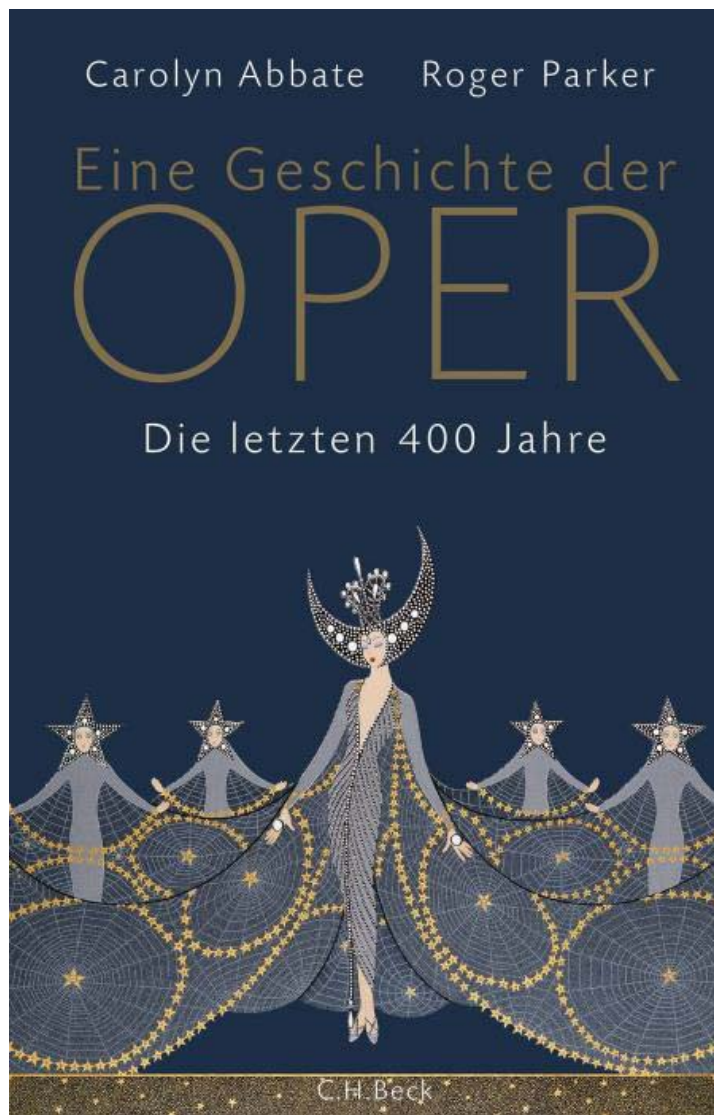


Unverkäufliche Leseprobe



Carolyn Abbate, Roger Parker
Eine Geschichte der Oper
Die letzten 400 Jahre

2022. 736 S., mit 50 Abbildungen auf Farbtafeln
ISBN 978-3-406-79083-6

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/33750798>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Dieses Buch – seit langem die erste einbändige und zugleich umfassende Gesamtdarstellung zu diesem Thema – liest sich wie eine Ode an die Oper selbst. Seine beiden Autoren stellen zahlreiche Werke der bekanntesten Opernkomponisten vor: von Monteverdi, Händel und Mozart über Verdi, Wagner, Strauss und Puccini bis zu Berg und Britten. Sie bieten einen anschaulichen, oft amüsanten und stets informativen Überblick über die sozialen und politischen Hintergründe der jeweiligen Kompositionen, beziehen deren literarische Kontexte und die wirtschaftlichen Verhältnisse mit ein, unter denen sie entstanden sind, und vernachlässigen auch nicht die Polemiken, die das Operngeschehen über die Jahrhunderte kontinuierlich begleitet haben. Auch wenn inzwischen die beliebtesten und langlebigsten Werke aus einer längst vergangenen Epoche stammen, deren Lebensumstände uns heute völlig fremd sind – und auch wenn die zeitgenössische Oper heutzutage auf den Bühnen kaum eine Rolle spielt –, so hat die Oper doch nichts an Reiz, Lebendigkeit und Attraktion eingebüßt. Heute wie vor 400 Jahren lässt sie das Publikum Tränen vergießen, zischen, heftig debattieren oder in Begeisterungstürme ausbrechen. In dieser Wirkungsmacht übertrifft sie jede andere Kunstform.

Carolyn Abbate ist Professorin für Musikwissenschaft an der Harvard University.

Roger Parker ist Professor für Musikwissenschaft am King's College, London.

Carolyn Abbate | Roger Parker

Eine Geschichte der
OPER
Die letzten 400 Jahre

Aus dem Englischen
von Karl Heinz Siber
und Nikolaus de Palézieux

C.H.Beck

Die erste Auflage der deutschen Ausgabe dieses Buches erschien 2013.
Für die vorliegende Sonderausgabe wurde der Band durchgesehen.

Mit 50 Abbildungen auf Farbtafeln

Titel der Originalausgabe *A History of Opera. The Last Four Hundred Years*.
Zuerst erschienen in englischer Sprache bei Penguin Books. Ltd., Großbritannien,
© Carolyn Abbate und Roger Parker, 2012

1. Auflage der Sonderausgabe. 2022

Für die deutsche Ausgabe: © Verlag C.H.Beck oHG, München 2013
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: geviert.com, Michaela Kneißl

Umschlagabbildung: Die Königin der Nacht aus der «Zauberflöte», Erté, 1985,
© Sevenarts Ltd.

Gesetzt aus der Bembo und der Avenir bei: Janß GmbH, Pfungstadt

Druck und Bindung: CPI, Ebner & Spiegel, Ulm

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 79083 6



klimaneutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig



Inhalt

Vorwort und Danksagung	7
I. Einleitung	15
II. Das erste Jahrhundert der Oper	59
III. <i>Opera seria</i>	99
IV. Disziplin	127
V. Die <i>opera buffa</i> und Mozarts Linie der Schönheit	159
VI. Singen und sprechen vor 1800	193
VII. Das deutsche Problem	219
VIII. Rossini und der Übergang	245
IX. Der Tenor	275
X. Der junge Verdi	307
XI. <i>Grand opéra</i>	331
XII. Der junge Wagner	367
XIII. <i>Opéra comique</i> , der Schmelztiegel	397

XIV.	Der alte Wagner	429
XV.	Verdi – der noch ältere	467
XVI.	Realismus und Geschrei	495
XVII.	Wendepunkt	529
XVIII.	Moderne	565
XIX.	Sprechen	601
XX.	Allein im Wald	633

Anhang

Anmerkungen	671
Weiterführende Literatur	691
Bildnachweis	703
Register	705



Vorwort und Danksagung

Den Entschluss, eine Geschichte der Oper zu schreiben, fasst man in diesem unserem Informationszeitalter nicht leichten Herzens, erst recht nicht, wenn die selbst gestellte Aufgabe darin besteht, die ganzen 400 Jahre zu durchmessen. Die Fußspuren derer, die diesen Weg vor uns gegangen sind, flößen uns großen Respekt ein, wobei die Konkurrenz in unseren Tagen nicht so heftig erscheint, wie dies wohl in früheren Zeiten der Fall war. Waren Bücher über die Geschichte der Oper vor einem Jahrhundert noch an der Tagesordnung (in einer Zeit, in der Richard Wagner als willkommener, den Kreis wunderbar schließender Höhepunkt und Schlussakt dienen konnte), so sind solche Werke in der jüngeren Vergangenheit überraschend rar geworden. Das gilt ganz generell für musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen, besonders für solche wissenschaftlicher Provenienz. In dem Maß, wie die Informationsmenge wächst, sind Autoren, die es gewöhnt sind, Weisheit zu verbreiten (und damit Autorität auszustrahlen), vorsichtiger geworden. Ihre «Spezialgebiete» sind unaufhaltsam zusammengeschrumpft. Das Thema Oper hält jedoch darüber hinaus weitere Schwierigkeiten bereit, nicht zuletzt die Tatsache, dass einige der wichtigsten Operschaffenden bis heute von der Wissenschaft stiefmütterlich behandelt worden sind. Puccini kann als klassisches Beispiel hierfür gelten: Was dieser immens populäre Opernkomponist, für viele geradezu der Inbegriff all dessen, was die Oper des frühen 20. Jahrhunderts ausmacht, bis heute – oder zumindest bis vor wenigen Jahren – an musikwissenschaftlicher Literatur angeregt hat, nimmt sich ausgesprochen dünn aus, sogar im Vergleich zu frühen Sinfonikern oder ernsthaften Serialisten.

Dazu kommt das inzwischen mehr als ein Jahrhundert alte Dauerthema «Opernkrise»: Wie ist die Zukunft einer Kunstform einzuschätzen, deren

Verhältnis zur Moderne man zumindest als schwierig bezeichnen muss? Wenn es stimmt, dass Geschichtsdarstellungen uns immer auch eine Menge über die Gegenwart verraten, selbst wenn sie ausdrücklich von der Vergangenheit handeln, dann sollte dieses Buch auch die Tatsache widerspiegeln, dass ein Wesensmerkmal der Oper heute in einer geradezu obsessiven Beschäftigung (zumindest ihrer Kritiker) mit Fragen nach ihrer Lebensfähigkeit und Vitalität besteht. In einer Hinsicht kann man der Oper bescheinigen, dass sie blüht und gedeiht: Die Zahl der Opern, die in aller Welt aufgeführt werden, ist heute erheblich größer als vor 50 Jahren, und kaum etwas deutet darauf hin, dass sich diese Tendenz abschwächt. Bemerkenswert ist auch, wie moderne Technik (der Aufnahme, Wiedergabe und Verbreitung, einerseits auf traditionellen, andererseits auf durch das Internet enorm erweiterten Wegen) Operaufführungen sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart einem riesigen globalen Publikum neu zugänglich gemacht hat. Diese Proliferation sollte eigentlich, wenn man kein unverbesserlicher elitärer Snob ist, ein Grund zur Freude sein. Eine uns ins Gesicht springende Tatsache dämpft jedoch die Jubelgesänge: Das Wachstum betrifft zum überwältigenden Teil Opern aus der Vergangenheit, noch dazu oft Werke, die das Publikum, für das sie einst auf die Bühne gebracht wurden, nach einer Saison seelenruhig abservierte – war man doch jederzeit sicher, dass neue Opern, und wahrscheinlich sogar bessere, nachkommen würden. Die heutige Situation gibt häufig Anlass zu Wehklagen auf hohem Niveau: Viele von denen, die sich eigentlich im Opernmuseum pudelwohl fühlen, wiederholen gern gebetsmühlenartig die Mahnung, wir bräuchten dringend *neue* Opern – zeitgenössische Ergänzungen des Repertoires seien von entscheidender Bedeutung für die Gesundheit oder sogar für das Überleben der Kunstform.

Welchen Standpunkt wir in dieser Debatte vertreten, machen wir im letzten Kapitel deutlich, brauchen es deswegen hier nicht vorwegzunehmen. Es ist aber sicher nicht verkehrt zu betonen, dass die beiden elementaren Entwicklungstendenzen – die Herausbildung eines Repertoires, das ständig gleichsam nach hinten erweitert wird, und das allmähliche Versiegen der Produktion neuer Opern – seit mittlerweile mehr als einem Jahrhundert Hand in Hand gehen und offensichtlich miteinander zu tun haben. Um es anders auszudrücken: Es ist sentimental und wahrscheinlich nachgerade utopisch, zu glauben, wir könnten auf der einen Seite die Oper liebevoll konservieren und dem Repertoire immer neue historische Fundstücke hinzufügen, auf der anderen aber zugleich das bestmögliche Umfeld für die Entstehung neuer Werke schaffen. Der entscheidende Aspekt in die-

sem Zusammenhang ist – und wir werden auf ihn in den folgenden Kapiteln mehr als einmal zu sprechen kommen – der Kulturpessimismus, der heute das Repertoire durchzieht, ein Denken, das die Opernszene deutlich von dem unterscheidet, was sich in artverwandten Künsten wie der Belletristik, dem Film oder der bildenden Kunst tut, wo das Neue in einem ständigen und lebhaften Wettbewerb mit dem Alten steht. Wir wenden heute enorme Energien und Ressourcen dafür auf, eine ruhmreiche Opernvergangenheit sorgfältig zu bewahren und zu erneuern. Denken wir nur an die Leidenschaft, mit der Darsteller und Opernfans sich für ihre Lieblingsrollen und Lieblingsopern ins Zeug legen, an den Aufwand, der getrieben wird, um ständig neue bühnentechnische Errungenschaften und Präsentationsweisen zu entwickeln, an die akribische historische Forschung und die Proliferation neuer kritischer Ausgaben, die entweder unbekannte Werke neu zugänglich machen oder solche, die uns bestens vertraut sind, in neuer Fassung und Verpackung präsentieren und ihnen damit noch mehr Gewicht und Autorität verleihen. All diese Bemühungen, so lobenswert sie an und für sich sein mögen, legen die Messlatte für neue Werke immer höher. Wie können zeitgenössische Komponisten hoffen, da mitzuhalten? Wollten wir wirklich eine Opernszene, in der das Neue aufregender wäre als das Alte, in der die Welturaufführung einen höheren Stellenwert hätte als die Reprise, dann müssten wir die Bereitschaft aufbringen, wenigstens einen Teil der Vergangenheit fahren zu lassen und dem Opernbetrieb etwas von dem verloren gegangenen Glauben an den künstlerischen Fortschritt wiederzugeben. Wir müssten uns wohl auch von der dem 19. Jahrhundert zu verdankenden Erhöhung der Musik zur vornehmsten aller Künste verabschieden und zu einer früheren Herangehensweise zurückkehren, bei der die Musik schon deshalb fast immer neu war, weil man das, was gestern gesungen und gespielt worden war, in aller Regel beiseitelegte – man maß ihm offensichtlich wenig bleibenden Wert bei. Das wäre eine in der Tat radikal andere Zukunft – wenn auch eine, die sich wohl kaum jemand wünscht.

Ein weiteres Thema bedarf der Diskussion, weil es von offenkundiger Relevanz für Inhalt und Ton dieses Buches ist. In einem sehr frühen Stadium der Arbeit haben wir – übrigens absolut nicht auf Drängen des Verlages –, den Entschluss gefasst, das Buch nicht mit Notenbeispielen auszustatten. Wir beschlossen dies, weil uns in ebendiesem Stadium klar wurde, dass wir es, so weit wie möglich, auch ohne Rückgriff auf Partituren schreiben wollten. Das war eine noch radikalere Geste als die Entscheidung, in das gedruckte Buch keine Notenbeispiele einzufügen, und es mag wie eine vorsätzliche Distanzierung von genau dem Expertentum

anmuten, in dem eigentlich, jedenfalls in den Augen vieler, die größte Stärke der Musikwissenschaft liegt. Ist es nicht sträflich, diese reichen Informationsquellen für musikalische Details ungenutzt zu lassen? Wenn wir es dennoch getan haben, dann nicht zuletzt in dem Bestreben, eine breitere Leserschaft anzusprechen, die im Umgang mit dem Handwerkszeug der Musikologen nicht so geübt ist. Unser Hauptgrund war jedoch der, dass Partituren zur konzentrierten Auseinandersetzung mit bestimmten Aspekten der Musik in ihrer verschriftlichten Form anregen, insbesondere mit harmonischen und melodischen Einzelproblemen im Großen und Kleinen; diese Aspekte haben in musikwissenschaftlichen Schriften über die Oper häufig zu sehr im Vordergrund gestanden. Um es anders auszudrücken: Partituren fördern die Vorstellung von der Oper als Text und nicht so sehr als Bühnenereignis. Unsere Erinnerung macht sich aber an Ereignissen fest – an etwas, das wir auf der Bühne gehört und womöglich auch gesehen haben. Die musikalischen Beschreibungen in diesem Buch wurden denn auch fast allesamt aus dem Gedächtnis heraus entwickelt, sei es in Reaktion auf eine gehörte Aufnahme oder sei es – das war der weitaus häufigere Fall – unter Rückgriff auf die Schatzkammer unserer persönlichen Opernerfahrung. Das wiederum begünstigte eine bestimmte Art der Beschreibung von Musik, die auf diverse Grundbegriffe aus dem musikologischen Lexikon fast ganz verzichtet. Als Leser werden Sie vergeblich auf abstrakte musikalische Strukturanalysen oder auf ausführliche Schilderungen der Interaktionen von Tönen warten. Diese Art von Information lässt sich – eine einschlägige Ausbildung vorausgesetzt – relativ leicht aus einer Partitur extrahieren, auf keinen Fall aber aus dem Besuch einer Opernaufführung oder dem Anhören einer Aufnahme. Auf der anderen Seite öffnet unser Ansatz Räume für Details anderer Art, zum Beispiel für Betrachtungen über orchestrale Effekte und Klänge, vor allem jedoch über die Singstimme, ihre Substanz, Färbung und Kraft. Ob das etwas genützt, ob unsere Beschränkung auf unser Hörgedächtnis uns tatsächlich in die Lage versetzt hat, überzeugender über die Oper als Erlebnis und Klangereignis zu sprechen, muss natürlich dem Urteil des Lesers überlassen bleiben. Auch wenn diese Methode hin und wieder zu Frustrationen führte und wir gelegentlich an unsere Grenzen stießen (gegen Ende der Arbeit war uns einmal eine Dreiertakt-Passage aus dem zweiten Akt des *Tristan* als Hör-Erinnerung präsent, aber die notierte Taktvorzeichnung wollte uns partout nicht einfallen), blieben wir insgesamt doch unserem Entschluss treu und erlebten das daraus resultierende Experiment durchgehend als herausfordernd und befreiend.

Eine wichtige Nebenwirkung unseres Verzichts auf Partituren zugunsten des Vertrauens auf unser musikalisches Gedächtnis ist die, dass in dem Buch überwiegend von Opern die Rede ist, die einen festen Platz im gegenwärtigen Repertoire haben. Vor 50 Jahren hätte sich diese Einschränkung sehr viel drastischer ausgewirkt, als sie es heute tut, da uns erheblich mehr Opern zugänglich sind – mindestens in aufgezeichneter Form – als je zuvor. Trotz dieser stark erweiterten Auswahl sind die Komponisten, die wir in dem Buch am ausführlichsten abhandeln, genau die, deren Werke im Rahmen des globalen Repertoires heute am häufigsten aufgeführt werden. In der Reihenfolge ihrer numerischen Präsenz: Verdi, Mozart, Puccini, Wagner, Rossini, Donizetti, Strauss, Bizet und Händel. Wir haben auf die künstlerische (bzw. künstliche) Übung verzichtet, eine gewisse Zahl von Opern außerhalb des gängigen Repertoires aufzuspüren und ins rechte Licht zu rücken. Vielmehr haben wir uns bemüht, Arten und Weisen des Hörens und Verstehens zu präsentieren, die, so hoffen wir, über die gewohnten nationalen Traditionen hinaus auch für die Erkundung der reichen Opernschätze fruchtbar gemacht werden können, die sich an vielen unvermuteten Orten heben lassen. Andererseits widmen wir unsere Aufmerksamkeit doch auch mehreren Komponisten, deren historische Bedeutung um vieles größer ist als ihre Präsenz in den Opernhäusern von heute – die klarsten Fälle sind Monteverdi und ganz besonders Meyerbeer, dessen einflussreichste Werke heute nur noch ganz selten aufgeführt, hier aber prominent herausgestellt werden. Wir haben uns bemüht, Komponisten (oder gar ganze Genres) vorzustellen, die einstmals berühmt waren, heute aber vergessen sind, und zu erklären, weshalb ihr Ruhm verblasst ist. Wir waren, anders gesagt, bestrebt, unserer Verantwortung als Historiker gerecht zu werden. Auf der anderen Seite ist es unleugbar, dass die oben erwähnten neun Komponisten den Gang der Operngeschichte in höchst unterschiedlicher Intensität beeinflusst haben, von vernachlässigbar wenig (Händel, Mozart) bis zu überwältigend (Rossini, Wagner); eine bevorzugte Beschäftigung mit diesen neun führt, so gesehen, zwangsläufig zu einer Verzerrung der Historie. Mindestens können wir uns zugutehalten, dass unsere Auswahlkriterien zu einer Darstellung der Operngeschichte geführt haben, die eine erhebliche Anzahl von Werken ins rechte Licht rückt (die Opern von Puccini und die des späteren Strauss sind die augenfälligsten Beispiele), die in den meisten musikgeschichtlichen Darstellungen, selbst in denen aus neuerer Zeit, ignoriert werden.

Dieses Buch, das Produkt von vier Händen, hat eine komplizierte Entstehungsgeschichte. Wir hatten schon vorher gemeinsam Artikel geschrieben und ein Buch herausgegeben und wussten, dass die Zusammenarbeit als solche funktionieren würde. Unsere besondere Kombination aus Interessen und Spezialwissen richtete vermutlich keinen Schaden an und mag in mancher Beziehung ein Spiegelbild jener kollaborativen Energien sein, die seit jeher die Triebkraft für das Objekt unserer Studien geliefert haben. Bald wurde uns freilich klar – etwas überraschend in diesem Zeitalter der digitalen Kommunikation in Echtzeit –, dass wir uns am selben Ort befinden und uns täglich von Angesicht zu Angesicht gegenüber sitzen mussten, um das Buch ernsthaft in Gang zu bringen. Noch überraschender war, dass wir in der Folge diese persönlichen Gesprächskontakte weiterführen mussten, um mehr als bloß triviale Ausformulierungen des Inhalts zustande zu bekommen. Wenn man Tausende Kilometer voneinander wohnt und wenn das Schreiben eines solchen Buches niemals die einzige berufliche Tätigkeit sein kann, die man ausübt, wirft das unweigerlich logistische Herausforderungen auf. Wir sind aber überzeugt, dass die persönlichen Begegnungen sowohl dem Projekt als auch unserer Zusammenarbeit zugute gekommen sind. Im Verlauf von fast 30 Jahren sporadischer Teamarbeit sind wir oft gefragt worden – manchmal ungläubig –, wie wir es schaffen, zusammen zu schreiben. Die meisten Leute nehmen an, dass wir uns absprechen, wer welche Kapitel übernimmt, dass etwa einer von uns Italien und der andere Deutschland bearbeitet, während Frankreich und dann das bisschen Rest in kleinere Portionen aufgeteilt werden. In Wirklichkeit ist unser *modus scribendi* ein ganz anderer. Wir schreiben – ob es nun mehr nützt oder mehr schadet – letzten Endes fast alles gemeinsam. Wir fangen mit einem Absatz an, den wir uns zuwerfen und der, so scheint es, einen zweiten und dritten Absatz nach sich zieht; das Ganze treibt dann weitere Knospen und Zweige aus. Dank dieser eigentümlichen Arbeitsweise findet sich in dem Buch kaum ein Satz, an dem nicht die Fingerabdrücke beider Autoren haften (das gilt auch für diesen Satz). Der ursprüngliche Verfasser dieses oder jenes Abschnittes hat sich in den meisten Fällen vollständig verflüchtigt und einer amalgamierten Stimme Platz gemacht, deren Persönlichkeit sich, so scheint es uns, allmählich und ziemlich geheimnisvoll herauskristallisiert.

Eine Zusammenarbeit dieser Art benötigt viele Voraussetzungen, um funktionieren zu können, nicht zuletzt die Bereitschaft, die persönliche Kontrolle über Dinge preiszugeben, die den meisten Autoren, sogar solchen

von Sachbüchern, überaus wichtig sind: Vorurteile und Meinungen, feste Überzeugungen, individuelle Vorlieben bei Orthografie und Vokabular und vieles mehr, was persönlichen Stil ausmacht. Aber genau diese Preisgabe kann eben auch befreiend und stimulierend sein.

Während der Arbeit an diesem Buch mussten wir oft die Hilfe Dritter in Anspruch nehmen, besonders von Kollegen und Kolleginnen, die über Spezialwissen auf den vielen uns weniger vertrauten Gebieten verfügen, die wir hin und wieder durchquerten. Viele von ihnen sind in der Bibliografie und in den Anmerkungen gebührend vertreten. Einige erwiesen uns jedoch die Gunst, Teile des im Entstehen begriffenen Manuskripts zu lesen. Danke an diese Schar freundlicher Gesprächspartner: Harriet Boyd, Chris Chowrimootoo, Elaine Combs-Schilling, Lynden Cranham, Martin Deasy, John Deathridge, Marina Frolova-Walker, Katherine Hambridge, Matthew Head, Ellen Lockhart, Susan Rutherford, Arman Schwartz, Emanuele Senici, David Trippett, Laura Tunbridge, Ben Walton und Heather Wiebe. Sie alle lasen das eine oder andere Kapitel (einige auch mehrere Kapitel) und versahen sie großzügig mit Anmerkungen. Flora Willson leistete uns unschätzbare Hilfe bei der Beschaffung von Bildern, und während sie das tat, las sie große Teile des Buches und teilte uns ihre kritischen Gedanken dazu mit. Eine besondere Dankesschuld haben wir bei Gary Tomlinson abzutragen, der so freundlich war, uns an seinem beispiellosen Wissen über die Anfänge der Oper teilhaben zu lassen, bei der Gelegenheit gleich auch viele der restlichen Kapitel durchlas und dabei willkommene Spuren seiner einzigartig umfassenden Beschlagenheit legte. Ganz großes Glück haben wir auch mit unseren Verlagslektoren gehabt: Stuart Proffitt bei Penguin und Maribeth Payne bei Norton. Ihre Geduld und ihre Beharrlichkeit waren ebenso bemerkenswert wie ihre intellektuelle Anteilnahme an dem ganzen Unterfangen. Was Stuart betrifft, so war er praktisch von der ersten Minute an beteiligt, und seine Mitarbeit schloss außerordentlich eingehende editorische Anmerkungen und Vorschläge ein, die inspirierend genug waren, um uns zu einer grundlegenden Überarbeitung unseres ersten Entwurfs zu motivieren.

Geschrieben worden ist dieses Buch zum größten Teil am Institute for Advanced Study der Princeton University, das eigentlich für seine strubbeligen Mathematiker und Physiker berühmt ist, aber auch ein kongeniales und gastfreundliches Umfeld für opernphilosophische Höhenflüge abgibt. Unser besonderer Dank geht an den Direktor des Instituts, Peter Goddard, dafür dass er uns beiden immer wieder für längere Zeiträume die großzügigste Gastfreundschaft gewährte, und an unseren langjähri-

gen Freund Walter Lippincott, einen Stammgast des Instituts, dessen Begeisterung für Oper und Geselligkeit keine Grenzen kennt. Zu guter Letzt wollen wir auch denen danken, die in all den Jahren unsere Studenten waren. Unsere Graduiertenseminare und deren Ableger – jene Hybride aus Lesen und Schreiben, in denen Leute unterschiedlichen Alters Ideen austauschen und manchmal auch welche gebären, eine Gesellschaft *en miniature* mit allen ihren Kompliziertheiten, aber auch mit all ihrer Kommunikationsfreude – leisteten einen wesentlichen befruchtenden Beitrag zu den in diesem Buch entfalteten Ideen.

Ein potentiell schwieriger Moment – erst recht im Falle einer so engen Zusammenarbeit – kommt mit der Frage der Widmung. Bei manchen literarischen Gemeinschaftsproduktionen finden sich Widmungen, die auf eigenartige Weise Einblicke eröffnen. F. R. und Q. D. Leavis widmeten ihr gemeinsames Buch über Charles Dickens stolz «einander». Sie setzten freilich ihre Verfassernamen unter die einzelnen Kapitel, was diese verwirrende, nach innen gewendete Blickrichtung rechtfertigen mag. Wir wurden uns indessen in dieser Frage auf Anhieb einig. Wir sind uns schon seit langem der Tatsache bewusst, dass unsere Fähigkeit, gut zusammenzuarbeiten, nicht zuletzt mit der Tatsache zu tun hat, dass wir als heranwachsende Autoren sehr vielen identischen Einflüssen ausgesetzt waren. An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang Joseph Kerman zu nennen. Seine Monografie *Opera as Drama*, geschrieben in den 1950er Jahren, war auch noch für unsere Generation das Opernbuch schlechthin – und ist bemerkenswerterweise bis heute ein vielgelesenes und herausforderndes Werk geblieben. Joe Kerman persönlich ließ uns beiden in unseren akademischen Lehrjahren (wie so vielen Anderen) seine wohlwollende Betreuung zuteilwerden. Er publizierte unsere jeweils ersten wissenschaftlichen Essays in der Zeitschrift *19th-Century Music* und verpasste unserem ersten gemeinsamen Buch seinen legendären redaktionellen Schliff. Sein Geist ist in allen Kapiteln dieses Buches spürbar. Wenn wir auch nur auf einigen Seiten dem Esprit und der kritischen Schärfe nahekommen, durch die sich Joseph Kermans Schriften über die Oper auszeichnen, ist dieses Buch zumindest aus Sicht seiner Autoren an ein *happy end* gelangt.

Carolyn Abbate, Princeton, New Jersey (40° 37' N, 74° 35' W)

Roger Parker, Havant, Hants (50° 85' N, 0° 96' W)

Entfernung: 5605 km



I. Einleitung

Die Oper ist ein Theaterstück, bei dem die meisten Figuren (oder alle) die meiste (oder die ganze) Zeit singen. In diesem sehr offenkundigen Sinn ist die Oper kein realistisches Genre, und tatsächlich galt sie über weite Strecken ihrer vierhundertjährigen Geschichte hinweg vielen Leuten als exotisch und seltsam. Dazu kommt, dass es fast immer absurd teuer ist, eine Oper auf die Bühne zu bringen bzw. eine ihrer Aufführungen zu besuchen. Zu keiner Zeit in der Geschichte der Oper hat es eine Gesellschaft fertiggebracht, die horrenden Kosten für Opernproduktionen ohne weiteres aufzubringen. Warum aber lieben dann so viele Menschen die Oper so abgöttisch? Warum widmen sie ihr Leben der Aufgabe, Opern auf die Bühne zu bringen, über Opern zu schreiben, Opernaufführungen zu besuchen? Warum unternehmen manche Operfans halbe Weltreisen, um eine neue Produktion zu sehen oder die Stimme ihres Liebessängers oder ihrer Liebessängerin zu hören, und geben immense Summen für dieses flüchtige Privileg aus? Und weshalb ist die Oper das einzige klassische Musikgenre, dem es noch gelingt, neues Publikum in nennenswerter Größenordnung anzuziehen, und dies trotz der Tatsache, dass der Nachschub an neuen Werken, der einst ihr Lebenselixier war, in den letzten hundert Jahren fast zum Erliegen gekommen ist?

Diese Fragen beziehen sich auf die Oper, wie sie sich heute darstellt – auf das Bild, das sie seit Anfang des 21. Jahrhunderts bietet. Wir werden in den Kapiteln dieses Buches eine Menge über die Geschichte der Oper erzählen, über die Entwicklung, die sie in den vier Jahrhunderten ihres Daseins genommen hat; ein Schwerpunkt unseres Interesses liegt aber auch auf der Gegenwart, auf der Wirkung, die Opernaufführungen auf Zuschauer in aller Welt nach wie vor ausüben. Unser Ziel ist es, ein klares Bild von einer Kunstform zu gewinnen, deren populärste und langlebigste

Werke fast allesamt in einer fernen europäischen Vergangenheit entstanden und somit Produkte einer Kultur sind, mit der unsere heutige Kultur nicht mehr allzu viel gemein hat, die aber auf viele von uns nach wie vor eine spürbare Faszination ausübt und Bedeutung für unser Leben besitzt. Opern können uns verändern: physisch, emotional, geistig. Wir wollen erkunden, warum das so ist.

Text und Musik

Immer wieder wird gesagt, bei der Oper finde, da sie im Grunde genommen gesungenes Theater sei, ein Kampf zwischen Text und Musik statt. Ganze Opern sind über diesen vermeintlichen Kampf geschrieben worden. Eine der berühmtesten aus dieser Rubrik ist (zumindest den Geschichtsbüchern zufolge) Antonio Salieris kleine komische Oper *Prima la musica, poi le parole* («Erst die Musik, dann die Worte»), die ihre Premiere 1786 im opulenten Ambiente der Wiener Orangerie feierte, eines Luxus-Gewächshauses mit Wintergarten im Park des Schlosses Schönbrunn. Ein Dichter und ein Komponist erhalten den Auftrag, innerhalb von vier Tagen eine Oper zu schreiben. Der Dichter findet es unwürdig, auf eine bereits fertige Musik einen Text machen zu müssen, und beklagt sich darüber; der Komponist entgegnet, die Bedenken des Dichters seien banal – auf die Texte achte sowieso kein Mensch. Die Grundpositionen, die diesen Streit definieren, sind in der Geschichte der Oper immer wieder eingenommen, die Frontlinien immer wieder abgesteckt worden. Richard Strauss' *Capriccio*, uraufgeführt an der Münchner Staatsoper in einem der dunkelsten Jahre der deutschen Geschichte, 1942, behandelt das gleiche Thema aus einer verständlicher-weise etwas pessimistischeren Warte.

Auf den ersten Blick mag uns diese Attitüde einer fortbestehenden Rivalität zwischen Text und Musik seltsam erscheinen: Um die Geschichte zu erzählen, braucht man schließlich den Text, und die Musik ist es, die dieser Geschichte eine ergänzende Wirkung und Aura verleiht. Gewiss ist es kaum verwunderlich, dass Librettisten und Komponisten hin und wieder Meinungsverschiedenheiten haben (und Tatsache ist, dass das relative Ansehen ihres jeweiligen Metiers im Verlauf der Jahrhunderte erheblichen Schwankungen unterworfen war). Andererseits sind sie aufeinander angewiesen, und das war nie anders. Wir brauchen allerdings

nur ein bisschen nachzubohren, dann wird sichtbar, weshalb der Antagonismus zwischen Text und Musik oft so ausgeprägt und emotional so aufgeladen ist. Ein Libretto umfasst mindestens zwei separate Arbeitsfelder. Beim ersten geht es um das narrative Element, im Wesentlichen um die Handlung und die handelnden Figuren, im anderen um die Umsetzung der narrativen Idee in Texte, in (fast immer poetische) Wörter und Sätze. Während der erstgenannte Bereich über die Lebensdauer einer Oper hinweg in der Regel beständig bleibt, werden im zweiten häufig weitreichende Veränderungen vorgenommen. Versdichtungen für die Oper, wie sie im Libretto festgeschrieben werden, genießen nur selten den gleichen exquisiten Nimbus wie literarische Werke, deren Integrität auf allen Ebenen respektiert wird. Das fängt schon mit der fortwährenden hitzigen Diskussion darüber an, ob Opern in andere Sprachen übersetzt werden sollen, so dass die Menschen in einem anderen Land sie in ihrer Muttersprache erleben können. Diejenigen, die für Übersetzungen plädieren, vertreten implizit den Standpunkt, der erste Arbeitsbereich des Librettos, der die Handlung und die Figuren festlegt, sei wichtiger als der zweite, der die Handlung in konkrete Texte gießt. Zu einer zusätzlichen Verunklarung der Debatte trägt ein weiterer Umstand bei, auf den der Komponist in Salieris Komödie ziemlich brutal hinweist: Ein Text, der vertont wird, verliert dadurch einen nicht geringen Teil seiner semantischen Stringenz – ein Verlust an Bedeutung, der bei der Oper extreme Formen annehmen kann.

Gründe für diesen Bedeutungsverlust gibt es viele. Der musikalische Rahmen – das Orchester mit seinen potentiell lautstarken Instrumenten wie auch die Art der Musik, die gespielt wird – kann die menschliche Singstimme begleiten, aber auch überwältigen. Komponisten können Text als eine Art Bindemittel einsetzen: Beim Koloraturgesang kann es leicht vorkommen, dass kaskadierende vokale Verzierungen das textliche Element auf einen bloßen Vokal reduzieren und der Stimme des Sängers oder der Sängerin damit die Rolle eines Musikinstruments zuweisen. Darüber hinaus kann die Stimme selbst, namentlich so wie sie in der Oper in Erscheinung tritt, auf ihre ganz eigene Weise zur Auslöschung des semantischen Gehalts beitragen. Die Anforderungen, die Opernarien an die menschliche Stimme in Bezug auf Lautstärke und Stimmumfang stellen, sind so, dass der Aspekt der Verständlichkeit manchmal zurückstehen muss. Der Text wird undeutlich, ganz gleich, in welcher Sprache gesungen wird. Selbst in Sprachen, die uns wohlvertraut sind, kann es ein frustrierendes Erlebnis sein, einer Oper zu lauschen: Mag sein, dass einzelne

Wörter oder Satzbruchteile – «la vendetta», «das Schwert», «j'ai peur», «I am bad» – kurz über die Schwelle der Verständlichkeit treten, während das, was folgt, wieder von der musikalischen Dröhnung überspült und verschluckt wird. Opernliebhaber mögen lange Passagen eines Librettos auswendig kennen, so dass sie Textteile, die im akustischen Tohuwabohu untergehen, aus dem Gedächtnis ergänzen können. Das heißt aber nicht unbedingt, dass sie den von ihnen memorierten Text tatsächlich verstehen; etwas Ähnliches gilt für Opernsänger, die manchmal ihre Partien nur phonetisch lernen und vielleicht nur eine ungefähre Ahnung davon haben, was sie gerade singen.

Manche Sänger und Sängerinnen artikulieren Text wesentlich deutlicher als andere – aus dem deutschen Sprachraum wäre Franz Mazura als Vorbild zu nennen, aus dem italienischen Giuseppe di Stefano. Doch die Gegenbeispiele – Sänger und Sängerinnen, die berüchtigt waren oder sind für ihre nuschelige Aussprache, sind vermutlich zahlreicher vertreten; selbst Stars wie Joan Sutherland können dieser Kategorie angehören. (Dass wir als Beispiele für deutliches Artikulieren zwei Männer und für das Gegenteil eine Frau nennen, die für ihren kunstvollen Koloraturgesang bekannt ist, ist kein Zufall: Je höher die gesungenen Töne und je artistischer die vokalen Verzierungen sind, desto geringer ist die Chance auf Verständlichkeit.) Manchen Opernbesuchern macht es nichts aus, wenn Texte unverständlich bleiben, andere wollen jedoch unbedingt das Gefühl haben, dass der Text einer Arie mit Bedacht, Leidenschaft und Überzeugung artikuliert wird, selbst wenn sie nicht immer erkennen oder verstehen, was sie hören. Die letztgenannte Position vertritt mit Vehemenz der Historiker Paul Robinson, der wie folgt argumentiert: Es mag häufig vorkommen, dass der Wortlaut des Librettos wenig Einfluss auf den Genuss hat, den eine Oper dem Publikum bereiten kann, aber andererseits steht fest, dass drei Stunden Oper, in denen die Figuren nur «la, la, la, la» sängen, unerträglich wären.¹ Anders ausgedrückt: Es ist von großer Wichtigkeit, dass in die Musik einer Oper Texte mit Bedeutung eingebettet sind, selbst wenn der Zuhörer nicht immer in der Lage ist, die Texte in dem Moment, da sie gesungen werden, zu erkennen und zu verstehen.

Die Debatte über die Rolle des Textes beim Erleben einer Oper hat in jüngster Zeit eine weitere, ganz und gar zeitgenössische Wendung genommen, und zwar in Form einer endlosen Diskussion über den Nutzen von Texteinblendungen. Wenn ein Opernhaus ein Werk in der Originalsprache präsentiert, sollte es dem Publikum übersetzte Texte

anbieten (sei es auf einem Display über der Bühne oder auf Bildschirmen an der Rückenlehne des Vordersitzes), so dass es die Chance hat, alles mitzulesen? Manche begrüßen diese Möglichkeit als eindeutigen Fortschritt, der uns Zuhörern den zweiten Arbeitsbereich des Librettos zurückgibt, in dem es um Wortlaut und Bedeutung geht. Andere sprechen sich leidenschaftlich dagegen aus mit dem Argument, eine zu aufmerksame Beschäftigung mit dem semantischen Aspekt des Textes würde die Konzentration auf die wichtigsten Facetten des Erlebnisses Oper beeinträchtigen. Wie der britische Kritiker Rodney Milnes es ausdrückte: «Man geht in die Oper, um zuzuhören und zuzuschauen, nicht um zu lesen.» Bevor es Texteinblendungen gab, wurde von einem Opern-Neuling oft erwartet, dass er Hausaufgaben machte: Sich vorab kundig zu machen, sowohl über die Handlung als auch über den Wortlaut der Texte, galt als notwendige Vorbereitung auf den Genuss des Opernerlebnisses. («Man liest vorher», schreibt Milnes.) Betrachtet man die Sache historisch, so repräsentiert Milnes freilich eine doch ziemlich neuzeitliche Haltung. Tatsache ist zum einen, dass das Mitlesen des Librettos *während* der Vorstellung vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in vielen Opernhäusern der Normalfall war. Samuel Sharp beklagte 1767 in seinen Reisenotizen aus Neapel den Mangel an Kerzen im Zuschauerraum: «So dunkel es in den Logen ist, es wäre noch dunkler, wenn nicht diejenigen, die darin sitzen, auf eigene Kosten ein paar Kerzen aufgestellt hätten, ohne die es unmöglich wäre, die Oper mitzulesen.»² Das galt erst recht bei der Aufführung fremdsprachiger Werke: Als im London des 18. Jahrhunderts Händels italienische Opern gegeben wurden, erschienen für die Aufführung zweisprachige Ausgaben des Librettos. Das Mitlesen des Librettos war zum anderen nur eine von mehreren dem Opernbesucher zu Gebote stehenden Aktivitäten – er konnte während der Vorstellung auch Karten oder Schach spielen, dinieren, plaudern, die anderen Besucher begaffen oder in den sogenannten *loges grillées* («vergitterten Logen») womöglich auch Dinge tun, über die man als Gentleman nicht sprach. Eine ungeteilte Aufmerksamkeit für das, was auf der Bühne passierte – die Sichtweise hinter der Mahnung «Man geht in die Oper, um zuzuhören und zuzuschauen» –, entsprach also nicht der historischen Norm; über weite Strecken der Operngeschichte hinweg richtete sich die Aufmerksamkeit derjenigen, die eine Aufführung besuchten, eben nicht ausschließlich auf das Bühnengeschehen – und erst recht nicht auf Schriften, die damit etwas zu tun hatten, wie etwa ein Büchlein mit einer Übersetzung des Librettos.

Die Debatte darüber, wie wichtig es ist, die Handlung und die Texte einer Oper zu verstehen, kann sogar ethische Untertöne zum Klingen bringen. Die Vorstellung, der ästhetische Genuss hänge davon ab (oder lasse sich dadurch steigern), dass man sich vorher möglichst viel Wissen aneignet, taucht in der Rezeptionsgeschichte der Oper immer wieder auf. Als Carl Maria von Webers *Der Freischütz* erstmals auf Französisch aufgeführt wurde (im Paris der frühen 1840er Jahre), verfasste Richard Wagner, weil er den unwissenden Parisern nicht zutraute, sich an diesem Werk erfreuen zu können, einen gelehrsamten Aufsatz, in dem er ihnen die Hintergründe, die Handlung und die kulturelle Bedeutung dieser Oper erläuterte.³ Die Tatsache, dass das Pariser Publikum die Oper in französischer Sprache hören würde, bot in den Augen Wagners also keine Gewähr dafür, dass es den Text – und damit die Handlung und damit wiederum die Bedeutung des Werks – verstehen würde und das ganze gebührend genießen konnte. Eingebundene Texte scheinen die Art Mühen der Vorbereitung, die Wagner den Pariser Opernfans verschrieb, überflüssig zu machen; sie verschaffen den Besuchern durch die Verständlichkeit der Worte einen leichten Zugang zu der erzählten Geschichte und damit so etwas wie einen unmittelbaren kulturellen Anschluss, ein Gefühl des Dazugehörens.

Andererseits ist das Verstehen bestimmter Textstellen vielleicht kein so elementarer Bestandteil des Erlebnisses Oper, wie wir vermuten mögen. Gegner der Texteinblendung behaupten, ein solches Textverstehen könnte sogar die Wahrnehmung der Oper verzerren und wäre damit kontraproduktiv gegenüber der idealen Mission der Oper, den Zauber der Musik und des Gesangs zu entfalten. Sie mögen ein Stück weit Recht haben; doch auch ihre Meinung findet keine durchgängige Bestätigung in der Geschichte der Oper. Wir werden im Folgenden sehr viel über die Phänomene des Versinkens und der Ablenkung schreiben, doch wird dabei bald deutlich werden, dass im geschichtlichen Maßstab das Theaterpublikum diese Erfahrungen zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Art und Weise gemacht hat. Von bestimmten Facetten der Oper nehmen wir heute wie selbstverständlich – und unkritisch – an, dass sie unsere Seele gefangen nehmen (womit gewöhnlich die musikalischen Komponenten gemeint sind), während andere unserer Meinung nach Ernüchterung oder Unaufmerksamkeit erzeugen (etwa unpoetische Texte oder eine mangelhafte Darbietung). So ist es vielleicht zu erklären, dass in unterschiedlichen geschichtlichen Zeiten die Idee von der Oper als (um mit Wagner zu sprechen) Gesamtkunstwerk – als ein multimedial-

ales Erlebnis (Text, Musik, Bühnenbild), eine simultane Erfahrung verschiedener Formen künstlerischen Ausdrucks – so hoch gehandelt wurde.

Wir können den Blick für dieses Thema weiter schärfen, indem wir uns einige Beispiele real erfolgter Angriffe auf die integrale Verbindung von Text und Musik vornehmen. Wir sprechen dabei nicht über Opernaufführungen in anderen Sprachen als der des Originals, auch wenn man daran plastisch aufzeigen könnte, dass der Wortlaut des originalsprachlichen Librettos oft wenig Wertschätzung genießt. Es gibt wohlbekanntere Fälle, in denen für eine Arie ein völlig neuer Text zur vorhandenen Musik geschrieben wurde und die betreffende Nummer in ihrer neuen Fassung unverschämte großen Erfolg hatte. Das beweist, dass zumindest manche Opernmusik offen für mehr als einen Inhalt ist, dass etwa eine für eine Arie über (sagen wir mal) den Verlust eines geliebten Menschen geschriebene Musik, die die geschilderte Gefühlslage denkbar vollkommen zum Ausdruck und den Text nach allen Regeln der Kunst zur Geltung bringt, mit einem Text über ein ganz anderes Thema ebenso gut funktionieren kann. Berühmte Beispiele hierfür finden sich in den Opern Rossinis, das bemerkenswerteste vielleicht in seiner Umarbeitung der italienischen Fassung von *Mosè in Egitto* (1818) für die Pariser Bühne als *Moïse et Pharaon* (1827). In *Mosè* singt Elcia (Sopran) die *cabaletta* «Tormenti! affanni! e smanie!» über die Qualen, die ihr verwundetes Herz martern. In der französischen Fassung findet sich die Arie (mit einigen Modifizierungen) wieder, wird aber von einer anderen Figur gesungen, die darin voller Freude eine glückliche Wendung der Geschichte besingt. Die Eröffnungszeile lautet nunmehr: «Qu’entends-je! Ô douce ivresse!» («Was höre ich! O süßer Taumel!») Wer sich versucht fühlen sollte zu glauben, ein solcher Tausch sei nur in der italienischen Oper und nur in einem bestimmten Stadium ihrer Entwicklung möglich gewesen, ist aufgefordert, zu erklären, wie eine Musik, die Wagner 1856/7 entwarf und die im dritten Akt von *Siegfried* landete, vom Komponisten mit dem Vermerk «dritter Akt. Oder *Tristan*» versehen werden konnte, was zeigt, dass Wagner glaubte, diese Musik passe ebenso gut in die eine wie in die andere Oper.⁴ Eine komplette textliche Runderneuerung einer Arie unter Beibehaltung der Musik ist aber noch keineswegs der extremste Fall. Im frühen 19. Jahrhundert durchlebte das Libretto von Mozarts Singspiel *Die Zauberflöte* (1791) eine Phase, in der es ganz unpopulär war – man fand es albern, ja lächerlich. Die Musik hingegen hielt dem Zeitgeschmack stand, zumal um diese Zeit die Kanonisierung Mozarts bereits begonnen hatte. Die Lösung des vermeintlichen Problems bestand darin, der Musik ein

vollständig neues Libretto überzustülpen – neue Handlung, andere Figuren, neue Texte. Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803–1869), ein literarischer Tausendsassa, dessen Lebenswerk mehrere Bände Lyrik und Volksliedersammlungen einschloss, schrieb neue Libretti für mehrere Opern Mozarts. 1834 arbeitete er *Die Zauberflöte* um in *Der Kederich*. («Kederich» ist der Name eines Felsvorsprungs hoch über dem Rhein.) Schauplatz der umgeschneiderten Oper ist nunmehr der Fluss, zu den handelnden Figuren gehören Wassernixen, die Rede ist von einem «Nibelungenlied», und der Protagonist ist Rudhelm (der verwandelte Tamino), ein aus dem Heiligen Land zurückgekehrter Kreuzfahrer. Aus dem Sprecher (dem Priester, der im ersten Akt der *Zauberflöte* Tamino die Welt erklärt) ist «Sibo, Herr zu Lorch» geworden, und Pamina heißt jetzt «Garlina» und ist die Tochter Sibos und nicht mehr die der Königin der Nacht. Die Königin wird zu «Lore von Lurlei», einer in weißen Schleiern umhergeisternden Sylphe.⁵ Im Großen und Ganzen funktioniert dieses alternative Libretto ziemlich gut. Soll man diejenigen, die sich diese neue Oper ausdachten oder sie sich mit Genuss anschauten, verurteilen, oder könnte es sein, dass sie etwas uns inzwischen Abhandengekommenes über die Wirkungsweise von Opern wussten?

Diese Frage ist vor allem deshalb interessant, weil sie uns wieder in eine mittlerweile fast 200 Jahre zurückliegende historische Epoche führt, deren Denken in Sachen Kultur nach wie vor Überraschungen für uns birgt. Wir müssen uns fragen, weshalb wir über *Der Kederich* ungläubig den Kopf schütteln, weshalb unsere Verlustängste und unser Kulturpessimismus die Darbietung einer Oper zu einem fast sakralen Vorgang gemacht haben, behütet von Vorschriften, die unsere Ehrfurcht vor dem Werk bezeugen, eine Ehrfurcht, die in fast allen Fällen den Werken in der Zeit ihrer Entstehung nicht zuteilwurde. Das Nachdenken darüber könnte uns ermutigen, radikale Fragen zu stellen über die hypothetische Verschmelzung (oder perfekte Übereinstimmung) zwischen den Komponenten der Oper auch im Falle kanonisierter Meisterwerke, womit wir wieder beim Thema Gesamtkunstwerk angelangt wären. Eine mögliche Antwort auf diese Fragen könnte der Vorschlag sein, bei historisch fundierten Aufführungen alter Opern weitaus größere schöpferische Freiheiten gegenüber dem «offiziellen» Libretto – einen sehr viel weniger ehrfürchtigen Umgang mit ihm – zu gestatten, als wir dies heute erleben. Fast alle Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts schrieben «Austauscher», nicht nur für ihre eigenen Opern, sondern auch für die anderer Komponisten. Wenn ein Werk mit neuen Sängern und Sängerinnen wieder-

aufgeführt wurde, war es für die Komponisten selbstverständlich, einige der alten Arien zu streichen und dafür neue zu schreiben, die den gesanglichen Möglichkeiten der neuen Darsteller besser entsprachen. Wer würde so etwas heute wagen? Es ist tabu, selbst bei Opern, in deren Entstehungszeit es routinemäßig praktiziert wurde (was auch und gerade für die Opern Mozarts gilt).

Die musikalische Seite der Oper im engeren Sinn ist ebenfalls in einer Weise zerspalten, auf die wir im Verlauf dieses Buches häufig zu sprechen kommen werden. Auf der einen Seite gibt es das, was wir die «Musik des Komponisten» nennen könnten, nämlich das, was in der Partitur steht, ein Dokument, das wir auf dieser Seite abdrucken könnten und das vor allen Dingen als Grundlage einer Aufführung für Gesang mit Klavierbegleitung in unserem Wohnzimmer dienen könnte. Vor der Ära der Tonaufzeichnung waren solche Darbietungen im Wohnzimmer oder Salon die gängigste Gelegenheit, Opernmusik außerhalb des Opernhauses zu genießen. Diese Partitur, die Musik des Komponisten, ist eine ganz, ganz wichtige Blaupause – verkörpert aber nicht das, was die meisten Menschen unter einer Oper verstehen und an ihr lieben. Sie liefert uns allenfalls eine Vorahnung vom Erlebnis Oper oder eine Erinnerung daran. Um dieses Erlebnis Wirklichkeit werden zu lassen, bedarf es vieler weiterer Zutaten – des Klangs eines Orchesters, des Anblicks einer Bühne usw. Ein noch bedeutenderes fehlendes Element ist die menschliche Stimme, die besondere, unvergleichliche Qualität unserer Stimmbänder, unseres Kehlkopfs mit der darüber gespannten Membran, die Luft in musikalische Schwingungen zu versetzen. Die Stimme ist ein sehr viel schwierigeres Thema als die «Musik des Komponisten», auch weil man die Stimme nicht als Zeichenfolge auf Papier abbilden kann. Das darf uns aber nicht abschrecken. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass die menschliche Stimme fast immer im Mittelpunkt des Erlebnisses Oper gestanden hat und steht. Weil das so ist, werden wir in diesem Buch, auch wenn wir häufig genug, wie es sich für Historiker geziemt, über die «Musik des Komponisten» reden, nie die Tatsache aus den Augen verlieren, dass Stimmen als Träger der Musik zu Recht für die meisten von uns ein, wenn nicht *das* Wesenselement des Erlebnisses Oper sind.

Ein Beispiel mag hier weiterhelfen. Am Ende des dritten Aktes von Verdis *Il trovatore* (1853) kommen in Manricos *cabaletta* «Di quella pira» am Ende mehrere hohe Cs vor, obwohl sie eigentlich nicht zum Rest der Partie passen und obwohl man seit langem weiß, dass sie nicht auf den Komponisten zurückgehen. In keiner Partitur aus der Zeit der Erstauf-

führung von *Il trovatore* findet sich eine Spur davon. Trotz dieser Tatsache sind diese hohen Cs die berühmtesten Glanzpunkte der Oper. Als der Dirigent Riccardo Muti, der dafür bekannt ist, dass er absolut werktreu arbeitet, die Saison 2000/2001 in der Mailänder Scala mit *Il trovatore* eröffnete, wies er den Tenor an, die ungehörigen hohen Cs auf keinen Fall zu singen. Der Tenor fügte sich zitternd. Die *loggionisti*, Opernfans, die sich in den oberen Rängen des Saals einnisten und alle Aufnahmen der Oper auswendig kennen, schäumten vor Wut und fluteten die Bühne mit lauten «Vergogna»-(«Schande»-)Rufen.⁶ Weshalb war so viel Leidenschaft im Spiel? Ein schalkhafter Kritiker hatte zuvor versucht, das hohe C zu verteidigen: Wenn es nicht von Verdi stammte, dann solle man, schlug er vor, darin am besten ein Geschenk des italienischen Volkes *an* Verdi sehen. Es wäre einfach, dies als Sentimentalität abzutun oder gar als bewusste Missachtung der Absichten des Komponisten. Andererseits kann uns die Formulierung des Kritikers auch etwas Grundlegendes über das Erlebnis Oper verraten, nämlich dass Opernfans offenbar das Bewusstsein entwickeln können, dass sie ein Anrecht auf bestimmte Töne haben – oder vielmehr auf bestimmte extreme stimmliche Leistungen, die diese Töne erfordern.

Die emotionale Resonanz, die der Operngesang beim Zuhörer auslöst, ist eine Erfahrung, die sich schwer in Worte fassen lässt, die aber gerade deshalb eine unheimliche Wucht entfalten und ein Gefühl der Hingabe erzeugen kann, das Anderen (und vor allem denen, denen die Oper nichts bedeutet) irrational erscheinen muss. Es ist wichtig, diese extreme Hingabe nicht aus dem Auge zu verlieren, weil sonst die Geschichte der Oper und ihre spezielle Art, Menschen zu berühren, unerklärlich erscheinen mag. Zu bedenken ist auch, dass denen, die in den Bann solcher vom Gesang geweckter Emotionen geraten, wichtige andere Aspekte des Erlebnisses Oper womöglich wenig bedeuten. Sie kümmern sich vielleicht nicht darum, die Handlung zu verstehen, ja sie verstehen vielleicht nicht einmal die Texte (zumal in extremen gesanglichen Momenten, in denen, wie weiter oben ausgeführt, die Worte fast immer verschwinden, als würden sie von der Musik verschlungen). Doch die Macht der menschlichen Stimme hält sie gefangen.

Auf eindrucksvolle Weise ausgelotet wird diese irrationale Hingabe an den Gesang in einem 1981 gedrehten französischen Film von Jean-Jacques Beineix, der den schlichten Titel *Diva* trägt. Der Film ist eine eigenartige Mixtur aus Komödie und Thriller – in manchen Kreisen ist er vor allem wegen eines spektakulären Motorrad-Wettrennens berühmt.

Eine Sequenz kurz nach Beginn des Films zeigt, wie der junge Pariser Postkurier Jules das Konzert einer bekannten amerikanischen Opernsängerin besucht, deren Einzigartigkeit darin besteht, dass sie sich weigert, Aufnahmen zu machen. Jules ist von ihrer Stimme so bewegt und fasziniert, dass er ein Aufnahmegerät in den Konzertsaal schmuggelt. Die Sopranistin betritt die Bühne, und sobald sie zu singen beginnt, versinkt Jules in eine glückselige Trance und bekommt nicht mehr mit, was er tut. Die Stimme überrollt ihn. Das Interessante aus unserer Warte ist, wie der Film mit dem Akt des Singens umgeht. Wir hören eine Arie aus einer italienischen Oper des späten 19. Jahrhunderts («Ebben? ne andrò lontana» aus Alfredo Catalanis *La Wally*, 1892). Natürlich hat die Arie einen Text, aber wir bekommen ihn nicht per Untertitel angezeigt und wissen daher nicht, was gesungen wird. Die Vermutung liegt nahe, dass Jules unsere Unwissenheit teilt – dass es ihn vielleicht sogar ebenso wenig kümmert wie uns. Was der Film zeigt, ist keine Operaufführung: Die Arie ist aus dem Kontext der Handlung herausgerissen, wird von einer nicht kostümierten, nicht schauspielernden Sopranistin gesungen. Nichts von alledem scheint wichtig zu sein. Was Jules in den Bann schlägt, ist der reine Gesang, separiert von jedem erzählenden Gehalt und vielleicht sogar von Sprache. Das ist natürlich ein Extremfall, am äußersten Ende des Spektrums angesiedelt; die Sequenz kann uns jedoch als Mahnung daran dienen, wie dieses enorm machtvolle Teilelement der Oper funktionieren kann und was der Gesang *nicht* sein und nicht tun muss, um dennoch seine betäubende Wirkung zu tun.

Von einer betäubenden Wirkung sprechen wir durchaus mit Bedacht. Typischerweise wird die Heldin einer Oper mit einer hohen Sopranstimme besetzt. In vielen Fällen muss die Sängerin sich gegen ein Orchester mit bis zu 100 Mitgliedern durchsetzen, darunter (spätestens ab dem 19. Jahrhundert) viele Instrumente, die im Verlauf einer stetigen technischen Weiterentwicklung immer leistungsfähiger im Hinblick auf ihre Lautstärke geworden sind – nicht zuletzt sei hier auf die Phalanx teils ganz neu entwickelter Blechblasinstrumente mit aggressiver Tonqualität verwiesen. Manchmal werden für die Sänger Mikrofone installiert und ihre Stimmen diskret verstärkt, doch gilt dies fast durchweg als schimpflich, als eine Krücke, die ein Opernsänger von Format niemals benutzen würde. Es kann also sein, dass unsere Sängerin ihre Stimme ohne Hilfsmittel in alle Winkel eines womöglich über 3000 Personen fassenden Auditoriums schicken muss – also in einen höhlenartigen Raum, dessen rückwärtige Emporen womöglich 40 Meter von der Bühne entfernt sind.

In der Metropolitan Opera in New York beträgt die Entfernung von der Bühne bis zu den am weitesten entfernten Plätzen sogar rund 45 Meter, eine Distanz, die ein Experte für Theaterakustik als «atemberaubend» bezeichnet hat.⁷

Gewiss ist es so, dass das Orchester seit dem 19. Jahrhundert in einem abgesenkten Bereich vor (und teilweise unter) der Bühne sitzt, eine Position, die seine Lautstärke ein wenig dämpft. Andererseits hat die Einrichtung dieses Orchestergrabens (und die ökonomische Notwendigkeit, in modernen Theatern mehr und mehr Sitze unterzubringen) dazu geführt, dass der Abstand zwischen der Bühnenrampe und der ersten Sitzreihe größer ist als in früheren Zeiten, in denen es häufig eine ins Auditorium hineinragende Vorbühne gab. Die Sänger müssen daher den Saal aus einem tendenziell nach hinten gerückten Bühnenraum heraus beschallen, wobei Vorhänge, die die Bühne einrahmen, als Schallschlucker wirken. Was Sänger unter diesen Umständen leisten, grenzt, je nach Größe des Auditoriums, mitunter an ein Wunder.

Als in New York 1883 die Metropolitan Opera ihr neues Domizil eröffnete, nutzte der Architekturkritiker der *New York Times* die Gelegenheit, um von dem «riesigen Auditorium» zu schwärmen und seine Größe mit der anderer Opernhäuser in aller Welt zu vergleichen; damit hinterließ er eine Momentaufnahme von den Ausmaßen des neuen Opernhauses in Relation zu seinen größten europäischen Pendants im späten 19. Jahrhundert.⁸ Nach den Angaben der *Times* maß der Zuschauerraum in der Londoner Oper Covent Garden 24 auf 19 Meter (Tiefe auf Breite), in der «neuen» Pariser Opéra (die damals im Palais Garnier an der Place de l'Opéra residierte) 27 auf 20 Meter. Für die Met von 1883 wurden 29 auf 27 Meter angegeben, für das Nationaltheater in München (1943 zerstört und in den frühen 1960er Jahren wiederaufgebaut) 21 auf 18 Meter; in der Wiener Oper maß (und misst) der Zuschauerraum 25 auf 20 Meter. Aus dem Rahmen fiel die Met von 1883 auch mit der Höhe ihres Zuschauerraums: Mit 25 Metern war er viereinhalb bis sechs Meter höher als der aller vorgenannten Häuser und wurde nur vom Teatro San Carlo in Neapel übertroffen, einer berühmten «Scheune». Diese Höhe sorgte für eine größere Platzkapazität, vergrößerte aber auch die Distanz von der Bühne zu den Plätzen auf den höchstgelegenen Emporen. Diese betrug in Covent Garden rund 30, in der Met von 1883 rund 38 Meter. Covent Garden hat knapp über 2000 Plätze, die Met von 1883 hatte rund 3000. Diese Größenunterschiede haben natürlich akustische Konsequenzen, gleich, wie der Innenraum gestaltet ist. Sie wirken sich darüber hinaus

auch auf die Art und Weise aus, wie die Besucher die Aufführung wahrnehmen: als nah und überwältigend oder als fern und von einer vielleicht magischen Distanz geprägt.

Die neue Metropolitan Opera, die 1966 eingeweiht wurde, ist noch größer, hat allerdings mit rund 3800 Plätzen eine geringere Kapazität als die Lyric Opera in Chicago, die 4300 Zuschauer fasst. Trotzdem kann es auch in solchen Häusern offenbar extrem laut werden, selbst in weiter Entfernung von der Bühne. Im Dezember 2006 präsentierte die Met eine Reihe von Sondervorstellungen einer ins Englische übertragenen und gekürzten Fassung von Mozarts *Die Zauberflöte* speziell für junge Leute. Als Anthony Tommasini, Musikkritiker der *New York Times*, einige der jungen Zuhörer nach einer der Aufführungen befragte, bekam er von mehreren zu hören, der Gesang sei unangenehm laut gewesen.⁹ Erstaunt über eine solche Beschwerde aus dem Mund von Leuten, die an den Sound aus massiven Lautsprechertürmen und voll aufgedrehten Kopfhörern gewöhnt waren, kam er zu dem Schluss, bei der wahrgenommenen Lautstärke handle es sich nicht um Dezibel im physikalischen Sinn, sondern um *menschliche* Dezibel: Lautstärke ohne technische «Krücken», hochgerechnet auf die Vorstellung, wie laut das aus nächster Nähe gewesen wäre. Die Physiologie, die hinter dieser erstaunlichen Produktion menschlicher Lautstärke steckt, ist einer näheren Betrachtung wert. Die Sänger setzen ihr Zwerchfell ein, um Luft in ihre Lungen zu pumpen und diese dann hinauszupressen, wobei die im Kehlkopf erzeugten Laute in verschiedene Resonanzkammern im Schädel getrieben werden. Gleichzeitig gestalten und variieren sie die Töne unter Einsatz ihrer Halsmuskeln, ihres Kiefers, ihrer Lippen und ihrer Zunge; die so erzeugten Schallwellen dringen durch den Mund und die Nase nach außen. Im Prinzip ist dies der Vorgang, der jeder vokalen Schallerzeugung zugrunde liegt, doch Opernsänger und -sängerinnen beherrschen ihn auf eine unvergleichliche Weise und sind in der Lage, enorme akustische Kräfte freizusetzen; wenn sie uns die volle Kraft ihrer Stimme aus kurzer Entfernung entgegenschleudern, müssen wir die Flucht ergreifen und uns die Ohren zuhalten. Es gibt nur sehr wenige Menschen, die die grundlegenden körperlichen Voraussetzungen – die schiere Muskelkraft und Geschmeidigkeit – mitbringen, um dies leisten zu können; und noch weniger sind in der Lage, es mit so viel Geschick zu tun, dass sie Anderen damit musikalischen Genuss bereiten.

Es ist eine Binsenweisheit, dass die Wenigen, die diese Kunst beherrschen, keineswegs auch die Gabe besitzen müssen, etwa die Heldenfigur einer Oper auch visuell überzeugend darzustellen. Sänger können zum

Beispiel fällig in jeder Hinsicht sein. In der Tat ist der Oper fast seit Anbeginn ihrer Geschichte immer wieder spöttisch der oft groteske Widerspruch zwischen der äußeren Erscheinung der Sänger und der heroischen Statur der von ihnen dargestellten Figuren vorgehalten worden. Das Überraschende ist, dass solche Diskrepanzen das Opernerlebnis kaum zu beeinträchtigen scheinen – jedenfalls gilt dies für weite Strecken der Operngeschichte und selbst für die Perioden, in denen diese Spottkritik Hochkonjunktur hatte. Die Oper ist das eine Spektakel – das eine «mit den Augen Aufgenommene» –, in dem körperliche Attraktivität im konventionellen Sinn verhältnismäßig wenig zählt. Dass dies beim Theater und beim Film anders ist, liegt auf der Hand; und es ist auch anders beim Ballett, das in vielerlei Hinsicht ebenso künstlich ist wie die Oper, bei dem jedoch eine überdurchschnittlich hochgewachsene Tänzerin oder ein ungewöhnlich kleiner Tänzer nicht auf die Bühne gelassen würden. Einzig die Oper kann mit wenig ansprechenden Gesichtern und kaum den Schönheitsvorstellungen entsprechenden Körperformen punkten – Verstöße gegen unsere visuellen Erwartungen werden vom Publikum im Rausch der Stimmen großzügig übersehen oder sogar gefeiert. Natürlich hat es Schwankungen der Toleranz gegeben. So mag es denn sein, dass unsere gegenwärtige, von der Optik der Dinge dominierte Kultur, die zwanghaft einem Ideal körperlicher Vollkommenheit huldigt, einem Maximum an Intoleranz gegenüber «falschen» körperlichen Konstitutionen entgegenstrebt. Es kommt jedoch noch immer auf den Grad an. Die Opernbühnen von heute sind Orte, an denen das Aussehen kaum je wirklich ins Gewicht fällt. In diesem Sinn können wir die Oper vielleicht als eine Sphäre bewahren, in der alternative und wertvolle Wahrheiten weiterhin Anerkennung finden.

Opernhandlungen nacherzählt und die Realismusfrage

Am Beginn dieses Kapitels stand unsere Aussage, die Oper sei per se ein nicht-realistisches Genre. Dies gilt ebenso sehr für die Geschichten, die sie erzählt, wie für ihre Darsteller. So zeichnen sich zum Beispiel selbst die eher rationalen Elemente des Geschehens, die unmittelbar einer literarischen Quelle (oft einem Theaterstück) entlehnt sind, durch einen Mangel an Realitätsnähe aus. Weil die Figuren überwiegend singen,

müssen sie mit verhältnismäßig wenigen Worten auskommen, was bedeutet, dass die Handlung und die Psychogramme der Figuren kondensiert werden müssen. Die literarische Vorlage wird dabei manchmal so stark komprimiert, dass sie ohne ihre opernspezifische Verpackung lächerlich wirken würde. Eine lustige Aufgabe für Opernfans bei einem Partyquiz wäre die: Erzähle die Handlung von Verdis *La forza del destino* (erste Fassung 1862, von Verdi überarbeitete Fassung 1869) in einem zusammenhängenden Satz. Denis Forman hat ebendies in *The Good Opera Guide* versucht, mit diesem Ergebnis: «Ein Marquis wird von einer explodierenden Pistole getötet, und seine als Mönch verkleidete Tochter findet heraus, dass ihr Liebhaber ihren Bruder direkt vor der Tür ihrer Höhle ermordet hat.»¹⁰ Diese Zusammenfassung lässt zugegebenermaßen große Teile dessen, was zwischendurch geschieht, unter den Tisch fallen (eigentlich sogar den größten Teil der Geschichte). Sie erwähnt nicht, dass die Tochter ebenfalls stirbt, ermordet von ihrem Bruder (unmittelbar bevor er sein Leben aushaucht). Wir erfahren ferner nichts davon, dass (in der ersten Version) der Geliebte auf dieses ganze Blutvergießen damit reagiert, dass er sich in einen nahe gelegenen Abgrund stürzt, nicht ohne zuvor die Menschheit verflucht zu haben. Diese fehlenden Teile sind indessen nicht grundlegend wichtig – *La forza del destino* ist nach Bekunden Verdis «eine Ideen-Oper»;¹¹ Ohrwürmer sind darin nicht von so großem Belang wie schwergewichtige menschliche Themen und abstrakte Konzepte wie «Schicksal» (wie der Titel ahnen lässt). Die Oper wirkt fast wie die Bühnenfassung eines die Welt erklärenden historischen Romans, ausstaffiert mit exquisiten Botschaften aller Art, die ins Leere laufen. Sie verkörpert einen extremen Fall von narrativer Beliebigkeit, steht damit aber keineswegs allein da. Es scheint vielmehr so, als gehörten unwahrscheinliche Zufälle, undurchschaubare Beweggründe und (wenn es sich um eine tragische Oper handelt) mehrere verkettete Mord- und Todesfälle zu den Wesensmerkmalen der Oper. Denkt man sich die Musik weg, so bleibt von der Handlung vieler Opern nur Kitsch übrig, ein gefundenes Fressen für Parodien. Die Poesie der Libretti ist in der Regel zweitklassig und bestenfalls formelhaft. Ihrer Musik beraubt, bliebe einer Oper nicht mehr viel, das ihren Besuch lohnen würde – eine Einsicht, die einem berühmten komischen Zeichentrickfilm von Kim Thompson zugrunde liegt, *All the Great Operas in Ten Minutes* (1992). Den Inhalt von Wagners Epos *Der Ring des Nibelungen* (1876), das auf der Bühne rund 16 Stunden dauert (verteilt auf vier Abende), schildert der Film in weniger als zwei Minuten. Hier die Zusammenfassung der beiden ersten *Ring*-Opern:

Der Ring des Nibelungen ist eigentlich eine noch größere Quälerei, weil es vier ganze Opern sind. Diese Mädchen in einem Fluss haben dieses Gold, und ein Zwerg stiehlt es und macht einen Ring daraus. Der Obermacker Wotan bekommt das Gold zurück, aber es liegt ein tödlicher Fluch auf dem Ring, und diese beiden Riesen schnappen sich das Gold, und einer bringt den anderen um und verwandelt sich dann in einen Drachen, um es zu bewachen. Wotan will den Ring und beschließt, dass sein unehelicher Menschensohn Siegmund ihn für ihn holen soll. Siegmund hat sich unterdessen jedoch in seine lange vermisst gewesene Schwester Sieglinde verliebt. Er lässt es auf einen Kampf mit ihrem Mann ankommen, woraufhin Wotan Brünnhilde mit dem Auftrag losschickt, ihn zu beschützen. Dann überlegt Wotan es sich anders und befiehlt Brünnhilde, Siegmund stattdessen umzubringen, was sie aber nicht tun will. So bringt Wotan Sieglindes Mann dazu, Siegmund umzubringen, und dann bringt zu guter Letzt Wotan den Ehemann auch noch um. Er bestraft Brünnhilde, indem er sie im Inneren eines Feuerrings auf einem Berg in Tiefschlaf versetzt.

Am Schluss des Films sagt der Erzähler: «Das war's, so ist die Oper. Mehr brauchen Sie nicht zu wissen. Einfach jede Menge Leute in Kostümen, die sich verlieben und sterben. Jawohl, das ist fast schon alles – naja, da wäre noch die Musik. Gesungen wird da auch noch? Ja, in der Oper wird eigentlich nicht gesprochen, sondern alles wird gesungen. Jede Menge Musik. Das schon. Und zum Teil sogar ganz schön.»

Bevor wir lachend weiterziehen, sollten wir uns eingestehen, dass es hier ein Problem gibt. Alle Opernliebhaber werden bejahen, dass die Geschichte, das narrative Element, oft eine absurde Note hat; nichtsdestotrotz ist die Handlung unverzichtbar. Es fällt uns offensichtlich schwer, mit ihr klarzukommen, aber es geht auch nicht ohne sie. Opern und die Geschichten, die sie erzählen, sind einander offenbar in einer unauflöselichen, wenn auch wenig harmonischen Symbiose verbunden. Keine Seite will die Trennung, aber ein konfliktfreies Zusammenwirken scheint so gut wie unmöglich zu sein. In diesem Sinn ähnelt die narrative Dimension offenbar der textlichen Dimension als Ganzer. Beide liefern uns anschauliche Belege dafür, dass die Oper die Fähigkeit besitzt, uns Dinge vergessen zu machen. Sie lässt uns vergessen, dass wir die Sprache, in der gesungen wird, nicht verstehen, dass das physische Äußere eines Sängers, der eigentlich einen glühenden und athletischen jungen Troubadour darstellen soll, aber mehr Ähnlichkeit mit einem 62-Jährigen als mit einem 26-Jährigen hat, überhaupt nicht zur Rolle passt; dass wir vielleicht nur eine vage Vorstellung davon haben, was sich auf der Bühne zuträgt.

Opern kommunizieren mit uns auf eine seltsame, unvorhersehbare Art und Weise; sie sprechen etwas in uns an, das außerhalb unserer kognitiven Sphäre liegt.

Das alles führt uns zu dem Phänomen hin, das wahrscheinlich den Kern dessen ausmacht, was wir als die Realitätsferne der Oper bezeichnen: die Tatsache, dass die meisten der Bühnenfiguren die meiste Zeit singen. Wir müssen aufpassen, in diesem Punkt nicht über das Ziel hinauszuschießen, denn schließlich ist die Aufführung von Dramen, in denen gesungen oder in einem rhythmischen Singsang deklamiert wird, im weltgeschichtlichen Maßstab eher die Regel als die Ausnahme. Die spezielle Form des Dramas mit Gesang, die sich ab ungefähr 1600 im westlichen Europa entwickelte, verkörperte allerdings eine besonders intensive und radikale Umsetzung dieses Konzepts und löste von Anfang an auch Irritationen aus. Kritische Debatten über die Oper konnten freilich, so heftig sie oft ausfielen, die Exzesse der Opernkultur nie eindämmen, zumindest nicht für längere Zeit. Zumal die Oper schon nach kurzer Zeit so weite Verbreitung fand, dass philosophische Skrupel sie nicht mehr aufhalten konnten. Schon bald war nichts und niemand mehr davor sicher, auf der Opernbühne dargestellt zu werden: Götter und Kutscher, Piraten und Vestalinnen machten singend ihre Aufwartung und wurden freudig willkommen geheißen oder zumindest akzeptiert. Andererseits meldeten sich die ganze Operngeschichte hindurch kritische Stimmen, denen der Gesang nicht geheuer war. Ihr Unbehagen bezog und bezieht sich auf den Umstand, dass Opernfiguren zu allen Zeiten – angefangen bei Orpheus – dramatische Momente, die auch im Sprechtheater oder, so kühn die Vorstellung sein mag, im wirklichen Leben gesungen werden würden, bereitwillig aufgreifen. Es wimmelt in der Oper von Serenaden an den oder die in der Ferne weilenden Geliebten und von Trinkliedern, die Spießgesellen oder Busenfreunde gemeinsam schmettern; jeder Tenor oder Bariton, der sein Geld wert ist, versteht es, mit einer Gitarre in der Hand die Bühne zu entern und sich in die Herzen der Zuschauer zu singen. Dass Momente dieser Art in der Oper an der Tagesordnung sind, hat etwas zu bedeuten, nämlich dass wir alle hin und wieder einen Moment brauchen, in dem wir unseren Verzicht auf kritisches Hinterfragen suspendieren und die Illusion, dass all diese Figuren auf der Bühne singend miteinander kommunizieren, für eine Sekunde fahren lassen. Solche Momente des «Erwachens» sollten uns aber nicht davon abhalten, uns dem zu stellen, was die Oper uns letzten Endes zu glauben zumutet.

Wir könnten unserer Fantasie einen Augenblick freien Lauf lassen und uns vorstellen, wie es wäre, in einer opernhaften Welt zu leben, einer Welt, in der es alltägliche Abläufe gibt und die Zeit wie gewohnt vergeht, in der aber alles – jede Handlung, jeder Gedanke, jede Äußerung – in eine nie endende Musik eingebettet ist. Es ist ein Gedankenexperiment ähnlich dem, das Peter Weir in seinem Film *The Truman Show* (1998) anstellte, in dem dem Hauptdarsteller Jim Carrey allmählich klar wird, dass sein ganzes Leben nur eine Inszenierung für eine vom Fernsehen übertragene Reality-Show ist. Wie würden wir selbst uns in einer fiktiven Inszenierung anderer Art präsentieren, in der alles, was um uns herum passiert, eine unendliche Oper wäre?

Denken wir uns in die metaphysischen Fragen hinein, die eine solche Oper-Lebenswelt aufwerfen würde. Die ersten und wichtigsten: Wer macht die Musik? Wissen wir überhaupt, dass wir singen, dass wir in einer musikalischen Ursuppe schwimmen? Oder würden wir weiterhin an der Illusion festhalten, die Bühnenwelt sei ein annäherndes Abbild der normalen Welt, mit dem Unterschied, dass wir auf eine unerklärliche Weise mit Musik beschallt werden? In Augenblicken, in denen die Musik allwissend oder prophetisch zu sein scheint, fragt sich, wessen Gehirn uns dieses Rätsel aufgibt. Solche Gedankenspiele mögen verstiegen oder einfach überflüssig erscheinen, doch wenn man ihre tiefere Bedeutung auslotet, stößt man auf Einsichten, die sich als bedeutsam für unser Verständnis der Oper erweisen. Filmemacher schlagen immer wieder künstlerisches Kapital aus dem Spiel mit Zuschauererwartungen über die Herkunft von Klängen und Geräuschen in Filmen: Entspringt der Ton, den wir hören, der Welt der Filmfiguren, oder ist er ein Kommentar zu dieser Welt? Wird unser Verständnis dessen, was ein Film erzählt, komplexer und damit interessanter, wenn wir diese beiden Ebenen hin und wieder verwechseln? Auch Opernkomponisten haben (auch früher, nicht nur in der jüngeren Vergangenheit) mit der Idee multipler musikalischer Quellen gespielt, haben versucht, das Erlebnis Oper zu vertiefen und zu bereichern, indem sie uns zum Nachdenken über diese grundlegende Frage angeregt haben: *Woher kommt die Musik?*

Das Nachdenken über diese Fragen führt uns zur Beschäftigung mit dem Moment des «Wundersamen» in der Oper: mit der Tatsache, dass die ganze Angelegenheit in so vielfältiger und grundlegender Beziehung unrealistisch ist, dass man gar nicht auf die Idee kommen würde, eine Oper als Vorbild für die eigene Lebensführung oder für das Verständnis menschlicher Verhaltensweisen heranzuziehen. Niemand singt

sich durchs Leben oder hört beständig berauschende Musik. Das ist ein wichtiger Punkt, denn dieser ganz grundlegende Mangel an Realitätsnähe drückte sich zwar nicht in einer Einengung der Oper auf bestimmte entrückte Charaktere (wie Götter, Elfen oder Wassernixen) aus, begründete aber ganz allgemein eine Vorliebe der Oper für dramatische Extreme – Momente außerordentlicher Leidenschaft und auswegloser Tragik –, für das Magische und das Irrationale und für weltgeschichtliche Großereignisse. Gewiss kann auch das Sprechtheater auf extreme Sujets und Figuren verfallen und die Bühne mit Gespenstern und unwahrscheinlichen Wendungen des Schicksals füllen, doch es kann niemals so grundlegend unreal sein, wie die Oper es allein schon wegen ihrer Ausrichtung auf den Gesang ist. Dieses der Oper angeborne Charakteristikum bietet die Gewähr dafür, dass Opernlibretti fast nie vom gewöhnlichen Leben handeln, während das Sprechtheater durchaus dramatisches Kapital aus Gewöhnlichem schlagen kann. Auch als im 19. Jahrhundert Opernlibretti (für kurze Zeit) unter dem Banner des «Realismus» marschierten, war ihr Realitätsgehalt eine höchst umstrittene und doppelbödige Angelegenheit. Modernistische Werke wie Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* (1927) oder Francis Poulencs *La Voix humaine* (1959) stehen nicht im Widerspruch zu dieser Aussage, auch wenn sie bewusst gegen die historische Vorliebe der Oper für das Außerordentliche angingen, indem sie Szenen von alltäglicher Banalität einbauten und das Gewöhnliche zum Kunstobjekt erhoben: *La Voix humaine* ist schließlich nicht mehr als die opernhafte Inszenierung eines Telefongesprächs. Strawinsky versuchte mit dem ersten Rezitativ in *The Rake's Progress* (1951) etwas Ähnliches. Es beginnt mit den (gesungenen) Worten: «Anne, my dear, your advice is needed in the kitchen», einem Satz, der sicher bewusst darauf berechnet ist, uns zu irritieren, indem er uns darauf vorbereitet, dass *The Rake* eine im vollen Bewusstsein dieser Problematik konzipierte Oper ist. Anders liegt der Fall bei Alban Bergs *Lulu* (1937), wo die kleinkarierten Rituale des Bürgers in einer (im psychologischen Sinne) dissoziativen Fugue mit Mord und Verrat koexistieren. In *Lulu* machte sich, wie in anderen Beispielen des deutschen Modernismus, die für die Ära der Weimarer Republik (1918–1933) charakteristische Verknüpfung zwischen dem Impuls, Alltägliches auf die Bühne zu bringen, und einem theorielastigen und politisierten ästhetischen Populismus bemerkbar, wozu Letzterem die Vorstellung zugrunde lag, Komponisten müssten «Gebrauchsmusik» schreiben oder zumindest «Zeitopern» mit direktem Bezug zu Gegenwartsthemen.

Das sind jedoch Ausnahmen. Über die weitesten Strecken ihrer Geschichte hinweg hat die Oper alltägliche Vorgänge und Verhaltensweisen verschmährt oder sie, wie im berühmtesten Fall *Lulu*, als einen surrealen Kontrapunkt zu einer umso dramatischeren und gewalttätigeren Hyper-Existenz behandelt. Fast nie kommt es in einer Oper vor, dass jemand eine Tasse Tee kocht oder Zeitung liest oder sich die Strümpfe anzieht; wenn doch, dann passieren solche Dinge in einer komischen Verkehrung des Normalfalls oder als bewusst gesetzte Akzente des Trivialen. In Wagners *Ring* wird der Zwerg Mime der Lächerlichkeit preisgegeben, als er für den glanzvollen jungen Helden Siegfried ein gutes Frühstück zubereitet, wobei die implizite Botschaft lautet, dass Köche, wie Zeitungsleser, Teetrinker und Strumpfträger, schon kraft ihrer Persönlichkeit von den Höhenflügen wahrer Leidenschaft oder mythischer Bedeutung ausgeschlossen sind. Ein ironisches Moment in *Siegfried* (von Wagner allerdings wohl kaum so beabsichtigt) ergibt sich daraus, dass der Protagonist einmal sein ganzes handwerkliches Können aufbietet, um das Zauberschwert seines Vaters Siegmund zu reproduzieren, wobei sein akribisches Feilen, Gießen, Feuerschüren und Temperaturmessen bei der Aufführung der Oper leicht in eine Parodie häuslicher Tugenden abgleiten kann: Handwerk auf hohem Testosteronspiegel.

Nirgendwo wird die Affinität der Oper zum Unwirklichen deutlicher sichtbar als in ihrem manipulativen Umgang mit der Zeit. Die mit hohen Cs geladene Arie des Manrico im dritten Akt von *Il trovatore* liefert auch dafür ein klassisches Beispiel. Manrico steht im Begriff, seine Geliebte Leonora zu heiraten, als er von einem Boten erfährt, dass seine Mutter von einem Todfeind gefangen genommen worden ist und auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden soll. Er ruft seine Waffengefährten zusammen und zieht sein Schwert – es gilt, unverzüglich loszuziehen, wenn man die Frau retten will. Doch dann wendet sich Manrico dem Publikum zu und singt zwei (ziemlich lange) Strophen der *cabaletta* «Di quella pira», einschließlich mehrerer hoher Cs und kunstvoll ausgearbeiteter Chor-Kadenzen. Gilbert und Sullivan, die in allen ihren Operetten die italienische *opera seria* zur Hauptzielscheibe ihres satirischen Spotts machten, bauten in den zweiten Akt von *The Pirates of Penzance* (1880) eine gelungene Parodie ein: Ein kleines Polizeiregiment bringt sich mit Chorgesang in Stimmung für die bevorstehende Schlacht. Die Nummer beginnt mit «When the foeman bares his steel» («Wenn der Feind seinen Stahl blankzieht») und endet mit zahllosen Wiederholungen des Schlachtrufs «Yes forward on the foe, yes forward on the foe» («Ja, vorwärts auf

den Feind»). Plötzlich tritt der Generalmajor aus dem Operngeschehen heraus und erklärt sarkastisch: «Ja, aber ihr bleibt gefälligst hier.»

Zu damit verwandten, aber noch spektakuläreren Beispielen für den nonchalanten Umgang der Oper mit Wirklichkeit kommt es oft dann, wenn eine der Hauptfiguren laut Libretto sterben muss. Ein klassisches Beispiel bietet die Schlussszene von Verdis *La traviata* (1853), in der die Kurtisane Violetta ihrer Tuberkulose erliegt. Wir haben erfahren, dass die Krankheit ihre Lungen zerstört hat; dessen ungeachtet singt Violetta ohne jeden Anschein von Beeinträchtigung, kräftig und schön. Eine Sopranistin, die es wagen würde, die todkranke Violetta realistisch – nämlich keuchend und hustend – zu singen, hätte sich vom Geist der Oper verabschiedet. Im Sterben Liegende, die nichtsdestotrotz in den höchsten Tönen weitersingen, sind in der Oper das Normalste von der Welt; wir akzeptieren diese Fiktion bereitwillig, während uns ein Mehr an Realismus befremden oder schockieren würde. Das Violetta-Beispiel zeigt, dass in der Oper die krasse Diskrepanz zwischen unseren Plausibilitätserfahrungen aus der wirklichen Welt und den aus der Eigendynamik der Musik hervorgehenden Anforderungen an die Sänger (und auch ans Publikum) zum Wesen der Oper gehört.

Wir können diesen Gedanken noch weiterführen. Die Erfahrung, dass die Oper eine im Sterben liegende Libretto-Violetta ohne weiteres zugunsten einer blühenden, im Vollbesitz ihrer Kräfte befindlichen Gesangs-Violetta verwirft, führt uns eine wichtige Unterscheidung vor Augen, die uns in diesem Buch wiederholt begegnen wird: die zwischen der Opernfigur, wie sie im Textbuch angelegt ist, und derselben Figur, wie sie durch die Musik definiert wird. Sprachlich drücken wir diese Unterscheidung mit dem Begriffspaar «Handlungscharakter» bzw. «Stimmcharakter» aus.

Als Beispiel für einen Handlungscharakter kann Wolfram von Eschenbach in Wagners *Tannhäuser* (1845) dienen, ein nervtötender, uninteressanter Freier, der die keusche Liebe predigt. In Wagners Libretto figuriert er als Adlatus von und Gegenstück zu Tannhäuser (Tenor), dem Antihelden mit erotischer Ausstrahlung, dem die Protagonistin nicht widerstehen kann. Doch als Gesangs-Charakter ist Wolfram (Bariton) überraschend gegenwärtig und mehr als nur gleichrangig: Seine Partie ist ein Amalgam aus der dem Handlungscharakter zugeordneten Musik und den vokalistischen Höchstleistungen, die die Musik dem Sänger abverlangt. In dem Gesangswettstreit zwischen Tannhäuser und Wolfram im zweiten Akt kommt es im Verlauf der Serenade, die Wolfram darbietet,

zu einem eigenartigen Moment. Davon schwärmend, in welcher großartiger Gesellschaft er sich befindet, singt er: «Es wird der Blick wohl trunken mir vom Schauen» zu einer Musik, die sich durch eine exotische Harmonik auszeichnet, in die eine absteigende Melodie seiner Baritonstimme eingebettet ist. Das ist die einzige wirklich sinnliche Passage in dem gesamten Sängerkrieg, und sie überstrahlt alles, was Tannhäuser zum Besten gibt. Diese Passage markiert das Erscheinen eines Stimmcharakters, eines «alternativen Wolfram» mit Eigenschaften, die über die des Handlungscharakters hinausgehen, ja diesen konterkarieren. Derselbe Gegensatz tritt in Wolframs berühmter «Abendstern»-Arie im dritten Akt zu Tage. Der Text ist ausgesucht poetisch, handelt von einer edlen Seele, doch die Sinnlichkeit des Gesangs erzählt eine ganz andere Geschichte. Vielleicht sollten wir die eigenartige sprachliche Wendung in Wolframs Serenade im zweiten Akt – über das Trunkenwerden des Blicks – als eine Freud'sche Fehlleistung deuten, bei der sich der Stimmcharakter für einen Moment in den Text hineingeschmuggelt hat.

Man kann mit sehr viel Recht einwenden, dass ein analoger potentieller Gegensatz (zwischen Buch-Charakter und Sprech-Charakter) auch im Sprechtheater möglich ist; jeder, der einmal einen Shakespeare-Monolog oder eine Tirade in einem Drama von Victor Hugo erlebt hat, weiß, dass die Darsteller in diesen Momenten ganz andere Register ziehen. Bei der Oper ist die Diskrepanz freilich noch weitaus extremer, weitaus spektakulärer. Der Manrico, der eilends aufbrechen will, um seine Mutter zu retten, ist der Handlungs-Manrico; derjenige, der sich in der Bühnenmitte aufbaut und eine Arie mit mehreren hohen Cs schmettert, ist der Gesangs-Manrico. Die Libretto-Violetta stirbt an Tuberkulose und ringt verzweifelt nach Luft; die Gesangs-Violetta dagegen singt kraftvoll, ihren nahen Tod beklagend, in einem gewissen Sinn aber auch zelebrierend. Und auch hier unterstreicht der Kontrast wieder, dass das Spannungsfeld zwischen Darstellungen menschlicher Realität und Omnipräsenz der Musik ein Wesensmerkmal der Oper ist. Befangenheiten in der Frage der Realitätsnähe stecken hinter der generellen Vorliebe der Oper für Libretti mit mythischen oder göttlichen Protagonisten oder für Figuren, die über Zauberkräfte oder emotionale Hochspannung oder andere Extreme verfügen; die Annahme lautet, Musik sei ein solchen Figuren affineres Medium oder könne sie irgendwie leichter verständlich machen. Letzten Endes bleibt jedoch die Wirklichkeitsnähe ungeachtet aller Skrupel und Bedenken auf der Strecke: Die Oper kann nämlich nie etwas Anderes sein als unwirklich.

Popularität und Konvention

Über weite Strecken ihrer Geschichte ist die Oper, wie bereits erwähnt, selbst großen Teilen ihres eigenen Publikums seltsam und exotisch erschienen. Es ist wichtig, sich klarzumachen, dass das auch in Italien so war, dem Land, in dem die Oper das Licht der Welt erblickte und wo sie aus diesem Grund vermeintlich ein natürliches Ausdrucksmittel ist (oder zumindest war). Die Oper hat zwar im Lauf der Zeit Schritt für Schritt ihr finanzielles Fundament verbreitern können – von den privatwirtschaftlichen Impresario-Modellen des 17. Jahrhunderts, die von der Gunst von Fürstenhöfen lebten, über den (fast) unabhängig wirtschaftenden kapitalistischen Unterhaltungsbetrieb des 19. Jahrhunderts bis zu den oft Not leidenden, vom Staat oder von Privatunternehmen finanzierten Institutionen der Gegenwart –, aber in ihrer primären, theatralischen Form ist die Oper im Großen und Ganzen ein Revier für die kulturbeflissene Elite geblieben und hat eine breitere Popularität erst in dem Augenblick gewonnen, als sie dank technischer Fortschritte in verschiedenen Bereichen die begrenzte Sphäre der Opernhäuser verlassen, öffentliche Straßen und Plätze erobern und in die Wohnzimmer übertragen werden konnte. Eigentlich ist die Oper erst im Verlauf der letzten rund 30 Jahre – der Ära der «Drei Tenöre», die zur Eröffnung einer Fußball-Weltmeisterschaft zusammen «O sole mio» schmetterten – populär im modernen Sinn des Wortes geworden. Eine präzisere Aussage wäre vielleicht die, dass Teilelemente der Oper in diesem Zusammenhang zu ikonischen (und vielleicht auch ironischen) Objekten der Massenkultur geworden sind.

In Hollywoodfilmen zum Beispiel fungierte der Opernbesuch häufig als Hinweis auf eine Italien-Affinität und eine leicht erregbare Gefühlslage mit der Neigung zu entsprechenden Reaktionen, wie etwa in *Moonstruck* («Mondsüchtig», 1987), worin Ronny Cammareri (Nicolas Cage) die Liebe von Loretta Castorini (Cher) – wie er dem italo-amerikanischen Arbeitermilieu entstammend – dadurch gewinnt, dass er sie in Puccinis *La bohème* ausführt. In manchen Filmen wird das Opernhaus als ein Ort präsentiert, an dem sich Angehörige unterschiedlicher Klassen wie in einem Goldfischglas begegnen und ihre diversen ernstesten und vergnüglichen Anliegen verfolgen können. In Billy Wilders *Love in the Afternoon* (*Ariane – Liebe am Nachmittag*, 1957) besuchen die beiden Protagonisten eine Vorstellung von *Tristan und Isolde* in der Pariser Opéra. Der verwöhnte Playboy

(Gary Cooper), den eine umtriebige Freundin mitgeschleppt hat, albert mit seinem Programmheft herum; ernsthafte Kompositions-Studenten vom Konservatorium dirigieren das Orchestervorspiel mit und rümpfen die Nase über das gewöhnliche Publikum; nur das schrecklich verliebte junge Mädchen (Audrey Hepburn) scheint von dem sinnlichen Erlebnis ganz überwältigt zu sein – es ist aber weniger *Tristan* als Gary Cooper, der diese Empfindung auslöst (siehe Abbildung 2). Die ironische Pointe besteht darin, dass niemand in der Szene von der Oper an sich sonderlich beeindruckt oder bewegt ist – kaum verwunderlich angesichts von Billy Wilders erklärter Geringschätzung für Wagner.

Love in the Afternoon zeigt, wie ein Hollywoodfilm als Teil der Popkultur die Oper zu einem Symbol gesellschaftlicher Privilegierung erheben kann. In diesem Sinn etabliert auch die Anfangsszene von Martin Scorseses Film *The Age of Innocence* (*Zeit der Unschuld*, 1993), die sich um eine Aufführung von Gounods *Faust* an der alten Met in New York dreht, ein Oberschichts-Milieu für die zu erzählende Geschichte. Allerdings taumelt in dieser Szene die Kamera wie beschwipst und von Zauberkräften gelenkt im ganzen Opernhaus umher – die oberen Schichten, so lautet die visuelle Botschaft, straucheln über ihre Leidenschaften, genau wie Opernfiguren und alle anderen auch. In *A Night at the Opera* (1935) von den Marx Brothers sorgt für die wiederkehrende Pointe ein steifes, alten Reichtum repräsentierendes Publikum, das sich über Clownerien der proletarischen Marx-Brüder empört. In einer Szene schleichen sie sich in den Orchestergraben, tauschen die Noten für das Orchester aus und erreichen so, dass die Musiker (vermeintlich gegen ihren Willen) statt der Ouvertüre den Gassenhauer «Take me out to the ball game» spielen. Krasser könnte der Zusammenprall zwischen Hoch- und Popkultur kaum zum Ausdruck gebracht werden. Ein ähnlich hintergründiges, aber sentimentaleres Beispiel hält Garry Marshalls Film *Pretty Woman* (1990) bereit, in dem Julia Roberts eine Prostituierte spielt, die der von Richard Gere verkörperte «gut aussehende Konzernmogul» (wie es in der Pressemitteilung zum Filmstart hieß) auf dem Hollywood Boulevard aufgabelt und die anschließend das Aschenputtel-Programm durchläuft. Während der wochenlangen Liebesaffäre fliegt Gere seine Flamme im Privatjet zu einem Opernbesuch nach San Francisco. Dort unterlaufen Julia Roberts im Kontakt mit fächerwedelnden Damen der Gesellschaft alle erdenklichen Fauxpas, aber am Ende zeigt sich, dass sie aufgeschlossener ist als diese Leute und eine sensiblere Wahrnehmung für das hat, was auf der Bühne passiert. (Die Oper, die gespielt wird, ist natürlich *La traviata*.)

Solche Szenen eignen sich möglicherweise dafür, einen immanenten Widerspruch in der Art und Weise, wie wir uns heute der Oper nähern, deutlich zu machen. Auf der einen Seite ist da die Jahrhunderte währende Identifizierung der Oper mit der Aristokratie, mit zur Schau getragendem Reichtum und Exklusivität. Hand in Hand damit geht aber auch die Erfahrung, dass die Oper direkt unsere Gefühle anzusprechen vermag. Beide Aspekte kommen in *A Night at the Opera* zum Ausdruck: Für Angehörige der «guten Gesellschaft» ist der Opernbesuch gleichsam Pflicht, und sie reagieren empört auf Verstöße gegen die Etikette. Doch der Held und die Heldin des Films – ein Tenor und eine Sopranistin, bis dahin Underdogs des Opernbetriebs, denen die Brüder zu ihrer ersten Hauptrolle verhelfen – stehen im Schlussakt des Films triumphierend auf der Bühne und singen sich strahlend das Herz aus dem Leib (obwohl es sich um die «Miserere»-Szene aus *Il trovatore* handelt). Sie sind von der Oper ergriffen, wie es sich gehört – nicht von der albernen Geschichte, die sie erzählt, sondern vom Gesang als solchem. Diese Episode über Underdogs und komische Außenseiter und über die transformative Kraft des Singens zeigt, welche Wirkung die Oper auf Menschen ausüben kann, die auf je eigene Weise anders sind – auf die Protagonistin in *Pretty Woman*, die standhaft sie selbst bleibt, gleich in was für eine imposante Umgebung sie hineinversetzt wird, und die im Badezimmer Prince singt, oder auf hochgewachsene Italiener mit weißen Taschentüchern –, Menschen, die sich explizit zu ihrem Anderssein bekennen, zu ihrer Distanz von dem emotional eingeschränkten, in Alltagsroutinen erstarrten Leben, das wir nach unserer Selbsteinschätzung heute führen.

Mindestens während seiner ersten 250 Jahre hielt sich der Opernbetrieb (genauso wie unsere heutige Filmwirtschaft) durch einen stetigen Strom neuer Werke über Wasser. Es gab in dieser Zeit kein eigentliches Repertoire, keinen Kanon bekannter, zahllose Male wiederaufgeführter Werke, wie wir ihn heute in jedem Opernhaus antreffen. Weil das so war, musste jede Oper (so wie heute jeder neue Film) auf Anhieb einschlagen. Ein Mittel, um das hinzukriegen, war die Beachtung bestimmter Konventionen, bewährter praktischer Regeln, die in allen Opern zur Anwendung kamen und die vom Publikum verstanden und geschätzt wurden. Es entwickelten sich unterschiedliche Spielarten der Oper, alle mit sprachlichen und anderen Eigenheiten (*opera seria* und *opera buffa* in Italien, *grand opéra* und *opéra comique* in Frankreich, Singspiel und romantische Oper in Deutschland).

Auf einer noch grundlegenderen Ebene entwickelten sich bestimmte

Rollentypen der Oper allmählich zu Stimmcharakteren: Eine bestimmte Stimmlage und -färbung verband sich mit einer standardisierten Figur, die dann in neuen Opern in fast unveränderter Gestalt wieder auftauchen konnte (und später auch in der Operette und im Musical). Ein Sortiment typischer Opernfiguren bildete sich mit der Zeit heraus: die weibliche Hauptfigur (Sopran), die nicht mehr ganz junge (oder nicht ganz tugendhafte oder auch mit Zauberkraften ausgestattete) Frau (Mezzosopran oder Alt), der männliche Held (im 18. Jahrhundert gewöhnlich von einem Kastraten gesungen, später von einem Tenor), der Schurke oder Vater oder treue Gefährte (Bariton), der Großvater oder Priester (oder eine andere, die patriarchalische Autorität verkörpernde Figur) (Bass). Gewiss gab es immer wieder auch Abweichungen von diesen Standardfiguren (zum Beispiel Priester in Sopranlage, wenn auch selten), aber es ist nicht unwichtig, die Konventionen der Vergangenheit zu kennen, auch weil man dann umso mehr zu schätzen weiß, wie der vorsätzliche Verstoß gegen eine Konvention zu einem Drama eigener Art werden kann. Ein Beispiel für eine Oper, in der eine Figur mit einer anderen Stimme besetzt ist, als es der Konvention entspräche, ist Mephistopheles, der diabolische Charakter aus der Faust-Legende (der den mit Blut besiegelten Pakt schließt – ein beliebtes Opern-Thema). In den meisten Faust-Opern des 19. Jahrhunderts (davon gibt es mehrere) ist die Partie des Mephistopheles für das Bassregister geschrieben; in Busonis *Doktor Faust* (1925) hingegen ist Mephisto ein Tenor. Wir hören ihn zum ersten Mal, als er von hinter der Bühne Faust beim Namen ruft, und zwar auf einem hohen A – das er hauchzart intoniert. Gerade wenn man die Konvention kennt und einen anderen Stimmtyp erwartet, ist der Effekt verblüffend.

Es stellt sich die Frage, ob diese Zuordnung von Stimmlagen wirklich nur eine Konvention ist oder vielleicht doch einer natürlichen Ordnung der Dinge entspricht. Manche Zuordnungen, wie die des Basses zum Repräsentanten einer Autorität, könnte man für natürlich halten – wir alle, ob Mann oder Frau, neigen dazu, unsere Stimme zu senken, wenn wir uns Aufmerksamkeit und Respekt verschaffen wollen. Es ist in diesem Zusammenhang sicher bezeichnend, dass dieser Figur/Stimm-Typus über all die Jahrhunderte in der Oper zuhause gewesen ist. Bei den meisten anderen Zuordnungen legt die Operngeschichte jedoch den Schluss nahe, dass sie schlicht und einfach einer Konvention entspringen. In der ersten Oper des frühen 18. Jahrhunderts (der sogenannten *opera seria*) sangen fast alle Charaktere, männliche wie weibliche, in hohen Stimmlagen. Es war ganz normal, dass männliche Rollen von Frauen gesungen wurden – oder

von Kastraten, deren Stimme infolge des an ihnen vorgenommenen Eingriffs hoch blieb. Für den Niedergang der Kastraten und den Aufstieg des heroischen Tenors im 19. Jahrhundert gibt es mehrere Erklärungen; einige davon verweisen plausiblerweise auf ein verändertes Verständnis der menschlichen Subjektivität (also unsere Annahmen darüber, wie wir wurden, was wir sind). Andererseits sind vermutlich auch heroische Tenöre nie als «normal» wahrgenommen worden. Die Vorstellung, dass die Oper das Unnormale schlechthin sei, stand und steht immer im Raum.

Konventionen haben in der Oper tiefe Spuren hinterlassen. Über weite Strecken ihrer Geschichte (bis mindestens zur Mitte des 19. Jahrhunderts) schrieben Komponisten mehrere Opern pro Jahr. Sie taten das aus finanziellen Zwängen heraus. Ältere Werke wurden selten wiederaufgeführt (und wenn doch, dann ohne jeden Urheberrechtsschutz und ohne Anspruch auf Vergütung für ihre Komponisten), und so konnte ein Komponist von seiner Kunst nur leben, indem er immer neue Opern schrieb. Der daraus resultierende Zwang, den Erwartungen des Publikums gerecht zu werden, führte in aller Regel dazu, dass Librettisten und Komponisten sich an bewährte Rezepturen hielten. Das mag abwertend klingen – in unserer kulturpessimistischen Zeit neigen wir dazu, nur dem verblüffend Neuartigen einen künstlerischen Wert zuzusprechen. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass Kunst nach Rezeptur auch eine Quelle des ästhetischen Vergnügens sein kann, nicht weil wir heute dank Aufnahme- und Wiedergabetechnik die Möglichkeit haben, ein Werk in- und auswendig zu kennen, sondern weil Konventionen uns helfen, uns ein Erfahrungswissen darüber anzueignen, wie Opern gewöhnlich funktionieren. Erwartungen, die aus diesem Wissen resultieren, können uns ein Gefühl der Geborgenheit vermitteln und spontanes Verstehen erleichtern – und sie können bei uns einen wohligen Schauer erzeugen, wenn etwas gegen den Strich Gebürstetes passiert, wie die «falsche» Zuordnung von Stimm-lagen in Busonis *Faust*.

Weil die strukturellen Konventionen der Oper wichtig sind, sollten wir einige der grundlegenden hier vorstellen. Sie sind nicht alle gleichzeitig entstanden, und einige von ihnen sind im Verlauf des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund getreten. Generell gilt jedoch, dass diese Konventionen überraschend langlebig und auch überraschend formbar waren – einige von ihnen, indem sie radikale Veränderungen anderswo adaptierten und im sprachlichen und musikalischen Idiom umsetzten. Die zwei grundlegenden Konzepte aus der Formensprache der Oper umfassen sowohl Text als auch Musik: «Rezitativ» und «Arie» (alias «Nummer»).

Diese beiden begrifflichen Pole stehen für zwei Arten von Libretto-Dichtung und zwei Arten, Texte zu vertonen. Es ist ein Dualismus, der seit den Anfängen der Oper bestanden hat, erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts ausgemustert wurde und den man bis zu einem gewissen Grad auch noch in Opern antrifft, die in unseren Tagen entstanden sind. Ein kurzer Ausschnitt aus dem ersten Akt von Mozarts *Don Giovanni* (1787) illustriert die beiden Konzepte. In der Szene treten der lüsterne Aristokrat Don Giovanni (Bariton) und sein Diener Leporello (Bass) auf. Das Libretto sieht zunächst einen Dialog vor. Leporello kämpft mit einem wachsenden Unbehagen angesichts der zahlreichen riskanten Manöver, die er im Namen seines Herrn und Meisters durchexerzieren muss:

LEPORELLO:

Io deggio ad ogni patto
Per sempre abandonar questo bel matto!
Eccolo qui: guardate
Con qual indifferenza se ne viene! –

DON GIOVANNI:

Oh Leporello mio, va tutto bene!

LEPORELLO:

Don Giovannino mio, va tutto male!

(LEPORELLO:

Ich muss auf alle Fälle / für immer diesen sauberen Herrn verlassen! / Doch still, er kommt: / Ei seht nur, / so heiter und so harmlos wie die Unschuld!

DON GIOVANNI:

Mein lieber Leporello, es geht vortrefflich!

LEPORELLO:

Mein lieber, gnädiger Herr, es geht erbärmlich!)*

Angelegt ist dies als eine typische Rezitativ-Passage. Der Text ist in Form sogenannter *versi sciolti* geschrieben, dem italienischen Äquivalent des Blankverses, einer freien Abfolge von Zeilen zu sieben und elf Silben mit

- * Gelegentlich werden ältere, freiere deutsche Übersetzungen der Libretti stärker dem fremdsprachigen Original angeglichen, als dies ursprünglich der Fall war. Dies geschieht insbesondere dort, wo es das Verständnis der Interpretation und der Argumentation der Autoren erforderlich macht.

nur wenigen sporadischen Reimen und keinem festgelegten Betonungsschema. Dem Rhythmus der gesprochenen Alltagssprache angenähert, weisen diese Rezitative einen eher gewöhnlichen Wortschatz auf, mit wenigen poetischen oder hochgestochenen Ausdrücken. Der zitierte Dialog geht eine ganze Weile hin und her, während Don Giovanni und Leporello Vorkehrungen für ein abendliches Bankett treffen, bei dem Don Giovanni ein Bauernmädchen namens Zerlina verführen will. Er schließt das Rezitativ in bester Laune ab und stimmt dann eine Arie an: «Fin ch'han dal vino» («Auf zu dem Feste, froh soll es werden»). Die Nummer wird oft als «Champagnerarie» bezeichnet, obwohl Don Giovanni nur Wein erwähnt und seine Gedanken im Übrigen um die jungen Damen kreisen, die an dem Bankett teilnehmen werden. Seiner Fantasie freien Lauf lassend, stellt er sich vor, wie er den Mädchen mittels einer verwirrenden Abfolge unterschiedlicher Tänze so sehr den Kopf verdrehen wird, dass er dann das Durcheinander nützen kann, um, so hofft er, bis zum Morgen die Liste seiner Eroberungen um zehn zu erweitern. Hier die fünf letzten Zeilen des Rezitativs, gefolgt vom Text der Arie:

DON GIOVANNI:

Bravo, bravo, arcibravo!

L'affar non può andar meglio: incominciasti,

Io saprò terminar. Troppo mi premono

Queste contadinotte:

Le voglio divertir fin che vien notte.

Fin ch'han dal vino
Calda la testa,
Una gran festa
Fa' preparar.
Se trovi in piazza
Qualche ragazza,
Teco ancor quella
Cerca menar.
Senza alcun ordine
La danza sia,
Chi'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemanna
Farai ballar.
Ed io fra tanto
Dall'altro canto
Con questa e quella

Vo' amareggiar.
Ah la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar.
(Partono.)

(DON GIOVANNI:

Bravo, bravo, ausgezeichnet / es kann nicht besser gehen; du hast begonnen,
für das Ende sorg ich.

Gar zu sehr reizen mich; die hübschen Bauernmädchen /
ich will sie bis zur Nacht wohl unterhalten.

Auf zu dem Feste,
froh soll es werden,
bis meine Gäste
glühen von Wein.
Siehst du ein Mädchen
nahen dem Garten,
lass sie nicht warten,
führ sie herein.
Tanzen lass alle sie
wild durcheinander.
Hier Menuette,
da Sarabanden,
dort Allemanden,
ordne die Reihn.
Hier Menuette,
ordne die Reihn,
da Sarabanden,
ordne die Reihn,
dort Allemanden,
ordne die Reihn.
Ich aber leise
nach alter Weise
führ mein Feinsliebchen
ins Kämmerlein.
Fort mit den Sorgen,
wahrlich schon morgen
soll meine Liste
um Zehne vermehrt sein! [*Sie gehen ab.*])

Man sieht auf den ersten Blick, dass der Beginn der Arie mit einer veränderten lyrischen Formgebung einhergeht, die Zeilen weisen jetzt fast ein-

heitliche Silbenzahlen auf und sind gleich getaktet; man erkennt eine vierteilige Strophenstruktur mit einem einheitlichen Reimschema. Anders gesagt, sind wir hier eindeutig in der poetischen Abteilung gelandet.

Dies sind die elementarsten Unterschiede zwischen «Rezitativ» und «Arie», die wir schon anhand des Librettos erkennen können. Diese Unterschiede gehen einher mit wichtigen inhaltlichen Kontrasten. Hier ist an erster Stelle die Tatsache zu nennen, dass das Rezitativ das richtige Vehikel für narrative, formal freie Dialoge in aktionsgeladenen Szenen ist, in denen die Handlung vorankommt. Dagegen ist die Arie statisch gehalten; sie steht grundsätzlich für Kontemplation und für die Übertragung einer Gemütslage auf die Zuhörer; die Arie entspricht dem, was Dichter manchmal als «Sinnieren» bezeichnen. Während einer Arie findet auf der Bühne keine Aktion statt, die Handlung steht still. Im vorliegenden Fall liefert die Arie uns Aufschlüsse über die Persönlichkeit des Don Giovanni, berichtet uns von seinem Verlangen, mit wilden Tänzen ein Durcheinander zu stiften, denn das Chaos ist das Medium, in dem er als anarchische Kraft zur Hochform aufläuft. In gewissem Sinne halten Arien die Zeit an – solange sie andauern, kann die Handlung nicht weitergehen. Sie lassen uns, so gesehen, eine Auszeit nehmen, die wir nutzen können, um uns mit der Figur, die sich uns darin offenbart, vertraut zu machen. Was wir hier über Arien sagen, gilt ebenso für alle anderen kontemplativen Bestandteile der Oper: für Duette, Terzette und größere Ensembles. Eine der großen Neuerungen bei der Oper des 19. Jahrhunderts bestand darin, dass sie alle diese fest gefügten Formen ein Stück weit öffnete, so dass Aktionselemente in sie integriert werden konnten. Dennoch gab es nach wie vor viele Passagen, in denen die Zeit still zu stehen schien. Nach wie vor gilt, dass ein bestimmter Typus von Gesang auf der Opernbühne per se einen Alleinherrschaftsanspruch erhebt. Selbst ein Gesangsstück, das aus der fiktiven Welt, in der die Oper spielt, herausträte, hätte noch immer die Macht, äußeren Vorgängen den Zutritt zu dieser Welt zu verwehren.

Die musikalische Unterscheidung zwischen Rezitativen und Arien (bzw. Ensembles) ist offenkundig und auf Anhieb hörbar. In den einfachsten Rezitativ-Formen, die sich vor allem in Opern aus dem späten 17. und aus dem 18. Jahrhundert finden, «rezitieren» die Sänger den Text gewöhnlich in raschem Tempo, begleitet oder akzentuiert durch eine einfache Abfolge von Akkorden. Für die häufig als «Continuo» bezeichnete Begleitung war gewöhnlich ein Cembalo zuständig, wobei die Bass-töne von einem tieferen Streichinstrument, gewöhnlich einem Cello,

«verdickt» wurden. Ein einfaches Rezitativ dieser Art (im Italienischen *recitativo secco* genannt) wird zwar in einem regelmäßigen Taktschema geschrieben, aber typischerweise sehr frei vorgetragen, ohne einem strengen Taktschlag zu gehorchen. Eine Melodie ist allenfalls rudimentär vorhanden, manchmal werden ganze Passagen auf nur einem Ton gesungen, auf- und absteigende Tonfolgen richten sich in der Regel nach der «Melodie» der gesprochenen Sprache. In mehr als einer Hinsicht hat dieser Typ des Rezitativs mehr Ähnlichkeit mit Sprechen als mit Singen, und wenn man bedenkt, dass die Schauspieler früherer Jahrhunderte auf den Bühnen des Sprechtheaters ihre Monologe in einem hochfliegenden, melodischen Duktus zu deklamieren pflegten, kann man sich vorstellen, dass für das Publikum der frühen Oper die Rezitative noch weniger nach Musik klangen als für uns heutige. Ganz anders verhält es sich bei der Arie. Bei ihr dominiert das Musikalische, sie lebt offensichtlich von musikalischen Ideen (die gewöhnlich wiederkehren), stützt sich auf das Orchester, das sie einleitet und begleitet, und liefert der Stimme des Sängers oder der Sängerin ihr musikalisches Material. Das rhythmische Ebenmaß der Verse zieht fast zwangsläufig eine kongeniale rhythmische Struktur der Musik nach sich. Arien weisen, wenn sie nicht ganz kurz sind, eine innere Struktur auf; die häufigste war lange Zeit eine einfache dreiteilige Form nach dem Schema ABA. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich eine Variante dieser dreiteiligen Form zur sogenannten Da-capo-Arie weiter. Sie heißt so, weil sie nach einem Mittelteil mit musikalischen Abschweifungen oder Kontrasten zum Anfang zurückkehrt und den ersten Teil wiederholt. In späteren Jahrhunderten entwickelten sich mehrgliedrigere und komplexere Formen.

Was ebenfalls unmittelbar deutlich wird, ist ein signifikanter Unterschied zwischen Rezitativ und Arie im Hinblick auf die Art und Weise, wie sie mit Text umgehen. Beim Rezitativ werden viele Wörter in rascher Folge abgespult, und fast nichts wiederholt sich. Dagegen werden bei der Arie einzelne Textfragmente häufig wiederholt (manchmal auf fast zwanghafte Weise wie in unserem Beispiel aus *Don Giovanni*). Die Musik schmiegt sich, wie es sich gebührt, dem Text und seiner Botschaft an. Die lüsternen Fantasien des Don Giovanni erreichen unser Ohr in Gestalt einer unablässig treibenden Musik, einer Arie, die kaum eine Pause zum Atemholen lässt. Doch sehr bald, namentlich nach der ersten Exposition des musikalischen Materials, werden Textteile ad infinitum wiederholt, um dem Anspruch auf musikalische Kunstfertigkeit und Abrundung Genüge zu tun. Der Wortlaut des Textes schmilzt in dieser Arie (wie auch in

vielen anderen) gleichsam dahin: Seine Bedeutung verschwindet teilweise oder sogar vollständig. Die Musik spricht uns jenseits des Textes an, dessen semantischer Gehalt sich ohnehin schon weitgehend aufgelöst hat.

Man könnte anhand der «Champagnerarie» des Don Giovanni noch vieles Weitere aufzeigen. So lässt sich mutmaßen, dass sie, wie fast alle Arien, nicht zuletzt gleichsam als «Laufsteg für die Stimme» des Sängers dienen soll, und tatsächlich reichern Sänger und Sängerinnen Arien oft mit improvisierten Verzierungen an: mit besonders hohen Tönen, Koloraturen, einem schallenden Lachen am Ende. Doch selbst in der gedruckten Partitur muten die speziellen Elemente von Arien – der Umbruch des Textes, die Wiederholungen, die hartnäckige Wiederkehr bestimmter Melodiefragmente – nach allen rhetorischen Maßstäben exzessiv an. Vielleicht ist das, was wir im ersten Akt des *Don Giovanni* hören, ein musikalisch-linguistisches Symbol für das Tanz-Tohuwabohu, das der Protagonist hervorrufen möchte. Vielleicht soll uns auch ein Gefühl dafür vermittelt werden, dass er ein in diesen Strudel der Bewegungslust *Hineingerissener* ist, statt, wie er glaubt, derjenige zu sein, der das Ganze steuert – das Gefühl, der Mann sei letzten Endes wehrlos gegen die Macht dieser bezwingenden musikalischen Rhythmen. Es gibt nur ganz wenige Sänger, die am Ende dieser Arie nicht atemlos und beinahe stammelnd klingen, als wären sie in diesem Augenblick Getriebene der Musik. Wenn wir den Rest der Geschichte kennen, wenn wir wissen, welches Los den Don Giovanni schließlich ereilt, so erkennen wir die Suggestivkraft der Musik, indem sie den Kontrollverlust des Protagonisten andeutet, als melodisches Menetekel des dem Protagonisten beschiedenen Endes.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de