

Rolf Liebermann

Kunst oder Barbarei

Vor 200 Jahren dichtete Schiller einen Prolog zur Wiedereröffnung des Theaters von Weimar, um den ihn Goethe gebeten hatte. Das war im Oktober 1798.

“Und jetzt an des Jahrhunderts ernstem Ende
Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird;
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn:
Und um der Menschheit große Gegenstände,
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen –
jetzt darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höheren Flug versuchen, ja sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen.”

(Prolog)

– Und jetzt ?

Nach dem Fall der Berliner Mauer hatte man geglaubt mit der neuen Freiheit nach dem kalten Krieg zwischen Ost und West, werde der Friede weltweit eine Hegemonie der Kultur über die Barbarei bewirken. Sehr bald musste man diese Hoffnung begraben – der Krieg der Sterne hatte Stammesfehden zu weichen und die Weltgeschichte kam ins stottern.

Europa, sucht dieses Jahrhundert auszulöschen und schwankt auf der Suche seiner Wurzeln in der Rivalität und den Allianzen des 19. Jahrhunderts; während Afrika, wie gewöhnlich sich in ethnische Kämpfe verwickeln läßt. Belagerte Städte, Ruinen, Flüchtlingslager... und dann, um nicht völlig zu verzweifeln, inmitten der geschwärzten Mauern von Sarajevo, ein Konzert.

Heute sind Arbeitslosigkeit und Intoleranz der Industriestaaten und das Elend und der Fanatismus der unterentwickelten Länder die großen Themen der Menschheit und diese sind wiederum verbunden durch ein drittes revolutionäres Werkzeug in unserer Geschichte: nach der Erfindung der Schrift in der Agrarzeit, des Buchdrucks in die Industrieperiode, befinden wir uns heute in der technologischen Ära mit der Television und ihren Derivaten. Diese elektronische Revolution eröffnet unsern Kindern eine neue Welt: ein virtuelles Universum.

Es geht nicht mehr um die Frage von Realität oder Poesie, sondern um eine präzise Welt, die uns bekannt ist, weil sie ihr virtuelles Bild ist; dank des magischen Bildschirms können die Kinder ihre Welt manipulieren und beherrschen nach Lust und Laune, ohne über die Gasse zu gehen und nur einen Finger zu beschmutzen.

Kann unter cybernetischen Bedingungen der Kommunikation die Kunst noch eine Antwort an Schillers geforderten Höhenflug finden oder muss sie sich mit dem kommunen Tagesablauf abfinden ?

Das Kunstwerk, wie es Claude Levi Strauss definiert, unterrichtet uns über unsere Welt weder wie eine reelle noch eine virtuelle Fotografie sondern, weil Sie uns eine ursprüngliche Bedeutung des Universums entdecken läßt, die von der Wissenschaft noch nicht entschlüsselt worden ist. Zwischen dem Sinn und der Kenntnis, der Unwissenheit und dem Gedächtnis, „zeugt die künstlerische Schöpfung von einer Zeit vor dem menschlichen Denken, welches auch immer die Kultur oder die Epoche seiner Entstehung ist, von weltweiter Resonanz .

Die Oper als Gesamtkunstwerk, wie Wagner sie wollte, ist nicht das Werk eines Einzelnen wie die Äpfel von Cezanne oder ein Sinfonie von Beethoven, sondern eine Summe von künstlerischen Ambitionen, die von dieser wertvollen Universalität profitieren, aber es besitzt trotzdem eine individuelle Resonanz.

Nach ihrer 400jährigen Geschichte, in deren Verlauf die Oper noch nie so viele Besucher hatte, Kriege und Revolutionen überstanden hat, ist die Frage nach ihrem überleben ein beliebtes Spiel der Theaterleute und der Politiker: man amüsiert sich, indem man sich gegenseitig Angst macht. Dabei hat, wie alles lebendige Theater, die Oper viel tiefer reichende Wurzeln als ihr vermutetes Alter/und befindet sich weit jenseits aller Moden und elektronischen Geräte.

Seit Wagner, der auf seine Weise seine Theorien für erschöpfend hielt, und seine Opern-Ästhetik in Bayreuth genial realisierte, haben alle wichtigen Komponisten die Form in Frage gestellt.

Je weiter man im 20.Jahrhundert fortschritt, je mehr sich die Autoren für die Wurzeln der Oper interessierten, und nicht mehr für die Zelebration eines religiösen oder höfischen Kultes, je mehr die Suche nach der kulinarischen Schönheit als Labsal der Seele aufgegeben wurde, desto mehr traten die Beziehungen zwischen Wort und Musik, die Handlung, die Chronologie, die Akustik des Raumes und der Platz des Zuhörers im Saal ins Zentrum des Interesses der Komponisten, und weil die Oper, solange die lebenden Komponisten sich dieser multimedialen Chance bedienen, lebt, wird sie weiterleben – heute, morgen und übermorgen.

Freilich bedarf es eines gewissen Mutes, sich auf eine solche Unternehmung einzulassen. Da ich mit beiden Funktionen vertraut war, Komponist und Operndirektor, kann ich versichern, daß manche Komponisten dem Weg ihrer Vorgänger bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgten, für die Schreiben für das Theater zum Beruf der Musiker gehört, auf halbem Weg zwischen Messe und Requiem, und anderen, in denen der Gedanke an Oper einen inneren Widerstand erregte.

Ich denke da an meine Erfahrungen mit Olivier Messiaen. Er glaubte ,nicht fähig zu sein eine Oper zu komponieren. Ich war dagegen so fest davon überzeugt, nachdem ich die Turangalila-Symphonie gehört hatte, daß ich ihn schließlich überzeugen konnte und er zögernd den Auftrag annahm, für die Pariser Oper einen Versuch zu wagen. Das war 1975.

Ein Jahr später besuchte er mich und entschuldigte sich, daß er mit dem Werk nicht zurecht komme. Wir müßten das Projekt fallen lassen. „Ich wollte das Leben eines Propheten komponieren, aber das Thema übersteigt meine Kräfte, ein Prophet ist viel zu groß für mich.“ Ich entgegnete „Warum wählen Sie nicht einen Menschen.“ Und aus diesem kurzen Dialog entwickelte sich das Riesenwerk „Saint François d'Assise“. Messiaen hat daran acht Jahre gearbeitet. Die Uraufführung fand 1983 statt.

Weniger Glück hatte ich mit Henri Dutilleux. Kurze Zeit nachdem ich meine Arbeit in Paris aufgenommen hatte, habe ich ihm die verschiedensten dramatischen Autoren vorgeschlagen und auch vorgestellt. Er war ernsthaft interessiert, kam aber über das Problem der gesungenen Konversation nicht hinweg, deren Konvention ihn blockierte. Ich bedaure das noch heute, ob schon auch er sich in seinem Buch „Mystère et mémoire des sons“ fragt, warum er einen sol-

chen Widerstand verspüre, für die menschliche Stimme zu komponieren. “Eine Hemmung” schreibt er, “die ich mir selbst nicht erklären kann. Es ist, als verschüchterte mich dieses schönste Instrument.”

Ganz anders Pierre Boulez, der manchmal seine provokante Aggression los werden muß. Berühmt sind seine Deklarationen im “Spiegel” von 1967 unter der Titel “Sprengt die Opernhäuser in die Luft!” In diesem Interview machte er einen Kahlschlag, der die meisten lebenden Kollegen vernichtete. Mauricio Kagel antwortete wütend mit einem Leserbrief, den der “Spiegel” veröffentlichte, und ich schrieb Kagel, er solle mit dem indiskutablen Geschwätz keine Zeit verlieren, sondern lieber eine Oper für Hamburg schreiben. Er akzeptierte und brachte 3 Jahre später die Anti-Oper “Staatstheater” auf die Bühne.

“Staatstheater” war und ist für mich eines der wichtigen Werke dieses Jahrhunderts. Es stellte die Institution in Frage und war zugleich eine Kritik der Gesellschaft, der Musikwelt und ein konkreter humorvoller Dialog mit dem Publikum.

Und schließlich, auf die alte Polemik mit Boulez zurückkommend, definiert er seine Position (Zitat) “Ein Teil unseres Metiers als Komponisten ist die moralische Komponente. Sie ist genau so konstant wie die Opernhäuser. Es ist sehr naiv, ihr Verschwinden zu wünschen; wichtig ist das Continuum (...) Die Epoche hat keine Bedeutung, nur die Qualität zählt. Die einzige Wirkliche Avantgarde ist der Gedanke und nicht die Sprache. (Zitat Ende)

Ich glaube, die junge Generation der Komponisten ist nicht nur fähig, sondern wünscht auch den Faden von Monteverdi bis Ligeti wieder aufzunehmen, der Musik, Wort und Theater verbindet.

Ich hoffe, daß ich klar genug meine Priorität gesetzt habe: die Oper kann nur weiter leben, wenn man Komponisten durch eine konsequente Auftragspolitik eine Überlebenschance gibt, genau wie ein Museum stirbt, wenn es keine zeitgenössische Kunst ankaufen kann. Nur in dieser Kontinuität, die sich zugleich mit Werken der Vergangenheit bereichert, die Jahrhunderte überlebt haben oder grade entdeckt worden sind, wo die Tinte noch naß ist, und Reste des Radiergummis an den Seiten kleben, hat die Kunst eine Chance, sich gegen die Barbarei von Alexandria bis Sarajevo zu verteidigen.

Am Ende des Zweiten Weltkriegs wuchs aus den Ruinen des deutschen Theaters das “Musiktheater”, die dramatische Konzeption und die visuelle Realisation, eroberten die Bühne und der Regisseur verdrängte den Kapellmeister.

Die Oper war nicht mehr ausschließlich ein Ort der Fantasie, des Wunderbaren, der musikalischen Verzauberung sondern eben auch die Stätte der Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und sozialen Problemen der Zeit.

In Bayreuth wurde vielleicht der Bruch mit der Vergangenheit am radikalsten vollzogen. Wieland Wagner, der geniale Enkel, rettete das von seiner Mutter Hitlers Protektion anvertraute Theater aus der gesellschaftlichen Isolierung und machte aus dem Tempel ein Laboratorium der Analyse des Werkes seiner Großvaters. Die Wiedereröffnung 1951 machte den Weg frei für die abstrakte Inszenierung einer Oper. Wieland W. hatte die Szene völlig vom Flitter seiner Dekorationen gereinigt, er hat Parsifal geläutert.

Bei dieser ästhetischen Erneuerung spielte Deutschland eine besondere Rolle. Ich müßte eigentlich von den deutschen Ländern sprechen, da unter dem Einfluß von den aus den USA zurückgekehrten Emigranten sich viele entschlossen hatten, sich in der DDR niederzulassen.

Die politische und kulturelle Dialektik hat sich von Anfang an nach dem üblichen Modell rechts-links entwickelt, in einem Deutschland, das im Westen wie im Ostern besetzt war. Folg-

lich gab es auch zwei soziologische Schulen, die sich nicht nur unterschieden sondern bekämpften: Ernst Bloch und Walter Benjamin im Osten und die Schule von Frankfurt mit ihrem Papst Adorno im Westen.

In Salzburg erneuerten Oscar Fritz Schuh, Günter Rennert und vor allem Caspar Neher die Oper; in West Berlin war es unbestreitbar Peter Stein. Musikalisch kam die Neubelegung von der Wiener Schule, von Berg, Schönberg und Webern. Im Osten gingen Felsenstein und Brecht neue Wege, musikalisch begleitet von Weil, Eisler und Dessau. Der Westen konnte sich aber nicht lange dem brechtschen Einfluß entziehen, denn viele seiner Assistenten, Monk, Palitsch, Langhoff, Strehler, Ruth Berghaus und bald darauf Heiner Müller, Harry Kupfer und viele andere führten in den West Theatern Regie.

Dann begann jene gräßliche Epoche der Bearbeitung. Der Zwerg von Zemlinski bekam einen neuen Text untergeschoben und wurde das Opfer des Entdeckers von Oscar Wildes Quellen; Man wagt sich sogar an Mozart, indem man Da Ponte durch Beaumarchais ersetzte.

Mein Widerstand gegen solche Manipulationen beruht auf der Überzeugung, das Text und Musik zu einer Einheit verschmelzen und untrennbar sind. Begründet wird die Arroganz mit der Behauptung, die Komponisten verständen nichts von Dramaturgie. Mag ja sein – aber völlig verblödet sind Sie auch nicht. Die Uraufführung ihres Werkes wollen Sie so gespielt sehen, wie Sie sich ihre Arbeit vorgestellt haben. Mit späteren Aufführungen mag experimentiert werden, die erste aber muß partitur- und textgetreu sein.

Ich erinnere mich wie Messiaen auf der exakten Kopie des Engels von Fra Angelico bestand. In späteren Vorstellungen mag der Regisseur seiner Fantasie freien Lauf lassen und ich bin folglich völlig einverstanden mit der Konzeption, die Peter Sellars für Salzburg erarbeitet hat.

Eine total neue Ära eröffnete Robert Wilson, der eigentlich die Funktionen eines Filmregisseurs erfüllt, indem er Dramaturgie und Bühnenbild kreierte, zugleich aber die Musiker wie im Film mit Tonmeistern arbeiten läßt, um eine der Aufführung entsprechende Atmosphäre zu erzeugen. Die Oper von Bob Wilson: ein Wunder aus von Licht bestimmtem Raum, von Fantasie, die jedem die Möglichkeit läßt, sich seine eigene imaginäre Welt zu erschaffen.

Ganz anders, aber auch genial, war der von Patrice Chereau inszenierte Ring 1976 in Bayreuth; und ich werde nie vergessen, wie Wolfgang Wagner angesichts der Drohungen der "Freunde der Festspiele von Bayreuth" jede Unterstützung zu entziehen, falls dieser skandalöse Ring nicht aus dem Spielplan verschwinde, eisenhart blieb. Die aufregende Inszenierung hat die Welt fünf Jahre lang bewegt. Sie bekam Kultcharakter. Dieser Anlaß gibt uns Gelegenheit, über eine aktuelle Sorge zu sprechen – das Geld!

Die staatlichen Organe streichen den Theatern Millionen, die Sponsoren werden spärlicher und die Mäzene sind ausgestorben. Ich glaube, daß nur der Staat und öffentliche Mittel Garantien für die Zukunft bieten. Zeitgenössische Kunst muß mit Aufträgen gefördert werden, um eine intelligente, fruchtbare Zusammenarbeit mit privaten Stiftungen durch vernünftige Kulturpolitik zu ermöglichen. Gibt man sich in die Abhängigkeit von Sponsoren, wird man in den Spielplänen bald nur noch Bohème, Aida und Carmen finden und das entsprechende Publikum wird gleich mitgeliefert. Das Modell von Neu-Salzburg ist beinahe ein Wunder.

Schlußendlich betrifft der "Ausschluß" oder besser die Unmöglichkeit der Teilnahme am Kunstgenuß einen größeren Teil der Bevölkerung und die Kinder, das Publikum von Morgen, sind vollkommen verloren. Denn neben den Schwierigkeiten in der Schule und der Unmöglichkeit, sich in die verriegelte Welt der Arbeit einzugliedern, haben sie in ihrer Hoffnungslosigkeit kein Bedürfnis nach Oper und Kunst. Das Feld ist frei für Gewalt und Barbarei.

Bei einem Kolloquium der wichtigsten Vertreter der Europäischen Opernhäuser, die sich in Brüssel trafen, um über den Nachwuchs Gedanken auszutauschen, stellten wir fest, das London seit 15 Jahren, Barcelona und Brüssel desgleichen das Problem auf ähnliche Weise lösten: Sie boten den benachteiligten Kindern die höchste Qualität, um ihnen den "erwachten Traum" zu ermöglichen.

In Paris beteiligt sich das ganze Personal, von der Feuerwehr bis zu Garderobiere, den Modistinnen, der Schneiderei, dem Hauspersonal und den Werkstätten an einer Produktion, die mit 500 benachteiligten oder mit Schwierigkeiten in der Schule kämpfenden Kinder in einem Jahr eine Oper erarbeiten, das heißt, einmal pro Woche in 10 Monaten. Am Ende der Spielzeit spielen Sie dann das von ihnen geschriebene und konzipierte Stück vor stets ausverkauften Haus in der Oper mit Hilfe der professionellen Techniker. Der grandiose Erfolg hilft ihnen, sich in der Gesellschaft zu integrieren und baut Aggressionen ab. Diese Vermittlung von Kunst und den Geheimnissen der Oper hat nichts mit dem bürgerlichen Ritual zu tun. Im Gegenteil: der elitäre Aspekt und seine Einschüchterung sind ausgeschaltet.

Man muß den Kindern nur zeigen, daß die Arbeit eines Sängers, Tänzers, Musiker, Elektrikers oder Maschinisten Schwerstarbeit ist, die auch vom Zuschauer Lernfähigkeit verlangt. "Die Kunst gehört Allen" bedeutet nicht, daß es einfach wäre, sich mit ihr vertraut zu machen.

Die Opernhäuser sind nicht nur aus Stein und Geld gebaut, sondern leben vor allem vom guten Willen des Publikums, von der Leidenschaft und den Enthusiasmus derer, die auf und hinter der Bühne stehen. An einer Vorstellung teilzunehmen genügt nicht. Man muß diejenigen, die dafür verantwortlich sind, unterstützen, denn ohne sie bliebe der Vorhang geschlossen. Die Kinder haben das verstanden, tiefer als man hoffen konnte.