenken. Dem Komischen versagen wir sie: dies ist das – grausame Lachen.

Der Dichter des Komischen kann nicht ohne diese Grausamkeit einer sein. Immer stellt er Menschen dar, die sich für mehr halten, als sie sind (Beckmesser), und blamiert sie, indem er sie in Lagen bringt, in welchen ihr Irrtum besonders offenbar wird. Sobald in der Komödie oben auf der Bühne das Leiden aufhört (wenn sie sich z.B. „kriegen“), da denkt das Publikum schon an den Überzieher und interessiert sich nicht mehr für sie: gerade sobald es oben endlich gut zu gehen anfängt. Es ist klar, daß die Musik, die ja nur Sympathie ist, das nicht mitmachen kann, denn bei Grausamkeit müßte sie verstummen. Ich habe gefühlsmäßig in der komischen Oper ihre Aufgabe darin gesehen, das wiedergutzumachen, was der Dichter den Figuren an Leid nicht ersparen





konnte: er kann die Musik trotz der Komik, die sie nicht darstellen kann (die Situation, die Worte genügen ja dafür), den armen Narren auf der Bühne die menschliche Sympathie doch noch schenken. Wissen jene Narren nichts davon, daß sie sich selbst verwechseln, so weiß sie es: sie weiß, daß in jenen Marionetten *innen* doch der unerkannte, unsichtbare reine Mensch lebt, und fühlt mit ihm. Es gäbe nur eine Art, als Musiker den armen Narren die Sympathie zu versagen: dadurch, daß die Musik ihr eigenes Spiel, sozusagen nur für sich, ohne mit dem Inneren der Figuren zu sympathisieren (etwa wie Rossini im „Barbier“), triebe. Ich habe nicht diese Einstellung zu den komischen Figuren: ich muß mit ihnen sympathisieren. Kann ich es nicht mit ihrer Narrheit als solcher, so doch mit ihrem versteckten Leid. Nur hie und da, wenn alle es allzu toll treiben (wie z.B. im Finale des zweiten Aktes der „Vier Grobiane“), da lache ich einfach im Orchester über sie. Natürlich habe ich das alles nicht gewußt, als ich meine erste komische Oper geschrieben habe, aber gefreut habe ich mich darüber, damals schon, die äußere Handlung nicht wichtig nehmen zu müssen, um so mehr aber das unsichtbare innere Leid, das ja nie fehlt. Auch muß ich hinzufügen, daß die oben beschriebene Verwechslung nicht die einzige Quelle des Komischen ist, wohl aber die tiefste: es kommen auch unschuldigere, selbst rein äußerliche Verwechslungen vor: Irrtum und Leid wird man aber immer dabei vorfinden.

Ermanno Wolf-Ferrari

**Welche Freude, den Worten meines großen,
venezianischen Abgotts, meines unerschöpflichen
Goldoni musikalisches Leben zu verleihen! Goldoni
macht mich glücklich, inspiriert mich, erneuert mich.
Mit diesem „Campiello“ wurde ich wieder jung;
kann man etwa auf die Freude verzichten,
wieder jung zu werden, wenn dieses Wunder
möglich ist?**

Ermanno Wolf-Ferrari 1936





repro &
satzstudio
kinke

- High-End Scans
- Farblithos
- Filmbelichtungen
- DTP-Satz
- digitale Bildbearbeitung

Ob Farblithos, Filmbelichtung oder komplette Druckaufträge, bei uns steht der Service an erster Stelle.

Kavallerstraße 31
06844 Dessau

Telefon 0340 214484
Fax 0340 2209760
ISDN 0340 2209759



ADAMAS
Mode mit Gefühl und Stil

Dessau · Gropiusallee 57

Tel/Fax 0340-6611061

Montag bis Freitag
10.00–18.00 Uhr

Samstag
10.00–12.30 Uhr

Kunst beginnt dort,

wo der Wille zum Ausdruck
die Intuition einbezieht.

Kultur ist nach unserem Verständnis
die Nahrung des Geistes,
die auch in wirtschaftlich
turbulenten Zeiten nicht
fehlen darf.

Junge Talente in vielfältiger Weise
zu fördern, ist uns ein wesentliches
Anliegen.

Salome am Aquatischen Theater Dessau



© 1993/94