

## Inhalt

Zur Neuausgabe	7
Ein Opernfreak wird vorstellig. Ein Portal	9
Monteverdi: „L'incoronazione di Poppea“	19
Gluck: „Orphée et Euridice“	26
Mozart: „Die Zauberflöte“	32
Beethoven: „Fidelio“	40
Wagner: „Die Meistersinger von Nürnberg“	45
Verdi: „Rigoletto“	53
Offenbach: „Les Contes d'Hoffmann“	61
Bizet: „Carmen“	68
Dukas: „Ariane et Barbe-Bleue“	75
Cornelius: „Der Barbier von Bagdad“	82
Wolf: „Der Corregidor“	89
Mussorgski: „Boris Godunow“	96
Tschaikowski: „Mazeppa“	103
Rimski-Korsakow: „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch“	109
Puccini: „Tosca“	116
Puccini: „Madama Butterfly“	123
Janáček: „Věc Makropulos“	130
Weinberger: „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“	137

Humperdinck: „Königskinder“	143
Pfitzner: „Palestrina“	150
Strauss: „Die Frau ohne Schatten“	159
Strauss: „Intermezzo“	168
Strauss: „Capriccio“	176
Schoeck: „Penthesilea“	184
Schönberg: „Moses und Aron“	190
Berg: „Wozzeck“	197
Weill: „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“	204
Gershwin: „Porgy and Bess“	212
Britten: „Peter Grimes“	218
Poulenc: „Dialogues des Carmélites“	225
Messiaen: „Saint François d’Assise“	231
Henze: Von „Der junge Lord“ bis „L’Upupa“	238
Lachenmann: „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“	245
Reich: „The Cave“	251
Riehm: „Sirenen“	259
Schöne Erwartungen, widerlegte Vorurteile	269
Wolfgang Molkow: Vom Glanz der Dauer	273
Opernregister	281
Namenregister	285

## Zur Neuausgabe

Zehn Jahre ist es her, dass die erste Auflage dieses Buches unter dem Titel „Hohes C und tiefe Liebe. 33 Versuche (k)einen Opernführer zu schreiben“ erschien. Ob es am Titel lag, oder am Verlag, der die Musikbuchleserschaft sonst weniger im Fokus hatte: Das Buch verbreitete sich nicht wie erhofft und war sehr bald aus den Regalen verschwunden.

Der Autor stieß mit seinem Wunsch einer Neuauflage bei uns auf offene Ohren. Denn mit diesem wunderbaren Buch war es dem passionierten Wanderer gelungen, einen Wanderführer durch die Landschaft der Oper zu schreiben, der ausgehend von Monteverdi die verschiedenen Entwicklungen als Wege durch ein vielgestaltiges Terrain beschreibt, in das sich die Oper bis heute ausgebreitet hat. Daneben meistert Jungheinrich die große stoffliche Dichte mit erzählerischer Bravour und einer offenkundigen Lust am Schreiben, die zum Lesen und darüber hinaus zum Hören und Schauen zugleich verführt.

Entgegen der Ankündigung ist natürlich doch ein Opernführer entstanden (das war ja auch beabsichtigt), aber eben einer der anderen Art, einer, der wie ein Roman gelesen werden kann. Ein Roman über die Geschichte des Zusammentreffens von Musik, Theater und Erzählung vor gut vierhundert Jahren, dreier Künste also, die zueinander fanden (auch wenn sie sich nie so ganz einig wurden, welche Rolle sie jeweils zu spielen hatten), um sich Schritt für Schritt zu diesem unvergleichlichen Gesamtkunstwerk namens Oper herauszubilden.

Die Neuauflage hatte sich Jungheinrich als erweiterte Fassung mit 49 Betrachtungen vorgestellt. Dazu kam es nicht mehr. In seinen nachgelassenen Texten fanden sich keine Ausarbeitungen hierzu, aber ein Vortrag, den der Autor um die Zeit der Buchedition als „Werkschau“ zu Henzes Opern gehalten hat, der einen tieferen Einblick in Schaffen und Zeit des Opernkomponisten gibt, den der Autor zu den bedeutendsten der zwei-

ten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählte. Dieser Text – der vom Ein-Werk-Aufhänger der übrigen Essays abweicht – vertieft die Einblicke in andere, weniger dogmatische kompositorische Beschäftigungen und Zugänge als die der material- und formästhetischen Kompositionen der Avantgarde nach 1945.

Im Nachlass fand sich zudem ein zweiter Text, 2012 entstanden, der dem Portraitcharakter der anderen hier versammelten Texte entspricht und gleichzeitig als passende Fortführung und als Ausklang diesen Band stimmig abrundet. Er berichtet von der Entstehung der Riehm'schen Oper „Sirenen“, die 2014 zur Uraufführung gelangte. Den Aufhänger bilden Gedanken zu „Chronos“ und „Kairós“, also zur „großen“ und zur „kleinen“ Zeit, zu Überlieferungen und Brechungen von Mythen in Riehms Beschäftigung mit Erzählfragmenten etwa aus der „Odyssee“. Mit diesem Portrait gelangt das Buch bis an die unmittelbare Gegenwart, wenn Irrungen, Verwirrungen und „unaufgeräumte Wahrnehmung“ wieder einmal in den künstlerischen Blick geraten.

Kleinere Eingriffe in die Texte (Tempusanpassungen) wurden nicht eigens vermerkt. Einschübe oder Auslassungen sind mit eckigen Klammern markiert. Zur besseren Orientierung wurden zwei Register (Opern und Namen) angefügt.

Peter Mischung

## Der Opernfreak wird vorstellig. Ein Portal

Als ein Flaggschiff kultureller Üppigkeit und ästhetischer Prosperität steht die Oper heute groß und breit und ziemlich ohne Anfechtungen (außer den notorisch leidigen finanziellen) da. Die Argumente gegen die „unmögliche“ Gattung Oper und ihre „unreinliche“ Vermischung der Künste wurden nochmals im 20. Jahrhundert von Grund auf diskutiert und dabei womöglich endgültig zerrieben. Voltaires rationalistische Kritik, dass bei der Oper „Auge und Ohr sich mehr befriedigen als der Geist“, scheint damit endgültig rezeptionsgeschichtlich entkräftet – durch erhöhten Intelligenzanspruch beim Umgang mit den Werken, aber auch durch deren aus konventionellen Standards zunehmend ausbrechende Gestalt. Es zeigte sich aber, dass auch in älteren Stücken mehr „Intelligenz“ steckte, als die überlieferte Schulweisheit des Theaters wahrhaben wollte. Verdis „Trovatore“ etwa galt früher als ein prächtiges kulinarisches Stimmfest mit leider völlig wirrer Handlung. Spätestens seit Hans Neuenfels ist der psychologische Hyperrealismus der scheinbar krausen Verdi-Dramaturgien bloßgelegt und als eine Alchimie der Leidenschaften (in ähnlicher Richtung zielte Alexander Kluges Formel vom „Kraftwerk der Gefühle“) erkannt. Regisseure wie Neuenfels erzählten Opern immer mehrbödiger und mit verschlungenen Subtexten, was auch darin zum Ausdruck kam, dass die handelnden Personen körpersprachlich ganz anderes mitteilen konnten als das, von dem im gerade gesungenen Text die Rede war. Die großen jüngeren Theaterinnovationen – Anti-Aristotelismus, Anti-Naturalismus, absurdes Theater, Theater der Grausamkeit, Körpertheater, Theater der Fragmentierungen – haben auch die Oper erfasst und ihren verdeckten Reichtum deutlicher sichtbar gemacht. Die Möglichkeiten und Latenzen des Phänomens Theater öffneten dergestalt einen neuen Blick etwa auf das vermeintlich abgetane Opernœuvre von Georg Friedrich Händel. Diese immensen Stücke in die Passform einer „realistischen“ Bühnenerzählung zu zwingen, widersprach einer auf den unendlich dehnbaren Augenblick und die Koinzidenz des Unwahrscheinlichen gegrün-

deten barocken Ästhetik und erreichte in der Händel-Renaissance des frühen 20. Jahrhunderts letztlich nur Halbheiten. Paradoxerweise war es eine philologisierende, scheinbar retrospektiv auf originale Aufführungspraxis und „Authentizität“ rekurrierende Bewegung, die nach 1960 das Avancierte, Gewohnheitssprengende der Händeloper wieder freilegte – als ein mit der Moderne verträgliches Gegengift zur bewussten Kontinuität des Bestehenden. Händels generöse Handhabung der Erlebniszeit ist mithin keine Vorform einer womöglich erst von Wagner zur Reife entwickelten Dramentheorie, sondern gleichberechtigte Alternative. Die „Stillosigkeit“ der postmodernen Gegenwart hat immerhin den Vorzug, die Koexistenz verschiedenster und auch scheinbar ungleichzeitiger ästhetischer Konzepte zu gestatten. Wenn nach Voltaire in der Oper „die Dienstfertigkeit gegen die Musik zu den lächerlichsten Fehlern führt“, so ist das nichts als eine bornierte Bemerkung angesichts der Unfehlbarkeit, mit der (große) Musik in der Oper „Handlung“ aus sich heraus generiert, sei es im mehr wagnerisch-realistischen Sinne Alban Bergs und seines perfekten Musikschauspiels „Wozzeck“, sei es gegenläufig in den Todes- oder Liebestodsduetten von Verdis „Rigoletto“ oder „Aida“, wo zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Unwahrscheinlichen, auf der Grenzlinie zwischen Leben und Tod, ein ungeheuer weiter Möglichkeitsraum zum Entstehen gebracht und vokalselig erfüllt wird. Was sind schon Fehler? Gewiss nicht die Verstöße gegen einen rationalistischen Bühnendiskurs, also alles unter „Unwahrscheinlichkeit“ Subsumierbare. Die Wahrhaftigkeit erleuchteter, rauschhafter und überwältigender musikalischer Strategien kompensiert derlei mühelos.

Als „Gesamtkunstwerk“ ist die Oper ebenso faszinierend wie problematisch. Die gebotene synästhetische Wahrnehmung wurde oft als eine bloß kulinarische diskriminiert, als würde die Aufmerksamkeit für die Bühne von der Musik ablenken oder umgekehrt. In Wirklichkeit ist es eher so, dass die einzelnen Sinne in der Oper einander zuarbeiten und steigern, und gewiss war es ein sinnlich-intellektuelles Surplus, als vor kurzer Zeit auch noch die Übertitel in den Opernhäusern dazukamen und das Publikum der Handlung Wort für Wort in der Landessprache folgen konnte (womit sich die von einem Teil des Publikums als snobistisch erachteten Opernaufführungen in der Originalsprache erst richtig legitimierten). Schwierigkeiten ergeben sich womöglich aus der mehrfachen

Autorschaft der Opernwerke, weil es nur wenige perfekte Mehrfachbegabungen gibt, die sich eine textlich-musikalische Gesamtvision zutrauen könnten. Indes zeigen berühmte Musiker/Dichter-Kooperationen wie Gluck/Calzabigi, Mozart/Da Ponte, Verdi/Boito, Strauss/Hofmannsthal, Henze/Bachmann oder Henze/Auden, wie ertragreich ein inniges, aber auch gespanntes Verhältnis zwischen produktiven Geistern sich auf die Entstehung von Opern-Meisterwerken auszuwirken vermag. Als wichtiger Mitautor ist auf jeden Fall emphatisch „die Bühne“ zu nennen – viel weniger als eine Symphonie oder ein Streichquartett ist eine Oper „fertig“, wenn sie als Partitur vorliegt. Ihre Darstellung auf dem Theater stiftet, gleichsam als unumgängliche Vollendungsleistung, im günstigen Fall den Faktor „Interpretation“, der ja weit mehr ist als Exekution im Sinne von bloß reproduktiver Wiedergabe, nämlich vergegenwärtigende Aufschließung mit Anteilen einer subjektiven Ausdeutung. Das kann zu sehr schöpferischen Aktivitäten führen, die eventuell über die Intentionen der Autoren weit hinausgehen. (Für die musikalische Realisierung scheint dabei der Spielraum deutlich geringer, obwohl es auch dabei Wiedergabe-Unterschiede gibt, die auf divergierende „Interpretations“-Arten hinauslaufen). In der Tat hat gerade das moderne „Regietheater“ durch verblüffende, durchdringende Schlaglichter und Ansätze eine bedeutende analytische und archäologische Arbeit an den Werken der Opernliteratur vollbracht. Dabei kam es, um mit einer Formulierung von Harry Kupfer zu sprechen, einem der ingenösesten Opern-Bühnennarratoren, zu 1001 verschiedenen Arten, eine Opernhandlung zu erzählen. Natürlich ist das „Regietheater“ in der Oper heute auch ein von Profilneurose, Scharlatanerie oder eklektizistischer Mittelmäßigkeit heimgesuchtes Terrain, aber ein wirklicher Opernfreak sollte nicht in den Chor jener angeblichen Opernfreunde einstimmen, die sich unbeeindruckbar ans Altgewohnte halten (gerade in der Opernrezeption verfestigen sich frühe Erfahrungen gerne zu Modellen, denen alles später Erlebte entsprechen soll) oder an einer überzogenen, der Partiturtreue analogen Werktreue-Orthodoxie festbeißen. Das sind allemal Leute, die Studierstube- und Musikwohnzimmerluft bekömmlicher finden als Theaterluft. Geteilte Autorschaften, in der Kunstform Film von Anfang an üblich und für ein optimales Gelingen kaum prinzipiell von Nachteil, müssen auch in der Oper als eine schöne, fruchtbare Normalität betrachtet werden. Opernautoren als demiurgische Alleskünstler, die bis in den letzten Wiedergabe-Winkel jedes

Detail unter ihre Kontrolle zu bringen trachten, sind selten überzeugend – Karlheinz Stockhausen jedenfalls war es mit seinem als Ganzes noch unaufgeführten, vielleicht unaufführbaren „Licht“-Zyklus [...] nicht so recht; ein rares gelungenes Beispiel wäre die Video-Oper „The Cave“ von Steve Reich und Beryl Korot. Bei diesem mehr „konservierten“ als von „lebendigen“ Performance-Elementen gekennzeichneten Werk bedeutet das aber auch ein Aufführungs-Handicap, weil es schwerlich zu bedeutungsvolleren Interpretations-Metamorphosen kommen kann.

Zum Kernbestand der Oper gehört der singende Mensch auf der Bühne – eine scheinbare Unnatürlichkeit, tatsächlich aber so etwas wie eine Steigerungsform menschlicher Ausdruckskraft. Der Operngesang realisiert sich einerseits typisiert, andererseits aber auch überaus individuell. Es gibt unter anderem Sängerfächer wie „hochdramatischer Sopran“, „lyrischer Sopran“, „Koloraturalt“ (eine Rossini-Spezialität), „Heldentenor“, „Charaktertenor“, „Kavaliersbariton“ oder „Bassbuffo“. Aber es gibt auch unverwechselbare und einmalige Sängerpersönlichkeiten, die, obgleich man sie bestimmten „Fächern“ zuordnen könnte, doch ihr eigenes Fluidum ausstrahlen: Maria Callas, Elisabeth Schwarzkopf, Lucia Popp, Enrico Caruso, Peter Pears, Fritz Wunderlich, Vladimir Atlantow, Werner Enders, Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey, Christian Gerhaher, Hans Hotter und viele andere gestern und heute. Sicher wäre es ästhetisch korrekt, sie jeweils als ideale Rollenverkörperungen wahrzunehmen – also die Callas als die ultimative Medea, Norma oder Tosca, die Schwarzkopf als „Figaro“- und „Capriccio“-Gräfin, Gerhaher als Wolfram und so weiter. Aber es lässt sich auch nicht vermeiden, dass die herausragenden Sänger sich in gewissem Maße von ihren Rollen emanzipieren und als Stars ein Eigenleben führen. Eine ganze Sänger-Spezies, die Tenöre, werden gewohnheitsmäßig nicht nur als Opernfiguren rezipiert, sondern gleichsam als Naturkräfte, als Inhaber von strahlenden virilen Substanzen, die den Neid und die Bewunderung des sich damit identifizierenden gewöhnlichen Sterblichen wecken. Da ist dann kein großer Unterschied zwischen Pavarotti und Sinatra. Oft richtet sich die Aufmerksamkeit nur auf die Emission möglichst lautstarker und möglichst hoher Töne, so dass das Sportive dem Künstlerischen den Rang abläuft. Eine besondere Affinität zur Kehlakrobatik von Koloratursopranistinnen wird auch zahlreichen Homosexuellen zugeschrieben (sie sind als Opernlieb-