



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

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/sollich1.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

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

Kunsterfahrung als sozialer Prozeß: Die Oper als Sozialfall

Robert Sollich
robert.sollich@gmx.de

[1] König Ludwig II. von Bayern war berühmt für seine Extravaganzen. So pflegte er es unter anderem, exklusiv und heimlich Aufführungen der Opern seines Leib- und Magenkomponisten Richard Wagner anzuberaumen. Nicht nur war von ihnen jedwede Öffentlichkeit ausgeschlossen, sogar der gesamte Hofstaat hatte gleichfalls fernzubleiben. Als einziger, einsamer Zuschauer verlor sich der König im weiten Rund des Zuschauerraumes, um sich unbehelligt von Dritten in andere Welten träumen zu können.

[2] Diese Anekdote mutet deshalb so kurios an, weil Theater ansonsten in einem Maße wie wohl kaum eine andere Kunstform sozial geprägt ist. Was eine einfache Modifikation der Geschichte beweist: Ein König, der allein durch die Galerie schlenderte und seine Gemäldesammlung studierte oder gar sich zurückgezogen in einen Roman vertiefte, wäre nicht der Rede wert. Eine solche Rezeption von bildender Kunst oder Literatur stellte keine majestätische Anmaßung dar, sondern bewegte sich vollständig in den Bahnen der Konvention.

[3] Ein wenig schwieriger verhält es sich im Falle der Musik. Um beim „Normalverbraucher“ ästhetische Erfahrungen zu induzieren, muß Musik im Prinzip schließlich zur Aufführung gebracht werden. War ihr privater Konsum lange Zeit entsprechend an eine aktive Interpretation geknüpft und damit das Privileg weniger, die über hinreichende Notenkenntnisse verfügten und im Gesang oder Instrumentalspiel geschult waren, so hat sich mit den Errungenschaften der technischen Reproduktionsmedien freilich ein tiefgehender Wandel vollzogen, in dessen Verlauf die einsame Beschäftigung mit der Musik schichtenübergreifend

gleichsam zum Regelfall geworden ist. Selbst das Kino, in das man sich im Dunkel der Werbung unerkannt einschleichen kann, um es vor, während oder nach dem Abspann heimlich wieder zu verlassen, ermöglicht, obwohl an einen öffentlichen Veranstaltungsort gebunden, einen durch die Umgebung viel weniger als im Theater „gestörten“, relativ autarken Kunstgenuß. Der Rückzug ins Heimkino, vor den eigenen Bildschirm bildet da fast nur die logische Fortsetzung der Einsamkeit des Kinozuschauers, dessen Rezeption eines Films gegenüber der Produktion zudem immer von Nachzeitigkeit geprägt ist, d.h. sich zeitlich wie räumlich von seiner Entstehung separiert vollzieht. Daß die Helden des Filmes im Moment ihrer Leinwandpräsenz ganz und gar abwesend sind, tut der Illusion hier indes keinen Abbruch. Das Kino kommt ohne die ‚liveness‘¹ seiner Protagonisten aus. Seine Suggestivkraft hängt nicht an der leiblichen Ko-Präsenz von Darstellern und Zuschauern oder an der Gemeinschaftlichkeit seiner Wahrnehmung.

[4] Durch eben diese beiden, hier eng miteinander verwobenen Aspekte zeichnet sich dagegen das Theater aus: einerseits den kollektiven Charakter seiner Rezeption sowie andererseits eine unvermeidliche Simultanität von Produktion und Rezeption. Zwar genügt, folgt man einschlägigen Definitionen,² theoretisch ein einziger Zuschauer, wie beispielsweise Ludwig II., um ein theatrales Szenario zu stiften, doch unterliegt wenigstens das Kunsttheater – anders als sich in Werken entäußernde Künste – praktisch den dringenden, ökonomischen Zwängen, eine kleinere oder größere Menge von Zuschauern ‚zeitgleich‘ versammeln zu müssen. Eignet ihm doch die mediale Eigentümlichkeit, einzig zum Zeitpunkt und am Ort seiner Herstellung als Theater wahrgenommen zu werden und über keinerlei darüber zeitlich hinausreichende Gegenwart zu verfügen. Theater existiert nur als ‚Ereignis‘, das sich im Moment seines Entstehens schon wieder verflüchtigt. Notwendig zielt es somit auf Gemeinschaft, ja es definiert sich, wie häufig zugespitzt worden ist, nachgerade darüber, Gemeinschaftserlebnis zu sein. Bereits Max Herrmann, Gründungsvater der Theaterwissenschaft in Deutschland, behauptete in diesem Sinne eine Geburt des Theaters aus dem Geist der Gemeinschaft, indem er es zum „Ur-sinn des Theaters“ erklärte, „ein soziales Spiel“ zu sein, „ein Spiel Aller für Alle“. Insofern ein Publikum zu den Grundbedingungen einer Aufführung zähle, sieht Herrmann es an ihr auch „als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst.“³

[5] Aus diesen Besonderheiten seiner spezifischen Medialität, welche dem Zuschauer a priori die Rolle eines Mitspielers zuweist, ist häufig eine genuin politische Dimension des Theaters abgeleitet worden. So beschwört etwa Hans-Thies Lehmann das Potential einer „Ästhetik des Risikos“ im Gegenwartstheater, das aus dem Umstand erwachse, daß „die Zuschauer vor das Problem gestellt sind, sich zu dem, was da in ihrem Beisein geschieht, zu verhalten“⁴. Noch dezidierter in diese Richtung äußert sich Erika Fischer-Lichte, indem sie unterstellt, in Aufführungen gehe es stets, „wie verborgen auch immer, um die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnisse“.

¹ Zur Debatte um den Begriff *Liveness* vgl. u.a. Philip Auslander, *Liveness – Performance in mediatized culture*, London, New York 1999 sowie Peggy Phelan, *The politics of performance*, London, New York 1993.

² Vgl. bspw. Eric Bentley, *The Life of the drama*, London 1965.

³ Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Insituts. Vortrag vom 27. Juni 1920“, in: Helmer Klier (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981, 19.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, 472.

Insofern seien hier „Ästhetisches und Soziales bzw. Politisches untrennbar miteinander verknüpft. Diese Verknüpfung entsteht nicht erst, wenn in einer Aufführung politische Sujets behandelt oder politische Programme verkündet werden. Sie ist mit der leiblichen Ko-Präsenz gegeben und garantiert“⁵. Zwar ist die Theatergeschichte reich an Bestrebungen, eben diese spezifische Offenheit des Spiels zu kaschieren, die Interaktion durch eine imaginär hochgezogene „vierte Wand“ abzuschneiden, auf daß der Zuschauer, vom Spiel separiert, ganz zum distanzierten „Leser“ des Aufführungstextes werden könne. Ganz zu beherrschen vermochte das Theater seine „Risikofaktoren“ jedoch auch dort nicht, wo es seine performative Verfaßtheit hinter seiner Zeichenhaftigkeit zu verbergen versuchte. Pikanterweise waren es nicht zuletzt ausgerechnet die naturalistischen und damit explizit am Ideal der „vierten Wand“ orientierten Experimente der letzten Jahrhundertwende, an denen sich einige der historisch prominentesten Theaterskandale entzündeten, die „vocal and in some cases physical protests during and immediately after the performance“⁶, so die Skandal-Definition des amerikanischen Theaterwissenschaftlers Neil Blackadder, provozierten. Zur Legende avancierte dabei die Geburtszange, mit der ein Arzt anlässlich der Uraufführung von Gerhard Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* 1889 im Berliner Lessingtheater gegen die seiner Auffassung nach allzu realistische Darstellung einer Geburt auf der Bühne protestierte und polemisch seine Dienste anbot. Besagter Zuschauer vollzog mit dieser Einmischung in die interne theatrale Kommunikation einen Rollenwechsel, der die Vorstellung im Tumult versinken ließ und schlagartig in Erinnerung rief, daß der Rezipient im Theater nicht nur als kreativer Teilnehmer anzusehen ist, sondern tatsächlich jederzeit – in noch emphatischerem Sinne als von Richard Wagner einst gefordert – zum aktiven „Mitschöpfer des Kunstwerks“ zu werden vermag. Selbst wenn derartige Interventionen historisch gesehen wohl immer eher die Ausnahmen, als die Regel darstellten, läßt sich insofern vom Theater, mehr noch bzw. auf andere Weise als für andere Künste, behaupten, daß seine Geschichte auch eine Geschichte der Kämpfe um es gewesen ist.

[6] Freilich sind die Zeiten diesbezüglich im Laufe des 20. Jahrhunderts ruhiger geworden. Neue, zumeist technische und damit massenwirksamere Medien haben das Theater unbestreitbar zurückgedrängt aus dem Zentrum der Gesellschaft und sein Erregungspotential sinken lassen. Niemand käme gegenwärtig wohl mehr ernsthaft auf die Idee, im Theater eine Verlängerung der Agora zu sehen, auf der eine demokratische Öffentlichkeit ihre Konflikte austrüge (wie es vielleicht in der antiken athenischen Polis der Fall gewesen sein mag und gerne immer wieder als Utopie in die Zukunft projiziert worden ist). Kaum noch erschiene es in unserer (post-) modernen Gesellschaft denkbar, daß Theater eine Öffentlichkeit über den Kreis der Afficionados hinaus elektrisierte oder gar ernsthafte politische Verwerfungen heraufzubeschwören in der Lage wäre, wie es beispielsweise noch die Uraufführung von Hauptmanns *Die Weber* 1893 vermochte, die Kaiser Wilhelm II. wutentbrannt seine Loge im Deutschen Theater Berlin kündigen ließ. Keine guten Zeiten sind dies auch für den Theaterskandal, dem Blackadder denn auch bescheinigt, eine aussterbende Spezies zu sein. Nach der Kammzeit der ästhetischen Moderne zwischen 1880 und 1930, so seine Beobachtung, habe „the series of scandals come to an end“⁷.

⁵ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, 68.

⁶ Neil Blackadder, „Modern Theatre Scandals and the Evolution of the Theatrical Event“, *Theatre History Studies* 20 (2000), 124.

⁷ Blackadder, „Modern Theatre Scandals“, 124.

[7] Wenn Blackadder nicht unrichtig festhält, daß sich die Leidenschaftlichkeit der Theaterrezeption seither merklich abgekühlt habe und der Skandal im europäischen Nachkriegstheater zunehmend durch die „Kontroverse“ als Rezeptionsschema ersetzt worden sei,⁸ so möchte ich dabei gleichwohl auf eine prominente Ausnahme von dieser Diagnose insistieren, und zwar ausgerechnet dort, wo man es zunächst vielleicht am wenigsten vermuten würde: in der Oper, vielen Inbegriff kulinarischer Repräsentationskunst und vermeintlich letzte Bastion einer ansonsten weithin geschleiften Idee von Hochkultur. Während sonst im Theater die Lust am Streit allenthalben unverkennbar abgenommen hat, der Stachel der Provokation stumpf geworden zu sein scheint, erweist sich ausgerechnet die alte Dame „Oper“ als nach wie vor in der Lage, ihre Verehrer in Erregung zu versetzen, „vor Wut oder vor Glück“ rasen⁹ zu lassen. Daß der Wille zur Begeisterung in Wut umschlägt und sich in Buhstürmen oder sonstigen Ablehnungsgesten entlädt, mag zwar – anders als ein oberflächlicher Blick ins tägliche Feuilleton suggeriert – nicht der allabendliche Regelfall des Repertoirebetriebs sein; eine regelmäßige Ausnahme bilden derlei Szenarien der Empörung allemal. Nach wie vor pflegen in bestimmten Intervallen lautstarke Zuschauerproteste gegen ein irgendwie als anstößig empfundenenes Bühnengeschehen hier den allgemeinen Theaterfrieden immer wieder zu erschüttern.

[8] Im Unterschied zu anderen Genres ist der Skandal in der Oper also ein sehr lebendiges Phänomen. Die Auseinandersetzung ‚über‘ die Aufführung gehört hier nicht selten bereits ‚zur‘ Aufführung. Wenn etwa in der Premiere von Hans Neuenfels‘ Inszenierung von Verdis Nabucco im Jahr 2000 an der Deutschen Oper Berlin Zuschauerproteste gegen die Realisierung der Cabaletta der Abigaille minutenweise unterbrachen oder auch Neuproduktionen des gefeierten Peter Konwitschny mit relativer Regelmäßigkeit immer wieder am „Rand des Abbruchs“¹⁰ entlang wandelten, so sind dies markante Indizien dafür, daß die von den eingangs herbeizitierten Autoren beschworene Kontingenz im Theater und der ihm daraus erwachsende soziale Charakter kaum sonst irgendwo im Gegenwartstheater so radikal ausgespielt werden wie in der Oper.

[9] Zu erläutern, ‚warum‘ das so ist, warum gerade die Oper über so eine ausgeprägte Fähigkeit zu bewegen, zu empören, zu polarisieren verfügt, bedarf es meines Erachtens zunächst eines kleinen theoretisch-historischen Exkurses. So sehr es angesichts ihres elitären, latent feudalen Images zunächst überraschen mag, daß die Oper – in Zeiten, da im ästhetischen Theoriediskurs vor dem Hintergrund einer allenthalben fortgeschrittenen Ästhetisierung der Lebenswelt eher die Tendenz vorherrscht, überspannte Erwartungen an die Kunst zurückzuschrauben und die Konzepte ästhetischer Erfahrung auszunüchtern – zu einer Art Refugium einer Ästhetik der Erregung avanciert ist, sind dafür notwendig doch gleichwohl auch gattungsgenealogische Gründe ins Feld zu führen. ‚Ein‘ Schlüssel zum Verständnis besteht fraglos im Bewußtsein, es hier mit dem Paradefall einer ‚Präsenz‘kunst zu tun zu haben, in deren Geschichte der kunst-, zumal theaterhistorisch so zentrale Mimesis-Gedanken tendenziell eine eher untergeordnete Rolle spielte, die Idee der ‚Repräsentation‘ von Welt nicht unbedingt ein Hauptanliegen war. Stattdessen eignete der Oper neben der „Darstellung von etwas“

⁸ Blackadder, „Modern Theatre Scandals“, 135f.

⁹ So exemplarisch beobachtet von Peter von Becker am Rande von Peter Konwitschnys Neuinszenierung von Mozarts Don Giovanni an der Komischen Oper Berlin 2003. Siehe „Vom Kampf mit den Unsterblichen. Klassiker-Schändung oder szenische Anverwandlung: Was darf das Musik-Theater? Anmerkungen zum umjubelten, umstrittenen ‚Don Giovanni‘“, *Der Tagesspiegel*, 28.03.2003.

¹⁰ Reinhard Kager, „Sex und Sekt im Hinterzimmer der Macht“, *Opernwelt* 2 (1995), 45f.

immer auch ein gewisser circensischer Charakter, der dem Zuschauer zugestand, sich an der Virtuosität zu ergötzen, mit der die Primadonna sich durch ihre Koloraturen bewegte, sich der Erotik einer Stimme hinzugeben. Die seit Kant als genuin ästhetisch gehandelte und in der Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts buchstäblich zementierte ‚Distanz‘ tendierte die Oper dergestalt eher zu überbrücken. Der vielbeschworene „interesselose“, meistens hermeneutische Blick auf einen Gegenstand ist für sie dergestalt nie recht paradigmatisch geworden.

[10] Unbedingt zuzustimmen ist insofern dem Diktum Hans Ulrich Gumbrechts, wonach man der Kunstform „Oper“ kaum gerecht werde, „solange man sie ausschließlich in den Dimensionen der Sinnproduktion oder der Sinnidentifikation“¹¹ zu erfassen versucht. Vielmehr ist mit Gumbrecht, mehr noch als in sonstigen Theaterformen, von einem Oszillieren zwischen Sinn und Sinnlichkeit, zwischen Repräsentation und Präsenz auszugehen, bei dem spezifisch performative Qualitäten, Virtuosität und Charisma einer Sängerin oder eines Sängers, nicht selten in den Vordergrund rücken und die narrative Seite einer Aufführung mitunter zur bloßen Folie degradieren.¹² Mit den Worten Hans-Thies Lehmanns läßt sich deshalb für die Oper mit ganz besonderer Berechtigung festhalten: Nicht die „Verkörperung“ eines anderen, bevorzugt einer wie auch immer gearteten Rollenfigur steht hier notwendig im Vordergrund, sondern oft genug die idiosynkratische Kommunikation einer spezifischen Individualität seitens der Sänger, jene Gesten des Sich-selbst-Zeigens also, die Lehmann, freilich mehr mit Blick auf Formen postdramatischen Theaters, denn auf die alte Gattung „Oper“, „Auto-Deixis“¹³ nennt. Kaum sonst irgendwo jedoch dürfte dieses Programm so trefflich in der „Breitenwirkung“ auf ein Publikum realisiert, das Publikum in seiner Rezeptionshaltung vergleichbar auf derartige Aspekte konditioniert sein¹⁴ und die intellektuelle, auf „Verstehen“ gerichtete Aktivität hinter emotionaler Partizipation zurückstehen. Als Beleg seien nur die berühmten Applausrituale der Oper herangezogen, die mit Beifallsbekundungen im Sport bisweilen mehr gemein zu haben scheinen als mit den eher unterkühlten Codes der Anteilnahme anderswo im Kunstbetrieb.

[11] Wenn Alexander Kluge in diesem Sinne von der Oper gerne als einem „Kraftwerk der Gefühle“ spricht, so hängt dies natürlich ferner mutmaßlich fundamental mit der zentralen Rolle zusammen, welche der Musik hier zukommt. Mit der Musik bindet die Oper ein Element fest an sich, das, jedenfalls im westlichen Verständnis, innerhalb der Künste schon deshalb eine Sonderrolle einnehmen muß, weil es in einer weithin okulozentrischen Kultur sich dem Gros des Publikums visuell verschließt und nur auditiv zugänglich ist. Der Hinweis darauf, daß Musik er ‚hört‘ werden will, ist genauso trivial wie konsequenzenreich. Bringt die vollständige Unsichtbarkeit sie doch nicht nur in den Gegensatz zu sämtlichen

¹¹ Hans Ulrich Gumbrecht, „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung“, in: Josef Fruchtl, Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/M. 2001, 63.

¹² Eher illusionistische Strömungen wie etwa der Verismo Ende des 19. Jahrhunderts oder das realistische Musiktheater eines Walter Felsenstein nach dem Zweiten Weltkrieg widersprechen dieser These keineswegs. Als Gegenbewegungen zu den beschriebenen, selbstreferentiellen Neigungen der Oper stehen sie vielmehr für dieses binäre Modell ein.

¹³ Hans Thies Lehmann, „Die Gegenwart des Theaters“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hrsg.), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, 17.

¹⁴ Vgl. dazu Clemens Risi, „Von (den) Sinnen in der Oper. Überlegungen zur Aufführungsanalyse im Musiktheater“, in: Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte, Stephan Grätzel (Hrsg.), *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen, Basel 2003, 353-363.

anderen Kunstarten, sondern auch zu vielen prominenten theoretischen Konfigurationen ästhetischen Erlebens, die, wenn sie von Wahrnehmung sprechen, ganz selbstverständlich fast immer auf die Anschauung zielen und sich notwendig schwertun, einen Akt wie den des Musikhörens in ihr Konzept zu integrieren. Als suspekt mußte an der Musik von diesem Standpunkt nicht zuletzt erscheinen, daß sie sich offenbar nicht im gleichen Maße, zumindest aber nicht in der gleicher Weise an die Verstandesvermögen koppeln und damit vermeintlich rational kontrollieren ließ wie andere, eher an das Auge appellierende Künste, wie vor allem die Sprachkunstwerke. Was Kant folgenschwer aus seiner Ästhetik des Schönen ausgeschlossen wissen wollte, das schien und scheint Musik in besonderer, direkter Weise zu evozieren: physische und emotionale Wirkungen.

[12] Daß Musik den Menschen unmittelbar zu rühren, seine Gefühle anzusprechen verstehe, ist zu einem Allgemeinplatz des Redens über Musik geworden. Falsch muß der Gedanke deshalb aber nicht sein. Von vielen psychologischen Untersuchungen wird diese Idee eines ‚pathischen‘ Charakters der Musik durchaus bestätigt und dabei gerne, wie etwa vom Musikpsychologen Michael Huppertz, an die spezifische Phänomenologie des Hörens rückgebunden. Wohne dem Sehen, so Huppertz in einem Aufsatz über *Musik und Gefühl*,¹⁵ zumindest im Verständnis unserer Kultur, immer eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt inne, so zeichne sich demgegenüber das Hören durch eine Aufhebung der „Unterscheidung von innen und außen“¹⁶ aus. Musik gewinne dergestalt einen Zwischen-Status zwischen Subjekt und Objekt und trete in weit engeren Kontakt zum Gefühlshaushalt des Rezipienten, als dies ein Gegenstand der Anschauung vermöge. Insofern sei auch die Rede von der Musik als Sprache der Gefühle falsch, denn Gefühle würden durch sie weder ausgedrückt, noch bloß dargestellt, sie würden vielmehr, so Wortlaut Huppertz, „mit Musik interagieren wie eine Weiche mit einem Zug“¹⁷.

[13] Es ist dies eine Interaktion, die im westlichen Kontext herkömmlicherweise offenkundig in ganz starkem Maße an die Sprache der Tonalität gebunden ist. Insofern vermag es nicht zu überraschen, wie heftig die Reaktionen ausfielen, als die Musik Anfang des letzten Jahrhunderts aus dem Kontinent der Tonalität ausbrach und mit ihr auch die Oper in einer Weise zum umkämpften Terrain wurde, wie selten zuvor und danach in ihrer Geschichte. Nicht von ungefähr spricht der österreichische Musikwissenschaftler Martin Eybl von der Wiener Moderne, welche bekanntlich den Rahmen für den kompositorischen Aufbruch eines Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern bildete, als einer „goldenen Epoche des Skandals“¹⁸. Auch im Rückblick von nunmehr bald einhundert Jahren sind die Wellen der musikgeschichtlichen Erschütterung in der Oper immer noch spürbar. Nach wie vor steht sie unter dem Eindruck jenes Bruchs mit der musikalischen Tradition, was sich nicht zuletzt darin äußert, daß die seinerzeit so spektakulär befehdeten Komponisten und Werke häufig nach wie vor unter dem Label „Neue Musik“ reüssieren und beim Mainstream des Opernpublicums vielfach noch immer nicht durchgesetzt sind. Vergleicht man die beinahe identischen (mittlerweile nur durch die Kanonisierung eines vorklassischen Repertoires angereicherten) Spielpläne deutscher oder internationaler Opernhäuser unserer unmittelbaren Gegenwart mit jenen der 1920er Jahren, so wird auf eklatante Weise

¹⁵ Michael Huppertz, „Musik und Gefühl“, *Musik & Ästhetik*, 26/2 (2003), 5-41.

¹⁶ Huppertz, „Musik und Gefühl“, 20.

¹⁷ Huppertz, „Musik und Gefühl“, 22.

¹⁸ Martin Eybl, „Neun Thesen zu einer Theorie des Skandals“, *Österreichische Musikzeitschrift* 57/11-12 (2002), 5-15, hier 11.

sichtbar, mit welcher bemerkenswerter Beharrlichkeit die musikalische Moderne bis heute im Opernhaus abgelehnt wird.

[14] Geändert haben sich freilich die Formen dessen. Wo einst die Türen flogen, fanden die Abstimmungen, in Zeiten zunehmenden wirtschaftlichen Drucks auch auf die Theater, zuletzt eher an der Kasse statt. Von Uraufführungen neuer Werke, so ist zu konstatieren, haben sich die großen Opernskandale in der jüngeren Vergangenheit jedenfalls nur noch in den seltensten Ausnahmefällen inspirieren lassen. Wo Teile des Publikums gegenwärtig auf die Barrikaden gehen, entzünden sich derlei Rituale der Empörung statt an musikalischen Irritationen zunehmend an szenischen Aspekten. Daß die Szene in der Oper in den zurückliegenden Jahrzehnten zunehmend in den Fokus der Aufmerksamkeit geraten ist, läßt sich schlechterdings nicht leugnen. Umstritten ist allein die Bewertung dieses Phänomens, das man sich angewöhnt hat, „Regietheater“ zu nennen. Zumindest im akademischen Kontext haftet der Rede vom „Regietheater“ noch immer überwiegend ein pejorativer Beigeschmack an.¹⁹ Sofern es überhaupt Beachtung findet, wird es zumeist als Dekadenzerscheinung der Operngeschichte abgetan, als eine Art Oper nach dem Ende der Oper, die sich in dieser Entwicklung, so der verbreitete Tenor, als eine nur mehr museale und damit de facto tote Kunst offenbare. So hart diese Diagnose klingt, ist sie doch die nur logische Schlußfolgerung aus einem dominant vorherrschenden Verständnis von Opernhistoriographie, welches die Geschichte der Gattung einzig entlang wichtiger Kompositionen und Uraufführungen konstruiert und entsprechend zu dem Schluß kommt, daß die Oper vom 20. Jahrhundert zu einer esoterischen Minderheitenkunst degradiert worden ist, die längst in ihr posthistorisches Stadium eingebogen ist.

[15] Ein ganz anderes, ambivalenteres Bild ergibt sich hingegen, wenn man dieser Auffassung, die Oper nur als Epiphänomen der Musikgeschichte zu betrachten, nicht folgt, sondern sie als ein von Grund auf hybrides, intermediales Konstrukt begreift, bei dem verschiedene mediale Komponenten zusammenwirken und ästhetische Erfahrung prototypisch in deren Kreuzung, in der Wechselwirkung von auditiver und visueller Wahrnehmung entsteht. Unter dieser Perspektive hinge das Wohl der Gattung selbstverständlich nicht länger ausschließlich am Faden der musikalischen Entwicklung. Hinter der Verfestigung eines musikologisch historisch gewordenen Kanons müßte sich demnach auch keineswegs eine Musealisierung, sondern könnte sich auch, mit Leo Karl Gerhartz, schlicht eine Verlagerung des „schöpferischen Ehrgeiz von der Produktion auf die Reproduktion“²⁰, eine Akzentverschiebung vom „Was“ auf das „Wie“ der Darbietung verbergen, in deren Zuge mit der speziell *szenischen* Interpretation lediglich ein anderer Aspekt ins Zentrum des Interesses gerückt ist.

[16] Legte man die Heftigkeit der Reaktionen als Kriterium für Vitalität und Relevanz eines Phänomens zugrunde, dann jedenfalls wäre es verfrüht, der Gattung den Totenschein auszustellen. Kaum etwas im gesamten Kunstbetrieb hat die Gemüter in den letzten Jahrzehnten anhaltend so zu provozieren vermocht wie die Theatralisierung der Oper durch die Regie und ihre Neubetrachtungen der alten Stoffe, ungeachtet der Tatsache, daß der Kanon der Stücke, an denen sich die unterschiedlichen Generationen von Regisseuren abarbeiten, sich außer-

¹⁹ Siehe beispielsweise Sigrid Wiesmann (Hrsg.), *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, Bayreuth 1980.

²⁰ Leo Karl Gerhartz, „Regietheater im Opernhaus – Sakrileg oder Auftrag?“, *Österreichische Musikzeitschrift* 36/10-11 (1981), 538.

ordentlich überschaubar ausnimmt. Diese Verengung des Repertoires, so behaupte ich, ist dabei jedoch gerade die Grundvoraussetzung für die Leidenschaft, mit der über seine Pflege gestritten wird. Bringt die vielbeklagte Beschränktheit und Bekanntheit des Programmes doch eine Verbindlichkeit und Popularität mit sich, welche ein Spiel mit Wiederholung und Differenz erst möglich macht. Eben dieser Logik einer Dekonstruktion der Tradition mittels einer Verfremdung des Vertrauten aber folgt die Ästhetik der Oper in Zeiten des Regietheaters offenkundig ganz wesentlich. Nur weil hier, im Gegensatz zum Schauspiel, die Kenntnis *vom*, die affektive Bindung *an* das Material im Zeitalter von CD und DVD sich erhalten, wenn nicht gar zugenommen hat und damit vielfach die Erwartungshaltung an das Theater sich verhärtet hat, zu realisieren, was die heimischen Reproduktionsmedien vor dem individuellen (inneren) Auge zu erwecken vermögen, vermag der Clash so spektakulär auszufallen, sobald eine Inszenierung dem nicht folgt und stattdessen die vorgängigen, qua Aufführungskonvention festgelegten Muster unterläuft.

[17] Daß der „Ausschlag“ ästhetischer Erfahrungen in der zeitgenössischen Oper, ganz wie es Hans Robert Jauß als Grundmuster ästhetischer Erfahrung überhaupt bestimmte,²¹ sehr viel mit der Resonanz von Ereignissen in einem Erwartungshorizont zu tun hat, der sie entweder zurückweist oder sich dank ihrer modifiziert, weitet, bestätigt sich an der Toleranz, die umgekehrt einer Spezies wie der „Barockoper“ und ihren weithin zumindest en détail wenig bekannten und ergo auch nicht vergleichbar konkret semantisch und affektiv aufgeladenen Stücken allenthalben entgegenschlägt. So war etwa an der Bayerischen Staatsoper München in den letzten Jahren wiederholt die Erfahrung zu machen, daß ein Regisseur wie der Brite David Alden mit seinen Händel- und Monteverdi-Inszenierungen auf Reaktionen zwischen Wohlwollen und Begeisterung stieß. Näherte er sich hingegen mit denselben Stilmitteln – einer grellen, ironischen Bildersprache, einer eher kaleidoskopischen, denn strengen narrativ-psychologischen Mustern folgenden Dramaturgie – den Kernbeständen des Standardrepertoires, so erntete er damit zumindest bei Teilen des Münchner Publikums regelmäßig erbitterten Widerstand, der sich nur mit der Kollision erklären läßt, die seine Inszenierung mit dem Vorverständnis der Stücke beim Publikum provozierten.

[18] Es gehört zu den Eigentümlichkeiten des Operskandals, daß er gleichzeitig so etwas wie ein Betriebsgeheimnis darstellt, niemand weit und breit von sich behaupten würde, eine Inszenierung auf einen Skandal hin anzulegen. Wann immer ein umstrittener Regisseur oder ein wagemutiger Intendant zu diesem Thema befragt wird, vernimmt man lautstarkes Bedauern über die unliebsamen, aber offenbar unvermeidlichen Nebenerscheinungen des eigenen künstlerischen Schaffens, die doch vom „Eigentlichen“, der Kunst, nur ablenken würden. Das Theater um das Theater, herrscht weitreichende Einigkeit, gehöre selbstverständlich nicht zum Theater dazu. In dieser Verschämtheit liegt ein wesentlicher Unterschied etwa gegenüber den Theatermachern der Avantgarde und Neo-Avantgarde, die nie einen Hehl daraus machten, daß eine Revolution des Kunstbegriffs ihrer Meinung nach über die gezielte Konfrontation mit den herkömmlichen Normen und Sehgewohnheiten führen müsse und im Widerstand gegenüber Kunst erst sich deren Qualität, deren Modernität erweise. Wenngleich also gemäß diesen offiziellen Verlaubungen die aufsehenerregenden, langgezogenen ‚feedback‘-Schleifen²² in der zeitgenössischen Oper nicht intendiert sein mögen,

²¹ Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1991.

²² Zum Begriff der *feedback*-Schleife vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.

so ist dennoch zu unterstellen, daß ein erheblicher Teil des Reizes, den sie ausübt, von derart emergenten reaktiven Phänomenen ausgeht – die im Konflikt mit einer Aufführung entstehen können, aber nicht müssen. Noch immer geschieht es in den Repertoireaufführungen teilweise jahrzehntealter Neuenfels-Inszenierungen gelegentlich, daß vereinzelt Verwünschungen gegen den Regisseur ausgestoßen werden und sich spontane Dispute über das Gesehene daran anschließen. Andere Vorstellungen dagegen verlaufen selbstverständlich ganz ohne derartige Vorkommnisse. Allein das Risiko aber, daß unterschiedliche Erwartungen an den Theaterabend und Verständnisse von Oper jederzeit und ohne Vorankündigung aufeinanderprallen können, stiftet einen sozialen Raum, in dem die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht allein auf das Proszenium gerichtet ist, sondern parallel, zumindest am Rande, immer auch die Mitzuschauer fokussiert. Man könnte auch von einem Gemeinschaftsraum sprechen, der entsteht, und damit eine Idee aufgreifen, welche das Theater in seiner jüngeren Geschichte immer wieder als Utopie begeisterte. Doch ist es, in Abgrenzung davon, hier oftmals eher eine spannungsvolle, partiell vielleicht sogar als unfreiwillig empfundene Gemeinschaft einander eher konfrontativ gegenüberstehender und interagierender Individuen bzw. Gruppierungen, die sich bildet und den Opernbesuch zum Ereignis macht.

[19] Richard Wagner war es, der bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 mit der technisch zuvor nicht möglichen Verdunkelung des Zuschauerraumes einen umfassenden Einschnitt in der Operngeschichte einläutete. Wo bis dato, orientiert am Pariser Palais Garnier, das Logentheater mit der ihm entsprechenden 360-Grad-Wahrnehmungsstreuung das Rezeptionsmodell abgegeben hatte, sollte von nun an ganz autoritär alle Konzentration dem Geschehen auf der Bühne und im Orchestergraben gelten. Der hier versuchte kurze Blick auf unsere Wahrnehmung in der Oper deutet jedoch an, daß diese Maßnahme den konjunktiven Erfahrungsraum „Oper“ nicht mit letzter Konsequenz in einen disjunktiven Erfahrungsraum hat verwandeln können. Wagners Idee, den Theaterbesuch zu einem weihevollen Fest, ja zu einem Gottesdienst werden zu lassen,²³ so scheint es, hat sich im Selbstverständnis des bürgerlichen Publikums weit tiefer verankert, als sie in der Theaterpraxis realisiert worden wäre.

[20] Es ist dies eine paradoxe Pointe, aus der sich die aktuelle Vitalität der Gattung teilweise speisen könnte. Gerade der vermeintlich liturgische Charakter einer Opernaufführung würde demnach die Grundlage für deren ästhetische Wirkmächtigkeit bilden. Weil der Rahmen in der Oper mit ihrer Verhandlung der immer gleichen Stoffe und Stücke scheinbar eher auf Stabilisierung, denn – wie für die Kunst in der Moderne eigentlich paradigmatisch – auf Verunsicherung des Rezipienten angelegt ist, vermag eine solche umso nachhaltiger induziert und die Oper in besonderer Weise zum Gesellschaftsspiel zu werden.

²³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen, Basel 1993, 215.