

Irena Poniatowska

Das Große Theater in Warschau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und das nationale Opernrepertoire

Das nationale Bewußtsein als Kategorie der Kultur funktionierte im 19. Jahrhundert anders als heute, in der Zeit einer bewußten Vereinigung Europas. Besonders in Polen, wo es über 120 Jahre durch die Teilungsmächte systematisch zerstört wurde, war es mit den Begriffen Freiheit und Unabhängigkeit verbunden und zwang der Kunst und Kultur eine bestimmte Werthierarchie auf, was sich auch im Bereich der Musik bemerkbar machte und durch die Rezeption einen entscheidenden Einfluß auf die Weltanschauung ausübte. Heute, in der Zeit des sogenannten Neomodernismus, ist das nationale Bewußtsein eine indifferente Kategorie, aber sie wird nicht zerstört. Dagegen schafft die Verschwommenheit der Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst eine neue Gefahr - die Überschwemmung der Kultur mit einer amerikanischen Abart der "Massenkultur", die das Bewußtsein der nationalen Besonderheit, auch auf der Ebene der Musik, verdeckt.

Im 19. Jahrhundert hatte die Kultur in Polen die Aufgabe, die geistigen Traditionen zu festigen und dem Volk Kraft einzuflößen. Eine wichtige Rolle dabei spielte das Theater als Institution. Nach dem Novemberaufstand von 1831 blieb das Theater das einzige Zentrum der polnischen Kultur. Das Große Theater in Warschau übernahm gewisse Traditionen des früheren Nationaltheaters, das noch in der Regierungszeit des letzten polnischen Königs geschaffen wurde. Aber jetzt wurde es nicht mehr "national", sondern "groß" genannt. Errichtet zwar auf Kosten der städtischen Selbstverwaltung, war es Eigentum des polnischen Volkes, aber die zaristischen Behörden überwachten die Gesinnung der hier betriebenen Kunst. Die dreißiger Jahre waren eine Zeit der kulturellen Leere, es erfolgte eine Stagnation in der Tätigkeit der wissenschaftlichen Zentren, der editorischen Bewegung, es fehlte an einem Forum für künstlerische Diskussionen. Erst in den fünfziger Jahren erschien vorübergehend die Musikzeitschrift "Ruch Muzyczny" ["Musikalische Bewegung"], später in den achtziger Jahren das "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" ["Musik-, Theater- und Kunst-Echo"]. Nach dem Januaraufstand von 1863 erfolgte eine noch düsterere Zeit für die polnische Kultur. Der Okkupant rottete alles aus, was

polnisch war, es kam zu einer intensiven Russifizierung. Die Regierung sprach sogar für eine Zeit das Verbot von Theaterbesuchen aus. Die Flaute in der künstlerischen Arbeit hielt bis 1865 an. Aber nirgendwo hatte das Theater eine solche Bedeutung wie in Polen, und wohl nirgendwo gab es im Theater ein zahlenmäßig so starkes Publikum. Antoni Zaleski schrieb: "Es ist die einzige öffentliche Institution, in der sich die polnische Sprache noch erhalten hat. Es gibt sie nicht mehr in den Ämtern, in der Schule, im Gericht [sogar die Geschäftsschilder waren zweisprachig], es gibt sie nur noch in der Kirche und im [...] Theater"¹, wo sie mit Rücksicht auf die Zensur nur in Form von Anspielungen das Wort ergreifen konnte.

Nach dem Weggang von Karol Kurpiński vom Theater, wo er polnische Vaudevilles und Opern aufführte, geriet die polnische Kunst in eine Krise. Es gab auch keine großen Begabungen, die sich wirksam vor der Konkurrenz fremder Kunst wehren konnten. Seit 1843 leitete Jan Quattrini eine neue Epoche des Theaters ein. Bis in die fünfziger Jahre dominierten im Warschauer Theater Gioachino Rossini und Gaetano Donizetti. In den Jahren 1843-1847 wurden 11 Werke von Donizetti aufgeführt. Dann übernahmen Werke von Verdi, Auber, Gounod, Meyerbeer und Weber die Führung. Bis 1859 wurde *Il Barbiere di Seviglia* 171 mal aufgeführt, *Der Freischütz* von Weber 111 mal. Später überbot *Robert der Teufel* von Meyerbeer noch diese Zahl von Vorstellungen. Quattrini teilte seit 1845 seinen Dirigentenposten mit Tomasz Nidecki, 1853 wurde er Hauptdirigent, und seit 1858 teilte er sein Amt mit Stanisław Moniuszko.

1866 entstand der Gedanke, das Theater umzubauen und zu erweitern, was Anfang der Amtsperiode von Sergiusz Muchanow als Präsident der Regierungstheater 1868 vollzogen wurde. Die Zahl der Plätze wurde um 127 auf 1375 angehoben, das Theater wurde in der Tat "groß". Es folgte eine Zeit der "Stars", was aber die Kasse übermäßig belastete. Im Jahre 1858 wurde zusätzlich noch eine Bühne im Łazienkipark mit der Aufführungen des *Verbum nobile* von Moniuszko sowie dem Ballett *Die Hochzeit in Ojców* von Kurpiński und Damse eröffnet.

¹ Antoni Zaleski, Towarzystwo warszawskie [Die Warschauer Gesellschaft], Warszawa 1971, S. 410-412.

Im Theater wurden sowohl das polnische Ensemble als auch Gastauftritte italienischer Ensembles gefeiert. Letztere blieben in der Regel zwischen vier und sechs Monaten in der Stadt. Das polnische Ensemble war ein "notwendiges Übel", da ein Chor und ein Orchester existieren mußten, die den Kern der polnischen und italienischen Inszenierungen bildeten. Die polnischen Solisten dagegen sicherten nicht nur die Aufführung polnischer Opern, sondern ersetzten auch häufig die italienischen Sänger, die oft - allein schon aus klimatischen Gründen - unpäßlich waren. Die besten Herbst- und Wintermonate, also die sogenannte Opernsaison, gehörten den Italienern. Eine positive Seite dieser Auftritte war die Tatsache, daß das Warschauer Theater, und damit auch das Publikum, das gesamte Weltrepertoire kennenlernen konnten, d.h. das europäische Repertoire des 19. Jahrhunderts. Überdies tauchten neben italienischen auch deutsche, spanische und französische Künstler auf. Es gab aber auch beträchtliche Nachteile. So wirkte sich die Tätigkeit der italienischen Ensembles beispielsweise hemmend auf die Entwicklung der heimischen Aufführungspraxis aus.

Das Orchester des Großen Theaters gehörte nicht zu den besten und war ständig überlastet. Man schrieb mitunter, daß es die Sänger übertöne, die es wiederum überschreien mußten. Im Jahre 1870 zählte es 50 Musiker. Es fehlte angesichts des bescheidenen Haushalts an Instrumenten. Die Orchestermusiker hatten überhaupt keinen freien Abend. Morgens fanden Proben statt, nach dem Mittagessen erteilten die Musiker Stunden, um sich den Lebensunterhalt zu sichern, abends spielten sie im Theater. Die Gagen waren sehr bescheiden, jährlich etwa 200 bis 900 Rubel (1. Geige). In den europäischen Orchestern wurden die Musiker ausgetauscht, es gab freie Zeit. Das Pariser Orchester bestand in den Jahren 1830-1875 z.B. aus etwa 75 Personen. In Warschau kam es erst im Jahre 1894 zu einer Erweiterung des Orchesters.

Der Chor machte der Oper auch keine besondere Ehre: 1870 zählte er 63, vorwiegend ältere Personen. Die Gagen betragen ca. 300 Rubel jährlich. Das war ein Hungerlohn. Die meisten Sänger arbeiteten zusätzlich in der Operette, sangen in Kirchen und auf Friedhöfen. Die Gesangsschule am Theater bildete vor allem Solisten aus, daneben aber auch Chorsänger. Sie existierte in den Jahren 1835-1862, in der Zeit von Karol Kurpiński, Jan Quattrini und Leopold Matuszyński. Gegen Ende der sechziger Jahre wurde sie reaktiviert (Jan Meller), in den sieb-

ziger Jahren aber ihre Tätigkeit eingestellt, um in den Jahren 1883-1887 erneut eröffnet zu werden (Teodozja Friderici-Jakowicka). Es gab auch in dem seit den sechziger Jahren bestehenden Musikinstitut eine Klasse für Chorgesang. Bei den meisten Konservatorien existierten Chorschulen. Bei uns rekrutierte sich der Chor vorwiegend aus den ärmsten Schichten der Gesellschaft und war deshalb nicht in der Lage, eine Gruppe stolzer Dienstleute, Höflinge oder gar Schergen zu bilden. Er blieb eine Ansammlung von Chorsängern, die "wie verirrte Schafe [...] durch den Taktstock des Kapellmeisters" von links nach rechts getrieben wurden"². Die Charakterisierung beschränkte sich auf das Aufkleben eines Bartes oder auf das Tragen einer Perücke. Überdies stellte man stereotyp die Männer auf der einen, die Frauen auf der anderen Seite auf. Der Chor reagierte nur statisch und wurde nicht zum glaubwürdigen Teilnehmer der dramatischen Handlung. Mitunter gestaltete sich die Situation günstiger, z.B. in der Premiere von *La dame blanche* von Boieldieu, wie die Zeitschrift "Kłosy" ["Die Ähren"] berichtete³.

Das Bühnenbild wich nicht von den europäischen Mustern ab, obwohl es im Warschauer Theater keine großen Maler gab. Bei uns betätigten sich Józef Hilary Głowacki (bis Ende der fünfziger Jahre), Antoni Sacchetti (bis 1870), Michał Groński, Marcin Zaleski u.a. Sacchetti stellte etwa 300 Dekorationen her, die "eine Sammlung entzückender Eindrücke für das Auge" darstellten⁴. Er orientierte sich an Dekorationsmustern, die in Frankreich verwendet wurden (Dauguerre und Ciceri), sowie an deutschen Landschaftsbildern. Seine Dekorationen waren realistisch und eng mit dem Inhalt der Oper verbunden. Sacchetti wurde zum Mitschöpfer der nationalen Bühne. Er verwendete die Tiefe des Panoramas, Dioramen (Malen mit Anilinfarben auf durchsichtigem Perkal mit Unterleuchtung) sowie die sogenannte "Praktikabel" (Variierung der Bodenflächen). "Die Ausmaße ausgenommen stehen sie [die Dekorationen Sacchettis] den Dekorationen der Großen Oper in Paris nicht nach", schrieb man in

² Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne [Musik-, Theater- und Kunst-Echo], nachfolgend EMTA genannt - 27.09.1884 Nr. 52, S. 525-526.

³ Kłosy 23.01.1868, Nr. 134, S. 45.

⁴ Kurier Warszawski [Warschauer Tageszeitung] 1.10.1848, Nr. 259.

"Kłosy"⁵. In den Jahren 1872-1889 machte sich auch Adam Malinowski mit hauptsächlich der Natur nachgeahmten Dekorationen einen Namen. Er schuf Dekorationen zu polnischen Opern, aber auch zu *Carmen*, *Tannhäuser*, *Manon Lescaut* u.a.

Die italienischen Ensembles betrachteten die Warschauer Bühne als Vorbereitung für die Saison in Petersburg, wo den Italienern große Summen bezahlt wurden. Sie boten ein Repertoire, das ihren Ausführungsmöglichkeiten angepaßt war. So wurden also Sänger vorgeführt und nicht die Opernwerke. Die Gagen bestimmte die Direktion der Warschauer Regierungstheater als übergeordnete Instanz des literarischen Leiters des Großen Theaters, meist in der Höhe von 40.000 bis 60.000 Rubel, was etwa die Hälfte des Haushalts des Theaters ausmachte. In Petersburg erhielt die Gruppe von E. Merelli im Jahre 1868 etwa 150.000 Rubel für eine 4 Monate dauernde Saison. 1875 schrieb man im "Przegląd Tygodniowy" ["Wöchentliche Revue"]⁶: "Dieses mittelmäßige und schlecht angewählte Personal der italienischen Oper, geschmückt nur mit einer besseren Sängerin, kostete in den vergangenen Jahren ein Heidengeld"; man würde es wohl vorziehen, die einheimische Oper zu hören. Manchmal ergänzte aber jemand aus dem Ensemble der polnischen Solisten die Italiener - wie z.B. Daniel Filleborn - oder aber ein Italiener sang in einer polnischen Aufführung. Die Warschauer Presse reagierte scharf darauf, daß die Polen sich auf der Bühne einer fremden Sprache bedienen⁷.

Im 19. Jahrhundert forderte man in Polen nicht nur polnische Opern, sondern begrüßte auch enthusiastisch Premieren fremder Werke in polnischer Sprache. Die finanziellen Zusammenbrüche nach Auftritten italienischer Truppen fanden ihre Widerspiegelung im polnischen Ensemble. In den siebziger Jahren verließen hervorragende Künstler das Warschauer Theater, z.B. Leon Borkowski (Baß), Franciszek Cieślewski (Tenor), Jan Koehler (Bariton) sowie ein Teil der Chorsänger. Angesichts der niedrigen Gehälter war man fast genötigt, das Ensemble aufzulösen. Die Polen waren gezwungen, Partien zu singen, die ihrer Stimmlage nicht entsprachen. Filleborn sang z.B. lyrische,

⁵ Kłosy 22.05.1870, Nr. 254, S. 297.

⁶ Przegląd Tygodniowy 22.08.1875, Nr. 34, S.398.

⁷ EMTA 27.11.1886, Nr. 165, S. 506.

heroische und dramatische Partien und trat deshalb früh von der Bühne ab. Nach der Partie von Eleazar in der *Jüdin* von Halévy kam es in der Presse zu folgendem Kommentar: "das Singen ähnlicher Partien allzu oft könnte für ihn tödlich sein"⁸.

1861 kam es in den Warschauer Straßen im Laufe einer Manifestation zu den ersten Opfern. Als der Zar Warschau besuchte, sollte im Theater eine feierliche Vorstellung gegeben werden, aber diese kam nicht zustande, da eine unbekannte Hand in den Saal eine ätzende Flüssigkeit goß. Das Theater blieb vom 3. April 1861 bis 7. Januar 1862 und von Juli bis November 1862 geschlossen. Künstler, die unter dem Verdacht einer antirussischen Tätigkeit standen, wurden entlassen. Die Patrioten wiederum prangerten später die Organisation von Auführungen und den Besuch des Theaters selbst an. 1865 wurde in der Reformatenkirche ein Gottesdienst für 5 gefallene Patrioten abgehalten, und der führende Tenor der Warschauer Oper Jan Dobrski sang eine Hymne von Alessandro Stradella. Der Impresario der italienischen Oper E. Merelli berichtete darüber dem Direktor der Kommission für Innere Fragen, Fürst Czerkaski. Dobrski wurde am 1.12.1865 entlassen. Das ganze polnische Ensemble wurde aufgelöst - mit Ausnahme des Chors und des Orchesters, die von den Italienern gebraucht wurden; abgeschafft wurde auch das Recht auf Befreiung der polnischen Künstler vom russischen Militärdienst. Später wurde ein Teil des Ensembles wieder eingestellt. So endete also das Wirken von Jan Dobrski, der im Jahre 1858 einen mit Steinen besetzten "Kranz aus echtem Gold" vom Publikum erhalten hatte und von den Kritikern hoch eingeschätzt wurde. Er nahm Abschied von der Warschauer Bühne. Gleich darauf verließ der Baß Wilhelm Troschel ebenfalls das Theater. Am längsten hielt sich Bronisława Dowiakowska, die trotz der Bemühungen der italienischen Impresarios fast ausschließlich der Warschauer Bühne diente. Im Laufe von 36 Jahren sang sie 100 Rollen, darunter alle Opern von Moniuszko. Sie verfügte über einen starken Koloratursopran vom a bis e³ mit großen Ausdrucksmöglichkeiten, sowohl im lyrischen, dramatischen als auch im Koloraturfach. Noch 1894 bewunderte Jan Kleczyński ihre Musikalität und ihre immer noch schöne Stimme⁹; es

⁸ Kłosy 10.04.1867, Nr. 93, S. 182.

⁹ EMTA 19.05.1894, Nr. 555, S. 238.

sangen auch Maria Wójcikowska 1869-1893, Honorata Majeranowska 1846-1848, 1863-1866, 1870-1878, und 1880-1901 sowie Adolf Kozieradzki. Zu Gastauftritten erschienen auch viele Sänger, wie Mieczysław Horbowski, Marcelina Sembrich-Kochańska (eine Rivalin von Adelina Patti), Maria Szlezygier, Wilhelmina Lewicka u.a. Ähnlich wie im Orchester wurden die Rollen der Sänger nicht differenziert, man spezialisierte sich nicht - wie in anderen europäischen Theatern – auf das Repertoire von Verdi, Wagner. Die Warschauer Oper forderte von den Künstlern große Vielseitigkeit.

Die italienischen Impresarios brachten nur die Sänger mit, die Dirigenten dagegen wurden selten aus dem Ausland importiert. Den Italienern wurde die Heizung zugesichert, was den Polen nicht immer gewährt wurde. Merelli führte eine Raubwirtschaft, sein Nachfolger Francesco Ciaffei war um bessere Sänger bemüht. Er berief z.B. Désirée Artôt-Padilla, Marcella Lotti della Santa, Bianka Donadio, Zelia Trebelli-Bettini, auch Giuseppe Ciampi (Baß), Romano Nannetti und Francesco Navarrini (Bässe) und die Tenöre Emil Naudin und Angelo Masini. Versprochen wurden etwa 30 Opern, realisiert wurden nur etwas mehr als zehn; bis zur Ermüdung wiederholte man die *Aida*, *Ballo di maschera*, *Il Trovatore*, *Traviata*, *Faust*, *Lucia di Lammermoor*. Alle Pausen wurden für das Programm des polnischen Ensembles in Anspruch genommen, meistens wurde aber eine Inszenierung vor der Sommerpause und nach den Sommerferien vor der Ankunft der Italiener vorbereitet. "Przegląd Tygodniowy" ["Wöchentliche Revue"] gab an, daß die Direktion in den Jahren 1865-75 für die italienische Oper eine halbe Million Rubel ausgegeben hatte¹⁰, ohne größeren künstlerischen Nutzen. Folgende Überlegungen kehrten immer wieder: "Sollte aus dem Grund, weil Italienerinnen sich mit dem Singen befassen, die polnische Sprache von der polnischen Bühne verschwinden?" oder "Kann man die Italiener vertraglich zum Singen in polnischer Sprache binden?" und "Die italienische Oper ist bei uns eine Barriere für die Entwicklung der einheimischen Kunst"¹¹.

Das Publikum des Theaters setzte sich aus 60% Polen, 37% Juden sowie Russen zusammen. Es herrschte eine gewisse Rivalität zwischen

¹⁰ Przegląd Tygodniowy 28.03.1875, Nr. 13, S. 149.

¹¹ Ruch Muzyczny 1857, Nr. 27, 28 und 33.

den Nationalitäten. Die Russen besuchten das Ballett und gelegentlich ausländische Opern. Die Polen bevorzugten polnische Werke, und die Juden, die die Galerien füllten, kamen nicht, wenn es etwas gab, was die Russen interessierte, die Russen wiederum erschienen nicht zu Opern, die von Juden bevorzugt wurden, und die Polen mißachteten mitunter den Geschmack sowohl der Russen als auch manchmal der Juden. Die Logen und die Stühle blieben oft leer, dafür waren die Galerie und der oberste Rang überfüllt. Bei den höheren Ständen weckten italienische Vorstellungen keinen Anstoß, aber das Bürgertum forderte vehement polnische Aufführungen. Im Jahre 1876 wurden die Preise um 20-23% angehoben, was scharf kritisiert wurde; die Besucherzahl ging zurück.

Repertoire

Die Organisation der Spielzeiten im Großen Theater verweist auf eine totale Dominanz des fremden Repertoires. Die Abhängigkeit der künstlerischen Leitung von der Politik der Regierung destabilisierte jegliche Pläne. Die Direktion der Regierungstheater schloß Verträge mit jedem durchreisenden Künstler, in aller Eile wurden Vorstellungen vorbereitet, die Frequenz war schlecht, das Defizit vergrößerte sich. Es herrschten Zufälligkeit und eine Mißachtung des polnischen Ensembles. Seit Ende der vierziger Jahre dominierten im Repertoire die Werke von Verdi, vorerst italienisch aufgeführt, später einige von ihnen in polnischer Sprache, wie z.B. *Rigoletto* 1853, *Il Trovatore* 1856, *La Traviata* 1865, *Un Ballo in maschera* 1870, *Don Carlos* 1874, *Aida* 1877. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts belegte Verdi 40% aller Operaufführungen im Großen Theater, im Theater im königlichen Park "Łazienki", im Teatr Letni [Sommertheater im Sächsischen Garten] und im "Teatr Rozmaitości" ["Varietätentheater"]. Im Jahre 1856 wurden 63 Vorstellungen von Verdis Opern gegeben, also mehr als einmal in der Woche. Verdi wurde zum Klassiker der Bühne, 1889 würdigte man sein Jubiläum mit Ausschnitten beliebter Werke. Man schickte ihm auch ein Gemälde von Wojciech Gerson, und EMTA veröffentlichte eine Sondernummer, die dem Maestro der Opernbühne gewidmet war. Dann wurden auch Werke der lyrischen französischen Oper aufgeführt sowie der Veristen, Wagners Opern kamen erst ziem-

lich spät - *Lohengrin* 1879, *Tannhäuser* 1883 (Wiederaufführungen 1901, 1913), *Die Walküre* 1903, *Die Meistersinger* und *Der fliegende Holländer* 1908. *Salome* von Strauss erschien auf der Bühne schon im Jahre 1907. Es ist charakteristisch, daß die erste russische Oper erst 1897 in Warschau aufgeführt wurde, es war *Jolanthe* von Tschaikowsky, es folgten *Eugen Onegin* (1899), *Pique Dame* und *Schwanensee* (1900), *Mazeppa* (1912) sowie die lyrische Oper von Anton Rubinstein *Der Dämon* (1897). Man verpflichtete jedoch keine russischen Sänger. Auf den europäischen Bühnen gab es ebenfalls bis 1880 kein russisches Repertoire. Eine Ausnahme bildete die Aufführung von Borodins *Ivan Susanin* in der Scala im Jahre 1874, aber die Inszenierung fand kein Gefallen, und erst 1883 wurde in London *Esmeralda* und 1888 in Kopenhagen *Russalka* von Dargomyschski aufgeführt. In Polen wäre vermutlich zu einem früheren Zeitpunkt die russische Oper boykottiert worden. Erst die politische Passivität am Ende des 19. Jahrhunderts und die positivistischen Losungen der Zeit milderten die rußlandfeindliche Einstellung.

Unter diesen ungünstigen Bedingungen kam es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Großen Theater zu einem echten Aufbruch der nationalen Oper. Verwurzelt war sie in der Aufklärungszeit und stand in Verbindung mit dem Anknüpfen an volkstümliche Motive und deren politischen Inhalte, wie in den Vaudevilles von Maciej Kamiński und Jan Stefani (*Krakauer und Goralen*). Das verursachte einerseits eine Lawine von Polonaisen, Mazuren und anderen Tänzen in der Bühnenmusik, andererseits ein Aufgreifen der historischen Thematik (s. die Werke von Joseph Elsner und Karol Kurpiński). Der Erfolg von Moniuszko, eingeleitet durch die Aufführung der *Halka* am 1.1.1858, ist auch der wohlwollenden Einstellung von Jan Quattrini zu verdanken. Wie Goethe schrieb, erwächst ein klassischer nationaler Schöpfer dann, wenn er die wesentlichen Verknüpfungen großer historischer Ereignisse seines Volkes aufdeckt und wenn er selbst, durch nationalen Geist gesättigt, dank der Naturanlage sich befähigt fühlt, die Vergangenheit und die Gegenwart liebzugewinnen¹². Ein solcher Fall war Stanisław Moniuszko. 1846 und 1854 wurde sein Vaudeville *Lotterie* gespielt.

¹² Johann Wolfgang von Goethe, Über die Kunst und Literatur, hrsg. von W. Girmus, Berlin 1953, S. 306.

Mit der Aufführung der zweiaktigen Oper *Halka* (Wilnaer Fassung) dagegen hatte er Schwierigkeiten. Erst die freundschaftliche Atmosphäre des Theaterensembles und die positive Einstellung der Presse während des Aufenthalts von Moniuszko in Warschau im Jahre 1857 mobilisierten ihn zur Umarbeitung der Oper *Halka* zu vier Akten, zur Erweiterung um die schönsten Arien, z.B. *Könnt ich gleich der Lerche in den Lüften schweben* und *Es rauschen die Tannen* sowie des kräftigtrotzigen Mazurs. Die Uraufführung übertraf alle Erwartungen. In dem vom Publikum überfüllten Saal applaudierten die höheren Stände bei der Polonaise, das Lied von *Halka*, gesungen von Paulina Rivoli, empfing enthusiastisch den Beifall der Jugend und als es zum Mazur kam, erfaßte den ganzen Saal Euphorie. Die *Szumia jodty* [Es rauschen die Tannen] im Rhythmus einer langsamen Mazurka oder eines Kujawiaks hat Jan Dobrski noch verlangsamt und mit großer Expression gesungen. Man weinte, manifestierte seine Dankbarkeit für ein wirklich nationales Werk und würdigte Moniuszko als einen Komponisten von europäischem Format. Am nächsten Tag begann ein Ansturm auf die Theaterkassen, und schon am 1.1.1860 wurde *Halka* zum fünfzigsten Mal aufgeführt. Moniuszko konnte es kaum glauben, er wurde Direktor des Theaters neben Quattrini. *Halka* beeindruckte die ganze polnische Kulturwelt und war eine Genugtuung für die Demütigungen seitens des Okkupanten. Die Russen haben zwar die Vorzüge der *Halka* gesehen, führten sie in Kiew, Moskau und St. Petersburg auf, wie auch Bedřich Smetana in Prag. Hans von Bülow schrieb über die *Halka* eine ziemlich enthusiastische Rezension in der "Neuen Zeitschrift für Musik"¹³, aber in der Petersburger Inszenierung verlegte man die Zeit der Handlung vom 19. auf das 17. Jahrhundert, um alle zeitgenössischen gesellschaftlichen Anspielungen auf das vom Gutsherrn verführte Mädchen vom Volk abzuschaffen. Im Herbst 1858 führte Moniuszko eine neue Oper *Der Flößer* auf und 1860 *Die Gräfin*. Da letztere eine Satire auf die Aristokratie war, bemühten sich die zaristischen Behörden, das Werk aus dem Repertoire zu beseitigen, aber diese Versuche wurden vereitelt. 1861 führte der Komponist seinen Einakter *Verbum nobile* auf. Am 28.9.1865 kam es schließlich zur Aufführung seines größten Werkes *Das Gespensterschloß*. Die Zeit

¹³ Neue Zeitschrift für Musik, 12.11.1858.

davor war für Moniuszko sehr schwer gewesen. Er konnte seine Familie kaum erhalten, flehte die Verleger um Vorschüsse an und organisierte Konzerte mit eigenen Werken. Die Unterdrückung des Januar-Aufstandes 1863 versetzte Warschau in eine depressive Stimmung. Die Stadt kleidete sich in Trauer, es tauchten schwarze Kreuze mit Dornenkronen auf. Artur Grottger schilderte in einem Zyklus von Gemälden ausdrucksvoll diesen Zeitabschnitt. Das Libretto des *Gespenserschlosses* lieferte der Dichter Jan Konstanty Chęciński bereits im Jahre 1861. Es war das Bild einer heiteren Epopöe mit einer Darstellung der altpolnischen Atmosphäre, des Geistes des Patriotismus, z.B. in der berühmten Polonaise des Schwertträgers: "Mutig wie ein Löwe, in der Vaterlandsliebe gut, stets bereit, für die Heimat zu geben sein Blut". Die musikalischen Mittel der Charakteristik sind meisterhaft angewandt und voll ausgereift. In der "Gazeta Muzyczna i Teatralna" ["Musik- und Theaterzeitung"] schrieb man 1865¹⁴, daß diese Musik besondere Genugtuung verschaffe, eine innere Wärme verbreite, einheimisch, "unser" und meisterhaft sei. Leider führten diese Manifestationen nach den ersten drei Vorstellungen ein Verbot durch die Zensur herbei. Schon nach dem Tode von Moniuszko wurde die Aufführung am 4. Mai 1874 wiederholt, gestrichen wurde allerdings der Prolog im Militärlager und geändert der Text in den Arien, indem auf "Säbel", "Karabelen" und "Sluzker Gurte", die den kriegerischen polnischen Adel charakterisierten, verzichtet werden mußte. Geändert wurden auch die Inszenierung und das Bühnenbild. Bei Gebethner erschien ein Klavierauszug der Oper mit dem "korrigierten" Text, aber ein Teil des Publikums kannte die ursprüngliche Fassung. Ab 1876 spielte man die Oper in jeder Saison, aber mit einem "entpolitisierten" Text. Übriggeblieben waren jedoch die Musik und jene altpolnische Atmosphäre. Nach dem Abgang Dobrskis aus dem Theater mußte Moniuszko selbst einige Partien der *Halka* ändern, den Jontek transponierte er in den Bariton-, und die Halka in die Mezzosopranlage.

Die Zensur schreckte sogar vor einem Verbot des Mazurs im Ballett *Flick und Flock* von Peter Ludwig Hertel zurück, das am 4.11.1869 von vierzig Paaren getanzt wurde. Das Publikum forderte nach zweimaliger

¹⁴ Gazeta Muzyczna i Teatralna 13.10.1865, Nr. 2, S. 3-4.

Vorführung des Tanzes weitere Wiederholungen. Die Polizei räumte die Galerie und den oberen Rang, 40 Personen wurden verhaftet, und der damalige Präsident der Warschauer Regierungstheater Siergiej Muchanow erließ ein Verbot des Werkes unter Androhung einer Geldstrafe von 50 Rubel. Im Jahre 1869 schrieb Moniuszko *Paria*, allerdings entsprach die Thematik der indischen gesellschaftlichen Verhältnisse nicht dem Publikum. Lediglich die Ouvertüre bleibt eine der schönsten in seinen Opern. Übrigens mußte er auch die *Paria* eine Zeitlang von der Bühne zurückziehen, diesmal mit Rücksicht auf die italienische Oper. Noch 1872 trat Moniuszko mit der einaktigen Operette *Beata* und dem Ballett *Almea* in Erscheinung.

Moniuszko machte sich einen Namen in der Zeit des Mangels an Bühnentalenten, aber das Syndrom des Erfolgs der Nationaloper Moniuszkos ergab sich aus dem Zusammenfallen verschiedener Elemente:

1. Auftauchen eines Komponisten von europäischem Rang, vergleichbar in gewissem Sinne mit Auber oder Meyerbeer
2. Aufnahme polnischer literarischer und gesellschaftlich - kritischer Fabeln
3. Verflechten der sarmatischen Vergangenheit Polens mit patriotischen Elementen des 19. Jahrhunderts und Herausbildung eines Musikepos in einer gewissen Analogie zur Dichtung *Herr Thaddäus* von Adam Mickiewicz
4. Schöpferische Verwertung nationaler Tänze und Lieder
5. Melodische Tragfähigkeit der Arien; Kompositorische Reife, die sich u.a. in den Ensembles offenbarte
6. Künstlerische Umsetzung jener gesellschaftlichen Spannung mit dem Bedürfnis einer "Erquickung der Herzen"

Nach Moniuszkos Tod wartete man auf weitere große Werke, aber niemand konnte sich mit Moniuszko messen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden 1859 *Der Hirtenkönig* von Oskar Kolberg aufgeführt, 1860 *Die Jungfrauen* von Gabriel Rożniecki, im Jahre 1863 *Monbar* von Ignacy Feliks Dobrzynski und eine Neuaufführung des Vaudevilles von Maciej Kamienski *Zośka czyli wiejskie zaloty* [*Sophie oder das Dorffreien*] 1864 *Otto der Bogenschütze* und 1876 *Stradiota*

von Adam Münchheimer, 1867 *Il Pescatore di Palermo* (in italienischer Sprache), 1873 (auch 1881 und 1887) *Der Geist des Woiwoden* von Ludwik Grossman, 1880 *Gwarkowie [Bergknappen]* von Michał Hertz, 1884 *Die Versuchung* von Stanisław Duniecki, 1886 und 1887 *Die Hütte hinter dem Dorfe* und *Das Mädchen aus der Hütte hinter dem Dorfe* von Zygmunt Noskowski. Hinzu kam die Wiederaufführung des Ballets *Die Hochzeit in Ojców* von Karol Kurpiński und Józef Damse. Aber erst die Jahrhundertwende brachte einige bedeutsame Werke, wie *Janek* von Władisław Żeleński und *Philenis* von Roman Statkowski 1903, *Maria* von Henryk Melcer 1904, *Maria* von Roman Statkowski, *Das Urteil* von Zygmunt Noskowski und *Thaddäus und Sophie* von Adolf Gustav Sonnenfeld (nach der Dichtung von Mickiewicz) im Jahre 1906, dann 1912 *Die Meduse* von Ludomir Różycki und *Megae* von Adam Wieniawski. Anfang des Jahrhunderts ist auch die einzige Oper von Ignacy Jan Paderewski *Manru* zu erwähnen, die in Warschau 1902 aufgeführt wurde, deren Uraufführung aber 1901 in Dresden stattfand. Die Konkurrenz der Entwicklung der Oper war allerdings damals in Europa so stark, daß die polnischen Werke, die bemüht waren, in den eher eklektischen, neuromantischen Stil und die einheimischen literarischen Fabeln einen Hauch moderner kompositorischer Techniken und eine universelle Thematik einzuführen, dem Druck der Zeit nicht standhielten.

Bibliographie

- Piotr Biegański, Teatr Wielki w Warszawie [Großes Theater in Warschau (über die Architektur)], Warszawa 1961.
- Andrzej Chodkowski, Verdi na Scenie warszawskiej [Verdi auf der Warschauer Bühne], Prace Zakładu Powszechniej Historii Muzyki, Uniwersytet Warszawski, Bd. 1994.
- Joanna Falenciak, Gioacchino Rossini a polska kultura muzyczna połowy XIX w. [G. Rossini und die polnische Musikkultur um die Mitte des 19. Jahrhunderts], ebd.
- Joanna Falenciak, Twórczość Gaetano Donizettiego na scenie warszawskiej w XIX w. [Die Werke G. Donizettis auf der Warschauer Bühne im 19. Jahrhundert], ebd.
- Johann Wolfgang von Goethe, Über die Kunst und Literatur, hrsg. von W. Girmus, Berlin 1953.

- Stanisław Goślicki, Pamiętnik teatrów warszawskich za rok 1870 [Das Tagebuch der Warschauer Theater für das Jahr 1870], Warszawa 1871.
- Abram Gozenpud, Russkij opernyj teatr XIX wieku [Russisches Operntheater des 19. Jahrhunderts], Leningrad 1971.
- Ewa Kozłowska, Działalność operowa Teatru Wielkiego w latach 1863-1880 [Die Operntätigkeit des großen Theaters in den Jahren 1863-1880], Diplomarbeit, Musikwissenschaftliches Institut der Warschauer Universität 1985.
- Alfred Loewenberg, Annals of Opera 1597-1940, Cambridge 1942.
- Paweł Owerłło, Z tamtej strony rampy [Von jener Seite der Rampe], Warszawa 1936.
- Janino Pudełek, Warszawski balet w latach 1867-1915 [Das Warschauer Ballett in den Jahren 1867-1915], Kraków 1981.
- Mieczysław Rulikowski, Teatr warszawski od czasów Ogińskiego 1825-1915 [Das Warschauer Theater seit der Zeit von Ogiński 1825-1915], Lwów 1938.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965 [Das biographische Wörterbuch des polnischen Theaters 1765-1965], Warszawa 1973.
- Teatr Wielki w Warszawie [Das Große Theater in Warschau], Album hrsg. v. Józef Kański, Warszawa 1965.
- Zbigniew Wilski, Polskie szkolnictwo teatralne [Das polnische Theater-Schulwesen], Wrocław 1978.
- Antoni Zaleski, Towarzystwo warszawskie [Die Warschauer Gesellschaft], Warszawa 1971.