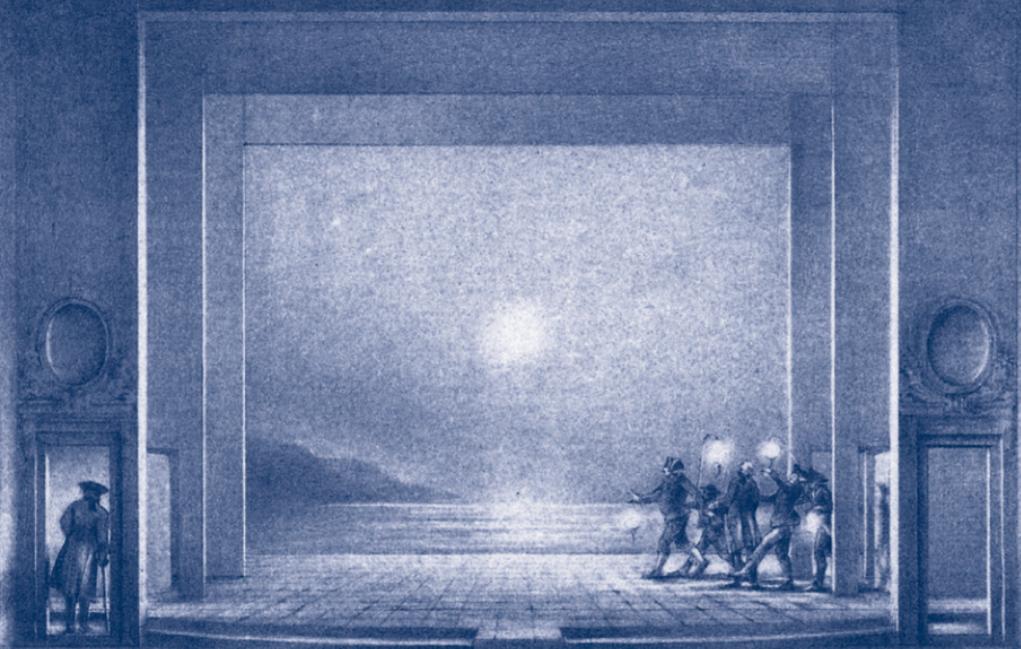


böhlau



OPERN SCHULE

Michael Hampe

Für Liebhaber,
Macher
und
Verächter
des
Musiktheaters

böhlau

Michael Hampe

OPERN SCHULE

für Liebhaber,
Macher
und
Verächter
des Musiktheaters



2015
Böhlau Verlag Wien · Köln · Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Mauro Pagano, Capriccio. Studie zum
Bühnenbild »Cosi fan tutte« von Mozart. Salzburger Festspiele 1982.

© 2015 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Lektorat: Katharina Krones, Wien
Einbandgestaltung: Guido Klütsch, Köln
Layout: Bettina Waringer, Wien
Druck und Bindung: Theiss, St. Stefan im Lavanttal
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-412-22500-1

Für meine Schüler

»Drum möcht' ich, als bedürft'ger Mann,
Will ich die Regeln euch lehren,
Sollt ihr sie mir neu erklären.«

Hans Sachs in *Die Meistersinger von Nürnberg*

Inhalt

Vorwort	9
Was ist Oper?	11
Herz	23
Die sieben W	26
Sinn und Sinne	31
Der Körper im Raum	35
Bewegung	43
Le Physique du Rôle	54
Unbequem und hinderlich	58
Bankräuber	62
»Beteuerungstheater«	65
Der »trizophere« Auftakt	70
Ein perfekter Musikdarsteller	74
Mozart	78
Rezitativ	89
Komik	99
»Zu viele Noten ...«	103

Dramaturgie	110
Regelbruch	126
Harmonie der Sphären	133
Statt eines Nachworts: Meine Lehrer	139
Anhang 1: Alle nützlichen Regeln im Überblick	155
Anhang 2: Masterclass für Opern-Liebhaber und -Verächter	166
Personenregister	189

Vorwort

Lieben Sie die Oper?

Ich liebe und ich hasse sie.

Sie hassen und Sie ...?

Ich liebe die Werke, das Genre, die Möglichkeit, die Welt durch Musik darzustellen.

Ich hasse die Institution, den Betrieb, der die Werke angemessen zur Darstellung bringen müsste und sie stattdessen seit vierhundert Jahren, von Ausnahmen abgesehen, herabsetzt. Unglücklicherweise bezeichnet man beides – Werke und Betrieb – mit dem Namen Oper.

Aber Sie haben doch selbst jahrzehntelang Opernhäuser und Festspiele geleitet?

Aus Opposition! Ich wollte den Betrieb ändern. Manchmal ist mir das auch gelückt, für kurze Zeit, unter günstigen Umständen. Aber dann wurde das Beharrungsvermögen der Institution wieder übermächtig. Kurzum: Ich habe Schlachten gewonnen, aber den Krieg verloren. Die Oper ist nicht zu ändern.

Warum dann dieses Buch?

Die Werke hören nicht auf, nach Antworten zu verlangen. Vielleicht kann das Buch dazu beitragen, dass sich der Opernbetrieb ernsthafter um die Oper bemüht.

Was ist Oper?

Was ist Oper? Die Frage war gerichtet an Teilnehmer eines Meisterkurses, alle junge Opernsänger. Die Antwort: Schweigen. Erst nach einiger Ermunterung kamen zögernd, unsicher tastend einige Vorschläge. Einer meinte: »Die Verbindung von Wort und Musik.« Ein anderer: »Große Gefühle, öffentlich dargestellt.« Ein dritter – vielleicht hatte er etwas von Wagner gelesen – schlug vor: »Gesamtkunstwerk«. Die richtige und eigentlich einfache Antwort kam nicht.

»Favola per Musica« oder »Dramma per Musica« hieß die neue Kunst nach ihrer Erfindung vor gut 400 Jahren in Florenz, und das drückt genau aus, was Oper ist. Eine Geschichte durch Musik erzählen – nein, nicht erzählen: darstellen! Eine Handlung ausgedrückt durch Musik. Musik ist das Hauptausdrucksmittel der Oper. So wie im Schauspiel der Text des Dramatikers, im Ballett der rhythmisch bewegte Körper, im Film die bewegten Bilder, »the moving images«, daher der englische Name »movie«. Die Musik ist somit Funktion von einem Vorgang. Sie dient dazu, diesen Vorgang auszudrücken.

Hier bereits gehen einige Augenbrauen in die Höhe: »Musik dient? Weiß er denn nicht, dass in der Oper die Musik herrscht?« Nur Geduld. Soweit sind wir noch nicht. »Prima la

musica – poi le parole« (»Erst die Musik – dann die Worte«), der jahrhundertealte Streit um diese Frage ist müßig. Beide sind abhängig von der Fabel, vom darzustellenden Vorgang, der sie auslöst. Sehr wohl lässt sich eine Improvisations-Oper vorstellen, in der die Musik als Ausdrucksträger nur dient, in der, ähnlich der Commedia dell'Arte, die Handlung lediglich in ein paar Stichworten fixiert wird und alle Beteiligten auf dieser Grundlage durch improvisierte Musik die Geschichten darstellen. Ich hatte einmal einen pädagogisch begabten Korrepetitor, der, wenn die Sänger sich ungelenk verhielten, nicht spielte, was in den Noten stand, sondern zu ihrem Gehabe passende Musik improvisierte. Das dadurch ausgelöste Gelächter beantwortete die Frage nach dem Verhältnis von Darstellung und Musik fast von selbst. Nichts anderes tat auch der Pianist in frühen Stummfilmen. Der setzte sich vor die Leinwand und folgte mit seiner Musik den Bildern. Rudolf Valentino näherte sich Lilian Gish, und der Pianist modulierte langsam chromatisch in die Höhe, nun kam er ihr ganz nahe, der Pianist ging über in ein harmonisch schwüles Tremolo – der Kuss – und endete in einem harten Sforzato – die Ohrfeige, die Lilian dem allzu kühnen Rudolf verpasste. In beiden Fällen, Improvisations-Oper und improvisierte Stummfilm-Klavierbegleitung, dient die Musik ausschließlich. Im zweiten sogar einer anderen Kunstform, nämlich dem Kino, um dessen Wirkung zu verstärken.

Ihre volle Höhe gewinnt die Oper erst durch die Partitur. Dann allerdings, wenn eine Partitur vorhanden ist, herrscht die Musik. Und zwar souverän und uneingeschränkt. Alles hat sich nun nach der Partitur zu richten. Alles muss entsprechend der Partitur eingerichtet und erfunden werden, muss bezogen bleiben auf die in der Partitur niedergelegte Musik.

Nur dadurch findet die Oper ihre Rechtfertigung. Andernfalls bräuchte man keine Oper, denn die Dinge ließen sich ja in anderen Kunstformen besser ausdrücken. Opernmusik ist also: Musik zu einem Zweck. Nicht nur Musik. Der Unterschied zwischen Musik und Musik zu einem Zweck ist häufig ziemlich unklar, obwohl er einfach darzulegen ist:  in der 5. Symphonie von Beethoven drückt aus und bedeutet:  und sonst nichts. Es ist absolute Musik, abstrakt, wenngleich von großer Gefühlsintensität; es ist das musikalische Material, aus dem Beethoven den grandiosen ersten Satz seiner 5. Symphonie baut.

»Zu Hilfe, zu Hilfe sonst bin ich verloren, der listigen Schlange zum Opfer erkoren« und die dazugehörige jagende, pulsierende Einleitung der *Zauberflöte* mit der schlängenartig sich aufbäumenden Bewegung im Bass ist etwas ganz anderes. Hier hat die Musik sehr konkrete Dinge auszudrücken und darzustellen. Nämlich: *die spezifische Panik des bestimmten Tamino in der einmaligen Situation in dem speziellen Zustand*. Die Musik, die abstrakteste der Künste, wird verheiratet mit der dramatischen Kunst, um etwas Konkretes auszudrücken. Die Musik wird gebraucht zu Zwecken. Puristen könnten sogar sagen: missbraucht.

Dieser Unterschied zwischen Musik und Musik zu einem Zweck ist im Opernbetrieb manchmal bis in die höchsten und verehrungswürdigsten Ränge hinein nicht klar. Da meinen manche, sie machten Musik, während sie in Wirklichkeit doch Musik zu einem Zweck machen. Er ist häufig auch bei der Beurteilung von Oper nicht klar. Da wird geurteilt nach musikwissenschaftlichen, rezeptionsgeschichtlichen, ästhetischen Kriterien – alles ehrenwerte Kriterien –, aber der entscheidende Maßstab, nämlich jener der Wahrhaftigkeit und

des daraus resultierenden Gebrauchswerts der Musik und dessen Umsetzung auf der Bühne, dieser Maßstab wird, wenn überhaupt, selten erwähnt. Von »Verdoppelung der Musik durch die Darstellung« ist da kritisch die Rede, so als sei Opernmusik unabhängig und nicht von der Szene verursacht.

Vom Gebrauchswert reden, heißt fragen, was sagt die Musik? Peter Cornelius, der Komponist des *Barbier von Bagdad*, berichtet, dass Wagner bei der Hauptprobe der *Meistersinger*-Uraufführung plötzlich wie besessen losgeschrien habe, und zwar im reinsten sächsischen Dialekt: »Nu singen die Kerls wieder!« Alle Anwesenden waren verblüfft. Was sollten die Sänger denn sonst tun? Wagner aber hatte schnell bemerkt, dass sie nun, als das Werk nach wochenlangen Proben zum ersten Mal ohne Unterbrechung lief, sofort wieder in die Sänger-Unart verfielen, nur schöne Töne zu produzieren, statt den Anlass der Musik zu spielen, dass sie also wieder nur Musik machten, statt den von ihm komponierten Zweck der Musik durch ihren Gesang zu verdeutlichen.

Was also sagt die Musik? Wie findet man das heraus? Dazu müssen alle Beteiligten – Sänger, Regisseure, auch Dirigenten – »Musikdetektive« werden. Was tut ein Musikdetektiv? Genau dasselbe wie ein Polizeidetektiv. Der Polizeidetektiv steht vor einem Toten, durch ein Messer ermordet. Das Messer aber ist nicht mehr vorhanden. Dann findet er am Boden einen Blutstropfen und noch einen und einen dritten in Richtung Ausgang. Aus diesen Indizien schließt er, dass der Mörder das bluttriefende Messer zur Tür hinausgetragen hat. Das heißt, er trifft Rückschlüsse auf das, was sich hier abgespielt hat. Nichts anderes tut der Musikdetektiv. Hier ein Instrumentationswechsel, die Klarinette setzt ein, da eine harmonische Modulation oder eine dynamische Verän-

derung, und dann ein Tempowechsel. Dies sind sozusagen die Blutstropfen des Musikdetektivs. Aus ihnen schließt er in einer bestimmten Situation auf den gesamten Ablauf der Ereignisse, die die Musik ausdrücken soll. Auf diese Weise spürt er in der Partitur die Vorstellung auf, die hinter ihrer Entstehung stand und den Komponisten veranlasst hat, sie so und nicht anders zu schreiben. Fazit: Der Komponist lässt es klingen wie es in seiner Vorstellung aussieht. Der Musikdetektiv geht als Regisseur den umgekehrten Weg und lässt es aussehen wie es klingt. Wenn beide sich treffen, nennt man das: Opernglück.

In diesem Zusammenhang stellt sich eine weitere Frage: Was ist das Orchester? Auch diese Frage, gerichtet an die eingangs erwähnten jungen Opernsänger, wird mit Schweigen beantwortet. Allenfalls undeutliches Gemurmel ist zu vernehmen: Das Orchester sei eben da und spiele. Ja, das tut es, ohne Frage. Aber was ist es? Schließlich meine Antwort: »Das Orchester – das bist du!« Das Orchester drückt aus, was in den handelnden Personen auf der Bühne vorgeht, ihren Charakter, die Situation, den Zustand, Aktion und Reaktion und viele andere Dinge. Das Orchester – das bist du! Deswegen hast du, Sänger oder Sängerin, das Orchester zu kennen und zu wissen, was in ihm vorgeht. Natürlich ist das Orchester auch noch sehr viel mehr. Das Orchester kann Kommentar sein, kann Atmosphäre schaffen, kann mit Leitmotiven Beziehung und Bedeutung herstellen. Es kann neben das Du, d. h. den subjektiven Ausdruck der handelnden Person, auch die objektive Außensicht stellen. Es kann sogar gegen die Aktion spielen. Etwa einen Triumphmarsch, bei dem die Opfer des Triumphs vorgeführt werden. Dennoch ist die erste und wichtigste Funktion des Orchesters, die handelnden

Personen unter allen möglichen Aspekten darzustellen, was umgekehrt bedeutet, dass diese sich nach dem Orchester zu richten haben.

Wenn aber das Orchester das ausdrückt, was im darstellenden Sänger vorgeht, dann muss man noch einen Schritt weitergehen: Der Sänger muss den Spieß umdrehen und die Musik scheinbar für den Zuschauer erzeugen. Er muss dem Orchester den Grund vorgeben, so oder so zu klingen. Erst muss er sich aufregen, bevor das Orchester aufgeregt spielen kann. Tut er das nicht oder zu spät, hat das Orchester gar keinen Grund zur Aufregung. Der Sänger muss also immer etwas voraus sein. Das ist im Übrigen auch im ganz banalen Leben so. Bevor man etwas sagt, muss man zwangsläufig zwei Dinge tun: denken und atmen. Nur in ihrem Bezug zum Vorgang auf der Bühne kann man die Musik in der Oper begreifen und beurteilen. Im Schauspiel ist diese scheinbare Spontanität ganz normal. Hamlet spricht seinen berühmten Monolog »To be or not to be« so, als ob die Worte im Moment aus der Situation der Figur heraus entstünden. Nur wenn das der Fall ist, findet das Publikum: »Der ist gut, dem glaubt man«, obwohl alle doch wissen, dass die Worte vor 400 Jahren von Shakespeare geschrieben worden sind. Das-selbe ist auch vom Sänger gefordert, nur dass bei diesem statt der Worte scheinbar spontan Musik entsteht. Man will ihm glauben können.

Und was bewirkt, dass man ihm glaubt? Wodurch identifiziert sich das Publikum mit dem Vorgang auf der Bühne? Was lässt es mit dem Darsteller mitfühlen, mitweinen, mitlachen? Man sagt immer, in der Oper sei es des Sängers Stimme. Genau genommen ist es aber nicht die Stimme, sondern der Klang der Stimme. Wenn ein Geiger Beethovens Konzert

spielt, ist man ja nicht in erster Linie an der Geige interessiert, sondern an dem Klang, den der Spieler durch die Verbindung seiner eigenen mit Beethovens großer Seele auf seinem Instrument erzeugt. Und so ist es auch beim Sänger. Die Stimme ist das Instrument. Erst der Klang der Stimme ist es, der Menschen berührt und ihr Interesse an der vom Sänger verkörperten Figur erweckt.

Was aber ist der Klang einer Stimme? Wie entsteht er? Hier meine Definition: »Luft + Idee = Klang.« Der Sänger entlässt Luft aus seinem Körper, die durch die Stimmbänder zum Ton wird. Und der Ton trifft nun auf die »Idee«, auf die Vorstellung nämlich, ob jemand traurig oder fröhlich, aggressiv oder verliebt ist. Eine traurige Stimme klingt völlig anders als eine fröhliche, und jeder hört sofort, ob jemand verliebt oder aggressiv ist. Es ist also der zum Ton gewordene Atem, der sich mit einer Vorstellung verbindet und so den Stimmklang erzeugt. Und damit sind wir am Kernpunkt allen Theaters: der Phantasie.

Theater beruht auf Phantasie; ohne Phantasie ist alles auf der Bühne tot. Die gute Nachricht: Phantasie kann man trainieren wie den Bizeps. Und eine trainierte Phantasie wird sofort alles in Bild, in Vorstellung umsetzen. Das Grundelement des Theaters ist eine durch Phantasie erschaffene Realität unter dem Gesetz des »Magic If« – »Wenn es so wäre«. Da setzt die Phantasie an. Jedes Kind hat sie. Ein Stück Holz wird ihm zum Raumschiff, mit dem es durch das Weltall navigiert. Im nächsten Moment wird das Raumschiff zum Flammenschwert, weil der junge Krieger *Star Wars* nachspielt, und schon verwandelt sich das Stück Holz erneut in ein Schiff, mit dem der kindliche Pirat durch die Karibik segelt. Der Ruf der Mutter verhallt ungehört, weil das Kind völlig in seiner aus

Phantasie erschaffenen Realität lebt. Diese Begabung, aus Phantasie Realität zu erschaffen, ist die Grundbedingung aller darstellenden Künste, gleichviel in welchem Genre sie sich entfaltet.

Wenn einer ausruft: »Da läuft eine Maus!«, so tut er das, weil er die wirkliche Maus erblickt, sie kommt dann über Auge und Sehnerv ins Hirn, dahin, wo Mäuse und Löwen verglichen werden. Je nach Charakter wird er dann über das harmlose Mäuslein lachen, oder – etwa als alte Jungfer – in Panik auf den Stuhl springen. Das ist die eine Möglichkeit. Die andere ist, dass er die Maus in seiner Phantasie erschafft. Und auch diese Phantasie-Maus kommt über Synapsen im Hirn dort an, wo Mäuse und Löwen verglichen werden. Und alles Weitere spielt sich dann ganz genauso ab wie bei der realen Maus. Unter einer Voraussetzung: Bei gleichzeitig hellstem Wachsein im Spiel muss ein bestimmtes Areal des Bewusstseins etwas herabgedämpft sein, sodass es nicht störend dazwischenruft: »Da ist ja gar keine Maus!«, sondern wie beim Kind die Phantasie-Maus als Realität akzeptiert. Genau diese Art Phantasie ist der Kern der darstellerischen Begabung. Es gibt also genau genommen keinen Unterschied zwischen Leben und Theater. Beides spielt sich in einer Realität ab, die das Verhalten eines Menschen bestimmt. Weswegen der große Magier Max Reinhardt völlig zu Recht behauptete: »Nicht Verstellung ist die Aufgabe des Schauspielers, sondern Enthüllung.«

Wohl gemerkt, Opernsänger sind keine Schauspieler und sollen es auch nicht sein. Sie sind Musikdarsteller. Der Unterschied ist klar: Der Darsteller des Hamlet kann seinen Monolog langsam und nachdenklich sprechen: »To be or not to be ...«. Er kann aber auch zynisch herauslachen: »... that is the

question.« Er kann sich seine eigene Melodie sozusagen selber komponieren. Er ist darin frei. Nicht so der Musikdarsteller. Er ist an die Partitur gebunden. Glaublich und wahrhaftig jedoch wird auch er nur, wenn er die Musik aus einer durch Phantasie erzeugten Realität entstehen lässt.

Phantasie also steuert über den Atem den Klang der Stimme ebenso wie den Ausdruck des Körpers. Manche Naturvölker hatten für Atem und Seele nur ein Wort. Durchaus plausibel. Denn ohne Atem keine Seele, und »entseelt«, wie das schöne Wort lautet, bedeutet auch, dass da kein Atem mehr ist. Das Transportmittel für die Seele – denn das ist es, was letztlich vom Darsteller aufs Publikum übertragen wird –, das Transportmittel ist der Atem, der Körper und Stimme gleichermaßen steuert.

Wobei zu sagen ist: Der Körper ist das erste Instrument. Entwicklungsgeschichtlich war er Millionen Jahre früher vorhanden, als es noch keine Stimme gab. Der Ichthyosaurus konnte sich unmissverständlich durch seinen Körper ausdrücken. Erst viel später kam die Stimme hinzu. Dann aber gehörten sie zusammen: Die Einheit von Stimmklang und Körperausdruck, vom Atem, man könnte auch sagen, von der Seele, gesteuert. Wenn es mit rechten Dingen zugehe, sollte und müsste dabei eine Art Bewegungspartitur entstehen, die aus der Musik entwickelt, ebenso differenziert wie diese, sich mit der musikalischen Partitur zusammenfügt, sodass die beiden zur Einheit werden mit dem Ziel: Verkörperung von Musik. Wagner nannte das: »Ersichtliche Taten der Musik.«

Soweit in aller Kürze die Grundelemente der Kunstform Oper. Sie werden wenig bedacht und die Konsequenzen daraus nicht gezogen, geschweige denn in der Praxis umgesetzt. Die Oper ist sich ihrer selbst weitgehend unbewusst.

Was Wunder, dass sie als einzige unter allen darstellenden Künsten in den vierhundert Jahren ihrer Existenz kein Handwerk der Musikdarstellung entwickelt hat, keinen Kanon von Regeln und Techniken, die man kennen und beherrschen muss, bevor man überhaupt diese Kunst ausüben kann. Ohne langjähriges Körpertraining kein Ballett, ohne gekonnte Handhabung der Kamera kein Film. Kabuki-Spieler üben viele Jahre, bevor sie überhaupt auf die Bühne dürfen, von der Chinesischen Oper mit ihren hochartistischen Wundern gar nicht zu reden.

Die Oper hat zwar einen handwerklichen Kanon für die Ausbildung der Stimme von der Gesangskunst übernommen und weiterentwickelt, aber eben nicht für die Darstellung von Musik. Denn Singen ist ja noch nicht Darstellen. Das bewirkt, dass ein junger Sänger hunderttausend Mal, vielleicht sogar eine halbe Million Mal, seine Stimmübungen macht, bevor er überhaupt zum Sänger wird. Aber er übt nicht drei Mal einen musikalischen Bewegungsablauf, den er für die musikalische Darstellung ebenso benötigt. Nicht weil er das nicht will, sondern weil man ihm nicht gesagt hat, dass das ebenso wie die Stimmübungen erforderlich ist, um zur erstrebten Einheit von Körper und Stimme zu gelangen.

So entsteht in der Oper die bizarre Situation, dass musikalisch jede Sechzehntelnote penibel beachtet wird, szenisch aber völlige Willkür in einem Brachland der Regellosigkeit herrscht. Anything goes. Alles ist erlaubt. In meinem Metier der Regie bewirkt das beispielsweise: Wenn einer lauthals verkündet, er kenne keine Oper, könne auch keine Noten lesen, vielmehr sei er unmusikalisch und möge überhaupt keine Musik, dann wird er mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit einen oder mehrere Intendanten finden, die ihn als »Mann

neuer Wege« zur Regie drängen. Ebenso gut könnte die medizinische Fakultät mich zur Durchführung einer Herzoperation einladen. Selbstverständlich unter starker Beteiligung der Medien. Das wäre dann das erwünschte »Event«. In beiden Fällen, dem der Oper und dem meines Herzpatienten, wird die Enddiagnose lauten: Operation gelungen, Patient tot. Aus derlei Absurditäten entsteht die zu allen Zeiten beklagte Diskrepanz zwischen dem Opernbetrieb, der unbedarfte einem fröhlichen Ungefähr huldigt, und den Opernwerken, die in ihren besten Exemplaren wahre Menschheitswunder sind.

Zur Ehrenrettung der Sänger sei gesagt, dass sie oft selbst unter widrigen Umständen aus Begabung und Instinkt vieles richtig machen und sich selber weiterentwickeln. Aber das Richtige wird eben meist nicht gelehrt, alles bleibt dem Zufall überlassen. Die eigentliche Todsünde ist: Die Oper lernt nicht. Man schaue sich in der Geschichte der Gattung um. Von Zeit zu Zeit gab es wunderbare Inseln, auf denen das Musiktheater erblühte und Dinge entstanden, die man nie wieder hätte rückgängig machen dürfen. Gluck und Wagner waren solche Inseln, Mahler in Wien und Felsenstein in Berlin. Aber jedes Mal hat der große Ozean des Dilettantismus diese Inseln wieder hinweggespült. Und danach war alles wie vorher. Nochmals, der Fluch der Oper ist: Sie lernt nicht. Deshalb habe ich gefragt: Gibt es überhaupt Regeln und Techniken, die als Grundlage für einen handwerklichen Kanon der Oper taugen könnten? Um das herauszufinden, habe ich mit meinen Schülern in aller Welt systematisch geforscht, probiert, getestet, Gegenproben gemacht, gelegentlich auch durch extreme Versuche provoziert. Zu unserer eigenen Überraschung haben wir mehr als hundert sol-

che Techniken und Regeln gefunden, die bewusst gemacht, gelehrt, erlernt, geübt und am Ende beherrscht und angewandt werden können. Sie zu kennen ist ergiebig für alle, die sich mit Oper befassen – nicht nur für Opern-Macher, sondern auch für Opernliebhaber und selbst -Verächter. Wir haben sie deshalb *Nützliche Regeln* genannt.

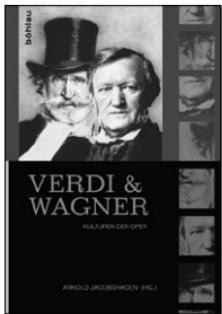
NÜTZLICHE REGELN

- Oper: eine Begebenheit durch Musik darstellen.
- Begreife den Unterschied zwischen Musik und Musik zu einem Zweck.
- Definiere den Zweck der Musik.
- Werde »Musikdetektiv«.
- Kenne das Orchester.
- Gib dem Orchester den Grund für sein Spiel.
- Trainiere die Phantasie.

Herz

Wie eigentlich wirkt Theater? Auf zwei Zeitebenen: im Augenblick der Aufführung und in der Erinnerung. Als ich ein junger Schauspieler war, haben mir alte Kollegen von Max Reinhardt berichtet, bei dem sie engagiert gewesen waren und in dessen legendären Inszenierungen sie mitgewirkt hatten. Die Erinnerung an diese Erlebnisse war so stark, dass sie Tränen in den Augen hatten und vor Bewegung kaum weitersprechen konnten. Nach mehr als einem halben Jahrhundert! Reinhardt hatte sie für den Rest ihres Lebens geprägt. Ich glaube sogar, dass ihre Ergriffenheit nach dieser langen Zeit stärker war als beim ursprünglichen Eindruck.

Und geht es mir selbst anders? Wenn ich von einer der schönsten Aufführungen, die ich je gesehen habe, spreche – Giorgio Strehlers Inszenierung von Goldonis *Baruffe Chizzotte* – und den Schluss beschreibe, das Versöhnungsfest der armen Fischer nach allen Aufregungen und Streitereien beim Schein der einfachen Lämpchen, während die Nacht über der herbstlichen, neblig-grauen Adria hereinbricht und der Cogitore – Goldoni selbst als junger Gerichtsreferendar – in seinem weinroten Mantel, der einzigen Farbe im Bild, langsam den Vorhang zuzieht ..., so überwältigt auch mich das Glück dieser Aufführung, die nun fast fünfzig Jahre zurückliegt, stets aufs Neue.



ARNOLD JACOBSHAGEN (Hg.)

VERDI UND WAGNER

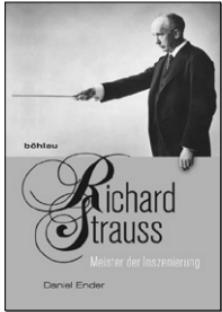
KULTUREN DER OPER

2014, 340 S. 45 S/W-ABB. UND NOTENBSP. GB.

155 X 230 MM | € 39,90 [D] | € 41,10 [A]

ISBN 978-3-412-22249-9

Giuseppe Verdi und Richard Wagner waren die bedeutendsten Opernkomponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie verkörpern zwei auf den ersten Blick scheinbar gegensätzliche Kulturen des musikalischen Theaters.



DANIEL ENDER

RICHARD STRAUSS

MEISTER DER INSZENIERUNG

2014, 349 S. 27 S/W-ABB. GB. MIT SU.

135 X 210 MM | € 24,90 | ISBN 978-3-205-79550-6

Vom Epigonen zum Revolutionär und vom Klassiker zum Reaktionär: Dieses Buch zeichnet die Inszenierungen und Selbstinszenierungen des Komponisten Richard Strauss vor dem Hintergrund seines Lebens nach.

BÖHLAU VERLAG, URSULAPLATZ 1, D-50668 KÖLN, T: +49 221 913 90-0
INFO@BOEHLAU-VERLAG.COM, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM | WIEN KÖLN WEIMAR

Der erfolgreiche Theaterleiter und Regisseur Michael Hampe erzählt lehrreich, pointiert und unterhaltsam zugleich, was Oper ist und wie sie optimal in Szene gesetzt werden sollte.

»Die Oper kann etwas, was alle anderen Künste nicht können: Die Simultanität in Zeit und Raum. Ich wüsste keine andere Kunst, die ein so vollständiges, vieldimensionales Abbild der Welt zeigen kann wie die Oper.« (Michael Hampe)



9 783412 225001

ISBN 978-3-412-22500-1

WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM