

Axel Brüggemann

DIE ZWEI-KLASSIK-GESELLSCHAFT

Axel Brüggemann

DIE ZWEI-KLASSIK- GESELLSCHAFT

Wie wir unsere Musikkultur retten



Frankfurter
Allgemeine
Buch

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.

Dieses Werk wurde vermittelt durch Aenne Glienke Agentur
für Autoren und Verlage.
www.AenneGlienkeAgentur.de



**Frankfurter
Allgemeine
Buch**

© Fazit Communication GmbH
Frankfurter Allgemeine Buch
Pariser Straße 1
60486 Frankfurt am Main

Umschlag: Nina Hegemann
Satz: Nina Hegemann
Druck: CPI Books GmbH, Leck
Printed in Germany

1. Auflage
Frankfurt am Main 2023
ISBN 978-3-96251-159-3
Alle Rechte, auch die des auszugswweisen Nachdrucks, vorbehalten.

Frankfurter Allgemeine Buch hat sich zu einer nachhaltigen
Buchproduktion verpflichtet und erwirbt gemeinsam mit den
Lieferanten Emissionsminderungszertifikate zur Kompensation
des CO₂-Ausstoßes.



Inhalt

BEVOR ES LOSGEHT – Die „sterbende Generation“ gegen die „letzte Generation“	09
I. TRADITION ODER ZUKUNFT – Wie zerrissen sind Publikum und Veranstalter in ihren Erwartungen?	21
II. KAUGUMMIFACH ODER MENSCHWERDUNG – Ist unsere Musikausbildung noch zeitgemäß?	49
III. AUTORITÄR ODER DEMOKRATISCH – Werden Machtmissbräuche und die #MeToo-Debatte die Spielregeln der Kultur ändern?	69
IV. JUBEL ODER KRITIK – Was folgt auf das Ende der Musikkritik?	95
V. ERHABEN ODER POLITISCH – Muss Musik sich tagespolitisch bekennen oder sollte sie zeitlos bleiben?	119
VI. ÜBERBORDEND ODER NACHHALTIG – Können wir uns mit Blick auf den Klimawandel die alte Klassik noch leisten?	141
VII. STAAT ODER PRIVAT – Lässt sich die Musikförderung im deutschsprachigen Raum aufrechterhalten?	151
VIII. VINYL ODER STREAM – Was bedeutet der Paradigmenwechsel auf dem Aufnahmemarkt für die Klassik?	181
IX. BÜHNE ODER WOHNZIMMER – Wie kann die Klassik wieder Publikum erreichen?	205
WAS DARAUS FOLGT – 45 Denkanstöße für eine weitere Debatte	221
REGISTER	242
ÜBER DEN AUTOR	248

I. TRADITION ODER ZUKUNFT – Wie zerrissen sind Publikum und Veranstalter in ihren Erwartungen?

„Kinder, schafft Neues.“ (Richard Wagner)

„Wer zahlt, schafft an“, heißt es, oder „wer zahlt, bestimmt die Musik“! Ein Bonmot, das auf das Theater übertragen auch bedeuten könnte: „Wer ein Ticket kauft, bestimmt, was auf die Bühne kommt.“ Einige Theaterschaffende scheinen ihre Arbeit genau so zu begreifen: die Bühne als ästhetisches Dienstleistungsunternehmen zur allgemeinen Unterhaltung. Sie wollen mit ihren Programmen jene Zuschauerinnen und Zuschauer befriedigen und bedienen, die bereits Publikum in ihren Häusern sind. Eine Art Treue-Bonus-Programmierung aus der Überzeugung heraus, dass jene, die nicht ins Theater kommen, auch nicht über die Spielpläne mitentscheiden sollten.

Diese Herangehensweise hat allerdings ein erhebliches demografisches Problem. Denn auf eine 16-jährige Person kommen in einem deutschen Theater mindestens drei bis vier 60-jährige Menschen. Würde also die Mehrheit der Theatergäste über die Ausrichtung unserer Häuser entscheiden, bestünde die Gefahr, dass die Institutionen den Anschluss an ein neues und junges Publikum verlieren. Wenn Theater und Orchester sich an einer einzigen Zielgruppe ausrichteten, hinterließe der Mehrheitsgeschmack der „sterbenden Generation“ früher oder später eine kulturelle Wüstenlandschaft, in der die „letzte Generation“ keine Heimat mehr hätte. Die Interessen der jüngeren Generation, ihre Erwartungen, ihre technischen Möglichkeiten und gesellschaftlichen Strömungen würden auf der Bühne nicht mehr abgebildet werden. Verantwortungsvoll mit Theatern und Orchestern umzugehen muss also auch bedeuten, ganz besonders jene Menschen im Auge zu haben, die (noch) nicht zu den Besucherinnen und Besuchern gehören, die aber Theater und Orchester durch ihre Steuern ebenfalls zu einem erheblichen Teil mitfinanzieren – als Orte, auf deren Existenz und Förderung wir uns als Kulturgemeinschaft geeinigt haben.

Gerade in Zeiten der Unsicherheit und des radikalen gesellschaftlichen Wandels, mit dem wir es nach der Pandemie und während eines Krieges mitten in Europa zu tun haben, scheinen sich besonders ältere Menschen nach dem Theater als letztem Ort der Kontinuität zu sehnen. An dieser Stelle ist es wichtig, zu betonen, dass ich

die Begriffe der „letzten Generation“ und der „sterbenden Generation“ in diesem Essay nicht als fixe Altersangaben verstehe, sondern als grundlegende Positionierung in unserer Welt, als Ausdruck einer Haltung gegenüber der Kultur. Natürlich gibt es auch junge Menschen, die den Konservatismus der „sterbenden Generation“ predigen, so wie sich viele ältere Menschen durchaus mit den Zielen der „letzten Generation“ solidarisieren. Und dennoch sind auch die jüngsten Zahlen der Bertelsmann-Studie Relevanzmonitor Kultur eindeutig: Es sind die über 50-Jährigen, die eine Mehrheit des Publikums in Theatern und Konzerten ausmachen.

Vertreterinnen und Vertreter der „sterbenden Generation“ hoffen, dass Bühnen und Konzertsäle kulturelle Bollwerke gegen den allgegenwärtigen Wandel werden, erwarten, dass sie sich den allgemeinen Transformations-tendenzen verweigern. Für sie sollen in der Kultur nicht die alten Fragen neu verhandelt, sondern die Werte von gestern für die Zukunft behauptet werden. Die in der Oper besonders ausgeprägte, oft gern „konservative Strömung“ genannte Publikumsschicht will Kulturinstitutionen als Orte der Stabilität und Sicherheit verstanden wissen, mitten in einer Welt, in der alte Regeln allerorts auf dem Prüfstand stehen: der Umgang der Menschen untereinander, unser Blick auf Geschlechterrollen, unser Verhältnis zu Energie und Nachhaltigkeit, die Definition von Political Correctness, nationale Bündnisse, das Verhältnis der Mehrheitsgesellschaft gegenüber Minderheiten, unser

Umgang mit Migration und Zuwanderung und schließlich die allgemeinen Regeln unseres Verhaltens und unserer Sprache von Diversität bis zum Gendern.

Während ein Teil der „sterbenden Generation“ vehement dafür kämpft, dass ihr Lebensstil vom Wandel verschont bleibt (und dazu gehören ganz besonders Theater und Orchester), erscheint gerade der radikale Wandel für die „letzte Generation“ die einzige Zukunftsperspektive. Kulturinstitutionen sind für sie weniger Orte der gesellschaftlichen Debatte als vielmehr Symbole einer alten Welt. Im Kampf gegen den Klimawandel benutzt die „letzte Generation“ Kunsthallen, Theater, Konzerthäuser oder andere repräsentative Kulturveranstaltungen als Requisiten ihrer eigenen Agenda, als Faustpfand im Kampf gegen die Beharrungskräfte der „sterbenden Generation“. Mit dem Theater selbst können viele Mitglieder der Protestbewegung nur wenig anfangen. Warum das so ist, versuche ich später (im Kapitel „Erhaben oder politisch“) genauer zu ergründen. An dieser Stelle reicht zunächst die Beobachtung, dass wir in unseren Kulturinstitutionen derzeit jene Grabenkämpfe unter einem emotionalen Brennglas ausfechten, mit denen wir auch im Alltag zu tun haben: einen Kulturkampf zwischen radikaler Erneuerung und beharrlicher Stagnation.

Die Verantwortlichen von Kulturinstitutionen sind sich uneinig, an welcher gesellschaftlichen Gruppe sie ihr Angebot ausrichten sollen. Manche verstehen „Wer bezahlt, bestimmt die Musik“ als Verpflichtung gegenüber

ihren treuen Kunden. Andere argumentieren, dass ein Großteil der Gelder für Kultur aus öffentlichen Kassen fließt und Kulturinstitutionen auch deshalb jenen Menschen gegenüber verantwortlich sein sollten, die ihre Angebote noch nicht nutzen. Die Frage, ob man die Tradition starr bewahren muss oder Theater und Konzerte ebenso grundsätzlich infrage stellen sollte wie alles andere, spaltet nicht nur Besucherinnen und Besucher, sondern auch die Kulturinstitutionen, das Feuilleton und die Kunstschaffenden selbst. Dabei könnte gerade in dieser Debatte eine große Chance der Kultur liegen, Antworten für die Politik zu finden, die über den Alltag hinausreichen. So wäre zum Beispiel die derzeit hitzig debattierte Frage nach kultureller Aneignung im Kulturbetrieb bestens aufgehoben. Denn nirgends anders wird seit jeher mit Kulturen, kulturellen Mythen und Stereotypen jongliert wie auf unseren Bühnen.

Bislang wird die Debatte der kulturellen Aneignung allerdings auch in Kulturkreisen ähnlich stereotyp, verbohrt und unvereinbar geführt wie zwischen Mitgliedern von AfD und Grünen auf Twitter. Das Blackfacing von Anna Netrebko als Aida in der Arena di Verona wird im Feuilleton ebenso emotional kommentiert wie der Klimawandel in einer Talkshow von Markus Lanz. Dabei ist das Thema der Aneignung eine Grundkonstante im Selbstverständnis jeder darstellenden Kunst. Nirgendwo sind Aneignung, Verstellung und das Annehmen einer Rolle so selbstverständlich und „normal“ wie auf der Bühne. Im

Licht der Scheinwerfer kann jeder Mensch durch Kostümierung, Fantasie oder schiere Behauptung jede beliebige Gestalt annehmen. Ein dicker Tenor aus Trinidad tritt als strahlender deutscher Held auf, besiegt im Kampf einen Drachen und ehelicht eine spanische Sängerin, die Wagners Brünnhilde gibt. Eine französische Sopranistin verkörpert die vom Italiener Giacomo Puccini komponierte Japanerin Cio-Cio-San, die von einem finnischen Tenor in der Rolle eines amerikanischen Seemanns in den Suizid getrieben wird. Ja, wie falsch kann es bei einem derartigen nationalen Durcheinander sein, wenn eine russische Sängerin sich das Gesicht dunkel färbt, um in die Rolle einer von Ägyptern gefangenen Äthiopierin zu schlüpfen?

Natürlich ist auch das Gegenargument vollkommen legitim. Wenn sich einzelne gesellschaftliche Gruppen durch derartige Formen der kulturellen Aneignung diskriminiert fühlen, muss man das ernst nehmen! Dann geht es um die Frage, wie wir diese verständliche Verletzung gegen den Anspruch auf Verkleidung abwägen. Niemand wird ernsthaft erwarten, dass ein Schauspieler, der nicht selbst krank ist, keinen Kranken spielen darf, dass ein Wozzeck-Sänger Wozzecks Leiden aus dem wahren Leben kennen muss, und natürlich ist es kein falscher Klassismus, wenn ein millionenschwerer Tenor-Star wie Jonas Kaufmann den armen Poeten Rodolfo aus Puccinis *La Bohème* gibt. Es gehört zur Tradition des Theaters, dass Männer und Frauen ihre Rollen wechseln, dass Kulturen imitiert, überspitzt und, ja, zum Teil auch lächerlich ge-

macht werden. Und wo, wenn nicht im Theater, besteht die Möglichkeit, über diese lange Tradition der Aneignung zu sprechen. Das Theater ist seit jeher eine gigantische Mythen-Klitter-Maschine, bei der es immer wieder darum geht, tradierte und mitgeschleppte Stereotype alter Klassiker aus der Gegenwart nach ihrer aktuellen Gültigkeit zu befragen.

Eine differenzierte Debatte würde schnell zeigen, dass es oft weniger der Akt des Blackfacings selbst ist, der die Gemüter erregt, als die Naivität der Künstlerinnen und Künstler, die sich nicht vorstellen können, damit andere Gesellschaftsgruppen zu kränken. Es geht also nicht darum, Anna Netrebko grundsätzlich für ihre Sehnsucht nach Verkleidung zu verurteilen, sondern darum, mit ihr gemeinsam zu debattieren, ob ihre Verweigerung, die Verletztheit anderer wahrzunehmen, nicht der eigentliche Kern der Diskussion ist. Naivität schützt bekanntlich nicht vor Irrtümern, und das Blackfacing, wie es in der Arena di Verona betrieben wird, ist letztlich ähnlich unreflektiert, als würde man Wagners Werk vollkommen ohne die Zurkenntnisnahme seiner nationalsozialistischen Vereinnahmung aufführen.

Dabei könnte gerade das Theater vormachen, wie eine bewusste und verantwortungsvolle kulturelle Aneignung aussehen könnte, es hätte die Chance, Vorreiter eines wichtigen Diskurses zu werden, eine Vermittlerrolle einzunehmen und als Selbstverständlichkeit zu etablieren, dass jede Form der künstlerischen Aneignung im-

mer ein Bewusstsein und eine Legitimation haben sollte: sichtbar auf der Bühne oder als abgeschlossener Diskurs hinter den Kulissen.

War es nicht auch eine Form „klassistischer Aneignung“, als Hans Neuenfels seine Aida 1981 in Frankfurt als Putzfrau auf die Bühne treten ließ? War es vielleicht damals schon ein Kommentar zur heutigen Aneignungsdebatte, dass Neuenfels die gefangenen Äthiopier bewusst als Wilde in Szene setzte und ihnen Brathähnchen zum Fraß vorsetzte? Quasi als Überspitzung der theatralen Kultur vermeintlich kultureller Überlegenheit?

Schon damals gab es Tumulte gegen die Inszenierung, sogar Bombendrohungen, es gab eine öffentliche Debatte darüber, was das Theater soll und was nicht. Wie auch immer die Antworten in derartigen Diskussionen ausfallen: Der Raum des Theaters, der seit jeher auch ein Raum der Maskierung und des Spiels mit unterschiedlichen kulturellen Einflüssen ist, bietet sich als perfekter gesellschaftlicher Ort an, um derartige Streitfragen zu debattieren.

Es wäre eine ebenso vertane Chance, Fragen nach heute eventuell problematischen Inhalten großer Meisterwerke nicht aus unserer Zeit heraus neu zu beantworten: Wie chauvinistisch ist ein Großteil unserer Opern? Wie gehen wir mit alten Rollenbildern, mit einer Carmen, einer Mimi, aber auch mit einer Brünnhilde um? Müssen wir den Zigeunerbaron umbenennen, müssen wir das Klischee, das hier bedient wird, aus der Operette tilgen oder es bewusst thematisieren? Wo, wenn nicht in der Kultur

der Bühne, in der die Kunst der Vergangenheit stets aufs Neue entsteht, können derartige Debatten ausgetragen werden? Es gibt wenig andere Orte neben dem Theater, an denen wir die Geschichte so risikolos und dennoch ernsthaft mit den Erwartungen unserer Zeit konfrontieren können. Es wäre falsch und fatal, diese zeitgemäßen Fragen als woke Hysterie abzutun, zu denken, man müsse Mozart vor Diskussionen um sein Bild von Muslimen, etwa in der *Entführung aus dem Serail*, in Schutz nehmen und dürfe die Welten von Goethe, Schiller oder Bach nicht immer wieder neu aus dem Heute debattieren. Denn es geht bei alledem nicht darum, Kultur-Götter zu demonstrieren. Gerade Künstlerinnen und Künstler, die über ihre Zeit hinausgewiesen haben, werden das Abklopfen ihrer Werte überstehen und wissen, dass kritische Rückblicke aus der Gegenwart seit jeher mehr über das Jetzt verraten haben als über die Vergangenheit. Kritisch mit Mozart und Beethoven umzugehen, bedeutet nicht, sie zu beschädigen, sondern, ihren klassischen Wert für unsere Zeit zu schätzen und zu nutzen.

Indem die Bühnen sich diesen Fragen stellen, könnten sie wieder jene gesellschaftlichen Orte werden, die Antworten auf Fragen weit über das Theater hinaus geben könnten. Bei einem Komponisten wie Richard Wagner gehört genau das längst zur Rezeptionsgepflogenheit: Keine Regisseurin und kein Regisseur kann die Augen vor dem Antisemitismus des Komponisten verschließen, nicht vor seinem Nationalismus und nicht davor, dass seine Musik

im Nationalsozialismus missbraucht und pervertiert wurde. Doch genau diese Ambivalenz macht Richard Wagner und dessen Kunst zu einem so spannenden Bühnenprojekt, auch und gerade in unserer Zeit. Wir müssen sein Werk mit den Klitterungen seiner historischen Mythen begreifen und Antworten auf Fragen finden, die Wagner selbst in seinen Stücken nie gestellt hat.

Nirgends wird die immer wieder neue Vergegenwärtigung von Oper so deutlich wie bei den Bayreuther Festspielen: Wieland Wagner zeigte nach dem Zweiten Weltkrieg eine leere „Ring-Scheibe“ – ein Symbol für die geistige „Entrümpelung“ der Festspiele von der nationalsozialistischen Annexion. Damals ein Skandal. Ebenso wie der *Jahrhundert-Ring* von Regisseur Patrice Chéreau, der Wagners Götter 1976 zu Menschen schrumpfte und damit für minutenlange Buhstürme sorgte. Später war die Tetralogie in Bayreuth in der Regie von Harry Kupfer als Mahnung an den Menschen und seinen Raubbau an der Natur zu sehen, und bei Jürgen Flimm führte der *Ring des Nibelungen* direkt in die reale Welt des deutschen Kanzleramtes von Gerhard Schröder. Frank Castorf zeigte *Rheingold*, *Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung* schließlich als Hommage an den politischen Eklektizismus der Postmoderne und erhob gar nicht mehr den Anspruch, den „Ring“ inhaltlich zu schließen. Stattdessen „zappte“ er lustvoll vom Berliner Alexanderplatz (mit Weltzeituhr und Krokodilen!) in die Rauschegart-Vergangenheit aserbaidzhanischer Ölminen. Oper gleicht der Geschichts-

schreibung: Unser Blick auf das Vergangene verändert sich mit dem Wandel der Welt. So wie ein Buch über Friedrich den Großen oft weniger über Friedrich den Großen aussagt als über seinen Autor und dessen Zeit, sagt eine Inszenierung oft weniger über Wagner, Mozart oder Verdi aus als über die Welt, in der wir leben.

In Bayreuth ist ebenfalls zu beobachten, wie derartig radikale Lesarten sich immer wieder gegen die Proteste der Bewahrer behaupten mussten: damals beim Buh-Konzert gegen Patrice Chéreau und derzeit etwa im Streit zwischen den (finanziell mitverantwortlichen und an den Festspielen beteiligten) Freunden der Bayreuther Festspiele und Intendantin Katharina Wagner. Sie beharrt auf den „Werkstatt“-Charakter der Festspiele, darauf, dass Oper jedes Mal neu gedacht werden muss, dass moderne technische Möglichkeiten selbstverständlich in die Inszenierungen einbezogen werden sollen (etwa Augmented Reality im *Parsifal* 2023) und dass Künstlerinnen und Künstler mit unterschiedlichen Herkünften und Ansätzen die Wagner-Rezeption bereichern. Die Gesellschaft der Freunde scheint dagegen eher im Bewährten verharren zu wollen: Ein Dirigent wie Christian Thielemann ist für sie unverzichtbar, Regiekonzepte wie jenes von Valentin Schwarz' *Ring des Nibelungen* ein Affront. Sie wollen das mögliche Scheitern an der Kunstform Oper nicht zulassen, sondern erwarten bereits im Vorfeld die Sicherheit des Bewährten. Und ja, auch die Freunde scheinen zu denken: „Wer bezahlt, bestimmt die Musik.“ Fakt ist, dass

in diesem Fall auch der Bund und das Land Bayern in Bayreuth mitreden – und eine öffentliche Debatte über den Kurs der Festspiele auch deshalb wichtig ist, weil alle Bürgerinnen und Bürger sie mitfinanzieren.

Kontroverse ästhetische Diskurse waren seit jeher das Kerngeschäft der Kultur. Und vielleicht sind sie sogar einer der Hauptgründe, warum wir uns als Gesellschaft Kultur überhaupt leisten: als Raum, in dem wir jenseits der Auswirkungen auf unsere Wirklichkeit Debatten radikal und vollkommen befreit führen können. In der Kunst wird selbst das Undenkbare denkbar und das Verbotene – zumindest als Gedanke – erlaubt. Der Kunst-Raum ist per se ein grenzenloser Diskussions-Raum! Ein Raum, in dem entstehen kann, was in der Realität allzu oft an politischen oder gesellschaftlichen Barrieren scheitert. Ein wesentlicher Sinn der (staatlich finanzierten) Kultur ist es, die Grenzen des Denkens zu überwinden, Freiräume für Debatten zu schaffen, die anderenorts unmöglich erscheinen. Kultur bedeutet immer auch die Institutionalisierung der Unsicherheit und des Ungewissen.

Es geht in der Kultur seit jeher darum, den Wert und die Botschaft eines Kunstwerkes aus dem Gestern ins Heute zu übertragen. Es entspricht übrigens für viele dem eigentlichen Sinne des Wortes „konservativ“, die moralische Grundidee durch Wandel zu bewahren. Oder wie Franz Josef Strauß es einmal formulierte: „Der Konservative marschiert an der Spitze des Fortschritts.“ Ein Teil des Publikums mag unter „konservativ“ zwar noch immer

verstehen, das Gestern im Heute zu zementieren. Aber Kultur (und ihre uralten Kernbotschaften) wird gerade durch die andauernde Erneuerung erhalten, durch die kontinuierliche Befragung der Werte und Zustände unserer Kulturinstitutionen. Konservativ bedeutet in diesem Sinne also den andauernden Wandel, nie den Stillstand, bedeutet das Mitdenken des Morgens und nicht das Verharren im Gestern.

Dennoch scheinen die Beharrungskräfte gerade in Zeiten des radikalen Wandels der Welt besonders ausgeprägt, und so wird die überschwängliche Feier des Gestern in der Kultur der Gegenwart angestimmt. Auch renommierte Protagonisten des Kulturbetriebes erheben ihre Stimmen und appellieren für ein Innehalten. Der Dirigent Philippe Jordan erklärte, dass er seinen Job als Musikdirektor an der Wiener Staatsoper niederlegen würde, da er nicht länger einverstanden mit dem „Regietheater“ sei. „Modernes Theater muss nicht notwendigerweise jedes Mal eine ästhetische Zumutung für das Publikum und sechs Wochen handwerklicher Dilettantismus für die Mitwirkenden sein“, polterte Jordan in einem Zeitungsinterview. Der derzeitige Weg führe „auf Dauer zu einem unvermeidlichen Scheitern“. Wenig später schloss sich Tenor Jonas Kaufmann der Kritik an und äußerte sich kritisch über neue Lesarten in der Oper. „Zum Teil bezahlen wir jetzt die Zeche für das, was wir der Oper in den letzten Jahrzehnten angetan haben“, erklärte er der *Times* in London. Seit 20 bis 30 Jahren würden „Regietheaterproduktionen“ die europäischen Bühnen

beherrschen, „oft als radikale Neuinterpretationen des altbekannten Repertoires“. Das sei zwar nicht prinzipiell zu kritisieren, führte Kaufmann aus, aber „die Leute mussten zur Kenntnis nehmen, dass ein Opernbesuch nicht mehr unbedingt einen entspannenden Abend mit sich bringt, sondern dass sie, im Gegenteil, mit den Problemen unserer Zeit konfrontiert werden.“ Kaufmanns Befund: „Das hilft uns nicht weiter.“

Beide Statements sind auf vielen Ebenen diskussionswürdig. Bereits das Wort „Regietheater“, das sowohl Kaufmann als auch Jordan benutzen, ist irreführend. Denn natürlich ist jede Aufführung, in der jemand ein Schauspiel oder eine Oper in Szene setzt, „Regietheater“. Es ist die Aufgabe aller Regisseurinnen und Regisseure, ein Werk der Vergangenheit (oder auch der Gegenwart) ins Heute zu stellen – egal ob dies mit den klassischen Mitteln des Theaters geschieht oder mit einer bewusst individuellen Neudeutung.

Doch der Begriff „Regietheater“ ist längst zu einem Kampfbegriff geworden, und im Interview mit Jonas Kaufmann wird auch deutlich, in welche Richtung er benutzt wird. „Regietheater“, erklärt Kaufmann, verlange vom Publikum ein Mitdenken, wolle die Gegenwart befragen, irritieren, neue Verknüpfungen schaffen und seine Besucherinnen und Besucher auf- oder erregen. Das „Regietheater“ verschmähe diejenigen, die sich in der Oper einfach nur ablenken oder im benjaminschen Sinne „zerstreuen“ wollen. Ebenfalls mit Walter Benjamin könnte man sagen,

das „Regietheater“ erfordere „Sammlung“, also die Konzentration und das Mitdenken des Publikums. Doch das Theater, das Jonas Kaufmann vorschwebt (und von dem er glaubt, dass es sich ein Großteil der Opernbesucherinnen und Opernbesucher ebenfalls wünscht), ist eher ein Theater der „Zerstreuung“, eine Ablenkung, die wir besuchen, um unserem Alltag zu entkommen, statt mit ihm konfrontiert zu werden.

Es waren Regisseure wie Peter Stein, die das Wort „Regietheater“ schon früh als Kampfbegriff etabliert haben, etwa in einem Interview mit dem *Tagesspiegel*. Dort sagte Stein 2007: „Inzwischen kann ja am Theater jeder machen, was er will, aber in der ganzen Welt wird das deutsche Regietheater inzwischen verlacht.“ Er meinte damit das deutsche „Regietheater“, das in England gern European Trash genannt wurde. Regisseure, die in ihren Lesarten großer Werke immer auch den Bezug zu unserer Zeit suchten, so wie Peter Konwitschny oder Hans Neuenfels, wie Herbert Wernicke, Frank Castorf oder Calixto Bieito. Viele ihrer Inszenierungen waren radikal politisch, oft sehr persönlich angelegt und deklinierten den Inhalt der Werke oft über ihren eigentlichen Rahmen hinaus. Als Gegenbegriff zum „Regietheater“ etablierte sich der Begriff der „werktreuen Inszenierungen“. Und der ist mindestens ebenso problematisch.

Denn Theater – und besonders die Oper – basierte auf zwei Schöpfungsakten. Der erste ist die Partitur oder der Urtext, der zweite die musikalische und szenische Inter-

pretation. Während die Mona Lisa seit Anfang des 16. Jahrhunderts unverändert in die Welt lächelt und höchstens in neue Museumskonzepte gestellt wird, muss eine Oper stets aufs Neue in der Gegenwart erschaffen werden.

Katharina Wagner, die Intendantin der Bayreuther Festspiele, erklärt das gern am Beispiel des Gralsritters Lohengrin. Als er 1850 zum ersten Mal auf dunkler Bühne in silberner Rüstung auftrat, war das auch deshalb spektakulär, weil sich die Gaslichter in der Rüstung spiegelten – ein Effekt, der heute niemanden mehr überraschen würde. Es sei dieser Umstand, argumentiert Wagner, der zeige, „dass wir die Opern immer wieder aus den Gegebenheiten unserer Zeit heraus betrachten müssen. Dabei geht es nicht um die Kategorie ‚historischer‘ oder ‚moderner‘ Inszenierungen, es geht eher darum, aus welcher Perspektive man auf ein Werk schaut und wie sich durch den neuen Blickwinkel auch andere Ebenen innerhalb einer Oper eröffnen. Ob man das modern oder historisch nennt, spielt keine Rolle“, sagt Wagner, „wichtig ist, dass ein Regiekonzept der Oper auch passt.“

Vertreterinnen und Vertreter „werktreuer Inszenierungen“ argumentieren, dass es um den Versuch gehen müsse, das, was eine Regisseurin oder ein Regisseur als Intention eines Komponisten oder einer Komponistin versteht, auf die Bühne zu bringen. Aber genau das würden Vertreter des sogenannten Regietheaters ebenfalls für sich beanspruchen. Natürlich gibt es auch einen Zwischenraum, den unter anderem Regisseure wie Roland Schwab

für sich erheben. Sein Bayreuther *Tristan* spielte zwar mit modernen Mitteln wie Videoprojektionen, aber Schwab ging es darum, dem, was er als Werkaussage versteht, in seiner eigenen Ästhetik nahezukommen. Er zeigte Feuer- und Wasserbilder und den Alterungsprozess der Liebe anhand eines Kinderpaares, das zu Isoldes Liebestod als greises Ehepaar – Hand in Hand – in den Saal schaut. Der Zuspruch beim Publikum war groß, die Kritik indes bemängelte die „Verkitschung“ der Oper und die sinnentleerte Oberfläche. Ein Regisseur wie Nikolaus Habjan, der durch den Einsatz von Puppen bekannt wurde, wird ebenfalls nicht müde, öffentlich Position zu beziehen. In der österreichischen Zeitung *Die Presse* erklärte er ganz im Sinne Kaufmanns: „Das Theater spielt völlig am Publikum vorbei“, und meint damit das Theater, das sein Publikum durch Konfrontation überfordert. Habjan selbst versteht sich durchaus auch als politischer Regisseur, als Theatermann, der die Stücke in das Heute holt – doch das tut er oft mit dem primären Blick für Unterhaltung. Er und Schwab zeigen, dass auch in modernen Lesarten Zerstreuung stattfinden kann und dass es viele Regie-Spielarten zwischen den Polen des „Regietheaters“ und der historischen Ausstattungsschinken gibt.

Der Dirigent Nikolaus Harnoncourt hat mir in einem Gespräch für das Magazin *Crescendo* einmal gesagt, dass „Menschen, die einen Düsenjet gehört haben, Mozart nicht mehr hören können wie Menschen zu Mozarts Zeit“. Für ihn war eine Mozart-Interpretation mit Kerzen und

Puderperücken keine historische Annäherung, sondern lediglich eine abgeschmackte Touristenattraktion, die nichts mit seiner Suche nach historischen Klangidealen zu tun hatte. Harnoncourt suchte die größtmögliche Ausdrucksmöglichkeit der Instrumente und war im progressiv-konservativen Sinn daran interessiert, den von ihm georteten Aussagekern Mozarts in unsere Zeit zu übertragen. Dazu war historisches Wissen vonnöten. In seiner Beschäftigung mit der Musik kämpfte Harnoncourt für einen grundlegend anderen Blick auf das Alte, als ihn zuvor etwa Herbert von Karajan pflegte. Während Karajan die technischen Möglichkeiten seiner Gegenwart bedingungslos ausschöpfte, um sein Klangideal zu erreichen, verzichtete Harnoncourt auf die technische Perfektion der Instrumente und kümmerte sich lieber um ihren optimalen, charakteristischen Klang. Ihm ging es nicht um das Zeitgeist-Phänomen der polierten Schönheit, sondern um – gern auch „hässliche“ – musikalische Wahrhaftigkeit. Ironischerweise wäre Karajan aus dieser Perspektive heute wohl der „werkuntreue“ Dirigent, der Bach, Mozart oder Beethoven außerhalb eines historischen Bewusstseins mit allen technischen Mitteln musizieren ließ, während der Revolutionär Harnoncourt in diesem Sinne für die Schule der „werktreuen Interpretation“ stünde. Ein Ausdruck, den er, der sich gern als Neudenker verstand, wohl ebenso abgelehnt hätte, wie er die Begriffe der „historischen“ oder „historisch informierten Aufführungspraxis“ abgelehnt hat. Für Harnoncourt barg selbst ex-

zentrisches „Regietheater“ wie Martin Kušejš Salzburger *Don Giovanni* nie die Gefahr, sein musikalisches Ideal zu gefährden, im Gegenteil: Die Neudeutung auf der Bühne bereicherte das Neuhören im Orchestergraben.

Letztlich ließe sich die heftig geführte Debatte um „Regietheater“ oder „werktreue Inszenierungen“ leicht als Beweis der Lebendigkeit von Oper verstehen. Doch leider handelt es sich allzu oft um einen undifferenzierten, polemischen Streit, der in Wahrheit stellvertretend für die Frage steht, wie sehr Theater und Orchester mit unserer Gegenwart interagieren sollen. Natürlich gibt es ebenso gelungene Inszenierungen, die unter den Begriff einer „werktreuen Aufführung“ fallen, wie gelungene Inszenierungen, die man unter „Regietheater“ subsumieren würde. Der Regieansatz an sich ist kein Qualitätsmerkmal – und das wissen natürlich auch Jonas Kaufmann oder Philippe Jordan. Schließlich feierte Kaufmann einen seiner größten Erfolge in der fraglos neu gedachten Hans-Neuenfels-Inszenierung von Wagners *Lohengrin* bei den Bayreuther Festspielen, in dem die Menschen zu Laborratten geschrumpft wurden. Und Philippe Jordan hat in seiner Zeit als Chefdirigent an der Wiener Staatsoper selbstverständlich auch zahlreiche „moderne“ Inszenierungen verantwortet.

Die oft verbissen geführten Grabenkämpfe um die Kampfbegriffe „Regietheater“ und „werktreues Theater“ innerhalb der „Zwei-Klassik-Gesellschaft“ zeigen aber, dass die Bühne durchaus noch die Kraft hat, Debatten an-

zustoßen, die weit über die Kultur hinausgehen. Denn in Wahrheit geht es bei diesem Streit offensichtlich um viel mehr: die Angst vor Traditionsverlust beziehungsweise die Angst vor einer Stagnation im Gestern – vor allem aber geht es um die Frage, welche Rolle der Kultur in einer Zeit der allgemeinen Unsicherheit zukommen soll. Soll sie Halt durch Kontinuität geben oder durch radikales Neudenken gestalterisch und visionär wirken? Diese beiden Erwartungshaltungen spiegeln sich nicht nur unter Kulturschaffenden, sondern auch im Publikum und in der Kritik.

Auch das Bewährte und Bekannte kann sich in Umbruchszeiten nicht mehr automatisch einer breiten Akzeptanz sicher sein. So groß und laut der Druck der Bewahrerinnen und Bewahrer in der Öffentlichkeit zuweilen erscheint, gibt es durchaus andere Tendenzen, gerade an Institutionen, die eigentlich nicht als Leuchttürme des Wandels bekannt sind. So erklärte ausgerechnet die Metropolitan Opera in New York, dass sie in Zukunft vermehrt auf Uraufführungen und neue Inszenierungen setzen wolle, da diese beim Publikum besser ankämen als das einst bewährte Repertoire von Verdi und Puccini. Die erste Uraufführung einer Oper von einem farbigen Komponisten, *Fire Shut Up in My Bones* von Terence Blanchard, sorgte für einen Kassenerfolg, während Giuseppe Verdis *Il Trovatore* nur zu 40 Prozent verkauft wurde. Für den Intendanten der US-Oper, Peter Gelb, geht es in Zukunft auch darum, sein Haus der gesellschaftlichen Wirklichkeit

anzunähern. „Als ich hierherkam, war es eine Tatsache, dass die Met den Fehler gemacht hatte, die Arbeit Schwarzer Künstlerinnen und Künstler lange nicht zu fördern“, sagt Peter Gelb in einem Interview mit dem VAN-Magazin. „Es steht außer Frage, dass Werke Schwarzer Komponistinnen und Komponisten schon früher hätten aufgeführt werden müssen.“ Ein Ziel, dem Gelb mit Kompositionsaufträgen für Terence Blanchard oder Anthony Davis nun gerecht werden will. In der Saison 2023/2024 werden ein Drittel aller Aufführungen an der Met von noch lebenden Komponistinnen und Komponisten stammen. Die Neuausrichtung dieser eher traditionellen Operneinrichtung zeigt, dass Transformation in der Kultur nicht nur eine Frage der Ideologie, sondern auch eine der Ökonomie ist. New York hat begriffen: Wer die Musik in den letzten Jahren bezahlt hat, zahlt heute nicht mehr unbedingt auf die Besucherzahlen der Zukunft ein. Ein Trend, der übrigens auch in Deutschland ankommen wird. Nach der Bertelsmann-Studie Stellenwert der Kultur in Deutschland wünschen sich 73 Prozent der Deutschen explizit „neue und aktuelle Stücke“ auf den Bühnen unserer Theater, für die großen Klassiker sprechen sich 63 Prozent der Menschen aus.

Viele Häuser stellen derzeit fest, dass sich die Nachfrage verändert, und reagieren mit dem grundlegenden Neudenken des eigenen Angebots. Ein weiteres Beispiel ist das Beethovenfest in Bonn. Unter Leitung der ehemaligen Intendantin Nike Wagner war es ein eher konventio-

nelles Festival mit großen Konzerten, großen Namen und intellektuellen, programmatischen Schwerpunkten. Nike Wagners Nachfolger Steven Walter hat einst das Podium Esslingen mitbegründet. Ein Festival, das die klassische Festival-Struktur grundsätzlich infrage stellt. Mit einem jungen Team stellte Walter seine Veranstaltungen bewusst in die Lebenswirklichkeit seiner eigenen Generation: Diversität und kulturelle Vielfalt gehören ebenso zur Selbstverständlichkeit der Festivalplanung wie die Entwicklung neuartiger Konzertideen, die programmatische Auflösung von U- und E-Musik, der Dialog zwischen Kunstformen wie Tanz, Theater, Film und Animation. Außerdem denkt Steven Walter das Kuratieren von Konzerten neu, um die Unvoreingenommenheit des Publikums zu inspirieren. Offene, kreative Communitys übernehmen bei ihm das Kurieren, die Besucherinnen und Besucher wissen vor und während der Konzerte zum Teil nicht, welche Stücke tatsächlich zur Aufführung kommen. Und: Die meisten dieser neuen Konzepte wurden vom Publikum gut angenommen. Natürlich konnte Steven Walter seine Erfahrungen aus Esslingen nicht eins zu eins auf das etablierte Beethovenfest übertragen, aber bereits im ersten Jahr sprach Walter die Bürgergesellschaft Bonns direkt und barrierefrei an: Konzerte in Schwimmbädern, Straßenmusik und, so wie beim Auftragswerk 999 (an dem ich neben dem Komponisten Moritz Eggert auch mitgewirkt habe), die aktive Integration lokaler Musikgruppen vom Akkordeon-Orchester über die Karnevalband Jedöns bis

zur multikulturellen Musikgruppe Kältürklüngel, die gemeinsam mit dem Beethoven Orchester Bonn unter ihrem Generalmusikdirektor Dirk Kaftan aufgetreten ist.

Regelmäßiger Gast bei Steven Walters Podium Esslingen war das Trickster Orchestra, das ebenfalls ein Beispiel für das grundlegende Neudenken klassischer Musik ist. Cymin Samawatie und Ketan Bhatti haben das Trickster Orchestra als multikulturelles Projekt in Berlin gegründet. Zum Kollektiv gehören Musikerinnen und Musiker aller Genres, aus der elektronischen und der Neuen Musik, aus den globalen klassischen Musiktraditionen, aus Jazz, der Alten Musik, Weird Pop und freier Improvisation. Sie denken Musikveranstaltungen nicht mehr aus dem europäischen Verständnis des 19. oder 20. Jahrhunderts, sondern entwickeln vollkommen neue Formate, in denen unterschiedliche Genres und Kulturen Anknüpfungspunkte suchen und im Prozess des Musikmachens miteinander verschmelzen. Das Ensemble ist quasi der Klangspiegel eines kulturellen Melting Pot, wie ihn jede deutsche Großstadt kennt. Verschiedene Traditionen und Fertigkeiten vereinen sich im Zuhören und in der Entwicklung völlig neuer Klangerfahrungen. Das Trickster Orchestra ist angetreten, eine neue gesellschaftliche Wirklichkeit auch in den Konzertsälen abzubilden. Dafür hat es bereits den Deutschen Jazzpreis und den TONALi-Musikpreis erhalten. Es beweist, dass der inhaltliche Wandel lediglich die Spiegelung unserer Realität in der Musik und in den musikalischen Formaten ist.