
INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	15
Hinweise zum Gebrauch	20
DER MEHRFACH GETEILTE HIMMEL 21	
DEUTSCHE OPER NACH 1945	
<i>Gründerfiguren</i>	27
<i>Boris Blacher</i>	27
PREUSSIСHES MÄРCHEN	28
ABSTRAKTE OPER NR. I	30
<i>Wolfgang Fortner</i>	34
BLUTHOCHZEIT	35
IN SEINEM GARTEN LIEBT DON PERLIMPLÍN BELISA	38
<i>Gottfried von Einem</i>	42
DANTONS TOD	43
DER PROZESS	46
DER BESUCH DER ALten DAME	49
<i>Paul Dessau</i>	53
DIE VERURTEILUNG DES LUKULLUS	54
PUNTILA	62
LANZELOT	63
<i>Heinrich Sutermeister und Rolf Liebermann</i>	66
LEONORE 40/45	68
PENELOPE	70
DIE SCHULE DER FRAUEN	71
Der Beharrliche und der Wandelbare	74
<i>Giselber Klebe</i>	74
JACOBOWSKY UND DER OBERST	77

<i>Hans Werner Henze</i>	83
BOULEVARD SOLITUDE	89
KÖNIG HIRSCH (IL RE CERVO)	92
DER PRINZ VON HOMBURG	94
ELEGIE FÜR JUNGE LIEBENDE	97
DER JUNGE LORD	100
DIE BASSARIDEN	103
WE COME TO THE RIVER	108
DIE ENGLISCHE KATZE	114
Ein Außenseiter der Avantgarde	116
<i>Bernd Alois Zimmermann</i>	116
DIE SOLDATEN	117
Literaturopern drüben und hüben	125
<i>Fritz Geißler</i>	129
DER ZERBROCHENE KRUG	129
<i>Siegfried Matthus</i>	133
DER LETZTE SCHUSS	135
DIE WEISE VON LIEBE UND TOD DES CORNETS	
CHRISTOPH RILKE	138
JUDITH	141
<i>Rainer Kunad</i>	144
LITAUISCHE CLAVIERE	145
<i>Rainer Kunad und York Höller</i>	148
DER MEISTER UND MARGARITA	148
<i>Arribert Reimann</i>	152
LEAR	154
DIE GESPENSTERSONATE	159
TROADES	160
DAS SCHLOSS	161
BERNARDA ALBAS HAUS	163
<i>Udo Zimmermann</i>	165
LEVINS MÜHLE	166
DER SCHUHU UND DIE FLIEGENDE PRINZESSIN	169
DIE WUNDERSAME SCHUSTERSFRAU	170
WEISSE ROSE	172
Einblicke in die Schweiz	175
<i>Frank Martin</i>	177
DER ZAUBERTRANK	179
DER STURM	184

<i>Rudolf Kelterborn</i>	188
<i>Klaus Huber und Heinz Holliger</i>	190
Ausblicke nach Österreich	192
<i>Roman Haubenstock-Ramati</i>	199
AMERIKA	199
<i>Friedrich Cerha</i>	201
BAAL	202
DER RIESE VOM STEINFELD	205
Gerd Kühr	207
STALLERHOF	207
Herbert Willi	208
SCHLAFES BRUDER	208
Beat Furrer	209
Olga Neuwirth	213
BÄHLMAMMS FEST	213
Von der Anti-Oper zur Anti-Anti-Oper	216
Zungenreden im Elfenbeinturm: <i>Dieter Schnebel</i>	218
Mauricio Kagel	220
STAATSTHEATER	223
György Ligeti	225
LE GRAND MACABRE	227
Helmut Lachenmann	234
DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN	235
Karlheinz Stockhausen	239
MONTAG AUS LICHT	242
DIENSTAG AUS LICHT	244
MITTWOCH AUS LICHT	245
DONNERSTAG AUS LICHT	247
FREITAG AUS LICHT	248
SAMSTAG AUS LICHT	250
SONNTAG AUS LICHT	252
Die neue Unübersichtlichkeit	257
Wider die Postmoderne: <i>Hans-Joachim Hespos – Hans Zender – Rolf Riehm – Jörg Herchet</i>	260
Gefahr und Rettung: <i>Peter Michael Hamel – Hans Jürgen von Bose – Wolfgang von Schweinitz – Detlev Müller-Siemens</i>	263
Nahe Dichter, entfernte Verwandte: <i>Peter Ruzicka – Matthias Pintscher – Heiner Goebbels</i>	266

<i>Wolfgang Rihm</i>	270
JAKOB LENZ	273
DIE HAMLETMASCHINE	275
DIE EROBERUNG VON MEXICO	277
<i>Manfred Trojahn</i>	281
ENRICO	282
WAS IHR WOLLT	284
<i>Adriana Hölzky</i>	285
BREMER FREIHEIT	288
<i>Detlev Glanert</i>	291
DER SPIEGEL DES GROSSEN KAISERS	292
VOM FASCHISMUS ZUM OFFENEN KUNSTWERK	295
ITALIENS OPER NACH 1945	
<i>Aufwind durch Abstürze: Giorgio Federico Ghedini –</i>	
<i>Goffredo Petrassi – Luigi Dallapiccola</i>	296
<i>Luigi Dallapiccola</i> und der Neuanfang	300
IL PRIGIONIERO	303
ULISSE	309
<i>Nino Rota</i>	317
<i>Kleinmeister: Giulio Viozzi – Valentino Bucchi – Flavio Testi</i>	319
Überwindung des Erzähltheaters	322
<i>Bruno Maderna</i>	324
<i>Luigi Nono</i>	327
INTOLLERANZA 60	330
AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE	335
<i>Luciano Berio</i>	339
OPERA	342
LA VERA STORIA	343
UN RE IN ASCOLTO	344
<i>Sylvano Bussotti</i>	349
LORENZACCIO	350
<i>Franco Donatoni</i>	357
<i>Aldo Clementi</i>	358
Literaturopéra a la tedesca: <i>Camillo Togni – Giorgio Battistelli –</i>	
<i>Luca Lombardi</i>	359

<i>Giuseppe Manzoni</i>	363
DOKTOR FAUSTUS	363
Erscheinungen der Postmoderne: <i>Niccolò Castiglioni</i> – <i>Marcello Panni</i> –	
<i>Marco Tutino</i>	366
<i>Lorenzo Ferrero</i>	368
MARIYN MONROE	368
<i>Giuseppe Sinopoli</i>	369
LOU SALOMÉ	369
<i>Luca Francesconi</i>	370
BALLATA	370
<i>Azio Corghi</i>	371
<i>Salvatore Sciarrino</i>	374
LUCI MIE TRADITRICI	375
Handwerk und Abrissbirne: <i>Giorgio Battistelli</i>	377
STILLE REVOLUTION, GEDUDEL UND LEBENSANGST	379
FRANKREICH'S MUSIKTHEATER IM 20. JAHRHUNDERT	
<i>Wagner</i> und die Krise der Opéra	384
<i>Camille Erlanger</i> und <i>Xavier Leroux</i>	388
Der Höhepunkt des Wagnerismus	394
<i>Vincent d'Indy</i>	394
FERVAAL	395
LA LÉGENDE DE SAINT CHRISTOPHE	397
L'ÉTRANGER	398
<i>Ernest Chausson</i>	400
LE ROI ARTHUS	400
<i>Albéric Magnard</i>	402
GUERCEUR	402
Das realistische Zwischenspiel	404
<i>Alfred Bruneau</i>	405
KÉRIM und LE RÊVE	406
L'ATTAQUE DU MOULIN	408
MESSIDOR	409
<i>Gustave Charpentier</i>	411
LOUISE	412
Die stille Revolution: <i>Claude Debussy</i>	417
PELLÉAS ET MÉLISANDE	419

<i>Paul Dukas</i>	433
ARIANE ET BARBE-BLEUE	434
<i>Gabriel Fauré</i>	443
PÉNÉLOPE	443
<i>Ernest Bloch</i>	447
MACBETH	447
Apotheose des Gedudels: Vom Ersten zum Zweiten Weltkrieg	448
<i>Albert Roussel</i>	449
PADMÂVATÎ	449
<i>Maurice Ravel</i>	452
L'HEURE ESPAGNOLE	453
L'ENFANT ET LES SORTILÈGES	455
Die Gruppe der Sechs	458
<i>Darius Milhaud</i>	462
LES MALHEURS D'ORPHÉE	463
LE PAUVRE MATELOT	464
L'ORESTIE	466
CHRISTOPHE COLOMB	467
<i>Arthur Honegger</i>	473
ANTIGONE	476
JEANNE D'ARC AU BÛCHER	477
<i>George Enescu</i>	483
ŒDIPE	483
Vom Zweiten Weltkrieg zur Gegenwart	486
<i>Francis Poulenc</i>	489
LES MAMELLES DE TIRÉSIAS	490
DIALOGUES DES CARMÉLITES	491
LA VOIX HUMAINE	495
<i>Olivier Messiaen</i>	496
SAINT FRANÇOIS D'ASSISE	497
Komplementäre Nebenfiguren	501
<i>Péter Eötvös</i>	511
DREI SCHWESTERN (TRI SESTRI)	511

SEICHE MUSE UND NEUE HEIMAT	515
BRITISCHE OPER IM 20. JAHRHUNDERT	
Die expatriierte Generation	518
<i>Ethel Smyth</i>	519
STRANDRECHT	520
<i>Frederick Delius</i>	522
THE MAGIC FOUNTAIN	525
KOANGA	525
ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE	527
FENNIMORE UND GERDA	532
Ansätze im Inland	534
<i>Rutland Boughton</i>	534
<i>Joseph Holbrooke</i>	537
<i>Gustav Holst</i>	538
SÄVRITI	538
<i>Ralph Vaughan Williams</i>	541
HUGH THE DROVER	542
RIDERS TO THE SEA	546
THE PILGRIM'S PROGRESS	548
Die zweite Jahrhunderthälfte	552
Heimstättensuche und Selbsterkundung	554
<i>Roberto Gerhard</i>	556
<i>Alan Bush</i>	559
<i>William Walton</i>	561
<i>Michael Tippett</i>	563
THE ICE BREAK	566
THE MIDSUMMER MARRIAGE	568
Die Rebellen von Manchester	574
<i>Alexander Goehr</i>	575
DIE WIEDERTÄUFER	577
<i>Peter Maxwell Davies</i>	578
TAVERNER und RESURRECTION	581
THE LIGHTHOUSE	583
<i>Harrison Birtwistle</i>	585
PUNCH AND JUDY	589
THE MASK OF ORPHEUS	592
GAWAIN	596
Postmoderne und Experimente	600

<i>Thea Musgrave</i>	600
<i>Malcolm Williamson</i> und <i>Nicholas Maw</i>	602
<i>Richard Rodney Bennett</i> und <i>David Blake</i>	605
<i>Robin Holloway</i> – <i>Gavin Bryars</i> – <i>Brian Ferneyhough</i>	608
<i>Michael Nyman</i>	611
THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT	613
Die Nachkriegsgeneration	617
<i>John Casken</i>	619
<i>Judith Weir</i>	620
<i>Mark-Anthony Turnage</i>	623
 ORPHEUS BRITANNICUS II	
BENJAMIN BRITTEN	627
 Homoerotik als ästhetischer Mehrwert	
PETER GRIMES	628
BILLY BUDD	637
THE TURN OF THE SCREW	643
A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM	649
Die Kirchenparabeln	655
DEATH IN VENICE	659
	662
 Quellenangaben	
Glossar	669
Opernregister	678
Personenverzeichnis	686
	702

VORWORT

Dieser Führer durch die Operngeschichte des 20. Jahrhunderts setzt die im letzten Band mit dem Epocheneinschnitt 1945 endende Darstellung der deutschen und italienischen Oper bis zur Jahrhundertwende fort. Hinzu kommen die französische und englische Oper im 20. Jahrhundert sowie ein eigenes Kapitel über Benjamin Britten. Im abschließenden dritten Teilband folgt die Opernentwicklung des 20. Jahrhunderts in Nord-, Ost- und Südosteuropa sowie in west- und mitteleuropäischen Nebensträngen mit separaten Kapiteln über Igor Strawinsky und Leoš Janáček; ein weiterer Abschnitt gilt der interkontinentalen Verbreitung der Oper. Auf diese Weise wird auch PIPERS ENZYKLOPÄDIE DES MUSIKTHEATERS ergänzt und fortgeschrieben.

Die umfangreiche Darstellung des italienischen und besonders deutschen Musiktheaters während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat ihren Grund nicht nur in der Vielzahl von Novitäten, die in diesen alten Kernländern der Genrepflege entstanden. Darin spiegelt sich auch die Politgeschichte, da die Überwindung von Faschismus bzw. Nationalsozialismus im Musiktheater Italiens und vor allem Deutschlands mit der Fortentwicklung einer zwangswise unterbrochenen Moderne einen deutlicheren Niederschlag fand als in den anderen hier behandelten Ländern (und im Machtbereich der früheren Sowjetunion nach dem Ende des Stalinismus). Während Großbritannien nach dem Zweiten Weltkrieg erstmals in seiner Geschichte ein professionell organisiertes und öffentlich finanziertes Opernleben entwickelte, wurden nach dem Ende von faschistischer Gewaltherrschaft und Krieg in den anderen Ländern die ästhetische Erneuerung der Oper und die Frage nach ihrer gesellschaftlichen Relevanz diskutiert: am stärksten in den beiden deutschen Teilstaaten, weniger streng in Italien und kaum ausgeprägt in Frankreich.

Trotz der nicht nur regionalen Unterschiede zwischen der alten BRD und der früheren DDR, zwischen Österreich und der Schweiz impliziert der Begriff >deutsche< Oper über die Bedeutung von >deutschsprachig< hinaus einen nationalkulturellen Zusammenhang. Dieser sichert jedoch,

auch wegen der oft zwangsweise erfolgten Internationalisierung des Musiklebens im 20. Jahrhundert, nicht allen behandelten Komponisten eine feste nationale Zuordnung. Dass ein Schweizer mit Französisch als Muttersprache wie Frank Martin sein musiktheatralisches Hauptwerk *DER STURM* in August Wilhelm Schlegels Shakespeare-Übersetzung für die Wiener Staatsoper komponierte, war ein Grund, ihn der deutschen Oper zuzuschlagen. Auch ein aus seiner Heimat emigrierter Ungar wie György Ligeti findet mit *LE GRAND MACABRE*, obwohl das Werk auf Schwedisch in Stockholm uraufgeführt wurde, Eingang in die Darstellung der deutschen Oper: nicht, weil der Flüchtling Ligeti einen österreichischen Pass erhielt, sondern weil er von seinen Hauptwirkungsstätten in Hamburg und Wien aus einen Beitrag zur Weltmusik der Moderne leistete. Hingegen taucht ein weiterer Ungar wie Péter Eötvös im Kapitel über die französische Oper auf, weil er seine erste Oper, die international repertoiresfähig gewordene Tschechow-Vertonung *DREI SCHWESTERN*, für das Nationaltheater Lyon schrieb, wenn auch in russischer Sprache. Und obwohl eine der bedeutendsten Opern eines Spaniers nach 1945, Roberto Gerhards *THE DUEUNNA*, szenisch in Spanien uraufgeführt wurde, erscheint sie im Kapitel über die britische Oper: weil Gerhard aus dem Franco-Spanien nach England geflohen war und dort Richard Brinsley Sheridans Komödie in der englischen Originalsprache vertonte.

Andrerseits sind Engländer wie Ethel Smyth und Frederick Delius, deren wesentliche Werke auf Deutsch in Deutschland kreiert wurden, der britischen Oper zugeordnet. Ebenso fand Alan Bush Aufnahme in dasselbe Kapitel, obwohl die Hauptwerke des in seiner englischen Heimat politisch missliebigen Komponisten in der DDR herauskamen. Der Italiener Giorgio Battistelli wiederum, der einige seiner Opern auf deutsche Texte komponierte und an deutschen Theatern herausbrachte, wird im Kapitel über die italienische Oper behandelt. Die Zuordnung einzelner Komponisten zu bestimmten Ländern folgt also gelegentlich einer Kompromissformel – einer der Gründe, warum der in seinem Lebensweg zwischen Russland, der Schweiz, Frankreich und den Vereinigten Staaten wandelnde Igor Stravinsky im abschließenden Teilband ein eigenes Kapitel erhalten wird. Dennoch erscheint dem Verfasser die geographisch-chronologische Unterteilung des behandelten Stoffs als das leserfreundlichste Ordnungsprinzip.

Im Rückblick vom 21. Jahrhundert aus tendiert die Entwicklung im späten 20. zu einem nicht mehr narrativen Musiktheater mit starker Bilddominanz, zu Multimedia-Spektakeln und Live-Elektronik mit tänzerischen Aktionen, zu experimentellen Video-Raum-Installationen bis hin

zur interaktiven Internet-Oper, aber auch zu einem rein instrumentalen Theater. Gleichwohl hat die tradierte Opernform, in der singenden Menschen ein Schicksal widerfährt, gegen Ende des Jahrhunderts keineswegs nur in ›jungen‹ Opernländern wie den USA oder Finnland neuen Auftrieb gefunden. In dem Maße, wie um 2000 vor allem in Deutschland das Musiktheater als Institution durch eine oft banausische Kulturpolitik zum Ort gesellschaftlicher Repräsentation (›Event‹) abgedrängt oder sogar existentiell bedroht wird, beweist es als Kunstform in den verschiedensten Facetten eine erstaunliche Lebensfähigkeit.

Der Schwerpunkt dieses historischen Leitfadens durch die Vielfalt der Opernlandschaften liegt auch im vorliegenden Band auf jenem Bereich, den der Begriff Musikdrama besser umschreibt als der schwammige der Literaturoper: Gemeint sind primär für herkömmliche Theater mit vergleichsweise großem Publikum konzipierte Formen, die vom wort- und damit sinnvermittelnd singenden Menschen beherrscht werden. Das schließt neben Darius Milhauds ›Minutenopern‹ bedeutende, vor allem nach 1945 sich verbreitende Kammeropern wie Benjamin Brittens THE TURN OF THE SCREW oder Wolfgang Rihms JAKOB LENZ ein und avantgardistische Werke wie THE MASK OF ORPHEUS von Harrison Birtwistle, TRISTES TROPES von Georges Aperghis, BÄHLAMMS FEST von Olga Neuwirth oder BEGEHREN von Beat Furrer nicht aus. Behandelt werden auch kammertheatralische Werke, die in kleinen Räumen ein spezielles Publikum ansprechen, sofern sie für die Entwicklung des Hauptstrangs Bedeutung haben. Um nur die deutsche Oper zu erwähnen: Boris Blachers Versuch, Anfang der 1950er Jahre in ABSTRAKTE OPER NR. I eine nicht-lineare Verlaufsform ohne literarische Semantik in einen musikalischen Schwebezustand variabler Metren zu zwingen, hat verschiedenartige Spätwirkungen gehabt. Sie werden als Anti-Oper in der letristischen Zuspiitung von György Ligetis AVENTURES & NOUVELLES AVENTURES ebenso deutlich wie im ›Instrumentalen Theater‹ Mauricio Kagels, das in seinem großflächigen STAATSTHEATER gipfelt. Dieses markiert 1971 für Deutschland den historischen Umschlagspunkt, an dem die zuvor opernfeindliche Avantgarde in der Schönberg-Webern-Nachfolge der vorrangig Darmstädter Schule sich für das Musiktheater zu interessieren begann: Der Anti-Oper entsprang jener Vitalitätsschub für das so oft totgesagte Genre, den Ligeti in LE GRAND MACABRE als ›Anti-Anti-Oper‹ etikettierte.

Jüngere Versuche eines rein instrumentalen Musiktheaters fallen aus dem Rahmen des als Musikdrama umrissenen Opernbegriffs. Wolfgang Rihms auf verbale Mitteilung verzichtendes ›Theater für Stimmen und

Instrumente< nach Antonin Artauds SÉRAPHIM, Adriana Hölszkys mit dem Untertitel >Der unsichtbare Raum für Ensemble, Tonband und Live-Elektronik< versehene TRAGÖDIA oder Giorgio Battistellis Handwerkerkunststück EXPERIMENTUM MUNDI fanden zwar Erwähnung, aber nicht mehr eine detaillierte Darstellung. Sehr wohl wiederum ist das der Fall bei Helmut Lachenmanns auf potenziell neuen Wahrnehmungsformen der Klangerzeugung beharrendem Experiment DAS MÄDCHEN MIT DEN SCHWEFELHÖLZERN, das nicht zuletzt aufgrund seiner vokalen Sinnvermittlung einer Würdigung unterzogen wird. Auch mehrtägige Unterfangen, die das tradierte Raum-Zeit-Gefüge im Musiktheater sprengen, wie das ORGIEN-MYSTERIEN-THEATER von Hermann Nitsch oder die LICHT-Heptalogie von Karlheinz Stockhausen, sind ebenso in den Diskurs einbezogen wie oratorische, aber bühnenerprobte Werke. Genannt seien neben einem britischen Spezifikum wie Rutland Boughtons THE IMMORTAL HOUR Arthur Honeggers biblische Dramen KÖNIG DAVID und JUDITH oder das Heiligen-Exerzitium SAINT FRANÇOIS D'ASSISE von Olivier Messiaen.

Opern werden in diesem Band wie in den vorangehenden nicht als Nacherzählung einer äußeren Handlung beschrieben – außer wenn diese unbekannt und für die ästhetische Würdigung des betreffenden Werks unersetzlich ist. Ebenso wenig wird eine Berücksichtigung biographischer Umstände der Komponisten bei der Entstehungsgeschichte der behandelten Opern angestrebt, außer wenn diese konstituierend für die ästhetische Eigenart der Werke sind. Im Vordergrund steht wieder der Kunstwerkcharakter der behandelten Opern mit seiner Einbindung in die Musik- und Ideengeschichte des Genres einschließlich gelegentlicher Querverweise auf andere Künste. Das schließt individual- und sozialpsychologische Deutungen keineswegs aus, auch nicht politische Implikationen. So wenig Benjamin Brittens Opern ohne den homosexuellen Hintergrund des Komponisten oder die Hans Werner Henzes ohne Erwähnung seines politischen Engagements in ihren ästhetischen Qualitäten angemessen zu würdigen sind, können Werke wie Arthur Honeggers JEANNE D'ARC AU BÜCHER (Johanna auf dem Scheiterhaufen), Paul Dessaus DIE VERURTEILUNG DES LUKULLUS oder Luigi Nonos INTOLLERANZA 60 ohne Kenntnis der politischen Umstände ihres zeitgeschichtlichen Umfelds adäquat rezipiert werden.

Eine detaillierte Aufführungsgeschichte der in Einzelbesprechungen behandelten Werke würde den Rahmen dieses der jeweiligen Werkstruktur verpflichteten Führers durch die Operngeschichte sprengen, skizzierte

Hinweise geben aber wesentliche Informationen. Die Quellenangaben des Anhangs für die im Text verstreuten Zitate haben über deren Verifizierung hinaus den Sinn, auf weiterführende Literatur hinzuweisen, die im jeweiligen Argumentationszusammenhang wichtig ist. Bibliographische Vollständigkeit wurde dabei nicht angestrebt, denn der Autor wendet sich weniger an wissenschaftlich geschulte Spezialisten als an fortgeschrittene Liebhaber der Oper und an die Ansprechbaren unter ihren Verächtern. Die Darstellungsform entspricht ebenfalls der in den vorangehenden Bänden praktizierten mit der Abfolge von übergreifender Betrachtung, kurso-rischer und eingehender Werkanalyse mit monographischer Würdigung herausragender Komponisten, hier Benjamin Brittens, der nach Puccini, Strauss und (den im nächsten Teilband behandelten) Janáček und Stra-winsky mit einigen seiner Werke zu einer Säule im internationalen Stan-dardrepertoire des 20. Jahrhunderts geworden ist.

Auf eine einheitliche Methode der Deutungen wurde verzichtet. Die Verschiedenheit der Annäherungsversuche ist auch ein Indiz dafür, dass es die Sprache nicht gibt, in die Musik verlustlos umzusetzen wäre. Die Le-serinnen und Leser mögen das als Anreiz nehmen, sich auf eigene Wege der Aneignung zu begeben. Das Echo, das der Autor auf die bisherigen Bände – auch auf Seiten der Theaterschaffenden – erfahren hat, stimmt ihn durchaus positiv für die Zukunft. Die Beschäftigung mit dem Vergan-genen zeigt eben, wie es Gustav Theodor Droysen 1858 in seinen Ge-schichtsvorlesungen *HISTORIK* formulierte, dessen Vitalität im Nachleben auf. Darauf muss an der Schwelle zum fünften Jahrhundert der Opern-geschichte mit Nachdruck gegen alle banausischen Tendenzen der Kultur-abschaffer beharrt werden. So versteht der Autor getreu Bert Brechts Wort, dass es keine Schande sei, den kleinen Kreis der Kenner etwas zu vergrößern, seine Hinweise auch auf weniger Bekanntes als Handreichun-gen zu einer fröhlichen Wissenschaft des kulturellen Überlebens.

August 2005

Ulrich Schreiber

HINWEISE ZUM GEBRAUCH

Inhaltsverzeichnis und Index erleichtern den gezielten Zugriff auf bestimmte Phasen der Operngeschichte oder auf eine einzelne Oper. Dennoch eignet sich dieses Buch weniger zur schnellen Information vor dem Opernbesuch. Selbst wenn die Leserin oder der Leser in den Einzeldarstellungen von Opern das Gesuchte findet, ist dieses doch eingebunden in das jeweilige Gesamtkapitel bzw. Unterkapitel. Nach Möglichkeit wird deren Lektüre empfohlen. Der leichteren Orientierung an übergreifenden Zusammenhängen dienen die ausführlichen Vorworte zu den einzelnen Kapiteln ebenso wie die zahlreichen Zwischentitel. Gegenüber dem durchlaufenden Text sind die in Einzeldarstellung erscheinenden Opern durch verringerte Satzbreite deutlich abgesetzt.

Jahreszahlen hinter Operntiteln geben immer das Datum der Uraufführung an; ist ein anderes Datum gemeint (etwa die Fertigstellung des Werks oder sein Erscheinen im Druck), wird das kenntlich gemacht. Operntitel erscheinen in **VERSALIEN**, Titel anderer Werke dagegen in **KAPITÄLCHEN** (also auch Oratorien, Ballette oder Bühnenmusiken). Zitate werden in doppelten »französischen« Anführungszeichen wiedergegeben und im Quellenanhang nachgewiesen; deutsche Zitate erscheinen in der originalen Rechtschreibung, fremdsprachige in der Übersetzung des Autors, dessen Auslassungen bzw. Hinzufügungen durch eckige Klammern kenntlich gemacht sind. Andere Titel, Hervorhebungen oder fremdsprachige Fachausdrücke stehen in >einfachen< Anführungszeichen. Textzitate aus Opern werden in *Kursivschrift* gesetzt (bei Übersetzungen handelt es sich um solche des Autors). Der besseren Lesbarkeit halber wurde auf Abkürzungen weitgehend verzichtet; neben seltenen Hinweisen im fortlaufenden Text stehen lediglich im Kopf zur Einzeldarstellung einer Oper in Kursivschrift *L* für Libretto, *WA* für Wiederaufführung und *EA* für Erstaufführung.

DER MEHRFACH GETEILTE HIMMEL

DEUTSCHE OPER NACH 1945

»Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser und Uraufführungen. Notwendig ist, die Verwirklichung der Träume in Angriff zu nehmen.« Für einen solchen Satz wäre jeder deutsche Komponist nach Kriegsende 1945 heftig gescholten worden. Hans Werner Henze formulierte ihn 1968 als Abschluss seines Essays *MUSIK ALS AKT DER VERZWEIFLUNG*. Jenes in der Geschichtsschreibung mit der Studentenrevolte verknüpfte Jahr bedeutete in der soziokulturellen Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland eine Wende zur Politisierung der Künste. Henze ließ an seiner Zielsetzung keinen Zweifel: »Notwendig ist die große Abschaffung der Herrschaft des Menschen über den Menschen. Notwendig ist die Veränderung des Menschen, und das heißt: Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution.«

Solche Töne waren von Opernschaffenden 1945 nach dem Zusammenbruch der staatsterroristischen Hitler-Diktatur in deutschen Landen nicht zu hören. Damals ging es weniger um Inhalte und Ziele der darstellenden Künste als um den Wiederaufbau der Gebäude, in denen ihre Vorstellungen vor Publikum stattfinden konnten. Tatsächlich war in den größeren Städten aufgrund der Kriegsschäden kaum ein Theater voll funktionsfähig geblieben, und die Instandsetzung der beschädigten sowie der Wiederaufbau der zerstörten Häuser dominierten alle anderen Fragen. Wie mühsam dieser Prozess verlief, zeigt sich an den traditionsreichen Bühnen der Berliner, Wiener und Hamburgischen Staatsoper, die erst zehn Jahre nach Kriegsende bespielt werden konnten. Münchens Nationaltheater musste sogar bis 1963 warten, und die Dresdner Semperoper – in der DDR lange Zeit von oben als Relikt des Feudalismus verdächtigt – musste mit ihrer Restaurierung bis 1985 warten. Der letzte große Opernneubau des 20. Jahrhunderts in Deutschland, das 1988 nach Plänen des finnischen Architekten Alvar Aalto in Essen fertiggestellte Theater, ent-

stand nach einem Entwurf, der fast dreißig Jahre in den Schubladen der Stadtverwaltung gelegen hatte. Und der erste Neubau im 21. Jahrhundert, die nach einigen Turbulenzen 2003 zwischen Domhügel und Petersberg eröffnete Oper in Erfurt (auch städtebaulich ein Vitalitätsschub), überstrahlte kaum noch den im thüringischen Umfeld lauernden Theatertod. Dabei hatte sich seit den 1950er Jahren auch in kleineren Städten Deutschlands ein Theaterleben entwickelt, dessen Reichtum jenen der Weimarer Republik noch übertraf. Auch qualitativ wurde das 1949 in die Bundesrepublik Deutschland und die Deutsche Demokratische Republik aufgeteilte Land zu einem in aller Welt beneideten Opernparadies.

Angesichts der nach 1945 herrschenden Probleme bei der Wiederherstellung der Spielstätten ist es kein Wunder, dass ein auch thematischer Neubeginn von der Oper an das beweglichere Schauspiel delegiert wurde. Gemäß den Aufführungsstatistiken, die der Deutsche Bühnenverein von 1947/1948 an jedes Jahr für das Gebiet der späteren BRD veröffentlichte – seit 1955/1957 auch für Österreich, die Schweiz und die DDR (die aber von 1966/1967 an keine Zahlen mehr zur Verfügung stellte) –, kam Carl Zuckmayers versöhnliches Bewältigungs drama über die jüngste deutsche Geschichte *DES TEUFELS GENERAL* 1947/1949 an 53 (!) Theatern in den westlichen Besatzungszonen heraus. Walter Erich Schaefer, im NS-Staat ein beliebter Autor und nach 1949 erfolgreicher Intendant des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart, erfüllte mit seinem Rekurs auf das Hitler-Attentat vom 20. Juli 1944 *DIE VERSCHWÖRUNG* an nicht weniger als dreißig Bühnen die Funktion, den (West-)Deutschen das mühsam geweckte Bewusstsein einer Mitverantwortung für ihre Vergangenheit durch individuelle Lichtgestalten des Widerstands gegen das Hitler-Regime zu erleichtern.

Auf dem Musiktheater herrschten zunächst die Klassiker und die Operette vor, gewichtige Novitäten – gar solche mit neuen ästhetischen Mitteln und evidentem Zeitbezug – stellten sich so spärlich ein, dass die deutsche Opernproduktion des ersten Jahrzehnts nach Kriegsende einem Generalverdacht ausgesetzt ist: Sie »stößt weder bei den Machern noch bei den Wissenschaftlern heute auf große Gegenliebe. Auf ihr lastet ein Verdikt. Das Verdikt, sie habe den Anschluß an die Avantgarde verpaßt.« Die Prioritäten waren so gesetzt, dass im Musikleben der drei von den Westmächten besetzten Zonen die reproduktive Aufarbeitung der im »Dritten Reich« verfehlten Moderne der Schönberg, Strawinsky und Bartók sowie deren Weiterentwicklung vorrangig auf dem Programm stand – eine Aufgabe, die nicht im schwerfälligen Theaterapparat erfüllt wurde, sondern in

konzertanten Veranstaltungen. Als Zentren profilierten sich dabei die 1946 auf dem Jagdschloss Kranichstein von Wolfgang Steinecke begründeten Darmstädter Ferienkurse und das programmatisch von Heinrich Strobel geleitete Festival in Donaueschingen sowie Konzertreihen wie *>Musica viva<* im Bayerischen oder *>Musik der Zeit<* im Westdeutschen Rundfunk.

Produktiv aufgegriffen wurde dieser Modernitätsschub auf dem Musiktheater von Komponisten der mittleren Generation wie Boris Blacher oder Wolfgang Fortner eher zögerlich. Das gilt noch stärker für den aus der Emigration heimgekehrten Paul Hindemith sowie die schon in Nazi-Deutschland hervorgetretenen Carl Orff, Hermann Reutter oder Werner Egk, die nach 1945 ihre älteren Werke teilweise modernisierten oder – Hindemith mit *CARDILLAC* – in ihren aus der Vor-Nazizeit stammenden Modernismen abschwächten. Ernst Krenek wiederum, der nach 1950 gelegentlich aus seiner 1938 angenommenen Wahlheimat in den USA zurückkehrte zu Konzerten, Vorträgen oder Wiederaufführungen seiner älteren Werke – mit wachsender Akzeptanz nicht nur seines einst sensationell erfolgreichen *JONNY SPIELT AUF* –, blieb zwar auf der Höhe der Entwicklung, drang aber mit neuen Bühnenwerken nicht ins Repertoire ein. Das betrifft auch die beiden im Auftrag Rolf Liebermanns für die Hamburgische Staatsoper geschriebenen Antikenopern *DER GOLDENE BOCK* (1964), in der er – quasi als Fortsetzung seiner *>großen Oper<* *LEBEN DES OREST* von 1930 (→ Bd. III, 1, S. 574) – den Argonauten-Mythos um Jason und das Goldene Vlies durch Verlagerung in die Moderne entmythisierte, und *PALLAS ATHENE WEINT*. Deren spröd kammermusikalische Struktur machte dem Publikum bei der Uraufführung in der 1955 neu eröffneten Hamburgischen Staatsoper die Aufnahme umso schwerer, als der auf die jüngere Vergangenheit beziehbare gewaltige Klagelaut über das Ende Athens, der Freiheit und der Demokratie im Streit mit Sparta in strenger Zwölftontechnik angelegt war. Jüngere Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, Giselher Klebe oder Hans Werner Henze machten sich auf unterschiedliche und teilweise distanzierende Weise diese Technik und deren Weiterentwicklung zunutze.

Ein programmatischer Neuanfang wurde in der DDR nach der deutschen Teilung, die 1949 beide Länder als gefährdete Nahtstelle zwischen den in den Kalten Krieg verwickelten Supermächten UdSSR und USA auch kulturpolitisch zu Aushängeschildern von Sozialismus und Kapitalismus machte, zwar verkündet. Aber während ein Komponist wie Ottmar Gerster (→ Bd. III, 1, S. 689 f.) problemlos an seinem Stil festhalten konnte, vergab der als Kompositionslerner einflussreiche Rudolf Wagner-Régeny

angesichts der Vernachlässigung durch die Kulturbürokratie der DDR, die ihm jeden Opernauftrag verweigerte, seine Spätwerke zur Uraufführung an die BRD und Österreich (→ Bd. III, 1, S. 693 ff.). Und in einer bitter ironischen Laune der Geschichte geriet der erste stilbildende Versuch eines kommunistischen Musiktheaters unter den nach Maßgabe des Sozialistischen Realismus politisch höchst gefährlichen Formalismus-Verdacht: Paul Dessaus VERURTEILUNG DES LUKULLUS (→ S. 54 ff.). Dass unter solchem Diktat auch die Anknüpfung an experimentelle Formen der 1920er Jahre unterbunden wurde, erklärt den Provinzialismus fürderhin parteikonform operierender Komponisten der DDR.

DIE >STUNDE NULL<: MYTHOS UND WIRKLICHKEIT

Eine der ersten Nachkriegspremieren eines neuen großen Werks für das Musiktheater fand im Juni 1947 in Stuttgart mit Carl Orffs >bairischem Stück< DIE BERNAUERIN statt. Dabei handelte es sich allerdings weniger um eine Oper als um ein Schauspiel mit Musik, dessen verklärendes Finale der behandelten geschichtlichen Tragödie im Kontext der Nachkriegszeit einen kompensatorischen Geschmack beimischte und eine verdächtige Nähe zur Opernästhetik der NS-Zeit verriet (→ Bd. III, 1, S. 678). Und für die nächste Oper Carl Orffs, ANTIGONAE (Salzburger Festspiele 1949), die der Komponist selbst als seinen Durchbruch zur Tragikfähigkeit bezeichnete, gar zu einem humanistisch geläuterten Neuanfang stilisierte (→ Bd. III, 1, S. 672), hat sich wie bei Gottfried von Einem am selben Ort zwei Jahre zuvor kreierter Büchner-Vertonung DANTONS TOD herausgestellt, dass der Auftrag für die Komposition auf das >Dritte Reich< zurückging. So erfolgte auf dem Musiktheater Westdeutschlands und Österreichs wie auch in anderen Kulturbereichen die zur >Stunde Null< mythisierte Zeitenwende des Jahres 1945 meist als leicht übertünchte Fortsetzung der Vergangenheit.

Eines der wenigen Werke, die trotz des historischen Sujets einen zumindest latenten Aktualitätsbezug aufweisen, war die bereits Mitte der 1930er Jahre komponierte, aber erst 1949 in Köln szenisch uraufgeführte Grimmelshausen-Oper SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS (→ Bd. III, 1, S. 699 ff.), die Karl Amadeus Hartmann in seiner inneren Emigration während der NS-Zeit der Öffentlichkeit vorenthalten hatte. Sie evozierte besonders nach der Umarbeitung in eine größere Formanlage, die aus der Anklage des schlechten Bestehenden in der Welt mehr eine Klage darüber werden ließ, eine Parallele zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und dem

reflektieren. Rihm geht in dieser Beziehung noch über Sessions hinaus, da ihm die historischen Vorgänge zum menschheitsgeschichtlichen Sündenfall werden.

DIE EROBERUNG VON MEXICO, mehr szenisches Ritual nach Art eines Mysterienspiels als Handlungssoper, weist gegenüber der HAMLETMASCHINE und dem OEDIPUS (vom Tanztheater TUTUGURI ganz zu schweigen) eine merkliche Verringerung der bruitistischen Momente auf. Rihms in früheren Werken mit ihrer Gefühlsathletik gelegentlich kraftmeierisch wirkende Musiksprache gewinnt hier, ausbalanciert zwischen ihrer rhythmischen Energetik und den wie ein Nachhall des späten Luigi Nono hoch im Raum verschwebenden lyrischen Linien eine Komplexität, die nicht überwältigen will und sich dem Publikum mitteilt – was die schnelle Verbreitung an den Theatern, auch kleineren Bühnen bis hin zur Karlsruher Musikhochschule, beweist. Der Verzicht auf ein narratives Theater und die gelegentlich bewusst alogische Fügung der wenigen erkennbaren Handlungsmomente verdichten sich zu einer schon traumatischen Selbsterfahrung der nicht zum friedlichen Zusammenleben fähigen Menschheit. DIE EROBERUNG VON MEXICO ist einer der gedanklich facettenreichsten und ästhetisch eindringlichsten Beiträge des deutschen Musiktheaters zur Kunstform Oper im ausgehenden 20. Jahrhundert.

MANFRED TROJAHN (geboren 1949)

Zu den Komponisten, die nach dem in den 1970er Jahren auf sie gemünzten Verdikt der »Neuen Einfachheit« prominent wurden, gehört auch der zunächst als Flötist ausgebildete Manfred Trojahn. Nach autodidaktischen Anfängen nahm er 1971 in Hamburg ein Kompositionsstudium bei Dietrich de la Motte auf und erregte mit orchesterlichen und kammermusikalischen Werken bald Aufmerksamkeit. Ausschließlich für herkömmliche Instrumente komponierend, entwickelte Trojahn eine hohe Sensibilität für orchestrale Klangvaleurs, die er melodisch mit gelegentlich tonal geprägten Variantenbildungen kurzer Figuren verband. Unbekümmert um Tabus in der herrschenden westdeutschen Musikästhetik, berief er sich auf das Erbe nordischer Komponisten wie des von Adorno und Leibowitz gleichermaßen verteufelten Jean Sibelius oder des Außenseiters Allan Pettersson, strebte aber unter dem Eindruck der Opern Henzes in seinen an prominenter Stelle kreierten Beiträgen für das Musiktheater auch

eine mediterran formalisierte Fasslichkeit im Traditionsgeschehen fast kammermusikalisch orchestrierter Literaturopern an. Abseits experimenteller Selbstgenügsamkeit schreibt Trojahn bewusst Werke für die bestehenden Apparate und Institutionen (samt deren Publikum), ohne ihnen einen Modernitätsanspruch zu verweigern. Seine Musik kennt sehr wohl den expressionistischen Schrei oder Strukturen, die in mehreren Schichten unabhängig voneinander verlaufen. Aber für ihn ist Modernistisches »nur ein Element in einer pluralistisch gewarteten Organisation der Töne, die in unserem allgemeinen gesellschaftlichen Zustand ihr Korrelat findet.« So beharrt der Komponist auf der Aktualität seiner aus dem theatergeschichtlichen Kanon entnommenen Sujets. Sie umfassen die ununterscheidbare Vermischung von erlebter und gespielter Wirklichkeit in ENRICO nach Pirandello, die über Geschlechtergrenzen hinausgehenden Gefühlsverwirrungen in WAS IHR WOLLT nach Shakespeare oder, wenn gleich weniger bündig nach drei Einaktern Pirandellos und Eduardo de Filippis geraten, die im ersten Stück wirklich, im letzten nur scheinbar vom Tod gestreiften Lebensenttäuschungen in der Trilogie LIMONEN AUS SIZILIEN (Köln 2003).

ENRICO

Trojahns erste Oper entstand als Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks und wurde 1991 bei den Schwetzingen Festspielen als Produktion der Staatsoper München uraufgeführt, die sie anschließend im Cuvilliés-Theater nachspielte. Mehrere deutsche Bühnen folgten (Neue Oper Wien 1998 im Rahmen des Klangbogen-Festivals). Das Libretto dieser »dramatischen Komödie« schrieb Claus H. Henneberg, es strafft geschickt Luigi Pirandellos Drama ENRICO IV (1922). Die Titelfigur war für einen Maskenumzug nach gründlicher Vorbereitung auf seine Rolle in das Kostüm des Salierkaisers Heinrich IV. geschlüpft, der sich 1077 in Canossa dem Papst hatte beugen müssen. Aufgrund einer heimlichen Attacke seines Nebenbuhlers um die Gunst der Marchesa Matilde, des Barons Belcredi, von seinem Pferd abgeworfen, verfiel er für zwanzig Jahre dem Wahnsinn und hielt sich – von der Umwelt darin bestärkt – für den Kaiser. Tatsächlich aber ist er zu Handlungsbeginn längst geheilt und setzt sein Rollenspiel nur als Lebensersatz fort. Als ein Arzt ihn mit Hilfe der ihrer Mutter täuschend ähnlichen Tochter der Marchesa in schocktherapeutischer Rekonstruktion des scheinbaren Unfalls vor zwei Jahrzehnten in die gegenwärtige Wirklichkeit zurückholen will, kommt es zur Katastrophe: Enrico

fürchtet angesichts Fridas Ähnlichkeit mit ihrer Mutter erneut um seinen Verstand, reißt sie begehrend an sich und ersticht den ihr zur Hilfe eilenden Baron. Fortan wird er aus Selbstschutz die Rolle eines Wahnsinnigen bis an sein Lebensende spielen.

Pirandellos Theaterästhetik, in der die illusionistische Wirklichkeit der Bühne um eine Schraube weitergedreht wird, haben Henneberg und Trojahn logischerweise nicht in ein experimentelles Musiktheater verwandelt, sondern in jene einer Nummernoper angenäherte Form, die in der Geschichte des Musiktheaters die schönsten Beispiele für die Normalität des Wahnsinns transportiert (der Literaturhistoriker Eric Bentley bezeichnete schon Pirandellos Drama als Libretto). Der Ablauf des chorlosen, für elf Solisten geschriebenen und sparsam orchestrierten Werks (neun Holzbläser, fünf Blechbläser, Pauken, Schlagzeug, Harfe, Celesta und neun Streicher) ist in neun Szenen gefasst, deren fast durchgehend schlankes Klangbild sich dem Stil der italienischen *Opera buffa* annähert.

Der meist rezitativische Gesangsstil, der für Enrico zwischen Sprechen, Lyrismen (»*Chanson épique*« vor seiner stürmischen Werbung um Frida) und Ausbrüchen differenziert ist, wird oft durch isorhythmische oder ostinate Klangfiguren der einzelnen Instrumentenfamilien gestützt, deren variable Wiederkehr nicht nur in den buffonesken Kommentaren der Dienerschaft fast leitmotivisch wirkt und in zwei Quintetten der Neben- und Gegenspieler des Titelhelden kulminiert (Szene II und, mit Streicherpizzikati, V). Mit dem Erscheinen Enricos in IV ändert sich das Klangbild in punktuelle Farbakzente, verstärkt durch eine ihn begleitende hohe Trompete. Diese kehrt in dem orchestralen Notturno am Schluss der den ersten Teil der Oper abschließenden VII. Szene sozusagen als innere Stimme Enricos wieder, der zuvor in einer melancholischen, von der Soloflöte begleiteten Meditation die Maske des Wahnsinns abgenommen hatte. Umso hektischer läuft der knappe zweite Teil der Oper mit einer an die Stilmittel des Verismo grenzenden Klanghärtung ab und endet nach der Aufgipfelung zu Enricos Mordtat mit einem hohen A der ersten Violine und einem mit dem Bogen geschlagenen tiefen C des Violoncellos leise.

Trojahn hat in seine erste Oper verschiedene Selbstzitate (VARIATIONEN FÜR ORCHESTER, LIEDER AUF DER FLUCHT, L'AUTUNNO) verwoben und Anspielungen auf Rossinis L'ITALIANA IN ALGERI und Puccinis GIANNI SCHICCHI untergebracht, die in einem schrägen A-cappella-Quartett der Diener die Erinnerung an Kurt Weills Songstil wecken. Diese Einsprengsel in ein atonal grundiertes Klangbild verselbstständigen