

Mehr Relevanz!

Von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ (1901) bis zu Saariahos „L'amour de loin“ (2000): ein Plädoyer für eine lebendige Oper.

Von Bernd Feuchtnner

Im deutschsprachigen Raum haben sich Opern-Uraufführungen immer mehr auf die kleine Bühne verlagert. Die Münchner Biennale für neues Musiktheater hat diesen Trend weiter verstärkt. Kammeroper, die von Festivals produziert werden, arbeiten oft mit außergewöhnlichen Besetzungen und mit Elektronik. Dieser Aufwand steht dann der Wiederaufführung in einem normalen Theater aus Platz-, Besetzungs- und Geldgründen im Wege. Einem gewöhnlichen Opernpublikum müssen sich diese Produktionen gar nicht mehr stellen, dafür hat sich ein Spezialistenpublikum gebildet. Dieses ist Teil der akademischen Neue-Musik-Szene, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gut etabliert hat auf Festivals, in Musikhochschulen, Rundfunkanstalten, Redaktionen. Sie verfügt über hervorragende Spezialensembles und Studios und arbeitet mit hoher Qualität. Junge Komponistinnen oder Komponisten – die ohnehin in der Neuen Musik ausgebildet worden

sind – werden sich hier mit Freuden nach Aufträgen umsehen. Auf einen Auftrag für die große Bühne können sie lange warten.

Der Wohlstand, den der Kapitalismus und seine Wachstumsideologie Europa eingebracht hat, erlaubt es, die progressive Kunstszenen sich in ihrem Spielzimmer austoben zu lassen. Ein heutiger Beethoven oder Mahler, Britten oder Schostakowitsch, die im Sinne von Sigmund Freud auf die Gemeinschaft der mündigen Bürger wirken wollen, hat sich dort nicht entwickelt. Im Spielzimmer ist alles erlaubt und alles möglich, niemand stört sich daran. Die Künstler haben sich dort selbst unschädlich gemacht. Das große Publikum bleibt der Kulturindustrie überlassen, die vorwiegend Klischees produziert. Nicht die Oper ist länger die Traumfabrik, sondern das kommerzielle Hollywood und der ebenso kommerzielle Broadway. Das bürgerliche Individuum, in Beethovens „Fidelio“ noch mächtig wie ein Fels, ist in der industrialisierten und

verwalteten Welt zermahlen worden zu einem Sandkorn. Am Ende des 20. Jahrhunderts ist die Oper gesellschaftlich tatsächlich irrelevant geworden. Aber sie genießt ihre Narrenfreiheit.

Die scheinbar große Zahl von Uraufführungen kaschiert, dass sich hier der Blick auf das Akademische verengt hat. „Neues Musiktheater“, „Neue Musik“, „Zeitgenössische Musik“ – das sind Bezeichnungen, die so leer und hilflos sind wie die Bezeichnung „Spätromantik“. „Experimentelle Musik“ trifft es ebenso wenig, denn das institutionalisierte Experiment ist keines mehr, sondern eine neue Gattung. Außerdem unterstellen diese Bezeichnungen, alle andere Musik sei nicht neu und weniger zeitgenössisch. Für das Opernpublikum sind diese Begriffe aber sowieso kaum überschaubar. Schon der römische Kaiser Marc Aurel zeigte sich von den Bocksprüngen des Theaters verwirrt: „Nach der Tragödie kam die ältere Komödie; die übte eine sittenrichterliche Freimütigkeit und wirkte durch



Bernd Feuchtnner: Die Oper des 20. Jahrhunderts in 100 Meisterwerken; Wolke Verlag, Hofheim 2020; 688 S., 39,90 EUR
Der Text ist ein Auszug aus der Einleitung.

ihre Rücksichtslosigkeit mit großem Nutzen auf die Entfernung des Eigendünkels; darum hat auch ein Diogenes sich manches aus ihr angeeignet. Die darauffolgende mittlere Komödie, was war sie? Und endlich die neue, die bald in mimische Künstelei ausartete, zu welchem Zweck ist sie eingeführt worden? Das möcht' ich wissen!“ Weil im Dritten Reich versucht worden war, den Lauf der Geschichte umzukehren, war die Fortsetzung der Moderne danach zwangsläufig. Die „Neue Musik“ war von 1945 bis in die 1970er-Jahre frisch und neu, aber doch nur eine Richtung neben anderen. Und was war sie danach? „Das möcht' ich wissen!“

Im 14. Jahrhundert hat es in Westeuropa schon einmal eine „Ars nova“ gegeben, für die Guillaume de Machaut als bekanntester Name steht; eine raffinierte mehrstimmige Musik, die nur dem höfisch-aristokratischen Publikum zugänglich war. Es war ein an seine Zeit gebundener Stil neben anderen, und so ist auch der Modernismus des 20. Jahrhunderts ein Zeit-Phänomen. In der Kunst gibt es keinen linearen Fortschritt, es gibt nur Veränderungen. Wie wurde in der Malerei die Entdeckung der Perspektive als Fortschritt gefeiert! In der Moderne spielte sie auf einmal keine Rolle mehr – war das nun ein Rückschritt? Man brauchte sie einfach nicht mehr. Und bei Bedarf steht sie ja weiterhin zur Verfügung.

Es gibt aber Entwicklungen. Seit Gilgamesch – dem ersten Menschen, von dem wir schriftlichen Bericht haben – hat sich der Mensch nicht verändert. Er hat nur sein Werkzeug immer raffinierter entwickelt. Leider handhabt er es nach wie vor wie ein Kind. Das hat Goethe am 7. Juni 1825 in einem Brief an Zelter beschrieben: „Alles aber, mein Teuerster, ist jetzt ultra, alles transzendiert unaufhaltsam, im Denken wie im Tun. (...) Reichtum und Schnellig-

keit ist, was die Welt bewundert und wonach jeder strebt; Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle mögliche Fazilitäten der Kommunikation sind es, worauf die gebildete Welt ausgeht, sich zu überbieten, zu Überbilden und dadurch in der Mittelmäßigkeit zu verharren. Und das ist ja das Resultat der Allgemeinheit, dass eine mittlere Kultur gemein werde.“

Im bürgerlichen Zeitalter entwickelten sich Gesellschaft und Individuum dynamisch, und auch die musikalischen Formen wurden dynamisch. Im 20. Jahrhundert kehrten sie zum statisch-zyklischen Denken zurück. Die Dynamik, das nach vorne gerichtete Denken ging unter und mit ihm die dynamischen Formen. Deshalb war in der Sowjetunion und in ihren Satellitenstaaten das Vorschreiben der alten dynamischen Formen charakteristisch für die gewaltsame Industrialisierung – es geschah geistlos. Komponisten wie Schostakowitsch fanden trotzdem Möglichkeiten, die alten Formen des Barock und der Klassik geistvoll umzubilden und Funken daraus zu schlagen.

Ein Zeit-Phänomen ist auch die Unterscheidung von E-Musik und

schuldigen Anton Bruckner versetzte Hitler 1937 persönlich in die Walhalla. Die Pervertierung der Gefühle hatte es den Deutschen ermöglicht, einen Feldzug anzuzetteln mit dem Ziel der völligen Vernichtung der eingebil-detten Feinde und mit aller unmenschlichen Grausamkeit und enthemmten Raub- und Mordlust. Geendet hatte das mit der völligen Zerstörung des eigenen Landes. Das Trauma dieser Verbrechen zu bewältigen, wurde bekanntlich lange verweigert – Alexander und Margarete Mitscherlich nannten dies 1967 die Unfähigkeit zu trauern. Dieses Trauma wirkt noch heute in allen Nachkommen wie der biblische Fluch bis ins dritte und vierte Glied. Damit ist auch das ästhetische Urteil durch das kollektive Trauma gestört: die Haltung zu Schönheit und Gefühl. Dem mochte man gerne Adornos Bemerkung entgegenhalten, „dass eigentlich der überhaupt nicht die rechte Freude an der Dissonanz hat, der nicht gleichzeitig die rechte Freude an den üppigen Terzen hat“.

Die Verengung des Repertoires im 20. Jahrhundert hat zu einer Erstarrung des Systems geführt, die auch der künstlerischen Qualität schadet.

Frischen Wind durch neue und vergessene Opern des 20. Jahrhunderts brachten vor allem kleinere Häuser in der sogenannten Provinz. Die Menschen wollen im Theater überrascht werden.

Die Menschen wollen im Theater überrascht werden. Sie wollen neue Stücke erleben

U-Musik. In Wirklichkeit gibt es nur gute und schlechte Musik, und das in allen Genres: Es gibt fürchterliche Opern und fabelhafte Musicals, es gibt grauenvolle Kunstlieder und wunderbare Chansons. Auch diese gewaltsame Trennung ist ein Erbe Hitlers. Die Nazis hatten wahre Gefühle durch schmierige Sentimentalität ersetzt und echte Schönheit durch verlogene Volkstümlichkeit. Die hohe Kunst hatten sie unschädlich gemacht, indem sie sie auf einen Sockel stellten – den un-

werden. Sie wollen neue Stücke erleben. „Nur wir Theaterleute können das Theater ruinieren“, sagte die Regisseurin Ruth Berghaus. Auch retten können das Theater nur die Theaterleute, muss man ergänzen. Denn die Politik wird es nicht tun, die lässt ja schon die Bildung und den öffentlich-rechtlichen Rundfunk verkommen. Nach meiner Beobachtung sind mehr Theater durch Unterforderung des Publikums gescheitert als durch Überforderung. ■