

# Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft 22 / 2015

## GRENZÜBERSCHREITUNGEN

- OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2014
- MUSICA PRO PACE 2014
- BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der  
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der  
Universität Osnabrück

V&R unipress

*Wissenschaftlicher Rat der Osnabrücker Friedensgespräche 2014-2015*

Prof. Dr. Martina Blasberg-Kuhnke, Kath. Theologie, Universität Osnabrück (Vorsitz)  
Prof. Dr. Karin Busch, Biologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Roland Czada, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück (Stellv. Vorsitz)  
Hans-Jürgen Fip, Oberbürgermeister a.D. (Ehrenmitglied)  
Prof. i.R. Dr. Wulf Gaertner, Volkswirtschaftslehre, Universität Osnabrück  
apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide, Musikwissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Christoph König, Germanistik, Universität Osnabrück  
Prof. i.R. Dr. Reinhold Mokrosch, Evangelische Theologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Arnulf von Scheliha, Evangelische Theologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Ulrich Schneckener, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. em. Dr. György Széll, Soziologie, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Bülent Ucar, Islamische Religionspädagogik, Universität Osnabrück  
Prof. i.R. Dr. Albrecht Weber, Rechtswissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Siegrid Westphal, Geschichtswissenschaft, Universität Osnabrück  
Prof. i.R. Dr. Tilman Westphalen, Anglistik, Universität Osnabrück  
Prof. Dr. Rolf Wortmann, Politikwiss. und Public Management, Hochschule Osnabrück  
Dr. Henning Buck (Geschäftsführung)

*Verantwortlicher Redakteur:* Dr. Henning Buck

*Redaktionelle Mitarbeit:* Joachim Herrmann, Dr. Michael Pittwald, Jutta Tiemeyer

*Einbandgestaltung:* Bruno Rothe / Tevfik Göktepe

*Wir danken für freundliche Unterstützung der Osnabrücker Friedensgespräche 2014-2015*

- der Stadtwerke Osnabrück AG
- der Sievert-Stiftung für Wissenschaft und Kultur
- dem Förderkreis Osnabrücker Friedensgespräche e.V.

*Redaktionsanschrift:* Geschäftsstelle der Osnabrücker Friedensgespräche  
Universität Osnabrück, Neuer Graben 19 / 21, D-49069 Osnabrück  
Tel.: + 49 (0) 541 969 4668, Fax: + 49 (0) 541 969 14668  
Email: ofg@uni-osnabrueck.de – Internet: [www.friedensgespraeche.de](http://www.friedensgespraeche.de)

Die Deutsche Nationalbibliothek – Bibliografische Information: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.  
1. Aufl. 2015

© 2015 Göttingen, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen,  
mit Universitätsverlag Osnabrück / <http://www.v-r.de/>. Alle Rechte vorbehalten.  
Printed in Germany: Hubert & Co., Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen.  
Gedruckt auf säurefreiem, total chlorfrei gebleichtem Werkdruckpapier; alterungsbeständig.

ISBN: 978-3-8471-0517-6  
ISSN: 0948-194-X

## Inhalt

Vorwort der Herausgeber. . . . .	7
Editorial. . . . .	9

### I. OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2014

<i>Soldat sein, heute. Einstellungen, Motivation und Selbstverständnis bei der Bundeswehr</i> Mit Dirk Kurbjuweit, Angelika Dörfler-Dierken, Hellmut Königshaus . . . . .	15
<i>Musiktheater als politische Bühne?</i> Mit Udo Bermbach, Lothar Zagrosek, Klaus Zehelein . . . . .	41
<i>Die Türkei zwischen Europäischer Union und Mittlerem Osten</i> Mit Mehmet Günay, Christiane Schlötzer, Hüseyin Bağcı . . . . .	63
Angelo Bolaffi, Rom <i>Europa sieht Deutschland: Nach dem großen Wandel – Europas Zukunft und deutsche Aufgaben</i> . . . . .	85
<i>Die Toleranzfähigkeit der Religionen</i> Mit Jan Assmann und Margot Käßmann . . . . .	99
<i>Persönliche Freiheit und Sicherheit im Internet</i> Mit Markus Löning, Katharina Morik, Volker Lüdemann. . . . .	123

### II. MUSICA PRO PACE – KONZERT ZUM OSNABRÜCKER FRIEDENSTAG 2014

Stefan Hanheide, Osnabrück <i>Krzysztof Penderecki: Threnos. Den Opfern von Hiroshima – Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 9</i> <i>Einführung in das musica pro pace-Konzert 2014</i> . . . . .	149
---	-----

### III. BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Otto Kallscheuer, Duisburg <i>Gibt es eine neue Aktualität der Religion in der Weltpolitik?</i> . . . . .	161
Michael Daxner, Berlin <i>Afghanistan – vor dem Vergessen, nach dem Krieg</i> . . . . .	195
Boris Pistorius, Hannover/Osnabrück <i>Religionsgemeinschaften zwischen Religionsfreiheit und Verfassungstreue</i> . . . . .	209

### IV. ANHANG

Referentinnen und Referenten, Autorinnen und Autoren . . . . .	215
Abbildungsnachweis . . . . .	221

## Musiktheater als politische Bühne?

Podiumsveranstaltung im Theater am Domhof  
am 11. Mai 2014

<i>Prof. Dr. Udo Bermbach</i>	Politikwissenschaftler und Publizist, Hamburg
<i>Lothar Zagrosek</i>	Opern- und Konzertdirigent, Berlin
<i>Prof. Klaus Zehelein</i>	Präsident des Deutschen Bühnenvereins und der Bayerischen Theaterakademie August Everding, München
<i>Liane von Billerbeck</i>	Rundfunk- und Fernsehjournalistin – Gesprächsleitung

*Liane von Billerbeck:* Das Thema ›Musiktheater als politische Bühne?‹, mit einem Fragezeichen am Ende, bietet eine Menge Diskussionsstoff. Musik erreicht uns bekanntlich auf anderen Wegen als Sprache und Bilder. Musik ist eine universelle Sprache. Musik kann sogar Demenzkranken wieder den Kontakt zur Wirklichkeit ermöglichen. Man wünscht sich manchmal, dass Musik helfen könnte, in den Konflikten dieser Welt zu vermitteln, sei es in der Ukraine, sei es in Nigeria. Musik berührt und kann uns emotional überwältigen. Das hat jeder, der Musik liebt, mit Sicherheit schon erlebt: wenn man sich gar nicht mehr beherrschen kann, wenn einem die Tränen kommen. Sie kann aber auch andere als positive Gefühle wecken. Musik kann bekanntlich missbraucht werden für Propaganda, für Gewaltverherrlichung. Es gibt Menschen, die wollen die Musik vor der Politik schützen, sie bewahren. Es gibt Menschen, die wollen ohne Musik nicht leben.

Beim jüngsten *Eurovision Song Contest* gewann mit *Conchita Wurst* eine ganz ungewöhnliche Person, ein Transsexueller, und er/sie hat diesen Sieg, diese Chance genutzt, für ein offenes Wort gegen die Diskriminierung unter Putin zu sprechen. Auch das passt also zu unserem Thema ›Musiktheater als politische Bühne?‹

*Udo Bermbach:* Seit der Erfindung der Oper im 15. Jahrhundert, das ist meine erste These, war das Musiktheater, wie wir heute sagen, stets ›politisch‹. Damals erlebte Europa bis dahin unbekannte, tiefe Krisen. Die Florentiner *Camerata*, die versuchte, das antike Theater wieder hervorzu-

holen, neu zu formieren und auszurichten, war eine der Reaktionen auf diese tiefgehende politische Krise. *Claudio Monteverdis* Oper *L'Orfeo* bietet gleich zu Beginn das perfekte Beispiel einer Oper in Reaktion auf die Politik. Dass Orfeo ein Sänger ist, der mithilfe der Musik die eigene schwere Lebenskrise überwinden will, ist eine Antwort darauf, dass es ein Erlösungsverlangen gibt, das die Gesellschaft selbst nicht mehr befriedigen kann, und es ist ein Gegenentwurf zu einer Politik, die versagt. Am Anfang der Oper steht ein Stück, das mit einem Gegenentwurf auf die Politik reagiert, das den Mythos der Kunst der Politik entgegengesetzt und das die Erlösung von allen politischen Übeln durch die Kunst erhofft. Dass das scheitert, ist ein anderes Problem. Am Ende von Monteverdis Oper steht mit *Poppea* ein Stück, das mit der Politik gnadenlos abrechnet: Was sich dieser *Nero* erlaubt, wie er seine kaiserliche Gattin zuschanden macht und sich mit Poppea vergnügt, übersteigt alles, was an politischer und gesellschaftlicher Moral tolerierbar ist. Monteverdi zeigt, wozu Politik fähig ist. Es ist faszinierend, dass am Beginn der europäischen Oper dieser Kontrast stand: die Kritik der Politik und die Hoffnung, durch einen Gegenentwurf, durch den Mythos der Kunst, eine Lösung zu finden.

Diese Kritik setzte sich fort: Die Opern *Georg Friedrich Händels*, scheinbar ganz unpolitisch, üben doch eine Kritik an den Herrschenden, wenn man sich etwa vergegenwärtigt, wie sich zu Zeiten Händels im 18. Jahrhundert ein König oder ein Fürst zu verhalten hatte. Es gab die berühmte Literaturgattung der *Fürstenspiegel*, das waren in den europäischen Monarchien verbindliche Erziehungs-traktate. In Händels Oper *Xerxes* gibt es einen König, der eine Platane anbetet – ein völlig Verrückter, einer, der sich gegen den *commun* eines Aristokraten und Monarchen versündigt. Kurz danach entstand in der *Beggar's Opera*, der Bettleroper, eine Form der Oper, die der Gesellschaft sozusagen von unten her zeigt, dass sie eigentlich eine durch und durch kriminelle ist. Wir kennen das von der *Dreigroschenoper*, der modernisierten Form aus den 1920er Jahren, die dieser als durch und durch kriminell gezeichneten Gesellschaft, die im Parkett bei der Uraufführung applaudierte, den Spiegel vorhielt, und damit zeigte, was sie eigentlich ihrer Struktur nach ist.

Mit anderen Worten: Die Oper war immer politisch. Sie war es auch dort, wo sie scheinbar nicht politisch sein wollte, weil sie sich in ihrer Zurücknahme von der Politik noch auf die Politik selbst beziehen musste. Man kann sich nicht gänzlich von der Politik verabschieden. Selbst wer erklärt, er sein ein »unpolitischer Mensch«, erklärt dies ja in Bezug auf das Medium der Politik.

Zum Zweiten möchte ich den Blick auf das Musiktheater des 19. Jahrhunderts lenken, das eng verschwistert ist mit einer der zentralen politi-

schen Bewegungen des 19. Jahrhunderts, nämlich der Herausbildung von Nationalstaaten in Europa und der Festigung bestehender Nationalstaaten, in Deutschland des Ringens um einen einheitlichen Nationalstaat. Dieses Ziel verfehlten 1819 der Wiener Kongress und 1849 die Frankfurter Nationalversammlung. Erst 1871 sollte es die sogenannte ›kleindeutsche Lösung‹ unter Bismarck geben.

Bei der Uraufführung der Oper *Der Freischütz* von *Carl Maria von Weber* in Berlin 1821 musste die Polizei herbei beordert werden, weil man gewarnt hatte, dies sei eine Oper, die zum politischen Aufstand aufriefe. Von *Weber* und *Richard Wagner* sind Namen für viele, die für dieses Suchen nach einer nationalen Identität in Deutschland stehen. Denn mangels eines eigenen Nationalstaats haben die Deutschen ihre Identität immer in der Kultur gesucht und gefunden, in der Literatur, vor allem aber in der Musik. Man kann dies auch in manchen europäischen Nachbarstaaten entdecken: ob bei *Ferenc Erkel* in Ungarn oder *Bedřich Smetana* und *Antonín Dvořák* in Böhmen oder *Stanisław Moniuszko* in Polen oder auch in der russischen Oper – immer geht es darum, was die Tradition eines Landes einer Nation eigentlich anzubieten hat, und das wird in den Opern thematisiert. Die Oper ist in einer ganz engen Verzahnung mit den zentralen politischen Bewegungen der damaligen Zeit.

Mein dritter Punkt: Wenn wir vom Musiktheater als politischer Bühne sprechen, müssen wir uns klarmachen, dass für unsere Zeit, also die letzten 50, 60 Jahre, vielleicht auch schon in der Weimarer Republik, die Frage, inwieweit Oper auf einer Bühne ›politisch‹ ist, nicht zuletzt durch die Praxis der *Inszenierungen* beantwortet wird, und nicht allein dadurch, dass die Oper selbst das Thema der Politik aufgreift und davon handelt. Dazu gibt es viele Beispiele, wie etwa die berühmte Aufführung der Oper *Die Stumme von Portici* von *Daniel-François-Esprit Auber* im Jahr 1830: Nach dem 2. Akt rannten die Belgier auf den Marktplatz und machten Revolution. Böse Zungen haben immer behauptet, die Aufführung sei so schlecht gewesen, dass die Leute es nicht aushielten, nach draußen liefen und »Revolution« schrien.

Es gibt viele Beispiele dafür, auch bei *Giuseppe Verdi*, wie die Oper mit der nationalen Politik verbunden ist. Das zeigt auch die Inszenierungsgeschichte der Wagner-Opern besonders ab den 1970er Jahren – ich denke an *Joachim Herz* in Leipzig, *Ulrich Melchinger* in Kassel und natürlich an *Patrice Chéreau* in Bayreuth. Sie haben den politischen Kern des Rings und anderer Stücke Wagners so freigelegt und wieder in die Ursprungsintention rückversetzt, dass man erstmals auf breiter Basis begriffen hat, dass Wagner ein politischer Komponist war und mit seinen Werken ein Stück weit Politik betreiben wollte: mit dem *Ring des Nibelungen* beispielsweise, einer

Abrechnung mit der bürgerlichen Gesellschaft, bei der am Ende nichts anderes übrigbleiben sollte als der Untergang, weil diese Gesellschaft durch und durch korrupt und nicht zu retten sei. Einzig *Alberich* steht am Schluss irgendwo an der Wand und fragt sich, ob nun alles wieder von vorne beginnt – was natürlich nicht der Fall ist.

Hinsichtlich der Inszenierungen ist natürlich unbedingt zu bedenken, dass, selbst wenn ein Regisseur eine Oper gleichsam unpolitisch inszeniert, im Publikum ja niemals ›unpolitische‹ Individuen sitzen. Die Menschen kommen ja mit ihrer Lebenserfahrung, die sie nicht an der Theaterkasse abgeben, um sich einfach nur zu amüsieren. Die Konfrontation mit dem eigenen Erleben, mit der eigenen Abarbeitung der politischen und gesellschaftlichen Probleme, bringen sie natürlich mit ins Theater, und dies wird auch relevant bei der Rezeption von Inszenierungen.

Wenn wir allerdings darüber diskutieren wollen, ob das Musiktheater heute als politische Bühne *brauchbar* ist, möchte ich zwei Probleme ansprechen: Moderne, heutige Gesellschaften sind hochkomplexe, weit ausdifferenzierte Gesellschaften. Schon im 19. Jahrhundert, und das spiegeln auch die Opernstoffe in den Libretti, wird die im politischen Selbstverständnis der Mehrheit der damaligen Bevölkerung vollkommen selbstverständliche Trennung zwischen privater und öffentlicher Existenz fraglich. Man denke an Verdis *Rigoletto*, der einerseits ein Hofnarr, andererseits Vater einer Tochter ist, die er unbedingt aus den Hofintrigen heraushalten will. Das gelingt ihm nicht, denn die Trennung zwischen ›öffentlich‹ und ›privat‹ funktioniert nicht mehr. Die Vorstellung einer praktikablen Trennung beider Sphären war noch sehr verbreitet, aber Verdi zeigt im *Rigoletto*, dass das nicht mehr funktioniert. Heute haben wir eine Situation, wo diese Trennung sich vollends auflöst. Wir leben in einer Gesellschaft, die sich aufsplittert, pluralisiert in unterschiedliche ›Erlebnismilieus‹, wie es *Gerhard Schulze* in seinem Buch *Die Erlebnissgesellschaft* genannt hat. Man kann auch sagen: Es gibt Rollenunterschiede; jeder von uns tritt im täglichen Leben in verschiedenen Rollen und Zusammenhängen auf, und wir müssen versuchen, diese irgendwie zusammenzuhalten. Das bleibt aber vielfach erfolglos: Wir haben Gesellschaften, die brüchig sind, in denen sich Grenzen und klare Abgrenzungen auflösen, in denen sich Neues einstellt und wir noch nicht wissen, wohin das führt.

Es stellt sich für mich allerdings die Frage, wie man solche gesellschaftlichen Verhältnisse auf die Bühne bringen kann. Wir haben heute nicht mehr den Begriff von Politik, mit dem die klassischen Opern z.B. Richard Wagners verbunden waren. ›Politik‹ war damals alles, was eine Regierung, ein Monarch, ein Parlament macht, was politische Parteien machen; was in *Institutionen* abläuft, das war Politik. Einen solchen institutionell vereng-

ten Politikbegriff würden wir heute nicht mehr als realitätsangemessen verstehen. Die Politik hat sich vielmehr aufgelöst in ›das Politische‹. Die nicht mehr klare Trennung von ›öffentlich‹ und ›privat‹ zeigt an, dass von der Politik Durchgriffe in das unmittelbare private Leben hinein erfolgen



Udo Bermbach

und dass wir das nicht mehr säuberlich voneinander trennen. Man kann aber einen Begriff wie ›das Politische‹ musiktheatralisch schlechterdings nicht fassen. Ich bin gespannt, welche Vorschläge dazu von Klaus Zehelein kommen werden. Man muss jedenfalls neue Möglichkeiten finden, um dieses diffus werdende Umfeld von Politik und Gesellschaft musiktheatralisch fassen zu können. Ich bin weder Künstler noch

Komponist noch Theatermacher, aber ich sehe die Schwierigkeit, dass man, indem alles politisch wird, nichts mehr politisch sein lässt oder umgekehrt: indem man alles zum Politischen macht, kann man das eigentlich Politische nicht mehr greifen, nicht mehr darstellen.

Das ist eine Frage, ein Problem für das moderne Musiktheater. Wir wissen nicht genau, was heute unter Politik zu verstehen ist und wie wir das auf das Theater zurückholen können.

*Liane von Billerbeck:* Zwischenfrage an Lothar Zagrosek: Udo Bermbach sagte gerade, Oper war immer politisch. Sind Sie also Operndirigent geworden, um politisch wirken zu können?

*Lothar Zagrosek:* Nein, ich fand Opern immer *schön*, bin in einem musikalischen Milieu aufgewachsen und habe sehr früh, mit zwölf Jahren, in der *Zauberflöte* mitgewirkt, als erster Knabe bei den Salzburger Festspiele

len. Das fand ich wunderschön, und dann wollte ich auch Dirigent werden. Alles andere kam später.

*Liane von Billerbeck:* Herr Zehelein, Sie haben die Reaktionen auf Ihre musiktheatralische Arbeit sehr direkt erlebt, politische Reaktionen sowie Reaktionen des Publikums, der Institutionen.

*Klaus Zehelein:* Der Hinweis von Udo Bermbach, dass es nicht nur um die Betrachtung von Werken geht, sondern auch um Inszenierungen, ist sehr wichtig. Leider wird das oft vergessen. Man erörtert die ästhetischen Dimensionen der Werke, aber das Performative des Theaters wird überhaupt nicht zur Diskussion gestellt, tritt gar nicht ins Bewusstsein. Darüber müssen wir eben auch reden und nicht nur über die Immanenz von politischen Inhalten von Werken.

Die letzte der Thesen von Udo Bermbach möchte ich ergänzen: Die Ästhetisierung des Politischen ist etwas, was uns natürlich enorm interessiert, weil dem Theater damit ganz bestimmte Felder abhanden zu kommen scheinen. Inzwischen hat aber die Ökonomisierung des Politischen so stark zugenommen, dass man von Strategien ›der Politik‹ kaum mehr reden kann. Diese Art der Durchökonomisierung der gesamtgesellschaftlichen Diskussion betrifft uns natürlich zutiefst.

*Liane von Billerbeck:* Welche Folgen hat das für das Musiktheater?

*Klaus Zehelein:* Die grundsätzliche Folge nicht nur für das Musiktheater, sondern für alle performativen Künste, ist, dass auf der einen Seite alles möglich scheint, aber in bestimmten Fragen, die eine bestimmte, eingegrenzte Gesellschaft anbelangen, eben nicht. Ein Beispiel: Die Staatsoper Stuttgart war 2001 gebeten worden, die Salzburger Festspiele mit dem Werk *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*<sup>1</sup> von *Helmut Lachenmann* zu eröffnen. Ein Dreivierteljahr vorher erhielt ich einen Brief der Festspielleitung mit der Mitteilung: Leider müssen wir diese Aufführung aus politischen und aus finanziellen Gründen absagen. – Man beachte die Reihenfolge der Gründe. Mit der Bayerischen Staatsoper plane ich heute mindestens drei Jahre im Voraus. Damals, in Stuttgart, wurde uns nur ein Dreivierteljahr vorher abgesagt – warum? Es hatte sich etwas verändert in Österreich: der Rechtspolitiker und Landeshauptmann von Kärnten *Jörg Haider* war *ante portas*: Man wagte nicht mehr, Texte von *Gudrun Ensslin*, die Lachenmann in sein Kunstwerk integriert, in Salzburg zu Gehör zu bringen. Das war ein klar politischer Eingriff in die Geschichte der Salzburger Festspiele. So etwas gab es später kaum mehr.

Vor Gericht, in zweiter Instanz, wurde die Salzburger Festspielleitung zur Zahlung einer Entschädigungssumme von 450.000 Euro verurteilt. Man erkennt daran Lehrreiches: das Politische kann, sobald es in Begrenzungen etwa einer Festspielleitung gerät, tatsächlich etwas auslösen.

Ich habe Musikwissenschaft studiert, Musik an der Hochschule, und Philosophie. Die Studierenden meiner Generation sind ja eigentlich in einer nazi-verseuchten Universitäts- und Hochschullandschaft groß geworden. Wir mussten uns schon sehr früh im Studium mit der Frage nach dem Verhältnis von Kunst, Musik, Theater und Politik auseinandersetzen. Wer einen Ordinarius erlebte, der Nazi war, oder einen Herausgeber der größten Musikenzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Friedrich Blume, für den ich mit 22 Jahren die Ehre hatte, zwei Artikel schreiben zu dürfen), der weiß einfach, dass die Kunst grundsätzlich nazi-verseucht war. In den ›Darmstädter Internationalen Ferienkursen für Neue Musik‹ entwarf *Karlheinz Stockhausen* dann die sogenannte ›Nullpunkttheorie‹: Wir reißen auch noch die letzten Ruinen ab, damit wir überhaupt neu anfangen können.

Dieses Programm korrespondierte auf eigenartige Weise mit der Euphorie des Wiederaufbaus. In vielen Städten wurden viel mehr Häuser, vielleicht sogar die schönsten, nach dem Krieg abgerissen, als durch das Bombardement im Krieg zerstört worden waren. Da zeigt sich eine ideologische Verquickung von einerseits ästhetischen Programmen wie der Nullpunkttheorie, zu deren Verfechtern auch *Pierre Boulez* zählte, mit andererseits dem Impetus des Wiederaufbaus: Wir dürfen nicht mehr zurückschauen! Auch das war allerdings eine ideologische Forderung,



Klaus Zehelein

denn sie zeigte an, dass es nicht gefragt war, über Nazideutschland nachzudenken.

Meine eigene musikalische Sozialisation war durchaus folgerichtig. Ich lernte früh einen Freund kennen, *Luigi Nono*, der sich 1959 aus Darmstadt verabschiedet hatte, mit einem Referat, das deutlich machte, dass der Komponist Verantwortung auch für seine Geschichte trägt. Das war in Darmstadt absolut neu. Die ›Ferienkurse für Neue Musik‹ waren mehr seriell und technisch ausgerichtet; dort sind auch wunderbare Kunstwerke entstanden. Aber es war die Zeit, in der das Politische in die Diskussion um das Ästhetische einbrach. Als wir 1978/79 das Werk *Al gran sole carico d'amore* von Luigi Nono in Frankfurt aufführten, gab es Proteste. Komischerweise waren diese Proteste nicht so stark wie im Januar 1981, als *Hans Neuenfels*, *Michael Gielen*, *Erich Wonder* und ich *Aida* inszenierten. Dafür entwarfen wir für die Triumphszene, in der sonst angeschwärmte *black-faced people* in Ketten als gefangene Äthiopier über die Bühne humpelten, stattdessen eine Szene, in der die Äthiopier als im Verhältnis den Ägyptern unterlegene Zivilisation von diesen gezwungen wurden, mit Messer und Gabel zu essen. Eine furchtbare Szene! Da war der Skandal da. Was wurde da angesprochen? Es wurde nicht die typische Theatergewalt inszeniert, die Unterwerfungsgesten, sondern ein alltäglicher Vorgang von Erziehung, von Erziehung als Unterdrückung. Das hat man nicht ausgehalten. Es war dann so: Die Gewalt fand im Publikum statt, was damals in Frankfurt nicht unüblich war. Beispielsweise kam nach einer Aufführung von *Die Entführung aus dem Serail* der Zwischenruf: Eine Kommunistin inszeniert, eine Schwarze singt die Constanze, und ein Jude dirigiert! Daraufhin schrieb die *Frankfurter Allgemeine*: In Frankfurt sitzt der Pöbel im Parkett. Es war tatsächlich manchmal so, dass Leute sich geschlagen haben. Es gab auch Prozessfolgen über die Premiere von *Aida*. – Es war eine Zeit, wo das politische Moment – auch das der Inszenierung und nicht nur das, das der politischen Immanenz eines Stücks sich verdankt – wirksam werden konnte.

Ich habe noch einmal neu über politische Musik nachgedacht, weil wir uns in der Akademie der Künste in Bayern damit auseinandergesetzt haben und weil ich im März 2014 Luigi Nonos *La fabbrica illuminata* inszeniert habe, mit *Salome Kammer*. Das Werk ist 1963/64 entstanden, es war ursprünglich geplant als Teil eines Musiktheaterstücks, und zwar zwischen *Intolleranza* von 1960 und *Al gran sole carico d'amore* von 1976. Es ist aber ein eigenständiges Werk für Sopran und 4-Kanal-Tonband geworden. Ich habe mich also gefragt, was eigentlich das Politische im Musiktheater ist und denke, dass wir es woanders erkennen müssen als nur im Inhalt, in der sogenannten semantischen Verarbeitung. Auch die Komposition von

Lachenmann, übrigens ein Schüler von Luigi Nono, zeigt ganz deutlich – und *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* ist wirklich *politische* Musik –, dass es dabei zwar um konkrete Dinge geht, aber zugleich um eine kompositorische Praxis, die nicht nachlässt, nach der Komplexität dieser Gesellschaft zu fragen, und nicht glaubt – wie es der Sozialistische Realismus einst annahm –, einfache Antworten geben zu können, was die Gesellschaft anbetrifft. Das heißt: Musik kann politisch agieren, wenn sie die Fähigkeit hat, den Zuhörer so zu sensibilisieren, dass er Anderes wahrnimmt – nämlich etwas, das er vorher nicht wahrgenommen hat – und dadurch zu einer anderen Möglichkeit des Denkens über die Ästhetik kommt und im Anschluss auch darüber, was ihm selbst passiert ist und was anderen passieren könnte. Wichtig ist, nicht einfach nur nach den politischen Inhalten zu fragen.

Hinzu kommt noch die Schwierigkeit, dass sich die Politik in zwei Momenten verändert hat: Zum einen ist die Frage von Öffentlichkeit und Subjekt neu zu stellen, und zum andern steht die Frage nach der grundsätzlichen Ästhetisierung dieser ganzen Gesellschaft, hauptsächlich des Politischen, und der Ökonomisierung des Politischen im Raum. Beides betrifft uns zutiefst. Darauf haben wir eigentlich nur eine Antwort, nämlich unsere Möglichkeiten des Fühlens und des Denkens bis zum Äußersten in Aktion, in performativen Klang umzusetzen, um die Differenzierung, die uns dieses Material überlässt, auch als Aufgabe an das Publikum zu stellen. Die Individuen im Publikum sind dann Mitarbeiter einer solchen Aufführung, und darauf hoffen wir als eine große Möglichkeit.

*Liane von Billerbeck:* Wie kann eine Komposition erreichen, dass das Publikum noch etwas anderes sieht als den Inhalt?

*Klaus Zehelein:* Die Musik schafft Traditionen, mit denen wir alle umgehen. Diese Traditionen sorgen teilweise bei uns für *Pawlowsche* Reflexe: Wir reagieren auf ganz bestimmte Dinge, fangen an zu heulen wie z.B. am Ende der *Puccini-Oper Madame Butterfly* – eine wunderbare Komposition, aber wir sind gerührt, und alle suchen nach ihren Taschentüchern. Aber es geht auch anders, wie eben bei Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern*. Das Stück heißt im Untertitel *Musik mit Bildern*. Der Komponist entwirft ganz eigenartig konkrete Klänge, die den Hörern eine Möglichkeit des Assoziativen geben, des Anknüpfens an nicht unbedingt Vertrautes, aber wenigstens annäherungsweise Bekanntes. Sie können, sollen, dürfen mit eigenen Assoziationen weiterarbeiten, innerhalb des Fortschreitens dieser Handlung oder dieser Musik bzw. der Partitur. Das ist etwas äußerst Ungewöhnliches, und deshalb ist es ein Jahrhundertwerk,

weil es eben nicht so sehr darum geht, Inhalte, Politisches zu transportieren. Die Frage nach unserer Sehnsucht, die Texte von *Michelangelo* in diesem Stück beschreiben, nämlich quasi in eine Höhle hineinzusehen, um zu wissen, was darin ist, und gleichzeitig die Angst davor, diese Höhle überhaupt zu betreten – dieses Moment ist kompositorisch bewältigt in einem Stück, das allerdings fast 20 Minuten dauert. Wir spielten das Stück in Stuttgart 18-mal, nachdem Salzburg abgesagt hatte, und gaben fünf weitere Aufführungen im Pariser Palais Garnier. In einer Wiederaufnahme spielten wir es noch fünfmal hintereinander, mit Eröffnung der eigenen Spielzeit, und es waren alle fünf Aufführungen ausverkauft – nicht, weil es so bekannt war, sondern weil es sich herumgesprochen hatte, dass es ein Stück ist, das etwas mit einem macht! Und das ist das Entscheidende dieses Stückes gewesen. Es ist ein Ausnahmestück.

*Lothar Zagrosek*: Ich möchte ergänzen, dass ein wichtiger Gesichtspunkt in dem Stück, der auch zum Erfolg beigetragen hat, die Hinwendung zum östlichen Denken ist. Die Einführung eines japanischen Instrumentes in der letzten Viertelstunde des Stückes hat eine so starke Magie, dass es für jeden unvergesslich bleibt, der das miterlebt hat.

Wir müssen darüber nachdenken, wo wir heute in der Geschichte der Oper stehen, warum es keine wirklich politische Oper im engeren Sinne mehr gibt – außer vielleicht *Nixon in China* von *John Adams*, mit einer Musik, die ästhetisch eigentlich aus dem vergangenen Jahrhundert stammt. Die Auflösung der Gesellschaft in viele Erlebnismilieus ist mit der Ökonomisierung der Gesellschaft und der Globalisierung verbunden, was dazu führt, dass wir einfach unsere Ansprechpartner für das verloren haben, was ›politische Botschaft‹ in der Oper bedeutet. Früher war es einfacher: Die Feudalgesellschaft war eine geschlossene Gesellschaft. Man musste im Grunde ein paar Fürsten ansprechen, dann konnte man dort Veränderungen oder Abwehr erfahren. Wen kann man heute ansprechen?

*Liane von Billerbeck*: Eine Frage zu Lachenmann und *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, *Musik mit Bildern*: Braucht solch eine Musik nicht ein Publikum, das dafür ein bestimmtes Wissen mitbringt, das etwas darüber gelernt hat? Oder ist das nicht erforderlich? – Was ist das Geheimnis dieses Werks, dass alle Leute es hören wollten und merkten: Das ist etwas Besonderes, das etwas mit mir macht? Wäre so etwas heute auch möglich?

*Klaus Zehelein*: Es war gerade in Berlin wieder möglich, wo Lothar Zagrosek das Stück in der Deutschen Oper dirigierte. Ich denke, es ist tatsächlich die Genauigkeit, die dieser Komponist sich auferlegt und die sich mitteilt.

Das Einzige, was ein Publikum braucht und was es gelernt haben muss, ist aufmerksam zu sein, zuzuhören, nicht Vorurteile permanent zuzulassen, sondern einfach zu sagen: Ich höre und sehe mir das an. Es gibt bei anderen Stücken Momente, die so dämlich sind, dass man sagt: Jetzt reicht's aber. Aber es gibt Ausnahmestücke, und dazu gehört auch der zweite Teil von *Al gran sole carico d'amore* von Luigi Nono. Es gibt Stücke, die einen einfach in einen musikalischen Sog bringen, der aber nichts mit *Tschaikowskys* Symphonien oder mit Dvořák oder *Brahms* zu tun hat, sondern eine ganz andere Möglichkeit der Immanenz *musikalischen* Handelns aufzeigen und mitteilen. Für diese Möglichkeit steht vielleicht nicht das ganze Werk Lachenmanns, aber ich denke auch an die Oper *Die Eroberung von Mexiko* von *Wolfgang Rihm*, ebenfalls ein politisches Stück, mit Stellen, die einfach *überzeugen*, sodass man es genauer verfolgen, wissen und im Kopf genauer sortiert haben will.

*Liane von Billerbeck*: Herr Bermbach, gibt es nicht auch das Problem mangelnder Aufmerksamkeit des Publikums, das zu Beginn und in der Pause nicht von seinen *Smartphones* lassen kann? Aufmerksamkeit ist wahrscheinlich inzwischen das höchste Gut, das wir nicht haben, auch in der Oper nicht, weil sich eben alles verändert hat, oder?

*Udo Bermbach*: Die Ökonomisierung, die Herr Zehelein beklagt, ist ein Phänomen, das alle Lebensbereiche betrifft, nicht nur das Theater. Alles wird durchkalkuliert und muss Gewinn abwerfen, aber die *kulturellen* Gewinne werden dabei nicht eingerechnet. Diese sind aber die Grundlage einer Gesellschaft, die sich daraus reproduziert. Das wird völlig übersehen.

Ich stimme zu, dass es bei der Oper nicht um die Frage geht, ob sie einen politischen Gehalt hat oder nicht. Entscheidend ist vielmehr die Frage der Inszenierung. In Hamburg etwa konnte man über zehn Jahre die Arbeit des Opernregisseurs *Peter Konwitschny* verfolgen und erfahren, wie der traditionelle Kanon neu und auch verstörend interpretiert werden kann.

Noch im 19. Jahrhundert zielte das Selbstverständnis sowohl der Künstler als auch der Kunstkonsumenten auf *Einheit*: Die Menschen wollten sich immer in ihrer Ganzheit empfinden können, und die Kunst vor allem des späten 19. Jahrhunderts – ganz deutlich bei Wagner – ist eine Kunst, die versucht, die verlorengelungene Einheit auf der ästhetischen Ebene noch einmal zurückzugewinnen, auch als eine Form der Selbstversicherung der Zuhörer. Diesen Wunsch nach Einheit haben wir wohl zu großen Teilen auch heute noch. Wir alle versuchen, die verschiedenen Rollen, die wir im täglichen Leben einnehmen, möglichst in uns selbst zu harmonisieren. Wir versuchen, uns selbst als eine Gesamtpersönlichkeit zu

erleben. Weil das aber immer weniger funktioniert, haben wir immer größere gesellschaftliche, psychische und andere Probleme. Die Sehnsucht, sich als Einheit, als Ganzes, erleben zu können und das in der Kunst eingelöst zu bekommen, ist im 20. und 21. Jahrhundert nicht mehr zu erfüllen. Wenn ich mir als Musiktheaterliebhaber allerdings neuere Inszenierungen ansehe, die jetzt nach Regietheater-Größen wie *Harry Kupfer*, *Götz Friedrich* oder *Jürgen Flimm* entstehen – ich denke an *Sebastian Baumgarten* mit dem *Tannhäuser* in Bayreuth – habe ich ein Problem. Viele der neueren, jüngeren Regisseure gehen in diese Richtung – Stichwort: *Dekonstruktivismus*. Da werden die Stücke auseinandergenommen, ›dekonstruiert‹, wobei ich ernsthaft die Frage stelle: Darf man, soll man, muss man das



Ralf Waldschmidt, Intendant des Theaters Osnabrück, begrüßt die Moderatorin Liane von Billerbeck und die Podiumsgäste Klaus Zehelein, Udo Bermbach und Lothar Zagrosek.

eigentlich auch mit der Partitur machen? Wenn man das Prinzip der Dekonstruktion als ein ästhetisches Prinzip interpretiert, das der Erfahrung einer zerfallenen Einheit von Menschen in ihrer täglichen Lebenspraxis entspricht, muss man fragen, was mit den Partituren geschieht, denn die Partituren suggerieren ja die Einheit des Stückes. Die Dirigenten, die ich kenne, würden es nie zulassen, dass man diese Partituren zerlegt, umstellt oder gar neue Übergänge komponiert.

Ist das Publikum wirklich so weit, dass es solch ein ›dekonstruktivistisches‹ Herangehen an die großen Werke der Opernliteratur – ein Zerstückeln dessen, was man als politisch oder gesellschaftlich sich vorstellen

könnte – zu akzeptieren bereit ist? Oder will das Publikum nicht doch die unversehrte Utopie, die Ganzheit von der Bühne geliefert bekommen?

Die Uraufführung von Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* fand 1997 in Hamburg statt. Ich war auf gewisse Weise fasziniert und dachte über die Gründe dafür nach. Meine Erklärung ist, dass dieses Stück im Kanon eines konventionellen Repertoiretheaters das ›ganz Andere‹ ist und Leute, die häufig ins Theater gehen und dieses Repertoiretheater in der Oper erleben, plötzlich mit einem Stück konfrontiert werden, das nicht mehr in diese Kategorie passt und ihnen wirklich Besonderes abverlangt. Umgekehrt zugespitzt: Man stelle sich vor, das Repertoire eines Opernhauses würde aus lauter Lachenmann-Stücken bestehen. Wie sähe wohl dann die Reaktion des Publikums aus?

*Klaus Zehelein:* Das ist eine rhetorische Frage. Die Musikgeschichte lässt heute eine Vielfalt von Möglichkeiten des Komponierens zu. Wir leben nicht mehr im ersten Jahrzehnt nach 1945, wo es nur eine Art des Komponierens gab, nämlich die serielle. Wer da nicht mitmachte, war draußen. Das galt sowohl für *Karl Amadeus Hartmann* und *Bernd Alois Zimmermann* als auch für *Luigi Nono*. Heute haben dagegen wir eine unendliche Vielfalt. Die Musik von Lachenmann steht natürlich insofern in einer Tradition der Vielfalt, als er in der Art seiner Komposition und des Schreibens genau auf das hinweist – auch uns Hörende –, dass es in seiner Musik um komplexe Vorgänge geht, wie etwa ein Instrumentalist mit seinem Instrument umgeht: dass er an der Hochschule gelernt hat, ein schönes Vibrato, schöne Geschichten sozusagen, zu produzieren und hier plötzlich den umgekehrten Vorgang – und das bekommen Sie mit als Hörer –, nämlich die Erzeugung des Klanges, neu erfährt. Das ist der Hauptanziehungspunkt dieser außergewöhnlichen Produktion: *wie* ein Klang produziert wird, ist entscheidend, nicht *dass* er produziert ist, im Ohr des Hörers oder des Instrumentalisten. Und plötzlich interessiert das auch ein Orchester, das zunächst ablehnend war.

Was heißt denn ›Politik‹ innerhalb des Theaters? Etwa ein Orchester, das sagt: Was, so was sollen wir machen? Furchtbar! Dann aber, nach der ersten Serie in Stuttgart, sagte der Orchestervorstand: Wir *müssen* etwas machen. Wir möchten dem Publikum zeigen, *wie* wir die Klänge erzeugen. Das haben wir gemacht, im Kammertheater mit maximal 220 Plätzen, aber es kamen 400, 500 Leute. Wir haben in das Foyer übertragen, was natürlich blödsinnig ist, aber das hat die Leute genauso interessiert wie das Orchester. Dann sagte der Chorleiter: Das wollen wir auch machen. Es zeigte sich ein gemeinsames Interesse an der Erzeugung, an der Produktion und nicht an der Vorstellung von Klang. Nicht alle, aber sehr viele Musi-

ker haben gemerkt, dass es richtig ist, dem Publikum zu zeigen: Wie produzieren wir einen Klang? Das ist eine Faszination, die auch der Hörer empfinden kann.

*Lothar Zagrosek:* Für einen Musiker ist es natürlich ein großes Problem, sozusagen ›schmutzige‹ Musik zu machen, schmutzige Töne zu produzieren, und das Erlebnis, dass auch auf der Basis der Geräusche ganz feine ästhetische Schattierungen möglich sind und dadurch ein völlig neuer Schönheitsbegriff in die Musik eingeführt wird, hat sich den Musikern nicht von Anfang an erschlossen; das war ein langer Arbeitsprozess. Das Publikum hat diesen neuen Schönheitsbegriff viel eher verstanden und sofort goutiert. Die Frage ist, wie viele Menschen die Innovationskraft haben, die Dinge so zu verändern, wie es Helmut Lachenmann getan hat. Man kann z.B. etwas machen, was auch Beethoven getan hat: Stücke an andere Stellen versetzen, wie in *Fidelio*: 1805 komponierte er die Arie, 1813/14 setzte er ein Duett davor. Händel entnahm Teile aus einer seiner Opern und versah sie mit einem anderen Text. Das haben viele Komponisten gemacht. Wir verwenden oft einen allzu sakrosankten, historisch falschen Werkbegriff. Wagner hatte in seiner Frühzeit keinen solchen Werkbegriff. Er sagte: Ich möchte den *Ring* aufgeführt haben, und dann muss die Partitur verbrannt werden. Aus, fertig. Das ist kein Werk-, sondern ein Aufführungsbegriff! Heute kommen wir im Theater – im Zeichen der ›Dekonstruktion‹ – dazu, einen Werkbegriff, der verlangt, etwas so zu machen, wie der Autor oder der Komponist es gemeint haben, nicht mehr für verbindlich zu erklären. Denn das können wir nicht wissen! Der Autor hat womöglich viel ›gefährlichere‹ Absichten mit seinen Arbeiten verbunden als der Zuschauer, der zuallererst ›Werktreue‹ verlangt.

*Udo Barmbach:* Dem kann ich nur zustimmen. Eine Partitur ist nur eine Anweisung zur Interpretation. Außerdem gibt es Regieanweisungen, die sich auf die jeweiligen technischen Möglichkeiten der Zeit beziehen. *Wieland Wagner* hat einmal gesagt: Wenn Richard Wagner heute leben würde, wäre er wahrscheinlich in Hollywood und würde mit *Steven Spielberg* experimentieren.

Ich greife nochmals auf den Begriff der ›Dekonstruktion‹ zurück: Angesichts der Tatsache, dass wir heute keinen scharfen Politikbegriff mehr haben, dass wir ›Gesellschaft‹ nicht mehr genau definieren können, sondern eine Fülle von Gesellschaften haben, die sich ineinanderschieben, überlappen, sehe ich in der Dekonstruktion ein ästhetisches Prinzip. Konkret: Man geht an einem Abend ins Konzert, am nächsten in die Oper, am dritten zum Boxkampf, am vierten zum Pop- oder Jazzkonzert, wenn man

etwas anspruchsvoller ist, und man hat keine Probleme damit, unterschiedlichste Dinge in relativ kurzer Zeit zusammenzubringen. Da schieben sich verschiedene Ebenen ineinander, was früher, in einer bildungsbürgerlich geprägten Gesellschaft, so nicht möglich gewesen wäre. Insofern zerfällt der Begriff der Gesellschaft in Einzelteile von Gesellschaften. Das macht es schwierig, für Inszenierungskonzepte klassische Opern so zu entwickeln, dass diese Wirklichkeit sichtbar wird. Schließlich soll jede Neuinszenierung jeweils auch eine Aktualisierung sein. Umgekehrt heißt das, dass der Begriff der Dekonstruktion auf der ästhetischen Ebene genau dieses Phänomen erfasst.

Meine Frage, Herr Zehelein, war, ob Menschen, die nach wie vor den Hang haben, sich als Gesamtpersönlichkeit zu empfinden und zu erfahren, weil sie es nicht aushalten, in unterschiedlichen, noch dazu widersprüchlichen Rollen zu leben, vom Theater eine Gegenvision erhoffen. Ergebnisphänomene jener Grundbefindlichkeit, in der wir uns gesellschaftlich und politisch bewegen, sind z.B. zerbrochene Ehen und *patchwork*-Familien. Meine Frage war, ob das Musiktheater als ein gesellschaftliches und politisches Musiktheater diesen Prozess gleichsam reflektiert, widerspiegelt, oder ob das Publikum sich nicht erhofft, eine Gegenvision zu bekommen. Wie sieht diese Gegenvision aus? Sie ist natürlich zunächst einmal historisch orientiert, im Hinblick auf Einheit. Diese neuen Erfahrungen, die Sie in Bezug auf die Lachenmann-Oper beschreiben, lassen sich als ein Zerfallen der Einheitserfahrungen verstehen. Aber wie geht man damit um? Wo bleiben da die Politik und die Gesellschaft im Musiktheater?

*Liane von Billerbeck:* Bei einem früheren Friedensgespräch hier im Theater war es *Ulrich Khuon*, der sagte, dass die komplexen politischen Themen der Gegenwart das Theater überforderten und dass es nur die komplexen Probleme einer Person darstellen könne.

Kann das auch für das Musiktheater gelten?

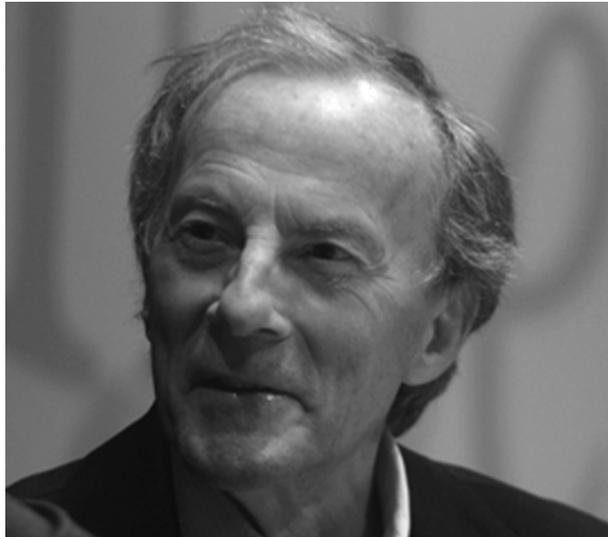
*Klaus Zehelein:* Jeder kennt die Sehnsucht nach Vereinheitlichung. Aber wir erfahren täglich, dass sie nicht eingelöst wird und dass dies eine wesentliche Erfahrung unseres Lebens ist. So wie z.B. Adams komponiert, nämlich retrospektiv an Puccini orientiert und diesen noch vereinfachend, ist eine Vereinheitlichung, die mir und viele anderen nichts sagt.

Die Oper war noch nie ein Instrument, um eine Gesellschaft in eine gesamt-demokratische Einheit zu bringen. Das Subjekt erfährt sich selbst schon als eines, das sich nicht mehr ›identisch‹ fühlt. Uns charakterisiert doch der permanente Rollenwechsel. Natürlich ist Kunst auch dazu da, auf Probleme hinzuweisen und sie zu bearbeiten, im konkreten, ›sinnlichen‹

Sinne. Wir alle erfahren uns aber nicht mehr als ›einheitlich‹, wir sind doch Zerrissene. Aber wir müssen für uns klären, was diesen Vorgang des Zerreißens treibt und wie wir damit umgehen können, um nicht in der Katastrophe zu enden. Wir können nicht sagen: Her mit der Leib-Seele-Einheit! Aber die Kunst muss darauf reagieren können, und das ist nicht einfach. Große Kunst war immer schwierig und ist oft unverstanden geblieben, wie etwa die späten Streichquartette von Beethoven teilweise bis heute. Kunst ist nicht dazu da, dass wir es uns einfacher machen können. Sie ist nicht eine Art Gefühlsverstärker, sondern sie fordert uns heraus.

Das Problem der neueren Kunst ist gesellschaftlicher Art. Das ist nicht abhängig von einem Autor, der da sagt: Jetzt will ich es euch mal ganz schön schwer machen, denn ich weiß alles besser. Die Kunst ist ein gesellschaftlicher Prozess, ein komplexes Etwas, und damit werden wir immer mehr umgehen müssen, auch politisch, um nicht der totalen Ökonomisierung anheimzufallen, angesichts derer selbst schon Theaterleute nicht mehr von ihrem Publikum sprechen, sondern von ›Kunden‹! Wenn wir weiterhin so denken, brauchen wir das Theater wirklich nicht mehr. Ich sage: Sie, das Publikum, sind Mitagierende, im Kopf, und Mitlebende!

*Lothar Zagrosek:*  
Richtig! Aber wir haben noch kaum über *Musik* gesprochen. In der Musik hat sich die Situation grundsätzlich verändert. Heute ist die Popmusik viel eher der Träger von Botschaften als die Opernmusik. Ein einziger *Rap* kann eine arabische Revolution auslösen, so dass Völker aufstehen und ihre Herr-



Lothar Zagrosek

scher verjagen, oder wie die Liedermacher in Russland, die sich für die Ukraine einsetzen und infolgedessen ins Gefängnis wandern. Bei ihren Konzerten bringen sie Hunderttausende auf die Beine, und es entsteht eine politische Bewegung daraus. Davon können wir hinsichtlich der Oper nur träumen. Was wir nur machen können ist, eine Sensibilisierung und eine

Differenzierung in den politischen Konzepten zu erkennen und von unserer Seite aus auf die Differenziertheit des Vorgangs hinzuweisen. Ich glaube allerdings, dass die Bedingungen für eine politische Kraft, die dazu geführt hat, dass in Brüssel am Ende einer Oper ein Bürgeraufstand losbrach, nicht mehr herstellbar sind. Dazu haben sich die Zeiten zu sehr verändert. Wir müssen erkennen, dass uns die Popmusik das Heft aus der Hand nimmt.

*Udo Bermbach:* Was die Bedeutung der Popmusik angeht, stimme ich zu. Aber sie zeigt eben in ihrer musikalischen Struktur auch eine unglaubliche Simplifizierung. Selbst die *Beatles* kommen nicht an das heran, was in der klassischen Konzertliteratur an Differenzierung erreicht worden ist. Daraus lässt sich folgern, dass der Prozess der Differenzierung, für den hier plädiert wurde und der mir sehr sympathisch ist, gesellschaftlich und politisch in die Wirkungslosigkeit führt. Denn Musik, die sehr viel einfacher, durchschlagskräftiger, ohne besondere Kenntnisse vorzusetzen primär über Rhythmus, 4/4-Schläge, die Menschen mobilisiert, ist sehr viel wirkungsvoller als ein differenziertes Musiktheater.

Auch der Punkt der *Personalisierung* ist dabei von Bedeutung. Die Komplexität sowohl der Politik als auch der Gesellschaft ist von der Mehrheit der Bevölkerung im Hinblick auf die Sachverhalte meist nicht zu durchschauen. Kaum jemand kann beschreiben, wie die Entscheidungsprozesse zwischen den Kommunen, den Ländern, der Bundesebene und Brüssel und all den internationalen Kommissionen und Experten laufen, die zwischen nationaler und EU-Ebene geschaltet sind und die alle ein Mitspracherecht haben. In der Politik behelfen wir uns meist mit Personalisierungen, und so hat es auch die Oper immer schon gemacht. Man muss das, was an der Person festgemacht wird, auf der Folie des jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Kontextes und der jeweils damit korrespondierenden ästhetischen Debatte sehen. Pop- und Rockmusik haben in diesem Punkt einen unschlagbaren Vorteil.

*Lothar Zagrosek:* Schlimm ist aber, dass die Eliten, die die Meinungsführerschaft in den Rundfunk- und Fernsehanstalten haben, die Klassik heraus- und die Hochkultur überhaupt total ins Abseits drängen.

*Publikum:* Herr Bermbach, stand die Oper und die ganze bürgerliche Gesellschaft nicht schon immer unter den Vorzeichen einer Ökonomisierung? Ohne Subventionen kann das Theater nicht überleben. Das Publikum repräsentiert zwar nicht mehr die klassische bürgerliche Gesellschaft, fordert aber zu 90% das Repertoire, das es kennt und wiedererkennt. Das

heißt, die Oper befindet sich in einer Nische, und ich frage, ob sie nicht eine aussterbende Gattung ist. – Hat das Musiktheater eine Zukunft?

*Udo Bermbach:* Die Oper war tatsächlich immer in dieser Situation. Auch Hofkomponisten waren davon abhängig, ob sie finanziert und ihre Stücke gespielt wurden. Wagner hat weitgehend für die Schublade komponiert. Werke wie der *Ring*, *Meistersinger*, *Tristan* wurden erst unter dem Bayernkönig Ludwig II. aufgeführt. Aber es gab Sponsoren, die sich die Freiheit nahmen, so etwas zu finanzieren. Heute steht die Oper unter Legitimationszwängen, und wir haben es mit Politikern zu tun, die alle vier Jahre gewählt werden wollen. Wenn die Frage lautet: Subventionieren wir die Oper oder bauen wir neue Kitas?, braucht es keine öffentliche Abstimmung. Es ist klar, wie die Entscheidung ausfällt, das ist das Problem.

Das klassische Bildungsbürgertum ist – als Effekt des Kapitalismus und der Durchökonomisierung der Gesellschaft – weggebrochen. Heute funktioniert Aufstieg nicht mehr über Bildung, sondern über andere Qualitäten. Auch die Vorbilder haben gewechselt. Damit fehlt heute, was das Fundament der klassischen Hochkultur war. Stichwort: Hausmusik im 19. Jahrhundert. Die europäische Kultur wird, davon bin ich überzeugt, am ehesten in Asien überleben. In Europa wird sie langsam heruntergefahren werden. Die wunderbare Kulturlandschaft in Deutschland mit den vielen Opernhäusern, Theatern, die wir dem jahrhundertelangen Föderalismus zu verdanken haben, wird zurückgefahren werden auf einige große Zentren. Was die Oper betrifft, werden Berlin, Hamburg, Köln, Stuttgart, Frankfurt, München, Mannheim und einige andere bleiben, aber die kleinen Häuser werden zunehmend Schwierigkeiten bekommen, wenn es uns nicht gelingt, dagegen die Bevölkerung zu mobilisieren.

*Publikum:* Am Ende der bisherigen Diskussion hieß es, die Popmusik habe viel mehr Möglichkeiten als das hochsubventionierte Musiktheater. Diesem Eindruck möchte ich aus Osnabrücker Sicht widersprechen: Viele Zuschauer diskutierten hier über eine szenisch aufgeführte *Johannes-Passion*, über Dvořáks Oper *Wanda* oder über die Musiktheater-Uraufführung *Das große Heft*. Auch in den großen Zeitungen wird über neue Inszenierungen, neue Kompositionen diskutiert, da spielt die Popmusik kaum eine Rolle. Es gibt ein bedeutendes gesellschaftliches Interesse an größerer Kunst! – Frage an die beiden Theatermacher: Von welcher Aufführung aus Ihrer langen und reichen Karriere würden Sie sagen, dass sie nicht nur zum politischen Nachdenken aufforderte, sondern auch ein Stück weit das Denken verändert hat – sei es eine Inszenierung oder eine Uraufführung eines neuen Werkes?

*Lothar Zagrosek:* Für mich ist es die Oper von Lachenmann, die mir nach 40 Berufsjahren ganz neue Erkenntnisse verschafft hat. Was die Popmusik angeht, möchte ich sagen, dass ich sie nicht mit der Oper vergleichen würde. Aber es müsste uns doch vielleicht besser gelingen, die veränderten gesellschaftlichen Gewohnheiten, das, was man gemeinhin als *lifestyle* bezeichnet, mit dem, was unsere Vorstellungen vom Musiktheater ausmacht, zu verbinden. Darüber wird seitens der Macher zu wenig nachgedacht. Es gibt ermutigende Beispiele, wie man ein neues Publikum auch mit klassischer Musik, mit hochkulturellen Projekten neu generieren kann. Das wird leider noch zu wenig versucht.

*Klaus Zehelein:* Aber die Theater machen doch seit mindestens 20, 25 Jahren, von den Politikern ziemlich unbemerkt, eine Kinder- und Jugendarbeit, die sich immer mehr verstärkt. Viele kleine, mittlere und große Theater und Orchester haben damit begonnen, das, was uns Spaß macht, auch Kindern und Jugendlichen als eine Freude zu vermitteln, und nicht auf belehrende Art.

Jedenfalls muss es uns gelingen, der permanenten Präsenz, der ›Präsentierung‹ unserer Welt, Einhalt zu gebieten: Wir leben nicht in der Vergangenheit, nicht in der Zukunft, wir haben nur aneinandergereihte Präsenzen, deshalb sind wir alle Konsumenten: Morgen muss das gekauft werden, übermorgen das, diese Platte musst Du haben, und jenes Video musst Du unbedingt gesehen haben, sonst bist Du *out*. Wir müssen immer wieder das Innehalten als eine wesentliche Qualität, als eine Möglichkeit der Entfaltung für uns zu nutzen. Das kann Kunst, und im Moment versuchen die Theater und Orchester in ihrer Kinder- und Jugendarbeit mit unterschiedlichen Mitteln dieses zu vermitteln. Diese Arbeit zu leisten, nimmt zum Teil 20% der Ressourcen der Häuser in Anspruch. Bei unseren immerhin 21 Landesbühnen sind über 25% der geleisteten Arbeit reine Kinder- und Jugendarbeit. Das ist verheißungsvoll!

*Lothar Zagrosek:* Die Lösung kann nicht allein die Jugendarbeit bringen. Die erschütternde Analyse von Klaus Bermbach, wonach die klassische europäische Kultur in Zukunft in China, Japan und Südkorea überleben und in Europa verschwinden wird, führt doch zu der Frage, was eigentlich bei uns geschieht. Wir müssen als Künstler, als Theatermacher, Intendanten und Dirigenten ehrlich auf unser Publikum und auf die Gesellschaft schauen, wie wir sie uns wünschen und wie wir sie erleben. Man muss auf die Menschen zugehen, und zwar auch mit Altbewährtem: In Berlin habe ich z.B. »Mozart-Matinee« neu eingeführt, die es seit Jahrzehnten nicht mehr gegeben hatte. Die Idee war, den unbekanntem Mozart exemplarisch

aufzuführen und damit auch die Welt, in der Mozart gelebt hat, auf verschiedensten Ebenen darzustellen, durch Pantomimen, politische Reden und Streitschriften, die er verfasst hat, durch unbekannte Werke, die szenischen Charakter hatten, aber nicht aufgeführt worden sind. Das wurde angereichert durch Unterricht im Menuett-Tanzen und Ähnlichem, der Kindern unter 6 Jahren in den Nebenräumen des Konzerthauses geboten wurde. Großeltern und Eltern hatten die Möglichkeit, die Matineen zu besuchen, weil die Kinder betreut wurden. Ergebnis: Wir hatten ein riesiges Publikum und waren nach der dritten Vorstellung ausverkauft.

So kann ein Weg aussehen, auf die Gesellschaft zuzugehen, wenn wir erkennen, dass heute viele Berufstätige überhaupt keine Zeit haben, ins Konzert zu gehen. Es ist unsere Aufgabe, für sonntags um 11 Uhr uns etwas auszudenken, das es den Kindern, Eltern und Großeltern ermöglicht, zu uns zu kommen. Es gibt Ansatzpunkte, die es möglich machen, eine Entwicklung, wie von Udo Bermbach prophezeit, aufzuhalten.

*Publikum:* Die Oper war immer Teil einer sogenannten Hochkultur, getragen von einer bildungsbürgerlichen Schicht. Eine breite Schicht in der Bevölkerung hatte an dieser Hochkultur wenig Anteil. Dort kannte man die Oper bestenfalls vom Hörensagen. Was müsste man tun, um eine solche Kulturform, die auf Bildung gründet, allgemein bekannt zu machen? Muss man nicht auch hinsichtlich der populären Kultur darüber urteilen, was höherwertig und was vielleicht nicht so hochwertig ist?

*Klaus Zehelein:* Ich habe schon in den 1970er Jahren mit Jugendlichen gearbeitet, z.B. mit Lehrlingen bei der Bundespost. Zusammen mit dem Orchestervorstand und den jungen Leuten machten wir neuartige Jugendkonzerte und griffen Musikwünsche, die aus Lebensalltag der Jugendlichen kamen auf. So spielte das Staatsorchester Oldenburg schließlich das Chanson *Je t'aime*. Man muss die Vorstellungen der Jugendlichen einfach ernst nehmen; es hat keinen Sinn zu sagen: Was ihr macht, ist Schrott!, denn das ist nicht wahr. Diese Jugendlichen sagten z.B.: Da gibt es so eine wunderbare Musik in dem Film *Odysee im Weltraum*. Die haben wir gespielt, wenn auch nicht so schmissig, wie die Jugendlichen es wollten. Auf Jugendliche eingehen heißt nicht, sie irgendwo ›abholen‹ zu wollen, sondern sie das Programm wählen lassen. Sie wählten z.B. *Photopsis* von Bernd Alois Zimmermann, ein hochaktuelles Stück, das sie ganz anders in ihre Lebenswirklichkeit einbezogen, als wir es jemals tun würden. Sie konnten damit ungeheuer viel anfangen. Wir haben Musik russischer Futuristen gespielt, nicht den Jugendlichen einfach vorgesetzt, sondern mitgebracht und darüber geredet. Das ist eine Möglichkeit, mit Hochkultur nicht als

einer Art von Trumpf oder Bevormundung umzugehen, sondern zu sagen: Es gibt da noch etwas anderes. Das sollten wir leisten, und das ist häufig der Ansatz von Kinder- und Jugendarbeit.

*Ralf Waldschmidt, Theaterintendant:* Ich denke nicht, dass die Oper und das Theater, wie wir es kennen, in einigen Jahrzehnten nicht mehr existieren werden. Vor 30 Jahren, als ich anfang, beruflich im Theater zu arbeiten, sagten viele: In zehn Jahren ist das alles weg. Geh doch lieber gleich zum Film! Heute wissen wir, dass nicht weniger Besucher ins Theater gehen als früher. Die Theater haben sich sicherlich verändert, wir haben viel dazugelernt, haben uns ›verschlankt‹. Auch das Marketing ist ein Instrument, nicht um das Publikum zu Kunden oder Konsumenten zu machen, sondern um Menschen ernst zu nehmen, die wir in das Theater einladen wollen und müssen, und um ihnen die Wege zu erleichtern, damit sie dann umso komplexere Dinge gemeinsam mit uns erleben können. Das Theater und das Publikum haben sich verjüngt, dazu gehört auch die genannte Jugendarbeit. Ich glaube, wir hier in Osnabrück machen das ganz gut. Wir haben ein großes Schul- und Jugendprojekt. Wir haben jährlich 190.000 Zuschauer in einer Stadt mit ca. 160.000 Einwohnern, und fast ein Drittel der Zuschauer sind Kinder, Jugendliche und Studierende. Da ist einiges auf dem Weg, auch in Bezug auf zukünftige Generationen gedacht. Wie viele andere Theater auch leisten wir eine engagierte Kinder- und Jugendarbeit. Das ist die Antwort, die von Orchestern, Theatern und Theatermachern erfolgen muss und erfolgt.

Es gibt darüber hinaus politische Situationen, Weltgegenden, Konflikte, in denen Musik wieder eine ganz neue Rolle spielen kann. Ich denke z.B. an das von *Daniel Barenboim* begründete, sehr prominente *West-Eastern Divan Orchestra*. In diesem sehr wichtigen, sehr politischen und zugleich unglaublich musikalischen Projekt machen junge Israelis und Palästinenser gemeinsam Musik. Es ›verkauft‹ sich gut, und es ist eine tolle Sache. All das stimmt hoffnungsvoll. Ich denke, dass das Metier, in dem wir arbeiten, Musik und Theater, eine Menge Potenzial hat, wenn wir verantwortungsvoll und klug damit umgehen und wenn wir auf die Situation hier reagieren, aber auch in anderen Gegenden der Welt, wo das viel schwieriger und brisanter ist, von hier aus helfen, etwas zu tun und damit der Sache die Zukunft geben, die sie verdient.

---

1 Das Mädchen mit den Schwefelhölzern. Musik mit Bildern; Libretto von Helmut Lachmann nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen und Texten von Leonardo da Vinci und Gudrun Ensslin; Uraufführung am 26. Januar 1997 an der Hamburgischen Staatsoper.