

- 16 P. Caron, "Paris pendant la Terreur", Paris 1910, 157-158.
- 17 Cf. A. L. Ringer, "J.-J. Barthélemy and Musical Utopia in Revolutionary France", *Journal of the History of Ideas* 22, 1961, 363.
- 18 Ibid., 358.
- 19 F. W. J. von Schelling, „Sämmtliche Werke V“, Stuttgart/Augsburg 1859, 736.
- 20 Cf. C. M. von Weber's review of E. T. A. Hoffmann's "Undine" (1817), as translated in O. Strunk, "Source Readings in Music History", New York 1950, 804.
- 21 A. B. Marx, "Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts", Leipzig 1855, 77.

Dietrich Steinbeck

## SOZIOLOGISCHE ASPEKTE DER OPERNINSZENIERUNG

### I

Der Begriff „Inszenierung“ darf als Zentralbegriff der Theatertheorie ebenso wie der Theaterpraxis gelten. Er bezeichnet den schematischen Entwurf eines Theaterkunstwerks, in dem die intendierte Bühnengestalt und gleichzeitig deren darstellerische Entfaltung intentional angelegt sind. Eine jede Inszenierung beinhaltet nämlich die in ihr entworfene Bühnengestalt nur als ein System von Bestimmtheiten, das alle nach Ansicht seiner Urheber notwendigen inhaltlichen und formalen Informationen bereit hält, mittels welcher die Bühnengestalt dann vom Publikum in voller Konkretion vermeint werden kann. Die dabei vom einzelnen Zuschauer individuell geleistete Ergänzung der Bühneninformationen gehorcht weitgehend, aber eben nicht ausschließlich, einer in die Informationen selbst gelegten Weisung; das auf der Bühne visuell und hörbar Entfaltete suggeriert dem Publikum Weiterungen, die zwar nicht zu sehen oder zu hören, dennoch aber deutlich vorhanden sind.

Soziologische Aspekte besitzt die Inszenierung in zweierlei Hinsicht. Zum einen, weil die Inszenierung als schematisches Gebilde auf psychische und geistige Aktivität des einzelnen Zuschauers angewiesen ist, deren gesellschaftliche Bestimmtheit aller Theatersoziologie thematisch sein muß. Und zum anderen insofern, als die Inszenierung als ein dialektischer Vermittlungsprozeß zwischen konstanten und variablen Gegebenheiten zu begreifen ist. Zu den Konstanten etwa zählen: der Wort-Ton-Text der Partituren, das in ihm entworfene Verlaufs-, Ereignis- und Handlungsschema sowie seine dramatisch-szenischen Implikationen. Als Variablen wären zu nennen: die optische und die akustische, also die dramatisch-szenische und die musikalische Konkretisation des Wort-Ton-Textes in der Inszenierung, die abhängt von Stil, Geschmack, Bewußtsein, Selbstverständnis ihrer Urheber und - mittelbar - wiederum auch ihres Publikums. Die Inszenierung hat ferner zu vermitteln zwischen der spontanen Aktualität des Theaterereignisses und seiner Indienstnahme für die Reproduktion bedeutender, aber eben geschichtlicher Werke, zwischen der sozialen Bestätigung retrospektiver Einstellungen des Publikums und der Aufgabe allen Theaters, bewußtseinserweiternd, aufklärend zu wirken. Die Inszenierung steht mithin in einem sozio-kulturellen



Vermittlungs- und Bedingungsgefüge; ihre Praxis setzt sozialgeschichtliche Untersuchungen der komponierten Inszenierung und deren gesellschaftlichen Bedingungen voraus; sie selbst kann und muß, wie gesagt, zum Gegenstand theatersoziologischer Analyse gemacht werden.

Über das Verhältnis, in das die Inszenierung ihre konstanten und variablen Gegebenheiten jeweils zu bringen hat, bestehen heute außerdem zwei unversöhnliche Auffassungen. Einmal: Primat der Konstanten, was heißt: Entwicklung der Bühnengestalt aus der Musik und ihren dramatisch-szenischen Implikationen; zum anderen: Primat der Variablen, was heißt: Entwicklung der Bühnengestalt mit den Mitteln der Musik. Daß es zu einer solchen Antagonie der Auffassungen von der Oper als theatralischer Form überhaupt kommen konnte, das verweist auf Mißverständnisse musikalischen Theaters, die ebenfalls ein speziell soziologisches Interesse gewärtigen.

## II

Untersuchungen zur Inszenierungsgeschichte der Oper haben von der Voraussetzung auszugehen, daß es jeder Epoche gelungen ist, ihre eigenen theatralisch-musikalischen Ideale zu verwirklichen. Der Begriff „Inszenierung“ läßt sich auf keine bestimmte Praxis festlegen; seine Geschichte beschreibt keinerlei künstlerische oder technische Fortschritte. Zwar hat der Begriffsinhalt sich ebenso verändert wie seine praktische Anwendung, doch läßt sich von Regie eben nicht erst sprechen, seit der Wort-Ton-Text der Partituren zum Gegenstand individueller Gestaltung und Deutung wurde. Im Gegenteil: mit der ästhetischen Emanzipation des Theaters und seiner Verfahrensweisen beginnt ein Verfall der als Gesamtkunstwerk konzipierten Gattung.

Formtypen und Inszenierungsformen der Oper lassen sich voneinander nicht trennen. Die meisten musikalischen und dramaturgischen Veränderungen, Entwicklungen und Reformen hatten in veränderten Theatervorstellungen ihren Ursprung, die selbst - in krasser Vereinfachung formuliert - auf gesellschaftliche Veränderungen zurückzuführen sind. Bezeichnend ist, daß jede der großen Opernreformen dramaturgisch und damit szenisch-theatralisch orientiert war - bei Metastasio nicht minder als bei Gluck oder Wagner.

Andererseits nahmen naturgemäß auch Komponisten und Librettisten in schöpferischer Auseinandersetzung mit der Tradition Einfluß auf die Veränderungen der Theatergestalt. So erzwingen beispielsweise die ungemein disparaten Realitätsverhältnisse der Opera seria und des Singspiels eine ebenso disparate Wirklichkeitsdarstellung auf der Bühne.

Gleich also, ob die szenische Präsentation der Oper objektiven Normen (wie im Barocktheater) oder subjektiven Intentionen (wie in unserer Zeit) folgt, solange sie nicht zu bloßer Konvention verkümmert, wird Opernregie bewußt betrieben. Diese Feststellung klingt ebenso banal wie sie notwendig ist. Musik- wie theaterhistorische Darstellungen nämlich erwecken noch immer den falschen Eindruck, als fülle erst eine sich ihrer selbst ästhetisch bewußte Praxis den Begriff „Inszenierung“ aus. Das wäre zu belegen, nur geht es hier ja nicht um eine inszenierungsgeschichtliche Darstellung. Hinzuweisen wäre aber zumindest auf jenen entscheidenden Wandel in der Inszenierungspraxis der Oper, der sich seit etwa Mitte des 18. Jahrhunderts ganz allmählich vollzog und eigentlich erst mehr als 100 Jahre später abgeschlossen wurde. Noch bis ins 19. Jahrhundert hinein besaß die unversehrte Ganzheit des theatralisch-musikalischen Kunstwerks, das „Oper“ heißt, ein sicheres Unterpfand in der selbstverständlichen Personalunion von Librettist und Spielleiter einerseits und Komponist und musikalischem Leiter andererseits. Diskussionen um die künstlerische Priorität von Regisseur und Dirigent, von Bild- und Klangszene wurden in den jederzeit aktuellen Erörterungen



des Wort-Ton-Problems mitentschieden, zumal Theaterform und Musikverständnis der einzelnen Epochen die Lösung dieses Problems determinierten. Stets für diese Bühne, dieses Ensemble und dieses Publikum „gemacht“, blieb der Begriff „Oper“ jenseits seines theatralischen, sängerischen und gesellschaftlichen Bezugsrahmens schlicht sinnlos, sofern zwischen Partitur und Aufführung einen Unterschied zu machen kein Anlaß bestand.

Ein Wandel dieser Praxis trat mit der Emanzipation ästhetisch-autonomer Kriterien im 18. Jahrhundert ein. Theater, auch musikalisches Theater - das war bislang ein gesellschaftlicher Ort gewesen; jetzt wurde aus ihm der „Kunsttempel“ einer bürgerlichen Gesellschaft, deren Denken und Urteilen in Sachen Kunst sich mehr und mehr historisch orientierte. Die Einführung eines historischen Spielplans erzwang dann vollends arbeitsteilige Verfahrensweisen. Bislang verstand die Inszenierung sich als Instrument und Sprachrohr jener gesellschaftlichen Gruppen, die sich die Oper leisteten, die sie unterhielten und finanzierten; ihre ästhetischen Prinzipien lassen sich jeweils nur aus gesellschaftlichen Motiven herleiten und erklären. Jetzt aber werden Buch und Partitur zu ästhetisch autonomen Gegenständen theatralischer Gestaltung, womit auch die Inszenierung den Sinn selbständiger Deutung eines objektiv ihr übergebenen Text- und Notenmaterials annahm. Die ästhetische Emanzipation des Theaters anfangs unseres Jahrhunderts isolierte das „Kunstwerk der Aufführung“ schließlich total gegenüber dem aufgeführten Werk, dessen konkrete (theatralische, sängerische und gesellschaftliche) Bindungen nurmehr als historische Pendants zu bestimmten Strukturmerkmalen verstanden wurden. Hatte die Oper zuvor, eben weil sie mit Textbuch und Komposition seinen Begriffen bedingungslos und häufig unter Preisgabe eigenen Formniveaus gehorchte, das Theater beherrscht, indem sie es aus sich heraus entstehen ließ und seine Erscheinungsformen organisierte, so wird sie jetzt - musikalisch und literarisch auf Autonomie pochend - Gegenstand seiner „Gestaltung“, ohne diese wirklich noch beeinflussen zu können.

### III

Von der Einführung eines historischen Spielplans datiert auch die - für das aktuelle, im Primat der musikalischen vor den szenisch-dramaturgischen Qualitäten manifeste Bild von der Oper so charakteristische - terminologische Unterscheidung zwischen „Oper“ und „Theater“. Eben das nämlich, was das Wesen der Oper ausmacht, ihre empirischer Wirklichkeit entrückte Spielstruktur, entfremdet ihre szenische Präsentation dem Theaterverständnis des Publikums, das immanent auf Abbildung und weniger auf Darstellung aus ist, und verankert den Opern-Begriff ganz im Bereich des Musikalischen, der als unbegrifflich-abstrakt und damit für das theatralische Wirklichkeitsverständnis nicht relevant aufgefaßt wird. So läßt sich auch sagen: das Musikalische (in der Oper zeitweilig ein Synonym für kulinarische Berausung an „schönen Stellen“) wird just in dem Augenblick dominant, als die Dramaturgie der Oper, die eine theatralische Dramaturgie war, vom Publikum nicht mehr adäquat rezipiert werden kann. Das Theaterkunstwerk vermag ja den ereignishaften Augenblick seiner Aufführung nicht zu überdauern; es lebt allemal aus einer direkten und sehr konkreten Beziehung zum Publikum dieser Aufführung, es lebt ausschließlich im Verständnis dieses Publikums. Das auskomponierte Theater indes überliefert sich im Wort-Ton-Text der Partituren und muß bei deren Wiederaufführung notgedrungen seinen Sinn und seine Bedeutung verändern. Die theatralischen Implikate dramatischer Musik sind dann inaktuell, ja unverständlich geworden und müssen ersetzt werden; die gesellschaftlichen Inhalte verkrusten in abstrakten Musikformen, auf die sich das Publikumsinteresse konzentriert. Vereinfacht formuliert: alle Theatermusik überliefert tote Teile von jenem Kunst- und



Sozialereignis, das sie einst mitbewirkt und ausgelöst hatte.

Dieser Prozeß, der auch sozialgeschichtlich sich begründen ließe, wird erst dort ein Ende finden, wo mit dem Tabu der Unantastbarkeit des überlieferten Notentextes Schluß gemacht und Buch und Partitur der Oper erneut in den theatralischen Produktionsprozeß integriert werden. Symptome dafür lassen sich heute schon erkennen. Manche Konzeptionen für das moderne Musiktheater schließen ihrer kompositorischen und szenischen Anlage nach jedwede Tradierbarkeit aus. Und selbst hinsichtlich des überlieferten Repertoires erheben sich - immer nachdrücklicher - Forderungen, die eine Einrichtung nicht nur des Wort-, sondern in ähnlicher Weise auch des Tontextes der Partituren für den theatralischen Gebrauch verlangen.

#### IV

Theodor W. Adorno hat von dem drohenden Sieg der Komposition über die Oper gesprochen, der letztlich einen Sieg der Musik über das Theater (in der Oper) bedeutet. Für die Richtigkeit dieser opernsoziologischen These sprechen verschiedene Symptome, die hier nur in Kürze aufgezählt werden können:

a) Die nachwagnerische Komponistengeneration hat mit der überlieferten Dramaturgie der Oper gebrochen, sofern sie als Korrelat zu einem überholten gesellschaftlichen Zustand erkannt wurde. Zugleich mit dem Verzicht auf alle Reproduktion (der Darstellung von Handlung ebenso wie von subjektivem Erleben, des Ausdrucks von Bedeutung wie von gesellschaftlicher Ideologie) entschlug die nach 1900 für Theater komponierte Musik sich jedoch jeder Darstellungsfunktion, scherte aus dem Wirkungsgefüge von Wort, Ton und Geste aus und verfiel - in parallel-berührungsloser, mitunter antithetischer Führung zur Szene - allmählich zum Aphorismus über Dichtung. Die Musik hatte ihrer angestammten Funktionen als Inszenierung freiwillig entsagt.

b) Aber auch das Verständnis des Publikums, seine Erwartungen und Reaktionen isolierten Musik und Inszenierung. Außerstande, die überlieferte Dramaturgie adäquat zu rezipieren, legte man den sinnvollen Inhalt der Oper und seine Diskussion (was natürlich nicht die dramatische Fabel und ihre Bedeutung meint) im Genuß „schöner Stellen“ ab. Die Regression des Erlebens auf erfaßte, wenngleich nur selten verstandene Werte dissoziierte die Rezeption, die kritisch hätte sein müssen, und konzentrierte sie auf das „Wie“ der Ausführung, auf die Sängerleistung insbesondere.

c) Was die Aufführungs- und Beliebtheitstatistiken unserer Musiktheater als Krise der Opernkomposition erscheinen lassen, hat sein Pendant in einer immanenten Darstellungskrise, womöglich in einer Krise der Darstellbarkeit von Opern traditioneller Struktur überhaupt. Das Theater, von der zeitgenössischen kompositorischen Produktion sozusagen „verraten“, rächte sich, indem seine Inszenierungspraxis nun seinerseits das Musikalische abstieß. Der Versachlichung des musikalisch-dramatischen Vorgangs, der rationalen Reduktion von Opernleben auf erlebte Wirklichkeit war jedoch im Wesen der Kunstform schon, dem komponierten Schein, ihre letzte Grenze strikt gezogen. Jenseits dieser Grenze gedeiht nur mehr ein präventiöser Symbolismus, der die allegorische Maske zur Grimasse verzerrt. Mit „Stilisierung“ allein und schlichter Anwendung der Inszenierungspraxis des Sprechtheaters auf die Musikk Bühne ist deren Problematik nicht zu lösen. Die doppelte Verpflichtung der Inszenierung aber, an den Abonnements-Hörer sowohl, der am gesicherten Bestand eines klassisch-romantischen Repertoires „schöner Stellen“ und erhebender Leidenschaften sein retrospektiv orientiertes Selbstverständnis zu bestätigen suchte, als auch an den künstlerisch-sozialen Standard der Zeit, umschreibt eine Aufgabe, die die Arrangeure alten Stils in die Verbannung schickte und ihre Plätze den Schauspielregisseuren als lohnendes Ziel erscheinen ließ.



Dennoch bleibt jeder Neuinszenierung einer Oper etwas Museales anhaften, solange jedenfalls sie dem fragwürdig gewordenen Kriterium der „Werkgerechtigkeit“ gehorcht. Komponiert ist schließlich allemal ein Theater, das sich als solches nicht überliefert hat und - wenn es sich selbst überliefert hätte - von einem heutigen Publikum nicht mehr adäquat verstanden und konkretisiert werden könnte. Schon dies also konzentriert das Publikum auf die Musik. Wenn aber um ihretwillen allein eine Oper zur Aufführung gelangt, wird man sich immerhin fragen dürfen, warum dies im Theater geschieht und unter Vorspiegelung einer nur scheinbar lebendigen Kommunikation zwischen Bühne und Publikum. Andererseits ließe sich freilich eine Inszenierung denken, die sich kritisch gegenüber der Musik und dem in ihr manifesten und ausgedrückten Schein verhält. Die affirmativen Gesten in manchen Partituren Puccinis oder Strauss' etwa könnten durch entsprechende Inszenierung als solche deutlich gemacht und damit entkräftet werden. Nur eine solche Inszenierung wäre im eigentlichen Sinne des Begriffs „lebendiges Theater“, d. h. nur eine solche Inszenierung füllt den eigenen Begriff aus, weil nur sie das kommunikative Sozialereignis zwischen Bühne und Publikum zu stiften in der Lage ist. In diesem Falle hätte aber die Frage zu lauten: Warum bedient sich das Theater dann überhaupt noch überlieferter Musik? Und erneut sieht sich das Verständnis der Oper ausschließlich auf Musikalisches verpflichtet.

Streng genommen wird man um das Eingeständnis nicht herumkommen, daß Musik und Inszenierung sich widersprechen müssen, solange sie nicht beide einem theatralischen Produktionsprozeß integriert sind und von ihm organisiert werden. Die Geschichte der neueren Opern-Inszenierung, also des Musiktheaters mit historischem Repertoire, ist eine Geschichte dieses Widerspruchs und der mannigfaltigen Versuche, des Widerspruchs szenisch Herr zu werden. Auch hier muß also der Prozeß der Inszenierung als ein dialektischer Vermittlungsprozeß zwischen den konstanten theatralischen Implikationen dramatischer Musik und deren historisch veränderlicher Eigenbedeutung verstanden werden.

## V

Wie wenig die aktuelle Diskussion der Regie-Probleme musikalischen Theaters sich der hier umrißhaft skizzierten sozio-kulturellen Sachverhalte bewußt ist, geht schon daraus hervor, daß sie diese Sachverhalte nicht aus dem dialektischen historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang entwickelt, in dem allein sie problematisch wurden. Die Rezensionen der Fachpresse etwa erwecken mit Fleiß den Anschein, als habe die Oper die Aufgabe, dramatische Handlungen mit quasi absoluter Musik zu verkleiden. Anstatt von den theatralischen, den mimischen, gestischen, spielerischen Implikaten dramatischer Musik zu sprechen, analysiert man Stoffe, Handlungen, dramaturgische Formen und sät damit erst das weitverbreitete Mißverständnis, wonach die Oper ein „unmögliches Kunstwerk“, weil unglaublich und widersprüchlich im Sinne der Wirklichkeitserfahrung sei. Selbst gute Regisseure inszenieren primär Handlungen und versuchen, deren eingestandenermaßen sinnentleerte Begriffe in die Sprache des zeitgenössischen Zuschauers zu übersetzen. Sie tun letztlich nichts weiter, als den kulinarischen Hörgenuß, auf den's dem Publikum ankommt, szenisch einigermaßen möglich werden zu lassen.

Die eher peinliche Aktualisierungs- und Modernisierungstendenz der Opern-Regie beschränkt sich seit je auf Text und Szenenform und läßt somit notgedrungen die Bühne dem Orchester oder dieses jener widersprechen; denn im reinen Musiktext nistet noch immer, wenngleich verdorrt, das Theater, für welches er komponiert wurde. Und zu diesem Theater, zumindest zu seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Intention



müßte jede Neuinszenierung in Beziehung treten, mit ihr hätte sie sich auseinanderzusetzen. Die Alternativ-Position der modernen Operninszenierung aber umgeht diese Auseinandersetzung, die eine dialektische zu sein hätte; sie gibt sich entweder historisierend und ahmt die historische Theaterform nach, woraus sich allein noch ein geschmacklerisches Vergnügen ziehen läßt, weil Selbstverständnis und Erwartung des Publikums sich verändert haben. Oder sie gibt sich progressiv und unterstellt der Theatermusik eine Abstraktion, die zu jeder Bühne, jedem theatralischen Ausdruck, jeder sozialen Intention paßt.

Die Lösung all dieser Probleme aber kann nicht Aufgabe der Musik- oder Theaterwissenschaft sein, so sehr auch die Opernpartitur als ein Gesamtentwurf für das theatrale Ereignis des inszenierungs- und rezeptionsgeschichtlichen Kommentars bedarf; die Lösung dieser Probleme kann auch nicht von der Bühne selbst erwartet werden - sie gehört im Gegenteil zu den zentralen Aufgaben einer Opern-Soziologie. Als These zuge-spitzt formuliert: die Zukunft musikalischen Theaters hängt von der erschöpfenden Diskussion und Klärung seiner soziologischen Aspekte ab.

#### DISKUSSION zur Einführung Finscher:

LEICH: Von einem Wegfall des Ensembles und des Chores in der venezianischen Oper aus ökonomischen Gründen kann zwischen 1690 und 1710 in so allgemeiner Form vielleicht doch nicht gesprochen werden, denn in den Opernlibretti findet sich eine ziemliche Anzahl von Duetten, Terzetten, Quartetten und auch Chören. Einige Theater wurden von außerordentlich reichen Familien subventioniert, sie waren nicht auf eine Rendite angewiesen (z. B. das Teatro Grimani di S. Giovanni Grisostomo). Zumindest für diese Theater treffen die ökonomischen Gründe schwerlich zu.

HORTSCHANSKY: Die ökonomischen Voraussetzungen sind vor allem an der beträchtlichen Ausweitung des Theaterbetriebes um diese Zeit überhaupt abzulesen (vgl. den Bericht von Tosi), d. h. an der Tatsache, daß in immer mehr Städten Theater gespielt wurde. Um diesen Bedarf zu decken, kam man zu einer gewissen Schematisierung des Opernbetriebes und der Oper selbst (z. B. die Sechs-Personen-Zahl; ökonomisch läßt sich sehr leicht wirtschaften, wenn man jede stagione nur für sechs Sänger zu arrangieren hat).

MAHLING: Die Chöre wurden nicht in erster Linie aus ökonomischen Gründen vernachlässigt, sondern hauptsächlich deswegen, weil niemand da war, der sie gesungen hat. Die venezianische Oper mußte sich sehr früh auf ganz knappe Choreinwürfe von verhältnismäßig simpler musikalischer Struktur beschränken, weil man teilweise auch musikalisch ungebildete Leute zu ihrer Ausführung heranziehen mußte.

LIPPMANN: Die Da capo-Arie als Hauptbestandteil der opera seria war doch eher eine Angelegenheit der Aristokratie als des Bürgertums, wenn man sie schon mit Gesellschafts-Klassen in Verbindung bringen will.

FINSCHER: Ich meinte, daß mit der venezianischen Oper die Schematisierung und Verfestigung der Formen eben anfängt. Natürlich kann diese Beziehung, wenn man eine solche überhaupt herstellen will, nicht monokausal sein. Es wäre als Mechanismus ohne weiteres denkbar, daß eine ursprünglich verhältnismäßig unmittelbare Beziehung - sagen wir mal hypothetisch - zwischen dem bürgerlichen Publikum (oder jedenfalls dem bürgerlichen Publikum der venezianischen Oper) als Träger dieser Oper und bestimmten musikalischen Entwicklungen in der venezianischen Oper vorhanden ist, daß sich aber dann aus dieser Beziehung heraus die musikalische Entwicklung verselbständigt. Ich will keineswegs als Hypothese aufstellen, daß es keine immanent musikalische