THEATER
ALTENBURG
GERA

Die toten Augen

Oper von Eugen d'Albert
Bühnendichtung nach Marc Henry von Hanns Heinz Ewers

Myrtocle (Anne Preuß)

Die toten Augen

Oper in einem Akt mit Vor- und Nachspiel
Bühnendichtung nach Marc Henry von Hanns Heinz Ewers
Musik von Eugen d'Albert

Mit deutschen Übertiteln

PREMIERE
FR **28. MRZ 2025** · 19:30
Gera · Großes Haus

Aufführungsdauer
1 Stunde und 35 Minuten
Keine Pause

Uraufführung
5. März 1916
Königliches Opernhaus, Dresden

Aufführungsrechte
Boosey & Hawkes
Bote & Bock GmbH, Berlin

Musikalische Leitung **GMD Ruben Gazarian**
Inszenierung **Kay Kuntze**
Bühne, Kostüme **Markus Meyer**
Choreinstudierung **Dr. Alexandros Diamantis**
Dramaturgie **Dr. Peter Larsen**
Regieassistenz **Tom Liebschner**
Studienleitung **Claudia Gebauer**
Musikalische Einstudierung **Megumi Hata**, **Johannes Krahl**
Inspizienz **Sabine Völkl**
Soufflage **Heike Kley**
Probensoufflage, Übertitelredaktion und -inspizienz **Meeri Einax***

* FSJ Kultur

An dieser Opernproduktion wirkte **Sungjin Kim** als Mitglied der Dirigierakademie mit.

Bitte beachten Sie, dass Bild- und Tonträgeraufnahmen während der Vorstellung aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Die Theater Altenburg Gera gGmbH wird getragen von den Gesellschaftern Stadt Gera, Landkreis Altenburger Land und Stadt Altenburg und erhält Zuwendungen durch den Freistaat Thüringen.

Technischer Direktor **René Prautsch**
Bühnentechnik **Oliver Bachmann** · Beleuchtung **Julia Friedrich**
Ton-/Videotechnik **Sebastian Wolf** · Videoproduktion **René Grüner**
Requisite **Ramona Richter** · Produktionsleiter **Andreas Nobis**
Leitung Malsaal/Plastik **Guste Kreft** · Dekorationstischlerei **Christoph Jetter** · Dekorateurarbeiten **Gabriela Pautzsch**
Dekorationsschlosserei **Giesbert Panter** · Leiterin Kostümabteilung **Cornelia Möckel** · Gewandmeisterin Damen **Hellen Krause**
Gewandmeisterin Herren **Sylvia Wagner** · Chefmaskenbildnerin **Susann Böhland** · Anfertigung Masken und Haartrachten **Christina Christmann** / **Kerstin Grötsch**

Besetzung

VORSPIEL

Der Hirt **Raoni Hybner de Barros**
Der Schnitter **Kai Wefer**
Der Hirtenknabe **Anne Preuß**
Amor **Davit Vardanyan***

HANDLUNG

Arcesius, Sondergesandter des Römischen Senates
in Jerusalem **Alejandro Lárraga Schleske**
Myrtocle, seine Gattin, eine Korintherin **Anne Preuß**
Aurelius Galba, römischer Ritter, Hauptmann, Freund des Arcesius **Isaac Lee**
Arsinoe, Myrtocles Sklavin, Inselgriechin **Julia Gromball**
Maria von Magdala **Franziska Weber**
Ktesiphar, ägyptischer Wunderarzt **Johannes Pietzonka**
Jüdische Frauen
Rebecca **Caroline Nkwe** / **Kathrin Rieger-Loeck**
Ruth **Jana Lea Hess** / **Diane Claars**
Esther **Iris Eberle** / **Annick Vettraino**
Sarah **Ina Westphal** / **Annick Vettraino**
Die Stimme Jesu **Raoni Hybner de Barros**
Schnitter, Jüdinnen und Juden **Opernchor des Theaters Altenburg Gera**

* Mitglied des Thüringer Staatsballetts

Philharmonisches Orchester Altenburg Gera

Handlung

VORSPIEL

Abend eines Sommertages. Vom Feld kehren die Schnitter nach Hause. Ein Hirte erfährt, dass eines seiner Lämmer verloren gegangen ist und macht sich trotz einbrechender Dunkelheit auf die Suche, es wiederzufinden.

HANDLUNG

Jerusalem zur Zeit des Neuen Testaments. – Die schöne, von Geburt an blinde Korintherin Myrtocle ist mit dem hochrangigen römischen Diplomaten Arcesius glücklich verheiratet. Seine zärtliche und einfühlsame Zuwendung lässt sie glauben, dass er äußerlich von überirdischer Schönheit sei müsse, und vergleicht ihn mit dem Liebesgott Amor. Arcesius verschweigt ihr jedoch seine körperliche Behinderung, um sein Glück nicht zu gefährden. Einziger Wunsch von Myrtocle ist es, ihren geliebten Mann mit eigenen Augen sehen zu können. Da erfährt sie von Jesus von Nazareth, der an diesem Tag in Jerusalem einziehen werde; das Volk strömt ihm entgegen, da er viele Wunder vollbringt, Lahme gehend und Blinde sehend macht. Myrtocle begegnet Maria von Magdala, die ihr Jesu Lehre vermittelt und sie zu ihm führt. Durch ein Wunder wird Myrtocle von ihrer Blindheit befreit, doch wird ihr prophezeit, dass noch ehe die Sonne untergehe, sie Jesus dafür verfluchen werde. Myrtocle beachtet diese Worte nicht und feiert die überwältigenden Eindrücke der licht- und farbendurchfluteten Welt. Im Spiegel vergewissert sie sich ihrer eigenen Schönheit und fiebert der Begegnung mit ihrem Mann entgegen. In Begleitung seines Freundes, des römischen Offiziers Galba, kommt Arcesius nach Hause. Ihm wird berichtet, dass Myrtocle jetzt sehen kann. In panischer Angst, sie würde ihn wegen seiner Entstellung zurückweisen, verbirgt er sich vor ihr. Myrtocle hält daher den attraktiven Galba für ihren Mann und umarmt ihn leidenschaftlich. Galba, der Myrtocle schon seit langem begehrt, klärt den Irrtum nicht auf, sondern erwidert nach anfänglichem Zögern ihre Liebkosungen. In rasender Eifersucht tötet Arcesius Galba und flieht. Myrtocle – davon überzeugt, dass ihr geliebter Mann durch eine „Bestie“ ermordet wurde –, erfährt die bittere Wahrheit durch ihre Vertraute Arsinoe. Die Prophezeiung erfüllt sich: Myrtocle verflucht den, der ihr das Augenlicht gab, und blickt solange in die Sonne bis sie erneut erblindet. Als Arcesius zurückkehrt und ihren Zustand bemerkt, versuchen beide den Traum ihrer Liebe erneut zu leben.

Ausgeblendet

Je eingehender die Beschäftigung mit der Oper *Die toten Augen*, desto mehr Fragen tauchen aus dem Dunkel auf. Nicht zum Verständnis der nur anderthalb Stunden dauernden Handlung, wohl aber zur Einsicht in das Handeln der Figuren, zu dem, was sie bewegt, was sie sich wünschen, was sie erhoffen, was sie fürchten, was sie antreibt und was das alles vielleicht mit uns selbst zu tun haben könnte. Denn es sind existentielle Fragen, philosophische und ethische, psychologische, auch theologische, die in sich verschränkt – analog zu den verschlungenen Klangwelten der Komposition – nach Antworten verlangen und doch immer nur weitere Fragen hervorbringen. Das alles in einem Drama, das sich wie eine Parabel gebärdet, ohne aber eine eindeutige Lehre oder Moral zu vermitteln, dessen Zwangsläufigkeit irgendwie konstruiert wirkt, und in dem doch zugleich so eindringlich, expressiv, glaubhaft und echt die Gefühle der Protagonisten hervorleuchten. In dieses Dunkel der sich aufdrängenden Fragen Licht zu bringen ist keine einfache Aufgabe.

Schon die erste Szene im Vorspiel der Oper beginnt mit grundsätzlichen Daseinsfragen über unterschiedliche Lebensauffassungen: Der Hirte ruht in seiner eng umgrenzten Lebenswelt, die außer Tagewerk und Tageslauf nichts kennt, in der er sich selbst genügt und in innerem Frieden verharrt. Den Schnitter hingegen, der heimwärts ziehend mit dem Hirten ins Gespräch kommt, treibt es ruhelos hinaus in eine Welt aus „Kummer und Sehnsucht“ jenseits des engen Gesichtskreises. Begierig wünscht er sich das Fremde, Neue, Entfernte, vielleicht nie Erreichbare. Hinter diesem Dialog verbirgt sich der grundlegende Gegensatz von Sein-Können und Haben-Wollen und liefert damit die philosophische Basis für die nachfolgende Haupthandlung: Mit dem Dasein zufrieden zu sein *oder* nach etwas anderem zu verlangen; sich bescheiden zu können mit dem, was ist und wie es ist, *oder* mehr zu wollen; das Faktische zu akzeptieren *oder* Unerreichbarem nach zu streben – diese nicht aufgelöste, aber existentielle Frage ist eine ganz zentrale in dieser Oper.

Dass die blinde Griechin Myrtocle die Lebensauffassung des Schnitters teilt, ist offensichtlich. Sie fügt sich nicht in ihr Schicksal, sondern begehrt leidenschaftlich danach, ihren geliebten Mann Arcesius mit eigenen Augen sehen zu können. Diese Sehnsucht ist so übermächtig, dass sie sich völlig auf das Visuelle fixiert. In ihrer Vorstellung entsteht eine Idealwelt, in der Schönheit zur bestimmenden Kategorie wird. Dies projiziert sie auf ihren

Arcesius (Alejandro Lárraga Schleske), Myrtocle (Anne Preuß)

Arsinoe (Julia Gromball),
vorn: Myrtocle (Anne Preuß)

Ehemann. Weil der sie liebevoll zugewandt und zärtlich behandelt, kann es für Myrtocle – als Korintherin durch die hellenistische Auffassung der Einheit von Ethik und Ästhetik geprägt – nur eine Schlussfolgerung geben: Arcesius muss geradezu Inbegriff der Vollkommenheit sein. Sie singt: „Güte und Schönheit sind eins, kein Mensch auf der Welt ist so gut wie du – so musst du auch der Schönste sein unter allen Menschen!“ Und hier beginnen wieder die Fragen: Kann ein solches Ideal der Realität standhalten? Ist Schönheit unbedingt Voraussetzung für die Liebe zwischen zwei Menschen? Außerdem: Welche Vorstellung von sichtbarer Schönheit kann Myrtocle denn überhaupt haben? Sie hat als von Geburt an Nichtsehende keine Vergleiche aus der sinnlichen Erfahrung und doch meint sie in sich selbst zu wissen, wie „das Schöne“ auszusehen habe. Erfüllte Arcesius daher nicht das vor dem inneren Auge Myrtocles geprägte Bild von ihm, alle Liebe müsste für sie erlöschen. Das befürchtet Arcesius. Und wie geht er damit um? Er blendet diese für ihn bedrohliche Situation aus, wiegt sich in Sicherheit und befeuert sogar Myrtocles Schönheitstraum noch. Auch die anderen Personen, die Myrtocle umkreisen, die Vertraute Arsinoe, die Bediensteten, auch der sie heimlich liebende Hauptmann Galba – alle verschweigen ihr die Wahrheit, verweigern ihr die Realität und halten die geheime Lebenslüge aufrecht, um den schönen Schein der Idylle nicht zu stören. Die von Myrtocle liedhaft vorgetragene Geschichte von Amor und Psyche hätte ihr eine Warnung sein können – denn mit dem Licht an Amors Lager und der damit verbundenen Aufdeckung der dann sichtbaren Wahrheit zerbricht die Liebe. Arcesius weiß das und wird schließlich bekennen: „Einen Traum liebt sie – nicht mich!“, doch rechnet er nicht damit, dass die Wahrheit tatsächlich ans Licht kommen würde.

Als Sehende wird Myrtocles Traum vom Licht schnell zum Alptraum in der Konfrontation mit dem Augenscheinlichen. Und auf tragische Weise verhindert nun die Katastrophe die Möglichkeit, die Realität doch noch irgendwie anzunehmen. Ihr Blick für die Zukunft verengt sich daher zu einer Flucht in die Verblendung: „Doch will ich weiterleben in der Träume Welt.“ Aber wären aus der Perspektive von Myrtocle nach dem Wissen um die Wahrheit andere Optionen denkbar gewesen? Vielleicht aus der Begegnung mit der Figur der Maria von Magdala, als Folge der Berührung mit dem Göttlichen? Maria hatte sie gewarnt: „Griechin, nicht an den Augen hängt des Lebens Glück“. Doch für eine spirituelle, seelische Erleuchtung und das heilsame Licht der göttlichen Wahrheit bleibt Myrtocle blind. Sie weist diese Chance mit ihrem Fluch zurück. Ihren einzigen Ausweg erkennt Myrtocle in der Revision: Sie opfert ihr Augenlicht, um zu versuchen, ihre Liebe zu retten. Doch kann es ein zurück in die Idylle von einst geben? Eigentlich nur, wenn Myrtocle die Realität endgültig ausblendet.

Einblicke

Im Gespräch mit Generalintendant und Regisseur Kay Kuntze und Generalmusikdirektor Ruben Gazarian

Peter Larsen: Herr Kuntze, mit der Oper *Die toten Augen* von Eugen d'Albert kommt abermals eine Opernrarität am Geraer Theater zur Aufführung. Wie kamen Sie auf dieses Werk?

Kay Kuntze: Vor etwa 20 Jahren hat mir die Opernsängerin Dagmar Schellenberger eine CD geschenkt. Es gibt ja nur zwei Einspielungen von den *Toten Augen* und in der neueren singt Dagmar Schellenberger – übrigens war sie einmal Ensemblemitglied in Altenburg – die Hauptrolle der Myrtocle. Seitdem wartete ich auf einen günstigen Moment für die Realisierung. Der ist jetzt gekommen, weil wir derzeit ein Ensemble haben, aus dem wir das Stück komplett und, wie ich finde, hervorragend besetzen können, und einen Generalmusikdirektor, der die Oper genauso liebt, wie ich.

Peter Larsen: Es gibt ja da auch einen interessanten Gera-Bezug …

Kay Kuntze: Ja, in der Uraufführung an der Hofoper in Dresden 1916 sang die Kammersängerin Helena Forti die Partie der Myrtocle. Im Folgejahr heiratete sie Bruno Walter Iltz, den späteren Generalintendanten des Reußischen Staatstheaters in Gera. Dieser theatergeschichtliche Zusammenhang freut uns natürlich sehr!

Die Sängerin Helena Forti mit ihrem Ehemann Bruno Walter Iltz, von 1924 bis 1927 Generalintendant des Reußischen Staatstheaters in Gera

Peter Larsen: Herr Gazarian, welchen Eindruck hatten Sie, als Sie die Partitur der Oper zum ersten Mal durchgegangen sind?

Ruben Gazarian: Sobald man das Partiturbild vor Augen hat, sieht man sofort, dass das eine äußerst intensive und bisweilen extrovertierte Musik mit großen Kontrasten ist. Ich war gleich total begeistert! Beim genaueren Studium fielen mir dann die vielen höchst ausdrucksvollen thematischen Einfälle auf und auch die Leitmotive, die sich wie ein roter Faden durch

die Oper ziehen. Man entschlüsselt als Dirigent so eine Partitur Schicht für Schicht und legt die Struktur frei. Dabei kommt mir hier sehr entgegen, dass durch die üppige Orchesterbesetzung und die facettenreiche Instrumentierung ein großer Gestaltungsspielraum möglich ist, so z. B. in punkto Dynamik oder Farbgebung, um die Emotionen noch genauer heraus zu modellieren.

Peter Larsen: Kommen wir dann zur Handlung: Die ist an sich schnell erzählt. Was ist aber das Besondere daran, das sie derart hintergründig macht?

Kay Kuntze: Die Handlung hat eher sinnbildlichen Charakter. Das Stück spielt zwar mit synästhetischen Bezügen: Beispielsweise führt zu Beginn ein Ton, der sich aus dem Nichts in die Wahrnehmungsgrenze des Hörbaren schiebt, in die Welt der Blinden ein. Oder der Moment der ersten Seh-Eindrücke nach der Wunderheilung, den d'Albert für ein äußerst „farbiges" Orchesterzwischenspiel nutzt. Doch es geht weniger um die medizinischen Aspekte der Verknüpfung von Sinnesmodalitäten. Es macht das Stück so ungemein interessant, dass sich trotz der packenden äußeren Handlung das Nicht-Sehen-Können gleichnishaft präsentiert: Bei Myrtocle geht es um unerfüllte Sehnsüchte, bei Arcesius um tiefsitzende Verlustängste.

Peter Larsen: Einer der Rezensenten der Uraufführung 1916 hat daher auch bereits *Die toten Augen* eine „Fabel" genannt – gemeint hat er wohl eher „Parabel" und dies spielt eine große Rolle in der Konstruktion dieser Oper …

Kay Kuntze: Genau, zumal diese Parabel mit anderen Parabeln, mythologischen und religiösen Geschichten und Figuren verknüpft wird. Die Handlung entfaltet sich ja vor biblischem Hintergrund: Jesus von Nazareth wird hier zur (unsichtbaren) Bühnenfigur, deren Stimme zu hören ist. Das gab es zuvor, glaube ich, noch nie bei einer Oper.

Peter Larsen: Eugen d'Albert selbst hatte bei der Dresdner Uraufführung das Vorspiel, also die Hirten-Schnitter-Szene zu Beginn kurzfristig gestrichen. Sie haben sie ausdrücklich beibehalten. Warum? Und wie haben Sie das Vorspiel in ihrer Inszenierung angelegt?

Kay Kuntze: Die vorgelagerte Geschichte vom verlorenen Lamm bietet ebenso, wie die immer wieder in die Haupthandlung implementierte Erzählung von Amor und Psyche die Möglichkeit zu zeigen, dass sich Myrtocle aufgrund der fehlenden Sinneseindrücke des Sehens eine eigene Welt baut, in der sie sich orientieren kann, und die dann brutal in sich zusammenstürzt, als diese mit der realen Welt konfrontiert wird. Diese Erzählung vom verlorenen Lamm im Vorspiel wird

im Zentrum der Oper von der Figur der Maria von Magdala auch noch einmal aufgegriffen, dort als das bekannte Gleichnis vom „Guten Hirten“ als Sinnbild für Jesus von Nazareth. In diesem Augenblick und

Helena Forti als Myrtocle und Friedrich Plaschke als Arcesius in der Dresdner Uraufführung 1916

mit diesem Gleichnis verbindet sich die innere Welt der Myrtocle mit der äußeren der Geschehnisse am Palmsonntag, dem Tag des Einzuges Jesu in Jerusalem. In der Inszenierung wird daher die Hirten-Schnitter-Szene als Traumwelt Myrtocles gezeigt, als Ausdruck des Innenlebens in ihrem lichtlosen Dasein.

Peter Larsen: Und gerade dieses Vorspiel hat auch musikalisch einiges zu bieten, Herr Gazarian …

Ruben Gazarian: Es gibt ja keine Ouvertüre im üblichen Sinn, sondern eine ziemlich lange instrumentale Einleitung, die dann ohne Unterbrechung in die ganz eigene, fast in sich abgeschlossene Handlung der Hirten-Schnitter-Szene mündet. Das Vorspiel hat eine völlig andere musikalische „DNA“ als die nachfolgende Haupthandlung – es hat etwas Schwebendes, Suchendes, beinahe Unsicheres; alles kreist um einen bestimmten Grundton, fast so wie ein Reigen um einen Orgelpunkt oder Bordun herum. Das erzeugt eine seltsame, irisierende Atmosphäre. Dabei spielt die Solo-Flöte eine große Rolle, die lange kadenzartige, rezitativische Phrasen spielt, die sich auch wiederum in und um sich selbst winden – dass wirkt sehr meditativ und erinnert mich an Claude Debussy.

Peter Larsen: Herr Kuntze, Sie haben sich dann entschieden, die Oper nicht in der originalen antikisierenden Szenerie zu verorten, sondern eher zur Entstehungszeit der Oper. Der Ausstatter Markus Meyer hat dazu ein sehr klares Bühnenbild entworfen, das zugleich dem Symbolgehalt der Oper Raum gibt. Was war der Ansatz dabei?

Kay Kuntze: Die Entstehungszeit schwingt durchaus in der Oper mit. Sie ist ja 1913, also unmittelbar vor dem 1. Weltkrieg geschrieben worden, als es diese starke Sucht, diesen dionysischen Taumel gab, der auch viele Intellektuelle in den Krieg getrieben hat, im Bedürfnis, das Alte zu zerstören und kraftmeiernden Versprechungen in eine neue Welt zu folgen.

Freilich endete dies in der Katastrophe. Man kann hier Parallelen zur Figur der Myrtocle sehen. – Raum und Kostüme sind aber nicht konkret in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts verortet, sondern viel allgemeiner, zeitloser. Auch der Raum hat, wie das ganze Stück, sinnbildlichen Charakter. Für die Blinde ist er fensterlos und hermetisch, wenn sie dann sehen kann, wird er permeabel – erweitert sich zwar, bietet aber zugleich keine Orientierung mehr.

Peter Larsen: Was die Partitur der einaktigen Haupthandlung betrifft, so hat man den Eindruck, dass es da nicht nur eine Tonsprache gibt, sondern die Oper eine stilistisch höchst vielfältige, sehr nah an den szenischen Vorgängen orientierte Komposition ist. Herr Gazarian, was gibt es da alles zu entdecken?

Ruben Gazarian: Ich denke hier sofort an die Szene des ägyptischen Wunderarztes Ktesiphar. Die wirkt musikalisch beinahe wie ein Fremdkörper, wie eingesetzt in den musikalischen Hauptverlauf. Der Bruch zu dem Vorherigen ist radikal und die Musik in dieser kleinen Szene wirkt irgendwie überdreht, grotesk, wie eine Karikatur und zeigt d'Alberts großes Talent auch für das Komische – phänomenal! Darüber hinaus operiert der Komponist sehr virtuos mit der stilistischen Palette und weiß immer ganz genau wie er diesen üppigen Orchesterklang für die jeweilige Situation und Emotion zu steuern hat. In den instrumentalen Zwischenspielen zieht dann d'Albert alle Register der ihm zur Verfügung stehenden „orchestralen Orgel", um einen prachtvollen, strahlenden Klang entstehen zu lassen.

Peter Larsen: Letzte Frage an den Generalintendanten bzw. Operndirektor: Von Eugen d'Albert ist heute eigentlich nur seine 1903 uraufgeführte Oper *Tiefland* auf den Opernbühnen präsent. Meinen Sie, dass *Die toten Augen* das Potenzial haben, künftig wieder mehr gespielt zu werden?

Kay Kuntze: Das musikalische Niveau der Oper ist enorm. Inhaltlich ist sie hochspannend. Neben wunderschönen lyrischen Szenen ist sie auch von packender Dramatik, bietet dankbare Gesangspartien und stellt in seiner knappen, verdichteten Form keine unlösbaren Aufgaben für den Repertoirebetrieb. Und dennoch: der „Markt" hat seine eigenen Gesetze. Da gibt es den Kanon des hoch-und-runtergespielten Kernrepertoires und daneben die sogenannten „Ausgrabungen", die das erweitern. Kaum aber schafft einmal ein Werk den Sprung über die Schwelle der einen in die andere Kategorie.

Peter Larsen: Vielleicht gelingt es ja nun, dieser Oper zu mehr Aufmerksamkeit zu verhelfen – als Anregung für den Opernbetrieb. Vielen herzlichen Dank Herr Kuntze und Herr Gazarian für Ihre Gedanken und Einblicke in die Entstehung dieser außergewöhnlichen Produktion!

Myrtocle (Anne Preuß)

Amor und Psyche

Psyche wandelt durch Säulenhallen.
Süße Klänge und Sänge schallen,
Rosen duften aus goldenen Schalen,
Reiche Schätze prunken und prahlen.
Arme kleine Psyche!

Nächtens fühlt sie des Gatten Küsse
Schier, als ob sie vergehen müsse,
Hört seine Stimme in süßem Entzücken,
Nie aber darf sie den Liebsten erblicken.
Arme kleine Psyche!

Und mit kleiner Lampe verstohlen
Schleicht sie zu ihm auf stillen Sohlen,
Sieht den Schönsten durch selige Stunden,
Amor, den Gott – da ist er entschwunden.
Arme kleine Psyche!

Myrtocle · Handlung · 3. Szene

Amor (Davit Vardanyan), Arcesius (Alejandro Lárraga Schleske), Myrtocle (Anne Preuß)

Eugen d'Albert
8337
Verl. Herm. Leiser, Berlin Wilm.

Farbenrausch

Eugen d'Albert und die Musik zur Oper *Die toten Augen*

Ein Gefühl purer Überwältigung ist das Erste, was diese Musik vermittelt. Eugen d'Alberts mit großem Orchester ausgestattete Oper *Die toten Augen* bietet praktisch alle zu ihrer Entstehungszeit verfügbaren kompositorischen Mittel auf, um ein emotional betörendes und erregendes Klangerlebnis entstehen zu lassen. Im Zusammenspiel von voll ausgereizter spätromantischer Harmonik mit überreichen chromatischen und enharmonischen Kunstgriffen und einer Allgegenwart von spannungsvollen Septnonakkorden – in der Nachfolge von Richard Wagners *Tristan und Isolde* (1865) – mit subtil eingesetzten atmosphärischen, impressionistisch anmutenden Färbungen entfaltet sich ein überbordendes Tongemälde von maximaler sinnlicher Wirksamkeit. Deutlich zu spüren ist d'Alberts Streben nach einer Verschmelzung aller musikalischen Elemente zu einem ganzheitlichen Klangorganismus, zu dem auch die weit ausgreifenden melodischen Bögen, die komplexen, aus den jeweiligen dramatischen Situationen hervorgehenden rhythmischen Impulse und die fein abgestimmte Instrumentation entscheidend beitragen. Unverkennbar beeinflusste hier Richard Wagners noch zu Beginn des 20. Jh. bestimmende Idee des Gesamtkunstwerks die Konzeption der Oper. Das Vorbild Wagner äußert sich denn auch folgerichtig in der Verwendung von Leitmotiven, wie z. B. dem Mitleids-Thema, das zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem Hirten und dem verlorenen Lamm im Vorspiel erklingt und später mit der Jesus-Handlung in Verbindung gebracht wird.

August Püringer, der Rezensent der *Dresdner Neuesten Nachrichten*, stellte nach der Uraufführung am 5. März 1916 an der Königlichen Hofoper in Dresden *Die toten Augen* in seiner Kritik ausdrücklich der acht Jahre älteren, ebenfalls einaktigen Oper *Salome* (1905) von Richard Strauss zur Seite und bemerkte – allerdings mit abfälligem Unterton – die „narkotische Mischung von Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit" und eine ganz ähnliche Verknüpfung „von Erotik und Religiosität" wie bei *Salome*. Die Nähe zu Strauss sah der Kritiker auch „in der ganzen Art, das Orchester und seinen möglichsten Farbenprunk über jedes szenische Interesse zu setzen" bestätigt, gestand aber zu: „Gesanglich versteht d'Albert zu schreiben, hier liegt ein Verdienst, das ihn hoch über den Dramatiker Strauss stellt." Auch zu Giacomo Puccini sowie zu dem Operettenkomponisten Franz Lehár gäbe es laut Püringer musikalische Bezüge.

Der hier nicht unberechtigte Vergleich mit Puccini weist auf eine stilistische Besonderheit der Oper hin, die nicht nur, aber vor allem in dem Instrumentalvor-

spiel und der Hirtenszene zu Tage tritt: Die Verwendung von Pentatonik und Ganztonfolgen, wie sie z. B. in Puccinis *Madama Butterfly* (1904) ebenfalls zu finden sind. Besonders in der mit verschleiernder Chromatik mysteriös und seltsam fremdartig klingenden Soloflöten-Partie in der Szene von Hirt und Schnitter ist eine exotistische Tendenz nicht zu überhören. Und dies ist bei d'Albert keineswegs ein Einzelfall. Obgleich sein künstlerischer Fokus stets auf der deutschen Tradition lag, ist doch die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Sujets bei d'Albert häufiger anzutreffen: Schon seine erste Oper *Der Rubin* (komponiert in Eisenach, uraufgeführt 1893 in Karlsruhe) spielt im heutigen Irak, die 1909 in Hamburg uraufgeführte Oper *Izeÿl* in Indien. 1921 kam in Darmstadt die in Algerien angesiedelte Oper *Scirocco* heraus und der Handlungsort der letzten, von d'Albert nicht mehr vollendeten, durch den Dirigenten Leo Blech fertiggestellten Oper *Mister Wu* (1932) ist China. Daraus eine kosmopolitische ästhetische Gesinnung abzuleiten wäre sicherlich überzogen. Das Interesse des Musikers und Musikdramatikers dürfte angesichts der aufkommenden Moderne eher mit der Suche nach erweiterten musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten zu erklären sein, die sich in das bestehende spätromantische Klangbild integrieren ließen wie das Beispiel in *Die toten Augen* plausibel macht. Das „Exotische" – wie in diesem Fall die Illustration einer „couleur locale" durch eine idealisierte, wenn nicht sogar klischeehaft formulierte orientalische Tongebung – bot allemal eine reizvolle Gelegenheit zur Etablierung neuartiger Klänge und verlieh dieser Opernmusik so etwas wie ein Alleinstellungsmerkmal. Vielleicht spielte in der Entstehungsphase der Oper auch der Austausch mit dem Librettisten Hanns Heinz Ewers eine inspirierende Rolle. Ewers besuchte auf fünf ausgedehnten Fernreisen fast jeden Kontinent der Erde und brachte seine Impressionen u. a. in einer 1908 erschienenen Anthologie mit dem Titel *Mit meinen Augen* (!) heraus. Und natürlich war d'Albert selbst auf seinen zahlreichen Konzertreisen ebenso in aller Welt unterwegs und hatte Gelegenheit mit nichteuropäischer Musik in Berührung zu kommen.

Abgesehen von diesen offensichtlich erkennbaren stilistischen Eigenheiten lassen sich in der Oper *Die toten Augen* auch symbolistische Anklänge erkennen, die sich vor allem im Spannungsfeld von religiöser Spiritualität und erotischer Sinnlichkeit finden. Der Kontrast von einerseits rauschhaft-verschleierten Stimmungen, dann wieder kraftvoll aufbrausenden Gesten, dunkel-schimmernden Untiefen und grellen, eruptiven, fast manischen Ausbrüchen, eingebettet in eine nie ganz auflösbare, merkwürdig rätselhaft bleibende musikalische Grundierung bewirken eine suggestive Magie, der man sich nur schwer entziehen kann. Der Eindruck der Überwältigung dominiert von Anfang bis Ende: Die Musik ist an manchen Stellen so schön, dass sie beinahe schon zu schön ist. Ein Farbenrausch.

Wie das singuläre Opernjuwel *Die toten Augen* sich einer eindeutigen stilistischen Einordnung entzieht, so ist auch die Stellung von Eugen d'Albert als Komponist die eines Individualisten und im Hinblick auf seine Nachwirkung eher die eines Außenseiters. In seiner Zeit vor allem als Klaviervirtuose von Weltrang gefeiert, hat

Arcesius (Alejandro Lárraga Schleske), Myrtocle (Anne Preuß)

Aurelius Galba (Isaac Lee), Myrtocle (Anne Preuß)

Sarah (Ina Westphal), Rebecca (Caroline Nkwe), Ruth (Jana Lea Hess), Esther (Iris Eberle)

Opernchor

eine seinem umfangreichen kompositorischen Gesamtschaffen angemessene dauerhafte Rezeption bis heute weder auf dem Konzertpodium noch auf der Opernbühne stattgefunden. Obwohl seine Werke zu Lebzeiten sehr wertgeschätzt wurden, findet sich lediglich die Oper *Tiefland* (1903) heute noch weltweit auf den Spielplänen der Opernhäuser. Komponiert hatte d'Albert aber 21 Opern, dazu Orchester- und Konzertwerke, Chorstücke, Kammer- und Klaviermusik sowie Lieder (mehrere Liederzyklen) – das meiste heute so gut wie unbekannt.

So facettenreich und aufregend wie seine Musik war auch sein Leben: Geboren wurde Eugène Francis Charles d'Albert am 10. April 1864 im schottischen Glasgow. Musik war in der Familie schon über Generationen präsent. Einer der Vorfahren war der italienische Sänger und Komponist Domenico Alberti (1710-1746), der bereits den Familiennamen trug (in der italienischen Variante). Eugen d'Alberts Vater war Charles Louis Napoléon d'Albert, 1809 in Nienstedten (heute Hamburg) geboren und in London aufgewachsen. Er hatte sich in Glasgow und am „Covent Garden" in London als erfolgreicher Tanzkapellmeister und Komponist von populärer Salon- und Tanzmusik einen Namen gemacht und wurde als britischer Johann Strauss bezeichnet. Sein Sohn – Eugène – dessen musikalische Begabung entscheidend von seiner Mutter Annie Rowell (1827-1911) gefördert wurde, gewann bereits im Alter von zehn Jahren einen Musikpreis für sein Klavierspiel, der ihm ein Stipendium an der National Training-School for Music in London ermöglichte. Schon bald weitete sich sein Aktionsradius: In Wien nahm er Unterricht bei Ernst Pauer, in Paris präsentierte sich der erst Fünfzehnjährige d'Albert bei Anton Rubinstein. 1881 spielte er Clara Schumann vor und machte Bekanntschaft mit Johannes Brahms. Im gleichen Jahr lernte d'Albert den greisen Franz Liszt kennen, den er mit seinen pianistischen Fähigkeiten derart beeindruckte, dass er ihn sofort als Meisterschüler in Weimar annahm. Liszt förderte ihn nachhaltig und nannte ihn liebevoll wie anerkennend „Albertus Magnus". Thüringen wurde in der Folge für längere Zeit d'Alberts Lebensmittelpunkt: Im Alter von nur 18 Jahren ernannte ihn Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach zum Hofpianisten. Mit seiner ersten Frau, der Weimarer Hofschauspielerin Louise Salingré, lebte er in Coburg und in seiner eigens von ihm konzipierten „Villa d'Albert" in Eisenach vis-a-vis der Wartburg. In dieser Zeit verlagerte sich sein Interesse von der Profession eines Konzertpianisten zum Selbstverständnis eines Opernkomponisten. Die Fertigkeiten dazu eignete sich d'Albert autodidaktisch an. Ihn reizten – angeregt durch das Beispiel Wagners – musikdramatische Herausforderungen. Für die Ausarbeitung der stets großbesetzten Partituren brauchte d'Albert jedoch absolute Ungestörtheit. So ließ er sich einen noch heute vorhandenen „Komponierpavillon" im Garten seiner „Villa Teresa" in Kötitz (heute Coswig bei Dresden) errichten. Obwohl d'Albert zeitlebens keine Geldsorgen plagten und er durchweg einen luxuriösen Lebensstil pflegte, hielt er an der bisweilen belastenden Doppelexistenz als international gefragter Konzertpianist und zunehmend vor allem durch seine Opern beanspruchter Komponist fest. So reiste er noch in der Endprobenphase

Arsinoe (Julia Gromball), Myrtocle (Anne Preuß)

der Dresdner Uraufführung von *Die toten Augen* nach Wien und Berlin, um Konzertverpflichtungen zu erfüllen. Der berechtigte Eindruck eines rastlosen Lebens verstärkt sich noch, wenn man bedenkt, dass Eugen d'Albert insgesamt sechs Mal verheiratet war. Auf Louise Salingré und der aus Venezuela stammenden, international renommierten Konzertpianistin Teresa Carreño folgten die Weimarer Hofsängerin Hermine Finck, die Berliner Schauspielerin Ida Fulda, die Pianistin Fritzi Jauner und Hilde Fels. Insgesamt hatte er aus diesen Verbindungen acht Kinder. Ein reicher Freundes- und Bekanntenkreis verweist auf die gute Vernetzung d'Alberts in seiner Zeit: Hierzu zählen zu den schon Genannten u. a. Engelbert Humperdinck, Richard Strauss, Edvard Grieg, Pablo de Sarasate, Hans Richter, Mary Wigman, Franz Werfel, Max von Schillings, Hans Pfitzner und Max Reger. Eine tiefe Freundschaft verband ihn mit Gerhart Hauptmann, mit dem es allerdings nie zu einer künstlerischen Zusammenarbeit kam.

Trotz seiner anglo-französischen Wurzeln sah sich d'Albert stets der deutschen Musikkultur verpflichtet und vertonte ausschließlich Texte in deutscher Sprache. Seinen Vornamen Eugen wollte er deutsch ausgesprochen wissen, den Nachnamen dagegen Französisch, was bis heute Verwirrung stiftet. Vielleicht ist aber genau dies charakteristisch für diese so schillernde Künstlerexistenz, die sich biographisch wie musikalisch nicht auf eine Identität einengen lässt.

Gelingt es uns nicht,
eigne Sünden
und die der andern
zu überwinden,
bleibt alle Liebesmüh
vergebens,
zu entwirren
die Wirrsal des Lebens –
so verfallen wir drauf,
Gott anzuklagen
und ihn in uns selber
mit Ruten zu schlagen.

Gerhart Hauptmann, 1913

Textnachweise
Die Texte auf den S. 5, 6/9, 19–20/23-24 sind Originalbeiträge für dieses Programmheft von Peter Larsen.
S. 10-13: Die Fragen für das Interview mit Kay Kuntze und Ruben Gazarian stellte Peter Larsen.

Bildnachweise
Probenfotos © Ronny Ristok · Probenfotos von der Klavierhauptprobe am 21.03.2025 und der Orchesterhauptprobe am 25.03.2025.
S. 10: Helena Forti und Bruno Walter Iltz, Autogramm-Postkarte, Dresden 1917. Quelle: www.en.wikipedia.org/wiki/Walter_Bruno_Iltz#/media/File:Forti-Iltz.png; S. 12: Helena Forti als Myrtocle u. Friedrich Plaschke als Arcesius in *Die toten Augen* von Eugen d'Albert. Foto von Hugo Erfurth, Berliner Illustrierte Zeitung 1916. Quelle: www.en.wikipedia.org/wiki/Helena_Forti#/media/File:Plaschke_und_Forti,_tote_Augen.png
S. 18: Eugen d'Albert am Flügel. Postkarte. Verlag Hermann Leiser, Berlin und Wien, Nr. 8337. Bildarchiv Peter Larsen.
Titelfoto Myrtocle (Anne Preuß) © Ronny Ristok
Rückseite Amor (Davit Vardanyan) © Ronny Ristok

Wir danken der Teresa Carreño und Eugen d'Albert Gesellschaft Coswig e.V.
für die freundliche Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Opernproduktion

Druckerzeugnis
www.natureOffice.com/DE-591-2A6C655
klimaneutral
durch CO2-Ausgleich

IMPRESSUM Herausgeber Theater Altenburg Gera gGmbH Spielzeit 2024/25
Generalintendant und Künstlerischer Geschäftsführer Kay Kuntze · **Kaufmännischer Geschäftsführer** Volker Arnold
THEATER GERA Theaterplatz 1 · 07548 Gera · T 0365 82790 · **THEATER ALTENBURG** Theaterzelt Teichpromenade 36 · 04600 Altenburg T 03447 5850
Redaktion Dr. Peter Larsen **Fotos** © Ronny Ristok **Gestaltung** Funke Medien Thüringen GmbH, Steffen Schönfeld **Druck** Druckhaus Gera GmbH
Redaktionsschluss 26. März 2025 · Änderungen vorbehalten! · www.theater-altenburg-gera.de

Mit freundlicher Unterstützung durch:
Sparkasse Gera-Greiz · Ewa · Sparkasse Altenburger Land · mdr KULTUR · ABGTV Fernsehen aus Altenburg

Maria von Magdala (Franziska Weber), Opernchor

Der Hirt (Raoni Hybner de Barros),
Amor (Davit Vardanyan),
Myrtocle (Anne Preuß),
Der Schnitter (Kai Wefer)