

## Um die »Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik« bittend Einwände gegen das »Regietheater« auf der Opernbühne

Sven Friedrich

Damit ein Ereignis Grösse habe,  
muss zweierlei zusammenkommen:  
der grosse Sinn Derer, die es  
vollbringen und der grosse Sinn  
Derer, die es erleben.

Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>

### *Vorbemerkung*

Seit etwa 30 Jahren erleben wir auf dem Theater die Unterordnung des Wesens, Gehalts und Sinns ästhetischer Erscheinungen unter die Art und Weise ihrer Darstellung. Dadurch entstand bisweilen der Eindruck, daß nicht das ästhetische Objekt Gegenstand, Sinn und Zweck des Theaters sei, sondern dessen Subjekte. Die Spieltexte wurden dabei nicht mehr primär hermeneutisch aus sich selbst heraus befragt, sondern auch und vor allem durch diskursive Kontexte, welche nicht unbedingt dem als Spielvorlage dienenden manifesten Text entstammen mußten und diesen so zur mehr oder weniger beliebigen Verfügungsmasse der Inszenierung machte. Die auf den zumeist politischen, historischen und gesellschaftlichen Diskursen konstruierten Inszenierungen schlossen so auch Reibungen und Widersprüche ein. Auf diese Weise wurden vor allem die kanonisierten Werke des Repertoires einem kritisch-dialektischen Zugriff unterworfen. So kam es aber auch zu einer überproportionalen Aufwertung der Regie, als sei die Arbeit des Regisseurs *die* Theaterkunst schlechthin.

Auch in der Oper lud der Zusammenprall der Diskurse die Inszenierungen spannungsvoll auf, die dadurch überraschten, verstörten, befremdeten, polarisierten – und gelegentlich auch begeisterten. Dominant war dabei stets das Optische als vielleicht gelegentlich allzu modisch-konformistische Konzession an die Bilderrut und Bilderflut eines Zeitgeists, mit dem es anscheinend Schritt zu halten galt. Gelegentlich wurde auf diese Weise das Bühnenbild sogar mit der Inszenierung iden-

tisch, zunehmend begannen folgerichtig Bühnenbildner auch Regie zu führen, und die Diskussion über Inszenierungen war zumeist die Diskussion über deren Konzept und Ikonographie. Kritiken und Rezensionen widmeten sich zu größten Teilen der Inszenierung, für die *cum grano salis* zumeist das Bühnenbild stand, Schauspieler, Sänger, Orchester und deren Leistungen gerieten dagegen zunehmend an den Rand, ja gelegentlich zu einer Fußnote der Wahrnehmung und Beurteilung.

Das Publikum indessen reagierte auf all dies im Regelfall mit Mißvergnügen. Dies hatte seinen Grund zumeist in der Konterkarierung traditioneller, kanonisierter Sehgewohnheiten und Rezeptionserwartungen. Durchaus auch mit den Mitteln der Provokation wurde ein noch weitgehend geschlossenes bürgerliches Kulturselbstverständnis in Frage gestellt. Gerade dadurch erfuhr der »klassische« Repertoirekanon aber auch eine eminent produktive Neubefragung und das Theater durch eine nicht minder intensive Aktivierung der Rezeptionsebene eine wesentliche und erfolgreiche Stimulation, gerade auch in Diskussion und Widerspruch. Die Euphorie, welche die Rezeption gelegentlich durchaus auch auszeichnete, erschien dabei jedoch zumindest teilweise nicht weniger geschmäckerlich als die konservative Ablehnung des Neuen und steht somit zumindest im Verdacht, weniger ästhetischen Überzeugungen und Einsichten als vielmehr einer modischen und schicken Attitüde zu entspringen. Der Verlust eines verbindlichen Stils in der postmodernen Ästhetik bedeutete darüber hinaus einen rezeptionsästhetischen Orientierungsverlust. Ehemals verlässliche Kategorien für Wertschätzung und Beurteilung künstlerischen Erlebens gerieten ins Wanken, die erzeugte Verunsicherung und Verstörung führte keineswegs immer zu produktiven ästhetischen Auseinandersetzungen, sondern weitaus häufiger zu Verärgerung, Frustration, Enttäuschung und Resignation – und das keineswegs nur auf der Seite des Zuschauerraums.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth, in: *Sämtliche Werke* Bd. 1. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1980, S. 431.

<sup>2</sup> Exemplarisch mag hier wieder einmal der Bayreuther »Jahrhundert-Ring« von Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt und Pierre Boulez dienen, der zu extremen Kontroversen im Publikum, aber auch unter den Mitwirkenden, bis hin zur Gründung eines „Aktionskreises für das Werk Richard Wagners“ führte, der unbedingte »Werk-treue« forderte, d.h. die Verpflichtung der Inszenierung auf die Partitur ohne jegliche eigene Zutat. In ihrem letzten Jahr gelangte die Produktion 1980 jedoch zugleich zu einem sensationellen Erfolg. Die begeisterte Akklamation bescherte Bayreuth nach der

Im Gegensatz dazu läßt sich heute ein bildungs- und kulturbürgerliches Theater- und Opernpublikum als verhältnismäßig homogene und klar umgrenzte soziale Gruppe mit weitgehend gleichartigen Erfahrungs-, Bildungs- und Rezeptionshorizonten nicht mehr umstandslos ausmachen. Auch scheint das Publikum heute in wesentlich geringerem Maße skandalisierbar, weil wütende Protestreaktionen weithin ausbleiben. Die Rezeptionstoleranz ist aber nur scheinbar gestiegen. Nach einer gewissen Gewöhnung ist derzeit eher Resignation festzustellen, und gelegentlich vernimmt man nach einer Vorstellung das fast erleichterte Aufatmen, daß es ja »sooo schlimm« gar nicht gewesen sei, als handele es sich bei einer Theateraufführung nicht etwa um ästhetisches Vergnügen, sondern um einen Zahnarztbesuch.

Dennoch beharrt vor allem die Musiktheater-Regie vielfach auf einer mittlerweile obsoleten Produktionsästhetik. Ihrer Brisanz ebenso entkleidet wie ihrer Rezipierbarkeit mündet diese so zunehmend in Diskursverweigerung. Es erscheint daher durchaus gerechtfertigt zu fragen, ob denn Theater – und Musiktheater insbesondere – so heute noch funktionieren kann und zukunftssträftig ist. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, ob denn gegenwärtig dem Zuschauer der angemessene Stellenwert eingeräumt wird, ob seine ästhetischen Rechte – welche weit über die ökonomisch-vertragsrechtlichen Beziehungen hinausweisen, die sich aus dem Kauf einer Eintrittskarte begründen – in gebotener Weise geachtet werden.

Hierbei geht es freilich nicht darum, einem stets zweifelhaften subjektiven Geschmacksempfinden des Publikums das Wort zu reden. Im Gegensatz zu den zumeist platt-geschmäckerischen, prinzipiell innovationsfeindlichen und ästhetisch unzureichenden »Werktreue«-Forderungen, die sich ja im wesentlichen auf eine Abwehr des Neuen, Ungewohnten beschränken, die über ein museal-illustratives Theaterverständnis kaum hinausgehen und letztlich auf eine *politische* Suspensierung einer ungeliebten Inszenierungsweise abzuwecken, soll nachfolgend versucht werden, die Legitimität und Notwendigkeit von Sinnstiftung durch Inszenierung theaterwissenschaftlich zu begründen und zu reklamieren. Dies bedeutet allerdings einen theaterästhetisch begründeten Einwand gegen eine Idolatrie des »Regietheaters« auf der Opernbühne.

---

letzten *Götterdämmerung* die bisher längste Applausdauer seiner Geschichte und trug so zur verdienten theaterhistorischen und ästhetischen Legitimation der Produktion bei.

Hierzu ist zunächst die Frage zu klären, was denn in diesem Zusammenhang überhaupt unter »Regietheater« verstanden werden soll und was nicht.

*Zum Begriff »Regietheater«*

Ist nicht genau genommen jedes moderne Theater Regietheater? Wäre ein Theater ohne Regie überhaupt denkbar? – Die Begriffe »Regie« und »Regisseur« tauchen in Deutschland jedenfalls erstmals gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf.<sup>3</sup> Doch schon im antiken Theater gab es einen Koordinator, der sowohl den Schauspielern Anweisung gibt als auch bühnentechnische Arbeiten und Abläufe beaufsichtigte. Durch die europäische Theatergeschichte hindurch oblag diese Tätigkeit einem »Prinzipal«, der in der Regel auch Autor, Verwaltungsleiter und/oder erfahrener Darsteller war. Als dezidiert künstlerische Tätigkeit wird die Regie in den theaterhistorischen Quellen vor 1800 jedoch nicht erwähnt. In Deutschland erschien der Name des Regisseurs auf dem Theaterzettel als Ausweis seiner produktiven Mitwirkung erst im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Abgesehen von kurzen Lexikon-Artikeln<sup>5</sup> dürfte 1837 August Lewald den ersten ausführlicheren Definitionsversuch zu den Begriffen »Regie« und »Inszenierung« unternommen haben.<sup>6</sup> Der Regie-Begriff bezeichnete zu dieser Zeit neben der spezifischen »Inszenierung« von Stücken ein breites Spektrum an Tätigkeiten wie Abendspielleitung, Inspizienz und Verwaltung.<sup>7</sup> Das inszenatorische Handwerk beschränkte sich dabei im wesentlichen auf das „Arrangement“, nicht jedoch auf deutende, interpretierende Leistungen im Sinne eines ästhetisch autonomen Theaterverständnisses. Inszenierung war im wesentlichen die rein reproduktive, illustrative Umsetzung der manifesten Spielvorlage. Als freilich abhängige, reproduzierende *künstlerische Tätigkeit* wird die Inszenierungs-Regie erst kurz darauf aner-

---

<sup>3</sup> Adolf Winds: Geschichte der Regie, Stuttgart 1925, S. 10.

<sup>4</sup> 1824/25 in Berlin, 1829 in Wien. Vgl. Gösta M. Bergmann: Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne, in: Maske und Kothurn 12/1966, H. 1, S. 70.

<sup>5</sup> z.B. ein halbseitiger Artikel zum Stichwort „Regie“ im *Conversations-Lexikon* von Brockhaus, Bd. 9, Leipzig 1836, S. 139: „die Verwaltung der Angelegenheiten der Bühne, insofern sie die Aufführung der Stücke betreffen.“

<sup>6</sup> August Lewald: In die Szene setzen, Allgemeine Theater Revue 3/1838, S. 251-257.

<sup>7</sup> vgl. z.B. Artikel „Regie“ im *Allgemeinen Theater-Lexikon* Bd. 6, Leipzig 1846, S. 170f.

kannt.<sup>8</sup> Dabei wurde eine typologische Unterscheidung zwischen „Anordnung der Ausschmückung“ und „Anordnung des Lebendigen“ vorgenommen, die bis ins 20. Jahrhundert verbindlich blieb. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird die Trennung von visueller Bühnengestaltung und interpretatorischen Eingriffen des Regisseurs während der Proben aufgehoben.<sup>9</sup> Als *autonome Kunstform* wird die Regie jedoch endgültig erst im Rahmen der Theaterreformbewegung der Wende zum 20. Jahrhundert begriffen, die dem Theater überhaupt einen eigenen ästhetischen Status als selbständiges, unabhängiges Kunstwerk beimaß. Die moderne Regietheorie wurde auf dieser Grundlage und unter dem Einfluß der Gesamtkunstwerk-Idee Richard Wagners vor allem von Adolphe Appia, Edward Gordon Craig und Wsewolod Meyerhold bestimmt. Die zentrale Forderung richtete sich dabei auf Harmonie und Kohärenz der Aufführung durch Interaktion aller szenischen Komponenten. Die Aufgabe der Regie sei es, „mit den gesamten Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht kongenialen Weise zur szenischen Darstellung zu bringen.“<sup>10</sup> Die moderne Regie geht indessen über die Verpflichtung auf die vermeintliche Intention des Autors durch hermeneutisch-interpretierenden Zugang hinaus und ordnet statt dessen alle ästhetisch konstitutiven Elemente des Theaters einem übergeordneten inszenatorischen Konzept unter, in welchem die Begriffe »Regie« und »Inszenierung« synonym zusammenfallen. Diese Konzepte gründen nun nicht mehr allein auf dem manifesten, literalen Text der Spielvorlage, sondern beziehen diskursiv verschiedenartigste Kontexte, darunter auch die Historizität des Theaters selbst als rezeptions- und wirkungsgeschichtlichen Metatext der Inszenierung ein.<sup>11</sup>

Die Antwort auf die zuvor gestellte Frage liegt mithin auf der Hand: grundsätzlich ist natürlich jedes moderne Theater Regietheater, die Regie als autonome künstlerische Leistung ist ein unverzichtbarer, konstati-

---

<sup>8</sup> z.B. Franz v. Akáts, gen. Grüner: Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht, Wien 1841, S. IV. Hier wird die Inszenierung den bildenden Künsten zugerechnet, weil sie „die Darstellung ästhetischer Ideen durch Bilder beabsichtigt“, ohne jedoch eine „eigene Schöpfung“ zu sein.

<sup>9</sup> „Die vollkommenste Regie wäre also die Vereinigung einer zwiefältigen, der Inhaltsregie, gewöhnlich schlechtweg »Regie« genannt, und der Formregie, die man »Inszenierung« zu nennen pflegt.“ (Paul Lindau: Vorspiele auf dem Theater: Dramaturgische Skizzen, Dresden/Wien 1895, S. 6f.)

<sup>10</sup> Carl Hagemann: Regie, Berlin 1902, S. 33f.

tutiver Bestandteil des Theaterkunstwerks! Wovon ist also die Rede, wenn im folgenden durchaus pejorativ von »Regietheater« gesprochen wird? – Der Begriff »Regietheater« soll hier Inszenierungen bezeichnen, denen es nicht vorrangig um eine sinnstiftende, intersubjektive Vermittlungs- und Deutungsleistung zu tun ist. Vielmehr stilisieren sich hier die Urheber der Inszenierung (Regisseure, Bühnenbildner) zu den eigentlichen Demiurgen des Theaterkunstwerks. Deren subjektive Erfahrungs-, Bedeutungs- und Wahrnehmungshorizonte sowie ihre autokratischen (Selbst-)Darstellungsintentionen werden dabei zum Hauptzweck der Theaterproduktion. Gelegentlich noch verstärkt durch eine Tendenz zur Entprofessionalisierung wird so die Idolatrie des Regisseurs und seiner subjektiven Befindlichkeit und Haltung betrieben und die Inszenierung so autoritär wie dogmatisch auf diese verpflichtet. Dabei werden tendenziell alle konstitutiven Komponenten des Theaterkunstwerks unter Ausschaltung einer koproduktiven Interaktion diesem einen Zweck untergeordnet und dienstbar gemacht. Die Behauptung tritt so an die Stelle der Kohärenz, die Willkür an die Stelle konsekutiver Stringenz, das hermetische, dogmatisch instrumentalisierte Objekt an die Stelle des offen zugänglichen Diskurses.

*Zu Wesen und Funktionsweise theatraler Kommunikation*

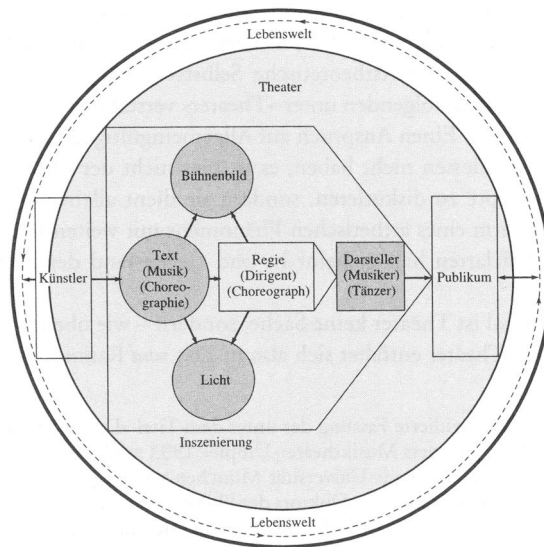
Um die konstitutive Bedeutung und damit die ästhetischen Rechte des Zuschauers im Theater darlegen zu können, bedarf es zunächst einer grundsätzlichen Überlegung zu Wesen und Funktionsweise theatraler Kommunikation. Denn zunächst einmal ist Theater keine Sache, kein statisches ästhetisches Objekt, sondern ein diskursiver Vorgang in Raum *und* Zeit. Theater kann als *Prozeß synchroner kommunikativer Interaktion zwischen Subjekten durch Vermittlung fiktionaler Aussagen in deren unmittelbarer sinnlicher Vergegenwärtigung nach ungeschriebenen, durch kulturelle Erfahrung vermittelten und tradierten Regeln im gegenseitigen Einverständnis eines »contrat théâtral« an einem hierzu bestimmten Ort* definiert werden. Die am Theatervorgang im Rahmen einer Aufführung anwesenden Beteiligten müssen sich also klar und einig darüber sind, *daß* Theater *gespielt* wird, d.h. eine fiktionale Handlung zur realen Wahrnehmung gebracht wird

---

<sup>11</sup> Dieser Absatz zu Geschichte und Typologie des Regie-Begriffs folgt im wesentlichen: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart

und daß dieser Vorgang sich nach gewissen Regeln vollzieht. Zu diesen Regeln gehören beispielsweise gewisse Konventionen und auch Rituale, die den planvollen, regelhaften Ablauf sicherstellen wie Appell zur Versammlung (gestaffeltes Läuten, Gong, Fanfaren etc.), Verdunkelung oder andere verbindliche Zeichen des Beginns, Vorhang, Applaus, Verbeugen etc. Neben diesen metatheatralen Elementen stehen formale intratheatrale Verständigungs-Konventionen durch eine symbolische Semantik, wobei es ein Kennzeichen der ästhetischen Moderne ist, daß diese oder zumindest deren kommunikative Verbindlichkeit in Frage gestellt und tendenziell aufgelöst werden. Hierzu gehören beispielsweise verbindliche Bühnentypologien wie sie in der Theaterdekoration des Barock oder den Figurentypen der *Commedia dell'arte* semantische Verbindlichkeit schufen, Zitate oder Referenzen lebensweltlicher und zeitgenössischer Diskurse auf der Bühne oder auch ein »common sense« kultureller Bildungsinhalte als semantisches Rezeptions- und Deutungsrepertoire. Schließlich gehört zum Einverständnis des »contrat théâtral« auch, daß die Kommunikation weitgehend unilateral abläuft, d.h. die einen agieren, sprechen oder singen, während die anderen schweigend an der Aufführung teilnehmen. Der Zuschauer ist dabei jedoch keineswegs passiv, sondern verarbeitet die Spielhandlung aktiv und bewußt als ästhetische Wahrnehmungsleistung mit der Kraft seiner tätigen Imagination. Die Aufführung ist durch die eigens für sie reservierte Zeit an einem hierfür bestimmten Ort zugleich von der lebensweltlichen Realität abgegrenzt.<sup>12</sup> Die Begrenzung des Raumes schafft eine Fixierung des ästhetischen Ortes, an dem sich die Beteiligten versammeln, die Begrenzung der Zeit die Fixierung einer bestimmten Dauer des ästhetischen Vorgangs. Die Brücke zwischen ästhetischer und realer Wirklichkeit wird einerseits von den Künstlern, andererseits dem Publikum gebildet, die beiden Welten angehören und lebensweltliche Erfahrungen in die Kunst vermitteln und umgekehrt. Der Gegenstand, der im Wege der theatralen Interaktion vermittelt werden soll, ist die Inszenierung. Sie umfaßt einen Text, der im Regelfalle notiert oder anderweitig festgelegt ist und gesprochen (Drama), musiziert (Partitur), getanzt (Choreographie) oder auf andere Weise dargestellt werden kann. Bestandteil des Inszenierungstextes sind auch seine der Vermittlung

dienenden Darstellungsmittel wie Bühnenbild, Kostüme, Requisiten, Licht- und Personenregie. So beschreibt die Inszenierung einen planvollen und vorbereiteten Ablauf eines ästhetischen Vorganges, der spezifischen Regeln gehorcht, die sich im historischen Verlauf kultureller Erfahrung herausgebildet haben. Dieser komplexe Vorgang theatraler Interaktion läßt sich schematisch wie folgt darstellen:



### Schema der theatralen Interaktion<sup>13</sup>

So läßt sich die Kunstform »Theater« mit ihren ganz eigenen, nur ihr zugehörigen ästhetischen Regeln und Gesetzmäßigkeiten von den Erscheinungsformen des Para- oder Pseudotheaters (Aktionstheater, Happening, Performance, Event, performative Ausstellungen und Installationen, Psychodrama usw.) ebenso abgrenzen wie von anderen performativen Erscheinungsformen, die zwar theatrale Eigenschaften haben können, jedoch ebenfalls keineswegs Theater im bezeichneten Sinne sind, wie z.B. die Sportveranstaltung, das Konzert, die Liturgie, die Demonstration, die Vorlesung, die Parlamentsdebatte usw.

#### *Die ästhetische Bedeutung des Publikums*

Dem Wesen des Theaters nach verwundert es also nicht, daß *alle* kanonischen Theatertheorien dem *Publikum* eine ästhetisch konstitutive Be-

<sup>12</sup> Das griechische *θεατρον* (Theatron) bedeutete ursprünglich „das Ausgeschnittene“ und bezeichnete den für rituelle Versammlungen reservierten Platz vor dem Tempel.

<sup>13</sup> vgl. Sven Friedrich: *Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*, Tübingen 1996, S. 1f.



deutung für das Theater einräumen, freilich unter durchaus unterschiedlichen Konsequenzen für die Produktionsästhetik. Eine der Grundbedingungen des »contrat théâtral« ist die gemeinsame ästhetische Absicht von Darstellern und Zuschauern. Die Darsteller wollen etwas mitteilen, die Zuschauer wollen sich dieser Mitteilung zuwenden. Dem Ausdrucksbedürfnis des Künstlers steht das ästhetische Wahrnehmungsbedürfnis des Zuschauers gegenüber. Beiden gemeinsam ist das Vergnügen an einer Mitteilungsweise der spielerischen, fiktionalen Erfahrung, die nicht zwangsläufig den Gesetzen der empirischen Realität entspricht und außerhalb des ästhetischen Raums folgenlos bleiben kann.

Ursache, Auslöser und Movens eines jeglichen Kommunikationsakts – und damit auch des Theaters – besteht indessen in einer kognitiven Differenz zwischen Äußerung und Wahrnehmung. Die Bedingung für die kommunikative Interaktion ist stets ein Gefälle zwischen kognitivem Produktions- und Rezeptionsniveau. Bei identischen kognitiven Niveaus wäre die Interaktion überflüssig. Die eine Seite muß also immer schon etwas mehr wissen als die andere. Der Kommunikationsakt strebt nun tendenziell danach, diese kognitive Niveaudifferenz durch die vermittelnde Interaktion aufzuheben, zumindest aber zu reduzieren. Dabei ist es ästhetisch zunächst verhältnismäßig gleichgültig, ob dieser Ausgleich nun im Sinne einer moralischen Verbesserung des Publikums, seiner Unterhaltung, Bildung, Verblüffung, Begeisterung, Verstörung, Verärgerung usw. erfolgt.

Ist die kognitive Differenz aber zu klein, wird sie nicht ausreichen, ästhetisches Vergnügen als sinnlichen Bewußtseinsakt auszulösen, sondern im besten Falle kulinarischen Konsum einer ästhetischen Delikatesse, im schlimmsten Falle aber Langeweile. Ist sie zu groß oder wird sie als dissonant empfunden, reißt der Kommunikationsstrom und damit die Interaktion ab.<sup>14</sup> Mißvergnügen, Ärger, Frustration, wiederum Langeweile als Reaktion auf diskursive Beliebigkeit oder andere negative Affekte sind die Folge, wiederum aber nicht der sinnliche Bewußtseinsakt ästhetischen Vergnügens. Es kommt also darauf an, die kognitive Spannung so groß wie möglich, aber zugleich so gering wie nötig zu halten. Diese Spannungspotentiale hängen nun jedoch keineswegs nur von den manifesten Größen des Theater-Kunstwerks ab, sondern definieren sich in jedem Augenblick neu und befinden sich so in einem

permanenten Fluß. Es zeigt sich also, daß der Vermittlungsakt, den die Inszenierung im Theater darstellt, in höchstem Grade flexibel und anpassungsfähig sein muß und die permanente Vergegenwärtigung und Beachtung der diskursiven Kontexte erfordert. Anders ausgedrückt:

*Der Künstler und sein Gefolge müssen Schritt halten.* – Der Fortgang von einer Stufe des Stils zu ändern muß so langsam sein, daß nicht nur die Künstler, sondern auch die Zuhörer und Zuschauer diesen Fortgang mitmachen und genau wissen, was vorgeht. Sonst entsteht auf einmal jene große Kluft zwischen dem Künstler, der auf abgelegener Höhe seine Werke schafft, und dem Publikum, welches nicht mehr zu jener Höhe hinaufkann und endlich mißmutig wieder tiefer hinabsteigt. Denn wenn der Künstler sein Publikum nicht mehr hebt, so sinkt es schnell abwärts, und zwar stürzt es um so tiefer und gefährlicher, je höher es ein Genius getragen hat, dem Adler vergleichbar, aus dessen Fängen die in die Wolken hinaufgetragene Schildkröte zu ihrem Unheil herabfällt.<sup>15</sup>

Zu diesem Zweck plädierte schon Goethe in dem fiktiven Dialog *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*<sup>16</sup> für eine ästhetische Rezeptionshaltung des Zuschauers, die als Produkt von Bildung und Erfahrung um die Besonderheit des Theaters als Kunst im Gegensatz zur Wirklichkeit weiß. Eine vergleichsweise hohe ästhetische Kompetenz des Zuschauers forderte im 20. Jahrhundert auch der Münchner Phänomenologe Moritz Geiger (1880-1937).<sup>17</sup> Er unterscheidet eine „autoästhetische“ Rezeptionsweise, bei der das Kunstwerk nur als „Mittel der Gefühlserregung“ diene, welche dann ästhetisch genossen werde, von einer objektiv-ästhetischen Rezeptionshaltung. Erstere beschreibt er als Produkt einer „Innenkonzentration“ und als „dilettantisch“, letztere als Fähigkeit zu einer „Außenkonzentration“. Nur diese gehorche dem „Grundprinzip ästhetischen Erlebens“, nach welchem allein jenes Erleben ästhetisch sei, „das den Werten des Kunstwerks oder des ästhetischen Gegenstandes seinen Ursprung verdankt.“<sup>18</sup> Die Frage ist nur, ob sich „Innenkonzentration“ und „Außenkonzentration“ rezeptionsästhetisch wirklich immer sauber voneinander trennen lassen oder ob derart kategorische und hochfliegende Erwartungen und Ansprüche an eine objektivierete Rezeptionshaltung nicht schon deshalb idealistisch, ja

---

<sup>14</sup> Dies gilt für Zuschauer und Darsteller gleichermaßen.

<sup>15</sup> Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, in: Sämtliche Werke Bd. 2, a.a.O., S. 156 ???.

<sup>16</sup> Johann Wolfgang v. Goethe: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch, Propyläen 1/1798, S. 55-56, in: Werke, Abt. 1, Bd. 47, Weimar 1896, S. 257-266.

<sup>17</sup> Moritz Geiger: Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Werkästhetik. Gesammelte, aus dem Nachlaß ergänzte Schriften zur Ästhetik, hg. v. Klaus Berger und Wolfhardt Henckmann, München 1976, S. 139-163.

<sup>18</sup> zit. nach Lazarowicz, S. 67ff.

illusionär zu nennen sind, weil nur ein zunehmend kleiner Publikumsanteil über einer derart hohen wie die geforderte ästhetische Kompetenz verfügt.

Auch die Rezeptionsästhetik Bertolt Brechts fordert am Beispiel des hochcodifizierten chinesischen Theaters, zu welchem auch das japanische Kabuki und Nô zu rechnen wären, exemplarisch eine objektive Rezeptionshaltung des „Zuschaukünstlers“<sup>19</sup>, der aber als solcher während der ästhetischen Rezeption in noch weit höherem Maße von seinen möglicherweise auch berührten affektiven Gefühlshorizonten absehen müßte als alle anderen am Theaterkunstwerk Beteiligten. Außerdem ignoriert Brecht ganz bewußt den prinzipiell unterschiedlichen Traditionszusammenhang zwischen dem europäischen und fernöstlichen Theater. Gerade die formalistische Ästhetik des fernöstlichen Theaters beruht jedoch weniger auf einem kreativen Vermögen im Sinne des europäischen Kunst- und Künstlerverständnisses, sondern auf streng traditionellen semantischen Konventionen. Auch der von Brecht so genannte „V-Effekt“ (Verfremdungs-Effekt) und die narrativen Elemente des epischen Theaters sollen der distanzierenden Objektivierung und damit der Vermeidung indentifikatorischer und primär emotionaler Mechanismen dienen.

Angesichts der legitimen, weil für das Theater ästhetisch konstitutiven Hochschätzung des Zuschauers gleichsam als „Koproduzenten“ des Theaterkunstwerks stellt sich allerdings die Frage, ob die ästhetische Kompetenz des Zuschauers seitens der Theatertheorie nicht gelegentlich in demselben Maße überschätzt wie seitens der Theaterpraxis möglicherweise unterschätzt wird. Ästhetisch nicht minder riskant als das Publikum a priori für tendenziell rezeptionsunfähig zu halten, ist es gewiß auch, ihm als Koproduzenten eine Stellung und Autorität zuzubilligen und auch zuzumuten, die es vielleicht gar nicht beansprucht und auch nicht erfüllen kann.

In jedem Falle aber läßt sich festhalten, daß der Zuschauer auch nur dann eine ästhetische Rezeptionshaltung der objektivierten „Außenkonzentration“ einnehmen kann, wenn die Inszenierung ihm diese ermöglicht. Hierfür bedarf es jedoch eines Selbstverständnisses der Inszenierung als vermittelnde Interaktion. Sie muß also dem Zuschauer einen

verstehenden, interpretierenden Zugang schaffen und zu diesem Zweck eine Semantik entwickeln, die sich vor dem Rezeptionshorizont der Zuschauer erschließen kann. Dies jedoch wird verweigert, wenn die Inszenierung der willkürlichen „autoästhetischen“ Subjektivität des Regisseurs, seinen Vorlieben, Eingebungen, Obsessionen, Phantasien, Gestaltungsneigungen usf. entspringt und keinen deutbaren Bezug mehr zur Spielvorlage erkennen läßt. Dem Zuschauer bleibt dann seinerseits nolens volens ebenfalls nur der subjektive, „autoästhetische“ Zugang des unreflektierten Gefallens- oder Mißfallens. Somit beruht selbst auf der Grundlage einer hochfliegenden Rezeptionsästhetik wie der Geigers oder Brechts die Möglichkeit des ästhetischen Scheiterns im Dilettantismus nicht zwangsläufig und ausschließlich auf der ästhetischen Inkompetenz des *Zuschauers*, sondern genauso ist als Ursache eine *ästhetische Inkompetenz der Inszenierung* denkbar, die dann ganz zu Recht „*dilettantisch*“ genannt werden dürfte!

Am deutlichsten wird die genuine Notwendigkeit der Integration des Zuschauers und seiner Rezeptionshorizonte wohl im Konzept einer „triadischen Kollusion“, also dem »Zusammen-Spiel« von Autor, Darsteller und Zuschauer.<sup>20</sup> Hierbei besteht die Aufgabe des Zuschauers vor allem darin, mit Hilfe seiner tätigen Phantasie im Rezeptionsvorgang die szenische „Allusion“ zur „Kollusion“ zu vervollständigen.<sup>21</sup> Im Rahmen des „*contrat théâtrale*“ ist der Zuschauer gleichwertiger Partner der theatralen Interaktion, mit allen Pflichten – aber auch Rechten! Denn der lateinische Begriff „*collusio*“ hatte über die direkte Bedeutung des „zusammen spielens“ auch noch die übertragene Bedeutung eines geheimen Einverständnisses, mit jemandem (zum Nachteil eines Dritten) unter einer Decke zu stecken. Das „geheime Einverständnis“ be-

<sup>19</sup> Bertolt Brecht: Über das Theater der Chinesen, in: Schriften zum Theater Bd. 4: 1933-1947, Frankfurt 1963, S. 58; s.a. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 15, Frankfurt 1967, S. 428.

<sup>20</sup> Klaus Lazarowicz: Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater, in: Das Theater und sein Publikum, hg. v. Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1977, S. 56-60; dto. in: Lazarowicz: Texte zur Theorie des Theaters, a.a.O., S. 130-134. Lazarowicz vertritt ebenfalls nachdrücklich und konsequent eine Theaterästhetik, welche die ästhetische Interaktion durch Repräsentation, nicht Inkorporation ihrer Objekte begreift. So ist er gewiß kein Verfechter einer Gesamtkunstwerksästhetik, die etwa extratheatrale Aspekte wie subjektive Geschmacksurteile, religiöse oder politische Intentionen, Einflüsse und Wirkungen als ästhetische Kategorien einbezieht. Freilich weist er auch darauf hin, daß die Funktionsweise der Trias von Autor, Schauspieler und Zuschauer bereits von Friedrich Schleiermacher in dessen *Ästhetik* (ed. Rudolf Odebrecht, Berlin/Leipzig 1931, S. 161-163) beschrieben worden ist.

<sup>21</sup> Lazarowicz, Texte zur Theorie des Theaters, S. 132; vgl. auch Ernst H. Gombrich: Meditation über ein Steckenpferd [Meditations on a hobby-horse], Frankfurt 1978.

ruht dabei auf der unausgesprochenen und durch kulturelle Traditionen und Konventionen vermittelte Verabredung und Anerkennung verbindlicher Spiel-Regeln, der benachteiligte Dritte ist der, der von diesen Regeln nichts weiß. Und das muß nicht allemal der Zuschauer, sondern kann durchaus auch ein Theaterschaffender sein. Der Zuschauer ist nach diesem Konzept jedoch in jedem Falle „nicht das Objekt einer wie immer gearteten Bevormundung oder Lenkung durch den Theatermacher. Auch nicht [...] Konsument von szenischen Delikatessen, sondern [...] potentieller Mitgestalter einer Aufführung. [...] Rang und Kontinuität der Theaterkultur hängen indessen wesentlich davon ab, ob es gelingt, die Differenz zwischen dem ästhetischen Niveau von Darstellern und Zuschauern möglichst klein zu halten.“<sup>22</sup> – Dies aber ist durchaus nicht allein Aufgabe des Publikums, dessen ästhetisches Vermögen ja nicht in einer zuvor kalkulierbaren kollektiven Leistung besteht, sondern in den jeweiligen individuellen ästhetischen und kognitiven Befähigungen. Die theatrale Kollusion kann sich daher ausschließlich in einer gelingenden Interaktion vollziehen. Erst dadurch erhält die Inszenierung einen ästhetischen „Metatext“, welcher das Theater zum Kunstwerk macht. Hierzu muß die Inszenierung dem Zuschauer allerdings einen „Schlüssel“ an die Hand geben, „mit dem dieser sich die Gesamtheit des Textes *und sein eigenes Verständnis desselben* erklären kann. *Es gibt keinen Metatext der Inszenierung ohne eine Rezeption oder Erkenntnis desselben durch den Zuschauer*“:

Man könnte sich fragen, wie man von einem Metatext sprechen kann, wenn der Regisseur sogar den Gedanken einer eigenen systematischen Einmischung in Form eines Werkkommentars zurückweist. Die Antwort darauf könnte lauten, daß man 1. Metatext und *Intention* nicht gleichsetzen sollte, und daß 2. der Begriff »Metatext« eine strukturelle Bedeutung hat; er bezeichnet eine dialektische und produktive Beziehung der verwendeten Elemente untereinander. Daher existiert er [...] immer [...] als ein System der Interpretation des Bühnengeschehens durch den Zuschauer.<sup>23</sup>

### *Regietheater und Publikum*

In seiner Emphase einer auch von der Spielvorlage weitgehend unabhängigen Kreativleistung ist das »Regietheater« produktionsästhetisch der wohl denkbar stärkste Ausdruck der ästhetischen Autonomie des

---

<sup>22</sup> ebd., S. 134.

Theaters. Inszenierung ist ja in der Tat weit mehr als bloß illustrative Abbildung einer literalen Vorlage. Diese ästhetische Autonomie des Theaters ist heute jedoch vollständig anerkannt, eine Hypostasierung der Inszenierung wirkt daher eher anachronistisch. Wie wir gesehen haben, begründet sich die ästhetische Autonomie des Theaters rezeptionsästhetisch jedoch vor allem nicht in einer autonomen *Inszenierungsleistung*, sondern in der *Vermittlung* der Inszenierung an das Publikum im Wege der *theatralen Interaktion*. Eine Produktionsästhetik, die die rezeptions- und wirkungsästhetische Dimension des Theaters ignoriert oder gar leugnet, ist dagegen die Ästhetik der Performance, der Installation, des Pseudo- und Paratheaters, nicht aber des Theaters im eigentlichen Sinne als diskursivem, interaktivem Kommunikationsvorgang.

Das »Regietheater« birgt mithin die Gefahr einer »babylonischen Sprachverwirrung« im ästhetischen Sinn indem es zwar – zumeist inflationär – Zeichen und Bilder produziert, die jedoch nicht mehr entschlüsselt und daher verstanden werden können. Die Zeichen werden somit selbstreferentiell, d.h. sie bedeuten über sich selbst hinaus unterschiedslos alles und/oder nichts. Die Inszenierung ist damit nicht mehr als ein autistisches oder obszönes Geschehen ohne Sinn, Bedeutung und Relevanz. Dies ist indessen keineswegs eine neue Erkenntnis. Adolphe Appia konstatierte schon 1895, „daß die zum Selbstzweck erhobene Inszenierung ewig steril bleibt.“<sup>24</sup> Und bereits Hegel beschrieb den diskursiven Charakter der Kunst als „Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht“. Verständlichkeit und Verstehen sind für diesen Zweck unabdingbar. Die nachdrückliche Reklamation, daß das Kunstwerk nicht *für sich*, sondern *für uns*, also für ein Publikum da sei, bedeutet zugleich die Demokratisierung der Kunst. Hierzu aber müsse

<sup>23</sup> Patrice Pavis: *Languages of the Stage*, New York 1982, zit. nach: Lazarowicz, *Texte zur Theorie des Theaters*, S. 351f.

<sup>24</sup> Adolphe Appia: *Die Inszenierung des Wagnerschen Musikdramas (La Mise en scène du drame wagnérien)*, Paris 1895, in: Lazarowicz, *Texte zur Theorie des Theaters*, S. 315. Auch Jacques Copeau beharrte im Artikel „Inszenierung“ in der *Encyclopédie Française* Bd. 17, Paris 1936, S. 64, auf einem Selbstverständnis von Regie als Dienst an der manifesten Spielvorlage. Dabei räumt er dem Regisseur durchaus eine eigenständige schöpferische Funktion ein, welche die ästhetische Autonomie der Inszenierung als eigenständiges Kunstwerk begründet. Gleichzeitig wendet er sich aber auch umgekehrt gegen eine Verabsolutierung inszenatorischer Autonomie. Zur Obszönität ausschließlich selbstreferentieller Zeichensysteme vgl. auch Sven Friedrich: *tannhaeuser@venusberg.de*, Programmbuch der Bayreuther Festspiele 2002.

das Kunstwerk „unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein“.<sup>25</sup>

Im Umkehrschluß bedeutet dies aber, daß Kunst, die sich der ästhetischen Interaktion entzieht – oder dieser entzogen wird –, zugleich antidemokratisch ist. Nachdem seit der Moderne die bürgerliche Gesellschaft die Produktionsbedingungen des Theaters bestimmt und noch immer die Tendenz bestand, ästhetische Formen im Dienste von Herrschaftsdiskursen zu funktionalisieren, besteht also zugleich ein legitimes künstlerisches Interesse daran, daß der Inszenierungstext keinesfalls ausschließlich von den Rezeptionserwartungen des Publikums abhängig ist. Die Antizipation der vermeintlichen Rezeptionserwartungen und deren Erhebung zur Grundlage und Maxime der Produktion würde die notwendige kognitive Differenz und damit jeglichen ästhetischen Wert aufheben. Ein solches Theater wäre bestenfalls kulinarischer, aber eigentlich sinnloser Zeitvertreib, schlimmstenfalls Instrument von Agitation und Propaganda, mit Sicherheit aber keine Kunst.

„Wer seinem Zuschauer gefallen will und dessen Geschmackskriterien bedenkenlos übernimmt, hat keine Achtung vor ihm“, sagte der Regisseur Andrej Tarkowskij.<sup>26</sup> Er beharrt auf der „aristokratischen Natur der Kunst“, die „ihrem Wesen nach fast etwas Religiöses ist, eine geheiligte Bewußtwerdung hoher geistiger Pflicht“:

Denn selbst bei den »kollektiven« Künsten Theater und Film ist ihre Wirkung mit dem Erleben eines jeden Einzelnen verknüpft, der mit einem Kunstwerk in Berührung kommt. Im individuellen Rezeptionserlebnis des einzelnen wird die Kunst um so bedeutsamer, je mehr sie dessen Seele zu *erschüttern* vermag. Die aristokratische Natur der Kunst entbindet allerdings den Künstler noch lange nicht von seiner Verantwortung gegenüber dem Publikum oder – wenn man so will – dem Menschen schlechthin. Ganz im Gegenteil. [...] Ungeistige Kunst trägt die eigene Tragödie bereits in sich. Selbst die Erkenntnis der Ungeistigkeit seiner Zeit fordert vom Künstler eine bestimmte Spiritualität. [...] Wenn er sich dagegen nicht auf die Suche nach der absoluten Wahrheit begibt, das globale Ziel gegen Nichtigkeiten eintauscht, dann bleibt er lediglich eine Eintagsfliege. [...] Der schöpferische Prozeß realisiert sich bei jedem Künstler auf unterschiedliche Weise. Doch sämtliche Künstler gleichen sich [...] darin, daß sie offen oder versteckt auf einen Kontakt und das Verständnis des Publikums hoffen, daß jeder Mißerfolg für sie eine schmerzliche Erfahrung ist. [...] [Dem Künstler] werden [...] extreme Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber abverlangt, und das bedeutet Aufrichtigkeit und Verantwortung gegenüber dem Zuschauer. [...] Achtet man sein Publikum wirklich, so ist man davon überzeugt, daß es nicht dümmer ist als man selbst. Um allerdings mit einem anderen Menschen sprechen zu können, muß man

<sup>25</sup> vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Ästhetik*, hg. v. Friedrich Bassenge, Berlin 1955, S. 275-287.

<sup>26</sup> Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*, Berlin/Frankfurt/Wien 1985, S. 201.

zumindest eine gemeinsame, beiden Gesprächspartnern verständliche Sprache beherrschen. [...] Zu einem wirklichen Dialog zwischen Künstlern und Publikum kommt es nur dann, wenn sich beide auf demselben Verständnisniveau bewegen. Zumindest sollten sie sich auf gleicher Weise der Ziele bewußt sein, die sich der Künstler in seinem Werk stellt.<sup>27</sup>

Entscheidend ist also eine produktive und konstruktive Beziehung aller an der theatralen Interaktion beteiligten Instanzen. Kurz gesagt: „Die Qualität der Darsteller-Zuschauer-Beziehung [entscheidet] über die Qualität einer Aufführung.“<sup>28</sup> Eine Dekonstruktion der Texte – sowohl der literalen wie auch der Sub- und Metatexte – ist dabei wohl grundsätzlich möglich und theaterästhetisch zulässig, solange auch auf diese Weise noch semantische Aussagen zum Zwecke einer Bedeutungs- und Sinnstiftung erzeugt werden.

### *Konsequenzen*

Welche Konsequenzen ergeben sich nun hieraus speziell für die Opernregie? – Damit die Inszenierung versteh- und deutbare Aussagen produziert, muß sie zunächst in sich, muß das Verhältnis von Szene und Musik kohärent und schlüssig sein. Geraten ihre Bestandteile in Dissonanz oder gar Widerspruch zueinander, begründet der Verlust formaler und inhaltlicher Konsistenz das Risiko der Wirkungsminderung ebenso wie des Mißverständnisses. Text und Musik sind in der Partitur vorgegeben, Eingriffe an dieser Stelle (abgesehen von sinnvollen Strichen, die Brüche in den Übergängen vermeiden) würden das innere Gefüge des Spieltextes zerstören. Die Szene muß dem musikalischen Inhalt und Ausdruck gemäß sein. So wie die musikalische Phrase in der Oper semantische Funktion hat und als Empfindungsausdruck auch Geste ist, muß die szenische Geste in Affekt, Bewegung, Bühnenbild, Requisiten, Licht musikalisch sein und etwas »be-deuten«. Dies erfordert keineswegs eine szenische Verdopplung der musikalischen Aussage, sondern vielmehr deren visuelle Ergänzung. Die musikalische Aussage und der musikalische Ausdruck bestimmen dabei jedoch die Gestaltung der Szene. Auch hier gilt also im übertragenen Sinne: „*primo la musica, dopo le parole.*“

---

<sup>27</sup> ebd., S. 188ff.

<sup>28</sup> Klaus Lazarowicz: Einleitung in: Texte zur Theorie des Theaters, a.a.O., S. 32.



Wsewolod Meyerhold, der übrigens ebenfalls vehement für die Autonomie der Regie eintrat, zugleich aber bereits 1907 den Zuschauer neben Autor, Regisseur und Darsteller als „vierten Schöpfer“ des Theaters akkreditiert hatte<sup>29</sup>, konstatierte indessen sogar bezüglich des Schauspiels, daß Regie ohne Berücksichtigung des Zuschauers ein großer Fehler sei und der *Regisseur vor allem Musiker* sein, d.h. die Inszenierung musikalischen Regeln und Gesetzmäßigkeiten gehorchen müsse. Aus diesem Grund müsse das „Hauptfach an der Regiefakultät einer zukünftigen Theateruniversität“ selbstverständlich Musik sein.<sup>30</sup> Wenn diese Forderung sogar für das Schauspiel Gültigkeit für sich beanspruchen darf, um wieviel mehr dann erst recht für die Oper?!

Von der Darstellung her gesehen besteht die musikalische Intensität somit darin, daß *die Musik alle Elemente beherrscht und sie den Notwendigkeiten des dramatischen Ausdrucks entsprechend gruppiert*; folglich muß das Schauspiel eine solche Geschmeidigkeit erlangen, daß es sich ohne zu murren den musikalischen Forderungen unterwirft.<sup>31</sup>

Als Maxime der Operninszenierung sollte also – um erneut Nietzsche zu zitieren – die »Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik« gelten. Der Regisseur bedarf dabei als »Geburtshelfer« eines beträchtlichen handwerklichen Vermögens, welches sich von dem der Schauspielregie kategorial unterscheidet. Die Vorgaben der Partitur erzwingen ein deutlich engeres Koordinatensystem inszenatorischen Handelns als dies beim Schauspiel der Fall ist. Abgesehen von vereinzelt Regieanweisungen sagt der Schauspieltext nichts darüber aus, wie schnell oder langsam, wie laut oder leise, mit welchen Betonungen und Affekten er gesprochen werden muß. So besteht im Schauspiel eine weit höhere Gestaltungsfreiheit als in der Oper. Auch müssen in der Oper deutlich mehr verschiedenartigste Zeichen und Ausdrucksformen koordiniert und synchronisiert werden: das Orchester untereinander sowie dessen Klang mit dem Gesang durch den Dirigenten, Text und Melodie, Mimik und Gestik durch den Sängerdarsteller, Bewegung, Gänge, Aktionen und optische Gesamtwirkungen mit Text und Musik durch Regisseur und Bühnenbildner. So erfordert beispielsweise ein Chortableau mit solistischer Beteiligung, zumal wenn es auch noch musikalisch

---

<sup>29</sup> Wsewolod Meyerhold: Das Theater, Petersburg 1908, in: Schriften Bd. 1, Berlin 1979, S. 108.

<sup>30</sup> Wsewolod Meyerhold: Die Kunst des Regisseurs (1927), Schriften Bd. 2, Berlin 1979, S. 149-152. Meyerhold bezeichnet die „Bühnenbewegung“ hier auch konsequent mit dem musikalischen Terminus „kontrapunktisch“.

<sup>31</sup> Appia, a.a.O., S. 314. Hervorhebung im Original.

schwierig ist, ein Höchstmaß hochkonzentrierter Koordinationsarbeit, damit die Szene schon technisch nicht aus dem Ruder läuft. Für inszenatorische Freiheiten bleibt da nicht viel Raum, weniger als im Schauspiel jedoch allemal. Die spezifische »Choreographie der Oper« nicht zu beachten oder sich dieser sogar zu verweigern und so zu tun, als sei Oper ein Schauspiel mit Musik und Gesang, degradiert die Musik von ihrer eigentlichen Funktion als Seele des Dramas zum akustischen Prospekt, nimmt ihr somit ihre essentielle Bedeutungs- und Wirkungsdimension und -funktion, womit in letzter Konsequenz die Tektonik und Mechanik der Oper zerbricht.

Ein Problem der Oper besteht indessen in ihrem äußerst begrenzten Repertoire. Wiederum anders als im Schauspiel, wo laufend neue, attraktive Stücke geschrieben werden, ist die Oper weitestgehend gezwungen, immer wieder einen verhältnismäßig schmalen, geschlossenen, historischen Kanon zu reproduzieren. Es scheint, daß sie sich zumindest seit dem Zweiten Weltkrieg – von wenigen Ausnahmen abgesehen – ihren Autoren weitgehend entzieht, die sich vorzugsweise auf den Bereich der kommerziellen und daher auf Massengeschmack abzweckenden Musicals verlegt haben. Die zeitgenössische Oper ist dagegen in weiten Teilen ein reiner Insider-Diskurs, von dem kaum und jedenfalls nicht ausreichende ästhetische Impulse für die Gattung ausgehen. Der Rückgriff auf schlummernde historische Typologien und deren spontane Reanimationen wie z.B. in der aktuellen Barock-Renaissance ist daher kein Zufall.

Auch unterlag die Inszenierungsästhetik der Oper immer einem gewissen ästhetischen Innovationsdruck seitens der progressiveren Schauspielästhetik. Verstärkt wurde dies durch den allgemeinen Zwang zur aktuellen Neuigkeit mit mindestens Sensationswert, um sich in den lauten und schrillen öffentlichen Medien-Diskursen behaupten zu können. Die tendenzielle ästhetische Rückständigkeit der Opernregie beruht möglicherweise auch auf der zu geringen Bedeutung, die dem Fach als eigene handwerkliche Disziplin mit ganz spezifischen Ausbildungserfordernissen beigemessen wird. August Everding hatte das schon vor Jahren erkannt und versucht, diesem Umstand mit der Begründung eines spezifischen Studiengangs »Opernregie« in München entgegenzuwirken. Im Regelfalle aber erzeugte das – wiederum von wenigen Ausnahmen abgesehen – künstlerisch-handwerkliche Vakuum im Bereich

der Opernregie einen Sog nach außen, um sich aus den Bereichen der Schauspielregie, der Malerei, der Literatur oder des Films der erforderlichen innovativen Impulse zu versichern.

Anders und ganz im Gegensatz zu den ostentativen Forderungen mancher »Werktreue«-Apologeten bedeutet Opernregie natürlich *nicht* die Reproduktion konventioneller ikonographischer Stereotype. Die Konservierung kanonisierter historischer Inszenierungsmuster ist bezeichnender Weise vor allem für die Opernbühnen der USA typisch, die in weit höherem Maße als in Europa aus ökonomischen Gründen auf die Bedienung eher vordergründiger Rezeptionserwartungen ausgerichtet sind.<sup>32</sup> Der Rückzug auf die Historizität der Oper macht sie aber letztendlich zu ihrem eigenen Museum und untergräbt damit ihre Legitimation und Existenz als lebendige, autonome Kunst in keinem geringeren Maße als das »Regietheater« – nur gleichsam von der entgegengesetzten Seite.

Ebenso liegt das Heil nicht in einem apolitischen Ästhetizismus, der sich konkreten Stellungnahmen oder aktuellen Gegenwartsbezügen enthält. Denn selbst ein dezidiert postulierter Ästhetizismus unter Vermeidung aktueller Bezüge ist nolens volens auch bereits – und vielleicht erst recht – eine politische Äußerung. Doch vor dem Hintergrund einer zunehmenden Theatralisierung des politischen Diskurses, mit einem Inventar an Illusionierungsmechanismen, Kulissenschiebereien, Rollenspielen usf., wirken allzu vordergründige politisierende »Aktualisierungen« auf der Bühne aber auch wie aufgesetzte Zitate, die zunehmend ins Leere laufen.

Das politisch-ideologiekritische Regietheater der siebziger und achtziger Jahre konnte nur aus den Gründen funktionieren, aus denen es heute eben nicht mehr funktioniert. Damals fungierte es als neue diskursive Sinnstiftung für eine traditionsverhaftete, vielfach allzu traditionsbeladene Gattung. Von diesen Interpretationen gingen vielfache neue Deutungsimpulse aus, bisher nicht gekannte Sichtweisen wurden eröffnet und so die historischen, in der Partitur manifesten Werke eben nicht musealisiert, sondern im eigentlichen Sinne theatralisiert, nämlich in der vollständig transitorischen Daseinsweise im ausschließlichen Hier und Jetzt der Aufführung neu geboren. Der »contrat théâtral« verbietet

---

<sup>32</sup> Die Hervorbringungen des »Regietheaters« werden dagegen dort gerne abschätzig als »Euro-Trash« bezeichnet.

ja nicht etwa Widerspruch oder fordert gar dogmatische Gläubigkeit, sondern greift den in der gesellschaftlichen Realität geführten Diskurs einer kritischen historisch-sozialgeschichtlichen Dialektik auf und schafft so eine ästhetische Parallelentsprechung, ganz so, wie es die französische Grand Opéra des 19. Jahrhunderts so überaus erfolgreich zu leisten verstanden hatte.

Oper ist also ohne jede Frage ein gesellschaftspolitischer Diskurs und auch weitgehend als solcher anerkannt. Eine vordergründig politische, gesellschafts- oder ideologiekritische Szene bietet aber gerade daher keinen Neuigkeitswert mehr, und statt der möglicherweise erhofften Provokation oder Irritation entsteht Ermüdung. So richtig manche »Aktualisierung« als Übersetzung der dramatischen Situation mittels des ikonographischen Inventars der Jetztzeit seiner immanenten Aussage nach auch sein mag, so obsolet kann sie als bildlicher Ausdruck zugleich sein. So manche scheinbare szenische Novität ist daher doch bloß ein fossiles Relikt aus dem Theater des vergangenen Jahrhunderts. Die unerträglich gewordenen Dramaturgenfloskeln vom „Kenntlichmachen des Werks durch Sichtbarmachung seiner Widersprüche“, von „Aufbrechen“ und „Hinterfragen“ stehen mittlerweile in eklatantem Gegensatz zu den so erzielten ästhetischen Wirkungen. Dabei richten sich die Bedürfnisse des Publikums keineswegs bloß auf Konsum und Behaglichkeit, es geht nicht um „Unterhaltung der Gelangweilten“<sup>33</sup>, sondern um Verbindlichkeit und Sinnstiftung.

Es besteht also in der Tat das dringende Bedürfnis nach einer Theaterkunst, die auf der Grundlage reflektierter Traditionszusammenhänge als Organon kommunikativer Sinnstiftung gerade vor dem Hintergrund einer eher unverbindlichen Realität mit ihren Wert- und Orientierungsproblemen einen nicht unwesentlichen Beitrag für die Kompensation einer defizitären gesellschaftlichen, historischen, politischen und kulturellen Identität leisten könnte:

Es hat gewiß eine Zeitlang einmal die Notwendigkeit gegeben, die Klassiker zu entstauben und zu problematisieren. Aber das heute immer noch fortzusetzen, erscheint mir wie der Ausweis einer neuen arroganten Spießigkeit. [...] Natürlich stellt uns die hohe Sprache, auch das Pathos Schillers heute vor Schwierigkeiten. Aber soll man ihn deswegen auf ein kleines Maß reduzieren? [...] Unsere klassischen Dramen konnten sich Jahrzehnte nicht dagegen wehren, in Stücke zerlegt und nach Gutdünken wieder zusammengesetzt zu werden. Ich habe meine Zwei-

---

<sup>33</sup> Richard Wagner: Die Kunst und die Revolution, SSD III, S. 19.

fel, ob auf solche Weise Kultur an die kommenden Generationen produktiv weitervermittelt werden kann.<sup>34</sup>

Im Schillerjahr 2005 erscheint es außerdem vielleicht nicht völlig überflüssig, darauf hinzuweisen, daß Schiller in seinem gleichnamigen Aufsatz sicher auch nicht zufällig vom „*Vergnügen* an tragischen Gegenständen“ gesprochen hat, ja er bezeichnet es gleichsam als den Zweck der schönen Künste schlechthin „Vergnügen auszuspenden und Glückliche zu machen“<sup>35</sup>. Davon aber ist das selbstreferentielle »Regietheater« weit entfernt. „Die Kunst allein gewährt uns Genüsse, die nicht erst abverdient werden dürfen, die kein Opfer kosten, die durch keine Reue erkaufte werden“, heißt es bei Schiller weiter<sup>36</sup> – und man möchte seufzend hinzufügen: „Wäre es doch so!“

Alles hängt also davon ab,

daß Regie sich auf die Tiefenstrukturen eines Werks einläßt, daß sie den Gag vermeidet, die bloße Provokation beiseite läßt, die zumeist sehr schnell leerläuft, wenn sie nicht substantiell im Werk selbst fundiert ist. Um ins politische Spannungsfeld der eigenen Zeit zu geraten, bedarf es dieser Art von „Werktreue“, der Besinnung auf den „narrativen Kern“ einer Oper, der dann in je zeitgemäßer Art und Weise ausgelegt und szenisch visualisiert werden muß.<sup>37</sup>

Wo aber alles alles – oder auch nichts – oder auch das Gegenteil davon bedeuten kann, wird Kommunikation sinnlos, wird die ästhetische Produktion zum sinnlosen Spiel selbstreferentieller Zeichen als Selbstbefriedigung narzistischer Regiefürsten. Die Zerstörung der theatralen Kollusion durch »Spielverderberei« mittels vordergründiger Provokation, Albernheiten, elitistischer Hermetik, Diskursverweigerung oder zunehmend leider auch schlicht handwerklichem Dilettantismus degradiert das Theater zum selbstgefälligen, eitlen Spektakel. So fühlt man sich gelegentlich unwillkürlich an die Hans von Bülow zugeschriebene Anekdote erinnert, nach welcher dieser einem jungen Komponisten gesagt habe: „Mein Herr, Ihr Werk enthält viele schöne und neue Stellen. Nur sind die schönen nicht neu und die neuen nicht schön...“

Eine »dekonstruktivistische« Inszenierungsweise steht heute mithin in *ästhetischen Gegensatz* zu dem, was der politische Inszenierungsstil der

<sup>34</sup> Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich der Schillermatinée im Berliner Ensemble, Berlin 17.04.2005.

<sup>35</sup> Friedrich Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in: Vom Pathetischen und Erhabenen. Ausgewählte Schriften zur Dramentheorie, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart 1981, S. 14.

<sup>36</sup> ebd.

<sup>37</sup> Udo Bernbach: Oper und Politik. Aspekte eines komplizierten Verhältnisses, in: Opernsplitter. Aufsätze, Essays, Würzburg 2005, S. 39.

70er und 80er Jahre zu leisten im Stande war. Statt Ideologien aufzudecken, zu kritisieren, nachvollziehbar zu machen, repräsentiert ein »Regietheater« mit seinen hermetischen, ausschließlich auf sich selbst bezogenen und verweisenden Aussagen ästhetisch nichts anderes als Irrationalismus und Ideologie<sup>38</sup> – und fällt damit auf den Status einer propagandistischen Indienstnahme zurück. Dabei ist es ästhetisch völlig gleichgültig, ob diese erniedrigende Funktionalisierung von Kunst den Intentionen fragwürdiger politischer Herrschaft oder der fragwürdigen Selbstverwirklichung und -darstellung Einzelner entspringt.

Der gesellschaftliche Konsens über Kunst und Kultur ist indessen ebenso im Schwinden begriffen wie die Existenz eines weitgehend definierten und identifizierbaren bildungsbürgerlichen Opernpublikums.<sup>39</sup> Das heutige Publikum ist eine mehr oder weniger disperse Gruppe als Teil einer »Erlebnisgesellschaft« oder »Eventkultur«, die über keine verbindlichen Rezeptions- und Wahrnehmungskanons mehr verfügt. Mit anderen Worten: der semantische Kredit, der Sinnvorschuß, den das frühere Publikum in noch weit höherem Maße ins Theater mitbrachte, ist zumindest in dem Maße geschrumpft wie die Wertigkeit kultureller Güter allgemein. Gleichzeitig und scheinbar paradoxerweise ist vielleicht gerade aus diesem Grund das allgemeine Bedürfnis nach verbindlicher Sinnstiftung angewachsen und heute spürbarer denn je. So erscheint es geradezu fatal, wenn sich die Oper den Aussage- und Sinnstiftungserwartungen des Publikums verweigert und durch Diskursferne, wenn nicht gar Diskursflucht entzieht. Die Wahrnehmungsmechanismen und -fähigkeiten des heutigen Publikums, seine kulturelle Erfahrung und Bildung gestatten es eben nicht mehr, ein Grund- und Vorverständnis der Inhalte als selbstverständlich vorauszusetzen. Um so mehr ist hier die Inszenierung gefordert, den Brückenschlag zwischen dem historischen Werk und dem aktuellen Verstehenshorizont seiner Rezipienten zu leisten. Die Regie sollte sich dabei wieder in höherem Maße auf ein *Selbstverständnis des Dienens* statt des Herrschens besinnen. Die Regie muß um der Inszenierung willen da sein, nicht umgekehrt.

---

<sup>38</sup> vgl. hierzu Udo Bermbach: Anmerkungen zu Schlingensiefs Bayreuther *Parsifal*, *wagnerspectrum* 1/2005, S. 240ff.

<sup>39</sup> vgl. Udo Bermbach: Oper in der Erlebnisgesellschaft. Zum sozialen und politischen Ort der Oper, in: *Opernsplitter*, a.a.O.

Eine arrogante Verweigerung verbindlicher, sinnstiftender Inszenierungsaussagen und den ästhetischen Erfordernissen der Oper gegenüber leistet ihrem Niedergang dagegen noch aus eigener Kraft fröhlichen Vorschub, indem man munter den Ast absägt, auf dem man sitzt. So erscheint die Sorge berechtigt, daß die Legitimationsfrage zunehmend laut gestellt, zunehmend scharf die Berechtigung öffentlicher Zuschüsse angezweifelt werden könnte und so am Ende der Konsens über einen auch gesellschaftlichen Wert des „unmöglichen Kunstwerks Oper“ (Oscar Bie) zerbröckelt, ihr die Gefolgschaft verweigert und so letztendlich die Existenzgrundlage entzogen wird. Es ist zu einfach, den künftigen Fortbestand der Oper allein schon deshalb als naturgegeben zu erwarten, weil sie schon so lange totgesagt worden ist wie es sie gibt. Sicher, Totgesagte leben länger – aber auch nicht ewig.