

HOE KAN MEN BAYREUTH ALS MUSEUM IN STAND HOUDEN ?

Gerard Mortier in gesprek met Jürg Stengl



Rückblickend auf die Oper in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat man den Eindruck, daß Erneuerung in erster Linie im Bereich des Visuellen und des Regieverständnisses stattgefunden hat-und ungleich weniger im Bereich der Dramaturgie und der Musik.

Sicher, nach dem Zweiten Weltkrieg geschieht die eigentliche Erneuerung auf dem Gebiet der Oper im Bereich der Interpretation und nicht primär im Bereich des Schaffens selbst, der Komposition. Die großen Figuren sind die Regisseure, Bühnenbildner und die Sänger. Dabei ist es auffallend, daß diese Erneuerungen sehr oft mit Wagner zusammenhängen. Seine visuellen Vorstellungen sind weit hinter dem zurückgeblieben, was er im Vergleich dazu musikalisch geschaffen hat. Für Erneuerung steht aber auch Maria Callas. Sie tat es unbewußt, es war purer Instinkt, der sie zur Einsicht führte, daß der Gesang selbst wirklich dramatisch sein muß, damit er in einem literarisch-szenischen Zusammenhang ein Existenzrecht hat. Das hat, wie seine Briefe zeigen, ja auch Mozart genau gewußt: Das wichtigste bei der Interpretation der melodischen Linie war für ihn der dramatische Ausdruck der Melodie.

Aber gehen wir zurück zu Mozarts Ausdruck »Prima la musica e poi le parole«: Die Unterschiede zwischen Wagner und Berlioz, zwischen Tristan und Les Troyens 2000 bei den Salzburger Festspielen weist auf Probleme, die auch in den neuen Opern der letzten Jahrzehnte wieder aufgegriffen werden. Berlioz hat mit den Trojanern eigentlich eine »akademische« Oper geschaffen, die nicht an die Neuerungen seiner Zeit anknüpfte. Er, der große Erneuerer vor Richard Wagner, geht mehr auf Mozart, Wagner aber mehr auf Gluck zurück, den Berlioz so sehr gefordert hat. Mozart - ich denke an Idomeneo -und Berlioz haben bei der Erneuerung immer wieder an die Erneuerung der musikalischen Struktur gedacht. Mozart hat die Erneuerung der Opera seria, das zeigt La Clemenza di

Tito, von der musikalischen Form her unternommen. Es stellte sich dann aber die Frage, ob Wagners Erneuerungen weiterzuführen waren. Wagner hatte die musikalische Struktur in den Dienst einer dramatischen Vision gestellt und dafür eine eigene musikalische Darstellungsweise entworfen. Aber hat der Erneuerer Wagner die Oper dadurch nicht in eine Sackgasse geführt?

Komponisten wie Luigi Nono, Helmut Lachenmann und auch Olivier Messiaen haben erneut versucht, die Oper aus dieser Sackgasse herauszuführen durch ihre eigenen Überlegungen zur musikalischen Form. Ihre Vorlagen sind die griechische Tragödie (Nono), das Märchen (Lachenmann), die Religion (Messiaen), aber diese Vorlagen sind nur Vehikel für ein total neues musikalisches Theater, Musiktheater wirklich »aus dem Geist der Musik«. Jetzt müssen wir eine Architektur erfinden, in der diese neuen Opern ihren Platz finden. Wir sehen, daß alle großen Opern des 20. Jahrhunderts den »klassischen« Raum des italienischen Operntheaters immer wieder gesprengt haben wie etwa Die Soldaten von Bernd Alois Zimmermann oder Messiaen mit dem Saint-François, der nicht für ein »normales« Opernhaus gedacht ist.

Wie aber kann man angesichts dieser Sichtweise der Theater- und Operngeschichte mit einem Theaterraum wie dem Bayreuther Festspielhaus umgehen, das entsprechend den Idealen des einen Komponisten Richard Wagner zur Aufführung des Ring gebaut worden ist und für das Wagner allein den Parsifal komponiert hat? Ist in einem solchen Raum eine bestimmte Tradition nicht geradezu zementiert?

Ja und nein. Ein solches Theater ist geradezu prädestiniert, ein Museum zu werden. Man kann es gut mit dem Pergamon-Museum in Berlin vergleichen, das ja auch für einen ganz bestimmten Altar gebaut worden ist. Und was tut man mit diesem Museum ohne den Altar? Was Wagner in seinem Ring und in Parsifal vollbracht hat, hatte einen unglaublichen Einfluß auf viele Komponisten. Eine erste Möglichkeit wäre, genau diese weiteren großen Entwicklungen der Musik in der Oper, die aus diesen musikalischen Gedanken Wagners entstanden sind, aufzuführen. Ich glaube, daß Nonos Prometeo in gewisser Weise dem Parsifal sehr nahe steht. Man kann den Raum des Prometeo nicht denken ohne den Raumklang von Wagner. Es gibt verschiedene Werke in der Musik des 20. Jahrhunderts, die diese Gedanken weiterentwickelt haben. Die Überprüfung durch Aufführungen im Festspielhaus Bayreuth müßte unglaublich interessant sein. Ich denke dabei auch an

Lachenmanns Mädchen mit den Schwefelhölzern, wo der „Klanggedanke“, „Klang im Raum“ und „Klangraum und Zeit“ eine wesentliche Rolle spielen. Aber man kann auch in einem Museum an Erneuerung denken: Ich habe sehr lange in einem ganz traditionellen Theaterraum, dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel, gearbeitet und dabei immer versucht, mit der visuellen Raumgestaltung der Bühne eine Dialektik zu schaffen zum barocküppigen, sogar restaurativen Inneren des Opernhauses. Ein existierender Raum muß nicht unbedingt eine Vorgabe sein für das, was auf der Bühne passiert. In Bayreuth ist es etwas ganz Besonderes. Mein großes Problem bleibt, daß der Gedanke von Bayreuth, das Verhältnis des Auges gegenüber der Bühne, als Architektur nicht von andern Opernhäusern übernommen worden ist; etwa die Höhe des Bühnenportals, die für alle mythologischen, alle nicht konkreten Werke geeignet ist. Mozart in Bayreuth ist total ausgeschlossen, sogar die Zauberflöte. Bei Mozart muß man die Figuren sehen-Götter muß ich nicht sehen, ich muß ihre Anwesenheit spüren. Ich muß nicht ihre Augen, Lippen, Nase sehen, das stört mich sogar. Mozart ist der „Renaissance-Komponist“, ich finde ja Wagner vielmehr einen Komponisten des Mittelalters: es geht mehr um Gruppen, übernatürliche Menschen. Saint François d'Assise in Bayreuth, das könnte mich interessieren, wie das in Bayreuth erklingen könnte. Und dann natürlich Pelléas et Mélisande von Debussy.

Dort erscheint sozusagen der Parsifal-Klangraum »auskomponiert«.

Absolut. Auch bei Pelléas geht es nicht um ganz spezifische, einem sozialen Bereich zugehörige Figuren, sondern es geht auch hier um übergeordnete Ideen wie bei Tristan und Isolde; das ist ja kein Liebespaar, eher ein bestimmter Typus von Liebespaar:

Es gibt allerdings auch spezifische Schwierigkeiten, die nicht eine Architektur vorgibt, sondern Schwierigkeiten, die durch eine bestimmte Art von Musik gegeben sind. Es ist kein Zufall, daß in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Komponisten, die sich um Musiktheater Gedanken gemacht haben, kaum je von Wagner, von einer Aktualität Wagners gesprochen haben.

Wenn schon, dann dachten die Komponisten an eine Aktualität von Mozart, von Monteverdi oder Rameau und damit an einen ganz anderen Musiktheater-Typus als den einer »mythologischen« Oper.

Wagner könnte - darauf deutete Helmut Lachenmann in seinem Gespräch hin - jede musikalische Aktualität verloren haben. Die Diskussionen über »Wagner und die deutsche Politik«, »Wagner und das Judentum« überdecken möglicherweise die Tatsache, daß Wagners Musik vielleicht erheblich stärker »Alte Musik« geworden ist als Mahlers Sinfonien.

Lachenmann hat völlig recht. Ich habe diese Erfahrung wieder gemacht mit dem letzten Tristan, den wir hier aufgeführt haben mit Claudio Abbado, wo ich auf einmal

die Empfindung hatte, der philosophisch-romantischen Fragestellung, der sich Wagner in Tristan und Isolde stellt, kann man heute nicht mehr mit dieser Musik begegnen. Wenn ich Tristan sehe, betrachte ich ein museales Stück. Bei Verdi ist längst anerkannt, daß Teile seiner Opern wirklich veraltet sind: die Benutzung bestimmter Opernkonventionen, die Verwendung der Chöre usw. Und doch ist eine Traviata allemal viel aktueller als jede Wagner-Oper mit Ausnahme des Parsifal. (Hätte ich das vor zwanzig Jahren gesagt, wäre ich gesteinigt worden . . .) Auch heute sehe ich in der Traviata Verdis modernste Oper, eigentlich moderner als Falstaff und Otello.

Aber gehen wir zurück: Ich kann Helmut Lachenmann völlig recht geben. Und trotzdem glaube ich, daß wir bei allen andern Werken auch besondere Probleme haben: Idomeneo ist an die Antike gebunden, und diese läßt ihn zusammen mit den Opernkonventionen der Mozartzeit veralten. Bei Monteverdi dagegen scheint nichts veraltet - vielleicht, weil seine Werke aus einer Frühzeit der Oper stammen, in der es wenige feststehende Konventionen gab. Der Anfang ist immer noch das »Modernste« in der Oper... Auch Messiaen und Lachenmann wird man einmal

als einem bestimmten Zeitpunkt des 20. Jahrhunderts zugehörig datieren können. Aber das ist nicht schlimm, das gilt auch fürs Theater, die Malerei, die Literatur. Bei einem Kunstwerk hängt es davon ab, wieweit die Aussage so aktuell ist, daß es die historischen Gegebenheiten absorbieren kann, so daß diese das Werk nicht zudecken, nicht zerdrücken. Ich kann das bei Verdi zeigen, am Unterschied zwischen Traviata und Rigoletto. Rein musikalisch-kompositorisch geht Rigoletto oft weiter als Traviata, die Nachtmusik am Beginn des zweiten Aktes etwa. Trotzdem habe ich heute größere Schwierigkeiten, einen Rigoletto als eine Traviata zu spielen, weil der Zeitgeschmack im Rigoletto so deutlich zum Ausdruck kommt. Es ist vielleicht auch leichter, Phèdre von Racine zu spielen als den Ruy Blas von Victor Hugo. Dort sind so viele zeitgebundene Umstände, die ich jetzt nicht mehr »überspielen« kann und die eigentlich die Originalität des Stücks fast erdrücken. So wird es vermutlich auch bei Richard Wagner sein, und ich vermute, daß der Ring jenes Stück von Wagner ist, das am schlechtesten überleben wird. Komischerweise, aber bei Lohengrin und Tannhäuser hat man noch nicht diesen Anspruch des genialen »Gesamtkunstwerks«, und der ist für mich fast nicht mehr erträglich. Ich kann nicht jedes Jahr einen Ring sehen.

So müßte die Art und Weise, wie wir alte Stücke etwa des 19. Jahrhunderts - zur Aufführung bringen, eine konkrete Antwort auf die Frage seien, was uns diese Stücke heute noch zusagen haben?

Selbstverständlich. Aber Bayreuth ist eben auch ein Museum. Die Museen sind wichtige Teile unserer Kultur - zu der selbstverständlich auch Wagner gehört. Bayreuth hat sicherlich eine Museums-Funktion: Neue Generationen, die Musik lieben, haben das Recht, in ein ideales Museum zu gehen, wo eben dieses museale

Stück Der Ring des Nibelungen aufgeführt wird, so daß sie sich eine Vorstellung machen können, was es bedeutet.

Aber ich bin ein Gegner von monographischen Ausstellungen, von großen Chardin-, Rembrandt- oder Vermeer-Ausstellungen. Mich interessiert vielmehr eine Gegenüberstellung des HellDunkel von Rembrandt und von Georges de la Tour. Oder ein bestimmtes Thema bei Caravaggio und de la Tour. Wenn die museale Funktion von Bayreuth beibehalten werden soll, dann kann man sie nur bewahren, wenn man sie in Kontrast oder Vergleich stellt zu anderen Stücken, damit man den Sinn und den Geist des Werks von Wagner besser versteht. Ich komme aus Flandern: Ich verstehe einen Jan van Eyck viel besser, wenn ich ihn nicht nur mit flämischen »Primitiven« konfrontiere, sondern mit anderer Malerei, die aus dem gleichen Geist entstand oder zu ihm einen Kontrast bildet.

Die museale Funktion Bayreuths ist nur realisierbar, wenn man ihr dialektisch die Kunst unserer Zeit entgegenstellt. In Brüssel werden Werke von Joseph Beuys konfrontiert mit Porträts des 16. Jahrhunderts: Das hat eine phantastische Wirkung. Die Thematik, die Wagner entwickelt hat und die natürlich oft zeitgebunden war, diese thematischen Gedanken in anderen Opernwerken seinen Werken gegenüberzustellen ist die einzige Möglichkeit, um Bayreuth als Museum zu erhalten. Sonst wird das Museum eines Tages schließen.

Aber was macht man, wenn man Stiftungssatzungen hat, die das angeblich nicht zulassen?

Dann muß man die Stiftungssatzungen ändern.

© *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*
Suhrkamp 2002