

Jānis Torgāns

Die Oper als Spiegel der Gesellschaft am Beispiel der Nationalen Oper Lettlands

Ich möchte meinen kleinen Beitrag mit einem Wort beginnen, das heute allgemein bekannt ist: das Wort "Seifenoper". Warum erscheint bei dieser Äußerung der Kultur - oder eher doch Pseudokultur - das Wort "Oper", nicht aber "Lustspiel" oder "Tragödie" oder einfach "Seifenstück"? Ich glaube, daß das mehrere Gründe hat, die sich auch auf unser Thema "Die Oper als Institution" direkt beziehen. Vor allem ist die Oper in den Augen des Publikums immer etwas Vornehmes, Elitäres, Feines gewesen. Und in der Tat ist sie wirklich etwas Vornehmes, Elitäres, nicht Alltägliches. Zwei Aspekte wären in dieser Hinsicht speziell zu betonen: einerseits die synthetische, umfassende Natur der Oper (Theater, Musik, Literatur, Malerei in ihrer Verflechtung), andererseits die großen finanziellen Mittel, die nötig sind, um ein Opernhaus wirklich als Kunsttempel zu bewahren. Die ganze Geschichte der Oper ist im Licht oder im Schatten des Hofes oder des Staates verlaufen - - das bezeugen noch heute viele Operntheater. Deshalb hat gerade diese Kunst eine Aureole des Glanzes erworben, nicht zuletzt als Zeichen der Zugehörigkeit zu den "besten Kreisen", zu den "Mächtigen dieser Welt". Gerade diese Auffassung spiegelt sich noch heute in der Bezeichnung "Seifenoper" wider - und das bei dem Paradoxon, daß viele Genießer der Seifenoper eine wahre, echte Oper niemals gesehen und gehört haben.

Dieser Ausnahmezustand der Oper äußert sich in vielen Kulturregionen auch in der Tatsache, daß Operntheater und -truppen im Vergleich zu dramatischem Theater und Schauspieltruppen viel seltener sind: ich schätze die Proportion Opernhaus zu Theatereinrichtungen etwa 1:7. Auch in Lettland ist das so. Aber eine genauere Prüfung dieses Zustandes zeigt auch andere Möglichkeiten und Gesetzmäßigkeiten.

Das führende, wichtigste und meistens auch einzige Opernzentrum ist in Lettland die Nationale Oper (1919). Natürlich hat sie samt 1863 gebautem Theatergebäude auch viele Traditionen des ehemaligen Stadttheaters geerbt, das hat wiederum seine Wurzeln im ersten ständigen Theater (1772, im neuen Gebäude 1782). Seit der staatlichen Unabhängigkeit Lettlands (18. November 1918) hat auch das Operntheater

eine wichtige Funktion als staatliche Kulturinstitution ausgeübt. Das spiegelt sich unter anderem auch in dem Namen "Nationale Oper" wider, der unter der Sowjetmacht natürlich verboten war. In der Periode der 20er-30er Jahre hat das Theater eine blühende Entwicklung erlebt. Davon zeugt unter anderem die Tatsache, daß viele Künstler ins Ausland engagiert wurden (Berlin, Wien, Prag, Moskau), z.B. erhielt 1928 der Chor der Nationalen Oper von Fjodor Schaljapin eine Einladung zu einer Gastreise nach Berlin (*Boris Godunow*, Dirigent war Emil Cooper, der damals in Riga tätig war).

Doch war die Nationale Oper nicht die einzige Operntruppe und Riga blieb nicht das einzige Opernzentrum. Schon am Anfang des 19. Jahrhunderts waren regelmäßige Gastspiele des Rigaer Stadttheaters auch mit Opern in Mitau üblich. Im Jahre 1922 wurde in Liepaja (Libau - eine Hafenstadt mehr als 200 km von Riga entfernt) eine selbständige Operntruppe aufgestellt, die gut funktionierte und großes Aufsehen erregte. Darin kommt der Ehrgeiz der "zweiten Stadt" zum Ausdruck, keine Provinzstadt sein zu wollen, vor allem aber der gesunde Wunsch, nicht schlechter "als andere" zu sein und zu zeigen, daß auch weit von der Hauptstadt entfernt das Kulturleben vielseitig und rege sein kann. Diese zweite Operntruppe spielt aber auch für die Nationale Oper eine wesentliche Rolle: Sie wird zu einer Reserve für das Rigaer Theater, aus der viele der besten Künstler in die Hauptstadt übersiedeln. Außerdem besteht durch die Existenz der Libauer Oper eine gewisse künstlerische Konkurrenz; das muß betont werden, weil die Ausnahmesituation einer einzigen Oper auch ihre Schattenseiten hätte.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Situation vieler Großstädte hinweisen, wo es neben dem "Hauptoperntheater" eine "mild" konkurrierende Parallelinstitution gibt - wie etwa "Staatsoper" und "Volksoper" in Wien oder "Grand Opéra" und "Opéra Comique" in Paris. Bei dieser Konstellation ist folgende Verteilung der Funktionen typisch: Das erste Theater ist repräsentativer, reicher, effektvoller, aber auch konservativer, das zweite aktiver, mobiler, für Novitäten aufgeschlossener, manchmal sogar provokativ. Anfang der 80er Jahre war z.B. das "Bol'soj teatr" in Moskau zu einer Art "Theater-Museum" und in mancher Hinsicht sogar zu einem "Theater-Mausoleum" geworden. Das zweite Moskauer Musiktheater, das "Muzykal'nyi teatr imeni K.S. Stanislavsgogo i Vl.I. Nemiroviča-Dančenko" ["Musikalisches Theater

benannt nach Konstantin Stanislawski und Vladimir Nemirowitsch-Dantschenko"], war viel freier und flexibler in der Wahl des Repertoires, in den Prinzipien der Regie und in der Einbeziehung neuer (oft junger) künstlerischer Kräfte. Dazu kommt aber noch eine weitere Ausnahmeerscheinung - das Moskauer "Musikalische Kammertheater" unter der künstlerischen Leitung von Gennadi Roschdestwenski und Boris Pokrowski. Dieses Theater - weit vom Stadtzentrum, fast außerhalb der Stadt gelegen - wurde zum eigentlichen Zentrum im Sinne des Fortschritts, in der Lust zum Experiment, in der Suche nach neuer Wahrheit. Diese glückliche Konstellation des Operndreigestirns hat viel dazu beigetragen, daß auch während "der Periode der reifen Stagnation" Opernschaffen und -leben in Moskau überleben konnten - gerade dank der Verschiedenheit der Operntruppen, der Konkurrenz im künstlerischen Denken sowie der gegenseitigen Bereicherung.

Auch in Riga zeigt sich - besonders in der neuesten Zeit - die Gesetzmäßigkeit, daß in der Nationalen Oper hervorragende Spitzenleistungen (z.B. *Uguns un nakts* [*Feuer und Nacht*] des lettischen Opernklassikers Janis Medins, 1995) gerade dann entstehen, wenn es auch andere bemerkenswerte Opernerscheinungen gibt. Solche waren z.B. Aufführungen 1994 von *Dido und Aeneas* (Purcell) und 1995 von der *Zauberflöte* (Mozart) in modernen, vom jungen Publikum begeistert gefeierten Bühnenversionen in selbständigen Aufführungen: Kurzfristiger Probenarbeit folgte eine Serie von Aufführungen bei regem Interesse des Publikums wie auch der Kritik. Dazu kommen noch andere, ebenfalls von Enthusiasten außerhalb des offiziellen Theaterlebens durchgeführte Opernprojekte: Bartoks *Herzog Blaubarts Burg* (1995) und besonders *Orfeo* von Monteverdi (1996, in der Fassung von Carl Orff) mit den Studenten der Opernklasse der Musikakademie Lettlands.

Was hat das alles mit der Gesellschaft zu tun, auf welche Weise spiegelt sich diese in den Opern wider? Ziemlich direkt. Die neue ökonomisch-politische Situation, die jetzt ein viel breiteres Spektrum der sozialen Schichtung des Volkes verursacht, hat gleichzeitig auch ein buntes Spektrum von Opernerscheinungen ins Leben gerufen. Viele Neuinszenierungen wurden unmißverständlich unter dem Motto "Alles zum Verkaufen" realisiert (*Carmen* für Deutschlands Kleinstädte, *Tosca* für die Benelux-Staaten). "Verkaufen!" war doch überall während der ersten Hälfte der 90er Jahre der Hauptgedanke - in der Politik, im Leben

des Staates und des einzelnen Bürgers. Die oben erwähnte Neuinszenierung von *Uguns un nakts* steht in diesem Sinne etwas abseits: Ihr Hauptziel war natürlich die Betonung der nationalen Idee, aber mit den Mitteln einer moderneren, aktiveren Aufführung, die von dem "echten" Opernpublikum gar nicht eindeutig angenommen wurde. Mehr noch: Das eigentliche Opernpublikum - die Intelligenz, die wahren Opernliebhaber - hatte zumeist keine Möglichkeit, die Oper anzusehen - ganz einfach aus Mangel an Geld für den Luxus eines Opernbesuches.

Auch jetzt spiegelt das Opernpublikum die heutige neue, gespaltene Gesellschaft in Riga und in Lettland. Das heißt, das Publikum ist sehr verschieden: sozusagen "normale", durchschnittliche hauptsächlich lettische Besucher des Standardrepertoires im Alltag und ein etwas "vorneheres" Publikum bei Gastsolisten. So wurden z.B. ein Konzert von Mstislaw Rostropowitsch oder Montserrat Caballé im Opernhaus hauptsächlich von reichen Geschäftsleuten aus Gründen des Prestiges besucht. Zu diesem Publikum gehören auch Personen aus dem Diplomatenskreis, für die die Kunst in Riga eine finanziell billige Freude ist. Und so etwas wie eine Modenschau - modern bis zu extrem - war früher auf der Bühne der Nationalen Oper überhaupt nicht denkbar. Dies verläuft heute auch noch unter demselben Motto: "Alles zum Verkaufen!"

Es wäre sicher viel zu optimistisch, in den Opernerfolgen der letzten zwei Jahre auch Zeichen der Stabilisierung der ökonomischen und finanziellen Situation zu sehen. Trotzdem geben sie eine gewisse Hoffnung. Es hat wenigstens drei erfolgreiche Premieren gegeben - und zwei davon sind lettische Originaloper. So etwas wie eine neue abendfüllende lettische Oper hat es seit 1982 nicht wieder gegeben! Und die Aufführung des Frühwerks *Nabucco* von Verdi (1996) wurde sogar ein glänzender Erfolg, den auch das westliche Europa (Benelux, GB) bestätigt hat.

Den neuen Aufschwung kann man freilich nicht mit einem konkreten Grund erklären. Vielmehr haben wir es hier mit einem glücklichen Zusammenfallen der Umstände zu tun. Zu diesen Faktoren gehört auch die neue Administration der Oper (1996) und des Kulturministeriums (1996). Trotzdem waren noch im April 1997 einige Abendvorstellungen vom Orchesterstreik bedroht, weil die Musiker für einen sehr niedrigen Lohn arbeiten müssen (etwa 180,- bis 330,- DM pro Monat).

Wollen wir die Korrelation "Oper - Gesellschaft" etwas breiter betrachten, so sollten wir auch die Frage der Aufführungspraxis berühren. Seit 1919 sind in der Nationalen Oper Lettlands Opernlibretti in lettischen Übersetzungen verbreitet (Tschaikowsky, Wagner usw.) Es gab aber keine öffentlichen Diskussionen oder Überlegungen über das Werk in der Originalfassung. Soweit ich die Frage verfolgen konnte und auch aus persönlicher Erinnerung kenne, gab es nur 1968 mit der Einstudierung des *Il Trovatore* in der italienischen Originalsprache eine veränderte Situation. Dazu brauchten die Sänger einen hohen Einsatz und "linguistische Überwachung". Das Hauptproblem aber war das Publikum. Wie reagiert es? Wie verstehen die Zuschauer die Handlung? Damals wurde versucht, nicht nur eine ausführliche Inhaltsangabe zu drucken, sondern vor jedem Akt auf einem gigantischen Bildschirm die lettische Übersetzung des Libretto zu projizieren. Dazu brauchte man aber viel Zeit und Geduld. Außerdem mußte man unter den damaligen Umständen auch die obligatorische russische Übersetzung geben.

Erst in den 90er Jahren wird die Forderung nach Aufführungen in der Originalsprache endgültig umgesetzt (*Carmen, Tosca, La Bohème, Nabucco, Cavalleria rusticana, I Pagliacci*). Damit sind wir nun endlich wenigstens in dieser Hinsicht "in Europa". Trotzdem muß hinzugefügt werden, daß das Operntheater und Publikum eigentlich immer konservativ gewesen sind, auch in der Frage der Originalfassung oder adaptierten, erleichterten, "verbesserten" Version. So haben wir in Riga z.B. niemals die Originalfassung der *Carmen* mit dem gesprochenen Dialog gesehen. Als Trost dient hier die Tatsache, daß wir damit nicht die einzigen in der Welt sind. Auch die Aufführungen von *Boris Godunow* gehen wieder auf Nikolai Rimski-Korsakow zurück, obwohl es Versuche einer Neuinstrumentation (so von dem lettischen Komponisten Emilis Melngailis; 1924 aufgeführt) oder der Restauration des Originals (Pavel Lamm, Dmitri Schostakowitsch) gegeben hat. Und hier taucht wieder das Problem der Nationalen Oper als der einzigen Operninstitution auf. In Frankreich kann man denselben *Boris Godunow* in verschiedensten Fassungen (teilweise schon den "Ur-Boris" von Mussorgsky) sehen, weil es verschiedene Operntruppen gibt. Bei uns kann man als Novitäten in studioartigen Aufführungen die obengenannten *Herzog Blaubarts Burg* oder *Orfeo* realisieren, doch mit einem monumentalen Werk läßt sich das nicht verwirklichen. In diesem Sinne

ist das Operntheater so konservativ, wie das Publikum, die Gesellschaft selbst.

Es gibt noch viele Aspekte des Opernlebens, wo der Zusammenhang "Oper - Gesellschaft" zum Ausdruck kommt. Das betrifft zum Beispiel auch die Frage des "happy end" in der Oper. Dieses Problem existiert wenigstens seit Rossinis *Otello* (1816) - diese Oper wurde in vielen Provinzstädten Italiens mit einem "glücklichen" Ausgang gezeigt - in krassem Kontrast zu der Originalmusik und Dramaturgie, ganz zu schweigen von Shakespeares Werk. Ein solches Vorgehen war für die Veranstalter nötig, da das tragische Finale in vielen Städten heftige Empörungen des Publikums hervorrief. Wie singt Canio: *La gente paga e rider vuole quà* [Die Leute zahlen und lachen woll'n sie hier].

Die erste klassische lettische Oper *Banuta* (1920) von Alfrēds Kalniņš hatte ursprünglich ein tragisches Finale - nämlich den Selbstmord der beiden Liebenden (etwa im Sinne der *Norma* von Bellini, wo beide Haupthelden ihre Probleme nicht lösen können und zusammen in den Tod gehen). Bei der Uraufführung 1920 und der Neuinszenierung 1937 wurde dieses Finale beibehalten. Unter den neuen politischen Verhältnissen (Lettland wurde am 17. Juni 1940 annektiert und in die Sowjetunion inkorporiert) vollzog sich 1941 die Vorbereitung für die Dekade der lettischen Literatur und Kunst in Moskau. *Banuta* war für diese Dekade vorgesehen und vorbereitet (Generalprobe 9. Juni 1941) - aber mit einem neuen Schluß: das Volk, das bisher streng auf Bräuche, Eigentümlichkeiten und Gesetze des Zusammenlebens bestanden hat, ändert plötzlich (beim Anblick der Liebenden) seine Position und segnet Banuta und Vizuts fürs neue Leben. Diese Fassung ist dann auch später beibehalten worden (am 26. November 1941 schon unter der faschistischen Okkupation, am 17. Februar 1947, ebenso in den Neuinszenierungen vom 25. Oktober 1953, 23. September 1968 und 20. Juni 1979). Wer kann nun heute entscheiden, wie *Banuta* in der nächsten Inszenierung aussehen soll? Jeder kann natürlich seine Argumente und Gegenargumente haben, entscheidend wird letzten Endes doch die Reaktion des Publikums sein - das letzte Beispiel des dualistischen Spiegelpaars "Oper und Gesellschaft".