

E und U – ein deutsches Phänomen!

Eine Hochburg der **Operette** war das Berlin der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts. In unseren Tagen hält die Komische Oper Berlin diese Tradition hoch: mit zahlreichen Inszenierungen von Straus bis Strauß, und jetzt auch mit einem Buch, das die „oftmals verkannte Gattung“ von allen Seiten beleuchtet. Besinnt euch auf die Griechen!, empfiehlt
Intendant Barrie Kosky.

Die Unterscheidung zwischen E und U, zwischen Ernster Kunst und Unterhaltung, ist keine allgemeingültige, sondern eine historisch und vor allem kulturell bedingte. Noch konkreter: Sie ist ein spezifisch deutsches Phänomen des 20. Jahrhunderts. Natürlich wird diese Differenzierung auch in vielen anderen Kulturkreisen vorgenommen. Allerdings stellt Deutschland mit seiner Geschichte im 20. Jahrhundert einen besonderen Fall dar. Im angloamerikanischen Raum, in dem aufgrund der Kolonialisierung nicht erst im 20. Jahrhundert verschiedenste Kulturen aufeinandertreffen und dessen kulturelle Identität maßgeblich mitbestimmen, wird diese Trennung zum Beispiel bei weitem nicht so strikt und streng vollzogen. Selbstverständlich beinhaltet auch die deutsche Kulturgeschichte Phasen, in denen weniger stark zwischen E und U getrennt wird – etwa im 19. Jahrhundert oder in dem kleinen Fenster der Weimarer Republik. Gerade aufgrund dieser Phasen, in denen diese Grenzen in der Musiktheaterpraxis überhaupt nicht bestanden, sticht die anschließende Grenzziehung im 20. Jahrhundert allerdings umso mehr hervor.

Wenn wir ins 19. Jahrhundert blicken, so ist es vor allem die deutsche Singspieltradition, die sich weder einer E- noch einer U-Seite zuschlagen lässt, die sich zugleich aus Ernsthaftigkeit und Leichtigkeit speiste. Man könnte sagen, dass das Singspiel gegen Ende jenes Jahrhunderts in die zentraleuropäische Operette mutierte, für die jene Grenzen genauso wenig relevant waren. Weder diese Entwicklung des Musiktheaters noch die Genres selbst haben irgendetwas mit Reinheit, sondern vielmehr mit der Verschmelzung höchst unterschiedlicher und oft auch widersprüchlicher Strömungen zu tun. Daher widerspreche ich auch

Richard Wagners Diagnose oder besser Forderung nach einer reinen deutschen Musik. Eine solche reine deutsche Musik existierte nicht, weder im 19. Jahrhundert noch in den Jahrhunderten davor; sie existierte nur in Wagners Kopf – und 100 Jahre später dann leider in den Köpfen vieler deutscher Musiktheaterschaffenden.

Auch in den 1920er- und 1930er-Jahren war diese Grenzziehung überhaupt nicht vorhanden. Und das lässt sich nicht nur an so prominenten und beliebten Beispielen wie Ernst Krenek und Kurt Weill festmachen, die den Jazz für ihre Kompositionen entdeckt haben, sondern z. B. auch an Crossover-Darstellern wie Richard Tauber, Jan Kiepura oder Marta Eggerth und solch großen Dirigenten wie Bruno Walter und Otto Klemperer. Walter und Klemperer waren nicht nur Jazzfans, sondern haben auch selbst immer wieder Musik dirigiert, die man dem U-Bereich zurechnen würde. Bruno Walter wiederum sah in Fritz Massary die ideale Carmen, ja wollte sie überreden, an der Staatsoper die Partie zu singen. Und Max Reinhardt, der Großvater des sogenannten deutschen Regietheaters, liebte Kabarett, liebte Revue und lehnte jegliche Schubladen ab. Es handelt sich um ein völliges Missverständnis, wenn die Operetten der 1920er- und 1930er-Jahre allein auf ihre unterhaltsame Seite reduziert werden. Denn sie boten ja in hohem Maße auch gesellschaftlichen und kulturellen Sprengstoff. Wir können uns heute nur schwerlich vorstellen, wie subversiv und radikal die Operetten damals empfunden wurden. Jazz hatte zum Beispiel nicht nur eine musikalische, sondern auch eine politische Bedeutung. Er war nicht einfach nur ein neuer Musikstil, sondern auch das musikalische Sinnbild für die Emanzipation der Schwarzen. Und selbstbewusste Frauen wie Offenbachs

Großherzogin von Gerolstein oder die schöne Helena auftreten zu lassen, stellte eine regelrechte Provokation dar. Auch was Manon Cavallini in Oscar Straus' „Eine Frau, die weiß, was sie will“ singt, war nicht nur unverschämt und frech, sondern auch gefährlich. Und wenn in „Ball im Savoy“ über Mr. Brown und Lady Stern gesungen wird, dann sind damit ein schwarzer Mann und eine Jüdin gemeint, die miteinander ausgehen und Spaß haben – und das im Deutschland jener Zeit! Durch den spezifischen Darstellungsstil der Operette konnte vieles ausgedrückt werden, was niemals im Schauspiel oder in der Oper hätte formuliert werden können. Genau darin liegt die Radikalität der Form.

All das wurde schließlich durch die Nazis beendet. Das Jahr 1933 markiert den Wendepunkt, an dem der künstlerischen Durchdringung von Hochkultur und Unterhaltung ein Ende gesetzt wird und deren Differenzierung sich mehr und mehr durchsetzt. Dabei spielen die unterschiedlichsten Faktoren, die weit in die deutsche Kulturgeschichte zurückreichen, eine entscheidende Rolle. So wird diese Entwicklung z. B. schon Jahrhunderte vorher durch den Protestantismus vorbereitet. Andere Religionen und in gewisser Weise auch der Katholizismus haben ein ganz anderes, viel offeneres und sinnlicheres Verhältnis zu Erotik, Freude, Genuss und allgemein zu Unterhaltung. Zudem war und ist die Operette seit Offenbach – mit einigen Ausnahmen – eine jüdische Kunstform. Damit meine ich kein jüdisches Nationaltheater, sondern einen spezifischen Umgang mit Sujets und Themen, der stark durch die jüdische Kultur geprägt ist. Bis in die Zeit des Nationalsozialismus hinein wurde die Operette gleichermaßen von Juden und Nichtjuden, von Operettenliebhabern und -verächtern als ein jüdisches Genre angesehen. Und das hatte ab 1933 verheerende Auswirkungen nicht nur auf die Musiktheaterschaffenden, sondern auch auf die Kunstform selbst. Kurt Weill ist hierfür ein sehr gutes Beispiel: Weill war ein geradezu radikales Genie, das die verschiedensten Genres in seinem Werk miteinander kreuzte. Wie kein anderer hat er aufgezeigt, wie sich die unterschiedlichen Musikstile des 20. Jahrhunderts miteinander kombinie-

ren lassen. Er hat unglaublich radikale Stücke komponiert, wie z. B. die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, die er nicht als Jazz-Oper, sondern als große Oper begriffen hat. Dann muss er

Große Penisse auf der Bühne sind keine Erfindung angeblich sexbesessener Regisseure unserer Tage

emigrieren und landet in New York, ohne Geld, ohne einen Pfennig in der Tasche. Was macht er? Er schreibt Musicals, in denen nach wie vor die musiktheatrale Radikalität der Berliner Jahre aufblitzt, weswegen sie vom amerikanischen Publikum auch nicht angenommen werden. Er stirbt mit 50. Da stellt sich die Frage, was gewesen wäre, wenn er nicht hätte auswandern müssen und wenn er noch länger gelebt hätte. Dieses Schicksal teilt Weill mit zahlreichen anderen jüdischen Komponisten, die Deutschland verlassen mussten. Die ganze E/U-Thematik hängt mit solchen tragischen Biografien von Komponisten zusammen, die sich in ihrem Schaffen über diese Unterscheidung hinweggesetzt haben, ja sich überhaupt nicht dafür interessiert haben, aber leider entweder viel zu früh gestorben sind oder emigrieren mussten. Die ganze heutige E/U-Debatte ist daher auch von einem Hauch latenten Antisemitismus geprägt, der Teil des 200 Jahre alten kulturellen deutschen Erbes ist und bis heute nicht wirklich verarbeitet wurde.

Und schließlich wirkt sich auch die deutsche Beziehung zu Humor und Satire auf das Kunstverständnis nach 1933 aus. Wann immer man ein existenzielles Problem mit Theater hat bzw. einen Theaterzweifel plagt, empfehle ich, sich einfach auf die alten Griechen zu besinnen. Denn da scheint alles richtig zu sein. Zuerst einmal haben sie die Oper als Kunstform entdeckt – denn was sind die großen griechischen Aufführungen, in denen Text, Musik und Darstellung miteinander kombiniert wurden, anderes als Musiktheater. Des Weiteren war ihnen das Tragische wie das Komische gleichermaßen wichtig; es waren zwei unterschiedliche Seiten derselben Medaille. Und als solche gehörte beides zusammen. Was kommt am Ende einer mehrstündi-

Operetten sind Chefsache an der Komischen Oper Berlin: Zuletzt inszenierte Barrie Kosky „Hoffmanns Erzählungen“.



Foto: JanWindszusPhotography

Zur Person

Barrie Kosky wurde 1967 in Melbourne als Enkel jüdischer Einwanderer geboren. Nach einem Klavier- und Musikwissenschaftsstudium in seiner Heimatstadt gründete er 1990 die Gilgul Theatre Company und leitete ab 1996 das Adelaide Festival, bis er 2001 ans Wiener Schauspielhaus ging. Seit 2012 ist er Intendant der Komischen Oper Berlin, wo er mit seiner Inszenierung der „Zauberflöte“, aber auch mit Operetten wie der „Schönen Helena“ Aufsehen erregte. Er wolle damit „an eine vertriebene, weitgehend verdrängte und fast vergessene Tradition erinnern“, sagte er in einem Interview. 2017 soll er „Die Meistersinger“ in Bayreuth inszenieren.

gen Aischylos-Aufführung? Natürlich das Satyrspiel, die große dionysische Ekstase. Beim Lesen von Aristophanes schlägt es einem die Sprache angesichts der Radikalität, beispielsweise in Bezug auf das Geschlechterverständnis oder angesichts der unbändigen Freude an Vulgarität. Große Penisse auf der Bühne sind keine Erfindung angeblich sexbesessener Regisseure unserer Tage, sondern erscheinen seit den Anfängen des Theaters im alten Griechenland. Meiner Ansicht nach hat die Operette viel mehr mit Aristophanes zu tun als mit Wagner. Von den alten Griechen können wir lernen, dass es nicht notwendig ist, bei jeder Aufführung eine drei Stunden lange existenzielle Krise zu durchlaufen wie bei einer guten Inszenierung von „Wozzeck“ oder „Tristan und Isolde“, sondern dass wir durchaus auch die dionysische Seite von Theater genießen können. Die alten Griechen haben Theater in dieser Komplexität und Ambivalenz verstanden – und genau darin sind ihnen die jüdischen Operettenkomponisten seit Offenbach verwandt. Franz Kafka ging nie ins Prager Nationaltheater, sondern immer in das schäbige Jüdische Theater von Isaak Levy, weil dort vor einem einfachen zweidimensionalen Bühnenbild und in abgetragenen Kostümen gesungen, getanzt und gesprochen wurde, man gleichermaßen weinen und lachen konnte. Und genau solch ein Theater erzählt mitunter mehr über das Leben als große ernste Stücke. Meiner Ansicht nach liegt daher in der Unterscheidung zwischen E und U auch eine große Angst vor Humor. Zusammen mit der Operette haben die Nazis auch die Clowns getötet. Denn »Clowning« ist die darstellerische Essenz der Operette. Alle großen Schauspieler sind gute Clowns. Samuel Becketts Lieblingsdarsteller waren alte Vaudeville-Clowns. Er hat sich als Besetzung für seine Stücke wie „Warten auf Godot“

oder „Endspiel“ nicht Laurence Olivier, sondern alte Variété-Clowns gewünscht.

Es sind also verschiedene, weit in die deutsche Kulturgeschichte zurückreichende Faktoren (u. a. Protestantismus, Antisemitismus und Skepsis gegenüber Humor), welche die Differenzierung zwischen E und U schon vor, insbesondere aber nach 1933 bedingen. Die Folgen lassen sich zum Beispiel an den Musikdogmen, die von der Darmstädter Schule vertreten wurden, und an der seichten Operettenpraxis im Nachkriegsdeutschland ablesen – auf der einen Seite Ernsthaftigkeit im Elfenbeinturm und auf der anderen Seite biedere, brave Unterhaltung. Von jener Crossover-Mentalität und -Fähigkeit der 1920er- und 1930er- Jahre ist in der deutschen Nachkriegsoperette leider nichts mehr zu spüren. Man muss nach Budapest in die Staatsoperette gehen, um einen Hauch davon zu erleben. Auch wenn die Inszenierungen Geschmackssache sind, so singen, spielen und tanzen die dortigen Darsteller mit einer unglaublichen Energie und Virtuosität. Sie verstehen einfach den besonderen Stil der Operette und erinnern daran, wie die Operetten vor 1933 aufgeführt wurden – und was mit der Machtübernahme der Nazis alles verloren ging.

Allerdings ändert sich das inzwischen auch schon in Deutschland. Als Künstler ist mir das Thema „E und U“ im Grunde bereits egal. Ich kenne eigentlich keine Künstler, die sich mit dieser Differenzierung noch eingehender beschäftigen. Und auch die Mehrheit des Publikums interessiert sich nicht dafür, ob es jetzt „ernste“ oder „unterhaltsame“ Kunst rezipiert. Für das Feuilleton mag die ganze Debatte nach wie vor interessant und prägend sein. Wenn aber weder die Künstler noch das Publikum sich mit diesem Thema auseinandersetzen, dann hat es im Grunde keine Relevanz. Und wo es doch auf die Agenda gesetzt wird, muss man den Spieß einfach umdrehen: anstatt nach den Problemen von Populärkultur viel mehr nach der Definition von Hochkultur fragen. Was heißt das? Was bedeutet das? Diese Frage heute zu beantworten, dürfte sehr schwierig werden. Und damit legt man den Finger in die Wunde eines von jeher äußerst problematischen Schubladendenkens. ■

Buch-Tipp

Bettina Brandl-Risi, Clemens Risi, Komische Oper Berlin (Hrsg.), **Kunst der Oberfläche. Operette zwischen Bravour und Banalität.** 224 Seiten, Henschel 2015, 16,95 Euro

