

Die Oper in Deutschland

... denn Oper war und ist ein absoluter Luxus,
merkantil ein Verlustgeschäft.

Deutschland ist zwar nicht das Mutterland der Oper, aber es ist eines der Kronländer im Bereich der vielverzweigten Provinzen des musikalischen Theaters. Und zwar seit den Anfängen des „dramma per musica“, seit der Zeit des Barock schon. Nahezu jeder der damaligen Duodezfürsten unterhielt hier seine Haus- und Hofoper. An einigen Brennpunkten strahlte die Opernpflege der ebenso musenkundigen wie verschwenderrischen Herrscher sogar bis weit in das bürgerliche Zeitalter hinein aus, verschiedenorts selbst bis in unsere „nachbürgerliche“ Zeit. So etwa in Wien oder München, in Dresden oder Mannheim, aber auch in Berlin-Charlottenburg oder in Bayreuth. Einige der damaligen reichsunmittelbaren Städte taten es den Höfen jedoch bereits gleich in der Entfaltung von Opernglanz. So vor allen anderen die Hansestadt Hamburg, aber auch Nürnberg oder Köln. Nach dem Untergang der Fürstentümer traten Länder und Städte auch auf dem Feld der Opernkultur ihre Nachfolge an. Nicht ohne Erfolg, wie man weiß, aber auch nicht ohne immer neue Opfer. Denn „Oper“ war und ist ein absoluter Luxus, merkantil ein „Verlustgeschäft“. Und es bleibt ergreifend, zu sehen, wie diesem Luxus gerade auch in Krisenzeiten immer neu gefrönt wurde. Fast möchte man sagen, daß Krisenzeiten die „Goldenen Zeiten“ der Oper waren. Nicht nur damals, als mäzenatische Fürstenhöfe sich um ihrerwillen ruinierten, sondern auch in unserer jüngsten Vergangenheit noch, als ruinierte, ausgebombte Städte die Vielumworbene unentwegt weiter hoferten. Nur wenige Opernhäuser überstanden in Deutschland den 2. Weltkrieg unzerstört oder unbeschädigt. Ungefähr sechzig Operntheater fielen in Schutt und Asche. Heute zählt allein Bundesdeutschland wieder 120 Bühnen, von denen zwei Drittel Schauspiel und Oper zugleich führen.

Struktur und Organisation dieser Operninstitute im heutigen Deutschland sind nicht uniformiert, nicht genormt. Als Unterhaltsträger fungieren bald der Staat (Bund), bald das jeweilige Land, bald die betreffende Stadt, in nicht wenigen Fällen Stadt und Land, in einigen Fällen Stadt und Land und Bund gemeinsam. 160 Millionen DM wenden die bundesdeutschen Länder, Hansestädte und Gemeinden gegenwärtig im Jahr für den Unterhalt ihrer Theater auf, mehr als die Hälfte davon fällt auf die Opern. Eine beträchtliche Summe, deren Höhe zum Teil aus dem vorherrschenden Abonnementssystem zu erklären ist. Nachdem nämlich heute etwa 75% aller Theaterplätze für die Gesamtauführungen einer Spielzeit (Mitte September bis Mitte Juni) zu vergünstigten Preisen abgehen, werden von den Opernbühnen in der Bundesrepublik Deutschland nur bis höchstens 50% der Ausgaben wieder eingespielt, wie dies aus den statistischen Erhebungen des „Jahrbuches Deutscher Gemeinden“ hervorgeht. Nur jeder vierte Opernbesucher zahlt den vollen Verkaufspreis für seinen Platz. Die Gefahren, die aus diesem Abnehmerystem erwachsen können, werden nicht verkannt. Kassandrarufer der Kritik in Richtung auf „Demoralisierung“ der Geschäftsführung sowohl wie des Spielplanniveaus werden in den letzten Jahren immer wieder vernommen. Die Stadt- und Länderverwaltungen mögen solche Warnrufe zwar weniger berühren, weil jene 160 Millionen DM ja „nur“ kaum 1/20% ihres Gesamt-Jahresetats von weit über 30 Milliarden DM betragen. Jedoch gehen die Mahnrufe dem künstlerischen Ehrgeiz und Gewissen der einzelnen Häuser erfreulicherweise spürbar nahe. Zumindest an den

prominentesten Opernbühnen ist das der Fall. Erklärtermaßen wollen sich die Intendanten dieser großen, maßstabgebenden Häuser nicht damit begnügen, ihre Mietreihen durchs Repertoire zu jagen, womöglich noch mit Auflagen hinsichtlich Werkwahl seitens der Besucherorganisationen. Sie suchen Wege und Möglichkeiten, neben „Tosca“ für den Massenkonsum ebenso den „Maskenball“ oder „Die Zauberflöte“ oder „Tristan und Isolde“ für die immer noch starke Bildungsschicht der Opernkenner zu erhalten, ja darüber hinaus auch z. B. Alban Bergs „Wozzeck“ oder Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ aufzuführen und „durchzusetzen“.

Man darf feststellen, daß Wirtschaftlichkeit und Universalität eines Opernunternehmens sich heute nicht mehr völlig ausschließen. Es gibt zur Zeit einige Opernhäuser in Deutschland, die annähernd als Idealfall angesehen werden können. Wenn man die nach Kapazität und Leistung zwölf gegenwärtig hervorragendsten Opernbühnen Deutschlands aufzählen wollte, ergäbe sich etwa folgende Spitzengruppe: die Staatsoper in Hamburg, München und Stuttgart mit dem größten Reservoir an Sängern, Regisseuren, Dirigenten, Bühnenbildnern von internationalem Format; die Städtischen Opern in West-Berlin, Köln, Düsseldorf, Nürnberg und Frankfurt mit dem breitesten, dabei doch anspruchsvollen Repertoire; die Opernbühnen von Wuppertal, Darmstadt, Mannheim oder auch Essen mit einem besonders wagemutigen Spielplan. Überraschende Leistungen zeigen indes auch sogenannte Provinzbühnen immer wieder. So etwa Münster oder Augsburg, Hagen oder Gelsenkirchen, während einige früher repräsentativere Häuser wie Kassel oder Oldenburg mit ihren Staatsopern zur Zeit nur gute Mittelklasse darstellen, andere hingegen, wie etwa Wiesbaden, stärker von ihrem traditionellen Festspielansetzen leben als von durchweg gleichrangigen Auführungen während der allgemeinen Spielzeit.

Natürlich spielen Fragen des Nachwuchses heute auch an den deutschen Opernbühnen eine nicht unwesentliche Rolle, zumal Stimmenmaterial aus den Oststaaten seit längerem entfällt und aus Amerika nur junge, aufsteigende Kräfte herangezogen werden. Auch Fragen des gemäßigten Stagione-Theaters (Karajan) oder des hochrangigen Repertoiretheaters (Schuh) stehen immer neu in Rivalität. Auf die so fruchtbaren, stilistisch gegensätzlichen Beiträge zur Regie- und Bühnenbildgestaltung des modernen Musiktheaters soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden (Wieland Wagners „Entrümpelung“ in Neu-Bayreuth; Schuh in Berlin; Rennert in Hamburg und Stuttgart).

An Opernovitäten hielt sich der jüngste Spielplan (1958/59) für deutsche und für außerdeutsche Werke ziemlich die Waage. Wie unterschiedlich die Lage des Opernschaffens selber in Europa auch sein mag, soviel scheint auf der ganzen Linie gewiß: die Oper ist nicht tot. Auffallend treibt der Zug zur „Musikkomödie“ (die Operette ist tot), ferner die Beobachtung, daß die zeitgenössischen Komponisten zunehmend lieber auf ein als Schauspiel bereits legitimes Textbuch zurückgreifen, als sich ihre besonderen Librettisten zu suchen (Fortners „Bluthochzeit“ nach Lorca, Klebes „Räuber“ nach Schiller, Egks „Revisor“ nach Gogol, um nur drei neuere deutsche Beispiele zu nennen).

Daß wir so in einer neuen, gegliederten Zuordnung aller jener das schillernde Wunderwerk Oper bildenden Gestaltungselemente stehen, ist nicht zu übersehen, nicht zu überhören. Ziel und Stil dürften für eine nähere Zukunft neu entdeckt sein. An Wiederhall sollte und wird es offenkundig beim aufgeschlosseneren Publikum auch nicht fehlen. Mögen Film, Funk und Fernsehen die aufnehmende Kraft der breiten Massen auch weiterhin und stärker noch aufsaugen, das Musiktheater, die Oper, wird auch in unserer Zeit leben: Mozart wie Verdi, Strauß wie Puccini, Orff wie Egk, um die Spitzenkandidaten der deutschen Opernbühnen in den letzten zehn Jahren zu nennen. Ihr universales Patronat bürgt für Leben.

Heinrich Lindlar