Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 45 (1983)

Artikel: Das Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts und der Beitrag der Schweiz : eine Einführung

Autor: Lichtenhahn, Ernst

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1002111

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts und der Beitrag der Schweiz

Eine Einführung von Ernst Lichtenhahn

Die im vorliegenden Buch gesammelten Studien, Berichte und Werklisten veranschaulichen die Vielfalt des Schweizer Beitrags zum Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit ihnen wird deutlich, in welchem Ausmass die Schweizer Komponisten – zumal wenn man Arthur Honegger zu ihnen zählt und die mittlere und jüngere Generation der Huber, Kelterborn, Holliger und Wyttenbach ins Auge fasst – das Geschehen auf der internationalen Szene mitbestimmten. Dennoch ist es nicht leicht, aus den hier zusammengestellten Texten ein geschlossenes Bild zu gewinnen. Zwei Momente erschweren die Zusammenschau.

Zum einen liegt die Schwierigkeit in der Sache selber und insbesondere in den unterschiedlichen Tendenzen, die in ihr zum Ausdruck kommen: Musiktheater in seinen verschiedensten Formen ist geprägt von den oft schwerfälligen Traditionen der Oper und des Opernbetriebs, ist aber zugleich Parole steter Erneuerung. Als artistisch in potenzierter Form – zum Wort treten Musik, Bild- und Bewegungskunst – nimmt das Musiktheater immer wieder andere, neue künstlerische Strömungen in sich auf; nur ist das Ziel dieser Verbindung nicht potenzierte Artistik als Selbstzweck, sondern unmittelbare und totale Ansprache des Zuhörers und Zuschauers. Der «Hang zum Gesamtkunstwerk» ist der Idee des Musiktheaters auch dann eng verbunden, wenn sich dieses weniger emphatisch, technologischer, als «multimediale Aktion» gibt. Es geht darum, Handlungen – nicht nur im konventionellen, sondern auch im weitesten und ursprünglichsten Sinne – ohren- und augenfällig ins Bewusstsein zu bringen und damit etwas zu bewegen. Diese Voraussetzungen – Gewicht der Tradition, unendliche Verbindungsmöglichkeiten der Künste, Bestreben nach stets neuer, unmittelbarer und totaler Wirkung – prägen die Vielfalt der Ansichten und Lösungen, die zwar manche Gemeinsamkeit zeigen, sich aber kaum auf einen Nenner bringen lassen. Die hier vorgelegten Texte, die jeweils einzelnen Komponisten und ihren Werken gewidmet sind, stellen naturgemäss die individuellen Ansichten und Lösungen über das Gemeinsame und Verbindende.

Zum andern berücksichtigen diese Texte bei weitem nicht alle Persönlichkeiten und Werke, die das Musiktheater der Schweiz im zwanzigsten Jahrhundert mitgeprägt haben, in gleicher Weise. So sind – um nur wenige zu nennen – weder Gustave Doret, Emile Jaques-Dalcroze, Richard Flury, Rolf Liebermann noch Wladimir Vogel sowie die Jüngeren wie Hans Wüthrich, Guy Bovet oder Istvan Zelenka anders als mit ihren Werklisten vertreten. Dafür gibt es verschiedene Gründe, sei es, dass – wie im Falle Liebermanns – ein geplantes Gespräch nicht zustandekam, dass – wie im Falle Vogels – die Werke trotz unverkennbarer Auseinandersetzung mit dem Musiktheater und deutlicher Auswirkung auf das musikdramatische Schaffen anderer jenseits des hier abgesteckten Feldes liegen, oder dass dem Band vom Umfang und den verfügbaren Mitarbeitern her Grenzen gesetzt waren. Auch unter gattungshaften Aspekten bietet der Band nur eine Auswahl. Gewiss wäre es dem Gesamtbild förderlich gewesen, die Bereiche der Bühnenmusik, des Festspiels und der Radiooper hätten neben der Fernsehoper gleichfalls berücksichtigt werden können. Denn in dem Masse, als das Musiktheater über die etablierten Formen der Oper hinausschritt, verwischten sich auch die Grenzen gegenüber Bühnen- und Schauspielmusik. Die gewichtige schweizerische Festspieltradition ihrerseits hat immer wieder nachhaltig das Musiktheater befruchtet, und die Radiooper hat nicht nur als Vermittlungs-, sondern auch als Werkform bisweilen zu spannenden Alternativen gegenüber den ans Visuelle und an die Institution des Theaters gebundenen Praktiken geführt. Schliesslich bleibt zu betonen, dass im Bereich der musiktheatralischen Bild- und Bewegungskunst der Beitrag der Schweiz im zwanzigsten Jahrhundert durch Adolphe Appia und Jaques-Dalcroze international stark beachtet und höchst einflussreich war.

Zwar kann es in dieser Einleitung nicht darum gehen, die angedeuteten Lücken zu füllen, die Einzelbilder zum Panorama zusammenzufügen und darüber hinaus die Schweizer Szene in ein Gesamtbild des Musiktheaters im zwanzigsten Jahrhundert einzubringen. Doch möchten die folgenden

Bemerkungen einige Grundprobleme des modernen Musiktheaters zwischen Tradition und Neuerung, die in den einzelnen Texten angesprochen sind, akzentuieren, ferner skizzenhaft einige Situationen beleuchten, die ausserhalb der Schweiz angesiedelt waren, jedoch nachhaltig auf das Schweizer Schaffen einwirkten. Vor allem aber will der Text den Leser dazu veranlassen, die hier gesammelten Beiträge und Werklisten selber in einer vergleichenden Lektüre und Betrachtung zu einem Bild zusammenzufügen, das gerade durch die Vielfalt der Aspekte Farbe und Leben gewinnen kann.

1. Zum Begriff «Musiktheater»

Das Stichwort «Musiktheater» ist vielen Bedeutungen gegenüber offen und kann ohne weiteres verstanden werden als Bezeichnung für irgendeine Form szenischer Darbietung mit Musik. Weder ist ausgesagt, dass Musik als gesungener Text vorhanden sein müsse – auch Ballett und instrumentales Theater lassen sich als Musiktheater begreifen –, noch wird von vornherein – anders als im verwandten Begriff des Musikdramas – das inhaltliche Moment einer kontinuierlichen dramatischen Handlung zum Kriterium erhoben. In diesem weiten Sinne gilt «Musiktheater» als umfassender Terminus für die vielfältigen Formen der Verbindung von Musik und Szene im zwanzigsten Jahrhundert. In einem engeren Sinne wird der Begriff dort verwendet, wo jene modernen Werke, die sich nicht mehr ins Schema der herkömmlichen Gattungen pressen und insbesondere nicht als «Oper» ansprechen lassen, auf einen Nenner gebracht werden sollen. Zudem hat das Wort in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder dazu gedient, ganz bestimmte Auffassungen der Verbindung von Musik und Szene zu kennzeichnen, wobei dann freilich erst aus der jeweiligen Konnotierung, nicht schon vom Wortsinn her verständlich wird, was «Musiktheater» meint. Die unterschiedlichen Bedeutungen reichen so vom neutralen Gattungs- oder Sammelbegriff in einem weiteren und einem engeren Sinne bis hin zum programmatischen Schlagwort gegen Werk- und Darbietungsformen, die als wirkungslos und veraltet angesehen werden.

Mit einer bündigen Definition von «Musiktheater» wäre angesichts solcher Bedeutungsunterschiede nichts gewonnen – im Titel des vorliegenden Bandes steht der Begriff übrigens im weiten Sinne und ohne polemische Wertung. Hingegen erweist sich das Stichwort als hilfreich, wenn es darum geht, charakteristische Tendenzen und Entwicklungen in der Theater- und Musikgeschichte unseres Jahrhunderts zu erfassen. Einige Beobachtungen zur Diskussion über «Musiktheater» und «Oper» mögen dies veranschaulichen.

Das doppelte Anliegen, «Oper» als Gattungsbegriff vor zunehmender Ausweitung zu bewahren und die Vielfalt der modernen Erscheinungen auf einen Nenner zu bringen, führte in den sechziger Jahren erstmals dazu, dass in einem Musiklexikon neben den Artikel «Oper» ein Artikel «Musiktheater» gesetzt wurde.[1] In jenem hielt Arnold Schmitz fest, dass seit etwa 1920 die Oper als musikalische Gattung in Frage gestellt erscheine, was nicht zu verwechseln sei mit der schon seit dem siebzehnten Jahrhundert immer wieder begegnenden ästhetischen Ablehnung der Oper als sinnvolles Kunstgebilde überhaupt. Vielmehr handle es sich seit den zwanziger Jahren um grundsätzliche «Zweifel an der stiltragenden Kraft und gesellschaftlichen Gebundenheit» der Gattung. Als Stilmerkmale, die die Absage an die Tradition bekräftigen, sah Schmitz die «Anleihen bei benachbarten Gattungen wie Ballett, Oratorium, Kantate, beim Schaustück mit Musik, beim Film usw.», wie auch die Verwendung der Werke als Hör- und Fernsehspiel. Für diese Situation biete sich «Musiktheater» als neue Sammelbezeichnung an.

Der neue Terminus eröffnete so die Möglichkeit, Werke, die keine Opern in einem normativen Sinne mehr waren – mochten sie auch die Bezeichnung noch tragen –, als eigenständige Formen statt als blosse Abweichungen von der Tradition zu verstehen. Nur zu oft war es ja vorgekommen, dass ein Werk, das eigene und neue musikdramatische Wege ging, vorschnell

[1] Riemann-Musiklexikon, Sachteil, hg.v. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, 610 ff. u. 654 ff.

an einer Opernnorm gemessen und aus dieser beschränkten Sicht kritisiert wurde. Die Geschichte der verschiedenen Fassungen von Willy Burkhards *Schwarzer Spinne,* die Fritz Muggler im vorliegenden Band darstellt, gibt Einblick in die weitreichenden Konsequenzen einer solchen Kritik bis hin zur Verunsicherung des Komponisten in seinem Selbstverständnis.
Doch zeigt gerade die terminologische Unterscheidung zwischen «Oper» und «Musiktheater», wie sie in dem genannten Musiklexikon erstmals vorgenommen wurde, dass mit der Öffnung auf neue Formen hin auch das gegenteilige Moment verbunden war, nämlich der Versuch, in der Abgrenzung vom neuen Begriff «Musiktheater» den alten Begriff «Oper» umso strenger zu fassen. Auch dies entsprach der Situation der sechziger Jahre, bestand doch damals eine deutliche Tendenz, nicht nur Freiräume für neue Formen neben der Oper zu gewinnen, sondern die Oper schlechthin für tot und abgetan zu erklären. Polemisch gab dies Pierre Boulez zu verstehen, als er 1967 sagte, die eleganteste Lösung bestünde darin, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen, denn seit Bergs *Wozzeck* und *Lulu* sei ohnehin keine diskutable Oper mehr geschrieben worden.[2] Und in dieselbe Richtung weist die Auffassung Rolf Liebermanns, Kagel habe in seinem *Staatstheater* den Versuch unternommen, die Institution «Oper» zu vernichten, «indem er sich ihrer zur Darstellung ihrer Vernichtung bedient hat».[3] Es ist verständlich, dass in einer Zeit, die sich zu solch extremen Stellungnahmen hin zuspitzte, ein Historiker wie Arnold Schmitz die Notwendigkeit empfand, das Wesen der alten Gattung in unpolemischer, aber möglichst scharfer Abgrenzung gegenüber neuen Tendenzen wieder ins Bewusstsein zu bringen.

Während so einerseits die lexikalische Trennung in Oper und Musiktheater in den Umständen der sechziger Jahre eine Erklärung findet, sind andrer-

[2] Gespräch zwischen Pierre Boulez und Klaus Geitel («Pierre Boulez: Sprengt die Opernhäuser in die Luft!») in: Melos, Zeitschrift für Neue Musik 34 (1967), 429 ff.

[3] «Diskussion über ‹Staatstheater›» in: Irmgard Scharberth, Musiktheater mit Rolf Liebermann, Hamburg 1975, 160

seits – zumal aus der heutigen Situation heraus, wo die Fronten weniger verhärtet erscheinen – die Schwierigkeiten nicht zu übersehen, die dieser Versuch einer Definition der Oper mit sich brachte. Denn weder die Bestimmung, dass hier die Musik «eigene Mittel zum Ausdruck der Rede und Gebärde im szenischen Dialog und Monolog» einsetze, noch die Aussage, die Musik verdeutliche die dramatische Aktion, und schon gar nicht die wertende Bemerkung, eine echte und gute Oper lasse sich daran erkennen, dass in ihr sich Drama und Musik in einer dialektischen Spannung befinden, eignen sich zur Definition der Gattung.[4] Von vornherein ist ja zu bedenken, dass die Wesensbestimmung einer Gattung, die Verwendung der Gattungsbezeichnung in Werktiteln und das jeweilige Selbstverständnis einer Zeit Wandlungen ausgesetzt sind. So trifft zumal die Aussage von der dialektischen Spannung zwischen Musik und Drama ohne Einschränkungen etwa auch zu auf Strawinskys *Oedipus Rex* und Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher,* auf Werke also, die die Bezeichnung «szenisches», beziehungsweise «dramatisches Oratorium» tragen, mithin – der Schmitzschen Abgrenzungstheorie der «Anleihen bei benachbarten Gattungen» zufolge – nicht mehr zur Gattung Oper gehören. Noch schwieriger wird die Abgrenzung, wenn Elmar Seidel in dem entsprechenden Lexikonartikel «Musiktheater» dafür hält, der neue Begriff werde «auch solchen Werken gerecht, die von den Komponisten zwar noch als Opern bezeichnet werden, es im geschichtlichen Sinne aber nicht mehr sind».[5] Denn es fällt schwer, Oper «im geschichtlichen Sinne» einzugrenzen, ohne bereits den Werken der Vergangenheit in ihrem beständigen Wandel Gewalt anzutun. Die Unterschiede zwischen höfischer und öffentlicher Oper im siebzehnten Jahrhundert, zwischen der italienischen und französischen Oper jener Zeit, zwischen Oper und Wagnerschem Musikdrama im neunzehnten Jahrhundert oder auch zwischen dem Gattungsverständnis eines Donizetti und eines Verdi sind zu gross, um auf eine einheitliche Sinndeutung

[4] Diese Definitionsversuche im Riemann-Musiklexikon, a.a.O., 655

[5] Ebd., 611

reduziert zu werden. – Die Entscheidung darüber, ob ein Werk noch oder nicht mehr als Oper gelten kann, hängt weniger von verbindlichen Normen als vielmehr von den jeweiligen Auffassungen des Künstlers, seiner Umwelt und seiner Zeit ab. Von Arthur Honegger etwa lässt sich annehmen, dass er aufs «dramatische Oratorium» auswich, weil er der Oper seiner Zeit nicht mehr zutraute, Musik und Drama in eine lebendige dialektische Spannung zu setzen. Die Pariser Situation der Jahre nach dem ersten Weltkrieg, als eine junge Generation, angeführt von Satie und Cocteau, gegen schwerblütige romantische Traditionen in eine neue, «alltäglichere» Unmittelbarkeit aufbrach und gleichsam Metaphysik durch Handwerk ersetzte, ist auch für das Verständnis Honeggers in Rechnung zu stellen: «Oper» war für diese nach-wagnersche und nach-impressionistische Generation stark mit der unmittelbaren Vergangenheit verbunden; «Oratorium» hingegen bedeutete den viel weniger belasteten Bezug auf ein als klar, nüchtern und handwerklich verstandenes Barockzeitalter.[6)]

Die je andere Konstellation ergibt sich allein schon daraus, dass die Ansatzpunkte der Auseinandersetzung ebenso mannigfaltig sind wie die Elemente, aus denen sich Oper konstituiert, von der Verbindung der Künste in Werk und Aufführung bis zur Oper als Institution und sozialem Ereignis. Dass «Musiktheater» immer wieder als ein Gegenbegriff zu «Oper» verstanden wurde, leuchtet ein; aber nur die genaue Betrachtung des Zusammenspiels aller Elemente vor dem Hintergrund jeweiliger Traditionen erlaubt eine stichhaltige Zuordnung eines Werkes zu einem der Begriffe. Pointiert gesagt kann man sich beispielsweise fragen, ob Heinz Holligers *Magischer Tänzer,* so deutlich er dramatische Opernstrukturen aufgibt, in einer Aufführung im traditionellen Rahmen des Basler Stadttheaters dem Ereignis «Oper» nicht nähersteht als die Wiedergabe von Joseph Loseys *Don Giovanni* im Kino oder am Fernsehen.

Damit ist ein Ausblick geöffnet auf andere Kriterien der Abgrenzung von

[6)] Vgl. den Aufsatz von Huguette Calmel im vorliegenden Band

«Oper» und «Musiktheater», als sie bisher im Mittelpunkt standen. Ihnen kommt nicht geringere Bedeutung zu. Denn neben dem Gattungs- und Werkbegriff, der übrigens in den sechziger Jahren als «music theatre» auch im englischen Sprachbereich zunehmende Verwendung fand,[7] entwickelte sich das Stichwort «Musiktheater» zum Kennzeichen einer neuen Inszenierungspraxis. Bereits 1947 hielt Walter Felsenstein zur Wiedereröffnung des Ostberliner Opernhauses programmatisch fest:
«Die *Komische Oper* hat sich die Aufgabe gestellt, die künstlerisch erlesensten und zugleich volkstümlichsten Werke des internationalen Musiktheaters aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im wechselnden Spielplan zu pflegen. Und zwar mit durchaus gleichmässiger Betonung beider Teile des Wortes Musik-Theater. Denn Musik, die nicht aus dem dargestellten Vorgang wächst, hat nichts mit Theater zu tun, und eine Darstellung, die sich nicht präzis und künstlerisch gültig mit der Musik identifiziert, sollte besser auf Musik verzichten. Der dramatische Einfall schafft die Situation, in der die Musik unentbehrlich und der Gesang zur einzig möglichen Aussage des Darstellers wird. Gesang als Einlage und als nur klangliche Produktion einer Stimme ist eine Degradation des Theaters, und die mehr oder weniger unverbindliche instrumentale Begleitung eines durchaus selbständigen szenischen Vorgangs ein Missbrauch wertvoller Musik.»[8]
Dieser Ansatz hat bekanntlich zu tiefgreifenden Veränderungen in der Auffassung der Opernregie geführt, mochte es auch Jahre dauern, ehe der Funke aus der Berliner *Komischen Oper* auf andere Bühnen übersprang und dort zündete. Auch bei Felsenstein steht «Musiktheater» als Gegensatz zu «Oper», doch dieser Gegensatz betrifft einzig und allein die Ebene

[7] Vgl. Andrew Porter, «Music theatre» in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, vol. 12, 863. Dabei wird vor allem die Bedeutung von «music theatre» als Gattungsbezeichnung im engen Sinne hervorgehoben, etwa für experimentelle Werke in kleiner Besetzung.

[8] Walter Felsenstein/Joachim Herz, Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen, Leipzig 1976, 24 f.

der Realisierung. Ein und dasselbe Werk, eine und dieselbe Oper, als Text und Partitur verstanden, bleibt «Oper», wenn es in der Aufführung nur um «Ohrenschmaus und Augenweide, kostümiertes Konzert und dramatisches Marionettenspiel» geht; sie verwandelt sich aber in «Musiktheater», wenn dabei «eine musikalische Handlung mit singenden Menschen zur theatralischen Realität und vorbehaltlosen Glaubhaftigkeit wird».[9] Diese Neuorientierung war keine direkte Auseinandersetzung mit neuen Werkformen des Musiktheaters. Dennoch scheint die Rückwirkung auf die produzierenden Künstler nicht ausgeblieben zu sein.
Carl Dahlhaus hat unlängst festgestellt, dass im Gegensatz zu den fünfziger und sechziger Jahren, in denen unter avantgardistischen Komponisten die Oper als veraltetes und verächtliches Genre galt, seit einem Jahrzehnt die Tendenz, wieder Opern zu komponieren, «geradezu unwiderstehlich» zu sein scheine.[10] Die Formulierung suggeriert Zwangsläufigkeit, als ob es sich um eine Modeströmung handle, um eine bequeme Rückkehr in erprobte und erfolgversprechende Bahnen. Zweifellos liegen die Ursachen tiefer, und Dahlhaus weist zu Recht darauf hin, dass in der jüngsten musikalischen Entwicklung, die sich nicht mehr am feststehenden Zentrum einer «Avantgarde» orientiert, auch für die Opernkomposition wieder eine Chance liege. Denn ein «ästhetisch-kompositionstechnischer Purismus», wie er im Zeichen der seriellen Musik geherrscht habe, sei von Grund auf theaterfremd; die neue Vielfalt der kompositorischen Möglichkeiten aber bringe, was das Theater brauche: «ein gewisses Mass an Unbekümmertheit und Eklektizismus, um die Charakter- und Situationskontraste, von denen es lebt, musikalisch sinnfällig bestreiten zu können». Es ist jedoch anzunehmen, dass diese Disponiertheit vom musikalischen Material her keinen Komponisten zur Oper geführt hätte, wenn nicht zugleich die Leben-

[9] Ebd., 32 f.

[10] Dieses und die folgenden Zitate: Carl Dahlhaus, «Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper» in: Musiktheater heute = Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 22, Mainz etc. 1982, 20 f.

digkeit und dramatische Aussagekraft dieser Gattung wieder unter Beweis gestellt worden wäre. Genau diese Leistung aber erbrachte jene Inszenierungspraxis, die von Felsenstein und seiner Konzeption der Oper als «Musiktheater» ihren Ausgang nahm.

2. Werkbezeichnungen

Die gattungshaften Bezeichnungen, die die Komponisten ihren Werktiteln beigeben, sind keine starren Bezugnahmen auf feststehende Normen. Sie bedürfen, um von Fall zu Fall richtig verstanden zu werden, der Interpretation aus den jeweiligen Verhältnissen heraus. Dennoch lassen sie sich lesen als Hinweise auf die wechselvolle Auseinandersetzung mit Tradition und Neuerung, die das Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts kennzeichnet.

Aufschlussreich und in mancher Hinsicht wegweisend ist hier das Beispiel Strawinskys. Unter allen szenischen Werken, die er schrieb, bezeichnete er nur zwei als Opern: *Mavra* und *The Rake's Progress. Le Rossignol* nennt Strawinsky eine «lyrische Erzählung in drei Akten», *Renard* eine «burleske Geschichte... zu singen und zu spielen», *Oedipus Rex* «ein szenisches Oratorium», *Perséphone* «Melodrama» und *The Flood* ein «Musical Play», während zu *Histoire du Soldat* lediglich vermerkt wird, sie sei «zu lesen, spielen und tanzen». Diese erläuternden Bezeichnungen sind nicht phantasievolle Zutat, sondern verbindlicher Hinweis auf Charakter, Form oder Techniken der Werke, ebenso verbindlich wie die alte Gattungsbezeichnung, die Strawinsky in bewusster Anlehnung verwandte: als Bekenntnis zu Glinka, Dargomisky und der von ihnen verkörperten Tradition im Falle der «Opera buffa» *Mavra,* als Bekenntnis zum achtzehnten Jahrhundert und namentlich zu Mozart im Falle von *The Rake's Progress.*

Eine vergleichbare Vielfalt und Genauigkeit der Benennungen zeigt das Schaffen Arthur Honeggers: *Cris du monde* und *Jeanne d'Arc au bûcher* sind «Oratorien», deren Bestimmung fürs Theater im hinzugefügten Adjektiv («szenisch», beziehungsweise «dramatisch») ausgesprochen ist. Für

andere Werke finden sich Bezeichnungen wie «psaume dramatique» und «légende dramatique», wobei letztere zurückweist auf französische Traditionen, etwa auf Berlioz und d'Indy, aber auch – im Bereich schweizerischen Schaffens – auf Gustave Doret. Daneben verwendet jedoch auch Honegger noch die herkömmlichen Gattungsnamen: «opéra sérieux» für die zweite Fassung der *Judith,* «opérette» für *Les Aventures du Roi Pausole.*

Die Schweizer Komponisten, die einer älteren Generation angehörten und nicht die Aufbruchstimmung miterlebten, die zumal in Paris für Honegger zur prägenden Erfahrung wurde, blieben der Tradition der Oper und des Wagnerschen Musikdramas stärker verbunden. – Viel später hatte Armin Schibler noch den Eindruck, die Leistungen der Avantgarde jahrzehntelang «in seinem schweizerischen Réduit» nicht aufgearbeitet zu haben.[11] Diese Verbundenheit mit der Tradition gilt fraglos etwa für Hans Huber, weitgehend aber auch noch für Othmar Schoeck. Zwar weist Derrick Puffett gegen Ende seiner hier vorgelegten Studie darauf hin, dass Schoecks Werk «einige der wichtigsten formalen, stilistischen und ästhetischen Gattungen» nicht nur des neunzehnten, sondern auch des frühen zwanzigsten Jahrhunderts berühre und dass in der «dramatischen Kantate» *Vom Fischer un syner Fru* Momente des epischen Theaters spürbar seien. Dennoch war wohl Willi Schuhs früher Eindruck zutreffend, dass dem «internationalisierten Honegger» Schoeck «als reinster Typus des Schweizer Künstlers» gegenüberstehe, dies freilich nicht im Sinne provinzieller Enge, sondern fassbar in der konzentrierten Ausrichtung auf durchaus als lebendig und fruchtbar erfahrene Traditionen. So ist nach Schuhs Worten die *Penthesilea,* die Schoeck als «Tragödie» bezeichnete, ein das «Musikdrama… neu verwirklichendes Werk».[12]

Betrachtet man die spätere Verwendung des Stichworts «Oper» in Werk-

[11] Vgl. Thomas Schacher in der Einleitung seines Beitrags zum vorliegenden Band

[12] Willi Schuh, «Musik in der Schweiz» in: Melos, Zeitschrift für Musik 8 (1929), 31

bezeichnungen schweizerischer Komponisten, so verschiebt sich das Bild entscheidend. Während einerseits – bis hin zu Sutermeister und Kelterborn – «Oper» mehr auf Kontinuität als auf Bruch mit der Tradition hinweist, – während also bei aller Neuheit der musikdramatischen Lösungen im einzelnen der Begriff gleichsam ohne Anführungszeichen zu lesen ist, entsteht andrerseits der Eindruck, die Bezeichnung schrumpfe gelegentlich zur blossen Chiffre oder sei aus bewusster Distanzierung als ein Topos verwendet, der eigentlich ein Gegenteiliges meine. So fragt sich Bernhard Billeter in seinem Beitrag zu dem vorliegenden Band, ob Frank Martin, obwohl er die Bezeichnung «Oper» für *Sturm* und *Monsieur de Pourceaugnac* verwendete, überhaupt Werke dieser Gattung geschrieben habe. Der Grund für die untypische Bezeichnung – «vertontes Schauspiel» schiene Billeter treffender – läge darin, dass Martin fern von den Opernkonventionen und den entsprechenden Publikumserwartungen gearbeitet hat.
Bewusste Distanzierung legt demgegenüber ein Titel wie Paul Burkhards *Kleine Niederdorfoper* nahe. Hier scheint ähnlich wie in der *Dreigroschenoper* – und wohl auch in Anlehnung an dieses Werk – ein Stück Ironisierung des emphatischen Gattungsverständnisses mit im Spiel zu sein. Brecht und Weill, zusammen mit Lion Feuchtwanger, der die Freunde auf den Werktitel brachte, reagierten mit der verfremdeten Verwendung des Opernbegriffs ja auf die Kritik aus konventionellen Theaterkreisen, die schon vor der Premiere laut geworden war:
«Anerkannte Berliner Theaterauguren erzählten... jedem, der es hören wollte, Brecht und Weill wollten das Publikum mit einem wüsten Durcheinander vor den Kopf stossen, das weder eine Oper noch eine Operette, weder ein Kabarett noch ein Drama, sondern von allem etwas sei, das Ganze eingetunkt in eine exotische Jazz-Sauce, mit einem Wort ungeniessbar.»[13)]
Ein Moment der Ironisierung gegenüber der «grossen» Oper im emphati-

[3)] Lotte Lenya-Weill, «Dreigroschenoper» in: Erinnerungen an Brecht, zusammengestellt von Hubert Witt, Leipzig 1966, 61

schen Sinne lässt – wie Nicole Loutan-Charbon in ihrem Beitrag darstellt – auch Constantin Regamey erkennen, wenn er zwar die Bezeichnung verwendet, die Gattung zugleich aber als insgesamt «peu sérieux» einstuft. Bei Klaus Huber und Jürg Wyttenbach schliesslich erscheint «Oper» – wenn auch mit je anderer Bedeutung – als eine Werkbenennung, die einen Widerspruch anzeigt und programmatisch und – bei Wyttenbach – polemisch zur Reflexion herausfordert.[14] Hubers *Jot oder Wann kommt der Herr zurück* als «dialektische Oper» und Wyttenbachs geplante «Sportoper» *Hors jeux* weisen darauf hin. «Oper» als Institution und Ort der Aufführung ist das noch immer unumgängliche Forum zur Vermittlung grossangelegter szenischer Werke; Werk und Vermittlung aber lassen sich nicht trennen: beides zusammen schafft erst das Theatererlebnis des Publikums. So bleibt nur der Versuch, das konventionelle Gattungsverständnis sozusagen von innen heraus, aus der musikalisch-dramatischen Struktur und dem, was sie im Zuhörer und Zuschauer gefühlsmässig und gedanklich bewirkt, grundlegend zu ändern. Hubers *Jot* ist gelegentlich als «Anti-Oper» bezeichnet worden;[15] im Vergleich der beiden Komponisten dürfte der Begriff jedoch eher auf Wyttenbachs Werk zutreffen, dessen Haltung derjenigen Kagels im *Staatstheater* – zumindest wie Liebermann sie verstand – verwandt ist. Huber erweckt demgegenüber trotz aller Abkehr vom Geläufigen, trotz Collagetechnik und Demontage der «grossen Oper» oftmals den Eindruck einer Synthese, die selbst die unmittelbare Gefühlsansprache durchs Musikdramatische im traditionellen Sinne noch zulässt. In dieser Hinsicht rückt Huber in die Nähe jener Komponisten, die sich in jüngster Zeit der Oper zuwandten.
Klaus Huber versah sein Werk *Im Paradies oder Der Alte vom Berge* mit der Bezeichnung «fünf schematische Opernakte über einem grossen Or-

[14] Vgl. in dem vorliegenden Band Alfred Zimmerlins Aufsatz über Klaus Huber und das Gespräch zwischen Jürg Wyttenbach und Denis-François Rauss

[15] Vgl. Anmerkung 5 im Text A. Zimmerlins

chester». Das Bühnengeschehen läuft nach Zimmerlins Formulierung «gleichsam als Kammeroper» ab. Auch darin liegt ein Moment der Synthese, ist doch «Kammeroper» eine jener Bezeichnungen, die im zwanzigsten Jahrhundert den Anschluss an die Tradition noch zum Ausdruck brachten, zugleich aber Werke betrafen, die von der Besetzung her die Loslösung vom «grossen Haus» erlaubten und den Weg ins experimentelle Theater öffneten. «Kammeropern» finden sich so bei Heinz Holliger, aber auch bei Eric Gaudibert, Walter Fähndrich und Jean-Jacques Dünki. Zumindest von der Werkbezeichnung her vollends aufgegeben ist die Beziehung zum traditionellen Gattungsverständnis endlich dort, wo «Musiktheater» als lakonisches Etikett erscheint (etwa bei Guy Bovet, Max E. Keller, Thomas Kessler und Istvan Zelenka), oder wo – von ferne an Strawinskys *Histoire du Soldat* erinnernd – nüchterne werk- und aufführungstechnische Präzisionen den Gattungsbegriff ersetzen: «szenische Collage» und «multimediales Stück» (Wyttenbach), «szenisch-multimediales Werk» (Gerhard Holzer), «szenisch-musikalische Aktion» (Philipp Eichenwald) oder «Text-Musik-Bühnenbildcollage mit Tonbandmusik» (Josef Haselbach).

3. Handlungen und ihre Darstellung

Es erscheint als merkwürdiger Widerspruch, wenn einerseits beharrlich die Auffassung vertreten wird, das Hauptproblem des modernen Musiktheaters sei der Mangel an geeigneten Libretti, wenn andrerseits aber der Eindruck entsteht, die sprachlichen, musikalischen und szenischen Mittel wie auch die immer freieren und vielfältigeren Auffassungen von Dramaturgie – etwa die Absage an Handlung im herkömmlichen Sinne – hätten die Skala der möglichen und auch geeigneten Stoffe und Vorwürfe ins Grenzenlose erweitert. Dennoch ist auch in den Beiträgen zu diesem Band immer wieder die Klage darüber zu lesen, dass es heute kaum mehr Texte gebe, die sich zur szenischen Komposition eigneten.
Doch auch hier gilt es zu unterscheiden zwischen Werken, die sich an die

Tradition der Oper anschliessen, und Werken, die diese Bindungen aufgeben. Letzteren steht in der Tat ein unbeschränktes Feld offen, angefangen bei den elementarsten «Aktionen», etwa den «Artikulationsbewegungen des menschlichen Körpers», wie sie Dieter Schnebel in *Körper-Sprache* nun eben nicht als Darstellungsmittel, sondern als Handlung einsetzt, und ausmündend in die nur noch schwer erfassbaren Schichtungen von Zeitebenen, Träumen und Wirklichkeiten in den Werken Heinz Holligers, die Thomas Meyer im vorliegenden Band «Potenzierungen ins Unendliche» nennt. Demgegenüber bleiben die Komponisten, die in ihrem Verständnis des Handlungsbegriffs der Operntradition folgen, aufs Libretto in einem engeren Sinne angewiesen. Dass sich dabei grössere Probleme ergeben als in früheren Jahrhunderten, ist allerdings verständlich. Zum einen gibt es das Handwerk des Librettisten, wie es einst Metastasio und später ein Scribe beherrschte, längst nicht mehr, und die besondere Fähigkeit eines Auden, von der Britten, Strawinsky und Henze profitierten, oder die Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Komponist für mehrere Werke, wie sie vor allem bei Hofmannsthal und Strauss, aber auch bei Heinrich Strobel und Rolf Liebermann bestand, sind im zwanzigsten Jahrhundert die seltene Ausnahme. Zum andern ist nicht zu übersehen, dass, wie Dahlhaus formuliert, «Neue Musik in der Oper nach Texten von literarischem Rang verlangt und dass sie, unabhängig von älteren, traditionellen Kriterien der ‹Sangbarkeit›, dichterischen Texten musikalisch gerecht zu werden vermag».[16]

Der Begriff der «Literaturoper», der sich zunächst auf die Übernahme eines nicht zur Komposition bestimmten dramatischen Textes als Opernlibretto bezog und von Debussys *Pelléas et Mélisande* und der *Salome* von Richard Strauss seinen Ausgang nahm, entspricht dieser Haltung. Auch im Schweizer Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts fällt auf, wie zahlreich die Werke sind, die sich an Dichtungen der Weltliteratur anschlies-

[16] C. Dahlhaus, a.a.O., 23

sen, von Themen aus der Antike (Sutermeisters *Niobe),* über das klassische französische Theater (Hans Haugs *Eingebildeter Kranker,* Liebermanns *Schule der Frauen,* Martins *Monsieur de Pourceaugnac)* bis zur deutschen Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts (Schoecks *Penthesilea* und *Schloss Dürande)* und zu Werken von Schweizer Autoren (Burkhards und Sutermeisters *Schwarze Spinne,* Kelterborns *Ein Engel kommt nach Babylon).*

Als weitere Forderung des Komponisten an ein Libretto erscheint immer wieder der Bezug zu zeitgemässen und aktuellen Problemen. Auch diese Tendenz wurde mit einem Schlagwort bedacht, dem der «Zeitoper». Doch fällt es hier ähnlich wie bei der «Literaturoper» schwer, mit dem Begriff eine klare Vorstellung zu verbinden. Die Bezeichnung «Literaturoper» verliert ihren spezifischen, auf das zwanzigste Jahrhundert bezogenen Sinn, wenn damit jede, auch zu früheren Zeiten ja durchaus übliche Bezugnahme auf ein Sujet grosser Dichtung gemeint ist, und die Bezeichnung «Zeitoper» lässt die Frage offen, ob eine in der Vergangenheit angesiedelte Handlung bei entsprechender dramatischer Gestaltung nicht zeitnäher und aktueller ist als eine in der Gegenwart spielende, aber belanglose Geschichte. Dass die Handlung der *Dreigroschenoper,* deren Gegenwartsbezug gewiss nicht geleugnet werden kann, gerade deswegen für so wirkungsvoll galt, weil sie nicht schlechthin modern, sondern «genau die richtige Mischung von Exotik und Aktualität»[17] war, ist in diesem Zusammenhang bedeutsam.

Mit der *Dreigroschenoper* ist ein Ereignis und zugleich ein Konzept angesprochen, das auch in der Geschichte des Musiktheaters zu den wichtigen Stationen des zwanzigsten Jahrhunderts gehört. Brecht bemerkt dazu:

«Die Aufführung der *Dreigroschenoper* 1928 war die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters. Sie brachte eine erste Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten. Ihre auffälligste Neue-

[17] L. Lenya-Weill, a.a.O., 54

rung bestand darin, dass die musikalischen von den übrigen Darbietungen streng getrennt waren. Dies wurde schon äusserlich dadurch bemerkbar, dass das kleine Orchester sichtbar auf der Bühne aufgebaut war... Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, wo es sozialhistorisch bedeutend (typisch) ist. Es arbeitet Szenen heraus, in denen Menschen sich so verhalten, dass die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden... Der Zuschauer erhält die Gelegenheit zur Kritik menschlichen Verhaltens vom gesellschaftlichen Standpunkt aus, und die Szene wird als historische Szene gespielt. Der Zuschauer soll also in der Lage sein, Vergleiche anzustellen, was die menschlichen Verhaltungsweisen anbetrifft. Dies bedeutet, vom Standpunkt der Ästhetik aus, dass der Gestus der Schauspieler besonders wichtig wird. Es handelt sich für die Kunst um eine Kultivierung des Gestus... Praktisch gesprochen ist die gestische Musik eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen. Die sogenannte billige Musik ist besonders in Kabarett und Operette schon seit geraumer Zeit eine Art gestischer Musik. Die ‹ernste› Musik hingegen hält immer noch am Lyrismus fest und pflegt den individuellen Ausdruck.»[18]
Dass unter den Formen des modernen Musiktheaters das Szenische Oratorium dem epischen Theater Brechtscher Provenienz in besonderem Masse verwandt sei, hielt Günther Rennert einmal folgendermassen fest:
«Das Szenische Oratorium... stellt den Zuhörer dem Geschehen gegenüber, lässt ihn an dem dramatischen Vorgang teilhaben, ohne ihn zu ‹überrumpeln›, setzt Kontemplation und Reflexion gegen Illusion. Meist ist die Figur eines Erzählers oder Sprechers beigegeben, der einerseits distanzierend zwischen Handlung und Publikum steht, andererseits verbindet, deutet oder Anteil nimmt.»[19]

[18] Bertolt Brecht, «Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater» in: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1967, Bd. 15, 473 ff.

[19] Günther Rennert, «Zur Regie des zeitgenössischen Musiktheaters» in: Internationaler Kongress Zeitgenössisches Musiktheater. Kongress-Referate, Hamburg 1964, 41

Die Frage, ob die traditionelle Oper für das epische Theater verloren ist, oder gerade umgekehrt besondere Affinitäten dazu besitzt, ist umstritten. Während einerseits die Ansicht vertreten wird, der Sänger spiele gegen jede distanzierende Tendenz, verleite den Hörer zur Identifizierung und sei mithin nicht in der Lage, einen Verfremdungs-Effekt zu erzielen, wird andrerseits argumentiert, der Distanz bewirkende Unterschied zwischen Darstellungssprache und dargestellter Sprache, der sich schon im Schauspiel finde, sei im Musiktheater von vornherein viel drastischer, wie es hier zudem «als ästhetisch wesentlich empfunden» werde, dass zwischen dem Darsteller und seiner Rolle ein Unterschied bestehe.[20]

Eine auf dieses Problem und somit aufs epische Theater vielfach bezogene, besondere Form der differenzierten Wiedergabe von Sprach- und Handlungsschichten – allerdings bei bewusster Aussparung des Szenisch-Visuellen – entwickelte Wladimir Vogel mit seiner Konzeption des «Dramma-Oratorio». Hier ereignet sich die Verfremdung der vorgestellten Person für den Hörer unmittelbar in der Verdoppelung des Interpreten:

«Durch die Einbeziehung des Gesprochenen in die Gesangspartien, und umgekehrt, kommt es zu Doublierungen: So wird zum Beispiel eine jugendliche, helle Männer-Sprechstimme durch den Tenor doubliert, eine helle Frauen-Sprechstimme durch den Sopran und so fort. Auf diese Weise ermöglicht sich die Teilung des Stoffes ohne Stilbruch und ohne Verzicht auf Aussage, während beim Nur-Singen das Verstehen, beim Nur-Sprechen die Wirkung auf das Unbewusste verloren geht.»[21]

Von der Oper unterscheidet Vogel sein «Dramma-Oratorio», in dem er überdies Gesang- und Sprechchor für bestimmte inhaltliche Aufgaben einsetzt, nachdrücklich: die Oper sei «eine figurativ-gespielte und auf einer

[20] Die beiden Ansichten bei Hellmut Kühn, «Musiktheater heute – Eine Einführung» in: Musiktheater heute, a.a.O., 15, und C. Dahlhaus, a.a.O., 25 ff.

[21] Wladimir Vogel, «Grundsätzliches zum Dramma-Oratorio. Eine auto-monographische Studie» in: Hans Oesch, Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit, Bern und München 1967, 203 ff.

in bezug auf den Ort festgelegten Bühne eine dargestellte, reale Unwirklichkeit», der das «Dramma-Oratorio» gegenüberstehe, «das eine nichtfigurative, imaginär-konkrete Wirklichkeit auf einer ortlosen Bühne (Podium) vermittelt.» Trotz dieser Absage an die Bühne hat Vogel auf das Musiktheater des zwanzigsten Jahrhunderts zweifellos eingewirkt; im vorliegenden Zusammenhang sei etwa auf die Vervielfachung der Stimme in Holligers *Magischem Tänzer* hingewiesen.
Schliesslich ist die Aufteilung der Figur auf mehrere Sänger und Darsteller ein Phänomen, das sich mit der Entwicklung des Balletts im zwanzigsten Jahrhundert ineins sehen lässt. So bemerkt Hellmut Kühn:
«Der rapide Aufstieg des Tanztheaters in unserem Jahrhundert lässt sich auch verstehen als eine durch die besonderen Gesetze des Gesanges und durch die Pragmatik der Gesangsausbildung bedingte Trennung zwischen dem singenden Darsteller und dem in seinen Bewegungen zur Musik in Beziehung tretenden Tänzer. Und die Vereinigung beider, nicht unbedingt in der handelnden Person, sondern im Stück ist eine der möglichen Entwicklungen des Musiktheaters.»[22]
Ein letzter Aspekt sei von Wladimir Vogel ausgehend kurz gestreift: das Musiktheater am Radio.[23] Dass Vogels Vorstellung von einer «imaginär-konkreten Wirklichkeit auf einer ortlosen Bühne» ein Hör-Erlebnis kennzeichnet, das tiefer eindringen kann als das von der visuellen Verortung auf der Szene begleitete, ist eine Erfahrung, die sich beim Anhören von Opern auf Schallplatten oder am Radio immer wieder machen lässt. Zudem kam dem Radio zumal in seiner Frühzeit die wichtige Aufgabe zu, Opern an Hörer zu vermitteln, die keine Gelegenheit zum Theaterbesuch hatten. Diese Aufgabe wurde in einem Masse – notwendigerweise weitgehend mittels Eigenproduktionen – erfüllt, das Bewunderung erheischt und bei dem

[22] H. Kühn, a.a.O., 13

[23] Die folgenden Angaben sind einem Gespräch entnommen, das Jakob Knaus mit Heinrich Kleefeld, dem langjährigen Leiter der «Berner Studiooper», 1982 führte.

man mitunter geneigt sein könnte, es heutigen Programmdirektoren als Vorbild vorzuhalten. Wohl waren Einbussen in Kauf zu nehmen, die der Hörer heute als Zumutung empfinden würde, etwa die Reduktion des Orchestersatzes auf eine Klavierbegleitung. Wenn es sich dabei aber um die Ausstrahlung eines Werks vor der öffentlichen Uraufführung handelte, wie dies 1930 mit Schoecks dramatischer Kantate *Vom Fischer un syner Fru* der Fall war, so dürften Informations- und Bildungswert einer solchen Sendung die musikalischen Mängel aufgewogen haben.
Insgesamt kann das Deutschschweizer Radio auf eine beachtliche Aktivität zurückblicken, die mit Eigenproduktionen – seit 1926 durch die «Berner Studio-Oper» –, mit Übertragungen aus Schweizer Opernhäusern und mit der Auftragserteilung für spezielle Hörwerke – etwa an Heinrich Sutermeister – nicht nur zur Verbreitung, sondern auch zur Bereicherung des Schweizer Musiktheaters einen wichtigen Beitrag darstellte. In den siebziger Jahren war es dann vor allem das westschweizerische Radiostudio von Genf, das mit einer eindrücklichen Reihe von Eigenproduktionen hervortrat.[24] So wurden, um nur ein Jahr herauszugreifen, von Mitte 1973 bis Mitte 1974 mehr als ein Dutzend Werke von Christiné, Dupérier, Haug, Kaelin, Kelterborn, Prior, Schibler, Sutermeister, Wissmer, Yvoire, Zbinden und Zelenka ausgestrahlt und dem Radiohörer vorgestellt.
Mit der Radiooper wie auch mit Vogels Konzeption einer nicht-szenischen «Wirklichkeit» ist freilich eine Grenzsituation des Musiktheaters erreicht. Doch gerade in solchen Erscheinungen, die von der Werkidee oder der Vermittlungsform her die Bindung an traditionelle Vorstellungen aufgeben, zeigt sich die Vielfalt, zu der die Auseinandersetzung mit Oper und Bühne im zwanzigsten Jahrhundert auch im Schweizer Musik- und Theaterleben geführt hat.

[24] Vgl. hierzu die Angaben in: Szene Schweiz, Eine Dokumentation des Theaterlebens in der Schweiz, hg. v. d. Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1 (1973/74) – 10 (1982/83)