



DIE THEATRALISIERUNG DER  
WIRKLICHKEIT UND DEREN BEDROHUNG  
FÜR DAS THEATER  
GÉRARD MORTIER

---

Gérard Mortier wurde 1943 in Gent, Flandern geboren. Promotion zum Dr. jur. und Lizenziat der Kommunikationswissenschaften an der dortigen Universität. Lehrjahre als Assistent des Direktors des Flandern Festivals, Wanderjahre mit Christoph von Dohnányi und Rolf Liebermann als Leiter von deren künstlerischen Betriebsbüros von 1973 bis 1980 in Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg und Paris. In den Jahren von 1981 bis 1991 baut er die Brüsseler Oper zur privilegierten Werkstatt eines neuen Opernverständnisses und -erlebnisses in Europa auf. 1991 wird er zum Intendanten und künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele berufen mit dem Auftrag, den Spielplan zu erneuern und das Publikum zu verjüngen, den er erfolgreich erfüllt. Auf Einladung der Landesregierung von Nordrhein-Westfalen gestaltet er nun die Ruhr-Triennale 2002–2004. Zudem erarbeitet er für seine Geburtsstadt Gent in Belgien das Konzept für den Neubau einer Performance Hall des 21. Jahrhunderts. Ab der Saison 2004/2005 übernimmt er die Leitung der Opéra de Paris. Doktor honoris causa der Universität Antwerpen, Träger der Ehrenzeichen Belgiens und der Bundesrepublik Deutschland und Commandeur des Arts et des Lettres in Frankreich. Mitglied der Akademie der Künste Berlin. – Adresse: Intendant, Kultur Ruhr GmbH, Leithestraße 35, 45886 Gelsenkirchen.

Die Theatralisierung des Alltags bedrängt die Existenz des Theaters. Brauchen wir noch Verdi oder Schiller und die Auseinandersetzung zwischen Karl V. und Posa in deren „Don Carlos“, wenn Millionen die Debatte zwischen Schröder und Stoiber vor dem Fernsehschirm verfolgen und dafür ihren Abonentensitz im Theater nicht besetzen?

Die von der Mediengesellschaft als Theaterspiel vorgeführte Wirklichkeit erweckt den Glauben, die Tagesschau sei spannender als Mozart oder Shakespeare. Dass wir das Theater als Spiegelung unserer Existenz brauchen, wie Shakespeare dies dachte, als er sein Theater „The Globe“ nannte, ist nicht mehr selbstverständlich.

Die Tatsache, dass CNN mit einer furchterregenden Geschmacklosigkeit den Gewaltakt des Einflugs in die WTC Towers 100 Mal am Tag gezeigt hat, macht aus diesem Bild ein Videogame. Diejenigen, die das Bedürfnis spüren, die ikonenhafte Bedeutung solcher Bilder durch das Studium von Adonis' „Le Défi de Babel“ zu analysieren, werden ins Ghetto der intellektuellen Elite und der privilegierten Kunstliebhaber zurückgedrängt.

Statt nun dieses Phänomen, was von Baudrillard schon des Öfteren als Simulakrum bezeichnet wurde, zu hinterfragen, versuchen viele Theater, diesen Medieneffekt der Theatralisierung für sich als Erfolg zu verbuchen. Fernsehstars werden als Schauspieler eingesetzt und die Platzausnutzung wird wie das Quotenfernsehen wichtigstes Element des Erfolgs.

Sinn des Theaters aber ist die Reibung, die Debatte, die Auseinandersetzung, die Vorführung von Meinungen, die einen so in der Existenz treffen, dass man „außer sich gerät“.

Hat die Oper in dieser Debatte noch eine Zukunft?

Die Oper ist eine *artifizielle Kunstform*. Sie entstand nicht wie die Musik oder Zeichnung aus einem Bedürfnis heraus, das eigene Bewusstsein oder emotionale Erfahrung in einer materialisierten Form festzuhalten oder zum Ausdruck zu bringen, sondern aus der wissenschaftlichen Untersuchung einiger Akademiker nach den Formen des antiken Dramas. Hätte Claudio Monteverdi sich für die in Florenz stattgefundene Fehlgeburt nicht interessiert, wäre aus der Oper vielleicht gar nichts geworden. Was Claudio Monteverdi allerdings realisierte, war keine Rekonstruktion der griechischen Tragödie mit den Mitteln seiner Zeit, sondern eine Form des theatralischen Ausdrucks, die in ihrer Durchführung so neu und gekonnt war, dass die Geburt der Oper unvermeidlich wurde und in kürzester Zeit bei einem größeren Publikum Anhänger fand.

Die Stoffe, die Claudio Monteverdi wählte, kamen logischerweise aus der Antike – aber die Themen waren aktuell und zur gleichen Zeit diejenigen, die – wie Bach mit seiner Kunst der Fuge und dem Wohltemperierten Klavier für die Instrumentalmusik – die Fundamente der Kunstform Oper schufen: der *Gesang* als spezifischer Ausdruck für die transzendentalen Momente des Menschen bei Eros und Tod und der *theatralische Raum* als Spannungsfeld für die dramatische Situation, die sich in Musik und Poesie ausdrückt. Die *dramatis personae* kommunizieren dem Publikum das Spannungsfeld der Gefühle mit

Bewegung, Musik und Poesie: die Grundgedanken bei Euripides oder Monteverdi sind die gleichen. Nach zweitausend Jahren sollten die ästhetischen Mittel anders werden. Monteverdi ersetzte die Rekonstruktion durch die Kreation.

Als äußerst artifizielle Kunstform unterliegt die Oper allerdings als publikumsorientierte Kunst notwendigerweise zwei Gefahren: *der Virtuosität und der Unterhaltung*. Diese Mittel werden schnell Zweck: Die Handlung wird schematisiert, damit sie nicht stört, die Spielregeln überblickbar, damit das Publikum sich schnell zurechtfindet, und das Startum Vehikel für den Publikumserfolg. Neapel und Hollywood lagen schon immer auf fast dem gleichen Breitengrad und Farinelli reicht Tom Cruise die Hand. Aber genauso wie Hollywood einen Godard, Bergmann, Kubrick oder Fellini nicht haben verhindern können und vielleicht sogar herausforderten, hat die „grande boutique“, wie Verdi die Oper in Paris nannte, wo Meyerbeer wie das heutige Hollywood seine Opern mit gewaltiger Publizität propagierte, weder Händel noch Gluck, Mozart, Verdi, Wagner, Berlioz, Debussy oder Alban Berg verhindern können. Im Gegenteil: das Opernbusiness war nötig, damit diese Komponisten reüssieren konnten. Was sie verbindet, ist, dass sie der Konvention nicht nachgaben, sondern die Kunstform Oper nach ihren eigenen Vorstellungen immer weiter entwickelten.

Auch die Bedeutung und das fast Erstickende der *Konventionalität des Opernbetriebes* muss aber hervorgehoben werden, um über die Zukunft der Oper präzise nachdenken zu können. Wir, die, wie ich meine, die Oper so richtig lieben, müssen die Kunstform Oper gegen ihre Liebhaber verteidigen. *Die Zukunft der Oper* liegt eben nicht in immer neuen und womöglich innovativen und inventiven Neuinszenierungen der Werke des klassischen Kanons oder, schlimmer noch, von so genannten „Ausgrabungen“. Jahrelang haben wir, die so genannten Operntendanten, wie die Vampire – und ich habe mich daran mit Wollust beteiligt – frisches Blut gesaugt aus den Film- und Schauspielregisseuren, um der Oper die Ewigkeit zu garantieren. Die Erfahrung war wichtig und hat einige der besten Inszenierungen und erneuernde Interpretationen zu Wege gebracht. Inzwischen wurde dieses Procedere leider zum Klischee und sogar zum Publicity-Faktor. Was hat bitte der Aktionskünstler Hermann Nitsch mit Massenets „Herodiade“ zu tun? Und was verbindet Wolfgang Wagner mit Lars von Trier und was Lars von Trier mit Wagners „Ring des Nibelungen“, außer der Tatsache, dass das Feuilleton vor purer Aufregung alle normativen Kriterien vergisst und im wahrsten Sinne des Wortes von „Sensation“ redet?

Welche Aufgaben soll man dementsprechend also für die Gattung Oper derzeit formulieren?

Die Oper ist das *Theater des Singens*. Es ist die menschliche Stimme, die immer wieder den Kernpunkt der Kunstform Oper bildet. Man kann das durch die gesamte Operngeschichte verfolgen: Es ist jedoch ein großes Missverständnis – wird aber sehr oft von den so genannten Opernliebhabern so empfunden –, dass das Singen Synonym wäre für tonale Melodie. Singen ist in Intervallen und Lautstärke die überhöhte Sprechstimme, kann also außer jeder westlichen Form der Tonalität liegen und dem Gefühlsausdruck entsprechend bis zum Schrei gehen oder sich im Flüstern zurückziehen. Das Singen übersteigt die Rationalität und das oft Monotone der Sprechstimme und hängt zusammen mit dem gesteigerten Empfinden von Leid oder Freude. Gemeinsam mit dem Tanzen ist das Singen auch die einzige Form von Kunst, die wir ohne Hilfe eines Instruments gestalten können. Es erklärt, warum Menschen gerne singen und tanzen – und es auch tun sollen. Wir brauchen das Singen und Tanzen, um aus unserer Ratio zu treten und sogar aus unserem Ego; da liegt das Geheimnis der Faszination der Opernchöre.

Die strenge architektonische Konstruktion der Musik soll uns nicht daran hindern, die *Methode der Dekonstruktion* zu nutzen, um neue Einsichten in die Form der Oper zu gewinnen oder Inhalte, die der heutigen Sensibilität entsprechen, von zeitgebundenen Konventionen zu befreien, damit sie wieder kommunizierbar sind. Zu den erfolgreichen und kreativen Erneuerungen des Schauspiels gehören zum Beispiel die Dramatisierungen von Romantexten, wie die von Castorf für Dostojewski oder von Bachmann für Goethes „Wahlverwandtschaften“. Auch die Bearbeitungen von Shakespeares Königsdramen oder Claudels „Seidenem Schuh“ haben diese Texte für die heutige Sensibilität zugänglich gemacht. Warum soll man aber puristisch reagieren und andererseits ein für alle Mal historisch datierte Texte und Partituren durch so genannte Ausgrabungen einem heutigen Publikum oktroyieren? Wieso stört man sich an Bearbeitungen und begrüßt dafür das Komplette und Vollständige: die theatralische Fantasie und poetischer Ausdruck haben nichts zu tun mit enzyklopädischer Vollständigkeit und Genauigkeit.

Es gilt also, dementsprechend den *Begriff OPER* anders zu formulieren. Wir haben das schon unbewusst gemacht: weil wir herausgefunden haben, dass Händels Oratorien meistens dramatischere Opernstoffe sind als seine Opern. Es genügt, Monteverdis „Orfeo“ zu vergleichen mit Berlioz’ „Die Trojaner“ oder Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzchen“, um festzustellen, welche breite Skala das Genre deckt. Wir sollten also weiter denken. Oper soll in Zukunft nicht nur die theatralische Form sein, in der ein Orchester das Publikum trennt von einer Bühne, auf der Sänger in einem mehr oder weniger ausgestatteten Raum agieren; und auch nicht eine Kunstform, in dem ein Text *vertont*

wird. Alain Platels „Iets op Bach“ oder „Wolf“ und Christoph Marthalers „Twentieth Century Blues“ waren vielleicht die interessantesten musiktheatralischen Aufführungen der letzten Jahre und weisen auf neue Möglichkeiten.

Das hat aber auch zur Folge, dass wir gezwungen sind, Überlegungen über die *Architektur* und die *interne Struktur* unserer Operninstitutionen anzustellen: Was ist passiert, dass nach der Epoche glanzvoller Theaterbauten, wie wir sie noch immer staunend bewundern können innerhalb von 100 Kilometern zwischen Palladios Teatro Olimpico in Vincenza, Gonzagas Sabionetta und dem Teatro Farnese in Parma, wir nunmehr – seit 300 Jahren Theaterarchitektur – stehen bleiben beim italienischen Logentheater mit einer einzigen bewundernswerten Ausnahme – Richard Wagners Bayreuther Festspielhaus. Warum hat Scharoun es in Berlin geschafft, im Konzertbereich das Schinkelsche Prinzip zu durchbrechen und mit der Philharmonie das Konzerterlebnis neu zu gestalten? In der Oper haben die Komponisten durch ihre Werke schon seit langem ihre Wünsche formuliert: Zimmermann in „Die Soldaten“, Rihm in die „Eroberung von Mexiko“, Lachenmann in „Das Mädchen mit den Schwefelhölzchen“, Berio in „Cronaca del Luogo“, Nono in „Prometeo“.

Es lohnt sich also, das Bündnis einer falsch verstandenen „Popularisierung“ der Oper mit ihrer Ausplünderung durch dreifach besetzte Tenor-Recitals zu zerbrechen. Was Mozart und Berg über unsere Welt und die dort zurzeit noch wohnenden Menschen gesungen haben, darf nicht der Kolonialisierung überlassen bleiben. In einem von Events zugeschützten Alltag bleibt das Theater – und ganz besonders die Oper – als Schauplatz der Affekte ein möglicher Ort der Sensibilisierung für die Vielfalt menschlicher Gefühle. Und das heißt: für das bessere Verständnis der *condition humaine*.