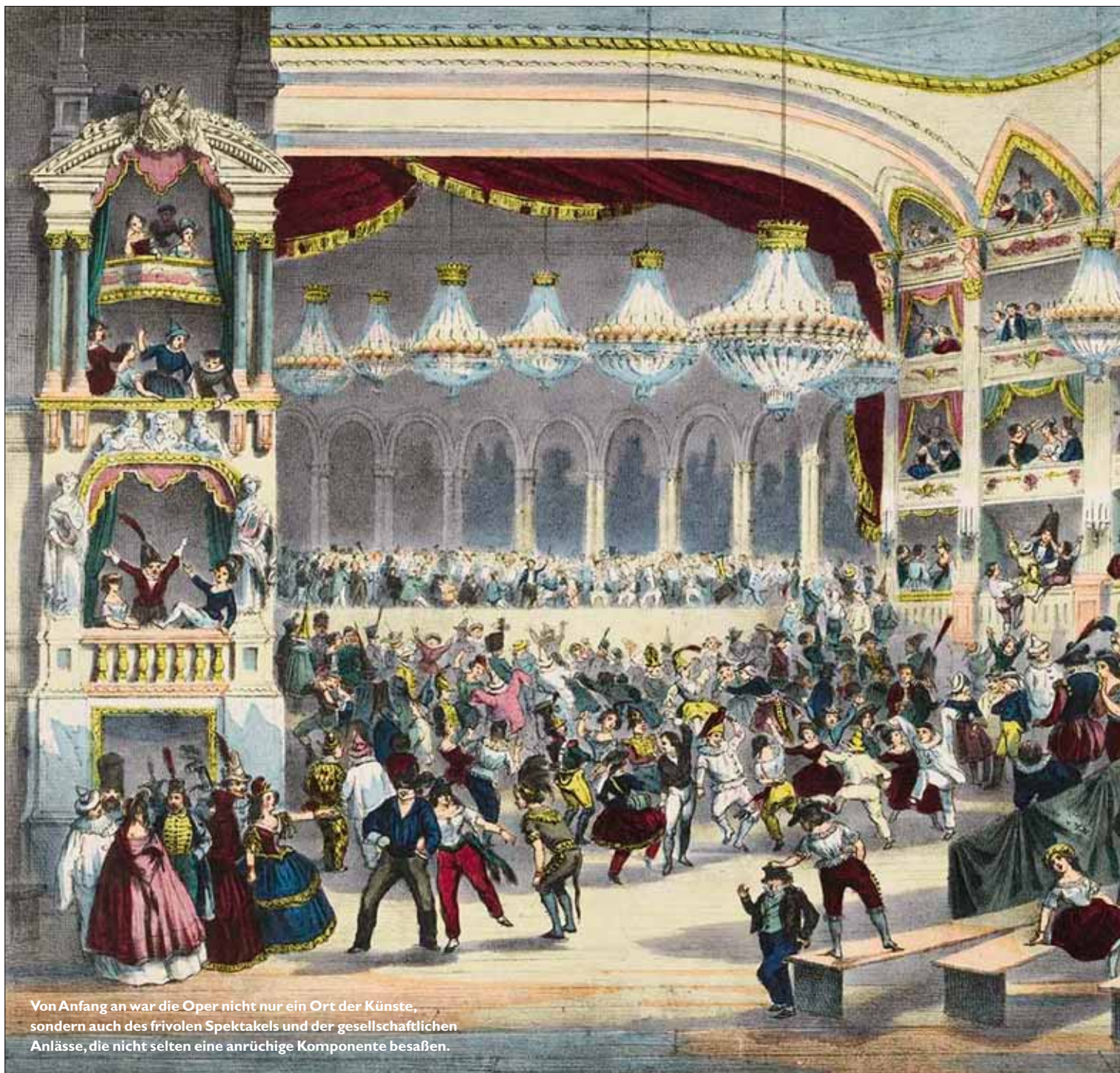




Von Anfang an war die Oper nicht nur ein Ort der Künste, sondern auch des frivolen Spektakels und der gesellschaftlichen Anlässe, die nicht selten eine anrühige Komponente besaßen.

Und jedermann erwartet sich ein Fest“ – So überschrieb in Buchform der Komponist und Intendant Rolf Liebermann seine längst legendär verkörperten Pariser Opernjahre von 1973–1980. Ein Fest. Allabendlich. Das Außergewöhnliche. Das Besondere. Das den Alltag vergessen Lassende. Das und noch viel mehr spielt bis heute mit in der Erwartungshaltung derer, die sich in ein Opernhaus begeben. Ein besonderes Gebäude, mit einem herrlichen Innenraum in den Theaterfarben Rot

und Gold; auch wenn davon in Deutschland Krieg und Wiederaufbauwahn wenig übrig gelassen haben. Etwas festlicher sollte sich das Publikum geben. Und ist erst das Licht aus, geht der Vorhang auf, möchte man total hinabtauchen können in das Zauberreich der gesungenen Emotion, der übermenschlichen Entäußerung, der himmelhoch jauchzenden Freude, der zu Tode betrübten Tragik, will man hinweggetragen werden, vom Lächeln eines Soprans, dem Strahlen eines Tenor, dem Seelen-

ton eines Basses. Das Orchester soll wogen, der Chorklang soll schwellen, die Leidenschaften sollen uns mitreißen – und keine deutungswütige, den Genuss spielverderbende Regie soll ablenken oder uns verärgern.

Auch wenn Oper im deutschen Repertoirealltag längst etwas ganz anders bedeutet, Sternstunden die Ausnahme sind und nicht die Regel – die Erinnerung an dieses mythische Element gibt es noch. Und nicht nur, weil Oper, ein „unmögliches Kunstwerk“ (Oscar Bie),



aufgeführt in einem „Kraftwerk der Gefühle“ (Alexander Kluge) ist, sondern weil ihren Anfängen eben dieses Besondere, Ungewöhnliche, Unalltägliche, Zaubhafte innewohnt. Opernalltag ist also eigentlich ein Paradox. Schließlich wurde die Oper eher zufällig von gelehrten Höflingen der Renaissance in Mittelitalien „erfunden“, die eigentlich in dieser, später als Zeitalter der Wiedergeburt des Antiken definierten Epoche das griechische Drama erneuern wollten. Mit der neuen vorchristlichen Ge-

Der ewige Karneval

Jedes Jahr am 11. November rüsten sich die Karnevalisten in den närrischen Hochburgen für die neue Karnevalssaison. Die gab es schon im 17. Jahrhundert, mit den Opernnovitäten als Höhepunkten. Frivol ging es dabei immer zu – damals wie heute. Von Manuel Brug.

sellschaftsform, der Demokratie, war in grauer Vorzeit das rituelle Festspiel zur politischen Festversammlung mutiert, die kultischen Ursprüngen treu ist. Das heißt, dass sich die Spielzeiten weitgehend an Götter- und Festtage banden, wie etwa im 6. Jahrhundert vor Christus an die dem Dionysos, dem Gott des Weines, der Freude, der Fruchtbarkeit und der Ekstase geweihten Dionysien.

Die Festkultur der Renaissance erweiterte sich immer mehr um vokale wie instrumentale Einlagen, die Intermedien. Die humanistisch gebildeten Mitglieder der Florentiner Camerata entwickelten daraus Ende des 16. Jahrhunderts dramatische Formen. Die waren kurz, knapp, das gesungene Wort transportierte den Inhalt. Und immer waren die Unterhaltungen Teil, gar Höhepunkt einer Party: So wie am 24. Februar 1607 die „Favola in musica“, die in Musik gesetzte Fabel „Orfeo“ Claudio Monteverdis, des Hofkomponisten der Gonzaga, die anlässlich des Geburtstags des Fürsten Francesco IV. uraufgeführt wurde. Diese bis heute (wieder) gespielte erste repertoirefähige Oper ist Schäferspiel

und Tragödie zugleich – mit einem guten Ende. In dem Palastsaal, der als Spielort diente – Theater gab's erst seit 1580, als Andrea Palladio in Vincenza das Teatro Olimpico entworfen hatte –, wurde also mit Madrigalen, Ritornellen und Modetänzen eine Hochzeit inszeniert und später eine Beerdigung, schließlich eine Freundfeier über die glückliche Errettung durch Apoll, der natürlich den absolutistischen Fürsten symbolisieren sollte.

**Essen, Trinken,
schöne Frauen –
der Gesang
unterstrich den
sinnlichen Kitzel**

Sicherlich wird man, während man sich an dieser so neuartigen wie hochmodischen und so gleich ungemein beliebten Unterhaltung delectierte, gegessen und getrunken haben, auch so manche schöne Frau lag weiter in den Armen ihres Galans. Der Gesang unterstrich also den sinnlichen Kitzel des Abends, die Musikanten stachelten ihn zusätzlich an: Oper als Gesamtkunstwerk und als ganzheitliches Vergnügen. Meist zum einmaligen Verzehr bestimmt, denn nichts war von Dauer, man hatte immer Hunger auf neue Opern. Wiederaufnahmen, ein Repertoire kannte man nicht. Deshalb konnten die viel beschäftigten

Komponisten sorglos ihre Arien mehrfach verwenden, keiner wusste in Venedig, was schon während des Karnevals in Vincenza zu hören gewesen war. Nach dem Baukastensystem wurden so viele Opern montiert oder aus Hits diverser Komponisten zu Pasticci verkokt. Keinen störte es, Hauptsache, es gab temperamentvolle oder kontemplativ-elegische Musik und immer virtuoser verschraubte Arien.

Denn auch das Volk hatte schnell an diesen zunächst exklusiv dem Adel vorbehaltenen Spektakeln Geschmack gefunden. Als Mitte des 17. Jahrhunderts besonders in der mondänen und reichen Handelsstadt Venedig die Oper zum angesagten Divertimento der Stunde wurde, drängelte sich Niederes und Hohes in den Rängen der Privattheater, die mit geringem Aufwand Helden und Diener feierten. Die Höfe zogen die Konsequenz, die Opera seria wurde heroischer, komplizierter – und auch ein wenig langweiliger. Machte nichts. In den reich verzierten, aber oft nur aus Pappmaschee und Holz schnell gezimmernten, immer durch Feuersbrünste durch die vielen Kerzen bedrohten Theatern schaute man auf sich selbst beziehungs-

weise auf den Fürsten in seiner zentral herausgehobenen Loge. Die Gesellschaft sah sich im Spiegel, von der Bühne kam nur die Begleitmusik.

Wurde dort besonders hoch und tollkühn gesungen, am liebsten von den moralisch pikanten und deshalb extrem umschwärmten Kastratenstars, dann hörte man hin. Für die noch Unaufmerksamen wurde nach dem langsamen Arienteil sogar der wiederholte Anfang vokal noch reicher ausgekleidet. Und im Frankreich Ludwig XIV. und XV. wurde schon durch die vielen Tänze der hier ausgebildeten Gattungen Comédie ballet und Tragédie lyrique deutlich, dass die neue festliche Unterhaltung sowohl durch das royale Zeremoniell samt Apotheose wie auch durch die Ballettvorliebe der Könige definiert war.

Kein Londoner des frühen 18. Jahrhunderts wäre auf die Idee gekommen, sich eine der mehrstündigen, in verwirbelten Liebesintrigen sich verknötenden Opern Georg Friedrich Händels von Anfang bis Ende anzusehen. Der Inhalt war meist leidlich bekannt, schließlich

wurden die immergleichen Fabeln und Mythen ausgeschlachtet, oftmals ein Textbuch mehrfach verwendet. Hatten die Nebenpersonen ihre weniger wichtigen Arien, ging man essen, nahm ein Sorbet (daher heißen diese Musikstücke „Arie di sorbetto“) oder ließ den Logenvorhang fallen und vergnügte sich im Halbdunkel mit seiner Begleitung.

Im protestantischen London spielte man Oper, wenn Geld in der Kasse war. Denn schon damals rechnete sich dieses teure

Kulturvergnügen Oper nicht allein durch die Einnahmen aus dem Ticketverkauf. Reiche Gönner waren gefragt. Im katholischen Italien und im absolutistischen Frankreich, aber auch in den deutschen Kleinstaaten waren die Herrscher für die Unterhaltung ihrer Höfe verantwortlich. Und da hatten sich die Feste (zumindest anfänglich) streng nach dem Kirchenjahr zu richten. Und damit als deren Höhepunkt die Musiktheaternovitäten. Das vielfach als frivol erachtete Theater mit seinem zweifelhaften Personal fand deshalb vornehmlich in der Wintersaison statt, wenn sich das

Die Gesellschaft sah sich im Spiegel, von der Bühne kam nur die Begleitmusik

Foto: Archiv



Foto: Wikipedia



Die Theater waren oft prunkvolle Kulisse für besondere Abende. Hier der Innenraum des Teatro La Fenice 1837 (l.) und heute (kleines Bild oben).

Leben innen abspielte und wenn Karneval war. Zwischen November und Aschermittwoch hatten die Komponisten viel zu tun. Doch das ungemein beliebte Spektakel wurde zeitlich immer weiter ausgedehnt. Die Oper maskierte sich als Oratorium mit dramatischem, aber biblischem Inhalt. Vor allem im päpstlichen Rom, wo nicht einmal Frauen auf die Bühne durften, erfand man immer raffinierte Tricks, um auch in der Fastenzeit nicht auf den Gesangsgenuss verzichten zu müssen.

Ausgerechnet der Karneval als Nachfolger der heidnischen Saturnalien des antiken Rom, mit hinter Masken verborgenen Identitäten und permanenter, aber zeitlich eingegrenzter moralischer Grenzüberschreitung, wurde so zum Sehnsuchtsziel des vom Opernvirus infizierten Klerus! Auch später, bis weit ins 19. Jahrhundert, brauchte die aufwendige Oper immer ein gar nicht sonderlich künstlerisches Umfeld, um existieren zu können. Die meisten Hoftheater waren Mehrzweckbauten, dienten auch als Redoutensäle, so wie die Berliner Staatsoper Unter den Linden, die Georg Wenzelslaus von Knobeldorff 1742 für den preußischen König Friedrich II. baute. Das Haus war das erste königliche Theatergebäude und das erste freistehende Opernhaus Deutschlands sowie das damals größte Europas.

Die Theaterbauten in Italien oder Paris, selbst die Hofoper von Neapel oder Turin waren vielfach in privater Hand, wurden saisonweise von Impresarios gemietet, die sich ein Ensemble aus Publikumslieblingen zusammenstellten und die Novitäten für die Karnevalssaison bei den Modekomponisten bestellten. Die wurden meist wie Leibeigene gehalten, bekamen weit weniger Geld als die Gesangstars. Die Impresarios waren geschickte Vermarkter, keine Schöngeister. Der berühmteste war Domenico Barbaia (1778-1841), der Rossini, Bellini und Donizetti groß machte und über die Theater in Neapel, später Wien und Mailand herrschte. Er hatte sein Geld mit der Erfindung des Cappuccino sowie als Munitionslieferant der Napoleonischen Kriege gemacht, seine Bühnen waren immer auch Spielhöhlen, denn an den Roulette- und Pharaon-Tischen in den angeschlossenen Foyers wurde das wirklich große Geld gemacht.

Die Oper war da nur eine schöne Nebensache, um die Spieler anzulocken und um ihren Damen die Zeit zu vertreiben: das Leben als Fest, von Musik behübscht. Und wenn dann auf der Bühne noch zusätzlich Feste gefeiert wurden, Karneval gar, wie etwa in Donizettis „Il giovedì grasso“ (Faschingsdienstag) von 1829, Wagners Frühwerk „Das Liebesverbot“ (1834), Berlioz' „Benvenuto Cellini“ (1838), Verdis „Maskenball“ (1859) oder Ponchiellis „La gioconda“ (1876), dann sind das immer auch Reverenzen an den Ursprung einer Gattung. Der aus dem Taumel des Augenblicks und dem Moment des zeremoniös Besonderen mitgeboren wurde. ■

KÖLNER PHILHARMONIE



KÖLNER PHILHARMONIE

So 13. März 2011 20:00

Measha Brueggergosman Sopran

Antoine Curé *Trompete*
Ensemble intercontemporain
Peter Eötvös *Dirigent*

Bruno Mantovani
Les Danses interrompues

György Ligeti
Kammerkonzert für
dreizehn Instrumentalisten

Peter Eötvös
Snatches of a Conversation

Luciano Berio
Recital I (for Cathy)

€ 25,- zzgl. VVK-Gebühr

koelner-philharmonie.de

KölnMusik Ticket

Roncalliplatz
50667 Köln
Philharmonie
Hotline
0221.280 280

KölnMusik Event

in der Mayerschen
Buchhandlung
Neumarkt-Galerie
50667 Köln

KölnTicket
DETTICKETSERVICE
0221-2801
koelnticket.de

Foto: Paul Elliedge