



1 | Yelena Kuljic in David Martons Produktion „Der feurige Engel“, eine Oper nach dem Roman von Valeri Brjussow, die im November 2006 in den Berliner Sophiensaelen Premiere hatte.

Der Regisseur David Marton hat immer wieder traditionelle Opern „aufgebrochen“ und ihr musikalisches Material in neue theatrale Formen eingebracht. In diesem Beitrag gibt er Auskunft über Motive und Beweggründe seiner ebenso eigenwilligen wie profilierten Musiktheaterarbeit.

## Verzweiflung Oper

DAVID MARTON

Sitze im Zug. Das ist jetzt kein literarischer Anfangsversuch, sondern eine Tatsache. Im Zug also versuche ich, den Anfang zu meinem Artikel über die Auseinandersetzung mit alten Opernstoffen im heutigen Theaterraum am Laptop auszudenken. Fahre aus Berlin in Richtung Budapest, wir sind noch vor Dresden, im Abteil sitzen außer mir noch drei Mädels und unterhalten sich derb, laut. Auf einmal erzählt die eine, wie sie unlängst in der Oper wegen eines Lachkrampfes aus dem Zuschauerraum geführt worden war. Auch jetzt noch, im Zug, hat es sie eingeholt, sie gurgelt die Geschichte

Foto: Barbara Braun / DRAMA

nur so aus sich heraus, mich berührt das ganz peinlich, so in nächster Nähe, ausgerechnet beim Beginn meines „Opernartikels“.

Ihre Geschichte hat mich ziemlich missgestimmt, ich habe plötzlich sogar Scham empfunden: die Scham eines Menschen, der aus dem Inkognito heraus eine Geschichte belauscht, die nicht für ihn bestimmt ist, ihn aber doch angeht. Das schlimmste Gefühl dabei war: Ich habe nicht gedacht, *sie* sei blöd (doch, das auch); ich habe gedacht, eigentlich bin ja *ich* blöd. Und diese ganze Sache an sich sei doch blöd: die Oper nicht in Ruhe zu lassen, aus Oper *Theater* machen zu wollen – aus Holz ein Eisenrad (wie es in einem ungarischen Sprichwort heißt).

Schon längst haben wir die tschechische Grenze passiert, die Mädchen sind in Dresden ausgestiegen. Aber diese Scham zirkuliert in meinem Blut weiter, ich muss mich erst mal fragen, was dieses Gefühl der Ambivalenz ist, das sich immer wieder einstellt, wenn man mit der Oper ernsthaft in Berührung kommt. Das groteske Lachen des Mädchens hat meine eigenen Zweifel hervorgerufen, gerade in dem Augenblick, wo ich eine Kampfschrift schreiben wollte für die Oper. Der Zweifel gilt immer wieder der Frage: Inwiefern ist Opernmusik überhaupt noch fähig, uns, den Mensch von heute, zu repräsentieren, ihn auszudrücken, einen Zugang zu seinem Leben zu finden?

Ústí nad Labem, postsozialistischer, staubiger Bahnhof, die Elbe, Industriegelände am Ufer, zerborstene Fensterscheiben. Ich habe plötzlich, statt einen Artikel über die Arbeit mit der Oper zu schreiben, starke Sehnsucht nach einem Musiktheater jenseits der Oper, einer Welt von tiefen Discobeats, des rauen Klangs eines Bartók-Streichquartetts oder der unmittelbaren Kraft eines guten Kinosoundtracks. Eine Sehnsucht nach Realität, um aus der Märchenwelt der Oper auszutre-

ten. Dieses Gefühl des „Ausbruchs“ war es allerdings von Anfang an, was mich zur Oper zog und immer noch zieht. Für mich als klassisch ausgebildeten Musiker war die Vorstellung des Ausbruchs aus der Monotonie der Aufführungspraxis enthusiastisierend, der Ausbruch als solcher hatte eine faszinierende Qualität.

Diese Sehnsucht nach der Modernisierung des Opernspiels ist allgemein. Die Opernhäuser haben sie ja auch selber, sie versuchen sogar, an die Ästhetik der Jugend (oder an das, was sich die Dramaturgie des jeweiligen Hauses darunter vorstellt) heranzukommen. Sie geraten dabei allerdings leider meist noch weiter vom Ziel weg, als sie sowieso schon sind. Auch Sprechtheater versuchen sich an Opern- oder Operettenstoffen und bringen Schauspieler dazu, Wagner oder Puccini zu singen. Es beginnt fast zu einer Mode zu werden – was auch heißt, dass es sich irgendwann totlaufen wird. Trotzdem kann es wichtig sein, um nach anderen Formen des musikalischen Theaters zu suchen. Aber es ist auch eine Flucht: Das Schauspiel flieht momentan in die Musik, und die Oper will wiederum zum Schauspiel fliehen. Ein Hauch von Peinlichkeit haftet beidem an, sowohl dem Koloraturen trällernden Schauspieler wie dem einen Rapp imitierenden, ungelenkt mit Gewehren hantierenden Opernsänger.

Warum tut man es dennoch? Aus Oper Theater machen zu wollen? Warum tue ich es (um auf dem Boden meiner subjektiven Tatsachen zu bleiben)? Eine erste Antwort wäre, dass unmöglich oder kompliziert erscheinende Aufgaben im Prinzip mehr Sinn machen als schon gelöste. Zweitens: Die Sehnsucht, aus den Ritualen der klassischen Musik auszubrechen; entweder wird man Keyboarder einer Rockband, oder man zerstört Opern. Weil man sie liebt und denkt, das kann nicht sein, dass Oper mit dem Leben, mit unserer sinnlichen Realität, mit dem Leben,

das man als Künstler zu reflektieren wünscht, so wenig zu tun hat.

Die erste Frage, die bei diesen Versuchen auftaucht, ist der Umgang mit der Partitur und die Treue zu dieser Partitur. Hinter dieser Frage verbirgt sich allerdings eine andere, die ich relevanter finde, damit aber eng zusammenhängt: Ist der dramatische Stoff oder das musikalische Material die erstrangige Grundlage für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Oper? Sollte nicht gerade die Musik im Mittelpunkt der ästhetischen und formalen Arbeit stehen, wenn es um eine Neuinterpretation eines Opernwerkes geht – da deren Sinnlichkeit doch am stärksten auf den Zuschauer wirkt? Ist es berechtigt, über soziale und politische Inhalte zu diskutieren, wenn man sich gar nicht fragt, wie man den Bogen zwischen der oft jahrhundertealten Musik und unseren Ohren von heute schlägt? Mir kommt es so vor, dass das im Prinzip nicht möglich sei, ohne die klassische Oper durch eine ra-

**David Marton**, Autor dieses Beitrags, geboren 1975 in Budapest, lebt und arbeitet seit 1996 in Berlin. Von 1994 bis 1999 studierte er Klavier an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest und an der Universität der Künste Berlin. Er studierte Dirigieren und Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik „Hanns-Eisler“ in Berlin. Als Bühnenmusiker arbeitete David Marton an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, an der Schaubühne und am Maxim Gorki Theater Berlin, u. a. mit Frank Castorf, Johannes Grebert, Matthias Matschke, Árpád Schilling, Volker Hesse und Stephan Müller. Daneben arbeitet er seit 2003 an eigenen Projekten, in denen er bekannte Werke der Musikgeschichte in ungewöhnliche Theatersituationen überführt. In der von den Berliner Sophiensaelen produzierten Arbeit „Nackt entblößt, sogar“ (2004), aufgeführt in der *Villa Elisabeth*, widmete sich Marton dem „Freischütz“. Es folgten zwei weitere Abende an den Sophiensaelen: „The Fairy Queen“ (2005) nach Purcell und „Der Feurige Engel“ (2006). In der Volksbühnen-Produktion „OPERNZEIT – ZEIT-OPERN“ war Marton für das „Wozzeck“-Projekt verantwortlich (vergl. S. 16 in diesem Heft).

dikal neue Musikinterpretation näher an uns heranzuholen, sie als *Theater* zu begreifen. Wenn man solche Inhalte denn überhaupt will. Wenn nicht, muss man akzeptieren, dass die Oper Teil des klassischen Konzertbetriebs ist, was im Grunde eine museale Haltung impliziert. Doch das ist gegen jeglichen Kunstbegriff, da Kunst ihre Kraft gerade aus der Erneuerung, aus dem Wegesuchen gewinnt. Alles was auf Sicherheit und Reproduktion beruht, ist keine Kunst mehr, sondern Kitsch. Wenn ein Gemälde kopiert wird, wird es als wertlos angesehen, es gilt unter Umständen sogar als Fälschung, als

hinaus. Er verzichtet auf den Eigensinn des Interpreten, statt der interpretatorischen Persönlichkeit den Vorrang zu geben, dem Menschen zwischen Genie und Publikum, der fehlerhaft sein, Irrtümer begehen kann, und der dennoch dabei dem Komponisten vielleicht näher kommt, weil er Stellung nimmt und dadurch an Kontur gewinnt. In der klassischen Musik herrscht immer noch eine Prüderie höchsten Grades gegenüber persönlichen Extremitäten, ein unerträglicher Konformitätsdruck herrscht in den Konzertsälen. Das ist aber ein trauriger Rückzug. Vor dem Krieg war das noch anders, da haben

Der Grundkonflikt dabei ist die Unvereinbarkeit im Umgang mit der Bühnenzeit zwischen der Entstehungszeit der Oper und dem jeweiligen Heute. Eine Partitur in ihrer Vollkommenheit ist ein Gefängnis der Zeit und dadurch des Bühnenrhythmus – alles ist in der Zeitstruktur der Komposition festgenagelt. Man ist dadurch aber auch gefangen in einer Theaterästhetik der Vergangenheit, wobei doch gerade das Theaterspiel die Kunstform ist, deren Wahrnehmung sich so rasant verändert und immer die Erneuerung, neue Reize einfordert. Der Rhythmus der Bühne ist heute anders als früher, ebenso wie der Rhythmus des Zusammenlebens der Menschen. Das Schauspieltheater denkt heute zum Beispiel immer musikalischer (was nicht unbedingt die tatsächliche Verwendung von Musik meint): man denkt in rhythmisch getimten (Film)schnitten statt in umständlichen „Verwandlungen“, die Geschwindigkeiten von Szenen (ob schnell oder langsam) können eine Aufführung stärker tragen und prägen als deren Text, es entstehen gleichzeitige kontrapunktierende Bühnenaktionen, eine Inszenierung baut auf Brüche, Sprünge, Wiederholungen, schnelle Kontraste, Polyphonie – wie ein Musikwerk. Jedes Zeitalter hat seinen Rhythmus, und so auch das Theater dieser Zeit. Es muss eine Aufgabe werden (eine sehr spannende!), auch das musikalische Material eines klassischen Musiktheaterwerkes mit einer anderen Theaterrhythmik zu konfrontieren, ähnlich wie es bei klassischen Texten der Fall ist. Es reicht nicht, durch optische Reize auf der Bühne der Musik eine andere Zeit entgegenzusetzen. Diese Auseinandersetzung muss auch tief in der Musik verankert werden, in ihrer Struktur und in ihrem Klang.

Je mehr man sich mit diesen Fragen beschäftigt, desto dringlicher kommt man dem Gedanken nahe, ob es nicht eine künstlerisch relevante Möglichkeit wäre, die Opernwerke von den großen Häusern abzukoppeln und

### ... entweder wird man Keyboarder einer Rockband, oder man zerstört Opern. Weil man sie liebt und denkt, das kann nicht sein, dass Oper mit dem Leben, das man als Künstler zu reflektieren wünscht, so wenig zu tun hat.

Verbrechen. Aber wenn eine Interpretation kopiert wird (weil ein Konsens sich durchgesetzt hat, wie eine Musik, ein Komponist zu spielen/singen sei; weil dieser Konsens einfach reproduziert wird; weil die Musiker von Wettbewerb-Jurys auf die Norm dieses Konsenses hin geprüft werden), dann wird das als normal angesehen. Als ob Interpretation keine Kunstform wäre, sondern nur Reproduktion.

Und ich glaube, hier wurzelt das Problem, das letzten Endes die Inszenierungsarbeit an Opernstoffen so komplex und schwierig macht. Diese interpretatorische Zurückhaltung gegenüber der Musik gründet in der Auffassung, dass Korrektheit und Bravheit reiche, um die genialen Werke für unsere Zeit zu dolmetschen. Dieser Antipersönlichkeitskult in der Musik – „Spiel nur, was da steht“, obwohl man doch nie so genau weiß, was dieses „nur“ eigentlich bedeutet, da der Notentext sich ja immer nur mehr oder weniger der akustischen Vorstellung eines Komponisten annähert – diese Haltung läuft auf einen positivistischen Rückzug

Musiker es gewagt, der Musik großer Komponisten kreativ zu begegnen. Nach dem Krieg waren es nur wenige, die das gemacht haben: Glenn Gould beispielsweise, der als letzter den wirklichen Mut hatte zum künstlerischen Eigensinn – und sich folgerichtig vom Konzertbetrieb zurückzog.

Solange Musiker (Dirigenten, Sänger) in den Opernhäusern nicht bereit sind, über das hinauszugehen, was ihnen der Konzertbetrieb erlaubt, können auch Regisseure und Ausstatter sich nur abmühen um eine Modernisierung der Oper – es wird immer ein Kompromiss bleiben. Man muss einfach entscheiden, ob man Oper als Konzert oder Theater begreifen will. Es ist eine Illusion, dass man gleichzeitig beides haben kann: im Orchestergraben Konzert, oben auf der Bühne Theater. Wenn die Oper allerdings als Theater funktionieren soll, müssten die Musiker als *Theater*musiker anfangen zu denken, müssten die Musik selbst als Stoff der theatralen Aufarbeitung sehen und nicht als deren Unterma-

statt dessen in den Theaterräumen, die offen sind für die musikalische Arbeit mit anderen Formen der Operaufführung, mit ihnen zu experimentieren. Theater ist eine Kunst von jetzt und hier – deswegen kommt uns eine nur zehn Jahre alte Inszenierung oft schon etwas gestrig vor. Das aber heißt: Wenn man einen Opernstoff in einen Theaterkontext stellt, wird die Frage um so brennender: Wie bringt man das Werk in eine Aktualität, die sinnlich aus seinem Innersten entsteht und sich nicht auf die Äußerlichkeiten reduzieren lässt?

Im Gegensatz zum Konzert gerät die Musik im Theater unmerklich in einen realistischen Kontext, sie verhält sich auf einmal als Material unserer Wirklichkeit, ist keine reine Ausdrucksform mehr. Die Musik wird zu „Requisite“ des Lebens, die man anfassen kann, bewegen, in die Hände nehmen und ablegen, bewundern oder zerschmettern. Fast wie bei einem professionellen Musiker, der übt. Er zerstückelt, wiederholt, spielt mal hässlich, mal unwiederholbar schön, liest dabei (Swjatoslaw Richter) oder hört Radio (Horowitz). Hier, in dieser Handlung des Übens, findet die Musik akustisch mehrere Ebenen: den Ausdruck des Werkes, die Struktur des Übens, die Geräuschkulisse drumherum. Es ist spannend, wenn man bei Opernwerken hier andocken kann: wo die Musik über den Ausdruck psychologischer, emotionaler Aspekte einer Figur hinaus zum akustischen Bestandteil unseres Lebens werden darf – wie die Sprache des Menschen.

Die Chance, sich in einem künstlerischen Umfeld mit Opernwerken zu beschäftigen, ist wichtig – nicht um das Opernspiel zu erneuern, sondern um solche musikalischen Theaterarbeiten zu gestalten, bei denen man noch selber überrascht werden kann. Wenn man eine Oper etwa in ein Schauspielhaus holt (dazu eignen sich allerdings nur wenige Werke), sollte man es nicht tun, weil Schauspieler besser schauspielern als Sänger. Denn eine einseitige Auffassung der Musik wird auch durch besseres Schauspielern nicht besser. Aber durch meine bisherige Theatererfahrung sowohl als Pianist wie als Regisseur habe ich das Glück gehabt, Schauspieler kennen zu lernen, die einen mit Ihrer Musikalität verblüfften. Nicht nur mit einer selbst Musiker in Verlegenheit bringenden Schnelligkeit und Genauigkeit in der Musik, sondern mit einer persönlichen, besonderen, tief instinktiven Herangehensweise, die diese Arbeit so besonders machen kann. Und diese Atmosphäre steckt auch die professionellen Musiker, Sänger an, es ist verblüffend, zu beobachten, wie anders, wie persönlich, wie extrem sie auf einmal musizieren können und wollen.

Für mich sind es diese musikalischen Begegnungen, aus denen die große Faszination entsteht, mit Oper, mit klassischer Musik ins Schauspieltheater zu gehen. Erst danach beginnt die interpretatorische Arbeit an einem Stoff, wobei die oben erwähnten Argumente mal bestätigt, mal widerlegt werden. Jeder Versuch bleibt ein Einzelexperiment, keine Theorie kann ihn besser oder relevanter machen. Die Frage nach der Oper als wirklicher Theaterstoff bleibt letzten Endes, zum Glück, offen. 

# Der Anfang ist gemacht ... Steigen Sie ein!



## **STAGECOACH Theatre Arts Schools GmbH** ist

Deutschlands erstes Franchise-System für Freizeitschulen für die darstellenden Künste, ausgerichtet auf Kinder und Jugendliche zwischen 6 und 16 Jahren. Aller Anfang, der bekanntlich schwer ist, ist gemacht und es gibt derzeit erfolgreiche Stagecoach-Schulen in Berlin, Erlangen, Frankfurt, Hamburg, Hannover, München, Nürnberg/ Fürth sowie in Stuttgart. Weltweit werden über 30.000 Kinder in über 500 Schulen einmal pro Woche drei Stunden lang in den Fächern Schauspiel, Gesang und Tanz unterrichtet. Die Fähigkeiten, die sie dort erlernen, bleiben ihnen für ihr Leben erhalten, auch wenn sie Stagecoach verlassen.

Demnächst kann auch in Ihrer Stadt eine neue Stagecoach-Schule ihre Türen öffnen - mit Ihnen als Schulleiter?

### Wenn Sie:

- Erfahrung in den darstellenden Künsten mitbringen
- Erfahrung in der Arbeit mit Kindern haben
- gerne Ihr eigener Chef sein möchten

Wir bieten jetzt Franchise-Lizenzen in ganz Deutschland an. Als Franchisenehmer erhalten Sie zur Vorbereitung ein Training für Ihre Tätigkeit sowie ständigen Support im Bereich Marketing und Betrieb durch die Stagecoach Theatre Arts Schools GmbH.

Setzen Sie sich noch heute mit uns in Verbindung um diese Chance auf eine hervorragende Unternehmensidee nicht zu verpassen.

**Freecall 0800 - 78 243 26** oder  
**info@stagecoachschools.de**

www.stagecoachschools.de

# **STAGECOACH**

**SCHULEN FÜR DIE DARSTELLENDEN KÜNSTE**

