



Neudeutung des *Musiktheaters*

**Die zehn besten
Opern** aus der zweiten
Hälfte des 20. Jahr-
hunderts

Von Dirk Wieschollek

Pierre Boulez wollte sie 1967 laut seinem legendär gewordenen Spiegel-Interview noch „in die Luft sprengen“, die Opernhäuser und deren Repertoire. Er war der felsenfesten Ansicht, dass nach Alban Bergs Opern-Giganten „Wozzeck“ und „Lulu“ nichts Nennenswertes mehr geschrieben wurde und erklärte die Gattung Oper ganz einfach mal für tot, ein staubiges Relikt bürgerlicher Musikpraxis. Dass er selbst als erfolgreicher Dirigent nicht erst seit Patrice Chéreaus „Jahrhundert-Ring“ (1976) im Orches-

tergraben von Bayreuth und anderswo aktiv war, fand er dabei weniger problematisch. Es dauerte mindestens zwei Jahrzehnte, bis die Abneigung der Nachkriegsavantgarde gegen jegliche Formen und Institutionen klassischer Musiktradition, deren wirkmächtigste die Oper gewesen ist, ad acta gelegt wurde und die Vielschichtigkeit der Positionen zeitgenössischer Komposition auch auf der Opernbühne wieder ihren angestammten Platz einnahm.

Die verstärkte Hinwendung zu Aspekten musikalischer Tradition mach-



„Die Soldaten“ 2018 in einer Inszenierung am Ort der Uraufführung – der Oper Köln.

te sich ab Mitte der 1970er-Jahre auf der Opernbühne besonders intensiv bemerkbar. So wurde die Oper im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht selten

zur anspielungsreichen „Oper über die Oper“, in der im Übrigen wieder ausgiebig gesungen werden durfte. Auch wenn literarische Vorlagen nach wie vor dem Libretto regelmäßig Pate standen, verabschiedeten sich die meisten Opern-Novitäten von Konventionen

mindestens zehn weitere Meisterwerke der modernen Opernbühne an dieser Stelle vermissen, die ihm lieb und teuer sind, zum Beispiel Britten's „Turn Of The Screw“, Henzes „Die Bassariden“ oder Mieczyslaw Weinbergs spät zu Ehren gekommene „Die Passagierin“.

Neue Formen der Abstraktion, Andeutung und Collage

der Literaturoper und ihren linearen Erzählmechanismen, bevorzugten stattdessen neue Formen der Abstraktion, Andeutung, Ambivalenz und poly-perspektivischen Collage. Auffällig war die verstärkte Auseinandersetzung mit dem beschädigten Individuum in literarisch inspirierten Künstlerdramen, die existenzielle Extremsituationen reflektierten. Die darin implizite Gesellschaftskritik in Auseinandersetzung mit den virulenten Problemen der Zeit ist ein Signum der späten Oper des 20. Jahrhunderts, das nicht nur im viel geschmähten „Regietheater“ auf die Bühne gezerzt wird, sondern in den Werken selbst angelegt ist.

Jede Auswahl ist eine subjektive (auch diese), und jeder Leser wird

Der Autor selbst hat schmerzlich verzichtet auf experimentelle Zugriffe, die als „Meta-Opern“ mit den Klischees der Gattung und des Betriebes jonglieren: so in Mauricio Kagels ironisierendem „Staatstheater“ (1967/70) oder John Cages „Europas“ (1987), das Material aus 200 Jahren Operngeschichte per Zufallsoperation durcheinanderwürfelt. Dennoch zeigen die hier ausgewählten Beispiele eine signifikante Relevanz für die Neudeutung des Musiktheaters als dramatische Form, die die eingeschworene Verbindung von Musik und Drama, szenischem Bild und klanglicher Mitteilung weiter auffächert, ohne dabei ins Stereotype oder Reaktionäre zu verfallen. ■

Bernd Alois Zimmermann

Die Soldaten (1960-64)

Michael Gielen dirigierte 1965 in Köln nach endlosen Querelen die Uraufführung dieses epochalen Musiktheaters, das Boulez' Vorurteile mit radikal neuen formalen Lösungen und gewaltiger Expressivität Lügen strafte. Zimmermanns Vorstellungen von der Gleichzeitigkeit des Disparaten gipfelten in „Die Soldaten“ in einem Musiktheater, wo nicht nur verschiedenste Musikformen, sondern auch mehrere Handlungsabläufe in Simultanszenen parallel geschaltet wurden. Zimmermanns Idee einer „Kugelgestalt der

Zeit“, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich untrennbar durchdringen, verpasste seiner Adaption des Lenz'schen Dramas eine bis dato ungekannte szenische und stilistische Pluralität auf der Opernbühne. Die Besetzung war riesig und erforderte eine Bühnenmusik, Jazz-Combo, Chor sowie zehn Sprech-Darsteller, inklusive Filmprojektionen, Zuspieldänder und Lautsprecherklänge. Zimmer-



manns vielschichtige Mischung aus zwölfkö-nigem Strukturdenken und komplexer Collagetechnik avancierte trotz Riesenapparat zu einer der meistgespiel-

ten Opern des 20. Jahrhunderts und nahm Aspekte musikalischer Postmoderne um Jahrzehnte vorweg.

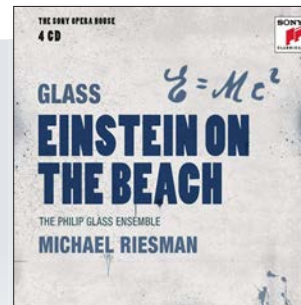
Diverse Solisten, Gürzenich-Orchester Köln, M. Gielen (1965); Wergo

Philip Glass

Einstein On The Beach (1975/76)

Mit „Einstein On The Beach“ setzten Philip Glass und Robert Wilson der Minimal Music ein Denkmal auf der Opernbühne. Und stießen 1978 mit der vielbeachteten Inszenierung an der Metropolitan ihre internationale Karriere an. „Einstein On The Beach“ etablierte eine Form abstrakten Musiktheaters, die mit herkömmlichen Opern-Narrativen nichts mehr im Sinn hatte, ein Wurf mit der Aura eines Meisterwerkes. Motive aus dem Leben und Wirken des genialen Physikers ver-

wob das höchst effektive Bühnen-Duo zu einer Folge assoziativer Bilder, welche die Fantasie des Zuschauers beflügeln sollte und zugleich gesellschaftskritische Anspielungen auf das allgegenwärtige Bedrohungsszenario des Kalten Krieges beinhaltete. Die „Gesangssolisten“ rekrutierten sich aus Schauspielern, womit „Arien“ praktisch ausgeschlossen waren, der dominierende Chor singt über weite Strecken



nichts als rhythmisierte Klangsilben. Nach dem Erfolg von „Einstein On The Beach“ setzte Glass eine ganze Serie

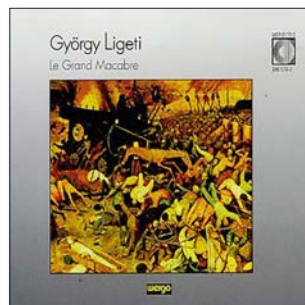
von Opernproduktionen in Gang, die historische Figuren aus Kunst, Literatur, Politik, Wissenschaft und Religion porträtierten.

Philip Glass Ensemble, M. Riesman (1978); Sony Classical

György Ligeti

Le Grand Macabre (1974-77)

Ligeti's einzige Oper kann mit ihren plakativen Collage- und Verfremdungs-Techniken geradezu als Musterbeispiel eines postmodernen Musiktheaters gelten. Legendar ist gleich der Beginn in einer für das Werk typischen Mischung aus „naturalistischer“ Drastik und bizarrer Verarbeitung historischer Formtypen: eine „Monte-



verdische „Toccata“, gespielt von zwölf Autohupen. In der Darstellung des maroden Breughel-Landes und seines dekadenten Machtapparates verarbeitete Ligeti eigene Erfahrungen von Nazi-Herrschaft und der Nachkriegs-Diktatur in Ungarn als musikalisch-theatralische Groteske. Orchestrierung und Gesangsbehandlung sind von einer paro-

distischen Beredtheit, die neben allen denkbaren progressiven Vokaltechniken auch traditionelle Praktiken des Operngesangs grell überzeichnet. Vielleicht lag Ligeti's spätere Abneigung gegenüber seinem Bühnen-Solitär in der untypischen Drastik der Klangsprache begründet, die seine bahnbrechenden kompositorischen Entwicklungen ungewohnt illustrativ in einen dramatischen Kontext stellten.

Diverse Solisten, ORF-Symphonieorchester, E. Howarth (1991); Wergo

Wolfgang Rihm

Jakob Lenz (1977/78)

Wolfgang Rihm's zweites Bühnenwerk ist bis heute sein erfolgreichstes und zählt zu den am häufigsten aufgeführten Opern im Repertoire des 20. Jahrhunderts. Sein seismografisches Komponieren „in direkter Rede“ kreiste in den 1970er-Jahren regelmäßig um die finsternen Extrembereiche menschlicher Existenz und suchte immer wieder Figuren der Kunst- und Geistesgeschichte auf, die sich am Rande oder inmitten des Wahnsinns befanden. Mit der Figur des „Sturm und

Drang“-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz fand Rihm in der Adaption von Georg Büchners „Lenz“ den perfekten Anknüpfungspunkt für eine Kammeroper in 13 Bildern über einen seelischen Zerfallsprozess, wo Wahn und Wirklichkeit in einer vielschichtig psychologisierenden Klang-Dramaturgie miteinander verschmelzen. Das Auftragswerk der Hamburgischen Staatsoper integrierte so sublim wie



dramaturgisch sprechend Anspielungen an die Rhetorik diverser historischer Musikformen. Der Bariton Georg Nigl wurde zu einem legendären Inter-

preten dieses hochexpressiven Künstlerdramas über das Leiden an der Welt und an der Kunst.

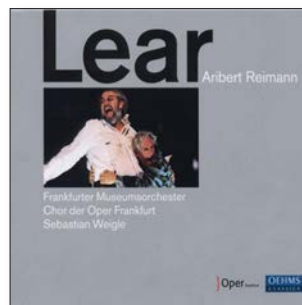
G. Nigl u. a., La Monnaie Symphony Orchestra, F. Ollu, A. Breth (Regie), M. Hoyer (Film) (2015); Alpha (DVD)

Aribert Reimann

***Lear* (1978)**

Auch Aribert Reimanns „Lear“ gehört zur überschaubaren Zahl zeitgenössischer Opern, die ihren Weg ins Repertoire gefunden haben. Die abgründige Shakespeare-Adaption musikalisiert mit konsequenter Düsternis die Hoffnungslosigkeit der Hauptfigur und mit gewalt(tät)iger Schroffheit des Klanglichen die Sinnlosigkeit allen Machtstrebens. In der dissonant zerklüfteten Klangtopografie sind die Blech- und Schlagzeugattacken (insbesondere in

den atemberaubenden Zwischenspielen und der Sturmszene) legendär, ebenso wie Reimanns instrumentatorische Finesse, die alle Register eines modernen Orchesterklangs zieht und monströse Cluster diffizil auffächert. Der Gesang kommt dabei alles andere als zu kurz und erscheint als zentraler Träger der emotionalen Befindlichkeiten der Titelpar-



tie zwischen Wahn und Verzweiflung. Spätestens in den Verschwörungsfantasien am Ende der zweiten

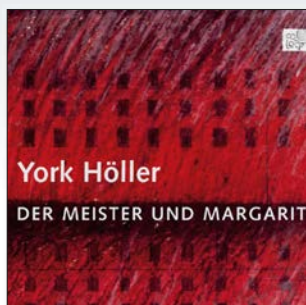
Szene bricht das mit expressiver Urgewalt durch und lässt einen bis zur fulminanten Schlussklage nicht mehr los.

W. Koch, J. M. Kränzle, B. Stallmeister u. a., Chor der Oper Frankfurt, Frankfurter Museumsorchester, S. Weigle (2008); Oehms

York Höller

***Der Meister und Margarita* (1984-89)**

Eine Literatur-Oper, die in ihrer Einbeziehung elektronischer Verfahren so vielschichtig wie ideenreich ist. York Höller hat die satirische Romanvorlage von Michael Bulgakow geradezu altmeisterlich als klassisch-modernes Musiktheater (inklusive Bühnenmusiken: z.B. Jazz-Combo) in Szene gesetzt, mit viel Sinn fürs Groteske, der auch das selbst eingerichtete



Libretto auszeichnet. Das Künstlerdrama ist eine Parabel über eine korumpierte Gesellschaft: Im Russland der Stalin-Zeit verfällt ein Moskauer Schriftsteller (Der Meister) dem Wahn, gebrochen durch die Repressalien des Staates. Seine Geliebte (Margarita) aber schließt einen Pakt mit dem Teufel, der Künstler und Muse Erlösung im Jenseits

schenkt. Wenn Höller seine elektronischen Erfahrungen ausspielt, wird es besonders fesselnd, sie werden hier freilich in den illustrativen Dienst des visuell opulenten Bühnengeschehens gestellt. Gilt es die Sphäre des Teufels oder des Irrsinns zu beleuchten, vermengen sich die Klänge der Zuspieldänder mit dem Orchester zu unwirklich schillernden Klanglandschaften.

R. Salter, M. Schmiede, F. Mazura u. a., Gürzenich Orchester, Kölner Philharmoniker, L. Zagrosek (1991); Col Legno

Helmuth Lachenmann

***Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96)**

Helmut Lachenmanns „Musik mit Bildern“ stellt ohne Libretto, festgelegte szenische Handlung und beinahe ohne Gesang eigentlich eine Negation der Gattung Oper dar. War der Aspekt der Kritik am „ästhetischen Apparat“ bei Lachenmann bis dahin allein eine Frage der unkonventionellen Behandlung des Instrumentalklangs, brachte der streitbare Komponist in „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ seine Ästhetik in eindringliche Beziehung zur erschütternden Erzählung von Hans Christian Andersen. Im Rahmen einer für

Lachenmann ungewöhnlich deskriptiven Klanglichkeit, wo das Frieren und Zittern zur akustischen Realität wird, holen 103 Instrumentalisten (teilweise um das Publikum herum platziert) den Zuhörer mitten hinein in die eisige Verlorenheit des Stoffes über die Ohnmacht und Ausweglosigkeit eines den Kälte- und Hungertod sterbenden Kindes. Lachenmann verlegte dieses tieftraurige

Drama gesellschaftlicher Isolation und Ignoranz ohne jede vordergründige Empathie ganz in die Musik, entsprechend minimalistisch waren und sind die szenischen Umsetzungen.



E. Morikawa, N. Tibbels, Y. Sugawara, T. Hemmi, M. Miyata, H. Lachenmann, SWR Vokalensemble Stuttgart, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, S. Cambreling (2002); ECM

Salvatore Sciarrino

Luci mie traditrici (Die tödliche Blume) (1998)

An der Oberfläche geschieht in diesem geisterhaften Spiel um das ewige Thema von Liebe, Eifersucht und Tod so gut wie nichts: Nicht mal Mord und Ehebruch finden ihren Niederschlag als „Handlung“. Sciarrino präsentiert den tragischen Stoff aus Cicogninis Barock-Drama „Il tradimento per l'onore“ („Der Verrat aus Ehre“) über das Schicksal des adeligen Renaissance-Komponisten Carlo Gesualdo im Rahmen eines lakonisch-verknäpften

Librettos ohne jeden plakativ theatralischen Effekt. Darin steuern die Figuren mit einem zeichenhaften Gesetzen-Repertoire in acht Zwiegesprächen auf den unvermeidlichen Abgrund zu. Die hochgradig erregte „Innenwelt“ steckt tief in Sciarrinos Musik, die geradezu implosiv nach innen lauscht. Ein flüsterndes Klanggespinnst an der Grenze der Wahrnehmbarkeit, ge-



woben aus flirrenden Streicherflageoletts, gespenstischen Tremoli und schnarrenden Anblasgeräuschen, vokal ein ersticktes Ächzen, Seufzen und Stöhnen, das welke Rudimente alter Musik in sich trägt.

A. Stricker, O. Katzameier, K. Wessel, S. Jaunin, Klangforum Wien, J. Kalitzke (2000); Kairos

Karlheinz Stockhausen

Licht (1977-2003)

26 Jahre sollte die Musiktheater-Hep-talogie „Licht“ die Schaffenskraft eines der größten Komponisten des 20. Jahrhunderts fast vollständig absorbieren: zirka 29 Stunden Gesamtkunstwerk von geradezu kosmischer Unüberschaubarkeit, gestrickt aus einer „Superformel“. In „Licht-Bilder“ aus „Sonntag“ experimentierte Stockhausen mit asynchronen Bewegungen der Interpreten

zur Musik; in „Hoch-Zeiten“ müssen Klanggruppen zeitgleich in zwei verschiedenen Sälen mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten agieren. Nicht zu vergessen: Auch das einstündige „Helikopter-Quartett“ (1996), wo vier Streicher per Hubschrauber in die Lüfte steigen, um im Himmel zu spielen, ist lediglich ein Mosaikstein aus „Licht“ (dritte Szene aus „Mittwoch“). So erscheint Stockhau-

sens gigantomantisches Musik-Theater, gegen das Wagners Ring-Tetralogie zum „Vorabend“ schrumpft, als Resümee, Experimentierfeld und Utopie in einem. Das hält exzeptionelle Klangwelten genauso bereit wie Musik und Texte am Rande von New Age und Kitsch sowie eine nicht selten unfreiwillig komische Dramaturgie.

Michaels Reise um die Erde (2. Akt von „Donnerstag“ aus „Licht“); M. Blaauw, N. Jürgensen; Ensemble Musikfabrik, P. Rundel (2013); Wergo

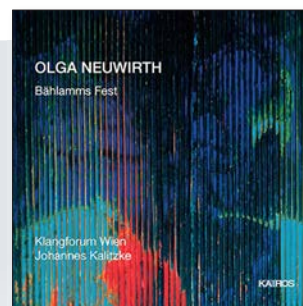


Olga Neuwirth

Bählamms Fest (1997/99)

Olga Neuwirths „Bählamms Fest“ behandelt mit den familiären Abgründen der bürgerlichen Gesellschaft ein Kardinalthema der österreichischen Komponistin. Die bis dahin intensivste Zusammenarbeit mit Elfride Jelinek machte aus der surrealen Vorlage von Leonora Carrington („The Baa Lamb's Holiday“, 1940) ein „Musiktheater in 13 Bildern“, das Familie als Schreckensort aus Vergessen, Verdrängen und Unterdrücken reflektiert. Mit unerschöpflicher Klangfantasie entwirft

Neuwirth darin schräge Situationen und skurrile Stimmungen, die mit Lust am Stilbruch historische Materialien und unkonventionelle Spieltechniken ebenso beanspruchen wie E-Gitarren, Synthesizer, Sampler, Theremin (berührunglos spielbares elektronisches Instrument aus den 1920er-Jahren) und Spielzeuginstrumente. Wegweisend in „Bählamms Fest“ war jedoch der Einsatz multimedialer Elemente



zur Herstellung eines vielschichtigen Erzählraumes mit parallelen Wirklichkeitsebenen und Wahrnehmungs-

perspektiven: Diverse Bildprojektionen und Filmeinspielungen sorgen nicht nur für eine suggestive Fassade, sondern tauchen in die Psyche verstörter und beschädigter Individuen hinein.

Diverse Solisten, Klangforum Wien, Johannes Kalitzke (2003); Kairos