

MUSIK-(STADT-) THEATER DER ZUKUNFT

Ein Themenheft zum ästhetischen Neustart an
der Oper Halle unter der Intendanz von Florian Lutz

Das Titelfoto zeigt den als Affen kostümierten Chor der Oper Halle in Verdis „Messa da Requiem“, inszeniert von Florian Lutz auf der Raumbühne *BABYLON*
Foto: Falk Wenzel

Ein Themenheft des Theatermagazins DIE DEUTSCHE BÜHNE in Zusammenarbeit mit der Oper Halle, der Gesellschaft
der Freunde der Oper und des Balletts Halle e. V. und dem Verlag INSPIRING NETWORK Hamburg

DIE deutsche
BÜHNE

OPER
HALLE

Oper / Ballett
Gesellschaft der Freunde
der Oper und des Balletts Halle e. V.

Inspiring
Network

ES GEHT UM DIE ZUKUNFT DER OPER

Was Florian Lutz und sein Team in Halle vom Zaun gebrochen haben, ist ein Aufbruch von überregionaler Bedeutung. Auch wenn konservative Kreise das nicht wahrhaben wollen

Die konservative Lesart zu dem Neustart der Oper Halle, der 2016 von dem Intendanten Florian Lutz und seinem Team initiiert wurde, geht so: Da hat ein parteiloser Oberbürgermeister, der seine Stadt unbedingt als modern profilieren will, eine Bande tolldreister Regie-Rabauken auf den Musentempel losgelassen. Und die setzen nun alles daran, den getreulich am Wahren, Schönen, Guten hängenden Kulturbürgern ihre geliebte Oper kaputt zu machen. Das ist, freundlich gesagt, eine sehr einseitige Betrachtung dessen, was in den zurückliegenden Monaten als halle-scher Theaterstreit die Republik in Atem hielt. Wobei der fundamentale Fehler noch nicht einmal in erster Linie in dem abwegigen Urteil über Florian Lutz, seinen Stellvertreter Veit Güssow und den Chefdramaturgen Michael v. zur Mühlen liegt. Auch mir haben, weitab von jedem Pauschalverdikt, keineswegs alle Inszenierungen gefallen, die ich in Halle gesehen habe. Der Grundfehler liegt jedoch in der Annahme, dass die Oper alle Innovationsschübe, die die Nachbarsparten längst hinter sich haben, weiterhin ignorieren könne, weil sie sicher im Schoße ihrer bildungsbürgerlichen Stammklientel ruhe, wo sie keinen Gedanken an die Zukunft verschwenden müsse. Diese Annahme ist eine Illusion, und zwar eine leichtsinnige.

ALARMSIGNALE

Denn inzwischen gibt es Untersuchungen zu den Zuschauerbewegungen im Opernpublikum, die sich lesen wie Alarmsignale. Karl-Heinz Reuband hat eine ganze Serie von Beiträgen dazu veröffentlicht; unsere Redaktion hat sich bei der Auswertung der Daten der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins *Wer spielte was?* mit diesen Fragen beschäftigt; und auch die interdisziplinäre DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste* (siehe Seite 62 in diesem Heft) sowie zahlreiche weitere Autoren haben in diese

„Der Grundfehler liegt in der Annahme, dass die Oper alle Innovationsschübe, die die Nachbarsparten längst hinter sich haben, weiterhin ignorieren könne, weil sie sicher im Schoße ihrer bildungsbürgerlichen Stammklientel ruhe, wo sie keinen Gedanken an die Zukunft verschwenden müsse.“

Detlef Brandenburg

Richtung geforscht – und so unterschiedlich das methodische Setting der Analysen auch immer war, das Ergebnis war in der Tendenz immer gleich: Das Opernpublikum altert schneller als der Bevölkerungsdurchschnitt, die Reichweite des Opernangebots nimmt relativ zur Gesamtbevölkerung kontinuierlich ab, und selbst mancher Opernintendant raunt hinter vorgehaltener Hand bereits davon, dass nicht mal mehr auf die vermeintlich sicheren Nummern des Repertoires von A wie „Aida“ bis Z wie „Zauberflöte“ Verlass ist.

Was hinter diesen Zahlen steckt, ist unschwer zu erraten. Seit Jahrzehnten beschreiben Soziologen, Volkswirtschaftler und Marketingstrategen etwas, das als *demographischer Wandel* längst Eingang in alle möglichen Diskurse und Planspiele gefunden hat. Dieser Wandel zeichnet sich durch zwei Faktoren aus: erstens

durch eine immer stärkere Diversifizierung der sozialen Milieus und zweitens durch eine immer rasantere Beschleunigung des sozialen Wandels. Während es in der deutschen Nachkriegsgesellschaft bis weit in die 1970er-Jahre hinein relativ stabile dominante Milieus gab, entstand seitdem – durch Migration, durch die Beschleunigung der Kommunikation mittels digitaler Medien, durch die zunehmende soziale und geographische Mobilität – eine Vielzahl sich fortwährend verändernder Milieus, die traditionelle Prägungen und Bindungen auflösen. Für kulturelle Angebote bedeutet das, dass auch sie nicht mehr einfach auf solche stabilen Kontexte setzen können.

DAS OPERNRITUAL

Die kommerzielle Werbung hat darauf längst reagiert. Die Zeiten, in denen der

„Die Oper braucht nicht einfach nur neue Werke, die genauso funktionieren wie die alten. Die Oper braucht ein völlig neues Setting der Rezeption. Sie braucht Formate von Inszenierungen, die Menschen ohne ein Vorwissen erreichen, die auch ein nicht auf Oper konditioniertes Publikum zu begeistern vermögen.“

Detlef Brandenburg

nette Vertreter der *Bausparkasse Schwäbisch Hall* in einem durch das inszenierte Ambiente klar identifizierbaren kleinbürgerlichen Milieu unterwegs war, um den dort vermuteten potenziellen Kunden Bausparverträge ans Herz zu legen („Auf diese Steine können Sie bauen!“), sind vorbei. Längst dominieren für viele Schichten anschlussfähige Werbeformen, die Konsum zum Erlebnisevent hochstilisieren. Die traditionelle Oper jedoch setzt meist noch immer auf eine Zielgruppe, die kraft Herkunft mit den Werken ebenso vertraut ist wie mit den Ritualen ihrer Rezeption, und deren Mitglieder auch nach der dritten „La traviata“-Inszenierung ihres Lebens noch mit der Zunge schnalzen, wenn als Regisseur der vierten Christof Loy auf dem Jahresspielplan steht.

Nach den Regeln dieses Rituals – man kennt das Werk und ist begierig auf die aktuelle Neuinterpretation – hat sich

die Oper mit einem in Jahrzehnten kaum veränderlichen Repertoire eingerichtet. Die Daten der oben erwähnten Werkstattstatistik *Wer spielte was?* belegen die Stabilität des Opernkanons ebenso wie das Phänomen, dass neue Werke nur einen Bruchteil der Zuschauer erreichen. Zeitgenössische (nach 1945 komponierte) Opern werden von lediglich 8 Prozent der Zuschauer wahrgenommen, bei den Uraufführungen sind es gar nur 1,5 Prozent. So aber ergibt sich ein gefährlicher Teufelskreis: Das konservative Publikum der Oper fördert die Stagnation des Repertoires. Und die Hermetik des Repertoires fördert die Abhängigkeit der Oper vom konservativen Publikum. Sie ist in ihrer gegenwärtigen Verfassung existenziell angewiesen auf ein Publikum, das früh mit diesem Repertoire vertraut gemacht wird und im Theater die Neuinterpretation immer wieder derselben Werke genießen will.

NEUE SPIELARTEN

Dieses Bildungsbürgertum aber schwindet dahin. Und neue Bevölkerungsmilieus kann man nur gewinnen, wenn man sich aus diesem traditionellen Ritus herausbewegt und Musiktheater zu einem unmittelbar anschlussfähigen Erlebnis macht. Die Oper braucht nicht einfach nur neue Werke, die genauso funktionieren wie die alten. Die Oper braucht ein völlig neues Setting der Rezeption. Sie braucht Formate von Inszenierungen, die Menschen ohne ein Vorwissen erreichen; die auch ein nicht auf Oper konditioniertes Publikum zu begeistern vermögen; die einem solchen Publikum spontane Erlebnisse vermitteln können, bei denen nicht die Kennerschaft Voraussetzung der Rezeption ist, sondern die Neugier, die Lust am Abenteuer. Dabei haben sich die „Aufhebung der vierten Wand“ sowie das Aufbrechen der geschlossenen Dramaturgie als probate Mittel erwiesen, die Menschen unmittelbar in den Strudel der Musikdramatik hineinzuziehen. Es gibt derzeit noch nicht viele Regisseure, die sich dieser Aufgabe stellen. Benedikt von Peter, der demnächst Intendant am Theater Basel wird, ist einer von ihnen, auch Paul-Georg Dittrich, Jochen Biganzoli, Ludger Engels oder Martin G. Berger wären zu nennen.

Wenn man auf deren Arbeiten schaut, wird auch klar, dass eine solche Erneuerung keineswegs zur völligen Umkremplung des Repertoires führt. Das ist ja auch in Halle keineswegs der Fall. Die Oper braucht innovative neue Werke, ja; und diese neuen Werke müssen anders funktionieren als die traditionellen Opern, aber auch anders als jene Musikesoterik, die aus dem seriellen Strukturfetischismus der 1960er- und 1970er-Jahre in Darmstadt und Donaueschingen entstand. Sie braucht Werke, die sich zur spontanen Empathie des Bühnenerlebnisses, zur dramatischen Offenheit bekennen – so wie beispielsweise Sarah Nemtsovs Musiktheater „Sacrifice“ an der Oper Halle. Aber es geht mindestens ebenso dringlich darum, für alte Werke

neue Spielarten zu finden, die sich jenseits der konventionellen Aktualisierungsroutine an ein zeitgenössisches Publikum wenden. Denn man wird auf die großen Opern des Repertoires ja nicht völlig verzichten wollen. Zum einen ist deren Bekanntheit noch immer eine wertvolle Basis für die Publikumsattraktivität der Gattung Oper. Und zum anderen ist ihr Überdauern keineswegs ein Beleg dafür, dass sie „altmodisch“ sind, sondern ganz im Gegenteil dafür, dass sie über Generationen immer neue Potenziale an Zeitgenossenschaft freigesetzt haben. Warum sollte man die nicht nutzen?

TRÄGHEIT DER APPARATE

Als Innovationshemmnis der Oper werden immer wieder zwei Faktoren angeführt: zum einen der Konservatismus des Publikums. Hier aber führt die Argumentation in einen Zirkel, denn wer neue Zuschauer erschließen will, darf sich nicht an die Präferenzen seiner dahinschwappenden traditionellen Klientel klammern, sonst verschwindet er mit dieser. Der andere Faktor ist der „ästhetische Apparat“ der Oper, der in der Tat so komplex ist wie bei keiner anderen dramatischen Theaterform. Dieses Problem fängt schon bei der Ausbildung der Sänger und Instrumentalisten an, es setzt sich fort in der Besetzung des traditionellen Symphonieorchesters und den Arbeitsroutinen der verschiedenen Gewerke, und es hört bei der Architektur der Häuser noch lange nicht auf. Ja, es stimmt: Dieser „Apparat“ ist träge. Aber er ist keineswegs unüberwindlich. Das Verhältnis von materieller Prägung und ästhetischer Innovation ist genau genommen jeder Kunstform zu eigen. Und man kann ja auch nicht behaupten, dass das Setting von Rahmen, Leinwand und Farbe die Innovation der Malerei verhindert hätte. Richtig ist allerdings, dass die Innovation der Oper, auch aufgrund des dadurch ausgelösten finanziellen Risikos, eine besondere Kraftanstrengung und Risikobereitschaft erfordert. Insbesondere dieses Finanzrisiko motiviert

konservative Haltungen bei Opernintendanten, die bewährt publikumskonforme Werke favorisieren, damit dem Geld verbrennenden Supertanker Oper der Treibstoff nicht ausgeht. Aber was ist, wenn die traditionellen Treibstofflieferanten, die Zuschauer bildungsbürgerlicher Prägung, weniger werden?

In die oben genannte Reihe der innovativen Regisseure gehört auch Florian Lutz mit seinem Team – und zwar als einer der mutigsten und kreativsten, weil er die Auflösung der passiven Genießerperspektive im Opernhaus besonders radikal vorantreibt und weil er zugleich mit der ästhetischen Neuformation der Gattung auf nichts Geringeres zielt als auf eine Neuformation der Institution Opernhaus. Kaum ein Opernintendant begreift so konsequent wie er den ästhetischen Wandel auch als institutionellen Wandel, kaum einer nimmt die mit dieser Haltung verbundenen organisatorischen und kommunikativen Herausforderungen mit solcher persönlichen Leidenschaft an. Und nach den erläuterten Zusammenhängen sollte klar sein, dass, wer diese seine Intention nur als persönliche Allüre verhandelt, den sich wandelnden gesellschaftlichen Kontext der Oper entweder ignoriert oder verschläft. Was Florian Lutz in Halle ausprobiert, ist von größter Relevanz für das Überleben der Gattung Oper als solche. Und wenn er hier als Intendant an konservativen Widerständen im Aufsichtsrat und der Stadtgesellschaft gescheitert ist, dann haben die, die diesen Widerstand organisiert haben, nicht etwa die Oper „gerettet“, wie sie sich einbilden. Im Gegenteil: Sie haben ihren konventionellen Frieden mit der Oper auf Kosten von deren Zukunft gemacht.

NETZWERKE

Und wer hier einwendet, dass damit aus einer überregionalen „Kritikerperspektive“ die konkreten Interessen des Publikums vor Ort einer vagen Zukunft der Gattung geopfert würden, der verkennt

den faktischen Erfolg, den Florian Lutz auch in Halle hat. Dass sein Vertrag nicht verlängert wurde, ist eben *nicht* das Resultat des Scheiterns seines ästhetischen Konzepts, sondern eine Folge sehr spezieller personeller und parteipolitischer Konstellationen sowohl im Aufsichtsrat der *Theater, Oper und Orchester GmbH Halle* als auch an den Bühnen Halle selbst. Wie gut das neue Opernkonzept in Halle angenommen wird, bestätigt nicht nur der Oberbürgermeister der Stadt (siehe Seite 36). Sondern es wird auch belegt durch das dichte Geflecht aus Kooperationen und Vernetzungen, das die Oper in der Stadt aufgebaut hat. Die Oper Halle kooperiert teils regelmäßig und eng mit der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der Kunsthochschule Burg Giebichenstein, dem Halleschen Kunstverein, dem Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), den Händel-Festspielen Halle, dem Impuls-Festival für neue Musik Sachsen-Anhalt, der Bürgerstiftung Halle, mit zahlreichen anderen Institutionen und Wirtschaftsunternehmen der Stadt und lud gar die feministische Burschenschaft *Molestia* ein. Wäre sie hier nicht willkommen, wäre das Aufwachsen dieses Netzwerks undenkbar.

Was derzeit in Halle geschieht, ist von fundamentaler überregionaler Bedeutung für die Gattung Oper. Aber man kann dennoch nicht sagen, dass der Prophet im eigenen Lande nichts gälte. Und die, die sich dort taub stellen, tun das bestimmt nicht im Interesse der Oper oder ihres Publikums. ■



UNSER AUTOR

DETLEF BRANDENBURG ist seit 1996
Chefredakteur des vom Deutschen Bühnenverein
herausgegebenen Theatermagazins
DIE DEUTSCHE BÜHNE mit Sitz in Köln.