

Reinhard Schulz

Opern zum Vergessen – ein Schwemmland

1 Ich möchte in diesem Zusammenhang auf meinen ausführlicheren Aufsatz Wozu dieses Theater in: Die Befreiung der Musik, Köln 1994, Seite 208 ff. hinweisen.. 

Bei den letzten Donaueschinger Musiktagen beklagte der Komponist Horatiu Radulescu, daß er an einem großen Orchesterwerk über ein Jahr gearbeitet hätte und dafür nur um die zehntausend Mark bekäme. Wer nun nachrechnet und auf einen Monatsverdienst von weniger als tausend Mark kommt, der möchte Radulescu – auch eingedenk der vielen Biographien über das ärmliche Dasein der Komponisten – recht geben. Doch diesem Rechtgeber, mit dessen Empörung Radulescu rechnet, widerfährt ein inzwischen allerdings schon fast zum Gemeingut verkommener Fehler. Gleichgesetzt werden das Uraufführungshonorar mit dem Ertrag der Komposition: so, als sei jede Folgeaufführung (mit weiteren GEMA-Zahlungen) sowieso jenseits der Bereiche des Denkbaren. Freilich bestätigen die Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik diesen Verdacht (ob es wirklich um so viel schlimmer ist, als vor hundert Jahren, wäre allerdings noch zu klären).

Nun gibt es eine Institution, die sich bei der Bezahlung von Uraufführungen traditionell etwas freigebiger zeigt. Es ist die Oper. Obwohl von den Ursprüngen an Hort bürgerlichen Gedankenguts, ist sie – gewiß mehr noch als die Kirche – zum Schauplatz feudalistischer Strukturen geworden. Repräsentation, der sie unumwunden dient, ist trotz unterminierender Kräfte seitens eines regiebetonten Theaters der Mittelpunkt, an dem sich Käufer und Verkäufer treffen. Interne Sprengkräfte reichen nicht aus, sie geraten in der Regel in Konflikt mit dem automatisierten Räderwerk, nicht zuletzt mit der Art der musikalischen Darbietung, insbesondere der Selbstdarstellung der jettenden Starbesetzung. »Was sollen die Debatten? Wenn ein Pavarotti singt, dann amortisiert sich der Gagen-Mehrbetrag mehrfach an der Abendkasse!« Das Argument, das einem die Verwaltungsdirektoren entgegenhalten, hat die Stichkraft eines gedeckten Wechsels. Und so arrondieren sich Selbstgefälligkeit mit dem Dünkel, trotz allem »im Rahmen« der Kunst dienstbar zu sein.

Wie in jeder halbwegs fungierenden feudalen Hierarchie gibt es auch in der Oper den Platz des schlechten Gewissens, das aufs ungeliebte Zeitgenössische schaut. Begriffen wird es, wie im Eiskunstlauf, als Pflicht, der das Publikum fernbleibt. Man zeigt sich den Komponisten gegenüber (in der Regel) spendabel, hält aber hiermit gleichzeitig eine Waffe gegen diese in der Hand. Der Schwarze Peter des schlechten Gewissens wird nämlich an die Komponisten weitergegeben. Vor einigen Jahren, als in München das Prinzregententheater wiedereröffnet wurde, merkte August Everding podiumsdiskutierend in einer seltsamen Verknüpfung von

Operntheatergespür und Gegenwartsblindheit an, daß man sehnsüchtig auf einen neuen Puccini warte. Daß er sich nicht einstelle, sei nicht die Schuld der Oper. Sie jedenfalls tue alles (wir verfolgen die Übergabe des »Schwarzen Peters«), um solchen Kräften Tür und Tor zu öffnen. Der feudalen Gesinnung aber entspricht, daß man selber kein Jota nachgibt. Gesucht sind Komponisten für die Opernhäuser, nicht aber (Opern-)Häuser für die Komponisten (es ist wohl eine der größten Leistungen Richard Wagners, daß er es noch schaffte, die gleichermaßen unbeweglichen wie opulenten Strukturen seinen Kunstvorstellungen fast bedingungslos unterzuordnen, was freilich schon damals nicht ohne ein stattliches Maß an Korruption auf beiden Seiten gelang – Wagners Ästhetik selbst handelt nicht zuletzt von der Unterordnung des Schwachen unter das Starke, vom Apparat unter das Genie).

Traurig zu beobachten, daß die solcherart gegängelten Komponisten das Spiel mitspielen, auch wenn sie fast immer verlieren. Die Oper gilt als Turnierplatz, wo der Knappe zum Ritter geschlagen wird: Auch dann, wenn man gar nicht mit den eigenen Waffen kämpfen durfte. Ein merkwürdiger Common Sense erklärt wider jegliche Prüfung durch Ratio oder Empfindung immer noch die Oper für den Gipfel aller musikalischen Formen, gespart werden sich hierbei tiefergehende Erörterungen über Kommunikationsmöglichkeiten und –erwartungen, über die Hemmschuhe wie Eitelkeiten des Apparats, über die jeglichem Tun mehr oder weniger oktroyierte Ästhetik, ja, mit einer Kadavergehorsam vergleichbaren Einstellung empfindet man diese Bedingungen als Herausforderung, an denen sich zu messen sei.

Auf diese Weise aber dringen die feudalen Strukturen des Operngeschäfts in die Gehirne der Komponisten. Geliefert wird nach Wunsch des Auftraggebers, die auf dieser Basis erstellten Opernwerke – und von einer derzeitigen Schwemme zu sprechen dürfte nicht übertrieben sein – kranken fast ausschließlich an einem scheinbar ansteckenden Virus: Die Debatten über heutige Formen ästhetischer Auseinandersetzung werden zurückgeschraubt und nivelliert, Konzessionen werden fast bis zur Selbstzensur gemacht, versuchte Originalität wirkt gezwungen und verkrampft. Das Schlimmste aber ist, daß viele Komponisten sich chamäleonartig diesen Zwangsbedingungen anpassen, sie werden zuinnerst zu überzeugten Erfüllungsgehilfen einer restaurativen Ästhetik. Umso schlimmer, da nicht einmal die Restauration gelingt.

O Wort, das mir fehlt

Trotz der übergreifenden feudal-repräsentativen Strukturen funktionieren nicht alle Mechanismen. Einen Metastasio – er schrieb im 18. Jahrhundert Libretti, die, teils durch Mehrfachverwertung, zu mehr als 800 Opern führten – gibt es für unsere Zeit nicht. Die Komponisten begeben sich folglich auf Librettosuche, fahnden mühsam nach Stoffen, die »opernwirksam« sind. Dieser Begriff freilich, er umfaßt in der Regel die Kriterien eines dynamisch-dramatischen Aufbaus auf der Basis möglichst differenziert auszugestaltender Charaktere, spiegelt das Dilemma. Denn er engt das Nachdenken darüber, was es an musiktheatralen Möglichkeiten und Ausblicken gibt, in welchem Verhältnis Bild (zunehmend auch das projizierte Bild), Bewegung, Gebärde, Gesprochenes, Gesungenes und Musik innovativ stehen können, allzusehr ein, reduziert auf Konvention. Dies ist ein Punkt der freiwilligen

Selbstzensur, der Komponist kommt dem begrenzten Handlungsspielraum im Opernhaus entgegen, paßt sich ästhetisch an. Der Kotau wird getan, um Einlaß in den Tempel zu erlangen. Von Selbstzensur muß vor allem deswegen gesprochen werden, da Komponisten wie zum Beispiel B. A. Zimmermann, Kagel, Hespós, Zender, Cage oder Nono durchaus Prospekte davon entwarfen, in welche Richtung Musiktheater fortgedacht werden könnte. Doch der konservative Schub, der die Ästhetik seit zwei Jahrzehnten erfaßt, schert sich nur wenig um diese Ansätze, die mit »Abkehr vom Handlungstheater« partiell richtig, wenn auch nicht in toto zu beschreiben wären. Was dort geschieht, nämlich ein Mitdenken der Mechanismen des Apparats, ein decouvrierendes Spiel mit ihnen, des weiteren ein Reflektieren der genuinen theatralen Zeitstrukturen sowie der ästhetischen Wechselverhältnisse und Durchdringungen von Bild, Sprache und Klingen, auch unter Beachtung neuer Kommunikationsformen und ihrer Gesetze, wie sie die Medienwelt diktiert – all dies interessiert nicht mehr oder nur noch am Rande.

Ab durch die Mitte

So wird weiter unverdrossen nach weltliterarischen Handlungssträngen Ausschau gehalten, möglichst nach solchen, die noch nicht »veropert« sind. Solche Innovität freilich ist keine, denn der »neue« Text wird mit den abgenutzten Augen des im Hause Machbaren, des der Belegschaft Zumutbaren gelesen. Die Kompromisse, die in diesem Umfeld geschlossen werden, sind zumeist faule. Zwar kann dem entgegengehalten werden, daß die Oper eben ihre eigenen Gesetze habe, ihre eigenen Geschwindigkeiten, Verlaufsformen und Oberflächen- wie Tiefenstruktur. Jeder, Komponist, Ausführende und Publikum, hätte sich folglich auf diese einzustellen. Das aber heißt lange noch nicht, daß eine radikale gegenwärtige Ästhetik so zurechtgestutzt werden muß, daß sie in das hergebrachte Gefüge paßt. Ein Ergebnis, das auf dem Mittelweg faul erhandelter Zugeständnisse daherkommt, bleibt im Bereich der Kunst immer nur Eintagsfliege. So reproduzieren die Oper und die sich ihr mehr oder weniger bedingungslos eingliedernden Komponisten (die Zahl »boomt«) gerade den Zustand, der immer wieder in beschwörenden Formeln beklagt wird. Im Jahr 1967 hat Theodor W. Adorno (nach der Veröffentlichung einer Umfrage) folgendes konstatiert, das heute in fast noch gesteigertem Umfang zutrifft. »Was das ästhetische und gesellschaftliche Bewußtsein in der zeitgenössischen Oper anlangt, so empfinde ich es als second hand, als Versuch, nicht hinter der Zeit zurückzubleiben, und gleichzeitig doch, eben dem Publikum zuliebe, nicht zu weit zu gehen... Die Diskrepanz zwischen wahrhaft aktueller Oper und Publikum ist innerhalb des Bestehenden kaum zu verändern. Die Gründe greifen weit über das Einzelphänomen hinaus. Selbstverständlich ist alles zu unterstützen, wodurch man das Verständnis der Hörer zu steigern unternimmt, in der allgemeinen Musikerziehung ebenso wie im Operntheater selbst. Aber solchen Bemühungen stehen übermächtige Kräfte entgegen, die Kulturindustrie und auch das musikalische Bewußtsein zumal der Jüngeren. Kontakt zwischen wirklich radikal moderner Oper und Publikum wäre wohl nur durch Kurzschluß herzustellen; dadurch, daß das Publikum überrumpelt wird.« Fakt ist aber, daß man heute auch gegenüber solchen Forderungen einfach abwinkt. Der Wille des Ausbrechens ist kaum noch Triebkraft für das Herangehen an die Form der Oper. Die verlorenen Söhne kehren reuig in das Haus des Vaters zurück. Die einstige Forderung von Boulez, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen, die keine militant zerstörerische sondern eine zutiefst ästhetische war (die ihrer umfassenden Einlösung noch harrt, wobei die Gemäuer

stehen bleiben können), wird als jugendliche Verfehlung hingestellt. Die Furcht ist die, an dem Aste zu sägen, auf dem man selber sitzt. Der Preis aber ist, daß alles sich an der Mitte des Stammes klammert und grünende Triebe erstickt werden.

Die stolpernde Zeit

Der Versuch, im konventionellen Rahmen zu bleiben und dennoch als nicht hinter der Zeit zurückgeblieben zu wirken (wie es Adorno formulierte), hat immer etwas Anrühiges. Er negiert die Dialektik von Form und inhaltlicher Aussage, muß also ästhetisch in schräges Fahrwasser geraten. Im speziellen Fall des Musiktheaters, das unverdrossen auf »operngemäße« Handlungsschemata achtet, kommt aber ein weiterer triftiger Belastungspunkt hinzu. In seinem Aufsatz »Zeitstrukturen der Oper« hat Carl Dahlhaus auf ein fundamentales Prinzip der Gattung hingewiesen: »Der Wechsel zwischen fließender und stockender Handlung führt in der Oper zur Dissoziation der Zeit in einem formalen Zeitablauf, der sich in der Aufführungsdauer manifestiert, und einen inhaltlichen, der aus dem Gang der Handlung als deren reales Substrat erschlossen werden muß.« Genuine Eigenart der Oper sei also das Durchbrechen des Zeitflusses, sein Anhalten, Innehalten, Beschleunigen oder Überfliegen. Aus diesen Spannungsverhältnissen lebt die große Oper vor allem seit der Wiener Klassik. Sie aber entstehen auf der Basis von Tonalität und den dazu dialektisch gesetzten Rhythmus-Metrum-Beziehungen. Mit dem Verlust dieser Kategorien büßt die Handlungsober ihre Grundlagen ein¹. Freilich kann gefragt werden, wie es manch Jüngere tun, ob denn Tonalität und Taktschema wirklich sich überlebt hätten. Evidently Forderung nach einem neuen Puccini jedenfalls will auch solches nicht wahrhaben. Andrew Lloyd Webbers Musiktheaterprodukte (ihr Preis ist die interne Verlogenheit) jedenfalls sind ästhetisch stimmigere Produkte, als die vielen Versuche, Handlungsstrang, Rezitativ und Arie in eine quasi-zeitgemäße Tonsprache zu kleiden. So kann Musiktheater im Wesentlichen heute nur geraten, wenn es sich Fragen von inneren wie äußeren Zeitverläufen auf radikal neue Art und Weise stellt – und jedes Musiktheater von Rang aus den letzten Jahrzehnten tut das in eigener Spezifik. Stars, die sich an der Rampe selbstdarstellend produzieren (sie sind Resultat der flexiblen Opernzeit), haben hier keine Heimat. Hierin liegt im Wesentlichen begründet, daß sich der Apparat der Oper mitsamt seinen Darbietungsformen den neuen Forderungen vehement versperrt.

Schwemmsymptome

Zu beklagen, daß zu viele Opern geschrieben würden, ist selbstverständlich, will man die Fortentwicklung musikalischer Erfahrung, schizophoren. Das Gefühl einer erdrückenden Schwemme aber entsteht dadurch, daß die bequeme Anpassung den Eindruck des Überflüssigen mitproduziert. Der Überdruß ist nicht einer an der musiktheatralen Aktion an sich. Gerade dieses Gebiet erschloß und erschließt viele radikal neue Denkansätze, Annäherungen an unerhörte Klanglichkeit, an nicht wahrgenommene Dimensionen von Zeit, Raum und Klingen. Der Glaube aber, daß sich dies auch dann einstelle, wenn man sich vertrauensvoll dem Räderwerk der konventionellen Opernproduktion überließe, erweist sich seit langem als brüchig. Im ästhetischen Ausbruch aus den Fesseln liegt die wohl einzige Chance. Er verspricht den Reichtum der Öffnung, nicht den falschen der Anhäufung. Letzteres aber ist Gegenwartssymptom der konservativen Wende.

© positionen, 22/1995, S. 2-4