

Veröffentlicht auf kubi-online (<https://www.kubi-online.de>)

Oper und Kulturelle Bildung

von Joscha Schaback

Erscheinungsjahr: 2021

Peer Reviewed

Stichwörter:

Bühne | Freie Szene | Musiktheater | Oper | Opera | Publikum | Singen | Singspiel | Theater

Abstract

Die Oper ist vierhundert Jahre alt. Sie war schon immer ein Experimentierfeld, auf dem die Autoren mit Orchesterstücken, Dialogen, Chören und Liedern gespielt haben. Unser heutiges Verständnis von Oper als einem geschlossenen Kunstwerk entstand erst im 19. Jahrhundert. Oper war eines der wichtigsten Instrumente der Höfe, um Öffentlichkeit und einen Rahmen für Repräsentation zu schaffen. Die öffentliche Brisanz einer Aufführung ist bis heute spürbar. Nach 1945 beginnen sich die Opernbühnen zu demokratisieren und systematisch für Teilhabe und künstlerische Partizipation zu sorgen. Musiktheater in der Freien Szene arbeitet häufig im öffentlichen Raum und als Community-Projekt. Die Oper ist bis heute ein „unmögliches Kunstwerk“ geblieben (Oskar Bie). Sie zu erleben bedeutet, die Welt in ihren Paradoxien wahrzunehmen.

Historische Entwicklung und Begriff

Die Geburt der Oper wird heute gemeinhin auf das Jahr 1600 datiert. In diesem Jahr erschienen die gattungsprägende *Rappresentazione di anima, et di corpo* von Emilio de' Cavalieri sowie jeweils Jacopo Peris als auch Julio Caccinis *L'Euridice* im Druck. Das Besondere der neuen Gattung ist „der gesungene Dialog, die vollständig in Musik gesetzte Handlung, jenseits der üblichen musikalischen Anteile eines Schauspiels“ (Leopold 2006:IX). Der Begriff *opera in musica* setzte sich allerdings erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch. Dass man die neue Gattung – in wörtlicher Übersetzung – lediglich als ein *Musikwerk* bezeichnete, zeugt von der Unsicherheit ihrer Autoren, sich innerhalb eines künstlerischen Experimentierfelds vorschnell auf einen Begriff festzulegen, denn zur Entstehung der Oper gehört die immer wieder variierte und neu gewichtete Zusammenstellung bereits bestehender musikalischer Elemente und theatraler Gattungen wie Couplet und Intermezzo, Schäferspiel und karnevalesker Triumphzug.

Claudio Monteverdis *Orfeo*, der 1606 uraufgeführt wurde, gilt als erste wirkliche Oper, weil seine *Favola in musica* vergleichsweise streng narrativ und psychologisch durchgestaltet ist. Man würde sie heute formal vielleicht eher als weltliches Oratorium bezeichnen, weil sich Chöre, Arien und Orchesterzwischenspiele permanent abwechseln und die äußere Handlung gegenüber der musikalischen Ausgestaltung zurücktritt. Ein wichtiger Bezugspunkt für die Autoren des frühen Musik-Theaters, insbesondere für den Zusammenschluss von Künstlern der Florentiner Camerata, ist die antike griechische Tragödie. Man vermutete, dass ihr Text rhythmisch deklamiert bzw. gesungen wurde. Orpheus eignete sich gut als Held der frühen Oper, weil er dem griechischen Mythos entsprang und bereits als Sänger eingeführt war.

Die *Opera seria* und die *Opera buffa* mit standardisierten Dramaturgien bildeten sich erst im 18. Jahrhundert zum dominierenden Genrepaaar italienischer Prägung heraus. Parallel dazu entwickelte sich die Oper in Berührung mit anderen Formen der darstellenden Künste wie zum Beispiel der *Masque* in England und dem *Ballett* in der französischen Oper. Das *Schauspiel* blieb der Gattung durch gesprochene Dialoge im sogenannten *Singspiel* eng verbunden. Im 19. Jahrhundert existieren verschiedene Opern-Genres, die eng mit ihren Produktionsorten verknüpft sind, wie zum Beispiel Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* als *Zauberoper* in der Wiener Vorstadt, Jacques Offenbachs komische Opern in den auf Unterhaltung spezialisierten Pariser Boulevard-Theatern oder Giacomo Meyerbeers aufwendige *Grand opéras* in den großen Häusern der Pariser Oper. Richard Wagner bezeichnete seine späteren Werke als *Musikdramen*, um sie als durchkomponierte, einheitliche Kunstwerke von der Nummernoper abzusetzen und im historischen Streit zwischen Musik und Text das Drama als dramaturgische Leitinstanz zu setzen.

Heute wird der Begriff *Oper* sowohl für die Kunstform als auch für die Institution verwendet. 2018 gab es in Deutschland 79 öffentlich geförderte Opernbühnen, davon 46 an Stadttheatern und acht an Landestheatern. 25 Opernbühnen waren Teil eines Staatstheaters. Darunter fallen beispielsweise auch die Staatsopern in Dresden, München oder Hamburg, die ihre Bühne lediglich mit dem Ballett teilen (Deutsches Musikinformationszentrum 2020). Die Oper blieb bis ins 19. Jahrhundert eine durch den Hof geprägte Kunstform, obwohl sich seit der Eröffnung des ersten kommerziellen Opernhauses in Venedig 1637 immer wieder öffentliche Bühnen etablierten. In Deutschland beruht die große Anzahl der Häuser auf dem Ehrgeiz der vereinzelten Fürstentümer im Feudalismus und den Anstrengungen städtischer bzw. privatwirtschaftlicher Initiatoren im 19. Jahrhundert.

Im 20. Jahrhundert kommt der Begriff des *Musiktheaters* auf. Mit ihm ist der Wunsch verbunden, neue Werke von der traditionellen Oper abzugrenzen. Moderne Opernbühnen unterstreichen damit eine zeitgenössische Sicht auf das Repertoire, ihren Anspruch auf modernes Regietheater und betonen die Notwendigkeit, die Kunstform kritisch zu hinterfragen. *Musiktheater* bedeutet damit auch eine Abkehr von der Oper, die nur noch aus kulinarischen Gründen besucht wird. Der Regisseur Götz Friedrich sagte: „Das *Musiktheater* unterscheidet sich vom *Sprechtheater* durch die Tatsache, dass gesungen wird und von der Oper durch die Fragestellung, warum gesungen wird“ (Friedrich 1986:16).

Musiktheater findet heute auch in experimentellen Formaten in der Freien Szene statt und löst sich von den institutionellen Zwängen eines Opernhauses. Die Akteure erproben musikalische Performances, Audiowalks oder Soundscape-Formate. Das Einbeziehen des Spielorts und eine mehr installativ als narrativ eingesetzte Musik zeichnen viele Arbeiten aus. Die Verwendung von Geräuschen als gleichwertiges Klangmaterial, die Tonerzeugung jenseits der klassischen Gesangstechnik sowie das szenische Musizieren gehören zu den

Spielarten des freien Musiktheaters.

Oper als politische Bildungserfahrung

In der Verschmelzung von politischer und ästhetischer Erfahrung liegt ein Schlüssel zum Verständnis der Kunstform. Die feudalistische Oper, für die der hufeisenförmige Saal erfunden wurde, war ein Interaktionsraum, in dem das Bühnengeschehen durch die physische Anwesenheit des Herrschers politisiert war. Was sich auf der Bühne abspielte, wurde unmittelbar zu einer politischen Angelegenheit, weil alle in der Öffentlichkeit gezeigten Vorgänge automatisch affirmativ oder kritisch gedeutet werden konnten. Das politische Moment der feudalistischen Oper lag also weniger in den Stücken als in der Aufführung.

Das Publikum spielte seit jeher eine aktive Rolle. Es kommunizierte untereinander während der Vorstellung – der Zuschaueraal blieb hell erleuchtet –, privat in den (verschließbaren) Logen und während der Pausen in den Foyers. Die Rolle des Publikums wurde in der zunehmenden Verbürgerlichung der Oper im 19. Jahrhundert sogar noch stärker. Es konnte einzelne Nummern wiederholen lassen, Sängerinnen und Sänger vor den Vorhang rufen oder Vorstellungen gewaltsam unterbrechen. Dies entsprach auch einer Übertragung vormals höfischer Machtfülle auf das Bürgertum, das nun über einen öffentlichen Raum bestimmte.

Die Oper spielte in Deutschland auch für das kulturelle Selbstverständnis eines nach politischer Mitbestimmung strebenden Bürgertums eine Rolle. In der Uraufführung des *Freischütz* von Carl Maria von Weber 1821 im Berliner Konzerthaus beobachtete der Rezensent „die Autoritäten der literarischen, musikalischen und gelehrt Kreise Berlins“, eine „jugendliche Intelligenz“ mit „patriotische[m] Feuer“, die ein Singspiel in deutscher Sprache sehnlich erwartete (zit. nach Weber 1987:99-103). Die Oper fungierte damit einmal mehr als eine ästhetische Bildungserfahrung mit politischer Konnotation, die anders als im feudalistischen Theater nun eng an das Werk geknüpft war. Zu den Kriterien einer „deutschen“ Kunst gehörten die Verwendung der Muttersprache, entsprechende kulturelle Symbole – Wald als zentraler Schauplatz der Handlung – und ein musikalischer Stil mit Volksliedern und Schauerballade. Wir erfahren aus dieser Rezension aber auch, dass sich eine ästhetische Gegenpartei vernehmlich positionierte. Die Anhänger der immer noch dominierenden Italienischen Oper konnten aber letztlich den Erfolg des deutschen Singspiels nicht verhindern. Die Parteigänger des italienischen Belcanto bzw. die Enthusiasten eines volksliedhaften „deutschen“ Tons sind Repräsentanten immer wieder auftretender Auseinandersetzungen in der Oper. Die unterschiedlichen Opernformen – Opera seria und Opera buffa, Drame lyrique und Opéra comique, Musikdrama und Grand opéra – gerieten zu Schauplätzen widerstreitender künstlerischer Ideen, Weltanschauungen und Menschenbilder, die nicht nur die Feuilletons, sondern manchmal auch die Vorstellungen bis hin zu körperlichen Auseinandersetzungen beherrschten.

Spuren des politischen Spannungsfelds sind in der Oper bis heute geblieben. Noch immer lässt sich erproben, wie man im Opernhaus durch Klatschen, Trampeln oder Buh-Rufen öffentlich Einfluss nehmen kann. Die emotionale Wirkung der Oper verstärkt die Parteinahme für oder gegen ein Werk bzw. für oder gegen eine Inszenierung. Immer wieder aktuell ist die Auseinandersetzung zwischen „Traditionalisten“ und „Modernisten“. Die unterschiedlichen ästhetischen Perspektiven sind oft auch an gesellschaftliche Standpunkte geknüpft. Wer ohne bestimmte Haltung eine Opernaufführung besucht, wird während der Vorstellung nicht selten zum leidenschaftlichen Befürworter oder Gegner. Manchmal verstärkt sich dadurch

auch ein politisches Zugehörigkeitsgefühl. Oper als öffentliche und ästhetische Erfahrung bedeutet, Position zu beziehen und sie unmittelbar auszudrücken.

Oper und Teilhabe

Die Oper hat traditionell eine auf Exklusivität ausgerichtete Wirkungstradition. Obwohl sie nicht allen Menschen zur Verfügung stand, war sie dennoch auf Teilhabe ausgerichtet. Der absolutistische Zuschauerraum gab hunderten von Menschen die Möglichkeit, am Hof teilzuhaben. Die Rolle dieses sozusagen erweiterten Hofes, der nicht nur aus Adligen bestehen musste, ist nicht hoch genug einzuschätzen. Er schuf Öffentlichkeit und war damit aktiver Resonanzraum von Herrschaft. Im 18. und 19. Jahrhundert bildete die Oper einen zentralen säkularisierten Versammlungsort und öffnete sich sukzessive einem bürgerlichen Publikum. Wiederum größere Zugänglichkeit entstand durch die Gewerbefreiheit von 1869, die es privaten Bühnen ermöglichte, musikalische Genres jenseits der höfischen und städtischen Bühnen anzubieten und dabei Unterhaltungsformate zu entwickeln. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging das Theater in die Verantwortung der Länder und Kommunen mit großzügiger öffentlicher Förderung über. Schon in der Weimarer Republik hatten Volksbühnen einen erschwinglichen Eintritt für einkommensschwache Berufsgruppen ermöglicht. Im Wiederaufbau des Theaterlebens nach dem Nationalsozialismus sollte nicht nur die Freiheit der Kunst, sondern auch ihre Erreichbarkeit im Vordergrund stehen. Die Oper konnte durch öffentliche Gelder ihre Eintrittspreise so weit reduzieren, dass sie nun für ein Publikum erschwinglich wurde, dem die finanzielle Hürde früher zu hoch gewesen war. Die moderaten Eintrittspreise, gestiegener Wohlstand und ein gewachseses Bedürfnis nach Kultur bescherten der Oper einen Höchststand an Besucherzahlen. Der Deutsche Bühnenverein zählte bei seiner ersten Erhebung 1966 sechs Millionen Besucherinnen und Besucher. Doch die Zahlen gingen – nach kurzem Aufschwung – Ende der Siebzigerjahre bereits auf 5,1 Millionen zurück. In den Achtzigerjahren verlor die Oper in Deutschland nochmals eine ganze Million Besucher. Trotz der Zuwächse durch die Opernbesucher in den neuen Bundesländern hatte die Oper in der Spielzeit 2017/18 bundesweit nur noch 3,7 Millionen Zuschauer (Deutscher Bühnenverein 1966-2018). Die starken Rückgänge vor allem in den Achtziger- und Neunzigerjahren sind unter anderem durch einen musikalischen Geschmackswandel zu erklären, der den kulturellen Nachwuchs seit den Sechzigerjahren vorwiegend an die populäre Musik fesselte. Die Oper muss sich spätestens seit den Achtzigerjahren damit auseinandersetzen, dass sie als überkommene Kunst etikettiert wird, deren Publikum durchschnittlich immer älter wird. Eine der Gegenbewegungen zu dieser Tendenz ist das Musiktheater für junges Publikum, das in den letzten Jahren mit eigenen Abteilungen, neuen Stücken und Vermittlungsmethoden hervorgetreten ist und für Kulturelle Bildung sorgt (Schaback 2021). Aber auch die kulturelle Teilhabe für Erwachsene versucht die Oper zu entwickeln, denn das Bedürfnis nach Musiktheater ist noch immer groß. Zählt man die Besucherinnen und Besucher der Operette und des Musicals hinzu, ist das Musiktheater mit dem Schauspiel nach wie vor die publikumsstärkste Kunstform in Deutschland. In Opernabteilungen steigt seit den Neunzigerjahren die Zahl der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des außerkünstlerischen Betriebs. Darunter sind Dramaturgen, Mitarbeiter der Öffentlichkeitsarbeit und Musiktheaterpädagogen. Galt die Oper früher als eine gesellschaftliche Selbstverständlichkeit, waren die Stücke bekannt und der Theaterbesuch per Familienabonnement seit Generationen geregelt, muss das Musiktheater heute um seine Zuschauer werben. Vermittlungsveranstaltungen wie Einführungsmatineen, Premierenvorträge, Volkshochschulkurse, Vortragsreihen und Nachgespräche haben sich in den letzten 20 Jahren stetig vermehrt. Nach wie vor

praktiziert die Oper durch ihre Extrachöre aus Bürgerinnen und Bürgern, die in großen Werken den professionellen Stimmen standardmäßig aushelfen, eine Form der aktiven Partizipation und schafft direkten Kontakt in die Stadtbevölkerung. Der künstlerischen Beteiligung von Laien stehen durch den hohen Grad der musikalischen Professionalisierung aber auch Schwierigkeiten entgegen. Trotzdem wendet sich die Oper mit partizipativen Programmen in den letzten Jahren immer stärker ihrem lokalen Publikum zu. Aus dem Theater Freiburg entstand die Community Oper, die mittlerweile jedes Jahr mit einem generationsübergreifenden Ensemble aus Laien ein Musikprojekt erarbeitet. Oper in ländlichen Räumen ist besonders häufig als Partizipationsprojekt konzipiert. Im brandenburgischen Klein Leppin beispielsweise organisiert der Festland e. V. (Verein zur Förderung des kulturellen Lebens) alljährlich eine Oper, die von der gesamten Dorfgemeinschaft aufgeführt wird.

Die Freie Szene experimentiert schon lange mit Partizipationsformen und besonderer Verankerung am Spielort. Mit ihrer *T-House Tour* geht beispielsweise die Berliner Gruppe Novoflot regelmäßig in den öffentlichen Raum. Nach dem Auftakt im Berliner Radialsystem und auf dem Vorplatz der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz spielte *T-House-Tour # 3* auf dem Dorfplatz von Alt Marzahn. Bei diesem Projekt wirkte unter anderem das aus Amateuren bestehende Blasorchester Köpenick mit. Mit den *T-House-Touren* entsteht eine „größtenteils improvisierte Opernform, die offen ist für unmittelbare Reaktionen der Mitwirkenden untereinander und für Interventionen durch Besucher und Zuschauer“ (Novoflot 2020).

Opernensembles sind seit Geburt dieser Kunstform international. Schon im 17. Jahrhundert traten französische Sängerinnen in Wien oder englische in Venedig auf. Der deutsche Komponist Georg Friedrich Händel machte in London sein Glück mit italienischen Sängern. Dass lange Italienisch die einheitliche Sprache der Oper war, kam dem internationalen Sängermarkt entgegen. Bis heute strömen international ausgebildete Künstlerinnen und Künstler mit ausgezeichneten Sprachkenntnissen auf den Markt. Nach wie vor gehört dabei Korea zu einem Land mit einer bemerkenswert großen Zahl von Gesangsstudenten auf hohem Niveau, die in Europa, USA und Südamerika engagiert werden. Man kann davon ausgehen, dass an einem deutschen Stadttheater evtl. nur ein Drittel des Ensembles aus Deutschland kommt.

Während Opern-Ensembles grundsätzlich diverser sind als Schauspiel-Ensembles, ist es das Publikum keinesfalls. Das Schauspiel- und Musikpublikum, das regelmäßig ins Theater geht, macht nur etwa 10 Prozent der Bevölkerung aus, etwa 40 Prozent besuchen unregelmäßig Aufführungen. 50 Prozent bleiben dem Theater aus den unterschiedlichsten Gründen fern. Die Notwendigkeit, an der Erweiterung des Zielpublikums zu arbeiten, wird international ernstgenommen. Im größten Zusammenschluss europäischer Opernhäuser gehört das Audience-Development im Sinne von Teilhabe zu den wichtigen Fragestellungen. Die internationalen Opera Awards vergeben seit 2013 eine Auszeichnung für Accessibility und seit 2018 einen Preis für Education and Outreach. Der jährliche Opera Day soll das Bewusstsein für die Kunstform wachhalten. Freie Gruppen wie die internationale Airport Society aus Brüssel suchen die Schnittstelle zwischen Kunst und sozialem Engagement. „Unknown, I Live With You“ von 2018 verwendete Texte afghanischer Frauen. Damit gab die Truppe denjenigen eine Stimme, deren Texte im patriarchalen Umfeld nicht erwünscht oder verboten sind. In Katarzyna Głowickas Komposition für weibliche Stimmen, Streichquartett und Liveelektronik wirkte auch die transgender Baritonistin Lucia Lucas mit.

In den letzten Jahren versuchten auch die Opernhäuser, einer sich verändernden Bevölkerungsstruktur Rechnung zu tragen. Vorreiter sind hier oft die Abteilungen für Kindermusiktheater. Die Komische Oper

Berlin arbeitet beispielsweise seit Jahren an der Erschließung eines Publikums mit türkisch-arabischem Hintergrund. Die Idee, in Berlin, der Stadt mit den meisten türkischstämmigen Einwohnern außerhalb der Türkei, türkische Übertitel anzubieten, wurde nicht am grünen Tisch der Intendantur, sondern in den Schulworkshops in direktem Kontakt mit einer bunter werdenden Bevölkerung geboren. Die türkische Community feierte den Schritt als ein erstes Entgegenkommen einer bisher als hermetisch wahrgenommenen Kunstform. Die Komische Oper bietet seitdem Kurse für türkisch-arabische Vätergruppen an; ein Operndolmuş-Bus bringt regelmäßig Musiker und Sänger an unterschiedliche Orte der Stadt zu kleinen Konzerten und Auftritten. Auffällig ist, dass die Oper mit ihrer Neigung zum Übersinnlichen und zur Verarbeitung von Tabus bei Menschen mit starker religiöser Affinität auf starke Resonanz stößt. In ihrem Buch „Selam Opera!“ gibt die Komische Oper Einblick in die „lernende Grundhaltung“, die mit der interkulturellen Öffnung auch die Opernbetriebe erfasst (Ostrop 2014).

Eine wichtige Rolle in der Verbreitung der Oper spielt mittlerweile das Internet. In den letzten zehn Jahren mehren sich Livestream und Video-on-demand. Die Technik der Videos, die mit mehreren Kameras aufgenommen werden, hat sich stetig verbessert. Über die Plattformen Opera Vision sind immer ca. 20 internationale Inszenierungen verfügbar. Die Firma hat in den letzten Jahren millionenfache Klickzahlen erreicht. Im Vordergrund stehen dabei Länder, in denen ohnehin viel live zu sehen ist, wie etwa in Deutschland. Die meisten Aufrufe erfolgen zur Premiere oder kurz danach. In großen Ländern mit hohem Bildungsstandard, aber wenigen Opernhäusern, wie zum Beispiel in Finnland, wird überproportional oft gestreamt. Hier ist das Internet stark an der globalen Verbreitung beteiligt. Die durchschnittliche Verweildauer in den Streams ist im Allgemeinen allerdings gering. Offenbar ist bereits nach kurzer Zeit ein gewisser Informationsbedarf gedeckt. Schließlich bleibt – obwohl man sehen und hören kann und sozusagen mitten im Geschehen sitzt – ein entscheidender Faktor ausgespart: das simultane Erlebnis in Gemeinschaft.

Die Oper steht mit der Corona-Krise vor einer der größten Herausforderungen nach dem Zweiten Weltkrieg. Die zentrale Publikumsschicht gehört aufgrund des Alters zur Risiko-Gruppe und hat vielerorts die Pandemie zum Anlass für Abonnement-Kündigungen genutzt. Viele Besucherinnen und Besucher werden dem Musiktheater länger fern bleiben. Theoretisch böte sich die Möglichkeit, nun stärker auf neue Zielgruppen zuzugehen. Doch davon abgesehen, dass viele Produktionen lediglich verschoben wurden, bleibt für die Theater bei experimentellen Produktionen und Uraufführungen noch immer ein Risiko. Nach wie vor ziehen bekannte Repertoire-Titel im Durchschnitt mehr Menschen an. Nach einer Untersuchung des Deutschen Musikrats zeigte die Oper zwischen 2015 und 2020 eine erstaunliche Vielfalt an Stücken mit einer auffallenden Affinität zu zeitgenössischen Kompositionen: Fast die Hälfte aller Werke aus diesen fünf Jahren wurden nach 1945 uraufgeführt. Besucht wurden diese Stücke aber nur von 8 Prozent der Zuschauerinnen und Zuschauern. Das Gros lässt sich noch immer von den älteren Meisterwerken begeistern (Deutscher Musikrat 2020). Repertoireopern, werktreue Inszenierungen und unterhaltende Operette gehören nach wie vor zum Kulturauftrag, wenn man einen bestimmten Teil des Publikums nicht verlieren und Nicht-Besucher gewinnen möchte (Vgl. Renz 2016). Experimentelle Inszenierungen und innovative Programme, die ein neues Publikum erschließen, brauchen Zeit, um akzeptiert zu werden. Vorübergehend schlechte Auslastungszahlen werden aber oft vorschnell als mangelndes Interesse gedeutet. Die Oper mit ihren großen Zuschauersälen und traditionell vielen Aufführungen steht hier unter ganz besonderem Druck.

Oper als ästhetische Bildung

Die Oper ist seit jeher auf eine synästhetische Rezeption ausgelegt, wobei oft sogar mehr Wert auf die Ausstattung als auf die Musik gelegt wurde. Gerade in ihren Anfängen sind auf den Anschlagszetteln nicht die Komponisten, dafür aber die Architekten der Bühne genannt. Die Florentiner Inszenierungen des 17. Jahrhunderts waren für ihre von hoch bezahlten Spezialisten angefertigten Maschinen bekannt, mit denen geflogen wurde oder die eine stürmische See darstellen konnten. Hunderte von Kerzen oder Talglichter sorgten für stimmungsvolle Beleuchtung. Die perspektivische Bühne zeigte prachtvolle Schlösser und üppige Gärten. Durch eine ausgeklügelte Seilzugtechnik ließen sich Szenenwechsel auf offener Bühne vollziehen. Die sich simultan verwandelnde Kulissenbühne lässt sich in erhaltenen Theatern wie dem im Schloss Ludwigsburg bewundern und ist noch heute ein magisches Ereignis. Die Grand opéras der Pariser Oper entwickelten sich im 19. Jahrhundert zu überwältigenden Spektakeln, bei denen fast alles aufgeboten wurde, was die Großstadt an technischen Neuerungen zu bieten hatte, darunter Diorama-Techniken und das erste elektrische Bühnenlicht. Bis heute ist die Oper die aufwendigste Bühnenform geblieben, weil sie noch immer das Orchester und den Chor inkludiert und allein durch die großen Bühnendimensionen eine vergleichsweise große Ausstattung verlangt. Dass die Oper bereits im 19. Jahrhundert ihr Monopol auf die Schaulust an Häuser mit Melodram-Programmen und im 20. Jahrhundert an den Film abgeben musste, schadete ihr nicht, weil sich mit der Loslösung von einer überdekorierten Bühne die seelischen Vorgänge umso überzeugender darstellen lassen. Wieland Wagners Bayreuther Inszenierung von *Parsifal* von 1951, die in einem nahezu leeren Bühnenraum stattfand und mit archetypischen Arrangements arbeitete, steht für jene Verschiebung der Gewichte, die der Musik buchstäblich mehr Raum gab.

Zur ästhetischen Erfahrung von Oper gehört, dass die Musik eine handlungstragende Funktion hat. Im 19. Jahrhundert, in dem die Oper ihren auf die Aufführung bezogenen, offenen Charakter verliert und zum geschlossenen Werk wird, erhält der Orchesterpart eine stetig wachsende Bedeutung. Die Musik kann durch eine Nachtstimmung die Tageszeit, durch fremdländisches Kolorit das Land und seit jeher die Seelenregungen der Protagonisten beschreiben. Der Opernzuschauer rezipiert also immer zugleich die Handlung auf der Bühne und eine zweite im Orchester, die sich durchaus widersprüchlich zueinander verhalten können. Wagner erschuf mit seinen Leitmotiven ein Zeichensystem, das vor- und zurückweist. Die Musik deutet nicht nur die geltende Spielsituation, gibt Gefahr zu verstehen, heimliche Wut oder unausgesprochene Liebe, sondern kommentiert die Gegenwart auf einer Ebene des höheren Wissens um Vergangenheit und Zukunft. Die Motive sind aber keinesfalls einfache Symbole, sondern in ihrer musikalischen Verarbeitung fein abschattiert, sodass sich ein unendliches Bezugsfeld aus Anklängen, Neukombinationen und Spiegelungen ergibt.

Die Musik ist in der Oper nicht nur der Lieferant wichtiger Informationen, sondern gewinnt eine eigene Plastizität durch die Bühne. Die Opernbühne ist ein Handlungsräum, in dem die Musik in viel größerem Maße gestisch wird als auf dem Konzertpodium. In diesem Zusammenhang ist es nicht verwunderlich, dass Musik in der Oper in der Ouvertüre und in rein musikalischen Zwischenspielen ohne optische Handlung erklingt. In Benjamin Brittens *Peter Grimes* sind fünf *Sea Interludes* selbstständige Intermedien. Sie stellen die natürliche Umgebung des kleinen Küstenortes dar, in dem sich die Geschichte abspielt, illustrieren Ebbe und Flut, sind naturhafte Echoräume der sonst von Menschen bestimmten Handlung. Letztlich aber sind sie eine eigene theatrale Bewegung, ein akustischer Strom der sich unsichtbar über die Bühne ergießt. Durch die Opernbühne wird Musik körperlich.

Oper als kulturelle Bildungserfahrung bedeutet, sich mit einer Kunstform auseinanderzusetzen, die aus der Natur ihrer Gattung heraus nicht so realistisch sein kann wie das Schauspiel oder der Spielfilm. Zwar hat es auch in der Oper eine Entwicklung in Richtung Realismus gegeben, doch war sie nie vollständig. Autorinnen und Autoren der Oper haben an Logik und Stringenz des Librettos sowie an der Natürlichkeit und Simplizität des musikalischen Ausdrucks gearbeitet. Im Verismo, eine italienische Übersetzung für Naturalismus, strebten Komponisten wie Giacomo Puccini nach historischer Glaubwürdigkeit des Settings und psychologischer Logik der Figuren und verbannten alle Zutaten, die nicht streng narrativ in die Handlung eingebunden waren. Doch auch Opern wie *Tosca* können allein schon deswegen, weil Menschen singen (und nicht wie üblich sprechen) keinen kompletten Realismus erreichen.

Einer der Aspekte der ästhetischen Bildungserfahrung in der Oper ist der „unrealistische“ Umgang mit der Bühnenzeit, die stark gestaucht und gedehnt wird. Seit der *Opera seria* wird die Handlung in kurzen, wortreichen Rezitativen vorangetrieben, während in den langen Arien die Zeit still steht – auch in *Tosca* sind davon Überreste geblieben. Zur Oper gehört außerdem, dass Sängerinnen und Sänger Teil der Geschichte sind, aber in ihren halsbrecherischen und emotionalen Partien die Gestaltung des theatralen Moments an sich reißen. In der *Opera seria* baute man nach den Wünschen des Publikums und den Möglichkeiten der Sänger Stücke ein, die sie besonders wirkungsvoll darbieten konnten und manchmal als sogenannte Kofferarien im Gepäck hatten. Oftmals boten sie den Sängerinnen und Sängern in den da capo-Teilen die Gelegenheit zur virtuosen Improvisation. Bis heute beflügeln die theatralen Notwendigkeiten der Figur die persönliche Gestaltung der Partie. Als Zuschauer bleibt man auf den ausführenden Sänger fixiert und spendet kurz nach der Arie für eine persönliche Leistung Applaus. Trotz oder vielleicht auch gerade wegen der besonders dynamischen Rezeptionshaltung, die die Oper ihren Zuschauern abverlangt, hat sie eine besonders emotionale Wirkung, an der die körperlich-sensitive Wirkung der Musik und das Abrufen emotionsgebundener Erinnerungen ihren Anteil haben. Besonders Erstbesucherinnen und Erstbesuchern führt die Oper vor Augen, dass sie in einen Kosmos geraten sind, in der ein Teil der Bühnenvorgänge fremd erscheint, weil Musik nicht bloß begleitet, sondern selbständig erzählt, weil man einen Zugang zum Wechsel zwischen (schneller) äußerer und (langsamer) innerer Handlung finden muss und weil narratives Erzählen (Figur) und performatives Darstellen (Sänger) ein permanentes rezeptives Umschalten erfordern. In einer Zeit, in der es zunehmend schwerfällt, Widersprüche an künstlerischen Gegenständen auszuhalten, bleibt die Oper ein wichtiger ästhetischer Bildungsgenerator für eine komplexe, Fremdheit und Gegensätze einbeziehende Erfahrung von Welt.

Verwendete Literatur

- Deutscher Bühnenverein - Bundesverband der Theater und Orchester (Hrsg.) (1966-2016):** Vergleichende Theaterstatistik. Theater und Kulturorchester in der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik, Österreich und der Schweiz. Köln: Mykaene.
- Deutscher Musikrat (2020):** Bühne frei für Vielfalt. Online unter: <https://www.musikrat.de/aktuelles/detailseite/860-opern-in-fuenf-jahren-buehne-frei-fuer-vielfalt> (letzter Zugriff am: 13.12.2020).
- Deutsches Musikinformationszentrum (2020):** Musikatlas. Öffentlich finanzierte Musiktheater. Online unter: <http://www.miz.org/download/musikatlas/musiktheater.pdf> (letzter Zugriff am 30.11.2020).
- Friedrich, Götz (1986):** Musiktheater. Ansichten – Einsichten. Frankfurt am Main: Propyläen.
- Leopold, Silke (2006):** Geschichte der Oper. Die Oper im 17. Jahrhundert. Laaber: Laaber.
- Novoflot (2020):** Produktionen. Die T-House-Tour #1 - #8. Online unter: <http://www.novoflot.de/de/produktionen/t-house-tour/texte/> (letzter Zugriff: 11.12.2020).
- Ostrop, Anne-Kathrin (2014):** Interkultur an der Komischen Oper Berlin. In: Komische Oper (Hrsg.): Selam Opera! Interkultur im Kulturbetrieb (39). Leipzig: Henschel.

Renz, Thomas (2016): Nicht-Besucher im Kulturbetrieb. Ein Überblick des aktuellen Forschungsstands und ein Ausblick auf praktische Konsequenzen der Publikumsforschung in Deutschland. In: Mandel, Birgit (Hg.): Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens (61-78). Bielefeld: transcript.

Schaback, Joscha (2020): Kindermusiktheater in Deutschland. Kulturpolitische Rahmenbedingungen und künstlerische Produktion. Berlin: Theater der Zeit.

Schaback, Joscha (2019): Kindermusiktheater und gesellschaftlicher Wandel – Ein kulturpolitischer Blick ins deutsche Stadttheater. Wiesbaden: Springer.

Weber, Max Maria von: Bericht über die Uraufführung des *Freischütz*. In: Carl Maria von Weber (1864-1866). Ein Lebensbild. 3 Bde. Leipzig: Ernst Keil. Zitiert aus: Weber, Carl Maria von (1987): Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare (99-103). Hamburg: Rowohlt.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Joscha Schaback (2021): Oper und Kulturelle Bildung. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:

<https://www.kubi-online.de/artikel/oper-kulturelle-bildung>

(letzter Zugriff am 09.12.2022)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>