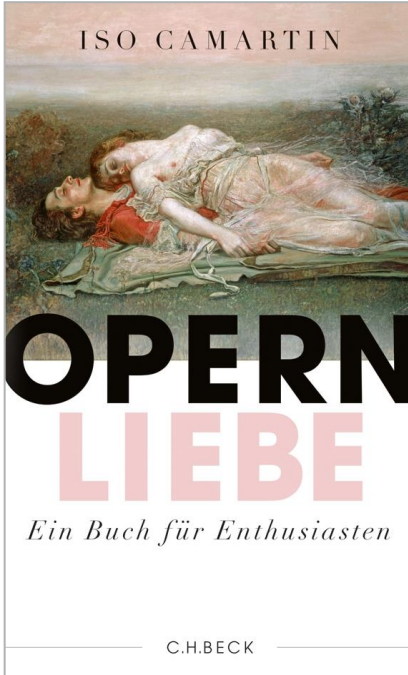


Unverkäufliche Leseprobe



Iso Camartin
Opernliebe
Ein Buch für Enthusiasten

384 Seiten. Gebunden
ISBN: 978-3-406-65964-5

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/13063462>

OPERNLIEBE

Wissen wir, was das ist, die Liebe?

Wir wissen es, und wir wissen es nicht. Wer liebt, zweifelt nicht an der Wirklichkeit der Liebe, auch wenn er seine Liebe nur unzureichend versteht. Verloren sei, wen Liebe nicht beglücke, meint Karoline von Günderrode in ihrem Gedicht *Überall Liebe*. Wo sie fehlt, ist das Leben nicht in Ordnung. Wer nicht geliebt hat, hat nicht gelebt. So einfach scheint das zu sein.

In Tat und Wahrheit ist es sehr kompliziert mit der Liebe. Man hat sie die latente Überrumpelung des eigenen Ichs aus dem Lust- und Leidrevier genannt. Was das heißt, erläutern am besten die Dichter. Sie können zwar auch das Wann, das Wo und das Warum einer bestimmten Liebe nicht erklären, aber beschreiben können sie die Erscheinungsformen von Liebe doch ziemlich gut. Ein feinfühliges Kennen von Liebesarten war der Franzose Marivaux. Wie er die Liebe einschätzte, beschreibt er einmal so: «In meinen Stücken geht es bald um eine Liebe, von der beide Liebenden nichts wissen, bald um die Liebe, die sie empfinden, aber voreinander verstecken wollen, bald um eine schüchterne Liebe, die sich nicht zu erklären wagt, mitunter schließlich um eine ungewisse, gleichsam noch unentschiedene Liebe, eine erst halb geborene, wenn man so will, über die sich die Liebenden nicht ganz im Klaren sind und an der sie darum zweifeln, die sie vorsichtig einander abzutauschen versuchen, ehe sie sich von ihrem Erfolg überwältigen lassen.»

Dies sind freilich erst die Vorstufen dessen, was wir eine sichere, strahlende, jubelnde Liebe nennen möchten. Und wie kommt es, dass aus der stärksten Liebesgewissheit der Zweifel nie ganz zu bannen ist? Dass er sich wie durch Ritzen und Spalten einschleicht und unversehens wieder für Aufruhr und Unglück sorgt? Die Liebe ist nie ganz abzuschotten gegen Verlust und Zerfall. Als sei sie um ihrer eigenen Lebendigkeit willen der Verwandlung und dem Austausch

anheimgegeben. «Wunderlichstes Buch der Bücher, / ist das Buch der Liebe», heißt es in Goethes *West-östlichem Divan*. Wir lernen ein Leben lang nicht aus, im Buch der Liebe verständig genug zu lesen. So bleiben wir in Sachen Liebe bis zum letzten Atemzug nichts als staunend fragende Wesen.

Doch was ist Opernliebe? Hier scheint eine Antwort leichter, auch wenn das Wort sogleich eine Zweideutigkeit offenbart. Denn einmal bedeutet Opernliebe ja eine Liebe zu einer besonderen Kunstgattung, zu jener historisch gewachsenen Form des Musiktheaters, wie sie uns in den großen und kleinen Opernhäusern der Welt entgegenkommt, heute freilich ebenso in Film und Fernsehen, auf DVD-Aufzeichnungen oder CD-Einspielungen. Als Kunstform entstand die Oper gegen Ende des 16. Jahrhunderts am Ausgang der Renaissance. An den italienischen Höfen und in den Palästen kirchlicher und weltlicher Würdenträger wollte man zeigen, wer man ist und was man kann. Bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nimmt die Oper Formen an, die sie zur repräsentativsten, komplexesten und teuersten Kunsterscheinung der Barockzeit macht. Von da an ist ihre Entwicklung an den europäischen Höfen, aber auch in den bürgerlichen Städten mit ihren Theatern und Spielstätten unaufhaltsam. Die Verbindung von Wort und Musik, gestützt auf eine glanzvolle Theatermaschinerie, erweist sich als eines der Erfolgsrezepte für herzergreifende Unterhaltung auch in breiten Schichten des Bürgertums. Wer etwas auf sich hält und es irgendwie vermag, geht in die Oper, lauscht den Virtuosen der Gesangkunst, bewundert den Klang des Orchesters und das illusionistische Raffinement der Opernbühnen. Opernliebe ist also zunächst nichts anderes als die unwiderstehliche Neigung und Vorliebe zu jenen Arten von Bühnenspektakel, die man im weitesten Sinn des Wortes als Musiktheater oder als dramatische Musikkunst bezeichnet.

Doch ist dies nur die eine Seite des Phänomens. Spannender und unendlich reicher wird die Sache, wenn wir unter Opernliebe all jene Arten der Liebe verstehen, die in den bedeutenden Werken der Opernliteratur ihren Ausdruck gefunden haben. Die Frage muss also auch noch sein: Wie sieht die Liebe aus, wenn sie nicht im Leben, sondern auf der Opernbühne ihre Gestaltung findet? Was geschieht mit ihr, wenn sie nicht nur heimliches Gefühl und offenes Wort-Bekannt-

nis ist, sondern wenn sie besungen wird? Folgt ein gesungenes Liebesgeständnis anderen Regeln als die leise geflüsterte oder laut in die Welt hinausposaunte Liebe?

Gewiss, Liebe kennt lyrische Töne der vielfältigsten Art auch im Gedicht und im Roman. Ein schönes Liebesgedicht ist auch schon Musik, für die Ohren und erst recht für die Seele. Kein bedeutender Dichter ist bekannt, der für die Gangart der von ihm gewählten Rhythmen und für die Klangfarben seiner Worte, seiner Reime, seiner Verse und seiner Strophen nicht größte Sorgfalt verwendet hätte, damit in die ihm teure Liebe kein falscher oder auch nur ungewollter Ton dringe. Dennoch wird etwas grundsätzlich anders, wenn zur Sprachmusik die Tonkunst hinzukommt. Wenn nicht der Textdichter die letzte Instanz für den Klang des Geschehens bleibt, sondern der Komponist.

Musik ist eine Verwandlungskunst eigener Art und Gesetzmäßigkeit, und so ist jede gesungene Liebe grundsätzlich eine, die zu anderen Mitteln greift, als die «bloß» gesprochene Liebe. Opernliebe meint also – neben dem Enthusiasmus für die Oper ganz im Allgemeinen – vor allem jene besonderen Formen der Liebe, welche diese annimmt, wenn erstens ein Librettist und ein Komponist, zweitens aber auch ein Regisseur und ein Bühnenbildner, dann ein Dirigent und ein Orchester, oft ein Chor, immer aber eine Schar von Sängerinnen und Sängern sich um die Liebe kümmern. Oper ist ein Gesamtkunstwerk, in welchem die Eigengesetzlichkeit dieser Kunstform auch die Erscheinungsarten der Liebe verwandelt.

Machen wir uns nichts vor: Die Oper scheint nicht jedermanns Sache zu sein, und Musik ist nicht für jeden Menschen eine vergleichbar bewegende Macht. Es gibt künstlerisch hochbegabte Menschen, welche gut und gerne auf die Oper verzichten können. Sie geben einem Liebesdrama von Shakespeare immer und mit Leichtigkeit vor einem Wagner'schen Liebestod den Vorzug. Genau wie ihnen ein gelesenes Heine-Gedicht immer näher steht als dessen Vertonung zum Lied, und sei diese von Schubert. Auch wenn die Künste einander ergänzen, sie kommen über weite Strecken auch ohne einander aus, selbst wenn wir daran festhalten wollten, dass jede Form von dramatischer Kunst vermutlich «aus dem Geist der Musik» geboren ist. Ohne Tanzbewegungen, ohne Instrumente als Schallkörper, ohne sin-

genden Chor darf man sich wohl keine griechische Tragödie denken. Wenn dionysische Riten die Voraussetzung zur «Geburt der Tragödie» sind, kann man sich den Ursprung dramatischer Kunst wohl nicht ohne Musik vorstellen.

Aus der jüngeren Operngeschichte gibt es freilich genügend Spottgeschichten, in welchen das robuste Wirklichkeitsempfinden dagegen Einspruch erhebt, dass jemand auf der Bühne im Vollbesitz seiner stimmlichen Kräfte eine halbe Stunde lang – an Schwindsucht leidend und dennoch volltönig singend – dahinstirbt. Wir werden auf die Verletzungen des Wahrscheinlichkeitsprinzips auf der Opernbühne noch häufiger zurückkommen müssen – auch hier hat die Oper im Verlauf der Geschichte ihre eigenen Gesetze und Zumutbarkeiten entwickelt. Jedenfalls gestehen Opernliebhaber den Opernverächtern gerne zu, dass nur jemand, der von der Musik ergriffen und hinweggetragen wird, sich mit der Kunstform der Oper in echter Weise anfreunden kann. Das Verhältnis von Wort und Musik ist in der Oper immer ein heikles. Es ist durchaus nicht so, dass diese einander immer optimal ergänzen. Doch wo dies geschieht, verbreitet sich ein Glück ganz eigener Art. Wie es in *Capriccio* von Richard Strauss heißt: «Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. Geheimnis der Stunde – eine Kunst durch die andere erlöst!»

Eigene Erfahrungen

Nicht von Nachteil für die Entwicklung von Opernliebe ist es, wenn jemand früh mit dem Opernvirus infiziert wurde. Heute sind die Opernhäuser eifrig dabei, für Kinder und Jugendliche Opernstoffe so aufzubereiten, damit eine Opernerfahrung bereits früh zum hellen Vergnügen werden kann. Da bleibt es nicht bei der *Zauberflöte* und dem *Freischütz*. Auch Wagners *Ring* gibt es heute als Kinderoper! Und das vielleicht Erstaunlichste: Selbst zeitgenössische Stoffe und Töne, welche für die traditionellen Opernbesucher häufig sperrig und unzugänglich scheinen, finden in Kindern ein dankbares und vorurteilsloses Publikum. So sorgen kluge Musikpädagogen heute dafür, dass morgen die Opernhäuser nicht leer bleiben.

Auf dem Land, wo es keine Opernhäuser gibt, ist die Sache etwas komplizierter. Für meine Generation war das Radio die beste Möglichkeit, sich mit Opern vertraut zu machen. Es war gewöhnlich Samstagabend, wenn Schweizer Radio Beromünster in den 50er Jahren jeweils eine Oper mit erklärenden Einführungen von N.O. Scarpi im Programm hatte – ich habe seine immer etwas heisere Stimme noch im Ohr. («Und über den Schurken fällt der Vorhang!») Die erste Oper, an die ich mich ganz lebhaft erinnere, ist *Rigoletto*. Der dritte Akt mit Gildas Leiche im Sack des Sparafucile hat sich mir unvergesslich eingeprägt. Einmal, wie die Flöten im Orchester die durch den Nachthimmel zuckenden Blitze zu Gehör brachten. Dann Gildas letzte Bitte an ihren Vater: «A lui perdonate – Bitte verzeiht dem Verführer!» und ihr darauf folgendes Gebet: «Lassù in ciel, per voi pregherò – Im Himmel werde ich für euch beten». Das war über Wochen für die kindliche Phantasie eine starke Beschäftigung vor dem Einschlafen – doch immer begleitet von jenem wunderbaren Gilda-Gesang, der wie nichts anderes auf der Welt bewies, dass man noch viel schöner beten kann, wenn man dazu singt. So vollkommen wie Gildas Sterbearie erschien dem Kind damals nichts auf der Welt.

Die erste Oper, die ich nicht nur hörte, sondern mit eigenen Augen sah, war *Don Giovanni*, eine Fernsehübertragung aus Aix-en-Provence, schwarz-weiß. Ich war für drei Tage in den Ferien bei meinem Cellolehrer im Graubündnerischen Parpan. Damals war ich siebzehn, und erinnere mich, wie mein Lehrer bei einer Szene des ersten Aktes – Donna Anna, Donna Elvira und Zerlina waren auf der Bühne – auf einmal laut sagte: «Vergiss es nie: Hier siehst du drei betrogene Frauen vereinigt! Was für Schicksale!» Ich wusste damals nur sehr ungenau, was betrogene Frauen für ein Schicksal haben könnten. Doch die Neugierde auf Mozarts *Don Giovanni* war damit nachhaltig geweckt. Die Faszination für die von Musik geförderte und genährte Erotik, wie sie doch fast nur Mozart so vollkommen zu komponieren verstand, ist für mich von diesem Abend an bis zum heutigen Tag eines der großen Operngeheimnisse, ja Opernwunder geblieben.

Die erste Oper schließlich, die ich in einem richtigen Opernhaus erlebte, war die *Elektra* in der Münchner Staatsoper. Ich war bereits 21 Jahre alt – doch diese Produktion mit Inge Borkh als Elektra und mit dem Dirigenten Joseph Keilberth, bei welcher die von Rachelust

ergriffene Frau am Schluss auf einem feuerrot aufleuchtenden und lodernden Boden ihre wilden Bewegungen vollführte, so als tanze sie auf einem brennenden Vulkan, ist mir derart in Leib und Seele gefahren, dass ich danach wochenlang allabendlich an der Kasse stand, um für möglichst den gesamten Spielplan der Saison jeweils eine letzte Studentenkarte zu ergattern. Ich habe in meinem ersten Semester in München alle damals noch üblichen Abendseminare an der Universität geschwänzt, um mich mit dem Opernrepertoire in einem wunderbaren Haus vertraut zu machen. Es war ein geradezu süchtiges Verhalten nach Oper, und es war die Zeit, in der ich vom Orchestermusiker bis zur Platzanweiserin jede in einem Opernhaus tätige Person beneidete, weil sie doch allabendlich dem unbeschreiblichen Wunder und Glück einer Aufführung in vivo beiwohnen durften. Jedenfalls waren diese Wochen in München eine hinreichende Taufe, um mich zum überzeugten Operngläubigen zu machen. Nichts gegen einen gelegentlichen Theaterabend, schon gar nichts gegen Konzerte mit großen Orchestern, mit leidenschaftlichen Kammermusikern oder virtuos-osen Solisten. Doch ein richtiger Opernabend, an dem alles stimmt und sich glücklich ineinanderfügt: Dagegen ist bei mir bis zum heutigen Tag kaum mit Besserem anzukommen. Und es gibt unter der Sonne des Himmels und unter dem Kuppeldach der Opernhäuser dieser Welt noch viel radikalere Opernfans, als ich es bin. Ich kenne Männer und Frauen, die den Opernstars bis zur Aufsässigkeit regelrecht nachreisen, um nirgendwo einen Abend zu verpassen, an welchem diese ihre Anhänger mit ihrer Kunst beglücken.

Ende 2003 bat mich Alexander Pereira, damaliger Intendant der Zürcher Oper, die von Kurt Pahlen etablierte und von ihm bis ins hohe Alter betreute «Opernwerkstatt» im Opernhaus zu übernehmen. Zwar war ich nur ein Opernliebhaber, keineswegs ein ausgewiesener Opernexperte wie Kurt Pahlen, denn dieser Mann war ein Musikschriftsteller und Opernpublizist, wie es vergleichsweise wenige im deutschen Sprachbereich gab. Die «Opernwerkstatt» bestand in sonntäglichen Matineen zu jeder Neuinszenierung am Opernhaus. In der Zeit, in welcher ich dafür der Verantwortliche war – zwischen Ende 2003 und dem Sommer 2012 – waren dies bis zu 14 Neuproduktionen pro Saison, was mich durchschnittlich alle drei Wochen in der Spielzeit zur gründlichen Auseinandersetzung mit einem jeweils

anderen Opernwerk verpflichtete. Ich hatte eine wunderbar treue Gemeinde von Opernfans, die am Sonntag vor der jeweiligen Premiere zwischen 11h15 und 12h45 sich im Saal der Studiobühne einfand, um meinen von Musikbeispielen untermalten Ausführungen zu folgen. Es waren weniger musikwissenschaftliche Kenntnisse, die ich dabei vermitteln konnte, sondern eher motivgeschichtliche, literaturwissenschaftliche und kulturhistorische Einbettungen, die ich frei erzählend zu jedem neu inszenierten Werk für das anwesende Publikum zu erarbeiten suchte. Jedenfalls zwang mich dieser Auftrag, mich weit mehr mit dem Phänomen Oper zu befassen, als ich es mir je erträumt hatte. Mit dem Ende der Intendanz Pereira war auch für mich die intensive Vortragstätigkeit zum Opernrepertoire vorbei. Was lag näher, als einen ganz bestimmten Aspekt meines Enthusiasmus für die Kunstform Oper auch in einem Buch festzuhalten?

Wie soll man über Oper schreiben?

Es fehlt wahrhaftig nicht an guten Büchern und Nachschlagewerken zur Welt der Oper. In der Literaturliste im Anhang dieses Buches ist eine Auswahl der wichtigsten heute greifbaren Publikationen wissenschaftlicher und populärer Art zur Kunstform Oper aufgeführt. Viele Opernbesucher wollen sich verständlicherweise vor allem über Fakten kundig machen, welche sie das Bühnengeschehen leichter verstehen lassen. Wer war die *Traviata*, wann wurde sie komponiert, wer war die bedeutendste Sängerin dieser Partie, was waren die legendären Inszenierungen des Werks? Es gibt freilich auch die anderen Opernbesucher, denen diese historischen Details eher gleichgültig sind. Sie wollen sich, bevor sie ins Opernhaus gehen, vor allem über das informieren, was vom ersten bis zum dritten Akt auf der Opernbühne vor sich geht. «Man versteht in der Oper ja ohnehin nur die Hälfte!» – davon sind doch viele Opernbesucher überzeugt, welche zu Recht auf Verständlichkeit im Opernhaus nicht verzichten möchten und sich deshalb rechtzeitig informieren. Auch diesem Wissensdurst kann heute leicht begegnet werden, denn Opernführer mit detaillierten Inhaltsangaben gibt es in großer Zahl, sogar solche für Fortgeschrittene, in denen im Grunde alles Wissenswerte zu den

Hauptwerken der Operngeschichte niedergeschrieben und festgehalten ist.

Wenn es jedoch um die Liebe geht, die Liebe zur Oper und die Liebe in der Oper, steht etwas anderes im Vordergrund: das nicht endende Staunen über Vorgänge auf der Opernbühne in der Wahrnehmung der Liebe. Was ereignet sich in einer Liebesgeschichte gerade durch Musik? Darum wird die Aufmerksamkeit hier auf das gelenkt, was Sprache und Musik in Bezug auf das Thema Liebe auf der Bühne auslösen. Denn das Mit-Verfolgen eines Liebesschicksals auf der Opernbühne geht weit über das Bedürfnis hinaus, die alltäglichen Irrungen und Wirrungen von Liebesgeschichten halbwegs zu begreifen.

Der hier gewählte Weg besteht darin, von den besprochenen Werken jeweils eine oder auch mehrere Schlüsselstellen auszuwählen, wo die Liebe im Zentrum steht. Wir folgen hier den Worten der Libretti, in denen Liebe thematisiert wird, und fragen uns, wie die Musik diese «Liebesbotschaft» umsetzt. Für die Gesamtwürdigung einer Oper mag dies einseitig und unzureichend scheinen. Für die Wahrnehmung der Liebe durch Musik und Gesang verspricht die Methode jedoch eine Entdeckungsreise.

Es sind drei Elemente, die hier bei der Erkundung der Opernliebe zählen. Zum ersten sind es die Worte der Liebenden, wie sie die Librettisten – oft selbstherrlich handelnd, oft in Absprache und im Einvernehmen mit den Komponisten – gewählt und gesetzt haben. Die Sprache der Liebenden ist meist eine konventionelle, repetitive, klischeehafte. Dennoch haben die wirklich guten Librettisten unendlich viel Mühe darauf verwendet, diese Sprache so zu prägen, dass sie geradezu nach der richtigen Musik verlangte. Das Glück der Oper besteht ja darin, dass wir uns – nach einem Schöpfungsvorgang besonderer Art – zu bestimmten Worten gar keine andere oder gar bessere Musik mehr vorstellen können, als die in einem großen Opernwerk zu hörende. Es findet auf der Bühne eine solche Verschmelzung von Worten und Tönen statt, dass man weder die Worte von der Musik noch die Musik von den Worten je wieder trennen möchte.

Das zweite Element ist die Eigenart der Musik selbst. «Che gelida manina – Wie eiskalt ist dies Händchen»: Das will niemand mehr anders hören, als es Puccini komponiert hat. Opernbesucher begreifen

auf einmal, dass es für sie zu einer bestimmten Liebesgeschichte niemals eine andere Musik geben kann – auch geben soll – als jene, die sie mit einer bestimmten Oper verbinden und die sich somit ihrem inneren Ohr unvergesslich einprägt. Zwischen einer Liebesart und einer Musik, durch welche diese ihren wahrnehmbaren Ausdruck gefunden hat, entsteht eine absolute Nicht-Austauschbarkeit. Niemals möchte man bestimmte Worte musikalisch je wieder anders hören, als in der Fassung von Mozart, von Verdi, von Janáček. Die Musik vollendet erst eine Bedeutungsdimension der Worte, welche, bevor die Musik dazu gefunden war, gar nicht existierte.

Das dritte Element schließlich ist die menschliche Stimme selbst, das sondergleiche Geheimnis tönender Körper. Die menschliche Stimme allein bringt es fertig, dass Liebesgeschichten eine eigenartige Dringlichkeit erhalten, eine Tönung, die man weder mit Farben, mit Wärmegraden noch mit Gefühlsskalen der Vollkommenheit zureichend beschreiben kann. Opernliebe hat vielleicht am allermeisten mit der Eigenart und dem Charakter unvergleichlicher menschlicher Stimmen zu tun. Man weiß zu wenig über das Geheimnis verführerischer Stimmen. Kein Opernliebhaber jedoch, der Ohren hat zu hören, zweifelt daran, dass Stimmen über eine Magie verfügen, die weit über die Bühne eines Opernhauses hinausreicht. Von der Glückseligkeit, die durch Musik ausgelöst wird, erfährt auf dieser Welt ein musikalischer Mensch – und vielleicht sogar ein unmusikalischer und an Musik wenig interessierter – am zuverlässigsten über die menschliche Stimme.

Zu diesen drei Elementen – die besonderen Worte, die besondere Musik, die besondere Stimme der Interpreten – hier nur einige kurze Bemerkungen. Was die Libretti angeht, so hat die historische Forschung die Eigengesetzlichkeiten dieser Textgattung längst herausgeschält und namhaft gemacht. Am gültigsten wohl immer noch in Albert Giers Buch *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Hier ist das Wissenswerte in spannender Weise verdichtet, von den Anfängen der Oper bis zur Gegenwart. Wir begegnen großen Librettisten ebenso wie den fleißig bemühten Arrangeuren. Wir erfahren über die außerordentlichen Konstellationen von Librettisten und Komponisten in der Musikgeschichte – Mozart und da Ponte, Verdi und Boito, Richard Strauss und Hofmannsthal.

Aber wir begegnen auch der routinierten Textschusterei im Opernalltag, den dramatischen Genies wie den komödiantischen Liebhabern von Kalauern und Absurditäten. Da gibt es das sorgfältig Erdachte und Gefundene neben dem, was hart an der Grenze zum Zumutbaren liegt. Carl Dahlhaus, der große Musikwissenschaftler, schreibt in Bezug auf das Libretto von Verdis *Trovatore*, es sei «miserabel konstruiert und dennoch brauchbar». Warum bleibt es brauchbar? Weil es trotz aller Unzulänglichkeiten offen bleibt für Ergänzungen durch jene Musik, die alles Mangelhafte am Ende doch in ein Meisterwerk zu verwandeln vermag. Man kann die kunstvoll gebauten Libretti von Pietro Metastasio zu seinen «Opere serie» noch so bestaunen, sie sind trotz ihrer formalen Vollkommenheit ohne die sie verwandelnde Musik für die Bühne nicht zu retten. Insofern ist und bleibt das Libretto nur die mehr oder weniger passende Vorlage für etwas, das nur durch den Komponisten zum wirklich unsterblichen Leben erweckt werden kann. Freilich: Ein inspiriertes Libretto ist auch ein inspirierendes! Und deshalb wird man die hohe Kunst eines großen Librettisten als Vorleistung an den Komponisten niemals unterschätzen. Es ist das Anliegen dieses Buchs, in den konkreten Worten der Libretti jeweils jenen inspiratorischen Schub zu finden, der es den Komponisten ermöglichte, zur Sprache der Liebe jene Musik der Liebe zu finden, die kein Opernhörer mehr missen möchte.

Was nun die Charakterisierung und Beschreibung dieser besonderen Musik betrifft, so ist an eine Grundschwierigkeit zu erinnern. Musik umfängt unsere gesamte Erlebniswelt. Sie ist Harmonie und Spannung, einschmeichelnde Sanftheit und Härte, stockende und eilende Bewegung, sie weckt uns einerseits auf und geleitet uns andererseits unmerklich in den Schlaf. Vor allem aber: Musik schickt unsere Gefühle auf Reisen. Man weiß nie ganz genau, wie diese wieder zurückkommen. Wenn ich Musik höre, bin ich Teil des Frühlings, obwohl ich kein junger Mann mehr bin. Erstaunlich bleibt jedoch: Es mögen nicht alle Musik! Gab es da nicht ein kleines Mädchen namens Mouchette, das die Musik hasste, weil sich seine Brust verkrampfte und Tränen ihm in die Augen kamen, sobald die Lehrerin die Tasten des Harmoniums berührte? Die Musik verletzte ihm die Seele, so wie unflätige Worte das Schamgefühl verletzen. «Musik ekelte mich an», pflegte es zu sagen. Mit einer kehligen Stimme und seiner

herben pikardischen Mundart leistete es Widerstand gegen die falsche Süße der Musik. – Es gibt Menschen, die vor Musik fliehen, weil diese sie zu sehr angreift und mitnimmt. Dass Musik Menschen in Depressionen stürzen kann, mag seltsam scheinen, doch so selten ist dies nicht. Manchmal ist Musik das, was die Seele zum Überfließen bringt und Menschen den Halt verlieren lässt. Musik hören und über Musik reden sind allerdings zweierlei Dinge. Das Reden über Musik ist vielleicht darum so schwierig, weil wir Musik anders begreifen als Sprache. Oft findet man keine Worte für das, was man über eine Musik als Empfindung sagen möchte. «O quanto è corto il dire... Ach, wie ist das Reden so unzulänglich für das, was gesagt werden müsste...», schreibt Dante im 33. Gesang seines *Paradiso*. Wie schwach sind Worte doch für das, was mein Ohr gerade erlebt! So benutzt man halt viele Worte für etwas, das weit über Worte hinausgeht, sobald man den Versuch macht, Musik zu beschreiben. Aber die Erwartung bleibt, dass Musikliebhaber, angeleitet durch Worte, am Ende Töne doch noch anders – und nicht schlechter – hören. Musik macht uns wie keine andere Kunstform unendlichkeitssüchtig. Worte holen uns meistens rasch wieder zurück in die Endlichkeit. King Lear verlangt einmal, dass Wörter mit dem Gefühl der Liebe übereinkommen sollen, ja dieses Gefühl in sich zu tragen haben. Jemand, der beschreibend Musik hörbar machen will, muss darauf hoffen, dass seine Worte in verwandelter Form diese Musik auch mit sich tragen, sie jedenfalls nicht unterdrücken.

Für wen also ist dieses Buch geschrieben? Nicht für Musikwissenschaftler und Spezialisten des Opernfachs, und noch weniger, um Opernverächter zu bekehren. An einer Stelle seines wunderbaren Buches *Mozart* schreibt Wolfgang Hildesheimer: «Ich nehme mir die Freiheit des Nicht-Zünftigen: die der Hingabe an «schöne Stellen».» Das Buch ist jenen zugeordnet, die beim Hören von Opern erleben, wie radikal Musik sie zu Mitfühlenden fremder Schicksale macht. Auch jenen, die verstehen möchten, warum Opernmusik sie so in Bann schlägt. Vielleicht ist hier eine Analogie hilfreich, um die eigenartige Macht von Musik zu begreifen. Der große Erforscher der jüdischen Mystik Gershom Scholem fragt sich in einer seiner Schriften, wie viel Verständnis ein Gläubiger den heiligen Schriften entgegenbringen müsse, um den richtigen Zugang zu ihnen zu finden. Wir

könnten uns analog fragen, wie viel muss jemand von Musik verstehen, um ganz von ihr ergriffen und durchdrungen zu werden? Scholem sagt von den Heiligen Büchern, ihre «Heiligkeit» hänge nicht vom Verständnis ab, das man ihnen entgegenzubringen fähig sei. Aber – so fährt er fort – die «Heiligkeit» des Buches «erweckt und begeistert zur Suche, verbindet das verborgene Leben des Menschen mit dem Leben in dem Dokument». Entsprechend dürfen wir hier vielleicht davon ausgehen, dass die Macht der Musik ebenso wenig vom fachlichen Verständnis abhängt, das die Hörenden ihr entgegenzubringen vermögen. Aber diese Macht erweckt und begeistert die aufmerksam Hörenden, sodass ihr verborgenes Leben sich mit der Musik so verbindet, dass sie am Leben der liebenden und leidenden Figuren einer Oper Nähe und Anteil gewinnen. Nur so ist es zu erklären, weshalb eine Arie aus der scheinbar so lebensfremden Opernwelt zur beglückenden eigenen Seelenerfahrung und Prägung werden kann.

Ein paar Worte noch zum Phänomen der Stimme. In der menschlichen Stimme ist – so möchte man kühn behaupten – der innerste Kern der Opernliebe eingelagert. Sie gibt dem Ton erst jene Färbung und Eigenart, die diesen unverwechselbar macht. Wer in einem Opernhaus je die Raumergreifung einer besonderen Stimme erlebt hat, bleibt geprägt vom Charakter dieser Stimme. Er wird später in jeder Tonwiedergabe die Stimme wieder erkennen. Große Stimmen sind nicht austauschbar. Callas und Ferrier, Beniamino Gigli und Domingo, Fischer-Dieskau und Schwarzkopf, Lorraine Hunt oder Bartoli – um nur wenige unter den erstaunlich vielen unverwechselbaren Stimmen zu nennen: Ihre Persönlichkeit wird der Hörer immer erkennen, auf welchem Medium sie ihm auch entgegenkommen mag. Es ist, als ob der Himmel diesen Stimmen einen Erkennungsbonus geschenkt habe, sobald sie einen Ton von sich geben. Man kann zwar alle möglichen Singtechniken und Tricks erlernen, um eine virtuose, technisch perfekte Stimme zu entwickeln. Man kann durch Atemtechnik und Schulung Register entfalten, die früher überhaupt noch nicht da waren. Eine Stimme kann wachsen, sich entwickeln, sie wird im Alter ebenso wahrscheinlich an Glanz und Schmelz wieder verlieren. Bei den vom Himmel begnadeten Stimmen ist es jedoch nicht der Stimmumfang oder die Stimmstärke, die uns ergreifen. Es ist die Erfahrung, dass sich die eigene Seele weitet, wenn diese Sängerinnen

und Sänger ihren Mund öffnen. Hört man eine solche Stimme, ruft etwas in uns: «Wirf mein Herze, wirf dich doch in die schönsten Liebesarme!» Da wird etwas hörbar, das niemals allein durch Technik und Fleiß zu erwerben ist. Beckett spricht einmal von einem «stimmlichen Schatten», von einer Stimme ohne Ton, einer «weißen Stimme». Dieser Schatten sei da, ohne dass man ihn je zu fassen bekomme. Die Unverwechselbarkeit ist dieser vom Himmel stammende Begleitschatten der Stimme, immer durchscheinend hörbar, nie in einem anderen Körper so wiederholbar, nie nachzuahmen, nie auszulöschen. Gäbe es nicht die Stimmen, die mit Unverwechselbarkeit gesegnet sind, Opernliebe wäre auch nur der Schatten ihrer selbst!

Am Ende dieser Einleitung steht eine Warnung. Opernliebhaber werden in diesem Buch vieles vermissen, was aus ihrer Sicht als vollkommen unentschuldigbar erscheinen mag. «Warum finde ich kein Wort über jene Oper oder Arie, die ich doch für meine einsame Insel auserkoren habe?», werden sich viele fragen. Viele anerkannte Meisterwerke, nicht zu reden von unterschätzten Höchstleistungen im Opernbereich, fehlen hier. Um nur wenige Beispiele anzuführen: die beiden *Médée* von Marc-Antoine Charpentier und Luigi Cherubini. Auch über die *Vestalin* von Spontini erfährt man nichts. Ebenso vernachlässigt ist die italienische und spanische Tradition der Klassik und der Vorklassik, mit Meistern wie Cimarosa, Pergolesi oder Padre Soler. Sogar über Joseph Haydn und auch über spätere Großmeister des Genres wie Giacomo Meyerbeer findet man nichts. Vor allem aber: Das 20. Jahrhundert mit der klassischen Moderne – mit Ausnahme von Janáček, Schostakowitsch und Richard Strauss – bleibt ganz ausgespart. Kein Alban Berg, kein Bela Bartók, kein Igor Strawinsky, kein George Gershwin, kein Benjamin Britten, kein Francis Poulenc, deren Liebesgeschichten auf der Opernbühne uns doch so sehr bewegen! Auch die zeitgenössische Oper bleibt hier unberücksichtigt, in welcher es doch immer auch um Liebe geht. Warum kein Wort über Operette oder Musical, wo die Liebe am Ende doch immer so siegreich ist? Dies ergäbe ein zusätzliches Buch. Dass selbst die größten Komponisten der hier gewählten Zeitperiode nur in Auswahl anzutreffen sind und nur eine perspektivische, subjektiv geprägte Behandlung erfahren, ist das zu verteidigen? – Man übe Nachsicht mit dem Autor und bedenke: Dieses ist kein systematisches oder

dokumentarisches Buch. Es will ein enthusiastisches Plädoyer sein, das anhand von 50 Werken der Opernbühne die Ohren öffnen und die Empfindungen gegenüber besungener Liebe fördern möchte. Nicht mehr und nicht weniger. Es ist vor allem ein perspektivisches Buch. Ausgehend von einzelnen Szenen in Schlüsselwerken, ist ein Blick auf das Schicksal von Liebenden angestrebt, jedenfalls sofern Liebe auf der Bühne ihren Ausdruck in der Musik findet. Da es in Stil und Anspruch kein Sachbuch, sondern ein rein essayistisches Werk sein will – von einem Liebhaber, nicht von einem Fachmann geschrieben –, darf es jene Vollständigkeit und Sachgerechtigkeit vermissen lassen, die man bei jedem Fachbuch einfordern müsste. In Betrachtung der gesamten Operngeschichte ist dieses Buch heillos fragmentarisch. Aber die Idee ist, dass auch das Fragmentarische uns eine Ahnung des Ganzen zu vermitteln vermag.

Der Autor bekennt unumwunden, jene 50 Werke der Operngeschichte von Monteverdi bis Richard Strauss ausgewählt zu haben, bei denen sein Herz besonders heftig schlägt. Ist das für eine Nacherzählung von Liebesgeschichten auf der Opernbühne hinreichend? Dies müssen die Leserinnen und Leser entscheiden. Die Welt der Oper ist gewaltig groß. Ein Universum, in das wir durch Liebes- und Todesgeschichten sprachlich und musikalisch hineingelockt werden. Darum ist es unerlässlich, die Lektüre dieses Buches durch begleitendes Hören zu ergänzen. Für die besprochenen Werke gibt es im Anhang CD- oder DVD-Empfehlungen. Damit könnte das Buch zu dem werden, was die Franzosen «un guide d'écoute» – eine Höranleitung – nennen. Wem die folgenden Worte unzulänglich erscheinen, hat immer noch die Aussicht, mithilfe der empfohlenen Aufnahmen sein Opernglück zu finden.

MONTEVERDI ODER: AM ANFANG WAR DIE LIEBE

Man könnte meinen, dass es auf dieser Welt ein Leichtes sei, eine Liebe zu finden, jedoch unendlich schwerer, diese zu erhalten und zu bewahren. Schon am Anfang geht es in der Oper weniger um die zu erringende als um die bedrohte oder gar schon verlorene Liebe. Ist Liebe ein Geschenk der Götter, eine unverdiente Gabe der Natur, ein Erfolg von Mut und Überzeugungskraft eines Einzelnen? Alles ist denkbar – denn dass Menschen sich finden und lieben, scheint dem Plan der Götter, dem Gang der Natur und dem Glückstrieb der Menschen eingeschrieben zu sein. Doch Liebe ist eine gefährdete Angelegenheit, zumal auf der Opernbühne. Vielleicht, weil der Schmerz um verlorene Liebe musikalisch nicht weniger herausfordernd ist, als das schiere Jubeln in liebeserfüllter Seligkeit. Jedenfalls ist die erste Geschichte um Opernliebe, mit der wir uns befassen, die des *Orfeo*, welcher, kaum dass sein Liebesglück gefunden ist, es auch schon wieder verliert.

Orfeo: «Rendetemi il mio ben! –
Ich will die Geliebte zurück haben!» 1607

Ein mythischer Stoff also, in der Renaissancezeit wieder entdeckt, in der Barockzeit vielfach in Dichtung und Musik neu aufgegriffen. Monteverdi ist nicht der erste, aber doch der größte unter den Komponisten seiner Zeit, die sich nicht nur um Kirchenmusik, sondern auch um jene weltlichen Stoffe kümmern, die sich, in den höfischen Kreisen von Florenz, Mantua, Ferrara, Modena und Venedig miteinander wetteifernd, größter Beliebtheit erfreuen. Von Monteverdis Opernmusik ist der umfangreichere Teil verloren. Nur drei Werke sind uns vollständig erhalten, die jedoch einen derartig kräftigen Auftakt der Operngeschichte bilden, wie man sich diesen nicht glücklicher vorstellen kann. Die Geschichte des Orpheus ist der

Anfang einer Kunstgattung, welche bis in unsere Tage die Menschen bewegt, zu Tränen rührt, sie süchtig macht nach Begegnungen mit Figuren, deren Schicksal ihnen in musikalischer Gestalt und Form entgegenkommt. Im Prolog von Monteverdis erster uns erhaltener Oper tritt die Musik selbst in allegorischer Gestalt auf und verkündet dem Publikum stolz, sie sei diejenige, die mit lieblichen Tönen den verwirrten Herzen Ruhe schenke, Menschen, die eiskalt seien, könne sie zu Hass und Liebe entflammen. Über ihre größte Tat wolle sie uns nun eine Geschichte erzählen: Wie es ihr gelungen sei, mit der Macht der Töne wilde Tiere zu zähmen und zu besänftigen, ja sogar die Bestien der Hölle nachgiebig und mitleidvoll zu machen.

Die Geschichte ist bekannt und schnell erzählt. Orpheus und Eurydike feiern Hochzeit. Man singt Hymnen auf die Sonne, Hirten und Nymphen tanzen und bringen im Tempel Opfergaben dar zum Dank für das greifbare Glück aller Beteiligten. Doch dieses Glück ist von kurzer Dauer. Beim Blumenpflücken wird Eurydike von einer giftigen Schlange gebissen. Sie stirbt in den Armen ihrer Gefährtinnen, die Nahestehenden sind gelähmt durch Schrecken und Trauer. Orpheus beschließt, Eurydike von den Göttern der Unterwelt zurückzufordern – ein scheinbar so unerhörtes wie sinnloses Unterfangen –, doch er nimmt die Reise zu den Mächten des Schreckens mutig auf sich. Die Gestalt der Hoffnung begleitet ihn bis vor die Tore der Unterwelt – hier aber kann sie nicht weiter, denn an diesen Pforten steht geschrieben: «Lasst alle Hoffnung zurück, die ihr hier eintretet!» Die Hoffnung muss umkehren, Orpheus hat den Weg allein zu gehen. Zunächst muss er Charon, den Fährmann, besänftigen, der wild aufgeheult, dass ein Sterblicher die Fluten zum Jenseits zu überqueren wagt. Er mutmaßt, dass das Herz eines solchen Menschen von unzüchtiger Begierde erfüllt sein muss, statt von Pietät vor den Göttern der Unterwelt. Mit einem derart tollkühnen Menschen hat er kein Erbarmen. Da holt Orpheus sein Instrument hervor und beginnt zu spielen. Und damit ist es bei fortschreitendem Spiel um die Macht Charons geschehen.

Das ist die Szene, mit der wir uns befassen wollen. «Du mächtiger Geist und furchterregende Gottheit!», beginnt Orpheus. Er schmeichelt zuerst dem schrecklichen Gesellen und bestätigt, dass ohne dessen Hilfe sogar die Verstorbenen vergeblich hoffen, ans andere Ufer

zu gelangen. Dann stimmt er seine Klage an: Seit meine Geliebte tot ist, lebe ich nicht mehr, ich habe kein Herz mehr – und wie sollte ich ohne Herz leben können? Der ungeheuerliche Weg in die Unterwelt, den er gewählt habe, führe ihn gar nicht in die Hölle, denn wo eine so große Schönheit wie seine Geliebte weile, da müsse man doch im Paradies sein! Nur die Augen seiner Geliebten vermöchten ihm das Leben zurückzugeben, und nur er, der göttliche Fährmann, könne ihm helfen, diese lebensrettenden Augenlichter wiederzufinden. Schau mich an, sagt Orpheus zu Charon, ich trage keine Waffen, die einzige Waffe, die ich habe, sind die Saiten meiner Leier. Sollten diese nicht fähig sein, auch die herzloseste Seele zu erweichen? – Charon gibt zu, dass der Gesang des trauernden Liebhabers sein Herz trifft. Doch Mitleid, nein, dies kenne sein Herz nicht. Orpheus aber stimmt eine neue Klage an: Soll niemand in der Unterwelt seine Trauer vernehmen können? Soll er ewig als Jammergestalt durch die Welt irren und betend und weinend den Namen der Geliebten rufen müssen? Orpheus setzt zu einem dreifachen Verzweiflungsruf an: «Rendetemi il mio ben, tartarei Numi! – Gebt mir mein Glück zurück, ihr Götter des Tartarus!» Singend hat Orpheus zwar nicht das Herz des Charon mitleidig gemacht, doch die schöne Musik hat diesen in Schlaf gewiegt. Jetzt heißt es handeln. Was zögere ich noch?, fragt sich Orpheus. Hinein in die Barke und ans andere Ufer gerudert, begleitet von der nochmals dreifach in jeweils höherer Tonlage wiederholten Bitte: Gebt mir mein Glück zurück, ihr Götter der Unterwelt! Ein Chor, beinahe wie in der griechischen Tragödie, kommentiert das Geschehen: Nichts unternimmt der mutige Mensch vergeblich – er überwindet die Gefahren, trotz allen Widrigkeiten, und gelangt so zu Ruhm – wie Orpheus in die Unterwelt.

Erst im folgenden Akt werden die einsichtige Proserpina und der strenge Pluto miteinander über das Los des Orpheus verhandeln – und ihm die Mitnahme der Eurydike unter der Bedingung gestatten, dass er sich nicht nach ihr umschaue, solange sie in der Unterwelt seien. Wir wissen es: Orpheus wird von der Sehnsucht, vom Zweifel, von Liebesgier übermannt, er dreht sich um, und verliert für ewig seine Geliebte. Zurück auf Erden beklagt Orpheus erneut seinen Schmerz, doch da ist nur noch die Nymphe Echo, die daran teilhat und auf seine Klagen antwortet. Bis sich – denn die Geschichte muss

doch ein gutes Ende haben! – der Gott Apollo im Himmel seines Sohnes Orpheus erbarmt, und ihn, fern von Streben nach Glück und irdischem Leid, jetzt in den Götterhimmel versetzt – zu ewigem Frieden und tugendhaftem Dasein. Wir wollen über das zweifelhafte Glück, unsterblich zu werden und dafür die Geliebte auf ewig zu verlieren, nicht weiter nachdenken.

Kehren wir noch einmal zur Musik des Orpheus zurück, welche Bestien besänftigt und die hartherzigsten Rüpel in den Schlaf singt. Die von Monteverdi entwickelte musikalische Kunst des «recitar cantando» – des gleichzeitigen Erzählens und Singens – erleben wir in der Szene von Orpheus mit Charon in geradezu vollendeter Weise. Diese melodramatische Kompositionstechnik wird auch als die «seconda pratica» Monteverdis bezeichnet, während als seine erste die Kunst des kontrapunktisch geführten Madrigals gilt. Monteverdi erprobt sie immer neu und immer mutiger, bis an sein Lebensende. Es entstehen zahlreiche Hirtenszenen, Tänze, Intermezzi, Ritornelli, aber auch «Ariose Lamenti» – Klagelieder wie etwa *Il lamento d'Arianna* – und ganze dramatische Szenen (zum Beispiel das berühmte Stück *Il combattimento di Clorinda e Tancredi*), in welchen Monteverdi den Liebhabern von in Musik gesetzten Schicksalen – es mögen jene der Götter oder der Menschen sein – in bisher nie gehörter Weise vormacht, was das eigentlich bedeutet, Musik zum Herzen sprechen zu lassen.

Monteverdis Musik für die Besänftigungsszene des Charon setzt die unterschiedlichsten Register ein. Da ist einmal Vorsicht zu spüren, Respekt, ja geradezu etwas wie Unheimlichkeit auszumachen angesichts des «Possente spirto» – des mächtigen Gegenübers. Die Tenorstimme hebt an, wagt sich hinauf, ins Hellere und Deutlichere, sie wird umspielt von verschiedenen Instrumenten. Die Frage der Instrumentierung ist meist den Interpreten überlassen. Heute jedoch sind die Spezialisten frühbarocker Instrumente derartig perfekt, dass sich die feinsten Stimmungen und Gefühle durch den Farbklang der Instrumente andeuten lassen. Zwei Geigen, zwei Trompeten, aber auch Theorben oder Harfen setzen wie im Wechselspiel zwischen den Textzeilen ein, als würde sich der Musikant Orpheus sagen: Jetzt versuche ich alles und setze alles aufs Spiel. Diese kurzen Zwischenspiele erlauben dem Sänger jeweils einen Neueinstieg. So entfaltet er sich

von furchtsamer Zurückhaltung bis zu einem virtuos verzierten Freiflug des mutigen Forderns. Bestimmte Wörter malt die Stimme aus, als gelte es bei «invan – vergeblich» Verzweiflung zu mimen. Bei Wörtern wie «a lei – für sie» oder bei «tanta bellezza – so viel Schönheit» scheint die Stimme damit nicht fertig zu werden, die Schönheit der verlorenen Frau preisen zu wollen durch zusätzliches Umspielen und Variieren. Wenn Orpheus kundtut, wer hier vor dem mächtigen Charon steht, singt er, als würde er dem Gott sagen: Ich bin nicht irgendeiner! Ich bin ein Künstler, mächtig zwar nur mit meinen Tönen, darin aber wirkungsvoll. Du wirst es bald spüren! Orpheus klagt nicht unbeherrscht, er weiß in seinem Flehen Würde zu bewahren. Erst nach der kalten Absage Charons wird sein Bitten atemloser, das Tempo steigert sich, Erregung wird spürbar, beinah Atemlosigkeit, die in die wiederholte Forderung mündet: Ich will sie zurück, meine Geliebte! Nach dem Zwischenspiel entdeckt Orpheus: Jetzt schläft Charon – ich hab es geschafft – jetzt nicht zögern und tändeln –, und mit dem trotzigem «Rendetemi il mio ben» wagt er sich ins Boot und in die Fluten. Kunst besiegt die allergrößten Hindernisse – das ist die Botschaft, welche Monteverdi seinem Orpheus auf verwegener Fahrt in die Unterwelt mitgibt.

Es macht so viel Freude, Monteverdis Briefe an seine Freunde, Förderer, Arbeitgeber und Gönner zu lesen. Wir lernen einen Menschen auch in seinen Schwächen und skurrilen Eigenheiten kennen. Er ist ja Familienvater, verliert früh seine Frau und ist meistens in Sorge darüber, ob er die Familie zu ernähren und die Söhne richtig auszubilden vermag mit dem spärlichen Geld, das er am Hof von Mantua verdient. Auch später, als er in Venedig nur noch mit der Zeit und weniger mit dem Geld rechnen muss, kann er in Briefen an Vorgesetzte und Adlige eine seltsam liebedienerische Haltung des Bittens und Bettelns annehmen, er kann kleinlich sein, larmoyant, sogar ein richtiger Jammerlappen und ein lästiger Nörgler. Doch wenn es um Fragen der Musik und des Theaters geht, um Zumutungen an seine künstlerischen Überzeugungen und Prinzipien: Da ist er sicher und stark in seinen Ansichten, geradezu unerschütterlich. So teilt er etwa seinem Dienstherrn, dem Herzog Vincenzo Gonzaga mit, er habe einen neuen Sänger gehört und seine Stimme geprüft, denn dieser wolle in herzogliche Dienste treten. Der Mann habe einen

guten Triller, mache passende Koloraturen, sei in seinem Part fest und sicher beim Singen von Motetten. Er habe aber auch kleine Fehler: So verschlucke er die Vokale oder schicke diese zu sehr durch die Nase oder presse sie durch die Zähne, sodass man die Worte nicht zu reichend verstehe. Die Gurgel behandle er auch nicht richtig, und noch fehle es ihm an der Fähigkeit, den Gesang weich und zart werden zu lassen, wo dies notwendig wäre. Doch wenn man dem Mann seine Fehler zeige, sei er fähig, sie zu korrigieren, was doch sehr für ihn spreche. Und vor allem für die Bühne sei er geeignet – besser noch als der vorhandene Altist Brandino, den man leider im Theater nicht überall gut hören könne. Monteverdi denkt nicht nur an die Kirche: Er sucht bereits in Mantua die besten Leute auch für seine Theateraufführungen zu gewinnen und zu erhalten.

Berühmt sind Monteverdis Argumente, die er gegen Librettisten ins Feld führt, welche nicht so arbeiten, wie er als Komponist Geschichten auf der Bühne erzählt haben möchte. Vom Sekretär des Herzogs Alessandro Striggio, der das Libretto für seinen *Orfeo* schrieb, erhält er 1616 – er ist seit drei Jahren Domkapellmeister in der Basilica di San Marco in Venedig – den Auftrag, eine Meeresfabel daraufhin zu prüfen, ob diese sich als festliches Bühnenstück für eine bevorstehende Hochzeit in Mantua eigne. In bescheidener Art und Weise antwortet er darauf, dass er ja nur Musiker und nicht Dichter sei – und darum sein Urteil dem seines in literarischen Dingen erfahrenen und bewährten Librettisten hintanstelle. Wenn dieser seine Meinung hören wolle, dann solle er doch bedenken: Es gebe Musik im Himmel und auf Erden, aber wie man diese sinnvoll unter Wasser aufführe, sei doch eine schwierige Angelegenheit. Und gleich macht Monteverdi bühnenpraktische Anmerkungen: Wo solle man denn die zarten Instrumente wie Cembalo, Chitarrone und Harfe aufstellen? Etwa hinter dem Bühnengeschehen, sodass man sie im Saal gar nicht mehr richtig höre? Welche Instrumente müsse man als für die Wasserwesen geeignet ansehen? Solle die Musik der Tritonen und Meeresgötter mit Posaunen und Zinken gespielt werden, welche alle anderen übertönen würden? «Also werden entweder die zarten Stimmen unpassend oder die passenden nicht zart genug sein.» Für Monteverdi sind auch Fragen naturgegebener Wahrscheinlichkeit sehr wichtig, und er will als Komponist nicht gegen diese verstoßen.

So entdeckt er, dass im vorgesehenen Libretto Winde wie Zephyr oder Boreales – vermutlich als allegorische Figuren dargestellt – mit Nymphen und Sirenen sprechen sollen. «Lieber Herr, wie werde ich das Sprechen der Winde darstellen können, wenn Winde nicht sprechen?», fragt Monteverdi seinen früheren Vorgesetzten. Die Musik könne wohl die Geräusche, aber nicht das Sprechen der Winde darstellen, da diese nun einmal nicht sprechen können! – In Monteverdis Zeit traten Musiker sowohl auf dem Bühnenboden wie im Bühnenhimmel auf, wo immer man sie gerade brauchte und die musikalische Wirkung am besten war. Doch wie soll es nun zugehen, wenn sich alles unter Wasser abspielt? Man hat nicht erst bei Wagners Rheintöchtern Bühnenlösungen für solche Probleme gefunden. Monteverdis Ansichten über geltende Naturgesetze sind strikt: Er will sich nicht gegen solche versündigen. Vor allem aber will er dafür sorgen, dass in Theateraufführungen die Stimmigkeit der Musik, ihre Hörbarkeit und ihr natürlicher Klang gewahrt und garantiert bleiben – zum Wohle der Zuhörer, die richtig hören müssen und nicht mit unsinnigen Zumutungen abgefertigt werden sollen. Manchmal stellt man Monteverdi als einen weltfremden Herrn in Klerikerroben dar, so als sei er niemals von den Kirchenemporen herunter ins Leben gestiegen. Dies entspricht nicht der Wirklichkeit. Er wusste genau, wie ein Komponist Geschichten über Glück und Leid in der Liebe zu erzählen hat und wie er dabei die Zuhörer am besten ergreifen und berühren konnte.

[...]

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