

Folge 2: Die Oper

Die größte Illusionsk



Prachtvoll in Szene gesetzt: Der Blick in den Zuschauerraum des Teatro la Fenice in Venedig zeigt, welche wichtige Rolle Repräsentation bei Opernaufführungen schon in früheren Zeiten spielte.

unst der Menschheit



Seit mehr als 400 Jahren gibt es sie, und längst ist sie zur Speerspitze der klassischen Musik geworden, zumindest was ihre gesellschaftliche Wahrnehmung betrifft. Dabei galt **die Oper** zwischenzeitlich als abgesunkenes Kulturgut einer bürgerlichen Gesinnungsfraktion. Christoph Vratz mit einem Überblick der Gattung.

Über manche Premieren, vorwiegend von Festspielen, berichtet inzwischen auch der Boulevard. Gelegentlich transportiert sogar das Fernsehen, jenseits seiner Sparten sender, Opern live für jedermann ins heimische Wohnzimmer. Die Oper breitet sich in Kinos aus, wird auf Großleinwänden übertragen. Diese Exklusivität ist auf dem Feld der klassischen Musik allein der Oper vorbehalten. Kein Streichquartett, kein Klavierabend, kein Sinfoniekonzert kann da mithalten.

Woran liegt das? Dass die Oper die unstrittigste musikalische Gattung ist? An ihren grenzversetzenden Utopien, die sie auf der Bühne darstellt? An der Gesamtheit von Bild, Wort und Ton? Oder weil sie Leidenschaften anschaulich macht?

Der 24. Februar 1607 gilt als Geburtsstunde der Oper: Uraufführung von Claudio Monteverdis „L'Orfeo“ in Mantua. Gemessen an den früheren Versu-

chen einer musikalischen Wiederbelebung des antiken Dramas gibt es bei Monteverdi eine entscheidende Neuerung: „Alle Mitwirkenden sprechen musikalisch.“ Der Gesang wird zum Instrument der Sinnvermittlung. Das ist revolutionär. Die künstlichste unter den Künsten erobert von Italien aus die Welt.

Doch wie bei allem Neuen dauert es, bis die Oper zur festen Institution wird. Mit der Opera seria bilden sich Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts erste Standards heraus: Drei Akte, jeder Akt bis zu 20 Szenen, der Schlussakt endet mit einem Chor aller beteiligten Stimmen. Spätestens seit den 1730er Jahren ist die Da-capo-Arie in dieses Schema integriert: Von dem meist zweistrophigen Arientext wird der erste am Ende nochmals wiederholt und von daher nicht eigens notiert. Außerdem ist die Anzahl der beteiligten Sänger meist auf sechs begrenzt. Inhaltlich sind mythologische, heroische, historische Stoffe ge-

(Stil-)Formen der Oper

Opera seria: große, ernsthafte Oper

Opera buffa: komisch-heitere Oper

Opéra-ballet: Ballettoper in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert

Tragédie lyrique: aristokratische Oper im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts

Opéra comique: französische Fortführung der Opera buffa ab Mitte des 18. Jahrhunderts

Singspiel: um 1750 entstandene deutsche Variante der volkstümlichen Oper

Grand Opéra: romantische Historienoper im 19. Jahrhundert

Musikdrama: ab Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführte Form mit Gleichberechtigung von Musik und Wort

Literaturoper: vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte Opernform nach einer (möglichst wenig bearbeiteten) Textvorlage aus der „hohen“ Literatur

Elemente der Oper

Instrumental: Ouvertüre (Introduktion), Zwischenspiel (Marsch, Pantomime)

Gesangsformen: Arie (Lied, Cabaletta, Couplet, Romanze), Ensemble (Duett, Terzett), Chor, Rezitativ (Recitativo secco, Recitativo accompagnato), Melodram

fragt – in Abgrenzung zur Opera buffa, der komischen Oper. Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse, aber auch Händel und Alessandro Scarlatti sind auf diesem Gebiet federführend, unter den Librettisten steht einer unangefochten an der Spitze: Pietro Metastasio.

Die erste Reform erfolgt durch den Ritter Gluck. Sich auflehnd gegen das starre metastasianische System, verbündet er die Seria mit der durch Jean-Baptiste Lully vorangetriebenen Tragédie lyrique. Gluck wendet sich vom italienischen Opernmodell ab und den Franzosen zu. Alles, was auf den Effekt als Effekt zielt, ist Gluck zuwider, er will Schicksale und Gefühle auf die Bühne bringen und nicht mehr nur die Umsetzung formaler Grundsätze. Daher

setzt Gluck auf raschere Tempo- und Stimmungswechsel, der Gesang wird liedhafter und soll stärker dem vorge-tragenen Inhalt entsprechen.

Doch Reformen brauchen Zeit – in der heutigen Politik genauso wie im Opernbetrieb vor rund 250 Jahren. Gluck selbst ist jedenfalls nicht jener Radikale, als den ihn Berlioz oder Wagner gern gesehen haben. Auch bei ihm gibt es sanfte Übergänge, Mischformen. Musikdramatische Wahrheiten lassen sich eben nur schwer in starre Korsetts zwingen.

Das wird spätestens mit Mozart klar. Beginnend im klassischen Opera-seria-Stil deutet schon sein „Idomeneo“ von 1781 eine Wende an. Opernhandlungen, so Mozarts Anspruch, sollten knapp und prägnant sein. Mehr noch: „Bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn.“ Das ist neu. Von Monteverdi bis vor Gluck war dieses Verhältnis umgekehrt, seit Gluck etwas ge-

lockert, und nun kommt Mozart, der sich klar gegen die Vorherrschaft des Wortes ausspricht. Aber nicht nur das: Mozart denkt weiter und entlarvt den alten Streit zwischen dem Vorrang von Musik oder Dichtung als insgesamt zu kurzfristig. Bei Mozart werden die Opern, wie Strauss es später in „Capriccio“ zeigen wird, zu „Konversationsstücken“; bei ihm bilden geschichtlich Gewachsenes und individuelle Genialität eine Allianz, die Neues schafft. Einerseits revitalisiert Mozart das von Gluck zunehmend skeptisch bewertete Rezitativ und macht es zum unumstößlichen movens, zum Handlungsbeschleuniger seiner Opern; andererseits erklettert er mit der Trias der Da-Ponte-Opern – „Figaro“, „Don Giovanni“, „Così fan tutte“ – einen neuen Gipfel in der Opernhistorie. Die große

Sprengkraft der Musik ist in allen drei Werken stärker als ihre formale Anlage, als ihre ausgewogene Mischung aus Arien und Ensemble-Szenen. Mit der „Entführung aus dem Serail“ hat Mozart eines der bedeutendsten Singspiele geliefert, die „Zauberflöte“ nimmt in ihrer Mischform eine Ausnahmestellung ein.

Im 19. Jahrhundert setzt sich die Oper an die Pole Position unter den Gattungen, gemessen am Grad ihrer gesellschaftlichen Anerkennung und allen aufstrebenden Hausmusikformen rund ums Klavier zum Trotz. Das mag auch ein Grund dafür sein, warum sich ab diesem Jahrhundert, dem romantischen, die Pfade verzweigen, vor allem nach den jeweiligen nationalen Schulen. Da ist zum einen die prägende italienische Fraktion des Belcanto mit Rossini, Donizetti und Bellini, da ist aber auch die französische (Grand) Opéra mit ihrem Hang zum Pompösen; da ist die russische Linie mit ihren prallen Historiensinken und mit ihrer dezent-feierlichen Schwermut, und da sind schließlich die beiden großen Opernkomponisten aus

der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, die so oft als Antipoden dargestellt worden sind: Giuseppe Verdi auf der einen Seite, Richard Wagner, der Revolutzler und Erneuerer des Oper, auf der anderen.

Mozart war der Erste, der sich gegen die Vorherrschaft des Wortes aussprach

Die erste Hochblüte der deutschen Oper fällt, noch vor Wagner, in die beiden ersten Jahrzehnte: mit Werken, die ganz im Zeichen des Romantischen und der Vorliebe fürs Geisterhafte stehen. Doch Opern wie Marschners „Vampyr“ oder Hoffmanns „Undine“ sind bis heute im Schatten von Webers „Freischütz“ geblieben. Der gilt als die romantische deutsche Oper schlechthin. Kurios zu beobachten ist, dass es in dieser Zeit nur in Einzelfällen zum Konsens kommt zwischen den Erfindern der romantischen Sprachmelodie, den Dichtern, und den Erfindern der romantischen Melodiesprache, den Komponisten. Litera-

Marksteine der Operngeschichte in Auswahl

Monteverdi, L'Orfeo (1607)
Purcell, Dido And Aeneas (1689)
Händel, Giulio Cesare (1724)
Gluck, Orfeo ed Euridice (1762)
Mozart, Le nozze di Figaro (1786)
Beethoven, Fidelio (1805/14)
Rossini, Il barbiere di Siviglia (1816)
Weber, Der Freischütz (1821)
Verdi, La traviata (1853)
Gounod, Faust (1859)
Mussorgsky, Boris Godunow (1870)
Bizet, Carmen (1875)
Wagner, Der Ring des Nibelungen (1876)
Mascagni, Cavalleria rusticana (1890)
Puccini, Tosca (1900)
Debussy, Pelléas et Mélisande (1902)
Strauss, Salome (1905)
Berg, Wozzeck (1925)
Gershwin, Porgy And Bess (1935)
Britten, Peter Grimes (1945)
Henze, Der junge Lord (1964)
Reimann, Lear (1978)
Messiaen, Saint François d'Assise (1983)
Stockhausen, Licht (1978-2005)

tur und Musik bilden nur selten jene Allianz, für die ihre theoretischen Denker zu dieser Zeit so vehement eintreten. Bis heute unterschätzt geblieben ist einer der markantesten Theater-Profis, Albert Lortzing. Dass er es nicht zu größerem Ruhm gebracht hat, kann man einzig seinem Idealismus zuschreiben und seinem Verzicht, die eigene Ästhetik programmatisch zu Markte zu tragen.

Ähnlich ergeht es in Frankreich Hector Berlioz, dessen musikdramatisches Œuvre bis heute nicht hinreichend gewürdigt worden ist. Wer würde ernst-

haft behaupten, dass Berlioz mit den großen Opernkomponisten seiner Zeit – Rossini, Wagner oder Verdi – auf einer Stufe steht? Gerade die „Trojaner“, diese ebenso monumentale wie geniale Umsetzung des antiken Epos, hat lange Zeit einen schweren Stand gehabt und ist erst in den letzten Jahrzehnten in ihrer Bedeutung erkannt worden.

Gerade das 19. Jahrhundert belegt, wie sehr die Oper es immer wieder verstanden hat, sich aktuellen Entwicklungen anzupassen. Sie reagiert auf Strömungen und nimmt selbst Tendenzen

vorweg. Das Genre lebt von Verrücktheiten auf der Bühne und denen seiner Macher. Bestes Beispiel: Richard Wagner. Chronisch überschuldet, keiner Fehde aus dem Weg gehend, lebt er die absolute utopische Selbstfindung. Er revolutioniert die Oper hin zum Musikdrama, zum „Gesamtkunstwerk“ in der Synthese aus Wort, Musik und Raum; zugleich werden bei ihm Schöpfer und Werk, Interpret und Publikum zu einem Kollektiv von Gleichgesinnten vereint.

Wagner ist nicht nur der größte Opern-Umstürzler seiner Zeit, er leitet auch eine



Als erster bedeutender Opernkomponist führte Claudio Monteverdi (u. I.) das junge Genre in Italien zu einer frühen Blüte. Doch auch die französische Oper hatte zum Ende des 17. Jahrhunderts internationale Bedeutung gewonnen (o. I. Aufführung einer Oper von Jean Baptiste Lully). Mit seinen letzten Opern und Singspielen leitete Wolfgang Amadeus Mozart den Übergang zur Romantik ein (u. I. Darstellung des Don Giovanni von Max Slevogt; u. r.: Mozart wohnt einer Aufführung seiner „Entführung aus dem Serail“ in Berlin bei).





Giuseppe Verdi (l.) feierte mit „Oberto“ seinen ersten Opernerfolg, mit „Otello“ und „Falstaff“ zwei letzte große Triumphe. Jeweils Ort des Geschehens: die Mailänder Scala (o.), das wohl berühmteste Opernhaus der Welt. Richard Wagner (r.) schuf mit „Lohengrin“ (o. r. zeitgenössischer Holzstich) eine der wichtigsten romantischen Opern.



Komponisten mit mehr als zwei bedeutenden Opern

Claudio Monteverdi (1567-1643)
Georg Friedrich Händel (1685-1759)
Christoph Willibald Gluck (1714-1787)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Gioacchino Rossini (1792-1868)
Gaetano Donizetti (1797-1848)
Vincenzo Bellini (1801-1835)
Albert Lortzing (1801-1851)
Hector Berlioz (1803-1869)
Giuseppe Verdi (1813-1901)
Richard Wagner (1813-1883)
Leos Janáček (1854-1928)
Giacomo Puccini (1858-1924)
Richard Strauss (1864-1949)
Benjamin Britten (1913-1976)
Hans Werner Henze (1926)
Aribert Reimann (geb. 1936)

markanten Wende in der Kulturgeschichte der Neuzeit ein: Wagner bestimmt Kunst durch das, was er über sie sagt. Seine Schriften über das Musiktheater zeigen, dass sich spätestens jetzt das Reden über Kunst gegenüber der Kunst an sich verselbstständigt. Die Oper bringt Wagner so in eine widersprüchliche Lage, die er bis zuletzt kultiviert, indem er einerseits von Zukunftsmusik spricht und andererseits eine antikisierend-manierierte Form von Ur-Sprache wählt. Aber Wagner liebt und lebt den Widerspruch.

Das 20. Jahrhundert ist geprägt von widerstreitenden und sich einander ergänzenden Tendenzen. In Italien ist es zunächst Arrigo Boito, der mit seinem „Mefistofeles“ den Weg zur Literaturoper einschlägt, indem er die Musik zunehmend aus dem Geiste der Sprache zu entwickeln versucht. In seinem Schatten wächst der Verismo, der Naturalismus auf der Opernbühne. Die Wirklichkeit soll nun ungeschönt abgebildet werden, die genaue Milieuschilderung rückt ins Zentrum. Einer der Komponisten ragt

turmhoch heraus – Giacomo Puccini wird der letzte alles überstrahlende Vertreter einer jahrhundertelangen italienischen Operntradition.

In Deutschland lässt sich seine Position am ehesten vergleichen mit der von Richard Strauss: Auch er hat mit dem geistigen Erbe seiner Vorgänger zu kämpfen und befreit sich davon zunehmend. Zunächst, indem er mit „Salome“ und „Elektra“ die avantgardistischsten Werke seiner Zeit komponiert, anschließend durch eine Wende zum Konservativen, die sich mit dem „Rosenkavalier“ Bahn bricht. Die einzigartige Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal zementiert Strauss' Stellung in der Operngeschichte – neben Da Ponte und Mozart hat es keinen über mehrere Werke andauerndes Pas-de-deux von Komponist und Textdichter gegeben wie bei Strauss und Hofmannsthal.

Eine deutliche Zäsur erfolgt auf dem Boden, den Arnold Schönberg mit seinen atonalen Experimenten bereitet hat, durch Alban Berg mit „Wozzeck“ und „Lulu“. Die extreme Wirklichkeit

wird nun aus dem komponierten Zusammenhang herausgelöst, die Sprache löst sich von Tonhöhen und Harmonik. Mit Schönberg und Berg erweitert sich der musikalische Materialbegriff, und der bis dahin gültige Gesangsbegriff wird verfremdet: Die Zwölftonmusik dient als Ausdruck von Entfesselung, als Zeichen dafür, dass sich die Musik von ihren eigenen Herrschaftsvorstellungen endgültig verabschiedet. Diese Atonalität wird bis zu Kurt Weill und Paul Dessau nachwirken.

In Frankreich dagegen verläuft die Revolution mit Debussys symbolistischer Oper „Pelléas et Mélisande“ ungleich stiller. Debussy möchte die Figuren auf der Bühne nicht wild diskutierend erleben, er möchte sie ihr „Leben und Schicksal erleiden“ lassen. Die Dinge werden nur noch halb angesprochen, den Rest muss die Musik erledigen, wodurch eine gewollte Unschärfe entsteht, die sich schon im Titel vom „Lyrischen Drama“ andeutet. Nach Debussy soll es, von einzelnen Originalitäten wie Poulencs „Voix humaine“, bis 1983, bis zu Olivier Messiaens monumentaler Franziskus-Oper

dauern, bis die französische Oper ihren bislang letzten Höhepunkt erlebt.

So wie sich im heute tschechischen Raum Leos Janáček an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert eine singuläre Stellung als Opernkomponist verschafft hat – unter Einbezug des landestypischen musikalischen Kolorits –, so ist es in England Benjamin Britten, der die Oper seines Landes prägt: mit einer Musiksprache, deren Doppelbödigkeit sich selten sofort erschließt. Leonard Bernstein brachte es einmal auf den Punkt, als er behauptete, dass in Brittens musikalischem Getriebe „die Gänge nicht butterweich“ wechseln, „sondern wahrhaft knirschen“ und „große Pein“ bereiten. Aus Russland stammen die neuen großen Opern, von Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch, entstanden in einem zunehmend schwierigeren politischen Umfeld. Auf der anderen Seite der Weltkugel kann sich nach Gershwins „Porgy And Bess“ erstmals die amerikanische Oper als eigenständig behaupten: mit Werken von

Barber und Grenz-Genre-Stücken von Bernstein sowie mit den Opern von Philip Glass und John Adams.

Inzwischen haben wir diese Schwelle überschritten. Die Oper hat ihre prägenden lokalgebundenen Charakterisierungen aufgegeben zugunsten einer Internationalität, die auch jüngere Opernnationen (etwa die asiatischen) stärker in den

Fokus rückt. Die Oper hat sich, bis zu Stockhausens „Licht“-Zyklus, neuen Ausdrucksformen gegenüber immer mehr geöffnet; umgekehrt aber zeigt sie inzwischen auch Formen der Reduktion, etwa wenn Orchesterbesetzungen teils auf Kammermusikgröße zurückgefahren werden.

Eines ist die Oper bis heute geblieben: die größte Live-Illusionskunst der Menschheit. Sie vermittelt, immer noch und immer wieder, Leidenschaften und Konflikte, Dramen und Wege der Erlösung auf konkurrenzlose Weise. Die Oper ist längst frei von Tabus. Sie ist dank ihres speziellen Zaubers per se universell. ■

**Die Oper hat
sich neuen
Ausdrucksformen
gegenüber immer
weiter geöffnet**

Marksteine der Operngeschichte auf CD

Monteverdi, Il ritorno d'Ulisse in patria; Fink, Prégardien, Concerto vocale, Jacobs; HM (1992)

Mozart, Don Giovanni; Wächter, Schwarzkopf; Philharmonia Orchestra, Giulini; EMI (1961)

Beethoven, Fidelio; Vickers, Ludwig, Philharmonia Orchestra, Klemperer; EMI (1962)

Bellini, Norma; Callas, del Monaco, Scala, Votto; EMI (1955)

Berlioz, Les Troyens; Heppner, Lang, LSO, Davis; LSO/Note 1 (2000)

Verdi, Don Carlo; Domingo, Caballé, Royal Opera, Giulini; EMI (1970)

Wagner, Tristan und Isolde; Suthaus, Flagstad, Philharmonia Orchestra, Furtwängler; Naxos (1952)

Tschaikowsky, Eugen Onegin; Freni, Dvorsky, Wiener Staatsoper, Ozawa; Orfeo (1988)

Puccini, La Bohème; Pavarotti, Freni, Berliner Philharmoniker, Karajan; Decca/Universal (1972)

Strauss, Rosenkavalier; Schwarzkopf, Edelmann, Philharmonia Orchestra, Karajan; EMI (1956)

Janáček, Jenufa; Söderström, Dvorsky, Wiener Philharmoniker, Mackerras; Decca/Universal (1983)

Reimann, Lear; Fischer-Dieskau, Varady, Bayerisches Staatsorchester, Albrecht; DG/Universal (1978)



Buch-Tipps

Attila Csampai, Dietmar Holland: Opernführer. Neuauflage. Freiburg u. a., Rombach 2006

Elisabeth Schmierer: Kleine Geschichte der Oper. Stuttgart, Reclam 2001

Ulrich Schreiber: Opernführer für Fortgeschrittene. Kassel, Bärenreiter 5 Bde. NEU: Paperback-Version 2010