

Thomas Heyn

# Beherrschen – Bedienen – Überlisten

Junge DDR-Komponisten und das Musiktheater

1 Eine Formulierung  
von Gerhard  
Branstner. ↑

2 Annette Siegmund-  
Schulze, *Zum  
Operschaffen in  
der DDR zwischen  
1980 und 1985,  
Manuskript-  
Vervielfältigung  
des VdKM.* ↑

3 *Ebenda*, S.  
10. ↑

4 Annette Schlünz  
in einem Brief an  
den Autor vom  
11.1.1990. ↑

5 Jakob Ullmann  
in einem  
Gespräch mit dem  
Autor. ↑

6 Dieses  
kunstvolle  
Substantiv ist eine  
Erfindung von  
Herbert Brün. ↑

## Die Situation

Immer noch gilt die Oper als die Krönung der Werkliste eines Komponisten: der unwiderlegbare Talentbeweis, der der Hörer- und Kollegenschaft sinnfällig macht, daß der Autor in der Lage ist, die heilige Kuh der »Großen Form« *beherrschen*, den Apparat *bedienen* und die von den Operninstitutionen gegen unerwünschte Kunstinhalte und Kompositionstechniken eingebauten Sicherheitsregulative (in der Regel fungieren dieselben unter den Tarnnamen «Dramaturgie» bzw. «Haushaltsabteilung») *überlisten* zu können.

*Beherrschen* klingt in meinen Ohren nach Gewalt, nach Niederhaltung eines schwächeren Gegners. Wenn von Beherrschen die Rede geht, kann der Komponist also nicht gemeint sein. Der herrscht über seine Noten, und insofern er diese bestimmt hat, im Theater zu erklingen, ist er in den Tempeln der Inszenierungs- und Gesangsrituale eher ein Beherrscher: ungern gesehener Außenseiter. Und *Bedienen*?

Wenn überhaupt, ist es die außermusikalisch determinierte Dienstleistung, die einen Komponisten in den Genuß der Aufführung durch ein Theater bringt: zu Einweihungen, Stadtjubiläen, nach Rekonstruktion oder Neuaufbau oder zum Zwecke der gezielten Produktion für ein Festival, aber möglichst in einem Hart-Währungs-Land, bitte. Mit der Oper kann Reichtum vorgeführt und das Repräsentationsbedürfnis *bedient* werden. Allerdings muß der Komponist einen international einigermaßen klangvollen Namen haben, damit dem Theater und damit der Kulturoligarchie die gewünschte internationale Resonanz zuteil wird: Bei solchen Aufgaben sind junge Komponisten nicht gefragt und einige der wesentlichsten Autoren der älteren Generation auch nicht – ihre Werke taugen nicht zum Staatsakt.

»Was bleibt in einer Lage, in der Kunst nicht helfen kann?«<sup>1</sup>

Das Überlisten!

Drei Überlebens-Überlistungs-Strategien haben sich bewährt:

## 1) Die Literaturoper

Sie adaptiert entweder von einem berühmten Künstler eine Vorlage oder handelt von dessen Leben und von seinen Konflikten mit der Gesellschaft (60 % der in den letzten zehn Jahren geschriebenen Opern gehören zu dieser Gattung).

Die Gründe der Komponisten sind leicht begreifbar:

»Das Reagieren auf gesellschaftliche, politische, kulturpolitische Ereignisse und Anlässe geschieht in der Oper weniger prompt bzw. ist eingebettet in eine Gesamtaussage, die sich vom unmittelbaren Anlaß lösen können muß. Auf Grund der langen Entstehungszeit eines Werkes für das Musiktheater (drei Jahre sind wohl als der normale Zeitraum anzusehen, doch auch fünf bis sieben Jahre bis zur Uraufführung sind nicht selten) können sich eventuell abzeichnende Tendenzen bei späterer Betrachtung entweder als Zufälle herausstellen oder aber verdichten.«<sup>2</sup> Dem zu entgehen und ein eventuelles aktuell-politisches Sicherheitsrisiko für die aufgewendete Arbeits(= Lebens-)Zeit auszuschließen, ist die Berufung auf den »abgesicherten« großen Namen aus dem Literaturlexikon eine sichere Sache.

## 2) Das »Heitere« Musiktheater (59 Werke in 10 Jahren!)

Dieses Genre lebt weniger vom Überlisten als vom Bedienen, nämlich vom Bedienen einer als gegeben gesetzten Erwartungshaltung, die stark auf Unterhaltung ausgerichtet ist. »Die Autoren sind bestrebt, in freundlich-heiterem Ton niveaувolle Unterhaltung zu bieten oder die Kluft zwischen »U- und E-Musik« zu überbrücken. Um Heiteres zu vermitteln, scheint den Autoren die Form der Nummernoper besonders geeignet zu sein als auch eine weitgehende Zurückhaltung bei der Einbeziehung neuerer musikalischer Mittel und Techniken.«<sup>3</sup>

## 3) Szenische Kammermusiken

Diese hybride Gattung verdankt ihre Entstehung dem Unvermögen der Theater, auf neuartige künstlerische Angebote zu reagieren und dieselben in neuen unverbrauchten Formen und neuen Spielräumen umzusetzen. Die Form des Kammerkonzertes ermöglichte die Umgehung der für die Theater geltenden Genehmigung- und Zensurmechanismen. »Unerwünschte« Dichter bzw. Inhalte, neue Formen der Kommunikation – all dies verbunden mit erweiterten Anforderungen an Interpreten – wurden so öffentlich gemacht.

## Und die Jungen?

Bei Betrachtung der geschilderten drei Hauptströmungen gegenwärtigen Musiktheaters fällt das beinahe vollständige Fehlen von Werken der jüngeren Generation auf. Interessieren sich die jungen Komponisten nicht für das Musiktheater? Auf dreierlei möchte ich hinweisen:

1) Haupteinwand gegen alle moderne Opernmusik ist der Vorwurf mangelnder

Kenntnis der Sängerstimme. Dies trifft Berufsanfänger natürlich weit mehr als gestandene Komponisten: Die beiden drohenden Gefahren der Über- und der Unterforderung sind ja nur in einer reichen Praxis, durch Vergleich und Irrtum erfahrbar. Auch scheint mir, daß schon in der Ausbildung das vokale Moment einen zu geringen Raum einnimmt. Anders als bei instrumentaler Musik ist die vokale Entäußerung engstens mit leiblichen Prozessen gekoppelt, die ihrerseits Auswirkungen auf das kompositorische Denken haben müßten. Aber Atem, Stimme, Körper gehören augenscheinlich nicht zu den Grunderfahrungen der meisten jungen Komponisten

2) Die Oper bedingt eine andere, abweichende Einstellung zur Großform, zu proportionalen Erwägungen, zu einem möglichst zu erzielenden dramatischen Fluß der musikalischen Struktur. Wo aber sollen unsere beinahe ausschließlich an Kammermusik geschulten, mit Kammermusik debütierenden und mit Kammermusik beschäftigten jungen Komponisten so etwas erlernen? Welcher Kompositionslehrer (Kagel ausgenommen) ermuntert seine Schüler zum Musiktheater? Wo sind die Lehrstühle dafür, die begleitende Forschung? Wer vermittelt die für dieses Spezialhandwerk nun einmal unabdingbaren Kniffe und Erfahrungen? Es ist doch kein Wunder, daß in der DDR nur Schüler von Udo Zimmermann und Siegfried Matthus überhaupt Opern schreiben!

3) Die persönlichen Erfahrungen der Komponisten sind allerdings nicht ermutigend: Bernd Frankes Oper *Leben lassen* nach Peter Gosse harrt – obwohl im Druck vorliegend – seit Jahren ihrer Uraufführung. Annette Schlünz' Kammeroper *Matka* (nach Ěapek) wird von Jahr zu Jahr verschoben wegen »Problemen mit der Sängerin, Weggang des Regisseurs, des musikalischen Oberleiters etc. ...«<sup>4</sup> Frank Petzold wartete Jahre auf die Premiere der *Prinzessin Zartfuß*. Ralph Hoyer rackert sich unablässig ab, Partner für seine neuen musiktheatralischen Pläne zu gewinnen. Steffen Schleiermacher strich nach deprimierenden Erfahrungen mit seinem Frühwerk *Die grüne Gans* jegliches Opernprojekt aus seinem kompositorischen Lebensplan. Thomas Ehricht's Oper *Kassandra* reift seit beinahe einem Jahrzehnt ohne jeden Interessenten vor sich hin usw. usw.: Ein Drittel der jungen Komponisten schätzt die Berufskontakte zu Theatern und Orchestern als mangelhaft bzw. ungenügend ein. Die Hälfte hält diesen Zustand für nicht änderbar! Eine weitere Misere sei gleich mit angefügt: Mehr als die Hälfte der Komponisten hat künstlerische Vorhaben, die sie sich mit den derzeit zur Verfügung stehenden Partnern zu verwirklichen außerstande sehen. Die Theater, ausgerüstet mit jahrzehntealter, praktisch schrottreifer Tontechnik, ohne Mischpulte, ohne elektronische Zusatzgeräte und ohne qualifiziertes technisches Personal erzwingen in Text und Musik das Bedienen ihrer längst anachronistisch gewordenen Möglichkeiten.

Abzuwarten bleibt, ob und inwieweit sich nach einer politischen Stabilisierung die künstlerische und soziale Situation junger Komponisten zum Besseren wendet. Ich sehe die große und unwiederbringliche Chance durch Gestaltung dessen, was in der weitgewordenen Außen-Welt und in der aufgebrochenen Innen-Welt erlebbar ist, ein reiches Thema ausschöpfen zu können. Musiktheatralische Mittel scheinen mir dabei in ihrer Aussagekraft und Konkretheit die wesentlichste Möglichkeit, das bislang als gegeben hingegenommene Ghetto zu verlassen.

Die *Momentbilder einer lebenden Armut*, wie der Rezensent Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau* vom 30.1.1990 die DDR-Musiktheaterszene nennt, werden einer größeren Vielfalt und Flexibilität der Themen und ihrer Umsetzung weichen. Der Traum Jakob Ullmanns von einer Gruppe Gleichgesinnter, denen der Komponist, ohne ein vorgefertigtes Libretto, ohne Partitur, ja, ohne irgendeine einengende Vorstellung gegenüber treten könnte, sowie von einer langfristig und ohne Premierentermin angelegten gemeinsamen Arbeit ohne jeden Ergebnisdruck<sup>5</sup> wird wohl auch in Einig-Vaterland, Einig-Europa, Einig-Welt ein Traum von großem «Wünschens-Wert»<sup>6</sup> bleiben. Denn: Mit List, mit Überlistung ist dem Theater in Zukunft nicht mehr beizukommen. Zu komplex unterliegen die Produktionsmittel der darstellenden Kunst dem Fetisch der ökonomischen Effizienz. Und wer dieser Hydra nicht dienen will, der muß das Seine dem Apparat *abtrotzen*: mit allen künstlerischen Mitteln!

Leipzig, März 1990