

Overbeck | Oper. 100 Seiten

* Reclam 100 Seiten *



PETER OVERBECK, geboren 1963, ist Musikwissenschaftler, Tonmeister, Musikjournalist und Opernfan. Er forschte unter anderem über Händel, verfasst Artikel für Musikzeitschriften wie *Das Orchester* und *Rondo* und gibt sein Wissen als Professor für Trimediale Produktion an der Hochschule für Musik Karlsruhe an Studierende des Musikjournalismus weiter.

Peter Overbeck
Oper. 100 Seiten

Reclam

2019 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: zero-media.net
Umschlagabbildung: FinePic®
Infografik (S. 62 f.): Infographics Group GmbH
Bildnachweis: S. 26 mit Genehmigung von Tobias Wolff;
S. 38, 76 Conception by G. Ricordi & Co. Berlin; S. 47 Jim.henderson
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2019
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020537-2

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:

www.reclam.de/100Seiten

[Die bei den Operntiteln in Klammern angegebenen Jahreszahlen bezeichnen – so nicht anders angegeben – das Jahr der Uraufführung. Zur besseren Lesbarkeit wird überwiegend die männliche Form gewählt, obwohl damit natürlich ebenso Sängerinnen, Intendantinnen, Musikerinnen, Besucherinnen und Bühnentechnikerinnen gemeint sind.]

Inhalt

- 1 Ouvertüre
- 12 Erster Akt – Die Gattung Oper
- 21 Zweiter Akt – Vom Stoff zur Oper
- 32 Dritter Akt – Die Protagonisten: Sänger, Sängerinnen und Dirigenten
- 45 Pause – Das Publikum, die Opernhäuser
- 59 Intermezzo – Vom Werk auf die Bühne. Organisation und Finanzen
- 74 Vierter Akt – Die Rezeption
- 84 Fünfter Akt – Oper im Zeitalter der Massenmedien
- 93 Applaus – Die Zukunft der Oper
- 98 Zugabe – Ein paar Tipps zum Schluss

Im Anhang Erwähnte Bücher und Links

*Für Felicitas,
die mir ihre Begeisterung für die Opern von Händel,
Mozart und Verdi weitergegeben hat.*



Ouvertüre

Weihnachten 1973: Meine musikbegeisterte Mutter initiiert eine geraffte Aufführung von Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* im heimischen Wohnzimmer. Meine Schwester, ihre Klassenkameradinnen und ich haben die »Bühne« gestaltet – ein Hexenhaus aus Styropor, ein zum Käfig umfunktio- nierter Tisch, eine mit rotem Krepppapier abgedeckte Lampe für den Ofen, verschiedene Requisiten und Kostüme. Die Dia- loge haben wir gesprochen, die eingängigen Lieder wie »Suse, liebe Suse«, »Brüderchen komm tanz mit mir« oder auch den »Abendsegen« zum Kassettenrekorder-Playback gesungen. Das Publikum: Klassenkameraden, Geschwister, Nachbarn. Mein Vater hat diese Aufführung vor den Eltern und Geschwistern der beteiligten Künstler auf Super-8-Film festgehalten (frei- lich ohne Ton, aber noch heute sind mir die Melodien lebendig im Ohr).

Dies war mein persönlicher Einstieg in die Welt der Oper. Drei Jahre später: Mozarts *Zauberflöte*. Ich ging mit meiner Mutter und meiner Schwester ins Kino; denn dort wurde die Filmfassung des Regisseurs Ingmar Bergman (Originaltitel: *Trollflöjten*) gezeigt – in schwedischer Sprache mit deutschen Untertiteln. Der Film vermittelt nicht nur die Magie des

Werks, sondern ermöglicht auch im wahrsten Sinne des Wortes einen Blick hinter die Kulissen. Gedreht wurde im Rokoko-Theater des schwedischen Schlosses Drottningholm aus dem Jahr 1766, dessen originale Bühnentechnik mit Falltüren, künstlichen Wellen und der Möglichkeit rascher Verwandlungen des Bühnenbildes durch Muskelkraft noch heute erhalten ist. Während der Ouvertüre richtet sich die Kamera auf die Faszination in den Gesichtern der Zuschauer. Die Wiedergabe der Handlung selbst wird mit Szenen hinter der Bühne überblendet, man sieht die Künstler in der Maske oder vor ihrem Auftritt und erlebt die Maschinerie eines Barocktheaters. Zudem ergänzt Bergman die Bühnenhandlung durch Außenaufnahmen, etwa von einer Schneeballschlacht der drei Knaben. Dieser Film hat mir die Magie des Musiktheaters vermittelt.

Hänsel und Gretel und *Die Zauberflöte* sind jene Werke, mit denen Kinder und Jugendliche gerne an die Oper herangeführt werden: Beide Werke erzählen musikalische Märchen, und viele ihrer Melodien können Kinder nachsingen; die Eignung als »Oper für Kinder« darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um durchaus komplexe Kompositionen handelt. Der sinfonische Orchesterklang von *Hänsel und Gretel* ist stark von Wagner beeinflusst, die zeitlose Musiksprache der *Zauberflöte* lotet zugleich die Extreme der Stimmfächer aus: Die Königin der Nacht mit Spitzentönen und Koloraturen auf der einen Seite, auf der anderen Sarastro als Pendant in der Tiefe. Das Werk setzt sich sehr bewusst mit der Tradition des Singspiels auseinander, aber auch mit der Tradition der Oper an sich. Vor allem aber enthält es Melodien, die man nicht vergisst.

Bei einer Klassenfahrt besuchte ich dann zum ersten Mal ein »richtiges« Opernhaus. Die Vorstellung in Berlin war aus-

verkauft, eine freundliche alte Dame schenkte mir eine Karte, Loge, 1. Rang, 1. Reihe. Auf der Bühne gab es – so die Erinnerung – eine dramatische Handlung mit einiger Künstlichkeit und natürlich viel Pathos, laute Sängerinnen und Sänger, dazu einen wuchtigen Orchesterklang, Gewalt, Mord und schließlich Selbstmord: Puccinis *Tosca*.

Dies war der Beginn einer lebenslangen Leidenschaft. Kein Weg war mir zu weit, kein Werk zu lang (Richard Wagners *Ring des Nibelungen* hat eine Spieldauer von insgesamt 16 Stunden), keine Handlung zu abstrus (man behauptet gelegentlich, die von Verdis *Trovatore* sei völlig unverständlich). Mit der Oper ist es wie mit manchen Delikatessen. Man liebt sie oder man hasst sie. Rational kann man sich diesem »unmöglichen Kunstwerk« (so der Kunsthistoriker Oskar Bie zu Beginn seiner Operngeschichte) nur bedingt nähern. Aber wer einmal auf den Geschmack gekommen ist, der kann sich kaum entziehen.

Um die Faszination der Oper soll es in diesem Buch gehen, nicht behandelt werden die anderen Gattungen des Musiktheaters, Tanztheater, Musical und Operette. Die Oper ist eine der aufwändigsten Theaterformen, sie erfordert Sänger, ein mehr oder weniger großes Orchester, Regiearbeit, Kostüme und Bühnenbilder.

Jeder weiß, dass das, was auf der Bühne passiert, Spiel ist, dass man nicht wie Pamina und Papageno in der *Zauberflöte* auf der Flucht singend über sein Schicksal sinnieren würde oder als Schwindsüchtige noch sterbend schöne Melodien auf den Lippen hätte wie Mimì in Puccinis *La Bohème* oder Violetta in Verdis *La Traviata*.

Und doch zieht uns das Musiktheater in seinen Bann. Die oftmals archaisch grundierten Geschichten um Themen wie

Liebe, Hass, Treue, Verrat und Tod wirken berührend, lösen bei Publikum wie Mitwirkenden mitunter starke Emotionen aus. Gesellschaftlich genießt die Oper einen hohen Stellenwert, sie gilt als edel, luxuriös, anspruchsvoll, als Ort der Reichen und Schönen, kurz: als etwas Besonderes. Für den Adel, wohlhabende Bürger und Staatsmänner war sie seit jeher ein Inbegriff der Hochkultur.

Man darf sich jedoch nicht von medial inszenierten Events wie den Festspieleröffnungen in Bayreuth oder Salzburg täuschen lassen: Ein Opernbesuch muss keine teure Angelegenheit sein. Natürlich kann ein Platz im Parkett zur Saisonöffnung der Mailänder Scala schon mal bis zu 2500 € plus 10 % Vorverkaufsgebühr kosten, in der Spielzeit selbst sind es dann aber »nur« noch maximal 250 €. Das Preisspektrum der Wiener Staatsoper reichte in der Saison 2018/2019 von 2 € für die günstigsten Stehplätze bis zu 500 € für Parkettplätze bei Jubiläumsvorstellungen.

Viele Opernhäuser bieten Repertoirevorstellungen zu moderaten Preisen und entsprechende Ermäßigungen für Studierende und Empfänger von Sozialleistungen an. Dann sind Karten bereits zu einstelligen Europreisen zu haben, durch Abonnements kann man zusätzlich sparen. Und mit etwas Glück bekommt man über Last-Minute-Tickets gelegentlich sogar Spitzenplätze zu einstelligen Eurobeträgen.

Wie viele Opern gibt es?

Opern gibt es seit nunmehr über 400 Jahren. Von den geschätzten 80 000 bis 100 000 seit 1600 sind viele allenfalls noch in Werkverzeichnissen von Lexika zu finden, aber

immerhin ca. 5000 bilden das Repertoire, d. h., sie werden zumindest gelegentlich aufgeführt. 1% davon, also etwa 50 Opern, stehen heute regelmäßig auf den Spielplänen der Welt, darunter Hits wie Bizets *Carmen*, Mozarts *Zauberflöte* und Verdis *La Traviata*. Das sind nicht unbedingt jene Werke, die zu ihrer Entstehungszeit »Kassenschlager« waren und umgekehrt. Es gibt verschiedene Gründe, weshalb eine Oper »en vogue« sein kann, die nicht zwangsläufig mit ihrer Qualität und geschichtlichen Bedeutung zusammenhängen müssen: der jeweilige Zeitgeist, die politische Situation, soziale Veränderungen, die Bedeutung und der gesellschaftliche Rang des jeweiligen Komponisten. Strömungen oder Moden, die die Werke einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Komponisten in den Mittelpunkt rücken, gibt es immer wieder (Komponistinnen bilden bis heute leider eine marginale Minderheit). Komponisten wie Donizetti haben zu dem Genre über 70 Werke beige-steuert. Eine hohe Produktivität ist allerdings kein Garant dafür, dass Werke im Gedächtnis der Nachwelt haften bleiben. Auch für das »Ranking« der Aufführungen ist es nicht entscheidend, dass ein Komponist mit vielen Werken am Start ist: Obwohl Bizet weit weniger Opern komponiert hat als Donizetti, behauptet seine *Carmen* sich dauerhaft weit oben in den Top 10.

Sehr gut dokumentiert seit 1996 die Plattform operabase.com, wo wann welche Oper gespielt wurde und in welcher Besetzung, interessant für den Opernfan und hilfreich für den Profi, da sich in der Premiumversion das aktuelle Repertoire der Künstler nachvollziehen lässt – unabdingbar für Operndirektoren und Disponenten, wenn es gilt, kurzfristig Einspringer für eine Rolle in einer selten gespielten Donizetti-Oper oder einem Werk des 20. Jahrhunderts zu gewinnen.

Die 10 meistgespielten Opern in Deutschland (Saison 2018/2019)

	Titel (Komponist)	Aufführungen
1	<i>Die Zauberflöte</i> (Mozart)	272
2	<i>Hänsel und Gretel</i> (Humperdinck)	183
3	<i>Rigoletto</i> (Verdi)	133
4	<i>Carmen</i> (Bizet)	125
5	<i>La Bohème</i> (Puccini)	123
6	<i>Don Giovanni</i> (Mozart)	123
7	<i>Tosca</i> (Puccini)	115
8	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (Rossini)	114
9	<i>Madama Butterfly</i> (Puccini)	110
10	<i>Le Nozze di Figaro</i> (Mozart)	109

Tabelle auf Basis einer Auswertung von operabase.com.

[1, vgl. dazu die Linkliste am Ende des Buches]

In den Jahren 2008 bis 2018 sind weltweit Opern von Verdi Spitzenreiter mit über 2000 Aufführungen pro Jahr, es folgen Opern von Mozart und Puccini mit im Schnitt ebenfalls über 2000 Aufführungen pro Jahr. Opern von Rossini und Donizetti sind mit ca. 1000 Aufführungen pro Jahr vertreten.

Fast 240 000 Menschen, also so viele Einwohner wie zwei-einhalb deutsche Großstädte, haben in einem Jahr eine Aufführung der *Zauberflöte* gesehen. Vergleicht man die 10 meistgespielten Opern in der Saison 2018/2019 in Deutschland mit jenen weltweit, so gibt es Unterschiede: Puccinis *Bohème*, Verdis *La Traviata*, Mozarts *Zauberflöte*, Rossinis *Barbiere di Siviglia* und Bizets *Carmen* belegen auch weltweit Spitzenplätze, während Werke des deutschen Repertoires (*Hänsel und Gretel*, *Der Fliegende Holländer*) dort keine große Rolle spielen.

Wer geht heutzutage in die Oper?

Mit Oper verbindet man eher ein älteres und wohlhabendes Publikum. Tatsächlich ist der Altersdurchschnitt des Opernpublikums höher als in anderen Sparten wie z. B. Schauspiel, aber auch Tanz (wobei sich hier die ballettbegeisterten Enkelinnen in Begleitung ihrer Mütter oder Großmütter vorteilhaft auf die Altersstruktur auswirken).

Charakteristisch für den typischen Opernbesucher ist sein bildungsbürgerlicher Hintergrund, was mit der gesellschaftlichen Verankerung dieser Kunstform an sich ebenso zu tun haben mag wie allgemein mit dem Image von Kultur – wobei kluge Inszenierungen Besucher aller Alters- und Gesellschaftsschichten ansprechen könnten und sollten.

Das tatsächliche Einkommen dürfte eine untergeordnete Rolle spielen, denn wie erwähnt bekommt man Opernkarten prinzipiell sehr günstig – günstiger jedenfalls als viele andere Freizeitaktivitäten.

Warum geht man in die Oper? Aufschlussreich ist eine Befragung des Publikums der Leipziger Oper, nach der es vier Arten von positiven Anreizen gibt:

- ◆ Genuss an der Opernmusik
- ◆ Normative Distinktion (kultureller Stellenwert) von Oper
- ◆ Relevanz der Oper für die eigene Identität
- ◆ Soziale Anerkennung (Rössel, S. 256 f.)

In anderen Städten können die Ergebnisse natürlich je nach Umfeld und Sozialstruktur variieren.

Top 10 Opern-Ohrwürmer – persönliche Auswahl

1. »**Lamento di Arianna**« aus *L'Arianna* (Fragment) von **C. Monteverdi (1608)**: Leider ist von Monteverdis zweiter Oper nur dieses Lamento erhalten. Arianna betrauert darin herzergreifend die Abwesenheit ihres Geliebten Teseo; später wird sie von Bacco getröstet.
2. »**Ombra mai fu**« aus *Serse* von **G. F. Händel (1738)**: In dem beliebten Arioso (einem Larghetto, heute gerne fälschlicherweise als »Largo« in langsamerem Tempo bezeichnet) äußert der Perserkönig Serse seine Zuneigung zu einer Schattenspendenden Platane – eigentlich ist diese Liebeserklärung an einen Baum viel zu schön, um nur zu besinnlichen Anlässen gespielt zu werden. Händel hat sich dazu durch eine Arie mit demselben Text und ähnlicher Melodie von seinem Komponistenkollegen Bononcini inspirieren lassen.
3. »**Dies Bildnis ist bezaubernd schön**« aus *Die Zauberflöte* von **W. A. Mozart (1791)**: Prinz Tamino verliebt sich unmitelbar in das Gemälde von Pamina, das ihm die drei Damen überreicht haben, und er beschließt, sie zu befreien.
4. »**Una voce poco fa**« aus *Il Barbiere di Siviglia* von **G. Rossini (1816)**: Das Mündel Rosina lässt in dieser Cavatine ihren Gefühlen für ihren Verehrer Lindoro (den verkleideten Grafen Almaviva) freien Lauf, warnt aber im zweiten, schnellen Teil koloraturreich, dass sie, wenn man sie reize, zu einer Viper werde.
5. »**Casta diva**« aus *Norma* von **V. Bellini (1831)**: Die Arie der Norma in der gleichnamigen Oper gilt als ein Beispiel par excellence für den Belcanto. Die Druidenpriesterin Norma

selbst steht im inneren Konflikt, da sie ihr Keuschheitsgelübde gebrochen hat. In diesem Gebet im 1. Akt lässt sie die gerade geschnittene heilige Mistel segnen und erbittet sich Frieden im Konflikt mit den Römern. Die »Norma« war eine Paraderolle von Maria Callas.

6. »**Va pensiero**«, Chor aus **Nabucco** von G. Verdi (1842): Die in babylonischer Gefangenschaft befindlichen Hebräer klagen und rufen Gott um Hilfe an. Der sog. »Gefangenenchor« ist der berühmteste Chor aus Verdis Opern.
7. »**La donna è mobile**« aus **Rigoletto** von G. Verdi (1851): Der leichtlebige Herzog von Mantua mokiert sich über die Verführbarkeit der Frauen – konkret der Tochter des buckeligen Hofnarren Rigoletto.
8. »**Mon cœur s'ouvre à ta voix**«, Arie aus **Samson et Dalila** von C. Saint-Saëns (1877): In dieser Arie des 2. Aktes bezirzt Dalila auf Geheiß der Philister erfolgreich den als unbezwingbar geltenden Samson und entlockt ihm dann das Geheimnis seiner Stärke.
9. »**Ebben, n'andrò lontana**« aus **La Wally** von A. Catalani (1892): Gesungen von Wilhelmenia Fernandez, zieht sich die Arie motivisch durch den Film *Diva* von Jean-Jacques Beineix. Im Rahmen von Konzerten wird sie immer wieder gern zum Besten gegeben, die Oper selbst ist heute weniger bekannt.
10. »**Nessun dorma**« aus **Turandot** von G. Puccini (1926, posthum): Prinz Kalaf hat alle Rätsel gelöst, um das Herz der Prinzessin zu gewinnen und zugleich der Todesstrafe zu entgehen. Er stellt ihr seinerseits in Aussicht, sie von ihrem Heiratsversprechen zu entbinden, sollte sie bis Sonnenaufgang seinen Namen herausfinden.

Oper als kulturelles Ereignis

Laut operabase.com ist Österreich mit 149,6 Aufführungen pro einer Million Einwohner sozusagen das »Land der Oper«. Es folgen die Schweiz (98,3) und Estland (91,0). Deutschland wurde mit 86,4 in der Spielzeit 2017/2018 auf Platz 4 verdrängt, wenngleich es mit 7062 Aufführungen insgesamt deutlich vor seinen Konkurrenten lag (Österreich 1250, Schweiz 765 und Estland 122). [2] In der Spielzeit 2015/2016 gingen in Deutschland insgesamt 3,9 Millionen Menschen in die Oper. [3]

Das Gesamtsetting des Musiktheaters bietet Raum für Phantasien, weswegen es sich vielleicht nicht bloß zufällig auch in Kunstwerken anderer Gattungen widerspiegelt. Opernromane gibt es von Margriet de Moor (*Der Virtuose*, 1997) und Petra Morsbach (*Opernroman*, 1998), aber auch zwei der in Venedig verorteten Krimis der amerikanischen Erfolgsautorin und Opernliebhaberin Donna Leon spielen im Umfeld des Opernhauses La Fenice; allen sind außerdem Textzeilen aus Opernlibretti als Motto vorangestellt. Filme wie *Farinelli* (1994) des belgischen Regisseurs Gérard Corbiau widmen sich der prunkvollen Oper der Barockzeit.

Im Palais Garnier in Paris, dem vielleicht berühmtesten Opernhaus der Welt und Inbegriff der Grand Opéra, spielt der französische Roman *Das Phantom der Oper* (1909/10, frz.: *Le Fantôme de l'Opéra*) von Gaston Leroux. Er erschien zuerst als Fortsetzungsgeschichte in der Zeitung *Le Gaulois*, wurde dann auf die Bühne gebracht, mehrfach verfilmt und ist heute vor allem durch das gleichnamige Musical von Andrew Lloyd-Webber und Richard Stilgoe sehr bekannt. Populär ist auch der Film *Diva* von Jean-Jacques Beineix aus dem Jahr 1981, in dem der Fan der Opernsängerin Cynthia Hawkins ein Bootleg er-

stellt, also einen Mitschnitt ohne Einwilligung der Künstlerin, und dabei durch eine Verwechslung in die Fänge einer Gangsterbande gerät.

Kollegenurteile

Die Tatsache, dass Gioacchino Rossini *Il Barbiere di Siviglia* in nur 13 Tagen geschrieben haben soll, veranlasste seinen noch produktiveren Kollegen Gaetano Donizetti zu der Bemerkung: »Er war schon immer ein fauler Hund.«

Aber auch Rossini selbst konnte recht scharfzünftig sein. Über das Werk von Richard Wagner sagte er, dieses habe »schöne Momente, aber schreckliche Viertelstunden«; im Falle der Oper *Tannhäuser* war er der Ansicht: »Um sie richtig zu werten, muss man sie zweimal hören. Persönlich habe ich nicht die Absicht, sie noch einmal zu hören.«

Wagner seinerseits, der mit scharfen Urteilen gegenüber Kollegen sonst nicht zimperlich war, äußerte sich lobend über den Italiener: »Von allen Musikern, die mir in Paris begegnet sind, ist er der einzig wirklich große.«



Erster Akt

»Verachtet mir die Meister nicht« (*Die Meistersinger*): Die Gattung Oper

Was ist eine Oper?

Was man heute landläufig Oper nennt, kann auch die genauere Bezeichnung *Commedia lirica* (Verdis *Falstaff*), *Melodramma* (Puccinis *Tosca*), *Singspiel* (Mozarts *Entführung aus dem Serail*) oder *Bühnenweihfestspiel* (Wagners *Parsifal*) tragen. Die Oper ist ein europäisches Phänomen, das in jedem Land individuelle Ausprägungen und Sonderformen erfahren hat. Die Ausgabe des *Riemann Musiklexikons* von 2012 definiert es so:

Oper [von ital. *opera* »Werk«; engl. *opera*; frz. *opéra*], als Bez. einer mus. Gattung in Italien seit 1639 nachweisbar, in Frankreich und England seit dem späten 17., in Deutschland seit dem frühen 18. Jh., wurde jedoch zunächst neben anderen Bez. verwendet, so in Italien anfangs *Dramma per musica* (*commedia in musica* und *dramma giocoso* für das heitere Genre), in Frankreich *Tragédie lyrique* und *Comédie*, in Deutschland *Singspiel* (im weitesten Sinne für die

O. mit dt. Text). Vorherrschend wurde die Bez. O. in England schon im 18., in Frankreich und Deutschland seit dem 19. Jh., seltener bleibt der Name »mus. Drama« (frz. Drame lyrique). (Bd. 4, S. 46)

Drei Kriterien müssen demnach erfüllt sein, um eine »Oper« von anderen Formen der »Verbindung von Bühnendichtung und Musik« zu unterscheiden:

- ◆ Die Musik setzt eigene Mittel zum Ausdruck der Rede und Gebärde im szenischen Dialog und Monolog ein, um die dramatische Aktion zu verdeutlichen.
- ◆ Drama und Musik stehen in einer dialektischen Spannung.
- ◆ Es findet eine szenische Realisierung als dritte Komponente neben Musik und Drama statt.

Diese Kriterien sorgen für eine klare Abgrenzung zur Schauspielmusik (Musik ist nur Ergänzung) und zum Oratorium (Werk für Solostimmen, Chor und Orchester mit ursprünglich religiöser, später auch weltlicher Thematik, keine szenische Realisierung als Grundidee).

Die Opera seria (dt.: ernste Oper) hat als italienische Hofoper des 18. Jahrhunderts das Musikleben der europäischen Aristokratie entscheidend bestimmt. Entsprechend stehen meistens mythologische Figuren oder legendäre Herrscher, außerordentliche Ereignisse und edle Grundwerte im Mittelpunkt. Hierzu rechnet man z. B. viele Opern Händels, aber auch solche der Romantik von Rossini und Donizetti. Die französischen Formen sind einerseits stark durch den Tanz, andererseits durch das Sprechtheater geprägt (Comédie ballet bzw. Tragédie lyrique).

Die Opera buffa ist das heitere Gegenstück in zwei oder drei Akten, entstanden im 18. Jahrhundert, zeitgleich in Neapel

und Venedig. Es ist hervorgegangen aus den komischen Zwischenspielen (Intermezzi) zwischen den Akten der Oper serie. Hauptfiguren sind Bauern, Diener oder Bürger; einige der Figuren entstammen der Commedia dell'Arte, der italienischen Stegreifkomödie. Meist werden überzeichnend Verhaltensweisen des alltäglichen Lebens oder die Feudalgesellschaft aufs Korn genommen, wobei schauspielerisch das komödiantische Talent der Sänger gefordert ist. Beispiele sind Giovanni Battista Pergolesis *La Serva padrona* (1733, dt.: *Die Magd als Herrin*) und Gaetano Donizettis *L'Elisir d'Amore* (1832, dt.: *Der Liebestrank*). Sozusagen zwischen ernst und heiter ist die »halbernte« Opera semiseria angesiedelt.

Die Opéra comique ist die französische Variante der Opera buffa, mit dem formalen Unterschied, dass an die Stelle von Rezitativen gesprochene Dialoge treten; inhaltlich rücken die komischen Elemente zugunsten der Darstellung romantischer Gefühle in den Hintergrund. Entstanden im Paris des 17. Jahrhunderts, spaltete sie sich Mitte des 19. Jahrhunderts auf: in Richtung der Operette einerseits, in Richtung der Grand Opéra andererseits. Ein gutes Beispiel für ein Werk zwischen diesen beiden Strömungen ist Bizets *Carmen*. Sie wurde 1875 als Opéra comique mit gesprochenen Dialogen uraufgeführt und floppte zunächst – wahrscheinlich verstörte die veristische Geschichte über eine verführerische Zigeunerin nach einer Novelle von Prosper Mérimée das Publikum zunächst, doch bereits die zweite Aufführung war ein Erfolg. Im deutschen Sprachraum ist das Pendant das Singspiel bzw. die Spieloper, in England die Ballad opera, in Spanien die Zarzuela.

Ein Phänomen, das man dem Namen nach eher im kulinarischen Bereich vermutet, ist das »Pasticcio« (ital.: »Pastete«, aber auch »Mischmasch«). Da Komponisten für bestimmte Ereignis-

se bisweilen in kurzer Zeit neue Opern generieren mussten, recycelten sie gelegentlich eigene oder fremde Stücke, die die Zuhörer (noch) nicht kannten, »vermischten« sie zu neuen Texten und Handlungen und konnten so in kürzester Zeit ihren Pflichten nachkommen.

Komplexe Gesamtkunstwerke wie Opern bedürfen der Untergliederung. Spätestens seit der Klassik ist die Ouvertüre als instrumentales Vorspiel fester eigener Bestandteil der Komposition. Sie kann – wie im Falle der sogenannten »französischen Ouvertüre« – ein Handlungselement musikalisch unterstreichen, in die Stimmung oder Grundhaltung des Werkes einführen oder als eine Art Potpourri die musikalischen Hauptmotive vorwegnehmen. Dies ist bei vielen Mozart-Opern, beim *Freischütz*, bei *Carmen* oder auch bei *La Traviata* der Fall.

Zentrale Elemente der Oper bis Mitte des 19. Jahrhunderts und teilweise darüber hinaus sind die Formen Rezitativ und Arie. Die Erzählungen und Gespräche in den Rezitativen treiben die Handlung voran (auch Morde und Umstürze werden gewöhnlich erzählt und finden nur ausnahmsweise auf offener Bühne statt). Es gibt Secco-Rezitative (ital.: *secco*, »trocken«) mit einfacher instrumentaler Generalbassbegleitung und *Accompagnato*-Rezitative mit reicher Instrumentalbegleitung zur Illustration extremer Situationen.

Dramatische Höhepunkte werden durch Arien hervorgehoben; in ihnen äußern die Solisten Gefühle (im Barock als »Affekte« bezeichnet), kehren danach aber wieder in die ihnen zugewiesenen Rollen und Standesfunktionen zurück; beliebt ist das *Da-Capo*-Prinzip mit variierten und improvisierend ausgeziertem Wiederholungsteil. Szenisch sind Arien zugleich häufig mit Auftritten oder Abgängen verbunden. Demgegenüber stehen Duette meist am Ende des zweiten Aktes; die Schluss-

szenen werden, sofern kein Chor vorgesehen ist, gewöhnlich von allen Solisten gesungen und unterstreichen damit zugleich die für alle einvernehmliche Lösung der Handlung.

In den sogenannten »Nummernoper« werden die einzelnen geschlossenen Musikstücke – Ouvertüre, Rezitative und Arien, Ensembles, Chöre, Ballette, Instrumentalzwischenstücke – im wahrsten Sinne des Wortes durchnummeriert und folgen stereotyp aufeinander. Eine Entwicklung des 18. Jahrhunderts ist es, einzelne Nummern zu größeren Szenen zusammenzufassen; das kündigt sich auch schon im Spätbarock an, ausgeprägt ist es bei Mozart, zum Beispiel im Finale des 2. Aktes von *Le Nozze di Figaro*. Die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt eine Tendenz zur durchkomponierten Oper. Besonders Richard Wagner suchte quasi ein musikalisches Äquivalent zur Vortragsweise von Sprechtexten. Das Extrem ist dann ein Kontinuum von fast zwei Stunden wie im Falle von Richard Strauss' *Salome* (1905) oder *Elektra* (1909) mit integriertem Instrumentalvorspiel. Hier muss der Opernbesucher sogar auf die gewohnte Pause verzichten.

Wie alles begann

Monteverdi, Händel, Gluck, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Puccini, Strauss. Die Opern dieser Komponisten prägen zum einen das Repertoire, zum anderen sind sie stilprägend für Epochen und für die nachfolgenden Komponistengenerationen.

Die Entstehung der Oper als Ausgangspunkt einer der zentralen Gattungen der europäischen Musikgeschichte ist eigentlich auf ein Missverständnis aus der Zeit der Renaissance zu-

rückzuführen. Die Mitglieder der »Florentiner Camerata« – einer Vereinigung von Adligen, Gelehrten und ausübenden Musikern am Hof der Medici, versuchten um 1580, die griechische Tragödie wiederzubeleben; sie waren der Ansicht, dass bei ihr der Gesang eine zentrale Rolle spielte, doch niemand wusste, wie das geklungen haben könnte. Deswegen unternahm man das Experiment, die Texte so zu singen und instrumental zu begleiten, dass ihre Aussage gut verständlich bleibt. Text vor Musik gewissermaßen. Für diese Art des Vortrags zwischen Singen und Sprechen wurde der Begriff »recitar cantando«, also »singend deklamieren«, verwendet, für die Form der Begriff »Dramma per Musica«. So entstanden in Florenz die ersten Werke: Jacopo Peris *Dafne* (1598, Musik verschollen) und *Euridice* (1600) sowie *Euridice* (1602) von Giulio Caccini.

Für die nachhaltig wirksame Umsetzung solcher Ideen bedurfte es jedoch eines musikalischen Genies wie Claudio Monteverdi (1567–1643). Im seinerzeit fortgeschrittenen Alter von 40 Jahren komponierte er für Mantua, wo er seit 1601 am Hofe der Gonzaga als musikalischer Kapellmeister tätig war, zu einem Libretto von Alessandro Striggio sein erstes musikalisch-theatralisches Werk. *L'Orfeo* (1607) erzählt den bekannten Mythos um den Sänger Orpheus, der durch seine Kunst bei den Göttern der Unterwelt die Rückgabe seiner verstorbenen Gattin Eurydike zu erwirken sucht. Musikalisch charakterisiert Monteverdi in diesem Werk die Figuren mit den Klangfarben von 33 verschiedenen Instrumenten.

Die Monodie, also der Sologesang mit Generalbassbegleitung, war ein Bruch mit der Polyphonie der Renaissance (in der Begrifflichkeit von Monteverdi: *Prima pratica*) und wurde – quasi auf den Punkt genau zum Wechsel des Jahrhun-

Daten der Operngeschichte im Überblick

(UA = Uraufführung)

- 1598 **UA** Jacopo Peri: *Dafne* in Florenz (Palazzo Corsi)
- 1607 **UA** Claudio Monteverdi: *L'Orfeo* in Mantua (herzoglicher Palast)
- 1637 Eröffnung des Teatro San Cassiano in Venedig, des ersten öffentlichen Opernhauses
- 1643 **UA** Claudio Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea* in Venedig (Teatro Santi Giovanni e Paolo)
- 1678 Eröffnung der Hamburger Oper am Gänsemarkt, des ersten öffentlichen Opernhauses auf deutschem Boden
- 1684 (?) **UA** Henry Purcell: *Dido and Aeneas* in London
- 1711 **UA** Georg Friedrich Händel: *Rinaldo* am Londoner Haymarket (Queen's Theatre)
- 1733 **UA** Giovanni Battista Pergolesi: *La serva padrona* in Neapel (Teatro San Bartolomeo – 1752 in Paris Auslöser für den Buffonisten-Streit)
- 1786 **UA** Wolfgang Amadeus Mozart: *Le Nozze di Figaro* in Wien (Burgtheater)
- 1787 **UA** Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni* in Prag (Nationaltheater)
- 1805 **UA** Ludwig van Beethoven: *Fidelio* in Wien (Theater an der Wien)
- 1821 **UA** Carl Maria von Weber: *Der Freischütz* in Berlin (Schauspielhaus)
- 1826 **UA** Carl Maria von Weber: *Oberon* in London (Covent Garden)
- 1829 **UA** Gioacchino Rossini: *Guillaume Tell* in Paris (Académie Royale de Musique)

- 1830 Eine Aufführung von Daniel-François-Esprit Aubers
La Muette de Portici in der Brüsseler Oper ist Auslöser für
die belgische Revolution
- 1842 UA Giuseppe Verdi: *Nabucco* in Mailand (Teatro alla Scala)
- 1850 UA Richard Wagner: *Lohengrin* in Weimar (Hoftheater)
- 1876 UA von Richard Wagners komplettem *Ring des Nibelungen*
in Bayreuth (neuerbautes Festspielhaus)
- 1882 UA Richard Wagner: *Parsifal* in Bayreuth (Festspielhaus)
- 1893 UA Giuseppe Verdi: *Falstaff* in Mailand (Teatro alla Scala)
- 1900 UA Giacomo Puccini: *Tosca* in Rom (Teatro Costanzi)
- 1902 UA Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande* in Paris (Salle
Favart)
- 1905 UA Richard Strauss: *Salome* in Dresden (Semperoper)
- 1911 UA Richard Strauss: *Der Rosenkavalier* in Dresden
(Königliches Opernhaus)
- 1925 UA Alban Berg: *Wozzeck* in Berlin (Staatsoper)
- 1926 UA Giacomo Puccini: *Turandot* in Mailand (Teatro alla
Scala), unvollendete Version durch Toscanini
- 1937 UA Alban Berg: *Lulu* (Akte 1 and 2) in Zürich (Stadt-
theater), 1979 UA der dreiaktigen Version, vervollständigt
von Friedrich Cerha in Paris (Opéra Garnier)
- 1951 UA Igor Strawinsky: *The Rake's Progress* in Venedig
(La Fenice)
- 1957 UA Arnold Schönberg: *Moses und Aron* in Zürich
(Opernhaus, posthum, konzertant bereits 1954 in Hamburg
[NWDR])
- 1965 UA Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten* in Köln
(Oper Köln)
- 1992 UA Wolfgang Rihm: *Die Eroberung von Mexiko* in
Hamburg (Staatsoper)