UR. JERNEJ WEISS

VLOGA NACIONALNIH
OPERNIH GLEDALIŠČ
V 20. IN 21. STOLETJU

THE ROLE OF NATIONAL
OPERA HOUSES IN THE
20TH AND 21ST CENTURIES

Izid monografije so podprli

Mestna občina
Ljubljana

Organizacija Združenih
narodov za izobraževanje,
znanost in kulturo

LJUBLJANA:
MESTO/CITY
OF/LITERA-
TURE...

• Unescovo
• kreativno mesto
• od 2015

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

vloga nacionalnih opernih
gledališč v 20. in 21. stoletju

*the role of national opera
houses in the 20th and 21st
centuries*

ur. Jernej Weiss

2019

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju
– *The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*
Uredil Jernej Weiss

Studia musicologica Labacensia, 3 (ISSN 2536-2445)
Glavni urednik • Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)
Odgovorni urednik • Jonatan Vinkler (Koper)
Tehnična urednica • Tjaša Ribizel (Ljubljana)
Uredniški odbor • Matjaž Barbo (Ljubljana), Primož Kuret (Ljubljana), Helmut Loos (Leipzig),
Lubomír Spurný (Brno), John Tyrrell († Cardiff), Michael Walter (Graz), Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)

Recenzenti • Lubomír Spurný, Ivan Florjanc, Igor Grdina

Oblikovanje in prelom • Jonatan Vinkler

Prevod • Amidas d. o. o.
Jezikovni pregled (slovensko besedilo) • Jernej Weiss

Izdali in založili
Založba Univerze na Primorskem (zanjo: prof. dr. Dragan Marušič, rektor)
Titov trg 4, SI-6000 Koper
Glavni urednik • Jonatan Vinkler
Vodja založbe • Alen Ježovnik
Festival Ljubljana (zanj: Darko Brlek, direktor)
Trg francoske revolucije 1, SI-1000 Ljubljana

Koper, Ljubljana 2019

ISBN 978-961-7055-50-4 (spletna izdaja: pdf)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-50-4.pdf>
ISBN 978-961-7055-51-1 (spletna izdaja: html)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-51-1/index.html>
ISBN 978-961-7055-52-8 (tiskana izdaja)
Naklada tiskane izdaje: 200 izvodov (tiskovina ni namenjena prodaji)
DOI: <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-50-4>

© 2019 Festival Ljubljana

Katalogni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=298791680
ISBN 978-961-7055-50-4 (pdf)
ISBN 978-961-7055-51-1 (html)

Vsebina

- Jernej Weiss*
9 The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries
- Jernej Weiss*
13 Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju
- Susanne Kogler*
17 Neue Musik auf österreichischen Bühnen:
Kritische Anmerkungen zum aktuellen Repertoire
- Helmut Loos*
57 Tempel und Kathedralen für die ernste und heilige Musik.
Opern- und Konzerthäuser und ihre Ikonographie
- Hartmut Krones*
69 Die Wiener Volksoper als „nationale Spielstätte“
- Wolfgang Marx*
91 Opera in Ireland – A Continuing Struggle for Acceptance
- Lauma Mellēna-Bartkeviča*
117 Opera and national culture in Latvia: the centenary balance
- Florinela Popa*
129 On the Romanian Opera, Bucharest: One Author, Two Views
- Luba Kijanovska*
143 Oper als Markt: Opernaufführung als Marketing-Trick

- Vladimir Gurevich*
 155 Das Mariinski-Theater – zwischen Vergangenheit und Zukunft
 – das 21. Jahrhundert
- Vita Gruodytė*
 163 Opera without Theatre
- Jacques Amblard*
 173 “Spectacular” challenges of opera in the 21st century
- Lenka Křupková, Jiří Kopecký*
 183 Das Olmützer Provinztheater und seine Beziehung zu Marburg
 und Laibach. Das Olmützer Operntheater als Modell
 zur Herausbildung eines nationalen Theaters im Rahmen
 der Österreichischen Monarchie
- Cristina Scuderi*
 201 Teatri d’oltremare: Impresari und ihr Beziehungsnetz
 an der ostadriatische Küste um die Jahrhundertwende
- Ivano Cavallini*
 219 The Italian “National Opera” Imagined from a Southern Slavic
 Viewpoint: Franjo Ks. Kuhač and Josip Mandić
- Biljana Milanović*
 231 Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning
 of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural
 Strategies
- Nada Bezić*
 253 Ljubljanska in zagrebška Opera med drugo svetovno vojno
 – primerjava
- Aleš Gabrič*
 277 Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani
 v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov
- Jernej Weiss*
 291 Václav Talich at the Slovene Provincial Theatre in Ljubljana
- Primož Kuret*
 303 Sezona Fritza Reinerja v Ljubljani (1911–12)
- Matjaž Barbo*
 313 Operna »vožnja domov« Emila Hochreiterja
- Darja Koter*
 333 Ciril Debevec – the first professional opera director in Slovenia

	<i>Gregor Pompe</i>
351	Repertoarna analiza ljubljanskega opernega uprizarjanja od ustanovitve Dramatičnega društva do danes
	<i>Niall O'Loughlin</i>
373	The European Musical Context of the Operas of Slavko Osterc
	<i>Tjaša Ribizel</i>
395	The Reception of the Ljubljana Opera House Repertoire by Critics in Slovenian Daily Newspapers from the end of the World-War II to the 1960s
	<i>Tomaž Svete</i>
405	Pota in stranpota sodobne slovenske operne ustvarjalnosti
413	Povzetki
433	Summaries
455	Avtorji
465	Contributors
475	Imensko kazalo/Index

Neue Musik auf österreichischen Bühnen: Kritische Anmerkungen zum aktuellen Repertoire

Susanne Kogler

Univerza za glasbo in upodablajočo umetnost, Gradec
University of Music and Performing Arts (KUG), Graz

Der folgende Beitrag behandelt die Rolle der österreichischen Bühnen in Hinblick auf das aktuelle Musiktheaterrepertoire, wobei zwei Perspektiven kombiniert werden: Institutions- und Rezeptionsgeschichte. Ziel ist zu untersuchen, wie sich das Musiktheaterrepertoire aktuell entwickelt bzw. konstituiert, welche Tendenzen zu erkennen sind und, soweit möglich, auch zu reflektieren, warum diese entstehen und damit auch die Problematik der Kanonbildung anzusprechen. Zwei Fragen erscheinen dabei von besonderem Interesse:

1. Welche Rolle nimmt die zeitgenössische Musik im Repertoire ein?
2. Welche Bedeutung haben künstlerisch-ästhetische und gesellschaftspolitisch-institutionelle Gesichtspunkte für die Entscheidung, welche Werke letztlich Eingang in die Spielpläne finden?

Dass die Oper eine museale Form sei, die Innovation und Erneuerung eher ausschließe als begünstige, suggeriert bereits der Terminus Musiktheater als Unterscheidungs- und Differenzierungswerkzeug zu Oper. Angesichts der Tatsache, dass sich dennoch zeitgenössische Werke in den Spielplänen der Opernhäuser finden, stellt sich die Frage nach deren Funktion im Spielplan: Was ist ihre spezifische Rolle hinsichtlich des Images der Institution und in Hinblick auf das Zielpublikum? Welche neuen Stücke werden im Besonderen an den großen staatlichen Opernhäusern und wichtigen Festivals gegeben? Wie unterscheiden sich diese von Stücken an anderen, kleineren und oft weniger prestigeträchtigen Bühnen program-

mierten? Wie korrespondieren diese – oft Auftragswerke – mit dem anderen Programm? Die an einzelnen Fallbeispielen zu überprüfende Ausgangshypothese ist, dass diese in den Spielplänen auftauchenden Werke dazu dienen, das Image der Institution zu modernisieren, ohne Konflikte mit den Musikerinnen und Musikern und dem klassisch orientierten Publikum zu provozieren: dass also weniger tiefgreifende künstlerische als imagebildende Faktoren für die Programmierung den Ausschlag geben. Theo Hirsbrunner hat in einem ähnlichen Sinne den Kritikpunkt angedeutet, dass die jährlichen Uraufführungen in der Pariser Oper mitunter den Anschein einer gewissen Beliebtheit erwecken.¹ Inwieweit diese Strategie mit dem häufig proklamierten Anspruch der zeitgenössischen Musik, eine gesellschaftskritische Dimension zu kultivieren, in Konflikt tritt bzw. diesen als unrichtig entlarvt, ist einer der Diskussionspunkte, die behandelt werden. Methodisch sollen nicht die Ergebnisse statistischer Auswertungen im Zentrum stehen, sondern die Reflexion aktueller Programmierungen anhand der Analyse einzelner Fallbeispiele. Was letztlich in Frage steht, ist das Innovationspotential und der gesellschaftspolitische Wert von Oper und Musiktheater.

Einleitung: Methodik und Forschungsstand

Geht es um die Frage nach dem Neuen, nach dem Innovationspotential der Oper bzw. des Musiktheaters, sprechen mehrere Gründe für einen institutionengeschichtlichen Ansatz. Im Besonderen für das 20. Jahrhundert ist die traditionelle Perspektive auf die Musikgeschichte als Geschichte der Komponisten und ihrer Werke oder der musikalischen Gattungen und Formen problematisch. Viele künstlerische Entwicklungen deuten auf die Auflösung der Gattungen hin, zugunsten einer „emphatischen Werkästhetik“ und einer Tendenz zur „Entgrenzung traditioneller Formbegriffe“.² Zudem kann von einer fortschreitenden Institutionalisierung des Musiklebens im 20. Jahrhundert gesprochen werden. Auch befördert das Interesse für Netz-

1 Theo Hirsbrunner, „Musiktheater der Gegenwart. Eine tour d’horizon“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 33.

2 Vgl. Arnold Jacobshagen, „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“, in: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus ed., *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10), (Laaber: Laaber 2006), 145–146. Jacobshagen argumentiert vor diesem Hintergrund für die Institutionengeschichte: „institutionelle Bezüge“ seien „an die Stelle traditioneller Gattungsnormen getreten“.

werke und Verflechtungen in Kulturgeschichte und Philosophie das Interesse an einer musikalischen Institutionengeschichte.

Mit Arnold Jacobshagen betrifft Institutionengeschichte „Produktion, Verbreitung, Rezeption und Verarbeitung von Musik“ (Jacobshagen, „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“, 149). Auch Paul Griffiths merkte kritisch zu seinem eigenen kompositionsgeschichtlich fokussierten Artikel an, dass eine Geschichte der Oper, die sich Werken des 20. Jahrhunderts widmet, nur von marginaler Bedeutung sei, weil wichtige Aspekte fehlen, wie unter anderem die Geschlossenheit des internationalen Repertoires, das 30 bis 40 Stücke beinhaltet, die riesige Zahl von Aufnahmen von Opern, die heute zur Verfügung steht, der Einfluss, den diese Aufnahmen auf die Präsentation und Wahrnehmung von Oper haben, die wachsende Bedeutung der Regie, die Wiederentdeckung der Oper vor Mozart sind Aspekte, die es ebenfalls zu bearbeiten gelte.³ Die Nähe von Institutionengeschichte, biographischen, gattungsgeschichtlichen und rezeptionsgeschichtlichen Forschungsansätzen zeigt eine Vielzahl an Publikationen.⁴

Auch zu den großen staatlichen Institutionen des Musiktheaterbetriebes in Österreich liegt Literatur vor, die in unterschiedliche Ansätze Einblick gibt und zugleich auf Desiderata verweist. Der vorliegende Beitrag schließt daran an.

3 Paul Griffiths, „The twentieth Century: To 1945“, in: Roger Parker, ed., *Oxford History of Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 279.

4 Siehe dazu u.a.: Colin Timms and Bruce Wood, ed., *Music in the London theatre from Purcell to Handel*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2017); Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard, *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017); Robert Braunmüller, *Oper als Drama: Das „realistische Musiktheater“ Walter Felsensteins* (Berlin: De Gruyter, 2012 [Reprint ©2002]); Anno Mungen, ed., *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011); Philippe Agid and Jean-Claude Tarondeau, *The management of opera: an international comparative study*, (Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2010); Jiří Kopecký und Lenka Křupková, *Das Olmützer Stadttheater und seine Oper: „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“* (Regensburg: Con Brio, 2017); Frédéric Döhl und Gregor Herzfeld, ed., *In search of the „Great American Opera“: Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters* (Münster, New York: Waxmann, 2016); Vesselina Kasarova, „*ich singe mit Leib und Seele*“. über die Kunst, Sängerin zu sein. Gespräche mit Marianne Zelger-Vogt (Kassel: Bärenreiter, 2012); auch in dieser autobiographischen Darstellung sind neben Repertoireaspekten (Mozart, Rossini, Rosenkavalier und Carmen werden explizit schon in den Kapitelüberschriften als Wegmarken einer Weltkarriere genannt) mit Zürich und der Staatsoper Wien auch institutionelle Eckpunkte der Vita vertreten.

Betreffend die Staatsoper, sind die Rezeption der Werke von Wagner oder Strauss und Darstellungen der Tätigkeit von berühmten Dirigenten wie Mahler beliebte Themen.⁵ Die Wiederaufbaujahre werden in Hinblick auf die Dirigenten wie Karl Böhm oder auch Herbert von Karajan sowie die jeweiligen Intendanten beschrieben.⁶

Was die Quellen für die Programmanalysen betrifft, bieten die zunehmende Internetpräsenz der wichtigen Kulturinstitutionen und die Öffnung der Archive neue Möglichkeiten für die Forschung. Nichtsdestotrotz ist die Datenfülle nicht immer nur ein Gewinn, und auch die Recherchemöglichkeiten sind nach wie vor nicht immer benutzerInnenfreundlich. Das zeigen mitunter auch jene Veröffentlichungen, die sich auf die aktuellen Spielpläne der letzten Jahre und Jahrzehnte beziehen, wie beispielsweise die von Andreas Láng herausgegebene die Jahre 1945-2005 umfassende Chronik der Wiener Staatsoper.⁷ Die Gliederung ist bezeichnend für die Sichtweise, die auch aus dem Vorwort hervorgeht: der Fokus liegt auf den Werken und ihrer jeweiligen Inszenierungsabfolge. Einem ausführlichen Werkverzeichnis folgt eine nach Komponisten geordnete Übersicht. Im Internet kann dagegen auch nach einzelnen Saisonspielplänen gesucht werden, was einen Überblick über deren Zusammensetzung erlaubt. Statistische Auswertungen fehlen jedoch und sind mühsam zu erarbeiten.

Die Übersicht über die Komponisten gibt Aufschluss über die im Repertoire vertretenen Kompositionen des 20. Jahrhunderts und auch auf die Komponistinnen, die im Spielplan vertreten sind: Violeta Dinescu und Adriana Hölszky.

Komponisten des 20. Jahrhunderts sind in nicht geringer Zahl vertreten, darunter einerseits Klassiker des Opernrepertoires des 20. Jahrhunderts und Vertreter der gemäßigten Moderne wie Hindemith, Poulenc, Milhaud, Honegger, Janáček, Mussorgski, Berg, Britten, Henze, Rihm, Schnittke, Schostakowitsch, Schreker, aber auch als experimenteller einzustufende wie Wolf-Ferrari, Bernd Alois Zimmermann, Berio, Cerha, Pen-

5 Vgl. u.a.: Franz Grasberger, *Richard Strauss und die Wiener Oper* (Tutzing: Schneider, 1969); Andreas Láng and Olivier Láng, ed., *Richard Wagner und die Wiener Oper* (Wiener Staatsoper: Wien, 2013) (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung an der Wiener Staatsoper); Wolfgang Partsch und Oskar Pausch, ed., *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektion 1897-1907. Katalog zur Ausstellung* (Wien: Böhlau, 1997) (Österreichisches Theatermuseum).

6 Vgl. Heinz Fischer-Karwin, *Das teuerste Vergnügen der Welt. Die Wiener Staatsoper seit 1945* (Salzburg: Bergland Buch, 1979).

7 Andreas Láng, *Chronik der Wiener Staatsoper 1945-2005. Aufführungen. Besetzungen. Künstlerverzeichnis* (Wien: Löcker, 2006), 845-860.

derecki, Furrer. Des Weiteren finden sich u.a. Korngold, Kienzl, Krasa, Krenek, Liebermann, Menotti, Orff, Egk, Einem, Enescu, Rota, Ronnefeld, Schmidt, Salmhofer.⁸ Auch die Uraufführungen sind aufgelistet worden und zeigen die Bedeutung von heute weniger bekannten zeitgenössischen Komponisten.⁹

Zu den Salzburger Festspielen liegt ebenfalls eine größere Studie vor, die sich u.a. mit dem Repertoire der Jahre 1920-1990 beschäftigt. Auch hier stehen Werke und Künstler im Vordergrund. Oper und Musiktheater findet sich eine alphabetisch geordnete Werkliste sowie die Komponisten geordnet nach der Anzahl der Aufführungen.¹⁰ Mozart, Strauss und Verdi rangieren auf den ersten drei Plätzen. Die Liste der Uraufführungen ist der der zeitgenössischen Komponisten im Repertoire der Staatsoper vergleichbar, u.a. Henze, Einem, Liebermann, Orff, Blacher, Egk, Penderecki, Cerha, Berio sind zu finden. Des Weiteren waren im Bereich der Musik des 20. Jahrhunderts Schönberg mit Moses und Aron vertreten, auch Britten und Barber. Das Repertoire ist nach Saisons gegliedert und nach Gattungen wie z.B. Schauspiel, Oper, Orchester- und Kammerkonzerte. Die letzte untersuchte Saison, 1990, zeigt dieselbe Tendenz wie die allgemeine Statistik: Mozart (*Idomeneo*, *Così*, *Don Giovanni*), Verdi (*Un ballo in maschera*), *Fidelio*, Strauss (*Capriccio*); dann ein konzertanter Orpheus-Zyklus mit Werken von Monteverdi, Gluck, Haydn und Ernst Krenek, – letzteres explizit zum 90. Geburtstag des Komponisten. (Jaklitsch, *Die Salzburger Festspiele Band II*, 281-282)

Die 1987 publizierte Geschichte der Salzburger Festspiele konzentriert sich auf Dirigenten wie Toscanini, Furtwängler und Karajan sowie historische Zensuren. Der Festspielidee ist ein eigenes Kapitel gewidmet.¹¹ Auch die Sänger der Mozart-Opern in Salzburg sind in einer Publikation dokumentiert.¹² Institutionen als Kulturträger in totalitären Regimen schlagen sich ebenfalls in Publikationen nieder, wie in der 1938 publizierten Fest-

8 Andreas Láng, *Chronik der Wiener Staatsoper 1945-2005. Aufführungen. Besetzungen. Künstlerverzeichnis* (Wien: Löcker, 2006), 845-860.

9 Christine Pawlik, *Uraufführungen an der Wiener Staatsoper zwischen 1918-1945* (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz: Magisterarbeit, 2003).

10 Hans Jaklitsch, *Die Salzburger Festspiele Band II. Verzeichnis der Werke und der Künstler 1920-1990* (Residenz: Salzburg, 1991), 289-299.

11 Stephen Gallup, *Geschichte der Salzburger Festspiele* (Wien: Orac, 1989) (deutschsprachige Ausgabe).

12 Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz, ed., „Das klinget so herrlich, das klinget so schön“. *Die Sänger der Mozart-Opern bei den Salzburger Festspielen* (München: Langen Müller, 1991).

schrift *Die Salzburger Festspiele*. Bereits im Vorwort ist die Vereinnahmung von Mozart für die nationalsozialistische Propaganda leitendes Thema sowie die „Sendung“, die die Kunst verdeutlicht.¹³ Eine Liste der UA in Salzburg von 1920-2006 wurde von Maria Dorninger zusammengestellt.¹⁴ In der Ära Mortier waren es weniger die Ur- als die Erstaufführungen, die den Innovationskern dieser Periode markieren.¹⁵ Die Debatten um die Programmierung in Salzburg lassen erkennen, wie schwierig eine adäquate Positionierung des Festivals erscheint hinsichtlich der unterschiedlichen Interessenslagen und ästhetischen und ideologischen Ausrichtungen. Immer wieder ist von einer Krise der Festspiele und der Oper gesprochen worden.¹⁶ Die Frage, inwieweit das Publikum ein die Qualität mindernder Faktor ist oder nicht, wird auch in Hinblick auf Salzburg gestellt.¹⁷ Eine Publikation ist für unsere Fragestellung von besonderer Relevanz. 2012 haben die Salzburger Festspiele zur Reflexion ihrer zukünftigen Positionierung eingeladen und damit institutionelle Strategien thematisiert, die Hintergründe für die Programmierung erkennen lassen. Dabei war wenig überraschend das Verhältnis von Tradition und Innovation das leitende Thema. Einige für die Programmierung bzw. deren Analyse wichtige Aspekte zeichnen sich

13 Friedrich Richter, ed., *Salzburger Festspiele 1938. Festschrift* (Berlin: Gebr. Mann, 1938).

14 Vgl. Maria Dorninger, „Uraufführungen Salzburger Festspiele 1920-2006 (Oper, Schauspiel, Ballett)“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 245–248.

15 Helmut Schanze, „Nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenswert.“ Die Ur- und Erstaufführungen in Salzburg in der „Ära Mortier“ 1992-2000“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 162-169. Auch der Karajan-Zeit wird Innovationscharakter nachgesagt, im Besonderen was den Medieneinsatz betrifft, im Unterschied zu der Darstellung des Konflikts Einem / Karajan bei Eickhoff. Thomas Eickhoff, „Mit Sozialismus und Sachertorte. Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich“, in: Albrecht Riethmüller, ed., *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust* (Stuttgart: Franz Steiner, 2006), 99.

16 Ein Beispiel ist die mitunter polemische und tendenziös anmutende Studie des Bonner Professors für systematische Musikwissenschaft Martin Vogel, der ausgehend von der Idee zu den Festspielen und deren deutsch-nationaler Ausrichtung Probleme neuer Musik, Kommerzialisierung und künstlerischer Qualität diskutierte. Martin Vogel, *Musiktheater V. Stücke für Salzburg* (Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1988).

17 Vgl. Max Kaindl-Hönig, ed., *Resonanz. 50 Jahre Kritik der Salzburger Festspiele* (Salzburg: SN Verlag, 1971), 397.

ab: Internationalität, das Spannungsfeld zwischen elitär und populär und auch der politische Anspruch wurden mehrfach angesprochen.

Gerard Mortier skizzierte in die großen Entwicklungen der Salzburger Festspiele, wobei er einerseits den bereits bei Hofmannsthal auf ein Bewahren ausgerichteten Europagedanken betonte.¹⁸ Des Weiteren betont er die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg, für die Gottfried von Einem, Oscar Fritz Schuh und Caspar Neher stehen: das Bestreben, „die ganzen Strömungen, die in Europa entstanden, jetzt nachholen“ zu wollen, von Brecht bis Bergs Wozzeck.¹⁹ Für Hans Mahr müssen die Festspiele „elitär und populär gleichzeitig“ sein, Raritäten und populäre Opern als TV-Übertragungen schließen sich nicht aus; wichtig auch „die Notwendigkeit der direkten, unmittelbaren Präsenz, des Dabeiseins“.²⁰ Temporale und lokale Erweiterung seien ebenfalls unabdingbar, was durch Benützung aller Medien, einschließlich der sozialen Netzwerke gewährleistet werde. Damit verbindet sich allerdings auch ein inhaltlicher Anspruch: „Die Festspiele müssen politisch sein“, fordert Mahr:

Sie müssen sich gesellschaftspolitisch was trauen, existierende Konflikte aufgreifen, sich damit auseinandersetzen, provozieren, versöhnen, einfach Flagge zeigen. Das kann man direkt im Festspielprogramm machen oder im Rahmen der Festspiele, wie das Daniel Barenboim mit seinem West-Eastern-Divian Orchestra gemacht hat. Aber auch die Eröffnungsredner bei den Festspielen können da eine größere Rolle spielen. [...] Kunst muss immer mutig und wird auch immer politisch sein.²¹

Des Weiteren wurde betont, dass die Festspiele „einen Grund, eine Seele“ haben müssen.²²

18 Gerard Mortier, „Kunst als Notwendigkeit und Zukunftsvision“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 62: „Es ist eine geistige Strömung, die stets auf das Bewahren der großen kulturellen Werte Europas gerichtet ist. Und es ist dieses Denken, das sich mit Hofmannsthal bei den Salzburger Festspielen durchgesetzt hat.“

19 „Man muss diesen Versuch, alles „Versäumte“ nach Salzburg zu holen, in seiner großen Bedeutung sehen, wenn wir von der Zukunft der Salzburger Festspiele reden wollen. Denn es gab da eine völlige Neuentwicklung.“ Gerard Mortier, „Kunst als Notwendigkeit und Zukunftsvision“, 63.

20 Hans Mahr, „Festspiele 3.0“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 90.

21 Hans Mahr, „Festspiele 3.0“, 92f.

22 Eleonore Büning, „Die Festspiele als Traditionshüter und Trendsetter? Drei Bemerkungen dazu“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zu-*

Bei der Behandlung der Frage nach dem Stellenwert der neuen Musik auf den Bühnen sind zunächst zwei Vorurteile kritisch zu betrachten. Das erste betrifft den wichtigen Zusammenhang von Institutionengeschichte und ökonomisch gesellschaftlichem Strukturwandel. Nicht nur war die Oper bis zum Ende des Ersten Weltkriegs wichtigste europäische Theatergattung,²³ sondern im Musikleben zeigt sich auch heute die immense ökonomische Bedeutung des Musiktheaters: In Deutschland betrug 2001 der Anteil Ausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden der Sparte Musiktheater 56,4%. (vgl. Jacobshagen, „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“, 147) Im Besonderen Musiktheaterbetriebe stehen aufgrund des großen finanziellen Bedarfs im Spannungsfeld von Ökonomie und Politik.²⁴ Es entsteht, wie Clemens Hoegl darlegte, ein ökonomisches Dilemma, das als „Zielkonflikt“ beschrieben werden kann: will man einerseits möglichst viele qualitativ hochwertige Aufführungen bieten, ist andererseits gefordert, nachhaltig wirtschaftlich zu produzieren.²⁵ Bereits die historische Sicht macht klar, dass Oper eine Kunstform für die Elite ist. Daraus resultiert der Vorwurf, Kommerzialisierung führe zur „Senkung ästhetischer Standards“. Hierzu ist mit Michael Walter anzumerken, dass Kritik am Kommerz zumeist auch Kritik am zahlenden Publikum ist. Publikumserwartungen und Moden wurden von Librettisten allerdings sehr wohl berücksichtigt, wenn nicht, blieb das Publikum aus. (vgl. Walter, *Oper*, 369-370)

Das zweite Vorurteil liegt darin, dass Oper und neue Musik auf den ersten Blick als von unterschiedlichen Institutionen getragen erscheinen. Am Beispiel Darmstadt wird allerdings klar,²⁶ dass sich gerade aus insti-

kunst (Salzburg: Residenz, 2012), 107–109. Büning verweist auf die deutschen Musikfeste, 1810 von Louis Spohr mit einer Aufführung von Haydns Schöpfung begründet, deren Nationalcharakter und damit aktuelle politische Bedeutung ihre Erfolgsfaktoren waren. Diese prägten auch den Höhepunkt um 1848 und die Popularität der Musik Beethovens, die „offenbar den Nerv der Zeit“ traf.

23 Vgl. Michael Walter, *Oper. Geschichte einer Institution* (Stuttgart: Metzler, 2016), VIII.

24 Vgl. Matthias Rädle, „Markt, Sponsoring, Subvention: die Schnittstelle von Ökonomie und Politik“, in: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, ed., *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10) (Laaber: Laaber 2006), 160–166.

25 Cf. Clemens Hoegl, „Das ökonomische Dilemma: Musik um welchen Preis?“, in: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, ed., *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10) (Laaber: Laaber 2006), 173.

26 Gianmario Borio und Hermann Danuser, ed., *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966* (Freiburg im Breisgau: Rombach 1997).

tutionsgeschichtlicher Sicht Berührungspunkte zeigen, wobei Institutions- und Rezeptionsgeschichte eng verbunden sind.²⁷ Wiederum erscheint das Spannungsfeld von Ökonomie und Politik konstitutiv.

Einige Punkte der Geschichte von Darmstadt erscheinen als Kontext zu den Institutionen des Musiktheaters von besonderem Interesse: So waren die Salzburger Festspiele und die Sommerakademie des Mozarteums Vorbild der Ferienkurse. Das Musiktheater fehlte aus praktischen Gründen, aufgrund der fehlenden Mittel. Dennoch gab es wegweisende Überlegungen dazu.²⁸ Proklamiertes Ziel war es, die während der NS-Zeit versäumte Moderne nachzuholen. Konflikte zwischen jüngerer und älterer Generation sowie Rückkehrern waren prägend. Zu erwähnen ist auch der stark abnehmende Frauenanteil in den ersten Jahren entsprechend der allgemeinen Nachkriegssituation.²⁹

Darmstadt als „Gegengründung zu Institutionen des nationalsozialistischen Deutschland“ zu positionieren, kann als Mythos der Moderne angesehen werden. Es fand eine Mythisierung einer Arché, eines Ursprungs statt, der einerseits die „Ereignisfolge“ und andererseits den „Geist“ betraf.³⁰ Viele Elemente des Darmstädter Selbstverständnisses können als Gegenmythos zum NS-Mythos verstanden werden: zB. Rationalität versus Irrationalität; Individualität versus Kollektivität, Politikabstinenz versus Politisierung etc.; die „nicht begründeten Residuen der musikalischen Tradition“ sollten beseitigt werden (im Gegensatz zu einer traditionsgebundeneren Schule der Moderne bei Schönberg). (Borio und Danuser, *Im Zenit der Moderne*, 369) Das Eigenbewusstsein war eng verbunden mit dem Avantgarde-Begriff. Sendungsbewusstsein vor dem Hintergrund der Verachtung nationalsozialistischer und allgemein populistischer Kulturideale prägte die Akteure.

27 Vgl. Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), XI.

28 Siehe dazu auch folgende Artikel in Gianmario Borio und Hermann Danuser, ed., *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997).

Michel Butor, „Le théâtre et la musique aujourd’hui“ (1963), 229–234; Giacomo Manzoni, „Neue Musik – Neue Szene“ (1966), 235–244; Mauricio Kagel, „Neuer Traum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater“ (1966), 245–253; Heinz-Klaus Metzger, „Das Musiktheater John Cages“ (1966), 253–266; Henri Pousseur, „Votre Faust. Neue musikalische und theatrale Erfahrungen“ (1967), 267–292.

29 Vgl. Borio und Danuser, *Im Zenit der Moderne*, 94–98.

30 Ibid., 359–360.

Wie die folgende Programmanalyse zeigen wird, sind sowohl die Berücksichtigung von Publikumsinteressen als auch zeitgeschichtliche Implikationen bis heute für die Programmierung an großen Institutionen im Bereich Musiktheater prägend.

Programmgestaltung auf Österreichs Bühnen und der internationale Kontext

Die Opernaufführungen in der Saison 2018 der Salzburger Festspiele bieten: Mozart, Strauss, Tschaikowsky, Rossini, Monteverdi, Henze (Die Bassariden), Einem (Der Prozess), Bizet.

Im Format „Für Kinder“ sind Mozart, Tschaikowsky und Henze präsent. Zum Vergleich: 2017 standen Wozzeck, Lady Macbeth und Reimanns Lear am Programm.³¹

Zur Saison 2017/18 an der Staatsoper:³²

31 Die Übersicht basiert auf den Angaben auf der aktuellen Website der Salzburger Festspiele (<https://www.salzburgerfestspiele.at/spielplan>, zuletzt abgefragt am 20. 02. 2018).

32 Die Aufstellung erfolgte auf Basis der Angaben auf der Website der Staatsoper (<https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-tickets/liste/>, zuletzt abgefragt am 10.02.2018); die im 20. Jahrhundert komponierten bzw. uraufgeführten Werke wurden der besseren Übersicht halber unterstrichen: Adriana Lecouvreur (Francesco Cilea) UA 1902, Aida (Giuseppe Verdi), Andrea Chénier (Umberto Giordano) 1896, Arabella (Richard Strauss), Ariadne auf Naxos (Richard Strauss), Ariodante (Georg Friedrich Händel), Capriccio (Richard Strauss), Carmen (Georges Bizet), Chowsantschina (Modest Mussorgski) 1886, posthum, Dantons Tod (Gottfried von Einem) UA 1947 (Salzburger Festspiele), Daphne (Richard Strauss), Das Rheingold (Richard Wagner), Der Freischütz (Carl Maria von Weber), Der Rosenkavalier (Richard Strauss), Der Spieler (Sergej Prokofjew) UA 1929, Die Fledermaus (Johann Strauß), Die Walküre (Richard Wagner), Die Zauberflöte (Wolfgang Amadeus Mozart), Don Giovanni (Wolfgang Amadeus Mozart), Don Pasquale (Gaetano Donizetti), Elektra (Richard Strauss), Eugen Onegin (Peter I. Tschaikowski), Falstaff (Giuseppe Verdi), Faust (Charles Gounod), Fidelio (Ludwig van Beethoven), Götterdämmerung (Richard Wagner), Hänsel und Gretel (Engelbert Humperdinck), I puritani (Vincenzo Bellini), Il Trovatore (Giuseppe Verdi), Il barbiere di Siviglia (Gioachino Rossini), Kátja Kabanová (Leoš Janáček) UA 1925, L'Italiana in Algeri (Gioachino Rossini), L'elisir d'amore (Gaetano Donizetti), La Bohème (Giacomo Puccini) UA 1896, La Fille du régiment (Gaetano Donizetti), La cenerentola (Gioachino Rossini), La Traviata (Giuseppe Verdi), Le Nozze di Figaro (Wolfgang Amadeus Mozart), Lohengrin (Richard Wagner), Lulu (Alban Berg), Macbeth (Giuseppe Verdi), Madama Butterfly (Giacomo Puccini) UA 1900, Otello (Giuseppe Verdi), Parsifal (Richard Wagner), Pelléas et Mélisande (Claude Debussy) UA 1902, Rigoletto (Giuseppe Verdi), Rusalka (Antonín Dvořák), Salome (Richard Strauss), Samson et Dalila (Camille Saint-Saëns) 1877, Siegfried (Richard Wagner), Simon Boccan-

16 Opern von insgesamt 54 von stammen aus dem 20. Jahrhundert, davon lediglich eine aus der 2. Hälfte (Gottfried von Einem, Dantons Tod). Strauss (7) und Puccini (4, davon 3 im 20. Jahrhundert fertiggestellt bzw. uraufgeführt) sind die meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Sie machen 2/3 des Repertoires des 20. Jahrhunderts der untersuchten Saison aus.

Die Saison 2016/17 an der Staatsoper zeigt ein ähnliches Bild:

Die Tote Stadt, Reimanns Medea, Blaubarts Geheimnis (Philip Glass), Adès (The Tempest), Cardillac, Peter Grimes, Pollicino, Patchwork (Kinderoper von Tristan Schulze), Pünktchen und Anton (Eröd,), Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny waren Werke des 20. Jahrhunderts, die als Repertoireerweiterung betrachtet werden können. Musik von Philipp Glass war u.a. bei Ballettabenden zu hören.

Das Theater an der Wien, der Staatsoper historisch verbunden – es war die Spielstätte der Staatsoper nach dem Zweiten Weltkrieg, hat einige programmatische Neuausrichtungen durchlaufen. Nach einer Zeit als Musicaltheater wird es nun als »das neue Opernhaus« positioniert. Intendant Roland Geyer betont die Wichtigkeit von Uraufführungen, um dem Anspruch auf Neues gerecht werden zu können. Das Theater an der Wien hat zudem das „Dogma“, Musiktheater solle „nicht nur das Ohr erfreuen“, sondern müsse auch „die zentralen Fragen unserer Zeit aufwerfen und theatralisch beantworten helfen“. Die „Einengung auf wenige Meisterwerke im Sinne eines hochkulturellen Kanons“ wird gezielt in Frage gestellt. Ziel ist, mit einem erweiterten Repertoire eine „emotionell-intellektuelle Bewusstseinserweiterung“ zu erreichen und dem Publikum Sinnstiftungsmöglichkeiten anzubieten.³³ Der Spielplan 2018 enthält dementsprechend im Bereich Oper neben Wozzeck eine Wagner-Trilogie in Form einer aktuellen Bearbeitung sowie Der Besuch der alten Dame (Einem). Im Rahmen der Wiener Festwochen wird die Orestie in einer Neubearbeitung gegeben. In der Sparte Kammeroper steht neben Debussy Pelleas et Mélisande A quiet Place von Bernstein (als Gastspiel) am Programm. In der „Hölle“ ist Durchs rote Meer (Format: Kabarett) zusehen.

gra (Giuseppe Verdi), Tosca (Giacomo Puccini) UA 1900, Turandot (Giacomo Puccini) UA posthum 1926, Un ballo in maschera (Giuseppe Verdi).

33 Roland Geyer, „Marktgerecht oder Lust auf Neues?“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 138.

Im online verfügbaren Opernarchiv fällt neben dem Barockschwerpunkt eine deutliche Tendenz zur Repertoireerweiterung auf. Hier sind u.a. zu nennen:

Wiener Festwochen 2017: Mondparsifalll (Bernhard Lang, Jonathan Meese nach Wagners Parsifal), 2017: Elegie für junge Liebende, Peer Gynt (Egk, 1938), UA Hamlet (Anno Schreiber), 2016: El Juez (Christian Kolonovits, 2014), Die Dreigroschenoper, Peter Grimes, 2015: La Mère coupable (Milhaud), 2014: American Lulu (Neuwirth), Lazarus (Schubert/Ives), 2013: The Rake's progress.

In der konzertanten Version war 2013 u.a. Der Kaiser von Atlantis oder Die Todesverweigerung zu hören (Viktor Ullmann), Menotti (The Telephone, Opera buffa 1947), La voix humaine (Poulenc/Cocteau, 1959). 2012 war Mathis der Maler programmiert.

Ein kurzer Seitenblick sei auf das Kosmos-Theater geworfen. Es ist programmatisch eindeutig auf künstlerische Aktivitäten von Frauen ausgerichtet, wie die diesbezüglich nicht unkritische Eröffnungsrede von Elfriede Jelinek zeigt.³⁴ In der Musik wird betreffend die Präsenz bzw. Nicht-Prä-

34 Jelinek moniert, dass es skandalös ist, dass es überhaupt notwendig sei, Frauenräume zu organisieren: „Ich frage mich, wie es möglich ist, daß Personen immer noch für ihre Anliegen auf die Straße gehen müssen, demonstrieren müssen, Druck machen müssen, nur aufgrund ihres Seins, aufgrund der biologischen Tatsache, daß sie Frauen sind. Es flößt mir ein gewisses Entsetzen ein, daß wir für etwas vorbestimmt sein sollen, das uns zu Zurückgesetzten macht, die um alles und jedes kämpfen sollen, und das gerade in Zeiten, in denen die Not eigentlich darin besteht, daß keine besteht, wie die Philosophen sagen würden. Aber wieso sind gerade so viele Frauen von dieser Not betroffen, die es doch angeblich gar nicht gibt oder nicht geben sollte? Weil sie sind, was sie sind und wofür sie nichts können? Es scheint aber auch nicht zu genügen, daß man an sich Frau ist, und auch nicht, daß man sie für etwas ist, einen Mann, ein Kind, einen Pflegebefohlenen, die Gesellschaft. Man muß immer noch etwas darüber hinaus drauf häufen, um da sein, sich artikulieren, auf seine Rechte pochen zu dürfen. Es ist, als ob man sich selbst für sich erkämpfen müßte, um überhaupt sein zu dürfen, was man schon ist. Man darf ja offenbar nicht einmal in die eigene Haut hineinschlüpfen, auch darum soll man schon kämpfen müssen. Daß man ein Für Sich sein darf und nicht einfach nur an und für sich einfach existieren. Denn daß Frauen ein Für Anderes sein müssen, ist sowieso klar. Jetzt kämpfen sie also darum, daß sie etwas sagen dürfen, um den berühmten Raum für sie selbst, für sich allein. Schon Virginia Woolf hat dafür gekämpft, um einen sehr kleinen wenigstens, in dem die Frau etwas würde aufschreiben können. Tisch, Sessel, Lampe, mehr braucht man dazu ja nicht. Jetzt haben sie also ihren Raum, die Frauen, in dem sie reden oder schweigen dürfen oder was auch immer, es soll ihnen ja überlassen sein, was sie damit machen, aber damit, daß ihnen dieser Raum gegeben ist, kann es ja nicht getan sein. Aber die Sache scheint damit bereits abgetan zu sein. Man braucht Frauen ja nur einen Raum zu übergeben, sie werden ihn dann, das haben sie ja geübt, schon besenrein machen, einrichten, herrichten, bis sie sich zugrundegerich-

senz von Komponistinnen ein besonderer Nachholbedarf geortet.³⁵ Am Programm stand u.a. das ein Jahr zuvor bei der Münchner Biennale uraufgeführte Musiktheater in 4 Szenen *One Woman Oper* (2009), komponiert von Irinel Anghel, Juliane Klein, Charlotte Seither und Carola Bauckholt, des Weiteren *Blond unter Aufsicht* (Musiktheater, 2003) von Sonja Breuer (Idee, Text, Regie) und Paul Engel (Musik) sowie 2013 das experimentelle Musiktheater *Abstrial* der Komponistin und Performerin Pia Palme.

Zur Kontextualisierung der bisherigen Ergebnisse im internationalen Musikbetrieb kann die Wissenschaft herangezogen werden, die sich bereits mehrfach mit der zeitgenössischen Oper kompositions- und rezeptionsgeschichtlicher Sicht beschäftigt hat. Paul Griffiths betont die im Vergleich

tet haben werden. Das sind sie ja gewöhnt. Hier bitte ist dieser Raum, aber besser, er bleibt verborgen wie die Leistungen der Frau, die das Obszöne schlechthin sind, denn sie sind da, aber man sieht sie nicht, und man soll sie nicht sehen. Man soll nur ihre Ergebnisse sehen, nicht wie es zu ihnen gekommen ist. Sie tauchen im Bruttoinlandsprodukt eines Landes nicht auf, diese Arbeiten der Frauen. Sie, diese Leistungen, sind das, was verdeckt stattzufinden hat, so wie ja auch die Genitalien der Frau glücklicherweise verdeckt sind und nach innen führen, nicht repräsentationsfähig sind, auch nicht kunstfähig, wie Freud sagt, der nur das Flechten und das Weben als originär weibliche Kulturtechniken gelten lassen wollte, ja, das Flechten und das Weben, das hat sie uns gegeben. Das Schreiben und das Lesen, ist stets der Männer Fach gewesen. Da haben sich die Frauen also ihre Wiese, ihre Lichtung, freigesprengt, unter immensem Druck von Meisseln, Hämmern und Worten im öffentlichen Raum, der ihnen ja auch nie gehört hat, und den sie sich erst haben erkämpfen müssen, und dann lichtet sich erst mal gar nichts. Kein Vorhang kann hochgehen, nur der Hut kann einem hochgehen dabei, denn was den Frauen da gegeben worden ist, soll ihnen gleichzeitig vorenthalten werden, aber nicht damit es länger vorhält, im Gegenteil, sondern damit es gleichzeitig da ist und weg ist. Also das Offene bleibt sowieso verweigert, denn die Frau ist zu dem, was sich im öffentlichen Raum abspielt, nicht zugehörig, daher muß sie immer auf sich verweisen, indem sie dauernd an sich selbst zurückverwiesen wird, vielleicht kann man sagen zurückgeworfen. Im Fall des Raums, den sie da bekommen und schon wieder beinahe genommen bekommen hat, wenn nicht ein Wunder geschieht, kann man auch sagen: hinausgeworfen, enteignet.“ Elfriede Jelinek, „Frauenraum“ (Eröffnungsrede, Kosmostheater 15. 05. 2000, online verfügbar unter <http://www.kosmostheater.at/cgi-bin/page.pl?id=9;lang=de>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018).

- 35 „Vor allem in der Musik gibt es in Österreich einen großen Nachholbedarf dem Publikum das großartige Schaffen von Musikerinnen und Komponistinnen vorzustellen, Hörgewohnheiten zu verändern und das Auditorium mit den vielseitigen, historisch gewachsenen Diversifikationen weiblichen Musikschaffens zu konfrontieren. Kosmostheater hat sich auch als offener Konzert- und Klangraum für österreichische und internationale Musikerinnen aus den unterschiedlichen Genres, unter besonderer Berücksichtigung von Musikerinnen aus den Bereichen der Neuen Musik und der New Electronics präsentiert.“ Kosmostheater, online (<http://archiv.kosmostheater.at/kunst.asp?Schlagwort=Musik>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018).

zu anderen kulturellen Phänomenen besonders starke Verwurzelung der Oper in der Geschichte. Das illustriert er am Repertoire der English National Opera in der Saison 1991/92:

*The average age of works chosen [...] was 142 years, the repertoire including two seventeenth-century pieces, three from the eighteenth century, nine from the nineteenth century, and five from the twentieth century, of which only three postdate 1910 (Weill's Street Scene, Britten's Billy Budd, and a new opera, John Buller's The Bacchae).*³⁶

Ähnlich sieht es auch heute aus, nicht nur in England, wie das untersuchte Repertoire der Wiener Staatsoper zeigt. Griffiths führt jedoch zahlreiche Opern an, deren kompositionsgeschichtliche Bedeutung er unterstreicht.³⁷ Zeigt diese Auswahl die Nähe der Forschung zu den Spielplänen, verweist der genannte Reichtum doch auch darauf, wieviel es noch zu entdecken gilt. Hinsichtlich der Uraufführungen 1946 bis 1960 im englischen Repertoire³⁸ stehen laut Griffiths Britten und Strawinsky im Zentrum.³⁹ Während im englischen Sprachraum an der Tonalität, wenn auch ironisierend wie bei Strawinsky und Britten, festgehalten wurde, war im deutschen

36 Griffiths, „The twentieth Century: To 1945“, 279.

37 Werke von Schönberg (Erwartung, Moses und Aron, Von heute auf morgen), Berg (Wozzeck, Lulu), Strawinsky (Histoire du soldat, The Rake's Progress, Mavra), Strauss (Elektra, Rosenkavalier, Salome, Ariadne auf Naxos, Capriccio, Daphne, Die schweigsame Frau, Die Liebe der Danae), Schreker (Der ferne Klang, Die Gezeichneten), Pfitzner (Palestrina), Puccini (Madame Butterfly, Turandot), Debussy (Pelléas et Mélisande) Paul Dukas (Ariane et Barbe-Bleu), Punch and Judy (Harrison Birwistle), Stockhausen (Donnerstag), Messiaen (Saint François d'Assise), Bartok (Duke Bluebeard's Castle), Zemlinsky (Der Traumgöрге, Der Zwerg), Hindemith (Mathis der Maler, Neues vom Tage, Cardillac), P. M. Davies (Taverner), Britten (Death in Venice), Busoni (Arlecchino, Die Brautwahl, Doktor Faust), Wolf-Ferrari (Il segreto di Susanna), Rimsky-Korsakow (The Nightingale), Holst (Savitri), Ravel (L'Heure espagnole, L'enfant et les sortilèges), Krenek (Jonny spielt auf, Karl V.), Darius Milhaud (Christophe Colomb, Les Malheurs d'Orphée), Weill (Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny), Janáček (Katya Kabanova, The Makropulos Case, From the House of Dead, Jenufa), Prokofiev (The Love for Three Oranges, The Gambler), Shostakovich (The Nose, Lady Macbeth), Enescu (Oedipe), Gershwin (Porgy and Bess) werden u.a. erwähnt.

38 Paul Griffiths, „The Twentieth Century: 1945 up to the present day“, in: Roger Parker, ed., *Oxford History of Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 317-349.

39 Samuel Barber, Bernstein, Carlisle Floyd, Douglas Moore, Vaughan Williams, William Walton, Michael Tippett sind weitere Komponisten aus dem englischen Sprachraum, deren Werke genannt werden.

Sprachraum und in Europa der Wunsch nach Erneuerung größer,⁴⁰ wobei sich die Avantgarde (Boulez, Stockhausen, Nono, Xenakis) zunächst generell von der Oper abwandte. 1961-1970 ändert sich die Situation. Die Oper löste sich vom Konservatismus der Nachkriegszeit,⁴¹ sodass auch die Avantgarde daran Interesse hatte. Durch die Einbindung der elektronischen Musik, politische Impulse oder szenische Neuerungen wie bei Bernd Alois Zimmermann (*Die Soldaten*) nahm das Musiktheater ebenfalls Anteil an Innovationen.⁴² Der Avantgarde-Gedanke, immer neuen dramatischen Ausdruck finden zu müssen, führte laut Griffiths letztlich zur Desintegration der Gattung Oper. Dennoch wurden seit den 1970er Jahren Opern immer wieder gern geschrieben, sogar wieder mehr als zuvor. Neben Henze sind Penderecki (*Paradise lost*, *Die schwarze Makse*, *Ubu Rex*), Ligeti (*Le Grand Macabre*), Berio (*La vera storia*, *Un re in ascolto*), Nono (*Prometeo*), Stockhausen, Messiaen, Philipp Glass (*Einstein on the Beach*, *Satyagraha*), John Adams (*The Death of Klinghoffer*, *Nixon*) zu nennen. Letztlich gibt es kaum einen Komponisten (Ausnahme ist Boulez), der sich nicht der Oper gewidmet hätte, resümiert Griffiths schließlich am Ende seines zur Gegenwart hin offenen Artikels.

2008 zeichnet Theo Hirsbrunner, den deutschsprachigen Raum fokussierend, ein ähnliches Bild der aktuellen Opernlandschaft, das ebenfalls deren Lebendigkeit betont. Nach einer Zeit der Ablehnung und der Krise um 1960, sei seit den 1970er Jahren wieder eine verstärkte Produktion zu beobachten, wobei man, dem subjektiven Urteil folgend, wie es Hirsbrunner getan hat, wirkungsvollere und schwierigere Werke unterscheiden kann. Werke, die eine Skepsis gegenüber der Gattung zum Ausdruck bringen, wie Berios *Un Azione musicale re in ascolto* (Salzburg 1984) oder Ligetis *Anti-Oper Le grand macabre* (Stockholm 1978), stehen solchen der jüngeren Generation gegenüber, die mit der Literaturoper keine Probleme zu haben scheinen. Allen voran ist hier Aribert Reimann zu nennen, im Besonderen *Lear* (München 1978): „Reimanns Kunst zeigt sich vor allem

40 Fortner (*Die Bluthochzeit*), Dallapiccola (*Il prigioniero*), Frank Martin (*Der Sturm*) werden diesbezüglich genannt, während Henze laut Griffiths der Tradition verhaftet blieb.

41 Vgl. u.a. Nono (*Intolleranza*, *Al gran sole carico d'amore*).

42 Des Weiteren nennt Griffiths: Davies (*Eight Songs for a Mad King*), Birtwistle (*Down by the Greenwood Side*), Penderecki (*The Devils of Loudun*), Alberto Ginastera (*Don Rodrigo*), Samuel Barber (*Antony and Cleopatra*), Henze (*Bassarids*), Maderna (*Hyperion*), Pousseur (*Votre Faust*), Ligeti (*Nouvelles Aventures*), Kagel (*Staatstheater*), Berio (*Opera*), Tippett (*The Midsummer Marriage*), Nicholas Maw (*The Rising of the Moon*), Stockhausen (*Licht*).

in der Behandlung der weiblichen Singstimmen, aber auch im Orchester, das auf ingenieure Weise die Reihentechnik weiter entwickelt oder mit Clustern arbeitet.“⁴³ Auch Gerd Kühns Stallerhof nach Franz Xaver Kroetz (München 1988) ist laut Hirsbrunner unter die Literaturopern einzureihen, wenngleich sie auch als Sprachlosigkeit und Sprachskepsis thematisierende „Anti-Oper“ gesehen werden kann. Rihms Hamletmaschine (Mannheim 1992) und die Eroberung von Mexiko (Hamburg 1992) realisieren „eine Musik, die selbst Drama ist“. ⁴⁴ Auch Helmut Lachenmann erreicht einen extremen Punkt mit seiner Oper Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (Hamburg 1997), der, so Hirsbrunner, „nach einer Zuhörerschaft von Eingeweihten ruft“. Dasselbe gilt für Beat Furrers Musiktheater, z.B. Narcissus (Graz 1994) und Olga Neuwirth.

Aufschlussreich ist, dass auch unter dem Blickwinkel des Experimentellen ähnliche Werke im Vordergrund stehen. Betrachtet man die beliebtesten Werke, fällt auf, dass nicht nur die Klassizität ein wesentlicher Faktor für die Präsenz am Spielplan zu sein scheint, sondern vice versa gerade diese auch auf einer Aktualität und kritischem Potential beruht, die den Stücken inhärent ist bzw. das sie in der jeweils aktuellen politischen Situation in der öffentlichen Debatte erhalten. Als ein Beispiel kann dafür die Dreigroschenoper dienen. Entstanden in einer Kooperation von Ernst Josef Aufricht und Bert Brecht, die das Ziel verband, in Berlin mit der Bearbeitung von John Gas Beggars Opera (London 1728) einen Theatererfolg zu landen: Aufricht hatte am Schiffbauerdamm das Theater gepachtet und war auf der Suche nach einem geeigneten Eröffnungstück. Zunächst der Beteiligung des als Avantgardisten bekannten Kurt Weill weniger erbaut, ließ sich Aufricht jedoch von dem Dramaturgen Robert Vambery überzeugen, der Weills Songs als anrührend, weil zugleich fremd, naiv und raffiniert empfand. Das Stück wurde, wie Frieder Reininghaus schreibt, „mit seiner Anti-Bürgerlichkeit und seinen wohl dosierten literarischen Brutalitäten“ ein Sensationserfolg, der auch zahlungskräftige Beamte, Angestellte und Glücksritter nicht durch marxistische Ideologie zu sehr verschreckte. Caspar Neher war der Ausstatter, der ebenso von dem Erfolg profitierte wie Komponist und Dichter.⁴⁵ Das Sujet thematisiert die Verflechtungen der Unterwelt mit dem Staatssicherheitsapparat und entsprach damit der Unsicherheit, die die „kleinen Leute“ in der „unsicheren Politik der demo-

43 Hirsbrunner, „Musiktheater der Gegenwart“, 30.

44 Ibid., 34.

45 Der Uraufführung folgten innerhalb eines Jahres ca. 4000 Vorstellungen an über 100 Theatern.

kratischen Regierungen“ empfanden. Die Musik hatte auf Basis eines historischen Stücks eine neue Ästhetik eingebracht. Wenn auch die politische Reichweite „angesichts der Massenarbeitslosigkeit und der Krisenhaftigkeit des politischen Systems der Weimarer Republik“ mitunter als nicht ausreichend angesehen wurde, wurde doch ein aufklärerisches Potential darin gesehen, dass Operette, Schlager und die Operntradition kritisch parodiert wurden, wie auch darin, dass Gebrauchsmusik sich hier als frisch und doppeltbödig entpuppte. Brecht sah das Stück explizit als Versuch an, die Oper von Grund auf zu erneuern.⁴⁶

Kurt Weill sprach von einer „Aufgabe des l'art pour l'art Standpunktes“. Damit konnten Sie nach eigener Einschätzung ein Publikum ansprechen, „das weit über den Rahmen des traditionellen Musikhörers und Operngängers hinausreiche“, wie er auf einer Anfrage der Zeitschrift *Melos* sagte. Auch Mahagonny zeugt von der „Bemühung um Umerziehung des als revolutionswürdig angesehenen Opern-Publikums“. Gerade die Bemühung, „dem Musiktheater zu einer neuen Grundlage und Breitenwirkung zu verhelfen“, erschien, so Frieder Reininghaus, „konsensfähig bis in die sozialdemokratische Mitte hinein“.⁴⁷ Kreneks *Jonny* spielt auf (Leipzig 1927) kann dafür in gewisser Hinsicht als Vorbild angesehen werden.

Auch Janáček, dessen Opern ein Fixpunkt im Repertoire darstellen, ging seinen eigenen Weg, wie ihm bereits Julius Korngold attestierte. Seine intensive Beschäftigung mit dem Wort, die er auch mit Mussorgksy teilte, war der Punkt, der ihm zur Distanzierung von der Operntradition, im Besonderen der „romantisierenden Nationalmusik“, verhalf. Die Idee der Literaturoper, die auf ein Libretto als „Zwischenschritt“ verzichtete, teilte er nicht nur mit Mussorgski, sondern u.a. auch mit Debussy, Berg und Strauss.⁴⁸ Im Besonderen die surrealen Stoffe brechen, wie *Melanie Unseld* gezeigt, hat mit der Opernkonvention: *Die Ausflüge des Herrn Broucek* (zum Mond), *das Schlaue Füchlein*, *Die Sache Makropoulos*, *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* nach Dostojewski, welche Janáček als aus einer Bilderfolge zusammengestellte Szenenmontage realisierte, lange bevor

46 Frieder Reininghaus, „Auf Ernst Kreneks linken Haken – folgt der Doppelschlag von Bertolt Brecht und Kurt Weill“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 73-74.

47 Reininghaus, „Auf Ernst Kreneks linken Haken – folgt der Doppelschlag von Bertolt Brecht und Kurt Weill“, 75-77.

48 Melanie Unseld, „Experimenteller Dilettantismus, verkannte Avantgarde – Leoš Janáčeks Weg von *Jenufa* bis *Aus einem Totenhaus*“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 97.

die Montagetechnik in den 1960er Jahren als tragendes Prinzip des Werkes erkannt wurde. Das Werk thematisiert visionär vorwegnehmend die Katastrophen des 20. Jahrhunderts

Bei Hans Werner Henze kann das Erfolgsgeheimnis ebenfalls darin gesehen werden, dass die traditionelle Oper den Angelpunkt seiner Werke darstellt, er jedoch zugleich mit seinen literarischen Partnern „eine Außen-seiterposition jenseits vorherrschender Zeitströmungen“ einnahm. König Hirsch (1956) ist bekanntlich eine bewusste Distanzierung von der „damals tonangebenden Darmstädter Avantgarde“.49 Die Werke, die gemeinsam mit Ingeborg Bachmann entstanden, können als ähnlich inkommensurabel angesehen werden.

Wie Henze mit König Hirsch ein „totales Theater“ im Visier hatte, hatte es Bernd Alois Zimmermann mit den Soldaten nach Jakob Michael Reinhold Lenz. Wie Jörn Peter Hiekel darlegt, ist die Zeitstruktur zugleich „Vergegenwärtigung einer eminenten Konflikthaftigkeit“. Es geht darum, dass „alle Personen untrennbar in eine Zwangssituation geraten“.50 Durch Simultanszenen wird bereits im zweiten, aber besonders im vierten Akt die Einheit der Zeit aufgehoben in die Linearität gesprengt, was die Gattungskonventionen deutlich überschreitet. Als Meilenstein der Entwicklung des Musiktheaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts muss angesehen werden, dass mit *Einstein on the Beach* keine Handlung mehr die Grundlage war.51 Durch die enge Kooperation mit Wilson kam es zu einer Gleichberechtigung von Bild und Klang, was mit einem Bedeutungsverlust von Sprache und Text einherging. Wolfgang Rihm hat durch Auseinandersetzung mit Artaud sein Bühnenschaffen entwickelt.52 Auch Rihm verzichtet auf traditionelles Plot und Handlung, wie etwa in *Die Eroberung von Mexiko*. Werden hier Repertoirestücke in ihrer experimentellen Di-

49 Arnold Jakobshagen, „Vergangenheit am Schlachtensee – Hans Werner Henze zwischen Oper und „imaginärem Theater““, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 137.

50 Vgl. Jörn Peter Hiekel, „„Pluralistisches“ Musiktheater als Ausdruck der Katastrophe – Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 141.

51 Vgl. Sabine Sanio, „Ein unverhoffte Ausweg – *Einstein on the Beach* von Philip Glass als postdramatisches Musiktheater“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 192–195.

52 Vgl. Gerhard R. Koch, „Erprobung und Bewährung radikaler Kulturgesten – Wolfgang Rihms *Kraftakte*“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 198–202.

mension beschrieben, ist andererseits auch zu betonen, dass beispielsweise Luigi Nono, wie es Jürg Stenzl unterstrich, „nie experimentelles Theater“ im Sinn hatte, auch wenn er experimentelle Elemente einbezog.⁵³

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Die von der Wissenschaft als gelungen beurteilten Werke, die teilweise auch Eingang ins Repertoire fanden, zeichnen sich durch eine gelungene Verbindung von Tradition und Innovation in Hinblick auf die jeweilige Entstehungszeit aus. Die Gestaltung der Spielpläne, in der die neue Musik nur marginal vertreten ist, rechtfertigt angesichts der Fülle der genannten Stücke eine mangelnde Qualität neuer Werke allerdings nicht.

Fallstudien

Will man tiefergehend ergründen, welche Werke an welchen Häuern aus welchen Gründen gespielt werden, müssen nun Einzelfälle genauer betrachtet werden. Ich greife in den letzten Jahren in Österreich gespielte Stücke von zwei Komponisten und einer Komponistin exemplarisch heraus: Werke von Gottfried von Einem, Olga Neuwirth und Thomas Adès.

Gottfried von Einems Opern

Einem genießt 2018 eine herausragende Präsenz auf den österreichischen Bühnen: Dantons Tod, Der Prozess und Der Besuch der alten Dame sind in dieser Spielzeit in Wien bzw. im Sommer in Salzburg zu sehen. Dies ist selbstverständlich Folge des Jubiläumsjahres: Einem würde heuer seinen 100. Geburtstag feiern. Darüber hinaus verweist diese Würdigung auf Einems Stellung als *der* österreichische Nachkriegskomponist. In Salzburg feierte er 1947 mit Danton einen Sensationserfolg, der den damals 29-jährigen international berühmt machte. Danton ist ein Stück, dem mehrfach bescheinigt wird, damals genau den Zeitgeist getroffen zu haben. Als „Komponist der Stunde null“ verkörpert Einem das Selbstverständnis der Zweiten Republik, des befreiten Österreichs der Nachkriegszeit, das weitgehend mit dem der neuen Musik im deutschsprachigen Raum übereinstimmte. (Siehe dazu auch Borio und Danuser, *Im Zenit der Moderne*, 358ff.)

Der Uraufführungserfolg von Danton bei den Salzburger Festspielen verdankte sich wohl auch dem, was Joachim Reiber „potenziertes Anfangsglück“ nennt: erstmals wurde bei den Festspielen die Uraufführung einer

53 Jürg Stenzl, „Partielle Einbeziehung des Experimentellen – Luigi Nono und das neue Musiktheater“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber: Laaber, 2004), 147.

Oper eines bis dato unbekannten Komponisten aufs Programm gesetzt. Dieser verkörperte „das Verlangen nach dem Neuen“, das auch seine Musik bediente. Dieser gelang es zugleich, die aktuelle „Zerrissenheit“ zu verkörpern. Dabei wurde das Fatalistische als das aktuelle Politische verstanden, wie aus zeitgenössischen Kritiken hervorgeht.⁵⁴ Einem wählte folgendes Zitat von Georg Büchner als Vorspann für die Partitur aus:

*Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie vernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. In finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhne mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das Muß ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt – ist schauderhaft. Was ist das, was in uns lügt, stiehlt, mordet?*⁵⁵

Um die Handlung der aktuellen Situation näher zu rücken, betonten Einem und sein Kompositionslehrer Boris Blacher, der Librettist, die Macht der Massen und ihre Verführbarkeit stärker als Georg Büchner im gleichnamigen Drama. Einem enthielt sich jedoch eines Urteils ebenso wie der Auseinandersetzung mit der Frage der Schuld – entsprechend der offiziellen von den USA unterstützten Politik des Nachkriegsösterreich. Der Gedanke, dass „alle Verbindungen zwischen Österreich und dem nationalsozialistischen Deutschland [...] jetzt aufgelöst“ seien, wurde auch von den amerikanischen Besatzern propagiert. Einem wurde in der Folge des Sensationserfolgs Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele. Salzburg diente als „Plattform“, „ein österreichtaugliches und wohl auch konvenie-

54 Der Germanist und Historiker Joachim Reiber, als langjähriger Chefredakteur der Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde bekannt, widmete diesem Mythos des vollkommenen Neubeginns ein Buch, das sowohl die Bedeutung Einems seit den 1940er Jahren als auch die Problematik seiner zeitgeschichtlichen Position, stellvertretend auch für die Institutionen, in denen er wirkte, thematisiert. Joachim Reiber, *Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null* (Wien: Kremayr und Scheriau, 2017), 14.

55 Georg Büchner, zit.n. Reiber, *Gottfried von Einem*, 14f.

rendes Geschichtsbild zu errichten“, stellte Joachim Reiber fest. Auch die von Regisseur Oscar Fritz Schuh geforderte Internationalität diene letztlich dazu, sich von Deutschland zu distanzieren.⁵⁶ Diese Positionierung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass aufgrund personeller Kontinuitäten sehr wohl nachhaltige Beziehungen zur Zeit vor 1945 bestanden. Diese waren auch inhaltlicher Natur und betrafen Einem, Schuh und dem Bühnenbildner Caspar Neher, die für den gefeierten künstlerischen Neubeginn ins Salzburg verantwortlich zeichneten. Bereits 1943, als Schuh nach Wien kam, war an der Staatsoper eine Ära der Erneuerung zu bemerken, für die die Presse unter dem Titel „Lebendige Oper in Wien“ Oscar Fritz Schuh, Oberspielleiter an der Wiener Staatsoper, „einen der erfolgreichsten deutschen modernen Opernregisseure“ verantwortlich machte.⁵⁷ Es wurden nicht nur neue Werke von Wagner-Régeni, Egk und Orff gespielt sondern, wie Siegrid Schmidt darlegte, auch eine neue Form der Operninszenierung zu realisieren gesucht. Dies entspricht den Bemühungen um einen „neuen Mozart-Stil“, den Schuh gemeinsam mit Karl Böhm entwickelte. So ist der Schluss mit Siegrid Schmidt berechtigt: „Alles schien nach Veränderung und Erneuerung zu verlangen, aber sie fand 1945 und in den direkten Folgejahren nur sehr beschränkt statt, oder sie hatte sich schon vorher angebahnt.“⁵⁸ Werner Egk, Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, war nicht nur Gottfrieds von Einem freundschaftlich verbunden, sondern teilte auch dessen musikästhetische Vorstellungen, wollte er sich doch „für eine neue deutsche Musik, die weder im Zwölftonsystem festhing noch in den spätromantischen Klangkaskaden von Strauss“ einsetzen, für „eine Moderne, in der auch etliches an Internationalität steckt“.⁵⁹ Damit sah er sich selbst als viel offener und moderner an als beispielsweise Hindemith. Einem wurde als Zukunftshoffnung für genau eine solche von Egk vertretene neue deutsche Moderne angesehen, wie Reiber darlegte. Seine Assistentenstelle beim Generalintendanten der Dresdner Oper Heinz Tietjen und seine Beziehungen sollten ihm auch eine Unabkömmlichkeitserklärung einbringen, die ihn vom Militärdienst befreite: Die Arbeit an Danton war ein wichtiger Grund dafür. Nach der Schließung aller Theater

56 Reiber, *Gottfried von Einem*, 15-22.

57 Vgl. Siegrid Schmidt, „Oscar Fritz Schuh: Visionen, Uraufführungen und ihre Rezeption“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Müller-Speiser, 2008), 109f.

58 Schmidt, „Oscar Fritz Schuh“, 112.

59 Reiber, *Gottfried von Einem*, 57.

1944 wurden als Begründung dafür „Rundfunkaufgaben“ geltend gemacht, Danton sollte als Funkoper bearbeitet werden. Wie Orff und Egk war auch Einem nicht Parteimitglied, was nach dem Krieg zu seiner Entlastung beitrug. Egk und Einem unterstützten sich gegenseitig, um ihre Gegnerschaft zum Regime nach 1945 zu bezeugen.

Es wird häufig argumentiert, dass sich beide, wie auch andere Komponisten dieser Zeit, nur dem Geistigen zugehörig und dadurch über den politischen Dingen stehend ansahen. Richard Strauss, Präsident der Reichsmusikkammer, und Schostakowitsch, aber auch Prokofjew sind diesbezüglich zu nennen;⁶⁰ glaubten die Komponisten auch, über dem Regime zu stehen, waren sie doch Spielbälle der Machthaber.⁶¹ Dem ist allerdings entgegenzuhalten, dass im Besondern Werner Egk betreffende neuere Forschungen sehr wohl dessen aktive Teilhabe am Nazi-Regime dargelegt haben.⁶² Einem betreffend ist allerdings festzustellen, dass eine nachhaltige Auseinandersetzung mit dem Thema Schuld und Gerechtigkeit in seinem musiktheatralischen Werk erkennbar ist. Im Besonderen Der Prozess nach Kafka ist in diesem Lichte zu sehen, wie Reiber hervorhob. Das 1953 in Salzburg uraufgeführte Werk traf den Nerv der Zeit wiederum in besonderer Weise. Seit 1952 die 1946 begonnenen Entnazifizierungsverfahren offiziell eingestellt worden waren, legte sich Schweigen über die Vergangenheit. Damit wurde festgeschrieben, was mit Ralph Giordano als „zweite Schuld“ benannt werden kann, wie Reiber hinsichtlich des in den 1980er Jahren publizierten Bestsellers festhält: „Zur Schuld, das Verbrecherregime des Nationalsozialismus (mit) ermöglicht zu haben, war die zweite Schuld gekommen, sich nicht der Verantwortung zu stellen, nichts (mehr) wissen zu wollen von irgendeiner Schuld.“⁶³ Das Verdrängte wird als Angst spürbar, was zur Popularität von Kafka in den Jahren nach 1945 beitrug. Auch Henzes Rundfunkoper Ein Landarzt von 1951 zeugt davon. Einems Rol-

60 Vgl. Frieder Reininghaus, „Experimente auf der politischen Bühne der Diktatoren – Richard Strauss, Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch flirteten mit der totalitären Staatsmacht“, in: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, ed., *Experimentelles Musik und Tanztheater* (Laaber, 2004), 125–129.

61 Schostakowitsch wurde beispielsweise 1936 wegen Lady Macbeth abgemahnt und 1942 für seine Leningrader Symphonie belobigt.

62 Siehe dazu u.a.: Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel* (Münster: Waxmann, 2013); Friedrich Geiger, „Werner Egk als Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer“, in: Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, ed., *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2015), 87–100.

63 Reiber, *Gottfried von Einem*, 77.

le im Dritten Reich ist ambivalent. Seit 1942 auch Mitarbeiter der Reichsmusikkammer, war er Teil des nationalsozialistischen kulturpolitischen Netzwerks, in dessen Rahmen er auch Kollegen wie den Dirigenten Leo Borchard unterstützte und jüdischen Musikern, wie Konrad Latte, das Leben rettete. Einems dritte Oper nach Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, 1971 ein sensationeller Premierenerfolg in der Staatsoper, behandelt ebenfalls die Frage nach später Gerechtigkeit.

Einem avancierte zunehmend zu Österreichs Staatskomponisten. Die Uraufführung seiner Oper *Kabale und Liebe* nach Friedrich Schiller 1976 an der Wiener Staatsoper erlebte der Komponist gemeinsam mit seiner Frau aus der Bundespräsidentenloge, das Werk ist dem damaligen Bundespräsidentenehepaar Kirchschläger gewidmet. Zum 75jährigen Bestehen der Wiener Symphoniker wurde seinen Kantate *An die Nachgeborenen* aufgeführt, die anlässlich des 30jährigen Bestehens der UNO zwei Tage zuvor in New York ihre Uraufführung erlebt hatte. Der Auftrag stammte von Generalsekretär Kurt Waldheim. Die Kritik äußerte sich zu Einems Musik meist hinsichtlich der musikalischen Sprache, der fehlende Avanciertheit und Eklektizismus attestiert wurde oder auch „umfassendes Handwerk“.⁶⁴ Inhaltliche Aspekte wurden kaum diskutiert. Gerade diese sind aber wichtig, will man die Bedeutung seiner Werke und deren gesellschaftskritisches Potential heute erfassen. Mit Brechts Text thematisiert Einem wiederum die Frage der Schuld, die hier als Schuldbekenntnis angesichts der eigenen Unzulänglichkeit formuliert ist:

*Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut/ in der wir untergegangen sind /gedenkt/ wenn ihr von unseren Schwächen sprecht / auch der finsternen Zeit/ der ihr entronnen sein [...] Ihr aber, wenn es so weit sein wird / daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist/ gedenkt unserer/mit Nachsicht.*⁶⁵

Einems Rückzug aus der Öffentlichkeit seit den frühen 1970er Jahren – 1972 legte er seine Professur an der Wiener Musikuniversität zurück, es folgte der Umzug ins Waldviertel – und seine zunehmende Hinwendung zu mystischen Welterfahrungen können als Versuch gesehen werden, »den Weg aus der Geschichte« zu finden und damit Befreiung von der Last der Vergangenheit.⁶⁶

64 Reiber, *Gottfried von Einem*, 184.

65 Bert Brecht, zit. n. Reiber, *Gottfried von Einem*, 188.

66 Reiber, *Gottfried von Einem*, 194.

Dass die Staatsoper also aktuell den Staatskomponisten programmiert und damit auch an die institutionelle Tradition der Einem-Erfolge anschließt, kann als Auseinandersetzung mit der österreichischen Identität und Vergangenheit gesehen werden – eine Auseinandersetzung, die auch eine Reflexion der „zweiten Schuld“ einschließt, was vielleicht erst heute nach nunmehr längerem Abstand möglich ist. Einen Hinweis auf diesbezügliche dramaturgische Überlegungen bietet das Programmheft der Staatsoper zu Danton, in dem der Komponist selbst zu Wort kommt. Einem sah seine Werke immer als zeitgebunden an: Er sei von dem Sujet „hellauf begeistert“ gewesen, schreibt er von dem von Boris Blacher angelegten Fund 1943: „Wie sich beim Componieren zeigt, lag der Stoff genau in meiner Zeit.“⁶⁷ Wie der Titel dieses Texts sowie die Bemerkung, dass sich „die Beschäftigung mit dem Opernstoff nach dem fehlgeschlagenen Widerstand und dem Hitlerattentat vom 20. Juli 44“ intensiviert habe, nahe legen, will sich Einem in der Rolle des gescheiterten Revolutionärs gesehen wissen, die er auch als „Abrechnung mit der jüngsten, eben erst verklungenen, schrecklichen Vergangenheit“ bezeichnete.⁶⁸ Wie Einems Memoiren tendiert auch der von der Einem-Stiftung verfasste Lebenslauf dazu, die Gegnerschaft Einems zum Nazi-Regime überzubetonen, indem subtil diesbezügliche Indizien angeführt werden, gegenteilig zu Wertendes jedoch weggelassen wird oder nur kurz Erwähnung findet. Als ein Beispiel sei Einems Besuch bei den Bayreuther Festspielen 1934 genannt, der in der als Chronik verfassten Biografie eine Zeile einnimmt, gefolgt von etwas mehr als vier Zeilen, die die Begeisterung Einems für Mahler behandeln und unterstreichen, dass dessen Musik nicht hatte aufgeführt werden dürfen.⁶⁹ Andreas Láng, Dramaturg der Staatsoper, schreibt zu Danton:

Das Werk ist, trotz der hochkomplex ersonnenen Partitur, inklusive aller historischen wie kompositorischen Querverweise und mahnenden Botschaften, ein die Sinne ansprechender und von diesen zu erfassender Wurf, wurzelnd in den im NS-Regime gemachten ei-

67 Gottfried von Einem, „Ich träumte, ich wäre Danton“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod*, (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 21.

68 Einem, „Ich träumte, ich wäre Danton“, 21.

69 Gottfried von Einem, „Biografie“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 13–17.

*genen ernüchternden Erfahrungen hinsichtlich der Bestialität Einzelner und der mitleidlosen Brutalität der Masse.*⁷⁰

Lang versteht das Stück denn auch als „Aufruf und Warnung vor der Wiederholung ähnlicher Geschehnisse“.⁷¹ Stefan Bodo Würffel stellt Danton in den Kontext der Revolutionsoper und attestiert ihr vor diesem Hintergrund in ähnlicher Weise Aktualität.⁷² Diese Interpretation verschweigt allerdings, was die Oper unbehaglich macht: die fehlende Stellungnahme. Weniger das Fatalismus-Zitat als die Tatsache, dass sich sowohl die NS-Herrschaft selbst als auch die Widerstandsbewegung als gescheiterte Revolution verstehen lassen, stimmt nachdenklich. Denn Büchners Drama zeichnet in seiner Allgemeinheit „das Porträt einer Bewegung, die sich zum Zeitpunkt der Handlung an einem toten Punkt befindet, die sich in blutrünstigen Terror verwandelt hat und dem Volk keine Verbesserung seiner Situation, sondern statt Brot nur rollende Köpfe zu bieten hat.“⁷³ Dass dieser Umstand dem Werk vielleicht auch Gegnerschaft erspart, lässt diese Ambivalenz umso unbehaglicher erscheinen. Sie korrespondiert allerdings mit der Ambivalenz der Situation selbst aus der Sicht des Komponisten, wie auch der berühmte Schluss, das sentimentale Lied der Henker, zeigt. „Ich wollte damit beweisen“, schreibt Einem, „dass die größten KZ-Henker und Bürokraten des Todes durchaus zu menschlichen Rührungen fähig waren, wie es ja auch Beispiele gibt, dass ein KZ-Aufseher am Abend seiner Violine wunderbare Melodien entlockte und ein anderer zu Tränen gerührt war, wenn er eine Tierquälerei miterleben musste. Das änderte aber nichts daran, dass sie Handlanger des Todes waren. Und diese Abgründigkeit ihres Charakters, dieser schreckliche Trapezakt zwischen Verbrechen und angeblicher Menschlichkeit, der drückt sich in der Musik, in dieser Passage, aus. Und wenn die Leute sich das einmal genau anhören würden, dann müssten viele, leider Gottes, bitterlich weinen.“⁷⁴

70 Andreas Láng, „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 44.

71 Ibid., 44.

72 Stefan Bodo Würffel, „Revolution und Reaktion in der Oper. Gottfried von Einems Dantons Tod im Lichte unserer Erfahrung“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008) 271–286.

73 Julia Zirkler, „Der Einzelne nur Schaum auf der Welle“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 36.

74 Einem, „Ich träumte, ich wäre Danton“, 22.

Wie sich Menschen in Extremsituationen verhalten, ist das Thema, das Einem als das für ihn zentrale nennt.

Erwin Ringel, der Einems Interpretation des Opernschlusses widersprach, betont, dass „Menschlichkeit über die rührselige Bewunderung der Natur und die Beschirmung des eigenen Clans“ hinausgehen müsse, „denn das wahre Maß der Humanität bleiben immer die Fremden, die Andersartigen, die Schwachen“.⁷⁵ Ringel mahnte denn auch eine persönliche Stellungnahme ein, zu der die Oper herausfordere. Aus dieser Perspektive kann die aktuelle Programmierung auch als Versuch aufgefasst werden, in – nach der Waldheim-Affäre veränderter gesellschaftspolitischer Sicht – dieses Kapitel der Geschichte neu zur Reflexion zu bringen. Der Abdruck des Textes von Ringel im Programmheft deutet zumindest darauf hin. Erhard Busek hat in diesem Sinne die Bedeutung der Oper aus aktuellem politischen Blickwinkel kommentiert:

Die Aufführung dieser markanten und vielleicht stärksten Oper Gottfried von Einem stellt eine wichtige kulturpolitische Erinnerung dar. [...] jedenfalls ist sie ein bleibender Beitrag, einiges an historischen Belastungen in der Geschichte Österreichs und Europas auszuräumen. Mit Recht wird immer daran erinnert, dass die Gründungsaussagen zur Schaffung der Salzburger Festspiele mit der Katastrophe des Ersten Weltkrieges und dem Ende des alten Europas zu tun haben. Gottfried von Einem signalisierte einen Neubeginn, nicht zuletzt mit Dantons Tod. Mit der Perspektive der Französischen Revolution auf der Bühne in Salzburg wurde eine Auseinandersetzung mit den Irrwegen der Politik, der Gewalt und der Veränderung durchgeführt. Vielleicht war es auch der Gedanke, dass den totalitären Zeiten nach dem Ersten Weltkriege eine bloß primitive Auseinandersetzung mit der Macht zu eigen war. Die verändernde Kraft der Französischen Revolution hat weder im Kommunismus und schon gar nicht im Faschismus eine Reflexion gefunden. Wenn Drama und Oper beginnen, ist Danton bereits am Ende. Er hat aufgegeben. Aber Georg Büchner und Gottfried von Einem haben diese Resignation auf die Bühne gestellt, also ein

75 Erwin Ringel, „Wie beendet man eine Revolution?“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 57.

*Werk geschaffen. Die bloße Tatsache des Werkes weist über die Resignation hinaus.*⁷⁶

Busek schließt mit einem Plädoyer für Demokratie:

*[...] in der Politik jedoch geht es um das bestmögliche erreichbare Gute, die Absage an allzu radikale Aktionen, Maßnahmen und Vorstellungen. Das ist nebenbei die Stärke einer Demokratie und die entscheidende Schwäche von Diktaturen. Demokratie muss die unterschiedlichsten Interessen in einer Bevölkerung irgendwie in Einklang bringen, ohne ihre Werte zu verraten. In den Zehn Geboten sind sie enthalten, ebenso in den Menschenrechten.*⁷⁷

In den Spielplan des Theater an der Wien passt die Einem-Produktion (*Der Besuch der alten Dame*) ebenfalls aufgrund ihres zeitgeschichtlichen zur Reflexion aufrufenden Gehalts. Auch die 2017 am Theater an der Wien zu sehende Oper *Werner Egks, Peer Gynt*, löste in der Presse Diskussionen hinsichtlich des Gehaltes des Werkes und der Gesinnung des Komponisten aus.⁷⁸

In Salzburg ist Einems Oper ebenso Teil der Tradition, worauf im online verfügbaren Festspiel-Blog explizit verwiesen wird, Oscar Fritz Schuh zitierend, der von einer „Wiedergeburt Salzburgs durch ein Werk des modernen Musiktheaters“ bezüglich der Uraufführung von *Danton* sprach:

*Hätte man zum Beispiel nach dem 2. Weltkrieg würdig und offiziell die neue Ära mit einem Rosenkavalier oder einer neuen Ariadne begonnen, man wäre aus dem Musealen nie herausgekommen. So aber entschloss man sich zu etwas ganz Ungewöhnlichem, zu etwas, das der Konvention nach nicht unbedingt nach Salzburg gehörte. [...] So war mit einem Mal ein neuer Weg gewiesen und der Anschluss an die Gegenwart gefunden. [...] Salzburg war gerettet.*⁷⁹

76 Erhard Busek, „Wie hemme ich ein rollendes Rad?“, in: Andreas Láng und Oliver Láng, ed., *Gottfried von Einem. Dantons Tod* (Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18), 85f.

77 Ibid., 87.

78 Vgl. Daniel Ender, „Bo Skovhus: „Das Stück ist ganz stark vorbelastet“. Interview“, *Der Standard*, 16. Februar 2017, online verfügbar unter derstandard.at/2000052680948/Bo-Skovhus-Das-Stueck-ist-ganz-stark-vorbelastet, zuletzt abgefragt am 30.08.2018.

79 Salzburger Festspiele Blog. Zum 100. Geburtstag von Gottfried von Einem, 24. Jänner 2018, online verfügbar unter <https://www.salzburgerfestspiele.at/blog/entryid/804>, 13. 4. 2018.

Olga Neuwirth

Der Spielplan des Theater an der Wien ist auch hinsichtlich aus gesellschaftspolitischen Gründen nicht realisierter und realisierter Werke interessant, wie am Beispiel von Olga Neuwirth, die 2012/13 mit einem neuen Werk vertreten war, deutlich wird. An ihrem Beispiel tritt auch die Bedeutung des Librettos für die Rezeption einer Oper, die bereits Einems Beispiel klar machte, nochmals hervor.

Peter Ruzicka hat auf das Lamento der Komponisten verwiesen, heute kaum mehr gebraucht zu werden – auch in Hinblick auf Neuwirths Eröffnungsrede bei den Salzburger Festspielen 2006.⁸⁰ Dennoch ist es vielsagend, welche Projekte heute nicht den Weg auf die Opern- und Festspielbühnen fanden. Helga Utz hat die nicht realisierten Werke Neuwirths aufgelistet, wovon das Musiktheater auf ein Libretto Elfriede Jelineks „Der Fall des Hans W.“, das den Don Giovanni Stoff mit dem Skandal um den pädophilen Kinderpsychiater und Mörder Dr. Wurst verknüpft und in Hinblick auf das Thema der Verführung bearbeitet, das bekannteste ist.⁸¹ Es erfuhr auf vielen prominenten Bühnen eine Absage, offensichtlich erschien das Libretto zu radikal und unzumutbar. Jelinek zog es 2006 zurück. In dem 2008 publizierten Text wird allerdings noch ein Projekt als unverwirklicht erwähnt: Lulu, geplant für „MaerzMusik“ 2008 in Berlin. 2012/13 erfuhr das Vorhaben dann doch eine Realisierung: American Lulu ging in Berlin und Wien über die Bühne.

Warum findet Olga Neuwirth trotz aller Schwierigkeiten Eingang zu den staatstragenden Bühnen? Karin Hochradl, ebenfalls skeptisch, was Neuwirths Außenseiter-Rolle und ihre diesbezüglichen Lamenti betrifft, sieht Neuwirths Erfolgsrezept in der Kraft, neue Sichtweisen zu provozieren.⁸² Als das Charakteristikum ihrer Werke kann die gesellschaftskritische Intention, alte und neue Werte in Frage zu stellen, neue Hör- und

80 Vgl. Peter Ruzicka, „Festspiele der Zukunft“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 176–179.

81 Vgl. Helga Utz, „Anmerkungen zu nicht realisierten Projekten Olga Neuwirths“, in: Stefan Drees, ed., *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang* (Salzburg: Anton Pustet, 2008), 366–371.

82 Karin Hochradl, „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek, Von bewussten, unbewussten sowie dazwischen positionierten Komponenten der Musiktheaterkonzeptionen Bählamms Fest und Lost Highway“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 417–426. Hochradl spricht auch die „Absage des angeforderten Musiktheaterprojekts über den NS-Arzt Gross für das Mozartjahr 2006“ an.

Sehrräume zu entwerfen, Marginalisiertes ins Zentrum zu stellen und gesellschaftliche Lügen zu entlarven gelten. Dadurch werden die Kompositionen zugleich zum Anstoß und zur Attraktion, bewegen sich oft auf einer schmalen Linie zwischen beiden, die zugleich Erfolg und Misserfolg trennt, letzterer häufig in Form einer Absage vor der geplanten Realisierung. Neuwirth ist zudem die Auseinandersetzung mit aktuellem Unrecht, nicht geahndeten Verbrechen und der NS-Zeit ein Anliegen. Der kleinbürgerliche Alltag und die Konsumgesellschaft bilden den Rahmen. Eine wichtige Intention ist auch der „Entwurf diverser Gegenwirklichkeiten zu massenmedial aufgezwungenen Realitäten“. Hochradl betont, dass „trotz ihrer geballten Gesellschaftskritik“ [...] „Neuwirth im Zirkel des aktuellen „E-Musik-Betriebes““ funktioniert.⁸³ Hierzu ist zu fragen, ob es nicht gerade die Aktualität und die Anstößigkeit, sind, die zum Erfolg beitragen. „Dialogizität mit dem Publikum“ (Hochradl, „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek“, 421) ist gefragt, Intertextualität trägt zur Vieldeutigkeit bei, aber auch zum Durchbrechen der gängigen Gattungsmuster und dazu, „disparate Hörerwartungen“ zu befriedigen⁸⁴ – durchaus im Sinne einer „trendigen“, ironisch-scharfzüngigen Postmoderne, die sich Resignation versagt.

Neuwirths Werke sind in einigen Zügen mit den erfolgreichen Stücken des 20. Jahrhunderts, wie sie die Musikforschung beurteilt, vergleichbar. Im Besonderen *American Lulu* knüpft an die Tradition – Alban Bergs *Lulu* – an, wobei diese in radikaler Weise erneuert und dabei auch die Gattungsnormen überschritten werden. Das Stück ist aktuell in seiner, unserer Gegenwart, und doch innerhalb der großen Tradition rezipierbar. Im Sinne einer aktuellen Programmdramaturgie findet eine kritische Auseinandersetzung mit dem Kanon statt. Kompaktheit, Aktualität und Provokation gehen eine für Neuwirth charakteristische Mischung ein. Das Stück enthält neben autobiographischen Bezügen auch Bezüge zu den Aufführungs-orten Berlin und Wien und deren Geschichte, die dabei kritisch reflektiert wird, worauf Neuwirth im Programmheft hinweist.⁸⁵

Thomas Adès

Sind auch zumeist nationale Perspektiven bei Auftragsvergabe und Uraufführungen vorherrschend, wie etwa in Paris gespielte Komponisten wie

83 Hochradl, „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek“, 419.

84 Ibid., 426.

85 Vgl. Olga Neuwirth, »Notizen zu *American Lulu*«, in *Olga Neuwirth. American Lulu* (Programmheft) (Wien: Theater an der Wien, 2014), 8-13.

Pascal Dusapin (Perela, uomo di fuoco, 2003), Philippe Manoury (K..., 2001) oder der Messiaen-Schüler Philippe Fénélon (Salambo, 1998) zeigen,⁸⁶ setzen sich doch einige Komponisten und Komponistinnen international durch, wie beispielsweise Kaija Saariaho (L'amour de loin, UA Salzburg 2000, Adriana Mater, UA Paris 2006). Auch Werke englischsprachiger Komponisten sind international präsent. Neben dem bereits zum Klassiker avancierten Benjamin Britten ist hier auch Thomas Adès (UA The Tempest, London Covent Garden 2004, The Exterminating Angel UA Salzburg 2016) zu nennen, der 1999 die Leitung des von Britten gegründeten Aldeburgh Festivals übernahm und so prädestiniert dafür schien, als in Britten's Fußstapfen Geschlüpfte gesehen zu werden. Die international erfolgreichen Opern⁸⁷, zu denen zweifellos auch die Werke Aribert Reimanns und Hans Werner Henzes zählen, weisen einige Charakteristika auf, die gewisse Schlüsse bezüglich ihres Erfolgsgeheimnisses zu ziehen erlauben. Was verbindet Erfolgsstücke wie Aribert Reimanns Opern und die von Thomas Adès? Arne Stollberg charakterisiert Adès Erfolg wie folgt:

*Pragmatismus, auch gegenüber den Sachzwängen des Opernbetriebs, als Forderung kompositorischer Professionalität und eine damit zusammenhängende, gewissermaßen handwerkliche Ästhetik des „well made“ – hierin artikuliert sich, was für das englische Musiktheater seit Britten generell von größter Tragweite ist und es gegen die kontinentale Avantgarde abgrenzt.*⁸⁸

Dem entspricht die Rezension der Salzburger UA im Kurier von 29. Juli 2016.

86 Danielle Buschinger hat zu den Uraufführungen der Pariser Oper gearbeitet. Hier wird vor allem auch deutlich, dass sich die Programme der Nationaltheater weniger durch Beliebtheit auszeichnen, als sich für den nationalen kompositorischen Nachwuchs bzw. die in einer Nation wirkenden Komponistinnen und Komponisten verantwortlich zu fühlen. Danielle Buschinger, »Die Uraufführungen der Pariser Oper 1998-2004«, in Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008) 485-493.

87 Siehe dazu auch Daniel Weber, »Verzeichnis der Opern-Uraufführungen 1975-2006«, in Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 643ff.

88 Arne Stollberg, »Englisches Musiktheater von Benjamin Britten bis Thomas Adès und die Ästhetik des „well made“«, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 502.

Man sucht als Besucher zunächst freilich den zwingenden Grund, warum aus dem Film eine Oper werden musste. Und findet am Ende vielleicht sogar gleich mehrere gute Gründe: Weil gerade das bürgerliche Genre Oper sich besonders dazu eignet, eine Geschichte über die Grenzen und den möglichen Verfall der Bourgeoisie zu erzählen; weil die finale Rettung, die keine wirkliche ist, vermittelt einer Opernarie herbeigeführt wird; oder auch nur, weil Adès ein wahrer Könner ist.

Zugegeben: Seine Tonsprache ist nicht sonderlich innovativ, nicht einmal überaus originär – aber gut verständlich. Er versteht es meisterhaft, verschiedene Stile zu vermischen, zwischen spanischer Volksmusik und Walzer zu changieren, Effekte zu setzen, berührende Momente mit Soloinstrumenten (Klavier, Gitarre) zu schaffen und die Spannung Suspense-artig zu steigern.

Die Instrumentierung ist höchst raffiniert, der Einsatz der vielen Glocken gerade in Salzburg passend, die orchestralen Zwischenspiele sind exzellent, farbenprächtig und treiben das Crescendo der Story voran. Als Dirigent des intensiven und präzisen RSO Wien ist der Komponist überdies ein kraftvoller Gestalter.⁸⁹

Stollberg bringt am Beispiel von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, das wegen seiner Sperrigkeit dem Theaterbetrieb gegenüber von der Neuen Zeitschrift für Musik 1997 als „erste Oper des 21. Jahrhunderts“ begrüßt worden ist, die Gegensätze zwischen einer in der Tradition der Kunstreligion und Autonomie verhafteten Avantgarde und der englischen Pragmatik auf den Punkt, zu welcher neben Kompositionen von Adès auch die Werke Hans Werner Henzes zu rechnen sind. Die avantgardistische Kritik an der Institution hat allerdings deren Bestehen zur Voraussetzung, was auch auf die Differenz zwischen anglo-amerikanischer und kontinentaler Tradition erklärt. Die englische Oper folgt der italienischen Tradition des „kommerziellen Musiktheaters“, indem sie „sowohl die Notwendigkeit, sich einem breiten Publikum verständlich zu machen, als auch die ökonomischen Bedingtheiten des Theaterbetriebs“ berücksichtigt.⁹⁰ Scheint sie damit von der Avantgarde deutscher Prägung auch weit entfernt, ist die Gesellschaftskritik ein gemeinsames Merkmal, sodass

89 Gert Korentschnig, „Ein Dinner wird zur Hölle“, Kurier, 29. 07. 2016, online verfügbar unter <https://kurier.at/kultur/the-exterminating-angel-bei-den-salzburger-festspielen-ein-dinner-wird-zur-hoelle/212.580.094>, abgefragt am 11.04.2018.

90 Stollberg, „Englisches Musiktheater von Benjamin Britten bis Thomas Adès“, 511.

sich durchaus auch eine Linie zu Werken Olga Neuwirths ziehen lässt. Die Lust an Anspielungen und Zitaten, die der Kommunikation mit dem Publikum dienen, teilen Adès und Neuwirth wohl auch nicht zufällig.

Gesellschaftskritik und Kommunikation mit dem Publikum finden sich auch bei Henze und Reiman. Jürgen Maehder sieht Intellektualisierung des Musiktheaters als Erfolgshintergrund für Reimanns Literaturopern, wenn auch die Kritik an mangelnder Publikumswirksamkeit seit der Salzburger Nachkriegsuraufführungsära präsent bleibt. Selbst die hochgelobte Nachkriegszeit in Salzburg führte letztlich zu einer eher ernüchternden Bilanz, was die Akzeptanz der zeitgenössischen Werke beim breiten Publikum betrifft.⁹¹

Conclusio

Welche Rolle spielen nun neue Werke auf Österreichs Bühnen? Nationaltheater sehen sich als nationale Traditionshüter und zugleich Orte nationaler Innovation mit internationalem Anspruch. In Österreich ist, was die institutionelle Tradition betrifft, das Erbe der nationalsozialistischen Zeit, das noch aufzuarbeiten ist, greifbar. Hinsichtlich internationaler Einflüsse zeigen sich Präsenz sowohl der deutschsprachigen und internationalen Avantgarde einschließlich der englischsprachigen Tradition, sodass sich das Musiktheater als Ort der Begegnung und der Auseinandersetzung aktueller ästhetischer Strömungen präsentiert. Bühnen sind die Schnittpunkte der Opernästhetik und damit auch Orte des Wettstreits. Hier ist auch der Ort für Musikkritik.⁹²

Der Anspruch, mit Musiktheater Feste im emphatischen Sinn zu feiern, wie für die Salzburger Festspiele mehrfach formuliert, beinhaltet den Wunsch nach Veränderungen der Rezeption bekannter Werke – auch hin zu einer kritischen. Eine gewisse Dosis an Provokation scheint dabei durchaus erwünscht. Axel Brüggemann erinnert an den subversiven Charakter des Festes im Gegensatz zum Spektakel.

91 Vgl. Jürgen Maehder, „Untersuchungen zum Musiktheater Aribert Reimanns. Musikalische Dramaturgie in *Lear* und *Die Gespenstersonate*“, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl ed., *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung* (Salzburg: Mueller-Speiser, 2008), 342–373.

92 Wenn auf die Tendenz zur Musealisierung der Klassikkultur verwiesen wird, wird auch die Notwendigkeit von Kritik betont und auf die prekäre Lage der Musikkritik hingewiesen. Vgl. Reinhard J. Brembeck, „Glück & Nekrophilie“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 157–158.

In der Feier geht es immer: um Bestätigung. Ein Fest aber ist etwas anderes: Das Fest stellt die Regeln der Gesellschaft in Frage, hebt den Konsens des Miteinanders in der Inszenierung auf, tüttelt durch die Inszenierung und das Rollenspiel, durch die Umdeutung vermeintlich bekannter Zeichen und Symbole an den Grundwerten des geltenden Gemeinwesens.⁹³

Kritik, Intellektualisierung und Aktualität fungieren als Erfolgsfaktoren – im Gegensatz zur These, dass mangelnde Popularität auf einem vermeintlichen Missverständnis der Gattung Oper beruhe.⁹⁴ Dazu passt, dass die große Oper der Vergangenheit, Wagner, Verdi und Mozart, heute als „Kunst der Subversion“ gesehen wird. Der Erfolgsfaktor ist dabei, Emotionen zu erzeugen:

Kunst lebt von Emotionen und führt zur Grenze unserer Begrifflichkeiten, wo das Rätsel des Lebens ohne helfende Konventionen beginnt. Um uns an die letzten Einsichten der Existenz heranzutasten, helfen uns naturwissenschaftliche Erkenntnisse nur bedingt weiter. Dazu brauchen wir auch Bilder und Geschichten, Gleichnisse, die unser Denken und unsere Berechenbarkeit erweitern. Das Musiktheater kann helfen, diese Bilder zu vermitteln, in denen wir uns wiedererkennen und mit denen wir uns weiterentwickeln können.⁹⁵

Damit nimmt die Kunst auch eine sinnstiftende, quasi religiöse Funktion an.⁹⁶

Das Politische der Oper und die „soziale Relevanz“ können dabei auch in einer Mikro-Politik gesehen werden: „dem Zwischenmenschlichen, der Keimzelle der Gesellschaft“, das die Oper thematisieren kann. „Ich glaube nicht, dass die Oper die Welt bewegen muss. Es reicht, wenn sie uns be-

93 Axel Brüggemann, „Publikumsreflexion und Kritik“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 159.

94 Vgl. David Treffinger, *Musik als Literatur? Die Oper nach 1945 in der Identitätskrise* (Graz: Univ. Diss., 2012).

95 Geyer, „Marktgerecht oder Lust auf Neues?“, 138.

96 Volker Gerhardt, „Fünf Anregungen aus der Geschichte“, in: Michael Fischer, ed., *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft* (Salzburg: Residenz, 2012), 67 und 70. Gerhardt hat den Ausnahmecharakter der Festspiele unterstrichen, der seines Erachtens quer zur Institutionalisierung steht. Das „Erleben des Großen“, des Göttlichen, stand seit der Antike im Zentrum, was seit dem „Tode Gottes“ in der Moderne für die Kunst umso mehr als Auftrag erscheint. „Reine Mitteilung“ und „Ereignis“ seien Ziel der Festspiele, „dem Augenblick Dauer zu verleihen“.

wegt. Wenn sie jeden einzelnen Zuschauer radikal infrage stellt. Aber das zumindest muss sie schaffen“, fordert Axel Brüggemann. Denn: „Was für einen Sinn hätte sie sonst?“⁹⁷

Bei der Diskussion der zukünftigen Positionierung von Salzburg wurde betont, das Neue sei immer auch mit dem Engagement für die Jugend verbunden, Kooperationen und Nachwuchsförderungen deshalb auch Aufgabe öffentlicher Institutionen.⁹⁸ Auch auf die Wichtigkeit einer Öffnung zu experimentellen künstlerischen Zugängen wurde hingewiesen. Auffallend ist die Tendenz in den Spielplänen, diese Forderungen zu vereinen und Ballett sowie Kinderoper als experimentelle Formen ins Programm aufzunehmen. Dennoch bleibt, betrachtet man die Quantität an zeitgenössischer Musik, ein großes Ungleichgewicht zwischen traditionellen und neuen Stücken. Welche Rolle dabei die postmoderne Ästhetik spielt, die eher auf Relektüre des Alten als auf genuines Neuschaffen im Sinne einer Fortschrittsgläubigkeit setzt und die auch die Regie nachhaltig prägt, ist eine der Fragen, die sich hierzu stellen, die in diesem Rahmen aber offen bleiben müssen. Scheint auch die Auswahl des neuen Repertoires im Einzelnen, wie es die Fallbeispiele gezeigt haben, durchaus nachvollziehbar und vom Willen zu Innovation und Reflexion getragen, wäre dennoch mehr Engagement von Seiten der Intendanten für die Kunst der Gegenwart notwendig, um eine bessere Balance zwischen zeitgenössischem Schaffen und älteren Werken im Repertoire herzustellen.

Bibliographie

- Agid, Philippe und Tarondeau, Jean-Claude. *The management of opera: an international comparative study*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2010.
- Borio, Gianmario und Danuser, Hermann, Hrsg. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Braunmüller, Robert. *Oper als Drama: Das „realistische Musiktheater“ Walter Felsensteins*. Berlin: De Gruyter, 2012 (Reprint von 2002).
- Brembeck, Reinhard J. „Glück & Nekrophilie“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 157–158.
- Brüggemann, Axel. „Publikumsreflexion und Kritik“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, S. 159–165

97 Brüggemann, „Publikumsreflexion und Kritik“, 163.

98 Vgl. Büning, „Die Festspiele als Traditionshüter und Trendsetter?“, 106–111

- Buschinger, Danielle. „Die Uraufführungen der Pariser Oper 1998-2004“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 485–493.
- Busek, Erhard. „Wie hemme ich ein rollendes Rad?“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18 (Programmheft), 82–87.
- Butor, Michel. „Le théâtre et la musique aujourd’hui“ (1963). In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 229–234.
- Büning, Eleonore. „Die Festspiele als Traditionshüter und Trendsetter? Drei Bemerkungen dazu“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*, Salzburg: Residenz, 2012, 106–111.
- Custodis, Michael und Geiger, Friedrich. *Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*. Münster: Waxmann, 2013.
- Dorninger, Maria. „Uraufführungen Salzburger Festspiele 1920-2006 (Oper, Schauspiel, Ballett)“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 245–248.
- Döhl, Frédéric und Herzfeld, Gregor, Hrsg.. *In search of the „Great American Opera“: Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters*. Münster, New York: Waxmann, 2016.
- Eickhoff, Thomas. „Mit Sozialismus und Sachertorte. Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich“. In: Albrecht Riethmüller, Hrsg.. *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*. Stuttgart: Franz Steiner, 2006, S. 85 – 100.
- Einem, Gottfried von. „Ich träumte, ich wäre Danton“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/2018 (Programmheft), 20–22.
- Fischer-Karwin, Heinz. *Das teuerste Vergnügen der Welt. Die Wiener Staatsoper seit 1945*. Salzburg: Bergland Buch, 1979.
- Fuhrich, Edda und Prossnitz, Gisela, Hrsg.. „Das klinget so herrlich, das klinget so schön“. *Die Sänger der Mozart-Opern bei den Salzburger Festspielen*. München: Langen Müller, 1991.
- Gallup, Stephen. *Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien: Orac, 1989 (deutschsprachige Ausgabe).
- Geiger, Friedrich. „Werner Egk als Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer“. In: Albrecht Riethmüller und Michael Custodis,

- Hrsg.. *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2015, 87–100.
- Gerhardt, Volker. „Fünf Anregungen aus der Geschichte“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 67–71.
- Geyer, Roland. „Marktgerecht oder Lust auf Neues?“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 136–140.
- Gottfried von Einem. „Biografie“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/2018 Programmheft, 13–17.
- Grasberger, Franz. *Richard Strauss und die Wiener Oper*. Tutzing: Schneider, 1969.
- Griffiths, Paul. „The twentieth Century: To 1945“. In: Roger Parker, Hrsg.. *Oxford History of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1994, 279–316.
- Hiekel, Jörn Peter. „„Pluralistisches“ Musiktheater als Ausdruck der Katastrophe – Bernd Alois Zimmermanns Oper Die Soldaten“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 140–143.
- Hirsbrunner, Theo. „Musiktheater der Gegenwart. Eine tour d’horizon“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 25–38.
- Hochradl, Karin. „Olga Neuwirth/Elfriede Jelinek, Von bewussten, unbewussten sowie dazwischen positionierten Komponenten der Musiktheaterkonzeptionen Bählamms Fest und Lost Highway“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 417–426.
- Hoegl, Clemens. *Das ökonomische Dilemma: Musik um welchen Preis?* In: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Hrsg.. *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10). Laaber: Laaber, 2006, 166–177.
- Iddon, Martin. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Jacobshagen, Arnold. „Musikgeschichte als Institutionengeschichte“. In: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Hrsg.. *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10). Laaber: Laaber, 2006, 145–149.
- Jacobshagen, Arnold. „Vergangenheit am Schlachtensee – Hans Werner Henze zwischen Oper und „imaginärem Theater““. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 136–140.

- Jaklitsch, Hans. *Die Salzburger Festspiele Band II. Verzeichnis der Werke und der Künstler 1920-1990*. Residenz: Salzburg, 1991.
- Kagel, Mauricio. „Neuer Traum – Neue Musik. Gedanken zum Instrumentalen Theater (1966)“. In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 245–253.
- Kaindl-Hönig, Max, Hrsg.. *Resonanz. 50 Jahre Kritik der Salzburger Festspiele*, Salzburg: SN Verlag, 1971.
- Kasarova, Vesselina. „*Ich singe mit Leib und Seele*“. Über die Kunst, Sängerin zu sein. *Gespräche mit Marianne Zelger-Vogt*. Kassel: Bärenreiter, 2012.
- Koch, Gerhard R. „Erprobung und Bewährung radikaler Kulturgesten – Wolfgang Rihms Kraftakte“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 198–202.
- Kopecký, Jiří und Křupková, Lenka. *Das Olmützer Stadttheater und seine Oper: „Wer in Olmütz gefällt, gefällt in der ganzen Welt“*. Regensburg: Con Brio, 2017.
- Láng, Andreas. *Chronik der Wiener Staatsoper 1945-2005. Aufführungen. Besetzungen. Künstlerverzeichnis*. Wien: Löcker, 2006.
- Láng, Andreas. „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18, 44–45.
- Láng, Andreas, Láng, Olivier, Hrsg.. *Richard Wagner und die Wiener Oper*. Wiener Staatsoper: Wien, 2013. (Katalog zu gleichnamigen Ausstellung an der Wiener Staatsoper)
- Maehder, Jürgen. „Untersuchungen zum Musiktheater Aribert Reimanns. Musikalische Dramaturgie in *Lear* und *Die Gespenstersonate*“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 342–373.
- Mahr, Hans. „Festspiele 3.o“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 88–93.
- Manzoni, Giacomo. „Neue Musik – Neue Szene (1966)“. In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 235–244.
- Metzger, Heinz-Klaus. „Das Musiktheater John Cages (1966)“. In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 253–266.

- Mortier, Gerard. „Kunst als Notwendigkeit und Zukunftsvision“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 50–65.
- Mungen, Anno, Hrsg.. *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Neuwirth, Olga. „Notizen zu American Lulu“. In: *Olga Neuwirth. American Lulu* (Programmheft). Wien: Theater an der Wien, 2014, 8–13.
- Partsch, Wolfgang und Pausch, Oskar, Hrsg.. *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektion 1897-1907. Katalog zur Ausstellung*. Wien: Böhlau, 1997 (Österreichisches Theatermuseum).
- Pawlik, Christine. *Uraufführungen an der Wiener Staatsoper zwischen 1918-1945*. Universität für Musik und darstellende Kunst Graz: Magisterarbeit, 2003.
- Pousseur, Henri. „Votre Faust. Neue musikalische und theatralische Erfahrungen“ (1967). In: Gianmario Borio und Hermann Danuser, Hrsg.. *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 267–292.
- Rädel, Matthias. „Markt, Sponsoring, Subvention: die Schnittstelle von Ökonomie und Politik“. In: Arnold Jacobshagen und Frieder Reininghaus, Hrsg.. *Musik und Kulturbetrieb* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10). Laaber: Laaber 2006, 160–166.
- Reiber, Joachim. *Gottfried von Einem. Komponist der Stunde null*. Wien: Kremayr und Scheriau, 2017.
- Reininghaus, Frieder. „Auf Ernst Kreneks linken Haken – folgt der Doppelschlag von Bertolt Brecht und Kurt Weill“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 72–77.
- Reininghaus, Frieder. „Experimente auf der politischen Bühne der Diktatoren – Richard Strauss, Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch flirteten mit der totalitären Staatsmacht“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 125–129.
- Richter, Friedrich, Hrsg.. *Salzburger Festspiele 1938. Festschrift*. Berlin: Gebr. Mann, 1938.
- Ringel, Erwin. „Wie beendet man eine Revolution?“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg.. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18 (Programmheft), 54–57.
- Ruzicka, Peter. „Festspiele der Zukunft“. In: Michael Fischer, Hrsg.. *Die Festspiele. Wirklichkeit, Deutung, Zukunft*. Salzburg: Residenz, 2012, 176–179.
- Sanio, Sabine. „Ein unverhoffte Ausweg – Einstein on the Beach von Philip Glass als postdramatisches Musiktheater“. In: Frieder Reininghaus und Kat-

- ja Scheider, Hrsg. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 192–195.
- Schanze, Helmut. „„Nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenwert.“ Die Ur- und Erstaufführungen in Salzburg in der „Ära Mortier“ 1992–2000“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 162–169.
- Schmidt, Siegrid. „Oscar Fritz Schuh: Visionen, Uraufführungen und ihre Rezeption“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*, Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, S. 108–124.
- Stenzl, Jürg. „Partielle Einbeziehung des Experimentellen – Luigi Nono und das neue Musiktheater“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg.. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 144–147.
- Stollbergh, Arne. „Englisches Musiktheater von Benjamin Britten bis Thomas Adès und die Ästhetik des „well made““. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg.. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 500–519.
- Stollberg, Arne, Rentsch, Ivana und Gerhard, Anselm. *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017.
- Timms, Colin und Wood, Bruce, Hrsg.. *Music in the London theatre from Purcell to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Treffinger, David. *Musik als Literatur? Die Oper nach 1945 in der Identitätskrise*. Graz: Univ. Diss., 2012.
- Unsel, Melanie. „Experimenteller Dilettantismus, verkannte Avantgarde – Leoš Janáček's Weg von Jenufa bis Aus einem Totenhaus“. In: Frieder Reininghaus und Katja Scheider, Hrsg. *Experimentelles Musik und Tanztheater*. Laaber: Laaber, 2004, 96–100.
- Utz, Helga. „Anmerkungen zu nicht realisierten Projekten Olga Neuwirths“. In: Stefan Drees, Hrsg. *Olga Neuwirth. Zwischen den Stühlen. A Twilight-Song auf der Suche nach dem fernen Klang*. Salzburg: Anton Pustet, 2008, 366–371.
- Vogel, Martin. *Musiktheater V. Stücke für Salzburg*. Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1988.
- Walter, Michael. *Oper. Geschichte einer Institution*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Weber, Daniel. „Verzeichnis der Opern-Uraufführungen 1975–2006“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 643–681 (unpaginierter Anhang).

Würffel, Stefan Bodo. „Revolution und Reaktion in der Oper. Gottfried von Einems Dantons Tod im Lichte unserer Erfahrung“. In: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl, Hrsg. *Musiktheater der Gegenwart. Text, Komposition, Rezeption und Kanonbildung*. Salzburg: Mueller-Speiser, 2008, 271–286.

Zirkler, Julia. „Der Einzelne nur Schaum auf der Welle“. In: Andreas Láng und Oliver Láng, Hrsg. *Gottfried von Einem. Dantons Tod*. Wiener Staatsoper: Spielzeit 2017/18 (Programmheft), 34–41.

Internetquellen:

Ender, Daniel. Bo Skovhus. „„Das Stück ist ganz stark vorbelastet“. Interview“. Der Standard, 16. Februar 2017. online unter derstandard.at/2000052680948/Bo-Skovhus-Das-Stueck-ist-ganz-stark-vorbelastet, zuletzt abgefragt am 30.08.2018

Jelinek, Elfriede. „Frauenraum“ (Eröffnungsrede, Kosmostheater 15. 05. 2000). Online unter <http://www.kosmostheater.at/cgi-bin/page.pl?id=9;lang=de>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018.

Korentschnig, Gert. „Ein Dinner wird zur Hölle“, Kurier, 29. 07. 2016. Online unter <https://kurier.at/kultur/the-exterminating-angel-bei-den-salzbuerger-festspielen-ein-dinner-wird-zur-hoelle/212.580.094>, zuletzt abgefragt am 11.04. 2018.

Kosmostheater. Online unter <http://archiv.kosmostheater.at/kunst.asp?Schlagwort=Musik>, zuletzt abgefragt am 27.08.2018.

Salzburger Festspiele. Online unter <https://www.salzburgerfestspiele.at/spielplan>, zuletzt abgefragt am 20. 02. 2018 .

Salzburger Festspiele Blog. Zum 100. Geburtstag von Gottfried von Einem, 24. Jänner 2018, online unter <https://www.salzburgerfestspiele.at/blog/entryid/804>, zuletzt abgefragt am 13. 4. 2018.

Wiener Staatsoper. Online unter <https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-tickets/liste/>, zuletzt abgefragt am 10.02.2018.

ISBN 978-961-7055-50-4