

## ZUM PROBLEM DER KOMISCHEN OPER

Hans Gál

Die Klage, „wir haben keine komische Oper!“, ist ebenso alt als unwiderlegt. Wir besitzen, von den ewigen Meisterwerken Mozarts abgesehen, eine kleine Handvoll komischer Opern, deren Lebenskraft und Wirkung unvermindert fortbesteht, und eine etwas größere Handvoll solcher, die man ihren musikalischen Werten zuliebe hie und da aus dem Archiv gräbt, um sie nach kurzer Frist dortselbst wieder beizusetzen. Von der zeitgenössischen Produktion ist es einzig Straussens „Rosenkavalier“, der sich bisher als repertoirebeständig erwiesen hat — ein einziges Werk unter einer rein ziffernmäßig gewiß sehr ansehnlichen Produktion! Die Krise ist also nicht zu leugnen. Sie kommt, wie mir scheint, daher, woher die Krisen meist kommen: aus einem offenkundigen Mangel an Bedarf. Die komische Oper ist, streng genommen, schon auf dem Sand, seitdem es eine Operette gibt. Ihrem Charakter wie ihrer Herkunft nach durchaus ein Ableger der leichten französischen Spieloper, hat die Operette mit ihren unbedenklicheren und darum drastischeren Mitteln das feinere musikalische Lustspiel ganz einfach weggedrängt. Sie bietet dem Publikum das, was ihm vor hundert Jahren die Spieloper geboten hat: leichten, unproblematisch-heiteren Unterhaltungsstoff. Alles, was die Bühne heute an Possenhaftem, derb-Erotischem, aktuell-Persiflierendem verlangt, gehört in ihren Bereich. Dazu hat sie eine Musik entwickelt, die ja, als Volksnahrungsmittel betrachtet, eine sehr fragwürdige Kost vorstellen mag, über die aber die Vertreter der sogenannten „ersten“ Musik ins solange nicht das Recht haben, die Nase zu rümpfen als sie nicht imstande sind, Besseres und dabei für die breite Masse musikbedürftiger Menschen Verdauliches zu leisten. Sicher bleibt daß die Operette mit diesem Stoff- und Ausdrucksgebiet auch den überwiegenden Teil des Publikums annektiert hat, und daß diese Hauptkonsumentengruppe heute vom Theater tatsächlich nichts anderes mehr verlangt, als Unterhaltung im primitivsten Sinn und Musik, die schon alle Spatzen von den Dächern pfeifen oder, wenn noch nicht, morgen pfeifen werden. Wenn die komische Oper heute in das Stoffgebiet greifen will, das der Operette gehört, das heißt, wenn sie leichten, zwanglosen Unterhaltungsstoff liefern will, so wird sie unbedingt dabei den kürzeren ziehen müssen, da sie mit den gleichen Mitteln gegen die zugkräftigere Konkurrenz nicht aufkommen kann. Sie wird bloß neben dem ehrlichen Kitsch der Operette geziert und künstlich wirken. Der Kunstgriff, der Posse einen exotischen Schauplatz zu geben um sie „opernhaft“ zu färben, ist nicht mehr wirksam, zumal auch dieser längst von der Operette nutzbringend verwertet worden ist. Ebenso wenig hilft die mehr oder minder geschickte Stilkopie, das Zurückgreifen auf Milieu und Typen der alten Buffo-Oper; verfängt doch schon das Original nicht mehr, wie soll es da der Kopie gelingen! Ein anderes Kunstmittel, das gerne angewandt wird, die Parodie, die Grotteske kann, wenn sie Witz hat, amüsant und anregend sein. Tieferer Wirkung ist sie nicht fähig — und wohl auch nicht würdig als Kunstmittel durchaus sekundären Ranges, das sie nun einmal ist. Um mehr zu bedeuten, ist sie doch eine zu billige, gar zu sehr mit dem Kopf allem, mit dem Kunstverstand und dem sogenannten „Geist“ (der Teufel hole ihn!) zu bewältigende Ausdrucksform. Als Episode also mag die Parodie gut und wirksam sein (Beckmesser ist noch immer ihr unübertroffenes Vorbild), aber sie darf nicht zum Hauptgegenstand der ganzen Angelegenheit werden, sonst geht die Wirkung daneben. Es gibt kein besseres Beispiel für diesen Fall als den geistsprühenden *Busonischen* „*Arlecchino*“, der trotz der feinsten artistischen Reize so kalt und ernüchternd wirkt. Es fehlt eben das Gegengewicht zum Capriccio, die

andere, gemütbewegende Seite des Weltbildes. Die komische Oper hat nun einmal (von dem veristischen Mittel einer spannenden, brutal nervenaufpeitschenden Handlung kann sie naturgemäß keinen Gebrauch machen) nur dann eine echte Wirkungsmöglichkeit, wenn sie auch imstande ist, eine starke *gefühlsmäßige* Reagenz hervorzurufen. Das muß die heitere wie die ernste Oper vermögen. Dazu aber braucht sie — die binsenste aller Binsenwahrheiten! — *Musik*. Wirkliche, empfundene und erfundene, gesungene und beseelte Musik! Und nun kommt das schöpferische Geheimnis des dramatisch empfindenden Musikers: er braucht unbedingt einen ihn innerlich ergreifenden Stoff, um Ergreifendes produzieren zu können. Er kann nicht einfach „schöne Musik“ machen und einer beliebigen, ihm eben hingestellten Schablone aufkleben. Ob dieser Stoff, der ihm Energien zuführt und an dessen Gestaltung seine Phantasie erst produktiv wird, sich dann auch als dramatisch wirksam erweist, ist freilich eine andere Frage, zu deren Beantwortung noch niemand die Formel gefunden hat und vor der schon Große versagt haben. Eines scheint mir klar: was im Künstler, gerade wenn er wirklich einer ist, Schaffensenergien auslösen kann, wird — vom Gebiet der komischen Oper gesprochen — keine alberne Posse und keine noch so gescheite, witzige Parodie sein, sondern nur eine echte, tiefere menschliche Motive behandelnde *Charakterkomödie*. Im Menschlichen steckt der Kern aller echten Musikdramatik, der ernsten wie der heiteren, und Menschliches, Charaktere und Temperamente müssen auf der Bühne stehen, damit Musik werde, die, aus dem Empfinden kommend, auch das Empfinden des Hörers berührt. Der Musiker kann nicht lügen, — das heißt, er tut es leider nur zu oft, man merkt's bloß gleich. Man sehe einmal in den Werken der großen Musikdramatiker, wie die starken, ergreifenden Situationen der Handlung immer auch die stärkste, vollquellendste Musik hervorgetrieben haben, und andererseits, wie alles Nebensächliche, neben diesen Hauptmomenten eben notwendig mit zu Erledigende, fast immer auch in der Musik daran erkennbar ist, daß die Phantasie schwächer wird und der Kunstverstand, die Technik aushilft! Wenn dann der Ästhetiker bewundert, wie fein der Meister sich diesen besonderen Einfall gerade für diesen Moment „aufgespart“ hat, so ist das zwar sehr erbaulich zu lesen, aber ein aufgelegter Unsinn. Der Musiker denkt gar nicht daran, etwas „aufzusparen“, er gibt immer geradesoviel, als er eben hat. Aber dieser entscheidende Bühnenmoment hat eben den Einfall geboren, dort gehört er hin und dort wirkt er. Und je mehr solcher für ihn ergiebiger Momente der dramatische Vorwurf ihm bietet, desto mehr wird seine Phantasie leisten können. Nun wird natürlich jede Bühnenhandlung auch Nebensächliches, minder Anregendes enthalten müssen; aber das tut auch gar nichts, wenn diese Nebendinge die Hauptsache nicht überwuchern. Diese Hauptsache muß eben auch im musikalischen Lustspiel vorhanden sein: Menschen und Charaktere, ihr Gefühlsbereich und ihre Konflikte. Daneben mag an Situationskomik, an burlesken Neben- und Gegenfiguren soviel hineingestellt sein, als das Gesetz des Kontrastes es erheischt. Figuren, wie die der Marschallin und des Ochs von Lerchenau im „Rosenkavalier“, Figuren, die so stark von einem Dichter erfunden sind und so plastisch auf der Bühne stehen, geben die Basis für eine Charakterkomödie, wie sie die Musik braucht. Alles Possenhafte, das dann noch dazukommt, kann daran nichts ändern; es wäre nur vielleicht zum Teil überflüssig. Jene starke Basis hat der Oper zu ihrer starken Musik verholfen und damit zu ihrer Wirkung, so unentbehrlich dabei auch das Gegengewicht der lustigen Buffoszenen sein mag. Solche Charaktere erfindet aber auch nicht der geschickteste Theaterpraktiker: das kann nur der *Dichter*. Solange uns der im Stich läßt, wird es keine wirklich gute komische Oper geben! Das ernste Musikdrama kann gelegentlich ein Kitsch sein und trotzdem, ja sogar gerade darum, „wirken“, also seine

Existenzberechtigung haben. Das musikalische Lustspiel aber *muß ein Kunstwerk sein*, sofern es überhaupt bestehen will.

Wie schwer es ist, einen echten, tragfähigen Komödienstoff zu erfinden, der noch dazu dem operndramaturgischen Erfordernis nach möglichst pantomimischer Klarheit der Vorgänge Rechnung trägt, das weiß ich so gut wie jeder. Und auch, daß eine große Selbstverleugnung von seiten des Dichters dazu gehört, sich in die dienende Stellung zu begeben, die nun einmal im Wesen der Operndichtung liegt. Aber die verehrten Herren von der Poetengilde sollten wenigstens einmal einsehen, daß ein Stoff noch lange nicht für eine Oper gut genug ist, wenn man damit nichts „Besseres“ anfangen kann! Solche Abfälle werden einem nämlich gern gereicht, von den sogenannten Operndichtungen zu schweigen, mit denen pensionierte Offiziere, Oberlehrer, intelligente Damen und sonstige durchaus ehrenwerte Persönlichkeiten sich die Zeit vertreiben und den Musikern zu stehlen suchen, denen sie diese Exsudate zur Lektüre schicken. Der kultivierte Musiker von heute leidet am Fluch seiner Kultiviertheit: er ist weder naiv noch ungebildet genug, um den hundertsten Aufguß einer Abgeschmacktheit noch ernst nehmen zu können. Komponiert er aber dann einmal doch eine solche Abgeschmacktheit, so tut er's — ich bin überzeugt, ganz überzeugt, in diesem Punkt meine Zunftgenossen nicht zu überschätzen! — aus *Verzweiflung*. Im Drang nach musikdramatischer Betätigung wählt er eben unter verschiedenen Übeln dasjenige, das ihm noch als das kleinste erscheint. Sein Fehler besteht allerdings oft darin, daß er die Sache zu leicht nimmt und die komische Oper für eine Art graziöser, sprühend-oberflächlicher Handgelenksaufgabe ansieht, bei der es ja auf dergleichen kleine Charakterdefekte nicht ankäme. Nein! Auch eine Spielerei wird nur dann ein Kunstwerk sein, wenn sie mit dem überzeugten Einsatz einer ganzen, vollkräftigen Persönlichkeit geschaffen ist. Den Musiker zu diesem Einsetzen aller seiner innersten, verborgensten Kräfte zu zwingen, ist die erste, notwendigste Aufgabe des Textbuches. Dann mag der Erfolg sich einstellen oder nicht, je nach Glück und Verdienst — aber ohne diese Vorbedingung ist er einfach unmöglich. Ein wirklicher, in die Breite gehender Bühnenerfolg wird auf dem Gebiet der komischen Oper freilich immer eine seltene Ausnahmserscheinung sein, deren Bedingungen sich nicht vorausberechnen lassen. Dem Musiker bleibt, wenn er einmal dieses ersehnte Ziel erreichen will, jedenfalls nur eines: keinem Schlagwort, keiner Modestandarte, keinem theoretischen oder praktischen „Katechismus des Bühnenwirksamen“ zu folgen, sondern einzig und allein seinem künstlerischen Gewissen, und von sich, aber auch von seinem literarischen Mitarbeiter das Äußerste zu verlangen. Das ist dann nicht einmal Idealismus, sondern bloß Realpolitik.

[Aus: *Musikblätter des Anbruch*, Heft 1 / 2, 1927, S. 90-93)