

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karl-Heinz Ebert: Oper zwischen Gestern und Morgen

[urn:nbn:de:bsz:31-220114](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-220114)

OPER ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN

Wie oft ist die Oper schon totgesagt worden, und dennoch lebt sie augenscheinlich und zieht ungezählte Menschen in ihren Bann wie seit jeher. Mit Einschränkungen freilich, deren Bedeutung vielleicht noch nicht ganz evident geworden sein mag, die sich eines Tages aber um so offener herausstellen wird. Denn was heute vom Publikum mit so großem Behagen konsumiert wird, das ist, näher besehen, ja nur ein ganz kleiner Ausschnitt aus dem vielfarbigen Spektrum des Operschaffens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wenn wir also behaupteten, die Oper lebe nach wie vor, dann müssen wir nun doch gleich hinzufügen, daß sie in der Hauptsache nur vom 19. Jahrhundert zehrt. Schon bei Mozart kristallisieren sich gewisse Vorlieben des Publikums für nur einen Teil seiner Werke heraus, bilden sich Schwerpunkte des Interesses und häufen sich Mißverständnisse, die den Wesenskern des Genius betreffen. Was gar die Zeit vor Mozart anlangt, kann durchaus Fehlanzeige erstattet werden. Die wenigen Ausnahmen sprechen nicht gegen die Regel.

Nach der anderen Seite hin, also im Bereich des Zeitgenössischen, ist die Situation fast noch heikler. Nun wird damit jedoch kein Problem aufgeworfen, das speziell die Oper angeht, denn im Konzertsaal liegen die Verhältnisse ganz ähnlich. Auch hier erwehrt sich die Musik unseres Jahrhunderts so wenig wie die Fülle der Werke aus der Zeit vor Mozart oder Haydn der erdrückenden Übermacht, mit der die Wiener Klassik und die Romantik das Feld behaupten.

Der Ursprung einer so einseitigen Konvention liegt dort, wo man Oper als die Angelegenheit einer größeren Öffentlichkeit und nicht mehr als Reservat der Kenner zu betrachten begann. Da solche Kenner auch im sogenannten „gebildeten“ Publikum seltener wurden und noch immer werden, da andererseits das Theater nicht im leeren Raum bestehen kann, sondern sehr reale Existenzgrundlagen braucht, war zu erwarten, daß es eines Tages den Weg des geringsten Widerstandes wählen würde. Jetzt zollt es dem Massenpublikum den Tribut, der von ihm gefordert wird. Wie und wann eine Umkehr auf diesem Wege möglich werden soll, das ist die große Frage. Sicher ist nur, daß früher oder später auch die Anziehungskraft des 19. Jahrhunderts in der Oper nachlassen und vielleicht ganz aufhören wird. Dann aber wartet die Leere, wenn es inzwischen nicht gelingt, das Publikum zu einer aufgeschlosseneren, aktiveren Haltung zu bewegen und es von deren Notwendigkeit zu überzeugen. An einer überzeugenden künstlerischen Produktion fehlt es gewiß nicht – zumindest nicht in den Ansätzen. Sie müßte allerdings versiegen, wenn ihr auf die Dauer Resonanz und Gegenliebe versagt blieben. Man sieht also sehr deutlich: die Lage ist keineswegs rosig, obschon auch nicht ganz hoffnungslos. Ein Fünkchen Hoffnung steckt ja auch immer noch in der alten Erfahrung, daß nichts veraltet, ohne daß es zur rechten Zeit durch Neues abgelöst würde.

Solche Überlegungen sind keineswegs auf die moderne Problemoper, auf avantgardistische Versuche gemünzt,

sondern sie gelten ganz allgemein. Als der Deutsche Bühnenverein für die Spielzeit 1956/57 zum erstenmal eine Aufführungsstatistik zusammenstellte, kamen erstaunliche Zahlen zutage. In der fraglichen Spielzeit befanden sich unter den zehn meistgespielten musikalischen Werken sieben Operetten (!), ferner „Figaros Hochzeit“ an zweiter, die „Zauberflöte“ an achter und „Carmen“ an zehnter Stelle. Die erste Oper dagegen, die dem zeitgenössischen, wenn auch keineswegs revolutionär-modernen Theater zugerechnet werden durfte, war die „Kluge“ von Orff auf dem 59. Platz, gefolgt von Egks reizender und aus vielen Quellen des Volkstümlichen gespeister Spieloper „Die Zaubergeige“, die in der Statistik bereits mit der laufenden Nummer 102 versehen war. Die „Carmina burana“ von Orff (Nr. 123!) brachten es gerade noch auf insgesamt 56 Aufführungen an deutschen Bühnen; alles übrige, was dem neueren Operschaffens zugehört, blieb unter der Gesamtzahl von 50 Aufführungen. Darin spiegelt sich nun ungeschminkt das ganze Dilemma einer Kunstgattung, die im Konservatismus zu erstarren droht.

So gewiß, wie sich die Theaterbesucher heute auch der unbeschwertesten Oper versagen, sobald sie mit dem Odium der Modernität behaftet ist, so unbestritten ist allerdings auf der anderen Seite, daß zuviele Komponisten mit untauglichen Mitteln auf diesem Gebiet am Werke sind. In unserem Zusammenhang ist das nichts weiter als eine Feststellung; es kann kein zureichender Entschuldigungsgrund sein für das teilnahmslose Verhalten des Publikums überall dort, wo sich ein Werk durch objektivierbare Qualitäten von selbst empfiehlt. Nur eine kleine Minderheit ist noch bereit, sich mit neuen Opern ohne Vorurteil auseinanderzusetzen. Wenn sich die anderen wenigstens entschließen wollten, auszupfeifen, was ihnen aus irgendeinem Grunde nicht behagt! Aber nein – sie gehen der Entscheidung lieber aus dem Wege und ignorieren, was rechtens mit seinem Für und Wider diskutiert werden müßte. Dies ist aber wohl das Schlimmste, was in einem solchen Falle überhaupt geschehen kann.

Denn: wie soll sich ein Komponist noch orientieren, wenn ihm Resonanz gerade von der Seite versagt wird, für die er ja eigentlich schreibt. Es ist unter solchen Umständen nicht einmal verwunderlich, daß heute so häufig an den dramatischen Erfordernissen der Bühne vorbeikomponiert wird, daß die Musik in der Oper ihre eigenen Wege sucht, indem sie modischen Strömungen anhängt, den Prinzipien irgendeiner modernen „Schule“ folgt und sich nur nebenbei noch auf die dramatische Wirksamkeit eines Stoffes verläßt, den man der großen Literatur entlehnte. Wo das geschieht, wird ganz übersehen, daß Oper und Schauspiel ihre eigenen Gesetze haben, und daß es nicht genügen kann, das Wort des Dichters in einer verkürzten Form als Grundlage eines ganz anders gearteten musikalischen Dramas zu nehmen und die Musik quasi nebenher laufen zu lassen.

Zwar leidet die Oper seit Mozarts Zeiten an einer permanenten Textmisere, aber das spricht noch lange nicht

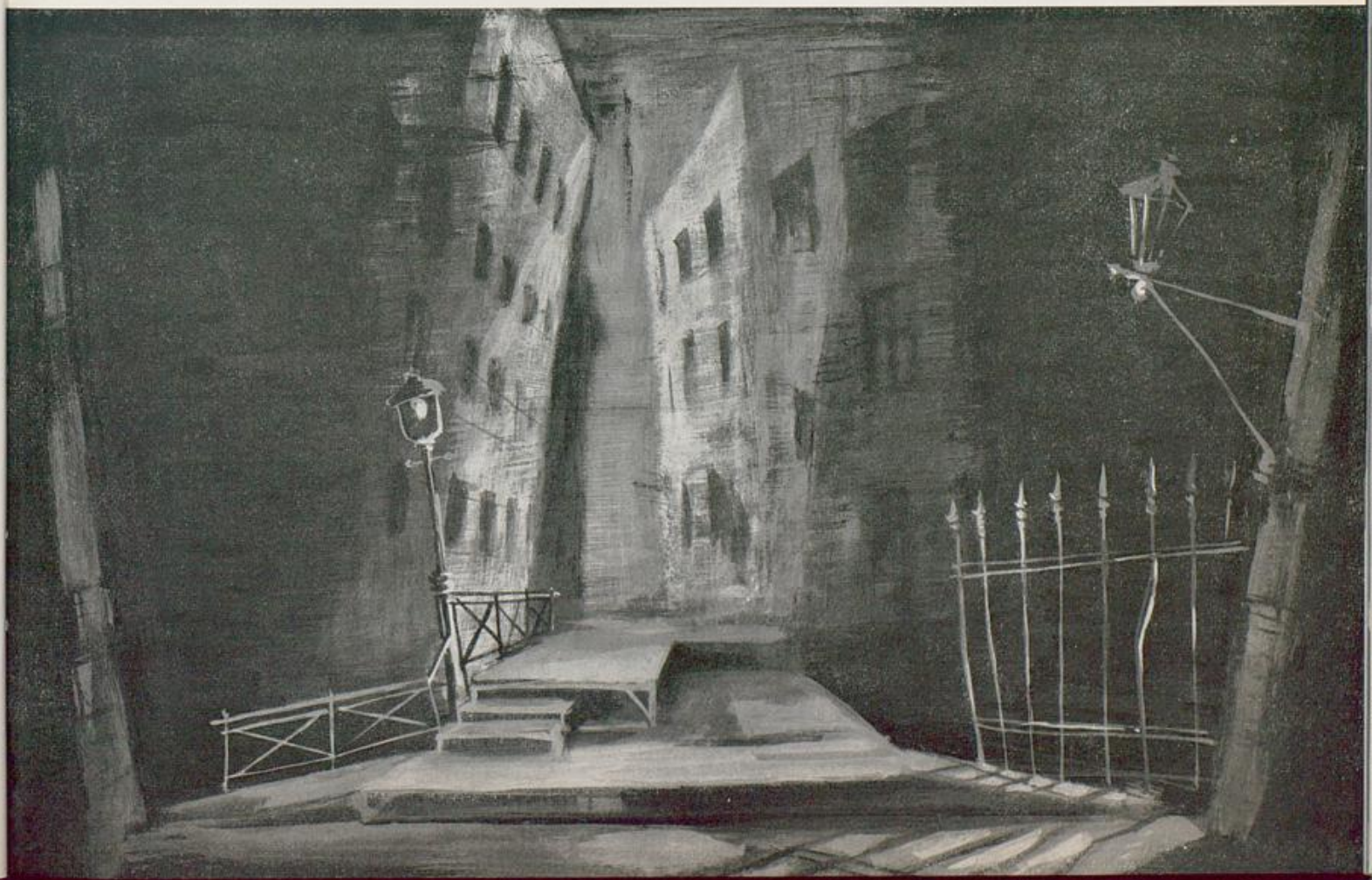
gegen die Erfahrung, daß es am Ende doch nicht die Dichter mit dem großen geistigen Höhenflug sind, die der Oper die brauchbarsten Textbücher liefern, sondern die Zunftpraktiker, die mit mehr oder weniger literarischem Geschmack, auf alle Fälle mit Fingerspitzengefühl für die Bedürfnisse des Musikers den a fresco-Zuschnitt einer Opernhandlung sicher im Griff haben. Man darf hier vielleicht an eine Äußerung Stefan Zweigs erinnern, der von einem guten Opernstoff verlangte, er müsse soviel sichtliche Geschehnissubstanz haben, daß er sich als Operntext ohne Textbuch verstehen läßt. Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich aber schon jene Art von Problemoper in Frage, wie sie zum erstenmal Hugo von Hofmannsthal mit seiner „Frau ohne Schatten“ für Richard Strauss schuf. Auf der gleichen Linie sind seither zahlreiche Werke für die Musikkühne nachgefolgt, die – genau genommen – eher auf das Sprechtheater gehörten, weil dort der Gedankendisput mit den gemäßerem Mitteln ausgetragen werden kann.

Anerkennt man grundsätzlich, daß die Oper heute einem Massenpublikum mit sehr unterschiedlichen Bildungsvor-

aussetzungen gehört, dann lassen sich vielleicht einige nützliche Folgerungen aus der einfachen Überlegung ziehen, worauf denn eigentlich heute noch die Wirkung der alten Repertoire-Opern beruht. Man wird, wenn man dieser Frage nachgeht, finden, daß es neben der vertrauten Musik die in der Handlung aufklingenden Themen sind, die aus dem Quell des allgemein Menschlichen geschöpft und auf einfachste Formeln gebracht wurden. Der Mensch mit der Freude und dem Leid seines Lebens, mit seinen geheimen Wünschen und offenen Leidenschaften begegnet sich selbst in den Helden der Oper, und er erlebt sie mit der Lust, die des nachdenkenden Verstandes gar nicht mehr bedarf, weil sie durch den affektbeladenen Klang stimuliert wird.

Mit dieser Eigenbedeutung des Klanges in der Oper hängt es wohl auch zusammen, daß sich sogar die „Reißer“ im neueren Repertoire nicht gehalten haben. Wenn beispielsweise ein Werk wie Menottis „Konsul“ so gut wie nicht mehr in den Spielplänen erscheint, dann kann das kaum einen anderen Grund haben, als daß die der Handlung eingelagerte Spannung beim Publikum bereits verbraucht

1. Entwurf von Willi Röhling zu Alban Bergs Oper „Wozzeck“



ist, daß von der Musik her aber nun der Anreiz fehlt, die Oper auch ohne dieses Spannungsmoment zu wiederholten Malen zu hören.

Es sieht demnach also fast so aus, als werde die Oper ungeachtet der neuen Formen, die sie annehmen, der neuen Ausdrucksweisen, die sie für sich entdecken wird, an den Eigentümlichkeiten festhalten müssen, denen sie ihr Dasein bis heute verdankt. Sie wird der dramatisch-affektiven Funktion der Musik auf die Dauer ebensowenig entraten können, wie sie mit ihren Stoffen dem Umkreis der menschlichen Konflikte, der großen seelischen Bewegungen im Guten wie im Bösen entrinnen kann, wobei sich ihr allenfalls die Darstellung des Irrsinns und des Lasters als ein noch wenig erschlossenes Gebiet anträgt. Um es aber noch einmal ganz klar zu sagen: es gibt neue Opern, die diesen Forderungen entsprechen, und die dennoch vom Publikum kaum zur Kenntnis genommen werden. An dieser Schwierigkeit scheinen zur Zeit noch alle Überlegungen zu scheitern, wie es mit dem Sorgenkind Oper weitergehen soll.

Eine andere Sorge, die das heutige Musiktheater belastet, hat ihre Ursache in den schwindenden Voraussetzungen für die Bildung eines ständigen Ensembles. Erst in jüngster Zeit ist dieses Problem wieder neu beleuchtet worden durch die Diskussionen um die Pläne Herbert von Karajans, die auf die Gründung eines weltweiten Opernimperiums, auf den Austausch der Sänger zwischen den führenden Musikbühnen der Welt hinauslaufen. Startheater auf diese Weise als Ensembletheater mit wechselndem Standort zu installieren, das scheint die Lösung zu sein, die Karajan vorschwebt. Gewiß ist sie aus der besonderen Not der Wiener Situation geboren, doch sind in dieser Hinsicht die Verhältnisse auch an anderen Orten sehr ähnlich gelagert. Zwar reicht es selbst kleinen Theatern in der Provinz noch zur Bildung einer Spielgemeinschaft, mit der man einen beträchtlichen Teil des Opernrepertoires besetzen kann, aber doch nur um den Preis, daß einem solchen Ensemble in den meisten Fällen so gut wie jede Ausstrahlung und Anziehungskraft fehlt. Dafür gibt es zwei Gründe: die zahlreichen Bühnen abseits der kulturellen Metropolen sind nicht im entferntesten in der Lage, mit den Gagen der großen Opernhäuser zu konkurrieren, die deshalb mit dem Angebot der Spitzenkräfte unter sich bleiben. Andererseits fehlt es merklich am qualifizierten Nachwuchs, auf den man unter annehmbaren Bedingungen zurückgreifen könnte. Hier rächt es sich eben, daß wir vor lauter Wirtschaftswunder schon in der Familie zu vergessen scheinen, daß es außer dem Auto, dem Fernsehgerät, der Spanienreise noch ein Kulturgut zu erhalten gilt, das auf die Dauer sich als wertbeständiger erweisen würde als unser ganzer derzeitiger Wohlstand. Wer soll aber dieses Kulturgut erhalten, wenn dem heranwachsenden Menschen schon gar nicht mehr der Gedanke nahegebracht wird, daß es sich um der Kunst willen verlohnt, auch ein Opfer auf sich zu nehmen? Nicht zu reden vom Staat, der solche Opfer auch nicht gerade gern übernimmt, wo er ihnen nicht ausweichen kann. War es doch schon bezeichnend genug, daß vor ein paar Jahren überhaupt darüber diskutiert wurde, ob man Studierende künstlerischer Hochschulen genau so behandeln soll, ob man ihnen die gleiche Studienförderung angedeihen lassen kann wie den Studenten von Universitäten oder Technischen Hochschulen. Beabsichtigt war ursprünglich der Ausschluß der Kunststudenten von einer solchen Förderung. Wenn aber erst einmal solche Nachlässigkeiten und Unterlassungen ins

rechte Licht gerückt sind, entfällt wohl auch jeder Anlaß, die Ausländer darum zu schelten, daß sie, zum Teil mit der großzügigsten Unterstützung ihrer Heimatregierungen, in die Lücken nachdrängen, die wir selber aufzureißen nicht müde werden.

Freilich muß man sich klar darüber sein, daß auch mancher Goldglanz, den die Erinnerung aus einer vergangenen, für das Theater angeblich „besseren“ Zeit herübergerettet hat, im Lichte der Gegenwart verblassen würde. Denn unsere Einstellung zur Oper, zu den Menschen, die uns dort auf der Bühne begegnen, hat sich wesentlich geändert. Der Film, in jüngster Zeit auch das Fernsehen, haben nicht nur das Starwesen kultiviert, bis es zu einem Starunwesen wurde, sie haben unbestritten auch neue ästhetische Maßstäbe gesetzt. Wer sich in den zwanziger Jahren etwa noch zufrieden gab mit einer schwergewichtigen, unbeweglichen und womöglich noch häßlichen Walküren-Brünnhilde, wenn sie nur genug Stimme im Leib hatte – wer vorlieb nahm mit einer Fidelio-Leonore ähnlichen Schlages, wenn sie nur ihre „namenlose Freude“ mit der nötigen Lautstärke demonstrieren konnte, der zieht heute doch wohl eine Künstlerin vor, die nicht nur singen kann, sondern auch als Frau anziehend und in ihren Äußerungen glaubhaft wirkt. Die Stimme interessiert nicht mehr allein. Und trotzdem begegnet man auch ihr mit viel höher geschraubten Ansprüchen als früher. Das wiederum ist dem Rundfunk zu verdanken und der Schallplatte, die es ja jedem Bürger ermöglicht, seinen „Tristan“ in der Bayreuther, seinen „Don Giovanni“ in der Salzburger, seinen „Othello“ in der Mailänder Originalbesetzung nach Hause zu tragen. Leider mit dem Erfolg, daß er dann hinterher als Theaterbesucher gewillt ist, von Fräulein X sowohl das reizende Filmgesicht einer Desdemona wie die großartige Stimme einer Tebaldi wenigstens in einiger Annäherung zu erwarten. Wird er enttäuscht, dann kommt es ihm schlimmstenfalls nicht darauf an, dem Theater die Gefolgschaft zu kündigen. Das ist ein Mißverständnis, zu dem es früher gar nicht kommen konnte.

Vielleicht bietet sich ein Ausweg in dem Verfahren, das an einigen deutschen Opernbühnen bereits mit Erfolg praktiziert wird: dort holt man sich, da es zu einem eigenen, vollständig in der geforderten Qualität besetzten Ensemble einfach nicht mehr reicht, für die Partien, auf die es besonders ankommt, jene Garnitur von Sängern bei, die es mit den großen Stars an Leistung durchaus aufnehmen können, denen es u.U. jedoch nur an einem tüchtigen Reklamechef oder an einer per Saldo ebenso einträglichen Chronique scandaleuse fehlt. Gerade sie sind in der Regel bescheiden genug geblieben, um maßvolle Forderungen mit der Bereitschaft zur Mitarbeit schon an der Einstudierung eines Werkes zu verbinden. Sie gehören also von Fall zu Fall wie jeder andere zum Ensemble, tragen seine Leistung mit und fördern sie durch ihr Beispiel. Es ist denkbar, daß überhaupt nur in einem solchen Zusammenschluß und Austausch noch eine Zukunft des musikalischen Ensembletheaters besteht. Richtig überlegt, kann es ja dem Theater wie dem Publikum auch ziemlich gleichgültig sein, ob Herr X oder Frau Y dem eigenen Ensemble angehören und vielleicht Zweidrittel der Spielzeit aus Mangel an Beschäftigung außer Haus gehen, oder ob sie für die Dauer ihrer Beschäftigung nur als Gäste von anderswoher verpflichtet sind. Dem Ensemblegedanken tut das so wenig Abbruch, daß man darüber nicht unnötig lamentieren sollte.

Karl-Heinz Ebert