

Witz, Satire, Ironie – Neue Formen & Verfahren im Musiktheater

Gespräch mit Klaus-Peter Kehr, Bernhard Lang, Johannes Maria Staud, Kristine Tornquist, moderiert von Christian Schenkermayr

Christian Schenkermayr: Ich habe meine Gesprächspartner vorab ersucht, mit einem kurzen Statement über ihren Zugang zu subversiv-komischem Musiktheater zu beginnen, und bitte sie nun darum.

Klaus-Peter Kehr: Es ist erstaunlich, dass so wenig komisches Theater mit Neuer Musik in den letzten Jahren entstanden ist, wo doch gerade Neue Musik prädestiniert für Komik ist. Auch die Welt, in der wir leben, bietet unzählige Anlässe und Themen. Aber Hand aufs Herz: wie viele Musiktheaterstücke aus den eher ernsteren Genres sind denn in den letzten Jahren entstanden, die ein nennenswertes Leben nach ihren Uraufführungen hatten? Die Gründe, welche auch das komische Neue Musiktheater betreffen, sind komplex. Ich erwähne hier nur ein paar wenige, die mir wichtig erscheinen: das Grundproblem beginnt mit der Librettistik, einer Kunst, die ins Abseits gerutscht ist (das Libretto entscheidet darüber, wo die Reise hingeht), und endet beim Theater, das oft weder von der Musik noch vom Text lebendig befeuert wird. Die Elemente, die das Musiktheater begründen, dürfen sich nicht gegenseitig in Haft nehmen, nur wenn sie sich zueinander verhalten, wenn sie sich aufeinander beziehen und dabei frei bleiben, entsteht lebendiges Musiktheater. Die Komik folgt eigenen Regeln und kommt quasi als viertes Element hinzu, sie bestimmt die Verhältnisse der anderen zueinander: die Komik ist absolut unabhängig, sie hasst Gefühle, sie ist bewusstlos, sie folgt keiner Logik, sie vertauscht Personen mit Sachen, Form mit Inhalt, Buchstabe mit Geist, Mittel mit Zweck. Henri Bergson hat es so formuliert: „[...] das Komische setzt, soll es wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus, es wendet sich an den reinen Intellekt.“ Was wäre für Komik geeigneter als Neue Musik? Neue Musik ist ohne Beteiligung des Intellekts nicht



Lang, Schenkermayr, Kehr, Tornquist

zu rezipieren, sie erzeugt beim Rezipienten die Distanz, die für die komische Wirkung Voraussetzung ist. Die Komik wäre also das ureigenste Feld für Theater mit Neuer Musik.

Kristine Tornquist: Ich nehme im sirene Operntheater oft die Doppelrolle von Librettistin und Regisseurin ein. Auf den ersten Blick schaut es danach aus, als müsste ich da mit



Bernhard Lang: *I hate Mozart*. Theater an der Wien, Inszenierung: Michael Sturminger, 2006. Foto: Armin Bardel

mir am gleichen Strang ziehen und alles in einen Guss bringen. In Wahrheit ist es aber meistens so, dass ich als Regisseurin ein Gegengewicht schaffe zu dem, was ich als Librettistin gewichtet habe. Dem Witz im Libretto begegne ich mit der Ernsthaftigkeit von Figuren, die es selbst nicht komisch finden. Schwierige Themen oder Pathos unterlaufe ich gern mit Komik. Denn Komik und Tragik sind wie Licht und Schatten, die eine Kugel – die Weltkugel, die Opernkugel – erst rund machen. Gute Komik ist nur in der Fallhöhe zur Tragik zu haben. Da empfinde ich mich beim Schreiben von Libretti in der Schule von Shakespeare, von da Ponte, aber auch von Filmemachern wie Lubitsch, Chaplin oder guten Fernsehserien wie *Real Humans* von Lars Lundström oder Lars von Triers *Riget*. Selbst wenn es um ein ernstes oder böses Thema geht, gibt die feine Lichtkante des Komischen erst die räumliche Tiefe und vor allem Glaubwürdigkeit. Die großartige ungarische Filmregisseurin Ildikó Enyedi sagte über ihren letzten, ziemlich düsteren Film: „Ich denke, man kann nur mit zumindest einem Hauch von Humor wahrhaftig sein.“ Beim Schreiben interessiere ich mich weniger für Wortwitz – der kommt in der Oper ohnehin oft unter die Räder der Musik –, sondern für Situationskomik (die dem Komponisten Gelegenheit zum

Witz gibt): Komik, die dadurch entsteht, dass eine Figur nicht ganz in ihre eigene Geschichte passt, dass ihr der Platz, auf den sie gesetzt ist, zu hoch oder zu eng ist. Es bleibt zwischen den Figuren und dem Plot etwas offen. Es ist wie im Leben: man hat seine Rolle, aber kann sie nie ganz erfüllen. Das ist auch das klassische Problem des Clowns, dass er mehr will, als er kann, oder weniger kann, als er soll, oder er soll etwas anderes, als er will. In dieser Diskrepanz zwischen dem Sollen, Wollen und Können entsteht eine menschliche, komplexe Komik, die zwischen Lächerlichkeit und Mitleid schillert und damit den Betrachter in einen Gewissenskonflikt steuert, in dem er nicht weiß, soll er lachen, weinen, sich ärgern, mitfühlen oder sich fremdschämen? Man könnte sagen: diese Komik ist das Licht, das durch die Risse im Gesellschaftsgefüge dringt. Oder mit anderen Worten: sie ist das Quietschen im Zahnradwerk der Gesellschaft. Jedenfalls ein Störfaktor im Getriebe der Logik, in der Mechanik. Diese Mechanik empfinde ich am Theater sehr stark. Immerhin probt man bis zu fünf Wochen anhand der Partitur daran, dass jeder Ton, jede Bedeutung, jeder Schritt, jede Geste, jeder Scheinwerferwechsel festgelegt wird, bis eine Art Bühnenautomat entsteht, der reibungslos ablaufen soll. Die Witze inklusive. Das hat ja auch einmal etwas sehr Gezwungenes und Lebloses an sich. Doch dann zeigt sich die große Kraft des Komischen. Wenn die Sänger mit ihren Figuren Mitleid haben und sich im Komischen im wahren Sinne des Wortes verwirklichen, dann wird die Komik virulent, beginnt zu leben, befreit sich und uns, ohne dem Ernst und dem Anspruch etwas wegzunehmen oder ihn zu diffamieren.

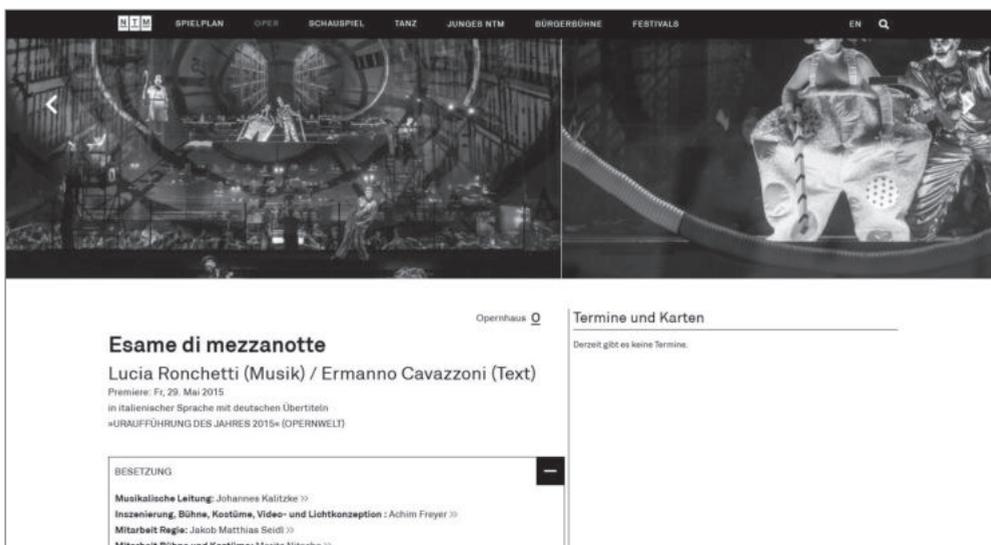
Bernhard Lang: Zunächst fällt auf, dass sich in den meisten Gesprächen zu und über die Begriffe Komik, Humor, Witz, und Ironie ein heillooses Durcheinander offenbart, welches in den sehr subjektiven und oft historisch wenig fundierten Auffassungen der Begriffe begründet sein mag. Beginnend mit der romantischen Kunsttheorie handelt es sich hier um besonders komplexe Begriffsbildungen, alleine die Ironie beansprucht ein ganzes Theoriefeld für sich. Doch die Schwierigkeiten gehen noch weiter: Humor etwa ist vom kulturellen und gesellschaftlichen Kontext abhängig, die Grenzen zur Grausamkeit und zur Gemeinheit sind fließend. Als Beispiel sei hier das Bild eines ertrunkenen Flüchtlingskindes vor eine McDonalds-Reklame in *Charlie Hebdo* zitiert. Immerhin kann man vielleicht Komik als Wirkung, als Resultat einer Aktion oder eines Textes auffassen, Humor als eine zugrundeliegende Haltung oder Einstellung. Witz und Ironie entziehen sich weitgehend einer Definition außerhalb der differenten historischen Positionierungen (etwa Witz im Kontext von „esprit“ im Frankreich des 18. Jahrhunderts, oder Witz als Begriff der Freud'schen Analyse). Insofern der Komik eine subversive Energie zugesprochen werden soll, ist auch nach dem Begriff der Subversion zu fragen: was oder wer soll subvertiert werden, bewusst oder unbewusst, Subversion als Kollateral oder als Strategie?

Man kann hier das Pathos als Gegenbegriff des Komischen zitieren: das Pathos versucht, von einer Mächtigkeit zu überzeugen; sein Ursprung liegt im Versuch

einer Manipulation durch die Sprache und die Geste. Die Komik stört diesen Überzeugungsversuch, stellt ihn in Frage, führt in ad absurdum. Dabei besteht ein großer Unterschied zwischen gewollter und ungewollter Komik, wobei erstere oft schon zur Selbstaufhebung des Komischen führen kann: ein Witz erscheint gewollt, „allein man merkt die Absicht“, und scheitert daran. Intentionalität scheint dennoch eine wesentliche Eigenschaft der Komik zu sein, vor allem dort, wo sie bewusst produziert wird und sich nicht kollateral ergibt, sich zeigt. Komik ist dort Produkt, das Ergebnis einer Strategie, einer Absichtlichkeit. In ihrer subversiven Funktion als Mittel der Dekonstruktion von Pathos, als Mittel der subkutanen Kritik ist sie Ausdrucksmittel einer gerichteten Intentionalität. In diesem Sinne ist Komik auch Teil eines Marktes, Witz- und Comedy-Autoren sind sowohl der Werbungs- als auch der Film-Industrie verpflichtet. Gerade im deutschen Nachkriegsfilm zeigt sich, dass die subversive Komponente der Komik nur eine Seite des Phänomens zeigt: der lustige Nachkriegsfilm (Heinz Erhard, Hans Moser) offenbart eine Komik, die mehr Narkotikum einer traumatisierten Kriegsgeneration ist als subversive Kraft. Das gleiche gilt für die Operette, die in Österreich nach 1945 die heile Welt lustiger Harmlosigkeit heraufzubeschwören versucht, nachdem noch wenige Jahre zuvor Konzentrationslager von großen Teilen der österreichischen Bevölkerung gutgeheißen worden waren, etwa Mauthausen oder Schloss Hartheim.

Christian Schenkermayr: Ich darf nun noch ein viertes Statement ankündigen, nämlich von Johannes Maria Staud, der heute leider nicht hier sein kann. Wir haben daher sein Statement vorab auf Video aufgezeichnet.

Johannes Maria Staud: Ich glaube, dass es allen Komponisten zurzeit ähnlich ergeht. Sie sind fassungslos, was da politisch passiert! Das blockiert einen auch in der Produktion. Trotzdem würde ich sagen, dass wir noch immer in einer Demokratie leben, und ich glaube, dass es darum geht, zu kämpfen. Wie man jetzt sieht, ist eine politische Seite in Österreich sehr empfindlich gegen Satire, Ironie, Provokation, und das soll auch in Musiktheaterwerken ausgenutzt werden. Gerade bei Musiktheaterwerken ist man abhängig vom Libretto, von Szene, von Inhalt. Das Abstrakt-Musikalische, wohin man sich als Komponist bequem zurückziehen kann, würde nicht funktionieren. Wenn ich einen Film als Vorbild für das wirklich Komische nennen müsste, wäre das *The Party* mit Peter Sellers von Blake Edwards. Es ist ein Film, der mit Rassismus und der Fallhöhe von Ober- und Unterschicht, Dazugehören und Ausgrenzen, spielt. Ich glaube, alle Komödien, die mich inhaltlich interessieren, spielen mit einer Fallhöhe. Ob das nun in einem Film, im Drama oder in der Oper verhandelt wird, ist nicht so wesentlich. Ich glaube, dass wir in einer Zeit leben, in der man Stellung beziehen muss. Humor ist etwas, das der türkis-blauen Seite im Österreich wirklich wehtun kann. Darauf kann man als Künstler aufbauen, weil es um ein gesellschaftliches Einmengen geht, um ein Stellungbeziehen. Man soll nicht sagen können: „Ich war einfach stumm, ich habe geschaut, dass ich durchtauche.“, sondern man



https://www.nationaltheater-mannheim.de/de/oper/stueck_details.php?SID=1952 (18.12.2018)

muss sich fragen: „Was kann ich jetzt aktiv in meiner vielleicht bescheidenen Rolle als Sprachrohr sagen?“

Das Subversiv-Komische hängt von vielen Faktoren ab, gerade im Musiktheater. Was ist das Subversiv-Komische überhaupt? Ist es, wie Musik mit dem Text umgeht, ist es die Inszenierung, ist es die Beziehung zur Wirklichkeit, in der man sich befindet? Subversiv ist meiner Meinung nach alles, was von einer herrschenden Clique als schmerzhaft empfunden wird. In Österreich wäre es heute für die regierenden Parteien sogar schon subversiv, wenn man die Deklaration der Menschenrechte vorlesen würde. Nach 2.500 Jahren abendländischer Geistesgeschichte sind wir mittlerweile so weit gekommen, dass man – um mit Hannah Arendt zu sprechen – um Selbstverständlichkeiten kämpfen muss. Das Komische ist sicherlich abhängig von Werk zu Werk. Es gibt Werke, die das Komische betonen. Ich habe eine Oper geschrieben, *Die Antilope*, die im Rahmen von Wien Modern 2017 von der Neuen Oper Wien aufgeführt wurde. Das Stück zeigt die komische Seite von mir. Bei der Oper, an der ich zurzeit schreibe, vergeht einem das Lachen. Aber es gibt auch in diesem Horror komische Elemente. Ich glaube, dass gerade im Musiktheater ohne die Brechung durch den schwarzen Humor vieles verloren geht. Ich finde es immer schön, wenn man zu einem Punkt kommt, wo einem als Zuhörer das Lachen im Hals stecken bleibt. Das ist bei Werken, die mich interessieren, oft der Fall. Aber man will ja nicht immer nur Komödien schreiben. Ich fände es auch nicht sinnvoll, von neuen Stücken zu fordern, dass sie komisch sein sollen. Ich glaube, dass man einfach dem Künstler freie Hand lassen sollte, damit sie schreiben können, woran er oder sie gerade

interessiert ist. Von Seiten der Dramaturgie, der Konzerthäuser oder Opernhäuser sollte man einfach auf den Instinkt der Künstler vertrauen und nicht zu viel vorgeben, in welche Richtung es gehen soll.

Christian Schenkermayr: Herr Lang, welche Form von Komik interessiert Sie in Bezug auf das Musiktheater und Ihre eigenen Kompositionen?

Bernhard Lang: Komik stellt sich gewollt oder ungewollt in der Bühnensituation, in der Live-Situation ein. 2006 habe ich ein sehr erfolgreiches lustiges Musiktheater komponiert, *I hate Mozart*. Ich saß damals in Bamberg, in der Villa Concordia und komponierte vor mich hin. Eines Tages flatterte das Libretto von Michael Sturminger herein. Als ich das Libretto gelesen hatte, war ich mir sicher: So einen Schmus kann ich nicht komponieren. Ich rief Michael Sturminger an und sagte ihm, dass ich dieses Projekt nicht machen kann. Am Vormittag kam meine Ateliernachbarin Zenita Komad zum Kaffeetrinken vorbei. Als ich ihr erzählte, dass ich gerade eine Oper weggeschmissen hatte, antwortete sie: „Na, das ist aber schon eine echte Niederlage für deine Phantasie!“ Ich habe Michael Sturminger angerufen und gesagt: „Ich mache es doch.“ Die ganze Oper ist in einer desparaten Stimmung entstanden. Ich habe nie darüber nachgedacht, dass ich eine lustige Oper mache, die das Publikum amüsieren wird. A posteriori ist es passiert: Die Zuschauer waren so pikiert, dass sie teilweise türeknallend die Premiere verlassen haben. Das Stück ist verrissen worden, weil über einen Kritiker gewitzelt wurde. Viele haben sich auf den Schlips getreten gefühlt. So viel zu dem Zusammenhang zwischen Intentionalität und dem Ergebnis.

Christian Schenkermayr: Herr Kehr, wie sehen Sie das?

Klaus-Peter Kehr: Ein komischer Text kann keine komische Musik verlangen. Das sind zwei unterschiedliche Dinge. Komik entsteht, wenn man Unterschiedliches gegenüberstellt. Wenn Mauricio Kagel ein Stück schreibt, *Der Tribun*, und dessen Rede von zwölf Märschen begleitet wird, den Sieg zu verfehlen, entsteht eine tolle Komik. Das Stück *kontra-danse. ballett* für nicht-tänzer aus Kagels szenischer Komposition *Staatstheater* ist ein weiteres Beispiel: Nicht-Tänzer müssen ein kompliziertes Repertoire an Bewegungen ausführen. Das ist sehr komisch. Die eigentliche Komik besteht aber darin, was karikiert wird: unser Streben nach Erfolg, an dem wir andauernd scheitern. Im Nationaltheater Mannheim, wo ich die letzten Jahre Intendant war, haben wir mit *Esame di mezzanotte* von Lucia Ronchetti ein komisches Stück gehabt. Ein Mensch wacht schweißgebadet in der Nacht auf, weil er einen Brief bekommen hat, dass sein Abitur für nichtig erklärt wird und er erneut Examen machen muss. In diesem Schreck benutzt Ronchetti das *Dies irae* aus dem Requiem von Verdi, aber so skelettiert, dass es das Publikum nicht unbedingt erkennen kann. Aber alles, was das *Dies irae* beinhaltet, kriegen Sie mit, auch wenn Sie es nicht kennen. Man hört diese Atmosphäre, das Komische lebt. Die Komik ist nicht umzubringen, wenn man sie ernst nimmt. Wenn man sie aber in veraltete Strukturen setzt, wird es langweilig und blöd. Man gibt auch keine Aufträge für eine komische Oper, sondern man hat ein The-

ma. Wenn die Herangehensweise eine unpsychologische ist, wenn das Publikum nicht emotional in die Geschichte hineingezogen wird, dann können Sie jede Tragödie zur Komödie machen. Wenn man Shakespeares Tragödien von außen sieht und keine Emotionen zulässt, wirken sie lächerlich.

Bernhard Lang: Kafka hat seine Erzählungen als lustige Stücke aufgefasst und hat sich bei den Lesungen kaputt gelacht. Das zweite Beispiel ist Beckett. Interessant ist, wie hier das Lustige, das sogenannte Komische, im Raum steht.

Klaus-Peter Kehr: Noch einmal zurück zu *Esame di mezzanotte*: das ist eine tolle Geschichte. Der Protagonist geht in eine Bibliothek, die um Mitternacht aufmacht und um acht Uhr in der Früh schließt. Die Bibliothek ist total verrottet, Bücher zerfallen zu Staub, Tiere hausen darin, Intellektuelle flüchten sich in die Bibliothek, um sich vor ihren Examen zu drücken. Die ungelesenen Bücher werden von einem Knabenchor gesungen. Der Protagonist bestellt ein Buch und bekommt ein anderes. Er soll über das 20. Jahrhundert sein Examen ablegen. Die Zyniker in der Bibliothek fragen ihn: „Hast du das nicht bestellt?“ All das ist von Musik begleitet und hochintelligent collagiert. Es sind keine Zitate, sondern alles ist verarbeitet. Das ist extrem komisch. Solche Stücke sind sehr erfolgreich. Wenn man nur sporadisch Neue Musik macht, kann man nicht erwarten, dass man eine Zuhörerschaft hat. Man muss in das Publikum investieren, indem man es ständig mit Neuem konfrontiert. Irgendwann merken die Zuschauer, wenn sie bestimmte Dinge sehen, auch aus einem Stückerepertoire, das sie gar nicht kennen, dass sie Erlebnisse haben. Das ist das Wichtigste, was wir vermitteln können: dass wir Erlebnisse schaffen, die das Publikum mit nach Hause nehmen kann.

Christian Schenkermayr: Frau Tornquist, Sie haben als Librettistin und Regisseurin einen sehr guten Überblick über die Musiktheaterszene. Warum gibt es heute so wenig komische Musiktheaterwerke, und was wäre in Hinblick auf neue Musiktheaterwerke zu tun?

Kristine Tornquist: Meiner Einschätzung nach gibt es zwei Hauptgründe. Einerseits gibt es sehr viele Komponisten mit sehr vielen Ideen. Diese Vorschläge sind allerdings niemals auch nur ansatzweise komisch. Viele Komponisten stehen in den Startlöchern und würden gerne eine Oper schreiben. Es gibt aber nur sehr wenige Aufträge. Das Musiktheater ist ein teures Medium. Ein Komponist, der eine erste oder zweite Chance bekommt, möchte diese nutzen, um etwas Großes, Erhabenes zu kreieren, mit dem er sich unsterblich macht oder sich in die Oberliga spielt. Das Musiktheater ist außerdem ein sehr hierarchisches Medium. Diese Hierarchie verhindert, dass etwas Komisches entsteht. Hierarchie ist das Gegenteil von Komik. Das andere Problem ist, dass die Neue Musik noch nicht damit klarkommt, dass sie sich über sich selbst lustig machen oder aus ihrem Geniekult aussteigen und trotzdem etwas Gutes machen kann. In der bildenden Kunst ist man da schon weiter. Eine größere Durchlässigkeit könnte das verändern. Große Häuser machen kaum Uraufführungen, höchstens als Kinderoper. Es gibt aber

BÜHNE UND KONZERT „DIE ANTILOPE“

Hier ist man sich für keine Zote zu schade

Veröffentlicht am 12.09.2014 | Lesedauer: 3 Minuten

Von Jörn Florian Fuchs



Die sind nicht lustig, die wollen bohren: Die Clowns in Johannes Maria Stauds „Die Antilope“ sind ganz fiese Ärzte
Quelle: Tanja Dorendorf / TT Fotografie/Tanja Dorendorf / T+T Fotografie

Zwei Kinsköpfe im Theater: Der Bühnenerpreis-Träger Durs Grünbein hat für den Komponisten Johannes Maria Staud sein zweites Opernlibretto geschrieben. In Luzern wurde „Die Antilope“ jetzt uraufgeführt.

<https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article132179259/Hier-ist-man-sich-fuer-keine-Zote-zu-schade.html> (18.12.2018)

eine Szene, in der es wirklich gute Komponisten gibt, die Opern aller Art schreiben und die auch Spaß am Humor hätten.

Klaus-Peter Kehr: Ich habe in meinem Leben über 30 Aufträge vergeben. Es gibt von einigen Ausnahmen abgesehen wenige Komponisten, die sich jemals auf Theater eingelassen haben oder die sich für das Theater interessieren. Sie sind an einem großen Theaterauftrag interessiert, aber nicht am Theater selbst. Ich habe die Komponisten meist begleitet, und es war oft sehr schwer, sie dorthin zu bringen. Das Theater hat eigene Wirkungsmechanismen, die sind nicht festgeschrieben, aber man muss sie kennen. Das ist ein Riesenproblem. Ich würde auch nicht zu einem Komponisten sagen: „Bitte schreibe eine komische Oper!“

Kristine Tornquist: Nein, so nicht. Aber man kann ihm zum Beispiel ein gutes Libretto geben.

Klaus-Peter Kehr: Aber was ist ein gutes Libretto? Da fängt es nämlich an. Wir erleben ja letztlich nur etwas, wenn wir Freiräume bekommen. Und die Musik

lebt auch nur dann, wenn sie nicht gezwungen ist, den Text total zu bedienen. Das Theater muss sich frei dazu verhalten dürfen. Wenn das alles passiert, dass wir Abstand halten, kommentieren, uns frei dazu verhalten können, dann ergibt das ein lebendiges Theater.

Kristine Tornquist: So wie die Musik die Partitur für den Regisseur schafft, so schreibt der Librettist sinnvollerweise den Text für die Komponisten. Ich finde es falsch, dass viele Komponisten gerne ihre Libretti selbst schreiben. Da kommt selten etwas Gutes dabei heraus.

Klaus-Peter Kehr: Ein Satz in einem Libretto muss sein wie ein Stein, den Sie ins Wasser werfen – er muss Wellen schlagen. Er muss eine Kraft haben. Das ist die Grundvoraussetzung, dass sich Musik überhaupt zum Text verhalten kann. Bei einem Alltagstext funktioniert das nicht.

Bernhard Lang: Ich bin Kristine sehr dankbar für das Argument mit der Ernsthaftigkeit. Der Punkt ist der Bierernst der Neuen Musik, der auch eine Haltung darstellt. Diese Haltung ähnelt ein bisschen der von Besuchern eines SM-Studios: Die Performance muss ein bisschen wehtun, um gut zu sein. Gleichzeitig gibt es einen Effekt, mit Nietzsche gesprochen: „Dort, wo Tiefe fehlt, blüht das Pathos.“ Genau dieses Pathos ist die weiße Farbe, mit der man über Ideenlosigkeit, Mangel an Witz und Inspiration drüberstreicht. Das Auditorium sieht es sich an und sagt: „Das ist so ernst, also muss es gut sein.“ Das Potenzial dieses Symposiums liegt darin, darauf hinzuweisen, dass es mit dem Ernst-Sein und der Ernsthaftigkeit allein noch nicht getan ist. Die Ernsthaftigkeit wird teilweise sogar als Selbstlegitimation verwendet, ohne dass dahinter eine musikalische Idee steckt. Wenn die Haltung, die Attitude schon ernst ist, entsteht der Glaube, man ist dabei. Das stimmt aber nicht.

Klaus-Peter Kehr: Das ist genau der Punkt. Viele Komponisten haben kein Interesse am Theater. Sie meinen ihre eigene Ernsthaftigkeit und ihre eigene Kunst. Diese muss aber durchlässig sein.

Kristine Tornquist: Ich finde, dass das nicht stimmt. Wir haben 50 Uraufführungen gemacht, und ungefähr 15 davon sind gegen das Theater gewesen. Ich habe sehr gute Erfahrungen mit Komponisten gemacht, die viel Gespür für das Theater haben – Bernhard Lang ist ein solcher. Sie wollen schon, es gibt aber wenige Chancen, und dann kommen sie in Stress und verstellen sich oder packen das Pathos aus. Wir machen relativ kleine Opern, niederschwellige Kammeroperen, weil das nicht so viel kostet, aber dafür sehr viele. Dadurch haben wir das Gefühl, wir können etwas riskieren. Es ist ein großes Risiko – wenn etwas Komisches nicht komisch ist, ist es nur peinlich. Man kann hier viel tiefer stürzen, als wenn man etwas Pathetisches macht. Dann war es immerhin noch ernst gemeint.

Bernhard Lang: Das Argument von Johannes Maria Staud ist auch stark: Die Komik ist ein Medium der Kritik. Staud zitiert den jüdischen Witz. Der KZ-Witz ist ein gutes Beispiel dafür. Wenn man über das Ziel der Subversion spricht, kann man sagen, dass das politische System die Komik mehr fürchtet als alles andere. Ein Beispiel ist Hitler und Charlie Chaplin. Ein anderes Beispiel ist *Charlie Hebdo*.

Es wird nicht Houellebecq das Target, der literarisch offensiv ist. Die französische Witzkultur wird das Target. Diese Form von Witz, die uns da entgegenkommt, ist ein Brachialwitz, der mir fremd ist. Diese Komik, die dort zitiert wird, ist menschenverachtend und brutal. Es ist bemerkenswert, dass genau dieser Witz zum Target wird.

Kristine Tornquist: Witz und Religion, das geht gar nicht.

Bernhard Lang: Houellebecq geht ohne Personenschutz durch Paris, obwohl er die wahren Attacken verpackt hat. Man kann darüber diskutieren, aber diese Beispiele sind sign of the times. Ein weiteres Beispiel ist der Karikaturenstreit mit Erdogan. Hier bin ich ganz bei Klaus- Peter Kehr: das sind Möglichkeiten, Türen für ein kritisch-humorvolles, ironisches Musiktheater.

Klaus-Peter Kehr: Was Humor auch nicht verträgt, sind erhobene Zeigefinger. Wenn man Missstände aufzeigt und dabei belehrend ist, funktioniert der Humor nicht mehr.

Bernhard Lang: Die gute Absicht ist oft der erste Schritt in die Höhle.

Christian Schenkermayr: Kommen wir zum Begriff des Subversiven. Dieser ist, wie wir schon gehört haben, komplexer als man meinen mag. Frieder Reininghaus hat in seinem Vortrag gesagt, dass die derzeitigen Zustände geradezu nach Brachialparodien rufen. Welche Formen von Subversion wären angesichts der gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Lage sinnvoll oder angebracht?

Bernhard Lang: Das ist schwierig, weil die Menschen, die es betrifft, nicht ins Theater gehen. Es wird ganz schnell wieder eine augenzwinkernde Selbstbespiegelung unseres Insiderpublikums. Und der erhobene Zeigefinger ist ebenso peinlich wie gefährlich.

Klaus-Peter Kehr: Das Grundprinzip – das ist für Operntheater allgemein wichtig – ist: Wir brauchen Metaphysik. Auch eine Komik, wie ich sie bei Kagel beschrieben habe, dass es plötzlich noch etwas anderes mit meint, funktioniert nach diesem Prinzip. Wenn Komik nicht geerdet ist und keine Metaebene hat, dann rutscht sie weg.

Bernhard Lang: Das trifft sich sehr schön mit der Freud'schen Witzdefinition. Der Ausnahmezustand berührt Teile unseres Bewusstseins, die nicht rein rational, sondern in anderen Sphären strukturiert sind. Dabei entsteht für einen Moment ein Zustand der Anarchie. Einen guten Schmah konstruiert man nicht, der passiert. Am besten ist es, wenn er sich aus der Situation ergibt. Sieht man die Absicht eines Witzes, ist es das Todesurteil.

Klaus-Peter Kehr: Man muss, wie beim guten Kochen, die richtigen Ingredienzien kennen. Wie es dann schmeckt, wird man sehen.

Kristine Tornquist: Wichtig ist dabei auch die richtige Proportion zueinander.

Christian Schenkermayr: Ich würde gerne zwischen den Ebenen des Komischen differenzieren. Es gibt den Text, also das Libretto, die Musik und das Szenische. Welche Möglichkeiten eröffnen die einzelnen Ebenen, und wo soll man jeweils ansetzen?

Klaus-Peter Kehr: Der Text an sich kann nicht komisch sein, sonst hätte die Musik ein Problem. Wenn Sie die wunderbaren Opern von Rossini ansehen: die Rossini'sche Revolution besteht darin, dass er über die Rouladen von Gesangsstilen den Figuren ihre Psychologie genommen hat. Nur eine unpsychologische Figur wird zu einer komischen. Wenn die Musik die Figur einnimmt und die Zuschauer in die emotionalen Geschehnisse hineinzieht, funktioniert es nicht mehr.

Frieder Reininghaus: Die Diskussion war bislang sehr abstrakt. Ich mache einen Vorschlag: Machen wir an einem Werk, das relativ erfolgreich war als komische Oper, vermutlich sogar als satirische Oper, jedenfalls als politische Oper, die Probe aufs Exempel in Bezug auf das von Ihnen Gesagte. Ich meine *Nixon in China* von John Adams, Peter Sellars und Alice Goodman. Damit wäre eine Frage beantwortet, die Klaus-Peter Kehr angesprochen hat, nämlich die des Entstehungsprozesses. Der Librettist macht seinen Text, der Komponist sitzt in seinem Kämmerchen und hat vom Theater keine Ahnung, will davon auch nichts wissen. Das Theater hat damit seine Probleme. Im Fall von *Nixon in China* ist bekannt, dass der Regisseur Peter Sellers, als er noch nicht so sektengläubig und politisch noch einigermaßen gerade im Kopf war, die Librettistin Alice Goodman, die ihren Fanatismus im nächsten Stück, *The Death of Klinghoffer*, unter Beweis stellen wird, und den Komponisten John Adams bei der Hand genommen hat. Dadurch wurde von Anfang an Teamarbeit praktiziert. Damit ließe sich das angesprochene Manko beheben. Ähnlich war es in der Produktionswerkstatt Offenbach, die zum Teil auch Offenbachs Erfolg erklärt: Die Librettisten und der Komponist waren am Entstehungsprozess beteiligt.

Bernhard Lang: Sollen wir nun John Adams kommentieren, oder ist eine Frage Ihrerseits dahinter?

Frieder Reininghaus: Mein Vorschlag wäre, die Frage nach dem Funktionieren der Satire und des Humors anhand eines Werkes, das vielleicht alle kennen, zu klären.

Bernhard Lang: Diese Problemstellung ist sehr umfangreich. Die Frage dieser Diskussion war in die Zukunft gerichtet. Um in dieser Weise über Adams zu sprechen, wäre es besser, sich darauf vorzubereiten, um profunde Aussagen darüber treffen zu können.

Klaus-Peter Kehr: Was ich über *Esame di mezzanotte* erzählt habe, ist nicht nur Theorie. Der ganze Spaß an meinem Beruf ist die Schnittstelle: Was ich mir ausdenke, muss praktisch funktionieren. Diese gegenseitige Kontrolle habe ich mein ganzes Berufsleben lang genossen.

Kristine Tornquist: Die Kommunikation der drei Sparten – Musik, Libretto, Regie – ist sehr wesentlich. Es geht darum, dass nicht alles im stillen Kämmerlein passiert, sondern dass es Interaktion gibt. Das spricht aber nicht unbedingt gegen das Prinzip, dass es eine Reihenfolge des Erschaffens geben soll. Ich kenne mehr als genug Projekte, an denen alle gleichzeitig gearbeitet haben und dann ein ungeformtes Durcheinander entstanden ist. Die Entwicklung hin zu einem



Kristine Tornquist, Jury Everhartz: *Das Krokodil*. Jugendstiltheater am Steinhof, Inszenierung: Kristine Tornquist, 2004. Rupert Bergmann, Bernhard Ott. Foto: Udo Starnegg

total dekonstruierten, postmodernen Musiktheater ist gefährlich, weil solche Produktionen selten auf den Punkt kommen. Man sieht etwas, was schon viele andere davor gemacht haben. Dabei entsteht auch oft ein leeres Pathos. Es ist gut, dass sich Leute auf etwas konzentrieren können. Dass aber beispielsweise der Komponist ins Libretto eingreift und vielleicht auch der Regisseur dabei ist, finde ich sehr sinnvoll.

Klaus-Peter Kehr: Wenn sie es können. Ein anderes Modell hat sich entwickelt, als wir in Stuttgart den berühmten Philip Glass-Zyklus gemacht haben. Als wir *Echnaton* in die Hand bekommen haben, wussten wir nicht, was wir damit machen sollen. Es hat uns schließlich dazu gebracht, eine ganz neue Theaterform zu finden. Die Glass'sche Musik ist keine Musik, die einen Text bedient, sondern eine, die ganz andere Parameter hat. Der Text und die Musik haben uns dazu gebracht, einen eigenen Theaterstil zu erfinden.

Kristine Tornquist: So etwas Ähnliches habe ich auch erlebt. Ich habe eine Kurzoper in Auftrag gegeben, mit Händl Klaus und Klaus Lang. Händl Klaus hat ein dekonstruiertes Stück geschrieben, also eines ohne Plot, und Klaus Lang hat eine Musik komponiert, die man nicht auswendig singen konnte. Wir haben die Sänger in den Orchestergraben gestellt und eine Pantomime dazu gemacht. Ob-

wohl dadurch ein toller Moment entstanden ist, war es trotzdem eine Themenverfehlung. Die einzelnen Komponenten haben nicht miteinander interagiert. Die Zusammenarbeit zwischen Text, Musik und Theater sollte wieder mehr in den Fokus rücken. Die Oper steckt in einer Krise – Krisen sind immer gut für den Humor. Durch die Finanzkrise werden Häuser geschlossen, es wird reduziert. Vielleicht ist das eine Chance für die Oper. Vielleicht konzentriert sie sich wieder auf kleinere, dafür kompaktere Formen.

Klaus-Peter Kehr: Die Krise hängt der Oper an, seit sie existiert. Man redet immer vom Ende, aber wir leben noch ganz gut.

Frieder Reininghaus: Welche Häuser sind während der Finanz- und Bankenkrise geschlossen worden? Die Häuser sind eher davor geschlossen worden, nach der Wiedervereinigung Deutschlands.

Klaus-Peter Kehr: Es ist genügend Geld im System.

Bernhard Lang: Ich denke, Kristine hat etwas anderes angesprochen. Es gibt im Musiktheater mindestens drei oder vier Klassen. Die oberste Klasse der Häuser sind große Produktionsplattformen, die an einen relativ konstanten Subventionsfluss gebunden sind. Festivals sind etwas unter den großen Häusern einzuordnen, mit schwankender Bandbreite. Die zweite Etage sind die kleineren, unabhängigen Veranstalter. Derzeit verschiebt sich Geld von der mittleren in die hohe Etage. Gar nicht zu sprechen von der experimentellen, jüngsten Szene, die wirklich ausgehungert wird. Wie könnte es auch anders sein als in der Gesellschaft: Die Budgets werden in die oberste Etage verschoben, und dort hungert man nicht. In dem mittleren Kreativbereich geht es wirklich an die Sache, die Subventionen bleiben hier aus.