

## EINFÜHRUNG

Oper und Gesellschaft: gäbe es eine Musiksoziologie, so müßte dies ihr liebster Gegenstand sein, denn welche musikalische Gattung ist unmittelbarer - oder vordergründiger - gesellschaftlich: gesellschaftlich determiniert als musikalische Organisationsform, und zumindest Reflex gesellschaftlicher Zustände als Kompositionsform, die von der Organisationsform Oper nicht zu trennen ist. Aus der Vielfalt ihres Wesens sei der Oper immer wieder eine unerschöpfliche Regenerations- und Anpassungsfähigkeit erwachsen, hat Anna Amalie Abert einmal gesagt; diese Vielfalt des Wesens der Oper aber ist zu einem wesentlichen Teil gesellschaftliche Vielfalt, und Anpassung ist gesellschaftliche Anpassung, wie auch immer vermittelt sie im Kunstwerk, vermittelt auch in der Institution Oper in Erscheinung treten mag. Die Oper, so scheint es, ist in der Musikgeschichte die gesellschaftliche Gattung par excellence. Aber ist sie das nur vermöge ihrer generellen Anpassungsfähigkeit, die von der Notwendigkeit mitbestimmt ist, die Institution Oper in Betrieb zu halten, um dem Kunstwerk Oper einen Spielraum zu schaffen? Oder ist sie es auch vermöge der Tatsache, daß die Produktion einer Oper früher und konsequenter als wohl alle anderen musikalischen Produktionen den arbeitsteiligen Produktionsprozeß spiegelte, unter dessen Zwängen die Gesellschaft stand, ja, daß sie an diesem Produktionsprozeß unmittelbar teilhatte, unmittelbarer als alle Arten des Konzertes? Oder ist die Oper gesellschaftliche Kunst par excellence schließlich auch darin, daß in ihre musikalische Struktur gesellschaftliche Sachverhalte weniger vermittelt eingeschrieben und damit deutlicher auszumachen sind als es in anderen Gattungen der Fall ist?

Mit solchen Fragen beginnt ein Fragenkatalog, der erst ganz zu entwickeln und zu differenzieren, dann zu beantworten wäre, bevor „Oper und Gesellschaft“ in vollem Umfang ein Thema sein würde, das zwischen Musikwissenschaft und Soziologie vermitteln und damit für beide fruchtbar werden könnte. Und diese Fragen beginnen schon mit dem merkwürdigen Akt der Erfindung der neuen Gattung - denn unbeschadet aller historisch erkennbaren Vorformen ist es doch wohl eine Erfindung gewesen. Was hat das gesellschaftliche Ambiente der Erfinder für die Erfindung selbst bedeutet? Die Anlehnung der Camerata an das Modell der Akademien und deren Ausnutzung des Prestiges des Gelehrten in der Renaissance zur antikisierenden Wiedergeburt des akademisch gesetzgebenden Kunstrichters; die Ambivalenz der Rückkehr zur Natur in der Musik wie in den anderen Künsten durch Wiederbelebung der Antike einerseits und der Einkleidung der antiken Stoffe in die Formen und topoi der aristokratischen Hirtdichtung, in denen der ursprüngliche Sinn der Rückkehr zur Natur verkehrt wird zur Allegorie des richtigen höfischen Lebens - das sind nur zwei Teilaspekte des äußerst verwickelten Problemkreises, den das Thema „Oper und Gesellschaft“ schon mit der Erfindung der Oper bereitstellt. Die glatte Transposition dieser ersten Experimente einerseits in die rein höfische Sphäre, andererseits ins Oratorium - Vorgänge, die schon an und für sich nicht vorstellbar sind ohne die intensivste gesellschaftliche Vermittlung -, die Funktion des wachsenden Ausstattungsprunks am toskanischen Hof wie im Palazzo Barberini und am Hof des Barberinipapstes Urban VIII., die hier in Rom sich vollziehende Umwandlung des höfisch-gelehrt antikisierenden Musikdramas zu einem Mittel der propaganda fidei und die Frage, ob und wie diese Umwandlung sich musikalisch niederschlägt, in einer ähnlichen Ambivalenz von Simplizität der Ideen und Formen und äußerster Prunkentfaltung wie in der römischen Baukunst der Epoche - das sind Fragen, die sich anschließen. Bereits hier wäre auch zu



fragen, inwieweit die beginnende Ausbildung fester Formen und der Verhältnisse dieser Formen zueinander - Rezitativ, Arie, Ensemble und Chor - aus einer immanenten Entwicklungsdynamik der Gattung zu begründen ist oder aus dem Zwang zur Anpassung an die außer ihrer selbst liegenden Zwecke der Gattung oder aus einem Vermittlungszusammenhang beider. Zu fragen wäre auch, was es bedeutet, daß die neue Gattung praktisch schon in der ersten Generation funktionalisiert wird: zur gesellschaftlichen Selbstfeier im allegorischen Ritual wie zur geistlichen Disziplinierung.

Offenkundiger ist solche Funktionalisierung natürlich in der Entwicklung der venezianischen Oper, durch den Eintritt der Gattung in die bürgerliche Öffentlichkeit und die Organisation der Institution Oper als privates Geschäftsunternehmen. Der Reflex dieser Entwicklung findet sich in der Musik der venezianischen Oper ebenso wie in ihren Stoffen und deren Formung im Libretto: so offenkundig es z. B. ist, daß die Reduktion von Ensemble und Chor aus ökonomischen Rücksichten stammte, so einschneidend waren ihre Folgen für das Gesicht der Gattung - Schematisierung von Rezitativ und Arie als tragendes Kontrastpaar der Handlung; Reduktion des Dramas auf das Rezitativ und des affektiven Zustandes auf die Arie; Zerfall der ursprünglich intendierten Einheit von Drama und Musik, Darstellung der unumgänglich notdürftigsten Handlung als schieres Geschehen, quasi entmusikalisiert, und andererseits Verklärung des Zuständlich-Affektiven mit den Mitteln der Musik: Abbild eines in sich schon zutiefst beschädigten Welt- und Menschenbildes (eine analoge Problematik, nur in musikalisch und dramaturgisch vergrößerter Konstellation, wäre für die Entwicklung der Hamburger Oper arbeitshypothetisch zu vermuten). Unter diesem Aspekt erscheinen zugleich der Ausbau der musikalischen Formen in der venezianischen (dann in der neapolitanischen) Oper, ihre wachsende Ausbildung zu quasi absoluter Musik in konzertanten Formen, die steigenden Ansprüche an die Sänger und das konzertierende Orchester weniger als immanente Dynamik autonom musikalischer Entwicklung denn vielmehr als Spiegelung der Dynamik des bürgerlichen Leistungs- und Konkurrenzprinzips. Und entsprechend wäre - stets arbeitshypothetisch - die musikalische Arbeit, wie sie sich in der neapolitanischen Opernarie ausbreitet und formalisiert, vermittelt in Beziehung zu setzen zur gesellschaftlichen Arbeit. Als letzte Konsequenz - nicht letztmögliche, sondern letzte und entwickeltste im historischen Prozeß - wären die Konkurrenzkämpfe der Opernunternehmungen im London des frühen 18. Jahrhunderts zu sehen (nicht zufällig also in der Stadt, die im Umbruch von der spätféudalistisch-absolutistischen zur bürgerlich-hochkapitalistischen Gesellschaft führend war), mitsamt ihrer bekannten Polarisierung von höfischer und bürgerlicher Opernpartei und deren höchst komplizierten Interaktionen, bei denen es offenkundig um ganz anderes ging als um das Schicksal einiger musikalischer Privatunternehmer und der musikalischen Gattung, derer sie sich zum Broterwerb bedienten.

Auf der anderen Seite wäre zu zeigen, daß die Dominanz von Arie, perfektioniertem Gesang und musikalischer Arbeit im weitesten Sinne und der verklärte Augenblick des großen und reinen Gefühls nicht nur Reflex der sich konsolidierenden bürgerlichen Leistungsgesellschaft sind, so wie sie ist, sondern ebenso Reflex ihrer Sehnsucht, sich selbst zu entrinnen - Ritual des versuchten Ausbruchs, wie Adorno es genannt hat.

Analog stellen sich die Fragen für die absolutistische Hofoper Frankreichs. Die Beziehungen zwischen den Idealen der gesellschaftlichen Ordnung und den auf der Bühne verwirklichten Ordnungsvorstellungen in der Dramaturgie und Musik der tragédie lyrique sind umso offenkundiger, als sie zumindest im ritualisierten Prolog ausdrücklich hergestellt werden und den zum Wesen dieses Operntyps gehörenden Ballettszenen, nach deren Herkunft aus dem Ballet de cour, immanent sind. Aber über diese offen-



liegenden, ja in den Werken selbst demonstrierten Beziehungen hinaus (wobei auch zu reflektieren wäre über den Umstand, daß sie demonstriert werden) wäre nach gesellschaftlichen Elementen auch im Detail des Dramas und der Musik zu fragen, beispielsweise nach der gesellschaftlichen Bedeutung der Unterordnung der Musik unter das Drama, anders gesagt: der Disziplinierung der Musik durch die Sprache, wie sie von den Akademien propagiert worden war.

Der Erbe der tragédie lyrique war Gluck - nicht nur der Komponist Gluck, sondern auch der Geschäftsmann. An der Opernreform Glucks, soweit sie sich in Paris abspielt, wäre abzulesen, wie sich an der Verbürgerlichung der aristokratischen Oper des Absolutismus die moderne Kunstöffentlichkeit ausbildet, mit Geschäftspraktiken, Pressepublizität, Parteienbildung und allem, was zum sogenannten künstlerischen Ereignis gehört, das allemal ein gesellschaftliches ist. Abzulesen wäre an der Entwicklung von Glucks Reformoperen über die Revolutionsoper zur Grand Opéra, wie sich das bürgerliche Geschäftsunternehmen Oper zum hochkapitalistischen verwandelt, das Wagner und Heine gezeichnet haben, und wie sich diese Verwandlung in den Werken selbst niederschlägt: als Verwandlung der Stoffwelt, in der statt des Mythos die Geschichte dominiert, aber die Geschichte personalisiert und dadurch neutralisiert, sentimentalisiert, sensationalisiert; aber ebenso als Verwandlung der musikalischen Sprache zu einem Vokabular, das sich mehr und mehr aus Sensationen zusammensetzt - „Rienzi“ ist der unüberbietbare Höhepunkt dieser Entwicklung und zugleich der Punkt, an dem die gesellschaftliche Bedingtheit und Relevanz der Musik der Grand Opéra ebenso deutlich nachgewiesen werden könnte wie die gesellschaftliche Bedingtheit und Relevanz ihrer Librettistik und ihrer Produktionsweisen.

Vielleicht am leichtesten von hier aus, von der Grand Opéra als „art und business“ aus kann der Blick schließlich auf den Prozeß der Repertoirebildung und damit der Historisierung der Oper fallen, mit dem die Oper als kapitalistisches Kunstunternehmen und die Oper als musikalische Gattung im bürgerlichen Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichen. Erst in diesem Prozeß der Repertoirebildung und schließlich immer mehr der Repertoireschrumpfung wird ganz manifest, was Adorno als Dialektik von verborgenen Momenten der Aufklärung und weniger verborgener Verklärung des Bestehenden in der bürgerlichen Oper beschrieben hat. Das Erbe dieser Dialektik hat der Opernbetrieb der Gegenwart zu tragen, in einem Augenblick, da das Komponieren von Opern unmöglich, die Aufführung von Opern zur gesellschaftlichen Aufgabe geworden zu sein scheint.

Es bedarf nicht der Rechtfertigung, daß diese Bemerkungen das Signum nicht nur des Vorläufigen, sondern des fast gänzlich Zufälligen tragen - sie können nicht mehr als eine Andeutung möglicher Stichworte sein. Für die Referate unserer Sitzung gilt, daß sie einige dieser Stichworte berühren und andere Stichworte beitragen werden. Das Ziel der vereinten Bemühungen kann nur sein, Probleme sichtbar zu machen. Mehr zu verlangen, wäre vermessen.