

Jens Malte Fischer

Vom Wunderwerk der Oper

ISBN-10: 3-552-05396-4

ISBN-13: 978-3-552-05396-0

Leseprobe

Weitere Informationen oder Bestellungen unter
<http://www.zsolnay.at/978-3-552-05396-0>
sowie im Buchhandel

Intrada

»Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk.« Mit diesem ›secco‹ gespielten Paukenschlag eröffnete Oskar Bie sein immer noch gültiges und das vielleicht für immer schönste Opernbuch Die Oper, das 1913 zum erstenmal erschien, trotz seiner aufwendigen Ausstattung und seines hohen Preises unmittelbar nach Ende des Krieges erneut erscheinen konnte und viele weitere Auflagen erfuhr. Mit den Augen des Liebenden beschrieb der gelernte Kunsthistoriker alle Unmöglichkeiten, er nannte sie Widersprüche, die sich jedem bewußt Hinschauenden sofort auftun, wenn er sich dieser Kunstform nähert. In Bies Definition sieht die Oper folgendermaßen aus: »Oper ist die Einbildung, daß es möglich ist, eine stundenlang zusammenhängende Musik zu schreiben, daß einige Noten dieser Musik von Sängern zu einem richtigen Drama als Wortunterlage gesungen werden, teilweise sogar alle untereinander, daß das begleitende Orchester seine Selbständigkeit trotzdem wahr, daß das alles auf einer Bühne wirklich gemacht wird mit Dekorationen, Indispositionen, Eifersüchteleien und Balletten, daß dieser ganze Apparat im Verhältnis zum Publikum, welches ja im Grunde unmusikalisch ist, ein gutgehendes Rechenexempel wird und daß endlich, nachdem man alle diese Schwierigkeiten eingesehen hat, sich noch Leute finden, die eine Oper komponieren.« Und dann entfaltet Bie die Widersprüche dieser Kunstform mit aller wünschenswerten Präzision. Die ersten Widersprüche liegen für ihn in der Musik selbst.

Daß Darsteller auf der Bühne des Sprechtheaters gleichzeitig sprechen, kommt gelegentlich vor, ist meist von den Autoren nicht vorgesehen und wird als Signal für Bühnenchaos verwendet, also als Ausnahme. In der Oper jedoch gilt das gleichzeitige Singen als höchste Herausforderung, das Duett genausogut wie erst recht das Ensemble. »O sink hernieder, Nacht der Liebe« verpflichtet Tristan und Isolde zum gleichzeitigen Singen ebenso, wie »Mir ist so wunderbar« es mit Rocco und Leonore/Fidelio, Marzeline und Jaquino tut. Die Verständlichkeit des Textes selbst tritt zurück gegenüber dem Vorteil, den die Herstellung von Harmonie aus mehreren Stimmen bietet. Ein weiterer Widerspruch in der Musik liegt in der Spannung zwischen psychologischem Instinkt und den formalen Ansprüchen. Wenn sich das rezitativische, monodische

Singen der frühen Oper zur Arie steigert, gar zur Da-capo-Arie, dann ist der Anschein der Glaubwürdigkeit, gemessen am Realismus-Anspruch, sofort verloren. Das Drama wird Gesang, muß aber wieder Drama werden – wenn dies glückt, ist die Kunstform Oper in diesem Punkt glaubwürdig geworden; wenn das Ganze auf anderem Weg versucht wird, ist man beim Musikdrama und damit bei Richard Wagner, der in rasch zunehmender Radikalität auf die Arie verzichtete und seine Muster des Sprachgesangs als den Weg zum Heil inthronisierte.

Widerspruch entfaltet sich auch in dem Moment, wo man sich dem Text, sprich dem Libretto, der Dichtung zuwendet, denn die Oper ist der Schauplatz eines ständigen Kampfes zwischen den musikalischen und poetischen Ansprüchen. »Prima la musica, dopo le parole« oder umgekehrt – von Mozart und Da Ponte bis zu Richard Strauss und Clemens Krauss wurde das, gelegentlich sogar auf der Bühne selbst, diskutiert. Die Musik muß in der Oper ständig um die Vorherrschaft kämpfen, aber sie hat alle Vorteile auf ihrer Seite. Sie hat etwa den Vorteil, daß Oper ohne Musik keine Oper ist, daß aber Musik in der Oper zumindest teilweise ohne Text existieren kann. Vor-, Zwischen- und Nachspiele demonstrieren das aufs schönste. Die Einleitung zum dritten Akt des Tristan ist mit dem auf einem Englischhorn gespielten elegischen Hirtenreigen von einer solchen Ausdruckskraft, daß der Einsatz des Hirten mit »Kurwenal, he« den sensitiven Zuhörer es immer wieder bedauern läßt, wenn hier die menschliche Stimme sich ›störend‹ meldet – und dennoch ist das Ganze Musikdrama, also keineswegs absolute Musik, sondern durchaus gesungene Musik, denn das Englischhorn singt die Klage über den todwunden Tristan, gesungene Musik allerdings ohne Text und ohne menschliche Stimme. Auch die Sprache selbst bietet der Oper Schwierigkeiten, ganz vordergründig in der inzwischen zurückgedrängten Sprache der Opernübersetzungen, aber auch in der Wortverständlichkeit. Wenn Opernhäuser heute dazu übergehen, auch die jeweilig gesungene Landessprache zu übertiteln, dann reagieren sie auf Unzulänglichkeiten der Sänger (bei denen undeutliche Artikulation, gleichgültig in welcher Sprache, neuerdings wieder zunimmt) wie auch auf das grundsätzliche Problem der Textverständlichkeit, speziell in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts, in der die Macht und Kraft des Orchesters zugenommen hatte. Aber auch, wenn

Sprache nahezu unverständlich wird, bleibt der Sinn von Oper noch erhalten. Die Koloratur, von der Königin der Nacht bis zur Bergschen Lulu, ist das beste Beispiel. Je kunstfertiger die Beweglichkeit einer Stimme genutzt wird, die der hohen Männer- und vor allem Frauenstimme, desto mehr tritt der Text zurück, tendiert die Opernmusik zum Naturlaut. Die Natur der rächenden, haßerfüllten Frau und Mutter (Königin der Nacht), die Natur, die sich mit dem Naturburschen verbündet (Waldvogel im Siegfried), die eine verlogene Scheinwelt zerstörende Naturkraft, die schließlich selbst zerstört wird (Bergs Lulu) – sie alle emanzipieren sich vom verständlichen Text, bleiben dennoch durchaus verstehbar.

Oskar Bies Widersprüche pflanzen sich fort. Er sieht weitere in den Rechten der Autoren gegenüber den Komponisten, in dem im Verlauf der Operngeschichte auf jeden Fall bis zu Wagner stetig wachsenden Absolutheitsanspruch des Orchesters, der nicht nur mit dessen Vergrößerung zu tun hat – die berühmte »Symphonie mit Begleitstimmen«. Dann der Widerspruch, in den sich die Oper begibt, wenn sie sich der Realisierung auf der Bühne aussetzt, denn die größten Subtilitäten von Textdichter und Komponist werden einem von Hause aus schwerfälligen und groben Betrieb ausgeliefert; schließlich als letzter Widerspruch jener zwischen der Oper und der Gesellschaft, die sie goutiert, mehr oder weniger, vor allem aber finanziert, mehr oder weniger.

Die Oper, als Kunstform wie auch als Institution, hat heutzutage Schwierigkeiten, deutliche Schwierigkeiten, größere, als sie in manchen Residenzstätten des Schönen, Wahren und Guten aktuell erkannt und benannt werden. Man muß sich aus solchen Inseln der Seligen nur einmal nach der deutschen Hauptstadt wenden, um zu erkennen, daß selbst eine so große Stadt, wahrlich ein Stadtstaat, sich drei Opernhäuser einerseits nicht mehr leisten kann, andererseits sich nicht mehr leisten muß, denn alle drei Häuser sind, gemessen an den Vorgaben der öffentlichen Hand, nicht wirklich in der Lage, durch volle Häuser

die anteilige Eigenfinanzierung ausreichend zu gewährleisten. Eine Stadt, eine Stadtbevölkerung, die nicht jeden Abend ihre drei Opernhäuser zu mindestens Dreiviertel füllen kann (im Jahresdurchschnitt), verdient diese drei Opernhäuser nicht, sondern muß sich wohl mit zwei, irgendwann vielleicht auch mit einem

begnügen, denn beim Heraufsetzen der Eintrittspreise sind Grenzen gesetzt, die in vielen Fällen bereits erreicht sind. Nur einigermaßen volle Häuser können gegen den berechtigten Ruf nach Kindergärten in Position gebracht werden.

Die Reduzierung der öffentlichen Zuschüsse für die Theater, die ja bereits seit rund zehn Jahren, weitgehend unbemerkt von der Öffentlichkeit, im Gang ist, hat ebenfalls ihre Grenzen. Man stößt auf ungläubiges Staunen, wenn man die statistisch leicht beweisbare Tatsache erwähnt, daß jedes Jahr in Deutschland mehr Menschen die Theater, Konzerte und Museen besuchen als die Fußball- und anderen Sportstadien. Im letzten Jahr haben Bund, Länder und Kommunen für Kultur 8,3 Milliarden Euro ausgegeben, das sind 0,36 Prozent des Bruttoinlandssozialproduktes. Ist das für ein sogenanntes Kulturland zuviel? Das Zauberwort Sponsoring hat ebenfalls seine Grenzen. Es sind vor allem Grenzen des guten Geschmacks und des restbürgerlichen Restselbstbewußtseins. Sieht man bei Festspieleröffnungen und Premieren die abgesperrten VIP-Lounges, in denen sich jene tummeln, deren Geld offensichtlich so dringend benötigt wird, das Geld ihrer Unternehmen wohl gemerkt, nicht ihr privates Vermögen, dann bekommt man langsam das Gefühl, daß die Sponsoren bereits 80 Prozent der Opernetats trügen, während der Steuerzahler über die öffentliche Hand nur noch die Programmhefte finanziere – es ist natürlich eher umgekehrt.