Ralph Bollmann



Tosca in Tirana

Eine Reise durch 166 Opernhäuser und einen erstaunlichen Kontinent

C.H.Beck

Unkorrigierte Leseprobe

Jegliche Form der Berichterstattung
vor Ablauf der Sperrfrist am 15. März 2027
ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung
des Verlags C.H.Beck erlaubt.

Vielen Dank für Ihr Verständnis.

Mit 40 Abbildungen

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2027
Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de
Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.
Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.
www.chbeck.de
Umschlaggestaltung und Illustration: buxdesign, Carla Nagel
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 86030 0
Werbemittel-Nr. 258778

www.chbeck.de/nachhaltig
produktsicherheit.beck.de

ÜBER DAS BUCH

Ein schöneres Buch über Europa hat es schon lange nicht mehr gegeben. Ralph Bollmann hat in den letzten 15 Jahren alle Städte außerhalb Deutschlands besucht, die ein eigenes Opernhaus besitzen. Dabei hat er mehr über die Länder Europas erfahren, als er selbst ahnen konnte. Sein hinreißender Reisebericht zeigt uns die Schönheiten, Abgründe und den Reichtum unseres erstaunlichen Kontinents.

Wer diesen Kontinent verstehen will, muss in die Oper gehen. Sie ist die europäischste aller Kunstformen und durch die Musik über alle Grenzen vermittelbar. Zugleich dienen ihre Themen und Texte der nationalen Selbstdarstellung. Dabei ist das Besondere an Europa, dass man Opernhäuser selbst an kleinen, unscheinbaren Orten findet. Ralph Bollmanns Reise zu den 166 Häusern außerhalb Deutschlands offenbart, was die europäischen Regionen so liebenswert macht. Oft sind es die Begebenheiten am Rande, die erst das ganze Bild ergeben – ob der Autor während einer «Tosca»-Aufführung in Tirana den Untergang einer deutschen Regierung verfolgt oder unter dem Opernhaus von Odessa im Luftschutzkeller sitzt. Oper hat immer auch mit Exzess zu tun, und exzessiv war auch diese Reise. Ralph Bollmann hat Opern in Mailand und Wien besucht, am Polarkreis und in Sizilien, in Burgund und der Walachei. Ermattet, aber glücklich sitzt er am Ende im Stadtpark der moldauischen Hauptstadt Chișinău – und freut sich, ein Europäer zu sein.

© picture alliance/SZ Photo/Anna Weise

ÜBER DEN AUTOR

Ralph Bollmann, Historiker und Journalist, ist wirtschaftspolitischer Korrespondent der «Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung» in Berlin. Bei C.H.Beck erschien sein Bestseller «Angela Merkel. Die Kanzlerin und ihre Zeit» ([7]2022, Paperback 2023, 70 000 Exemplare). Sein Buch «Walküre in Detmold. Eine Entdeckungsreise durch die deutsche Provinz» (2011, Tb. 2017) über seine Reise durch die deutschen Opernhäuser wurde zu einem Lieblingsbuch für Opernfans und alle, die das Land besser kennenlernen wollten.


OPERNHÄUSER IN EUROPA
Atlantischer Ozean
Nordsee
Mittelmeer
Golf von Biscaya
Tyrrhenisches Meer
Adria
Bergen
Oslo
Karlstad
Glasgow
Göteborg
Aarhus
Dublin
Leeds
Kopenhagen
Malmö
Cardiff
London (2x)
Amsterdam
Stettin
Enschede
Antwerpen
Lille
Maastricht
Brüssel
Lüttich
Reichenberg
Rouen
Reims
DEUTSCH-LAND
Aussig
Prag
Paris (8x)
Metz
Pilsen (3x)
Nantes
Nancy
Straßburg
Tours
Budweis
Dijon
Basel
Zürich
Linz
Solothurn
St. Gallen
Baden
Limoges
Lausanne
Bern
Salzburg
Innsbruck
Graz
Bordeaux
Lyon
Genf
Luzern
Klagenfurt
Oviedo
Saint-Étienne
Mailand
Ljubljana
Verona
Triest
Bilbao
Turin
Parma
Venedig
Toulouse
Avignon
Rijeka
Genua
Montpellier
Bologna
Marseille
Monte-Carlo
Nizza
Florenz
Toulon
Lissabon
Madrid (2x)
Barcelona
Rom
Valencia
Palma
Neapel
Sevilla
Salerno
Cagliari
Palermo
Catania
Las Palmas de Gran Canaria
Santa Cruz de Tenerife
0
300 km


NORDITALIEN
KROATIEN, GRIECHENLAND UND DER WESTLICHE BALKAN
SPANIEN UND PORTUGAL
SÜDFRANKREICH UND MONACO
TSCHECHIEN
ÖSTERREICH UND SLOWENIEN
UNGARN UND DIE SLOWAKEI
RUMÄNIEN UND MOLDAU
PARIS UND DIE ÎLE-DE-FRANCE
DEUTSCHLAND
DIE SCHWEIZ
BELGIEN UND DIE NIEDERLANDE
NORDFRANKREICH
BULGARIEN
SKANDINAVIEN
FINNLAND UND DAS BALTIKUM
POLEN
GROSSBRITANNIEN UND IRLAND
MITTEL- UND SÜDITALIEN
GRENZGÄNGE
Umeå
Helsinki
Stockholm (2x)
Tallinn
Tartu
Riga
Ostsee
Klaipėda
Düna
Kaunas
Vilnius
Danzig
Bromberg
Białystok
Posen
Warschau
Łódź
Weichsel
Breslau
Kiew
Troppau
Beuthen
Krakau
Lemberg
Ostrau
Olmütz
Brünn
Banská Bystrica
Wien (3x)
Košice
Dnjestr
Bratislava
Miskolc
Raab
Debrecen
Budapest
Iași
Chișinău
Odessa
Maribor
Kecskemét
Klausenburg (2x)
Pécs
Szeged
Zagreb
Temeswar
Galați
Kronstadt
Osijek
Novi Sad
Bukarest
Belgrad
Konstanza
Tiflis
Craiova
Sarajevo
Ruse
Schwarzes Meer
Split
Donau
Varna
Stara Zagora
Sofia
Burgas
Skopje
Plovdiv
Tirana
Istanbul
Bari
N
W
O
S
Ägäis
Ionisches Meer
Athen
Euphrat
Tel Aviv

INHALT

EXZESS: **AUFTAKT IM STADTTHEATER**

WELTMACHT: **NORDITALIEN**

Bologna – Venedig – Verona – Mailand – Turin – Genua – Parma – Triest

AUSERWÄHLTE VÖLKER: **KROATIEN, GRIECHENLAND UND DER WESTLICHE BALKAN**

Rijeka – Split – Zagreb – Osijek – Sarajevo – Novi Sad – Belgrad – Skopje – Tirana – Athen

GLANZVOLLE PLEITE: **SPANIEN UND PORTUGAL**

Sevilla – Valencia – Barcelona – Bilbao – Oviedo – 2 x Madrid – Lissabon – Santa Cruz de Tenerife – Las Palmas de Gran Canaria – Palma

STRAHLENDER SÜDEN: **SÜDFRANKREICH UND MONACO**

Monte-Carlo – Nizza – Toulon – Marseille – Avignon – Montpellier – Toulouse – Limoges – Bordeaux

ERSTE SAHNE: **TSCHECHIEN**

3 x Prag – Pilsen – Budweis – Aussig – Reichenberg – Olmütz – Brünn – Ostrau – Troppau

STAATSZIEL KULTUR: **ÖSTERREICH UND SLOWENIEN**

Baden – 3 x Wien – Graz – Maribor – Ljubljana – Klagenfurt – Innsbruck – Salzburg – Linz

CALVINISTEN AUF DER GALEERE: **UNGARN UND DIE SLOWAKEI**

Budapest – Raab – Bratislava – Banská Bystrica – Košice – Miskolc – Debrecen – Szeged – Pécs – Kecskemét

MULTIKULTI IN DEN KARPATEN: **RUMÄNIEN UND MOLDAU**

2 x Klausenburg – Temeswar – Kronstadt – Bukarest – Konstanza – Galați – Iași – Chișinău – Craiova

WELTHAUPTSTADT DER OPER: **PARIS UND DIE ÎLE-DE-FRANCE**

Opéra de Massy – Opéra Bastille – Palais Garnier – Opéra Comique – Théâtre des Champs-Élysées – Théâtre du Châtelet – Théâtre de l'Athénée – Opéra Royal de Versailles

DAS WUNDER VON SOLOTHURN: **DIE SCHWEIZ**

Solothurn – Luzern – St. Gallen – Bern – Basel – Zürich – Lausanne – Genf

REVOLUTIONÄRES PUBLIKUM: **BELGIEN UND DIE NIEDERLANDE**

Amsterdam – Enschede – Maastricht – Brüssel – Antwerpen – Lüttich

DER KAROTTENKÖNIG: **NORDFRANKREICH**

Lille – Reims – Metz – Nancy – Straßburg – Dijon – Lyon – Saint-Étienne – Tours – Nantes – Rouen

BERÜHMTE BÄSSE: **BULGARIEN**

Ruse – Varna – Plovdiv – Burgas – Stara Zagora – Sofia

AUF NUMMER SICHER: **SKANDINAVIEN**

Umeå – 2 x Stockholm – Karlstad – Göteborg – Malmö – Kopenhagen – Aarhus – Oslo – Bergen

RIENZI IN RIGA: **FINNLAND UND DAS BALTIKUM**

Helsinki – Tallinn – Tartu – Riga – Klaipėda – Kaunas – Vilnius

ESPERANTO AUF PODLACHISCH: **POLEN**

Białystok – Warschau – Łódź – Krakau – Beuthen – Breslau – Posen – Bromberg – Danzig – Stettin

KAPITALISTISCHE KNAUSER: **GROSSBRITANNIEN UND IRLAND**

2 x London – Leeds – Glasgow – Cardiff – Dublin

GRÖSSTES THEATER: **MITTEL- UND SÜDITALIEN**

Florenz – Rom – Bari – Neapel – Salerno – Catania – Palermo – Cagliari

GRENZGÄNGE

Istanbul – Tiflis – Tel Aviv – Kiew – Lemberg – Odessa

ANHANG

Der Reiseplan

Dank

Bildnachweis

EXZESS

AUFTAKT IM STADTTHEATER

Es ist früh am Morgen an einem Wintertag, an dem sich der Nebel in der Poebene vermutlich den ganzen Tag nicht lichten wird und die kühle Feuchtigkeit selbst unter die dicksten Daunenjacken kriecht. Unter den Arkaden haben sich mehrere Dutzend Leute versammelt, teils aufgeweckte Ältere, teils noch recht müde Studenten, die Männer sind deutlich in der Mehrzahl, die mittlere Altersgruppe fehlt. Einer der Weißhaarigen nimmt einen Zettel von der Wand, eine Liste mit Namen, in die sich die Versammelten am noch früheren Morgen eingetragen haben. Nun liest er diese Namen vor und wartet, ob sich die Angesprochenen melden. Antwortet nicht jemand sofort mit einem «Sì», streicht der resolute Herr den Namen mitleidslos durch.

Der Vorgang wird sich an diesem Tag mehrfach wiederholen, alle drei Stunden – bis eine Stunde vor Beginn der Vorstellung der letzte «appello» stattfindet, der letzte Zählappell, und nach der Reihenfolge der verbliebenen Namen auf der Liste die Schlange vor der Kasse gebildet wird. Es geht um die knapp hundert Plätze auf der obersten Galerie, wo man auf wackeligen Hockern das Bühnengeschehen verfolgen kann, mit separatem Zugang und ohne das Recht, die geräumigen Foyers der besseren Gesellschaft zu betreten. In der ersten Reihe kosten die Tickets 15 000 Lire, was zu diesem Zeitpunkt ungefähr 20 D-Mark entspricht. Oft ist dieses Verfahren die einzige Möglichkeit, überhaupt an Karten zu kommen. Wer sich früh genug eingetragen und den ganzen Tag durchgehalten hat, wird an diesem Abend Rossinis «Tancredi» erleben.

Es dauert ein bisschen, bis ich das System durchschaue. Denn die Dame an der Kasse weiß offiziell von nichts. Auf Nachfrage wiederholt sie, was auch in der gedruckten Saisonvorschau steht: dass man sich einfach nur eine Stunde vor Beginn einfinden müsse, ohne weitere Vorbedingungen, um die begehrten Karten für die Galerie zu erhalten. Davon, wie sich die

Schlange vor ihrem Schalter auf wundersame Art zusammenstellt, behauptet sie nichts zu wissen. Das ist der Unterschied zwischen Theorie und Praxis, der lange Zeit als spezifisch italienisch galt, als genauso italienisch wie die Leidenschaft für das Musiktheater, die sich in der komplizierten Prozedur vor dem Ticketschalter ausdrückt.

Es ist nicht selbstverständlich, dass sich bis zu hundert Leute einen ganzen Tag lang rings um die Theaterkasse herumdrücken, um am Abend eine sehr solide besetzte Repertoirevorstellung zu erleben. In Mailand, wo lange ein ähnliches System bestand, sind die Leidenschaften der «Loggionisti» berüchtigt, also der Zuschauer auf dem «Loggione», der obersten Galerie: Sie gelten als die wahren Kenner, weil sie nicht zu Repräsentationszwecken in die Oper gehen, und sie müssen das Gebotene nicht schon deshalb gut finden, weil sie viel Geld für ihre Karte bezahlt haben. Der polnische Tenor Piotr Beczała kündigte nach einem Buhsturm von dieser höchsten Stelle sogar an, nie wieder in Italien auftreten zu wollen.

Die Leidenschaft für das Genre, darin liegt die eigentliche Besonderheit, beschränkt sich in Italien nicht auf die Operngänger. Das Musiktheater gilt als Bestandteil der nationalen Identität, auch und gerade unter denen, die noch nie eines der vielen prächtigen Theatergebäude betreten haben. «Che bello», wie schön: So lautet ausnahmslos die Reaktion, wenn ich hier jemandem von meinen Opernbesuchen berichte, ganz gleich, ob dieser «jemand» der Rezeptionist im Hotel ist, der Wirt in der Osteria, eine Zufallsbekanntschaft im Zugabteil oder meine aus Peru stammende Mitbewohnerin in der Bologneser Studenten-WG.

In Deutschland ist die Reaktion oft eher flau. Die einen halten die Oper für elitär, die anderen finden sie im Gegensatz zum Schauspiel nicht intellektuell genug, wieder andere betrachten ihr lokales Musiktheater als nicht satisfaktionsfähig und würden allenfalls auf Reisen in München, Mailand oder Wien eine Vorstellung besuchen. «Res severa verum gaudium», so lautet der Wahlspruch des Leipziger Gewandhausorchesters: Wahre Freude ist eine ernste Sache. Allzu unterhaltsam darf es in Deutschland nicht zugehen.

Es mag sein, dass dabei auch Knappheitsfragen eine Rolle spielen. In Deutschland führen gut siebzig feste Ensembles an rund achtzig Standorten ganzjährig Opern auf, das sind so viele wie sonst nirgendwo auf der Welt. Noch dazu ist die finanzielle Ausstattung oft besser als anderswo. Das Musiktheater wird dadurch alltäglich. Ausgerechnet in Italien ist eine

Opernaufführung dagegen etwas Besonderes. Ein eigener, kontinuierlicher Opernbetrieb findet nur an einem guten Dutzend Orten statt. Früher hörten diese Häuser, die Geld vom Zentralstaat bekommen, auf den schönen Namen «Opernanstalten» (Enti Lirici), im Zuge der ökonomischen Flexibilisierung wurden sie in «Opernstiftungen» (Fondazioni Liriche) umgewandelt. Hinzu kommen die «Teatri di Tradizione», die in kaum weniger prächtigen Gebäuden und vor ebenso enthusiastischem Publikum eine deutlich sparsamere Opernsaison anbieten, vielfach mit Koproduktionen und Gastorchestern.

Trotz finanzieller Kargheit bleibt Italien die Weltmacht der Oper. Als ältestes erhaltenes Stück der Gattung gilt Jacopo Peris «Euridice», anno 1600 in Florenz uraufgeführt. Einen frühen Höhepunkt erlebte das Musiktheater im Venedig Claudio Monteverdis und Antonio Vivaldis, bald auch am Hof von Neapel. Der Anglo-Sachse Georg Friedrich Händel und der aus dem Erzstift Salzburg stammende Wolfgang Amadeus Mozart komponierten die meisten ihrer großen Vokalwerke auf italienische Texte. Der Belcanto Gioachino Rossinis, Gaetano Donizettis und Vincenzo Bellinis verzückte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Publikum in ganz Europa, bevor Giuseppe Verdi die Vorherrschaft des Italienischen auf den Bühnen der Welt endgültig zementierte.

Als der Dirigent Arturo Toscanini in der Mailänder Uraufführung der «Turandot» 1926 den Taktstock genau dort sinken ließ, wo Giacomo Puccini zu komponieren aufgehört hatte, war es nicht nur in Italien mit der Oper als Massenphänomen vorbei. Seitdem hat kein Komponist, ob in Italien oder anderswo, die Popularität der Altvorderen erreicht. Und noch immer gilt das Italienische so sehr als Opernsprache schlechthin, dass italienische Opern fast überall im Original aufgeführt werden – auch an Häusern, die alle übrigen Stücke in Landessprache aufführen.

Die Wirkung der Oper reichte weit über Italien hinaus, sie wurde zur europäischsten aller Kunstformen und ist es bis heute geblieben. Überall dort, wo einheimische Kulturen überlagert und verdrängt wurden oder wo die Eliten bewusst eine Politik der Europäisierung verfolgten, gibt es heute Opernhäuser: in Nord- und Südamerika, in der Türkei und in Israel, in den ehemals sowjetischen Teilen Asiens, in Australien. Andernorts, in China, Japan oder Dubai, entstanden sie im Zuge einer kulturellen Aneignung zuletzt neu. Wo der europäische Einfluss schwächer blieb wie im übrigen

Süden und Osten Asiens oder in Afrika jenseits von Kairo und Kapstadt, hat sich auch das Musiktheater abendländischer Prägung nicht durchsetzen können.

Die Oper ist auch in einem weiteren Sinn die europäischste der darstellenden Künste: Weil in den Ohren vieler die Musik die Haupt- und der Text nur eine Nebenrolle spielt, gilt sie über alle Grenzen hinweg als vermittelbar. Jenseits nationaler Eigenheiten und Vorlieben existiert so etwas wie ein internationales Kernrepertoire. Unter den fünfzig weltweit am häufigsten aufgeführten Stücken dominierten zuletzt die italienischen Komponisten so sehr wie in der Populärkultur die englischsprachigen Songs. Auf vorderen Plätzen finden sich auch Vertreter der anderen vier großen Opernnationen – als französischer Kassenschlager Bizets «Carmen», fürs deutschsprachige Segment Mozarts «Zauberflöte», aus Russland Tschaikowskis «Jewgeni Onegin» oder als eines der Stücke aus dem reichen tschechischen Repertoire Dvořáks «Rusalka». Andere Länder und Sprachen sind nicht vertreten, sieht man von der Tango-Oper «María de Buenos Aires» des Argentiniers Astor Piazzolla auf Platz 50 ab.

Oft wird dieser grenzüberschreitende Charakter der Musik allzu sehr verklärt. Dann heißt es gern, Musik sei «eine Sprache, die jeder Mensch versteht». Kaum hat man bei Google die Worte «Musik ist» eingegeben, wird der Rest entsprechend vervollständigt. Gemeint ist damit in der Regel: Musik verbindet die Völker, sie stiftet Frieden. Wenn der Schlusssatz aus Beethovens Neunter Sinfonie ertönt, dann werden alle Menschen Brüder. Vergessen wird dabei nicht nur, dass die europäische klassische Musik kultur- und milieuspezifische Züge trägt und gerade nicht von allen voraussetzungslos verstanden werden kann. Sondern auch, dass sie sich aufgrund ihres verbindenden Charakters besonders gut für spalterische Zwecke einsetzen lässt. Ihre internationale Anschlussfähigkeit macht die Oper auch zu einer attraktiven Bühne der nationalen Selbstdarstellung.

Hinzu kommt der immense Aufwand, den Musiktheater bedeutet, die Aura des Glamourösen, die es umgibt. Aufführungen des internationalen Repertoires demonstrieren die Gleichrangigkeit mit anderen Kulturnationen. Der Aufbau eines nationalen Repertoires, im Ausland oft kaum bekannt, markiert das Bewusstsein des Eigenen. Kaum eine der europäischen Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts mochte auf diese Möglichkeit verzichten: Verdis Klänge begleiteten die Einigung Italiens, die Opern

Smetanas orchestrierten die Wiedergeburt des Tschechischen, Polen hatte seinen Moniuszko, Kroatien seinen Zajc. Bis in die Gegenwart zieht sich das durch: Noch der 2006 verstorbene kosovarische Präsident Ibrahim Rugova hielt einen Staat ohne eigenes Opernhaus für unvollständig, seine Pläne werden bis heute weiterverfolgt. In Ländern, die sich als Opfer der Geschichte sehen, tritt dieser Nationalismus oft aggressiver auf als in Ländern, die einen Siegermythos pflegen und sich deshalb mehr Gelassenheit leisten können.

Bei allen problematischen Begleiterscheinungen bleibt die Oper immer ein Fest. Viele der großen Opern des 18. Jahrhunderts entstanden für die Feierlichkeiten der Monarchen, für Hochzeiten oder Krönungen. Noch Mozart schrieb seine letzte Oper, «La clemenza di Tito», für die böhmische Krönung Leopolds II. im Jahr 1791. Im 19. Jahrhundert wurde dieser dynastische Zug abgelöst durch bürgerliche Repräsentation selbst dort, wo Opernhäuser offiziell noch Hoftheater hießen. Bis heute dienen sie der Selbstvergewisserung einer Stadtgesellschaft, neuerdings gerade an Orten, an denen das Genre weniger traditionsbehaftet ist: In Kopenhagen oder Oslo entstanden spektakuläre Neubauten, auch im früher opernarmen Spanien, wo sich regionales Autonomiestreben mit der Eröffnung stolzer Musiktheater verband. Dabei hatte das Land lange Zeit ein ähnlich distanziertes Verhältnis zur Oper wie Großbritannien oder die Niederlande. Religiöser Fundamentalismus, ob katholisch-inquisitorischer oder calvinistisch-merkantiler Natur, scheint dem Vergnügen des Musiktheaters nicht förderlich zu sein.

Die neue Lust an der Oper hat nicht zuletzt damit zu tun, dass sie mehr als andere Kunstformen anschlussfähig ist an das multimediale Zeitalter: Musik, Theater, Bühnenbild und heute auch Video kommen zu einem Gesamtkunstwerk zusammen, davon träumte schon Richard Wagner. «Die Suche nach einer totalen Kunst»: So lautete der Untertitel einer Opern-Ausstellung, die das Centre Pompidou im lothringischen Metz 2019 zeigte.

«All Opera is about excess», Opern handeln immer vom Exzess: Mit diesem Slogan warb zuletzt die Canadian Opera Company in Toronto. Das mag stimmen, ist aber nur die halbe Wahrheit. Eher ist die Oper selbst schon der Exzess. Die Musiker im Orchestergraben, die Chorsänger auf der Bühne, dazu die Solisten, die Bühnentechniker, Masken-, Kostüm- und Bühnenbildner, Platzanweiser, Garderobenleute, das Personal am Pausen-

buffet oder die theatereigene Feuerwehr: Der Aufwand ist immens. Noch beeindruckender wird es, wenn ihn nicht die Wiener Staatsoper oder die Mailänder Scala betreibt, sondern das beschauliche Nationaltheater im slawonischen Osijek oder die Värmländische Oper im abgelegenen Karlstad. Hier hat der Kontrast von großer Oper und kleiner Stadt fast schon etwas Exotisches.

Das Besondere an Europa ist nicht, dass es Opernhäuser besitzt, sondern dass sie sich auch an kleinen, scheinbar unbedeutenden Orten befinden. Gerade deshalb eignet sich eine Reise zu den europäischen Opernhäusern besonders gut, um unseren so erstaunlichen wie eigenwilligen Kontinent zu erkunden. Die Reise zu den rund 160 europäischen Musiktheatern außerhalb Deutschlands ist nicht nur eine Reise in die Geschichte und Gegenwart der Oper. Sie lässt zugleich aufscheinen, was die europäischen Regionen in ihren Eigenheiten und Gemeinsamkeiten so liebenswert macht.

Oft sind es die Begebenheiten am Rande, auf dem Weg in die jeweiligen Städte, vor oder nach der Aufführung, die erst das ganze Bild ergeben. Und es ist der historisch-politische Kontext, der sich noch einmal auf ganz neue Art erschließt – sei es im südfranzösischen Toulon, wo neben dem zweitgrößten Opernhaus Frankreichs der einzige atombetriebene Flugzeugträger außerhalb der USA als Trophäe präsentiert wird, sei es im ostungarischen Debrecen, wo der Besucher erfährt, dass die Habsburger nach der sogenannten Befreiung der Stadt von osmanischer Oberhoheit die calvinistischen Pfarrer als Galeerensklaven nach Neapel verschleppten.

Der Exzess besteht natürlich auch in dem Vorhaben, alle europäischen Städte mit einem eigenen Opernhaus zu besuchen. Die Herausforderungen beginnen schon mit der Frage, was das überhaupt ist, ein «Opernhaus». Nach meinem Verständnis handelt es sich um ein Theater, das eine ganzjährige Opernspielzeit anbietet, in der Regel vom Herbst bis zum Frühsommer, das nicht nur Gastspiele und Übernahmen, sondern auch eigene Produktionen herausbringt und das über ein eigenes Orchester verfügt, ob es nun zum Betrieb dazugehört oder formal eigenständig ist. Für die Auswahl unerheblich ist dagegen, ob die Häuser nach dem Repertoire-Prinzip arbeiten wie in Mittel- und Osteuropa, also über einen längeren Zeitraum mehrere Stücke abwechselnd spielen, oder ob sie das Stagione-Prinzip praktizieren wie in West- und Südeuropa, also mehrere Vorstellungen eines Stücks «en suite» spielen und erst dann zum nächsten wechseln.

Damit fallen zeitlich begrenzte Festivals wie in Bayreuth oder Salzburg, Martina Franca oder Aix-en-Provence heraus. Drei Mitgliedstaaten der Europäischen Union kommen aus diesem Grund nicht vor: Malta und Zypern, die nur Festivals veranstalten, und Luxemburg, das nur Opernproduktionen von auswärts für wenige Vorstellungen übernimmt. Auch viele der prachtvollen Theater in mittelgroßen italienischen Städten fallen durchs Raster, weil sie ihre zuletzt ausgeweiteten Opernspielzeiten mit Koproduktionen und Gastorchestern bestreiten, vor allem in der Lombardei und der Emilia-Romagna. Es mag dabei immer Grenzfälle geben, über die man streiten kann.

Eine weitere Restriktion, die ich vor Jahren nicht für denkbar hielt, kommt mittlerweile hinzu: Manche Häuser, die ich gern besucht hätte, sind mit vertretbarem Risiko nicht mehr erreichbar. Meinen anfänglichen Plan, die Erkundungen nur bis zur Ostgrenze der Europäischen Union voranzutreiben, hatte ich irgendwann aufgegeben. Aber da war es für einige Orte schon zu spät. Vor allem gilt das für Russland, dessen Diktator Wladimir Putin im Jahr 2022 nicht nur die Ukraine überfallen hat, sondern auch westliche Ausländer als Geiseln für potenzielle Austauschverhandlungen nimmt, darunter Journalisten. So sehr die große russische Operntradition in dieses Buch gehört hätte, so wenig war ich bereit, diese Gefahr in Kauf zu nehmen. Ähnliches gilt für das benachbarte Belarus, das sogar Flugzeuge vom Himmel holt, um Regimegegner in Haft zu bringen. Auch ein Opernbesuch im ostukrainischen Charkiw, wo das Ensemble wegen des russischen Dauerfeuers teils in U-Bahn-Stationen spielt, war mir unter den gegebenen Umständen zu gefährlich.

Ganz vollständig ist die Liste der Opernbesuche in diesem Buch also nicht, aber doch so vollständig wie möglich – sieht man von den Musiktheatern in Deutschland ab, das (Russland nicht mitgerechnet) nur ein Siebtel der europäischen Bevölkerung, aber ein Drittel aller Opernhäuser zählt. Ihnen hatte ich im Jahr 2011 mein Buch «Walküre in Detmold» gewidmet. Zwischendurch bin ich immer wieder zu ihnen zurückgekehrt, sofern meine Reisen durch Europa das zuließen – nicht nur in Berlin, sondern auch an anderen Orten. Zuletzt fuhr ich beispielsweise nach Neustrelitz, wo sich einst meine Leidenschaft für die kleineren Bühnen entzündete. Im Mai 2026 besuchte ich eine übergreifende Produktion aller Sparten, mit der das Haus den 250. Jahrestag seiner förmlichen Etablierung als Hof-

theater feierte. Das offizielle Gründungsjahr 1776 hat es also mit dem Wiener Burgtheater gemein, das anfangs auch Opern aufführte.

Neustrelitz auf Augenhöhe mit Wien: Darin drückt sich aus, was den besonderen Reiz gerade der deutschen Opernlandschaft ausmacht. Wer das Land in seinem Innersten verstehen will, der darf nicht bloß auf die Hauptstadt schauen, nicht nur auf Millionenstädte wie Hamburg, München oder Köln. Für die deutsche Kulturnation war und ist es bis heute typisch, dass sich wichtige Dinge in kleinen und sehr kleinen Städten abspielen. Goethe und Schiller wirkten in Weimar, Lessing in Wolfenbüttel, wichtige Universitäten waren an provinziellen Orten wie Marburg oder Tübingen beheimatet. Der Meininger Theaterherzog feierte mit seiner Schauspieltruppe und einem hoch angesehenen Orchester große Erfolge auf weit ausgreifenden Tourneen, und bis heute bieten Musiktheaterensembles in einstigen Residenzstädten wie Coburg oder Altenburg, Detmold oder eben Neustrelitz ein anspruchsvolles Programm.

Ähnlich wie meine Reise durch die deutschen Musiktheater knapp anderthalb Jahrzehnte zuvor wurde die Sache immer aufwendiger, je weiter das Projekt voranschritt. Zu Beginn erntete ich die niedrig hängenden Früchte, besuchte also die westeuropäischen Häuser, die ihre Spielpläne wegen der langfristig engagierten Gastsänger meist für eine ganze Saison im Voraus veröffentlichen und oft auch gut an Hochgeschwindigkeitszüge, Autobahnen oder Flughäfen angebunden sind. In den mittel- und osteuropäischen Ländern wurde es schwieriger, weil die Häuser mit festem Ensemble oft sehr viel kurzfristiger disponieren und die Spielpläne teils erst in den letzten Tagen des Vormonats veröffentlichen.

Anfangs ließen sich auch hier noch spontan Reiserouten quer durchs Land planen. Am Schluss blieben oft schwer erreichbare Orte mit dürren Spielplänen übrig. Die Annahme, dass nur in Deutschland die Infrastruktur bedenkliche Schwächen offenbart, zerbröselte dabei zusehends. Ich habe mich bemüht, diese Lücken so weit wie möglich zu schließen. Manchmal fühlte ich mich an den letzten Bus erinnert, der in meiner Jugendzeit um 23:35 Uhr auf absurden Umwegen über die Dörfer fuhr, um die Nachtschwärmer zu Hause abzusetzen. «Lumpensammler» nannten wir ihn, was nichts über die Qualität der zuletzt besuchten Opernhäuser sagen soll. Ganz im Gegenteil sammelte ich einige der schönsten Erfahrungen auf diesen letzten Meilen meines zugegebenermaßen verrückten Projekts.

Beim Schreiben kam eine weitere Herausforderung hinzu: der Umgang mit den Ortsnamen, der vor allem im östlichen Mitteleuropa manchen noch immer als ein Politikum gilt. In Bezug auf den alten Westen, generell auf die großen Städte, ist das meist evident, kaum jemand würde im Deutschen Milano sagen statt Mailand, auch nicht Warszawa statt Warschau. Die Schwierigkeiten beginnen dort, wo die Orte früher zu Deutschland gehörten oder zumindest teilweise eine deutschsprachige Bevölkerung hatten. So galt es in der Bundesrepublik lange als problematisch, für das heutige Wrocław den alten Namen Breslau zu verwenden. Seit der endgültigen Anerkennung der deutschen Ostgrenze im Zuge der Wiedervereinigung haben diese Empfindlichkeiten deutlich abgenommen, da mit der Verwendung von Ortsnamen keine Gebietsansprüche mehr verbunden sein können. Ich habe mich für einen pragmatischen Umgang entschieden: Deutsche Namen verwende ich, wo sie allgemein gebräuchlich sind, und lasse sie weg, wo sie veraltet erscheinen wie etwa Jassy, Jasch und Jassenmarkt für das rumänische Iași oder die lautmalerische Schreibweise Mischkolz für das ungarische Miskolc. Politische Botschaften gleich welcher Art verbinde ich damit nicht.

Aber von Friktionen soll hier weniger die Rede sein, von den Widerständen der wirklichen Welt, die auch auf Opernbühnen manchmal die Ambitionen begrenzen. Es geht um die erstaunliche kulturelle Vielfalt eines Kontinents, der seine eigenen Vorzüge zuletzt oft allzu wenig zu schätzen wusste. Zwischen der schwedischen Nordlandoper in Umeå nahe dem Polarkreis und dem Teatro Massimo Bellini im sizilianischen Catania zu Füßen des Ätna liegen ebenso Welten wie zwischen dem überlaufenen Lissabon und der von Luftangriffen geplagten ukrainischen Hafenstadt Odessa. Auf einer Reise in alle rund 160 Orte mit einem eigenen Musiktheater, Deutschland nicht mitgezählt, lässt sich das Zusammenspiel von äußerer Vereinheitlichung und innerer Ausdifferenzierung erfahren, das am Ende die Identität dieses Kontinents ausmacht – mit all seinen Abgründen und Höhenflügen, inklusive mancher Skurrilitäten, die den Reiz Europas ausmachen.

WELTMACHT

NORDITALIEN

In **BOLOGNA** habe ich nicht nur die Liebe der Italiener zur Oper kennengelernt, sondern auch meine Leidenschaft für dieses Genre entdeckt. In der schwäbischen Universitätsstadt, in der ich aufgewachsen bin, gab es kein Musiktheater. Es zählte vor allem das Wort, auch das musikalische Angebot war auf Ernsteres konzentriert: Man ging zu den Sinfoniekonzerten in der Aula der Universität oder zu Aufführungen von Bach-Kantaten in der protestantischen Hauptkirche. Auf die Idee, in die Oper ins nahegelegene Stuttgart zu fahren, kamen aus meinem Umfeld nur wenige: Die Landeshauptstadt hatte den Ruf, dem schnöden Mammon zu huldigen und wenig Sinn für den «Geischd» aufzubringen.

Nun aber, während des Studienjahrs in Italien, war es fast unmöglich, der Oper aus dem Weg zu gehen. Das Teatro Comunale liegt mitten im Uni-Viertel, damals umgeben vom Historischen Institut, der Mensa und der «Bar dello Studente», an die sich eine «Sala di ascolto musica» anschloss: In dem Musikhör-Saal konnte ich die müden Stunden nach dem Mittagessen auf weichen Polstern verbringen, mit klassischer Musik aus Kopfhörern auf dem Ohr. Der Weg hinüber ins Opernhaus lag buchstäblich nahe. Die Spielzeit begann damals noch wie in Mailand erst kurz vor Weihnachten, im Herbst gab es bloß Sinfoniekonzerte. «Bloß» bezeichnet in diesem Fall das Werturteil der Einheimischen: Für die Konzerte genügte es, irgendwann am Nachmittag zum Appell zu schlendern. Für die Oper musste ich früh aufstehen, ohne Erfolgsgarantie, und die Karten kosteten ein Drittel mehr.

Warum die Oper gerade hier als so begehrenswert erschien, das lernte ich erst allmählich. Schließlich ist der Name des Hauses pures Understatement, typisch für diese Stadt, die sich mit ihrem Reichtum, ihrer Geschichte und ihrer berühmten Universität geradezu wegduckt neben den touristisch überlaufenen Kunstzentren des Landes. Alle Welt kennt die



Teatro Comunale: Ganz oben unter der Decke sitzen die Loggionisti.

Scala in Mailand und das La Fenice in Venedig, manche noch das San Carlo in Neapel oder das Teatro Massimo in Palermo. Im Vergleich dazu klingt schon der Name Teatro Comunale, Stadttheater, sehr bescheiden, wenngleich nur in deutschen Ohren: Schließlich ist die eigene Stadt für Italiener der Identitätsanker schlechthin, weit mehr als die Region oder das ganze Land.

Als «campanilismo», Kirchturmdenken, verspotten die Italiener selbst diese Mentalität, die doch etwas sehr Liebenswertes hat. Ein Studienfreund erzählte mir, dass der damalige Bologneser Erzbischof, der erzkonservative Giacomo Biffi, die Messe am Tag des Stadtheiligen Petronius mit den Worten eröffnete: «Wir, die wir das Glück haben, Bologneser zu sein» – ausgesprochen mit ortstypischem Lispeln, obwohl Biffi selbst aus Mailand stammte. So entstanden die meisten italienischen Opernhäuser nicht als Hoftheater, sondern als Institutionen des gehobenen Stadtbürgertums, dessen Familien die Logen etwa in Mailand bis zum Ende des Ersten Weltkriegs sogar gehörten. Noch im heutigen Abonnementsystem sind die Logen nur als Ganzes zu mieten, oft bleiben sie leer: Es wäre unter der

eigenen Würde, die subventionierten Karten bei Abwesenheit zurückzugeben – eine Praxis, gegen die nicht einmal die Drohung mit Abo-Entzug half.

Die Leichtfertigkeit, mit der die Abonnenten auf Geld verzichten, verweist auf den immensen Reichtum der Region. «La grassa», die Fette, wird die Stadt deshalb genannt. Das bezieht sich auch auf die deftige Küche, die im Ausland oft nicht recht verstanden wird. Die örtlichen «tagliatelle al ragù» traten ihren weltweiten Siegeszug als «Spaghetti alla Bolognese» an. Dabei wurden die hausgemachten breiten Eiernudeln durch runde Trockennudeln aus der Fabrik ersetzt – und die Hierarchie der Zutaten in ihr Gegenteil verkehrt. Wird das Gericht andernorts gerne in Unmengen von Tomaten ertränkt, fehlte diese Zutat in Bologna ursprünglich ganz, erst seit dem 19. Jahrhundert wird üblicherweise eine geringe Menge konzentriertes Tomatenmark zugesetzt. Das Allerwichtigste ist sehr gutes Rindfleisch, das Perfektionisten nicht etwa durch den Fleischwolf drehen, sondern in mühsamer Kleinarbeit mit dem Messer zerteilen. «Bolognese» steht außerhalb Italiens offenbar für alles Mögliche. In einem Imbiss im Zentrum der Stadt belauschte ich einen Touristen, der nach «Pizza Bolognese» verlangte. Die Verkäuferin antwortete bloß: «Bolognese sono io», Bologneserin bin *ich*.

Zu dem aus allen Ecken quellenden Wohlstand trug die effiziente Verwaltung der Stadt bei, in der seit 1946 mit kurzer Unterbrechung allein Bürgermeister der Kommunistischen Partei und ihrer Nachfolgerinnen regierten. «La rossa» heißt sie deshalb, die Rote. Das spielt zugleich auf die Farbe der zwischen grellem Orange und sattem Rot changierenden Häuser an, die bei Sonnenschein strahlen, aber an trüben Tagen einen finsteren Eindruck machen. Gegen die Unbilden des Wetters helfen die «portici», die endlosen Arkadengänge in der ganzen Stadt, die den Gebrauch von Regenschirmen weitgehend überflüssig machen.

Vor allem anderen bleibt Bologna «la dotta», die Gelehrte. Die Universität, 1088 gegründet, ist die älteste Europas – und heute mit fast 100 000 Studenten eine der größten und angesehensten in Italien. Zu den opernhaftesten Facetten des Studienbetriebs zählte in den frühen neunziger Jahren die Vorlesung des Semiotikers Umberto Eco, der mit seinem Institut eine ganze Villa am Rand der Altstadt belegte und selbstverständlich in einem der größten Hörsäle auftrat. Wobei «auftrat» nicht das richtige Wort ist: Im allgemeinen Teil des Kurses, der sich jährlich wiederholte, ließ er eine

Assistentin aus seinem «Trattato di semiotica generale» vorlesen, seiner Einführung in die Semiotik. Nur wenn er etwas ergänzen wollte oder sich von der Assistentin nicht richtig wiedergegeben fühlte, erhob er sich von seinem Stuhl und schaltete sich in die Inszenierung ein wie die Diva mit ihrem Einsatz.

Mit dem Alter der Hochschule hält die Oper nicht mit. Gleichwohl kann das Teatro Comunale einen ähnlichen Rekord vorweisen: Es gilt als das älteste noch bespielte öffentliche Opernhaus der Welt jenseits der feudalen Hoftheater. Exakt an der Stelle, an der die Bologneser 250 Jahre zuvor den Stadtpalast der zu mächtig gewordenen Bentivoglio-Familie zerstört hatten, ließen sie das neue Gebäude errichten. Die Eröffnungsoper «Il trionfo di Clelia» lieferte kein Geringerer als Christoph Willibald Gluck.



Nach **VENEDIG** bin ich von Bologna aus oft gefahren, aber nicht in die Oper, die damals relativ selten spielte. Das änderte sich erst mit den italienischen Finanzkrisen, als die Intendanten merkten, dass zusätzliche Vorstellungen auch zusätzliche Einnahmen bedeuten, während das Personal ohnehin bezahlt werden muss. Jetzt geschieht Ungeheuerliches: Das Teatro La Fenice nimmt ältere Produktionen wieder auf, statt sie nach einer Serie abzusetzen, und es spielt sogar im Hochsommer, wenn viele Touristen in der Stadt sind. Bei ihnen hat das Haus einen hohen Stellenwert, fast höher noch als die Mailänder Scala. Das hat weniger mit den vielen Kassenschlagern zu tun, die hier erstmals auf die Bühne kamen, als mit dem Namen und einigen Katastrophen.

Zuvor waren Opern im Teatro San Benedetto gespielt worden, ebenfalls Ort zahlreicher Uraufführungen – auch der berühmtesten Oper eines ukrainischen Komponisten aus dem 18. Jahrhundert, «Creonte» von Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij. Nach einem Rechtsstreit musste die Gesellschaft der Logenbesitzer das Haus an die Grundstückseigentümer abtreten – und beschloss sogleich, sich ein neues und prächtigeres Theater zu bauen, das sich wie Phönix aus der Asche des verlorenen Hauses erhob. Der Name erwies sich als prophetisch: Zweimal brannte das neue Gebäude ab, 1836 und 1996, und zweimal erstand es neu. Das erste Mal dauerte der Wiederaufbau nur zwölf Monate, das zweite Mal sieben Jahre.

Die Ursache des jüngsten Brandes war sehr italienisch: Der Inhaber einer Handwerksfirma wollte gemeinsam mit seinem Cousin und Angestellten ein begrenztes Feuer legen, um eine Bauverzögerung zu vertuschen und eine Konventionalstrafe zu umgehen. Dummerweise hielten sich die Flammen nicht an die Absichten des Kleinunternehmers, sie zerstörten den historischen Zuschauerraum vollständig und beschädigten anders als 1836 auch die originalen Pausensäle erheblich. Der Brandstifter flüchtete ins Ausland und wurde 2007 in Mexiko festgenommen, für die Venezianer war unterdessen klar: Das Theater sollte originalgetreu wieder aufgebaut werden: «Dov'era, com'era», wo es war, wie es war – ganz so, wie sie es schon nach dem Einsturz des Campanile von San Marco im Jahr 1902 gehalten hatten. Man mochte das dem Konservatismus einer Stadt zuschreiben, die mit dem Festhalten am Immergleichen mehr als ein Jahrtausend lang großen Erfolg gehabt hatte.

Die alten Republiken besaßen sympathischerweise oft Namen, die sich nicht auf Stadt oder Land bezogen, geschweige denn auf eine Nation, sondern auf das Gemeinwesen als solches. Die Schweiz hieß einfach die «Eidgenossenschaft», die nördlichen Niederlande nannten sich die «Sieben Vereinigten Provinzen», die englischen Kolonisten in Nordamerika gründeten die «Vereinigten Staaten». Und die größte Seemacht des östlichen Mittelmeers nannte sich «La Serenissima Repubblica di San Marco», was gemeinhin mit «Die allerdurchlauchtigste Republik des heiligen Markus» eingedeutscht wird. Mit dem Adjektiv «sereno», von dem «serenissima» die weibliche Steigerungsform ist, hat es eine besondere Bewandtnis, die viel über die Politik des alten Venedig und die Lebensphilosophie Italiens aussagt. «Heiter» wird gern als deutsche Übersetzung angeboten. Dabei entspricht die italienische «serenità» viel eher der deutschen Gelassenheit, allenfalls einer heiteren Gelassenheit – der Befindlichkeit also, die in Italien als Idealzustand gilt, entgegen manchem Klischee vom heißblütigen Südländer.

Das Herunterdimmen der Gemüter galt auch der Markusrepublik als oberstes Gebot. In einem komplizierten Verfassungsgeflecht hielten sich die einflussreichen Familien des Stadtstaats, dessen Arm bis auf die Krim und nach Zypern reichte, gegenseitig in Schach. So hatte die innere Ordnung vom mythischen Beginn im Jahr 697 bis zum Einmarsch Napoleons 1797 mehr als ein Jahrtausend lang Bestand, es setzte sich nicht eine ein-

zelne Herrscherfamilie durch wie in Mailand oder Florenz. Das System der Dogenwahl bestand aus einer schier endlosen Abfolge von Abstimmungen aus Losentscheiden, aus denen am Schluss der Inhaber einer wiederum recht beschränkten Macht hervorging. Kritiker hielten die venezianische Verfassungsordnung für kompliziert, Bewunderer nannten sie komplex. Jedenfalls hat sie funktioniert, wenngleich sie am Schluss zu Unbeweglichkeit führte. Ohne größere Gegenwehr übergab der letzte Doge am Ende des 18. Jahrhunderts die Stadt den französischen Besatzern. Als geschlagener Mann schlich er bis zu seinem Tod noch fünf Jahre lang durch die inzwischen österreichisch gewordene Stadt.

Die Oper hingegen blieb lebendig, und sie ist es heute noch. Ich sehe die für italienische Verhältnisse ungewohnt regiebetonte «Traviata» des Briten Robert Carsen, mit der das Haus zehn Jahre zuvor den Opernbetrieb wieder aufgenommen hatte. In der Schlüsselszene der Inszenierung lässt Carsen die Bühne komplett mit Geldscheinen bedecken, die aussehen wie welkes Herbstlaub: ein starkes Bild, das ich für immer mit dem Stück verbinden werde. Um Geld und Würde geht es auch, als ich am nächsten Tag eine traditionelle venezianische Trattoria aufsuche. Weil das Lokal in einer eher touristischen Gegend liegt, will ich ganz unitalienisch ein Trinkgeld geben und den Betrag von 75 auf volle 80 Euro aufrunden. Aber der Wirt will auf 70 Euro heruntergehen. Wir lachen beide und einigen uns auf den offiziell ausgewiesenen Betrag. Dabei gehört das Abrunden durch den Wirt nach einem kompletten Menü eigentlich ganz fest zur italienischen Gastronomiekultur – vorausgesetzt, die Gäste wissen dessen Kochkünste zu schätzen und begeben sich bereitwillig in seine Hände. Ein König Kunde, der großzügig Almosen verteilt und im Gegenzug kommandieren will, würde alles zerstören.

In **VERONA** sind die schlechtesten Plätze die besten, das hatte ich schnell begriffen. Auf meinen Opernreisen war ich trotz pommersch-schwäbischer Prägung irgendwann dazu übergegangen, immer gute Plätze im Parkett zu buchen. Das könnte ich auch bei den Festspielen in der Arena von Verona tun, zumal sich die Preise noch einigermaßen im Rahmen halten. «Poltronissimo» heißen hier die Sessel nah an der Bühne. Man sitzt dort bequem,

hört und sieht die namhaften Sänger gut – und soll sich «auf angemessene Weise» kleiden, wie es im Saisonprogramm heißt. Kurzum: Dort unten geht es zu wie in einem ganz gewöhnlichen Opernhaus, das kann man auch in München, Wien oder Mailand haben. Dafür braucht man nicht nach Verona zu fahren, jedenfalls nicht im Sommer: Die Stiftung «Arena di Verona» veranstaltet daneben eine ganzjährige Opernspielzeit im örtlichen Teatro Filarmonico, nur deshalb findet sie Aufnahme in diesem Buch.

Authentisch ist das Verona-Erlebnis nur auf den «Gradinata» genannten, zum Zeitpunkt meines Besuchs noch nicht nummerierten Rangplätzen. Da wird man nur 27,50 Euro los und darf direkt auf den steinernen Stufen aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert Platz nehmen, in Shorts und T-Shirt erscheinen – und vor allem die Leidenschaft italienischer Opern-Tifosi erleben. Früher konnte man sogar ein üppiges Picknick mitnehmen, die Leute kamen zum Teil schon Stunden vor Beginn, um sich für die Vorstellung zu stärken. Das ist vorbei, und es ist nicht leicht herauszufinden, was man mitnehmen darf. Am Ende stellt sich heraus: Getränke sind in Plastikflaschen bis zu einem halben Liter erlaubt, kleinere Snacks auch.

Wir entscheiden uns für die alleroberste Reihe, dort spüren wir nicht die Beine der Hintermänner und -frauen im Nacken. Außerdem bietet sich ein weiter Ausblick über die Stadt, die in der beginnenden Dämmerung allmählich von Natur- auf Kunstlicht umschaltet. Doch diese Plätze erfordern eine gewisse Schwindelfreiheit, schließlich geht es hinter unserem Rücken satte 24 Meter in die Tiefe, sehr solide wirkt der Drahtverhau vor dem Abgrund nicht. Und die Stadt schickt uns nicht nur ihre bezaubernde Optik hinauf, sondern auch die Geräuschkulisse lärmender Touristen und lautstarker Krankenwagen. Was soll's: Es kommt hier am Ende mehr aufs Ambiente als auf die Akustik an, auch wenn das musikalische Niveau für ein Spektakel dieser Art bemerkenswert solide ist und im Gegensatz zu anderen Open-Air-Spektakeln ohne elektronische Verstärkung auskommt.

Das Jubiläumsjahr 2013 hält sogar eine kleine Sensation bereit. Genau hundert Jahre ist es her, dass der heimische Tenor Giovanni Zenatello auf die verwegene Idee kam, zum 100. Geburtstag des Komponisten Giuseppe Verdi dessen Ägypten-Oper «Aida» im antiken Amphitheater der Stadt aufführen zu lassen. Seither wurde das Stück, stets in der originalen Inszenierung, in zwei von drei Spielzeiten gespielt. Jetzt, fürs Festjahr, hat die

Opernstiftung ein Risiko gewagt und die katalanischen Aktionskünstler von La Fura dels Baus mit einer Neuproduktion beauftragt. Zugleich wird weiterhin die Version von 1913 gezeigt. Gern hätte ich mir beide Aufführungen angeschaut, was der Spielplan aber nicht hergibt: Ich muss mich mit der klassischen Version begnügen. Das ist mir recht, weil ich endlich einmal lebende Elefanten auf der Bühne sehen will. Die gibt es aber schon lange nicht mehr. «Wer Elefanten sehen will, muss auch in Verona in den Zoo gehen», schreibt die «Süddeutsche Zeitung» im Jubiläumsjahr. Da irrt das Blatt gleich doppelt. Zum einen würde sich der nahegelegene Tierpark «Parco Natura Viva» dagegen verwahren, ein Zoo traditionellen Zuschnitts zu sein. Zum anderen gibt es dort zwar Giraffen, Zebras oder Nashörner zu bewundern, aber keine Elefanten mehr.

Nach **MAILAND** fahre ich zum Abendmahl. Oder besser: Ich nutze den Opernbesuch, um im Refektorium des Mailänder Klosters Santa Maria delle Grazie endlich das «Cenacolo Vinciano» zu sehen, Leonardos über die Jahrhunderte arg ramponiertes Wandbild, das der Maler fatalerweise mit ungeeigneten Ölfarben auf den bereits getrockneten Putz aufgebracht hatte. Während meiner italienischen Zeit ging das nicht, die erst viel kritisierte, dann bejubelte Restauratorin Pinin Brambilla Barcilon hielt das Nicht-Fresko von 1977 bis 1999 unter Beschlag. Auch jetzt, im Sommer 2014, erweist sich die Sache als nicht ganz einfach, da jeder Viertelstundenslot auf 25 Besucher begrenzt ist. Auf offiziellem Weg komme ich nicht weiter, Termine fürs Abendmahl sind über die Homepage deutlich schwerer zu ergattern als seinerzeit fürs Berliner Bürgeramt. Aber ich finde einen privaten Veranstalter, der Besuche mit Führung zu einem erhöhten Preis anbietet.

Meinen Vorsatz, die Worte des Zwangserklärers zu ignorieren und mich ganz auf das Wandbild zu konzentrieren, lege ich rasch beiseite. Denn der Führer kommt sehr schnell auf den entscheidenden Punkt. Es geht ihm nicht so sehr um die Perspektive oder den Lichteinfall, vielfach als wegweisend für die abendländische Kunst gepriesen. Er beschreibt vielmehr wortreich, wie Leonardo den entscheidenden Moment einfing. Nichts auf diesem Bild lenkt vom Wesentlichen ab. Wir sehen den Erlöser und seine

zwölf Gefährten ohne jedes unnütze Beiwerk, von der jüngst in einem Bestseller beklagten «Verkrempelung der Welt» ist nichts zu sehen. «Einer von euch wird mich verraten», hat Christus gerade verkündet. Dargestellt ist die Reaktion jedes einzelnen der Apostel, nur einer bleibt in der bewegten Szene vergleichsweise unauffällig, er duckt sich weg: Judas, der Mann, den es betrifft.

Die wahre Qualität des Bildes erschließt sich erst, sobald ich mich auf Geheiß des Führers umdrehe und die gegenüberliegende Wand betrachte – ein Kontrast, der sich tatsächlich nur am Ort des Originals erleben lässt. Denn auf die andere Seite hat der heute weithin vergessene Giovanni Donato da Montorfano ziemlich schnell eine Kreuzigungsszene gemalt, in klassischer Freskotechnik und deshalb gut erhalten, während Leonardo im selben Raum vier Jahre lang um sein Abendmahl rang. Der Vergleich ist ein bisschen unfair, weil Montorfano nichts dafür kann, dass im selben Raum eines der größten Meisterwerke der abendländischen Kunst entstand. Aber erst im Kontrast zu seinem Wimmelbild, dem der Fokus aufs Wesentliche abgeht, zeigt sich die Qualität des «Cenacolo Vinciano». Es ähnelt in seiner Reduktion den großen Opern der Musikgeschichte und ihrer dramaturgischen Stringenz, etwa dem «Don Giovanni», dem «Barbiere», der «Traviata» oder der «Tosca».

«Le Comte Ory», die vorletzte Oper Gioacchino Rossinis, zählt gewiss nicht zu diesem Kanon musikalischer Meilensteine, und der verworrenen Handlung kann man keine große Stringenz attestieren. Vielleicht liegt darin auch eine Qualität. Dem Stück, das Rossini in nur zwei Wochen schrieb und für das er Melodien aus «Il viaggio a Reims» recycelte, werden heute seine modernen, fast schon postmodernen Elemente zugutegehalten: Die Slapstick-Handlung weist auf die späteren Operetten eines Jacques Offenbach voraus.

Die Aufführung in der Mailänder Scala, jenseits der glamourösen Saisoneröffnung am 7. Dezember, zeigt aber auch: Das System der kostensparenden Koproduktionen stößt irgendwann an seine Grenzen. Denn die ursprünglich für Lyon konzipierte Inszenierung spielt über weite Strecken in einer «Maison des jeunes et de la culture», kurz MJC, einer Art französischem Nachbarschaftszentrum. In der zweitgrößten französischen Stadt mag das jeder wiedererkennen, aber in Mailand verstehen die Zuschauer nur Bahnhof. Oft wird die Existenz der vielen europäischen

Opernhäuser damit gerechtfertigt, dass sie Musiktheater für das jeweils lokale Publikum produzieren. In diesem Fall ist das nicht gelungen.



In **TURIN** gehe ich erst einmal ins Parlament. Schließlich war die Stadt für ein paar Jahre die erste Hauptstadt des vereinten Königreichs Italien, bevor die nationale Politik zunächst nach Florenz, dann nach Rom weiterzog. Hier, im historischen Palazzo Carignano, tagten anfangs die Abgeordneten, darunter auch Giuseppe Verdi. Hier, in dieser Stadt, lebten die drei großen Helden des Risorgimento, des vermeintlichen «Wieder»-Erstehens eines vereinten Italien, das es in dieser Form nie zuvor gegeben hatte: der erste König Vittorio Emmanuele II., der gleich nach getanem Werk verstorbene Ministerpräsident Camillo Graf Cavour – und eben Verdi selbst, der die Begleitmusik dazu lieferte. Nach ihnen sind bis heute überall im Land die wichtigsten Straßen benannt, meist ergänzt um eine «via Roma», die daran erinnert, dass das säkulare Königreich am 20. September 1870 die ersehnte Hauptstadt der weltlichen Herrschaft der Päpste entriss.

Mit einer gewissen Ehrfurcht stehe ich also vor dem großen Oval der Sitzreihen, schaue mir im Nationalen Risorgimento-Museum die teils schon leicht verstaubten Exponate an. Wer die italienische Einheit und ihre Probleme verstehen will, muss aber nur durch Turin laufen. Ich sehe eine Stadt, die im Zeitalter von Absolutismus und Aufklärung so grundlegend nach rationalistischen Kriterien umgestaltet wurde wie kaum eine andere in Europa. Überall regiert der rechte Winkel, die Gleichförmigkeit eines Straßenrasters, die auf historisch Gewachsenes wenig Rücksicht nahm. Die Herzöge von Savoyen, seit 1718 auch Könige von Sardinien, ließen mit einer Radikalität die Reste der mittelalterlichen Stadt beiseiteräumen, wie es sonst allenfalls gut ein Jahrhundert später unter dem Präfekten Haussmann in Paris geschah.

Für Turin funktionierte das gut, doch saßen die liberalen Eliten des Königreichs nach 1861 dem Irrtum auf, sie könnten das neue Italien nach den gleichen Prinzipien gestalten. Staatsrechtlich betrachtet steht das heutige Italien in der Nachfolge des Königreichs Piemont-Sardinien. Die Verfassung von 1848 blieb nach dem Beitritt der übrigen Gebiete bis zur Abschaffung der Monarchie 1946 in Kraft, obwohl im frisch gegründeten Einheitsstaat

nur ungefähr ein Fünftel der Bevölkerung auf das Territorium des Vorgängerstaats entfiel. Gerade weil das neue Italien so vielgestaltig war, glaubten die Turiner Politiker nach denselben Prinzipien verfahren zu müssen wie die Stadtplaner des 18. Jahrhunderts: Sie überzogen das Land mit einer einheitlichen Struktur von Provinzen, die auf gewachsene Traditionen wenig Rücksicht nahm – alles bestens nummeriert, klassifiziert, organisiert, um ein Einheitsgefühl zu schaffen, das gerade dadurch nicht zustande kam. Dass sich das offizielle vom wirklichen Italien so stark unterschied, «paese legale» und «paese reale» so weit auseinanderfielen, hatte hierin seine Ursache. In Deutschland war es genau umgekehrt: Weil Preußen anders als Piemont-Sardinien im neuen Nationalstaat ein immenses Übergewicht besaß, schuf Bismarck zum Ausgleich eine föderale Verfassung.

Die neue Wirtschafts- und Währungsunion erwies sich für Turin selbst als immenser Vorteil. In der vergrößerten Freihandelszone entwickelte sich der Nordwesten Italiens rasch zu einem Zentrum der Produktion, besonders in den modernen Industriezweigen. Für Turin bedeutete das vor allem den frühen Aufschwung der Automobilbranche, die sich alsbald mit dem Namen Fiat und der Familie Agnelli verband. Inzwischen hat sich die Fabrik in ein Kulturzentrum verwandelt. Ich fahre hinaus zum Lingotto, jenem einst zukunftsweisenden Fiat-Werk, auf dessen Dach sich eine Teststrecke befand. Der Kleinwagen Cinquecento war ein Symbol des Wirtschaftswunders wie in Deutschland der VW Käfer, Streiks bei Fiat demonstrierten die Macht der Gewerkschaften, der Streit um die lange Mittagspause stand stellvertretend für die Bewahrung nationaler Traditionsbestände. Heute hat Turin, die Stadt der Produktion, den Anschluss an Mailand, die Metropole der Dienstleistungen, weitgehend verloren. Schon in den achtziger Jahren rutschte ihre Einwohnerzahl unter die Millionengrenze, inzwischen hat sie sich bei rund 850 000 stabilisiert.

Das Ausgefallenste an dieser Stadt ist aber doch die Oper, nicht wegen des gemäßigt modernen «Otello» in der Regie des späteren Hallenser Intendanten Walter Sutcliffe, sondern wegen des Gebäudeinneren aus dem Jahr 1973 (das alte Haus war 1936 abgebrannt). Wie ein Ufo wirkt der futuristische Zuschauerraum, der sowohl vertikal als auch horizontal eine Ellipse beschreibt. Alle Plätze bieten beste Akustik und Sicht, kabinenartige Logen lockern die roten Seitenwände auf, und von der Decke hängen Glasleuchter wie Stalaktiten. Der Architekt Carlo Mollino starb wenige

Monate nach der Eröffnung und geriet bald in Vergessenheit, wohl weil er vor allem Innenräume konzipiert hatte. So zählt heute in Turin nur die unauffällige historische Fassade zum Unesco-Welterbe der sabaudischen Residenzen, nicht der spektakuläre Saal.



Falls sich jemand gefragt haben sollte, warum es in Ligurien mit seiner Hauptstadt **GENUA** so grün ist und das Gemüse so gut gedeiht wie kaum irgendwo sonst in Italien: Es liegt am vielen Regen an der vermeintlich sonnigen Riviera. Von nichts kommt nichts, auch nicht das grüne Basilikum für den Pesto alla Genovese, der in den lokalen Supermärkten viele Regalmeter füllt. Rund eine Woche bin ich in Genua, trockene Stunden erlebe ich in dieser Zeit kaum. Dabei bietet die Stadt mehr, als sie auf den ersten Blick vermuten lässt. Lange Zeit durch Industrie- und Hafenanlagen vom Meer abgetrennt, von einer Stadtautobahn zerschnitten, Teile der Altstadt heruntergekommen, fehlt sie auf den touristischen Trails bis heute fast völlig. Der Einsturz einer Autobahnbrücke half dem Image so wenig wie die Krawalle anlässlich des Weltwirtschaftsgipfels 2001, zu Zeiten, in denen Globalisierungskritik noch als links und die demokratischen Regierungschefs als die Feinde galten.

Dabei erinnern die prächtigen Stadtpaläste der Adelsfamilien und ihre Portraits, die der Flame Anthonis van Dyck während seines Aufenthalts im Winter 1621/22 malte, an die Glanzzeiten einer Stadtrepublik, die neben Venedig die langlebigste in Italien war. Hier beäugten sich die führenden Familien sogar noch argwöhnischer als an der Lagune. Deshalb residierten die Dogen, deren erster der Verdi-Held Simone Boccanegra war, nicht in einem zentralen Palast, sie hielten reihum in ihren jeweils eigenen Adelspalästen Hof. Die bekanntesten waren die Grimaldi, die heute noch das Fürstentum Monaco regieren, und die Doria, denen der berühmteste aller maritimen Feldherren Italiens entstammte.

Was die Oper betrifft, bewiesen die Genueser mehr Mut als die Venezianer. Auch ihr Musiktheater brannte aus, jedoch nicht aufgrund von Schlamperei, sondern im Zweiten Weltkrieg: Das historische Teatro Carlo Felice wurde 1941 durch die Granate eines britischen Kriegsschiffs beschädigt und im August 1943 durch einen alliierten Bombenangriff zerstört. Der

Wiederaufbau zog sich aus verschiedenen Gründen hin, die Oper spielte derweil in Ausweichquartieren. Anders als in Venedig fiel die Entscheidung aber für einen Bruch mit der Tradition. Erst 1991 wurde der sehr italienische Neubau von Aldo Rossi eröffnet: Er verwandelte das Innere in ein Draußen, machte aus dem Zuschauerraum eine Piazza, aus den Logen Balkone und aus den Seitenwänden die Außenmauern italienischer Palazzi. Besser könnte man gar nicht ausdrücken, dass das italienische Leben traditionell im Freien und in der Öffentlichkeit stattfindet. Vor allem am frühen und späten Abend, wenn sich die Stadtbewohner zur Passeggiata auf dem Corso einfinden, unterbrochen nur vom Abendessen.



Im Ausland ist **PARMA** vor allem für seinen Schinken und seinen Käse bekannt, außerdem für zwei Giganten der Lebensmittelbranche, Barilla und Parmalat, die das – oft allzu einförmige – Bild der italienischen Küche rund um die Welt prägen. Seit einiger Zeit ist der Ruf angekratzt, Parmalat und der örtliche Fußballverein gingen unter dubiosen Umständen pleite, die Leute machten ihrem Unmut Luft, indem sie zum ersten Mal in einer italienischen Großstadt einen Politiker der Fünf-Sterne-Bewegung zum Bürgermeister wählten.

Dabei besitzt die Stadt das vielleicht ungewöhnlichste Opernhaus Italiens. Dem örtlichen Publikum eilt der Ruf voraus, das kundigste des ganzen Landes zu sein, und das Haus gäbe es in dieser Form nicht ohne Italiens größten Komponisten Giuseppe Verdi – und ohne die Witwe Napoleons. Die österreichische Kaisertochter Marie Louise, die aus politischen Gründen den selbst ernannten Kaiser der Franzosen heiraten musste, wurde nach der politischen Insolvenz ihres ungeliebten Gatten mit dem Herzogtum Parma abgefunden. Sie regierte es fortan gemeinsam mit ihrem neuen Lebensgefährten und späteren Ehemann in einem durchaus modernen und aufgeklärten Sinn.

Die Hauptstadt eines souveränen Völkerrechtssubjekts benötigte, logisch, ein angemessenes Opernhaus, das Marie Louise als Nuovo Ducale Teatro von einem örtlichen Architekten in einem sehr wuchtigen Klassizismus errichten ließ. Nach der italienischen Einigung wurde daraus das Teatro Regio. Der Ruhm Giuseppe Verdis, der in einem Dorf der Umge-

bung als Sohn eines Gastwirts und einer Spinnerin zur Welt kam, färbte gewissermaßen auf dieses Opernhaus ab, wenngleich der Komponist seine Opern schon aus finanziellen Gründen lieber in Mailand, Venedig oder Paris herausbrachte, gegen entsprechenden Aufschlag auch mal in Kairo. In Parma wurden sie nur nachgespielt, jedoch in bisweilen gefeierten Aufführungen.

Also fahre ich hinaus nach Busseto, dem Hauptort des engeren Verdi-Landes, und miete mir ein Fahrrad. Die «Bici» ist hier in der Poebene tatsächlich ein schnödes Transportmittel, kein andächtig bewundertes Sportgerät wie andernorts in Italien. Erst geht es hinaus nach Le Roncole, heute Roncole Verdi, dem Geburtsort des Meisters. Auf dem Weg kämpfe ich mit den Mühen der Ebene, sprich: mit dem kräftigen Wind, der hier meistens weht. «Padanien», wie die norditalienischen Separatisten sagen, hat mit dem Touristenbild von Italien, mit Meer und Sonne, Pinien und Zypressen, ziemlich wenig zu tun. Eher erinnert die Landschaft mit ihren Ziegelbauten und den schnurgeraden Straßen an Holland, zumal man von den trockengelegten Äckern erst einmal ein ganzes Stück nach oben strampeln muss, um die Flüsse und Kanäle mit ihren Deichen zu überqueren. Hier in der



Le Roncole: In Verdis Geburtshaus weht der Atem der Kargheit.

Poebene liegt die Melancholie, die sich andernorts in Italien erst auf den zweiten Blick zeigt, recht offensichtlich zutage.

Im Gegensatz zum Reichtum der stolzen Städte war das hier draußen bis zum Beginn des italienischen Wirtschaftswunders in der zweiten Nachkriegszeit eine arme Gegend. Der Großteil der Landbevölkerung ernährte sich überwiegend von Maismehl, manche Süditaliener sprechen bis heute abschätzig von «Polentafressern». Und in der Tat: In Verdis Geburtshaus weht der Atem der Kargheit. Die vom Vater betriebene Osteria besteht aus einem so schmucklosen wie winzigen Raum, daneben der Stall, im ersten Stock die bescheidenen Schlafzimmer. Sogar die Fenster sind kleiner als gewöhnlich, angeblich, weil nach ihrer Fläche die Steuer berechnet wurde.

Es kostet gerade eine halbe Stunde auf dem Fahrrad, um den Bogen zu schlagen vom frühen zum späten Verdi: Auf der anderen Seite des Städtchens Busseto findet sich das Landgut, auf dem sich der Komponist gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Giuseppina Strepponi eigentlich ganz der Verwaltung seiner Landwirtschaft widmen wollte, hätten ihn nicht erst der osmanische Vizekönig von Ägypten, dann der Verleger Giulio Ricordi zu seinen drei späten Opern überredet. Protzig wirkt die Villa Sant'Agata nicht, sie atmet den sehr soliden Wohlstand eines Mannes, der immer auch aufs Honorar schaute – und der während seiner kurzen Zeit als Mitglied der italienischen Abgeordnetenkammer auf ein schlagkräftiges Urheberrecht im neuen Nationalstaat drängte.

Zurück in Parma, gibt es am Abend «La Forza del Destino» – ein Stück mit leicht wirrer Handlung, mit der Verdi selbst haderte, aber umso effektvollerer Musik. Es ist ein langer Abend, die Oper dauert in der überarbeiteten Fassung von 1869 fast vier Stunden inklusive Pause. Am Enthusiasmus des Publikums ändert das nichts. Es stimmt, was man sich über die Opernzuschauer von Parma erzählt. Mucksmäuschenstill verfolgen rund tausend Menschen die Musik, es ist ein bewegender Anblick, wie sie gebannt aus den Logen hervorlugen, sich über die Brüstung beugen. Ein Sitznachbar haucht ganz leise ein «Bravo» vor sich hin, weil er selbst beeindruckt ist, nicht um andere mit seiner Kenntnis zu beeindrucken.

Nach der Vorstellung gehen wir in eine nahe Pizzeria, weil an ein richtiges Essen gegen Mitternacht nicht mehr zu denken ist. Und siehe da: An einem der Nachbartische sitzen Don Carlo de Vargas in Jeans und Turnschuhen, Fra Melitone im Kapuzenpulli und am Kopfende noch Don

Alvaro. Einige Gäste sammeln Autogramme. Dann springt die Uhr auf zwölf, es stellt sich heraus, dass eine Dame im Lokal jetzt Geburtstag hat. Sie bekommt ein Ständchen von einem halben Dutzend Opernsängern, die «Auguri» intonieren. Wann hat man das schon?



Sorgsam habe ich bislang offizielle Anfragen bei den Pressesprechern der Theater vermieden, habe mir inkognito meine Tickets selbst gekauft, um die Häuser zu besuchen wie ein gewöhnlicher Zuschauer. Jetzt aber sitze ich in einem istrianischen Ferienhaus und sehe, dass im Opernhaus von **TRIEST** für Freitag die Premiere von «Attila» angesetzt ist. «Attila»! Die Oper, die vom Gründungsmythos der venezianischen Republik handelt, die beschreibt, wie die Bewohner des römischen Aquileia in der dunklen Übergangszeit zwischen Antike und Mittelalter vor bewaffneten Hunnen flüchteten – und auf den Inseln in der Lagune Zuflucht fanden, auf denen sich seither «La Serenissima» erhebt. Giuseppe Verdi brachte das Werk 1846 – natürlich – am Teatro La Fenice heraus und erntete sofort Begeisterungsstürme.

In diese Aufführung muss ich also hinein, an diesem Ort, nur wenige Kilometer von Aquileia entfernt, in dem Theater, das mit «Stiffelio» und «Il corsaro» zwei weitere Frühwerke Verdis uraufführte und das bereits in der Nacht von Verdis Tod auf einer Sondersitzung des Stadtrats in Teatro Verdi umbenannt wurde. Das Problem ist nur: An dem Premierenfreitag bin ich schon nicht mehr in der Gegend. Aber müsste nicht an den Tagen zuvor die Generalprobe sein? Also schreibe ich eine Mail, und siehe da: Die Pressechefin des Theaters schleust mich in die «Prova Generale Scuole», die für Schüler geöffnete Generalprobe am Mittwoch. «Eingeschränkte Sicht» steht auf dem Ticket, aber die Sorge erweist sich als unbegründet: Von Hand notiert die Dame an der Kasse «PP14» auf der Rückseite. Das bedeutet «Palco Platea», also Parterreloge Nummer 14, genau in der Mitte.

Im großen Zuschauerraum, viel größer als in allen Theatern weiter östlich auf dem Balkan, verlieren sich wenige Menschen. Der vielbeschäftigte Dirigent Donato Renzetti, den ich im selben Jahr in Mailand mit Rossinis «Le Comte Ory» höre, kommt ganz unscheinbar in den Orchestergraben geschlendert, die Musiker in Freizeitkleidung fangen an zu spielen – fast

unbemerkt angesichts der ersten leisen Takte. In der Mitte des Parketts, am Regietisch, sitzt Enrico Stinchelli, der stolze 27 Jahre lang im italienischen Radio die Opernsendung «Barcaccia» moderiert sowie Bücher über Mozart und Verdi veröffentlicht hat. Er wuselt hin und her, gibt den Beleuchtern Hinweise, feilt an Details. Die Musik unterbricht er kein einziges Mal. Der auffallendste Unterschied zu Vorstellungen vor Publikum ist das Fehlen von Szenenapplaus.

Mein Interesse am «Attila» rührt vor allem von einer Stelle ganz zu Beginn. Der römische Feldherr Ezio schmettert dem Anführer der Hunnen den Satz entgegen: «Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me.» («Du magst das Universum haben, doch überlasse mir Italien.») Vierzehn Mal wird das Wort «Italia» in dem Duett wiederholt. Geradezu in Reinform bringt diese Passage den Mythos des italienischen «Risorgimento-Nationalismus» zum Ausdruck: eines Nationalismus, der sich nicht aggressiv nach außen richtet, sondern sich mit Einheit und Selbstbestimmung nach innen bescheidet, anderen Nationen ihre Rechte lässt. Leider hat das in der Wirklichkeit nicht ganz geklappt. Gerade im triestinischen Grenzgebiet sollte sich zwischen 1914 und 1945 zeigen, zu welcher Aggressivität auch der italienische Nationalismus fähig war. Vertreibungen und Fluchtbewegungen folgten, erst 1954 verständigten sich die Parteien auf die heutige italienische Ostgrenze, völkerrechtlich ratifiziert wurde der Grenzverlauf erst 1977.

AUSERWÄHLTE VÖLKER

KROATIEN, GRIECHENLAND UND DER WESTLICHE BALKAN

Manche Autofahrer drosseln ihr Tempo so sehr, als könnten sie es immer noch nicht glauben. Doch, die Kontrollen sind abgeschafft an dieser Landstraße von Triest über Slowenien nach **RIJEKA**, seit mehr als einem Jahr schon. So stolz sind die Grenzbeamten darauf, dass sie eigens Zettel ausgedruckt und an die Fenster der Kontrollhäuschen geklebt haben: «No border control», keine Grenzkontrolle. Für viele Kroaten war das ein großer Schritt, sie fühlten sich zuvor als EU-Bürger zweiter Klasse, eine Kollegin mit kroatischen Wurzeln hatte im Gespräch mit mir oft darüber geklagt. Der kleine Zettel bewegt mich umso mehr, als in Deutschland die sozialdemokratische Innenministerin Nancy Faeser den freien Reiseverkehr gerade wieder suspendiert hat.

Dafür ist die Grenze auf andere Weise präsent. An der letzten italienischen Kreuzung findet sich kein Schild, das auf Kroatisch, Slowenisch oder Italienisch den Weg nach Rijeka, Reka oder Fiume weisen würde; über die altertümliche deutsche Bezeichnung Sankt Veit am Flaum wollen wir hier nicht reden. Auf dem Schild steht bloß «Confine di Stato», Staatsgrenze, als würde die Welt dahinter aufhören. Es erinnert mich an die Hinweise, die auf deutschen Autobahnen kurz vor dem Übergang nach Polen warnen, dies sei die «letzte Tankstelle vor der Grenze» – als ob der Sprit auf der anderen Seite nicht günstiger wäre. Hier in Istrien kommt etwas anderes hinzu: Das Verkehrsnetz aller drei Staaten ist jeweils auf das eigene Hinterland ausgerichtet. Autobahnen führen in Italien nach Mailand und Rom, in Slowenien nach Ljubljana, in Kroatien nach Zagreb. Quer dazu, zwischen Triest und Rijeka als den beiden wichtigsten Hafenstädten der früheren Donaumonarchie, quält sich der Verkehr über schmale Landstraßen.

Die Ignoranz in den Hauptstädten erscheint mir umso bizarrer, als vor



Endlich wieder Reisefreiheit zwischen Slowenien und Kroatien.

Ort durchaus zusammenwächst, was bis zur Auflösung des habsburgischen Vielvölkerstaats ohnehin zusammengehörte. Die Ortsnamen sind im kroatischen und slowenischen Teil Istriens oft auch auf Italienisch ausgeschildert, in einigen italienischen Orten oben auf dem Karst umgekehrt auf Slowenisch. Die Regierungen in den fernen Hauptstädten verfolgen das teils mit Misstrauen, die Kroaten zum Beispiel hatten lange genug gegen die Vorherrschaft des Italienischen im Küstenland gekämpft. Die Sympathien in Zagreb werden auch durch den Eindruck geschmälert, dass sich die Adria-Anrainer als etwas Besseres fühlten und mit ihrer Vorliebe fürs Italienische diese Überlegenheit noch unterstreichen wollten.

Dieses Fluide erlebe ich auch beim Opernbesuch in Rijeka. Während der Pause fragt mich eine Frau aus dem Publikum auf Kroatisch, ob ich wüsste, wie es im Fußballspiel Kroatien gegen Spanien stehe, es läuft gerade die umstrittene Winter-WM in Katar – wohl deshalb sind einige bereits verkaufte Plätze im Theater leer geblieben. Ich antworte auf Englisch, was meine Gesprächspartnerin dazu veranlasst, in ein ziemlich flüssiges Italienisch zu verfallen, in das ich dann einstimme. Meine Frage, wie weit das

Italienische in Rijeka verbreitet sei, empfindet sie fast als Beleidigung. Sie zeigt hinüber zum prachtvollen Gründerzeitbau auf der anderen Seite des Platzes, der heute das italienische Kulturzentrum beherbergt. «Sie interessieren sich wohl auch nicht so für Fußball?», fügt sie noch hinzu. Da hat sie recht: Dass das hiesige Team 0:3 verloren hat, erfahre ich erst hinterher in der Kneipe neben dem Theater, als die Fußballbegeisterung betretener Stille weicht.

Ein Bekenntnis zu habsburgischem Multikulti mag auch das Stück sein, das an diesem Abend über die Bühne geht. Der Komponist Antonio Smareglia steht wie kaum ein anderer Künstler für die kakanische Fusion-Kultur dieser Gegend: Er wurde im istrianischen Pula als Sohn eines italienischen Vaters und einer kroatischen Mutter geboren. Smareglia orientierte sich zunächst an mitteleuropäischen, vor allem deutschen und tschechischen Vorbildern. Den größten Erfolg hatte er mit der Oper, die sich eng an italienische Muster annähert, den 1895 in Triest uraufgeführten «Nozze Istriane», auf Deutsch: «Istrianische Hochzeit». Das Textbuch lieferte Luigi Illica, der auch für Puccini und andere bekannte Komponisten schrieb. Allzu viele Opern folgten dann nicht mehr, später geriet Smareglia in Vergessenheit. Das lag weniger daran, dass er nach einer missglückten Operation am grauen Star erblindete und seine späteren Werke nur noch diktieren konnte. Wichtiger war, dass es in den neuen Nationalstaaten nach dem Ersten Weltkrieg keinen Platz mehr für diesen Grenzgänger zwischen den Kulturen gab.

Der Plot selbst behandelt zunächst eines der geläufigsten Themen der Operngeschichte: Eine junge Frau liebt einen Mann aus armen Verhältnissen, wird aber hinters Licht geführt, um sie mit einem reichen Unsympathen zu verheiraten. Dann aber verwandelt sich ausgerechnet der Sympath in einen Messermann: Er versucht, den Konkurrenten zu erstechen, kommt dabei aber selbst zu Tode. «Wie soll er sonst seine dümmliche Ehre retten als mit dem Messer?», fragt ein Tourist im Publikum. Regisseur Marin Blažević verfällt auf eine originelle Idee: Er steckt alle Akteure, auch die Männer, in Brautkleider, um die Unterdrückung der Frau zu symbolisieren. Es ist dann die Braut selbst, die als erste den Schleier abwirft, als sie den Betrug bemerkt. Und da das Stück in der istrianischen Kleinstadt Dignano/Vodnjan spielt, werden die venezianisch geprägten Gebäude des Ortes im Miniaturformat auf der Bühne hin- und hergeschoben. In einer

Szene verbarrikadieren sich die Bewohner hinter den Häusern wie hinter einer Mauer, die Braut bleibt hilflos und allein zurück.



Nach **SPLIT** komme ich des Wirsings wegen. Ich weiß nicht, warum ich genau an diese Sorte denke, in den deutschen Übersetzungen ist von Kohl die Rede, im lateinischen Original von Gemüse. «Wenn ihr die Kohlköpfe gesehen hättet, die wir in Salona mit eigener Hand großziehen, würdet ihr das gewiss niemals für eine Verlockung halten»: So antwortete Diokletian, der einzige freiwillig aus dem Amt geschiedene römische Kaiser, angeblich auf die Frage, ob er nicht in die Politik zurückkehren wolle. Jedenfalls findet sich das Zitat in der kurzgefassten Kaisergeschichte «Epistome de Caesaribus» eines anonymen spätantiken Autors. Im Lateinischen ist von «olera» die Rede. Einiges spricht dafür, dass damit die grünen Blattgemüse gemeint sind, die im Italienischen im engeren Sinne unter «verdura» fallen: Spinat oder Mangold, Cime di Rapa oder Friarielli. Da Mangold in der Antike schon weit verbreitet war und noch heute in Dalmatien mit Kartoffeln vermischt als «Blitva» zum Fisch gegessen wird, bin ich geneigt, die Wirsing-These aufzugeben. Auch das Restaurant «Split» in meiner Berliner Nachbarschaft führt den Mangold auf der Karte.

Ich muss an Angela Merkel denken, die mit dem Verweis auf Kartoffelsuppe und Pflaumenkuchen ihr eigenes Bild von Bodenhaftung pflegte und unter den deutschen Bundeskanzlern als einzige aus dem Amt schied, ohne abgewählt oder gestürzt zu werden. Diokletian zog sich in seine dalmatinische Heimat zurück und ließ sich in der Nähe der Provinzhauptstadt Salona einen gewaltigen Palast direkt am Meer bauen. An der Adria erwies sich der kaiserliche Alterssitz noch als nützlich. In den unsicheren Tagen des Frühmittelalters floh die Bevölkerung des zerstörten Salona vor den kriegerischen Zeitläuften hinter die sicheren Mauern des antiken Palasts. Sie baute zwischen die monumentalen Hinterlassenschaften des amtsmüden Kaisers ihre kleinen Häuschen und machte eine christliche Kathedrale aus dessen Mausoleum, das deshalb eines der besterhaltenen Monumente der Antike ist. Ich genieße die Abende im antiken Peristyl, das heute die zentrale Piazza der Altstadt bildet, denn in der Vorsaison hält sich die Zahl der Touristen noch in Grenzen.

Aus der Zeit der italienischen Dominanz ist den Spalatini, wie die Einwohner damals hießen, ihr ausgeprägter Lokalpatriotismus geblieben. Das ferne Zagreb gilt hier als Provinznest, die eigene Stadt hingegen als Kroatiens Tor zur Welt. Im Zentrum dieses Kirchturmdenkens steht nicht der Kirchturm selbst, der romanisch-gotische Campanile neben der antiken Kathedrale, sondern die palmenbestandene «Riva», überragt von den antiken Palastmauern und mit Blick auf das blau schimmernde Meer, auf der Einheimische und Besucher allabendlich auf und ab wandeln.

So ist es kein Wunder, dass eben dieser Riva auch auf der Bühne die Hauptrolle zukommt, genauer: im Finale der Operette «Spli'ski Akvarel» des heimischen Komponisten Ivo Tijardović. Die Hauptpersonen dieses «unsterblichen Werks» seien «die Stadt Split und wir selbst», heißt es auf der Theater-Homepage. Und der Regisseur wird mit den Worten zitiert, das Stück sei nicht bloß eine Operette, es erlebe «seine ständige Aufführung auf den Straßen von Split». Nur der mittlere Akt, in dem die Hauptfiguren einen bosnischen Wunderheiler aufsuchen, spielt außerhalb der Stadt im Hinterland und verrät mit seinem unverstellten Orientalismus, wie rückständig man sich hier an der Küste die dortigen Verhältnisse vorstellt.

In den 1920er Jahren feierte Tijardović als Chefdirigent in Split große Erfolge mit seinen Operetten, unter italienischer Besatzung schloss er sich dann der Widerstandsbewegung an und amtierte im Untergrund als 43. Poteštat, wie hier die Bürgermeister in Anlehnung an die italienische Bezeichnung «podestà» heißen. Gerechnet wird seit dem Ende der napoleonischen Besatzung im frühen 19. Jahrhundert, die von italienischen und deutschen Besatzern ernannten Amtsinhaber zählen nicht mit. Nach dem Sturz Mussolinis und dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht zog sich Tijardović mit den Widerstandskämpfern in die Berge zurück. Den Hang zur leichten Muse hatten ihm die Ereignisse offenbar ausgetrieben. Jedenfalls komponierte der nun in Zagreb tätige Musiker nach dem Krieg nur noch Opern, darunter eine über Diokletian, die das Theater in Split wenige Monate nach meinem Besuch im Rahmen seiner Open-Air-Saison zeigen wird.

An diesem Abend sind dem Operettenpublikum solche ernsten Gedanken fremd. Es erfreut sich an dem prachtvollen Stadttheater, einem Gebäude im italienischen Stil, das jedoch erst gebaut wurde, nachdem die

italienischsprachigen Abgeordneten 1882 die Mehrheit im Stadtparlament verloren hatten und das Kroatische zur vorherrschenden Sprache wurde. Die Zuschauer lachen über die Gags auf der Bühne, und sie summen die populärsten Stellen leise mit. Es ist ein Spektakel für die ganze Familie, alle Altersgruppen sind vertreten, das Haus ist ausverkauft. Auch die Kleinsten verhalten sich ruhig: Ein Zuschauer trägt am Ende sein schlafendes Kind nach draußen.



Der Opernbesuch in **ZAGREB** ist mit Hürden verbunden, den höchsten, die ich bislang auf meinen Opernreisen erlebt habe. Als ich im Jahr 2004, kurz vor der ersten Runde der EU-Osterweiterung, eine k.u.k.-Reise von Krakau bis Triest unternahm, wäre ich sogar in eine Ballettvorstellung gegangen, weil gerade nichts anderes lief. Aber der Termin wurde kurzfristig abgesagt, ohne Angabe von Gründen. Im nächsten Anlauf wollte ich «Nikola Šubić Zrinjski» sehen, die kroatische Nationaloper schlechthin. Wieder kam eine Absage, diesmal länger im Voraus. Zum Glück stehen wenig später gleich zwei kroatische Opern an einem Wochenende auf dem Spielplan, neben «Zrinjski» auch «Ero aus einer anderen Welt», das zweite populäre und zudem weniger verfängliche Stück des kroatischen Repertoires. Diesmal klappt es, beide Vorstellungen finden statt.

Natürlich ist die Stadt, ganz anders als das mediterrane Split, viel stärker von der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie geprägt. Während in Dalmatien ein italienischer und ein kroatischer Architekt das Theater in Gemeinschaftsproduktion entwarfen, vertraute man hier auf die Routine des bewährten Wiener Büros von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer, das überall in der Monarchie und weit darüber hinaus Dutzende von Bühnen plante. Ihren anhaltenden Erfolg hatten die beiden auch einer schlagkräftigen Bürokratie zu verdanken: Nach dem Wiener Ringtheaterbrand von 1881 hatten die Behörden die Brandschutzvorschriften für öffentliche Gebäude drastisch verschärft, und die Routiniers der Firma Fellner & Helmer boten ihren Auftraggebern die verlässlichste Garantie, dass ein Theaterneubau den Richtlinien der neuen Zeit aufs Exakteste entsprach – und sich gleichwohl den lokalen Gegebenheiten anpasste: Trotz der Serienproduktion gleicht kaum ein Entwurf des erfolgreichen Büros dem

anderen, von wenigen Ausnahmen wie den Stadttheatern von Fürth und Czernowitz abgesehen. Dass Kaiser Franz Joseph 1895 zur Eröffnung des Kroatischen Nationaltheaters nach Zagreb reiste, verstand sich von selbst.

Die Habsburger hatten allen Grund zur Dankbarkeit. Das wird schnell klar, wenn man auf dem zentralen Platz von Zagreb im Café der Keksmarke Kraš sitzt und auf das Reiterstandbild eines nicht mehr ganz jungen Mannes schaut, der seine Halbglatze unter einer Kopfbedeckung verbirgt. Es handelt sich um Josip Jelačić, der sich im Revolutionsjahr 1848 zum Regierungschef («Ban») ernennen ließ und die kroatische Ständeversammlung («Sabor») wieder einberief. Er hielt in jener turbulenten Zeit dem Wiener Kaiserhaus die Treue und beteiligte sich an der Niederschlagung der Aufstände nicht bloß in Wien, sondern vor allem auch in Ungarn: Das Streben der Ungarn nach Eigenständigkeit bedrohte nicht nur den Zusammenhalt der Donaumonarchie, sondern ganz konkret auch die nationalen Rechte der Kroaten, die unter der Herrschaft der Stephanskrone standen. Als Franz Joseph nach dem verlorenen Krieg gegen Preußen den ungarischen Reichsteil 1867 in eine sehr weitgehende Autonomie entließ, sorgte er im Jahr darauf dafür, dass Kroatien als einziger Landesteil auf ungarischem Gebiet einen Ausgleichsvertrag mit Budapest schließen konnte, der weitreichende Autonomierechte garantierte – zumindest in der Theorie.

Das ist der Kontext, in dem das Zagreber Theater 1876 die Oper «Nikola Šubić Zrinjski» zur Uraufführung brachte. Das Stück behandelt einen Opfermythos, die vergebliche Verteidigung der ungarischen Burg Szigetvár unter Zrinjskis Leitung gegen eine zahlenmäßig weit überlegene osmanische Armee unter Sultan Süleyman dem Prächtigen im Jahr 1566. Süleyman starb während der Belagerung zwar eines natürlichen Todes, das machte die Lage des kroatischen Helden aber nicht aussichtsreicher. Zrinjski verweigerte sich allen Verhandlungsangeboten und entschloss sich, mit seinen letzten Getreuen in einer Art kollektivem Suizid aus der Burg auszubrechen und sich ohne jede militärische Schutzausrüstung in die Waffen der Gegner zu stürzen. Das Stück behandelt von der ersten bis zur letzten Szene, volle zwei Stunden zuzüglich Pause, im Grunde nur ein Thema: Wie herrlich es doch sei, für Kroatien zu sterben. Das Textbuch beruht auf einem Theaterstück des deutschnationalen Dichters Theodor Körner, der in dem Stoff ein Vorbild für den Kampf gegen Napoleon sah, die sogenannten Befreiungskriege, in denen er noch nicht einmal 22-jährig ums Leben kam.

Als eine «echte Ode an das Opfer für das Vaterland» bezeichnete die kroatische Musikhistorikerin Vjera Katalinić das Stück, nicht ohne anzumerken, dass die Nationalmythen in den Opern von Zajc (ausgesprochen wie Seitz), «nicht immer völlig mit der ‹objektiven Geschichte› übereinstimmen». Was den politisch-praktischen Kontext im Uraufführungsjahr 1876 betrifft, sah die Autorin in dem Stück eine Art Ermahnung an den habsburgischen Kaiser Franz Joseph, eine Nation nicht im Stich zu lassen, die sich einst für «höhere Interessen geopfert habe». Das zielte vor allem auf den Konflikt mit den Ungarn, die den Kroaten im Gegensatz zu anderen Nationalitäten zwar gewisse Autonomierechte hatten zugestehen müssen, aber den Druck im Zuge ihrer rigorosen Magyarisierungspolitik erhöhten, zumal sie die Rolle der Kroaten bei der Niederschlagung der ungarischen Revolution nicht vergessen hatten. Die Regierung in Budapest wollte eine ungarischsprachige Mehrheit in der eigenen Reichshälfte überhaupt erst schaffen.

Als die aktuell gezeigte Inszenierung 1994 herauskam, schob sich ein anderer Konflikt vor die Auseinandersetzung mit Osmanen oder Ungarn: der Krieg gegen Serbien. Ein beträchtlicher Teil des kroatischen Territoriums war zu diesem Zeitpunkt noch serbisch kontrolliert, vor allem der Osten Slawoniens um das zerstörte Vukovar und außerdem die Krajina, das Grenzgebiet zur bosnischen Republika Srpska mit der Hauptstadt Knin. Der Krieg endete, was Kroatien betraf, erst ein Jahr später mit der Übergabe Ostslawoniens nach dem Abkommen von Erdut und der Rückeroberung der Krajina durch kroatische Truppen dank westlicher Waffenhilfe. Die Bereitschaft, für Kroatien zu sterben, war in den 1990er Jahren kein fernes Thema aus dem vorigen Jahrhundert.

Dass es hier auf der Bühne nicht um eine kritische Dekonstruktion des Nationalismus geht, wird klar, sobald sich an diesem Maiabend drei Jahrzehnte später der Vorhang hebt. Als sei in der Zwischenzeit nichts geschehen, weder seit der Uraufführung 1876 noch seit der Premiere 1994, wird der Opfermythos vollkommen ernst genommen. Im kurzen, aber umso heroischeren Instrumentalfinale mit dem Titel «Katastrofe» stürmen die kroatischen Kämpfer todesmutig in den Theaternebel. Die Helden auf der Bühne schwenken dabei eine gewaltige weiße Fahne, die in der Mitte die roten Karos Kroatiens trägt. Das Publikum, fast durchweg ältere Semester, geht mit. Schon während das Bühnenpersonal dem Tod entgegenstrebt,

begleiten die Zuschauer das martialische Spektakel mit anhaltendem Applaus.

Ich staune, denn es ist nicht so, dass sich in Kroatien seither nichts bewegt hätte, gesellschaftlich und politisch. Für die nationalistisch aufgeladene Zagreber Aufführung zeichnet derselbe Regisseur verantwortlich, der die Splitter Operette luftig-heiter auf die Bühne brachte; allenfalls einen Hang zum süffigen Orientalismus, wann immer es um Muslime geht, haben die Aufführungen gemein. Ich wundere mich umso mehr, als ich sehe, dass in Zagreb während des 20. Jahrhunderts durchschnittlich alle zehn Jahre eine neue «Zrinjski»-Produktion auf die Bühne kam. Aber vermutlich wäre es ein Politikum, die Inszenierung aus den Kriegsjahren abzusetzen. Und wie man an das Stück drei Jahrzehnte später herangehen sollte, auch das wäre keine leicht zu beantwortende Frage.

Meine Reise ins ostkroatische **OSIJEK** führt mich zunächst ins benachbarte Vukovar, die Stadt, die im Land heute als Symbol für die Grauen der jugoslawischen Sezessionskriege gilt. Hier kam es im Mai 1991 zum ersten militärischen Zusammenstoß zwischen Serben und Kroaten, bevor zwischen September und November desselben Jahres eine erbitterte Schlacht um die Stadt tobte. Was von ihr übrig blieb, hielten serbische Truppen bis zur friedlichen Rückgabe vier Jahre später besetzt. Beim Wiederaufbau, der erst spät in Gang kam, hat man bewusst einige Ruinen stehen lassen. Auch an Gedenkstätten herrscht hier kein Mangel, ich fahre prompt zu der falschen. Eigentlich wollte ich das kleine Museum im Souterrain des Krankenhauses sehen, mit einem zerschossenen roten Kreuz als Logo. Hier wurden – die Angaben schwanken ein wenig – rund 255 Kroaten von Serben gefangen gehalten und anschließend in der Nähe eines früheren Schweinemastbetriebs außerhalb der Stadt erschossen. Auch dort befindet sich ein Museum.

Als ich «Memorijalni Centar» in den Google-Routenplaner eingebe, führt mich die App jedoch zu einer Militärbasis, auf der ich erst einmal meinen Ausweis vorzeigen muss. Auf dem Freigelände sind vor allem Waffen aus dem Jugoslawienkrieg ausgestellt. Vor ein paar Jahren noch hätte ich das seltsam gefunden. Jetzt, nach dem russischen Überfall auf die Ukraine, berührt es mich, wie die Verteidiger anfangs gewöhnliche Lieferwagen mit



Erinnerung an das Grauen: Der alte Bahnhof von Vukovar.

Stahl ummantelten, um sie in gepanzerte Fahrzeuge zu verwandeln. Denn die Bestände der einstigen Jugoslawischen Volksarmee waren überwiegend unter der Kontrolle der Regierung in Belgrad geblieben, die von sich behauptete, die Kontinuität des jugoslawischen Staatswesens zu verkörpern.

Ganz hinten auf dem Gelände haben die Militärs mit originalen Waffen, von Panzern bis zu Flugabwehrsystemen, die Verteidigung einer Brücke nachgestellt. Auf einmal höre ich eine österreichisch klingende Stimme. Ein Mann erklärt seiner Begleiterin detailreich, wie das Verteidigungssystem funktioniert, welches Gerät welche Funktion hat – und woran man erkennt, dass die ausgestellten Waffen der Verteidigung des Flussübergangs dienen und nicht etwa dem Angriff auf ihn. Auch das wäre mir früher befremdlich erschienen. Jetzt frage ich freundlich nach, woher er dieses Wissen hat. Es stellt sich heraus, dass er an der Heeresunteroffiziersakademie im oberösterreichischen Städtchen Enns unterrichtet. Seine Freundin habe von diesen Dingen leider wenig Ahnung, fügt er halblaut hinzu. Und verabschiedet sich mit dem Hinweis, dass er seine Kenntnisse in der Praxis hoffentlich nie anwenden müsse.

In Osijek selbst, der viertgrößten Stadt Kroatiens, sind die Kriegswunden nur noch bei näherem Hinsehen zu entdecken. Einige unrenovierte Häuser an den zentralen Plätzen in der Nähe des Theaters zeigen die Spuren des Artilleriebeschusses, unter dem Osijek fast ein Jahr lang lag: Von August 1991 bis Juni 1992 belagerten serbische Truppen die Stadt, ohne sie – anders als Vukovar – einzunehmen. Rund 800 Tote waren zu beklagen.

Beim Blick auf das Operngebäude, das älteste unter den vier historischen Theatern mit Musiksparte in Kroatien, bleibt mein Auge an dem ungewöhnlichen Mieter des Ladenlokals im Erdgeschoss hängen. Wenn ich auf meinen Reisen nichts übersehen habe, dürfte es sich um das einzige europäische Opernhaus mit einer integrierten McDonald's-Filiale handeln. Zuerst erscheint mir das kurios, auf den zweiten Blick nur folgerichtig. Denn dieses hinreißend schöne Teatro all'Italiana mit seinen rund 400 Plätzen hatte der Architekt Karlo Klausner eben nicht nur als ein Theater entworfen, sondern als Gesellschaftshaus in einem weiteren Sinn konzipiert. Das merkt man ihm heute noch an. Im ersten Stock befindet sich neben dem Foyer ein Kaffeehaus mit mehreren Salons, fast wie in der Mailänder Scala oder dem La Fenice in Venedig, nur dass hier ein Chorsänger in der Pause seine Stimme schon mal mit Bier ölt.

Noch etwas macht den Theaterbesuch in Osijek einzigartig: Es sind die preisgünstigsten Opernkarten, die ich auf meinen Reisen erworben habe: Sage und schreibe acht Euro kosten die besten Plätze im Parkett, was mich umso mehr beeindruckt, als es hier eben tatsächlich Euro sind und nicht irgendeine Landeswährung mit mehreren Nullen, die den Betrag wenigstens optisch ein wenig vergrößern würden. Die Gemeinschaftswährung muss nicht zwangsläufig ein Teuro sein.

An dem Abend wird Verdis «Traviata» gegeben, in vielen Ländern die meistgespielte Oper überhaupt. Zunächst war es praktischen Nöten geschuldet, dass ich nicht von langer Hand den Besuch eines seltenen oder landestypischen Stücks planen konnte: Die kleineren Mehrspartenhäuser Ost- und Südosteuropas haben nicht so häufig Opernaufführungen im Programm, zudem veröffentlichen sie ihre Spielpläne nur sehr kurzfristig. Da es sich durchweg um Häuser mit eigenem Sängerensemble handelt, das jederzeit zur Verfügung steht, können sie sich eine solch kurzfristige Disposition leisten – anders als westeuropäische Häuser mit ihrem Sta-

gione-Betrieb, die oft schon Jahre im Voraus die Verträge mit den Gastsängern abschließen.

Aber hier in Osijek mache ich mir klar: Das Festhalten am internationalen Kernrepertoire hat einen tieferen Sinn jenseits des Umstands, dass sich damit die Sitzreihen verlässlich füllen lassen. Gerade ein Werk wie die «Traviata», das überall auf der Welt in gleicher Weise aufgeführt wird, schafft genau die internationale Verbindung, für die das Genre Oper nicht zu Unrecht gefeiert wird. Jeder Abend, an dem das Stück in dieser mittelgroßen ostslawonischen Stadt gegeben wird, rückt Osijek an die vielen Theater auf der ganzen Welt heran, an denen es in diesen Tagen ebenfalls auf dem Spielplan steht.



Es gab Zeiten, als Bosnien eine regionale Großmacht war und nicht der Spielball seiner Nachbarn. Dass man in **SARAJEVO** gern daran erinnert, kann ich verstehen. Kurz entschlossen fahre ich hin, als das Nationaltheater die Uraufführung von «Tvrtko» ankündigt, einer neuen Oper des 38-jährigen bosnischen Komponisten Ammar Jažić – «die erste königliche Oper in der Geschichte der Kunstmusik in Bosnien und Herzegowina», wie es im Programmheft heißt. Besagter Trvtko aus der Dynastie der Kotromanić hatte sich im Jahr 1377 zum ersten König von Bosnien krönen lassen, sein Einflussbereich reichte weit ins heutige Serbien, Kroatien und Dalmatien hinein. «Diese Oper hat großes Potenzial, auch in der Region und in Europa aufgeführt zu werden, da sie eine Nationaloper ist, die die kulturelle Identität ihres Landes verkörpert», sagte der Komponist anlässlich der Premiere. In Bezug auf die Zuschauer hoffe er, «dass sie den Saal mit aufrechter Haltung und gestärktem Stolz verlassen – stolz, Bewohner dieses wunderschönen Landes zu sein». An der ziemlich lauten Musik, die sich nach Bekunden des Komponisten an Wagner orientiert, soll es jedenfalls nicht scheitern. Auch an Theaternebel wird nicht gespart, und als er langsam in den Orchestergraben sinkt, fragt man sich, wie die Musiker überhaupt noch ihre Noten lesen oder die Gesten des Dirigenten erkennen können.

Das Libretto beruht auf einem Roman des bosnisch-muslimischen Schriftstellers und Politikers Jasmin Imamović, der von 2001 bis 2022 als

Bürgermeister von Tuzla amtierte und seither dem gesamtstaatlichen Parlament angehört – für die postkommunistischen Sozialdemokraten, die sich einst als multiethnische Partei verstanden, heute aber fast nur noch über bosnisch-muslimische Anhänger verfügen. Als das Buch 2019 erschien, versuchte Imamović den mittelalterlichen König als ideale Identifikationsfigur eines multiethnischen Bosnien darzustellen. «Er war also weder Bosniake, noch Serbe, noch Kroate – und zugleich war er Kroate, Serbe und Bosniake», sagte er damals. «Wir sollten Einheit und Vielfalt gleichermaßen achten.» So wie er in Tuzla schon 2012 ein Denkmal für Tvrtko errichten ließ, empfahl er, ihn im ganzen Land als Identifikationsfigur aufzubauen: «Uns fehlen Persönlichkeiten und Werke, die verbinden. Die Menschen sehnen sich nach Zusammenhalt. Sie sind des Trennens überdrüssig.»

Die Premiere am 29. November 2024 erweist sich als hochpolitisches Ereignis. In der ersten Reihe sitzt Denis Bećirović, auch er ein moderater Sozialdemokrat, der bosniakische Vertreter im kollektiven Staatspräsidium. Den Vorsitz in diesem Gremium hat er gerade turnusgemäß an die serbische Vertreterin abgegeben, eine Parteigängerin des sezessionistischen bosnischen Serbenführers Milorad Dodik. Ein Zuschauer bittet Bećirović in der Pause um ein Autogramm, das er ins Programmheft schreiben soll – ganz so, als sei er einer der ausführenden Künstler. Im Anschluss gibt es in den weitläufigen Foyers des gründerzeitlichen Hauses eine öffentliche Premierenfeier, ein sehr ordentlicher bosnischer Wein wird aus- und freigiebig nachgeschenkt. Die Atmosphäre ist locker-entspannt in dem ursprünglich als Gesellschaftshaus errichteten Bau, der 1899 mit Grillparzers «Medea» eröffnet wurde. Wie ein hochoffizieller Staatsakt wirkt jetzt nichts mehr in dem Haus, das vom Kanton Sarajevo finanziert wird und deshalb von den gesamtstaatlichen Streitereien um die Kulturpolitik weitgehend unberührt bleibt.

Draußen, vor dem Theater, trägt der Platz den Namen der US-Autorin Susan Sontag, die während der frühen neunziger Jahre ins belagerte Sarajevo kam und hier – der Lage angemessen – «Warten auf Godot» inszenierte. Das war nicht nur als Geste an die eingeschlossene Bevölkerung gedacht, es sollte auch daheim in den Vereinigten Staaten den politischen Druck erhöhen, militärisch einzugreifen. 1425 Tage dauerte die Belagerung, von April 1992 bis Februar 1996, es war die längste des 20. Jahrhunderts. Rund 11 000 Menschen starben, Hilfsgüter kamen über eine internationale

Luftbrücke in die Stadt. Das Theater spielte weiter, zeitweise unter Verzicht auf Neuproduktionen. Ungefährlich war das nicht. Denn der weitläufige Theaterplatz lässt sich von den umliegenden Bergen, von denen seinerzeit die Heckenschützen feuerten, gut einsehen. Die Stellen, wo Granatsplitter im Boden einschlugen, wurden zum Gedenken mit rotem Kunstharz ausgegossen. Diese «Rosen von Sarajevo» erzeugen bei mir den gewünschten Effekt: Ich passiere die Straßenabschnitte, die freie Sicht auf die Anhöhen bieten und damit auch von dort einsehbar sind, fortan mit einer gewissen Bangigkeit, auch wenn ich weiß, dass von dort oben keiner mehr schießt.

Die Auswahl an Gedenkstätten erscheint mir hier noch größer als im kroatischen Vukovar, ich entscheide mich für das kleine Museum in den Räumen des Cafés, aus dem der Attentäter am 28. Juni 1914 die tödlichen Schüsse auf den österreichischen Thronfolger abgab, und schaue mir zwei Pistolen an, die als «vom Mörder benutzte Waffen» ausgewiesen sind – die angebliche Tatwaffe selbst wird gemeinsam mit Franz Ferdinands Limousine im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien ausgestellt. Die Zeit reicht dann noch für einen Abstecher zu dem maurisch inspirierten Monumentalbau am östlichen Ende der Altstadt, der einst das Rathaus beherbergte und später die Nationalbibliothek. Während der Belagerung der Stadt wurde sie durch offenbar gezielten Beschuss vernichtet, die Bücher verbrannten. Das Gebäude wurde originalgetreu wieder aufgebaut, im Untergeschoss erinnert eine Ausstellung an die Zerstörung.

In ein paar kleine Räume im Erdgeschoss hat man die originale Ausstattung der Gerichtssäle gebracht, in denen das Haager Kriegsverbrecher-Tribunal einst über die Gräueltaten des Bosnienkriegs verhandelte. Alles wirkt im Original viel kleiner, als es seinerzeit auf den Fernsehbildern aussah, und banaler: die Stühle aus dem Bürobedarf, die altmodischen Computer aus einer Zeit, als Laptops noch kaum verbreitet waren. Es ist die Nüchternheit eines Rechtssystems, vor dem vorgeblich alle gleich sind – das aber doch in diesem Fall nur möglich wurde, weil die Beschuldigten den Rückhalt der heimischen Politik verloren. Und das für künftige Diktatoren wohl ein Grund mehr ist, um jeden Preis durchzuhalten, damit sie nicht im Gefängnis enden.

Den ersten Hinweis, dass etwas nicht in Ordnung ist, bekommen Besucher schon bei der Anreise. Die serbische Eisenbahn verkauft zwar Tickets von Belgrad nach **NOVI SAD**, fährt aber mit ihren hochmodernen Zügen nicht dorthin. Auf dem Triebwagen selbst ist Петроварадин/Petrovaradin als Ziel angegeben, die heute eingemeindete Festungsstadt Peterwardein auf dem gegenüberliegenden Donauufer, und tatsächlich endet dort die Fahrt. Wer weiter will in die Innenstadt, der folgt am besten der Karawane von Menschen, die sich in Richtung der Hauptstraße begeben, zur Haltestelle der Buslinien 3 und 9. Dort geht es dann für hundert Dinar in bar, umgerechnet knapp einen Euro, auf die andere Seite des Flusses.

Die Ursache für das vorzeitige Fahrtende hat sich weltweit herumgesprochen: Am 1. November 2024 um 11:52 Uhr stürzte am modernen Hauptbahnhof von Novi Sad das Vordach ein, sechzehn Menschen starben unter den Trümmern. Der Neubau aus sozialistischer Zeit hatte gerade eine gründliche Renovierung hinter sich, durchgeführt von chinesischen Firmen, die im Auftrag der Regierung die Bahnstrecke Belgrad–Budapest für hohe Geschwindigkeiten ausbauen. Das Desaster löste landesweite Proteste aus, die Opposition vermutet Bestechung als Ursache für die Baumängel und protestiert deshalb unter der Parole «Korruption tötet». Zumindest handelt es sich um einen Beleg dafür, was die unbürokratische Abkehr von der Europäischen Union und ihren Standards auslösen kann.

Am nächsten Morgen mache ich mich vom Hotel auf zur Unglücksstelle. Der Bahnhof ist nach elf Monaten immer noch verwaist, die Untersuchungen dauern an, niemand darf das Gelände betreten. Auf dem Vorplatz wächst schon das Unkraut zwischen den Bodenplatten, ein Bauzaun sperrt das Gelände weitläufig ab. An ihm sind Zettel mit den Namen der Opfer befestigt, davor Blumen und Teddybären, die Angehörige hier abgelegt haben, auch eine nordmazedonische Flagge zum Andenken an ein Opfer, das aus dem Nachbarland stammte. Je länger ich hier stehe, desto mehr Menschen kommen, knien nieder, zünden Kerzen an. Eine serbische Reporterin filmt und führt Interviews. So sehr bewegt mich die Szene, dass ich nicht merke, was hinter mir geschieht.

Das ändert sich erst, als ich mich nach einer Weile doch losreißen kann und Ausschau halte nach einem Bus, der mich zurück in die Innenstadt bringt. Da sehe ich, dass sich auf der sonst so verkehrsreichen Kreuzung vor dem Bahnhof eine große Menschenmenge eingefunden hat, die Leute

stehen wie angewurzelt, schweigend, regungslos. Autos und Busse ringsum warten geduldig, nur Reporter und Fotografen laufen herum. Beim Blick auf die Uhr, die mitten in der Grünanlage steht und im Gegensatz zu ihrem stehengebliebenen Pendant am Bahnhofsgebäude die korrekte Zeit anzeigt, fällt ganz leise der Groschen: Es ist gerade 11:52 Uhr geworden, es sind exakt elf Monate vergangen, seit das Dach nachgab und die Opfer unter sich begrub. «16 Opfer, 11 Monate, 0 Verantwortliche», lautet deshalb einer der Slogans. Sechzehn Minuten lang verharrt die Menge, eine Minute für jedes der Opfer, bis um 12:08 Uhr einer der Organisatoren nach vorne tritt und das Zeichen zum Aufbruch gibt. So still, wie sie gekommen sind, gehen die Teilnehmer in alle Richtungen davon.

Noch immer strahlt Novi Sad, das auf Deutsch Neusatz hieß und auf Ungarisch Újvidék, etwas sehr Zentraleuropäisches aus. Von 1699 bis 1919, also volle 220 Jahre lang, war es Teil der Habsburgermonarchie, das sieht man heute noch. Den Hauptplatz beherrscht ein – wie in Wien – turmbekröntes Rathaus in den Formen der Neorenaissance, gegenüber grüßt eine neugotische römisch-katholische Kathedrale aus dem Jahr 1894, die ein ungarischer Architekt entwarf.

Dabei wirkt das Gesamtbild eher österreichisch als ungarisch, mehr von den grazileren Formen Cisleithaniens bestimmt als von der Monumentalarchitektur magyarischer Art. Auch das hat seinen Grund: Weil die Serben im ungarischen Reichsteil einen schweren Stand hatten, orientierten sie sich wie die Kroaten eher an Wien als an Budapest. Besonders deutlich zeigt sich das auf der anderen Seite der Donau im ältesten Teil der Stadt, dem früher selbstständigen Peterwardein. Nachdem die habsburgischen Truppen unter dem Prinzen Eugen die Osmanen in der Nähe des nicht weit entfernten Zenta in die Theiß getrieben und ungewöhnlich vernichtend geschlagen hatten (25 000 toten Osmanen standen nicht einmal 500 getötete Österreicher gegenüber), ließ der Feldherr hier an der Donaubiegung eine der größten Festungen Europas errichten. Zu Füßen des Hügels, noch innerhalb der Mauern, entstand eine zivile Siedlung, die bis heute das Gepräge einer österreichischen Provinzstadt im Stil des Wiener Hochbarock bewahrt hat. Sogar die nach außen öffnenden Wiener Kastenfenster finden sich hier, die den Gebäuden ein ganz eigenes Gepräge geben, weil sie auf die Fassade aufgesetzt sind und deshalb in der Straßenflucht sichtbar bleiben, statt sich in Nischen zu verstecken wie das Fensterglas aller anderen Architekturstile.

Das heute viel größere Novi Sad auf der anderen Seite des Flusses hieß anfangs «Ratzenstadt», abgeleitet von der alten deutschen Bezeichnung für die Serben; ihren heutigen Namen erhielt die Siedlung 1748 mit der Erhebung zur königlichen Freistadt unter dem ungarischen König Maria Theresia (sie selbst gebrauchte diesen männlichen Titel). Seit dem 19. Jahrhundert spielt sich hier das eigentliche städtische Leben ab, wozu in der Habsburgermonarchie naturgemäß auch ein Mehrspartentheater gehörte. Am 4. Februar 1895 öffnete im Hinterhof des noch heute bestehenden Hotels Vojvodina ein repräsentativer Neubau im Stil des Historismus seine Türen, entworfen vom örtlichen Architekten Vladimir Nikolić.

Das Gebäude brannte 1928 nieder, eine Zeit der Provisorien begann. Sie endete erst in sozialistischen Zeiten: 1981 wurde ein Neubau mit mehreren Sälen eröffnet, deren größter stolze 940 Sitzplätze bietet. Er liegt nun nicht mehr versteckt hinter einer Hotelfassade, sondern zentral zwischen Rathaus und Ringstraße, und er verfügt über alle technischen Möglichkeiten samt einer Drehbühne von beachtlichen Ausmaßen. Ich muss an Thomas Bernhards Dramolett «Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese» denken: Dort äußert der Burgtheaterdirektor den Wunsch, «den ganzen Shakespeare an einem Abend» zu spielen, «die technischen Möglichkeiten haben wir ja». Allerdings wird die dreiaktige «La Traviata» trotzdem – wie offenbar überall im südöstlichen Europa – mit zwei langen Pausen gespielt, als wäre es eine Wagner-Oper, und zwischen die beiden Bilder des zweiten Akts schiebt sich eine weitere Umbauphase, während der die Zuschauer immerhin sitzen bleiben.

Dreimal innerhalb weniger Monate sehe ich Verdis populärstes Werk in der Region, und wieder muss ich an Peymann denken – oder vielmehr an seinen Bühnenbildner Karl-Ernst Herrmann. Die großzügigen Salons eines verlogenen Bürgertums, die er für die Wiener Bernhard-Aufführungen baute, sind von den Schauspielbühnen inzwischen weithin verschwunden. In der Oper hingegen haben sie offenbar stilbildend gewirkt, oder genauer: in den Aufführungen der «Traviata», dem Stück um eine Kurtisane, deren Dienste eben diese Gesellschaft gerne in Anspruch nimmt, nur um die Frau gleichwohl auszustoßen. Im Jahr 1987 inszenierte Herrmann gemeinsam mit seiner Frau Ursel den Kassenschlager an der Brüsseler Oper. Die Aufführung wurde noch Jahrzehnte später von anderen Häusern übernommen. «Glanzvoll renoviert» hätten die beiden das Stück, schrieb im «Spiegel»

der legendäre Musikkritiker Klaus Umbach. Und offenbar hatte die Produktion auch Wirkungen darüber hinaus: Jedenfalls erinnert die am Anfang noble, später arg ramponierte Gründerzeitpracht des Bühnenbilds in Novi Sad stark an Herrmanns Vorbild.



Eine Erholungspause vom Balkan-Nationalismus gönne ich mir zu meinem eigenen Erstaunen auch in **BELGRAD** – zumindest, was das Geschehen in der Oper betrifft. Die berüchtigte Amselfeld-Oper «Das Vaterland» des bekanntesten serbischen Opernkomponisten Petar Konjović (1883–1970) führt das Nationaltheater derzeit nicht im Repertoire, nur das populäre und vergleichsweise harmlose Frühwerk «Koštana», das zum Zeitpunkt meines Besuchs allerdings nicht gespielt wird. Also gehe ich in Bellinis «Norma». Das wäre eigentlich eine Einladung, dem serbischen Opfermythos zu frönen und das eigene Volk mit den unterdrückten Galliern gleichzusetzen. Aber nichts davon ist auf der Bühne zu sehen, das Nationaltheater bietet eine konventionelle, in diesem Fall: angenehm konventionelle Version des Stoffs, die dem Publikum keinerlei Parallelen aufdrängt.

Wie sich bei näherer Lektüre des Besetzungszettels herausstellt, handelt es sich bei dieser Aufführung um ein Familienunternehmen mit italienischem Einschlag. Die Regie besorgte Giancarlo del Monaco, einer der beiden Söhne des großen Tenors Mario del Monaco, vorübergehend Intendant in Kassel, Bonn und Nizza, 2024 von Wladimir Putin mit der russischen Staatsbürgerschaft versehen. Die Adalgisa, die zweite weibliche Hauptrolle neben der Titelfigur, singt die serbische Ex-Frau seines Bruders, Dragana Jugović del Monaco. Sie war 2013 ungewollt zum Youtube-Star geworden, als sie betrunken in einem Duett aus Bizets «Carmen» auftrat, während ihr Gesangspartner so nüchtern wie ungerührt weitermachte.

Die Darstellerin der «Norma» allerdings, Sonja Šarić, singt regelmäßig auch in Bologna, Mannheim und Linz; sie ist kurzfristig für die Primadonna des Hauses, die ursprünglich aus Bosnien stammende Sanja Kerkez, eingesprungen. Ausgerechnet sie erhält am Ende keine Blumen, nicht einmal der Dirigent tritt ihr höflichkeitshalber seinen Strauß ab. Das Missgeschick erklärt sich wohl aus dem speziellen Blumenmanagement des

Hauses: Die Sträuße werden schon vor Beginn der Vorstellung an der Garderobe abgelegt, damit das Theaterpersonal sie während des Schlussapplauses den Darstellern übergibt. Die Spender entscheiden über ihre Gaben also zu einem Zeitpunkt, zu dem die künstlerische Leistung des Abends noch nicht absehbar ist. Und zu dem die meisten vermutlich noch nicht wissen, dass die Hauptrolle von einer Einspringerin gesungen wird.

Am Morgen nach dem Opernbesuch fahre ich als erstes hinaus zum Museum Jugoslawiens, das mit dem Tito-Mauseoleum verbunden ist und heute nicht ohne Grund so viele Besucher anzieht wie kein anderes Museum in Serbien. Die Schau gerät nicht so altmodisch, wie ich sie mir vorgestellt hatte. Alles ist relativ frisch arrangiert, mit modernen Erläuterungstafeln ohne serbisch-nationalistischen Unterton. Das Museum zeigt sozialistische Alltagskultur, bisweilen auch kuriose Erinnerungsstücke wie Staatsgeschenke an den Anführer des kommunistischen Bundesstaats. Vor allem aber liegt die Modernität der Schau darin, dass unter der frischen Aufmachung ein Grundzug der Nostalgie liegt – nicht nach Diktatur und Kommunismus, sondern nach einem friedlichen Leben in einem größeren Vielvölkerstaat. Dass der kleinliche Nationalismus der dominierenden Politiker in den vergangenen dreieinhalb Jahrzehnten die Lebensqualität nicht gerade gesteigert hat, vor allem nicht in den Staaten jenseits der EU-Grenze, dämmert inzwischen wachsenden Teilen der Bevölkerung. Auch wenn einer Umfrage zufolge die Hälfte der jüngeren Serben über die Sezessionskriege nichts Näheres weiß.

Selbst in Kroatien, das unter der Vorherrschaft der nationalistischen HDZ vom kroatischen Ex-Partisanen Tito lange Zeit am allerwenigsten etwas wissen wollte, wird jetzt die ehemalige Yacht des Staats- und Parteichefs restauriert, um sie in Rijeka irgendwann der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Schon im Jahr 2022 verzeichnete Kroatien an seiner Adriaküste mehr als eine Million Übernachtungen serbischer Touristen, in der örtlichen Gastronomie arbeitet ohnehin längst serbisches Servicepersonal. Dass sich viele Postjugoslawen auch in Deutschland eher als «Jugos» definieren denn als Kroaten oder Serben, hatte ich lange als Expat-Phänomen eingeordnet. Es scheint inzwischen auch vor Ort verbreitet zu sein.

In den Belgrader Buchhandlungen fällt mir der hohe Anteil an Titeln in lateinischer Schrift auf, so wie sich auch die Opern-Homepage entsprechend umschalten lässt. Tatsächlich werden in Serbien beide Schriften verwendet,

und der Buchmarkt in Ex-Jugoslawien ist relativ durchlässig: Bücher aus Kroatien werden hier in Belgrad verkauft, und serbische Verlage entscheiden sich für die Schrift, die auch in den Nachbarländern verkäuflich ist. Früher wäre die Unterscheidung obsolet gewesen, da hieß die Sprache schlicht «Serbokroatisch», sie wurde lediglich in unterschiedlichen Buchstaben zu Papier gebracht und – mit gewissen Varietäten – außer in Slowenien und Mazedonien überall in Jugoslawien verwendet. Heute gelten Serbisch, Kroatisch, Bosnisch und Montenegrinisch als eigene Sprachen, damit sich die entsprechenden Länder als Nationalstaaten ausgeben können. «Wir haben einen eigenen Staat, also müssen wir auch eine eigene Sprache sprechen»: So fasst der britische Historiker Timothy Garton Ash die Logik zusammen – und zitiert einen kroatischen Freund: «Ich wusste gar nicht, dass ich vier Sprachen spreche.»

Im Museum reißt mich eine chinesische Besuchergruppe aus meinen Gedanken. Die Delegation tritt herrisch auf, schiebt mich rücksichtslos zur Seite, und die Reiseleiterin versucht, mir das Fotografieren im Museum zu verbieten. Ihr Gebaren auf fremdem Territorium erinnert mich an das autoritäre Regime der chinesischen KP im Innern. Ich frage mich, was die dortigen Machthaber, die Minderheiten rigoros unterdrücken, dem alten jugoslawischen Vielvölkerstaat wohl abgewinnen können. Aber das Multikulti-Thema blenden die Besucher aus Fernost offenbar aus. Ein kommunistisches Regime, das nicht moskauhörig ist und Elemente der Marktwirtschaft zulässt: Das genügt in Peking offenbar, um Interesse an Tito zu entwickeln und sein Mausoleum zu besuchen, das mit seinen gekachelten Räumlichkeiten ein wenig an ein Schwimmbad erinnert.

Über die nordmazedonische Hauptstadt **SKOPJE** hatte ich im Vorfeld einiges gehört, aber als ich endlich vor Ort bin, übertrifft die Wirklichkeit alle absurden Berichte bei Weitem. Das Zentrum zwischen osmanischer Altstadt und sozialistischer Neustadt schaut aus wie ein missratener Archäologiepark. Neubauten im antikisierenden Stil, wohin ich auch schaue, teils grotesk falsch proportioniert, wenn sich etwa hinter einer gigantischen Säulenfassade nur ein äußerst schmaler Baukörper verbirgt. Dem makedonischen Welteroberer Alexander dem Großen ist ein überlebensgroßes

Reiterdenkmal gewidmet, sein Vater Philipp II. muss stehen, was ihn noch gewaltiger erscheinen lässt. Unzählige kleinere Denkmäler weiterer Nationalhelden stehen überall in der Innenstadt herum.

«Skopje 2014» hieß das Projekt, mit dem der nationalistische Premier Nikola Gruevski von 2010 an die Metropole eines Weltreichs evozieren wollte, jener Politiker, der sich nach seinem Ausscheiden 2016 einer Anklage wegen Korruption durch die Flucht nach Ungarn entzog. Wenn die Verirrung nur ästhetischer Natur wäre, ginge es noch. Aber die Anklänge an Alexanders Welteroberungspläne scheinen erstaunlich ernst gemeint zu sein, der Anspruch auf ein Makedonien bis ans Mittelmeer real. Das sollte ich nicht nur in der Oper erfahren, sondern auch im «Museum des Mazedonischen Unabhängigkeitskampfes». Auf vielen der Landkarten, die dort hängen, umfasst Mazedonien den Südwesten Bulgariens und den Norden des heutigen Griechenland inklusive Thessaloniki und der Drei-Finger-Halbinsel Chalkidiki. Auch hier fehlen ästhetische Verirrungen nicht, diesmal in Form monumentaler Ölgemälde, die den Heroismus des mazedonischen Volkes unterstreichen sollen. Früher hatte auch ich mich über griechische Empfindlichkeiten in Bezug auf den Namen Mazedonien lustig gemacht, jetzt verstehe ich sie besser.

Gleich gegenüber, auch das gehört zu den auf dem Balkan geläufigen Widersprüchen, überrascht mich ein Museum ganz anderer Art, das «Holocaust-Gedenkzentrum für die Juden Mazedoniens». Im Gegensatz zum nationalistischen Schwulst nebenan handelt es sich um eine seriöse, nach internationalen Standards gestaltete Ausstellung. Erleichtert wird das womöglich dadurch, dass es die verhasste bulgarische Besatzungsmacht war, die nach einigem Zögern am 11. März 1943 die Juden von Skopje internierte und wenig später an die Deutschen auslieferte, also in den sicheren Tod schickte – im Gegensatz zur jüdischen Bevölkerung im bulgarischen Kernland, deren Auslieferung die Regierung verweigerte.

Auch das Opernhaus entzieht sich von außen dem antikisierenden Schwulst, es entstand zu jugoslawischen Zeiten als sozialistischer Kulturpalast in den modernen Formen der Epoche – «eine Kategorie für sich», urteilt ein Architekturführer, «seiner Zeit voraus». Die nationalistischen Stadtplaner der 2010er Jahre mühten sich, das qualitätvolle Gebäude hinter einer Reihe antikisierender Säulen zu verstecken, die aussehen wie im Baumarkt zusammengekauft.

Mag die Oper von außen also so seriös wirken wie das Holocaust-Museum, so ähnelt das Geschehen auf der Bühne eher der Ausstellung über den Unabhängigkeitskampf. «Lydia aus Mazedonien» heißt das 2001 uraufgeführte Stück des nordmazedonischen Komponisten Risto Avramovski. Es geht um die Bekehrung der Mazedonier durch den Apostel Paulus zum ersten christlichen Volk, die Handlung spielt durchweg auf dem Gebiet des heutigen Griechenland, und am Schluss singt der Chor: «Mazedonien, Mazedonien, auserwählt vom Herrn.» Dazu spendet das Publikum spontanen Szenenapplaus.

Die männliche Hauptrolle des Paulus singt der Bass Igor Durlovski, der 2017 mit seinen nationalistischen Gesinnungsgenossen in Trumpisten-Manier das Parlament stürmte. Sie störten sich daran, dass der neue liberale Premier Zoran Zaev einen Kompromiss mit der albanisch-muslimischen Minderheit geschlossen hatte, die nun den Parlamentspräsidenten stellte. Dass die Nationalisten kurz nach meinem Besuch an die Macht zurückkehrten, hatte allerdings auch viel mit dem Verhalten der Westeuropäer zu tun: Zaevs Kompromissbereitschaft im Namensstreit zeitigte nicht den erwünschten Fortschritt in Bezug auf die Beitrittsverhandlungen mit der Europäischen Union, weil sich vor allem der französische Staatspräsident Emmanuel Macron querlegte, mit Rücksicht auf populistische Tendenzen im eigenen Land.

Immerhin übertrug das Haus die Regie für die jetzt wiederaufgenommene Inszenierung seinerzeit dem Bulgaren Plamen Kartalov, der an der Sofioter Oper gefeierte Wagner-Produktionen auf die Bühne brachte. Ob es sich schon deshalb um ein Projekt der Völkerverständigung handelt, wie ein deutscher Opern-Blogger annahm, mag man bezweifeln. Bemerkenswert bleibt es gleichwohl. Schließlich scheiterte der Abschluss bilateraler Verträge zwischen Bulgarien und Mazedonien in den 1990er Jahren an der Sprachenfrage. Die mazedonische Regierung verlangte zwei Ausfertigungen, auf Bulgarisch und auf Mazedonisch. Die bulgarische Regierung erklärte das zu einem Ding der Unmöglichkeit, da es sich bei Mazedonisch lediglich um einen bulgarischen Dialekt handele, nicht um eine eigene Sprache.



Oper analog: In Tirana wird mein Billett per Hand ausgestellt.

Auf **TIRANA** habe ich mich lange gefreut, ganz unabhängig von der Oper. Die Mischung aus Italien und Balkan, der Aufbruch des einst am stärksten abgeschlossenen Landes in Europa zu einer ziemlich wilden Form von Freiheit hatten mich immer fasziniert. Einst war das postsozialistische Albanien in Mitteleuropa vor allem als Hort von Chaos und Unsicherheit wahrgenommen worden, damals nicht zu Unrecht: Mit dem sozialistischen Regime brach Anfang der 1990er Jahre auch die spärliche Versorgung zusammen. Die Folge war ein Exodus, für den in der Weltöffentlichkeit vor allem die Bilder des völlig überfüllten Schiffes Vlora standen, auf dem rund 10 000 Flüchtlinge die Überfahrt nach Italien erzwangen.

Einige Jahre später brach ein Schneeballsystem von Geldanlagen zusammen, ein großer Teil der Bevölkerung verlor die bescheidenen Ersparnisse. Die Folgen waren Unruhen, die sich nur mit Hilfe einer internationalen Schutztruppe bändigen ließen. Seither hörte man in den Nachrichten nicht mehr viel aus dem Land, was meist ein gutes Zeichen ist. Allmählich mehren sich die Berichte von Touristen, die von Albanien als Reiseland schwärmen. So verkündete der langjährige deutsche Regierungssprecher Steffen Seibert anlässlich seines Abschieds 2021, er wolle als Erstes den lang

gehegten Traum einer Urlaubsreise nach Albanien verwirklichen. Auch die italienische Ministerpräsidentin hat das Land als Feriendestination entdeckt – und als einen Ort, an dem sie gern Flüchtlinge unterbringen möchte.

Früh schon hatte ich das Buch «Frei» der Politologin Lea Ypi gelesen, die in Albanien aufwuchs, mit elf Jahren das Ende des kommunistischen Regimes erlebte und heute an der London School of Economcs lehrt. Vom «Erwachsenwerden am Ende der Geschichte» handelt es laut Untertitel, tatsächlich erzählt es noch weit mehr. Ypi beschreibt, wie ihre in Distanz zum System lebende Familie alles Politische von ihr fernhält, wie sie als Kind überhaupt nicht versteht, was eigentlich vor sich geht. Und sie zeichnet das Panorama eines Milieus, das noch immer von nostalgischen Gefühlen für die untergegangene Welt des multiethnischen osmanischen Imperiums geprägt ist – vor allem in Gestalt ihrer Großmutter, die von ihren jungen Jahren in Stambul schwärmt, dem heutigen Istanbul, für sie der Inbegriff von Weltläufigkeit. Noch immer spricht sie am liebsten Französisch, die damals geläufige Welt- und osmanische Elitensprache. Sympathisch ist an Ypis Buch auch, dass ihm jeder Abrechnungsfuror abgeht. Den Sozialismus zum Beispiel nennt sie eine Weltanschauung, die in erster Linie um die Idee der Freiheit kreist.

Als ich endlich vor Ort bin, ist alles wie erwartet und zugleich noch faszinierender. Nach der Ankunft gerate ich als Erstes ins Regierungsviertel und fühle mich wie in Italien zwischen den Mussolini-Bauten mit ihren bunten Ockertönen, eingerahmt von prächtigen Pinien, die das römisch anmutende Flair noch unterstreichen. Damals hatte der selbst ernannte König Zogu I. zwecks Aufbauhilfe die Italiener ins Land geholt, die sich mit ihrer Rolle bald nicht mehr begnügten und das Königreich kurzerhand annektierten. Dann laufe ich über den Skanderbeg-Platz mit seinen sozialistischen Bauten, bis heute das Zentrum der Stadt, samt Opernhaus im Kulturpalast.

Ich besichtige etwas oberhalb der Stadt die gewaltige Bunkeranlage des paranoiden Diktators Enver Hoxha, der sich nach dem Bruch erst mit Russland, dann auch mit China zu Recht in der selbst verschuldeten Isolation wähnte und daraufhin das ganze Land in eine einzige Festung verwandelte. Neben den Hunderten von Zimmern, die ein bisschen an den deutschen Regierungsbunker im Ahrtal erinnern, beeindruckt mich vor allem der gewaltige Versammlungssaal, in dem man mühelos unterirdische Opern-

aufführungen organisieren könnte, einschließlich der Stehtische im Foyer für die Pause.

Ich esse in der Stadt einerseits hausgemachte italienische Orecchiette-Nudeln in authentischer Qualität (und zu nahezu westlichen Preisen) und fahre andererseits mit einem angejahrten Stadtbus, in dem mir tatsächlich noch eine Schaffnerin einen Fahrschein für umgerechnet wenige Eurocent verkauft. An den kühlen Abenden dieser sonnigen Novembertage sitzen die Leute entweder sehr italienisch mit Daunenjacke im Straßencafé, oder sie holen sich Qebap im balkanesischen Imbiss.

In der Oper geht es gerade so weiter. Von außen präsentiert sie sich als sozialistischer Kulturpalast, drinnen schaut sie nach allzu gründlicher Renovierung ein bisschen aus wie eine moderne westliche Stadthalle. Schon das Publikum ist ein Erlebnis. Junge Frauen haben sich in Abendgarderobe geworfen, mit ihren Pfennigabsätzen mühen sie sich erst die Treppe zum oberen Foyer hinauf, um sich dann auf dem Rang die Stufen hinunter zu den vorderen Plätzen zu quälen. Kaum ist das Licht mit einiger südländischer Verspätung ausgegangen, widmen sie sich schon der nächsten Herausforderung: Während vorn auf der Bühne der römische Geheimpolizist Scarpia den oppositionellen Künstler Cavaradossi verfolgt und von dessen Liebster erdolcht wird, checken sie auf dem Smartphone schon mal für den nächsten Wizzair-Flug nach Italien ein und verschaffen sich nebenbei einen Überblick über die neuesten Shopping-Optionen. Das Handy-Gescrolle ist so allgegenwärtig, dass ich ausnahmsweise meine Hemmungen überwinde und selbst das Gerät zücke, um die Szene festzuhalten.

Überhaupt ist das Land sehr stolz auf den Stand seiner Digitalisierung. Als ich den Grenzpolizisten auf dem Flughafen frage, ob er mir als Souvenir einen Stempel in den Pass geben könne, was in Serbien problemlos funktioniert hatte, reagiert er fast schon beleidigt. «Hab' ich kein Stempel, hab' ich Online-Stempel», erklärt er auf Deutsch, einer hierzulande durchaus verbreiteten Sprache – wer in Berlin oder München ein Callcenter anruft, wird in vielen Fällen nach Albanien durchgestellt. An der Opernkasse scheint der Fortschritt allerdings noch nicht ganz angekommen zu sein. Einen Online-Verkauf gibt es nicht, und als ich mein per Mail vorbestelltes Ticket abhole, streicht die Dame am Schalter den Platz mit Textmarker und Kugelschreiber auf einem papiernen Sitzplan ab und füllt dann auch meine Eintrittskarte händisch aus.

Das Opernprogramm ist, wie sollte es hier anders sein, vor allem italienisch. Die Saison 2024 steht im Zeichen Giacomo Puccinis, der vor genau hundert Jahren starb. Sie umfasst «Il Trittico», «Madame Butterfly», «La Bohème» – und jetzt, kurz bevor zur Abwechslung doch noch ein Donizetti zum Zuge kommt, «Tosca». Die Produktion ist eine Übernahme von den Puccini-Festspielen in Torre del Lago, dem langjährigen Wohnort des Komponisten an der toskanischen Küste, die männliche Hauptrolle des Cavaradossi singt der albanische Tenor Saimir Pirgu, der schon an allen großen Häusern der Welt aufgetreten ist. Das Stück passt hier in Albanien besonders gut. Hintergrund der im Jahr 1800 angesiedelten Handlung ist schließlich die brutale Unterdrückung der römischen Opposition nach der Rückeroberung der Stadt durch die papsttreuen reaktionären Mächte – ein Plot, der an die albanischen Verhältnisse zu Zeiten Hoxhas erinnert. Noch wenige Stunden vorher war ich im «House of Leaves», dem «Haus der Blätter», auf deutsche Verhältnisse übersetzt die zentrale Stasi-Gedenkstätte in der Hauptstadt. Die modern gestaltete Ausstellung präsentiert nicht nur nüchterne Dokumente, sie inszeniert die Hinterlassenschaften der Diktatur auf eine fast künstlerische Weise, wenn etwa Dutzende Abhörgeräte zu einer Art Wandverkleidung arrangiert sind.

Während Cavaradossi stirbt und Tosca von der Engelsburg in die Tiefe stürzt, zerbricht in Berlin die Ampelkoalition. Als ich um sieben Uhr abends in die Oper gehe, hat die entscheidende Sitzung des Koalitionsausschusses gerade begonnen. Als ich in der Pause mein Handy aus dem Flugmodus hole, erscheint die Eilmeldung: Lindner schlägt Neuwahlen vor. Und nachdem Cavaradossi tot am Boden liegt, weil in den Gewehren der römischen Polizisten eben doch nicht bloß Platzpatronen waren, folgt schließlich die Nachricht: Scholz entlässt Lindner. An diesem Abend hält die Dramatik der Wirklichkeit mit der Oper tatsächlich Schritt.

BILDNACHWEIS

Karte: © Peter Palm

S. 23: Foto: Lorenzo Gaudenzi (CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=46311822); S. 35: akg-images/Mondadori Portfolio

Die übrigen Fotos stammen vom Autor.