

Carl Dahlhaus

Avantgarde und Oper

Melos 2 (1987), S. 90

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© Schott Music GmbH & Co. KG

Avantgarde und Oper

Die Verachtung der Oper, wie sie ästhetische Puristen zur Schau tragen, war immer schon mit Heuchelei gemischt. Auch der strengste Avantgardist, der Musik als tönende Struktur und nichts sonst begreift, fühlt sich irgendwann von der Oper, dem suspekten Genre, hinterrücks angezogen. Und eigentlich möchte — so wie nach Schönbergs Wort jeder Orchesterkomponist ein Stück Tschaikowsky in sich verbirgt — jeder Opernkomponist so populär sein wie Puccini, wenn auch natürlich mit anderen Mitteln; so daß sich das Problem ergibt, wie er mit seinen musikalischen Ressourcen umgehen muß, damit sie operntauglich werden, ohne an Substanz einzubüßen. Selbstverständlich steht auch der entgegengesetzte Weg offen; denn er führt zum gleichen Resultat. Man kann die Oper — so lebendig sie als Institution ist — für ästhetisch tot und abgetan erklären und an ihrer Stelle eine andere Art von musikalischem Theater proklamieren, dessen Konzept man so einrichtet, daß es mit den musikalischen Mitteln, über die man verfügt, zusammenstimmt. Sofern aber das Resultat Erfolg haben sollte, muß es ihn im Alltag des Theaters mit den totesagten, aber ihr Scheinleben zäh behauptenden Opern teilen und wird am Ende unter dem Druck der Institution selbst zur Oper.

Unter der Voraussetzung, daß der Hang zur Oper — oder zur Anti-Oper, was wenig ändert — übermächtig ist, auch wenn er in einem verquerten Verhältnis zum Stand der kompositorischen Technik steht, erscheint das „Libretto-Problem“ in einem anderen als dem gewohnten Licht. Es ist erstaunlich, wie selten Kritiker und Historiker des Theaters, die sich über die Textwahl von Komponisten mokieren,

sich die simple Frage stellen, welche Art von Libretto ein Komponist jeweils braucht, um aus den musikalischen Mitteln, die ihm zu Gebote stehen, überhaupt eine Theatersprache zu gewinnen, durch die er sich nicht korrumpiert fühlt. (Daß eine musikalische Sprache, wie bei Verdi oder Puccini, unmittelbar und problemlos eine Theatersprache ist — so daß es auf nichts anderes ankommt, als einen Stoff zu finden, der auch dann noch Bühnenwirksam ist, wenn man den Text nur fragmentarisch versteht — stellt keineswegs die Regel, sondern eher eine Ausnahme dar.)

György Ligeti wollte zweifellos, als er den Stockholmer Auftrag akzeptierte, eine Oper schreiben — die schwierige Entscheidung für ein Libretto fiel schließlich auf „Le grand Macabre“ nach Ghelderode —, vom Anspruch des kompositorischen Metiers nicht das Geringste preisgeben. Und wer das 1977 abgeschlossene Werk, das Resultat jahrelanger Arbeit, so studiert, wie es studiert zu werden verdient, entdeckt nicht ohne anfängliche Überraschung rigorose musikalische Strukturen, die er eher in einem Stück Kammermusik erwarten würde. Für Ligeti war es jedoch immer schon charakteristisch, daß das Ausmaß, in dem das kompositionstechnisch Interne als ästhetisches Phänomen nach außen trat, extrem verschieden sein konnte; und die Abstufung wechselnder Grade der sinnlichen Präsenz des polyphonen Geflechts ist eines der Mittel formaler Artikulation. Damit aber näherte sich Ligeti — einstweilen unwillkürlich — bereits einem Stück Opernästhetik. Daß man in der Oper zum Teil für die „Latenz“ komponiert, aber notwendig für sie komponieren muß, weil sonst auch die Oberflächenwirkung lei-

den würde, daß also ein direktes Ausspielen des Strukturellen vom Übel, ein indirektes aber nützlich ist, gehört zu den ästhetischen Einsichten, die Ligeti, als er Opernkomponist wurde, auf Grund seiner kompositorischen Vergangenheit bereits nahelagen.

Daß Strukturelles mit Strenge gehandhabt wird und dennoch zurücktreten kann, ohne daß die Musik ästhetischen Schaden nimmt, darf allerdings nicht bedeuten, daß avancierte Musik im Theater verschlissen wird, als wäre sie ein Stück illustrative Untermauerung und nichts sonst. (Die Verflachung der Musik zum Kulissenhaften ist nicht selten der unselige gemeinsame Nenner von Regietheater und moderner Musik). Und den Umschlag von Avantgardistischem in ein Kinorequisit zu vermeiden, ist das eigentliche Libretto-Problem: der Grund dafür, warum realistische Textbücher prekär sind. Realismus der Bühnenhandlung provoziert nahezu unvermeidlich die Wahrnehmung von differenzierter Musik als tönendes Grau in Grau mit einigen naturalistischen Momentaneffekten. Umgekehrt ist es — und das bestimmte offenbar Ligetis Textwahl — am ehesten das absurde Theater, das einer Musik, die ihre ästhetische Identität bewahren möchte, genügend Raum läßt. Das Absurde hat, wie es scheint, den Platz eingenommen, den in der Opernästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts das „Wunderbare“ — das als angestammter Bereich des musikalischen Theaters galt — besetzt hielt. Daß die Welt, die uns umgibt, absurd und makaber ist, mag die Textwahl auch für „Widerspiegelungsästhetiker“ rechtfertigen; primär aber ist sie eine Entscheidung im Namen der Musik.

Carl Dahlhaus