

Stephan Sebastian Schmidt: Opera impura. Formen engagierter Oper in England.

Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

Rezension von Annette Förger

–1–

"Meine Musik hat diese menschlichen, allegorischen, literarischen Involvements. Meine Musik ist 'impura', wie Neruda von seinen Gedichten sagt. Sie will nicht abstrakt sein, sie will nicht sauber sein, sie ist 'befleckt': mit Schwächen, Nachteilen, Unvollkommenheiten. [...] Was ich möchte, ist, zu erreichen, daß Musik Sprache wird und nicht dieser Klangraum bleibt, in dem sich das Gefühl unkontrolliert und 'entleert' spiegeln kann; Musik müßte verstanden werden wie Sprache." (Hans Werner Henze, *Musica impura – Musik als Sprache* (1972). Aus einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich. In: Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. München 1984, S. 191-192.)

Hans Werner Henze hat im Jahre 1972, mithin in der Zeit seiner Wandlung zum 'politischen Musiker' in Anlehnung an Pablo Nerudas Begriff der 'Poésie impure' für seine Musik den Begriff der 'Musica impura' geprägt. Stephan Sebastian Schmidt, der den Terminus in erster Linie als Synonym für eine dezidiert politische, engagierte Kunst versteht, möchte in seiner Arbeit über *Formen engagierter Oper in England* nun den Begriff der 'Opera impura' auf eine im englischsprachigen Raum beheimatete Form des politisch und gesellschaftlich engagierten Musiktheaters anwenden. (S. 1) "*Die Gattung der opera impura verbindet Aufklärung mit entertainment*" (S. 8) – in diesem Sinne etabliert Schmidts Arbeit zunächst die Begriffe 'Opera' bzw. 'Ars impura' für den Untersuchungsgegenstand. Im Anschluß untersucht er, welcher musikalischen und librettistischen Techniken sich die von ihm betrachteten Werke zur Formulierung ihrer Gesellschaftskritik bedienen. Den Terminus 'Opera impura' sozusagen rückwirkend auf Werke der Musikgeschichte übertragend, ist sein Ansatz dabei zunächst ein historischer: Schmidt geht von dem Ursprung der engagierten Oper in England, John Gays berühmter *Beggar's Opera*, aus, um in der Folge Gilbert und Sullivans Savoy Operas sowie Ralph

Vaughan Williams' *The Poisoned Kiss* zu analysieren. Schließlich untersucht er die aus der Zusammenarbeit zwischen Henze und Edward Bond hervorgegangenen Opern *We Come To The River* und *The English Cat* nach ihrer Funktion als 'Opere impure'. Bereichert wird die Arbeit um ein im Anhang abgedrucktes Interview des Verfassers mit Hans Werner Henze sowie zahlreichen Notenbeispielen, die leider nicht direkt im Text, sondern ebenfalls im Anhang zu finden sind.

–2–

Schlüssig stellt Schmidt im Kapitel über John Gay den gesellschaftlichen Kontext dar, in dem die *Beggar's Opera* entstand. Diese muß neben der Kritik an politischen Verhältnissen vor allem auch als Satire auf die (Händelsche) Opera seria verstanden werden. Die musikalische Analyse zeigt, wie Gay und sein Komponist John Christopher Pepusch durch radikale Vereinfachung des (in populären Ballads und Vorlagen von Händel, Purcell und anderen vorgeprägten) Materials satirische Wirkungen erzielen und damit die Opera seria als zentrale Gattung des Feudalabsolutismus persiflieren. (S. 49)

–3–

Bereits hier stellt sich die Frage, inwiefern sich der aus Henzes Ästhetik gewonnene Begriff der 'Opera impura' mit den ästhetischen Voraussetzungen von Gays *Beggar's Opera* überhaupt vereinbaren läßt. Der enge begriffliche Bezug zu Henze suggeriert dem Leser eine Linie von Gay zu Henze, die so nicht gegeben sein kann: Trotz seiner politischen Überzeugung folgt Henzes Kunst völlig anderen Gesetzen, in denen die emphatischen Begriffe der Autonomie und Originalität des Künstlers letztlich nie aufgegeben wurden. Wie auch der Autor selbst (z.B. S. 41) aufzeigt, kann Gays Werk hingegen zwar als gelungene und kunstvolle Satire, nicht aber als musikalisch autonomes Kunstwerk gesehen werden.

–4–

Rund 150 Jahre nach John Gay haben der Librettist William Schwenck Gilbert und der Komponist Arthur Sullivan am Ende des 19. Jahrhunderts mit ihren Savoy Operas in ähnlicher Weise wie Gay populäre Opern geschaffen, die mit satirischen Mitteln die viktorianische Gesellschaft kritisieren. Anhand einer ausführlichen Analyse einiger zentraler Savoy Operas verdeutlicht Schmidt die ähnliche Vorgehensweise der Künstler: Auch Gilbert und Sullivan verwenden eine musikalische Pasticciotechnik, in der sie zeitgenössische und historische Musikstile zitieren. (S. 56) Sullivan greift auf typisch englische Musikformen wie Madrigale und englische Ballads zurück, aber auch auf die italienische Opera seria. Durch Imitation und Parodie eigentlich 'ernst' gemeinter Musik (die dem damaligen Publikum bekannt war) eröffnet das jeweilige Werk eine neue

Sinnebene, die bewußt eingesetzte Stilvielfalt wird zum Illusionsbrecher. Textlich wird diese Technik kombiniert mit witzig verpackter, nie harsch ausgesprochener Kritik an der Gesellschaft. In *The Mikado*, einem der bedeutendsten Werke Gilbert und Sullivans, halten die beiden Künstler beispielsweise mittels einer exotischen Camouflage – die satirisch-groteske Handlung spielt in Japan – der viktorianischen Gesellschaft den Spiegel vor. Charakteristisch an Gays wie auch Gilberts und Sullivans Gesellschaftskritik ist der Umstand, daß dem Publikum stets die Möglichkeit offengehalten wird, eben diese Kritik auch zu 'übersehen' und die Werke zum reinen Vergnügen zu konsumieren. (S. 57)

–5–

Diese Möglichkeit nun erscheint bei Henze und Bond kaum noch gegeben. In den beiden gemeinsamen Werken *We Come To The River* (1974) und *The English Cat* (1980), die Schmidt betrachtet, wird die "didaktische Gattung der Opera Impura aufgrund ihrer Radikalisierung von einer engagierten Kunst zur Agitation und Propaganda umfunktio- niert. [...] Die satirische Kritik verändert sich im Vergleich zur Beggar's Opera und zu den Savoy Opern in eine denunziatorische." (S. 160)

–6–

Die dramaturgisch und musikalisch hochkomplexe Struktur der *Actions for Music*, wie der Untertitel von *We Come To The River* lautet, soll einer passiven Rezeptionshaltung des Zuschauers entgegenwirken und so dessen Bewußtsein für die dargestellte Gewalt des Krieges wachrufen. Konkret befördern mehrere Komponenten diesen anti-illusionistischen Effekt: Die Handlung, oft in einer Simultanszenen-Technik ablaufend, spielt an drei verschiedenen Schauplätzen, denen auch drei verschiedene, von Henze unterschiedlich besetzte und jeweils auf offener Szene positionierte Orchester entsprechen.

–7–

Hans Werner Henze hat dem komplexen Aufbau der Szenen eine ähnlich differenzierte musikalische Struktur an die Seite gestellt, mit zwölftönigem Grundmaterial sowie einzelnen Personen, Gruppen oder auch Situationen zugeordneten Motiven und einer unterschiedlichen Instrumentierung der verschiedenen Orchester, die jeweils das Bühnengeschehen kommentieren. Durch parodistische Techniken (z.B. in dem durch Harmonik und unregelmäßige Periodik deformierten Marsch *Lieutenant Jones had his leg shot off* aus der 5. Szene) entlarvt auch die Musik die Fragwürdigkeit von Militarismus, Krieg und Gewalt. Damit arbeiten szenische Konstellationen und Musik Hand in Hand, um den Zuschauer zum Nachdenken zu zwingen.

Die am Schluß des Werkes vorsichtig aufscheinende Utopie, die Hoffnung auf Freiheit des Volkes und bessere Zeiten, erklärt Schmidt plausibel mit der marxistischen Haltung der Autoren, die einen gänzlich negativen Schluß nicht zuließe. "*Die Schlußapothese verleiht dem Leid und Kampf der Proletarier eine sakrale Dimension und glorifiziert sie auf eine Weise, die der Verherrlichung des Militärs in dem Negativparadigma [...] in der 3. Szene ungewollt sehr nahe steht.*" (S. 183) Auch wenn Schmidt nicht unrecht hat, wenn er in einer solchen allgemein gehaltenen Utopie konkrete Zukunftsperspektiven vermißt und die gesellschaftlichen Probleme zu sehr vereinfacht sieht auf den "*Gegensatz von Arm und Reich, von Arbeiterklasse und Bourgeoisie*" (S. 184), so erscheint ein solches Urteil doch in Anbetracht der Möglichkeiten des Mediums Oper zu undifferenziert, denn die Vereinfachung der dramatischen Konstellationen auf simple, doch einprägsame Gegensätze war stets ein typisches (und zum Transport der jeweiligen 'Botschaft' höchst geeignetes) Mittel der Gattung und hat sicherlich auch bei Henze und Bond – gerade wegen der Komplexität des Werkes als Ganzem – seine Gültigkeit nicht verloren. Ganz konkrete Perspektiven zur Überwindung von Krieg und Gewalt aufzuzeigen vermag vielleicht ein gesellschaftspolitisches Seminar, nicht jedoch eine Oper. Kritisiert Schmidt einerseits das naive Pathos des Schlusses als für engagiertes Musiktheater zu vage und zu melodramatisch, so bemängelt er andererseits, daß die "*Unbestimmtheit des freitonalen musikalischen Materials*", durch die die Hauptfigur der Oper, der General, charakterisiert wird, eine Identifikation des Zuschauers mit dieser Figur verhindere. (S. 193) Dadurch sei die gesamte Dramaturgie des Werkes fragwürdig, da die Gattung Oper gerade eine emotionale Einfühlung des Zuschauers erfordere, um wirksam zu sein. Solche Widersprüche verunklaren das Ziel von Schmidts Argumentation: Es wird nicht deutlich, ob der Autor Henzes und Bonds Werk nun eher zuviel oder doch zuwenig emotionale Kraft zuschreibt.

Die *English Cat*, 1980 entstanden nach einer Erzählung von Honoré de Balzac, formuliert Henzes und Bonds Gesellschaftskritik in Form einer Opera buffa. Ähnlich wie Gay oder Gilbert und Sullivan greifen die Autoren in dieser Tierfabel bewußt auf szenische, sprachliche und musikalische Klischees zurück, um Kritik zu üben: Die Katzenwelt

"dient als heitere Camouflage für [...] die moderne Gesellschaft mit ihren vermeintlich verlogenen Normen, verkrusteten Verhaltensmustern, ihrer versteckten Gewalt und mörderischen Geldgier [...]. Bond und Henze diffamieren in der Englischen Katze ordnungsstiftende Institutionen wie Kirche, Justiz und Familie als in ihrem Kern unsoziale Einrichtungen." (S. 196)

Henze verfremdet die vordergründig kulinarische formale Struktur der in sich geschlossenen Nummern, indem er die schlichten Formen mit einem komplexen, dodekaphonischen Tonsatz unterwandert, eine Technik, mit der der Komponist *"die Sentimentalität, den Schwulst aus der Musik"* entfernen will. (S. 199)

–10–

Im Hinblick auf die Wirksamkeit engagierten Musiktheaters ist Schmidts Hauptkritikpunkt an beiden Werken Henzes die zu komplexe musikalische Struktur, die es verhindere, daß die Musik von einem breiten (proletarischen) Publikum genossen werden könne und vielmehr nur eine elitäre Minderheit anspreche. (S. 194, S. 223) Damit verfehlten Henze und Bond eines der Hauptanliegen ihrer Kunst. Zudem bemängelt Schmidt in bezug auf die Anlage der Werke, daß die in ihnen formulierte Kritik dem Zuschauer keinerlei Entscheidungsmöglichkeiten zur eigenständigen Interpretation des Dargestellten lasse. Die Fehlentwicklungen der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft würden von seiten der Autoren mit (unangebrachter) *"totaler Kompetenz"*, mithin auf *"totalitäre"* Weise angeprangert. (S. 222) Bereits die Wortwahl erscheint hier übertrieben. Gegen eine solche Auffassung spricht nebenbei bemerkt auch der Umstand, daß gerade bei der Uraufführung der *English Cat* die intendierte Sozialkritik mitunter gar nicht gesehen wurde und Kritik und Publikum das Werk als einfühlsame Tiergeschichte oder sogar als Banalität mißdeuteten. (Gerhard R. Koch beispielsweise bezeichnete in der F.A.Z. die Story als *"banal, ja sogar streckenweise läppisch"*. Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 127 vom 4. Juni 1983.) Es scheint also offensichtlich auch in diesem Falle dem Zuschauer möglich zu sein, ähnlich wie bei Gilbert und Sullivans Savoy Operas das Werk zu konsumieren, ohne die darin enthaltene Kritik wahrzunehmen.

Auch wenn Schmidts Resümee sicherlich zu Recht hervorhebt, die Verschmelzung von Belehrung und Unterhaltung (S. 227) sei John Gay und Gilbert und Sullivan besser gelungen als Henze und Bond, so vernachlässigt der Verfasser viel zu sehr die Probleme, vor denen zeitgenössische Künstler stehen, wenn sie den Zuschauer bzw. -hörer mit ihrer Kunst erreichen und dennoch nicht bloß banal-populär sein wollen. Gerade in der Musik ist im 20. Jahrhundert die Kluft zwischen musikalischem Anspruch und Popularität ungleich größer geworden als noch im 18. und 19. Jahrhundert – und dies ist sicherlich nicht nur, wie Schmidt suggeriert, ein Fehler der Komponisten! In jedem Fall kann kein ernsthafter Künstler sich diesem Dilemma entziehen, indem er mit seiner Kunst unreflektiert das Publikum lediglich dort 'abholt', wo es sich gerade befindet. Schmidt vereinfacht die Dinge allzusehr, wenn er moniert, daß es "*auffällig und widersprüchlich an Henzes Konzeption des Musiktheaters ist [...], daß er sein kämpferisches Gesellschaftsengagement mit einem musikalischen Material artikuliert, das wie ein Großteil der Neuen Musik sozial isoliert ist.*" (S. 1) Der über weite Strecken der Arbeit erweckte Eindruck, ein politisch engagierter Künstler könne ein breites Publikum ausschließlich mittels populärer Musicals oder ähnlichem erreichen, reflektiert jedenfalls die Probleme zeitgenössischen, engagierten Musiktheaters nur unzureichend. Zwar ist einzuräumen, daß Aussagen Henzes, er wolle die Arbeiterklasse mit seiner Musik erreichen, ebenso ein gewisses utopisches Element anhaftet wie seiner Behauptung, die *English Cat* knüpfe direkt an die Tradition von Lortzings *Zar und Zimmermann* oder Gilbert und Sullivans *Savoy Operas* an. (S. 232) Vor dieser Diskrepanz zwischen Engagement und konkretem Werk steht man indes durchaus öfters bei marxistischen Künstlern, nicht zuletzt auch beim großen Vorbild Bertolt Brecht, der politische Botschaft und erzieherische Absicht seiner Werke gerne 'vergaß', wenn es der Kunst und dem theatralischen Effekt galt.¹ Darüber hinaus muß konstatiert werden, daß Henzes Werk weit weniger 'unverständlich', weit weniger nur einem eingeweihten 'Elfenbeinturm-Publikum' zugänglich ist als das so mancher anderer Zeitgenossen. Zudem sollte gerade im Falle Henzes nicht vergessen werden, daß er beispielsweise mit der Gründung des Festivals *Cantieri internazionali d'arte* in Montepulciano und der dortigen erfolgreichen

¹ Brecht selbst war sich des Konfliktes zwischen dem politisch-erzieherischen und dem artistischen Anspruch seiner Kunst durchaus bewußt, wie die folgende Äußerung aus einem Gespräch mit Walter Benjamin zeigt: "*Ich denke oft an ein Tribunal, von dem ich vernommen werden würde. Wie ist das? Ist es Ihnen eigentlich ernst?*" *Ich müßte dann anerkennen: Ganz ernst ist es mir nicht. Ich denke ja auch zu viel an Artistisches, an das, was dem Theater zu gute kommt, als daß es mir ganz ernst sein könnte.*" (Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*. Frankfurt 1978, S. 154.)

Aufführung seiner Kinderoper *Pollicino* mit der Dorfjugend als Ausführende durchaus konkrete Erfolge im gesellschaftsverändernden Engagement vorzuweisen hat.

–12–

Die in *River* und *Cat* radikal formulierte Gesellschaftskritik mag aufgrund ihrer Direktheit eher in Richtung politische Propaganda gehen als die Werke Gays oder die Savoy Operas – dies ist sicherlich auch eine Folge der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse des 20. Jahrhunderts, sprich der größeren gesellschaftlichen Freiheit. Es bleiben aber insbesondere in der *Cat*, aber auch in *River* genügend Ambivalenzen und Deutungsmöglichkeiten bestehen, die die Werke denn doch weit von banaler sozialistischer Propaganda entfernen und es an die Grenze des Geschmacklosen rücken, wenn Schmidt Henze und Bond vorwirft, sie schreckten "*nicht davor zurück, die zukünftige, vermeintlich gerechte Ordnung mit faschistoiden Mitteln durchzusetzen.*" (S. 228)

–13–

Neben diesen zum Teil etwas unglücklich formulierten Urteilen muß in erster Linie das der Arbeit zugrunde gelegte begriffliche Konzept problematisch erscheinen. Mag die Begriffswahl der 'Opera impura' zunächst für ein Musiktheater, das nicht rein kulinarisch sein will, sondern das Ziel einer Veränderung der Gesellschaft verfolgt, plausibel sein, so krankt Schmidts Konzeption jedoch bereits daran, daß er einerseits die vermeintliche 'traditionelle' Oper allzu umstandslos als frei von jeglicher Gesellschaftskritik, als rein kulinarische Gattung im Sinne Brechts vorauszusetzen scheint. Allzu oft wird im Text außerdem nicht recht klar, welche Art von Oper er eigentlich meint, wenn er von der "*traditionellen – reinen – Oper*" oder der "*klassischen Oper*" (z.B. S. 8) spricht. Andererseits und vor allem läßt sich aber auch Henzes Ästhetik, aus der er den Gattungsbegriff der 'Opera impura' ableitet, nicht so leicht, wie Schmidt es vorgibt, auf eine sozialistische Indienstnahme von Musik reduzieren. Wäre es im Sinne von Schmidts Argumentation noch legitim, vornehmlich Texte und Äußerungen des Komponisten ab der Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu verwenden und sich so auf Henzes Ästhetik nach seiner Hinwendung zum Sozialismus zu beziehen, so scheint es denn doch unstatthaft, dessen äußerst komplexer Ästhetik ausschließlich sozialistische Zielsetzungen zuzuschreiben und sie darauf zu reduzieren, Henzes Musik solle im Sinne sozialistischer Kunstauffassung nicht als "*Narkotikum*" dienen, sondern sozialistische Inhalte transportieren und einem "*freien Phantasieren der Zuschauer entgegenwirken*". (S. 11) Auch wenn sich in vielen Texten des Komponisten vor allem vom Ende der 60er wie Beginn der 70er Jahre derartige Aussagen finden, so läßt sich doch nicht übersehen, daß auch der Sozialist Henze trotz des Zieles, sich dem einfachen Publikum mit seiner

Musik verständlich zu machen, stets eine sehr differenzierte Auffassung beispielsweise vom Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft hatte. Zwar scheint er zeitweise eine Abwendung von der autonomen Kunst zu propagieren ("*Die Kunst ist unwichtig geworden*"; Henze im Jahre 1971, zitiert nach: Ernst H. Flammer, *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*. Baden-Baden 1981, S. 120.), doch bleiben solche Äußerungen eher vereinzelt. Öfter und überzeugender vertrat er vielmehr die Auffassung, daß nach einer 'Weltrevolution' die Kunst zu einer neuen Blüte geführt werden könne und daß die Menschen sie erst dann richtig genießen und verstehen könnten. Henze komponierte jedoch schon in den 50er Jahren ausdrücklich 'für' das Publikum, will einen Rückhalt für seine Musik in der breiten Masse finden:

"Sie ist ja das Publikum, auf das wir Musiker zählen müssen. Wenn wir nicht darauf zählen, haben wir verloren. Immer wieder [...] habe ich gesehen, daß in der sogenannten breiten Masse das beste Publikum sitzt, ein Publikum, das mit offenen Ohren zuhört und keine Vorurteile hat. Das Publikum hat Leben und Interesse und keine Scheuklappen." (Henze im Gespräch mit G.W. Baruch, zitiert nach: Ernst H. Flammer, *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*. Baden-Baden 1981, S. 119.)

–14–

Darüber hinaus bringt Schmidt Henzes Ästhetik zwar in Gegensatz zur Kunst- und Musikästhetik der Romantik, etwa eines E.T.A. Hoffmann, Wackenroder (S. 11) oder auch Eduard Hanslick (S. 229), übersieht aber dabei, daß der Komponist wesentlich von dem Konflikt mit den rigiden Ansichten der (seriellen) Darmstädter Schule der 50er und 60er Jahre geprägt ist. Henze setzte sich bewußt in Opposition zu diesem Serialismus, der jeglichen konkreten Bezug zu Mensch und Gesellschaft verleugnete, für den Musik gerade kein Gefühlsausdruck, sondern rein abstrakt sein sollte, ja mußte, um sich nicht zu korrumpieren. Über die Ästhetik der Darmstädter Schule sagte er: "*Alles mußte stilisiert werden, abstrahiert, Musik betrachtet als Glasperlenspiel, Versteinerung des Lebens.*" (Hans Werner Henze, *Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik (1967/68)*. In: Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. München 1984, S. 130-131.) Dagegen vor allem opponierte er, und sein Begriff der 'Musica impura' muß ebenso wie sein politisches Engagement auch als Gegensatz zu dieser (lebens- und gesellschaftsfernen) Darmstädter Ästhetik gesehen werden. Wenn Schmidt richtig feststellt, daß Henze seine Musik nicht als "zweckfreie Tändelei"

verstanden wissen will (S. 166), so greift es doch zu kurz, daraus einzig eine gesellschaftskritische, politische Intention abzuleiten. Henze will mit seiner Musik ganz allgemein eine Verbindung zum menschlichen Leben, zu Leiden, Freude, Einsamkeit des Menschen aufrechterhalten und nicht nur marxistische Propaganda machen.

–15–

Wenn Schmidt letztlich zu dem Schluß kommt, daß die betrachteten Musiktheaterwerke Henzes dem Konzept der 'Opera impura' als einer gelungenen Verschmelzung von moralischer Belehrung und Unterhaltung (S. 226, 227) nicht entsprechen, vielmehr mit ihrer komplexen Struktur am Zuschauer vorbeikomponiert sind, muß es letzten Endes inkonsequent erscheinen, den Begriff ausgerechnet aus Henzes Ästhetik abzuleiten und den Werken der historisch früher angesiedelten Komponisten als Gattungsbezeichnung aufzupropfen. Die "*übergeordnete Bedeutung*" des Komponisten für die vorliegende Arbeit (S. 1) erschließt sich nicht vollständig, wenn Schmidt sich einerseits an dessen Begrifflichkeiten anlehnt, dann aber Gay und Gilbert und Sullivan bescheinigt, das 'Klassenziel' der gelungenen 'Opera impura' eher erreicht zu haben.