

Dasselbe nur auf Deutsch?

Die Opernkonkurrenz des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha von 1892



EVELYN REISCH
2026

Dasselbe nur auf Deutsch?

Die Opernkonkurrenz des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha von 1892

Evelyn Reisch

In den 1890er Jahren bahnte sich eine bestimmte Oper ihren Weg über diverse internationale Opernbühnen und verhalf ihrem noch jungen Komponisten schlagartig zum Ruhm – die Rede ist hier von Pietro Mascagni und seiner *Cavalleria rusticana*. *Cavalleria rusticana* war dabei als Gewinneroper aus einem Preisausschreiben des Mailänder Verlegers Edoardo Sonzogno hervorgegangen, bei dem nach einer einaktigen Oper gesucht wurde. Auch im deutschsprachigen Raum konnte *Cavalleria rusticana* zweifellos an ihre italienischen Erfolge anknüpfen. Als eindrückliches Beispiel bietet sich hier die Wiener Hofoper (heute: Staatsoper) an, die in ihrem Spielplanarchiv für die ab März 1891 gespielte Erstproduktion ganze 539 Vorstellungen verzeichnet hat.¹ Durch ihren herausragenden Erfolg entwickelte sich *Cavalleria rusticana* dabei zum Prototyp der ‚veristischen‘ Oper; beeinflusste sie dadurch nicht nur inhaltlich, formal und strukturell, sondern hatte ebenso Einfluss auf die Erwartungshaltung der Zuschauer.²

Der Erfolg italienischer Werke auf den deutschen Opernbühnen wurde jedoch nicht durchweg positiv aufgenommen. Deutsche Opern wurden nämlich von ihren Plätzen in den Spielplänen verdrängt, woraufhin deutsche Komponisten unter anderem auch mit Werken reagierten, die sehr an italienische Vorbilder angelehnt waren.³ Dass dies im vom Nationalgedanken geprägten 19. Jahrhundert und in Kombination mit der als national repräsentativ geltenden Oper auf deutliches Missfallen gestoßen ist, bedarf sicherlich keiner weiteren Erläuterung.

Als Ernst II. Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha im Jahr 1892 ein Preisausschreiben für eine einaktige Oper ausschrieb, schien ein Bezug zum drei Jahre vorangegangenen Mailänder Preisausschreiben unter den geschilderten Bedingungen eindeutig. Das Preisausschreiben wurde nicht selten als Reaktion auf den enormen Erfolg der *Cavalleria rusticana* verstanden, mit dem Ziel, explizit das deutsche Opernschaffen zu fördern.⁴ Die nationale Hervorhebung wird dabei bereits im Ausschreibungstext deutlich:⁵ So war für die Teilnahme nicht nur eine deutsche oder deutsch-österreichische Nationalität Voraussetzung, auch wurde in der Ausschreibung das große Interesse des Herzogs an deutscher Musikkultur sowie sein Wunsch betont, auf der Opernbühne ausdrücklich deutsche Komponisten vertreten zu sehen. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass es sich bei dieser Opernkonkurrenz nicht nur um eine Reaktion, sondern explizit um eine Gegenreaktion auf die dominierende Präsenz der *Cavalleria rusticana* auf den deutschen Opernbühnen gehandelt hat.

¹ Spielplanarchiv der Wiener Staatsoper; Suchanfrage „Cavalleria rusticana“: <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/32>, aufgerufen am 20. Februar 2026.

² Welche Auswirkung die *Cavalleria rusticana* auch im deutschsprachigen Raum hatte, wird ausführlich gezeigt bei: Ulla Zierau, *Die veristische Oper in Deutschland*, Frankfurt am Main 1994.

³ Ebd., S. 79.

⁴ So unter anderem Zierau, *Die veristische Oper* (wie Anm. 2), S. 96 und Angelika Tasler, *Macht und Musik. Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg und Gotha und das Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Köln u. a. 2017, S. 84 f.

⁵ Der Ausschreibungstext wurde veröffentlicht in: *Neue Berliner Musikzeitung* 46, 1892, S. 482.

Aus dem herzoglichen Preisausschreiben gingen am Ende gleich zwei Gewinner hervor: Josef Forsters *Die Rose von Pontevedra* und Paul Umlaufs *Evanthia*. Beide Opern teilten sich nicht nur gleichberechtigt den ersten Preis, sondern auch das ausgeschriebene Preisgeld. Wer damals nun mit den zuvor geschilderten Erwartungen auf die Preisgewinner geblickt hat, muss enttäuscht gewesen sein. Dass mit den Gewinneropern ein Gegenentwurf zur *Cavalleria* auf die Bühne gebracht werden sollte, kann zumindest nicht bestätigt werden. Diese Einschätzung geht auch eindeutig aus zeitgenössischen Berichten hervor, wie unter anderem ein Beitrag im Offenen Sprechsaal des *Musikalischen Wochenblatts* vom 29. Juni 1893 zeigt. Dieser Beitrag ist dabei als Reaktion auf die Gewinnerwahl zu verstehen, in welcher deutlich gemacht wird, dass eigentlich mit einem ganz anderen, einem ‚deutschen‘ Gewinner der Opernkonkurrenz gerechnet wurde. So soll laut Verfasser nämlich „[d]ie italienische [...] Opern-Propaganda, [...] welche von Mailand aus mit *für uns Deutsche* beschämendem Erfolg bei uns zu Hause betrieben wird [...] bekämpft werden [...] und man müsste glauben, dass es kein wirksameres Mittel gäbe, dieser marktschreierischen jungitalienischen Opern-Invasion, welche mit besonderer Liebe den Ehe- und Treubruch durch Mord und Todtschlag curirt, auf gerade entgegengesetztem Wege zu begegnen: mit *Beispielen edler Zucht und Sitte!*“⁶ Ein direkter Bezug zur *Cavalleria* wird hier nicht nur durch die Erwähnung Mailands deutlich, sondern auch im letzten Satz des Beitrags: „Einer um einen Selbstmord potenzierten Opernthat, einer sogenannten *deutschen* ‚Cavalleria‘, hats nicht bedurft!“⁷

Mit der „deutschen Cavalleria“ wird nicht auf beide Gewinneropern, sondern explizit auf diejenige Josef Forsters, *Die Rose von Pontevedra*, Bezug genommen. Dieser Bezug wird dabei schon allein durch einen Blick auf die auf spanischem Boden spielende Handlung deutlich:⁸ Pedro und Dolores sind verheiratet, jedoch verlässt Pedro seine Frau und trifft im Wirtshaus „Zur Rose von Pontevedra“ auf Rosita. Es entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen beiden, wobei den Zuschauern von Beginn an die Unaufrichtigkeit Pedros vor Augen geführt wird. Als dann der Matrose José heimkehrt und sein Hochzeitsversprechen an Rosita einlösen möchte, gesteht Rosita ihm aber ihre Liebe zu Pedro. Da José Pedro droht, will Pedro möglichst schnell mit Rosita fliehen – dies scheitert jedoch am Ende wegen seiner Frau Dolores. Sie beobachtet die Untreue ihres Mannes schon seit einer Weile aus der Ferne, gibt sich am Ende zu erkennen und sorgt schließlich dafür, dass Rosita Pedro mit einem Dolch ersticht. Sowohl die Handlung von Forsters als auch von Mascagnis Oper lässt sich also damit zusammenfassen, dass ein Mann seine Frau bzw. Geliebte mit einer Dame betrügt, die selbst eigentlich vergeben ist. Die betrogene Frau ist dabei auf Rache aus und das Finale bildet der Tod des Ehebrechers, der indirekt durch seine betrogene Frau bzw. Geliebte in die Wege geleitet wird. Dass beide Opernhandlungen während eines religiösen Festes spielen, dürfte vor diesem Hintergrund kein Zufall sein. Trotz aller Gemeinsamkeiten sollte an dieser Stelle deutlich gemacht werden, dass es sich bei Forsters Oper um keine tatsächliche Kopie der *Cavalleria rusticana* handelt und dass sowohl das Libretto als auch die Musik klare Unterschiede zu Mascagnis Oper aufweisen.⁹ Tatsache ist jedoch, dass ein zeitgenössischer Vergleich mit der *Cavalleria* in auffälligem Umfang stattgefunden hat. Entstehungskontexte und Handlungen der Opern bieten in diesem Rahmen eindeutige Anhaltspunkte, und es sollte davon ausgegangen werden, dass dies auch der herzoglichen Preisjury bewusst war.

⁶ *Musikalisches Wochenblatt*, 29. Juni 1893, S. 392.

⁷ Ebd.

⁸ Eine ausführlichere Handlungszusammenfassung liefert Zierau, *Die veristische Oper* (wie Anm. 2), S. 99 f.

⁹ Eine ausführliche Analyse hierzu findet man ebd., S. 101–112.

Wie ähnlich sich die beiden bisher betrachteten Opern sind, wird noch einmal durch die deutlich abweichende Handlung der zweiten Gewinneroper, *Evanthia* von Paul Umlauf, hervorgehoben. Während bisher Ehebruch und Mord zu den zentralen Handlungsmotiven gehörten, steckt *Evanthia* voller Ideale und Sitte. Die zur Zeit der griechischen Freiheitskämpfe spielende Handlung basiert auf einem Liebesdreieck, denn sowohl Dimitrios als auch Euthymios sind in Evanthia verliebt. Das zusätzliche Problem dabei ist, dass sich die beiden Männer so nahe stehen, dass sie zu Beginn der Handlung sogar einen heiligen Freundschaftsbund schließen, der sie dazu verpflichtet, in Gefahr zueinander zu stehen und wenn nötig, das Leben für den jeweils anderen zu geben. Euthymios wirbt um Evanthia, und obwohl sie selbst Gefühle für Dimitrios empfindet, sagt sie Euthymios zu, seine Frau zu werden – sie geht nämlich davon aus, dass Dimitrios selbst sich nicht für sie interessiert. Im Verlauf der Oper gestehen sich Dimitrios und Evanthia aber ihre gegenseitige Zuneigung, wollen sich wegen des Versprechens Euthymios gegenüber jedoch nicht mehr wiedersehen. Euthymios erfährt davon und da er nicht mit sich vereinbaren kann, dass die beiden ihm am nächsten stehenden Menschen seinetwegen auf ihr Glück verzichten, opfert er sich bei einem bevorstehenden feindlichen Angriff freiwillig. Durch seinen Tod hat Euthymios dabei nicht nur sein Volk gerettet, sondern auch Evanthia und Dimitrios ihr Liebesglück ermöglicht.

Die eindeutigen Unterschiede zwischen beiden Gewinneropern machen es schwierig zu beurteilen, was nun tatsächlich das genaue Ziel des herzoglichen Preisausschreibens gewesen ist. Während *Die Rose von Pontevedra* ebenso wie *Cavalleria rusticana* von Ehebruch und Mord lebt, gibt *Evanthia* deutlich Sitte, Anstand und Ideale zu erkennen, die, wie anhand des Zeitungsartikels zuvor bereits gezeigt, durchaus als Gegenreaktion auf den italienischen Opernerfolg verstanden werden können. Einen ersten Anhaltspunkt bei dieser Frage können die jeweiligen Jurybewertungen zu den einzelnen Opern liefern. In der Landesbibliothek Coburg sind zu den im Preisausschreiben eingereichten Konkurrenzopern eine Vielzahl an Unterlagen erhalten geblieben, worunter sich auch jeweils eine Mappe zu den Gewinneropern befindet.¹⁰ Leider sind in den Unterlagen zur *Rose von Pontevedra* nur zwei Gutachten enthalten, die sich in ihrem Urteil aber nicht einig sind. Die erste Beurteilung stammt vom Komponisten Carl Reinecke und fällt eher nüchtern aus. So spricht er zwar von einer „spontane[n] Erfindungsgabe“ des Komponisten, verweist aber auf „manche Reminiszenzen“ und „Trivialitäten“, der Text sei zudem „nur eine dramatisierte Anekdote, deren Werth mir [Reinecke] sehr fraglich erscheint“.¹¹ Hofkapellmeister Emanuel Faltis aus Coburg hingegen beschreibt die Arbeit als „hoch interessant und Stoff sowohl wie Musik [als] spannend“. Die musikalische Arbeit und die Instrumentation entstammen in seinen Augen aus „einer gereiften Feder und [Pontevedra] ist das bedeutendste Werk unter den 26¹², die ich [Faltis] bisher durchstudirt habe“. Trotz einiger ebenfalls geäußelter Kritikpunkte schließt die Beurteilung mit dem Satz: „Wünsche herrlich, daß damit der ersehnte Messias angekommen sein möchte.“¹³

¹⁰ Die Mappe zu Paul Umlaufs *Evanthia* besitzt die Signatur Ms 420 (69), die Mappe zu Josef Forsters *Die Rose von Pontevedra* die Signatur Ms 420 (90). Beide befinden sich in der Landesbibliothek Coburg. Bei Zitaten aus den sich in den Mappen befindenden Dokumenten wird auf die jeweilige Signatur verwiesen.

¹¹ Carl Reinecke, zitiert aus: Ms 420 (90) (wie Anm. 10).

¹² Zwar wird der Eindruck Faltis' dadurch relativiert, dass es etwa 100 Einsendungen gab, da *Die Rose von Pontevedra* aber als Gewinneroper aus dem Preisausschreiben hervorgegangen ist, muss sich dieses Urteil wohl über die anderen Opern hinweggezogen haben.

¹³ Emanuel Faltis, zitiert aus: Ms 420 (90) (wie Anm. 10).

Dass man sich von der Oper Forsters durchaus eine gewisse Publikumswirksamkeit erhofft haben könnte, wird anhand des in zeitgenössischen Rezensionen öfters hervorgehobenen Quintetts deutlich,¹⁴ in dem die fünf Hauptpersonen der Handlung zwar zeitgleich, aber doch unabhängig voneinander ihr Leid besingen. Dieses Quintett scheint dabei die Vertonung eines geordneten Durcheinanders zu bieten. So entsteht ein ungeordneter Eindruck deshalb, weil die fünf Gesangsstimmen grundsätzlich rhythmisch unabhängig voneinander sind, viel mit Synkopen oder Überbindungen gearbeitet wird und sich Einwürfe im Wechsel durch alle Stimmen ziehen. Ein gewisser musikalischer Zusammenhang wird aber dennoch durch sich wiederholende Motive geschaffen, die abwechselnd von den einzelnen Stimmen aufgegriffen werden, sowie durch eine Vielzahl an rhythmischen Parallelen, die immer jeweils zwei unterschiedliche Stimmen aneinanderkoppeln (siehe Notenbeispiel 1). Neben typischen Gestaltungselementen wie Dissonanzen bei den Worten „Qual“, „Laster“ bzw. „Unglück“, ist auch vor allem am Schluss eine Abgrenzung Pedros zu den anderen Stimmen zu erkennen. Pedro ist somit nicht nur gemäß der Handlung der Übeltäter, sondern grenzt sich auch an bestimmten Stellen musikalisch von der restlichen Gruppe ab (siehe Notenbeispiel 2).

Im Gegensatz zu Forsters Oper sind zu Paul Umlauts *Evanthia* mehrere Gutachten erhalten geblieben. Emanuel Faltis zeigte sich von *Evanthia* genauso angetan wie von *Pontevedra*. Die Oper sei „kein gewöhnliches Werk“ und verdiene weitere Beachtung. Der Aufbau ist „sowohl in dramatischer wie auch in musikalischer Beziehung sehr gut und die Erfindungsgabe eine reichhaltige“.¹⁵ Die anderen drei vorliegenden Bewertungen lesen sich hingegen deutlich zurückhaltender. Zwar wird die Qualität des Werkes in der Regel hervorgehoben, es werden unter anderem aber die ruhelose Harmonik, das auffällige Ausmaß an Septimakkordfolgen und die überladene und schwere Instrumentierung kritisiert. Carl Goldmarks Urteil besteht sogar lediglich aus einem Satz: „Evanthia ohne jede Erfindung.“¹⁶ Hofrat Ernst Schuch aus Dresden hebt hingegen besonders das Liebesduett zwischen Evanthia und Dimitrios positiv hervor. Dieses scheint vor allem mit Blick auf den dramaturgischen Aufbau von Interesse. Das Liebesduett ist eingebettet in die 10. Szene, die mit einem rezitativischen Dialog beginnt, auf welchen längere, zwischen Dimitrios und Evanthia wechselnde Gesangspassagen folgen, in denen das Innenleben beider Personen dargestellt wird. Erst hierauf beginnt das gemeinsame Liebesduett, in dem sie sich erstmalig die gegenseitige Liebe gestehen. Dieses Duett grenzt sich vom vorherigen Abschnitt dadurch ab, dass beide hier zum ersten Mal zeitgleich und in großen Teilen auch im Unisono singen. Durch die triolische Begleitung erhält das Duett zusätzlich eine gewisse Bewegtheit, Triolen tauchen zuvor nur sehr spärlich auf. Primär ist dies dort der Fall, wo die Liebe der beiden bereits angedeutet wird (siehe Notenbeispiel 3). Die in der Szene sehr häufigen Harmoniewechsel lassen ebenso die im Juryurteil erwähnte unruhige Harmonik erkennen.

Trotz dieser wenigen, die beiden Opern betreffenden Urteile treten gewisse Uneinigkeiten in den Jurybewertungen zutage, die für die Gewinnerentscheidung sicherlich nicht folgenlos geblieben sind. Hinzu kommen noch zwei weitere Aspekte, die in den Juryurteilen besonders auffallen. So werden sowohl von Ernst Schuch als auch von Hofkapellmeister Joseph Sucher aus Berlin das Ideal und die Sittlichkeit der Handlung hervorgehoben. Schuch schreibt: „Endlich ein Dichter der den Muth hat, zum Ideal zurückzukehren, uns gute Menschen, gute,

¹⁴ So beispielweise in: *Neues Wiener Journal*, 11. April 1894, S. 1 f. und *Ostdeutsche Rundschau*, 13. April 1893, S. 1 f. Die Rezensionen fallen im gesamten aber eher nüchtern aus.

¹⁵ Emanuel Faltis, zitiert aus: Ms 420 (69) (wie Anm. 10).

¹⁶ Carl Goldmark, zitiert aus: ebd.

ideale Beweggründe zu schildern“.¹⁷ Sucher schreibt unabhängig davon: „Endlich wieder einmal ohne Dolch, Messer, Blutrache und dem sonstigen Arsenal der Kreisopern!“¹⁸ Hier fällt erneut eine deutliche Parallele zu den Forderungen im *Musikalischen Wochenblatt* auf. Darüber hinaus sticht Suchers Schlussfazit ins Auge: „[A]ber das Ganze immerhin eine sehr beachtenswerthe Arbeit und in Erwägung zu ziehen nach Pontevedra.“¹⁹ Wie es scheint, hatte Sucher die Oper Forsters zu diesem Zeitpunkt also bereits studiert und für bisher am besten befunden. Da hier neben *Pontevedra* aber ebenso *Evanthia* in den Fokus gerückt wird – und das, obwohl *Evanthia* anscheinend *Pontevedra* nachsteht – kommt die Frage auf, ob nicht an dieser Stelle des Entscheidungsprozesses der Jury schon klar war, dass es zwei Gewinneropern geben sollte. Oder konkreter, ob bereits hier nach einer zweiten Gewinneroper neben *Die Rose von Pontevedra* gesucht wurde.

Ein Blick auf die beiden Titelseiten der Dokumentensammlungen scheint diese Hypothese weiter zu stützen. Auf der Titelseite der Mappe zu Forsters Oper ist neben der Nennung von Komponist und Werktitel in der oberen rechten Ecke das Ergebnis notiert: „Erster Preis“. Der rechts danebenstehende Zusatz „zur Hälfte“, der durch den geteilten Preis mit *Evanthia* zustande kommt, wirkt durch einen Unterschied in der Schriftgröße und die hellere Tintenfarbe so, als wäre dieser erst nachträglich ergänzt worden (siehe Abbildung 1). Auf der Titelseite der Mappe zu *Evanthia* fehlt hingegen jede Information zum Gewinnerstatus. All dies stützt die Annahme, dass Forsters *Die Rose von Pontevedra* bereits als Gewinneroper des Preisausschreibens festgestanden hat, wohingegen Umlauts *Evanthia* nachträglich als zweite, offiziell aber gleichberechtigte Gewinneroper hinzugekommen ist. Anstatt, dass das Preisausschreiben, wie zu Beginn angenommen, dazu diente, einen Gegenentwurf zur *Cavalleria* zu liefern, wäre die Schlussfolgerung nun eher, dass der Herzog durch Anlehnung an das Mailänder Preisausschreiben und Mascagnis *Cavalleria* an deren enormen Erfolg anknüpfen wollte.

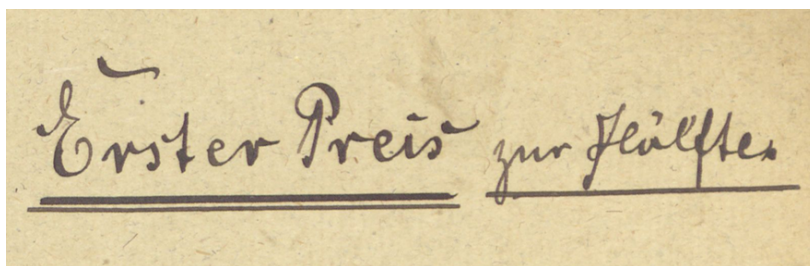


Abb. 1: Ausschnitt aus der Titelseite der Mappe zu Josef Forsters *Die Rose von Pontevedra* (Manuskript, Landesbibliothek Coburg, Ms 420 (90))¹

Dies wirkt auch in einem breiteren Gesamtkontext als eine plausible Annahme. Der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha war nämlich nicht nur Musikliebhaber und -förderer, sondern selbst als Komponist tätig. Unter seine Werke fallen auch fünf Opern, die zwar ausgesprochen erfolglos waren, aber Auskunft über seine persönliche Positionierung liefern könnten. Die Opern sind zwar mit ihrem Entstehungszeitraum zwischen 1846 und 1858 deutlich früher gelegen als das Preisausschreiben, dennoch ist sehr auffällig, dass alle fünf Opern in großem

¹⁷ Ernst Schuch, zitiert aus: ebd.

¹⁸ Joseph Sucher, zitiert aus: ebd.

¹⁹ Joseph Sucher, zitiert aus: ebd.

Maß auf Hass, Ehebruch und Mord zurückgreifen und nicht auf deutschem Boden spielen.²⁰ Das Opernschaffen des Herzogs selbst deutet also nicht darauf hin, dass er eine Abneigung gegen *Cavalleria rusticana* gehegt haben könnte.

Ein weiterer, im Kontext des Preisausschreibens ebenfalls nicht zu vernachlässigender Aspekt sind die finanziellen Probleme der Hoftheater in Coburg und Gotha, die zu einem großen Teil aus der Privatkasse des Herzogs finanziert werden mussten.²¹ 1881 ordnete der Herzog aus Kostengründen sogar die temporäre Schließung der Coburger Opern an.²² Unglücklich ist diese finanzielle Lage für den Herzog nicht nur hinsichtlich seines großen Interesses an der Musik. Der Herzog hatte nämlich auch den deutlichen Wunsch nach einem renommierten Musiktheater, legte deshalb unter anderem viel Wert darauf, seine Theater regelmäßig durch Gastspiele berühmter Künstler auszuzeichnen und war auch bereit, für diese deutlich mehr auszugeben als für seine eigenen Festangestellten.²³

Es ist daher denkbar, dass dieser kostspielige Wunsch des Herzogs durchaus auch Einfluss auf das Ausschreiben der Opernkonkurrenz und die Gewinnerwahl gehabt haben könnte. So bot das Preisausschreiben die Möglichkeit, sich nach außen als Förderer des deutschen Musiktheaters zu inszenieren und auch die groß beworbenen Uraufführungen der Gewinneropern wurden in ein regelrechtes Opernfest eingebettet, welches durch ausführliche Berichterstattungen in unterschiedlichen Zeitungen und einer eigenen *Fest-Zeitung* mit Portraits der Dirigenten letztendlich auch im Ausland für Aufmerksamkeit sorgte.²⁴ Dadurch, dass nur ein Preisgeld ausgeschrieben, aber zwei Gewinneropern gekürt wurden, konnten auch die durch das Preisgeld abgedeckten Kosten für das Aufführungsrecht halbiert werden – anstatt 5.000 Mark für die Rechte an einer Oper zu zahlen, lief es durch das geteilte Preisgeld auf jeweils nur 2.500 Mark pro Oper hinaus. Auch die Tatsache, dass für eine abendfüllende Vorstellung nur eine einaktige Oper nicht ausreichend gewesen wäre und man sich ohnehin um eine zweite geeignete Oper hätte bemühen müssen, spricht für die Entscheidung von gleich zwei Gewinneropern. Dadurch, dass die Wahl neben der mutmaßlich publikumswirksamen *Rose von Pontevedra* auf die entgegengesetzt sittliche Oper *Evanthia* gefallen ist, wurde dem Publikum nicht nur ein dramaturgisch abwechslungsreicher Abend geboten, auch konnte so auf potenziell unterschiedliche Vorlieben des Publikums eingegangen werden.

Insgesamt scheint es also, als hätten unterschiedliche Absichten und Gründe hinter dem herzoglichen Preisausschreiben gestanden und die Gewinnerwahl beeinflusst. Neben der Möglichkeit, durch das Ausschreiben und die Ernennung von gleich zwei Gewinnern ein Opernfest mit abendfüllendem Programm an Novitäten zu bieten, hat auch sicherlich die Uneinigkeit der Jury zur Auswahl der Opern beigetragen. Eine Gegenreaktion zu Mascagnis *Cavalleria rusticana* und der „italienische[n] [...] Opern-Propaganda“²⁵ scheint dabei aber nicht der verfolgte Zweck gewesen zu sein. Wahrscheinlicher wirkt vielmehr, dass durch die Anlehnung an *Cavalleria* auf einen vergleichbaren Erfolg spekuliert wurde. Was zumindest

²⁰ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit allen Opern des Herzogs findet sich bei Tasler, *Macht und Musik* (wie Anm. 4).

²¹ Ebd., S. 244.

²² Harald Bachmann, „Coburger Theatertradition im Rahmen der allgemeinen Landesgeschichte (bis 1945)“, in: *150 Jahre Coburger Landestheater*, hg. von Harald Bachmann und Jürgen Erdmann, Coburg 1977, S. 59–99, hier S. 86.

²³ Vgl. Tasler, *Macht und Musik* (wie Anm. 4), S. 244.

²⁴ Ebd., S. 86.

²⁵ *Musikalisches Wochenblatt*, 29. Juni 1893, S. 392.

feststeht: Im Gegensatz zur heute immer noch gespielten Oper Mascagnis konnten sich weder *Evanthia* noch die „deutsche Cavalleria“ Forsters, *Die Rose von Pontevedra*, längerfristig im Opernrepertoire halten.

Notenbeispiele

11

Rosita
mah - nen an mein einst ge-geb'-nes

Dolores
Was half der Gat - tin Mah - nen?

Ines
zeigt's mir an, den Arg - wohn zu ban - nen, wallt'

José
ihr ge-geb'-nes Wort? Was frommts mir sie zu mah - nen an

Pedro
noch e - he sie's kann ah - nen

Notenbeispiel 1: Josef Forster, *Die Rose von Pontevedra*, No. 9 Quintett, T. 11 f., Gesangsstimmen

31

Rosita
Qual, zur Qual hin - fort!

Dolores
fort, im Las - ter fort!

Ines
fort, ich schick' ihn fort!

José
sie in's Un - glück fort!

Pedro
reisst mein Schick - sal fort!

Notenbeispiel 2: Josef Forster, *Die Rose von Pontevedra*, No. 9 Quintett, T. 31-33, Gesangsstimmen

144

Dimitrios

So lieb'st du ein - nen

Klavier

sf

3 3 3 3

D.

An - - dern!

Klav.

mf

3 3 3 3

Notenbeispiel 3: Paul Umlauft, *Evanthia*, Szene 10, T. 144–147, Klavierauszug

Titelbild: Herzogliche Loge im Theater zu Coburg, 1845 (Holzstich aus *Leipziger Illustrierte Zeitung*), © WikimediaCommons.