

DETLEF
BRANDENBURG

Man muss kein Statistiker sein, um den Stellenwert zeitgenössischer Werke für das Opernrepertoire zu benennen. Es gibt ihn nämlich nicht – darin unterscheidet sich die Oper markant vom Schauspiel (vergl. den Beitrag auf Seite 36). Vereinzelt schwingen sich zwar Opernhäuser zu Uraufführungen auf, gelegentlich wird Zeitgenössisches nachgespielt. Aber wenn man unter „Repertoire“ jene Werke versteht, die von Saison zu Saison *regelmäßig* auf den Spielplänen der deutschen Opernhäuser mit festem Ensemble und Spielbetrieb (also vor allem der Stadt- und Staatstheater) erscheinen und vor einem *repräsentativen Publikumssegment* gespielt werden (also in aller Regel im großen Haus und im Abonnement); und wenn man eine Oper großzügig dann als „neu“ bezeichnet, wenn sie nicht älter als dreißig Jahre ist, muss man festhalten: Das neue Musiktheater findet woanders statt.

Noch Henzes „Bassariden“ (UA 1961) oder Reimanns „Lear“ (UA 1978) vermochten die Linie zwischen dem Neuen und dem Repertoire zu überspringen, sie werden bis heute regelmäßig gespielt. Inzwischen jedoch hat sich die Trennung vielerorts sogar institutionell verfestigt: Während im großen Haus das Repertoire läuft, findet das Neue, Experimentelle in den Studios und auf (wenigen!) Spezialfestivals und Spezialbühnen statt. Dafür gibt es gute und weniger gute Gründe. Die *guten* hat das Team um Klaus Zehelein bei der Gründung des (inzwischen bereits wieder eingestellten) *Forums neues Musiktheater* an der Staatsoper Stuttgart 2003 überzeugend ins Feld geführt (vergl. *DDB 7/2004*): Oper bewegt einen komplizierten Apparat von Gewerken und Kollektiven, der geprägt ist durch konventionelle Kunstformen. Damit aber ist das große Opernhaus zu schwerfällig, um sich den innovativen Intentionen des neuen Musiktheaters anzuschmiegen.

Von der Seite des Komponierens aus betrachtet, ist das natürlich richtig:



Neue Formen brauchen Freiräume des Experimentierens, bevor sie in die großen Auditorien und Apparate entlassen werden. Was aber, wenn sie aus diesen Schutzräumen gar nicht mehr herauskommen? Wenn das, was einst als Labor gedacht war, das wirkliche Leben ersetzen muss? Dann spinnt sich das Neue in seinen Gewächshäusern mehr oder minder komfortabel ein. Und das Leben jenseits der Glashäuser wird sklerotisch. Das ist in etwa die Situation des gegenwärtigen Opernbetriebes.

Fortschreitende Opernsklerose

Kaum eine neue Oper der letzten dreißig Jahre hat es zu einer regelmäßigen Präsenz im Repertoire geschafft. Selbst handwerklich tadellos auf die „Apparate“ zugeschnittene, vom Publikum goutierte Werke wie die von Detlev Glanert verschwinden nach wenigen Folgeproduktionen von den Bühnen. Und selbst in der Fachwelt hochgelobte Stücke wie Chaya Czernowins „Prima... ins Innere“, Isabel Mundrys „Odyssee“

oder Helmut Lachenmanns „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ kommen über eine Produktionszahl irgendwo zwischen eins und fünf nicht hinaus. „Prima“ immerhin erlebt gerade eine kleine Inszenierungsserie: in der vergangenen Saison am Nationaltheater Weimar, in dieser am Musiktheater im Revier und der Staatsoper Stuttgart. Letzteres wäre dann die vierte Inszenierung seit der Uraufführung im Jahr 2000. Die Uraufführungsinszenierung von Isabel Mundrys „Odyssee“ wurde im September 2005 beschämende fünf Mal an der Deutschen Oper Berlin gezeigt, danach verschwand sie in der Versenkung. Und ein epochemachendes Werk wie Lachenmanns „Mädchen“ wurde seit der Uraufführung 1997 in Hamburg zwar einige Male konzertant aufgeführt, kam in einer vollwertigen Inszenierung aber nur noch zwei Mal auf die Bühne: 2001 in einer Koproduktion der Staatsoper Stuttgart mit dem *Festival d'Automne à Paris* und der *Opéra National de Paris* und 2003 als Koproduktion der *Neuen Oper Wien* und der Wiener Festwochen.

Glashausgewächse

Neue Opern haben kaum noch eine Chance, das Repertoire zu erobern

Derzeit steht das deutsche Opernleben am Beginn einer Saison, die ungewöhnlich interessant zu werden verspricht. Auch mittlere und kleinere Häuser wie Koblenz, Krefeld/Mönchengladbach, Osnabrück, Saarbrücken oder Wuppertal bereichern das Angebot durch ausgefallene, seltene und auch zeitgenössische Projekte und Werke. Doch selbst in dieser ungewöhnlich vitalen Spielzeit waren (Informationsstand bei Redaktionsschluss) auf den großen Bühnen – also dort, wo das Repertoire zu Hause ist und die Aufmerksamkeit über das Spezialpublikum hinausgeht – nur neun Uraufführungen geplant. Wichtiger noch in Hinsicht auf die Repertoire-Entwicklung: Nur in 21 Produktionen wollen sich die Opernbühnen bereits zuvor uraufgeführten Werken aus den letzten 30 Jahren widmen – insgesamt 30 Inszenierungen also setzen sich im großen Auditorium mit Kunst der jüngsten Vergangenheit auseinander. Das macht bei einer Premierengesamtzahl von überschlägig 600 Produktionen fünf Prozent.

Feigenblätter

Dass die Werkstatistik des *Deutschen Bühnenvereins* seit Jahren etwa um die 10 Prozent Ur- und Erstaufführungen im Musiktheater aufweist, liegt daran, dass dieses Kriterium nicht deckungsgleich mit zeitgenössischer Musik im Repertoire ist, weil ja hier auch Studioinszenierungen, projektartige Stücke und Produktionen mit älterer Musik firmieren. Aber selbst bei dieser Zählweise erreichen diese Ur- und Erstaufführungen bei der Anzahl der *Vorstellungen* nur einen Anteil zwischen zwei und vier Prozent. Interessant auch, dass sich die Präsenz zeitgenössischer Werke auf der großen Bühne nach den Zahlen der kommenden Saison auf 26 Häuser konzentriert. Das bedeutet, dass der größte Teil der um die 80 großen deutschen Repertoire-Opernhäuser den größten Teil seines Publikums mit neuer Opernmusik verschont – und das war nun wahrlich einmal anders, nicht nur in vergangenen Jahrhunderten, als es Stolz und Ehrgeiz der Operndirektoren war, in der Saison oder zu festlichen Anlässen

neue Werke zu zeigen. Intendanten wie Joachim Klaiber (Kiel 1963–1976), Peter Ruzicka (Hamburgische Staatsoper 1988–1997), Klaus Zehelein (Staatsoper Stuttgart 1991 bis 2006) oder Klaus Pierwoß (Bremen 1994–2007) sahen ihre selbstverständliche Aufgabe als Leiter öffentlich getragener Opernhäuser auch darin, regelmäßig Neues vor großem Auditorium zu spielen. Heute ist es an den meisten Bühnen zum Feigenblatt im Miniformat verkümmert.

Fragt man nach Gründen, hört man immer dieselben Argumente: Intendanten beteuern, dass sie sich das Risiko neuer Opern im großen Haus nicht leisten können, weil das Publikum allergisch reagiere und Sparmaßnahmen sie zur hohen Zuschauerquote verdammen. Generalmusikdirektoren versichern, dass neue Opern meist einen derartigen Aufwand an Elektronik, orchesterfremdem Instrumentarium und Probenzeit erfordern, dass das Unternehmen nicht finanzierbar sei. Orchestermusiker monieren, dass die meisten jüngeren Komponisten nicht bereit sind, instrumentgerecht zu schreiben. Und Dramaturgen klagen, es gebe viel zu wenig gute neue Opern.

Zeitgenossenschaft als Bürde

Allen diesen Argumenten ist gemeinsam, dass sie keineswegs falsch, aber zirkulär sind: Was sie als Ursache für das Fehlen zeitgenössischer Oper im Repertoire nennen, ist zugleich Folge dieses Fehlens. Natürlich: Wenn Komponisten kaum noch Gelegenheit haben, für die großen Apparate und Kollektive zu schreiben, woher sollen sie „operngerecht“ schreiben können? Wie soll eine gute Oper entstehen, wenn der Komponist keine Gelegenheit hat, erstmal zwei oder drei schlechte zu schreiben und daraus zu lernen? Und reichen eine oder zwei Inszenierungen denn wirklich aus, das Potential eines neuen Werkes auch nur zu entdecken – geschweige denn auszuschöpfen? Aber auch um-

1 | Szene aus Claus Guths Uraufführungs-Inszenierung von Chaya Czernowins Oper „Pnima... ins Innere“, die bei der Münchener Biennale 2000 herauskam und mit dem Bayerischen Theaterpreis ausgezeichnet wurde.

Foto: Regine Koerner

gekehrt: Ist das, was Orchestermusiker und Generalmusikdirektoren unter „instrumentgerecht“ oder „operngerecht“ verstehen, nicht geprägt durch den fehlenden Umgang mit zeitgemäßen Schreibweisen und die prägende Kraft der schwerfälligen Apparate? Wie lebendig aber kann eine Kunst bleiben, die sich nach immergleichen „Apparaten“ strecken soll? Und schließlich: Kann man es einem Publikum, dem jede Gelegenheit verwehrt wird, sich durch Gewöhnung ans Zeitgenössische heranzutasten, verdenken, dass es dann im Ernstfall konsterniert reagiert?

Bleibt die Frage, warum man sich überhaupt der Mühe der neuen Musik unterziehen soll. Die freilich lässt sich im engen Zirkel pragmatischer Argumente nicht beantworten. Sie berührt essentielle Grundlagen des Kulturver-

ständnisses, und man muss hier schon daran erinnern, dass sich der Kultur-auftrag öffentlich geförderter Institutionen durchaus auf die Pflege solcher Grundlagen erstreckt. Es ist im Übrigen keineswegs so, dass eine Überalterung des Repertoires nur die Entwicklungsmöglichkeiten des Neuen schädigt. Wo die neuen Werke fehlen, lastet die ganze Bürde der Zeitgenossenschaft auf den Regisseuren – ihre Inszenierungen müssen die Gegenwartsrelevanz der altgedienten Repertoirestücke immer aufs Neue beglaubigen. Dass das irgendwann krampfhaft wird, ist kein Wunder. Die Schlüsselreize des Zeitgenössischen in der Regie sind längst zur wohlfeilen Konvention geworden. Und der Beigeschmack des Fadens, den übrigens auch Regisseure wie Sebastian Baumgarten oder Claus Guth wahrnehmen, legt Zeugnis davon ab, dass es in einer Zeit immer besserer media-

ler Dokumentation älterer Aufführungen schwieriger wird, die alten Werke immer wieder so zu überformen, dass sie frisch und heutig wirken.

Das alles spricht keineswegs gegen die alten Opern. Aber es spricht dafür, dass das Repertoire den regelmäßigen Zustrom neuen Materials auch deshalb braucht, damit man in der Wahrnehmung des Überkommenen lebendig bleibt – auf Seiten der Künstler wie der Zuschauer. Dirigenten wie Pierre Boulez oder Michael Gielen haben das eindrucksvoll bezeugt, Regisseure wie Guth und Baumgarten bestätigen es: Die Begegnung mit dem Neuen erweitert den Horizont und gibt damit auch neue Impulse für den Umgang mit der Tradition. Diese Erfahrung wäre dem ganzen schweren und teuren Opernapparat und seinem Publikum dringend häufiger zu wünschen.



THEATER FREIBURG



BAMBI LERNT FÜRS LEBEN 09/10

WWW.THEATER.FREIBURG.DE

SPIELZEIT 2009/10

träumen!

Intendanz: Bettina Jahnke

Kay Pollak | **Wie im Himmel** ab 18.09.2009
Inszenierung: Bettina Jahnke

Robert Musil |
Die Verwirrungen des Zöglings Törleß ab 19.09.2009
Inszenierung: Marc Lunghuß

Eva Blum/Matthias Witting |
Alle Kühe fliegen hoch ab 20.09.2009
Inszenierung: Edda Klepp

Simon Stephens | **Country Music** ab 31.10.2009
Inszenierung: Steffen Popp

Michael Ende | **Das Traumfresserchen** ab 08.11.2009
Inszenierung: Heike Scharpff

Xavier Durringer | **Die Gelobte** ab 21.11.2009
Inszenierung: Christine Hofer

Justine del Corte | **Die Ratte** ab 31.12.2009
Inszenierung: Thorsten Duit

Tennessee Williams | **Die Glasmengerie** ab 22.01.2010
Inszenierung: Grazyna Kania

Inèz Derksen | **King A** ab 07.02.2010
Inszenierung: Catharina Fillers

Johann Wolfgang Goethe | **Clavigo** ab 26.03.2010
Inszenierung: Alexander Marusch

Jean-Paul Sartre | **Die schmutzigen Hände** ab 10.04.2010
Inszenierung: Katka Schroth

William Shakespeare | **Ein Sommernachtstraum** ab 28.05.2010
Inszenierung: Bettina Jahnke

www.rlt-neuss.de
Telefon Theaterkasse 0 2131 - 26 99 - 33

Das Rheinische Landestheater
Oberstr. 95 · 41460 Neuss

DAS RHEINISCHE
LANDESTHEATER
NEUSS



2009/10

**Centraltheater
& Skala**

www.schauspiel-leipzig.de Kartentelefon: 0341-1268168