Schwierigkeiten in der Gestaltung der Opernspielpläne

Autor(en): **Oberer, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **40 (1977)**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-986613

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Schwierigkeiten in der Gestaltung der Opernspielpläne

«Fidelio», «Lohengrin», «Bohème», «Rigoletto», das sind, um nur wenige Beispiele zu nennen, die grossen «rituellen» Wegweiser in der Gestaltung des Opern-Repertoires unserer Theater, und zwar nicht nur in der Schweiz, sondern auch weitgehend in Deutschland; von Frankreich und Italien ganz zu schweigen. Sehr selten wird der Versuch einer Durchbrechung dieser Linie unternommen. Die Gründe dafür sind mannigfaltig. Wenden wir uns zuerst dem einen zu, dem Opernpublikum.

Dieses ist, so scheint es, von Natur aus der Tradition zugeneigt; es liebt das Bekannte, ihm bereits Vertraute und besucht daher Opern, deren Melodien es kennt. Bevorzugt werden Opern, um Sänger in bekannten Partien zu hören und um dann nachher auf der Basis von Schallplatten musikalische Vergleiche anstellen zu können. Die Neugierde, die Lust auf Unbekanntes, ist bei diesem Publikum klein geschrieben. Man kann also nicht nur die Theaterleiter dafür verantwortlich machen, dass sie sich diesem Geschmack anpassen, sondern müsste umgekehrt argumentieren, dass das Opernpublikum den Theaterleitern Mut machen müsste, auch das Abenteuer in den Spielplan mit einzubeziehen.

Ist so etwas überhaupt denkbar, und lässt sich so etwas ohne finanzielle Verluste und vielleicht mit einer Einbusse in der Besucherfrequenz durchführen? Eine weitere Frage wäre: Wieso ist es überhaupt dazu gekommen? Beigetragen zu dieser Situation hat, das ist eine Vermutung, der enorme Aufschwung der Schallplattenproduktion, die sich im Schnitt immer mehr auf bekannte Werke (die Absatzzahlen beweisen es) mit internationalen Namen spezialisiert. Die indirekte Beeinflussung des Publikumsgeschmacks durch den Konsum der Schallplatte konnte nicht ohne Rückwirkung auf das Theater-Publikum bleiben; die Bildung einer Geschmackstendenz ist in Gang gesetzt worden.

Was nun den Opernspielplan anbelangt, so ist es klar, dass jeder Theaterleiter in seinen Überlegungen zur Konzeption eines Generalspielplans, und heute in der Rezession ganz besonders, zunächst davon ausgehen muss, wo der grösstmögliche Erfolg vermutet werden darf, damit anderseits die budgetierten Einnahmen die disponierte Summe erreichen. Das ist ein internes Wechselspiel, dem man kaum ausweichen kann und das man

berechtigterweise in das künstlerische Kalkül mit einbeziehen muss. Ebenfalls in diese Überlegungen gehört die Tatsache, dass jede Produktion ein Kostenrisiko bildet; niemand ist verständlicherweise gewillt, Tausende von Franken in ein unbekanntes Werk zu investieren, das ihm eventuell künstlerischen Ruhm, jedoch kein Geld und damit auch wenig Publikum bringt. Dazu kommt, dass auch jeder Sänger daran interessiert ist, seine berufliche Tätigkeit auf das sogenannte Repertoire-Gebiet konzentriert zu wissen, weil damit sein sängerischer Bereich fundierter im Sinne der Engagementsmöglichkeit wird. Besonders junge Sänger müssen ja bekanntlich dafür sorgen, dass sie weitgehend eine Beherrschung des gängigen Repertoires aufweisen können. Ein zusätzliches Argument bildet auch die Vorbereitungszeit einer unbekannten Produktion, da diese in der Regel mehr Zeit und Aufwand beansprucht als die bekannte Repertoire-Oper.

Zieht man die Verschiedenartigkeit dieser Argumente in Erwägung, so muss es verständlich und auch berechtigt erscheinen, wenn wir bei einer Konsultation von Spielplänen immer und immer wieder auf die uns allen vertrauten Namen stossen. Und doch, so scheint es mir, wäre es prüfenswert, eine Durchbrechung dieser ausgetretenen Pfade zu unternehmen. Zugegeben, es ist nicht leicht, zunächst gegen den Widerstand oder die Voreingenommenheit des Publikums Musik zu machen. Man kann das am besten am Besuch der modernen Opern, die auf den Spielplänen immer rarer werden, kontrollieren. Vielleicht, was diese anbelangt, auch eine grundsätzliche Bemerkung: Unser Opernpublikum dürfte sich, grosso modo, aus engagierten Musikliebhabern zusammensetzen, die in die Oper gehen, um sich zu «erholen». In der modernen Opernwelt werden sie mit Kompositionen überrascht, die ein reflektierendes Mitfühlen und Mitdenken verlangen; also mit Werken, die quasi eine Kenntnis der musikalischen Materie voraussetzen. Das erschwert den Zugang zu diesen Werken. Und nicht zu vergessen ist auch ein psychologisches Moment: Wir leben in einer nach vielen Seiten hin aufgerissenen und fragwürdig gewordenen Welt, und die meisten unserer Besucher wollen sich in der Oper nicht mit musikalischen Tatbeständen konfrontiert sehen, die sie entweder nicht verstehen oder aus ihrer Natur heraus ablehnen; sie wollen sich mehrheitlich einen musikalischen Abend leisten, der ihrer inne-

ren Sehnsucht nach einer Ordnung der Dinge entspricht oder sie in musikalische Gefilde führt, die ihnen als die Erfüllung ihrer Wünsche vorkommen; das bedeutet, sie wollen sich in der Musik bewusst von der Realität des Alltags entfernen und alles, was ihnen dieser Alltag an dringlichen und oft quälenden Fragen vorlegt, wegschieben. Aber hat, so gesehen, die moderne Musik im Opern-Repertoire überhaupt Aussicht auf Erfolg? In einzelnen Fällen gewiss, soweit es sich um die Klassiker der Moderne handelt. Wir wissen es historisch, wie schwer es gerade diese Opern in ihrer Erscheinungszeit beim Publikum hatten, sie, die heute bereits zum festen und anerkannten Bestand des Repertoires gehören. Deshalb ist es für einen lebendigen Musikbetrieb wichtig, dass jeweils nach den Möglichkeiten städtecharakterlicher und finanzpolitischer Situationen immer wieder der Versuch der Integrierung der modernen Musik in das Repertoire unternommen wird. Und das gleiche gilt eigentlich auch für die ganze Musik des 17. und 18. Jahrhunderts; denn hier liegen noch wirkliche Schätze, die ihre Bewährungsprobe sehr wohl mit Erfolg bestehen könnten. Natürlich ist es viel leichter, einen relativ unbekannten Mozart oder Gluck aufzunehmen als ihre vielleicht nicht so geschätzten, aber interessanten Zeitgenossen. Doch können auch hier eine bewusste Pflege und ein langsamer Aufbau dazu führen, das Opern-Repertoire reichhaltiger und interessanter zu formieren. Die Renaissance Claudio Monteverdis, den wir als ersten in der Schweiz präsentiert haben, hat es bewiesen. Sicher darf man nicht ausser acht lassen, dass die zuständigen offiziellen Gremien einem solchen Unternehmergeist weitgehend ihre Unterstützung zukommen lassen müssen, um den Boden vorzubereiten, auf dem ein solches Musikgut später gedeihen kann. Es ist in diesem Zusammenhang nicht einzusehen, weshalb eines der grandiosesten Werke von Rossini, nämlich sein «Moses», so völlig verschollen bleibt, warum Donizettis herrliche «Favorita» den meisten Theaterbesuchern unbekannt ist, und weshalb man von Gluck, ausser dem obligaten «Orpheus», kaum je seine «Alcestis» zu hören bekommt. Mozarts «Titus» hat sich zwar etwas «eingebürgert», aber eines der ergreifendsten epischen Musikdramen, nämlich sein «Idomeneo», führt immer noch ein Schattendasein. Bestimmt sind neben den eingangs erwähnten Gründen schwierige Besetzungs-

fragen verantwortlich, da wir heute unter dem Druck der Perfektion und der Spitzenleistung stehen und die Kritik in der Regel wenig geneigt ist, ehrlichen Bemühungen, auch wenn sie nicht «first class» sind, wenigstens Zuneigung zuzugestehen. Pioniertaten sind daher immer noch düster umwittert von der Angst eines möglichen Misserfolges. Auf die Dauer gesehen aber glaube ich, würde unseren Opernspielplänen eine Regeneration gut tun, nicht nur im Sinne einer musikalischen Neuorientierung, sondern auch unter dem Aspekt der Lebendigkeit, der möglichen Vielfältigkeit des musikalischen Kulturgutes. Währenddem nämlich das Schauspiel diese einengenden Grenzen längst überschritten hat und neben der anfallenden modernen Literatur in Gebiete vorgestossen ist (vor allem in der Umdeutung und Modernisierung der Klassiker), die zu den wirklichen Taten der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts gehören, führt die Oper im Vergleich dazu einen ruhigen, bürgerlichen Schlaf. Dabei bilden Bemühungen um moderne Deutung des Opernstoffes noch keinen allgemeinen Beweis für die Bestellung eines neuen Feldes. Sie sind einzelne Vorstösse, die Neuland erworben haben, aber sie beeinflussen generell die Konzeption der Spielpläne wenig, wobei sicher zugestanden werden muss, dass ihre Impulse, die sie auslösen, befruchtend sein können; bestimmt aber nur soweit, als sie den Grundsatz für sich in Anspruch nehmen können: neues Musiktheater entsteht dort, wo aus dem Empfinden unserer Zeit heraus eine alte musikalische Geschichte neu erzählt wird, ohne die Musik selbst zu verletzen. Die «Umdichtung» des «Ring» beispielsweise in die Saga einer modernen Industriegesellschaft, die Entmythologisierung des Mythos beweist uns die musikalische Unbeholfenheit einer vielleicht szenischen Begabung, die einen gegebenen Stoff benützt, um die Musik in das Prokustesbett des Up-to-date zu zwingen; sie übersieht vollkommen, dass in der Oper Musik und Sprache nicht voneinander zu trennen sind.

Die entworfene Skizze soll nur Anreger sein zur Neuprüfung eines Teiles unseres Kulturgebietes, das den Mut zum Wagnis nötig hat. Denn nichts ist für ein Musiktheater, für das Theater überhaupt, gefährlicher als die Erstarrung in der Routine.

Walter Oberer, Dr. h. c., Direktor des Stadttheaters Bern

Wichtigste Opern — Erst- und Uraufführungen am Stadttheater Bern seit 1960 unter der Direktion Oberer

Legende:

UA = Uraufführung
DE = Deutschsprachige Erstaufführung
SE = Schweizer Erstaufführung
* = Neufassung

Monteverdi

L'Incoronazione di Poppea	SE
Die Heimkehr des Odysseus	SE

Purcell

Die Feenkönigin	SE
Dido und Aeneas	* SE

Händel

Jephta	SE
Ariodante	SE
Belsazar	SE
Julius Cäsar	* SE

Gluck

Alkestis	* SE
Iphigenie auf Tauris	* SE
Orpheus und Eurydike	* SE

Haydn

L'Infedeltà delusa	SE
Armida	DE
Le Pescatrici (Die Fischerinnen)	SE

Mozart

Ascanio in Alba	DE
Betulia liberata	szenische UA
Idomeneo	* SE
Titus	* SE
Die Gärtnerin aus Liebe	* SE
Lucius Silla	SE

Rossini

Der Graf Ory	SE
Die Liebesprobe	DE
Mosè	SE
Mit List zum Ziele	DE

Mayr

Medea in Korinth	DE

Verdi

Stiffelio	SE
Giovanna d'Arco	SE

Donizetti

Anna Bolena	SE
Der überlistete Vater	DE

Cherubini

Medea	SE

Bellini

Die Puritaner	SE

Massenet

Don Quichotte	DE

Wolf-Ferrari

Il Campiello	SE

Orff

Der Mond	SE
Antigonae	SE

Egk

Peer Gynt	SE

Fortner

Bluthochzeit	SE

Balmer

Die drei gefoppten Ehemänner	UA

Bialas

Die Geschichte von Aucassin und Nicolette	SE

Cikker

Ein Spiel von Liebe und Tod	SE

Liebermann

Penelope	SE

Britten

Albert Herring	SE
Der Tod in Venedig	SE

Henze

Der junge Lord	SE

Ward/Miller/Stambler

Die Hexenjagd	SE