

Preis: 11,00 EUR / 19,80 SFR

über dieses Heft
Zitate des Monats

Inhalt

Demand, Christian

Wie kommt die Ordnung in die Kunst?

907 - 915

Detering, Heinrich

Des alten Knaben Wunderhorn. Bob Dylans Radio
Beitrag lesen

916 - 927

Dombois, Johanna / Klein, Richard

Das Lied der unreinen Gattung. Zum Regietheater in der
Oper

928 - 937

Meier, Christian

Kultur um der Freiheit willen. Europa und die Griechen

938 - 947

Macho, Thomas

Europas Zukunft. Erinnerung an eine exzentrische Identität

948 - 955

Kritik

Müller, Lothar

Literaturkolumne. Reim und Remix

956 - 961

Fischer, Jens Malte

Musikkolumne. Bayreuth und kein Ende

962 - 967

Müller, Jan-Werner

Glücklicher Konservatismus. Der politische Philosoph
Michael Oakeshott

968 - 973

Hoffmann, Stefan-Ludwig

Zwischen Krieg und Frieden. Über demokratische Besatzung

973 - 977

Marginalien

Flaig, Egon

Das Unvergleichliche, hier wird's Ereignis. Reflexion über
die moralisch erzwungene Verdummung
Beitrag lesen

978 - 981

Kimball, Roger

Der Jäger der tückischen Wieselworte. Erinnerung an
Friedrich August von Hayek

981 - 986

Recki, Birgit

Dreimal Capote. Über Realität und Fiktion im Film

987 - 993

Hanika, Iris

Chronik (XXV)

993 - 997



701

(Anzeige)

**Robert
Spaemann:**
**Das unsterbliche
Gerücht.**
**Die Frage nach
Gott und die
Täuschung der
Moderne**



»... Da begegnet
der verblüffte
Leser einem alten
Bekannten, der
längst vom
Zweifel der
Moderne
zermalmt schien:
einem Gott, der
den Tod besiegt.
...«
Mathias Schreiber
(Der Spiegel,
15/07, 7.4.2007)

Was meinen wir
heute, wenn wir
»Gott« sagen?
Haben wir Grund
zu glauben, dass
er existiert? Ist er
unsere Idee oder
sind wir die
seine?

(Seit April im
Buchhandel)

(Klett-Cotta)
EUR [D] 17,-
sFr 30,50

Info mit
Leseprobe

Das Lied der unreinen Gattung

Zum Regietheater in der Oper

Der Intendant der New Yorker Met, Peter Gelb, hat unlängst angekündigt, der Krise des Musiktheaters mit Hilfe eines neuen PR-Konzepts die Stirn zu bieten: »Das größte Opernhaus der Welt will endlich zum Regietheater werden.« Bemerkenswert ist, daß damit von den USA Signale eines fälligen Fortschritts ausgehen, der in Europa längst als Fanal eines sich abzeichnenden Niedergangs gilt. Dreht es sich ums »Regietheater«, ist die Neue Welt plötzlich signifikant älter als das Abendland, Innovation ein Anachronismus in dem Maße, wie der Begriff der »Avantgarde« selbst veraltet scheint. Wenn man den medialen Rauchzeichen hierzulande glaubt, ist diese Produktionsform ohnehin bloß noch eine Allzweckformel für Protestgebärden, die erschlaft sind. Was der Politik der Klimawandel, ist dem deutschen Feuilleton das Regietheater: Viel mag los sein, aber nichts bewegt sich. Die Ironie der Stunde will es, daß amerikanische Opernfans das Wort »Eurotrash« für die inszenatorischen Menetekel ersonnen haben, die ihnen auf deutschsprachigen Opernbühnen angeblich oder tatsächlich zugemutet werden.

Was ist das Regietheater? Sind ihm Interferenzen zwischen Altem und Neuem nicht vorderhand eingeschrieben, und ist es als solches kein Ausdruck einer fluiden, mehrschichtigen Historizität? Antworten fallen schwer, sofern man einmal akzeptiert, daß Musiktheater per definitionem »unrein« ist – eine Kunstform, die sich als Schmelztiegel begreift und doch nie ein Amalgam hervorbringen kann. Sprache, Gesang, Gestik, Proxemik, Kleid, Maske, Licht, Bild, Technik, Ton, Klang, Musik: Opernarbeit erfordert ein Gespann, das breiter ist als die Wege, die man gehen möchte. Im Vergleich dazu erscheint das historische Dilemma des Genres »Prima le parole, dopo la musica«, das uns die Aufklärung verschafft hat, als nachgerade niedliche Variante jenes multimedialen Konflikts, der Abend für Abend das Traumbild einer Einheit der Künste stilbildend durchkreuzt.

In bezug auf das Regietheater gibt der Forschungsstand denn auch wenig Anlaß zur Freude. Gemäß der Logik akademischer Departements wird die Medienvielfalt der Oper in der wissenschaftlichen Rezeption auf isolierte Teilsysteme heruntergebrochen. Die drei Königsfächer Literatur-, Theater-, Musikwissenschaft, denen Architekturgeschichte und Bühnentechnik, Kostüm- und Maskenkunde vasallenartig nachgeordnet sind, nehmen statt der notwendigen Vogel- die allein auf die eigene Fraktion bezogene Froschperspektive ein.

Die Literaturwissenschaft hat mit dem Regietheater keine größeren Probleme, weil sie sich nicht zuständig fühlt. Zwar sind Libretto-, Rhetorik- oder Phonetikforschung auf Grundkenntnisse musikalischer oder rhythmischer

scher Parameter angewiesen. Aber im Unterschied zur Musik kommt Literatur ohne einen genuin performativen Akt aus. Ihre Wirkung zeigt sich oft schon beim Lesen, was in Maßen auch für das Drama gilt. Hardliner meinen, eine Inszenierung lenke ohnehin von der naturreinen Intention der Texte ab. Gewiß sind auch sie bereit, sofern Diskussionsbedarf besteht, sich auf jene rezeptionsgeschichtlichen Fragen einzulassen, die ihr Fach in den siebenziger Jahren geprägt haben. Dennoch wird das Regietheater seitens der Literaturwissenschaft nur selten als kontrovers wahrgenommen, da es ihr Selbstverständnis als Disziplin unhinterfragt läßt. Die anderswo geradewegs hysterisch geführte Debatte um »Werktreue« erscheint als ein mild-exotischer Reiz aus der Ferne.

Die Theaterwissenschaft lebt von einem Nähebedürfnis, das durch die Bedingungen des Fachs permanent vom Objekt der Liebe ferngehalten wird. Fluchtpunkt der Forschung ist die Bühne als Ort der Sehnsucht. Die Distanz beschert uns die lehrreichsten Beiträge zum Thema Regie überhaupt.¹ Zugleich sind Theaterwissenschaftler notwendig Insider; mitunter träumen sie sich derart in Tuchfühlung mit der Bühne hinein, als wollten sie ihre Arbeit direkt im Souffleurkasten verrichten.² Weil man sich aber zum eigentlich theatralen Akt nur exegetisch und damit, von der Rampe her geurteilt, epigonal verhalten kann, haben die Vertreter der Zunft in bezug auf das Regietheater einen spezifischen Habitus ausgebildet: Jedes auch nur entfernt positive Plädoyer wird als Apologie des eigenen Tuns angenommen. Daß auf der Bühne andere Gesetze gelten als in der Literatur oder der Musik, ist richtig, und gut, wenn das mal jemand sagt. Aber der kritische Rasterblick ist nichts Neues, daran arbeiten wir täglich.

Das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Opernregie ist teils durch Desinteresse geprägt wie bei der Germanistik, teils durch einen Argwohn, der den der Theaterwissenschaft überflügelt. Beides hat dieselbe Ursache: Fremdheit gegenüber dem, was an Musik nicht notierbar ist. Die erste Position marginalisiert methodisch, was sich der Kontrolle durch die Schrift, das heißt die Partitur, entzieht. In der zweiten betritt der Anwalt des Werks oder seines Urhebers die Bühne und bestreitet den Anspruch des Theaters auf eigene Gesetze. Musikwissenschaftliche Titel, die das Regietheater zum Thema haben, lassen sich erst seit knapp drei Jahrzehnten nachweisen sowie an einer Hand abzählen.³ Weithin gilt die, sagen wir: problematische Vorstel-

¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen: Niemeyer 1985; Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Musiktheater als Herausforderung*. Tübingen: Niemeyer 1999; Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt 2001.

² In der Einleitung des prächtigen Sammelbandes *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters* (Berlin: Henschel 2006) findet sich im Vorwort des Herausgebers Jürgen Schläder die Formulierung: »Und es ist die Aufgabe einer neuen Textwissenschaft im Verbund von Literatur-, Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, dem Regietheater analytisch zuzuarbeiten«.

³ Vgl. Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*. Bayreuth: Mühlscher Universitätsverlag Fehr 1980; Horst Weber (Hrsg.), *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*. Stuttgart: Metzler 1994.

lung, aus der Zeichensprache der Musik könnten die simultan angeordneten Zeichen aller anderen Künste abgeleitet werden.

Nun gebietet es die historische Sachlichkeit, sich klarzumachen, daß die Autonomie des Regietheaters in der Oper mit ihrer so grundstürzend kreativen Aneignung filmischer, literarischer, schauspielerischer und choreographischer Elemente ohne eine Emanzipation vom Orchestergraben nicht möglich gewesen wäre. Für die Entwicklung seit den siebziger Jahren läßt sich sagen, daß die Auseinandersetzung mit der Musik nicht im Mittelpunkt des Interesses der Opernregie gestanden hat und stehen konnte. Zwar hat es fraglos bedeutende Entwürfe, zum Beispiel von Chéreau, Sellars, Friedrich, Neuenfels, Kupfer, Wernicke gegeben, bei denen inszenatorische Details primär von musikalischen Entscheidungen inspiriert waren. Doch selten stand der Teil fürs Ganze. Regie in der Oper zu führen bedeutet, kluge Unterlassungssünden zu produzieren, und das betrifft auch Frakturen in der Musikdramaturgie, sogar dort, wo verlaublich wird, die Partitur, und nichts sonst, sei das Regiebuch. Ausschlaggebend ist immer, ob die Musik illustrativ, strukturell oder durch Mixturen aus beidem erfaßt wird.

Pauschale Attacken gegen das Regietheater, ohne Kenntnis von Referenzsystemen und Vergleichswerten, sind sinnlos; sinnvoll ist nur die Analyse bestimmter künstlerischer Entscheidungen *und* die Reflexion auf eine historische Entwicklung, die von sich her *auch* Tendenzen der Erschöpfung, Erstarrung und des Leerlaufs produziert hat.

Beim Essaywettbewerb der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung trat 1993 der Literaturwissenschaftler Thomas Zabka mit einer Abhandlung hervor, die die Preisfrage, ob und inwiefern das »Regietheater die Hinrichtung der Klassiker betreibe«, mit bisher ungekannter Klarheit beantwortete: Sein Essay *Das wilde Leben der Werke*⁴ stellt in erster Linie eine Auseinandersetzung mit dem Schauspiel dar, auf Probleme der Oper geht er nur am Rande ein. Daß er gleichwohl für Kernpunkte des heutigen Musiktheaters von Belang ist, hat einen einfachen Grund: Zabka arbeitet begrifflich *und* am theatralen Detail. Damit unterzieht er just die Kategorien einer kritischen Analyse, die in der gängigen Diskussion wie sakrosankte Glaubenssätze behandelt werden: »Werktreue«, »Handwerk«, »Regie als Dienerschaft«, »Pädagogik als Bildungsstrategie«. Und zeigt zugleich am Gegenstand auf, daß, wie und warum solche Begriffe anfechtbar werden, ja zerfallen, sofern man sie an konkreten Inszenierungsaspekten erprobt.

Nicht zuletzt zwei Teileinsichten werden bei Zabka zu einem Gedanken zusammengeführt. Erstens: Theater ist unhintergebar autonom. Theaterinszenierungen sind eigengesetzliche Kunstwerke und können den Regulativen anderer Kunstformen nicht folgen. Zwar werden Text und Musik in der Oper zum Fließwerk – inmitten des Kontinuums theatraler Bewegung jedoch bleibt ihr Autonomieanspruch, sofern die Inszenierung gelingt, beste-

⁴ In: Thomas Zabka/Adolf Dresen, *Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regietheater*. Göttingen: Wallstein 1995.

hen. Zweitens geht die Etablierung des Regietheaters zunächst im Schauspiel mit einem politischen Paradigmenwechsel einher: mit der Klassikkritik zur Zeit der Studentenbewegung. Seither leitet sich von dem Streit, wie politisch Theateraufführungen sein sollen, der Topos ihrer gesellschaftlichen Relevanz ab. Politisches aber kann der Oper nicht oktroyiert, Theater nicht zur Nachbereitung der Tagesschau gemacht werden. Daraus entsteht, alibiartig, Hartz-IV-Folklore. Virulent wird Agitation erst, wenn sie sich in den Formprinzipien eines Werks realisiert. Ästhetische Autonomie und politische Bedeutung gehören zusammen, diese gibt es nur durch jene hindurch, kritischen Sinn allein als Resultat einer eigenständigen Theatersprache.

Blendenwechsel: *Fidelio*, 2006, Inszenierung an den Städtischen Bühnen Münster unter Mitwirkung von Amnesty International. Im Rahmen einer Podiumsdiskussion gibt der Regisseur Peter Beat Wyrsh zu Protokoll, die Figur der Leonore habe ihn »an Tamara Chikunova aus Usbekistan erinnert, die Gründerin der Organisation ›Mütter gegen die Todesstrafe und Folter‹ und Trägerin des Nürnberger Menschenrechtspreises 2005«. Eine Vertreterin der ai-Mediengruppe vergleicht das Verteilen der Vermisstenanzeigen via Flugblatt, »wie es in der Oper zu sehen ist«, mit den »Urgent-Actions« ihres Ortsverbandes – die Schicksale »von Khaled Al Masri und Murat Kurnaz ... zeigen einmal mehr, daß die politische Thematik in Beethovens *Fidelio* nichts von ihrer Aktualität verloren hat«.

Bereits 2004 hatte das Regieteam um Christian Pade am Theater Dortmund eine Interpretation des Werks vorgelegt, die nicht minder von dem »Wunsch nach authentischem, respektgebietendem ... Echt-Material« geprägt war. Der Kostüm- und Bühnenbildner Alexander Lintl ließ einen Gedenkries aus Porträts am Bühnenhorizont anordnen, die ebenfalls aus den Kontingenten von Amnesty stammten – »verantwortungsvoll geprüft«; orange waren die Trainingsanzüge für den Gefangenenchor in Anlehnung an die Sträflingskleidung in Guantánamo Bay, Abu Ghraib und den amerikanischen Todeszellen. Für den kolportagehaften Erlösungsschluß entwarf Pade eine szenische Brechung, die bei der Premiere jene »kontroverse und engagierte Reaktion« auslöste, die er sich nach eigenen Aussagen erhofft hatte (»Ich bin's zufrieden«): Im zweiten Finale des zweiten Akts werden alle Gefangenen, die über der Rettung des einen buchstäblich in Vergessenheit geraten, durch eine Dosis »Zyklon B« umgebracht, welche der »Hilfspförtner« Jaquino symbolträchtig in die Zellen leitet.

Selbst wenn solche Unterrichtseinheiten zur jüngeren und jüngsten Geschichte in einer Operninszenierung grundsätzlich sinnvoll wären, änderte es nichts daran, daß sie in den vorliegenden Fällen einer durchgearbeiteten Dramaturgie entbehren. Der Schulterschluß mit Amnesty ist, milde gesagt, zu kurz gedacht. Aus Assoziationen wurde hier Programm und aus dem Bemühen, die Ränder zu zeigen, ein Verfahren, durch das die Handlungsspitzen der Oper geschärft wirken zu Lasten des Gesamtmaterials, das fotogen verflacht ist. Hätte zum Beispiel Pade das ganze Sonnleithnersche Libretto mit demselben Ernst behandelt wie dessen Highlights, man wäre für Roccas

»Goldarie« gezwungen gewesen, mit der Weltbank zusammenzuarbeiten. Choreographisch wie psychologisch fielen die Protagonisten darum notgedrungen hinter die Entwicklung des Plots zurück. Ohne Charakterzeichnung kann der Einsatz des Politischen allerdings kaum mehr sein als ein Clou, der sich die Aura des Kritischen zumutet.

Zu fragen wäre, ob eine (im Kern berechnete) Anklage überhaupt realistisch auf einer Bühne darstellbar ist, ohne sich selbst durch Kunsthandwerk zu desavouieren. Offenbar will es die Umwegrentabilität der Oper, daß Ablichtungen des Lebens je fadenscheiniger werden, desto kürzer der Weg von der Straße auf die Bühne sich bemißt. Fraglos ist das Problem nicht das Reale als Stimulus künstlerischer Arbeit, sondern dessen Stilisierung zum eindeutigen Inhalt. Keine Oper kann dem Konflikt zwischen Realismus und Theater ausweichen. Er ist strukturell in ihr angelegt. Doch der Sinn des Politischen wird gerade ausgeblendet, wo man den theatralen Prozeß als Spiegelung von Tagespolitik feilbietet. Gegenwartsbezüge mögen dann so »wahr« sein, wie sie wollen – wenn nicht dem antirealistischen Potential der Gattung Rechnung getragen wird, verkommt Wahrheit zum Schlüsselreiz. Oper ist mehr als das, was in der Story nistet; Adolphe Appia sprach in *Die Musik und die Inszenierung* (1899) von den »der Wirklichkeit gegenüber anormalen Verhältnissen«. Womöglich ist »Aktualisierung« generell »ästhetisch falsch«, wie Albrecht Wellmer konstatiert, bloß eine Verfallsform jener »Vergegenwärtigung«, die unabdingbar ist, um das Konzentrat unserer alltäglichen Erfahrungen valide zu machen.

Aussagekräftig ist da Siegfried Schoenbohms Freiburger *Aida* von 1981/82. Das Werk gehört zu den berühmten »ABC-Waffen« der Spielplandramaturgie – *Aida*, *Butterfly*, *Carmen* – und ist in sich eine Cause célèbre, wenn es um Krieg und Frieden geht, auf wie vor der Bühne. Schon die Uraufführung 1871 in Kairo hatte im Schatten des Deutsch-Französischen Krieges und der Belagerung von Paris gestanden. Schoenbohm dürfte sich auch deshalb entschlossen haben, die eigene Inszenierung als Korrelat von Rezeptionsgeschichte ins Bild zu setzen. Für das Triumph-Finale des zweiten Akts implantierte er historisches Wochenschaumaterial, in dem neben Waffenparaden, Ozeanweite und deutschen U-Booten auch Stalin, Mussolini, Franco und, ein paar Sekunden lang, der »Führer« zu sehen war, an einer Volksmenge vorbeifahrend.

Bereits während der Proben hatte das Orchester statuiert, solange die Filmprojektionen liefen, weigerte es sich zu spielen. Der Regisseur reagierte mit dem Einschub einer Klangkonserve – ein Glücksfall gemessen an seinem künstlerischen Konzept. Wo es um Machtdemonstration geht, kann der Einsatz von Apparaten nicht falsch sein. Ein Orchestermitglied kommentierte die Entscheidung mit der Bemerkung »Wir sind doch nicht im Kino«, ohne zu realisieren, daß erst das eigene Verhalten die Regie ins Ziel gedrängt hatte. Analog dazu die Premiere. Das Publikum, das in der Oper zunächst und zumeist verlässliche Probleme sucht und dabei übersieht, daß das Bühnenportal ein Rahmen ist, der anzeigt, daß es um das Verhandeln, nicht das Kopieren von Realität geht, glaubte sich einem Politgag, gar ordinärer Propa-

ganda ausgesetzt. Die Antwort: eine Bombendrohung. Damit geriet Schoenbohm selbst in die Geschichte hinein, die er hatte erzählen wollen.

Daß seine Inszenierung mediale Verschränkungen provozierte, wäre als Vorzug zu werten. Es hieß damals, eine Liebesgeschichte könne man doch nicht zur politischen Parabel umfunktionieren. Aber was ist Verdis *Aida* anderes als eine Liebesgeschichte, die zur politischen Parabel umfunktioniert wird? Die Güte des Librettos von Ghislanzoni besteht just darin zu zeigen, daß Gesellschaft und Leben schicksalhaft verkettet sind: Krieg und Leidenschaft bedingen einander in der Weise, wie sie auch aneinander scheitern müssen. Es gibt also durchaus Anhaltspunkte, Schoenbohms Interpretation als »werktreu« auszuweisen.

Der stärkste Vorwurf zielte auf das filmische Implantat. Anfang der achtziger Jahre erschien es dem Gros der Zuschauer und Kritiker noch so neu, daß es als Verunglimpfung der Gattung empfunden wurde. Dabei konnte oder wollte man sich nicht daran erinnern, daß bereits ein halbes Jahrhundert zuvor Erwin Piscator den Film für die Bühnenarbeit, und zwar als »Einladung zu politisch-revolutionärem Denken«, kompatibel gemacht hatte. Seine legendäre Inszenierung der *Sturmflut* von Paquet an der Berliner Volksbühne 1926 wurde zum Muster für die Verquickung von technischen Mitteln und künstlerischer Aussage, und bei genauem Hinsehen erweist sich die Freiburger Szenographie als Reverenz. Bei ihr wie bei Piscator wurde das Wochenschaumaterial eingesetzt, um in das Theater das Problem der Dimension, eben jener »Masse Mensch« zu integrieren, die auf der Bühne real keinen Platz hat. Andersherum: Das Lichtbild wurde zum Fenster zu jener Welt hinter der Bühne, die auf dieser repräsentiert werden muß. Von Piscator stammt der Satz: »Mein Ziel war ein politisches *Theater*, nicht eine theatralische *Politik*«. Er hätte auch aus dem Munde Schoenbohms Sinn gemacht.

Was die Musik anbelangt, läßt sich ein Fundament nicht spalten. Doch hinter der Behauptung des Publikums, die Filmeinlage sei der Komposition »angetan« worden, was den Gedanken der Verletzung insinuiert, steht, daß man Musik in der Oper noch immer als Naturschutzpark der Gefühle wahrnimmt. Unbeachtet blieb, wie präzise der Schnitt des Wochenschaumaterials der syntaktischen und harmonischen Anlage der Musik angepaßt war, Militär und Hitler zum Beispiel analog zu den Fanfaren und zum Tanz, Meer und Wellen inmitten des quasi ausatmenden F-Dur-Seitenteils. Hätte man sich als Zuschauer nicht, denkt man heute, fragen müssen, ob dies eine autonome Form von Musikvisualisierung sei? An sich ist bereits die Tatsache, daß die Musik aus der Konserve kam, ein Beweis dafür, daß sie als dramaturgisches Mittel eingesetzt wurde. Für die doppeldeutige Introduktion des zweiten Akts (»Tanz der Mohrenklaven«) hatte Schoenbohm einen Spiegel auf der Bühne errichten lassen, der die Bewegungen des Dirigenten Adam Fischer ins Publikum rückprojizierte – eine veritable Metapher dafür, daß es hier um wechselseitige Durchdringung und Dechiffrierung aller beteiligten Medien ging. Dieses Verfahren reicht weit über modulare Aktualisierung hinaus. Sein Politikum lag in der Erzeugung einer irisierenden Gegenwart.

Mit dem Terminus »Werktreue« verbindet sich die Vorstellung, in der Oper könne man von der Unauflösbarkeit der Formkonflikte absehen oder diese sogar leugnen. Sei es aus Angst vor dem Milieu des Theaters und seiner fahrenden Gesellen, sei es aus Sehnsucht nach Ordnung wenigstens für die Dinge, die vergangen scheinen – dem Regietheater wird leitmotivartig als Norm aufgebürdet, was eine idealistische Ästhetik von Kunstwerken seit je vergeblich gefordert hat: daß in ihnen die Gegensätze, die gesellschaftlich unüberwindbar bleiben, befriedet und vermittelt werden. Operninszenierungen aber führen die einzelnen Künste zu einem *Mixtum compositum* zusammen, das deren Autonomie zugleich respektiert und beschneidet: respektiert, weil die Gattung von der Eigenkraft ihrer Medien lebt; beschneidet, weil sie als Ganzes nur praktikabel ist, wenn sie Eingriffe in den selbstreferentiellen Code ihrer Teile zuläßt.

Gemessen an einem absoluten Maß mag das als Frevel erscheinen, ein moderner Diskurs indes kann gar nicht anders, als das Lied der unreinen Gattung zu singen und die subtilen Gewalttaten des Gesamtkunstwerks Oper als *Conditio sine qua non* seiner Zeitgenossenschaft verständlich zu machen. Um Karl Kraus zu paraphrasieren: Wir *müssen* der Oper am Mieder fignern, falls uns daran gelegen ist, daß sie Atem schöpft. Die klassischen Werke in die Zeichenlogik der Bühne zu übertragen, heißt notwendigerweise, die Komplexität ihrer Sinnpotentiale zu reduzieren. Das Repertoire läßt sich nur erhalten, indem man es verändert. Mehr noch, Repertoire allein gibt es, weil ein Kontinuum von Interpretationen existiert.

Thomas Zabka: »Wer behauptet, er habe die wahre Auslegung, kann es nur mit erneuter Exegese begründen«. Seriöse Forderungen nach Werktreue können darum weder die Hinwendung zu einem zeitlosen Ursprung noch zu früherer Aufführungspraxis, allenfalls historische Reflexion einklagen: ein Wissen um jenen Ort, den eine einzelne Inszenierung in der Geschichte des Werkes einnimmt.

Was es mit dem Werkcharakter dieses »unmöglichen Kunstwerks« (Oskar Bie, 1913) im Detail auf sich hat, ist allerdings leichter gesagt als gedacht. So verteidigt zum Beispiel Carl Dahlhaus in seinem Essay *Das Werk auf der Bühne* die Bayreuther Produktionen von Wieland Wagner und Patrice Chéreau strikt gegen jede Gralshüterei. Jedoch tut er dies um den Preis, daß er der Theatralität des Musikdramas letztlich den Werkcharakter abspricht. Inszenierungen müssen einem Werk gegenüber nicht »treu« sein, weil sie diesem, recht verstanden, gar nicht angehören. Das Werk ist im Notat von Text und Ton enthalten, das heißt Werk ist Schrift. Als Schrift kommt ihm relative Zeitinvarianz zu. Theatrales Spiel ist dafür zu unstat, kurzlebig und zu sehr von kontingenten Bedingungen abhängig. Die sinnliche Radikalität einer Inszenierung erscheint letztlich als höhere wirkungsgeschichtliche Zutat zum Werk, die selbst in den »Urtext« des Musikdramas nicht eingreift.

Statt das »Unmögliche« der Oper zu integrieren, spaltet Dahlhaus es definitonisch in zwei Teile auf: hie Werk, da Rezeption. Aus der medialen Differenz des Theaters zu Text und Musik folgt gewiß, daß es auf andere Weise Werk ist als fixierbare Repräsentationsformen, nicht aber, daß es keinen

Werkcharakter hat. Nur weil die alte Pariser Praxis der Inszenierungsbücher, die eine bestimmte Theatergestalt als »werkgemäß« festzuschreiben suchte, falsch war, wird die Abkoppelung jeder Inszenierung vom Werk noch nicht richtig. Eine Oper läßt sich nicht in Werk und Nichtwerk tranchieren. Warum sollte ausgerechnet das Ereignis, das uns das Werk gegenwärtig macht, diesem selbst nicht angehören?

Fällt bei Dahlhaus das Theater aus dem Werk heraus, so bei Jürgen Schläder die Musik aus der Zeit. In *Strategien der Opern-Bilder* schreibt er: »Der musikalische Text repräsentiert in jeder Opernaufführung den historischen Stil, die musikalische Ästhetik der Entstehungszeit der Partitur, so daß die für Klassikerinszenierungen generell konstitutive Spannung zwischen Historizität und Aktualität in einer Operninszenierung nicht eigens ... problematisiert zu werden braucht ... angesichts der historischen Dimension, die der Partiturttext wegen seiner unveränderten kompositorischen Struktur repräsentiert, sind die Schwankungen der musikalischen Interpretation marginal.« Erst durch die aktuellen Mittel des »Theatertextes« entsteht ein nicht-marginal »neues Verständnis des historischen Textes (der Musik)«. ⁵ Notabene: »Theatertext« bedeutet hier so viel wie »szenische Schreibweise«.

Diese »scannt« den musikalischen Text nun so, daß das, meint Schläder, was sie dem jeweiligen Werk an Neuem hinzufügt, auf eine bereits fertige Struktur trifft, eine Art Ready-made, welches von ihr kommentiert und in ein anderes Licht gerückt wird. Dabei soll die Musik der Inszenierung keineswegs untergeordnet werden; musikalische Analyse ist vielmehr Bedingung einer kritischen szenischen Begriffsbildung. Aber dies läßt den dualen Ausgangspunkt des Ganzen völlig unangetastet: Das Musikalische bleibt in seine historische Genese zurückgestellt, allein das Theatrale stellt den Bezug zur Gegenwart her.

Daß Musik und Inszenierung einer Oper verschiedenen Zeitordnungen angehören, die den Konflikt zwischen Gegenwart und Geschichte in die Gattung hineinragen, ist wohl wahr, und man muß Schläder dankbar sein, daß er an diese elementare Tatsache erinnert. Doch sollte man den Unterschied der Zeitordnungen besser nicht mit dem Konflikt der Medien gleichsetzen. Temporale Konflikte spielen sich stets auch jeweils in Musik und Theater selbst ab, sie können nicht rollentypisch auf diese verteilt werden.

Die These, angesichts der historischen Signatur der Produktion eines musikdramatischen Werks schrumpfe die innere Zeitlichkeit seiner Aufführungen zur Randnote zusammen, ist eine wilde Behauptung, und sie ist nicht zu Ende gedacht. Natürlich liegt das Aktuelle einer Inszenierung offener zu Tage als das Innovative einer musikalischen Interpretation. Das eine spielt sich, verkürzt gesagt, im Vordergrund, das andere zwischen den Zeilen ab. Trotzdem wird der Freiheitsgrad – man könnte auch sagen die Marge der Möglichkeiten – einer Partitur von Mozart, Wagner oder Berg die differentialen Kapazitäten einer Operninszenierung immer überragen. Unmöglich wäre

⁵ In: Josef Früchtl / Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt: Suhrkamp 2001.

das, bliebe ein Werk tatsächlich das Produkt seiner Entstehungszeit. Doch weder ist die innere Zeitlichkeit von Musik mit ihrem historischen Sinn identisch noch Historie ihrerseits gleich Genese, das heißt Vergangenheit. Sicherlich will es der Takt der Druckerpresse, daß sich Opernkritiken oft zunächst den Novitäten einer Inszenierung zuwenden und das Musikalische als aufgefrischte Version von etwas besprechen, das wir schon länger kennen. Aber gibt es einen vernünftigen Grund, dieser Praxis eine wissenschaftliche Legitimation an die Hand zu geben? Ginge es auf der Bühne nicht zuinnerst darum, das Werk auch musikalisch so zur Erscheinung zu bringen, als ob es jetzt erst entstünde, geboren würde, und ebenso: wie es nur dieses eine Mal ist und niemals wieder sonst sein kann – jeder »kritische Theatertext« wäre vergeblich. Er hätte seinen Grund verloren und seine Autonomie obendrein.

Die Musik im Musiktheater neu zu verorten, heißt nun aber nicht, ihren Primat zu behaupten und dilettantisch jenes Darstellungsniveau zu unterbieten, das sich die Opernregie in den letzten Dezennien erarbeitet hat. Insbesondere wäre der Gefühlsdiskurs zu vermeiden, der im Namen der Frau Musica kultiviert wird – wo man das Emotionelle idealisiert und das Formelle entwertet, ja Mozarts Schaffen mit dem »Himmel auf Erden« (Hans Ulrich Gumbrecht) verwechselt, bleibt Musik ein Geheimnis ohne Kenntnis des Schlüssels und führt zu exquisitem Kitsch. Es ist kunstfremd, wenn sich ein Opernpublikum nur auf die eigene Ablenkung konzentriert. Keiner kann hinter das Regietheater zurück. Und keiner kann etwas ganz anderes praktizieren als ebendies. Selbst wenn der Ausdruck »Regietheater« nicht sehr glücklich stimmt und an Pleonasmen wie »Ichpsychologie« oder »vorprogrammiert« erinnert, Modernität ist hier der Fond, nicht die Würze. Insofern geht es nicht ums Regietheater pro oder contra, sondern darum, die unterschiedlichen Ausprägungen, zu denen das Produktionsformat fähig ist, kritisch zu reflektieren, damit es frei wird für das, was aus ihm werden kann.

Vielleicht die unoriginellste aller Übertreibungen ist die Behauptung, das Repertoire sei »auserzählt«. Wäre nicht die der Oper eigene Mediengeschmeidigkeit bereits ein Lebenszeichen, so stellen spätestens die aufschießenden Energien der Neuen Medien die dynamische Potentialität des Genres unter Beweis. Daß das Musiktheater derzeit gerade die risikofreudigen technologischen, also politisch brisanten Referenzsysteme auf sich bezieht, dürfte kein Zufall sein – da gibt es ein Begehren, nicht bloß den Zwang sich zu entfalten. Vorausgesetzt der Betrieb verzichtet darauf, den Artigkeitskomplex zu pflegen, könnte es möglich werden, an das Innovationsniveau, den nach wie vor uneingeholten experimentellen Geist der zwanziger Jahre anzuknüpfen. Was hieß das damals? Koexistenz von Industrie und Handwerk und desgleichen von Regieansätzen, die als »divers« zu bezeichnen man als Euphemismus gewertet hätte; Künstlerschaft als politisches Votum; Theater extra muros; ästhetische Turbulenzen begriffen nicht als Absturz-, sondern als Auftriebsursache. Und heute?

Zunächst läßt sich auf der Feldgrenze zwischen Off- und On-Theater eine produktive Fluktuation innerhalb der angestammten Berufsklassen beob-

achten. In einem Umfeld, das von Migration lebt, werden Programmierer zu Bühnenbildnern, Bühnenbildner zu Modellierern, Modellierer zu Regisseuren und Regisseure ihrerseits zu Programmierern. Dem entspricht, daß sich durch die Ingebrauchnahme digitaler, binär codierter Medien die Arbeit am Material strukturell verändert – Hacking, Screening, Robotic pamphleteering, was sich entgegen vieler Unkenrufe keineswegs als Ornamentik erweist, sorgt für die Aufhebung von Schwellen, die Darstellung von Prozessualität sowie für die Spezialisierung und Detaillierung von Problemstellungen. Der Umgang mit Musik kann davon nur profitieren.

Man könnte sagen, es ist das Prinzip des *Kompositorischen*, das hier rücklings an die Musik herangetragen wird. Es geht um Fluß und Schnitt, um gleitende Übergänge auf aller kleinstem Raum. Musik ist im Vergleich zum Szenenbild feinstporig, und sich ihr adäquat zu widmen, bedeutet vor allem, es mit der Anarchie der Atome genau zu nehmen. Die Takt-, nicht die Akt-einheit ist die Grundlage jener Musiktheaterkonzepte, die sich von den Rändern her ins Zentrum des Opernbetriebs vortasten beziehungsweise vortasten könnten. Regieführung verstanden als Musikvisualisierung, interaktive Umsetzung von Zeitstrukturen, choreographische und akustische Musterbildung, motorisch-rhythmische Parametrisierungen, Balanchine für die Oper – was nicht nur wünschenswert, sondern längst möglich ist, muß jedoch auch organisatorisch vorbereitet sein. Es ist arg, daß Lars von Trier als Grund für seinen Rücktritt vom Bayreuther *Ring*-Projekt angeben muß, das Produktionsumfeld habe seiner Vorstellung von Präzision zuwidergestanden. Das Regiefach drängt, der Oper alle Ehre zu machen. Allein, das Unge wohnte wäre nicht zu verwechseln mit dem Schadhafte. Allez enfants!