



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Michael Custodis, „Kommentar zu Robert Sollich. *Kunsterfahrung als sozialer Prozeß: Die Oper als Sozialfall*“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/custodis2.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Kommentar zu Robert Sollich: *Kunsterfahrung als sozialer Prozeß: Die Oper als Sozialfall*

Michael Custodis
micus@zedat.fu-berlin.de

Dieser Text ist eine Replik auf
*Das Kunsterlebnis als sozialer Prozeß:
Die Oper als Sozialfall*
von Robert Sollich

[1] Die Oper hebt sich von anderer Kunstformen besonders durch ihre außerordentliche Sozialität ab. Dies schließt auch den Kreislauf des kalkulierten Spiels von Zuschauern und Produzenten mit den wechselseitigen Erwartungen, Reaktionen und erwarteten Reaktionen ein, seien sie nun Ausdruck echter Emotionalität oder geschickter Verkaufs- und Aufmerksamkeitsstrategien. Die These, daß der Skandal (im europäischen Nachkriegstheater durch die Kontroverse ersetzt) erstens in seiner ursprünglichen Funktion und Kraft annähernd nur noch im Opernhaus zu besichtigen ist und zweitens die Ablehnung eines Publikums zeigt, das nur einen kleinen Kanon von etablierten Stücken aus einem historisch sehr engen Zeitraum zu rezipieren bereit ist und diesen dafür sehr gut kennt, läßt sich aus musikologischer Perspektive deutlich unterstreichen und aus dem Beginn der musikalischen Moderne Anfang des vergangenen Jahrhunderts ableiten. Denn die Komponisten der neuen Musik verstanden ihren Schritt in die musikalische Abstraktion und zur Auflösung der Konvention der Tonalität zwar als fortschrittliche und notwendige Entwicklung, folglich als musikhistorische Kontinuität. Die Mehrheit des Publikums aber empfand die moderne Musik als Bruch mit der Tradition (daher rührt bekanntermaßen die ursprünglich abschätzig

gemeinte Bezeichnung als „neu“) und lehnte sie ab, woraus ihre gesellschaftliche Randständigkeit bis zur Gegenwart erwuchs.

[2] Während der vergangenen Jahrzehnte haben sich auch in der Musik die Gemüter abgekühlt, Tumulte wie bei der Uraufführung von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 und dem Zweiten Streichquartett (1907 und 1908) oder Stravinskys *Le sacre du printemps* (1913) sind heute kaum noch denkbar. Protest und Widerstand gegen die neue Musik wichen Desinteresse und Ignoranz, woran einige ihrer Vertreter bisweilen mehr zu leiden scheinen, da sich niemand mehr von ihren, zur Gesellschaftskritik erhobenen Klängen angesprochen fühlt und provozieren lassen möchte. Wenn daher dennoch zeitgenössische Kunstpraktiken zu erleben sind – etwa als avancierte Gegenwartskomposition im Mittelteil eines ansonsten gemäßigten Konzertprogramms – wächst die Abwehrhaltung all jener, die ansonsten keinen Kontakt zu dieser Musik pflegen und ihren festen Eindruck von „schöner“ Musik im allgemeinen und ihren persönlichen Geschmack im besonderen nicht ändern möchten. Wenn nun darüber hinaus, quasi durch die Hintertür einer Inszenierung, beispielsweise in die Produktion einer dem Musikgeschmack des 19. Jahrhunderts entstammenden Oper plötzlich kritische und spröde Elemente ‚eindringen‘ und damit die selbstgewählte kulturelle Abgrenzung von Publikumskreisen verletzen, die an einem zeitgenössischen Kunstverständnis nicht interessiert sind, gerät die Abwehrhaltung umso heftiger.

[3] Es mag zwar eine Frage der Perspektive sein, wo man in der Beobachtung sozialer Prozesse des Kunsterlebens seinen Schwerpunkt zur Bewertung und Kategorisierung setzt. Unstrittig und überzeugend ist dabei gleichwohl die Relevanz eines gesellschaftlichen Blickwinkels, der verdeutlicht, daß sich in der Oper – begriffen als „hybrides, intermediales Konstrukt“ – ästhetische Erfahrung besonders durch die Wechselwirkung von auditiver und visueller Wahrnehmung, in der Erfüllung und Durchkreuzung von Erwartungshaltungen einstellen kann. Durch den Wegfall zeitgenössischer Stücke für einen Großteil des Opernpublikums wuchs gerade in der Verengung des traditionellen Repertoires die Leidenschaft, für die Konservierung des Werkkanons und dessen Unberührtheit von modernen Inszenierungsansätzen zu streiten. Und nur hier, bei dieser eng begrenzten Zahl von Opern, kennt ein Publikum das Repertoire noch gut genug, um Abweichungen zu erkennen und Inszenierungen über Generationen von Regisseuren, Akteuren und Dirigenten vergleichen zu können. Denn ein weiteres Problem der neuen Musik besteht gerade darin, daß auch innerhalb ihrer Spezialistenkreise nur ganz wenige Stücke nach ihrer Uraufführung noch einmal in Programme aufgenommen werden und diese im regulären Spielbetrieb als zeitgenössische Neuproduktion zu erkennen sind, so daß ein zufälliger oder unabsichtlicher Besuch vermieden werden kann.

[4] Robert Sollich's Titel fragt nach der Oper als Sozialfall und thematisiert ihre immer wieder zur Debatte gestellte gesellschaftliche Präsenz und Relevanz. Gleichzeitig spielt er doppeldeutig mit einer Assoziation von Sozialfall, wie sie in ganz anderen, sozialpolitischen, lebensweltlichen und caritativen Zusammenhängen gebräuchlich ist, der Pflege von und Sorge um Menschen, die sich aus unterschiedlichsten Gründen nicht mehr allein um sich selbst kümmern können. Übertragen auf die „alte Dame Oper“ eröffnet sich ein Blick auf die Faszination, die ein über viele Generationen konserviertes Verständnis von Musiktheater und die dabei tradierten Stoffe auf Regisseure heute ausüben. Übernimmt man dieses Gedankenspiel für einen Moment, erscheint die Oper als alte Dame, die auf Hilfe von außen angewiesen ist und jüngere Generationen bemühen muß, da sie aus

eigener Kraft nicht mehr zurechtkommt. Sie honoriert diese Unterstützung mit einem reichen Fundus von Erfahrungen, Erinnerungen und Erlebnissen, von denen sie selbst zehrt und die sie für andere interessant macht. Regisseure suchen natürlich eine solche Herausforderung zur Reibung und Auseinandersetzung, da hierbei Energie und Engagement spürbar werden, deren Kanalisierung, Thematisierung und Modulation Theatermacher und Zuschauer gleichermaßen reizen.

[5] Wenn Musiktheater daher als Ort und Gegenstand von Leidenschaften funktioniert und von seinen Anhängern gerade dafür geliebt wird, bietet die Verbindung klassischer Opern mit szenischen Neuinterpretationen, wie sie gerade auch in Bayreuth immer wieder erprobt wird, vielleicht gerade genug Neuerung, um darüber debattieren und streiten zu können (die soziale, kommunikative Funktion von Oper ist nicht zu unterschätzen), ohne die eingeübten Hörgewohnheiten zu überfordern oder auszuhebeln. Denn die Augen lassen sich immer noch verschließen, die Musik, wie Robert Sollich völlig zurecht anmerkt, will erhört werden und verbleibt als privater Rückzugsort.