

eine durchgehend authentische, herausragende Realisierung meiner in vieler Hinsicht Routine veschmähenden, ungewöhnlichen Musik bin ich dem Dirigenten Arturo Tamayo, den Protagonisten Rosemary Hardy, Bjørn Waag und Kai Wessel, den Basler Madrigalisten unter Fritz Näf, dem Sinfonieorchester Basel, dem Theaterchor unter Henryk Polus, den Bühnenmusikern und -musikerinnen und allen anderen, die dazu beigetragen haben, zu bleibenden Dank verpflichtet.

Podiumsdiskussion

Musiktheater – eine Institution in der Krise?

Leitung: Peter Ruzicka

Sylvain Cambreling, John Dew, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm,
Michael Schindhelm, Jürg Stenzl, Jürg Wyttenbach

Peter Ruzicka: Meine sehr verehrten Damen und Herren, mit der Themenstellung dieser Podiumsdiskussion ist uns aufgetragen, über die Krise der Institution Oper zu sprechen. Ich denke, wir sollten zunächst einmal durch eine Rundfrage auf diesem Podium klären, ob tatsächlich von einer solchen Krise gesprochen werden kann oder ob es sich nur um eine Gesprächshypothese, also um eine vermeintliche Krise dieses allzu häufig totgesagten Genres handelt. Untersuchen wir also vorab, ob es möglicherweise ein unterschiedliches Verständnis vom Bestehen einer Krise gibt. Zu differenzieren wäre sodann, ob nur die Organisation – also die Bedingungen, die Finanzierbarkeit des Musiktheaters – betroffen ist. Hierauf sollten wir einige Zeit verwenden. Und dann wäre ein zweiter Sachverhalt der ästhetische Standort, die Frage nach der künstlerischen Identität der Oper heute. Ist es so, daß von einem Absterben, einem Verschwinden der Gattung Oper zu sprechen ist? Gérard Mortier hat vor fünf Jahren in einem Interview diese These aufgestellt; er geht vom Verschwinden der Gattung zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus. Oder ist es umgekehrt so, daß aus der Krise etwas Fruchtbare erwächst, daß aus dieser Selbstbefragung gewissermaßen neue Kräfte gewonnen werden? Vielleicht kommen wir dann auf weitere Themen zu sprechen, ob beispielsweise die audiovisuellen Medientechnologien einen neuen Anschub geben oder ob es so etwas wie eine Publikumsmetamorphose gibt: Traditionelle Besucherströme bleiben aus, neue Besucherkontingente wachsen hinzu und ergeben vielleicht eine fruchtbare Verwandlung. Ich möchte vorschlagen, daß wir diese Themenfelder teilen – immer im Blick auf die Fragestellung der tatsächlichen oder vermeintlichen Krise – und zunächst im ersten Teil der Diskussion über die besagten Rahmenbedingungen,

die Organisationsstrukturen, gewissermaßen den Unterbau des Ganzen sprechen, und uns im zweiten Teil dann mit ästhetischen Fragen befassen, die sicherlich besonderer Differenzierung bedürfen.

Vorhin im Flugzeug hat ein Journalist zu mir gesagt: »Da haben Sie ja heute eine Elefantenrunde versammelt in Basel«. Vergleiche mit dem Tierreich sind immer etwas problematisch, aber es stimmt, die Runde ist außerordentlich prominent und kompetent besetzt; darüber freue ich mich sehr. Ich würde nun gerne eine erste Frage rundum an jeden der Teilnehmer richten dürfen. Ich frage also zunächst nach Rahmenbedingungen, Organisation, nach Oper und Krise und möchte beginnen bei Sylvain Cambreling, der für vier Jahre Opernintendant in Frankfurt am Main war, davor bereits Generalmusikdirektor in Brüssel für zehn sicherlich glückliche Jahre, und jetzt Chefdirigent des SWR-Symphonieorchesters Baden-Baden und Freiburg ist. Zu Frankfurt, Herr Cambreling: Ist da von Krise zu sprechen? Ihr Abgang damals war ja ein Abgang im Zorn, mit einer großen Rede nach einem *Figaro* 1996; waren es bloß lokale Querelen in Frankfurt, die sich ja offensichtlich bis zum heutigen Tag immer weiter eskalierend fortsetzen, oder waren es Strukturprobleme, über die ganz allgemein zu sprechen ist?

Sylvain Cambreling: Ich glaube, zu jener Zeit waren es lokale Probleme; in der Zwischenzeit gibt es dieses Problem jedoch auch in anderen Städten oder an anderen Häusern. Das Problem bestand letztlich darin, daß das gesamte Budget für die Kultur in dieser Stadt plötzlich reduziert wurde – drastisch reduziert – und wir eine Lösung dafür finden sollten, trotzdem ein interessantes Programm zu machen und zugleich weiter das sehr große Haus zu betreiben. Es gab dort viel Personal, hohe Fixkosten also. Als dann weniger Geld kam, sollte die Reduzierung nur über den künstlerischen Etat erfolgen, was ich nicht akzeptieren konnte. Ich habe versucht, hie und da kosmetische Lösungen zu finden, doch schließlich brach eine Krise aus zwischen mir und dem geschäftsführenden Intendanten: Er hatte Budgetdisziplin zu wahren, und ich wollte trotzdem Kunst machen. Nach zwei oder drei Jahren sollte ich als künstlerischer Intendant dann sogar akzeptieren, daß alle bereits geplanten Projekte überhaupt nicht realisiert würden – diese Entscheidung wollte und konnte ich nicht mehr mittragen. Mein Problem war, wie wir ohne allzu viele Personalressourcen gleichwohl ein interessantes künstlerisches Programm machen und mit neuen Stücken und Uraufführungen in die Zukunft gehen könnten, ohne stets an eine volle Kasse denken zu müs-

sen. Der erste Bereich, den ich zur Disposition stellen sollte, war natürlich die heutige Musik.

Peter Ruzicka: Habe ich Sie so zu verstehen, daß die Kulturpolitik wirklich explizit in Ihr künstlerisches Programm hineinregierte?

Sylvain Cambreling: Ja, als erstes sollte ich die Produktion von *La vera storia* von Luciano Berio absagen. Da konnte ich nicht mehr weitermachen, ich wollte als Dirigent frei bleiben und nicht ständig solche Diskussionen führen. Inzwischen ist klar geworden, daß nicht nur Geldprobleme, sondern auch kulturpolitische Diskussionen zwischen den Parteien der Stadt im Spiel waren.

Peter Ruzicka: Fragen wir weiter – John Dew, Regisseur, aber auch sechs Jahre Intendant in Dortmund: Waren es bei Ihnen Strukturprobleme des Genres Oper im Raum Dortmund, oder handelte es sich auch dort um lokale Probleme?

John Dew: Wie sich die Bilder doch gleichen! Ich hatte ein sehr ähnliches Problem. Nachdem ich gewählt worden war, wurde mir mitgeteilt, der Etat werde um fünf Millionen Deutsche Mark gekürzt; allerdings sollte ich alle Sparten, das heißt Kindertheater, Ballett, Schauspiel und Oper, mit der gleichen Anzahl von Produktionen weiterführen. Wir haben es immerhin geschafft, ungefähr vier Millionen Mark einzusparen, aber niemals habe ich gehört, »Danke, Sie haben vier Millionen geschafft«, immer hieß es, »Eine Million haben Sie nicht geschafft«. Nie wurden Fragen nach einem Strukturproblem oder nach ineffizienter Arbeit in der Verwaltung gestellt. Inzwischen ist in Dortmund die gesamte Verwaltung entlassen worden, mitsamt dem als mein Nachfolger designierten Verwaltungsdirektor. Man hatte schließlich bemerkt, daß ein mit unserem Defizit am Ende des Jahres vergleichbarer Fehlbetrag in der Verwaltung verursacht worden war. Dabei spielte auch Politik durchaus eine Rolle derart, daß, wenn eine Fraktion im Stadtrat einen bestimmten Künstler nicht haben wollte, ein Defizit »gemacht« wurde. Obwohl wir alle Etats genau eingehalten hatten, gab es also immer ein Defizit von etwa einer Million – mit Ausnahme des Wahljahres, da standen wir, zu unserer eigenen Verwunderung, plötzlich plus minus Null. Die SPD, über fünf- und vierzig Jahre an der Macht, wollte keine Probleme haben im Wahljahr ...

So habe ich es ähnlich wie Sylvain Cambreling auch erlebt. Man brauchte irgendeinen Grund, sich aufzuregen. Zuerst hieß es, ich würde zu viele moderne Stücke machen. Wir haben wie viele andere Theater ein zeitgenössisches Stück im Jahr produziert; vielleicht mit dem Unterschied, daß es bei uns alles Auftragswerke waren. Hierfür war immer Geld da, ohne daß man darüber diskutieren mußte, und so konnte ich Komponisten wie Philip Glass, Erkki-Sven Tüür und Alexander Goehr Aufträge erteilen. Darüber hinaus haben wir aber pro Jahr auch ein unbekanntes französisches Stück aus dem 19. Jahrhundert gezeigt. Schließlich eskalierte das Ganze nicht an der Moderne oder am Unbekannten, sondern an der alten Musik. Ich hatte nämlich mit Mitgliedern des Orchesters einem dringenden Bedürfnis folgend die Gründung eines Barockorchesters vorangetrieben. Wir fingen an mit *Orfeo* von Gluck, und die Publikumsreaktion war geradezu überwältigend. Das Orchester führte jeden Abend vor Beginn der Aufführung die Instrumente vor und demonstrierte die wesentlichen Unterschiede in der Spielweise. Das nächste Stück sollte – man höre und staune – *Tristan* sein. Die Orchestermitglieder meinten allerdings, nachdem sie Anspielproben gemacht hatten, »Das schaffen wir noch nicht, aber wir glauben schon, daß wir in vier oder fünf Jahren vielleicht den *Tannhäuser* schaffen; laß uns mal lieber zuerst auf Mozart gehen«, und so haben wir uns die *Entführung* vorgenommen. Dies endete jedoch in einer sehr stürmischen Sitzung mit dem Kulturdezernenten – inzwischen Bürgermeister der Stadt –, der dieses Projekt explizit verbot. Meine Frage, ob ich dies als einen Eingriff in die künstlerische Freiheit zu verstehen habe, beantwortete er mit einem klaren Ja. Da war der Punkt erreicht, an dem ich definitiv die Lust verlor, weiterzumachen.

Ich bin davon überzeugt, daß sich unser System nur fortsetzen läßt, wenn wir zum einen die neuesten Entwicklungen in der Musik verfolgen können, das heißt das, was heute geschrieben wird – das müssen wir so viel wie möglich machen –, uns zum anderen aber auch um eine möglichst korrekte Aufführungspraxis von Werken der Vergangenheit bemühen. Wenn das nicht möglich ist, aus Angst, daß das Orchester mit der Gewerkschaft ankommt oder die Politik sagt, man dürfe nicht einmal anfangen, daran zu denken, braucht man wirklich nicht weiterzumachen. Anstelle unseres Systems wird es dann bald ein französisches System geben mit dem Resultat, daß wir nur noch sehr wenige Aufführungen haben werden, zumindest aber selbst auswählen können, welches Orchester wir für welche Aufführungen einsetzen wollen. In London, wo

vor einigen Jahren zwei Orchester über Nacht dichtgemacht wurden, sind jede Menge Alte-Musik-Orchester entstanden. Das Gerede, »Wir können nicht Darmsaiten spielen, nur Metallsaiten«, ist Unsinn. Man kann es jetzt in London erleben, daß Musiker ein modernes Stück auf heutigen Instrumenten spielen und nach der Pause Beethoven auf alten.

Peter Ruzicka: Daß ein übergeordneter Politiker in den Spielplan eingreift und konkrete Projekte verbietet, scheint mir allerdings doch darauf hinzudeuten, daß da ein Strukturproblem bestehen könnte, das mehr als ein lokales Thema ist. Herr Schindhelm, Sie sind Hausherr des Theaters Basel, wäre dies in der Schweiz möglich und würden Sie sich gegebenenfalls einem solchen Eingriff beugen?

Michael Schindhelm: Was wäre, wenn ich jetzt »ja« sagen würde? Grundsätzlich kann ich mir das schon vorstellen, in Basel im Moment allerdings nicht; hier wie überhaupt in der Schweiz ist die Politik um große Staatsferne bemüht. Manches funktioniert hier, was die Strukturen anbetrifft, deswegen tatsächlich auch besser. So haben wir beispielsweise nicht jährliche, sondern fünfjährige Subventionen. Es ist für die Oper dann viel einfacher, längerfristige Perspektiven zu entwickeln, ohne gewärtig sein zu müssen, daß irgendwelche fraktionspolitischen Umtriebe von einem Jahr auf das andere bestimmte Opernprojekte, so wie es John Dew gerade beschrieben hat, torpedieren. Ein Nachteil der Staatsferne ist, daß die Subventionen möglicherweise bescheiden ausfallen, wenn die Leute, die in der Regierung sitzen, sich nicht für Kultur interessieren. Das gilt allerdings hierzulande und speziell in Basel nicht: Wir haben ein Theater, das für die Größe der Stadt relativ gut finanziert ist. Die Stadt gibt im Jahr ungefähr siebenhundert Franken pro Kopf der Bevölkerung für Kultur aus, also fast eintausend Mark; mich würde interessieren, welche Stadt in Deutschland wenigstens die Hälfte davon aufbringt. Ich weiß nicht, wie viel Prozent des gesamten Haushalts das ausmacht, aber es ist wohl ein hoher Prozentsatz. Umgekehrt ist Basel eine reiche Stadt aufgrund der Chemieindustrie und der Banken, so daß das Steueraufkommen höher ist als in vielen deutschen Städten.

Ich würde aber gerne von dieser Ebene ein Stück wegkommen. Wenn Sie nach der Krise fragen, bin ich mir nicht sicher, ob man da Struktur und Ästhetik voneinander trennen kann. Hierüber sollten wir ins Gespräch kommen, denn das, was Sylvain Cambreling und John Dew gesagt haben, gilt flächendeckend. Überall herrscht in der Politik gegen- 12/26

über dem Theater und der Hochkultur im allgemeinen eine zunehmende Ignoranz. Mit dem Ende des Kalten Krieges ist die Kultur als ideologische Waffe uninteressant geworden und damit auch das Interesse daran, eine kulturelle »Aufrüstung« durch Theaterbetriebe weiterzuschreiben. Das ist nicht mehr bedeutungsvoll. Man spürt jedenfalls – ich komme aus dem Osten Deutschlands –, daß in den letzten zehn bis zwölf Jahren Kulturpolitik im wesentlichen Finanzpolitik gewesen ist zur Einsparung von Ressourcen, die überall fehlen und die zuerst der Kultur weggenommen werden sollen. Das gilt übrigens nicht nur für Deutschland, sondern mehr oder minder für ganz Europa. Auf der anderen Seite ist es schon erstaunlich, was Theater und Oper alles an Störungen verkraften und wie lange es dauert, bis wirklich etwas zu Boden geht. Ich bin jetzt in meinem zwölften Jahr Theaterleiter, also kenne ich die achtziger Jahre nicht, von denen des öfteren gesagt wird, sie seien die fetten Jahre gewesen. Die neunziger Jahre waren für Kulturbetriebe und Opernhäuser immer schlanker werdende Jahre. Nach meinem Eindruck ist Krise eigentlich immer gewesen. Krise ist in gewisser Weise sogar der Normalfall. Wenn wir einen anderen Normalfall hätten, dann wären Theater oder Oper erst recht in der Krise. Darüber hinaus sind die Strukturen in diesen Opernhäusern in vielen Fällen so extrem stabil, daß das sogar ein Problem sein kann. Ich wünsche mir manchmal, wir könnten unsere Strukturen viel öfter in Frage stellen, wir könnten damit flexibler umgehen, wir könnten sie in die Krise bringen, wir könnten anderes entscheiden als das, was wir uns selbst vorgegeben haben. Wenn Sie den deutschen Tarifvertrag für Orchestermusiker zur Hand nehmen, dann sehen Sie, wie krisenfest doch beispielsweise Orchester organisiert sind. Da gibt es einen Paragraphen »Arbeitsbefreiung«, in dem heißt es: »Der Musiker wird in den nachstehenden Fällen [...] von der Arbeit freigestellt: [...] bei Heranziehung zum Feuerlöschdienst, Wasserwehr- oder Deichdienst, einschließlich der von den örtlichen Wehrleitungen angeordneten Übungen sowie bei Heranziehung zum Bergwachtdienst oder zum Seerettungsdienst zwecks Rettung von Menschenleben, [...] bei Heranziehung zur Bestattung von Verstorbenen, soweit sich die Verpflichtung aus der Ortssatzung ergibt, [...] bei einer amts-, betriebs-, kassen-, versorgungs- oder vertrauensärztlich oder bei einer von einem Träger der Sozialversicherung bzw. von der Bundesanstalt für Arbeit angeordneten Untersuchung oder Behandlung des arbeitsfähigen Musikers, wobei die Anpassung, Wiederherstellung oder Erneuerung von Körperersatzstücken sowie die Beschaffung von Zahnersatz als ärztliche Behandlung gel-

ten, [...] bei Feuer- oder Hochwassergefahr, die die Habe des Musikers bedroht [...]«.¹ Und wenn wir schon bei der Krise sind, der Paragraph dreiunddreißig setzt sich mit dem Sterbegeld auseinander; da heißt es unter Absatz sechs: »Wer den Tod des Musikers vorsätzlich herbeigeführt hat, hat keinen Anspruch auf das Sterbegeld.« Also wo ist eigentlich die Krise?

Vielleicht darf ich noch kurz eine ergänzende Bemerkung machen, denn das ist nur die eine Seite der Medaille. Die andere Seite ist, daß wir uns mehr und mehr fragen müssen nach unserer Legitimation. Anders als freie Künstler, die nicht von Subventionen leben, sind wir verpflichtet, uns immer wieder vor der Öffentlichkeit dafür zu legitimieren, daß wir dieses Geld bekommen; es sind ja immer noch viele Millionen, auch wenn es inzwischen weniger Millionen sind als noch vor fünf oder zehn Jahren. Welche Rolle spielt Oper eigentlich noch in unserer Gesellschaft? Welche Rolle spielt Theater in unserer Gesellschaft? Hat sich da etwas gewandelt? In welcher Form?

Ich will noch ein Wort zur Krise sagen. Ich bin jetzt in meiner sechsten Spielzeit und habe hier in Basel erlebt, wie uns breite Schichten des traditionellen Opernpublikums im Laufe der Zeit davongelaufen sind, uns beschimpft haben – auch mich persönlich. In Publikumsdiskussionen hat sich dann gezeigt, wie unterschiedlich Oper verstanden wird und daß – in Basel wie in Berlin – viele Leute, die die Oper lieben, sie vor allen Dingen als eine kulinarische Angelegenheit begreifen. Das ist nicht unsere Auffassung, die wir das Theater und die Oper machen. Daher gibt es in der Regel eine gewisse Reibung. Das Besondere an dieser Reibung ist im Augenblick die Unübersichtlichkeit des Publikums: Man kann nicht mehr sagen, für wen man das eigentlich genau macht. Es ist nicht mehr so, daß man seine Abonnenten, seine Klientel genau kennt. Man kann nicht mehr sagen: »Oper ist für eine Elite da, Oper ist Hochkultur, Oper richtet sich an ein spezielles Bürgertum« – in Dortmund vielleicht noch weniger als in Basel. Diese Unübersichtlichkeit des Publikums stellt uns vor die Frage, für wen wir eigentlich da sind. Wen sprechen wir an? Für wen machen wir Musik? Für wen inszenieren wir? Das ist ein Vorgang, den ich übrigens nicht nur bei der Oper als ein sehr zentrales Problem begreife, sondern als ein generelles Problem sehe. Das

1 »Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern (TVK) vom 1. Juli 1971«, in: *Bühnen- und Musikrecht*, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein – Bundesverband Deutscher Theater, Bensheim: Mykenae 1971, 40. Ergänzungslieferung Dezember 1995, S. 26–27, das nachfolgende Zitat ebd., S. 22.

gilt heute ebenso für Gewerkschaften, für Parteien oder für die Kirche. Wir sind bei der Frage nach der integrativen Kraft bestimmter Institutionen, die sich die bürgerliche Gesellschaft einmal gegeben hat. Welche Rolle spielen sie heute noch? Wir sind in einer Gesellschaft, in der wir es mit sehr unterschiedlichen Gruppierungen zu tun haben, die sich zunehmend voneinander unterscheiden und abgrenzen. Aber gerade aus dieser Differenz, aus der Reibung dieser unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen, scheint sich mir ein neues, magmatisches Gefühl aufzutun, das vielleicht für uns in der Zukunft ganz neue Energiepotentiale freisetzen kann, um eine so traditionelle Kunst wie die Oper zu einer zeitgenössischen Kunst zu machen.

Peter Ruzicka: Eine ganz kleine Fußnote sei noch gestattet: Diese sehr liebevolle und von Ihnen anekdotisch ausgebreitete Regelung von Sterbefällen von Musikern und vom Feuerlöschdienst findet sich spiegelbildlich in jedem Dienstvertrag des öffentlichen Dienstes, und ich bin allerdings ganz entschieden der Meinung, daß Orchestermusiker, wo auch immer, dieselben sozialen Rechte haben sollten wie die übrigen Beschäftigten des öffentlichen Dienstes auch.

Ein Sprung zu Mauricio Kagel. Herr Kagel, nach dem großen Erfolg von *Staatstheater* 1970 in Hamburg war Rolf Liebermann noch drei Jahre Intendant dieses Hauses und hat öffentlich gefordert, Sie sollten sein Nachfolger sein und Intendant werden.² Ich glaube, Sie haben tatsächlich ein bißchen darüber nachgedacht, das zu machen, bis Sie es abgelehnt haben. Wie ist diese Überlegung vonstatten gegangen? Oder können wir ein bißchen virtuelle Realität spielen? Wie wäre es denn ausgegangen, wenn Sie Intendant geworden wären?

Mauricio Kagel: Zunächst möchte ich den ersten Teil Ihrer Frage beantworten. Ich habe damals gar nicht überlegt, sondern gleich an Liebermann geschrieben, daß es für mich nicht richtig wäre, Intendant in Hamburg zu werden – später sollte ich sogar die Intendanz der Deutschen Oper Berlin übernehmen. Wenn ich eine Zeitlang nicht komponiere, werde ich schlecht gelaunt; würde ich die Tätigkeit eines Intendanten ausüben, so wäre ich à la longue persönlich frustriert und wahrscheinlich

² Rolf Liebermann (1910–1999) war 1959–73 und nochmals 1985–88 Intendant der Hamburgischen Staatsoper. Dazwischen (1973–80) war er Generalintendant der Vereinigung der nationalen Musiktheater in Frankreich, zu der auch die Opéra de Paris im Palais Garnier gehörte.

ungerecht gegenüber den Mitarbeitern der Staatsoper. Das darf nicht sein. (Ich habe Liebermann auch empfohlen, nicht nach Paris zu gehen – aber das ist eine andere Geschichte.) Jedenfalls habe ich das Angebot abgelehnt. Liebermann war damals von der Tatsache überrascht, daß ich, als ich meinen Regisseurvertrag für *Staatstheater* bekam, darauf gepocht habe, nicht beim Intendanten zu sitzen, sondern bei der technischen Leitung des Hauses, und daß ich täglich die gesamten Probenpläne machen durfte. In einem Opernhaus ist es nicht nur wichtig zu wissen, ob die Struktur der Institution die Arbeit behindert oder fördert, sondern auch, ob die Tätigkeiten der verschiedenen Abteilungen alle richtig ineinandergreifen. Liebermann hatte die Partitur von *Staatstheater* vielleicht nur flüchtig gesehen, aber dann mit seinem charakteristischen konstruktiven Optimismus gesagt: »Gut, machen!« So verlief diese Produktion viel unbelasteter als sonst; er konnte jedoch nicht alles bestimmen, weil das Stück als solches gänzlich unkonventionell konzipiert war. Ich war entschlossen, daß nicht nur meine szenische Komposition, sondern das Haus als Ganzes Erfolg haben sollte. Diese dezidierte Einstellung hat Liebermann wahrscheinlich so beeindruckt, daß er mich bat, sein Nachfolger zu werden. Wäre ich es geworden, so hätte ich wahrscheinlich ähnliche oder noch größere Probleme als er gehabt – und sicherlich einiges am Repertoire geändert ...

Ein wichtiges Problem besteht darin, daß es beim traditionellen Opernrepertoire bereits eine gewisse Erwartung hinsichtlich der Deutung und deren Deutung gibt. Wenn *Rigoletto* oder *Le nozze di Figaro* aufgeführt wird, so erwartet man mit einer fast fatalistischen Gewißheit, daß alles neu durchdacht und reflektiert wird. Es gibt mittlerweile so eine Deutekunst der Deutung der Interpretation. Wenn man hingegen neue Werke vorstellt, dann sind die Gewichte der Werkrezeption ganz anders verteilt, die Produktion ist zunächst eine »unbefleckte«, vielleicht sogar die gültige Interpretation des Stücks. Dieses Manko kann man nur dadurch aufheben, indem man das Stück häufig spielt – beispielsweise *Wozzeck*. Von dieser Oper gibt es sehr verschiedene Deutungen, und die Zuhörer oder Zuschauer, die daran interessiert sind, können Vergleiche anstellen. Bei neuer Musik hingegen ist die Uraufführung sehr häufig zugleich die letzte Aufführung; weitere Vergleiche sind also nicht möglich. Insofern finde ich richtig, was Michael Schindhelm gesagt hat: Für mich ist Krise tatsächlich ein Dauerzustand in der Kunst. Ich kann es nicht akzeptieren, wenn man antinomisch von einem Zustand spricht, der unkrisenhaft wäre – das gibt es wahrscheinlich gar nicht. Musika-14/26

liche Kultur und Kompositionskunst sind ineinander verkeilt, hängen somit voneinander ab. Es ist eine Kultur, die aus einem gleitenden Vorgang besteht, ein fortwährendes Glissando, wo sich ununterbrochen vieles ändert: Ansichten, Musiksprachen, Methoden, Formempfindung, Aufführungspraxis, Konzeption der Klangvorstellung, Präsentation und so weiter. Meine Generation wird wahrscheinlich von der nachfolgenden Komponistengeneration bereits heute schon abgelehnt, genauso wie die übernächste die vorherige ablehnen wird. Das ist der Lauf der Dinge. So entsteht in der musikalischen Kunst aus Negation ein eigenartig produktives Kulturglissando. Dies allein führt zu einer wundervollen Dauerkrise, die ich gerne akzeptiere, weil sie absolut notwendig ist, wenn man so will, ein ungewollt reinigender Prozeß. Nur: Die Bedingungen der Institution Oper sind mit spezifischen Problemen des Apparats behaftet, die Werke jeglichen Stils – neu oder alt – betreffen. Wir kämpfen ja nicht nur dafür, neue Werke zu produzieren, sondern auch darum, diese dem Publikum näherzubringen. Die Leute, die Oper lieben, mögen neue Opern nicht so sehr. Man muß also ununterbrochen Aufklärungsarbeit betreiben, die unter Umständen der in der Werbebranche und deren Slogans ähnelt. Wird diese »zweifelhafte« Unterstützung abgelehnt, dann ist die Verbreitung neuer Konzepte sicherlich erschwert. Das hat John Dew auch mit alter Musik erfahren. Die Probleme solcher Aufklärungsarbeit liegen nicht nur darin, Bedingungen für neue Opern zu schaffen, sondern ebenso für alte Musik in neuer Form. Alban Berg hat dies ganz deutlich gesagt: »Was ich von den modernen Operntheatern fordere? Daß sie die klassischen Opern so aufführen, als wären es moderne ... und umgekehrt.«³ Vom Sinn dieses Gedankens bin ich überzeugt; die zweite Hälfte des Axioms ist jedoch sehr schwer zu verwirklichen.

Peter Ruzicka: Zu Wolfgang Rihm – damit ein Sprung gewissermaßen von der Exekutive zur Legislative, denn du gibst ja Gesetze für die Intendanten durch deine Partituren. Hat es Probleme mit dem Betrieb, der Institution Oper gegeben, oder waren die bisherigen Begegnungen mit dem Musiktheater für dich eine produktive Herausforderung?

Wolfgang Rihm: Es war immer eine Herausforderung für beide, für mich

³ Alban Berg, in: *Musikblätter des Anbruch*, 10 (1928), Nr. 8, S. 304; wiederabgedruckt unter dem Titel »Operntheater« in: Willi Reich, *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Křenek*, Wien etc.: Reichner 1937, S. 173.

wie für die Institution. Selbstverständlich: Was Mauricio Kagel sagt, gilt grundlegend. Als Komponist hat man es nur mit Krisen zu tun, man bezieht seine Kraft aus dem Krisenhaften, mit dem man umgeht. Krise ist das Lebenselixier des künstlerischen Arbeitens. Deswegen ist der Begriff auch ambivalent, und deswegen sollte man das jeweilige Krisenmerkmal dort lokalisieren, wo es wirksam ist. Wenn es eine finanzielle Krise ist, eine politische Krise, eine kommunale Krise, muß man wirklich genau darauf zugehen. Selbstverständlich wirkt sie zurück auf die Produktion. Ich selbst erlebe innerhalb dieses krisenhaften Zustands ganz spezielle Aufgaben, die aus Krisen erwachsen. Zum Beispiel erlebe ich es als eine besondere Herausforderung heutigen Komponierens, für Gesang zu schreiben. Es ist die Hauptaufgabe des heutigen Komponisten, für den Gesang etwas Neues zu finden, denn weder die eine Seite, der Belcanto, noch die andere Seite, die geräuschhafte Verweigerung, kann auf die Dauer produktiv sein. Ich habe in einem Briefwechsel mit Peter Ruzicka einmal auf dieses Problem hingewiesen: Wir schreiben im Grunde Orchesterwerke, in denen gelegentlich gesungen wird, oder wir schreiben orchestrale Konzeptionen, aus denen heraus der Gesang sich entwickeln kann. Aber die Hauptaufgabe – das Zentrale beim Musiktheater als Bühnengeschehen –, den singenden Menschen auch kompositorisch zu begründen, das ist ein krisenhaftes Feld. Das ist die Krise, die ich mit dem Musiktheater, wie meine Kollegen wahrscheinlich auch, durchlebe. Da besteht produktives Krisenmanagement als Aufgabe.

Peter Ruzicka: Jetzt sind wir schon auf gutem Wege, den Begriff der Krise dialektisch zu retten. Eine Nachfrage noch: Kann es sein, daß die Opernhäuser, wenn du eine neue Oper schreibst, etwas vorgeben, was letztlich befriedigt werden will? Ist es vorstellbar, den zur Verfügung stehenden Apparat zu negieren und gar nicht mehr beispielsweise für ein Ensemble oder einen Chor zu schreiben, sondern einen peripheren Weg zu gehen?

Wolfgang Rihm: Selbstverständlich ist das vorstellbar, nur würde es mich nicht der Aufgabe entheben, im Ernstfall auch dieses Umgehen gestalten zu müssen, das heißt: Ich muß dennoch mit gestalteten Figuren, mit sich artikulierenden Menschen komponieren. Wenn ich sie weglasse, dann habe ich mich zwar davor gedrückt, aber die Aufgabe bleibt.

Peter Ruzicka: Jetzt darf ich Jürg Wyttenbach bitten, etwas zum Thema 15/26

Krise zu sagen. Sie hatten vorhin angekündigt, daß Sie sich etwas Anekdotisches ausgedacht haben.

Jürg Wyttenbach: Zunächst will ich darauf hinweisen, daß nicht nur Musiktheater im Stadt- oder Staatstheater wichtig ist, also das voll subventionierte Theater, sondern daß es heutzutage unwahrscheinlich viele kleinere Theater, kleinere Ensembles und kleinere Musikwerke gibt. Ich werde jetzt etwas polemisch: Für mich selbst sind, wenn ich mich in der Geschichte umschaue, *Histoire du soldat*, *Renard* oder *Les Noces* bedeutendere Werke als die großen Opern von Strawinsky; *Pierrot lunaire* hat eine viel größere Wirkung gehabt als *Moses und Aron*; *Aventures* und *Nouvelles aventures* von Ligeti haben mich sehr beeindruckt, umso stärker enttäuschte mich dann in Hamburg *Le Grand macabre*. Ich habe schon vor dreißig Jahren Orchesterwerke von Helmut Lachenmann dirigiert, beispielsweise in der Zürcher Tonhalle *Klangschatten – Mein Saitenspiel*, ein fast theatralisches Stück, ein Schattenspiel, das in der Imagination des Zuhörers stattfindet; als ich dann aber nach Hamburg pilgerte, wurde ich von seinem *Mädchen mit den Schwefelhölzern* schwer enttäuscht, weil ich fand, es bedürfe der Oper nicht wirklich, eigentlich genüge die Musik.

Lassen Sie mich eine Briefstelle zitieren: »In der Opera mußte er sterben, und das singend, in einer langen langsamen Aria, und da starb er mit lachendem Munde. Und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme so sehr, daß man es nicht aushalten konnte. Ich saß neben dem Wendling im Orchestre. Ich sagte zu ihm, weil er vorher critisirte, daß es unnatürlich seye, so lange zu singen, bis mann stirbt, mann kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm: Haben Sie eine kleine Gedult, ietzt wird er bald hinn seyn, denn ich höre es. Ich auch sagte er und lachte.«⁴ Das ist ein berühmter Brief, von Mozart natürlich, 1777 aus Mannheim an seinen Vater. Hier werden drei Problemkreise jedes Musiktheaters kurz umrissen: als erstes das Problem der Zeit, der reellen und der komponierten oder erlebten Zeit – darauf möchte ich jetzt nicht eingehen, dazu wurde viel im Symposium gesprochen; das zweite Problem hat Wolfgang Rihm angedeutet, es ist das Problem des Singens in der Oper, »unnatürlich« wie Mozart hier findet; und das dritte – was mich jetzt interessiert –

4 Nachschrift Wolfgang Amadeus Mozarts zum Brief von Maria Anna an Leopold Mozart, 14. November 1777, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 2: 1777–1779, Kassel etc.: Bärenreiter 1962, S. 123–126, hier S. 125.

ist, daß Mozart im Orchester gesessen hat; es war zwar nicht seine Oper, aber er saß mit dem Wendling im Orchester. Ich habe die Erfahrung gemacht, auch an mir selbst, daß Musiker und Komponisten den Kopf meist in der Partitur haben, und ich mußte mir schon von Interpretinnen oder Interpreten sagen lassen: »Jetzt schau doch mal, was ich mache, was ich für Gesten mache, wie ich agiere«. Der Komponist hat gewisse Hemmungen, sein Werk realisiert zu sehen, da er zumeist dadurch enttäuscht wird, daß es nicht vollständig seinen inneren Intentionen entspricht. Das muß gar nicht so weit gehen wie bei Debussy, der bei der Uraufführung seines Meisterwerks *Jeux* durch Nijinskys Tennisspiel so verärgert war, daß er hinausging, um eine Zigarette zu rauchen. Dieses wichtige Problem rührt zu weiten Teilen daher, daß die meisten Komponisten, die ich kenne, mit ihren Inszenierungen nicht zufrieden sind. Ein typisches Beispiel: Ein deutscher Komponist, Georg Katzer, hat mir letzte Woche gesagt, ein Regisseur, der ein Stück von ihm inszeniert hatte, sei zu ihm gekommen und habe ihm gesagt, »Ihre Musik hat mir sehr geholfen«. Eigentlich sollte es umgekehrt sein!

Wolfgang Rihm: Zum Phänomen des mit der szenischen Realisierung seines Werkes nicht zufriedenen Komponisten möchte ich nur sagen, daß ich da meinen Kollegen eine gewisse Zurückhaltung anempfehle. Entweder man macht es selbst oder man ist ruhig, denn schließlich gibt man etwas aus der Hand an jemanden, der eine professionelle Arbeit leistet. Ich kann es nicht mehr ertragen, daß mir, wenn ich irgendwo hinkomme, der Freund oder Kollege schon von weitem sagt, »... die Inszenierung, hm, hm ...«. Ich sage: »Laß es mich doch erst einmal sehen!« Da ich meine Werke nicht selbst inszenieren kann, bin ich immer erstaunt, was die Regisseure mit meinem Angebot, das ich als Musiktheater offeriere, alles anfangen können, und freue mich auf das, was ich noch nicht weiß.

Peter Ruzicka: Bevor Jürg Stenzl die erste Runde schließt, möchte Mauricio Kagel sich direkt dazu äußern. Ich nehme an, es geht um die Frage der Authentizität, die Frage der eigenen Interpretation, denn Sie haben ja vielfach Ihre Werke selbst inszeniert.

Mauricio Kagel: Ich möchte etwas über Oper oder Musiktheater im allgemeinen sagen. Können wir uns vielleicht darauf einigen, daß das Wichtigste in der Oper zunächst die Musik ist? Den Beweis dafür findet man im Repertoire. Es gibt vielleicht vierzig bis fünfzig Opern – bitte korrigie- 16/26

ren Sie mich, wenn ich keine stichhaltigen Zahlen nenne –, die man in den meisten Häusern der Welt ständig wiederholt. Alle anderen Stücke sind fast per definitionem Ausnahmen. Nicht nur die neue Musik ist hier eine ungewöhnliche Erscheinung, sondern ebenso unbekanntere Werke älterer Musiksprachen. In diesen vierzig bis fünfzig Opern finden oft haarsträubende Handlungen statt, die kaum jemand verfolgen oder verstehen kann. Man liest eilig in der Pause oder zu Hause im Programm-buch nach, was man gesehen hat. Was rettet diese Opern vor der Ablehnung ihrer Handlung oder szenischen Dramaturgie? Allein die Qualität der Musik. Wenn Musik in solch einer Art und Weise die verworrene Handlung trägt, daß sie weder durch eine mäßige Inszenierung noch durch ein schwaches Libretto zerstört werden kann, dann erhält diese Oper die Chance einer nachhaltigen Verbreitung. Ich freue mich als Komponist, daß es so ist. Es bleibt eine Tatsache, daß die aufregendsten Libretti mit einer spannungslosen Musik zum Flop werden, während umgekehrt – und dafür gibt es eine solide Tradition – ein Dauererfolg möglich ist. Abgesehen davon sollte man in die musikalische Dramaturgie des eigenen Stücks und in die mit ihr kontrapunktierende Handlung Vertrauen haben. Dann kann man mit Wolfgang Rihm sagen: »Bitte – tun! Ich komme zur Uraufführung«, oder »Ich komme zur Premiere«. Genau so mache ich es auch. Aber natürlich ärgere ich mich, wenn die Inszenierung uninteressant ist oder völlig fremde Dinge hinzugefügt werden, wie zum Beispiel in *Staatstheater* eine Arie aus *La Gioconda* oder im *Mündlichen Verrat* Lieder von Schubert und Fragmente aus Wagner. Am schlimmsten finde ich es, wenn man versucht, meinen Humor nachzuahmen und dort einzusetzen, wo er nicht hingehört – Humor aus dritter Hand ist nie wirklich lustig, sondern überflüssig. Eine andere Deutung des Parameters »Inszenierung« führte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Begriff »Regietheater«. Und so hat sich die Meinung, was der Theatermacher zu machen hat, selbst gewandelt. Der Regisseur wurde so zu einer Art szenischem Komponisten. Wagner hatte immerhin den Mut, das Orchester optisch verschwinden zu lassen, damit es diffus klinge im Raum. Heute könnte man dies als Präzedenzfall einer Beschallung durch virtuelle Lautsprecher deuten. Die Konzentration auf das Bühnengeschehen erhöhte zugleich die Suggestivität der musikalischen Rezeption. Die kommunizierenden Gefäße von Hören und Sehen haben sprunghaft eine höhere Qualität erreicht. Das Theater des 20. Jahrhunderts wurde zunehmend zu einem Ort, an dem über soziale und kulturpolitische Probleme nachgedacht und diskutiert wurde, eben-

so über Aspekte, die im Theater ohnehin einen latenten Kristallisationspunkt fanden. Die frühere Virtualität wurde zu einem offenen Hinweis auf die Spannungen der wirklichen Realität und die Art des Inszenierens mit Deutungsclustern belastet. Wir erleben nun Bühnenergebnisse, die nicht Interpretationen sind, sondern oft Projektionen persönlicher Erlebnisse und Probleme, die weder mit der Handlung noch mit der Musik etwas zu tun haben. Da rebelliere ich. Nicht, daß ich einen konservativen Standpunkt hätte, aber als Komponist möchte ich den Mißbrauch von Werken nicht ohne weiteres hinnehmen. Allerdings weiß ich zur Genüge, daß eine schärfere Grenze zwischen authentischer Interpretation und produktiver Deutung keine geradlinige Trennung erlaubt.

Peter Ruzicka: Nun sind wir unmerklich schon von Fragen der Organisation, des Betriebs des Musiktheaters und seiner Krise zu ästhetischen Fragen übergewechselt. Herr Kagel, Sie haben eben ganz entschieden gesagt, das Wichtigste sei die Musik. Damit hätten Sie zunächst einmal den schönen Satz »prima la musica, dopo le parole« eindeutig bekräftigt. Aber jetzt sabotiere ich doch einmal, weil wir hier auch sehr viele Kritiker, gar Großkritiker im Publikum sitzen haben. Wenn man sich eine beliebige Rezension einer Premiere im deutschen Sprachraum anschaut, wird man doch eine ganz andere Kategorie ausführlich gewürdigt finden, nämlich das Bild; nicht die Musik, nicht den Text, sondern die Szene. Hat also doch ein Paradigmenwechsel stattgefunden, Jürg Stenzl, sehe ich das richtig? Hat sich da in den letzten fünfundzwanzig Jahren unmerklich eine dritte Kategorie in den Vordergrund geschoben, die manchmal ganz zu dominieren scheint?

Jürg Stenzl: Ich möchte Mauricio Kagel gerne widersprechen. Die Vorstellung, das Herzstück einer Oper sei die Partitur, ist rundweg falsch. Eine Opernpartitur ist ein Fragment, in dem enthalten sind: der Text, vielleicht Szenenanweisungen und die Noten für die Sänger und das Orchester, sofern es eines gibt. Was aber nicht darin ist, ist für die Oper das Entscheidende. Oper ist nämlich nicht für die Schallplatte geschrieben oder für den Rundfunk, sondern fürs Theater, und das Theater ist etwas ganz Präzises, das am Abend passiert, wenn das Werk zur Aufführung gelangt. Das Theater muß bei einer Operaufführung vom Regisseur immer neu erfunden und von den Mitwirkenden realisiert werden – von den Technikern ebenso wie von den Sängern. Das Musiktheater ist etwas Besonderes gerade im Ineinanderwirken des Theatralischen, 17/26

des Literarischen und sicherlich des Musikalischen; ich sage es auch bei so viel kompositorischer Präsenz – das ist damit unbestritten. Nur: Es ist nicht so, daß das Theater primär eine Opernpartitur spiegelte. Darum gehen alle diese Vorwürfe, »Sie müssen es ja nur so machen, wie es in der Partitur steht«, völlig – entschuldigen Sie – in die Hosen. Wenn wir einen Verdi, einen Wagner oder einen Mozart so aufführen wollten, wie er damals aufgeführt worden ist, kann der Musikhistoriker nur zwei Dinge sagen: Erstens, wir bringen diese Rekonstruktion nicht zustande, und zweitens wäre wohl ein Heiterkeitserfolg gesichert, aber nicht jener, den der Dirigent, der Theaterdirektor oder das Publikum sich wirklich wünschen.

Aber ich möchte noch auf einen Punkt zurückkommen – auch als Historiker –, von dem am Anfang im Blick auf Finanzen die Rede war. Wenn wir uns die letzten zwei Jahrhunderte Operngeschichte ansehen, die Operngeschichte im Zeitalter der Industrialisierung, können wir feststellen, daß wir für eine Aufführung beispielsweise von *Fidelio* im Orchester und auf der Bühne immer noch gleich viele Leute brauchen. Die Industrialisierung, die Rationalisierung, die Fähigkeit, mit weniger Aufwand bessere Produkte herzustellen, gibt es in der Oper nicht, die Opernproduktion ist immer noch im Zeitalter der Manufaktur und sie kann dort gar nicht herauskommen. Das heißt, das Theater muß – ökonomisch gesprochen – immer teurer werden, weil viel zu viel Handarbeit beteiligt ist. Was die moderne Technologie gebracht hat, ist eine allerdings radikale Erneuerung der Bühnentechnik – mit Licht, Farbe und Formen wirkungsvoll umzugehen –, der Personalbestand aber ist immer noch derselbe. Das Theater wird sozusagen um den Inflationswert teurer, und zwar jedes Jahr. Das kann man nicht ändern, es sei denn, wir seien an einem Endpunkt angekommen, wo es nicht mehr finanzierbar ist, dann brauchen wir neue Theaterformen. Welche? Diese Frage geht an jene, die sie vielleicht schaffen können: Komponisten, Textautoren, Regisseure, Theaterdirektoren, an Leute, die kreativ tätig sind.

Peter Ruzicka: Haben Sie den Eindruck, daß sich das Genre der Oper unter dem Druck der schwindenden Ressourcen verändert?

Jürg Stenzl: Ich kann diese Frage nicht beantworten; ich weiß es nicht.

Peter Ruzicka: Als These natürlich eine Zuspitzung ...

Jürg Stenzl: Eine viel größere Rolle spielt, daß sich – die Frage der Medien ist beiläufig schon einmal angesprochen worden – unsere Perzeptionsweisen stark verändern. Mir fällt auch auf, daß sich die Opernkritik schwerpunktmäßig, wie Sie gesagt haben, dem Visuellen, der Regieleistung zuwendet. Selbstverständlich schreibt man in der Kritik keinen Vortrag mehr darüber, was denn die *Zauberflöte* sei; das wissen fast alle – oder zumindest viele. Allerdings spielt auch die Beurteilung der Sänger in der Kritik – es sei denn bei ganz speziellen Kritikern, die dann allerdings *nur* die Qualität der Singstimme beurteilen – eine immer geringere Rolle, insbesondere im deutschen Sprachbereich. Überhaupt reden wir, wenn wir hier über Oper sprechen, von Oper im deutschen Sprachgebiet; das ist etwas wesentlich anderes als Oper in Frankreich, in England, in Italien oder gar in den Vereinigten Staaten. Immerhin gibt es an keinem Ort der Welt eine solche Dichte von Theatern und Opernhäusern wie im deutschen Sprachgebiet; das scheint mir keine Selbstverständlichkeit zu sein.

Ein letzter Punkt, weil auch Mauricio Kagel die Liebe zur alten Oper ansprach: Der Musikhistoriker hat die Aufgabe, auf die Ferne des Alten hinzuweisen. Es ist nicht selbstverständlich, daß wir Werke spielen, die ein-, zwei-, drei-, gar fünfhundert Jahre alt sind, und auch noch glauben, wir würden diese musikalische, szenische, literarische Sprache unmittelbar verstehen. Daß man diese Werke ohne kreatives Engagement seitens des Publikums einfach so hereinziehen könne, ist ein in unserer Kultur betonierter Irrglaube. Daß dem nicht so ist, daß selbst Mozart nicht selbstverständlich ist, sollte man nicht nur in Salzburg – aber dort vielleicht auch – laut sagen dürfen.

Peter Ruzicka: Gleich zu diesem Thema, das unweigerlich den Begriff der Werktreue nach sich zieht: Ich hatte gestern Abend das Vergnügen, in London an einer Diskussion ganz ähnlicher Art teilzuhaben; da war es erstaunlich, wie der Ruf der Salzburger *Fledermaus*-Inszenierung aus diesem Jahr [2001]⁵ bis auf die Insel gedrungen war und der ganze Abend fast unentwegt um dieses Thema kreiste. John Dew, die Frage der Authentizität stellt sich für einen Regisseur in jedem Fall neu. Einer Ihrer Kollegen – es war Klaus Michael Grüber in Florenz – hat vor Jahren den Versuch gemacht, einen *Tannhäuser* exakt so auf die Bühne zu stellen,

⁵ Die *Fledermaus* für die Salzburger Festspiele 2001 wurde von Hans Neuenfels inszeniert, Dirigent war Marc Minkowski.

wie die Regiebemerkungen das andeuten, also auch mit im Venusberg stattfindenden Tierschlachtungen. Es ist ganz erstaunlich, was in diesem Libretto drinsteht, und wenn der Ruf nach Werktreue erschallt, bin ich immer versucht, einen Zettel aus der Tasche zu ziehen, auf dem diese Bemerkungen zum Venusberg genau geschildert sind. Man glaubt es nicht, man denkt, es sei eine Beschreibung einer Inszenierung von Otto Mühl, aber nein, Wagner hat sich da wirklich die Schlachtung lebender Tiere vorgestellt. Wie weit kann denn überhaupt so eine Instruktion reichen und für einen Regisseur Verbindlichkeit oder auch nur Bedeutung haben?

John Dew: Damit sind wir bei den schwierigsten Problemen überhaupt angelangt. Ich äußere mich seit Jahren dazu, weil ich denke, irgend jemand muß sich dazu äußern. Und ich habe als sogenannter Avantgarde-Regisseur gewissermaßen auch eine reine Weste, die Werktreue-Bewegung zu kritisieren. Es handelt sich wirklich um schwerwiegende Probleme, doch werden wir bestimmt nicht einmal in die Nähe dessen gelangen, was man alles erörtern müßte. In Europa herrscht ja eine ganz andere Geisteshaltung als beispielsweise im Orient. Wenn man in ein japanisches Theater geht, kann man Inszenierungen aus dem 16. Jahrhundert sehen, die exakt so aufgeführt werden wie bei ihrer Uraufführung vor über vierhundert Jahren. Auch in China gibt es in verschiedenen Regionalopern genau vorgeschriebene Schritte, die vor mehreren hundert Jahren inszeniert worden sind. So hat der Prinz an einer Stelle sechzehn Schritte zu gehen, nicht einen mehr und nicht einen weniger, jeder Kenner weiß und schätzt das. Das ist in Europa anders, deswegen ist Europa dominant, und deswegen haben wir auch Probleme und Krisen. Wir können nicht einfach sagen, »Halte die Welt an, ich möchte gerne aussteigen«, wie es in einem Stück einmal hieß, sondern müssen mit dem Problem umgehen, daß wir eine sehr nervöse, unruhige Geschichte haben. Das ist im Theater genauso wie beispielsweise im Museum: Wir erwarten immer einen Überraschungseffekt – es darf einfach nichts so bleiben, wie es ist.

Ich vertrete schon immer die These, daß das Regietheater daraus entstanden ist, daß unser gesamtes System nicht mehr funktioniert. Studiert man Spielpläne der Vergangenheit – von vor vielleicht fünfundsiebzig Jahren –, so erkennt man, daß achtzig Prozent der Stücke zeitgenössische Stücke waren, das heißt jünger als fünfundzwanzig Jahre. Heute ist das Verhältnis nicht einmal umgekehrt, es ist viel radikaler: In Europa spie-

len wir zu mehr als neunzig Prozent Stücke, die über fünfzig Jahre alt sind! Und man kann nicht einmal behaupten, das hätte mit Subventionen oder Nicht-Subventionen zu tun. Andrew Porter hat einmal in einem Bericht geschrieben, in den frühen zwanziger Jahren habe es in einer Saison an der Metropolitan Opera in New York noch über achtzig Prozent neuer Stücke gegeben, darunter solche, die damals mitunter gerade ein paar Jahre alt waren wie *Turandot*, *Jenufa* und einige andere; in den frühen achtziger Jahren, als der Artikel erschien, gab es im Spielplan der Met dagegen nur ein einziges Stück, das weniger als fünfzig Jahre alt war: *Mahagonny* hatte es gerade noch geschafft.

Bei der Frage der Werktreue handelt es sich um ein sehr ernstes Problem – ich habe es gerade anhand von *Lohengrin* in Karlsruhe durchexerziert, einer gedanklich sehr komplizierten Aufführung.⁶ Ich bin mit Wagner groß geworden; ich weiß nicht, warum ich als Kind verrückt danach geworden bin; es muß sich wohl um eine Wiedergeburt von irgendjemandem handeln. Ich habe mich so sehr damit beschäftigt, daß man mich immer ein bißchen bremsen muß, denn ich erwarte vom Publikum vielleicht zu viel Verständnis. Ich hatte diesen *Lohengrin*-Entwurf eigentlich für Houston in Texas gemacht, doch hielt man das Projekt nicht angemessen für das dortige Publikum mit der Begründung, was ich inszenieren wolle, sei deutsche Geschichte. Es hat elf Jahre gedauert, bis ich es jetzt in Karlsruhe auf die Bühne bringen konnte – auch wenn meine Gedanken mittlerweile weiter fortgeschritten waren. Nun sagten die Sänger, »Oh, wir wissen genau, wo gebuht wird«. Ich entgegnete, daß sie sich irrten und daß meiner Meinung nach an einer anderen Stelle gebuht werden würde. Denn die Sänger waren inzwischen selbst mit der Idee gekommen, im dritten Akt, in der Szene im Brautgemach, exakt das zu machen, was Wagner forderte, und zwar haargenau. Ich habe zugestimmt und sogleich die Kostüme in Auftrag gegeben. Die Szene spielt im Nationaltheater in München, hat aber natürlich in dieser Form nicht stattgefunden. Vielmehr haben wir jene berühmte Karikatur einer *Meistersinger*-Aufführung im Nationaltheater als eine imaginäre Aufführung nachgestellt. Sie zeigt Wagner und Ludwig in der Loge. Wagner beugt sich nach vorne, worauf alle furchtbar empört sind, daß dem König von Wagners großer Nase die Sicht verdeckt wird. Wir hatten so viele Aufführungsabbildungen aus jener Zeit wie möglich zusammenge-

⁶ Die Produktion hatte am 7. Juli 2001 am Badischen Staatstheater Karlsruhe Premiere.

tragen, damit die Sänger diese eigentümlichen Gesten und Positionen üben konnten. Kaum hatten sie in der Aufführung mit diesen Bewegungen begonnen, die ich tatsächlich noch aus meiner Kindheit in Erinnerung hatte – so alt bin ich bereits –, kamen die ersten Rufe aus dem Zuschauerraum: »Regiescheiße« und ähnliches. Ich saß vorne, wie ich es immer tue, und diesmal war ich kurz davor, aufzustehen und zu sagen, daß es sich um Wagners eigene Regieanweisungen handelt. Aber letztlich hätte das niemanden interessiert.

Es ist ein sehr komplizierter Sachverhalt. Man stelle sich beispielsweise vor, jemand würde Mozarts *Entführung* nach den Regeln jener Zeit inszenieren, als sich niemand auf der Bühne mit dem Rücken zum Publikum drehen durfte, weil es gegenüber dem Adel unverschämte gewesen wäre. Man mußte seitlich im Krebsgang abgehen. Hier würde doch jeder sagen, daß es sich um die verrückteste Regie handelt, die man jemals gesehen hat. Im Grunde geht das Bestreben nicht dahin, konsequent zu zeigen, wie die Alten inszeniert haben. Die wenigen Experimente, die ich in dieser Richtung gesehen habe, scheiterten immer bereits am Licht. Auch damit muß man ja im Orchestergraben anfangen, denn die Beleuchtung dort muß dieselbe Wattzahl haben wie eine Gaslampe oder eine Kerze; dann allerdings sagen die Orchestermitglieder, »Wir spielen nicht in dieser Dunkelheit«. Selbst in Bayreuth ist heute das Licht, das aus dem Orchestergraben kommt, um ein Vielfaches heller als noch in den 1960er Jahren. Die alten Dekorationen wirken deshalb auf uns heute merkwürdig, weil wir sie viel zu hell beleuchten. Wären wir aber, durch Elektrifizierung und Verstärkung mittlerweile halb taub und halb blind geworden, in der Lage, jene Dunkelheit wirklich zu ertragen? Dieses Experiment würde ich gerne einmal machen.

Ein paar kleine Punkte möchte ich noch anfügen. Oper ist sicher teurer geworden. So besetzt man beispielsweise in Bayreuth heute über hundert Gibichungen – Wagner hatte vierundvierzig – und das macht die Sache natürlich schon ein bißchen teurer. Die Orchesterdienste umfassen bekanntlich – und ich übertreibe nicht – ungefähr ein Zehntel dessen, was zu Beginn des 20. Jahrhunderts üblich war. Ich bezweifle, daß dies ein Fortschritt ist. Immer wenn meine Musiker ankamen und sagten, »Wir haben zu viele Dienste, der Arm lahmt«, habe ich entgegnet, »Gut, dann werden wir euch nicht mehr in unseren geheizten und beleuchteten Räumen unterrichten lassen«. Daraufhin spielten sie stets weiter. Auf der anderen Seite waren Sänger unendlich besser bezahlt als heute, und vielleicht gleicht sich das aus. Erst gestern Abend las ich, daß ein Kastrat,

den ich nicht kannte – so berühmt kann er also nicht gewesen sein –, für ein Konzert in London zweitausend Pfund bekommen hat, eintausendneunhundert Guinees, und das im 18. Jahrhundert! Das entspräche heute einem Betrag von ein paar Millionen und übertrifft die Drei Tenöre mit ihrer einen Million Mark pro Auftritt leicht.

Peter Ruzicka: Die Kastraten haben natürlich auch Opfer bringen müssen.

John Dew: Ja, unfreiwillig. Man rechnet, daß in Italien pro Jahr ungefähr fünftausend Knaben kastriert wurden ...

Peter Ruzicka: Wir schweifen ab, deshalb frage ich jetzt Wolfgang Rihm ganz konkret zu einer Inszenierung, die Sie, Herr Dew, vor zwölf Jahren gemacht haben: die *Hamletmaschine*. Ich habe damals die Hamburgische Staatsoper geleitet und das Stück dort nachgespielt, Sie haben es inszeniert. Die *Hamletmaschine* hatte zwei Jahre zuvor Premiere in Mannheim, und wenn man die beiden Inszenierungen vergleicht, gehen sie extrem weit auseinander. Was John Dew damals gemacht hat vor dem Hintergrund der Berliner Mauer, die kurze Zeit später fiel – nicht als Folgewirkung dieser Inszenierung, aber in der politischen Realität –, findet man, wenn man das Libretto liest und sich die Partitur anschaut, in keiner Weise im Sujet angelegt. Wie war denn die Befindlichkeit des Komponisten, der sehr spät erst zur General- oder Hauptprobe nach Hamburg kam, als er sein Werk mit einem ganz neuen Plot versehen sah? Mittlerweile hat sich ein Begriff für solche Verfahrensweisen eingebürgert: Dekonstruktion.

Wolfgang Rihm: Ich fand es überhaupt nicht dekonstruiert. Wenn man den Heiner Müllerschen Textblock nimmt, der für mich selbst die Ausgangsbasis war – insoweit war bereits meine Partiturifizierung dieses Textes eine erste Inszenierung –, war eigentlich auch das drin, was John auf die Bühne gebracht hat. Heiner Müller reiht ja blockhaft Worte, Möglichkeiten des Bezugs, aneinander in einem riesigen, verdichteten, monologhaften Strom, und die Musik, die ich dazu komponiert habe, gibt bestimmte Möglichkeiten der Inszenierung an. John hat aufgegriffen und Eigenes hinzugetan, wie übrigens die erste und die dritte Inszenierung auch. Es waren immer Ansätze, die nur durch diesen Text möglich waren, aber es war in keinem jeweiligen Fall eine Inszenierung gegen

den Text. Ich habe diesen Text gewählt, weil er diese Offenheit hat vor dem Hintergrund feststehender Figuren. Die Hamletfigur ist ein Theater-topos, um diese Figur läßt sich ungeheuer viel erfinden. In diesem Ins-Erfinden-bringen sehe ich die Aufgabe des Komponisten – nicht im Vorschreiben, sondern im Ins-Erfinden-bringen, indem ich dem Regisseur sage, »Schau mal, hier ist eine Tür, geh mal da durch; ich traue mich zwar noch nicht durch, aber du kannst ja durchgehen, schau mal, was da kommt, ich habe da eine Ahnung ...« – eine Ermöglichung also. Das Faszinierende am Musiktheater ist für mich sowieso seine ständig sich wandelnde Gestalt. Wir sind heute hauptsächlich mit einem Kunstphänomen konfrontiert, das seine Gestalt nicht ändert, dem Film. Der Film bleibt immer gleich, er wird höchstens als Material zerfallen, aber als Film, wenn wir ihn sehen, ist er nie verändert. Wir gehen ins Kino, sehen einen Film, dann gehen wir vielleicht nach ein paar Jahren ein zweites Mal rein, aber damit hat sich das. Ein Musiktheaterstück jedoch lebt gerade davon, daß es sich ständig verändert in seiner Erscheinung. Das Beispiel des japanischen Theaters, das fünfhundert Jahre lang gleich geblieben ist, ist deswegen auch für uns interessant, weil es sich da um ein rituelles Theater handelt, während das europäische Theater nach meiner Auffassung ein dynamisches Theater ist, ein Theater, das durch die Figurenwandlung, die Figurenveränderung lebt, durch die Schicksalsveränderung der agierenden Figuren.

Peter Ruzicka: Ich spitze noch etwas weiter zu, indem ich nachfrage: Kann es so etwas wie einen objektiven Sinn im Werk geben, der sich vom Autor löst?

Wolfgang Rihm: Ich hoffe das! Jeder Komponist hofft doch, daß durch das, was er gemacht hat, etwas entstehen kann, von dem er höchstens eine Ahnung hatte. Wenn ich als Komponist nach getaner Arbeit einen wirklichen Schlußstrich ziehen kann und sage, »So, das ist jetzt klar, da kommt nichts mehr heraus«, dann ist die Sache tot. Wenn die Sache derartig durchbuchstabiert ist und keine Offenheit mehr zuläßt für die theatralische Realisierung, dann herrscht eine Luftlosigkeit, die sich in der Lustlosigkeit der Herangehensweise durch Interpretation und Rezeption äußern und rächen wird.

Peter Ruzicka: Herr Kagel, Sie haben eben mitgenickt auf meine Frage. Zuvor hatte ich verstanden, daß Sie das eher anders sehen.

Mauricio Kagel: Nein, das ist ein Mißverständnis. Ich sprach selbst vom Kulturglissando; dies bedeutet zugleich, daß ich eine große Interpretationsbreite akzeptiere. Was mich am Theater auch interessiert, ist, daß jeder Komponist an die geschaffene Kohärenz seines Werkes glaubt. Komposition beruht hauptsächlich auf einem organischen Wachsen des Diskurses. Wenn dies gelingt, werden die Stücke vielfältig, robust und zeitlos. Theatralische Interpretationen jeglicher Art sind möglich, wenn die musikalische Dramaturgie entsprechend komplex und nachhaltig ist. Mozart-Opern scheinen dafür ein Idealfall zu sein. Ich habe zwar die *Hamletmaschine* in der Inszenierung von John Dew nicht gesehen, aber wenn er sagt, »Das spielen wir vor der Berliner Mauer«, akzeptiere ich dies ohne weiteres. Ich habe von meinen eigenen Stücken wie *Der mündliche Verrat* acht oder zehn verschiedene Inszenierungen gesehen; einige waren schwach, andere ausgezeichnet. Ich konnte für die bühnenmäßige Umsetzung nichts vorschreiben, da es sich lediglich um die Musikalisierung von Texten handelt, die offen bleiben und vieldeutige Interpretationen erlauben. Man braucht jedoch ein stimmiges Konzept, um eine kohärente Inszenierung zu erreichen. Durch diese Überlegungen möchte ich nicht in die Ecke derer geraten, die meinen, »bis hierher und nicht weiter«. Auch in Ihrer Äußerung, Herr Stenzl, habe ich keine Negation dessen gehört, was ich gesagt habe, sondern eine Ergänzung.

Peter Ruzicka: Haben Sie jemals eine Realisierung verboten?

Mauricio Kagel: Nein, das habe ich nie gemacht, weil ich ein unverbesserlicher Optimist bin. Es gibt eine schöne Definition: Optimist sei jemand, der nicht genau informiert ist. Ich glaube, Verbote sind eher Witwengut. Witwen und Erben verbieten immer wieder Produktionen, Komponisten eher selten. Wenn ich ahne, daß Interpretation oder Produktion eines meiner Stücke in meinem Sinne zweifelhaft sind, verhindere ich mich lieber selbst und besuche die Aufführung nicht – zugegebenermaßen eine nur halb elegante Lösung.

Wolfgang Rihm: Ich wollte kurz auf den Hinweis zur Berliner Mauer zurückkommen; das kam selbstverständlich im Text vor: »Zwischen uns wächst eine Wand. Dänemark ist ein Gefängnis.«⁷ Die Inszenierungsidee

⁷ Der Text ist in der Druckausgabe von Wolfgang Rihms *Hamletmaschine* (UE 18 660) vollständig abgedruckt (unpaginiert); die entsprechende Partiturstelle findet sich ebd., S. 54. 21/26

kam also direkt aus dem Text und war in keiner Weise gegen die Textgrundlage erfunden.

Vorhin äußerte John Dew einen interessanten Gedanken zur Elektrifizierung, daß alles heller und lauter werde. Das ist interessant deswegen, weil inzwischen viele Menschen, die die Musik von ihrer CD zuhause kennen, wenn sie ein Opernhaus betreten, verwundert sind, daß der Sänger, der normal singt, manchmal nicht hörbar ist. Als lebender Komponist bekommt man dann immer vorgeworfen, man instrumentiere schlecht; aber im klassischen Repertoire ist es genauso. In dieser Umstellung der Sinne durch die Elektrifizierung liegt, wenn nicht eine Gefahr, so doch zumindest ein Veränderungspotential krisenhafter Struktur. In manchen Theatergenres, etwa Musicals, tragen die Sänger immer Mikros, es wird nur noch verstärkt gesungen, weil man sonst nichts mehr wahrzunehmen glaubt.

Mauricio Kagel: Die Beschallung kam vor allem deshalb auf, weil viele neue Opernhäuser eine überwiegend schlechte Akustik haben. Die theaterfeindliche Architektur vieler Säle und Bühnenräume zwingt dazu, Sängerstimmen – aber oft auch Schauspieler – zu verstärken. Nicht mit der neuen Musik wurde »Elektrifizierung« notwendig, auch bei Wagner und Strauss wird sie seit langem eingesetzt. Wir sind daran nur mittelbar schuldig. Heute ist es gang und gäbe, daß der Onkel Doktor aus der Tonkabine mit den tragbaren Mikrofonen vor der Vorstellung erscheint, um sie an die Sänger zu verteilen. Diese Medizin ersetzt jedoch nicht eine radikalere Therapie – dann kann man sich nicht mehr retten.

Michael Schindhelm: Ich als Theaterleiter kann mir nicht mehr vorstellen, daß wir ein Manufakturbetrieb seien, obwohl ich verstehe, Herr Stenzl, was Sie sagen wollen. Die Betriebe sind enorm viel größer geworden, und auch auf der Bühne – zumal in den letzten dreißig Jahren – ist die Maschine dabei, das Ruder zu übernehmen. Wir haben inzwischen Libretti, die schon ohne Figuren auskommen. Heiner Müller hat einmal vom dramatischen Pillenknick gesprochen, den Beckett ausgelöst habe.⁸ Spätestens seit Beckett wird eine Krise des Individuums, des Menschlichen überhaupt, des Humanen auf der Bühne diagnostiziert, und zwar

auf beiden Seiten, von den Schöpfern des Theaters wie von den Interpreten. Wenn wir heute Mozart spielen oder neue Musik aufführen, in beiden Fällen fragt man sich zunehmend, wie groß eigentlich der Spielraum ist, den das Individuelle, der Einzelne, der Sänger in seiner Figur, in seiner Rolle, in seiner Stimmlichkeit noch hat. Ich persönlich stelle auch immer häufiger fest, daß Sänger oder Schauspieler sich fragen: Wird das eigentlich für mich inszeniert? Sieht dieser Regisseur noch mich, oder sieht er nur sein Konzept, und ich bin ein Spielelement, mit dem etwas inszeniert wird, was Concept-Art ist? Ich finde diese Entwicklung in manchen Fällen sehr bemerkenswert; auf der anderen Seite sind Theater und Oper ursprünglich Kunstgattungen, in denen das Individuum live im Mittelpunkt steht, aber man hat zunehmend das Gefühl, auch hier finde eine Verschiebung, eine Dezentralisierung statt.

Ich möchte noch einen anderen Aspekt ansprechen. Wenn es schon so ist, wie John Dew sagt – und ich zweifle nicht daran –, daß in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die zeitgenössische Musik auf den Spielplänen der Opernhäuser viel präsenter gewesen ist als heute, hat dies vielleicht mit dem zu tun, was Wolfgang Rihm erwähnt hat: der Unterscheidung zwischen rituellem und dynamischem Theater. Auch wir haben nicht schon immer ein dynamisches Theatersystem und ein entsprechendes Theaterverständnis gehabt, vor allem nicht bei den Interpreten. Im Theater überhaupt und speziell in der Oper spielt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Interpret eine zunehmend wichtige Rolle. Früher gab es die Interpreten, die Sänger, den Dirigenten – auch eine relativ späte Erfindung –, der Regisseur kam zunächst gar nicht vor, er spielte noch im 19. Jahrhundert eine untergeordnete Rolle. Heute wird Oper – wir haben es für den deutschsprachigen Raum beschrieben – so sehr zeitgenössisch bearbeitet, daß oftmals nur noch über den Regisseur gesprochen wird. Gleichzeitig wird diese Prominenz gar nicht von denen geteilt, die sich die Oper anschauen. Die Leute wollen lieber die Repetition, es findet zunehmend eine Musealisierung statt. Die Gegenwart des Opernbetriebes reflektiert keineswegs die Gegenwärtigkeit von Oper, sondern ein Großteil dessen, was auf unseren Spielplänen passiert, ist Repetition wie eh und je, ist rituelles Theater. Neben diesem rituellen Theater gibt es verschiedene Formen des dynamischen Theaters – um diese Begriffe nochmals zu verwenden: zum einen die zeitgenössische Musik, zum anderen das Regietheater, und zum dritten das, was Mauricio Kagel vorhin als Dunstkreis eines Repertoires außerhalb des Repertoires benannt hat, außerhalb jener vierzig oder fünfzig Stücke, die wir

⁸ Vgl. Peter von Becker, »Die Wahrheit, leise und unerträglich«. Ein Gespräch mit Heiner Müller«, in: *Jahrbuch »Theater heute«*, Velber: Friedrich 1995, S. 9–23 und S. 27–30, hier S. 30.

regelmäßig spielen. Insgesamt aber spielen diese drei Segmente von zeitgenössischem, gegenwärtigem Theater eine sehr kleine Rolle. Dies hat heute sehr viel mit einer verstärkten Radikalisierung der Interpretation zu tun. Herr Kagel, Sie haben vorhin gesagt, von Regisseuren, von Interpreten würden persönliche Dinge verhandelt. Natürlich werden persönliche Dinge verhandelt; natürlich ist der radikale Ausdruck einer Regie gleichzeitig Ausdruck eines sehr persönlichen Weltbildes, das nicht von allen, möglicherweise nur von wenigen Leuten geteilt wird, die sich die Vorstellung anschauen. Vielleicht hatten wir es vor fünfzig oder sogar nur dreißig Jahren mit stärkeren Konventionen zwischen Interpretation und Publikum zu tun, heute hingegen zunehmend mit totaler Individualisierung, mit Vereinzelung von Sichtweisen und Interpretationen. Das, was das Gegenwärtige ist, wird immer weniger von allen geteilt, die im Augenblick imstande wären, sich Oper anzuschauen. Es handelt sich um eine Selbstisolation der gegenwärtigen, zeitgenössischen Kunst. Die Frage ist, ob dies eine lineare Entwicklung ist, die dazu führt, daß das Regietheater zunehmend nur noch für Einzelne gemacht und immer weniger verstanden wird und die zeitgenössische Musikszene zunehmend zu einer Lagune für Spezialisten wird, die die breite Masse nicht versteht, oder ob es sich um einen Prozeß handelt, der dialektisch funktionieren kann und dazu führt, daß Oper ihre Popularität, die sie vor Jahrzehnten in unserer Gesellschaft noch gehabt haben soll, nach einer Phase des Verschwindens zurückgewinnt. Gibt es einen Rückkehrprozeß? Handelt es sich um eine Erneuerung, die aus der Isolation wieder herausführt? Oder ist es ein Prozeß des Sterbens?

Peter Ruzicka: Ich möchte gerne noch die zu Beginn mit einiger Vorsicht vertretene These berühren, daß die neuen medialen Technologien Einfluß nehmen auf das Genre der Oper und hier von einem Umbruch zu sprechen sein wird. Vielleicht wagen wir einfach mal eine Prognose, wie das Feld der Oper in zehn bis fünfzehn Jahren unter dem Einfluß dieser Technologien aussehen wird. Glauben Sie, Herr Cambreling, es wird einen ästhetischen Quantensprung geben, ein neues Bewußtsein der Oper unter diesem Einfluß?

Sylvain Cambreling: Vielleicht ja, aber ich weiß nicht, ob das dann weiterhin Oper sein wird. Als Definition der Oper bleibt doch: Sänger auf der Bühne und eine Erzählung – zumindest für mich wird es so bleiben. Die neuen Medien, Video, die Elektrifizierung und all das sehe ich als

eine große Möglichkeit, Theater zu gestalten. Aber bleibt es weiterhin Oper? Da bin ich nicht so sicher. Ich weiß nicht, ob es wirklich eine große Hilfe wäre, eine *Traviata* mit diesen neuen Medien zu erzählen. Ich glaube, es ist noch immer möglich, dieses Repertoire, diese fünfzig Stücke immer wieder neu zu erzählen und durch sie etwas Neues auszusagen. Daneben kann sich heute eine andere Art des Erzählens entfalten, vielleicht nicht in Form linearer Geschichten, aber als Situation, Abbildung oder Konfrontation von Personen auf der Bühne. Wir sprechen ja vom Musiktheater – Tanz beispielsweise ist auch Musiktheater, er kann völlig ohne Text bestehen, er ist reine Bildgestaltung und Bewegung, hierfür können die neuen Medien eine große Hilfe sein. Die Oper selbst kann für mich nur eine Zukunft haben, wenn dieses Repertoire neu gelesen, gedacht und gespielt wird. Das kleine Experiment, das wir in Salzburg bei Mozarts *Le nozze di Figaro* mit den Rezitativen gemacht haben, ist kein Witz, keine Provokation.⁹ In den letzten dreißig Jahren ist auf der Bühne bei Mozart-Inszenierungen viel passiert, was man völlig neu gesehen und gehört hat. Aber die Manier, die Rezitative zu spielen, blieb sich immer gleich: ein Cembalo, ein Pianoforte, aber kein neuer Gedanke. Bei Mozart, Ende des 18. Jahrhunderts, war diese Art von Rezitativ eine Neuheit, nicht derselbe Stil wie bei Gluck, das war wirklich modern. Diese »Modernität« der Art, die Rezitative zu spielen und zu singen, erschien in den Inszenierungen der letzten dreißig Jahre überall historisiert und einfach altmodisch. Ich habe nun einmal eine andere Antwort vorgeschlagen, und tatsächlich: Jetzt kommen Fragen zum Rezitativ. So muß die Zukunft der Oper sein: Welche neuen Fragen haben wir? Die neuen Medien, Video, Film oder virtuelle Bilder können eine neue Richtung weisen für das Musiktheater, nicht unbedingt aber für das, was ich Oper nenne.

Peter Ruzicka: Ein Gegenbeispiel wüßte ich schon, ein Stück, das wir vor einem Jahr bei der Münchener Biennale für neues Musiktheater herausgebracht haben – jetzt muß ich für einen Augenblick den Hut der Biennale aufsetzen –, *Prima ... ins Innere* von Chaya Czernowin. Es bestand ganz aus einer Durchdringung von Musik, Szene und medialer Transformation, wobei es gar keine textliche Grundlage mehr gab, und

⁹ In der Neuinszenierung für die Salzburger Festspiele 2001 (Regie: Christoph Marthaler, Dirigent: Sylvain Cambreling) begleitete Jürg Kienberger die Rezitative, sichtbar auf der Bühne, unter anderem mit Synthesizer und Akkordeon. 23/16

ich hatte schon den Eindruck, das sei ein Quantensprung, woraus eine neue Form entsteht. Ich würde gerne Herrn Wyttenbach bitten, eine Prognose zu wagen zu dieser Frage der digitalen Klang- und Bildtechnologien. Ist das eine Perspektive, die uns in den nächsten Jahren zunehmend beschäftigen und die Sichtweise auf das Genre Oper verändern wird?

Jürg Wyttenbach: Da fragen Sie den Falschen. Ich besitze weder ein Fernsehgerät noch einen Computer, das ist ein Problem, das mich nicht interessiert. Ich finde, die traditionellen Instrumente, die menschliche Stimme und die traditionellen theatralischen Elemente bergen noch so viele und reiche Möglichkeiten, daß ich lieber das noch weiter ausarbeiten möchte – ich rede aber ganz für mich persönlich.

Ich wollte vorhin noch etwas sagen, was dem bisher Geäußerten widerspricht. Verdi hatte in den letzten dreißig Jahren seines Lebens vertraglich festlegen lassen, daß er als einziger zu allen Proben kommen und bis zur Generalprobe die Aufführung untersagen dürfe. Für ihn war klar: »Der Schöpfer einer Oper bin ich!«, weder der Dirigent, noch die Sänger, noch der Regisseur. Beispielsweise als er gehört hatte, der Regisseur habe den genialen Einfall gehabt, beim *Falstaff* den Paravent an der Mauer zu fixieren, in Unkenntnis dessen, daß Verdi den Paravent aus einer Figur genommen hat, die in einer Szene auch herumgeschoben und mit der gespielt wird. Ich beneide den Verdi!¹⁰

Peter Ruzicka: Herr Stenzl, Wissenschaftler und zumal Musikwissenschaftler pflegen vorsichtig zu sein mit Prognosen, das ist etwas Unwissenschaftliches. Dennoch auch an Sie die Lockfrage nach der Zukunftsvision. Geschichte wird immer vorwärts gelebt und rückwärts verstanden; versuchen Sie es doch einmal umgekehrt!

Jürg Stenzl: Ich könnte es mir einfach machen und sagen, es wird um Moderne und nicht um Modernismus gehen. Gerade wenn von neuen Medien die Rede ist, entsteht – und das ist normal – zunächst einmal sehr viel »trash«. Das Wenige, das sich dann als Gestaltungsmittel und als etwas in die Zukunft Weisendes zeigt, sollten wir noch offen lassen.

Ich möchte einen anderen Punkt betonen, den Barbara Beyer als Regisseurin heute sehr schön dargestellt hat, es ist dies auch der Standpunkt

¹⁰ Vgl. Verdis Brief an Giulio Ricordi, 18. September 1892, in: Giuseppe Verdi, *Briefe*, hrsg. von Hans Busch, Frankfurt am Main: S. Fischer 1979, S. 190–191.

des Historikers.¹¹ Wir sollten uns mit älteren, alten und sehr alten Werken dann abgeben, wenn die Produktionen, die wir von ihnen machen, zeigen, daß diese Werke uns etwas zu sagen haben, uns etwas angehen. Es gibt auch unter den fünfzig Werken meiner Meinung nach mehr als zehn, von denen ich zutiefst überzeugt bin, daß wir sie endlich einmal in die Archive schieben sollten; das ist Musikologenmusik. Im Bereich der »Early Music« gibt es noch sehr viel mehr; es waren gute Zeiten, als sich nur die Partiturleser damit beschäftigt haben. Um es noch polemischer zu sagen: Kein Komponist hat es verdient, mit über sechshundert Köchelnummern in die Ewigkeit und die Unsterblichkeit einzugehen. (Erst recht nicht *alle* Mozart-Opern in einem Mozartjahr ...) Zwanzig Werke von Mozart sollten wir spielen, aber alle fünf bis zehn Jahre müssen wir neu überlegen, welche zwanzig für uns wichtig sind. Die Manie der Gesamtausgaben soll man den Philologen überlassen; es ist nicht nötig, daß wir alles, was es einmal gegeben hat, wieder machen. Es muß gelüftet werden, Raum muß frei werden für andere Dinge, und nicht immer nur für das Gleiche. Ich liebe *Carmen*, aber ich brauche sie nicht jedes Jahr.

John Dew: Gut, daß diese These nicht entwickelt wurde, ehe man Monteverdi wiederentdeckte, das wäre sehr schade gewesen. – Doch zur Elektronik! Ich habe gehört, daß beispielsweise eine Sängerin wie Renata Scotto, nachdem sie sich auf Video gesehen hat, meinte, das ganze Spiel müsse verändert werden. Noch grotesker ist es da, wo die meisten Videos gemacht werden, nämlich an der Metropolitan Opera. Ob es eine Hilfe ist, weiß ich nicht; ich schaue nicht einmal die Videos meiner eigenen Inszenierungen an. Es gibt einen berühmten *Rosenkavalier*-Film aus Salzburg mit Elisabeth Schwarzkopf, den ich in der Festival Hall in London gesehen habe. Elisabeth Schwarzkopfs Mund war so groß, daß ein Lastwagen hätte durchfahren können. Das hat jedoch nichts zu tun mit dem Grund, warum gesungen wird; man singt, um Zustände zu vermitteln. Vor einer Sache, die während dieser Tagung immer wieder besprochen wurde, habe ich große Angst, und das ist die Sprachlosigkeit, der Verzicht auf Worte. Es kommt nicht von ungefähr, daß heute Musiktheaterstücke ohne Sprache geschrieben werden. Sicher haben auch sie ihren Platz, aber ist die Sprache heute weniger wichtig als früher? Jeder, der

¹¹ Vgl. den Beitrag von Barbara Beyer, »Der Gesang ist nicht zu Ende, aber er ist ein anderer geworden«. Was wollen wir von der Oper? Was macht sie mit uns?«, S. 265–281 in diesem Band.

sich mit alten Schallplatten beschäftigt, fragt sich doch, warum er bei Aufnahmen aus den fünfziger und sechziger Jahren – ganz zu schweigen von Aufnahmen vom Anfang des 20. Jahrhunderts – jedes Wort versteht und beim Hören einer modernen Aufnahme nicht mehr. Dies wiederum hängt mit dem Untergang der Nationalschulen zusammen. Heute findet sich kein russischer Sänger mehr, der tatsächlich wie ein Russe singt; alle singen heute wie Italiener, weil es einfach mehr Geld bringt. Auch die französische Schule ist ausgestorben, es gibt sie einfach nicht mehr. Man erlebt heute einen Schock, wenn man die alten Aufnahmen hört. Mittlerweile bin ich zum Sammler alter Schallplatten der französischen Schule geworden, weil das ein grandioses Hörerlebnis ist. Genauso verhält es sich mit den Orchestern. Wir haben leider die Nationalschulen aufgegeben und verlangen von den Sängern heute, nicht nur Italienisch, Französisch und Deutsch mehr oder weniger gut zu singen, sondern auch noch Tschechisch und womöglich Kroatisch und Gott weiß was noch alles. Das ist nicht machbar, höchstens in ungefährer Annäherung; aber letzten Endes, selbst wenn die Sprache richtig ausgesprochen wird, wird sie sekundär. Der Klang einer Stimme wird immer wesentlicher, ihr Ausdruck hingegen immer unwesentlicher. Ebenso sind unsere Theater-Neubauten problematisch. Man hat sich daran gewöhnt, daß das Orchester sehr hoch sitzt, und man kann anführen, daß es bereits zu Verdis Zeiten schon sehr hoch plazierte gewesen sei. Allerdings waren die Instrumente damals völlig anders; heute sind sie viel lauter. Auch die Sitzarrangements sind ungünstig und die Sänger singen weit hinter dem Portal. Wie so oft hat uns Wagner einen Bärendienst erwiesen mit seinem grandiosen Bayreuth. Jeder Architekt geht dort hinein und stellt fest, »Ach, es ist fächerförmig«, woraufhin er einen fächerförmigen Raum baut. Der Innenraum des Bayreuther Festspielhauses ist aber ein Rechteck, die Fächerform ist ein Trompe-l'œil. So haben wir lauter Konzertsäle und Theater, deren miserable Akustik später mit Reflektorplatten oder ähnlichem notdürftig verbessert werden muß. Das unmittelbare Erlebnis aber, eine Oper – selbst eine so komplizierte Partitur wie *Der Rosenkavalier* – in einem kleinen Theater mit guter Akustik und einem Dirigenten zu hören, der weiß, wie man dämpft, ist unglaublich und unersetzlich. Entgegen den in den letzten Tagen hier vertretenen Theorien ist es, sofern man eine Chance hat, den Text wirklich unmittelbar zu verfolgen, ein solch grandioses Erlebnis, daß selbst ich, ein glühender Anhänger Shakespeares, das plötzlich vergesse und den Grund erkenne, warum ich mein ganzes Leben diesem merkwürdigen Genre geweiht habe.

Wolfgang Rihm: Was John Dew über das Vergehen nationaler Gesangstraditionen sagte, kann man als Globalisierungseffekt bezeichnen. Dies hat dazu beigetragen, daß die Erwartungen des Publikums, auch seine sozialen Erwartungen, wenn es ein Opernhaus betritt, dem Neuen immer mehr entgegenstehen. Ich bin nicht der Meinung von Michael Schindhelm, das Neue sei lediglich eine Lagune für Spezialisten; vielmehr glaube ich, daß sich zu keiner Zeit zahlenmäßig so viele Menschen mit großer Kennerschaft dem Neuen genähert haben. Aber ich gebe zu, im Musiktheater ist ein traditionalistischer Fond allein schon durch die Veranstaltung gegeben, durch das, was es für viele Menschen bedeutet, in ein Opernhaus zu gehen: weniger eine Auseinandersetzung mit Kunst als primär ein soziales, erhebendes Ereignis. Die Beschäftigung mit dem Gegenstand selbst, mit der Faktur des Wahrgenommenen, herrscht im Konzertbereich vielleicht mehr vor. Im Bühnenbereich geht man zur Aufführung und wird Teil einer Inszenierung, von der man auch einen steigenden Effekt ins eigene Leben zurückerhalten möchte. Das »Festliche« dominiert den Erwartungshorizont. Dies führt dazu, daß eine konservativere Grundstruktur beibehalten wird. Trotzdem ist das Neue in keiner Weise ein Gegenstand nur noch von Spezialisten. Ich erlebe das Interesse unmittelbar, wenn Theaterleute bei mir anrufen und fragen, ob in meiner Klasse nicht ein Student wäre, der für sie ein Musiktheaterwerk machen könnte. Das Interesse ist enorm, auch von den Hörenden.

Michael Schindhelm: Ich wollte zunächst nichts weiter dazu sagen, weil ich es eher fragend in den Raum gestellt hatte, aber wenn Sie das so ausdrücklich ansprechen, möchte ich nochmals etwas entgegnen. Erstens haben Sie eben die Unterscheidung zwischen Konzert und Theater gemacht und wir sitzen jetzt hier und reden von einer der Reproduktion eines bekannten Repertoires verpflichteten Kunstinstitution, der Oper, deren Besucher sich das, was ihn erwartet, aufgrund seines Bildungskanon vorerst vorgestellt hat. Sie haben eben selbst gesagt, der Zuschauer sei Bestandteil einer Inszenierung. Er ist eigentlich nicht nur Bestandteil einer Inszenierung, er möchte heutzutage der Regisseur dieser Inszenierung sein, der Hauptinterpret. Jeder möchte heute im Mittelpunkt stehen, jeder möchte heute Boris Becker sein oder wenigstens der Dirigent dieses Abends. Das führt dazu, daß heute jeder Einzelne besser weiß als die Interpreten selbst, wie man es eigentlich hätte machen müssen, und in dem Moment, wo nicht genau dies eintritt, es mit fundamentalistischer Geste einfordert. Das ist meine Erfahrung der neunziger Jahre an

verschiedenen Häusern, nicht nur an meinem eigenen Haus. Bei Premieren in Berlin oder München habe ich heute manchmal das Gefühl, daß es da bereits nach wenigen Minuten zugeht wie im Kaufhaus, wenn man die falsche Größe angezogen hat. Es gibt ein Herumgefuchtel, Unruhe und Ungeduld, keine Bereitschaft, sich auf etwas einzulassen, worauf man nicht vorbereitet ist. So habe ich das Gefühl, die breite Masse unseres Publikums sei in der Regel heute zu einer Art Konsumententum gelangt. Die Leute wissen ganz klar, welche bestimmte Konfektion sie haben wollen, und wenn sie sie nicht bekommen, beschweren sie sich an der Kasse. Ob diese Entwicklung sich weiter fortsetzt, ob wir diesem Druck des Konsumententums nachgeben und uns wieder traditioneller verhalten, weniger aufgeschlossen dem Neuen gegenüber, ob wir nicht weiterhin dynamisch bleiben und stattdessen wieder ritueller werden – um in diesem Paradigma zu bleiben –, das ist eine Frage, die ich an uns alle stelle und auf die ich im Moment keine Antwort habe.

Mauricio Kagel: Zu den neuen Medien im Theater möchte ich gerne noch nachtragen, daß es mich bisher enttäuscht hat, wie sie eingesetzt werden. Der grundsätzliche Unterschied in der Verwendung von Video oder Film ist, daß man im Kino von vorne auf die Leinwand und im Theater hinter ihr projiziert. Das hat zur Folge, daß die Bilder im Theater meistens unscharf sind. Es ist keine Unschärfe, die man stilistisch umarbeiten kann, sondern eine frustrierende, ungewollte Unschärfe. Wenn man von der Projektionsmitte, also der Achse, abweicht, wird es immer verschwommener. Das ist mit den gegenwärtigen technischen Mitteln kaum zu lösen. Man kann hier von einer unscharfen Unschärfe sprechen. Augenblicklich sind die technischen Voraussetzungen, um Film und Video in der Handlung kongenial einzusetzen, schlicht unbefriedigend. Bewegte Projektionen haben auf der Bühne oft den Stellenwert kaltgewordener Speisen.

Peter Ruzicka: Meine Damen und Herren, nach eindreiviertel Stunden sehen wir nun doch betroffen den Vorhang zu, und alle Fragen offen. Die Krise, von der die Rede war in der Einleitung zur heutigen Veranstaltung, würde ich nun gern in das Resümee auflösen: Es ist eine Krise, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Vielen Dank!