

Um der Wahrheit willen

Über Aktualität und Relevanz der Oper wird seit ihren Anfängen gestritten. Und die Rhetorik der Unmöglichkeit, ja vom Tod der Gattung bildet von jeher die Begleitmusik. Besonders an ihrer Inszenierung, am zeitgebunden wechselnden Zusammenspiel von Klang, Körper, Kostüm, Licht und Raum entzündeten sich immer wieder heftige Debatten. Doch was heißt es eigentlich, die aufwendigste, komplizierteste und verrückteste aller Künste im 21. Jahrhundert fragend zu vergegenwärtigen? Vor neun Jahren hat **Gerard Mortier** (1943–2014), damals Intendant des Teatro Real in Madrid, diese Frage ins Zentrum eines Vortrags gestellt, der nun erstmals in deutscher Sprache veröffentlicht wird

Die Oper ist eine urbane Kunst, also eine Kunst der Stadt, so wie das Theater in Athen eine Kunst der Polis war. Es sind die Bürger, die der Oper Leben verleihen. Im Teatro Olimpico in Vicenza, einem der ersten Beispiele eines Theatergebäudes nach italienischer Art, war die Bühne ein Abbild einer italienischen Renaissance-Stadt. Diese fungierte als Bühnenbild für die ersten Aufführungen zum Beispiel von Sophokles' «König Ödipus». Auf diese Weise konnten die Theaterbesucher etwas sehen, was sie selbst und ihre eigenen Lebensumstände als Bürger dieser Stadt betraf. Dies ist für mich einer der wichtigsten Aspekte der Kunstform Oper.

Ich möchte ein anderes Beispiel für all jene geben, die Kinoliebhaber sind – ein Beispiel, das deutlich macht, was «Oper» sein kann und was nicht. Es handelt sich um Stanley Kubricks Spielfilm «2001: Odyssee im Weltraum». Hier gibt es eine Szene zwischen einem Astronauten und einem Computer. Der Astronaut glaubt, der Computer wolle die Kontrolle über das Raumschiff übernehmen, und versucht deshalb, ihn zu zerstören. Als der Computer erkennt, was der Astronaut im Schilde führt, fängt er an zu singen – mit der Absicht, den Astronauten mit einem alten Lied abzulenken. Im Film erlebt man dies, als säße man in einer Oper. Wann immer existenzielle Themen angeschnitten werden, treten mithin Musik und Gesang auf den Plan. Ein Film über neue Technologien ist noch nicht zwangsläufig der Stoff für eine Oper, aber in jenem Augenblick, als der Computer zu zweifeln beginnt, verwandelt sich der Film mit einem Mal in eine Oper – und das ist für mich entscheidend.

Welches sind die großen Opernthesen? An erster Stelle Liebe, Treue und Begehren – Schwerpunkte sowohl bei Monteverdi als auch bei Mozart. Monteverdis «L'incoronazione di Poppea» stellt beispielsweise Leidenschaft, Pflicht und Macht gegenüber. Ein anderes Thema schon bei Monteverdi ist das der Initiation. Jeder von uns hat einmal eine Initiationsreise wie in «Il ritorno d'Ulisse in patria», wie in der «Zauberflöte», wie im «Oberon» von Weber oder in der «Frau ohne Schatten» von Richard Strauss erlebt. Eine Initiation stellte schon Monteverdis «Orfeo» dar, die Oper aller Opern, die auch den Gesang thematisiert: Warum singen wir? Und wann singen wir? Die Geschichte zeigt, dass Gesang und Tanz seit jeher wichtige Medien der Kommunikation gewesen sind und dass bei existenziellen Anlässen wie Geburten,

Begräbnissen, im Krieg, in Gemeinschaft oder bei großen Versammlungen stets gesungen und getanzt wurde. Immer dann, wenn etwas zum Ausdruck gebracht werden sollte, was über das Alltägliche hinausging, was die Realität herausforderte, griff der Mensch auf Gesang und Tanz zurück. Genau das geschieht im «Orfeo»: Um die Schwelle des Todes zu überschreiten und seiner Geliebten das Leben wiederzugeben, bleibt dem Sänger als Sinnbild des Menschen nur der Gesang.

Wenn man die Geschichte der Oper seit Monteverdi untersucht, stellt man fest, dass die großen Komponisten immer wieder zu den Anfängen des Genres und deshalb in gewisser Weise zu Monteverdi zurückgekehrt sind. Denn immer wenn die Oper Gefahr lief, nur mehr ein Vehikel für übertriebene Virtuosität des Gesanges oder ein Vorwand für spektakuläre Ausstattungen zu sein, traten Künstler auf, die die Oper wieder auf das Wesentliche zurückführen wollten. Händel und Gluck können als Beispiele dafür dienen. Zu einem Zeitpunkt, an dem im Belcanto Verzerrungen die Überhand gewonnen hatten, komponierte Gluck seine Oper «Alceste». Später, im 19. Jahrhundert, wollten Berlioz und Verdi die «Wahrheit» erzählen, die sich hinter den Tatsachen verbirgt, jene alltägliche Realität, die sich im Gesang enthüllt. Auch Wagner kehrte zum Wesenskern der Oper zurück. Ja, die Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert ist zu einem Prozess des Nachdenkens über das geworden, was Oper heute für uns eigentlich sein kann und sollte.

Werktreue

Jeder, der im Bereich der Oper tätig ist, als Sänger, Regisseur, Dirigent, Dramaturg oder sonst wie, sollte immer wieder zu Monteverdi zurückkehren, aber nicht als Dogma, sondern als Inspirationsquelle für seine Arbeit. Wie ist dies heute zu bewerkstelligen? Welche Überlegungen sind während der Vorbereitung einer Opernproduktion anzustellen? Zuerst gilt es, Verständnisbarrieren zu beseitigen. Von vielen Opernliebhabern wird an modernen Operninszenierungen immer wieder bemängelt, dass sie die Aufführungstraditionen nicht respektieren oder gegenüber dem Originaltext nicht treu genug sind. Einerseits also der Maßstab der Text- bzw. Werktreue, andererseits



© picture-alliance

Der Gralstempel in der Bayreuther Uraufführungsproduktion des «Parsifal» (1882); Bühne: Paul von Joukowsky
@ picture-alliance



die Aufführungstradition, der man sich verpflichtet glaubt – das sind die beiden Herausforderungen, mit denen es jeder aufnehmen muss, der eine aktuelle Operninszenierung auf die Bühne bringen will.

Die Frage der Werktreue kann man tatsächlich nur vom Originaltext her beurteilen. Um eine Oper aufzuführen, müssen wir auf den Urtext zurückgreifen, und dieser steht in der Partitur, in der der Komponist alles verzeichnet hat, was ihm wichtig war. Und zwar in den drei Bereichen der Musik, des Textes (also der Dichtung) sowie der szenischen Angaben. Das sind die drei Elemente, die für jede Frage nach der Werktreue Ausgangspunkt sein müssen.

Die in der Partitur festgehaltene Musik ist die Niederschrift einer musikalischen Idee, die gewissen Konventionen unterliegt. Wenn man also eine Melodie im Kopf hat und sie aufschreiben will, muss man sich dessen bewusst sein, dass die Verschriftlichung ganz verschieden interpretiert werden kann. Zum einen liegt das an den verschiedenen musikalischen Aufführungstraditionen. Riccardo Muti wurde beispielsweise an der Mailänder Scala ausgebuht, weil er seinen Sängern alle Spitzentöne verbot, die nicht in der «Rigoletto»-Partitur stehen, die aber aufgrund der Aufführungstradition vom Publikum erwartet wurden. Verschiedene Interpretationen können also stark voneinander abweichen und dennoch richtig sein. Die Interpretation von Musik lässt sich allerdings nicht auf die Noten reduzieren. Man muss vorsichtig sein, wenn man einen Wertmaßstab wie die Werktreue in Anspruch nimmt.

Wenn man die historisch-kritischen Ausgaben der Partituren von Mozart studiert, wird man Hunderte von Seiten mit Anmerkungen finden. Es handelt sich dabei um Fragezeichen, die an dem angebracht worden sind, was schwarz auf weiß auf dem Papier steht. Wenn dem so ist, ist es aber schwierig, genau zu bestimmen, worin Texttreue denn bestehen soll. Bei den gesungenen Worten ist das schon einfacher, denn sie stehen im Libretto, doch auch hier finden sich immer wieder Grammatik- und sonstige Fehler. Bei wirklich schlechten Libretti muss man gelegentlich sogar erraten, was eigentlich gemeint ist. Vor allem sollte man versuchen, das Libretto so wiederzugeben, wie es sich der

Komponist selbst vorgestellt hat. Es gibt eine phantastische Szene in Antonio Ghislanzoni's Libretto zu Verdis «Aida». Es handelt sich um Aidas Begegnung mit Amneris, in der diese herausfinden möchte, ob Aida in Radamès verliebt ist oder nicht. Verdi schrieb hier den Text um und verbesserte ihn. Amneris sagt nun: «Fissami in volto!» («Sieh mir ins Auge!»), und später: «Radamès vive!» («Radamès lebt!»), was beides nicht im Originallibretto stand. Vergessen wir nicht, dass die Komponisten die Ersten sind, die die ihnen zur Verfügung gestellten Texte für ihre Zwecke anpassen müssen.

Szene

Dem Leser einer Partitur vermitteln die Szenenangaben eine Idee davon, wie sich der Komponist sein Stück auf der Bühne vorgestellt hat. Es wäre aber ein Fehler zu glauben, dass man diese Regieanweisungen wörtlich nehmen muss. Darüber wird viel diskutiert. Denn wenn ein Komponist wirklich auf seiner Idee bestehen wollte, wie etwa Verdi in «Otello», so fertigte er eigene Bühnenskizzen an, an die man sich selbstverständlich halten muss. Als aber Wagner im ersten Akt von «Parsifal» die Verwandlung des Schauplatzes vom Wald zur Säulenhalle des Gralstempels sichtbar machen wollte, verwendete er dazu eine riesige gemalte Leinwand, die zwischen zwei Zylindern langsam abgerollt wurde und mithilfe derer sich die Bäume in Säulen verwandelten – eine großartige szenische Idee! Ich bin aber überzeugt davon, dass Wagner diese Szene ganz anders konzipiert hätte, wenn ihm die filmischen Techniken der Überblendung von Bildern damals schon zu Gebote gestanden hätten. Wenn man Parsifal heute nun ohne gemaltes Rund inszeniert, heißt dies dann, gegen die Werktreue zu verstoßen? Meiner Meinung nach ist es wichtig, dass man dem Geist der Komposition gerecht wird, nicht dem Buchstaben. Natürlich kann man darüber ausufernd und haarspalterisch debattieren. Wir werden den Intentionen von Mozarts Opern aber mit Sicherheit nicht untreu, wenn wir sie heute mit künstlichem Licht auf die Bühne bringen, obgleich

wir doch wissen, dass zu seinen Lebzeiten Kerzenlicht verwendet wurde. Elektrisches Licht stellt die Werktreue in keiner Weise infrage. Und dies ist immer die erste Antwort, die ich den «Traditionalisten» gebe.

Die Tradition oder das, was gewöhnlich als Tradition bezeichnet wird, ist oft nur ein Synonym für Trägheit, denn die sogenannte Aufführungstradition, die den Werken anhaftet, spiegelt nicht notwendigerweise ihr wirkliches Wesen wider. Hier einige Beispiele: Es ist eine übliche Tradition bei «Hamlet», dass dieser einen Totenschädel betrachtet, während er «Sein oder nicht sein» rezitiert; die Tradition will es weiterhin, dass die Hexen bei «Macbeth» in einem Topf rühren usw. – Traditionen voller Tücken, denn sie sind zum überwiegenden Teil erst in der Aufführungsgeschichte entstanden. Man muss sich deshalb jede angeblich normbildende Tradition genau anschauen und sie mit kritischem Geist analysieren.

Singendes Erzählen

Das sind also die alten Schlachtrösser, mit denen es die Erneuerer der Oper aufnehmen müssen. Aber wie sollen sie dies tun? Was den Sänger betrifft, so ist für ihn das Wichtigste, dass er mit dem Gesang eine Geschichte erzählt. Das mag nach einer Binsenweisheit klingen, aber wenn man beispielsweise die Aufnahmen von Maria Callas und Renata Tebaldi vergleicht, wird man schnell feststellen, dass dem nicht so ist. Während meiner Jugend war ich ein bedingungsloser Verehrer der Callas, einer Sängerin, die alles andere als fehlerfrei sang und deren stimmliche Mittel häufig fragwürdig waren, die aber immer die einer Szene innewohnende Dramatik zum Ausdruck brachte, während dies Renata Tebaldi nicht immer gelang. Für mich hat ein Sänger genau dies zu tun: das Drama zum Ausdruck zu bringen. Das Gleiche gilt auch für die Komponisten. Von Mozart etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, wurde immer fälschlicherweise behauptet, dass ihm die Musik wichtiger gewesen

sei als die Worte. Er machte aber in seinen Briefen an die Sängerin Aloysia Weber, in die er sehr verliebt war, auch wenn er immer professionelle Beziehungen zu ihr wahrte, ganz deutlich, dass das Gegenteil der Fall war, wenn er ihr schrieb: «Espressivo, Aloysia, espressivo.» Im Theater richten sich die Worte der Dichtung an das Verständnis der Zuhörer. In der Oper ist dagegen der Gesang ein Ausdruck von Gefühlen und Seelenzuständen. Befindlichkeiten und Stimmungslagen werden durch den Gesang dargestellt und über den Klang vermittelt. Das macht es für mich ganz unmöglich, mit Sängern zusammenzuarbeiten, die sich dieser Tatsache nicht bewusst sind. Wenn die Königin der Nacht ihre Arie «Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen» singt und beim «hahahahaha» einfach nur Koloraturen produziert, so ist dies einfach falsch, weil sich Mozart diese Figur als hysterische Frau vorgestellt hat, die fast verrückt wird. Und genau dies ist es, was wir in den Koloraturen der Königin der Nacht hören müssen. Dazu bedarf es großer Sängerinnen. Selbstverständlich ist noch eine zweite fundamentale Fähigkeit notwendig, über die nur wahre Sängerdarsteller verfügen, denn zusätzlich zum Gesang muss sich der Sänger als Schauspieler auf der Bühne ausdrücken können. Das bedeutet nicht, dass er die ganze Zeit in Bewegung sein und immerzu von links nach rechts laufen, im Liegen singen oder herumspringen muss. Vielmehr geht es um das Vermögen, mit dem Körper das auszudrücken, was mithilfe des Gesangs artikuliert wird.

Bühne und Kostüme

Über den Sinn von epochenspezifischen historischen Inszenierungen wird viel diskutiert. Nun sind historische Bühnen- und Kostümbilder eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Zuvor gab es sie gar nicht. In 2000 Jahren Theatergeschichte kam man nicht einmal auf den Gedanken, Theatervorstellungen in historischen Bühnenbildern und entsprechenden Kostümen zu präsentieren. Als Shakespeare sein Drama «Antonius und Cleopatra» zur Aufführung brachte, waren die Schauspieler nicht als Römer gekleidet, sondern im Stil seiner Zeit. Als im antiken Griechenland «Orest» von Euripides aufgeführt wurde, geschah dies nicht in Kostümen aus der älteren Zeit 1000 Jahre zuvor, sondern in solchen der eigenen Zeit. Selbstverständlich wurden Masken verwendet, aber die waren gängige Theaterelemente. Ob man historische Kostüme verwendet, ist also eine Frage des Stils und der Erzählweise einer Inszenierung. Es muss möglich sein, in ein und derselben Inszenierung mit den Elementen zu spielen, zeitgenössische Kostüme beispielsweise mit Rokoko-Kostümen zu kontrastieren. Das Rokoko war eine recht dekadente Stilrichtung, und dies spiegelt sich auch in der Mode jener Epoche wider, einer Mode, die einzig auf die Verführung abzielte. Moden späterer Epochen mochten weniger diesem Zweck dienen, heute ist die Mode dagegen wieder recht verführerisch geworden. Mode will eigentlich immer verführen, aber nicht immer auf dieselbe Art und Weise. Die Mode des Ersten Französischen Kaiserreichs beispielsweise hatte eine gesellschaftliche Komponente; sie wollte eine ideelle Verbindung zwischen Napoleon und dem Römischen Kaiserreich herstellen, aus diesem Grund trugen die Frauen ihre Kleider mit erhöhter Taille, so wie sie bei römischen Frauenstatuen zu beobachten waren. Mode und Bekleidung haben immer eine soziologische und historische Komponente. Wenn man heute eine Oper inszeniert, können die Kostüme aus jedweder Epoche stammen, solange man sich nur bewusst bleibt, dass beispielsweise eine auf der Bühne getragene Krawatte eine andere Bedeutung und Funktion hat als eine Krawatte im alltäglichen Gebrauch. Wofür wurde die Krawatte erfunden? Es sind solche Fragen, die wir im Theater stellen und beantworten müssen. Wenn man nicht weiß, welche Bedeutung eine Krawatte hat, ist es besser, ganz auf sie zu verzichten.

Jedes Kostüm hat seine eigene Funktion, je nachdem, was es uns vermitteln will. Die großen Theater- und Kinoregisseure wussten dies schon immer.



Innere Dramatik:
Maria Callas als
Medea (Dallas, 1958)
© OW Archiv



Die Pariser «Don Giovanni»-Inszenierung von Michael Haneke 2006 zeigt einen kühlen, modernen Raum (Bühne: Christoph Kanter – mit David Bizic als Masetto, Aleksandra Zamojska als Zerlina, Peter Mattei in der Titelpartie und Luca Pisaroni als Leporello) © Opéra national de Paris/Eric Mahoudeau

Was das Thema der Bühnenbilder anbelangt, so scheint mir Peter Brooks Buch «Der leere Raum» die wichtigsten Antworten zu geben. Der erste Raum, den man sich im Theater bei jeder Inszenierung vorstellen sollte, ist ein leerer Raum. Führt man ein Element in diesen Raum ein, so muss man genau bedenken, was es hier bedeutet. Ein Bühnenbild sollte nie die Realität abbilden, sondern diese vielmehr demaskieren und eine Wahrheit zum Vorschein bringen, die sich hinter ihr verbirgt. Es ist ja auch unmöglich, einen mittelalterlichen Turm oder ein ganzes Schloss auf die Bühne zu bringen. Stets handelt es sich um Nachbildungen. Auch die großen Kinoregisseure nehmen in ihren Filmen nicht die Wirklichkeit auf, sondern sie bilden sie nach.

Ein gutes Beispiel dafür ist Federico Fellinis «Amarcord». Im Film gibt es einen prachtvollen Baum, auf den sich ein Wahnsinniger geflüchtet hat. Dieser Baum wurde eigens für diese Szene angefertigt. Fellini filmte also keinen echten Baum, sondern vielmehr so etwas wie den Baum der Bäume. Dieser stellt eine riesige Eiche wie auf einem Gemälde von Caspar David Friedrich dar und ist doch gewiss keine echte Eiche, sondern so etwas wie die Darstellung der Ureiche selbst.

Mozart und Da Ponte

Ich möchte jetzt jene drei Opern näher betrachten, die Mozart zusammen mit Lorenzo Da Ponte geschaffen hat: «Le nozze di Figaro», «Don Giovanni» und «Così fan tutte». Man kann diese Werkgruppe als Einheit betrachten, denn anders als oft behauptet wird, war Mozart bei seinen Libretti nach der «Entführung aus dem Serail» sehr wählerisch. Bevor er sich entschloss, Da Pontes «Le nozze di Figaro» zu vertonen, las er circa 200 Libretti. Mozart war in dieser Hinsicht ganz anders als Händel, der es sich bei der Auswahl seiner Libretti viel leichter machte; vielmehr eher wie Verdi, dem es mit der Zeit immer schwerer fiel, seine Textbücher auszuwählen. Wagner, der seine Li-

bretti bekanntlich selbst verfasste, stand also Mozart sehr nahe. Viele Opernleute, die «Le nozze di Figaro» zum ersten Mal auf die Bühne bringen, gehen von der falschen Annahme aus, es sei dies ein revolutionäres Werk. Das ist aber nicht der Fall. Mozart sympathisierte zwar mit den niederen Klassen, aber er zog die Existenzberechtigung der bestehenden Ordnung, also von Aristokraten, Bürgern, Bediensteten und Bauern nicht in Zweifel, lediglich die Sklaverei akzeptierte er nicht. Was er gleichfalls nicht billigte, waren die Privilegien der aristokratischen Oberschicht. Außerdem maß er der Ehe einen großen Stellenwert bei, denn zu seiner Zeit stand sie für ein stabilisierendes Element in einer von der Aristokratie und deren Ausschweifungen geprägten Welt. All die zügellosen Wüstlinge des 18. Jahrhunderts gehörten dem Adel an. Der Libertinage der Aristokraten, die die Frau als reines Lustobjekt betrachteten, widersetzten sich lediglich einige wenige Autoren, die der Frau ihre Rechte zurückzugeben oder solche allererst

zu definieren versuchten. Mozart brachte der Ehe hohe Wertschätzung als bürgerlicher Institution entgegen. Zusammen mit der Familie stellte sie für ihn eine quasi antiaristokratische Kraft dar. Heute ist dieses Thema weitaus komplizierter, denn die Institution der Ehe hat sich verändert, und es wird zu Recht über ihre Bedeutung gestritten. Es ist deshalb heute auch viel schwieriger, für «Le nozze di Figaro» angemessene szenische Lösungen zu finden. Eine der Inszenierungen des Stücks, an der ich beteiligt war, problematisierte gerade die Vorstellung, dass die Ehe immer noch etwas Schönes und Begehrtes darstelle. Wenn man fortwährend Werbung für weiße Brautkleider sieht, dann wird einem klar, dass die Ehe immer noch eine große Bedeutung für das Leben des Einzelnen hat. Und gleichzeitig wissen wir, dass es sich bei der Ehe eher um eine gesellschaftliche Konvention handelt als um etwas rein Privates und Emotionales. All das muss man bedenken, wenn man «Le nozze di Figaro» inszeniert. Im Fall von Mozart muss man sich auch bewusst sein, dass er auf der einen Seite von Figaros Eheschließung erzählt, auf der anderen aber auch von der Diskrepanz zwischen Treue, Verlangen und all dem, was sich zwischen Liebe und Leidenschaft ereignen kann. Das ist dann das zentrale Thema von «Così fan tutte», einer Oper, die man auch als den zweiten Teil von «Le nozze di Figaro» betrachten kann. Im «Don Giovanni» hingegen wird die Libertinage der Aristokratie angeprangert. Die Symbolgestalt des Don Juan ist zu einem wichtigen Mythos unserer Kultur geworden, nicht zufällig entstammt sie Spaniens Goldenem Zeitalter. Im «Don Giovanni» werden Probleme angesprochen, die aus der Verknüpfung der Sexualität mit den von der katholischen Kirche verbreiteten Vorstellungen von Sünde entstehen. Don Giovanni ist Symbol für eine sündhafte Sexualität und muss deshalb für seine triebgesteuerte Hemmungslosigkeit bestraft werden: «Il dissoluto punito», wie der Untertitel der Oper lautet. Das sind die Voraussetzungen, die man berücksichtigen muss, wenn man «Don Giovanni» inszeniert. Bei Inszenierungen von «Le nozze di Figaro» bin ich manchmal im Zweifel, was Bühnenbild und Kostüme betrifft, bei «Così fan tutte» und «Don

Giovanni» jedoch nie: Hier wähle ich immer ein aktuelles zeitgenössisches Umfeld. «Don Giovanni» sollte man nie mit historischen Kostümen inszenieren, auch «Così fan tutte» nicht. Don Giovanni sehen wir täglich, sie verkörpern den Zwiespalt zwischen Treue und Verlangen, und wenn ich dieses Gebäude heute verlassen werde, werde ich vielen Don Giovanni begegnet sein.

Spielpläne

Zum Schluss möchte ich noch einige Überlegungen anstellen, weshalb es wichtig ist, Theaterspielpläne zu gestalten, die das Publikum zum Nachdenken anregen. Ich verabscheue Opernhäuser mit Spielplänen, die den Eindruck vermitteln, man befände sich in einem Warenhaus, wo man einfach alles kaufen kann. Das ist ganz wunderbar für ein Warenhaus, aber eben nicht für ein Operntheater. Heute hat man Lust auf eine Packung Kekse, morgen kauft man eine Krawatte und so weiter – man bekommt einfach alles. Aber Oper darf dies eben nicht sein. In ihrer langen Geschichte waren die Opern- und Theaterhäuser stets Stätten der Auseinandersetzung mit aktuellen Themen. Ich glaube also, dass die Programmgestaltung der Opernhäuser dem Zeitgeschehen folgen muss. Es gibt Werke, die heute viel bedeutender sind als jemals zuvor, Werke etwa, die das Thema der friedlichen Koexistenz der Religionen zum Thema haben. Denn es scheint fast, als lebten wir in einem Zeitalter, das dem 17. Jahrhundert nicht unähnlich ist. Es ist schrecklich, ja geradezu unerträglich mit anzusehen, wie viele Menschen heute lediglich aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit zu Tode gebracht werden. Wir haben das schon im 16. und 17. Jahrhundert erlebt, wir müssen also Stücke aufführen, die vom friedlichen Nebeneinander der Religionen handeln. Ich spreche hier nicht von der Toleranz, einem, wie mir scheint, problematisch gewordenen Begriff, der paternalistische und sogar rassistische Obertöne hat, sondern vom Nebeneinander, von Koexistenz. Es ist selbstverständlich an der Zeit, Stücke wie «Die Entführung aus dem Serail» aufzuführen, aber auch viele andere, etwa «Fierrabras» von Schubert. Das Zeitgeschehen muss uns inspirieren, und das ist der Grund, warum ich meine erste Spielzeit am Teatro Real in Madrid mit «Mahagonny» von Kurt Weill eröffnet habe, denn wenn es ein Stück gibt, das Ereignisse wie die an der Wall Street oder die Geschichte des Börsenspekulanten und Steuerbetrügers Bernard Madoff spiegelt, so ist es «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny». Bernard Madoff wäre ein wunderbares Vorbild für eine Figur von Bertolt Brecht gewesen.

Wenn man bedenkt, dass es nur etwa 100 Stücke gibt, die regelmäßig an den Opernhäusern gespielt werden, so muss man diese so inszenieren, dass das Publikum versteht, warum sie ursprünglich überhaupt geschrieben wurden und warum man sie heute auswählt. Als Beispiel möchte ich Richard Strauss' «Die Frau ohne Schatten» anführen, eine wunderschöne Oper, die aber einer ganz anderen Epoche angehört. Das von Hofmannsthal verfasste Libretto lehnt sich an Mozarts «Zauberflöte» an, doch wird die Geschichte aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts erzählt. Entsprechend dem paternalistischen Zug der Zeit tritt ein Großbürgertum auf, das der Arbeiterklasse übergeordnet ist und diese bevormundet. Am Schluss der Oper wird das Kaiserpaar in derselben Tonart (C-Dur) singen wie das Färberpaar, allerdings in höherer Tonlage, so steht es in der Partitur. Heute ist diese Geschichte nicht einfach zu erzählen. Denn wir haben hier Elemente, die ganz eindeutig dem 19. Jahrhundert und damit einer Epoche einer noch recht unangefochtenen Klassengesellschaft angehören. Wir müssen dieses Werk also zusammen mit anderen aufführen, die eine ähnliche Geisteshaltung haben und die dennoch einen Kontrast dazu bilden können. In jede Programmgestaltung müssen viele verschiedene historische Überlegungen mit einfließen, damit es für das Publikum nicht nur ein Genuss ist, einem so gewaltigen Orchester wie dem der «Frau ohne Schatten» verückt zu lauschen, sondern damit es am Beispiel

dieser Oper auch über die Entwicklung der *Conditio humana* im Laufe der Geschichte nachdenkt.

Ein zeitgemäßes Operntheater muss über das 20. Jahrhundert reflektieren, denn für die Kunstgattung Oper ist das 20. weitaus wichtiger als das 19. Jahrhundert. Schon zahlenmäßig gibt es hier weit mehr Stücke von zentraler Bedeutung als dort. Im 19. Jahrhundert kenne ich nur eine kleine Zahl von solchen zentralen Werken, etwa von Verdi, Wagner und Berlioz. Auch Beethovens «Fidelio» zählt dazu, vielleicht noch «Carmen» und die Opern Musorgskis. Wenn man streng ist und nachzählt, kommt man im 19. Jahrhundert auf etwa 40 wichtige Werke, während man im 20. Jahrhundert gut 60 findet. Aus diesem Grund scheint es mir auch unumgänglich zu sein, viele Opern aus dem 20. Jahrhundert aufzuführen, die mit dem künstlerischen Schaffen der Gegenwart vertraut machen und außerdem den Nebeneffekt haben, die Ohren der Zuschauer für die zeitgenössische Musik zu öffnen. [...]

Ausklang

Oft werde ich gefragt, warum ich selbst mich der Oper widme. Ich mache das nicht aus historischem Interesse oder weil ich Musikwissenschaftler bin oder aus dergleichen Gründen. Schon als Kind bereitete mir die Oper eine außerordentliche Freude und gab mir einen existenziellen Antrieb. Mein ganzes Leben lang wollte ich anderen vermitteln, was mich begeisterte. Wenn man etwas mitteilen kann, genießt man doppelt. Und nach 30 Jahren beruflicher Tätigkeit glaube ich heute, dass die Oper einen viel größeren Stellenwert besitzt als noch vor 20 Jahren. Wir leben in einer Welt der Medien, in der es nicht mehr um Inhalte geht, sondern um die Medienlandschaft selbst. Man kennt das Motto von Marshall McLuhan: «The medium is the message.» Das ist aber das Problem. Die Nachricht hat als solche keine Bedeutung mehr. Wir Menschen des Theaters haben die Aufgabe, deren Aussagekraft wiederherzustellen. Und ich meine damit sowohl das Sprechtheater als auch den Tanz und die Oper – Sparten, die heute immer mehr zusammenwachsen. [...]

Der Text basiert auf einem Vortrag, den Gerard Mortier 2009 in Madrid gehalten hat. Die spanische Schriftfassung wurde in dem von Juan Ángel Vela del Campo herausgegebenen Buch «El humanismo de la ópera» (Círculo de Bellas Artes, Madrid 2010) publiziert. Bei dem hier dokumentierten Text handelt es sich um den – leicht gekürzten – Vorabdruck aus einem bei Bärenreiter/Metzler erscheinenden Band mit auf Deutsch bislang unveröffentlichten Essays Mortiers.



GERARD MORTIER: DAS THEATER, DAS UNS VERÄNDERT

Essays über Oper, Kunst und Politik
Aus dem Spanischen von Konstantin
Petrowsky; herausgegeben von
Reinhart Meyer-Kalkus
Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart
2018. 192 Seiten; 29,99 Euro