

Kunst, die die Welt braucht

Politische Oper in den USA – Vortrag beim Symposium „Oper und Politik“ in der Deutschen Oper Berlin 2015

Von Bernd Feuchtner

Als wir am Badischen Staatstheater Karlsruhe eine Spielplanlinie „Politische Oper“ entwarfen, setzten wir für die dritte Saison eine amerikanische Oper an: **Doctor Atomic** von John Adams. Davor spielten wir *Wallenberg* von Erkki-Sven Tüür aus dem Jahr 2005, eine Oper über Raoul Wallenberg, der in Budapest hunderttausend Menschen vor Adolf Eichmann rettete, und die deutsche Erstaufführung der 2010 bei den Bregenzer Festspielen als Entdeckung gefeierten Oper *Die Passagierin* von Mieczysław Weinberg, ein starkes Stück über Auschwitz.

Natürlich haben Sie darüber nichts gehört, da Journalisten sich selten für die Perlen interessieren, die in der Provinz zu finden sind, sondern lieber den dritten Figaro in Berlin verreißen. Und von amerikanischen Opern haben Sie auch nichts gehört, da diese dem Vorurteil unterliegen, dass sie zu gefällig seien, weil sie ja dem Kommerz ausgeliefert sind. Eine Oper von John Adams haben Sie in Berlin in keinem der drei Opernhäuser erleben dürfen. Gerade dessen Opern sind aber meist sogar sehr politisch und musikalisch ziemlich anspruchsvoll. In Karlsruhe war das Publikum von den neuen politischen Opern jedenfalls beeindruckt – man muss ihm nur die Gelegenheit geben, die Stücke in guten Inszenierungen kennenzulernen. Das schönste Kompliment, das ich in Karlsruhe bekam, war: „Sie haben uns tolle Eindrücke verschafft, von denen wir gar nicht wussten, dass es sie gibt.“

Schon die erste amerikanische Oper überhaupt war eine politische Oper: Walter Damroschs **The Scarlet Letter** nach Nathaniel Hawthorne handelt vom christlichen Fundamentalismus der Puritaner, ihrer Doppelmoral und den Tragödien, die daraus entstehen. Sie wurde **1896** in Boston uraufgeführt. Walters Vater Leopold Damrosch (1832 – 1885) war aus Breslau nach New York gekommen und kurze Zeit auch Chefdirigent der New Yorker Philharmoniker gewesen. Walters älterer Bruder Frank Damrosch (1859 – 1937) war Chorleiter der Metropolitan Opera New York und später Mitbegründer der Juilliard School, seine Schwester Clara Mannes gründete das Mannes Institute. Walter Damrosch (1862 – 1950) dirigierte 1886 an der drei Jahre zuvor eröffneten Met den ersten konzertanten *Parsifal*, setzte sich als Dirigent unter anderem für George Gershwin ein und war ein Pionier der Musiksendungen im Rundfunk.

Damrosch stand im Grunde vor der gleichen Frage wie die Ungarn, Tschechen oder Spanier: wie sie nämlich aus der Musik Italiens, Deutschlands und auch Frankreichs zu einer eigenen Musiksprache kommen könnten. Natürlich spielten die Opernhäuser der ganzen Welt damals Verdi und Wagner, doch die „Herren nationale Genies“, wie Gustav Mahler sie titulierte, wollten auf die Klänge ihrer Heimat nicht verzichten und eigene musikalische Wege finden. Die Amerikaner aber waren alle Migranten ohne gemeinsame Wurzeln und brachten erst einmal den Musikstil mit, in dem sie erzogen worden waren. Das Chicago Symphony Orchestra probte sogar auf Deutsch – bis zum Ersten Weltkrieg, als Deutschland zum Gegner wurde. So war es ganz selbstverständlich, dass der renommierte Wagner-Dirigent Damrosch seine erste Oper im Wagner-Stil schrieb – na, vielleicht doch eher im Humperdinck-Stil. Schon die zweite bemerkenswert politische Oper **Treemonisha** von **1911** erzählt aber nicht nur eine Geschichte unter Schwarzen in den Südstaaten, sondern benutzt auch – aber nicht nur – die Ragtimes, für die der Komponist Scott Joplin (1868 – 1917) berühmt war.

Die Handlung spielt im Jahr 1884 auf einer von ihren weißen Besitzern verlassenen Plantage in Arkansas. Gegen den dort herrschenden Aberglauben und die Scharlatane, die ihn ausnutzen, erhebt die Oper den emanzipatorischen Anspruch auf Erziehung und Wissen für Schwarze. **Treemonisha** wurde nur einmal mit wenig Erfolg aufgeführt und verschwand

zunächst spurlos. Glücklicherweise hatte der Komponist einen Klavierauszug an das American Musical and Art Journal geschickt, das eine einseitige Hymne auf die Oper druckte. Daraus rekonstruierte der Komponist Gunther Schuller (1925 – 2015) die Partitur und führte sie 1975 an der Houston Opera auf – diesmal mit großem Erfolg. Das Werk erhielt den Pulitzerpreis und wurde häufig nachgespielt, 1984 konnte ich Joplins **Treemonisha** in Gießen sehen und bestaunen. In diesem April kam es am Dresdner Schauspiel auf die Bühne.

In Seattle kam **1912** die Oper **Narcissa or The Cost of Empire** auf die Bühne, in der die Komponistin Mary Carr Moore (1873 – 1957) den Konflikt zwischen Siedlern und Indianern in Erinnerung ruft: Die protestantische Missionarin Narcissa Prentiss ist nach dem Vorbild von Marcus und Narcissa Whitman gestaltet, die auf ihrer Missionsstation in Walla Walla im Bundesstaat Washington 1847 von Cayuse-Indianern nach einer Epidemie getötet wurden, weil diese die Weißen dafür schuldig sprachen. Prentiss ist noch heute bekannt, weil sie die erste Weiße war, die die Rocky Mountains durchquerte und sich dort niederließ. Die Komponistin hielt sich an die traditionelle Schreibweise, war eher von Debussy beeinflusst und schloss in ihre zweite Oper Siedler-Hymnen und Folklore, aber auch Indianer-Kolorit ein, so wie man es aus Dvoraks Neunter Sinfonie *Aus der Neuen Welt* kennt. Die Oper wurde 1925 in San Francisco und 1945 in Los Angeles nicht ohne Erfolg wiederaufgeführt.

Auch in der Oper **Shanewis**, die **1918** an der Met uraufgeführt und sogar in der folgenden Saison wiederaufgenommen wurde, klingen vier originale indianische Melodien auf, allerdings sind sie nach westlicher Methode harmonisiert. Und hier spielt bereits eine Jazzband, um den Klang der Zeit aufzunehmen. Das Schicksal einer Indianerin, die sich in einen Weißen verliebt, der sie aber betrügt und dann getötet wird, erzählt Charles Wakefield Cadman (1881 – 1949) auf naturalistische Weise – der musikalische Verismo war gerade im Schwange. Zwischen 1908 und 1935 hatte die Met mit Giulio Gatti-Casazza einen Direktor, der regelmäßig amerikanische Opern in Auftrag gab (nach seiner Amtszeit wurden Uraufführungen immer seltener).

Gatti-Casazza war mit Toscanini von der Mailänder Scala nach New York gekommen (was die Arbeit Gustav Mahlers nicht besonders förderte). Er brachte 1910 Puccinis *Girl of the Golden West* und 1918 dessen *Trittico* zur Uraufführung – das war der zeitgemäße Standard, an dem auch neue amerikanische Opern gemessen wurden. Sehr erfolgreich war auch die Uraufführung von Enrique Granados' *Goyescas* im Jahr 1916, die auf ihre deutsche Erstaufführung in Heidelberg bis zum Jahr 2009 warten musste, obwohl den Komponisten bei seiner Rückreise ein deutscher Torpedo ums Leben brachte und somit Anlass genug bestanden hätte, sich wenigstens um seine Musik zu kümmern.

Die Weltwirtschaftskrise von 1929 schränkte die Möglichkeiten selbst in New York ein. Innovationen waren daher eher an den Bühnen der Universitäten zu erwarten – die „Campus-Opern“ spielten im Musikleben eine immer wichtigere Rolle. An der University of Athens in Georgia wurde 1945 posthum eine weitere politische Oper von einer Komponistin uraufgeführt, die Kammeroper **Cabildo** von Amy Beach (1867 – 1944), die das Werk schon **1932** geschrieben hatte. Es spielt im Kolonialgefängnis von New Orleans, lässt in Traumsequenzen Gegenwart und Vergangenheit verschwimmen und schließt Folksongs und kreolische Melodien ein. 1995 wurde das Stück am Lincoln Center in New York zum ersten Mal professionell aufgeführt. Nach einer Produktion im texanischen Houston 2007 wurde die Opera Vista eingeladen, das Stück zwei Jahre später im echten Cabildo (Gefängnis) in New Orleans zu spielen.

Von Leon Gruenbergs (1884 – 1964) Oper **The Emperor Jones** nach Eugene O'Neills Theaterstück war Erich Kleiber so beeindruckt, dass er die Uraufführung an die Berliner Staatsoper bringen wollte – der Plan zerschlug sich wie so vieles nach der Machtübernahme durch die Nazis. So wurde sie **1933** an der Met uraufgeführt. Der berühmte Bariton Lawrence Tibbett verkörperte den Afroamerikaner Brutus Jones. Dieser ehemalige Pullman-Schaffner

und Mörder hat die Einwohner einer westindischen Insel unterjocht. Der Aufstand der Bevölkerung entfesselt bruitistisches und atonales Material von großer Wucht. Auch im Saal sind drei Tomtoms verteilt, die die Spannung anheizen. Für die Sänger schrieb Gruenberg vor allem melodramatischen Sprechgesang mit eingestreuten Ariosi, Spirituals und Jazzelementen. In Europa kam sie 1934 in Amsterdam, Brüssel, Wien, Mailand und London auf die Bühne.

Die Met-Aufführung des **Emperor Jones** unter Tullio Serafin – zusammen mit Leoncavallos *Bajazzo* – wurde auch im Radio übertragen. Seit 1931 wurden die Samstags-Matineen der Met im Rundfunk übertragen; der legendäre Milton Cross moderierte die Sendungen, die am Samstagnachmittag um 14 Uhr so manchen Opernfan der USA produzierte. Erst 2004 stellte Texaco die Übertragungen ein, die der Ölkonzern über 70 Jahre lang gesponsert hatte. Der Radioübertragung verdanken wir sogar einen kompletten Mitschnitt der Oper **Merry Mount** von Howard Hanson (1896 – 1981), die Tullio Serafin im folgenden Jahr dirigierte, wieder mit Lawrence Tibbet in der Hauptrolle. Diesmal verkörperte Tibbet den Pastor einer Puritaner-Siedlung, der sich in eine vornehme Engländerin verguckt, deren Liebhaber von den Puritanern getötet wird, weil er einen Maibaum aufgestellt hat, was für die Puritaner ein abscheulich heidnischer Brauch ist.

Wieder geht es also um die Vergangenheit der Pilgrim Fathers, um den religiösen Fundamentalismus der USA im 17. Jahrhundert. Das Libretto von Richard Stokes – nach Motiven aus Hawthornes Erzählung *Der Maibaum* – lässt an Drastik nichts zu wünschen übrig, und auch die Musik wird aufgeheizt bis zum Siedepunkt. Der Pastor Westling Bradford ist zwischen sündigem Begehren und qualvoller Reue so hin- und hergerissen, dass er träumt, in der Hölle zu landen: eine Szene, die sich nicht vor den überhitzten Fantasien in Prokofjews *Feurigem Engel* (1927) zu verstecken braucht. Auf dem Höhepunkt verflucht er vor Satan den Puritanismus und wird zum Höllenkönig gekrönt. Die aufwändig ausgestattete Uraufführung wurde mit 50 Vorhängen gefeiert und achtmal wiederholt.

Naxos hat den Mitschnitt von **1934** veröffentlicht – hier kann sich jeder von der Bühnenwirksamkeit von **Merry Mount** überzeugen. Stilistisch allerdings trat Howard Hanson einen Schritt zurück, indem er die Kräfte des alten Verismo entfesselte, als hätte sich seitdem nichts mehr getan – kein Strawinsky, kein Schönberg, keine Groupe des Six. Auch amerikanische Kritiker spotteten daher über die Verwandtschaft mit Hollywood-Soundtracks¹. Denn es gab ja inzwischen amerikanische Komponisten, die sich in Europa umgesehen und erprobt hatten. George Antheil (1900 – 1959) beispielsweise, der mit seiner Oper **Transatlantic 1930** eine Uraufführung an der Frankfurter Oper erreichte.

Antheil hatte in New York bei Ernest Bloch studiert und dort mit seiner *Airplane Sonata* Aufsehen erregt, bevor er 1922 mit einem Stipendium nach Berlin ging – ein typischer vorlauter Amerikaner mit wildem Haarschopf. Schon im folgenden Jahr zieht es ihn aber nach Paris, wo er rasch in den Kreis der progressiven Künstler gerät: er lernt Eric Satie, Darius Milhaud, Jean Cocteau, Ernest Hemingway, James Joyce, Pablo Picasso, Man Ray und Ezra Pound ebenso kennen wie seinen amerikanischen Kollegen Virgil Thomson. Ezra Pound schreibt ein Buch *Antheil and the Treatise on Harmony*², in dem er Antheils Musik in Parallele zum Kubismus setzt, und will unbedingt eine Oper mit ihm machen. Antheil wird Mitglied der Künstlervereinigung De Stijl und entwirft mit 1924 Fernand Léger das *Ballet mécanique*. Acht Player Pianos, zwei Flugzeugpropeller, Tamtam, vier große Trommeln gehören zu dem Arsenal, das 1926 in Paris einen berühmten Skandalerfolg erzielt. Als er ihn im nächsten Jahr in New York wiederholen will, wendet sich die Technik gegen den

¹ Paul Jackson, *Saturday Afternoons at the Old Met: The Metropolitan Opera Broadcasts, 1931-1950*. Amadeus Press Portland, Oregon 1992, S. 50

² Ezra Pound, *Antheil and the Treatise on harmony, with supplementary notes*. P. Covici Inc. Chicago 1927

Komponisten und beschert ihm ein Desaster. Er geht zurück nach Berlin an den Städtische Oper und schreibt **Transatlantic**.

Es geht um einen Präsidentschaftskandidaten namens Hector, der auf einem Ozeandampfer unterwegs ist – daher der Titel der Oper. Ajax, ein korrupter Manager, setzt die schöne Helena auf ihn an. Eine relative Banalität der Ereignisse wird durch populäre amerikanische Musik bestens charakterisiert, und der gewaltige Maschinenlärm, die filmtechnischen Mittel von Schnitt, Zeitlupe, Zeitraffer und der Mut zum atonalen Chaos sorgen für den Eindruck einer zeitgemäßen Tragödie. An das billige Happy end sollten die Zuschauer wohl gar nicht erst glauben. 1930 kam **Transatlantic** in Deutschland nicht besonders gut an, weil sie ins Raster der Zeitoper à la *Jonny spielt auf* oder *Neues vom Tage* geworfen wurde. Es ist ein Stück gegen Eindeutigkeit und braucht für die Bühne einen beherzten Zugriff, den es bei der Wiederaufführung 1987 in Bielefeld durch John Dew und in Ulm durch Peter Beat Wyrsh nur bedingt erlebte. Als es 1998 in Minnesota mit Sherill Milnes als Ajax aufgeführt wurde, schrieb die New York Times: „An Opera of Yesterday With the Cynism of Today“.

Kollege Virgil Thomson (1896 – 1989) ging völlig andere Wege. Die Zeitströmungen ließen ihn künstlerisch kalt, und er war mutig genug, nicht mitzuschwimmen. Er hatte seine eigene Idee einer amerikanischen Musik. Mit scheinbar ganz simplen Mitteln schrieb er eine Musik, die die Choräle, Songs und Tänze seiner Südstaatenjugend aufnahm, so in seiner *Symphony on a Hymn Tune*. Viel hatte er von S. Foster Damon gelernt, dem Autor von *William Blake: His Philosophy and Symbols*³. Nicht nur über Malerei und Dichtung, sondern auch über Eric Satie, den die musikalischen Meinungsführer für einen unbedeutenden Pariser Kauz hielten. Schon 1914 hatte Damon prophezeit, Satie könnte zum „Führer einer Schule der Rückkehr zur Einfachheit werden, zu der es angesichts der ungeheuer komplizierten Werke der deutschen und russischen Schule einfach kommen muss.“ Thomson war 1925 nach Paris gekommen, um bei Nadia Boulanger zu studieren, und blieb – mit längeren Unterbrechungen – bis 1940, als er wegen der deutschen Besetzung in die USA zurückkehren musste. Gertrude Steins *Tender Buttons* gehörte zu seinen Lieblingsbüchern und nun lernte er die Dichterin in Paris kennen; sie wurden Freunde. Gleichzeitig mit *Transatlantic* schrieb Thomson 1928 *Four Saints in Three Acts. An Opera to Be Sung* auf einen Text von Stein.

Seine zweite Gertrude-Stein-Oper **The Mother of Us All** bezeichnete Andrew Porter im New Yorker als die beste aller amerikanischen Opern. Gertrude Steins Poetik erzählt bekanntlich keine Geschichten, sondern folgt einem assoziativen Textfluss. Und genau so erzeugt auch Thomson einen melodischen Fluss, der den Anschein von Sinnhaftigkeit erweckt, der ihm in Wahrheit fehlt. Aaron Copland formulierte es so: Thomson „fasst die Worte in ihrer wirklichen Sprachmelodie gerade so, als läge ihr Sinn stets offen zutage, gleichzeitig schafft er eine musikalische Situation, die in ihrer inneren Haltung kristallklar ist. Der Kniff liegt darin, dass er, praktisch ohne Rücksicht auf den Wortinhalt, seine musikalischen Antriebe in ihrem Ziel völlig eindeutig erscheinen lässt.“ Sein Vorbild war *Socrate* von Eric Satie, den Thomson in Paris noch kennengelernt hatte. Es gibt keine lineare Erzählung, keinen Illusionismus, keine Verdoppelung des Textes, sondern Freiheit für die Fantasie des Zuschauers. In Thomson/Steins erster Oper gibt es beispielsweise weder vier Heilige (sondern über 20, von denen etliche erfunden sind) noch drei Akte (sondern vier) – sie heißt nur so, weil es gut klingt.

Die Uraufführung 1934 am Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, dem ältesten Kunstmuseum der Staaten, wurde von einer schwarzen Besetzung getragen. Frederick Ashton schuf die Choreographie und Florine Stettheimer die Ausstattung; die Bühne gestaltete sie mit Cellophan, einem neuen Industrieprodukt. Die Kunst-Mäzenin Mabel Dodge Luhan erklärte, sie hoffe, das Stück vernichte die Oper wie Picasso die Malerei

³ S. Foster Damon, *William Blake: His Philosophy and Symbols*. Houghton Mifflin Company Boston 1924

vernichtet habe⁴. Diese Aufführung entpuppte sich als ein Werk der wahren Avantgarde – als Philip Glass und Robert Wilson *Einstein on the Beach* schufen, war *Four Saints in Three Acts* ihr einziges Vorbild. Thomson hatte die erste genuin amerikanische Oper geschaffen, die zugleich auch kosmopolitisch war. Die Produktion ging auf Tour und hatte am Broadway 70 Aufführungen – der erste kommerzielle Erfolg einer amerikanischen Oper, was manchen Kollegen und Kritiker sehr misstrauisch (und neidisch) machte.

The Mother of Us All entstand **1945** nach der Rückkehr Thomsons nach Paris, ein Jahr vor Steins Tod. Im Zentrum steht die Suffragette Susan B. Anthony (1820 – 1906), der „Napoleon der Frauenbewegung“, die 1873 wegen unerlaubter Wahlbeteiligung verurteilt wurde und 1874 die National Women Suffrage Association gründete, die sie mit ihrer Lebensgefährtin Elizabeth Cady Stanton leitete. Ein Panorama amerikanischer Politik entrollt sich, begleitet von amerikanischen Intonationen, schwungvoll und gutgelaunt. Am Ende tritt Susan B. Anthony aus ihrer Statue heraus und spricht für die Fortsetzung des Kampfes.

In die Met kam die Oper erst nach 40 Jahren. *Four Saints in Three Acts* schaffte das nie. Selbst zu Thomsons 90. Geburtstag gab es nur eine Aufführung im Saal der Lillie-Blake-Schule mit seinen 449 Plätzen. Dieses Pionierwerk blieb trotz zahlreicher Aufführungen eine Campus-Oper. Als Robert Wilson es 1996 mit großem Erfolg an der Houston Grand Opera inszenierte, enthüllte sich ein Meisterwerk des 20. Jahrhunderts, das unbegreiflicherweise dem europäischen Publikum noch immer vorenthalten wird, ebenso wie **The Mother of Us All**. Gertrude Stein kleidete das Unverständnis in ihre charakteristischen Worte: „After all, when you say they do not understand *Four Saints*, what do you mean? Of course they understand or they would not listen to it. You mean by understanding that you can talk about it in the way that you have the habit of talking, putting it in other words, but I mean by understanding, enjoyment. If you enjoy it, you understand it.“⁵

Hier gab es nun einen wirklich neuen amerikanischen Weg. Er war nicht der einzige, denn auch George Gershwins (1898 – 1937) **Porgy and Bess. An American Folk Opera** fand einen authentischen Weg. Es war nicht die erste Oper über Afroamerikaner und nicht die erste mit schwarzen Sängern (dazu wurde Gershwin von *Four Saints in Three Acts* angeregt) – und auch nicht die erste Oper eines afroamerikanischen Komponisten (der kam mit William Grant Still erst 1976 an der New York City Opera zum Zuge). **Porgy and Bess** – zweifellos ebenfalls eine politische Oper – wurde **1935** am Alvin Theatre in New York uraufgeführt, doch erst nach Gershwins frühem Tod in seiner Bedeutung erkannt.

Im Jahr 1935 kamen auch Kurt Weill (1900 – 1950) und Lotte Lenya in New York an. Nach der Vertreibung aus Deutschland waren sie entschlossen, Amerikaner zu werden und amerikanische Kunst zu machen. Sie stellen sich im Januar 1937 mit der Uraufführung von *The Eternal Road* (Der Weg der Verheißung) vor, das der New Yorker Impresario Meyer Wolf Weisgal 1934 bei Kurt Weill und Franz Werfel in Auftrag gegeben hatte. Max Reinhardt inszenierte die bis dahin teuerste Broadway-Show im Manhattan Opera House, wo sie 153 Aufführungen hatte, allerdings auch ein Rekorddefizit von einer halben Million Dollar einfuhr. Von nun an schrieb er anspruchsvolle Broadway-Musicals. **1947** hatte **Street Scene: An American Opera** unter der Leitung von Maurice Abravanel Premiere im Adelphi Theatre am Broadway. Die Chicago Daily News schrieben: "*Street Scene* is as much an American opera as *Porgy and Bess*, and I don't hesitate in the least to rank it just as high as the Gershwin classic. . . . With poignant music by Kurt Weill and pointed lyrics by Langston Hughes, [it] is the most exciting and effective production Broadway has seen in many years. There is not a

⁴ Anthony Tommasini, Virgil Thomson. *Composer on the aisle*. W.W. Norton & Co New York 1997, S. 199

⁵ Was meinen Sie denn, wenn Sie sagen, man würde *Four Saints* nicht verstehen? Mit Verstehen meinen Sie, dass man darüber reden kann in der Art wie Sie es gewohnt sind, nämlich es in andere Worte zu kleiden, doch für mich bedeutet Verstehen Freude daran haben. Wenn Sie Freude daran haben, verstehen Sie es auch.

false note in the show, musically or dramatically. Its sense of tragedy never trails off into the merely maudlin; and its feeling for the rich comedy of tenement life never becomes patronizing or just terribly cute."⁶ Und tatsächlich ist **Street Scene** gerade wegen der realistischen Darstellung der unterschiedlichen Lebensweisen einfacher Menschen und ihrer raffinierten musikalischen Charakterisierung auch eine politische Oper geworden. Weill hatte das Theaterstück von Elmer Rice übrigens bereits in Berlin gesehen und dort Interesse an einer Vertonung gehabt. *Der Silbersee* von 1933 lag auf eben diesem Weg, den Kurt Weill wegen seines frühen Todes nicht weiter verfolgen konnte.

Marc Blitzstein (1905 – 1964) war wie Virgil Thomson vor allem als einflussreicher Kritiker gefürchtet, aber weniger als Komponist bekannt. Seine geplante Oper über den Justizskandal um *Sacco and Vanzetti*, zwei anarchistische Arbeiter, die 1927 nach einem ungerechten Prozess hingerichtet wurden, kam weder für die Sowjetunion noch für die Met zur Verwirklichung. *The Cradle Will Rock* (Wir werden das Ding schaukeln) war Bertold Brecht gewidmet und wurde 1937 in New York uraufgeführt. Das Stück geißelt die Korruption in Kirche, Wissenschaft, Presse, Kunst und wurde in Deutschland 1984 bei den Ruhrfestspielen vorgestellt. Wie Thomson hatte Blitzstein in Paris bei Nadia Boulanger studiert, außerdem bei Schönberg in Berlin. *Le sacre du printemps* und Hanns Eislers politische Musik waren seine Leitsterne, und er machte kein Hehl daraus, dass er Jude, Kommunist und schwul war (letzteres im Gegensatz zu Thomson, der sein Schwulsein vor der Öffentlichkeit verbarg). Aus der Kommunistischen Partei trat er 1949 aus, wurde aber dennoch 1958 vom Komitee gegen unamerikanische Aktivitäten verhört. Bei einem Besuch auf Martinique wurde er von drei Seeleuten ermordet, die er in einer Bar aufgelesen hatte.

Blitzsteins Meisterwerk ist die Oper **Regina** nach Lillian Hellmans Theaterstück *Little Foxes*, **1949** am Broadway uraufgeführt von Maurice Abravanel. Er mischt hier waghalsig die Operntradition mit Experimentellem, Showbizz mit Bizarrem, Romantizismus mit Modernismus, Gospels mit Sinfonischem, um die Geschichte von Menschen zu erzählen, die vom aufstrebenden Kapitalismus in den Südstaaten mehr und mehr korrumpiert werden. Schon bei der Uraufführung begannen die Verstümmelungen von Blitzsteins Partitur. Erst 1991 brachte John Mauceri bei der Scottish Opera die gesamte Musik auf die Bühne, ins Radio und auf CD. An der Qualität dieser politischen Oper zweifelt seitdem niemand mehr, doch die Deutsche Erstaufführung ist nach wie vor zu haben.

Roger Sessions (1896 – 1985) war Thomsons schärfster Gegner: Er war der Intellektuelle unter den jungen Komponisten und setzte auf psychologische und musikalische Komplexität statt auf Einfachheit. Sein Vorbild war Alban Berg und dessen freie Atonalität, und er nutzte die Methoden von Schönbergs Zwölftontechnik. Auch er war 1925 nach Europa gegangen, zuerst nach Italien, dann nach Berlin, bevor er 1933 in die USA zurückkehrte und ein wichtiger Kompositionslehrer in Princeton und an der Juilliard School wurde. Seine Oper **Montezuma** entstand für die Deutsche Oper Berlin und war fiel bei der Uraufführung **1964** dort durch – zu opernfremd war das Libretto und zu sängerfremd die Komposition. Sein Stück glorifiziert die Azteken nicht, sondern stellt ihre Menschenopfer auf die gleiche Ebene der Inhumanität wie die Scheiterhaufen der Spanier. Vielleicht wäre es eine Überprüfung wert. Schon **1947**, viereinhalb Jahre vor Paul Dessau, brachte Sessions in Berkeley **The Trial of Lucullus** von Bertold Brecht als Oper auf die Bühne.

⁶ Street Scene ist ebenso sehr eine amerikanische Oper wie Porgy and Bess, und ich zögere nicht, sie ebenso hoch zu schätzen wie den Gershwin-Klassiker ... Mit der ergreifenden Musik von Kurt Weill und den ergreifenden Worten von Langston Hughes ist es die aufregendste und effektivste Broadway-Produktion seit Jahren. In dieser Show gibt es keinen falschen Ton, weder musikalisch noch dramatisch. Ihre tragische Seite gleitet niemals ins Rührselige und ihre Darstellung der komischen Seiten des Lebens in einem Wohnhaus wird niemals gönnerhaft oder gar hübsch.

Das andere Extrem zum Modernismus von Sessions bildeten die leicht zugänglichen neo-veristischen Opern von Gian-Carlo Menotti (1911 – 2007). Für eine ganze Generation waren sie das Muster für amerikanische Oper. Seine erste abendfüllende Oper **The Consul** hatte **1950** im Ethel Barrymore Theatre in New York Premiere und wurde sogleich in Basel, Hamburg, London, Wien und Mailand nachgespielt. In einem Unrechtssystem versucht eine Frau im Konsulat eines freien Nachbarlandes ein Visum für ihren verfolgten Mann zu bekommen, scheitert aber an der absurden Bürokratie. So politisch war Menotti nicht wieder.

Da klingt die Musik von Aaron Copland (1900 – 1990) schon ganz anders – klar und kühl, schwebend und tänzerisch wie in der Ballettmusik *Appalachian Spring*, die er für Martha Graham schrieb. Nach der Uraufführung von *Four Saints in Three Acts* 1934 meinte er, er habe nicht gewusst, dass es möglich sei, eine Oper zu schreiben – er meinte damit natürlich eine amerikanische Oper, die nicht nach altem Europa aussieht. Seine wunderbare Oper **The Tender Land** wurde **1954** von der New York City Opera unter der Leitung von Thomas Schippers herausgebracht, nachdem der Radiosender NBC von seiner Auftragskomposition Abstand genommen hatte. Der Komponist war durch Walker Evans' Fotos aus der Zeit der Wirtschaftskrise angeregt worden, ein Stück über die Menschen auf dem Land zu schreiben. Sein schlichter, ruhiger Ton, dessen sanfte Melancholie auch an die statischen Bilder von Edward Hopper erinnern mag, wurde aber nicht verstanden und zum Fall für Campus-Oper. Noch heute ist *The Tender Land* selten im Opernhaus zu erleben, so 1998 in Norfolk, Virginia. Die deutsche Erstaufführung wagte 2001 das Theater im thüringischen Nordhausen.

Wie stark die meisten amerikanischen Komponisten an den sozialen Problemen ihres Landes interessiert sind, ist auch an der Vertonung von Arthur Millers *Hexenjagd* durch Robert Ward (1917 – 2013) zu sehen, eine der häufiger gezeigten amerikanischen Opern. Die Anklage des bigotten Puritanismus in **The Crucible** (uraufgeführt **1961** an der New York City Opera und im folgenden Jahr mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet) erkannten die Zeitgenossen durchaus als Chiffre für die Kommunistenjagd McCarthys.

Auch *Susannah* von Carlisle Floyd (geb. 1926) war 1955 ein – wenn auch unbewusstes – Echo der McCarthy-Zeit; Floyd hatte Millers Stück auch gesehen, bevor er mit seiner ersten Oper begann. Er hatte immer ein starkes soziales Interesse, doch spürte er ihm in den Personen seiner Stücke nach, am eindringlichsten in *Of Mice and Men*. Seine **1962** von der New York City Opera uraufgeführte Oper **The Passion of Jonathan Wade** jedoch lebt sehr stark von dem politisch-historischen Hintergrund des Bürgerkriegs. Für eine gemeinsame Produktion (in der Ausstattung von Günther Schneider-Siemssen) der Houston Grand Opera und der Greater Miami Opera 1991, die dann nach San Diego und Seattle weiterzog, hat Floyd diese Oper gründlich revidiert, die die politische Tragödie mit einem Liebesdrama verquickt. Dabei wurde auch die Musik charakteristischer und härter – Carlisle Floyd hat einen bühnenwirksamen Personalstil entwickelt.

Jonathan Wade, ein Offizier der siegreichen Nordstaatenarmee, kommt nach dem Ende des Bürgerkrieges in eine Stadt in den Südstaaten, um dort die Besatzung zu übernehmen. Er trifft Cecilia, die Tochter des örtlichen Honoratioren, der der Krieg die Mutter und den Mann genommen hat. Dennoch verlieben die beiden sich ineinander und heiraten – woraufhin Cecilians Vater sich von seiner Tochter lossagt. Ein verwöhnter Sklavenhalter-Sohn organisiert unterdessen mit dem Ku-Klux-Klan die Gegenbewegung. Doch Jonathan Wade weht noch von einer anderen Seite der Wind entgegen: Aus Washington ist ein Bürokrat angekommen, der die Sklavenbefreiung unterstützen soll – auch er sieht in Wade seinen Feind und isoliert ihn in der Armee. So stehen Wade und Cecilia mit ihrem Streben nach Menschlichkeit und Ausgleich alleine da und sehen sich zur Flucht gezwungen. Von der einen Seite rückt der Ku-Klux-Klan an, von der anderen die Armee ...

Wir haben dieses großartige Epos 2010 in Salzburg zum ersten Mal außerhalb der USA gezeigt – die deutsche Erstaufführung ist immer noch zu haben. In dramatischer Steigerung wird eine Romeo-und-Julia-Geschichte entrollt, die sowohl die Leidenschaft als auch die

Leidensgeschichte des Jonathan Wade unter die Haut gehen lässt: Es gibt kein richtiges Leben im falschen.

Auch **1966** wurde wieder eine amerikanische Oper in Hamburg uraufgeführt: **The Visitation** von Gunther Schuller (1925 – 2015), die Kafkas *Prozess* im afroamerikanischen Milieu stattfinden lässt. Bereits 1967 wurde sie in San Francisco nachgespielt. Ein schwarzer Student wird angeklagt und ermordet, weil er Rechte wahrnimmt, die ihm Weiße nicht zugestehen. Rock'n'Roll und Showmusik stehen für die weiße Kultur, das Jazzidiom für die schwarze – eine schwierige Balance, da die Musik mit den politischen Zielen ja nichts zu tun hat. Und wenn man sie als allgemeinmenschlich ansieht, würde das bedeuten, dass die politischen Ziele der Weißen genauso gerecht sind. Ein Dilemma, in dem sich schon Schostakowitsch in seinen Ballett- und Filmmusiken verrannte.

Anthony Davis (geb. 1951) gehört schon der nächsten Generation an, die sich indessen noch immer an den gleichen Problemen die Zähne ausbiss. In **X – The Life and Times of Malcolm X** (uraufgeführt **1986** an der New York City Opera) stellt er dem Kammerorchester mit seiner an Alban Berg geschulten Atonalität eine Jazzband gegenüber, die mit Swing, Cool-Jazz und afroamerikanischer Archaik soziale Atmosphären gegeneinander schneidet. Das Ganze klingt dann nach Free-Jazz, und die Gesangspartien gehen selten über jenen deklamatorischen Stil hinaus, der diese Form des Text Abliefers so langweilig macht. Man spürt, dass die Szenen nicht aus einer musikalischen Idee heraus entwickelt sind, sondern sich am Text entlang hangeln – eine weit verbreitete Krankheit. Da auch die Charaktere ziemlich schematisch geraten sind, war der Oper nicht viel Erfolg beschieden. Auch später brachte Davis gerne politische Themen auf die Bühne, so die Entführung der Patricia Hearst in **Tania** (Philadelphia 1992) und den Freispruch, den meuternde Afrikaner auf einem Sklavenschiff 1839 durch die amerikanische Justiz erhielten, in **Amistad** (Chicago 1997, gleichzeitig mit dem gleichnamigen Spielberg-Film).

Berühmte Persönlichkeiten, berühmte Romane, berühmte Filme (am besten berühmte Filme nach berühmten Romanen über berühmte Persönlichkeiten) – das wurde zu einem Standardrezept für Opernvorlagen. Man wirft mit der Wurst nach der Speckseite, doch ist dieses kommerzielle Herangehen keine Garantie für gute Opern. Dabei gab es doch längst mehrere authentische amerikanische Wege des Musiktheaters. Einer war der politische Weg von Frederic Rzewski (geb. 1938), in dem man einen Erben des provozierenden George Antheil sehen kann – *Bad Boy of Music* nannte der sich in seiner Autobiografie. Nur dass Rzewski der ernsthaftere Komponist ist: Sein Variationszyklus über *The People United Will Never Be Defeated!* (1975) wurde von dem Pianisten Igor Levit unlängst mit Bachs *Goldbergvariationen* und Beethovens *Diabellivariationen* zu einem grandiosen Triptychon zusammengebunden. Rzewskis Kammeroper **Der Triumph des Todes** setzt *Die Ermittlung* von Peter Weiss in ein eindringliches Musiktheater für fünf Sänger und Streichquartett um. Uraufgeführt **1988** am California Institute of Arts, wurde dieses Auschwitz-Stück erst in diesem Herbst in Weimar zum ersten Mal in Deutschland gezeigt.

Und dann ist da ja auch die Minimal Music, die Mitte der 1960er Jahre in den USA entstand: Terry Rileys *In C* gab 1964 den Startschuss. Reich, Glass und Adams suchten sich eigene Themen, statt sich an Theaterstücke oder Filme anzuhängen. Mit *Einstein on the Beach* von Philip Glass und Robert Wilson fand der Minimalismus nach zehn Jahren zum ersten Bühnenwerk, uraufgeführt 1976 in Avignon. **1980** folgte in Rotterdam **Satyagraha** und 1984 in Stuttgart **Akhnaten**. Obwohl diese Trilogie in Europa aus der Taufe gehoben wurde, ist Glass doch Amerikaner und seine minimalistische Schreibweise durch und durch amerikanisch. Wie erfolgreich sie auch in Deutschland sein kann, zeigte der Zyklus der Stuttgarter Inszenierungen durch Achim Freyer, der Kultstatus erlangte – nur erstklassige Inszenierungen können neue Stücke überzeugend präsentieren. Das Wort Satyagraha hatte Mahatma Gandhi für seine Art des gewaltlosen Widerstands geprägt: Dieses „Festhalten an der Wahrheit“ erwies sich als eine höchst wirksame politische Methode, wirksamer als

Bomben. Auch wenn die Handlung der Oper weitgehend abstrakt ist und die Personen auf Sanskrit singen, erschließt sie sich dem Zuschauer doch sehr leicht.

Das liegt natürlich vor allem an dem tonalen, repetitiven Stil, der auf die Dauer einen Sog erzeugt. Auch Glass' Kollege Steve Reich (geb. 1936) führte seine beiden Musiktheaterwerke zuerst in Europa auf: Sowohl *The Cave* über die Abrahamshöhle in Palästina als auch **Three Tales** (mit den Teilen *Hindenburg*, *Bikini* und *Dolly*) kamen 1993 bzw. **2002** als Videoopern bei den Wiener Festwochen heraus. Glass hat seitdem eine Unmenge an Bühnenwerken geschrieben, die allesamt nicht an die Kraft der frühen Trilogie heranreichen. Da haben sich die Opern von John Adams (geb. 1947) als tragkräftiger erwiesen, der zwar vom Minimalismus mit seinen kleinen, wiederholten Mustern ausgeht, aber auch die Mittel des 19. Jahrhunderts nicht verschmäht und so zu einem eigenen Stil gefunden hat.

Adams' erste Oper **Nixon in China** kam **1987** an der Houston Grand Opera heraus, die unter ihrem General Manager David Gockley zum Schwerpunkt neuer amerikanischer Opern wurde. Ich erfuhr von dieser Oper durch eine Plattenbesprechung im Rundfunk, wo das Werk gnadenlos verrissen wurde: So schön darf man heute doch nicht komponieren – wo sind die Brüche? Ich aber war elektrisiert, habe mir die Platten sofort gekauft und dann auch eine positive Besprechung publiziert. **Nixon in China**, entstanden in den Jahren 1985 bis 1987, also ein gutes Jahrzehnt nach dem sensationellen Besuch des amerikanischen Präsidenten bei Mao, konfrontiert das Alte und das Neue nicht, sondern lässt sie fröhlich nebeneinander existieren. Wenn Nixons Flugzeug landet, erklingt aus dem Gebrumm des Orchesters plötzlich der Regenbogen aus dem *Rheingold*, Tschiang Tsching singt eine Walküren-Arie „I am the wife of Mao Tse-tung“ und Tschou En-lai monologisiert wie Wagners Wanderer. Es ist völlig klar – das sind die Götter von heute, die die Geschicke der Welt nicht anders leiten, als damals Wotan und seine Gesellen: die Schicksalsfäden der Welt verwirren sich heillos. Grandios auch die Szene, in der die Nixons in das *Rote Frauenbataillon* geschickt werden, eines der sozialistischen Musterstücke Tschiang Tschings. Der Großgrundbesitzer, der die Sklavin auspeitscht, trägt die Züge Kissingers; Pat kann das nicht mit ansehen, obwohl Dick ihr versichert, das sei doch nur Theater. Sie stürmt auf die Bühne, um das arme Mädchen zu retten, Dick rennt hinterher und beide geraten in ein tropisches Gewitter. Als sie wieder auf den Zuschauersesseln sitzen, sind sie pitschnass.

Adams braucht keine Chinoiserien, um die Situation zu kennzeichnen. Denn was er parodiert, ist die westliche Oper. Und zugleich die Fernsehbilder, die alle gesehen haben, eine Parodie unserer Wahrnehmung. Nixons erste Arie versinkt denn auch im andächtigen Staunen über die Wichtigkeit seiner Mission: „Hauptsendezeit!“. Er träumt davon, wie die Familien sich um den Fernseher scharen, um ihn hier zu sehen. Oma und der Hund sind schon eingeschlafen ... Da zupft Kissinger ihn am Ärmel: Audienz bei Mao!

In **Nixon in China** wurden die Großen der Welt auf die Spießler verkleinert, die sie in Wirklichkeit sind. In seiner zweiten Oper **The Death of Klinghoffer** episierete Adams einen der großen Konflikte der Weltgeschichte: den Bruderkrieg zwischen Juden und Arabern, die beide ihre Herkunft von dem Stammvater Abraham ableiten. Die Uraufführung dirigierte Kent Nagano **1991** zuerst in Brüssel, dann in Lyon.

In San Francisco kam **2005 Doctor Atomic** heraus, das die Explosion der ersten Atombombe reflektiert. (An der Deutschen Oper Berlin war **1988** der Amerikaner Marc Neikrug, geb. 1946 und Schüler von Giselher Klebe, mit der mystischen Oper **Los Alamos** am gleichen Thema gescheitert.) Peter Sellars ging mit dem Libretto für **Doctor Atomic** von John Adams einen anderen Weg: Er benutzte nur Originaldokumente und Protokolle der damaligen Ereignisse. J. Robert Oppenheimer, der Leiter der Entwicklung der Atombombe, und seine Frau werden durch Lyrik gekennzeichnet, außerdem rezitiert Oppenheimer zu seiner Rechtfertigung die *Baghawatgîta*, den Ursprungstext der Hinduistischen Religionen, und singt das Sonett *Batter, my heart* von John Donne. Im ersten Akt erleben wir die

politischen Debatten unter den Physikern, im zweiten die Lähmung vor der Explosion, in der die Zeit immer langsamer zu vergehen scheint. Jede Szene hat ihr eigenes musikalisches Gesicht und jede Figur ihr musikalisches Profil. Das Publikum war in Karlsruhe sehr beeindruckt und der junge amerikanische Regisseur Yuval Sharon wurde für seine Arbeit mit dem Götze-Friedrich-Preis belohnt.

Auch Stewart Wallace (geb. 1960) machte Zeitgeschichte zum Opernstoff: Die Ermordung des schwulen Stadtrats Harvey Milk und des Bürgermeisters von San Francisco im Jahr 1978. Die Idee dazu stammte von John Dew, die Oper war ein Gemeinschaftsauftrag von Houston, San Francisco und der New York City Opera. Nach dem Prolog findet im ersten Akt die schwule Emanzipation Harveys statt, die in der Met beginnt und im Stonewall-Aufstand 1969 in der Christopher Street kulminiert. Im zweiten Akt ärgert sich Dan White im Castro-Viertel von San Francisco, dass die Schwulen seinen Stadtteil übernommen haben, während der jüdische Hippie Milk sich dazu entschließt, als offen schwuler Stadtrat zu kandidieren. Am ergreifendsten ist der Schluss der Oper, als die Menschen auf der Straße das Kaddisch für den ermordeten Stadtrat sprechen – Wallace hat diesen, den besten Teil der Oper später zu einem eigenständigen Requiem ausgearbeitet. Bei der Uraufführung **1995** in Houston war **Harvey Milk** ein großer Erfolg und schon zwei Jahre später inszenierte John Dew die Oper in Dortmund.

Die Oper gehörte zu Gockleys Programm, möglichst in jeder Saison eine amerikanische Oper in Auftrag zu geben – auch lateinamerikanische Themen und Komponisten gehörten in einer Stadt mit starkem lateinamerikanischen Bevölkerungsanteil dazu. So wurde 1996 *Florencia en el Amazonas* nach Motiven aus dem Roman *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* von García Márquez uraufgeführt, der diese wunderbare Oper auch angeregt hatte – die erste spanischsprachige Oper, die von einem größeren Haus in Auftrag gegeben wurde. Eine echte Oper, Futter für die Sänger, Glanz im Orchester, großer Spannungsbogen – aus einem Guss. Für deutsche Intendanten viel zu schön, weil sie Angst haben, von der Kritik dafür Prügel zu beziehen. Genau dieser musikalische Fokus mangelt Opern wie **Harvey Milk**. Die Sänger wirken überfordert von dem ständigen Dauerparlando, die Bühnenhandlung folgt der Musicaldramaturgie, der Mischmasch von Romantik, Moderne und Jazz, Rock, Funk und Broadway wirkt beliebig.

Das ist auch das Problem von **Dead Man Walking**, uraufgeführt im Jahr **2000** in San Francisco, die Oper nach dem berühmten Film (1995) nach dem berühmten Buch (1993) von Sister Helen Prejean. Ein großes Thema: die Todesstrafe. Sister Helen versucht einen überführten Mörder dazu zu bringen, seine Tat zu bereuen, bevor er hingerichtet wird. Wir erfahren viel über die sozialen Umstände, die zur Tat und zur Erstarrung des Mörders geführt haben. Doch nicht die Musik erzählt uns das, sondern der Text, zu dem die Musik nur den Soundtrack bildet. Die grandiose Susan Graham sang sich in der Hauptrolle einen Wolf, um die ständig sich aufbäumenden Gesangslinien mit Bedeutung aufzuladen. Auch diese Oper wurde von der Hollywood-Ästhetik gemeuchelt.

Doch es gibt auch andere Tendenzen. Die **Soldier Songs** von David T. Little (geb. 1978) beispielsweise, uraufgeführt **2006** beim Prototype Festival in New York und danach beim Holland Festival. Er spielt mit der Spannung zwischen Bewusstsein und Realität, zeigt die Gewalt im Medien- und Technikzeitalter anhand von Erfahrungen des Soldatenlebens zwischen dem 6. und dem 66. Lebensjahr. Der Komponist war Schlagzeuger und suchte nach einer Erweiterung seiner musikalischen Möglichkeiten. Unter seinen Lehrern waren Osvaldo Golijov, William Bolcom und Michael Daugherty. Seine Mittel arbeiten mit Verfremdung, mit feineren, fragilen Klängen, die dennoch Unmittelbarkeit schaffen. Mit **Dog Days**, uraufgeführt **2012** in Montclair in New Jersey, ging er noch einen Schritt weiter: Wieder ist Krieg, das Land liegt verwüstet, es herrscht Hunger. Jeder sorgt nur noch für sich. Einer Arbeiterfamilie läuft ein Mann zu, der sich wie ein Hund benimmt. Zuerst füttern sie ihn, doch am Ende erinnern sie sich, dass im Krieg schon Katzen und Hunde gegessen wurden... Im nächsten Frühjahr läuft die Oper in Bielefeld und Schwerin.

Nach diesen erfolgreichen Werken wurde Little in das Programm der Met Commissions aufgenommen, mit dem das New Yorker Haus die Entwicklung neuer Werke unterstützt. Dort angekommen ist schon Nico Muhly (geb. 1981) mit **Two Boys**, ursprünglich 2011 in der ENO, 2015 an der Met gezeigt. In knapp zwei Stunden entrollt sich die Tragödie zweier Teenager, die sich im Internet getroffen haben und in der der eine den Todeswunsch des anderen erfüllt. Handlung: Erforschung der Wahrheit nach dem Mord durch eine Kriminalinspektorin. Dabei finden sich uralte Verhaltensmuster des Menschen neben akuten, durch das Internet angebotenen. Totale Zerstreuung steht der totalen Versenkung gegenüber. 2010 hatte die Gotham Chamber Opera in New York seine erste Kammeroper **Dark Sisters** herausgebracht, die vom Versuch einer Frau handelt, einer Mormonensekte zu entkommen. Muhlys Themen betreffen die mentale Verfassung der Gesellschaft, den Hintergrund des Politischen.

Musikalisch treffen sich bei Muhly Post-Minimalismus (Reich, Monk), populäre Musik (Björk, Madonna) und – alte Kirchenchoräle, wie er sie aus seinem Bostoner Kirchenchor kannte. Diese ganz eigene Welt einer abgeschlossenen Gemeinschaft schien ihm das passende Mittel für eine Sehnsucht nach dem Unbekannten. Man spürt die besondere, sensible Persönlichkeit des Komponisten. Und gerade deshalb wirkt die Musik authentisch und faszinierend, nicht weil sie sich an den Zuschauer anbiedert. Die deutsche Erstaufführung ist noch zu haben.

Hier stellt sich nun die Frage, was eigentlich eine politische Oper ausmacht: Dass sie eine politische Debatte auslöst? Dass sie politisch auf das Publikum einwirkt? Wohl bescheidener: dass sie ein politisches Thema behandelt. Und zwar mit den Mitteln der Musik, auf eine Weise, die über den Anlass hinausweist. Wenn die Musik dem Text nichts wesentliches hinzufügen kann, ist sie überflüssig, bloße Dekoration.

Das Theater wurde erfunden als ein Ort, an dem wesentliche Fragen einer Gesellschaft behandelt werden. Das ist oft schwer, wenn es zugleich sein Geld selbst verdienen muss, denn diejenigen, die das Geld und die Macht haben, lassen sich ungern die Wahrheit vorhalten. Da die Oper und das Theater in den USA so gut wie keine öffentliche Förderung erhalten, spielen sie nur eine marginale Rolle, wenn man sie etwa mit der Zahl der Broadway-Theater vergleicht. Nur durch Qualität können sie dauerhaft auf sich aufmerksam machen, nicht durch kurzfristige Sensationen. Nur durch existentielle Fragen können sie neue Zuschauer gewinnen, nicht durch Stars. Nur dann sind sie auch politische Debatten wert.

Eine Oper hat es auf jeden Fall geschafft, in den USA ins Zentrum einer ziemlich lautstarken politischen Debatte zu geraten: **The Death of Klinghoffer**. Nach dem 11. September 2001 setzte das Boston Symphony Orchestra die **Klinghoffer**-Chöre von einem Konzertprogramm ab und der Komponist protestierte: Seine Oper sei ein ernsthaftes und menschliches Werk, das nicht für Wut und Gewalt spreche, sondern für Mitleid und Verstehen. Besonders empört war er deshalb über den Satz der Begründung, den er aus Boston erhielt: „Augenblicke wie dieser erinnern uns an den Trost, den klassische Musik spenden kann.“

„**Klinghoffer** gehört sicher einer gewagteren Kategorie an», schrieb Adams zurück, «Dies macht mir wieder einmal klar, wie sehr das Getue um ‚große Musik‘ die klassische Musik in den Status einer Museumskultur versetzt.“ Konzerte sollten aber eine ebenso große Herausforderung sein wie das MOCA oder *Angels in America*. Er verstehe nicht, warum man die Bostoner Konzertbesucher als so schreckhaft einschätzt, dass sie diese Chöre nicht ertragen könnten: „Amerikaner sehen sich beim Abendessen Bombenhagel an, sie sehen Leichen, die aus Schuttbergen gezogen werden, und sie sehen diese schrecklichen Bilder zum hundertsten Mal. Jeder Amerikaner hat das gesehen. Warum sollte er den Chor der Palästinenser nicht ertragen können?“

Klinghoffer behandelt die Kaperung des Kreuzfahrtschiffs Achille Lauro durch palästinensische Terroristen im Jahr 1985, die den jüdisch-amerikanischen Passagier Leon Klinghoffer in seinem Rollstuhl erschossen und ins Meer warfen. Die Oper hebt die Geschichte – nicht zuletzt durch die Chöre der exilierten Juden und der vertriebenen Palästinenser, sowie weitere symbolistische Chöre – aber auf eine humanistische Ebene. Die Presse unterstützte daher den Komponisten.

Am 9. Dezember 2001 erschien in dem renommiertesten Kulturmagazin der USA, in der Wochenendbeilage Arts and Leisure der New York Times, ein gigantischer Beitrag mit der Überschrift „Music’s Dangers And The Case For Control“. Er war illustriert mit dem holzschnittartigen Bild eines urtümlichen Musikanten, dem man die Finger auf seine Flöte genagelt hatte. Und genau das war die Absicht des Autors Richard Taruskin, eines bekannten Musikwissenschaftlers: die Oper **The Death of Klinghoffer** zum Verstummen zu bringen. Als Professor an der University of California in Berkeley ist er sozusagen ein Nachbar des Komponisten. Er forderte das Verbot der Oper: „Warum sollte man Menschen nicht davor bewahren, an kürzlich erlittenes Leid erinnert zu werden, wenn sie ein Konzert besuchen?“

„Man fühlt sich, als wäre man aus 10 000 Metern Höhe von einer B-52 bombardiert worden«, sagte der betäubte Komponist, „dagegen sieht der Aufstand gegen die Bilder von Mappelthorpe wie ein netter Zeitvertreib aus. Es ist nicht lange her, dass unser Justizminister John Ashcroft sagte, wer seine Maßnahmen gegenüber den Bürgerrechten nach dem 11. September in Frage stelle, unterstütze die Terroristen; was Taruskin sagte, ist die ästhetische Version davon. Wenn ein ästhetischer Standpunkt nicht mit uns übereinstimmt, sollte er mundtot gemacht werden. Ich finde das in der Tat bestürzend.“

Richard Taruskin ist freilich kein Unbekannter. Seine wissenschaftlichen Erträge sind überschaubar, doch er ist ein begnadeter Polemiker. Er führte einen langjährigen Kampf gegen Solomon Volkows Buch *Testimony*, die Aufzeichnungen der Erinnerungen von Dimitri Schostakowitsch. Seine Kampfgefährtin war dabei die nicht weniger bissige Laurel S. Fay. Beide kämpften dafür, das alte Bild von Schostakowitsch als dem kommunistischen Staatskomponisten aufrecht zu erhalten – mit welcher Absicht, ist bis heute rätselhaft. Um die Musik geht es dabei nie. Es geht Taruskin wohl nur darum, Aufmerksamkeit zu erhalten, um welchen Preis auch immer.

Seit der Taruskin-Debatte war **The Death of Klinghoffer** in Amerika blockiert. Im Dezember 2003, zwölf Jahre nach der dortigen amerikanischen Erstaufführung, fand an der Brooklyn Academy of Music eine halbszenische Aufführung von **Klinghoffer** unter Robert Spano statt. Anthony Tommasini in der New York Times, John von Rhein in der Chicago Tribune und Mark Swed in der Los Angeles Times nutzten dies zu einer Stellungnahme. Tommasini schrieb, was das Stück wert sei, könne sein Begleiter gut erklären, ein junger israelischer Psychiater und Exsoldat. Palästinenser würden zwar kaum M-16-Gewehre tragen wie die Sänger auf der Bühne, doch er fand die Oper menschlich, anregend und bereichernd: „Wie auch immer man darüber denkt, dieses engagierte und tief empfundene Werk verdient, gehört und diskutiert zu werden.“

John von Rhein beklagte, dass die Lyric Opera von Chicago das Werk abgelehnt hatte, nicht zuletzt, weil die Medien das Stück sofort in die falsche Ecke gestellt hatten, etwa durch die Schlagzeile „Singende Terroristen“. Er schloss sich der Meinung von John Adams an, dass bestimmte Kunstwerke unbequem sein müssten, um uns zu einem besseren Verständnis zu führen, wer wir sind und was unsere Verantwortung gegenüber anderen ist. Seine Musik sei wie spirituelles Öl auf tobendes Wasser. Auch in einer Welt grauenhafter Hässlichkeit und aufeinanderprallender Ideologien sei Schönheit möglich. Er lobte die Darstellung des gutgläubigen, aber von den Terroristen getäuschten Kapitäns und der normalen Menschen, die sich unvermutet in einem Horrorszenario wiederfinden. Sein Resümee: „**Klinghoffer** ist

genau die Art von Kunst, die die Welt braucht, um diese schrecklichen Umstände zu verarbeiten.“

Die Debatte ging noch lange weiter. Noch als die Met **Klinghoffer** 2014 aufs Programm setzte, organisierten jüdische Interessenverbände Proteste. General Manager Gelb strich die Kinoübertragung des Werkes, hielt aber an der Premiere fest, bei der die Besucher sich durch die Protestierer kämpfen mussten, die sagten, die Oper sei antisemitisch und sympathisiere mit den Terroristen. Sie kannten das Stück nicht: „Ich will es auch gar nicht kennen, mir genügt, was ich darüber gehört habe.“ In Berlin berichtete der RBB in seinen Nachrichten von den Protesten gegen die „als antisemitisch kritisierte Oper“ – so vollenden Journalisten den Rufmord.

Ob die Librettistin Alice Goodman und der Komponist John Adams im Sinn hatten, eine politische Oper zu schreiben, ist zweifelhaft. Doch sie ist dazu geworden. Von der Musik war dabei nie die Rede. Nur die Musik aber lohnt den Streit. Sonst ist es keine gute Oper. Sonst erreicht sie keine Relevanz. Die Musik muss die Herzen und Hirne erreichen. Die politische Debatte wollte genau dies verhindern.

Warum haben wir in Karlsruhe die Reihe „Politische Oper“ eingerichtet? Als Werbemaßnahme: In der Stadt des Rechts erschien es uns die passende Möglichkeit, auf gute neue Opern aufmerksam zu machen. Wir wollten gute neue Opern zeigen, in den bestmöglichen Inszenierungen. Debatten über Politik auf möglichst hohem Niveau möglich machen durch möglichst gute Musik. Das Etikett war nur ein Mittel zum Zweck. Gute Theaterabende stoßen die nötigen Debatten von selbst an: Kunst, die die Welt braucht. Alles andere ist langweilig.