

Und langsam stirbt Desdemona

Und langsam stirbt Desdemona – Überlegungen zu einem besonderen Genre

von Carl Parma

JOSEPH Sag er mir, Mozart, hat man Ihm unseren Auftrag für die Oper übermittelt?

MOZART Sehr wohl, Euer Majestät! (...) Ich habe auch schon ein Libretto. (...) Die Geschichte ist wirklich amüsant, Euer Majestät. Sie spielt in einem... (kichert) in einem Serail. Dem Harem eines Paschas.

ROSENBERG Und das soll in Ihren Augen ein passendes Thema für eine Aufführung im Nationaltheater sein? MOZART (in Panik) Ja! Nein! Ja, ich meine, ja, jawohl! Warum denn nicht? Die Handlung ist sehr komisch. (...) Sie ist voll echter deutscher Tugenden (...) Liebe, Euer Majestät.

Ich habe noch in keiner Oper Liebe ausgedrückt gesehen. (...)

Ich meine die Liebe eines Mannes, Signore – nicht die eines krähenden männlichen Soprans – oder die törichter, augenrollender Paare – dieser ganze, alberne italienische Quatsch.

Was könnte das Problem der Oper, dieser seit über 400 Jahren gehuldigten Kunstform, besser auf den Punkt bringen als dieser Dialog aus Peter Schaffers „Amadeus“. Voller eigenartiger Konventionen und Setzungen: nur auf Italienisch sollte sie sein (obwohl dies kaum jemand verstand), mit statuarischen Themen in unglaublichen Konstellationen und artifiziellem Gesang: eben „liebemachenden“ Kastraten! Dem versuchte Mozart einen neuen Realismus entgegenzustellen: einem sein Ehebett vermessenden Handwerker (Figaro), der seine Susanna nicht mit einem lusternen Grafen teilen möchte und schließlich die echte Liebe triumphieren lässt. Oder dem promiskuen Edelmann Giovanni, der seinen Diener seine tausenden „Eroberungen“ in einem „Leporello“ festhalten lässt und der am Ende von einer überdrüssigen Gesellschaft gestürzt wird (quasi der Vorläufer des Me-Too-Dramas von heute).

Nicht von ungefähr ist Mozart der Liebling aller Regisseure. Hier findet sich ein reiches Arsenal an Anknüpfungspunkten zu unserer Gegenwart: angefangen mit der Maskierung des Salzburger Götterliebings zu einem triebhaft-kichernden Genie-Punk (Amadeus) und kulminierend in den sadomasochistischen Exzessen eines Calixto Bieito in der Komischen Oper.

Der Mozartsche Realismus und die Geschlechterthematik findet dann im „musikalischen Realismus“ (Dahlhaus) als Frauenthematik des 19. Jahrhundert seine konsequente Fortsetzung -titelgebend werden weibliche Hauptfiguren, Outlaws, die die gesellschaftlichen Widersprüche grell beleuchten, um am Ende an ihnen tragisch zu scheitern: Carmen, Violetta, Desdemona, Madame Butterfly. Konsequenter werden die aufkommenden gesellschaftlichen Konflikte eines sich emanzipierenden Bürgertums entweder als Emanzipationsgeschichte der Frau oder aber der sich formierenden Nationalstaaten (Italien) thematisiert. So bilden Stoffe aus grauer Vorzeit die Hintergrundfolie für nationale Emanzipationsbestrebungen der Italiener (Nabucco/Aida), in die Partitur werden geheime Botschaften (Verdi: Emanuele II.) hineinkomponiert und die Chöre der Verdi-Opern zu Schlachtgesängen der Unabhängigkeitsbewegung. So (real)politisch kann Oper sein, trotz ihres konventionellen Habitus und traditionellen Rahmens.

Revolutionäres vollzieht sich aber auch im Inneren, in der Tonsprache: ausgerechnet in den mythenschweren Mittelalterepen eines Richard Wagners - einst als Anarchist nach Paris geflüchtet – kündigt sich die Abkehr von der traditionellen Dur-Moll-Tonalität an, die dann in der reinen Expressivität und freien Atonalität von Bergs „Wozzeck“ gipfelt. Die Auflösung der Tonalität korrespondiert nicht von ungefähr mit der Auflösung der politischen Verhältnisse. Allerdings lässt die Reaktion der Reaktionäre - der Verteidiger der alten Ordnung – nicht lange auf sich warten: nachdem die Rechte immer wieder die Beendigung des „Kultur bolschewismus“ im Avantgardetheater der Weimarer Republik, der Kroll-Oper, gefordert hatte, wurde sie 1931 schließlich aus vorgeblich ökonomischen Gründen endgültig geschlossen. Hier kündigte sich bereits der Anti-Kunstfuror an, der ab 1933 zur Staatsdoktrin werden sollte: Pfitzner statt Berg und Wagner aller Orten, empfand Hitler Wagner doch als Seelenverwandten, dessen Werke ihm als Blaupause seiner Wahnvorstellungen dienten und dessen Sippe die glühendsten Hitler-Verehrer waren. Diese Nähe der politischen Klasse zu Bayreuth besteht bis heute: alljährlich pilgern unsere Volksvertreter zum Grünen Hügel und lassen sich dabei dankbar ablichten.

Diese Staatsnähe der Gattung Oper – in Diktatur wie Demokratie – hat sicherlich viel mit den verhandelten Stoffen, aber auch mit der feudalen Entstehungsgeschichte – Fürsten schmückten sich gerne mit ihren Operntempeln – und ihrem neo-feudalen Repräsentationshabitus zu tun.

Als Objekt der Begierde der jeweiligen Geschmacks- und Machteliten konnte sich die Oper trotz aller Widersprüche, Willkürlich- und Künstlichkeiten – im Sinne eines ambitionierten Minderheitenprogramms, gewissermaßen – über 400 Jahre lang halten.

Dabei konnte sie sich als rein kommerzielle Veranstaltung am Markt nie ganz behaupten, wie Händel im London des Jahres 1728 leidvoll erfahren musste: ausgerechnet von der populären „Beggar’s Opera“ wurde sein unternehmerischer Höhenflug mit Produktionen der italienischen Oper jäh gestoppt. Einer Bettleroper, die – wie es in ihrem späteren Remake als „Dreigroschenoper“ später heißen sollte – so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen – und so billig, dass nur Bettler sie bezahlen können.

Zugleich schlummert in der Oper als Musiktheater so viel revolutionäres Potential: Da ist der überreiche Fundus der großen Menschheitsfragen in immer neuen zeitgeschichtlichen Gewandungen: der früh-barocke „Orfeo“, die klassizistischen „Orpheus & Eurydice“ und „Orpheus in der Unterwelt“. Übergroße Figuren mit menschlichen Schwächen, die zu kleineren und großen Katastrophen führen. Paradigmatisch bis realistisch. Die Heroinnen des 19. Jh. – allesamt tragische Outlaws einer selbstvergessenen Gesellschaft. Da ist die Kraft des Erotischen: der dargestellten Figuren wie ihrer Darsteller, Don Giovanni bis zur „Göttin“ Callas. Die Überhöhung macht noch die tragischsten Figuren. Dem Brecht’schen „Glott nicht so romantisch“ hält der Opern-Afficionado trotzig die vollkommene Identifikation entgegen – er reist den Darstellern wie ein Groupie nach und ergibt sich ihrer stimmlichen Erotik wie der Postbote Jules im französischen Film „Diya“. Und es ist diese Sinnlichkeit der Stimmen, die aus einem guten Dramenstoff ein überwältigendes Ereignis machen kann. Es sind aber eben auch just die pathetischen und auf Virtuosität ausgelegten Opernstimmen, die ihre ärgsten Kritiker von je her beflügeln: nicht nur der mangelnde Realismus der Desdemonaschen Sterbe-Epiphanie, sondern die Künstlichkeit, die Affektiertheit, die als barocker Affekt noch in hohen Ehren stand – sie macht es dem modernen Musikkonsumenten so schwer, dem Belcanto einer Primadonna etwas abzugewinnen, auch wenn er nicht viel künstlicher ist als die falsettierenden Popikonen unserer Zeit.

Akzeptiert dagegen scheint das dem Pop-Idiom nähere Musical. Die an heutigen Hörkonventionen orientierte Gattung – Popsong-Länge, harmonisch-melodische Zugänglichkeit, Band bis satte Streicherbegleitung – schafft es auch, abseitigste Themen und Stoffe (Starlight-Express) zu gut konsumierbaren Markenartikeln zu machen. Ähnlich der Operette umschmeicheln hier Ohrwürmer aus der Wohlklangsküche den geneigten Hörer, nicht selten hart am musikalischen Kitsch – weshalb es auch hier wahre Hasser der Gattung gibt. Meisterwerke wie West Side Story, denen es gelingt, klassische Stoffe kongenial in zeitgenössisch-sozialkritische Libretti zu übersetzen und eine musikalische Sprache zu finden, die bei aller populär-musikalischen Grundierung handwerklich höchst anspruchsvoll und ihrem Erfindungsreichtum geradezu ikonisch ist, bilden leider eher die Ausnahme. Aber abgesehen vom Broadway und einigen Klassikern ist es auch dem Musical – mindestens in Deutschland – nicht gelungen, sich wirtschaftlich selbst zu tragen. Der Musicalhype der 1980er Jahre endete keine 20 Jahre später jäh in der Pleite: die mit übergroßen Gewinnerwartungen in die Provinz geklotzten Paläste wurden schnell zu Sanierungsfällen, städtische Mehrspartenhäuser übernahmen und peppten ihr Hochkulturprogramm mit der vermeintlich leichteren Muse auf.

Vor allem aber in den Schulen wurde das Musical zu einem Renner: eingängig, leicht zugänglich und für Laien noch realisierbar. Die Musical-AG ist mittlerweile fester Bestandteil des Musikangebotes vieler Schulen, zumal hier sich geradezu naturwüchsig ein weites Feld überfachlicher Kooperationsmöglichkeiten bietet: Sprachen, Theater, Kunst, Sport, Technik. Und vielleicht die einzige Möglichkeit, schulisch die große Form zu bedienen – sowohl vom musikalisch-dramaturgischen Spannungsbogen als auch vom zeit- und kraftintensiven Engagement für ein solches Großprojekt. Der Erfolg ist dabei auch zu meist gesichert und es ergibt sich beinahe zwangsläufig eine enorme Ausstrahlung in die Schulgemeinschaft. Schwierig bleibt aber immer noch die Frage der Aufführungsrechte (hohe Kosten, enge Vorgaben der Verlage), weshalb nicht selten zum selbstgeschriebenen Musical gegriffen wird. Das hat den Reiz wahrer Urheberschaft, zeigt aber auch gewisse Limitationen auf. Weil ein schlüssiges Handlungsgerüst mit hitverdächtigen Solo- und Ensemblenummern auf die Bühne zu bringen großer Meisterschaft bedarf. Dennoch ist der Identifikationsgrad mit dem Selbstgemachten deutlich höher und ein guter Einstieg ins eigene Texten und komponieren.

Aber auch im Bereich der schulischen Beschäftigung mit dem Musiktheater hat sich dank des unermüdligen Einsatzes zahlreicher Musiktheaterpädagogen und des Ansatzes der „Szenischen Interpretation“ viel getan. So haben in den letzten 20 Jahren zehntausende SchülerInnen und hunderte Lehrkräfte die Workshops der Opernhäuser zu ihren Inszenierungen durchlaufen und haben damit den Blick auf ein vermeintlich sperriges Genre verändert: weg von einer angestaubten Repräsentationsgattung, hin zu einem Laboratorium, in dem die alten Menschheitsfragen wie die drängenden Gegenwartsfragen in einem zeitgenössischen Gewand ästhetisch erlebt werden können.