

1791  
D. 464

Oper Frankfurt

Wolfgang Amadeus Mozart

**Der  
Schauspieldirektor**

Antonio Salieri

**Prima la musica,  
poi le parole**



**Oper Frankfurt**

Intendant Dr. Martin Steinhoff

Wolfgang Amadeus Mozart

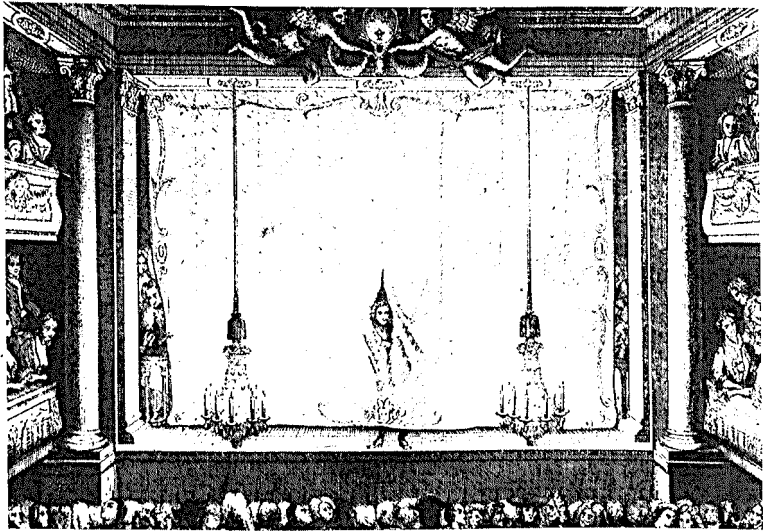
# **Der Schauspieldirektor**

Antonio Salieri

## **Prima la musica, poi le parole**

Wir danken  
Pünder, Volhard, Weber & Axster  
für die freundliche Unterstützung.

Premiere: 28. Juni 1999



**Wolfgang Amadeus Mozart**

# **Der Schauspieldirektor**

Komödie mit Musik in einem Akt

Textneufassung von Bettina Giese

Musikalische Leitung	Catherine Rückwardt
Inszenierung	Bettina Giese
Bühnenbild	Robert Varga
Kostüme	Nicola Reichert
Dramaturgie	Norbert Abels
Licht	Olaf Winter

**Antonio Salieri**

# **Prima la musica, poi le parole**

Divertimento teatrale

Herausgegeben von Josef Heinzlmann

Bearbeitung von Katrin Hilbe

Musikalische Leitung	Catherine Rückwardt
Inszenierung	Katrin Hilbe
Bühnenbild	Verena Neumann
Kostüme	Gabriele Nickel
Dramaturgie	Zsolt Horpácsy
Licht	Olaf Winter

Oper Frankfurt

Premiere: 28. Juni 1999

## Der Schauspieldirektor · Handlung

### 1. Szene:

Der Schauspieldirektor hat es nicht leicht: Sein Neffe Philipp, Konzertmeister an des Direktors Theater, ist bis über beide Ohren verliebt in Sophie Silberklang, der er unbedingt ein Engagement am Hause zu verschaffen versucht. Dem Onkel jedoch steht der Sinn nach einem Kassenmagneten, einem »großen Namen«: »Die Cavalieri« soll sein Theater sanieren. Diese Diva kennt er zwar nur vom Hörensagen, eine volle Kasse erhofft er sich aber trotzdem. Philipps Verliebtheit legt der Direktor aus als die latente »Naschsucht« der Männer. . .

Nr. 1 Arie (Direktor)

»Männer suchen stets zu naschen. . .« (KV 433)

### 2. Szene:

Philipp fängt einen Brief an den Direktor ab: die Absage der Signora Cavalieri. Er wittert die Chance, seine Sophie als die italienische Sängerin auszugeben und sie so einzuschleusen.

### 3. Szene:

Der Kapellmeister an eben diesem Theater hat währenddessen mit anderen, nicht ganz unähnlichen Problemen zu kämpfen: Madame Herz, als Sängerin bereits seit einigen Jahren im Geschäft und mit so manchem Wasser gewaschen, beharrt auf ihrem Vertrag als Primadonna an besagtem Haus, welchen ihr der Kapellmeister unter »emotionalem Druck« etwas voreilig versprochen hat.

### 4. Szene:

Der Direktor läßt sich von Madame Herz nur zu gerne schmeicheln und verleiht seiner Eitelkeit Ausdruck.

Nr. 2 Duett (Direktor/ Herz)

»Nun es ist wahr, ich muß meinen Mann stehen. . .« (aus: *Stein der Weisen*, KV 592a)

Angesichts der finanziellen Misere des Theaters überbieten Direktor und Kapellmeister sich gegenseitig mit Verbesserungsvorschlägen. Letzterer suggeriert schließlich erfolgreich, daß Madame Herz die billigere Alternative zur »Cavalieri« sei.

### 5. Szene:

Sophie weigert sich zunächst, bei Philipps Intrige als Protagonistin mitzu-

wirken; sie erliegt jedoch seinen Überredungskünsten, der nicht zu verachtenden Möglichkeit eines Engagements und nicht zuletzt ihrer Zuneigung zu Philipp.

Nr. 3 Rondo (Sophie)

»Bester Jüngling! Mit Entzücken...«

#### 6. Szene:

Sophie hinterläßt als »die Cavalieri« einen bleibenden Eindruck beim Kapellmeister, nicht nur durch ihre Stimme...

Nr. 4 Arie (Sophie)

»Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner...« (KV 383)

Auf den Versuch des Kapellmeisters, sprichwörtlich »anzubandeln«, folgt eine wilde Jagd, bei der der Direktor unvermutet auftaucht und sich über die ungewöhnliche »szenische Probe« wundert.

Nr. 5 Terzett (»Bandelzerzett«)

»Lieber Maestro, gebt mir's Bandel...« (KV 441)

Der Direktor ist nicht weniger von Sophie angetan, geht mit ihr ab, um »vertragliche Details« zu besprechen und provoziert so einen Ausbruch seines Kapellmeisters.

Nr. 6 Arie (Kapellmeister)

»Rase Schicksal, wüte immer...« (aus: *Zaide*, KV 344)

#### 7. Szene:

Madame Herz bleibt hartnäckig, pocht auf ihren zugesicherten Vertrag, läßt sich aber dennoch gnädig zu einem Vorsingen herab.

Nr. 7 Arie (Madame Herz)

»Da schlägt die Abschiedsstunde...«

Beim Zusammentreffen der beiden »Vertragsaspirantinnen«, Madame Herz und Sophie »Cavalieri« Silberklang, schlagen »primadonnale Wogen« über die anwesenden Herren zusammen.

Nr. 8 Terzett

»Ich bin die erste Sängerin...«

Eine weitere Intrige – auf eine mehr oder weniger scheint es jetzt auch nicht mehr anzukommen –, diesmal von seiten des Direktors selbst, spielt die beiden Sängerinnen gegeneinander aus, löst scheinbar alles in Wohlgefallen auf und lenkt die Aufmerksamkeit vorerst wieder auf »das Höhere«, die Kunst.

Nr. 9 Schlußgesang

»Jeder Künstler strebt nach Ehre...«

---

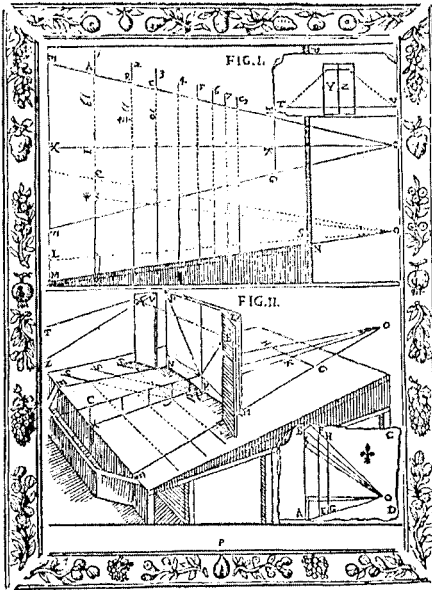
## Prima la musica, poi le parole · Handlung

Nach einer kurzen, turbulenten Ouvertüre eröffnet der Komponist (Maestro) dem Dichter (Poeta), der Graf Opizio erteile ihnen den Auftrag, innerhalb von vier Tagen eine Oper zu verfassen. Der Dichter reagiert empört: Es sei unmöglich, in einer so kurzen Zeit eine komplette Oper zu schreiben. Das sei gar nicht nötig, meint der Maestro, denn hervorragende Musik sei genügend vorhanden, er müsse nur eine kleine Handlung erfinden und passende Verse unterlegen. Ihre Qualität sei sekundär, schließlich beachte die Worte ohnehin niemand.

Der Poet verwahrt sich vehement gegen diese Zumutung, doch als Abhängiger von der Gunst der Herren ist er mitgefangen. Gibt es eine Besetzung, fragt er den allwissenden Maestro. Keine Ahnung, antwortet dieser, es gebe nur die Geliebte des Grafen, eine »vortreffliche« Sopranistin. Nun, wenn das so sei, habe er auch einen Vorschlag: Für das Engagement einer Soubrette bezahle sein Mäzen 100 Zechinen, und in Zeiten wie diesen müsse man schließlich rechnen können.

Auftritt Primadonna Eleonora: Siegesicher präsentiert sie den Herren ihr breites Repertoire. Der Dichter versucht, seine Position als Textexperte zu behaupten, doch die Dame baut ihn flugs als Statisten ein, um ihn zur Raison zu bringen. Nachdem sowohl Maestro wie Poet sich der strategischen Übermacht der Diva ergeben haben, verläßt sie den Ort des Geschehens, um zu Hause auf die Bereitstellung ihrer Partie zu warten. Nach einer kurzen Erholungspause – wer hat hier wen geprüft? – machen sich die beiden an die eigentliche Arbeit. Es gilt, zwei Sängerinnen in einer Handlung zu vereinen und aus der Musik des Maestro und des neuesten Dramas des Dichters einige Arien zu destillieren. Noch einmal streitet der Poet für die hohe Kunst, doch zähneknirschend fügt er sich dem Zwang, das Stück in vier Tagen liefern zu müssen. Wider Erwarten findet sich tatsächlich eine kleine Handlung sowie je eine Arie für die beiden Damen. Hoherfreut geht der Dichter, die Soubrette zu holen. Der Maestro genießt für einen Moment das Erreichte und geht dann zum Kopisten, die Orchesterstimmen ausschreiben zu lassen.

Während dieser fort ist, erscheint Tonina zum Vorsingen. Erboßt darüber, daß der Maestro sie nicht empfängt, und entnervt über die ständigen Avancen des Poeten, verwandelt sie das Arbeitszimmer in ein Schlachtfeld. Der Komponist kehrt in ein Chaos zurück und kann nur mühevoll mit



Hinweis auf die Entlohnung dazu bewegt werden, sich die Arien dieses »Teufels« anzuhören.

Tonina präsentiert sich untypisch für eine Sou-brette; erst als friedliebende Quäkerin, dann als Ver-rückte zeigt sie sich den Männern. Der Maestro hat nun endgültig genug von ihr, Geld hin oder her, doch der Poet verlangt, daß sie zu guter Letzt etwas wirklich Lustiges zum Besten gebe. Widerwillig singt Tonina die »Cu-Cu«-Arie, die am Hof immer Erfolg hat. Diese gefällt auch dem Maestro,

und er beginnt, mit ihr die Musik des neuen Stückes zu studieren.

Kaum hat Tonina angefangen, kehrt Donna Eleonora zurück. Sie hat ihre Arie erhalten und möchte nun ebenfalls probieren. Zwischen den Damen entsteht ein Wettstreit: Beide singen gnadenlos ihre Arien gegeneinander. Als beide erschöpft zusammengebrochen sind, wird ihnen klar, wie absurd eine solche Streiterei ist. Sie schließen Frieden und halten gemeinsam die Männer an, ihre Arbeit zu leisten. Nach allen Wirrungen herrscht nun endlich Einigkeit, und gemeinsam wenden sie sich an die Zuschauer:

*Zu uns dränge sich in Menge  
das Publikum.  
Denn mißfallen die Gesänge,  
bringt der Mißerfolg uns um.  
Leuchtet Sterne mit Gepränge,  
daß der Beifall nie verstumm.*

*Das Theater und die Wirklichkeit.* Wie steht das Theater zur Wirklichkeit? Die Wirklichkeit ist alles, was geschieht. Das Theater geschieht ebenfalls. Beide sind Ereignisse. Nur geschieht das Ereignis Theater unendlich seltener als alle andern Ereignisse zusammengenommen, die mit ihm die ganze Wirklichkeit ausmachen. Die Wirklichkeit käme ohne Theater aus, sie käme auch ohne den Menschen aus; an sich käme der Mensch ohne Theater auch aus. Daß er es dennoch hin und wieder ausübt oder sich mit ihm abgibt, muß daher etwas mit der Struktur der menschlichen Wirklichkeit zu tun haben. Nur die Frage nach der Beziehung, die zwischen der Struktur Theater und der Struktur der menschlichen Wirklichkeit besteht, hat einen Sinn.

Diese Beziehung sieht man oft darin, daß das Theater die menschliche Wirklichkeit abbilde. Der Mensch ahmt seine Wirklichkeit auf der Bühne nach. Er wird Schauspieler. Er stellt sein Spiel zur Schau. Er spielt die Wirklichkeit, statt sie geschehen zu lassen.

Soll diese Beziehung des Theaters zur Wirklichkeit stimmen, so muß das Theater auch in seinen Ansätzen und nicht nur in seinen Verfeinerungen als ein Nachahmen des Wirklichen definierbar sein: Sein Ursprung darf nicht nur historisch rekonstruierbar (und damit hypothetisch), sondern muß auch in der Gegenwart nachweisbar sein.

*Friedrich Dürrenmatt*



**Wolfgang Amadeus Mozart** zeigte bereits im Alter von vier Jahren ein außergewöhnliches Talent: Als Autodidakt hatte er sich das Notenschreiben und Violinespielen angeeignet. Mit sechs Jahren komponierte er Menuette und Sonaten für Violine und Klavier, beherrschte das Cembalo, die Orgel und das Geigenspiel, was seinen Vater veranlaßte, ihn als Wunderkind zu präsentieren. 1762 wurde der sechsjährige Mozart bei Hof in Wien vorgestellt. Auf zehn überaus erfolgreichen Reisen durch Europa lernte Mozart die Zentren des europäischen Musiklebens und die größten Komponisten seiner Zeit kennen.

1768 erhielt der zwölfjährige Mozart von Kaiser Joseph II. den Auftrag zur Komposition der Oper *La finta semplice*. Während seiner 1769 begonnenen, zwei Jahre dauernden Italienreise schrieb Mozart für das Mailänder Theater den *Mitridate*, seine erste Opera seria. 1771 unternahm er eine weitere Reise von Salzburg nach Italien, da er einen neuen Kompositionsauftrag aus Mailand erhalten hatte: Auch *Ascanio in Alba* wurde zum großen Erfolg. Ein Jahr später ernannte ihn der neue Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf von Colloredo zum Konzertmeister. Da sich das Verhältnis zu seinem Dienstherrn ständig verschlechterte, übersiedelte Mozart 1781 als freischaffender Künstler nach Wien.

Gefördert von Joseph Haydn und Kaiser Joseph II. war Mozart auch als Komponist von Sinfonien, Violin- und Klavierkonzerten erfolgreich. Seine Oper *Le nozze di Figaro* fand in Wien keine Wertschätzung. *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* wurden dann aber in Prag zu regelrechten Triumphphen. 1789 beauftragte ihn Kaiser Joseph II. mit der Komposition von *Così fan tutte*. Trotz seiner Stellung als k. u. k. Kammer-Compositeur, die ihm jährlich ein Gehalt von 800 Gulden sicherte, lebte der verschwenderische Komponist ständig in finanzieller Bedrängnis. Der neue Kaiser Leopold II. beließ ihn in seiner Stellung, zeigte aber an seinen Kompositionen kein Interesse.

In seinem letzten Lebensjahr war Mozart wirtschaftlich ruiniert. Erst die Zusammenarbeit mit dem Impresario und Librettisten Emanuel Schikaneder, den er bei seinem Eintritt in die Wiener Freimaurerloge kennengelernt hatte, brachte ihm mit der Komposition der *Zauberflöte*, die am Ende seines Opfern-Ceuvres steht, wieder Auftrieb. Sein kräftezehrender Lebenswandel und die unermüdliche Arbeit hatten Mozart jedoch körperlich und seelisch völlig erschöpft. 1791 starb er im Alter von 35 Jahren, ohne die Mittel für ein ordentliches Begräbnis hinterlassen zu haben.



**Antonio Salieri** (1750 Legnano – 1825 Wien), erhielt Violin- und Cembalounterricht, gelangte nach dem Tod der Eltern 1765 nach Venedig und wurde von Florian Gassmann, der sich um seine weiteren Studien kümmerte, nach Wien gebracht. Dort lernte er bald Metastasio und Gluck kennen, die seine weitere Laufbahn förderten. 1770 wurde am Burgtheater seine komische Oper *Le donne letterate* aufgeführt, 1771 die ernste Oper *Armida*.

Nach Gassmanns Tod wurde er 1774 Hofkomponist und Leiter der Italienischen Oper, 1788 Hofkapellmeister. Ab 1778 hielt er sich zwei Jahre in Italien auf und verfaßte *L'Europa riconosciuta* zur Eröffnung der Mailänder Scala (1778). Nach seiner Rückkehr nach Wien entstand als Beitrag für das von Joseph II. geförderte deutsche Singspiel *Der Rauchfangkehrer* (1781). Hatte er in Wien bereits eine der wichtigsten Positionen im europäischen Musikleben inne, so verstärkte sich sein Einfluß, als er 1784–88 die Nachfolge Glucks an der Pariser Oper innehatte. *Les Danaïdes* (1784) war zwar ein Erfolg, da das Werk anfangs unter Glucks Namen erschien, doch mit *Tarare* (1787) auf den Text von Beaumarchais erzielte Salieri einen seiner größten Operntriumphe. Durch den Tod Glucks (1787) wie Josephs II. (1790) verlor Salieri seinen künstlerischen Mentor wie seinen Förderer am Wiener Hof, weshalb er 1790 die Leitung der Italienischen Oper aufgab.

Nachdem er in Wien das Erbe von Fux, Gassmann und Gluck angetreten und mehr als fünfzig Jahre als Musiker am Hof gedient hatte, nahm er durch seine Schüler (sein Nachfolger wurde Joseph Weigl) weiten Einfluß auf die Musikentwicklung im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, darunter Beethoven, Schubert, Hummel, Liszt und von Winter. Er war Gründungsmitglied des Wiener Konservatoriums und dirigierte 1795–1818 die Konzerte der Tonkünstler-Sozietät. Sein Nachruhm litt unter der unhaltbaren Legende, er habe Mozart vergiftet. Obwohl er die Melodie und die italienische Singweise in den Vordergrund seiner Werke stellte, folgte er Glucks Vorbild, am vollkommensten in *Tarare*. In der Revision für Wien als *Axur, Re d'Ormus* fiel er jedoch in traditionelle Schemata zurück. Seine komischen Opern, darunter *Falstaff* (Wien 1799), stehen in der Tradition der klassischen italienischen Opera buffa. Seine letzte italienische Oper war 1801 *Annibale in Capua*, die letzte deutsche Oper war 1804 *Die Neger*. Insgesamt komponierte er etwa vierzig Opern.

»Wenn Sie Lust bekommen, daran Änderungen vorzunehmen, nehmen Sie keine Rücksicht auf die Musik, die dann zu schreiben wäre, mein Herr, denn was vorteilhaft für das Gedicht ist, kann auch nur vorteilhaft für die Musik sein; und mit diesem Prinzip richte ich mich immer nach dem Willen des Dichters.«

Salieri an Désiré Martin, Wien, den 24. Januar 1791

Sonntags den 5. d. M. war bey Hofe der gewöhnliche Gottesdienst und darauf Cercle. An dem nämlichen Vormittage wurde der Fürst Stanislaus Poniatowsky, Neffe des Königs von Polen, Sr. Maj. dem Kaiser und dem Erz. Franz vorgestellt. Dienstags gaben Se. Maj. der Kaiser den durchlauchtigsten Generalgouverneuren der k.k. Niederlanden und einer Gesellschaft des hiesigen Adels ein Lustfest zu Schönbrunn. Es waren dazu 40 Kavaliers, wie auch oberwehnter Fürst Poniatowsky geladen, die sich ihre Dames selbst wählten, und paarweise in Pierutschen und geschlossenen Wägen um 3 Uhr, von der hiesigen Hofburg aus, mit Sr. Kais. Maj., Höchstwelche die durchl. Erzherzogin Christine führten, nach Schönbrunn aufbrachen, und allda in der Orangerie abstiegen. Diese war zum Empfang dieser Gäste auf das herrlichste und zierlichste zum Mittagmahle eingerichtet. Die Tafel unter den Orangeriebäumen, war mit einheimischen und fremden Blumen, Blüthen und Früchten auf die angenehmste Weise besetzt. Während dem Se. Maj. mit den hohen Fremden und den Gästen das Mahl einnahmen, ließ sich die Musik der Kaiserl. Königl. Kammer auf blasenden Instrumenten hören. Nach aufgehobener Tafel wurde auf dem an einen Ende der Orangerie errichteten Theater ein neues für dieses Fest eigens komponiertes Schauspiel mit Arien, betitelt: der *Schauspiel-Direktor*, durch die Schauspieler von der K.K. Nazionalbühne aufgeführt. Nach dessen Ende wurde auf der wälschen Bühne, die am andern Ende der Orangerie errichtet war, die ebenfalls ganz neu für diese Gelegenheit verfaßte Opera buffa, unter dem Titel: *Prima la musica e poi le parole*, von der Gesellschaft der Hofoperisten vorgestellt. Während dieser Zeit war die Orangerie mit vielen Lichtern an Lustern und Plakaten auf das herrlichste beleuchtet. Nach 9 Uhr kehrte die ganze Gesellschaft in voriger Ordnung, jeder Wagen von zwey Reitknechten mit Windlichtern begleitet, nach der Stadt zurück.

Premierenbericht, Wiener Zeitung, 8. Februar 1786

Mozart

## Der Schauspieldirektor

Mozart war gezwungen, die konzentrierte Arbeit an *Le nozze di Figaro* zu unterbrechen; *Der Schauspieldirektor*, von Joseph II. für ein »Lustfest« in Auftrag gegeben, mußte in kürzester Zeit vollendet werden. Der Wettstreit mit Salieris italienischer *Prima la musica, poi le parole* sollte nach dem Diner auf zwei gegenüberliegenden Bühnen ausgetragen werden. Salieri und sein Librettist Casti siegten über Mozart und Gottlieb Stephanie (1741–1800), der damals zu den bekannten Theaterdichtern gehörte. *Die*



*Entführung aus dem Serail* oder Dittersdorfs berühmter *Doktor und Apotheker* kamen aus seiner Feder. Salieri, dessen bissige Karikatur Lorenzo Da Pontes das Publikum mitriß, gewann nicht zuletzt, weil die Opera buffa in der Publikumsgunst allemal weit vor dem »Singspiel« stand. Stephanie konstatierte erbittert seine Begründung für die Niederlage in der Unmusikalität der aus-

führenden Künstler: »Die meisten, welche in deutschen Singspielen erscheinen, sind unmusikalisch; und wie mangelhaft und maschinenmäßig die Vorstellung eines Singspiels mit Leuten, die bloß nach dem Gehör singen, ausfällt, ist eine allzu bekannte Sache. Hieran ist keineswegs unser Klima schuld, denn Deutschland hat die größten Künstler dieser Gattung hervorgebracht.« – An diesem Urteil mag einiges stimmen. Ehrlicher freilich wäre es gewesen, die Längen und Flachheiten des eigenen Textes gleich miteinzuräumen. Mozarts Forderung, »wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfangen deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar deutsch – zu singen«, entsprach das ästhetische Niveau des Textbuches für den *Schauspieldirektor* jedenfalls nicht. Der dramatische Vorgang indessen – ein Schauspieldirektor veranstaltet ein Probespiel und ein Probefingen, wobei am Ende alle engagiert werden – gipfelte in dem Satz: »Wenn die Kunst nach Brot geht, muß es ihr gleichviel sein, welche Türe ihr offen steht.«

Dieses Diktum hat von seiner Gültigkeit bis zum heutigen Tage nichts eingebüßt, und es ist Stephanies Verdienst, es so unmißverständlich ausgesprochen zu haben. Dennoch hat sich in der gut zweihundertjährigen Aufführungsgeschichte sein Libretto nicht durchgesetzt. Zu offenkundig

waren dessen Mängel. Das Sujet wurde immer wieder neu aufgenommen und variiert. An den zahlreichen Neufassungen ließe sich der jeweilige Epochengeist lebendig darstellen.

Denn: Die Anziehungskraft des Stoffes liegt gerade in der Möglichkeit seiner zeitgemäßen Anverwandlung. Eine Neuinszenierung des Werkes darf einer gegenwartsbezogenen Auseinandersetzung mit seinem zeitlosen Gehalt nicht aus dem Wege gehen. Bettina Gieses Arbeit stellt sich deshalb bewußt der langen Tradition dieser interpretatorischen Auseinandersetzungen. Die Regisseurin formuliert: »Unsere Fassung reduziert bewußt die große Darstellerzahl des ursprünglichen *Schauspieldirektors*. Dort ging es zentral um die ›Ökonomie des Theaters‹, das heißt konkret: um die Gage als Äquivalent der Kunst. Wir konzentrieren uns dagegen auf einen ungleich gewichtiger erscheinenden Aspekt des Wortes. Unsere Frage lautet: Wie verändert sich die Psychologie jedes einzelnen Individuums am Theater durch die geschlossene Struktur dieser – mit Schiller zu sprechen – ›moralischen Anstalt‹.«

Norbert Abels

*Num hat die italienische opera buffa allhier wieder angefangen und gefällt sehr. Der Buffo ist besonders gut und heißt Benucci. Ich habe leicht hundert – ja wohl mehr Bücheln durchgesehen, allein ich habe fast kein einziges gefunden, mit welchem ich zufrieden sein könnte. Wenigstens müßte da und dort vieles verändert werden. Und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz neues machen. Und neu ist halt doch immer besser. Wir haben hier einen gewissen Abbate da Ponte als Poeten. Dieser hat nunmehr mit der Korrektur im Theater rasend zu tun – muß per obligo ein ganz neues Büchel für den Salieri machen. Das wird vor zwei Monaten nicht fertig. Dann hat er mir ein neues zu machen versprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch sein Wort halten kann – oder will! – Sie wissen wohl, die Herren Italiener sind ins Gesicht sehr artig! – Genug, wir kennen sie! – Ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein Lebtags keins. – Und ich möchte gar zu gern mich auch in einer welschen Opera zeigen!*

Mozart an den Vater, 7. Mai 1783

Salieri

## Prima la musica, poi le parole

Streng genommen beschränkte sich Mozarts Mitwirkung am Wettstreit im Rahmen des »Lustfestes« auf das deutsche Singspiel mit ursprünglich nur fünf Musiknummern. Salieri hingegen hatte die ganze, fast einstündige Oper *Prima la musica, poi le parole* zu komponieren – vom Umfang her also ein ungleicher Wettkampf, was auch die unterschiedliche Bezahlung rechtfertigte. Salieri erhielt vom Kaiser 100 Dukaten – den normalen Preis für eine Oper –, Mozart gerade eben die Hälfte.

Salieris Festbeitrag schildert die Vorbereitung einer neuen Oper, das Engagieren der Sängerinnen, die ersten Proben. Die Situation ist allerdings auf die Spitze getrieben: die Oper soll in vier Tagen geschrieben, geprobt und aufgeführt werden.

Im Gegensatz zu den Gebräuchen der Zeit behauptet der Komponist, die Musik sei schon fertig, zu den einzelnen, aus verschiedenen Opern zusammengesuchten Arien müsse nur noch ein beliebiger passender Text gefunden und unterlegt werden. Der Librettist setzt sich zur Wehr: eine Oper bestehe nicht nur aus Musik über irgendwelche Verse, sondern die Worte seien Träger der Handlung, der Gefühle und des Ausdrucks der Personen. Der Text sei ebenso wichtig wie die Musik, und es sei ein Unding, ein Werk mit künstlerischem Anspruch in solch kurzer Zeit zu schaffen. In dieser extremen Situation zeigt sich Theaterwirklichkeit: ein Kunstwille zur Idealität – oder allgemeiner: ein Sehnen/die Sehnsucht nach ihr – und die schräge Praxis: Hahnenkämpfe, zu wenig Probenzeit, kapriziöse Sängerinnen, die den Herren zwar noch vorsingen müssen, aber »von oben« als Besetzung angeordnet sind – die Primadonna ist eine Geliebte des Fürsten, für das Engagement der Soubrette erhalten Maestro und Poet 100 Zechinen.

Alle wollen sich behaupten in der Unwirtlichkeit der Kleinkriege und Schwierigkeiten, wollen trotz allem Theater schaffen: diesen Wunsch, dieses Stückchen Himmel tragen alle noch in sich, und um ihn für einen Moment lang wieder zu erhaschen, nehmen sie alles auf sich. Das Prinzip von Theater als eigentümlicher Verschränkung von Traum und Wirklichkeit, ein Charakteristikum dieser spezifischen »Welt«, beschrieben Casti und Salieri damals – und so erleben wir es auch an Theatern heute. Eine Sehnsucht treibt uns hin, und die oft rüde Praxis verschlägt sie in den Unter-

grund unserer Gefühle. Doch da lebt sie weiter und hält uns am Leben. Trotz allem.

In der musikalischen Ausgestaltung zeigt *Prima la musica* auch die festgefahrenen Gattungsschemata der Opera seria und Opera buffa, welche von den zwei Sängerinnen repräsentiert werden, und erlaubte Salieri, Elemente beider Gattungen zu mischen. Die Musik lebt von Kontrasten, Überraschungen, die wirkungsvoll durch eine abwechslungsreiche Instrumentation begleitet werden. Zeitgleich parodiert sie zitierend Stücke der Zeit; die Primadonna (Donna Eleonora) singt eine Arie aus Sartis Oper (wenn auch gekürzt) und parodiert damit sich selbst.

Abgesehen von den zeitgebundenen Anspielungen ist aber Salieris *divertimento teatrale* komplett genug in seiner Darstellung der »Theaterwelt« einerseits und dem ewigen Streit zwischen Text und Musik andererseits, so daß Funken schlagen, wenn man nach Strauss' *Capriccio* und dem Diktum von Oskar Bie »Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk« *Prima la musica, poi le parole* heute aufführt und bewußt mit einer zeitgenössischen Opernbühne kollidieren läßt.

Katrin Hilbe – Zsolt Horpácsy

**Giovanni Battista Casti** wurde 1724 in Acquapendente (Viterbo) geboren. Er arbeitete ab 1764 als Hofdichter in Florenz, wirkte ab 1769 auch in Wien. 1778 schrieb er in St. Petersburg Libretti für die italienischen Opern, die am Hof aufgeführt wurden, kehrte dann nach Wien zurück, wo er unter Franz II. 1792 Hofdichter wurde, und lebte ab 1798 in Paris. Seine satirisch überspitzten, parodistischen Texte stellen ihn neben Da Ponte. Sie wurden vertont von Paisiello (*Lo sposo burlato*, 1779, *Il re Teodoro in Venezia*, 1784) und Salieri (*La grotta di Trofonio*, 1785); für letzteren entstand auch die Oper *Prima la musica, poi le parole* (1786), auf die sich Strauss und Krauss in *Capriccio* bezogen. Er starb am 5. Februar 1803 in Paris.

## »Spieglein, Spieglein...«

»Theater über Theater« zu machen – jedem Regisseur, Sänger oder Schauspieler muß dies wie ein Blick in den Spiegel vorkommen. Der Berufsalltag, die vertrauten, manchmal lästigen Begleitumstände einmal als *Sujet auf der Bühne* zu haben, löst Reaktionen von amüsiertem Wiedererkennen und Zustimmung bis hin zu schroffer Abwehr aus: Diesen Kram habe man ja nun jeden Tag am Hals; sich damit auch noch über Gebühr beschäftigen zu müssen, sei nicht gerade, was man von einem Stück, gar einer Komödie erwarten dürfe.

Und doch: Die Betrachtung von einer »Meta-Ebene« aus, verbunden mit einem Augenzwinkern, ermöglicht objektivierte Reflexion der unvermeidlichen, meist geradezu unabdingbaren Konsequenzen eines künstlerischen Berufes am Theater. Ein beginnender regelrechter Fanatismus, absolute Hingabe an eine Tätigkeit, die wie kaum eine andere den Menschen für sich beansprucht, sind vonnöten, um bei allen Schwierigkeiten und Problemen »bei der Stange« zu bleiben. Die Bewältigung scheinbar unerträglicher, weil hoher physischer und zugleich psychischer Belastungen, wie die berühmt-berüchtigte Vorsingsituation, bei welcher gelegentlich eine Funktionalisierung des Künstlers zum bloßen Objekt stattfindet – ob beabsichtigt oder nicht, sei dahingestellt –, kann wohl nur vor diesem Hintergrund erklärt werden. Als roter Faden durch die Geschichte des Theaters könnten die im *Schauspieldirektor* angesprochenen Probleme aufgefaßt werden: Spannung zwischen Kunst und Kommerz, Besetzungsfragen. . .

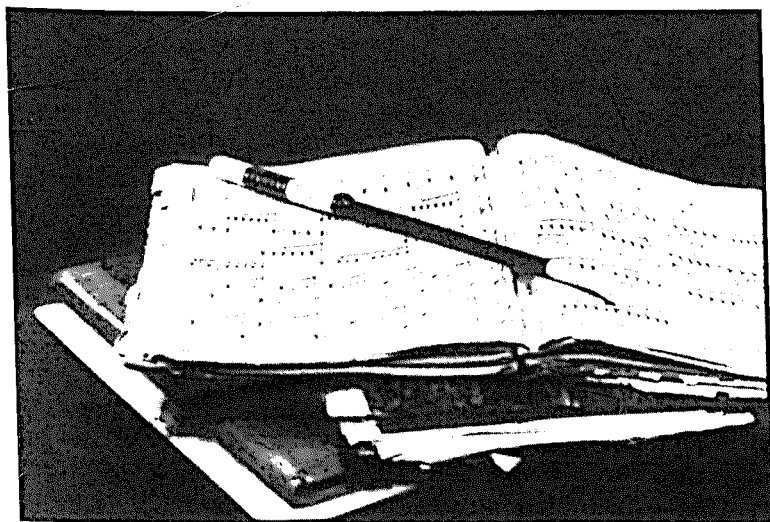
Die Aktualität der stets gleichen, nur leicht entsprechend der jeweiligen Zeit abgewandelten Begleiterscheinungen ist erschreckend – oder tröstlich; verblüffend aber in jedem Fall. Bei alledem bleibt ein Verbindendes als »kleinster gemeinsamer Nenner«: das Theater selbst – auch daran hat sich seit Mozarts Zeiten nichts geändert. Sich selbst sozusagen auf der Spur zu sein: An Faszination für alle Beteiligten wird diese Form der Selbstdarstellung – als »Theatermensch« auf der Bühne »Theatermensch« zu sein – nichts verlieren. Verbunden ist das Ganze mit einer Art Schizophrenie: Zu inszenieren, was sich normalerweise gerade neben oder zwischen den Proben ereignet, zu singen, daß man vorsänge. . .

Nun kann kein Mensch ununterbrochen in den Spiegel schauen. Ebenso wenig werden die Gedanken unaufhörlich um das »Außenrum« des Theaters kreisen. Ein zeitweiliges Bewußtmachen der besonderen Bedin-

gungen und Arbeitsumstände am Theater aber wird bei den »Betroffenen« im besten Falle für ein Schmunzeln sorgen und dem Zuschauer einen oftmals heißbegehrten »Blick hinter die Kulissen« ermöglichen.

Daß »Theater über Theater« auf latentes Interesse stößt und immer wieder stattfinden wird, dafür spricht schon, daß es ganz ohne Spiegel eben doch nicht geht...

*Corinna Spatz*



Josef Heinzelmann

## Ein Theaterabend in der Orangerie

Am 7. Februar 1786 gab Kaiser Joseph II. zu Ehren von Herzog Albert von Sachsen-Teschen (dem Gründer der »Albertina«) und dessen Gemahlin, Josephs Schwester Marie Christine, die als Generalstatthalter der österreichischen Niederlande fungierten, ein »Frühlingsfest an einem Wintertage« in Schönbrunn. Dort stand als einziger größerer Raum, der im Winter heizbar war, die Orangerie zur Verfügung, ein galerieartiges Gebäude von 183 m Länge und 10 m Breite, in das man in der kalten Jahreszeit die frostempfindlichen Gewächse, die Orangen-, Granatäpfel-, Myrten- und Lorbeerbäume unterbrachte. Die Hofgesellschaft fuhr in eleganten Schlitten von der Wiener Hofburg nach Schönbrunn hinaus. In der – übrigens noch bestehenden – Orangerie tafelte man dann und bekam dazu »auf blasenden Instrumenten« die schönsten Stellen aus dem neuesten Opernerfolg der Hofoper vorgespielt, aus *La grotta di Trofonio*, Musik von Antonio Salieri, Libretto von Giambattista Casti.

*Nach aufgehobener Tafel wurde auf dem an einem Ende der Orangerie errichteten Theater ein neues, für dieses Fest eigens komponiertes Schauspiel mit Arien, betitelt: Der Schauspiel-Direktor, durch die Schauspieler von der K. k. Nazionalbühne aufgeführt. Nach dessen Ende wurde auf der wälschen Bühne, die an andern Ende der Orangerie errichtet war, die ebenfalls ganz neu für diese Gelegenheit verfaßte Opera buffa, unter dem Titel: Prima la musica e poi le parole, von der Gesellschaft der Hofoperisten vorgestellt. . .*, berichtete die »Wiener Zeitung« am nächsten Tage. Die in den offiziellen Berichten nicht einmal der Namensnennung würdigen Komponisten waren Wolfgang Amadeus Mozart und Antonio Salieri.

Offensichtlich wollte Joseph seinen Gästen einen pikanten Wettstreit zwischen den Dramaturgien und den Ensembles von »Nazionalbühne« und »Hofoperisten« bieten. Die Komponisten und die Librettisten der beiden gemeinsam den frühen Abend füllenden Stücke waren die Autoren der aktuellsten Erfolge im deutschen Singspiel und in der italienischen Opera buffa: Gottlieb Stephanie d. J. und Wolfgang Amadeus Mozart schufen *Die Entführung aus dem Serail*, Giambattista Casti und Antonio Salieri die *Grotta di Trofonio*.

Kein Zweifel, daß der kaiserliche Auftraggeber auch den Stoff festlegte: Satire über Unsitten am Theater. Wie weit er im Wunsch nach Parodie

gar einzelne Details anregte, darf offenbleiben. Beide Werke bieten jedenfalls zahlreiche »Parodien« in jedem Sinn des Wortes, *Der Schauspieldirektor* vor allem aus dem Sprechtheater, *Prima la musica, poi le parole* aus der Oper, speziell der italienischen. Alle Gesangsnummern der Donna Eleonora bei ihrem ersten Auftritt sind z. B. beinahe wörtliche Zitate aus Giuseppe Sartis *Giulio Sabino*, mit dem am 4. August 1785 das umgebaute Kärntnertheater wiedereröffnet worden war, künstlerisch und gesellschaftlich ein großes Ereignis, vor allem dank des berühmten Soprankastraten Luigi Marchesi in der Titelpartie.

Erfunden sind freilich einige Anekdoten über die Entstehung von *Prima la musica, poi le parole*. Etwa die, daß das Öperchen selber innerhalb von vier Tagen geschrieben werden mußte, wie der Maréchal Prince de Ligne in seinen »Mémoires« erzählt. Dagegen spricht, daß das Libretto bei der Premiere gedruckt vorlag, und daß Casti bereits am 24. Januar in einem Brief von dem fertigen Libretto und der »so gut wie fertigen« Musik schreibt. *Wie Ihr wisst, ist die Erzherzogin Christina mit dem Herzog Albert hier. Ihre Majestät gedenkt, ihnen ein Fest in Schönbrunn zu geben und hat mich beauftragt, ein Schauspiel von einer Stunde zu verfertigen. Ich hab's schon gemacht und auch die Musik ist im Moment so gut wie fertig. Und erwarte ich, dass dabei eine reizende Sache glücken muss, sowohl im Text als auch in der Musik und der Vortrefflichkeit der Darsteller und Sänger. Die Zuhörerschaft wird sich aus etwa dreißig Paaren zusammensetzen, und später, so schmeichle ich mir, wird das Stück auch in der Stadt gegeben.*

Tatsächlich, am 11., 18. und 25. Februar wurden *Der Schauspieldirektor* und *Prima la musica, poi le parole* auch im Theater nächst dem Kärntnertor vor dem allgemeinen Wiener Publikum mit außerordentlichem Beifall und Zulauf gegeben, wie der Bericht in den Berliner »Ephemeren der Literatur und des Theaters« bezeugt.

*Zwey neue Stücke*, überschrieb die »Wiener Realzeitung« ihren Bericht: ... von den National-Hofschauspielern aufgeführt (zum erstenmal) Der Schauspieldirektor... Als Gelegenheitsstück, wo dem Verfasser (Hrn. Stephanie dem jüngern) sowohl der Plan desselben, als auch die Zahl und Nahmen der darinnen Spielenden angegeben ward, hat es sicher sehr viel Gutes... Auch die Musik des Hrn. Mozart zeichnete sich durch einige besondere Schönheiten aus.

Nachher: Von dem Italiänischen Hofoperisten (ebenfalls zum erstenmal) *Prima la musica, poi le parole*. Erst die Musik, dann die Worte.

Ein komisches Singspiel in einem Aufzuge. Die Musik dazu ist vom Hrn. Kapellmeister Salieri, in wirklichen Diensten Sr. Majest. des Kaisers.

Auch dieses kleine Singspiel gefiel sehr gut. Der Verfasser davon ist Hr. Abb. Casti, der, wie er sich schon vorher durch wichtigere Arbeiten berühmt gemacht hat, sich nun auch seit einiger Zeit in diesem Fache (als Librettist) besonders auszeichnet. Die Musik des Hrn. Salieri ist sehr artig und der komische Ausdruck mit grosser Kunst mit dem ernsthaften verbunden. Madame Storace erregte allgemeine Bewunderung; sie sang dem berühmten Hrn. Luigi Marchesi in den Arien aus dem Giulio Sabino so künstlich nach, daß man wirklich ihn selbst zu hören glaubte; sogar dessen Spiel stellte sie mit besonderer Geschicklichkeit dar.

In einer Kritik der von Johann Edler von Trattnern herausgegebenen »Allgemeinen Wiener Bücher Nachrichten...« wird dagegen das deutsche Stück auf Kosten des italienischen herausgestrichen. Daß es bei insgesamt vier Aufführungen blieb, beruht wohl darauf, daß zwei Ensembles (und Orchester?) von zwei getrennten Theatern den Abend bestritten, die Schauspieltruppe also keine Parallelaufführung zur Oper geben konnte. Während allerdings Mozarts Partitur schon ab 1796 in allen möglichen Bearbeitungen erneut aufgeführt wurde, kam es fast 200 Jahre lang zu keiner Ausgabe oder weiteren Aufführung von Salieris Einakter.

### **Prima la musica, poi le parole**

Dieses *divertimento teatrale* (auf einer der erhaltenen Partituren steht auch: *operetta a quattro voci*, wobei Operetta im ursprünglichen Sinn als kleine, als kurze Oper gemeint ist) steht in einer langen Tradition von theatralischen Satiren über das Theater. Um 1720 hatte Benedetto Marcello mit seinem Pamphlet *Il teatro alla moda*, das auf Vivaldi zielte, viele der Mißstände des damaligen Opernwesens getroffen. Aber schon dieser Angriff zeigte, daß satirische Angriffe nur selten eingerissene Gewohnheiten ändern. In den folgenden Jahrzehnten hatte das Aufkommen der Intermezzi und der Opera buffa den Überdruß am schematischen Pathos und den dynastischen Intrigen der Opera seria ausgenutzt und verstärkt. Aber auch die Buffa-Oper hatte bald ihre – teilweise sogar von der Zensur aufgezwungenen – Konventionen. Eine davon war eben die Parodie der Seria, und tatsächlich geht das Libretto Castis in seiner Handlungsführung kaum über jene Szenen hinaus, die man etwa 1769 in *L'Opera seria* des Ranieri Calzabigi mit der Musik von Salieris Ziehvater Florian Leopold Gassmann gesehen hatte.

Sowohl inhaltlich wie auch formal stehen die beiden Schönbrunner Werke für die beiden Kunstwelten. Während freilich im *Schauspieldirektor* nur über das unverständige Publikum und die allzu einflußreichen »Sponsoren« gejammert und die Unzulänglichkeit der Darbietungen und des Dargebotenen eher unfreiwillig demonstriert wird, mißt das italienische Pendant *Seria* und *Buffa* an ihren immanenten Möglichkeiten. Casti entwickelt sein Libretto aus den Konventionen der *Opera buffa*, handhabt allerdings in diesem Rahmen virtuos alle Möglichkeiten des Dramaturgen. Seine vier Personen sind nicht nur Karikaturen von Theatermenschen, sondern gewinnen typisches, ja charakteristisches Profil. So kann auch die überschaubare Handlung soviel Interesse gewinnen, daß sich die parodistischen Szenen nicht selbstzweckhaft isolieren, wie es die Hauptschwäche des eigentlich nur ein Potpourri darstellenden *Schauspieldirektors* ist. Castis Verse sind voll eleganter Musikalität und, wo nötig, von treffsicherer Komik, fern von jener anbietenden Aufgekratztheit, mit der sich Theaterleute gemeinhin über sich und einander lustig machen. Die Qualität dieses Librettos beruht weiterhin darauf, daß es geradezu ideale Gelegenheiten zu Musiknummern gibt; die Ensembles ergeben sich zwanglos, und alle sprengen – typisch für Salieris »Nummern« – die hergebrachten Formen, ob sie nun Handlung vermitteln oder parodistisch gemeint sind. Äußerst geschickt ist etwa die ostinate Wiederkehr der beiden Melodien für die Primadonna und die Soubrette schon vom Librettisten vorbereitet, ebenso ihre Verwendung im kontrapunktischen Konkurrenzduett. Dies trägt wesentlich zur musikdramaturgischen Geschlossenheit bei.

### **Zuerst die Komposition und hinterher der Text. . .**

Ganz neu ist allerdings, daß Komponist und Librettist sich selber, genauer: einen *Maestro* und einen *Poeta* zu Trägern der Handlung machten (In der *Opera seria* traten sie quasi nur dem Namen nach auf). Jetzt sieht man sie bei der schöpferischen Arbeit, nicht nur die komischen Seiten des praktischen Theaterlebens, sondern auch die Fragwürdigkeiten auf der Autorensseite werden dargestellt.

Obwohl das Öperchen nie mehr aufgeführt wurde, blieb Castis schlagkräftiger Titel ein geflügeltes Wort in der Auseinandersetzung um das Verhältnis zwischen Wort und Musik in der Oper, gewann dabei freilich eine grundsätzliche, wertende Bedeutung: *Prima la musica, dopo (sic!) le parole* wird – sprichwörtlich in *Capriccio* von Gregor und Strauss – als Vor-

rang der Musik vor dem Wort verstanden, obwohl doch nur die lächerliche Reihenfolge »erst Komposition, dann Textunterlegung« gemeint war. Sehr viel deutlicher als zu *Capriccio* sind die Parallelen zum Vorspiel von *Ariadne auf Naxos*. Hofmannsthal konnte wie Zweig Castis Text aus dessen Werken (*Opere complete*, Paris 1832) gekannt haben. Die Vermischung von *Seria* und *Buffa*, die Eile, mit der die Aufführung vorbereitet werden muß, der »reiche Herr«, der alles befiehlt, aber nicht selber auftritt, die Karikierung der dramatischen, die Erotisierung der komischen Sängerin, – die beiden Handlungen wären völlig kongruent, fehlte nicht die Diskussion um *Musica* und *Parole*, das konzentriert intellektuelle Ingrediens bei Casti und Salieri.

*Prima la musica, poi le parole* ist also keineswegs »eine satirische Bekräftigung des Vorranges der Musik in der italienischen Oper«, wie Werner Oehlmann (*Oper in vier Jahrhunderten*), wahrscheinlich ohne das Stück zu kennen, behauptet. Es ist vielmehr eine Parodie auf diese Rangordnung: Das »Büchel« ist das Fundament, und das legt man als erstes an, selbst wenn man es hinterher kaum mehr wahrnimmt. Anders eine weitverbreitete Praxis, selbst beim *Schauspieldirektor*. Jede Arie konnte ein vorfabriziertes Fertigprodukt sein, jede Oper oder zumindest die einzelne Musiknummer einer Oper die »Parodie« im Bachschen Sinne einer anderen sein: umfunktioniert durch die Unterlegung eines neuen Textes. Die dramaturgische Gedankenlosigkeit dieser Praxis, für die es noch gute Beispiele im 19. Jahrhundert gibt, wird von Casti bloßgestellt. Genau das meint der Titel *Prima la musica, poi le parole*: Die verkehrte chronologische Abfolge, nicht die Rangfolge von Komposition und Text.

Selbst die Fremdzitate übernahmen Casti/Salieri nicht als ganze, sondern in raffinierten Montagen, als sie die anscheinend schon bei der Uraufführung von Sartis *Giulio Sabino* angewandten Imitierkünste der Nancy Storace zu parodistischer Wirkung auf Marchesi nutzten, wie sie auch unzählige Anspielungen auf abgedroschene Titel und Verse, und auch auf musikalische Gemeinplätze (Stotter- und Wahnsinnsarien) en passant verstreuten. Es entsteht kein billiger Spaß auf Kosten von Kastraten, die Anspielungen und Nennungen haben für den heutigen Zuschauer und hatten wohl auch von vornherein in der Intention der Autoren keinen konkreten Bezug. Castis und Salieris Parodie ist wie die Offenbachs: Sie schafft ein neues Ganzes und klammert sich nicht an einzelne – besonders mißlungene oder angreifbare – Objekte, die rasch veralten. Sie richtet sich gegen alle-

meine Unarten, verspottet ganze Genres und nimmt sich selbst nicht ernst. Außerhalb aller Zeitgebundenheit einzelner Bezüge bleibt die kritische Absicht unverkennbar, die geschilderten Unarten sind ja nicht erfunden.

### **Salieri der Erste, dann Mozart der Einzige**

Antonio Salieri war an dem Abend in Schönbrunn zweifellos eine Größe von europäischem Rang, als vielseitig und erfolgreich in Deutschland, Italien und Frankreich berühmt. Sein Name überstrahlte den Mozarts bei weitem, und der jüngere Komponist durfte es sich als eine Ehre anrechnen, mit Salieri in Konkurrenz treten zu dürfen. Es wäre überhaupt falsch, wollte man in dem Gegensatz italienisch – deutsch an jenem Schönbrunner Abend mehr als nur einen der Dramaturgien sehen. Natürlich mag schon damals manch einer der nabeliegenden Vereinfachung angehangen haben, der von deutscher Herkunft geprägte Mozart sei ein Exponent deutsch-nationaler Musik, und der am 18. 8. 1750 in Legnano bei Verona geborene Antonio Salieri ein Routinier der Buffa- und Seria-Tradition.

Indessen hatte Mozart sich bis dato – abgesehen von *Bastien und Bastienne* sowie der *Entführung* – nur mit Opera buffa und seria auseinandergesetzt. Er war gerade mitten in der Arbeit an *Le nozze di Figaro*, mit der er ein Meisterwerk gerade des italienischen Buffo-Genres schaffen sollte. Salieri konnte dagegen kaum als typisch italienischer Komponist gelten, war er doch schon 1766 in junglichem Alter nach Wien gekommen und hatte hier bei Gassmann seine musikalische Ausbildung genossen. Er hatte eine ganze Reihe teilweise sehr erfolgreicher Opern in italienischer Sprache geschrieben, aber auch mit dem *Rauchfangkehrer* das erste Wiener Singspiel in deutscher Sprache. Vor allem aber war er der musikalische Nachfolger Christoph Willibald Glucks. 1778 schuf er in dessen Vertretung für die Eröffnung der neuerbauten Scala *L'Europa riconosciuta*. 1784 kamen an der Pariser Oper mit großem Aufwand *Les Danaïdes* heraus, angekündigt und teuer bezahlt als das neueste Werk des greisen Gluck, aus Altersgründen einstudiert von seinem Assistenten Salieri. Am Tag der sensationellen Premiere schrieb Gluck in Wien einen Brief an die Pariser Presse, daß keine Note der Erfolgsoper von ihm, jede von Salieri sei. Man kann sich denken, daß dieser nun in Paris als der legitime Nachfolger Glucks galt. Der Sensationsautor Pierre Auguste Caron de Beaumarchais vertraute ihm ein neues Libretto an, *Tarare*, das 1787, also nach dem Schönbrunner Fest, mit noch sensationellerem Erfolg herauskommen sollte, ein formal wie inhalt-

lich revolutionäres Stück Musiktheater, an dessen Verwandlungen und Erfolgen bis 1820 man die ganze Zeitgeschichte ablesen kann, eingeschlossen die für Wien geschaffene italienische Fassung *Axur, Re d'Ormus*. Während Salieri das einzige Originallibretto aus Beaumarchais' Feder vertonte, ließ Mozart sich von Lorenzo Da Ponte das Beaumarchais-Schauspiel *Le nozze di Figaro* als Textbuch einrichten.

Salieri war ein zumindest musikalischer Intimus Kaiser Josephs II., viele seiner Werke sind in dessen aufklärerischem Geist gehalten. 1790, nach dem Tode Josephs, behielt Salieri zwar seine Hofämter, aber die Leitung der Hofoper wurde seinem Schüler Weigl übertragen. Die Zeit seiner großen Opern-Erfolge war nun vorüber. Zwei seiner revolutionärsten und besten Werke (*Catilina; Cublai, gran, kan de Tatari*) kamen nicht auf die Bühne, aus politischen Gründen waren sie nicht mehr opportun. Salieris letzte Lebensjahrzehnte sind in ihrer Ereignislosigkeit sehr merkwürdig, fast könnte man eine Parallele zu Hölderlin im Turm ziehen oder zu Rossinis letzten Jahrzehnten in Paris. Doch Salieri arbeitete dabei weiter. Wieviel Gutes er für die soziale Lage der Tonkünstler in Wien bewirkt hat, wieviel Unterricht er unbemittelten jungen Talenten umsonst gegeben hat (u. a. Mozarts Sohn Wolfgang, Schubert, Liszt), braucht man nicht aufzuzählen, es verblaßt ja doch hinter der Mär von der Vergiftung Mozarts. Die freilich hat – etwa in Puschkins von Rimskij-Korsakow vertontem Dramolett *Mozart und Salieri* und zuletzt in Shaffers *Amadeus* – das Interesse an Salieri wieder geweckt. Und in einem Punkt hat sie recht: Salieri war ein hochtalentierter Musiker, aber nicht ein Jahrtausendgenie wie Mozart. Für die Opernbühne war er durch sein bewußtes dramaturgisches Denken besonders bedeutsam. Er warf die *Dacapo-Arie* über Bord, war ein Pionier der durchkomponierten Oper, des *Pezzo concertato* und der bewußten Mischung zwischen Ernst und Posse, dem »dramma eroicomico«. Sein *Tarare* ist gleichzeitig die erste Revolutionsoper und Vorläufer der Offenbachiade. Salieris erster Biograph, Ignaz Franz Edler von Mosel, schrieb zu Recht: *Jedes seiner Werke, das größte wie das kleinste, trägt den Stempel des philosophischen Tonsetzers*. Nicht bezweifeln kann man, daß er eher ein »sentimentalischer« Tonkünstler im Sinne Schillers war und Mozart das »naive« Genie.

### Casti und sein Neider Da Ponte

Giambattista Casti, 1724 in Acquapendente bei Rom geboren, hatte in schon reifen Jahren seine Pfründe verlassen, um sein Glück in der

großen Welt der Höfe zu machen. Er reüssierte mit arkadischen Schäferpoemen und verlegte sich dann aufs schlüpfrige Genre. Bald beschäftigte er sich nicht nur mit erotischen Freiheiten, sondern auch mit den politischen. Seine *Animali parlanti* und vor allem sein *Poema tartaro* gegen Katharina II. kursierten unter der Hand in progressiven Literatenzirkeln. Goethe nahm sich nachweislich Castis *Redende Tiere* zum Vorbild für seinen *Reineke Fuchs* und Castis Libretti für seinen *Groß-Kophta*.

1784 kam Casti nach Wien und schrieb für Paisiello, mit dem er schon in Petersburg zusammengearbeitet hatte, *Il re Teodoro in Venezia*, der – so Casti selber in einem Brief, – *dann soviel Aufhebens erregte, der in Wien einen ungewöhnlichen Fanatismus hervorrief und den Stil solcher Schauspiele zu einem großen Teil verändert hat*. Über der literarischen und musikdramaturgischen Qualität der Castischen Libretti darf man nicht vergessen, daß sie reichlichen politischen Zündstoff enthielten. Trotzdem wollte Casti mit ihnen die Nachfolge Metastasios als kaiserlicher Hofpoet erreichen. Dieser Ehrgeiz wurde ihm weder von Joseph II. noch von Leopold II. erfüllt, sondern erst von Franz II., der ihn aber bald darauf aus Wien auswies, wobei es peinliche Zwischenfälle mit der Geheimpolizei gab. Casti suchte im revolutionären Paris Zuflucht und starb dort 1803. In der Bibliothèque nationale ist sein Briefwechsel mit Lorenzo Da Ponte erhalten, der in jenen Jahren als Buchhändler in London lebte und Castis Dichtungen herausgeben wollte. Obwohl Da Ponte viel von der alten Freundschaft und der Makellosigkeit der Castischen Verse schrieb, zerschlug sich die Sache, weil er nicht den geringsten Vorschuß zahlen konnte. Vielleicht hätte das Projekt ihn vor dem Bankrott gerettet. Dann wäre er schwerlich nach New York weitergeflüchtet und hätte dort nicht seine Memoiren geschrieben, in denen er Castis Rolle von Neid verzerrt schilderte.

Zu Unrecht hat Da Ponte wohl auch vorgegeben, die Figur des Poeta in *Prima la musica, poi le parole* sei eine Satire auf ihn. Abgesehen davon, daß er bis zu diesem Zeitpunkt nur mit einem durchgefallenen (*Il ricco d'un giorno* für Salieri) und einem nicht ganz erfolglosen Libretto (*Il burbero di buon cuore* für Martin y Soler) hervorgetreten und mithin sowieso kein erheblicher Gegenstand für Spott war, hätte man ihn eher als den Dilettanten lächerlich machen können, der er noch war. Er berichtet übrigens an anderer Stelle, daß er in einer höchst wichtigen Angelegenheit das Ohr des Kaisers erhielt, weil er zwei Verse Castis zitierte: *Proposizioni ognuno far le può, Il punto sta nell'* (richtig: *L'affar consiste in) accetarle o*

no. Sie stammen, was er verschweigt, aus *Prima la musica, poi le parole*, das er doch *un vero pasticcio, senza sale, senza condotta, senza caratteri* genannt hatte und dessen Titel er als *Le parole dopo la musica* anführt.

Und 1788 schuf er geradezu eine Parodie der Parodie: *Il pasticcio ovvero l'ape musicale*. Mit einer Rahmenhandlung, die der Castis zum Täuschen ähnlich ist, samt Poeta und Maestro, werden die erfolgreichsten Nummern des damaligen Opernrepertoires aneinandergereiht, sei es wörtlich oder neu textiert.

### Ein Abend in Schönbrunn als Abend im Theater

Selbst wenn *Prima la musica, poi le parole* ein harmloses Gelegenheitswerk sein sollte, Casti und Salieri haben sich weder in ihren Einzelkünsten noch als Partner unter ihr Niveau begeben. Natürlich lag ihre eigentliche Stärke im zeitkritischen Bezug, der schließlich soweit führte, daß ihre avanciertesten Werke (*Cublai Khan, Catilina*) bis in die allerletzten Jahre unaufgeführt blieben, weil sie damals politisch zu anstößig waren.

An *Prima la musica, poi le parole* überzeugen jedenfalls mehr der Witz und die überlegene Disposition der Effekte (selbst im ungewöhnlich kleinen Orchester ohne Flöten und Pauken) als melodische Überfülle und rhythmischer Überschwang: Ein Kunstwerk für Kenner, damals wie heute.

Ein Kunstwerk auch für Könner: Die Protagonisten der Uraufführung bildeten die exzellente Besetzung, die ein so konzentriertes Stück erfordert. Den Maestro gab Francesco Benucci (der erste Figaro und Guglielmo und der erste Wiener Leporello). Sein Partner war Stefano Mandini, der Graf in der Uraufführung von *Le nozze di Figaro*. Celeste Coltellini (Tonina) und Nancy Storace (Eleonora) waren tatsächlich Rivallinen, wobei ihre Fächer nicht mit heutigen (etwa einer Soubrette) identifiziert werden können, schon weil sie beide auch die tieferen Register beherrschten. Die Storace ist als erste Susanna in die Theatergeschichte eingegangen. Die Coltellini scheint ebenso undiszipliniert gewesen zu sein wie die von ihr gespielte Tonina.

Casti und Salieri dürften eng zusammengearbeitet haben und verspotteten mit ihrem Werk jene, die nicht so fortschrittlich wie sie arbeiteten und dachten. So schufen sie ein »Meisterstück treffender Opersatire« (Einstein, Mozart). Die Meister dieses Stücks verdienen, daß man sich ihrer besser erinnert, als es törichte Musikhistoriker und auf Routine erpichte Theater jahrhundertlang getan haben.

Der besondere Reiz  
des Theaters ist,  
daß man mit Gaunern lebt,  
weil man von  
Gerechtigkeit besessen ist,  
daß man mit Verrückten  
zugrunde geht,  
um gesund zu bleiben,  
daß man mit  
Angsterfüllten zittert,  
um ein wenig Glück zu finden,  
daß man beständig dem Tod ins  
Auge sieht,  
weil man nur das Leben liebt,  
daß man unentwegt  
auf Reisen ist,  
den Koffer in der Hand,  
den Rucksack auf dem Rücken,  
um zu versuchen zu verstehen,  
und aus Furcht,  
eines Tages anzukommen.

*Jean-Louis Barrault*



CUSSONNET: Ich ... ich ... haben Sie mein Stück gelesen?

HAREL: Ich?! (*kommt entrüstet und rot vor Zorn zum Autoren zurück*)  
Ich? Ob ich Ihr Stück gelesen habe?! Mich so etwas zu fragen, mich, einen Harel? Himmel, Arsch und Zwirn!

CUSSONNET: (*macht verlegen einen Rückzieher*)

Ich bitte um Entschuldigung!

HAREL: (*laut und mit Größe*) Monsieur, ich habe noch nie Stücke gelesen! Ich packe sie aus und lege sie auf meinen Schreibtisch. Sollten meine Sekretärinnen oder meine Töchter in einem davon blättern, wenn sie kommen, um mich um Geld zu erleichtern, dann heißt das, der Titel ist gut. Also nehme ich das Manuskript aus dem Stapel und gebe es der Frau des Pförtners des Theaters zu lesen! Wenn die weint, schicke ich es an vier oder fünf große Pariser Schauspieler und sage ihnen, daß der Autor beim Schreiben an sie gedacht hätte. Wenn dann der Schauspieler, nachdem er es gelesen hat, mir das Stück ins Gesicht feuert, schmeiße ich es in den Papierkorb. Wenn er mir sagt, daß er interessiert ist, erzähle ich ihm, daß sein Rivale vom Odéon oder vom Porte-Saint-Martin mir ein mündliches Versprechen gegeben hat, es für die halbe Gage zu spielen. Dann machen wir, der Schauspieler und ich, einen Vertrag, und ich fange an, die Dekorationen und die Kostüme zu zählen. Für mich, Monsieur, ist ein Stück etwas Konkretes: Kosten, Verträge, Plakate, Werbung, das Klingeln der Kasse! Hier, Monsieur, werden Stücke herausgebracht und nicht gelesen! Wenn Sie gelesen werden wollen, wenden Sie sich an die Comédie-Française.

*Eric-Emmanuel Schmitt, Frédéric oder Boulevard des Verbrechens*

## Regeln für Schauspieler

§ 38. Denn der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publikums willen da ist.

§ 39. Sie sollen daher auch nicht aus mißverständener Natürlichkeit untereinander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre; sie sollen nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden. Geschieht es um des Charakteristischen oder um der Notwendigkeit willen, so geschehe es mit Vorsicht und Anmut.

§ 40. Auch merke man vorzüglich, nie ins Theater hineinzusprechen, sondern immer gegen das Publikum. Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen: nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern. Statt mit dem Kopfe sich gleich ganz umzuwenden, lasse man mehr die Augen spielen.

§ 41. Ein Hauptpunkt aber ist, daß unter zwei zusammen Agierenden der Sprechende sich stets zurück, und der, welcher zu reden aufhört, sich ein wenig vor bewege.

§ 42. Wenn zwei Personen miteinander sprechen, sollte diejenige, die zur Linken steht, sich ja hüten, gegen die Person zur Rechten allzu stark einzudringen. Auf der rechten Seite steht immer die geachtete Person: Frauenzimmer, Ältere, Vornehmere. Schon im gemeinen Leben hält man sich in einiger Entfernung von dem, vor dem man Respekt hat; das Gegenteil zeugt von einem Mangel an Bildung. Der Schauspieler soll sich als einen Gebildeten zeigen und Obiges deshalb auf das genaueste beobachten. Wer auf der rechten Seite steht, behaupte daher sein Recht und lasse sich nicht gegen die Kulisse treiben, sondern halte stand und gebe dem Zudringlichen allenfalls mit der linken Hand ein Zeichen, sich zu entfernen.

§ 43. Eine schöne nachdenkende Stellung, zum Beispiel für einen jungen Mann, ist diese: wenn ich, die Brust und den ganzen Körper gerade herausgekehrt, in der vierten Tanzstellung verbleibe, meinen Kopf etwas auf die Seite neige, mit den Augen auf die Erde starre und beide Arme hängen lasse.

§ 44. Um eine freie Bewegung der Hände und Arme zu erlangen, tragen die Akteurs niemals einen Stock.

§ 45. Die neumodische Art, bei langen Unterkleidern die Hand in den Latz zu stecken, unterlassen sie gänzlich.

*Johann Wolfgang Goethe*





*Michail Wrubel, Mozart und Salieri, 1884*

BUFF. Ich bitt Sie, bleiben Sie mit Ihrem guten Geschmack zu Haus, er hat Sie beinahe an den Bettelstab gebracht. Er ist ein Hirngespinnst, das den Kopf, aber nicht den Beutel füllt. Die Leute führen ihn deshalb so häufig auf der Zunge, um ihn bei jeder Gelegenheit von sich zu geben, weil sie ihn nicht verdauen können. Den zu gründen gehört für große Herren, aber nicht für Privatleute.

FRANK (*seufzend*). Das hab ich leider erfahren!

BUFF. Und damit Sie's nicht wieder erfahren, so machen Sie's wie andre: Hängen Sie ein prächtig Schild aus, mit Torten und Pasteten bemalt, und setzen Sie Speckknödel und Sauerkraut auf.

FRANK. Das heißt: Betrügen Sie die Leute.

BUFF. *Mundus vult decipi, ergo decipiatur.*

FRANK. Nun gut. Aber wenn ich Ihnen auch in Ansehung der Stücke Recht lassen muß, so ist's doch ganz was andres mit den Schauspielern. Die Gattung Leute, wie Sie mir raten anzunehmen –

BUFF. Müssen überall für die Vortrefflichsten gelten, wenn Sie's nur anzustellen wissen. Ist's ein Schauspieler, den die Leute nicht verstehen können und Ihnen deshalb Vorwürfe machen, so sagen Sie mit einer Weisheitsmiene: Er ist ein größerer Denker als Redner, es steckt viel hinter dem Manne, daher gehört auch viel dazu, um ihn gehörig zu beurteilen. Von einem Sänger, der schlecht singt, sagen Sie: Er ist mehr Akteur als Sänger; und von einem Tänzer, der rechte Bocksprünge macht: Das ist der wahre Tanz der Alten, der durch unsre heutige Künstelei völlig verlorengegangen, echte, reine Natur. Ehe die Leute sich für Dummköpfe halten lassen, glauben sie es Ihnen aufs Wort und finden's am Ende selbst vortrefflich.

FRANK. Das ist wohl leicht geraten, aber nicht so leicht auszuführen.

BUFF. Ebenso leicht. Ei, ei! Herr Frank, Sie sind so lange beim Theater und wissen noch nicht, daß der größte Teil der Zuschauer nicht selbst urteilt, sondern nur einigen Aristarchen ängstlich aufs Maul sieht, um ihnen nachzubeten! Sobald wir hinkommen, so geben Sie vier bis fünf Skriblern frei Entree, alle Tage ein gutes Souper und bei der ersten Aktrice Dejeuner; die werden Ihnen aus dem elendesten Schneidergesellen einen Roscius, aus dem unartigsten Lümmel einen Garrick und aus dem ersten Kuchelmenschen eine Clairon machen. Der Haufe betet das nach, und so haben Sie gewonnen Spiel.

*Gottlieb Stephanie, Der Schauspieldirektor*

---

# Der Schauspieldirektor

Komödie mit Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

Textneufassung von Bettina Giese

## Personen:

Sophie Silberklang	Sopran
Madame Herz	Sopran
Direktor	Baß
Kapellmeister	Tenor
Philipp, Neffe des Direktors	Sprechrolle
Ein Diener	Sprechrolle

## Ouvertüre

### 1. Szene

DIREKTOR

Nein! Mein lieber Neffe, mir scheint, Er hat seinen Verstand verloren!  
Was soll ich mit einer Provinznachtigall aus Passau?

PHILIPP

Aber Onkel, hochverehrter Direktor, Ihr müßtet sie nur einmal hören,  
ein Wunder ist sie, in der Tat eine Nachtigall, sie wird eine Zierde Eures  
wohlgeschätzten Theaters sein, und Ihre. . .

DIREKTOR

Schweig Er jetzt, und rede Er mir nicht ins Geschäft! Da gehe ich kein  
Risiko ein! Was ich brauche, ist ein Stern, ein Komet, der einschlägt!  
Ein Segen für die Kasse, die arg gebeutelt ist.

PHILIPP

Die Gage meiner Nachtigall wird Eure Kasse schonen.

DIREKTOR

Grünschnabel, was versteht Er von Hauspolitik. Eine Anfängerin hat  
an diesem Hause nichts zu suchen. Was ich brauche, ist ein Name, ein  
italienischer Name. Ich engagiere die Cavalieri.

PHILIPP

Die Cavalieri?

DIREKTOR

Ja – die Cavalieri. Ganz Europa liegt ihr bereits zu Füßen. Eine Prima-donna von diesem Format, das ist Kunst.

PHILIPP

Kunst für die Kasse.

DIREKTOR

Achte Er auf seinen Ton, mein lieber Neffe! Ich habe schließlich an das Renommée meines Hauses zu denken. Die Quelle der hohen Kunst ist das Geld, Gott Mammon; die Cavalieri, die wiegt drei Tenöre auf. Notier Er sich das, Grünschnabel.

PHILIPP

Aber Ihr kennt die Cavalieri doch gar nicht.

DIREKTOR

Kennen? Ein tüchtiger Theaterdirektor kennt seine Leute. . . auch ohne daß er sie kennt. Instinkt, mein Lieber, Erfahrung und Instinkt, ein Gespür für große Namen, eine Nase für . . .

PHILIPP

. . . ein volles Haus.

DIREKTOR

Nehme Er sich in acht, sonst ist Er die längste Zeit Konzertmeister an meinem Haus gewesen. Ich empfehle Ihn gern an die Stadtpfeiferei weiter.

PHILIPP

Aber verzeiht, Onkel, versteht mich doch, hört sie Euch doch wenigstens einmal an.

DIREKTOR

Sag, hat Er vielleicht ein Tête-à-tête mit dieser Nachtigall, wie sagte Er, war doch ihr Name?

PHILIPP

Sophie Silberklang.

DIREKTOR

Silberklang.

PHILIPP

Sophie. (*verträumt*)

Teuerster Onkel, ich liebe sie, um alles auf der Welt, ich bitte Euch flehentlich, steht dieser meiner Liebe nicht im Weg, schenkt zwei reinen liebenden Herzen Eure Güte!

DIREKTOR

Güte? Ich? Schenken? In diesem Haus . . .

PHILIPP

Im Namen der Liebe!

DIREKTOR

Liebe, (*lacht*) Liebe, ich verstehe. Er will ein wenig naschen, hat das Theaterleben schon verstanden, was!

PHILIPP

Es ist mir ernst!

DIREKTOR

Jaja.

PHILIPP

Sehr ernst.

DIREKTOR

Jaja, so ernst wie jedem Mann, bis er das hat, was er begehrt.

**Nr. 1 Arie (Direktor)**

Männer suchen stets zu naschen,  
läßt man sie allein, läßt man sie allein;  
leicht sind Mädchen zu erhaschen,  
weiß man sie zu überraschen.

Soll das zu verwundern sein?

Mädchen haben frisches Blut,  
und das Naschen schmeckt so gut,  
schmeckt so gut.

Doch das Naschen vor dem Essen  
nimmt den Appetit.

Manche kam, die das vergessen,  
verlor den Schatz, den sie besessen,  
und auch ihren Liebsten mit.

Väter, laßt's euch Warnung sein,  
sperrt die Zuckerplätzchen ein,  
sperrt die jungen Mädchen ein,  
sperrt sie ein, sperrt sie ein.

Womöglich habe ich dann noch jemanden aus der Familie am Hause. Und jetzt Schluß mit diesen Spinnereien. (*im Abgehen*) Übrigens kommt die Cavalieri heute, um sich vorzustellen. Richte Er alles Nötige dafür ein und benachrichtige mich dann. (*geht ab*)

## 2. Szene

DIENER (*klopft vorsichtig an*)

PHILIPP

Ja, bitte?

DIENER

(*tritt ein*) Hier eine Nachricht ... (*Philipp nimmt den Brief*) ... für den Herrn Direktor!

PHILIPP

Ist schon gut. Danke. (*deutet dem Diener zu gehen*)

DIENER

Brachte soeben der Bote. (*bleibt neugierig stehen*)

PHILIPP

Vielen Dank!

DIENER

Nachricht von der Cavalieri... (*zögert, geht ab*)

PHILIPP (*öffnet den Brief und liest*)

Ah, schau einer an. »...bin daher nicht in der Lage, Ihr Herz und Haus mit meiner goldenen Stimme zu erfreuen.« Sieh an, Ihre Gnaden sind indisponiert, ha, wahrscheinlich hat der Herr Grande Direttore ihr zuwenig in ihren vergoldeten Rachen geworfen. Ein Segen für die Kasse, daß ich nicht lache. Doch warte, mir kommt da ein Gedanke. Niemand hier am Hause kennt meine Sophie, und die Cavalieri kennt auch keiner, sollte die eine nicht erscheinen, könnte doch die andere, so scheint mir, ihren Platz einnehmen. So ich diesen Brief behalte, soll es auch niemand erfahren, (*steckt den Brief ein*) die Liebe wird sich ihren Weg schon bahnen. Und an zu viel Ehrlichkeit krankt dieses Haus wahrlich nicht. (*geht nach links ab*)

## 3. Szene

(*Der Kapellmeister kommt von rechts, setzt sich an den Schreibtisch und beginnt an einer Partitur zu arbeiten, singt und dirigiert.*)

KAPPELLMEISTER

Ja, und das Finale recht flott im Tempo... (*hört Schritte*) O Gott, diese Schritte kenn' ich! (*es klopft, der Diener tritt zaghaft ein und will etwas sagen, wird aber sogleich von Madame Herz zur Seite gestoßen. Schwungvoller Auftritt der Madame Herz mit schnellen Schritten.*)

MADAME HERZ

Ach, was glaubt Ihr, wie ich heute wieder gelitten habe, zwei ganze

Stunden bei diesem... , diesem Couturier. Dabei habe ich ihm meine Maße schon vor drei Jahren gegeben. Wollt Ihr mich nicht begrüßen, Teuerster? *(hält ihre Hand zum Kuß hin, der Kapellmeister geht zu ihr und will sie lüstern umfassen)* Weg, Ihr Wüstling, seid nicht albern! *(stößt ihn von sich)*

KAPELLMEISTER

Was habt Ihr? Hat Euch Eure gestrige Glut verlassen, oder ist es die Migräne, die Euch heute wieder plagt?

MADAME HERZ

Ach Ihr versteht eine Künstlerin nicht. Habt Ihr ihn?

KAPELLMEISTER

Wen?

MADAME HERZ

Den Vertrag.

KAPELLMEISTER

Ach ja, der Vertrag...

MADAME HERZ

Ihr habt ihn mir versprochen, und auf das Wort eines Maestros kann ich mich doch wohl verlassen. *(wendet sich ihm zu)*

KAPELLMEISTER

Aber natürlich, auf meine Versprechen könnt Ihr Schlösser bauen.

MADAME HERZ

Im Moment spüre ich nur den Lufthauch eines Schlosses.

KAPELLMEISTER

Luft ist das, wovon Ihr lebt, Teuerste. *(umfaßt sie)*

MADAME HERZ *(denkt kurz nach)*

Nun, mein Lieber, sollte ich die Rolle an diesem Eurem wunderbaren Hause bekommen, soll es nicht zu Eurem Nachteil sein.

KAPELLMEISTER

Wer sonst, wenn nicht Ihr, sollte diesen Part versüßen. Die Rolle ist Euch auf den Leib geschrieben.

MADAME HERZ

Dann steht dem Vertrag wohl nichts im Wege.

KAPELLMEISTER

Nein!

MADAME HERZ

Na, wo ist er dann?

KAPELLMEISTER

Ich muß nur noch ein paar Punkte mit dem Direktor klären, es soll doch nicht zu Eurem Nachteil sein.

MADAME HERZ

Dann klärt sie, und ich werde Euch reichlich belohnen.

#### 4. Szene

DIREKTOR

Auf ein Wort, Herr Kapellmeister.

KAPELLMEISTER

Zu Diensten, Herr Direktor . . .

MADAME HERZ

Herr Direktor, welch eine Aura durchflutet diesen Raum.

DIREKTOR (*sieht Madame Herz, wendet sich ihr zu*)

Oh, Madame Herz, welch Glanz . . . blendet meine Augen.

MADAME HERZ

Wie exzellent Ihr ausseht!

DIREKTOR

Nicht doch. (*stellt sich in Pose*)

MADAME HERZ

Oh ja. Stellt Euch mehr zum Lichte. (*Direktor stellt sich zum Fenster in Pose*) Welch ein Mann! Ihr habt nichts von Eurer jugendlichen Kraft und Ausstrahlung verloren, scheint mir doch, Ihr habt an Format gewonnen. Was für ein Mann!

#### Nr. 2 Duett (Direktor, Madame Herz)

DIREKTOR

Nun, es ist wahr, ich muß meinen Mann stehn, muß dies Theater streng regiern.

MADAME HERZ

Welch großart'ger Mann, welch großart'ger Mann.

DIREKTOR

Tagaus, tagein rede ich drein, muß deligiern, Erfolg inszeniern.

MADAME HERZ

Ein Mann, ein Mann seht ihn euch an.

DIREKTOR

Alles dreht sich um das Haus herum, ich lebe für mein Publikum.

MADAME HERZ

Für's Pu – bli – kum.

DIREKTOR

Für's Pu – bli – kum. Ich bin ein vielgeplagter Mann, der wirkt und schafft, was er kann.

MADAME HERZ, DIREKTOR

Wenn der Direktor nicht würde bestehn, dieses Theater müßt' untergehn.

DIREKTOR

Ja, es ist wahr, ich muß meinen Mann stehn, so ich die Kunst erhöhen kann.

MADAME HERZ

Oh, welch Zier, die lob ich mir. Oh, welch Manier, die lob ich mir.

DIREKTOR

Ich bin ein Mann von hohem Rang, ja, ich bin ein sehr großer Mann, Ruhm und Ehre zieren mich, Ruhm und Ehre schätze ich.

MADAME HERZ

Ruhm und Ehre zieren sich, Ruhm und Ehre schätzen sich.

MADAME HERZ

Verzeiht meine Unbeherrschtheit, aber Eure Erscheinung – überwältigend.

DIREKTOR

Bei einer Frau mit dieser Menschenkenntnis. . .

MADAME HERZ

Herr Direktor, nur diese läßt mich Ihre Stärken erkennen. Ich darf mich nun empfehlen und hoffe, daß uns das Schicksal bald wieder zusammenführt. Herr Direktor . . .

DIREKTOR

Ja – das Schicksal.

MADAME HERZ

Herr Kapellmeister . . . *(sie gibt ihm eindeutige Zeichen)*

KAPELLMEISTER

Madame Herz. *(Madame Herz geht ab.)*

DIREKTOR

*(blickt ihr lange nach)* Was für eine Frau!

KAPELLMEISTER

Ihr wünschtet mich zu sprechen, Herr Direktor.

DIREKTOR

Ach ja, was wollte ich, hm, . . . Ich erwarte heute die Cavalieri.

KAPELLMEISTER

Die Cavalieri?

DIREKTOR

Ja, die Cavalieri, kennt Ihr sie nicht?

KAPELLMEISTER (*hebt die Schultern*)

DIREKTOR

Ihr werdet Augen machen! Ich wünsche, daß Ihr mit ihr ein paar Arien einstudiert, fühlt ihr dabei ein wenig auf den Zahn, Ihr versteht.

KAPELLMEISTER

Sicher Herr Direktor, darf man fragen wozu?

DIREKTOR

Ich habe vor, sie für die neue Rolle zu engagieren.

KAPELLMEISTER

Großartige Wahl, Herr Direktor, aber bedenkt, so eine Primadonna . . . nach meinem Gefühl. . .

DIREKTOR

Eure Gefühle werden sich mit meiner Wahl vertragen, da bin ich mir ganz sicher.

KAPELLMEISTER

Ich verstehe . . . es gibt andere Sängerinnen, die mir für diese Rolle höchst geeignet erscheinen. (*Geste des hohen Preises*) Ihr versteht . . . unsere Haushaltslage. . .

DIREKTOR

Redet Ihr mir jetzt auch schon ins Geschäft?!

KAPELLMEISTER

Gott bewahre. Ich engagiere . . .

DIREKTOR

. . . die Cavalieri ist genau das, was wir brauchen, großes Haus, große Namen, einen Stern am Himmel der Sangeskunst, . . . und unser Haus ist saniert.

KAPELLMEISTER

Bravo Herr Direktor, die Kunst ist ein braves Argument.

DIREKTOR

Hört mir auf mit der Kunst. Kunst, wo man hinschaut, jeder macht Kunst, Herr Kapellmeister, wißt Ihr, was Kunst für mich bedeutet?

KAPELLMEISTER

Nein Herr Direktor, aber ich bin sicher, Ihr habt mit Höherem zu kämpfen.

DIREKTOR

Verträge, Bühnenbilder, Kostüme, Kosten, Kosten, Kosten.

KAPELLMEISTER

Ich verstehe.

DIREKTOR

Opern werden nicht nur gesungen, die werden herausgebracht. Sänger gibt's wie Sand am Meer.

KAPELLMEISTER

Ich verstehe.

DIREKTOR

Kunst ist es, diesen Haufen von Egozentrikern zu organisieren.

KAPELLMEISTER

Und ich kenne keinen, der diese Kunst so beherrscht wie Ihr ..., aber ... wovon wollt Ihr eine Primadonna bezahlen?

DIREKTOR

*(nachdenklich)* Man könnte die alten Bühnenbilder wieder hervorholen, die waren seinerzeit ein großer Erfolg.

KAPELLMEISTER

Gute Idee! Aber da rebelliert das Publikum. . .

DIREKTOR

Ja, ja. Und wie wäre es mit einem modernen Bühnenbild, etwas ganz Neues *(sieht sich um)*, vielleicht eine leere Bühne?

KAPELLMEISTER

Großartige Idee. Leere Bühne – leeres Haus.

DIREKTOR

Leere Kasse.

KAPELLMEISTER *(tut so, als ob er schwer nachdenkt)*

Ich meine ... wäre es da nicht besser ... sollte man nicht vielleicht ...

*(macht eindeutig-zweideutige Handbewegungen)*

DIREKTOR

Madame Herz ...

KAPELLMEISTER

... nur eine Idee, ein Vorschlag sozusagen. . . Ihre Stimme ist doch ganz passabel, und ihre Gage auch.

DIREKTOR

Kapellmeister, Ihr seid ein Schlingel! Je ärmer die Kasse, desto reicher die Einfälle, was! Meinetwegen. Laßt sie vorsingen! *(beide gehen ab. Einer nach links, der andere nach rechts.)*

## 5. Szene

SOPHIE

Philipp, was tust du mir an? Du verführst mich zur Lüge!

PHILIPP

Aber nicht doch, du brauchst nicht einmal zu sagen, daß du die Cavaliere bist. Ich werde dich ankündigen, und du gehst einfach zu ihm hinein.

SOPHIE

Nein, ich kann das nicht.

PHILIPP

Du kannst, Sophie, du mußt nur etwas Italienisch sprechen.

SOPHIE

Italienisch? Ich kann kein Italienisch.

PHILIPP

Ein paar Sätze aus deinen Arien wirst du wohl aufsagen können.

SOPHIE

O Gott.

PHILIPP

Und sei nett zu ihm.

SOPHIE

Nett zu ihm, wie meinst du denn das?

PHILIPP

Nun ja, du weißt doch, wie Männer in des Lebens Reife sind, sehen sie einen jungen Rock, geht ihnen der haarsträubendste Unsinn runter wie Honig.

SOPHIE

Junger Rock . . . Philipp, wie sprichst du nur mit mir?

PHILIPP

Verzeih, Sophie, im Eifer des Gefechts . . .

SOPHIE

Ach so, und du willst, daß ich nett zu anderen Männern bin!

PHILIPP

Nein Sophie! Versteh mich doch, wenn du den Maestro gewinnen willst, gibt es kein besseres Mittel als . . . nett zu sein. Ich tue das alles nur für uns, für unsere Liebe. Hat er dich erst einmal gehört und gesehen, wird er dich als Sophie Silberklang engagieren. Jeder, der dich erlebt, ist dir hoffnungslos verfallen.

SOPHIE

Vielleicht hast du recht.

PHILIPP

Bedenke, welches Glück uns winkt, wenn du erst hier bist.

SOPHIE

Wir wären für alle Zeit verbunden.

PHILIPP

O, Sophie!

SOPHIE

Mein Philipp!

### **Nr.3 Rondo (»Bester Jüngling«)**

SOPHIE

Bester Jüngling! Mit Entzücken  
nehm' ich deine Liebe an,  
da in deinen holden Blicken  
ich mein Glück entdecken kann.

Aber ach, wenn düst' res Leiden  
unsrer Liebe folgen soll,  
lohn' dies der Liebe Freuden?  
Jüngling, das bedenke wohl!

Bester Jüngling! Mit Entzücken  
nehm' ich deine Liebe an,  
da in deinen holden Blicken  
ich mein Glück erkennen kann.

Nichts ist mir so wert und teuer  
als dein Herz und deine Hand,  
voll vom reinsten Liebesfeuer  
geb' ich dir mein Herz zum Pfand.

SOPHIE

Eile, unser Glück zu schmieden. *(der Neffe will abgehen, läuft jedoch dem auftretenden Kapellmeister in die Arme.)*

### **6. Szene**

KAPPELLMEISTER

Gemach, gemacht. Wohin so eilig, junger Freund?

PHILIPP

Ah, Herr Kapellmeister, darf ich vorstellen, la Signora Cavalieri.

KAPELLMEISTER

*(schaut sie an und begeistert sich zunehmend)* Piacere, Signora Cavalieri.

SOPHIE

Grazie. *(reicht ihm die Hand zum Kuß)*

KAPELLMEISTER *(gibt Handkuß und schaut sie danach lange an)*

Die ganze Welt schwärmt von Eurer Art zu singen, doch daß Ihr von solcher Schönheit . . .

PHILIPP

Wie meinen Herr Kapellmeister?

KAPELLMEISTER

*(zu sich)* Diese Ausstrahlung, welche Wirkung! Signora, La prego.

*(geleitet sie in Richtung Couch und setzt sich mit ihr hin, schaut ihr dabei fortwährend in die Augen.)* Che onore di poterLa salutare.

PHILIPP *(beobachtet das Geschehen argwöhnisch)*

Herr Kapellmeister, mir scheint, die Signora wollte ihre Sangeskunst vorführen.

KAPELLMEISTER

Gewiß, danke, Ihr müßt Euch nicht länger bemühen. *(bedeutet Philipp zu gehen)*

PHILIPP

Aber . . .

KAPELLMEISTER

Danke, danke.

PHILIPP

Ihr habt sicher nichts dagegen einzuwenden, daß auch ich mich an der Kunst der Signora Cavalieri erfreue?

KAPELLMEISTER

Ich dagegen, wo denkt Ihr hin. *(zu Sophie)* Allora, Signora, . . . parlate anche tedesco?

SOPHIE

Mütterlicherseits.

KAPELLMEISTER

Mütterlicherseits! Wie kann das anders sein, bei diesen blauen Augen.

*(Schaut ihr lange in die Augen.)*

SOPHIE

Andererseits. Ihr wißt ja, wie nützlich heutzutage italienische Namen sind, Carajani, Cambrelani, Carinani, Cavalieri.

KAPELLMEISTER

Da war das Glück Euch hold, väterlicherseits.

SOPHIE

Väterlicherseits. Das leidige Renommée. (*gewinnt Mut*)

KAPELLMEISTER

Ihr sagt es. (*beide sitzen sinnend da*) Nun, wollt Ihr uns nicht eine Kostprobe Eurer Kunst geben.

SOPHIE

(*steht auf*) Maestro, um diese Zeit zu singen, bin ich nicht gewohnt, doch Euch zuliebe laßt es mich versuchen.

**Nr. 4 Arie (»Nehmt meinen Dank«)**

SOPHIE

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!

So feurig, als mein Herz ihn spricht,

Euch laut zu sagen, können Männer,

ich, nur ein Weib, vermag es nicht.

Doch glaubt, ich werd' in meinem Leben

niemals vergessen Eure Huld:

blieb ich, so wäre mein Bestreben,

sie zu verdienen, doch Geduld!

Von Anbeginn war stetes Wandern

der Musen und der Künstler Los:

Mir geht es so wie allen andern,

fort aus des Vaterlandes Schoß

seh' ich mich von dem Schicksal leiten.

Doch glaubt es mir, in jedem Reich,

wohin ich geh', zu allen Zeiten

bleibt immerdar mein Herz bei Euch.

KAPELLMEISTER

Seit langem nicht haben meine Sinne Derartiges genossen,

PHILIPP

Eure Ohren, nicht die Sinne sollten Euch betören.

KAPELLMEISTER

Laßt mich... (*streng zu Philipp*) Herr Konzertmeister, da Ihr Euch nun genug erfreut habt, könnt Ihr jetzt gehen. (*Philipp geht widerwillig ab*) ...

laßt mich Euch gestehen, was mein Herz mir sagt.

SOPHIE

Aber Maestro.

KAPELLMEISTER

Sind wir uns über die Musik nicht ein ganzes Stück nähergekommen?

SOPHIE

Näher als die Situation es erfordert.

KAPELLMEISTER

Aber setzt Euch, laßt uns über die Details des Vertrages plaudern.

*(er legt seinen Arm um ihre Schulter.)*

SOPHIE

*(nimmt den Arm des Kapellmeisters wieder von ihren Schultern.)*

Ist das nicht Privileg des Direktors?

KAPELLMEISTER

Wenn Ihr Euch mir anvertraut, seid Ihr in allerbesten Händen.

*(löst ihr Band und spielt damit herum.)*

SOPHIE

Maestro, wollt Ihr mir wohl mein Band wiedergeben!

KAPELLMEISTER

Nur ein kleines Pfand der Zuneigung, es wird unseren Bund besieghen.

**Nr.5 Terzett (»Bandelterzett«)**

SOPHIE

Lieber Maestro, gebt mir's Bandel!

KAPELLMEISTER

Ist mein Eigen, werd's nicht zeigen!

SOPHIE

Gebt es mir!

KAPELLMEISTER

Nein, nein, es ist nicht hier, es ist nicht da!

*(Auftritt des Direktors aus dem Hintergrund. Er sieht verwundert dem Treiben zu)*

DIREKTOR

Was zum Teufel tun die proben, einer unten, der andre oben?

KAPELLMEISTER

Hast es schon?

SOPHIE

Nein, nein, hab's nicht!

KAPELLMEISTER

Nu, nu, nu, nu!

DIREKTOR

Das ist zu keck! (*geht zwischen die beiden*) Liebe Leute, darf ich's wagen,  
was ihr sucht, euch zu befragen?

KAPELLMEISTER

Marsch! Weg!

SOPHIE

Gib's her!

DIREKTOR

Ei pfui, ei pfui! Lauter unerhörte Sachen, ja, was wollt ihr hier denn  
machen.

SOPHIE/KAPELLMEISTER

Jetzt geh! Jetzt geh!

DIREKTOR

Nein, nein, nein, nein! Wir sind hier zwar am Theater, doch der Anstand,  
sagt, wo bleibt er.

SOPHIE/KAPELLMEISTER

Der Herr Direktor! Ja, dem muß man nichts verhehlen, sondern alles  
klar erzählen!

DIREKTOR

Ha, ha, ha, ha, ha, ha ! Ja, das glaub' ich! Nun, laßt einmal hören, laßt  
hören! Nun, so laßt hören! Ei, verflucht! Laßt einmal hören, od'r ihr  
könnt's Euch alle zwei zum Teufel scheren!

SOPHIE/KAPELLMEISTER

Nur Geduld, nur Geduld!

SOPHIE

Werter Herre, wir suchen's schöne Bandel.

KAPELLMEISTER

Werter Herre, da ist das schöne Bandel.

DIREKTOR

's Bandel? Hm! Ei, was gibt's noch zu verhandeln!

SOPHIE/KAPELLMEISTER

Nun ist's gut! Aus Dankbarkeit

SOPHIE

wird er mich lieben allezeit.

KAPELLMEISTER

werd ich dich lieben allezeit!

DIREKTOR

Gebt doch Ruh! ich hab' nicht Zeit, es gibt noch viel zu schaffen heut.

ALLE DREI

Welche Wonne, edle Sonne, z' leben in wahrer amicizia, und das schöne  
Bandel ham wir ja, ja, wir habn's!

KAPELLMEISTER

Eine szenische Probe, Herr Direktor.

DIREKTOR

Das hab ich gesehen. Herr Kapellmeister, welches Stück . . . ?

KAPELLMEISTER

*(zum Direktor, flüsternd)* Herr Direktor, ich bitte Euch, die Cavalieri.

DIREKTOR

Das ist die Cava. . . *(nutzt die Gelegenheit)* Und warum wurde ich dieser  
reizenden Person noch nicht vorgestellt?

KAPELLMEISTER

Der Herr Direktor verzeihen, Signora Cavalieri. Signora, il signore  
direttore personalmente.

DIREKTOR

Oh, Signora Cavalieri, hocherfreut, molto piacere di conoscerLa.

SOPHIE

Il piacere è mio. *(reicht die Hand zum Kuß)*

DIREKTOR

*(mit Handkuß)* Charmant, charmant. *(zum Kapellmeister)* Warum wurde  
ich nicht verständigt! Wie singt sie?

KAPELLMEISTER

Ich hatte keine Zeit, Euch zu verständigen, und ihre Stimme ist wahrhaft  
göttlich.

DIREKTOR

*(zu Sophie)* Überall lobt man Eure Stimme, doch auch Eure Erscheinung In  
voi, bella, e leggiadria . . . *(zum Kapellmeister)* So helft mir doch mit Eurem  
Italienisch.

KAPELLMEISTER

Die Signora spricht hervorragend deutsch.

DIREKTOR

So?

SOPHIE

Väterlicherseits.

KAPELLMEISTER

Mütterlicherseits.

DIREKTOR

Ah, das vereinfacht die Lage natürlich. So gestattet mir, Euch zu einer kleinen Erfrischung in das Kabinett zu geleiten, dort können wir später in aller Ruhe über die vertraglichen Details plaudern. *(geht mit Sophie ab.)*

KAPELLMEISTER

Vertragliche Details, Privileg eines Direktors, was! Der alte Bock!

### **Nr.6 Arie (Kapellmeister)**

Rase Schicksal, wüte immer,  
meine Faust ballt sich aus Wut,  
meine Seele gleicht der Glut,  
der Höllenglut;  
deine Schläge fürcht' ich nimmer,  
nein, fürcht' ich nimmer.  
Liegt wohl schon an seiner Brust,  
ihr zu dienen, seiner Lust.  
Ihre holden Augenlider,  
ihres Mundes Purpurrot,  
sind im Sinn mir immer wieder,  
macht der Kerl ihr auch den Hof.

### **7. Szene**

DIREKTOR

Kapellmeister, was machen wir jetzt?

KAPELLMEISTER

Was?

DIREKTOR *(kommt hastig zurück)*

Die Herz hat sich schon wieder melden lassen.

KAPELLMEISTER

Oh Gott, die Herz.

DIREKTOR

Hier brennt die Luft! Und außerdem sitzt mir der Stadtkämmerer im Genick. Nun, unsere Finanzlage ist ärger, als ich vermutete, und ich befürchte, die Cavalieri ist unbezahlbar.

KAPELLMEISTER

Wann kommt sie?

DIREKTOR

Wer?

KAPELLMEISTER

Die Herz?

DIREKTOR

Sie sitzt seit einer Viertelstunde im Foyer und wartet.

KAPELLMEISTER

Herr Direktor, für die wichtigen Dinge seid Ihr zuständig, ich in meiner Bescheidenheit begnüge mich mit der Musik.

DIREKTOR

Gut – ich ernenne Euch hiermit zum Vizedirektor. . .

KAPELLMEISTER

Oh . . .

DIREKTOR

und betraue Euch mit der Lösung dieses delikaten Problems.

KAPELLMEISTER

Aber . . .

DIREKTOR

Schon gut, Ihr müßt Euch nicht bedanken.

*(Es klopft, der Diener tritt zaghaft ein und will etwas sagen, wird aber sogleich von Madame Herz zur Seite gestoßen. Schwungvoller Auftritt der Madame Herz mit schnellen Schritten.)*

MADAME HERZ

Herr Direktor, mich so lange warten zu lassen! Aber da ich Sie zusammen antreffe, können wir just alles klären.

DIREKTOR

Alles klären?

MADAME HERZ

Den Vertrag, wie Sie wissen. *(setzt sich)*

Meine Herren? *(Der Kapellmeister geht vor dem bevorstehenden Gewitter in Deckung.)*

DIREKTOR

*(zum Kapellmeister, im Begriff, sehr zornig zu werden.)* Was soll ich wissen und welcher Vertrag?

MADAME HERZ

Der Herr Kapellmeister . . .

KAPELLMEISTER

Vizedirektor!

MADAME HERZ

. . . überzeuge mich, die neu zu besetzende Rolle anzunehmen.

DIREKTOR

Er überzeugte Euch ...?

MADAME HERZ

Die vertraglichen Details können wir ja nun besprechen.

DIREKTOR

Vertragliche Details!

KAPELLMEISTER

Ja, als Vizedirektor hat man doch Befugnis ...

DIREKTOR

Ich erwarte eine Erklärung.

KAPELLMEISTER

... zur Klärung delikater ... finanzieller ...

MADAME HERZ (*sehr sauer und ungeduldig, fast hysterisch*)

Was soll diese Komödie? Ich lasse mich nicht länger hinhalten. (*steht auf*)

DIREKTOR

Madame Herz, so beruhigt Euch doch. Über alles kann man reden, Ihr wißt, daß ich Euch für eine großartige Sängerin von Format halte. Wir würden uns glücklich schätzen, eine kleine Kostprobe Eurer Kunst zu hören. Ich bin sicher, Euer Gesang wird uns alle Verwirrungen vergessen lassen. (*Der Direktor ist sichtlich erleichtert, einen momentanen Aufschub gefunden zu haben.*)

MADAME HERZ

Wie Ihr wollt. (*fast beleidigt*) Zwar ist mir nicht klar, wozu ich eine »Kostprobe« geben soll, so es aber Eure »Verwirrungen« zerstreut, soll es mir nur recht sein. (*zu den Herren*) »Abschied« (*zum Dirigenten*) g-Moll. (*stellt sich mit einigen Starallüren großartig in Pose.*)

**Nr.7 Arie (Madame Herz)**

Da schlägt die Abschiedsstunde,  
um grausam uns zu trennen,  
Wie werd' ich leben können?  
O Damon, ohne Dich?

Ich will Dich begleiten,  
im Geist Dir zur Seiten  
schweben um Dich.  
Und du, und du, vielleicht auf ewig  
vergißst dafür du mich.

Doch nein!

Wie fällt mir so was ein?

Du kannst gewiß nicht treulos sein,  
ach nein, ach nein.

Du kannst gewiß nicht treulos sein.

Ein Herz, das so im Abschied leidet,  
dem ist kein Wankelmut bekannt!  
Wohin es auch das Schicksal lenket,  
nichts trennt das festgeknüpfte Band,  
das festgeknüpfte Band.

DIREKTOR

Welch Sinnenglut!

KAPELLMEISTER

Ein Feuerwerk von Koloraturen! Laßt mich Euch versichern . . .

*(stürmischer Auftritt Sophies)*

SOPHIE

Nicht genug, daß Ihr mich warten laßt, muß ich mich auch noch durch  
faden Gesang langweilenlassen!

DIREKTOR

*(sichtlich überfordert)* Aber Signora Cavalieri . . .

MADAME HERZ

Cavalieri? Herr Direktor!

SOPHIE

Wer ist diese Person?

MADAME HERZ

Ich bin die Primadonna dieses Hauses!

SOPHIE

Primadonna, ha, das habe ich gehört. Unglaublich, was sich so alles  
Primadonna nennt.

MADAME HERZ

Will der Herr Direktor mir nicht erklären, was diese impertinente Person  
hier soll?

DIREKTOR

Meine Damen, ich darf doch bitten, für alles gibt es eine Erklärung.  
*(zum Kapellmeister)* Eine Erklärung! *(zu den Sängerinnen)* Der Herr  
Vizedirektor wird Sie über die Umstände unseres Hauses aufklären.

KAPELLMEISTER

Also, ... ja, ... *(Der Direktor will sich in Richtung Ausgang schleichen, wird aber vom auftretenden Neffen aufgehalten.)*

DIREKTOR

Komme Er mir nicht mit seiner Silberklang!

KAPELLMEISTER

Was die Musik angeht...

PHILIPP

Wie ist die Cavaliere, hat sie nicht Gold in ihrer Kehle?

KAPELLMEISTER

Und ihre stimmlichen Qualitäten ... ganz außerordentlich ...

DIREKTOR

Jetzt nicht, Ihr seht, zwei primadonnale Wogen schlagen gerade über meinem Kopf zusammen.

PHILIPP *(wendet sich an die Damen)*

Zwei Primadonnen! Mein geschätzter Onkel hat wirklich Instinkt für künstlerische Größe. Madame Herz, Signora Cavaliere. Gratulation, Herr Kapellmeister. *(Direktor und Kapellmeister schauen sich völlig überrascht an. Die Sängerinnen wenden sich voneinander ab.)*

KAPELLMEISTER

Wie meinen? Er meint ...

DIREKTOR

Was meint er?

KAPELLMEISTER

Er meint ... daß Ihr ...

DIREKTOR

Wir!

DIREKTOR/KAPELLMEISTER

Beide?

PHILIPP

Eine unserem Hause würdige Entscheidung.

KAPELLMEISTER *(setzt an zu sprechen)*

DIREKTOR

Meine Damen, glauben Sie einem erfahrenen Theaterdirektor, welche Freude ...

MADAME HERZ

Ich kenne zwar die Gepflogenheiten dieses Hauses nicht, aber ich bezweifle, daß neben mir Platz für eine zweite Primadonna ist.

SOPHIE

Teuerste, Ihr gebt das Stichwort, als Zweite werdet Ihr hier genug Möglichkeiten haben, Euch zu etablieren.

MADAME HERZ

Ich mich etablieren!

**Nr.8 Terzett (»Ich bin die erste Sängerin«)**

SOPHIE

Ich bin die erste Sängerin,

MADAME HERZ

Das glaub' ich ja, das glaub' ich ja nach Ihrem Sinn.

SOPHIE

Das sollen Sie mir nicht bestreiten!

MADAME HERZ

Ich will es Ihnen nicht bestreiten.

KAPPELLMEISTER

Ei, lassen Sie sich doch bedeuten, ei, ei, so lassen Sie sich doch bedeuten!

SOPHIE

Ich bin von keiner zu erreichen, das wird mir jeder zugestehn!

MADAME HERZ

Gewiß, ich habe Ihregleichen noch nie gehört und nie gesehn.

KAPPELLMEISTER

Was wollen Sie sich erst entrüsten, mit einem leeren Vorzug brüsten?

Ein jedes hat besondern Wert.

SOPHIE

Ich bin von keiner zu erreichen, nein!

MADAME HERZ

Gewiß, ich habe Ihregleichen noch nie gehört und nie gesehn.

KAPPELLMEISTER

Was wollen Sie sich erst entrüsten, mit einem leeren Vorzug brüsten?

Ein jedes hat besondern Wert.

MADAME HERZ

Ich bin die erste Sängerin.

SOPHIE Ich bin die erste Sängerin.

MADAME HERZ

Ich bin die erste, ich, ich.

SOPHIE

Ich bin die erste, ich, ich.

MADAME HERZ/SOPHIE

Mich lobt ein jeder, der mich hört.

KAPELLMEISTER

Ei, ei, ein jedes hat besondern Wert.

MADAME HERZ

Adagio, adagio, adagio...!

SOPHIE

Allegro, allegrissimo...!

KAPELLMEISTER

Pian, piano, pianissimo! Kejn Künstler muß den andern tadeln, es setzt die Kunst zu sehr herab.

MADAME HERZ

Wohlan, nichts kann die Kunst mehr adeln, ich steh' von meiner Ford' rung ab, ich steh' von meiner Ford' rung ab.

SOPHIE

Ganz recht, nichts kann die Kunst mehr adeln, ich stehe ebenfalls nun ab, von meiner Ford' rung ab.

KAPELLMEISTER

Kejn Künstler muß den andern tadeln, den andern tadeln, es setzt die Kunst zu sehr herab.

MADAME HERZ/SOPHIE

Ich bin von keiner, bin von keiner zu erreichen.

SOPHIE

Ich bin die erste Sangerin.

MADAME HERZ

Ich bin die erste Sangerin.

SOPHIE

Ich bin die erste, ich, ich. Adagio!

MADAME HERZ

Ich bin die erste, ich, ich. Allegro, allegrissimo!

KAPELLMEISTER

Ei, ei, piano, piano, pianissimo, calando, mancando, diminuendo, decrescendo, pian, piano, pianissimo.

DIREKTOR

Meine Damen, so beruhigen Sie sich doch. Ich bitte Sie! Zwei so einmalige Stimmen. Der liebe Gott hat einen großen Garten.

KAPELLMEISTER

Ja, ich als Vizedirektor ...

DIREKTOR (*bedeutet dem Kapellmeister zu schweigen, zur Herz*)

Meine Liebe – dieses Temperament, diese Leidenschaft, Eure Ausstrahlung ... keine Frage, wem die großen Rollen gebühren. Und mit der Gage werdet Ihr ein wenig Nachsicht haben. Ihr versteht, die kleinen Rollen müssen auch besetzt werden. (*deutet auf Sophie*) Aber laßt mich nur machen (*geht zu Sophie*).

DIREKTOR

Signora Cavalieri, als erfahrener Theaterdirektor (*leise zu Sophie*) kann ich mich nur beglückwünschen, Euch an meinem Hause engagieren zu dürfen. Und laßt mich Euch versichern, der Spielplan der nächsten Jahre ... allein auf Euch ist er zugeschnitten.

Freilich die Gage, Ihr versteht, wir haben schlechte Zeiten ...

SOPHIE

Nun mein Lieber, ich denke, wir können uns entgegenkommen.

DIREKTOR

So, so sehe ich nichts, was den Verträgen noch im Wege steht!  
(*allgemeine Belebung*)

### **Nr. 9 Schlußgesang**

SOPHIE

Jeder Künstler strebt nach Ehre,  
wünscht der Einzige zu sein,  
jeder strebt, jeder wünscht der Einzige zu sein.  
Und wenn dieser Trieb nicht wäre,  
bliebe jede Kunst,  
bliebe jede Kunst nur klein.

ALLE

Künstler müssen freilich streben, stets des Vorzugs wert zu sein,  
doch sich selbst den Vorzug geben, über andre sich erheben,  
macht den größten Künstler klein.

KAPELLMEISTER

Einigkeit rühmt ich vor allen andern Tugenden uns an, denn das Ganze muß gefallen und nicht bloß ein einz'ner Mann.

ALLE

Künstler müssen freilich streben ...

MADAME HERZ

Jedes leiste, was ihm eigen, halte Kunst Natur gleich wert,  
laßt das Publikum dann zeigen, wem das größte Lob gehört.

ALLE

Künstler müssen freilich streben ...

DIREKTOR

Liebe Leute, laßt Euch sagen, die Liebe und die Harmonie sie leben hoch,  
sie leben hoch! Glaubt einem alten Mann; er weiß es besser: Sie lebe hoch,  
die Liebe! Nicht Macht und Reichtum, Vernunft und Ehre! Genuß und  
Freud' vermehren sie. Der wahre Künstler kennt nur sie: Die Liebe und die  
Harmonie!

ALLE

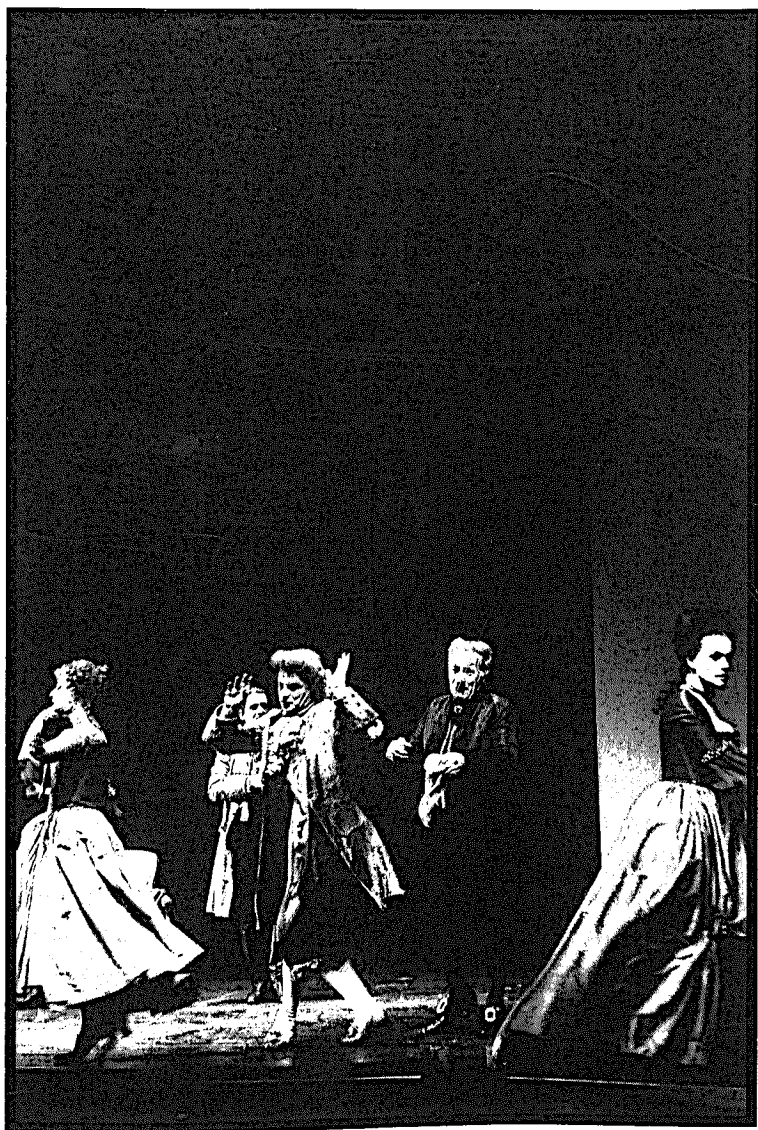
Künstler müssen freilich streben ...

PHILIPP

*(freudig rufend)* Wir haben's geschafft, Sophie!



Ende









**Musikalische Leitung:** **Catherine Rückwardt**. Die in den USA geborene Dirigentin Catherine Rückwardt ist seit der Spielzeit 1997/98 Kapellmeisterin an der Oper Frankfurt. Sie stammt aus einer Musikerfamilie. Die gelernte Pianistin hat ebenfalls Dirigieren und Gesang studiert und nach verschiedenen Lehraufträgen 1984 ein Engagement am Bremer Theater erhalten; 1989 wurde sie in Bremen Kapellmeisterin. Dort dirigierte sie u. a. 1995 Rihms *Lenz*. In Frankfurt dirigierte sie u. a. *Die Zauberflöte*, *Eugen Onegin* und *Der Freischütz*. Im März '99 debütierte sie mit *Salome*. In Antwerpen und Rotterdam dirigierte sie *Cavalleria rusticana* und *I Pagliacci*, in Frankfurt *Jakob Lenz*.

**Inszenierung:** **Bettina Giese**, studierte an der Hochschule für Musik »Franz Liszt« in Weimar die Fächer Klavier, Korrepetition sowie Künstlerische Liedgestaltung und nahm an zahlreichen Konzerten und Wettbewerben im In- und Ausland teil. Während des Studiums arbeitete sie als Korrepetitorin beim Szenenstudium der Gesangsklassen der Weimarer Musikhochschule. Dort begann sie mit eigenen Inszenierungen. Engagements als Korrepetitorin am Deutschen Nationaltheater Weimar sowie am Opernhaus Erfurt folgten. Unter der Mentorschaft von Volker Schunke erarbeitete sie verschiedene Regiekonzepte. Seit 1997 ist sie an der Oper Frankfurt als Regieassistentin, Spielleiterin und seit dieser Spielzeit auch als Regisseurin engagiert. Am Stadttheater Gießen, wo sie einige Jahre fest engagiert war, inszenierte sie *Schneider und Schuster* von Joshua Sobol (1997) sowie das *Mörderkarussell* von Ron Clark und Sam Bobrick (1998).

**Bühnenbild:** **Robert Varga**, Diplom-Ingenieur, Architekt, geboren in Temeschburg, Rumänien. Nach Studium und ersten Berufserfahrungen in Rumänien floh er 1982 in den Westen. Anfänglich arbeitete er in Deutschland als Architekt. 1985 erhielt er das erste Engagement an die Städtischen Bühnen Frankfurt. Es folgten verschiedene Tätigkeiten: Assistent der Technischen Direktion, Bauleitung für Bühnentechnik beim Wiederaufbau der Oper Frankfurt, Technischer Direktor der Oper, Leiter der Konstruktionsabteilung Oper/Ballett/TAT. Er ist beratend und planend für Produktionen bzw. Theaterneu- und -umbauten tätig. 1997 schuf er das Bühnenbild für die Frankfurter Erstaufführung von Grigori Frids Kammeroper *Das Tagebuch der Anne Frank*.

**Kostüme:** **Nicola Reichert**, geboren in Essen, absolvierte ihr Bühnen- und Kostümbildstudium an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach. Gleichzeitig assistierte sie am Musiktheater Gelsenkirchen, an der »de Vlaamse Opera« Antwerpen/Gent, der Staatsoper Hannover und der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Seit 1996 ist Nicola Reichert als freischaffende Bühnen- und Kostümbildnerin tätig; Im Bereich Oper u.a. am Musiktheater Gelsenkirchen, den Städtischen Bühnen Osnabrück und dem Theater Bielefeld; im Bereich Schauspiel u.a. am Schauspielhaus Bochum, dem Schloßtheater Moers, den Städtischen Bühnen Nürnberg und dem Stadttheater Gießen.

**Inszenierung: Katrin Hilbe**, wurde in Kansas (USA) geboren und ist Doppelbürgerin der USA und des Fürstentums Liechtenstein. Ihr Studium schloß sie mit der Magisterprüfung in den Fächern Philosophie, Musikwissenschaft und Engl./Amerikan. Literatur an der Universität Bern ab. Es folgten Engagements als Regieassistentin, Abendspielleiterin und dramaturgische Mitarbeiterin, so z.B. bei der Uraufführung von *The Bacchae* von Theodore Antoniou in Athen unter der Regie von Georg Rootering, in Wien bei der Inszenierung von *Le Grand Macabre* und im Rahmen des Inspiration Point Fine Arts Festival in Arkansas (USA) bei *Le nozze di Figaro*, *The Turn of the Screw* und *The Pirates of Penzance*. Erste eigene Regie 1994 an der wiener taschenoper: *Erwartung* von Schönberg und *Lebendig Begraben* von Schoeck, am Stadttheater Würzburg *An der schönen blauen Donau* (Hummel) und 1997 für die Würzburger Erstaufführung von *Pelléas et Mélisande* (Debussy) am selben Haus. Seit der Spielzeit 1996/97 ist sie als Regieassistentin, Spielleiterin und nun auch als Regisseurin an der Oper Frankfurt engagiert.

**Bühnenbild: Verena Neumann**, geboren in Stuttgart, studierte u.a. in Berlin. Sie arbeitete im Bereich Bühnenbild als Assistentin und Mitarbeiterin – beispielsweise in Berlin am Schiller-Theater, an der Schaubühne, am Theater des Westens und an der Staatsoper Unter den Linden. Außerdem war sie am Stuttgarter Schauspiel, der Semperoper in Dresden, dem Opernhaus Halle und dem Essener Theater tätig. Auch an Theatern im europäischen Ausland war sie schon engagiert, zum Beispiel in Basel, Antwerpen und Gent. Nach ihrer Arbeit für *Prima la musica, poi le parole* an der Oper Frankfurt wird Verena Neumann am Bremer Theater das Bühnenbild für *La Cage aux folles* schaffen.

**Kostüme: Gabriele Nickel**, geboren in Mannheim. 1976–1981 Studium des Kostümbildes an der Fachhochschule für Kunst und Design in Köln. Danach Kostümbildassistenten an den Städtischen Bühnen in Bonn und Frankfurt. 1991–1996 Kostümdirektorin am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Seit 1996 ist Gabriele Nickel stellvertretende Kostümdirektorin und ab der Spielzeit 1999/2000 Kostümdirektorin in Frankfurt. Zu ihren eigenen Kostümausstattungen zählen u.a.: *Medea* und *Der Fall E.* in Bonn, *Das Feuerwerk* und *Das Tagebuch der Anne Frank* in Frankfurt.

Die Texte von Norbert Abels, Josef Heinzelmann, Katrin Hilbe und Zsolt Horpácsy sowie Corinna Spatz sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.

Rudolph Angermüller: Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke. München 1972. – Jean-Louis Barrault. In: Eric-Emmanuel Schmitt: *Frédéric oder Boulevard des Verbrechens*. Programmheft zur deutschen Erstaufführung, Januar 1999. – Friedrich Dürrenmatt: *Sätze über das Theater*, Zürich 1992. – Johann Wolfgang Goethe. Werke in zehn Bänden. Hamburg 1962. – Konrad Küster: Mozart. Eine musikalische Biographie. München 1995. – Wolfgang Amadeus Mozart: *Sämtliche Opernlibretti*. Stuttgart 1990.

**Quellen der Bilder:** Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne*. Stuttgart 1996. – Cesare Molinari: *Theater*. Freiburg 1979.

Umschlag: Aufführung im Palais Cardinal, 1641.

S. 3: Die Comédie Française im 18. Jahrhundert

S. 7: Giulio Troili, Erläuterungen zur Kulissenbühne, 1672

S. 8: Ludwig Devrient als König Lear

S. 10: Joseph Willibrord Mähler, Antonio Salieri, 1788

S. 27: Antoine Watteau, Italienische Schauspieltruppe, 1719

Die Szenenfotos stammen von Barbara Aumüller

**Impressum:**

OPER FRANKFURT 1998/99

Wolfgang Amadeus Mozart, *Der Schauspieldirektor*

Antonio Salieri, *Prima la musica, poi le parole*

Herausgeber: Intendanz der Oper Frankfurt

Dr. Martin Steinhoff

Redaktion: Norbert Abels und Zsolt Horpácsy

Mitarbeit: Deborah Einspieler, Ursula Ellenberger

Gestaltung: M.A.D. Kommunikationsgesellschaft

Herstellung: Druckerei Imbescheidt KG,

Belchenstraße 3, 60528 Frankfurt am Main

