

## **Im Zentrum der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914**

Philipp Ther, Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder

Die Oper war *die* große kulturelle Institution des 19. Jahrhunderts. Sie entführte in eine Welt der multimedialen Illusionen, war Anziehungspunkt für die Massen und großes Spektakel wie später der Film. Doch die Oper diente nicht allein dem Vergnügen. Sie war ein Politikum, symbolisierte Macht und Reichtum und wurde daher zu einem Mittel zur Emanzipation von politischer Unterdrückung, sozialen Schieflagen und nationaler Fremdherrschaft. Die herausgehobene Stellung der Oper und ihre multiplen Funktionen waren die Grundlagen eines beispiellosen zivilgesellschaftlichen Engagements für diese Kunstform.

In vielen deutschen Städten und bei den verschiedenen Nationalitäten des Habsburgerreiches finanzierten nicht der Staat oder die Fürsten das Operntheater, sondern die Gesellschaft. Bürger und Adelige agierten als Mäzene, um sich von der kulturellen und politischen Hegemonie der Höfe zu emanzipieren. Die Gründung zahlreicher Theater in Deutschland geht auf diese Motivation zurück. Besonders ausgeprägt war der Bürgersinn in alten Handelsstädten wie Leipzig. Dort eröffneten die Bürger 1817 ein Stadttheater, das lange Zeit der Hofoper in Dresden erfolgreich Konkurrenz machen konnte und mit seinem Bildungsrepertoire in den 1820ern kulturelle Standards für ganz Deutschland setzte.

In den östlichen Nachbarländern Deutschlands engagierte sich auch der Adel stark für die Kultur. Der polnische Graf Stanisław Skarbek, der mehrere Städte und Dutzende von Dörfern besaß, baute von 1837 bis 1842 im galizischen Lemberg das damals drittgrößte Theater im mittleren Europa. Im Rückblick kann man dieses Projekt als „Fitzcarraldo in Galizien“ bezeichnen, denn Lemberg hatte zur Bauzeit nicht einmal 50.000 Einwohner und konnte kein Theater mit 1.800 Plätzen füllen. Doch der Graf, ein stolzer polnischer Patriot, wollte die kulturelle Vorherrschaft Wiens brechen und damit gleichzeitig ein politisches Signal senden. Die Wiener Theaterpresse reagierte prompt und forderte ein neues Theater für die Hauptstadt, um die Provinz in die Schranken zu weisen. Auch die Tschechen setzten auf die Kultur als Mittel zur Emanzipation. Sie finanzierten ihr Nationaltheater in Prag mit öffentlichen Sammlungen, für die viele einfache Leute sogar ihren Spargroschen spendeten.

Das zivilgesellschaftliche Engagement setzte die etablierten Hoftheater unter Zugzwang und löste den beispiellosen Boom von Opernbauten im 19. Jahrhundert aus. Bis heute prägen die damals errichteten Bühnengebäude das Stadtbild europäischer Metropolen auf dem gesamten Kontinent. Obwohl die institutionelle Blüte der Oper starken Einfluss auf ihre Entwicklung als Kunstgattung hatte, wird diese Ebene der Operngeschichte von der Literatur vernachlässigt. In Deutschland und im Habsburgerreich nahm die „Opernmanie“ besonders ausgeprägte Züge an. Gemessen an den wirtschaftlichen Voraussetzungen investierten die Bürger, der Adel und Höfe wie in Dresden exorbitante Summen, um mit Paris, Wien oder der nächstgrößeren Stadt gleichziehen zu können. Wer etwas als Metropole, als soziale Gruppe oder als Fürst gelten wollte, finanzierte ein möglichst opulentes Bühnengebäude und ein repräsentatives Repertoire.

Aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung als Ausdruck von Macht und Reichtum wurde die Oper zu einem wichtigen Ort politischer Auseinandersetzungen, die auf den Bühnenbrettern und vor allem hinter den Kulissen geführt wurden. Gleichzeitig rückten die Theater in den Mittelpunkt des Gesellschaftslebens. Sie waren der Ort, wo man sich traf, oft den Partner für das Leben fand oder die „Götter“ auf den Bühnenbrettern anbeten konnte. Der Starkult, der sich um die bekanntesten Solisten entfaltete, steht dem heutigen Rummel um Popgruppen kaum nach, und die Sänger und Sängerinnen nutzten ihre Position zu einem ausschweifenden Lebenswandel. „Diese Woche kein Skandal - das ist aber ein Skandal!“, schrieb die größte Prager Tageszeitung gegen Ende des Jahrhunderts und gab damit den Zeitgeist wieder.

Das Publikum umfasste wesentlich breitere soziale Schichten als heute. Handwerker gingen ebenso in die Oper wie Gymnasialschüler und manchmal Leute vom Land. Am Beispiel Dresdens kann man zeigen, dass die Oper sogar auf die Arbeiterschaft ausstrahlte, doch am meisten entwickelte sie sich in Böhmen zu einer Massenkultur. Die Unterschichten, die zum Teil erhebliche Summen für das Nationaltheater gespendet hatten, forderten ihre Einbeziehung in das Theater. Der Direktor des Hauses reagierte darauf entgegenkommend, denn er wollte mittels der Bühne die Tschechen zu einer gebildeten Nation formen - eine Idee, die Richard Wagner im Vormärz für die Deutschen entwickelt hatte. Ende des Jahrhunderts wurde das Prager Nationaltheater an einigen Tagen im Jahr sogar ausschließlich an Arbeiter vergeben, die auf das Bühnengeschehen ganz anders reagierten als das professionelle Theaterpublikum. Sie schrieten und trampelten aus Protest, wenn in der Handlung einer der ihren misshandelt wurde und weinten vor Freude, wenn es ein Happy End gab. Überhaupt veränderte sich die Handlung von Opern. Ob nun in Wagners *Meistersingern* oder Smetanas *Verkaufter Braut* - immer mehr Stücke kamen ohne Könige, Prinzessinnen und Adelige als Hauptakteure aus. Gleichzeitig wurde die Oper zu einer Welt der großen Illusion, die mit technischen Effekten und einer opulenter Ausstattung das Publikum in den Bann zog. Das Musiktheater verlor seinen Status als Massenkultur erst langsam mit der Erfindung des Films.

Das Buch beginnt mit einem Kapitel über die "große Zeit der Oper". Hier wird mit Rückgriff auf zeitgenössische Philosophen und Künstler wie Schopenhauer, Hegel und Wagner gezeigt, wie die Oper gewissermaßen groß geschrieben wurde. Anschließend werden die bereits gängigen und neuen Organisationsformen der Oper vorgestellt. Das traditionelle Hoftheater wird am Beispiel Dresdens behandelt, die bislang kaum untersuchten Adelstheater am Beispiel der galizischen Landeshauptstadt Lemberg, ein Stadttheater am Beispiel von Leipzig und ebenfalls bürgerliches Nationaltheater am Beispiel von Prag. Das Buch strebt damit an, den üblichen Rahmen einer Stadt oder einer nationalen Kultur zu überschreiten und Zentraleuropa in all seinen Facetten zu erfassen. Die Auswahl der Fallstudien begründet sich außerdem mit der Bedeutung der verglichenen Häuser. Die Semperoper war im 19. Jahrhundert das innovativste deutschsprachige Musiktheater. Gleichwohl gibt es keine jüngere Monographie über die Kultur- und Operngeschichte Dresdens. Das Tschechische Nationaltheater in Prag war ebenfalls ungewöhnlich produktiv, was sich aus der einmaligen Konkurrenzsituation mit dem deutschsprachigen Ständetheater und dem jüdisch geprägten Neuen Deutschen Theater erklärt. Neben den Werken von Smetana, Dvořák und Janáček wurden am Nationaltheater zahlreiche russische und französische Opern aufgeführt, für die Prag eine wichtige Station für den weiteren Export nach Westen bzw. nach Osten war. Lemberg schließlich konnte wegen der Unterdrückung im preußischen und russischen Teilungsgebiet den Status einer kulturellen Ersatzhauptstadt für Polen einnehmen. Die bunte und fesselnde Welt der Oper ermöglicht es, die nach wissenschaftlichen Maßstäben angelegte komparative Struktur des Buches mit Leben zu füllen und gleichzeitig den Leser in einen Teil Europas zu entführen, der den Deutschen einst sehr nah war, aber durch den Nationalsozialismus und den Kalten Krieg aus dem Blick geriet.

Die Entwicklung des Musiktheaters in den drei Städten und im mittleren Europa ließe sich nicht ohne einen Blick auf die damals wichtigsten Opernzentren Paris und Wien und zahlreiche andere Standorte in West- und Osteuropa verstehen. Die Arbeit greift daher im abschließenden Kapitel über die drei Fallstudien hinaus und versucht herauszufinden, warum die kulturelle Praxis verschiedener Häuser trotz der nationalen Differenzierung und Abgrenzung immer ähnlicher wurde. Dabei wird anhand von Schlüsselzitatierungen auch breit auf die Aufführung von Opern eingegangen. Ziel ist es, den Leser immer wieder zu einem Zuschauer des 19. Jahrhunderts werden zu lassen. In Deutschland und im Habsburgerreich bildete sich in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg ein zentraleuropäisches Standardrepertoire heraus, das bis heute die Spielpläne dominiert. Diese gegenseitige Annäherung der Opernhäuser über sprachliche und staatliche Grenzen hinweg

basierte auf dem Austausch von Sängern, Stücken und Stilrichtungen, der auf der Achse Hamburg, Leipzig, Dresden, Prag, Wien und Budapest eine besondere Dynamik entfaltete. Das Buch zeigt am Beispiel des Musiktheaters die Spezifik und die ungewöhnliche kulturelle Produktivität Zentraleuropas, die erst mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust ihr Ende fand.