

Unverkäufliche Leseprobe



**Henze-Döhring, Sabine / Döhring,
Sieghart
Die 101 wichtigsten Fragen - Oper**

2017. 160 Seiten mit 12 Abbildungen. Broschiert
ISBN 978-3-406-70667-7

© Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/17770123>

C·H·Beck

PAPERBACK

Wann, wo und warum wurde die Oper erfunden? Worin unterscheiden sich Oper, Operette und Musical? Wie kam das Orchester in den Graben? Wird in der Oper fast immer geliebt und gehasst? Warum sind die weltweit anerkannten Meisterwerke überwiegend italienisch? Seit wann gibt es in der Oper Gesangstars und welche Rolle spielen sie? Was ist eine Hosenrolle? Was heißt, eine Oper historisch informiert aufzuführen? Welchen Stellenwert haben Opernkritiken? Weshalb zeigen sich Politiker gern in der Oper? Hat die Oper Zukunft?

Wenn Sie jemanden sehen, der tödlich verwundet ist, aber noch zehn Minuten singt, dann dürfen Sie sicher sein, dass Sie sich in einer Operaufführung befinden. Die Oper lebt von großen Gefühlen und erschütternden Wendungen des menschlichen Schicksals. Bedeutende Komponisten wie Monteverdi, Mozart, Meyerbeer, Wagner, Verdi und Puccini haben es verstanden, die Erzählung solch dramatischer Begebenheiten in überzeitlich schöne Musik zu fassen, die uns im Innersten zu berühren vermag. Doch um dieses Erlebnis zu ermöglichen, bedarf es des Zusammenwirkens vieler Künste und vieler Künstler – und einer perfekten Organisation.

Sabine Henze-Döhring – Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Marburg – und **Sieghart Döhring** – bis zu seiner Emeritierung Professor für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters und Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater an der Universität Bayreuth – haben jahrzehntelang Geschichte und Praxis dieser aufwendigsten aller Kunstformen erforscht und laden ihre Leserinnen und Leser ein, die ganze Welt der Oper in 101 klugen Fragen und verständlichen Antworten kennenzulernen.

Sabine Henze-Döhring / Sieghart Döhring

Die 101 wichtigsten Fragen

Oper

C.H.Beck

Mit 14 Abbildungen

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2017

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Umschlaggestaltung: Reihenkonzept: malsyteufel, Willich

Umschlagabbildung: Szene aus der Oper *L'equivoco stravagante*

von Gioachino Rossini mit Elena Belfiore als Ernestina,

Garsington Opera Festival, England, 2004.

© Tristram Kenton / Lebrecht Music & Arts

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 70667 7

www.chbeck.de

Inhalt



Basisfragen

1. Wann, wo und warum wurde die Oper erfunden? 11
2. Welche Künste sind an der Oper beteiligt? 13
3. Was versteht man unter «Gesamtkunstwerk»? 13
4. «Prima la musica e poi le parole!» – «Erst die Musik und dann die Worte!» Was heißt das? 14
5. Wie sind Opern aufgebaut? 16
6. Librettist, Komponist, Bühnenbildner und Regisseur ... wie arbeiten sie zusammen? 17
7. Wann, wo und warum gab es Hofopern? 18
8. Sind Staatstheater, Landestheater oder Stadttheater Nachfolger der Hofoper? 20
9. Gab und gibt es für Opernhäuser architektonische Standards und wie sehen sie aus? 21
10. Inwiefern sind Opernhäuser Prestigeobjekte? 22
11. Was scheint an Opern unterhaltsam? 25
12. Sind Opern elitär? 26
13. Inwiefern dienen Opern der Gesellschaft? 27



Erscheinungsbild – Erscheinungsformen

14. Was sind Operngattungen und welche gibt es? 28
15. Was ist ein Libretto? 32
16. Was ist ein Regiebuch? 33
17. Worin unterscheiden sich Oper, Operette und Musical? 35
18. Wieso haben manche Opern gesprochene Dialoge? 36
19. Was ist ein Musikdrama? 38
20. Was ist ein Melodram? 39
21. Was ist eine Zeitoper? 40
22. Was versteht man unter experimenteller Oper? 41
23. Wieso haben manche Opern ein Ballett? 42
24. Welche Rolle spielen die Chöre? 43

25. Warum gibt es Ouvertüren und Vorspiele? 45
26. Wieso wurde das Orchester ständig erweitert und zunehmend wichtig? 46
27. Wie kommt es, dass man manche Opernmelodien unsterblich nennt? 48
28. Was ist ein Leitmotiv? 49
29. Wie kam das Orchester in den Graben? 51
30. Wieso führt man manchmal Opern konzertant auf? 53
31. Welche Funktion hat die Partitur? 54
32. Was macht der Dirigent? 56



Stoffe und Handlungen

33. Warum sind für die Oper antike Mythen und Götter so wichtig? 57
34. Was versteht man unter Literaturoper? 58
35. Was sind Festopern? 59
36. Wird in der Oper fast immer geliebt und gehasst? 61
37. Seit wann unterscheidet man ernste und komische Opern? 61
38. Warum handeln Opern so oft von historischen Ereignissen? 62
39. Was ist an Oper politisch? 63
40. Bilden Opern Wirklichkeit ab? 65



Meisterwerke – Opernmeister

41. Welche Komponisten wurden wirkmächtig? 66
42. Warum sind die weltweit anerkannten Meisterwerke überwiegend italienisch? 68
43. Hat man Monteverdis Opern immer bewundert? 69
44. Seit wann gelten Mozarts Opern als legendär? 69
45. Komponierten Rossini, Bellini und Donizetti Gesangsopern? 71
46. Warum schrieb Meyerbeer Operngeschichte? 72
47. Waren Verdi und Wagner tatsächlich Antipoden? 73

48. Was war das Neue an den Opern Kurt Weills? 74
49. Gibt es lebende Opernkomponisten von Weltruhm? 75



Gesang, Sängerinnen und Sänger

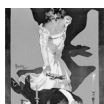
50. Seit wann gibt es in der Oper Gesangsstars und welche Rolle spielen sie? 77
51. Was ist eine Primadonna? 78
52. Gab es auch einen Primo Uomo – einen «ersten Mann»? 78
53. Worin unterscheiden sich Stimmlagen von Stimmfächern? 78
54. Warum gelten Enrico Caruso und Maria Callas als Inbegriff von Gesangkunst? 80
55. War der Tenor immer der Liebhaber, der Bariton stets dessen Rivale? 81
56. Was ist Belcanto? 82
57. Was versteht man unter Sprechgesang? 84
58. Wann ist das hohe C des Tenors legendär geworden? 85
59. Was ist ein Kastrat und welche Rolle spielt er in der Oper? 85
60. Kann ein Countertenor einen Kastraten ersetzen? 87
61. Was ist eine Hosenrolle? 88
62. Wie funktionieren Rezitativ und Arie? 89
63. Was ist ein Duett und warum ist es so beliebt? 90
64. In der Oper wird Unterschiedliches zusammen gesungen – ist das nicht unsinnig? 92
65. Was ist ein Opernensemble? 93



Bühne und Spektakel

66. Was versteht man unter Bühne, was unter Bühnenraumgestaltung? 94
67. Warum tragen Opernstars Qualitätsgewänder und ist Secondhand tabu? 97

68. Welche Rolle spielen Beleuchtung und Lichtdesign? 98
69. Seit wann gibt es Regietheater und warum ist es umstritten? 100
70. Was heißt, eine Oper historisch informiert aufzuführen? 101
71. Warum sind in der Oper Aufmarsch und Massenzusammenkunft so beliebt? 102
72. Was ist Bühnenmusik und warum gibt es sie? 103
73. Was haben in Opern Tiere zu suchen? 104
74. Seit wann und warum spielt man Opern im Freien, in Scheunen, Fabriken oder Bahnhöfen? 105



Oper und Medien

75. Welchen Stellenwert haben Opernkritiken? 106
76. Wie wurde und wird für Opern geworben? 108
77. Welche Bedeutung hat die Schallplatte für die Oper? 109
78. Können Bild-Ton-Aufzeichnungen Operaufführungen dokumentieren? 111
79. Können Opernfilme Aufführungen ersetzen? 112
80. Gehören Film- und Videoprojektion auf die Bühne? 114
81. Welche Rolle spielen die modernen Medien für die Oper? 115



Organisation und Finanzen

82. Warum ist Oper so teuer? 116
83. Wie wurde und wird Oper finanziert? 118
84. Weshalb zeigen sich Politiker gern in der Oper? 119
85. Wieso braucht die Oper Sponsoren? 120
86. Was ist ein Opernimpresario, was eine Operngesellschaft? 122
87. Wer hat im Opernhaus heute das Sagen? 125
88. Welche finanzielle Bedeutung haben Gesetze und Verträge? 126



Oper und Publikum

89. Seit wann wird in der Oper geklatscht und gebuht? 128
90. Gab es in Opernhäusern hierarchische Sitzordnungen und gibt es das noch immer? 129
91. Wie kleidete man sich in der Oper, wie kleidet man sich heute? 131
92. Wie kommt es, dass wir heute Opernprogrammhefte kaufen? 133
93. Warum gibt es Kinderopern? 133
94. Seit es die Oper gibt, spricht man von Opernkrisen und Opernreformen. Was hat das zu bedeuten? 135
95. Wo spielt man in der Welt Opern? 137
96. Welche Opern werden heute weltweit am meisten gespielt? 137
97. Gab es schon immer ein Opernrepertoire? 138
98. Wie erklären sich Opernrenaissancen? 140
99. Warum sind Opernfestivals so beliebt? 141
100. Hat die Oper Nachwuchssorgen? 143
101. Hat die Oper Zukunft? 144

Anhang

- Literaturempfehlungen 149
- Personen- und Werkregister 152
- Bildnachweis 160



Basisfragen

1. Wann, wo und warum wurde die Oper erfunden?

Die Oper als Kunstform entstand um 1600 in Florenz, Sitz der Kunst und Wissenschaft fördernden, extrem reichen Dynastie der Medici, Großherzöge der Toskana. Auf ihren prächtigen Hoffesten spielte seit jeher Theater eine Rolle, in dem zwischen den Akten Schaustücke mit Musik – Intermedien – vorkamen. Wie in den Bildkünsten thematisierte man auch im Theater antike Mythen, zum Beispiel den Mythos von Orpheus und Eurydike, in dem der unglückliche Sänger vergeblich versucht, seine verstorbene Geliebte aus dem Totenreich wieder ins Leben zu führen. Zugleich waren die an antiker Dichtung orientierten Pastoralen beliebt, Liebeshandlungen zwischen Hirtenpaaren, in die man ebenfalls Musik einfügte. Die Oper knüpfte literarisch und bildkünstlerisch an diese Vorlieben an, brachte musikalisch jedoch spektakulär Neues hervor. Die wichtigste Erfindung war, dass ein dramatischer Text an keiner Stelle gesprochen, sondern durchgehend singend rezitiert wurde. Diese Art Gesangsvortrag, an sich nicht neu, kam in Verbindung mit Texten, die zwischenmenschliches Handeln und Gefühlsäußerungen zum Ausdruck brachten, zu gänzlich neuer Wirkung. Essentiell war auch die Präsentation in Kostümen und aufwendiger Szenerie. Bei der Ausführung der im bezifferten Bass (Generalbass) notierten Instrumentalbegleitung mit Cembalo, Laute, Theorbe (Basslaute) und Leier wurde auf Klangdichte und -änderungen Wert gelegt, um – Gleiches galt für die Musik generell – dramatische Affektwechsel nachzuvollziehen und Eintönigkeit zu vermeiden. Chöre und Tänze oder szenische Effekte kamen belebend hinzu. Die von allen Beteiligten als modern empfundene Vertonung, das Übertragen der Poesie in einen zwischen Sprechen und Singen vermittelnden Vortrag («recitar cantando»), sollte – so heißt es – zum Mitweinen, Mitleiden oder auch Mitfreuen anregen, die Zuhörer seelisch berühren. Damit ist die Frage nach dem Warum der Erfindung der Oper auch schon beantwortet. Es ging um die Steigerung der Wirkmacht der Musik zu einer Sprache, die unmittelbar ins Herz dringt.

In dem Wunsch, mit Musik Gefühle zum Ausdruck zu bringen und die Herzen zu bewegen, waren sich die drei Komponisten der als früheste Opern angesehenen Werke – Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri und Giulio Caccini – im Prinzip einig. Sie riefen auch in Erinne-

nung, dass schon Griechen und Römer in ihren Tragödien gesungen hätten. Spätere Generationen leiteten daraus einen Gründungsmythos ab, indem sie in die Welt setzten, in Florenz sei es um die Wiedergeburt des antiken Theaters gegangen. An eine Rekonstruktion der in den griechischen und römischen Schauspielen verwendeten Musik hatte man nach Aussage tatsächlich Beteiligter jedoch weder gedacht noch geglaubt. Peri sprach von einer «neuen Art zu singen» («nuovo modo di cantare»). Wie so oft, wenn sensationell Neues erfunden wird, stritt man über die Frage, wer ein solch modernes Werk als Allererster in die Welt gesetzt habe (der Begriff Oper kam später auf). Cavalieri war am Hofe der Medici Generalintendant der Künste («soprintendente delle arti»). Er reklamierte die Erfindung für sich und berief sich auf drei seit 1590 erfolgreiche Opern mit pastoralem Stoff. Da die Musik dazu verschollen ist, kann man wenig darüber sagen. Fest steht, dass Cavalieri während eines fünfmonatigen Aufenthalts im Heiligen Jahr in Rom am 1. Februar 1600 eine im neuen Stil vertonte, vielbeachtete geistliche Oper uraufführte (*Rappresentazione di anima e di corpo* / Spiel von Seele und Körper), die mit einem auf den 3. September 1600 datierten Vorwort im Druck erschien. Das war pikant, denn Peris *Euridice* kam einen Monat nach Cavalieris Publikation, anlässlich der Hochzeit Maria de' Medicis mit König Heinrich IV. von Frankreich am 6. Oktober 1600 im Palazzo Pitti noch während Cavalieris Amtszeit spektakulär zur Geltung. Peri und der Textdichter Ottavio Rinuccini hatten in dem bei Hofe einflussreichen Adligen Jacopo Corsi einen Berater und Gönner. Peris Oper war in Corsis Palast entstanden. Rinuccini wies im Vorwort des Uraufführungslibrettos auf Peris *Dafne* hin, mit der er schon 1598 ausprobiert habe, was «der Gesang unseres Zeitalters werden könne» («il canto dell'età nostra»). Von dieser Oper haben sich nur Bruchstücke erhalten, sodass man auch darüber wenig weiß. Peri war generös und räumte Cavalieri den Vorrang ein. Bleibt noch Caccini, der eine eher unrühmliche Rolle spielte. Caccinis *Euridice* wurde zwar erst 1602 urauffgeführt, doch erschien sie wenige Wochen vor Peris *Euridice* im Druck. In seinem Vorwort, datiert auf den 20. Dezember 1600, erklärte Caccini, der Erste zu sein, der ein Werk im neuen Gesangstil – er nannte ihn «stile rappresentativo» – veröffentlicht habe, bezeugte langjährige Erfahrung damit, nannte als Referenzwerke jedoch ältere Madrigale. Der Streit über die Frage, wer als der eigentliche Opernerfinder gelten darf,

wirkt heute bizarr, doch besagt er immerhin eins: Die daran beteiligten Künstler und Mäzene wussten, dass sie etwas Außerordentliches in die Welt gesetzt, ein neues Kapitel des Komponierens und Singens auf dem Theater aufgeschlagen hatten.

Die frühen Opern wurden in privatem Rahmen oder in Institutionen mit reguliertem Zugang, Hof oder – wie im Falle der geistlichen Oper Cavalieris – Betsaal einer Bruderschaft, aufgeführt. Bis daraus eine Institution wurde, wie man sie heute kennt, eine unternehmerisch geführte Unterhaltungseinrichtung mit Eintrittspreisen, sollte es noch dauern. Das erste öffentliche Opernhaus nahm seinen Betrieb im Teatro San Cassiano in Venedig im Februar 1637 auf.

2. Welche Künste sind an der Oper beteiligt? In Johann Georg Sulzers einst viel gelesener *Allgemeine(r) Theorie der Schönen Künste* (1771–1774) heißt es lapidar: «Poesie, Musik, Tanzkunst, Mahlerey und Baukunst vereinigen sich zu(r) Darstellung der Opera.» Dies ist eine überraschend moderne Sichtweise, wird doch Oper nicht als *Werk* verstanden, das zur Aufführung bestimmt ist, sondern von vornherein als szenisches Ereignis. Dichter, Komponist, Choreograph, Bühnen- und Kostümbildner arbeiten dem Sänger, Schauspieler und Tänzer zu, durch deren *Darstellung* Oper überhaupt erst Gestalt gewinnt. An dieser Auffassung hat sich bis heute nichts Grundlegendes geändert, nur dass infolge der technischen Entwicklung in den letzten beiden Jahrhunderten eine Differenzierung und Spezialisierung der beteiligten Bühnenkünste stattgefunden hat. Zu ihnen gehören inzwischen auch der Film und neue Multimedia-Formen sowie eine zur eigenständigen Disziplin entwickelte Beleuchtungstechnik (Lichtdesign).

3. Was versteht man unter «Gesamtkunstwerk»? In seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) forderte Richard Wagner das «große Gesamtkunstwerk [!], das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat» mit dem Ziel «der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur». Das Zusammenwirken von Dichtung, Musik und Bewegung als Ausdruck eines idealen Gemeinschaftsgefühls sei einst in der griechischen Tragödie verwirklicht gewesen, um im Verlauf der Geschichte – so Wagner – dem sozialen und künstlerischen Partikularismus zum Opfer zu fallen, der in der modernen Oper seinen abschreckenden Tiefpunkt erreicht habe.

Diese Einheit neu zu erschaffen sei somit eine ästhetische und zugleich gesellschaftliche Aufgabe: nicht die Tat des einzelnen Künstlers, sondern das «gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft».

Diese und ähnliche Gedanken waren, als Wagner sie zu Papier brachte, keineswegs neu. Sowohl der Begriff Gesamtkunstwerk als auch die damit verbundenen Ideen begegnen schon Jahrzehnte zuvor in den ästhetischen und politischen Debatten der deutschen und französischen Romantiker. In der Verbindung mit Person und Werk Wagners entfalteten sie jedoch erstmals ihre volle Wirkung als Stichworte für esoterische und revolutionäre Kunstkonzepte der Moderne. Die Offenheit und Unbestimmtheit des Begriffs ermöglichen es, ihn auf unterschiedliche Weise zu verstehen. Meint Gesamtkunstwerk ein utopisches Kunstideal oder ein konkretes Werk des Musiktheaters, in dem dieses Ideal – zumindest ansatzweise – bereits verwirklicht ist? Und weiter: Wie müssen Dichtung und Musik beschaffen sein, damit sie sich auf der Bühne zum Drama vereinen?

Wagner hat die Bezeichnung Gesamtkunstwerk zwar nicht für seine eigenen Werke in Anspruch genommen, wohl aber sein Schaffen danach ausgerichtet. Um seine Rolle als Erneuerer des musikalischen Theaters herauszustreichen, ließ er nichts unversucht, ein Zerrbild der traditionellen Oper zu zeichnen, indem er ihr vorwarf, einseitig der Musik zu dienen. Tatsächlich ist *Oper* seit jeher in ihren bestimmenden Momenten immer auch *musikalisches Drama*, das die verschiedenen Bühnenkünste als Einheit erlebbar macht. Auf besonders eindrückliche Weise geschieht dies in den sogenannten Tableaus der großen französischen Oper, in denen ganze Szenen zu weiträumigen musikdramatischen Bildern entfaltet werden. Wagner kannte diese Werke genau und erhielt durch unmittelbare Anschauung des Zusammenwirkens der Bühnenkünste den Anstoß, diese Idee weiterzuentwickeln. Demgegenüber konnte ihm Beethovens *Neunte Sinfonie* mit ihrem die menschliche Stimme einbeziehenden Schlusssatz, auf die er sich in diesem Zusammenhang berief, nur ideelles Vorbild sein. Wagners wichtigster eigener Beitrag zur Erneuerung des Musiktheaters im Sinne des Gesamtkunstwerks war die Aufwertung der Rolle des Orchesters.

4. «Prima la musica e poi le parole!» – «Erst die Musik und dann die Worte!» Was heißt das? «Prima la musica e poi le parole!» ist der Titel eines italienischen Operneinakters, mit dem Kaiser Joseph II.

am 7. Februar 1786 seine Gäste im Anschluss an ein festliches Essen in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn bei Wien unterhalten wollte. Einen «theatralischen Spaß» («divertimento teatrale») hatten die Autoren, der Dichter Giambattista Casti und der Komponist Antonio Salieri, ihr Stück zu Recht genannt. Es gehört einem im späten 18. Jahrhundert populären Genre an, in dem die Oper sich selbst zum Thema wird (Metaoper): vorzugsweise die menschlich, allzu menschlichen Verwicklungen unter den Beteiligten vor und während der Aufführung sowie auf und hinter der Bühne. Bei Casti und Salieri geht es um die Frage, wie «Dichter» («Poeta») und «Komponist» («Maestro») in nur vier Tagen eine Oper verfassen können, wofür ein Graf ihnen eine großzügige Gage in Aussicht stellt. Ihre anfänglichen Streitereien werden von zwei exzentrischen Primadonnen befeuert, Vertreterinnen der ernstesten und der komischen Oper. Die zunächst unlösbar erscheinende Aufgabe gelingt am Ende überraschend schnell und reibungslos: Zunächst nur der Komponist, dann auch der Dichter greifen auf vorhandene Materialien zurück und stimmen diese geschickt aufeinander ab.

Das witzige Vierpersonenstück mit zahlreichen, zum Teil auch heute noch nicht entschlüsselten Anspielungen verschwand nach kurzem Erfolg für fast zwei Jahrhunderte von den Bühnen. Im kulturellen Gedächtnis erhalten blieb allein der Titel – und wurde gründlich missverstanden. Aus der theaterpraktisch gemeinten Reihenfolge las man eine ästhetische Rangfolge heraus, in der man ein Grundproblem der Oper zu erkennen glaubte: Soll die Musik den Text bestimmen oder dieser die Musik? Darüber ist immer wieder kontrovers diskutiert worden, in *Capriccio* (1942) von Richard Strauss selbst auf der Opernbühne. Die Diskussion ist allerdings müßig und geht an der Sache sogar vorbei, wenn sie auf rein theoretischer Ebene geführt wird und wenn man die vielfältigen Formen der Zusammenarbeit von Komponist und Librettist, ihre gemeinsame Abhängigkeit von den Bedingungen des Theaters ausblendet. Gerade darauf bezieht sich die bekannte Äußerung Wolfgang Amadeus Mozarts vom 13. Oktober 1781: «[...] bey einer *opera* muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn», um gleich darauf zu ergänzen: «[...] da ist es am besten wenn ein guter komponist der das Theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen.» Wie das funktionieren kann, haben Casti und Salieri spielerisch vorgeführt.

5. Wie sind Opern aufgebaut? In ihrem äußeren Aufbau orientiert sich die Oper weitgehend am Schauspiel. Oberste Gliederungseinheit ist hier wie dort der *Akt* (italienisch *atto*; französisch *acte*), im Hinblick auf die Schauplätze auch das *Bild* (*scena*; *tableau*). In gleicher Bedeutung gebraucht werden auch *Teil* (*parte*; *part*) sowie im Deutschen – bezogen auf das Aufziehen des Bühnenvorhangs – *Aufzug*. Ein zusätzliches Gliederungselement ist die *Szene* (*scena*; *scène*) zur Markierung von Auftritten und Abgängen der Personen des Stücks.

Innerhalb dieses Rahmens hat sich eine nur der Oper eigene, musikalisch bestimmte Binnenstruktur herausgebildet. Waren die frühen Opern in Florenz und Rom durchgehend beherrscht von einem ausdrucks gesättigten Gesang, der sich als gesteigertes Sprechen verstand («*recitar cantando*»), so bildeten sich an den Höhepunkten der Handlung schon bald Verdichtungen und Wiederholungen heraus, die sich zu musikalischen Formen verselbständigten: Die *Arie* (*aria*; *air*), wie man sie künftig nannte, war geboren. Schnell erhob sie sich zur bevorzugten Ausdrucksträgerin gegenüber dem ausschließlich der Handlung verpflichteten *Rezitativ* (*recitativo*, *récitatif*), dem nur der trockene – wenngleich dramatisch relevante – Sprechgesang blieb. Dieser Gegensatz bestimmte die Geschichte der Oper während der folgenden Jahrhunderte: zunächst als Zuspitzung bis hin zur Aneinanderreihung von Rezitativen umgebener Arien, sodann als Annäherung bei zunehmender Erweiterung, Vermischung und Herausbildung neuer musikalischer Formen, für die sich die Bezeichnung Nummern einbürgerte.

Neben der Arie gewannen nun auch Ensemble, Chor und ihre Verbindung zu komplexen Strukturen vorzugsweise an den Aktschlüssen (*Finale*) zunehmend an Bedeutung. Wichtige Anstöße dazu gingen von der französischen Oper aus, die einschließlich Tanz und Ballett traditionell über einen größeren Formenreichtum als die italienische verfügte. Den Höhe- und Schlusspunkt dieses Integrationsprozesses bildet um die Mitte des 19. Jahrhunderts die *Grand opéra*. Im sogenannten Musikdrama, das auf der Grundlage eines dramatisch voll emanzipierten Orchesters Rezitativ und Arie zu einem einheitlichen Deklamationsmelos verschmilzt, erscheint der alte Gegensatz endgültig aufgehoben. Eben zu diesem Zeitpunkt – um 1900 – regte sich neues Interesse an den alten Formen wie an Form in der Oper überhaupt. Seinen Ausdruck fand es nicht nur in der

Wiederbelebung von Werken vergangener Epochen der Operngeschichte, sondern auch in zahlreichen neuen Opern, die im Sinne eines universalen Musiktheaters das gesamte Repertoire vokaler und instrumentaler Formen, andere Künste und Medien als Ausdrucksmittel einsetzen.

6. Librettist, Komponist, Bühnenbildner und Regisseur... wie arbeiten sie zusammen? Im Idealfall bilden sie ein Team, das in stets enger Abstimmung bis zur Uraufführung zusammenwirkt. Wie schon Zeitzeugen Mitte des 17. Jahrhunderts aus Venedig berichten, beruhte der Erfolg einer Oper auf herausragender Qualität jedes einzelnen Elements. Die Produktion ist zwar arbeitsteilig, doch konzeptionell übergreifend, und das bedeutet: Der Librettist entwirft und schreibt den Text, wie ihn Komponist und Bühnenbildner benötigen, der Komponist bedenkt die szenische Umsetzung, Bühnenbildner und Regisseur übertragen die in Text und Vertonung entwickelten Raumphantasien in Bilder und Bewegung. Die Erkenntnis, als Dichter, Komponist, Bühnenmaler oder -architekt an einem *Ganzen* teilzuhaben, ist nicht neu: Selbst der Regisseur ist keine moderne Erfindung. Ihn gab es schon im 18. Jahrhundert. Im Laufe der Zeit änderten sich allerdings für alle Beteiligten Aufgabenbereiche und Funktionen.

Je nach Region bis Anfang oder Mitte des 19. Jahrhunderts erarbeitete der Librettist auf Vorschlag seines Auftraggebers, eines Opernunternehmers oder Komponisten, Zug um Zug den Text, wobei er sich an die je nach Operntyp und Aufführungsort üblichen Standards hielt, zum Beispiel an die Gliederung in Rezitativ, Arie und Ensemble. Schon im 18. Jahrhundert war es zwar nicht Norm, doch gelebte Praxis, dass er sich mit dem Komponisten besprach. Seit es die Oper gibt, erfordert sie frappante Bilder, Bildwechsel und spektakuläre Handlungsereignisse. Bis Anfang des 19. Jahrhunderts waren die Schauplätze typologisiert: Zimmer, Garten, Platz, Prunksaal, Wald usw. Hierfür standen den Theatern Dekorationselemente von hoher Qualität, Kulissen vor allem, zur Verfügung, die wiederverwendet, gegebenenfalls umgemalt oder neu geschaffen wurden. Je spezifischer die Opernhandlungen wurden, je bildgenauer szenische Ausstattung und Bewegungsablauf, je lebensnäher die darstellerische Seite, desto arbeitsteiliger und spezialisierter ging es zu. Damit erwachsen dem Regisseur als Inszenator nach wie vor koordinie-

rende, zunehmend aber auch künstlerische Aufgaben. Die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidende Neuerung war der Richtungswechsel zugunsten des Komponisten. Er geriet in die Rolle eines Projektplaners, erstellte mit dem Librettisten als fortan kongenialen Zuarbeiter, wenn nicht eigenständig den Text in immer enger gefasster Bestimmung für die Komposition und arbeitete konzeptionell auch szenisch. Ob die Handlung neu erfunden oder mit einem Schauspiel als Vorlage: Der Komponist verstand Oper als ein Amalgam der beteiligten Künste unter dem Dach der Musik, schuf nun *sein* Werk, das er allerdings, wenn es die Umstände der Aufführung geboten, kürzte oder abänderte. Bis um 1900 war die Inszenierung – nicht anders als Schauspiel und Malerei – naturalistisch, als Darstellung dem Leben nachempfunden. Bald nach 1900, spektakulär in den 1920er Jahren, setzte sich wie in allen Künsten die Moderne durch, und das bedeutete für die Oper, sie grundlegend anders zu inszenieren. Mit der Einführung experimenteller Kunstkonzepte ergaben sich gänzlich neue Produktionsbedingungen. Die Zusammenarbeit der an einer Opernuraufführung beteiligten Künstler stellt sich damit von Werk zu Werk neu.

7. Wann, wo und warum gab es Hofopern? Opern bei Hofe gab es seit ihren Anfängen. Dabei handelte es sich um Festopern, um Unterhaltung im inneren Kreis des Hofes. Hofoper als *stehende* Institution, als von Fürsten voll- oder teilfinanzierte Einrichtung zum Zwecke regelmäßiger, öffentlich zugänglicher Aufführungen mit fest engagierten Künstlern, ist hingegen ein Phänomen des späten 17., vor allem des 18. Jahrhunderts. Sie hatte ihren Schwerpunkt in Italien sowie im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation: am Wiener Kaiserhof und – kurzlebige Institutionen beiseite – in den Kurfürstentümern Bayern, Sachsen und Pfalz, am Preußenhof Friedrichs II. wie am Württembergischen Hof Herzog Karl Eugens. Während die Hofoper in Italien – Neapel oder Turin – an einen Impresario unter der Bedingung hoher künstlerischer Qualität verpachtet, vom König kontrolliert und bezuschusst wurde, traten die Höfe im deutschsprachigen Raum als Alleinveranstalter und -finanzier auf. Mit beispiellos wirtschaftlichem Aufwand wurden nach italienischem Vorbild Opernhäuser für bis zu 2000 Personen errichtet, aus ganz Europa Sängerinnen und Sänger, Spitzenkräfte für das Orchester, Ballett und für die Bühnenpräsentation engagiert. Saison war in der Regel

der Karneval von Ende Dezember bis zur Fastenzeit, der Zutritt unentgeltlich, wobei die Hofgesellschaft und Fremde von Rang streng hierarchisch, Personen bürgerlichen Standes hingegen untergeordnet platziert wurden.

Nachdem die Oper als Unterhaltungsformat für Hoffeste mit Bankett und Feuerwerk, Jagd, Wettkämpfen, Tanz, Theater und Maskeraden etabliert war, wurde sie *auch* Mittel und Zweck höfischer Politik. Da – zum Beispiel – Kaiser Karl VI. keine männlichen Thronerben hatte, machten sich der bayerische, ebenso der sächsische Kurfürst Hoffnung auf eine Thronnachfolge ihrer Söhne und meldeten beizeiten ihre Ansprüche an, indem sie sie mit Töchtern des Kaisers verheirateten. Eigens dazu stampfte man in München wie in Dresden italienische Opern, wie der Kaiser sie in Wien liebte und finanzierte, mit aller Pracht aus dem Boden: Herrschaftszeichen der dynastischen Stellung ihrer Häuser, als analoge Kunstereignisse Symbole der Verbundenheit mit dem Haus Habsburg. Dieses System funktionierte bis zur Abschaffung desselben nach wirtschaftlichen Zusammenbrüchen durch Überschuldung und Kriegsbelastung spätestens um 1800.

Nach Ende der napoleonischen Ära, staatlicher Neuordnung und seit etwa 1820 kontrollierter Finanzierung der Höfe (Zivilliste) erfand man die Hofoper neu. Vom alten Glanz zeugten die Fürstenloge und die Entscheidungshoheit über das, was künstlerisch geschah. Neu war der Druck, die steten Zuschüsse und Investitionen – Kosten für Prestigebauten liefen schon damals aus dem Ruder – überzeugend zu begründen. Mit der herausgehobenen Stellung des Monarchen als Zentralsonne, mit *Repraesentatio Majestatis*, konnte niemand mehr punkten. Schon bald setzte sich die Devise durch, Oper diene dem Volk, fördere Bildung und nationale Identität. Die Übersetzung fremdsprachiger Opern nun auch an Hofopern erwies sich als natürliche Konsequenz. Der Zutritt war nicht mehr umsonst, im Gegenteil kostenträchtig, ein Stehplatz jedoch erschwinglich.

Hatten Opernunternehmen andernorts um finanzielle Unterstützung zu kämpfen und sich den Gesetzen des Marktes zu unterwerfen, herrschten für die Hofoper in Deutschland – Folge des Staatenbunds mit Kleinstfürstentümern – bis 1918 paradiesische Zustände. Von dieser einstigen Sondersituation, traditionell fürstlicher Opernliebe und Anerkennung der Subventionswürdigkeit von Häusern auch in der Provinz, profitiert die Gesellschaft bis heute.

8. Sind Staatstheater, Landestheater oder Stadttheater Nachfolger der Hofoper? Die im Gebiet des heutigen Deutschland noch Ende des 19. Jahrhunderts maßgeblich von den Höfen geprägte Opernlandschaft lebt institutionell tatsächlich fort. 1888 zum Beispiel gab es 18 Hofopern als Säulen der zumeist mit Schauspiel und Ballett mehrspartig angelegten Institution Hoftheater. Zwölf davon gehören nach wie vor zur Spitzengruppe und genießen den komfortablen Status eines der gegenwärtig 24 Staatstheater mit den Ländern als Träger und Hauptfinanziers. Sie traten – nun unter den Rechtsbedingungen einer Demokratie – in die Tradition der Höfe und wahrten die Oper als identitätsstiftende, bildungs- und kulturfördernde Kunstform par excellence. Sieben von ihnen – Schwerin, Berlin, Hannover, Dresden, Wiesbaden, Stuttgart und München – befinden sich in Landeshauptstädten beziehungsweise in der Bundeshauptstadt, in denen sie als nobel instand gesetzte oder rekonstruierte historische Bauwerke dem Stadtbild eine markante Prägung verleihen. Die ehemals bedeutenden Hofopern in Braunschweig, Kassel, Darmstadt und Karlsruhe stehen als Staatstheater an landespolitisch ebenfalls zentralem Ort, wohingegen die räumlich überschaubare Stadt Weimar wie schon zu Zeiten Goethes und Schillers Sonderstatus beansprucht. Individuallösungen fand man gleich nach 1918 für die Hofopern der kleinen Residenzen Detmold, Coburg-Gotha, Neustrelitz, Altenburg, Dessau und Sondershausen. Detmold, Neustrelitz, Altenburg und Coburg sind heute von Stadt und Land mischfinanzierte Landestheater, von denen es in ganz Deutschland kaum zehn gibt. Konzeptionell wirken sie wie Tourneetheater in der Fläche: Die Produktionen des ehemals Fürstlichen Theaters Detmold, 1888 im Verbund mit Pymont und Osnabrück, werden seit den 1930er Jahren in der näheren, inzwischen aber auch weiteren Umgebung gezeigt; das Großherzogliche Theater Neustrelitz mit damals 600 Plätzen für 10 000 Einwohner – noch 1883 mit großem finanziellem Engagement Großherzogs Friedrich Wilhelm grundlegend renoviert und technisch modernisiert – besitzt im 1994 nach denkmalpflegerischer Instandsetzung wiedereröffneten Schauspielhaus Neubrandenburg eine weitere Spielstätte; das Herzogliche Hoftheater Altenburg bildet mit dem Stadttheater Gera den Verbund Theater & Philharmonie Thüringen; das Landestheater Coburg gastiert in Ober- und Mittelfranken. Aus dem Herzoglichen Hoftheater Dessau wurde das mehrspartige Anhaltische Theater. Das ehemals

Fürstliche Theater Sondershausen schließlich, damals im Verbund mit Mühlhausen, ist nach 1990 in der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH aufgegangen. Die 1800 bis 1919 lediglich Großherzogliches Hof- und Nationaltheater genannte, doch stets und so auch 1888 von Staat und Stadt bezuschusste Oper Mannheim ist heute – nicht anders als Dessau – in der Trägerschaft der Stadt.

9. Gab und gibt es für Opernhäuser architektonische Standards und wie sehen sie aus?

Seit 1650 entstand in Italien ein Bautyp, der als «teatro all'italiana» in die Geschichte einging. Bald nach 1700 verbreitete er sich im deutschsprachigen Raum, schließlich in ganz Europa. Die architektonische Herausforderung war, viele Menschen auf engem Raum so zu platzieren, dass das Geschehen auf der zentralperspektivisch ausgerichteten Tiefenbühne gut gesehen und gehört werden konnte. Der Zuschauerraum galt als Spiegel der Gesellschaft, insofern die Sitzanordnung soziale Hierarchien und, handelte es sich um Hoftheater, die herausgehobene Stellung des Fürsten abbildete. Bühne und Zuschauerraum waren in etwa gleich groß, räumlich durch den Orchesterbereich, den Bühnenrahmen und seitliche Proszeniumslogen voneinander getrennt. Das Parkett mit Grundriss in Form eines U, einer angeschnittenen Ellipse, einer Glocke oder eines Hufeisens wurde vom in mehreren Rängen errichteten Logenhaus umgrenzt. Die Logen waren voneinander abgetrennt und separat zugänglich. Die Fürstenloge befand sich gegenüber der Bühne mittig im ersten Rang. Während in Italien separate Logen zum Geschäftsmodell gehörten – sie wurden pro Saison als Räume, in denen man während der Aufführung auch spielte und aß, teuer vermietet –, ging man im mittleren 18. Jahrhundert generell in Frankreich, zur Verbesserung der Sicht- und Hörverhältnisse, aber auch andernorts dazu über, die Logen offener zu gestalten, Balustraden zu verwenden, die Trennwände niedriger zu bauen oder gar abzuschaffen. Das im deutschen Sprachgebrauch als Barocktheater bezeichnete «teatro all'italiana», in seinen Anfängen für bis zu 500, in späteren Zeiten für bis zu 2500 Personen ausgelegt, war noch im 19. Jahrhundert Vorbild für die Gestaltung des Zuschauerraums, während sich außenarchitektonisch seit Mitte des 18. Jahrhunderts der Klassizismus, im späten 19. Jahrhundert Historismus, Neobarock- oder Neorenaissancestil durchsetzten.



Abb. 1: Vincenzo Maria Coronelli, Innenansicht des Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo im Jahre 1709

Ebenfalls Mitte des 18. Jahrhunderts wurde es mancherorts Mode, den Zuschauerraum im Stil antiker Amphitheater zu gestalten, wie er im Italien der Renaissance für das Schauspiel aufgekommen war. Dieser Trend hielt ebenfalls einige Jahrzehnte an. Erst mit der Entwicklung technischer, auch aus Sicherheitsgründen vorgenommener Neuerungen, der feuerfesten Abtrennung des Bühnenhauses oder der Verwendung von Stahlkonstruktionen, die um 1900 den Opernhausbau revolutionierten, brach eine neue Zeit an. Stahlskelettrahmen erlaubten den Einbau große Zuschauermengen fassender Balkons, sodass die seitliche Platzierung reduziert werden oder entfallen konnte. Diese Lösung begriff man als demokratisch, da im Blick auf die Bühne niemand mehr Genickstarre erleiden musste. Während der letzten 20 Jahre wurden weltweit Aufsehen erregende Opernhäuser gebaut. Das Interesse der Architekten richtete sich allerdings auf das spektakuläre Einzelobjekt, nicht auf die Entwicklung neuer Standards.

10. Inwiefern sind Opernhäuser Prestigeobjekte? Totgesagte leben bekanntlich länger! Das gilt auch für die seit etwa 1920 als sozial elitär und gestrig umstrittene Oper. Mit «ein wenig Dynamit» die

Kriegsruine der 1880 eröffneten, großteils von Bürgern finanzierten Frankfurter Oper zu beseitigen: Darauf kam 1965 ein Oberbürgermeister. Dynamit war auch 1967 im Spiel, als ein Avantgardekomponist die Oper für tot erklärte und als «eleganteste» Lösung ihre ebenfalls überlebten Häuser in die Luft zu sprengen empfahl.

Über derlei Ansichten ist die Zeit hinweggegangen. Seit 1981 steht die Alte Oper Frankfurt nach zäher Bürgerinitiative wieder da, heute mit rekonstruierter Fassade ein Besuchermagnet für alle. Statt Abriss denkmalpflegerische Instandsetzung: Diese Strategie hat sich für Barocktheater oder Preziosen des Klassizismus und Jugendstils europaweit durchgesetzt. Doch warum fließt in diese Projekte so viel Geld? Warum sind seit 2000 weltweit rund 100 repräsentative Opernhäuser entstanden, errichtet von den besten Architekten, oft rein monumental, oft betörend elegant, oft spektakulär modern? Warum zählen das Bayreuther Opernhaus Markgräfin Wilhelmines von 1748 und das 1978 eröffnete Sydney Opera House zu den Kulturdenkmälern der von der UNESCO geführten Liste des Welterbes? Warum boomt die westliche Oper in Oman oder in China, wo zahlreiche neue Opernhäuser entstanden sind?

Seit Fürsten für Opernaufführungen freistehende Repräsentationsbauten errichteten und auch öffentlich zugänglich machten, galten diese als steinerne Zeugen dynastisch kulturellen Reichtums. Berühmte Beispiele sind das 1737 in Neapel eröffnete Teatro San Carlo, Vorzeigebau des Bourbonenkönigs Karls VII., mit 3300 Plätzen das seinerzeit größte Europas, aber auch das 1742 Unter den Linden eröffnete Berliner Opernhaus König Friedrichs II. Beide Häuser wären Statussymbole ihrer Auftraggeber geblieben, hätten sie lediglich architektonisch überzeugt und wäre es nicht gelungen, szenisch glanzvolle Aufführungen mit herausragenden Orchestern, Sängern und Sängerinnen zustande zu bringen. Dennoch: Die Qualität des Baus war Grundvoraussetzung des Prestigegewins, ohne ihn nicht denkbar. Auf derart glanzvolle Architektur schaute man in ganz Europa, sie zog Fremde an und weckte Begeisterung für die Oper auch als Kunstform.

Den Zugewinn an kulturellem Prestige verbanden die Fürsten mit der Gewissheit, von den anwesenden Fremden wirtschaftlich zu profitieren. Diese Doppelstrategie – mit attraktivem Kulturangebot Lebensqualität zu steigern, Touristen anzulocken und die Wirtschaft zu fördern – galt über die Zeiten hinweg und gilt noch heute. An die



Abb. 2: Harbin Opera House, Harbin, Heilongjiang, China, eröffnet 2015, MAD Architects, Gewinner des «2016 WAN Performing Spaces Award»

Stelle der Fürsten traten im 19. Jahrhundert – Folge des industriellen Aufschwungs und Aufstiegs der Städte – Kommunen oder Aktiengesellschaften, sodass im Wettstreit um Kunstniveau, architektonische Pracht und wirtschaftliche *Prosperität* ein bis weit in den Osten Zentraleuropas, bis nach Amerika reichender Opernboom einsetzte. War und ist das Erscheinungsbild der zwischen 1870 und 1910 von spezialisierten Unternehmen wie dem Wiener Architekturbüro Fellner & Helmer errichteten historistischen Häuser ästhetisch eher homogen, so ist heute – Sydney erscheint im Nachhinein als Vorbild – jeder Prestigebau anders. Welchem der Gebäude die Palme gebührt – dem nach wie vor alljährlich von Millionen bewunderten Sydney Opera House oder dem 2009 mit dem Mies van der Rohe Award for European Architecture ausgezeichneten neuen Opernhaus in Oslo –, ist eine Frage individueller Entscheidung. Wie in den Anfängen der öffentlichen Oper gilt jedoch unverändert: Opernhäuser sind Wahrzeichen wirtschaftlichen Wohlstands, nationaler oder städtischer Identität sowie des kulturellen Anspruchs, mit Prestigebauten an dieser seit Jahrhunderten akklamierten, heute global erscheinenden Kunstform teilzuhaben.

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de