

Komponisten waren Theaterschaffende!

Überlegen Sie bitte einmal: Lässt sich wirklich zwischen Vergangenheit und Gegenwart trennen? Eben als vergangene ist die Vergangenheit gegenwärtig, das heißt aber: Die Geschichte und der jeweilige geschichtliche Augenblick sind eins. Jedem geschichtlichen Augenblick entspricht eine andere, seine Geschichte; im Fluss befindlich ist Geschichte immer als Ganzes und total. Indem sich das Heute wandelt, wandelt sich nicht nur das Heute, sondern auch das Gestern. Das Gestern ist geradenwegs eine Funktion des Heute. [...] Im Sinn seiner ästhetischen Aktualität ist auch ein Werk des vierten vorchristlichen Jahrhunderts von heute; und im Sinn eben dieser Aktualität muss ein Museum, wenn es nicht zur Rumpelkammer werden soll, das betreffende Werk vorstellen.¹

Von den Anfängen der Oper bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zählte die Vertonung zu den Ausstattungs- und Inszenierungskünsten: als eine den jeweiligen Aufführungsbedingungen gemäße, mit diesen daher auch stets wechselnde „musikalische Einkleidung“ oder – wie wir in Analogie zu „mise en scène“ sagen könnten – „mise en musique“ eines Theatertextes. Das Repertoire der Opernhäuser bildeten nicht Partituren, sondern Texte und Sujets (die der antiken Historie, der Mythologie oder der Renaissance-Epik entnommen waren). Partiturdrukke waren die seltene Ausnahme und besaßen kaum praktischen, geschweige denn normativen Wert. Vergleichbar sind sie jenen großen Folianten, in denen höfische Feste in Bild und Text „verewigt“ wurden: Eben so wenig wie die gestochenen Darstellungen eines Feuerwerks sollen diese Partiturdrukke die Wiederholbarkeit des Ereignisses sichern, im Gegenteil: sie möchten die Einmaligkeit einer möglichst unüberbietbaren Verausgabung dokumentieren! Richtig wäre es, den Gedanken zuzulassen, dass es unmöglich ist, die Geschichte des Musiktheaters nur als die Geschichte seiner Komponisten zu erzählen, und dass der Autor z.B. der *Clemenza di Tito* nun einmal weder Hasse, noch Gluck, noch Jommelli, noch Mozart heißt, sondern Pietro Metastasio – jener Dichter am Wiener Kaiserhof, der eine wichtige Stimme der europäischen Aufklärung war, dessen Dichtungen die Spielpläne der Opernhäuser ab den 1730er Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts dominierten – und dass die genannten Komponisten nichts anderes als diesen „Klassiker des Operntheaters“ in ihrer eigenen „musikalischen Neuinszenierung“ auf die Bühne gebracht haben.

„Metastasios *Didone abbandonata* [*Verlassene Dido*, aus dem Jahr 1724] errang [im Jahr 1749] in der Wiener Vertonung Jommellis ihren bisher größten Erfolg.“²

Diese Formulierung macht explizit, dass die unterschiedlichen Vertonungen der *Didone* im Verständnis der Zeitgenossen nicht etwa unterschiedliche Werke darstellten, sondern verschiedene Inszenierungen ein- und desselben Werkes.

Die längste Zeit der Operngeschichte galt der Dichter als Autor einer Oper, der Komponist war Theaterschaffender. Gewiss – bald nach, und bereits zu Metastasios Lebzeiten überflügelte der „maestro“ (= Komponist) sehr bald den „poeta“ (= Librettisten) an Marktwert und Prestige. Doch machte er diesem nicht etwa als „Autor“ Konkurrenz, sondern als Inszenator eines möglichst virtuos „orchestrierten“ musik-theatralen Events. Die Festkultur des 17. und 18. Jahrhunderts räumte der auktorialen Instanz insgesamt keinen hohen Stellenwert ein, entscheidend war das theatrale Gesamtkunstwerk. Dieses hatte den beteiligten Künsten und Künstlern – und das waren in der Oper natürlich in erster Linie die Sänger, aber auch das Orchester, die Bühnenmaschinerie etc. – zu maximalen Wirkungs- und Entfaltungsmöglichkeiten zu verhelfen. Deshalb war die Halbwertszeit einer Opernpartitur kaum länger als ihre erste Aufführungsserie; wurde eine Oper wiederaufgenommen – was die große Ausnahme war – wurde sie selbstverständlich an die veränderten Aufführungsbedingungen angepasst, und der Komponist versäumte es nicht, ihr bei dieser Gelegenheit stets auch ein musikalisch-stilistisches „update“ zu verleihen.

Die Musik leistete damals also ziemlich genau das, was heute eine anspruchsvolle Neuinszenierung leisten sollte, nämlich: eine den künstlerischen Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten der Gegenwart gemäße Lesart eines klassischen Sujets zu artikulieren. Ganz ähnlich wie in der heutigen Opernszene die Regisseure mit ihren künstlerischen Neudeutungen klassischer Opern, konkurrierten damals die Komponisten mit ihren Aktualisierungen der tradierten Stoffe.

Den Opernkompositionen des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts wuchs erst nachträglich, in einem lange währenden historischen Prozess, Werkcharakter mit weitgehend verbindlicher Partitur- und Textgestalt zu. Als Gegenbewegung hierzu gewann die Inszenierung mehr und mehr die Aufgabe künstlerisch-kreativer Vergegenwärtigung. Die Spannung zwischen einer zugrunde gelegten historisch-kritischen Partituredition einerseits und einer szenischen Neudeutung andererseits, die heutige Operaufführungen charakterisiert, ist daher kein Widerspruch. Beides bedingt sich wechselseitig und ist objektives Resultat des hier angedeuteten historischen Prozesses. Der altbackene Protest gegen die Selbstermächtigung des sogenannten „Regietheaters“ auf Kosten und zu Lasten von „Werktreue“ hat also den großen Nachteil, genau das zu sein, was er den Theatermachern vorwirft: nämlich ahistorisch und geschichtsvergessen, eben weil er nicht auf die kontinuierlichen Verschiebungen und Paradigmenwech-

sel im Verhältnis der Parameter reflektiert, die in musiktheatralischen Ereignissen zusammen-treten.

Über das hier sachlich Erinnernte dürfte rasch Einigkeit herzustellen sein. Entscheidend bleibt natürlich, wie wir diese Zusammenhänge interpretieren. Jeder der hier Versammelten wird vermutlich eine andere Interpretation und eine andere Antwort geben. Denn: Die Kunst ist frei – ein geglückter Wurf kann alle ästhetischen Grundannahmen, und seien sie noch so fundiert, aushebeln, der Praxis sind keine Vorschriften zu machen. Das, was an Kunst verallgemeinerbar ist, sind Äußerlichkeiten, nicht das, was ihren Kunstcharakter ausmacht.

Meine Antwort, die ich hier natürlich nicht ausführen kann und daher zur These verkürze und zuspitze: Der zwar erst historisch eingetretenen, gleichwohl nicht rückgängig zu machenden Trennung von Text und Theater haben wir uns zu stellen. Wir sollten versuchen, diesen historischen Abstand, der natürlich auch ein ästhetischer Abstand ist, nicht zu verkleistern und zuzuschmücken, sondern ihn so weit als nur irgend möglich offen- und freilegen, um aus dieser maximalen Spannung heraus zu arbeiten und zu produzieren. Ein bipolares Arbeiten ist gefragt: Einerseits haben wir mit den tradierten Texten mit äußerster Genauigkeit und strengster Verbindlichkeit umzugehen und uns andererseits und zugleich den Widersprüchen unserer Gegenwart und ihrer künstlerischen Artikulation verpflichtet zu wissen. Nur so entstehen triftige, relevante Musiktheater-Aufführungen heute.

Anmerkungen

¹ Fabri, Albrecht: *Entwurf eines möglichen neuen Museums (1953)*. In: Fabri, Albrecht: *Der schmutzige Dämon*. Gesammelte Schriften. Hg. v. Ingeborg Fabri und Martin Weinmann. Frankfurt am Main: Zweitausend-eins 2000, S. 492-493.

² Mattei, Saverio: *Elogio del Jommelli*. <https://operstuttgart.wordpress.com/2015/02/04/jommelli-im-spiegel-des-elogia-von-saverio-mattei-teil-3/> (21.11.2017).