

The background of the book cover is a dramatic, high-contrast image of a sky filled with dark, swirling clouds. Overlaid on this sky is a complex, geometric structure made of yellow-painted metal beams with visible rivets. The beams intersect at various angles, creating a sense of depth and architectural complexity. The overall color palette is dominated by the warm, fiery tones of the sky and the bright yellow of the metal.

Ulrike Hartung

# Postdramatisches Musiktheater

Königshausen & Neumann

*fimt.*

Ulrike Hartung

—

Postdramatisches Musiktheater

THURNAUER SCHRIFTEN ZUM MUSIKTHEATER

Herausgegeben vom  
Forschungsinstitut für Musiktheater  
der Universität Bayreuth

Band 36

Ulrike Hartung

# Postdramatisches Musiktheater

Königshausen & Neumann

Die Autorin Ulrike Hartung ist Musiktheaterwissenschaftlerin am Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die zeitgenössische Aufführungspraxis von Musiktheater und das Spannungsfeld von Musik und Performance in den darstellenden Künsten.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 703 (Zugl.: Dissertation, Universität Bayreuth 2016)

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2020

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Ulrike Hartung: „Oper Offenbach“,

YRD.Works 2018, Offenbach am Main.

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6579-8

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.libri.de](http://www.libri.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# Inhalt

Danksagung.....	8
0. „Darf man das?“ Eine Einleitung.....	9
1. Theorie .....	12
1.1 Vorüberlegungen.....	12
Oper und Musiktheater.....	12
Aufführung .....	18
1.2 Regietheater in der Oper.....	20
Typologien.....	23
Hierarchie Komposition – Regie .....	26
Dominanz des Dramas .....	27
Aktualisierung.....	28
(Tages-)politische Aspekte .....	29
Dramaturgie und Personenregie .....	32
Theorien .....	33
Standards der Ver-Körperung .....	35
„Krisenszenario“ .....	36
1.3 Postdramatisches Musiktheater.....	42
Vorbemerkungen .....	42
„Die Doppelbödigkeit des Zeichens“.....	48
„Against Interpretation“ .....	49
Parameter: „Postdramatische Theaterzeichen“ .....	50

„Regie als Autorschaft“ .....	60
Neues Musiktheater (Komposition) .....	67
2. Fallstudien I .....	71
2.1 Vom „Hypermedium“ zum „Bildschirm der Echtzeit“ .....	71
Digitale Strukturen .....	77
Theater ± Medien .....	82
2.2 Christoph Schlingensiefel, <i>Parsifal</i> .....	88
2.3 Katie Mitchell, <i>Al gran sole carico d'amore</i> .....	102
2.4 Johanna Dombois, <i>Fidelio / Ring-Studie 01</i> .....	115
<i>Fidelio, 21. Jahrhundert</i> .....	115
<i>Ring-Studie 01   Rheingold, Vorspiel</i> .....	120
Vergleich und Zusammenfassung .....	124
3. Fallstudien II .....	133
3.1 Oper in Ver-Arbeitung. Oper als Material zwischen Re-Arrangement und Re-Komposition .....	133
Brückenschlag .....	133
Musik – Material .....	135
Intertextualität und Neue Musik .....	144
Autorschaft .....	147
3.2 Kombination .....	153
Barrie Kosky, <i>Poppea</i> .....	153
Frank Castorf, <i>Meistersinger</i> .....	157

Sebastian Nübling, <i>Dido und Aeneas</i> .....	164
3.3 De-Kontextualisierung. Oper als Readymade .....	166
Christoph Marthaler, <i>Die Großherzogin von Gerolstein</i> .....	167
Johannes Müller, Tobias Schwencke, <i>Intrigo</i> <i>Internazionale KV 492</i> .....	170
Christoph Schlingensief, <i>Mea Culpa</i> .....	172
Nico & the Navigators, <i>ANÆSTHESIA</i> .....	177
3.4 „Palimpsestisch-dekonstruktionistische Verwindung“ oder die „Zerschlagung“ der Oper .....	183
Sebastian Baumgarten, <i>Tosca</i> .....	186
David Marton, <i>Die Heimkehr des Odysseus</i> .....	191
Spezialfall <i>Rheingold</i> .....	194
David Marton, <i>Rheingold, Musiktheater nach</i> <i>Richard Wagner</i> .....	196
Alexander Charim, <i>Die Jaffa-Orangen des Richard W. Ein</i> <i>israelisches Rheingold</i> .....	206
Antú Romero Nunes, <i>Der Ring: Rheingold/Walküre</i> .....	207
Elfriede Jelinek, Nicolas Stemann, <i>rein GOLD</i> .....	209
4. Ausblick.....	213
4.1 Oper postdramatisch exportiert .....	213
Christoph Schlingensief.....	213
Georg Nussbaumer.....	222
4.2 Schlussbetrachtungen.....	226
Literaturverzeichnis.....	234



## Danksagung

„Kunst wird erst dann interessant, wenn wir vor irgendetwas stehen, das wir nicht gleich restlos erklären können.“ So sagte Christoph Schlingensiefel einmal. Ich teile dieses Kunstverständnis und es bringt den Impuls, der zur Entstehung dieses Buches geführt hat, auf den Punkt. Dass es im Wintersemester 2016/17 an der Universität Bayreuth zur Promotion angenommen wurde, war allerdings nur durch vielfältige Unterstützung möglich, wenngleich seine Schwächen ausschließlich von seiner Autorin zu verantworten sind. Für diese vielfältige Unterstützung sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Meinem Doktorvater Prof. Anno Mungen gilt mein Dank für sein Vertrauen, seine Offenheit und die weitsichtige Begleitung auf diesem Weg. Seine unerschütterliche Begeisterung für den Gegenstand Musiktheater und die stete Ermutigung, über den Tellerrand der eigenen Disziplin hinauszusehen, waren und sind eine große Inspiration. Ich danke ebenfalls dem Zweitgutachter Prof. Thomas Betzwieser für die vielen fruchtbaren Gespräche und wertvollen Hinweise. Als Leitern des Promotionsprogramms „Musik & Performance“, in dem diese Arbeit entstand, danke ich ihnen beiden für die intensiven Diskussionen und zahlreichen Anregungen, auch und gerade im Doktorandenkolloquium.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern Marion und Dr. Jürgen Hartung für ihren immerwährenden bedingungslosen Rückhalt und ihre großzügige Unterstützung. Sie haben mir nicht nur die Liebe zur akademischen Arbeit vererbt, meine Entscheidung für diesen Weg respektiert und immer an mich geglaubt, sie haben vor allem über all die Jahre bei weitem das in den Schatten gestellt, was man landläufig elterliche Fürsorge nennt. Seine Leidenschaft für die Wissenschaft und ihr kreativer Pragmatismus haben mich immer inspiriert und mir den Mut und die Kraft gegeben, diesen Weg bis zum Ende zu gehen.

Besonderer Dank gebührt meiner Kommilitonin, Kollegin und vor allem Freundin Dr. Sarah Mauksch, mit der ich die akademische Freude und auch das Leid immer teilen konnte. Danke für den intensiven Austausch, die intellektuellen Herausforderungen und den moralischen Beistand.

In diesem Zusammenhang gilt mein Dank nicht zuletzt meinen engen, lieben Freunden, darunter besonders Dr. Anett Müller, die diese Arbeit in allen Phasen mit jeder möglichen Unterstützung bedacht haben. Danke für die Liebe, Geduld, Ermutigung und das stets offene Ohr.

Finanziell unterstützt wurde die Arbeit durch ein Stipendium nach dem Bayerischen Eliteförderungsgesetz (BayEFG), das maßgeblich zur Ermöglichung der Rechercharbeiten beigetragen hat.

Frankfurt/Main, April 2019

## 0. „Darf man das?“ Eine Einleitung

Die Oper und ihre Stellung innerhalb der zeitgenössischen deutschsprachigen Kulturlandschaft ist immer wieder Gegenstand eines intensiven Krisendiskurses. Besprechungen von Aufführungen und Kritiken erscheinen zahlreich, doch dieser Diskurs geht über die kritische Betrachtung einzelner Aufführungen und Inszenierungen hinaus und rührt an das Grundlegende, an das Existenzielle dieser Form darstellender Kunst. Mit steter Beharrlichkeit hinterfragt der Diskurs die Berechtigung der Oper auf ihre Existenz – nicht zuletzt auch wegen etlicher Millionen Euro an staatlichen Subventionen, die jährlich in die Förderung dieser Kunst fließen. Der Druck auf die Oper erhöht sich, und sie hat zunehmend mit Legitimationsproblemen zu kämpfen: Jede neue Produktion wird – gerade auch im Vergleich zur Betrachtung anderer Kunstformen – mit besonderem Augenmerk bedacht und auf ihren ästhetischen und gesellschaftlichen Wert hin untersucht – nicht ohne dabei stets ihren Kunststatus und ihre Existenzberechtigung in Frage zu stellen. Im Kontext von Oper fällt sogar immer noch die Frage „Darf man das?“<sup>1</sup> Eine Frage, die sich beispielsweise die zeitgenössische bildende Kunst nicht und schon gar nicht mit dieser Vehemenz gefallen lassen muss. Für die Oper gelten demnach offensichtlich andere Maßstäbe als für verwandte, vor allem öffentlich getragene künstlerische Ausdrucksformen. Die Oper scheint stärker als andere Gattungen Projektionsfläche für ein bildungsbürgerliches Verständnis von Kunst und Kultur zu sein, das seinen festen Kanon wie ein Denkmal pflegt und diesen auch so an nachfolgende Generationen weitervererben möchte. Diese Vorstellung von Oper und den Rahmenbedingungen ihrer Produktion und Rezeption, wie sie sie auch Elke Heidenreich zum Beispiel vertritt, wendet sich dezidiert gegen die „Interpretationswut und Seziererei“, die sie in der Arbeit zeitgenössischer Opern-Regisseur\*innen sieht. So argumentiert Heidenreich: „Nichts muß harmonisiert werden, aber Nacktheit, Blut, Sperma, Nazistiefel waren jetzt genug auf deutschen Bühnen zu erleiden“.<sup>2</sup> Damit scheint sie eine gewisse Ratlosigkeit vielen Operninszenierungen gegenüber aufzunehmen und zu kanalisieren, die einige Kritiker\*innen und Feuilleton-Autor\*innen mit bestimmten Zuschauergruppen teilen. Ziel der Heidenreichschen Kritik ist das Regietheater in der Oper, ihre „modernistischen“<sup>3</sup> Produktionen, äußerst kritisch und gleichzeitig mit nostalgischer Sehnsucht nach früheren, besseren Zeiten zu hinterfragen und vor allem zu bewerten. Eine ähnliche Haltung vertritt auch der Musikwissenschaftler Laurenz Lütteken, der

1 Kollo 2008.

2 Heidenreich 2006. Auch Weber 2003 fragt im Fazit seines Aufsatzes „Darf man so etwas?“ (ebd., S. 284).

3 Wagner 2006, S. 76.

die Verfahren des Regietheaters in der Oper scharf verurteilt.<sup>4</sup> Wie beim Missbrauch durch die Nazis, die 1943 in Bayreuth unter Verwendung der SS-Standarte „Wiking“ Wagners *Meistersinger* politisch-ideologisch instrumentalisierten, würden sich ebenso zeitgenössische Regisseur\*innen an historischen Werken des Repertoires vergehen:

In Augsburg gibt es einen *Figaro*, der im Personalraum spielt, in Hannover eine *Carmen* im Zeitalter globalen Migrantentums, in Osnabrück einen *Barbiere* beim Mafia-Paten, in Graz eine *Manon* auf dem Flughafen. Die quälend groteske Reihe scheint endlos.<sup>5</sup>

„Muss das sein?“ lautet schließlich seine Frage, die auf eben jene Legitimationszwänge der Oper in ihrer aktuellen Aufführungspraxis abzielt. Doch diese Frage, die letztlich die Frage danach ist, was *Kunst darf* und was *nicht*, ist in der Betrachtung zeitgenössischer Aufführungspraxis von Oper nicht operationalisierbar zu stellen. Sie bleibt schließlich eine rhetorische Frage, die ihre limierte Vorstellung von Kunst als Antwort bereits in sich trägt. Darum kann es also in einer Beschreibung der ästhetischen Tendenzen zeitgenössischer Aufführungen von Musiktheater und Oper nicht gehen.

So ist es nicht der kritische Diskurs selbst, wie Heidenreich und Lütteken ihn beispielsweise führen, der problematisch ist, sondern dass er einen Zustand ausklammert, der diese Beschreibung grundlegend verändert: Das Regietheater im Musiktheater und seine spezifische Ästhetik, die sie so bildhaft beschreiben und gleichsam scharf verurteilen, ist bereits ein *historisches* Phänomen und lässt sich somit auch nur als solches betrachten. Seine ästhetische Diskussion als *zeitgenössische* Aufführungspraxis verfehlt also ihren Gegenstand und ist somit auch nicht Gegenstand dieser Studie; das Regietheater in der Oper als Aufführungsästhetik in Abgrenzung zu ästhetischen Tendenzen, die die Studie als postdramatisches Musiktheater klassifiziert, hingegen schon.

Die produktive Kunst ist ihrer Wahrnehmung naturgemäß voraus: Während Teile der Rezeption immer noch pro und contra von Regietheater in der Oper diskutieren, hat ein anderer Teil der Praxis diese Fragen längst hinter sich gelassen.<sup>6</sup> Bei genauerem Hinsehen fällt ins Auge, dass

4 Lütteken 2014f.

5 Ebd.

6 Auch die Wissenschaft hat Nachholbedarf. So definiert auch Kühnel 2007 Regietheater folgendermaßen: „Das Regietheater zeichnet sich [...] durch eine ständig wachsende Vielfalt der Inszenierungskonzeptionen und Bild-Ideen aus, die deutlich machen, dass die Möglichkeiten der Opernbühne noch lange nicht ausgeschöpft sind.“ (ebd., S. 28). Die der Opernbühne sind es sicherlich nicht. Ob es die des Regietheaters hingegen sind, wäre die entscheidendere Frage. Auch Sollich 2011

einige Künstler\*innen einen veränderten künstlerischen Umgang für die Aufführung von Oper zu entwickeln versuchen. Dieser Umgang impliziert ein fundamental anderes Selbstverständnis sowohl als Künstler\*in als auch – und das ist für diese Studie von zentraler Bedeutung – von ihrem Gegenstand. Dieser grundlegende Perspektivenwechsel resultiert somit nicht nur in massiv einschneidenden Veränderungen für alle am Produktionsprozess Beteiligten, sondern natürlich auch für alle Rezipienten, die sich mit diesen veränderten künstlerischen Situationen konfrontiert sehen. So ist auch die Fragestellung, die zur Entstehung dieser Studie geführt hat, überhaupt erst entstanden. Die konkrete Beobachtung, dass ästhetische Konzeptionen von Operaufführungen jenseits des Regietheaters in der Oper in der zeitgenössischen Aufführungspraxis überhaupt existieren, hat diese weiterführende Suche danach, was sie vielleicht vereint und inwiefern sie sich vom ästhetischen ‚Mainstream‘ in der Oper absetzen, ausgelöst.

Doch bevor beschrieben werden kann, was genau dieses veränderte Verständnis von Oper auszeichnet, sieht die Studie vor, zunächst einige Begrifflichkeiten, die den Diskurs einerseits stark prägen, andererseits aber oftmals verwaschen in ihrer Verwendung sind, zu schärfen: Grundlegend möchte sie sich zunächst dem Begriff des Musiktheaters annähern, insbesondere in seinen Beziehungen zu dem der Oper, als auch im nächsten Schritt denen des Regietheaters, der eine spezielle Ausprägung von Musiktheater darstellt. Das Regietheater dient als konzeptuelle Folie zur Abgrenzung dessen, was die Studie postdramatisches Musiktheater nennt.

Diese begriffliche Schärfung möchte zunächst die Erkenntnisse des Forschungsstands zusammenbringen und im Folgenden für einen präzisen Gebrauch nutzbar machen.

Dem schließen sich deskriptive Darstellungen, Analysen und diskursbezogene Einordnungen jener ästhetischen Phänomene an, die die Studie in ihrem Rahmen als exemplarische Beispiele heranzieht. Dabei geht es zu keiner Zeit um das Erstellen eines Rasters oder einer Schablone, nach der Aufführungen eingeordnet werden sollen. Die Charakterisierungen der hier beschriebenen ästhetischen Phänomene stellen *Tendenzen* dar, die in ihrer Kombination nicht alle gleichzeitig für eine Aufführung zutreffen müssen. Dies gilt für die Beschreibung von Regietheater ebenso, wie für alle anderen hier betrachteten ästhetischen Formen und Konzepte. Die Studie möchte viel mehr ästhetische Entwicklungen in der Aufführung von Oper beschreibbar machen, die sich vor allem am spannungsgeladenen Verhältnis von tradierter Gattung und neuen Formaten abarbeiten. Das Postdramatische fungiert dabei als Begriffsgefüge und Analysewerkzeug, diese neuen Formate auch wissenschaftlich diskursfähig zu machen.

formuliert immer noch den Gegensatz zwischen „Werktreue“ und „Regietheater“ (ebd., S. 50).

# 1. Theorie

## 1.1 Vorüberlegungen

### Oper und Musiktheater

Auf eine Unschärfe im Umgang mit den Begriffen Oper und Musiktheater macht Anno Mungen aufmerksam.<sup>7</sup> Oftmals im Diskurs mehr oder weniger synonym gebraucht, ist doch insbesondere in Hinblick auf die Studie auf die Feinheiten in den Unterschieden der beiden Begrifflichkeiten zu achten. Mungen macht vier unterschiedliche „Bedeutungsfelder“<sup>8</sup> für den Begriff des Musiktheaters auf, die den der Oper immer schon inkorporieren. Erstens beschreibt er einen historischen Zusammenhang: als „Erscheinungsform der Oper“ im frühen 20. Jahrhundert, die sich deutlich von Wagners Musikdrama abgrenzen wollte. Im Verlauf dieses Jahrhunderts finden sich immer wieder Anwendungen und spezifische Umdeutungen des Begriffs: Sowohl Walter Felsenstein als auch Mauricio Kagel, um nur zwei besonders prominente Vertreter zu nennen, verwendeten diesen Begriff, um ihre Form von Musiktheater von anderen Ästhetiken ihrer jeweiligen Gegenwart abzugrenzen.<sup>9</sup>

Die Gegenüberstellung der beiden Begriffe Musik und Theater verdeutlicht schon auf den ersten Blick, dass der Aspekt der Aufführung, also das *Theater*, an Bedeutung gewinnt, was auch über diese historische Anbindung hinaus grundlegend für den Begriff ist.

Auch das Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth, dessen Leiter Mungen seit 2006 ist, betonte dies bereits 1974 in seinen „Empfehlungen zu Aufgaben und Struktur des Forschungs-Instituts für Musiktheater“:

I. Der Werkbegriff setzt sich aus den Faktoren ‚Musik‘ und ‚Theater‘ in ihren unterschiedlichsten Erscheinungs- und Verbindungsformen zusammen. Diese Verbindung bestimmt das Aufgabenfeld einer Geschichte und Theorie des Musiktheaters.

II. Werke des Musiktheaters sind inkomplett, ihr intentionaler Zweck ist die Aufführung. Die Produktion im Sinne einer Werkrealisierung umfasst vor allem Probleme der dramaturgischen Kon-

7 Mungen 2007. Unter anderen weist auch Hans-Jörg Kapp auf die heterogene Begriffsgeschichte hin und nennt ihn einen „in die Jahre gekommene[n] Kampfbegriff“ (Kapp 2013, S. 183).

8 Mungen 2007, S. 29.

9 Kapp 2013, S. 185.

zeption, Fragen des musikalischen und szenischen Stils und seiner Realisation, aber auch Formen der Organisation, der Architektur (Spiel-Raum) und der Technik (Bühnen- und Medientechnik.)<sup>10</sup>

Diesem „qualitativen Verständnis“ stellt Mungen zweitens ein „institutionelles“ zur Seite, das sich an der Aufführungspraxis orientiert, die innerhalb der Stadttheater nach Sparten (Sprechtheater/Schauspiel, Tanztheater, Musiktheater) unterscheidet. Drittens findet der Begriff auch „gattungsorientiert“ Anwendung, zum Beispiel in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, dem für das Fach wichtigste Nachschlagewerk, wobei Mungen hier die „klassischen“ Gattungen der in Mitteleuropa beheimateten Musiktheaterkultur“ zusammenfasst. Demnach umfasst er neben der Oper auch die Operette, das Musical und das Ballett sowie das Tanztheater allgemein. Viertens und letztens steht neben dieser systematischen Begriffsbestimmung ein offenes, „additive[s]“ Verständnis des Begriffs, das im Grunde alle Phänomene einschließt, die eine Kombination aus Theater und Musik darstellen.<sup>11</sup>

Allein diese vier verschiedenen grundlegenden Bedeutungsfelder des Begriffs Musiktheater machen deutlich, wie vielschichtig er selbst als auch seine Verwendung ist. Für eine tiefer gehende Betrachtung des Begriffs – vor allem im Zusammenhang mit Oper, der sich ja auch die vorliegende Studie widmet, und die auch Mungen in den Mittelpunkt seiner Erörterungen stellt – entwirft er weitere Kriterien, von denen die für diese Studie relevanten in Kürze dargestellt werden sollen.<sup>12</sup>

1. Musiktheater ist ein Gegenstand, der sich in einem Spannungsfeld zwischen Gattung und Medium bewegt: Auf der einen Seite steht die musikalische Gattung, die in ihrer Gesamtheit gar nicht so konsistent ist wie behauptet oder wenigstens angenommen wird. Auf der anderen Seite steht die Aufführung als ihr Medium, innerhalb dessen das ‚Werk‘ erst als ein solches in Erscheinung tritt<sup>13</sup>. Ein Verständnis von Oper *und* Musiktheater, das keinesfalls wissenschaftshistorisch selbstverständlich ist. Lange Zeit widmete sich die Musikwissenschaft ausschließlich der Partitur und die sich mit der Aufführung auseinandersetzen Theaterwissenschaft ließ Musiktheater und Oper aufgrund der komplexen Musikalität (neben vielen anderen Gründen) ebenfalls außen vor. So verbinden sich erstens mit dem Gattungsbegriff Oper wissenschaftliche Traditionen und Hierarchien sowie zweitens „gesellschaftliche Funktion[en]“<sup>14</sup> mit dem des Mediums

10 Zitiert nach Mungen 2011, S. 17.

11 Ebd., S. 32.

12 Mungen 2007, S. 35ff.

13 Siehe dazu auch Dahlhaus/Döhring 1991, die das Musiktheater ganz eindeutig erst in seiner theatralen Ausführung vervollkommen sehen (ebd., S. XVf.).

14 Mungen 2007, S. 36.

Oper. Wie konträr sich diese Begriffe im Zusammenhang mit dem Musiktheater tatsächlich verhalten, zeigt Mungen am Phänomen des Musicals. Weist die Wissenschaft dieser Gattung ästhetisch einen weitaus niedrigeren Rang zu als der Oper, ist doch seine gesellschaftliche und damit verbunden der Rang seiner wirtschaftlichen Bedeutung im Gegensatz dazu enorm hoch. Die Perspektiven sind gerade in der Betrachtung zeitgenössischer Musiktheater-Phänomene mitzudenken. Sie fordern zudem ein gewisses Maß an Selbstreflexion und kritischer Selbstbefragung von Musik- und Musiktheaterwissenschaft ein.

2. Das Musiktheater, verstanden als Phänomen zwischen Gattung und Medium, ist immer auch stark von seiner eigenen Medialität geprägt. Medienwechsel und -überschreitungen, -vermischungen fungieren als innovative Motoren der eigenen ästhetischen Entwicklung. Die ihm eigene Medialität scheint oft die Peripherie des eigenen Wirkungskreises zu suchen und auch zur Überschreitung eben dieser Grenzen zu tendieren.

3. Die Musik als einer der konstituierenden Pfeiler dieses medialen Gefüges steht zudem in einem speziellen Spannungsfeld. Der Gesang als Verbindung von Sprache und Musik konstituiert und bestimmt das Musiktheater noch einmal auf eine ganz eigene und spezielle Weise. Es ist eben nicht nur Theater und Musik sondern – und das ganz grundlegend – immer auch Gesang.<sup>15</sup> Text, im Musiktheaterkontext in seiner prägnantesten Form als Gesang, tritt somit als weiteres Medium hinzu.

4. Letztens eignet dem Musiktheater eine spezifische gesellschaftliche Dimension, die, auch im Zusammenhang mit seinem konstanten Drang nach ästhetischer Entwicklung und Innovation, mal mehr, mal weniger eine Anbindung an das eigene Hier und Jetzt, an die eigene Gegenwart sucht. Das hängt in erster Linie mit der historischen Entstehung des Begriffs zusammen, der aus einem Bedürfnis der Erneuerung – ganz konkret der Oper – heraus entstand, um sich einerseits von ‚herrschenden Normen‘ abzugrenzen und sich selbst als vorwärtsgewandt und innovativ darzustellen; aber andererseits auch, um „gesellschaftlich anschlussfähig“<sup>16</sup> zu werden. Das sind Tendenzen, die dem Musiktheater bis heute eigen sind und es nachhaltig prägen.

Die vorliegende Studie bezieht sich bei der Auswahl des Untersuchungsgegenstandes auf das gattungsorientierte Verständnis von Musiktheater, schränkt das Feld der Untersuchung allerdings weiter ein. Sie fokussiert Werke des Opernrepertoires, also die Werke, die die Spielpläne

15 Gattungen wie das Melodram oder auch sogenannte Dialog-Opern integrieren neben dem Gesang Sprache selbstverständlich auch noch in anderer Erscheinungsform. Das ist keineswegs nebensächlich, doch insgesamt kann festgehalten werden, dass die Singstimme im Musiktheater einen wesentlich bedeutsameren Stellenwert hat.

16 Mungen 2007, S. 39.

der Musiktheaterbühnen im deutschsprachigen Raum beherrschen. Eine erweiterte Form dieses Repertoires kann in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* und den Werken, die sie versammelt, gesehen werden.

Eine solche Rahmung ist nicht zuletzt deshalb notwendig, weil schon die simple Frage nach einer Begriffsdefinition von Oper Fragen aufwirft. Selbst in einschlägigen Fachlexika sind Definitionen an den Begriff Oper kaum zu finden. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>17</sup> beispielsweise hat unter diesem Stichwort keinen Eintrag. In *Riemann Musiklexikon* findet man wiederum diesen Definitionsversuch:

Von O.[per] kann gesprochen werden, wenn die Musik eigene Mittel zum Ausdruck der Rede und Gebärde im szenischen Dialog und Monolog einsetzt und die dramatische Aktion verdeutlicht. In jeder echten O.[per] befinden sich Drama und Musik in einer dialektischen Spannung. [...] Der Terminus O.[per] ist als allgemeine Gattungsbez.[eichnung] festzuhalten. [...] Als dritter Aspekt der Oper ist neben Musik und Drama die szenische Realisierung entscheidend. Komp.[onist] und Librettist liefern in diesem Sinne kein Werk, das durch die Inszenierung lediglich auf die Bühne gestellt wird, sondern die Inszenierung ermöglicht im besten Falle eine neue, einzigartige Sicht auf die mus.[ikalische] und dramatische Vorlage. [...] Der Werkbegriff schließt also in Bezug auf die O.[per] die szenische Realisierung stets ein.<sup>18</sup>

Viele Nachschlagewerke tun sich schwer mit der konkreten Definition des Begriffs Oper und bleiben, wenn überhaupt, bei einer sehr allgemeinen und oft oberflächlichen Beschreibung. Dies liegt in der extremen Diversität der unterschiedlichen Formen, die sich so nur ungenügend von anderen Formen des Theaters unter Einbezug von Musik abgrenzen lassen. Schon die Bandbreite von Text-Musik-Verhältnissen beziehungsweise von Gesangsanteil gegenüber gesprochenem Wort usw. ist so groß und unübersichtlich, versuchte man sie mittels einer Definition zu greifen, fielen viele andere Formen darstellender Kunst ebenfalls mit hinein. Viele Enzyklopädien verweisen in der Folge auf enger zu fassende Gattungsbezeichnungen wie *Dramma per musica*, *Opera seria* oder *Opéra Comique*, um nur drei Beispiele zu nennen. Die Annäherung findet so oftmals über eine Darlegung von Geschichte und Herkunft spezifischer Ausprägungen von Oper statt. Um alle Ausprägungen in einer Definition zu fassen, würde diese entweder mehr Ausnahmen als Regelfälle beinhalten oder sie müsste so allgemein formuliert sein, dass sie eigentlich kaum noch etwas über diese Form

17 Finscher/Blume 2003.

18 Schmitz/Seidel/Stöck 2012, S. 46.



darstellender Kunst aussagen kann. Jürgen Schläder versucht es in seiner „Typologie der Klassikerinszenierungen“ dennoch:

„Oper“ meint musikalische Dramen, die auf einer dramaturgisch konventionell gegliederten Handlung basieren. Handlungskonstitutive Kategorien wie Exposition, Peripetie und Katastrophe sowie Figurenkonstellation, Intrige, Konfliktpannung und kausale Verknüpfung aller Handlungsteile kennzeichnen jenen Typus von musikalischen Dramen, der von 1600 bis etwa 1920 die Produktion von musikalischem Theater unangefochten dominierte – auch dann, wenn sich das Verhältnis von dialogisch entfalteter Handlung zu kontemplativen, klingend-musikalischen Momenten einer inneren Handlung grundlegend wandelte.<sup>19</sup>

Wie problematisch es sein kann, sich dieses Begriffes auf diese Weise definitiv zu nähern, zeigt Schläders Versuch recht deutlich. So subsumiert er im Grunde alle Formen „musikalischen Theaters“, wie er es nennt, die eine von dramaturgischen Strukturprinzipien geprägte dramatische Handlung aufweisen, unter dem Begriff Oper und grenzt dieses Feld lediglich historisch ein. Dass dieser Definitionsversuch durch seine Weite und Offenheit weitaus mehr als Oper umfasst, wird dabei nicht reflektiert.

Da die vorliegende Studie sich also nur auf eine ungenügende Definition des Begriffs Oper beziehen kann, kann die Eingrenzung ihres Arbeitsfeldes nicht darüber stattfinden. Sie befasst sich mit Produktionen, die sich – auf welche Art und Weise auch immer – mit Kompositionen auseinandersetzen, die einerseits in den sehr allgemein gehaltenen Definitionsversuch von *Riemann Musiklexikon* fallen, die andererseits aber auch in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* zu finden sind. Deren Herausgeber äußern im Vorwort den Anspruch, ihre Auswahl sei eine „Bestandsaufnahme“<sup>20</sup>, die nach Kriterien wie Aufführbarkeit, „geschichtliche Bedeutung und/oder ästhetischer Rang“ sowie unter Einbezug von Tonträgern und Aufführungen ca. 3000 Stücke auswählte und derer sich die vorliegende Studie bedient.<sup>21</sup>

Wie im *Riemann Musiklexikon* bereits angedeutet, spielt die inszenatorische Umsetzung neben dem Text und der Musik eine konstitutive Rolle für das Verständnis von Oper. Insbesondere das Kompositum *Musiktheater* im Verständnis als Variante von Oper selbst ist Ausdruck dieses Sachverhalts.

19 Schläder 2001, S. 183f.

20 Dahlhaus/Döhring 1991, S. XVI.

21 Diese Auswahl schließt zum Beispiel zeitgenössische (Neu-)Kompositionen von Musiktheater zunächst und bis auf weiteres aus.

Es suggeriert eine Gleichrangigkeit beider Begriffe, auch wenn sie in einem bestimmten Bezug zu einander stehen: Musik ist einerseits die Spezifizierung des Theaters. Andererseits ist sie aber auch „dessen treibende Kraft“<sup>22</sup> und Motor. Mit Rückbezug auf Wagners Musikdrama ließe sich also konkretisieren: Der Jahrhunderte andauernde Streit zwischen Musik und Wort – *Musikdrama* – wandelt sich hier in ein gleichberechtigtes Miteinander von Musik und Aufführung – *Musiktheater*. Das verändert natürlich auch den Untersuchungsgegenstand sowie die Perspektive darauf. Die Partitur der zugrundeliegenden Komposition ist nicht mehr Mittelpunkt der Untersuchung. Zu diesem Mittelpunkt wird nun vielmehr eine auf welche Art und Weise auch immer die Partitur beinhaltende und sie im Sinne von Vergegenwärtigung verlebendigende Bühnenaufführung. Das führt wiederum zum spezifischen Verhältnis von Gattung und Medium zurück.

So lassen sich die allgemeineren Charakteristika ganz im Sinne einer konzentrischen Annäherung an den Untersuchungsgegenstand dieser Studie – nämlich Oper als Musiktheater beziehungsweise Musiktheater als Variante von Oper – eingrenzend und schärfend noch einmal zusammenfassen:

1. untersucht die Studie das Spannungsfeld zwischen Gattung und Medium, dessen wissenschaftlicher Diskurs und soziokulturelle Angebundenheit gleichermaßen gerade in ihrer Wechselwirkung von Bedeutung sind;

2. spielen Medienwechsel, -überschreitungen und -vermischungen als Motoren der Entwicklung und Innovation eine zentrale Rolle;

3. ist immer ein wie auch immer gearteter gesellschaftlicher Bezug vorhanden, oft im Zusammenhang mit einem grundlegend experimentellen Charakter, der einen bedeutsamen Motor für ästhetische Entwicklungen darstellt.

4. ist der Konnex Musik/Text/Stimme/Gesang konstitutiv, immer unter Rückbezug auf die Augenhöhe und Bezüglichkeit der Teilbegriffe im Kompositum Musiktheater, dessen Betrachtung in der Folge die Aufführung und nicht das notierte musikalische Material im Blick hat.

## Aufführung

Die Aufführung als zentraler Untersuchungsgegenstand der Theaterwissenschaft ist auch das analytische Zentrum dieser Studie. Die Aufführungsanalyse als ihre wichtigste Methode thematisiert zugleich ihre eigenen Problemfelder der Flüchtigkeit ihres Gegenstandes und der relativen Subjektivität in seiner Betrachtung und trägt ihnen Rechnung. Sie untersucht eben nicht nur ein ästhetisches Objekt, sondern immer auch ein reales Ereignis: der Beobachter eines solchen ästhetischen Vorgangs wird nach Hans-Thies Lehmann zum Zeugen eines Geschehens, der nicht nur passiver Beobachter bleibt, sondern involviert ist und aktiv anteilnimmt.<sup>23</sup> Vor dieser Folie von Zeugenschaft stehen die vorgenommenen Aufführungsanalysen.

In diesem Kontext versteht es sich von selbst, dass der zu analysierende Gegenstand die *Aufführung* ist und nicht der zugrundeliegende Werktext, der lediglich ein Bestandteil der zu untersuchenden Aspekte einer Aufführung sind.

Die vorgenommenen Analysen richten sich dabei nach Erika Fischer-Lichtes Forderung nach einer „Ästhetik des Performativen“<sup>24</sup>, die insbesondere die Medialität, die Materialität, die Semiotizität sowie die Ästhetizität der jeweiligen Aufführung berücksichtigt. Sie wurden durchgeführt unter der Prämisse, die „jedem Opernliebhaber als Binsenweisheit erscheinen mag, gleichwohl vielen Musikwissenschaftler\*innen und –kritiker\*innen lange Zeit verborgen geblieben zu sein scheint: daß nämlich Oper nirgends sonst existiert als in der Aufführung.“<sup>25</sup>

Jeder Betrachtung der in den Fallstudien besprochenen Produktionen dieser Studie liegt mindestens ein persönlicher Aufführungsbesuch zugrunde. Videoaufzeichnungen wurden in Einzelfällen lediglich additiv als Quelle hinzugezogen, um beispielsweise zusätzliches musikalisches, textliches oder bildliches Material genauer identifizieren zu können. Sie können die „leibliche Kopräsenz“, die Ereignishaftigkeit und die „Ordnung der Präsenz“<sup>26</sup> einer Aufführung nicht ersetzen und werden ihr als transitorischem Ereignis nicht gerecht.

Die Auswahl der beispielhaft analysierten Produktionen resultierte aus einem großen Pool von besuchten Aufführungen im deutschsprachigen Raum in den Jahren 2006–2015. Die ausgewählten Produktionen stehen damit nur exemplarisch für die beobachteten Tendenzen in der ästhetischen Entwicklung von Musiktheater. Eine Beschränkung auf diese exem-

23 Vgl. Lehmann 2004.

24 Fischer-Lichte 2004.

25 Fischer-Lichte 2003, S. 290.

26 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 243ff.

plarischen Beispiele war notwendig, um den Rahmen der Studie nicht zu sprengen. Insofern stehen diese Beispielproduktionen nicht für sich selbst, sondern repräsentieren eine Vielzahl an Produktionen, die ästhetische Parallelen aufweisen.

Die aufführungsanalytischen Beschreibungen, die das analytische Zentrum dieser Studie darstellen, werden von einer Betrachtung des die Aufführungen umgebenden Diskurses begleitet. Ausgehend von der Grundannahme der eigenen Wirkmächtigkeit von Diskursen, verstanden als „institutionell-organisatorisch regulierte Praktiken des Zeichengebrauchs“<sup>27</sup>, und gleichsam ausgehend von der Idee, dass die Dinge, die dieser Diskurs behandelt, durch ihre Thematisierung überhaupt erst relevant für die Wirklichkeit werden, läuft diese diskursanalytische Spur im Hintergrund der Aufführungsanalyse stets mit. Sie setzt sich mit wissenschaftlicher Fachliteratur genauso auseinander wie mit Kritiken, dem Feuilleton im Allgemeinen sowie öffentlichen Debatten, die auch Inhalte Neuer Medien, vor allem des Internets beinhalten. Das bedeutet, es wurden vielfältige Äußerungen der zentralen Organe dieses Diskurses in einem ‚Text‘-Korpus relevanter Medien versammelt und mit den Aufführungsanalysen zusammengebracht. Durch die Betrachtung des Zusammenhangs zwischen sprachlichem Handeln und gesellschaftlichen wie institutionellen Strukturen versucht die Studie ästhetische und musiktheaterpraktische Aspekte im Hinblick auf den heuristisch angenommenen ästhetischen Wandel aufeinander zu beziehen. Die Regeln und Regelmäßigkeiten dieses Diskurses als auch sein Potenzial zur Konstruktion von Wirklichkeit sowie seine gesellschaftliche Verankerung sind bei der Analyse von wesentlicher Bedeutung.<sup>28</sup> Gleichzeitig kann eine Studie, die sich mit Aufführung und ihrer Ästhetik befasst, ihrem Gegenstand entsprechend, sich nur annäherungsweise äußern.

Die Komplexität des Ästhetischen ist eben nie auf eine allgemeine Formel zu bringen, sondern nur als bewegliches, konstellatives Verhältnis im Prozeß eines Diskurses bestimmbar, der hinsichtlich seiner normativen Konsequenzen offen und revidierbar zu bleiben hätte.<sup>29</sup>

Das Ephemere und die Prozessualität der Aufführung von Musiktheater, verstanden als kulturelle Praxis denn als Produkt, macht ein solches „bewegliches, konstellatives Verhältnis“ zum Gegenstand erforderlich. In diesem Sinne positioniert sich auch die vorliegende Studie zu ihrem Untersuchungsgegenstand.

27 Keller 2005, S. 10.

28 Keller 2007.

29 Früchtl/Zimmermann 2001, S. 37.

## 1.2 Regietheater in der Oper

In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ist eine Beschreibung des Phänomens Regietheater unter dem Begriff „Musiktheater“ zu finden. Wie komplex und unübersichtlich die Verwendung dieses Begriffs ist, wurde bereits thematisiert. Eine ähnliche Unsicherheit der Fachliteratur betrifft den Begriff des Regietheaters, die sich in jeweils recht individuellen Vorstellungen davon zeigt. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* unterscheidet beispielsweise zum einen in „Musiktheater/Inszenierung“ und in „Musiktheater/Komposition“ zum anderen. Im erstgenannten Abschnitt wird Musiktheater als Regietheater beschrieben:

Der Begriff Musiktheater umfaßt im Bereich der Aufführung und Interpretation von musikalischen Bühnenwerken, also auf der theatralischen Rezeptionsebene, alle Versuche der letzten 100 Jahre durch Inszenierung und Bühnenbild zu einer aktuellen Deutung der Stücke zu kommen.<sup>30</sup>

Auch wenn das *Regietheater* im Musiktheater vielleicht noch nicht 100 Jahre alt ist – seine Spuren ließen sich bis zur Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele 1951 zurückverfolgen –, so erfasst doch der letzte Teil der Definition den Kern des Regietheaters, dabei völlig unabhängig davon, ob es sich um Schauspiel oder Musiktheater im weiteren Sinne handelt: „durch Inszenierung und Bühnenbild zu einer aktuellen Deutung der Stücke zu kommen.“

Die Suche nach aktuellen, das heißt zeitgenössisch wie gesellschaftlich angebundenen, (Inszenierungs-)Formen lässt sich unter anderem historisch begründen. Das Ende des zweiten Weltkrieges und die politischen Umwälzungen in Europa im Allgemeinen und im deutschsprachigen Raum im Besonderen schufen eine dringliche Notwendigkeit, Räume für neue ästhetische Entwicklungsmöglichkeiten zu finden. Es galt, sich mehr als deutlich von den zuvor dominierenden ästhetischen Idealen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft abzugrenzen und abzusetzen. Für die Bühnengattung der Oper galt dies gleichermaßen, hatte aber insbesondere für Bayreuth als gerade für das Dritte Reich geschichtsträchtigen Ort durch Verflechtungen mit dem Nazi-Regime von nicht unerheblichem Ausmaß besonders großes Gewicht. So kann die Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele 1951 mit Wieland Wagners Interpretation des *Ring des Nibelungen* exemplarisch für dieses Streben nach künstlerischer Erneuerung angesehen werden. Die Abkehr von der Bühnenästhetik der Uraufführungen, die über Jahrzehnte hinweg durch Wagners Witwe Cosima konserviert

30 Kunold 2003, Sp. 1670.

wurden einerseits, und die Abgrenzung von deren Missbrauch durch die Nazis für ihre Propagandazwecke andererseits, führte zu einer in dieser Ausprägung in der Oper noch nie dagewesenen formalistischen Strenge und Abstrahierung sowohl des Bühnenraums als auch der Kostüme sowie der Figurenführung. Sie ist beispielhaft für diese Bestrebungen und hat bis heute neben der ikonografischen Bedeutung auch eine gewisse Vorbildfunktion.<sup>31</sup>

Die Spuren dieser ästhetischen Entwicklungen, die sich also bis in die frühen 1950er Jahre zurückverfolgen lassen, sind somit weitaus älter als der Begriff Regietheater selbst: Dieser entstand erst im Laufe der 1960er Jahre, um eine Strömung im deutschsprachigen Schauspiel zu beschreiben, deren Regisseur\*innen sich in der Folge ebenfalls mit der Produktion von Opernstoffen befassten. Dadurch setzte sich der Begriff anschließend auch für Musiktheater-Produktionen durch. Im Gegensatz zum Schauspiel hat er im Kontext der Oper bis heute kaum an Präsenz eingebüßt. Wie der Begriff schon strukturell andeutet, liegt der Akzent auf der *Regie*, deren Arbeit so ins Zentrum von Produktionsbetrachtungen geriet. Regisseur\*innen forderten die ästhetische und schließlich auch die juristische Anerkennung ihrer Arbeit als eigenständige Kunstform ein. Durch den Zuwachs an Bedeutung des künstlerischen Schaffens von Opernregisseur\*innen und das dadurch erstarkende Bewusstsein dieses Kunststatus entwickelte sich auch eine zusätzliche Reflexionsebene: Zentraler Punkt der Rezeption lag nun nicht mehr nur in der Aufführung eines Stoffes, sondern jede weitere Inszenierung eines Stoffes wurde zu einer, die gleichzeitig alle vorangegangenen schon mitdachte und immer auch einen Kommentar oder ein ‚Weiterdenken‘ beinhaltete. Mit dem Regietheater entwickelte sich also neben dem Kanon der gespielten Stücke – dem Repertoire – auch ein Kanon an Inszenierungen. Patrice Chéreaus *Ring des Nibelungen*, um bei Wagners Tetralogie zu bleiben, ist dafür nur ein exemplarisches Beispiel. Das Regietheater – von Anfang an sehr stark visuell geprägt – bildete eine eigene Ikonografie aus, mittels derer Regisseur\*innen in ihren Inszenierungen auf die Arbeiten ihrer Kollegen, aber auch auf die eigenen Bezug nahmen. Diesen Kanon und seine Ikonografie zu kennen beziehungsweise Bezugnahmen in Inszenierungen auf andere Inszenierungen zu erkennen, erhielt für die Rezeption von Regietheater schließlich einen ähnlich hohen Stellenwert, wie die zu inszenierenden Kompositionen selbst – bis heute.

Es ließe sich also zusammenfassend sagen: Das Regietheater hat in der Zeit seiner Entstehung die Oper und ihr historisches Repertoire vor einer ansonsten womöglich unausweichlichen Musealisierung, das heißt einer

31 Die Geschichte des Regietheaters und die Entwicklung des Musiktheaters im 20. Jahrhundert ist in einschlägiger Literatur hinreichend beschrieben worden und soll deshalb hier nur kurz angerissen werden. Vgl. dazu unter anderem Eckert 1995; Kühnel/Müller/Panagl 1995; vor allem aber Betzwieser 2019.

Konservierung der Aufführungspraxis beziehungsweise -ästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ‚bewahrt‘. Auch wenn es mit seiner Interpretation eines stark beschränkten Stücke-Pools nicht unbedingt zur Öffnung, sondern geradezu zur Betonierung dieses Repertoires beigetragen hat.<sup>32</sup>

Dass es seit der beschriebenen ästhetischen Erneuerung der Bühnenproduktionen von Repertoire-Opern diese Musealisierungstendenzen immer gegeben hat – und auch bis heute ihre Förderer hat – bleibt dabei unbestritten und ist auch nicht Gegenstand der Studie.

Das Bestreben danach, Oper „gesellschaftlich anschlussfähig“ zu machen, indem man sie vor allem auf „eine gesellschaftliche Relevanz hin konzipiert“<sup>33</sup>, lässt sich auch auf die Struktureigenheiten der Oper selbst zurückführen. Denn „[a]us der Verschiebung der Schwerpunkte im Gefüge von Musik, Text, Bild und Szene resultiert das Neuerungs- und Erneuerungspotential der Oper“<sup>34</sup>, wie Nike Wagner bemerkt. Gleiches gilt für den Einzug des Regietheaters in die Oper.

Ein zu berücksichtigender Aspekt dieses Potenzials ist allerdings, „dass die Schichten einer Partitur mit unterschiedlichem Tempo altern: am langsamsten die Musik, etwas schneller der Text und am schnellsten die Regieanweisungen.“<sup>35</sup> Daran wird schnell das Hauptaugenmerk des Regietheaters in seiner Realisierung von Opern deutlich: Die Regieanweisungen – die Schicht, die am schnellsten altert – werden ersetzt durch *Regiekonzepte*: Das Ziel dieser Konzepte liegt darin, die Stücke des vorhandenen Repertoires durch Aktualisierung zu vergegenwärtigen. Methodisch durch eine hermeneutisch-archäologische Befragung der musikdramatischen Texte werden diese Konzepte und eine dementsprechende äußerliche Gestalt – die *Inszenierung* – entwickelt, die sich zumeist auf die Szene in einem zeitgenössischen Gewand beschränkt.<sup>36</sup> Innerhalb dieser Konzepte bleibt die angesprochene zeitliche Spannung zwischen den Schichten der Partitur nicht nur deutlich spürbar, sondern tritt auf eine bestimmte Art und Weise sogar in den Vordergrund:

32 Betzwieser 2019. Ein kritischer Punkt, der bei der Beschäftigung mit zeitgenössischen Musiktheater-Formen oft nicht berücksichtigt wird (vgl. Brandenburg 2015a).

33 Eckert 1995, S. 39f.

34 Wagner 2006, S. 76.

35 Becher 2006, S. 193.

36 Es ist kein Zufall, dass bekannte Opernregisseur\*innen oftmals eine Vergangenheit als Bühnenbildner\*innen (wie zum Beispiel Achim Freyer, Herbert Wernicke), Schauspiel- (wie zum Beispiel Jürgen Flimm, Dieter Dorn) oder Filmregisseur\*innen (wie zum Beispiel Werner Herzog, Doris Dörrie) haben (vgl. Kühnel 2007, S. 25).

In jeder Operaufführung bricht eine beständig intensive Spannung zwischen den historischen Qualitäten des Textes und den aktualisierenden Momenten der modernen Aufführung auf [...]. Der musikalische Text repräsentiert in jeder Operaufführung den historischen Stil [...], so daß die für Klassikerinszenierungen generell konstitutive Spannung zwischen Historizität und Aktualität in einer Operninszenierung nicht eigens thematisiert oder problematisiert zu werden braucht.<sup>37</sup>

Dass aber inzwischen Musiktheater-Produktionen existieren, die entweder diese als gegeben angenommene Spannung wenn nicht aufheben, so doch mindestens grundlegend wandeln, oder aber sich genau mit diesem Punkt des Spannungsverhältnisses zwischen „Historizität und Aktualität“ zentral auseinandersetzen und diesen „thematisieren“ und „problematisieren“, möchte die vorliegende Studie zeigen.

## Typologien

Die charakteristischen Merkmale von Regietheater lassen sich mithilfe einiger Parameter umreißen. Eine erste Idee davon, was Regietheater charakterisiert, geben Johanna Dombois und Richard Klein, wenn sie ihm „Sozialkritik und Konzeptgebundenheit, historische Aktualisierung und psychologische Figurenführung“<sup>38</sup> zuschreiben. Eine solche erste Bestandsaufnahme bedarf für den Zusammenhang dieser Studie weiterer Konkretisierung. Zudem sind die hier beschriebenen Parameter nicht als Merkmalskatalog zu verstehen, der immer dann eine Bühnenproduktion als Regietheater charakterisiert, wenn sich alle genannten Parameter bestätigt finden lassen. Sie sind eher als Richtungen zu verstehen, in die sich eine Vielzahl der Produktionen entwickeln. Ausnahmen und Randphänomene ließen sich gewiss als ‚Gegenbeweise‘ finden. Dennoch ist es so, dass Musiktheater-Produktionen, die viele dieser Parameter aufweisen, den Löwenanteil der im deutschsprachigen Raum stattfindenden Aufführungen – den Mainstream – abbilden. Als „Präzedenzfall des Regietheaters“ bezeichnet Jürgen Kühnel in seinem „Versuch einer Typologie“<sup>39</sup> des Regietheaters die Inszenierungen der Werke Richard Wagners, weshalb auf

37 Schläder 2001, S. 189. Schläder spricht hier für alle von ihm versammelten zeitgenössischen Typen der „Klassikerinszenierungen“, die sich allerdings, wie schon gezeigt, eigentlich überwiegend auf das, was die vorliegende Studie Regietheater nennt, beziehen lassen.

38 Dombois/Klein 2006.

39 Kühnel 2007, S. 19.



diese als besonders exemplarisch im Zusammenhang mit dem Regietheater immer wieder verwiesen werden wird. Kühnel grenzt das Phänomen Regietheater weiter ein:

Jenseits aller Polemik ist Regietheater in einem engeren Sinne als eine Form des Theaters beziehungsweise der Inszenierung definiert, die sich seit den 70er Jahren vor allem im deutschsprachigen [...] Raum durchgesetzt hat und bei der [...] vor allem das klassische Repertoire einer permanenten kritischen Prüfung und Reinterpretation mit den Mitteln der Regie unterzogen wird.<sup>40</sup>

Darüber hinaus beschreibt er es als „die Form zeitgenössischen Musiktheaters mit der größten Breitenwirkung [...], die Form ‚aktuellen‘ Musiktheaters, der im öffentlichen Diskurs der größte Stellenwert zukommt.“<sup>41</sup> Neben Jürgen Kühnel versuchen unter anderem auch Clemens Risi und Albrecht Wellmer das Regietheater zu definieren, indem sie die vorhandenen ästhetischen Formen in eine Typologie einordnen. Risi entwickelt dafür drei Typen:

Zum einen sind vorsichtige Versuche zu erkennen, die Texte zu dekonstruieren, neu zu kombinieren, durch die Zusammenstellung mit eigentlich nicht zusammengehörigem Material neuen Reibungen auszusetzen – eine Tendenz, die im Schauspiel seit längerem bereits praktiziert wird, aber auch in der Oper selbst eine Tradition hat (man denke an die Pasticcio-Praxis des 18. und 19. Jahrhunderts, Einlagearien, Kürzungen, Umstellungen, etc.) Zum zweiten halten sich eigentlich überwunden geglaubte Forderungen nach Werk- und Texttreue hartnäckig sowohl auf Rezipienten- wie auch auf Produzentenseite. Dazwischen bewegt sich die vor allem in Deutschland weit verbreitete und unter dem grob pauschalisierenden Schlagwort ‚Regietheater in der Oper‘ subsumierbare Aufführungspraxis der Beibehaltung, Neubefragung und Neukontextualisierung der in den verfügbaren Texten (Libretto, Partitur, Diskurs der Aufführungsgeschichte) vermittelten und ermittelbaren Bedeutungsschichten einer Oper.<sup>42</sup>

40 Kühnel 2007, S. 13. Bemerkenswert ist, dass bei den diversen vorliegenden Definitionen des Phänomens unterschiedliche zeitliche Rahmen angegeben werden. Die vorliegende Studie siedelt den Beginn des Regietheaters, wie oben beschrieben, früher an als beispielsweise Kühnel.

41 Ebd., S. 16.

42 Risi 2008, S. 272. Es gibt aber auch Kategorisierungsversuche, die ganz anders aussehen. Jürgen Schläder beispielsweise spricht von drei Typen, die in Punkt 2 und 3 das Regietheater mindestens streifen: „1. die Inszenierung nach den Buchstaben des

Diese Einordnung ist in ihrer Beschreibung der zeitgenössischen Opernlandschaft im deutschsprachigen Raum äußerst sinnfällig. Der Umgang mit den zur Verfügung stehenden Texten sowie deren zentrale Stellung innerhalb der Aufführung, aber auch und gerade innerhalb der Produktionen ist entscheidend für das Regietheater. In der Nennung des ersten Typus lassen sich darüber hinaus schon vage Anklänge daran finden, was die vorliegende Studie als postdramatisches Musiktheater definiert.

Auch Albrecht Wellmer ermittelt drei Tendenzen, die die zeitgenössische Opernlandschaft prägen:

Die neueren Entwicklungen in der Opernproduktion [...] ließen sich charakterisieren durch drei Stichworte: Regietheater, postdramatisches Theater und der inszenatorische Einsatz neuer Technologien, insbesondere der neuen Bild- und Tonmedien.<sup>43</sup>

Hier fällt bereits die Bezeichnung „postdramatisch“, beinahe selbstverständlich und ohne diesen Begriff weiter einzuordnen. Wellmer beschreibt damit aktuelle Kompositionen für das Musiktheater<sup>44</sup>, doch auch bei ihm fällt der Begriff des Regietheaters in seiner Erfassung der ästhetischen Konzeptionen. Letzteres wird gleichfalls ohne weitere Definition gebraucht. Wellmer scheint es wie das Postdramatische in seinen Ausprägungen als bekannt und gegeben vorauszusetzen.

Es wird bereits an diesen wenigen Beispielen des Fachdiskurses deutlich: Begriffe wie ‚postdramatisch‘, vor allem aber ‚Regietheater‘ sind darin präsent und finden immer wieder Anwendung. Doch was genau sich dahinter gerade im Bezug auf die Praxis – und darum geht es ja gerade: die Aufführungspraxis wissenschaftlich zu beschreiben – verbirgt, ist selbst bei einem schon so in die Jahre gekommenen Begriff wie dem des Regietheaters uneindeutig.

musikalischen wie literarischen Textes oder die rekonstruierende Methode; 2. die Historisierung des Textes, also eine hermeneutische Interpretation der erzählten Fabel aus ihren historischen Bedingungen heraus, wobei in der Deutung die Vielfalt des Sinnpotentials in dem überlieferten Text sichtbar wird, mithin eine Strategie des Zeigens, was nicht im Text ausdrücklich gesagt ist: die Inszenierung des Subtextes; 3. der Aufbau einer eigenen, von den Buchstaben des Textes weitgehend abgelösten Bühnenhandlung, deren Bildsprache in ein kontrastives und deshalb komplementäres Verhältnis zur überlieferten vokal-instrumentalen Handlung tritt, wobei die Dechiffrierung der Bedeutung und Begrifflichkeit dieser Inszenierungsform oftmals vom Rezeptionshorizont des Zuschauers und Zuhörers entscheidend abhängt“ (Schläder 2001, S. 188f.).

43 Wellmer 2011, S. 29.

44 Vgl. 1.3 Postdramatisches Musiktheater, Neues Musiktheater (Komposition).

## Hierarchie Komposition – Regie

Bei einer solchen wie von Risi beschriebenen Vergegenwärtigung und „Neubefragung“ tritt die Bedeutsamkeit einer bestimmten Beziehung immer deutlich zu Tage: das stark hierarchisch geprägte Verhältnis von Regie und Komposition. In dieser Hierarchie „zwischen eigentlich Schaffenden und bloß Nachschaffenden, primären und sekundären Künstlern“<sup>45</sup> steht der erste immer im Dienste des letzteren. So hat zwar mit der Entstehung des Regietheaters Regie einen eigenständigen Kunststatus erhalten. Allerdings steht dieser Status in untergeordneter Beziehung. Innerhalb dieses Dominanzverhältnisses musikdramatischen Textes gegenüber Regie bleibt allerdings das Verhältnis zwischen Text und Musik variabel. Die in der Partitur notierte Musik – von ‚einfachen‘ Strichen und editorischer Uneinigkeit über die ‚richtige‘ Version der Partitur usw. einmal abgesehen – bleibt im Regietheater weitestgehend unangetastet und intakt. Der Ausgangspunkt für die dem Regiekonzept zugrundeliegende Interpretation hat zu meist aber einen Akzent entweder auf dem einen oder auf dem anderen: Auch im Regietheater lässt sich jene die Operngeschichte von Anbeginn bestimmende Querelle des „Prima la musica e poi le parole“ (beziehungsweise vice versa) finden. Anzumerken wäre hierbei allerdings, dass beim Großteil aller Regietheater-Produktionen ein verstärkter Akzent auf dem Text und der darin formulierten Handlung liegt. Erklären ließe sich dies einerseits durch die vermehrte Verpflichtung ‚opernfremder‘ Regisseur\*innen – unter anderem vom Schauspiel oder Film kommend –, denen oftmals vorgehalten wird, einerseits des Notenlesens nicht mächtig zu sein und damit mit den zu inszenierenden Stücken nicht adäquat umgehen zu können; andererseits die ihnen bekannten Produktionsabläufe, unter anderem eben aus Film oder Schauspiel, direkt auf die Oper übertragen zu wollen und damit deren morphologische Besonderheit – die vordergründige Präsenz von Musik – zu vernachlässigen; die Musik als ‚Soundtrack‘ zu verstehen oder im Extremfall gar völlig zu ignorieren. Umgekehrt ließe sich aber ebenso argumentieren, dass diese Regisseur\*innen durchaus neue Perspektiven auf alte Stoffe ermöglicht haben, die ohne ein solches ‚Gegen-den-Strich-Lesen‘ und die daraus resultierenden Brüche vielleicht so nicht möglich gewesen wären.<sup>46</sup>

45 Klein 2007, S. 64. Dieses hierarchische Verständnis von schaffenden und nachschaffenden Künstler\*innen geht im Zusammenhang mit Musiktheater letztlich auch auf Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe* zurück, der für dieses Verhältnis plädiert (vgl. Pfitzner 1929).

46 Klein/Dombois merken diesbezüglich richtig an: „Das Musikalische bleibt in seine historische Genese zurückgestellt, allein das Theatrale stellt [im Regietheater] den Bezug zur Gegenwart her. Daß Musik und Inszenierung einer Oper verschiedenen Zeitordnungen angehören, die den Konflikt zwischen Gegenwart und Geschich-