

Musiktheater in der Krise - Situationsbeschreibung und Alternativen für das Musiktheater unter besonderer Berücksichtigung der Kammeroper

Dem Studiendekanat II: Theaterakademie Hamburg
an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
zur Erlangung
des akademischen Grades des Doctor scientiae musicae
eingereichte

I n a u g u r a l - D i s s e r t a t i o n

vorgelegt von

Thorsten Teubl

aus Ulm-Söflingen

Erstgutachter:	Prof. Dr. Raminta Lampsatis
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Peter Bendixen Prof. Dr. Matthias Munkwitz
Tag der mündlichen Prüfung:	15. Mai 2008

Vorwort und Danksagung

Der Anstoß zu dieser Arbeit entstand aus meiner unmittelbaren Beschäftigung mit dem Phänomen Kammeroper als Regisseur während meiner Inszenierungsarbeit am Anhaltischen Theater Dessau zu Britten's Prodigal Son. Während meines Studiums Kulturmanagement an der Technischen Universität Dresden und der Universität Federico II. von Neapel, ergab sich eine zweite Sicht auf die Angelegenheit, eine ökonomische. So entstand ein Spannungsfeld zwischen den Gegenwartsproblemen des Musiktheaters und der Fragestellung, ob die Kammeroper als ein Innovationsmodell für das Musiktheater dienen könnte. Davon handelt diese Arbeit. Die vorliegende Arbeit entwirft eine Übersicht über die auslösenden Momente für Musiktheater und seine betrieblichen Rahmenbedingungen und exponiert strukturelle Lösungsmodelle unter der besonderen Berücksichtigung der Kammeroper als Innovationsmodell.

In Bezug auf diese Arbeit ist Vielen zu Danken, an erster Stelle meiner Familie und im Besonderen meinen Eltern, denen diese Arbeit auch gewidmet ist. Großer Dank gilt auch meiner Betreuerin Frau Professor Dr. Raminta Lampsatis, die in mir nicht nur die Liebe zu Litauen weckte, sondern mir auch immer hilfsbereit und konstruktiv mit Geduld und Vorschlägen als Gesprächspartnerin zu Seite stand sowie Herrn Professor (Univ.) Dr. Peter Bendixen für dessen Ratschläge, Hinweise und ermutigende Worte ich sehr dankbar bin. Dank auch an Herrn Prof.(FH) Dr. Matthias Munkwitz für inspirierende Gedankeneinwürfe. Für die finanzielle Unterstützung durch ein Promotionsstipendium danke ich der Rosa Luxemburg Stiftung und hier besonders und stellvertretend für alle Mitarbeiter des Studienwerks der Rosa Luxemburg Stiftung Frau Silke van Issem für ein immer offenes Ohr. Für Anregungen und Hilfestellung danke ich in ungeordneter Reihenfolge und ohne eine Hierarchie des Dankes: Herrn Professor Florian Leibrecht für seinen Einsatz für diese Dissertation, Herrn Gerald Mertens (Geschäftsführer der Deutschen Orchestervereinigung), Herrn Michael Schröder (Stellvertretender Geschäftsführer des Deutschen Bühnenvereins), Herrn Professor Dr. Theodor M. Vogt (Direktor des Institutes für Kulturelle Infrastruktur Klingewalde), Herrn Professor Dr. Hirschfeld, Herrn Dr.habil Ehrhardt Cremer, Herrn Josef Hussek (Operndirektor Hamburgische Staatsoper), Frau Magister Hildegard Schandel, Frau Christina Hellemann, Frau Edita Kotorova, Herrn Jan Kotor, Herrn Franz Killer, Frau Kerstin Runge, Frau Annette Bieker, Herrn Blagoy Apostolov, Herrn Burkhard Kling (Leiter des Brüder Grimm-Haus Steinau) für viele anregende Gespräche, meinen Kollegen vom Institut für Sprachen und Wirtschaft Freiburg: Herrn Klaus Mäder und Herrn Günther Wippel, den Kollegen vom Rudolf Arnheim Institut für Kulturökonomie Herrn Professor Dr. Peter Bendixen, Herrn Nils Hansen, Herrn Peter Krause. Und vielen anderen nicht aufgeführten Freunden und Helfern.

Thorsten Teubl, Hamburg 2007

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung in die Problemstellung	6
2	Entstehung des Musiktheaters und seiner Formen	18
2.1	Musiktheater versus Oper	18
2.2	Funktion des Musiktheaters	26
2.3	Gesang im Musiktheater	36
3	Kulturökonomie und Musiktheater	40
3.1	Musiktheater als Betrieb	40
3.2	Definition und Funktion von Ökonomisierung	46
4	Rahmenbedingungen für Musiktheater	55
4.1	Die Rechtsformen im Musiktheaterbetrieb	55
4.1.1	Der Regiebetrieb	57
4.1.2	Der Eigenbetrieb	61
4.1.3	Die GmbH	63
4.1.4	Aussichten	66
4.2	Betriebsformen und Betriebssysteme von Musiktheaterbetrieben	68
4.2.1	Der Repertoirebetrieb	69
4.2.1.1	Vorteile des Repertoiresystems	70
4.2.1.2	Nachteile des Repertoirebetriebs	72
4.2.2	Das Stagionesystem	74
4.2.2.1	Vorteile des Stagionesystems	74
4.2.2.2	Nachteile des Stagionesystems	76
4.2.3	Das En-Bloc-System	77
4.2.3.1	Vorteile des En-Bloc-Systems	77
4.2.3.2	Nachteile des En-Bloc-Systems	78
4.2.4	Abschließende Betrachtung	78
4.3	Organisation im Musiktheaterbetrieb	80
4.3.1	Leitungsanforderung im Musiktheaterbetrieb	81
4.3.2	Spartenorganisation	86
4.3.2.1	Künstlerischer Sektor im Musiktheaterbetrieb	86
4.3.2.2	Der technische Sektor im Musiktheaterbetrieb	88
4.3.2.3	Der administrative Sektor im Musiktheaterbetrieb	90
4.3.2.4	Organisation des Produktionsablaufes im Musiktheaterbetrieb	91

4.3.3	Repertoirebegriff und Faktoren zur Gestaltung von Spielplänen . . .	99
4.3.4	Anforderungen an den Planungsprozess	102
5	Zukunftsansichten für das Musiktheater – eine kurze Perspektivenaus-	
	sicht	104
6	Die Kammeroper als Innovationsmodell für das Musiktheater	112
6.1	Entwicklung der kammermusiktheatralischen Musiktheaterformen	115
6.1.1	Der Operneinakter als Vorläufertypus der Kammeroper	117
6.1.2	Die Zeitoper im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als Gegenbe-	
	wegung zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk	122
6.1.3	Der expressionistische Einakter und Schönbergs Erneuerung des	
	Musiktheaters durch die kammermusikalische Form	128
6.1.4	Der Prozess der "Kammermusiktheatralisierung" bei Schönberg . .	137
6.1.5	Kammermusiktheater bei Igor Strawinsky	139
6.1.6	Paul Hindemith und seine musiktheatralischen Kurzformen	144
6.1.7	Darius Milhauds Antikenrezeption für Eilige: die opéras minutes .	146
6.1.8	Kammermusiktheatralische Aspekte von Lehrstücken und Rund-	
	funkopern	149
6.1.9	Kurt Weill und der Einakter der Zeitoper	154
6.1.10	Weill und die Folgen	161
6.1.11	Das Kammermusiktheater Benjamin Brittnens	165
6.1.12	Das Kammermusiktheater Gian Carlo Menottis	167
6.1.13	Experimentelles Musiktheater von Ligeti bis Kagel	168
6.1.13.1	Ligeti und die ästhetische Sprengung des Musiktheaters	168
6.1.13.2	„Wanderer es gibt keinen Weg – Du musst ihn gehen“ . .	172
6.1.13.3	Die Ästhetik der Stille: das Kammermusiktheater von	
	John Cage	177
6.1.13.4	Mauricio Kagel als Komponist des instrumentalen Theaters	188
6.1.14	Zusammenfassung Experimentelles Musiktheater und die Einfluss-	
	nahme der Medien auf das Kammermusiktheater	194
6.1.15	Kammeroper als Folge des postmodernen europäischen Theaters .	202
6.2	Versuch einer Deutung und Systematisierung der Kammeroper	204
6.2.1	Kammeroper als Reduktion und Kurzform	207
6.2.2	Folgen der Reduktion	212
6.2.3	Kammeroper als Transformationsprozess des künstlerischen Ma-	
	terials	217
6.2.4	Möglichkeiten der Systematisierung von Kammeroper	218
6.3	Vor- und Nachteile des Einsatzes von Kammeroper	221
7	Kammermusiktheater in der Praxis	227
7.1	Einsatz als Substitut – Kammeroper im regulären Musiktheaterbetrieb .	227

7.1.1	Mögliche Vorteile des Einsatzes von Kammeroper im regulären Musiktheaterbetrieb	228
7.1.2	Mögliche Nachteile beim Einsatz von Kammermusiktheater im regulären Musiktheaterbetrieb	229
7.1.3	Rechtliche Fragestellungen bezüglich der Mitwirkung von Orchestermusikern hinsichtlich der Aufführung von Kammermusiktheaterwerken am öffentlich-rechtlichen Musiktheaterbetrieb	230
	7.1.3.1 Rechtsfragen zur Mitwirkungspflicht und Vergütung . . .	233
	7.1.3.2 Konsequenz und Zusammenfassung	237
7.1.4	Rechtliche Fragen bezüglich der Aufführung von Kammeroper am öffentlich-rechtlichen Musiktheaterbetrieb in Bezug auf den Normalvertrag Bühne	239
7.2	Kammeroper in Monobetrieben	241
	7.2.1 Produktionsformen des Freien Theaters als Modell für den Kammeroperbetrieb	241
	7.2.2 Entwicklung von Produktionsformen aus dem Geist der Kammermusik	244
	7.2.3 Aussichten	249
7.3	Das Festival als Präsentations- und Produktionsform für die Kammeroper	250
8	EUcapera als Produktions- und Präsentationsform für Kammermusiktheater	255
8.1	Die unterschiedlichen Ausbildungsbereiche von EUcapera	258
8.2	Management und spezielles Kulturmanagement	259
8.3	Musikwissenschaft und Dramaturgie	260
8.4	Instrument und Szenische Aktion	261
8.5	Gesang und Szenische Aktion	261
8.6	Dirigieren und Regie	262
8.7	Tanz, Schauspiel und Performance	263
8.8	Komposition	263
8.9	Bühnentechnik und Lightdesign	264
8.10	Praxisprojekt EUcapera© Kammeroperfestival: EUfest©	265
9	Zusammenfassung	267
	Literaturverzeichnis	272

1 Einführung in die Problemstellung

Die deutsche Theaterlandschaft¹ ist einzigartig auf der Welt. Unter dem Begriff Theaterlandschaft sollen in der vorliegenden Arbeit sowohl die Sprechtheater- wie auch die Musiktheaterbetriebe in Trägerschaft der öffentlichen Hand² betitelt werden. Die deutsche Theaterlandschaft besteht derzeit aus 149 Theaterbetrieben mit 744 Spielstätten³, 28 Theaterbetriebe stehen dabei in der Rechtsträgerschaft der Länder, während 77 Betriebe sich in kommunaler Trägerschaft befinden, 55 Theaterbetriebe agieren in Mehrträgerschaft. Dieses ergibt ein Platzangebot von 259.527 Plätzen. Von den 149 Theaterbetrieben werden 66 als Regiebetriebe, 45 in der Rechtsform einer GmbH sowie jeweils 8 Theaterbetriebe in Vereinsform und als Zweckverbände geführt. Die Theater in Deutschland⁴ stecken derzeit in einer primär ästhetischen und erst in zweiter Linie wirtschaftlichen Krise – jene Krise geht einher mit einer politischen und kulturellen Krise („Kulturstaatskrise“) der gegenwärtigen Bundesrepublik Deutschland, welche zu intellektuell desolaten Umständen und tiefer kulturpolitischer Degeneration und Verantwortungslosigkeit führt⁵. Die Diskussionen darüber werden hitzig und wortgewaltig

¹ „Dem einzigartigen Potenzial des Theaters entspricht in Deutschland dank des historischen Stadttheatersystems eine im weltweiten Maßstab singuläre Vielfalt der Bühnen. (...) Alles steht auf dem Prüfstein, alles muss sich neu beweisen – auf der Bühne und vor allem in seinen Betriebsstrukturen.“ Weiss, Christina in: Kulturpolitische Gesellschaft: Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Essen 2004

² Der Großteil der von der öffentlichen Hand geführten Theaterbetriebe werden als Mehrspartenhäuser (häufig als klassisches Dreispartenhaus) geführt.

³ Alle statistischen Angaben sind der aktuellen Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins entnommen, welche sich, wenn nicht anders angegeben, auf die Spielzeit 2003/2004 beziehen.

⁴ Dabei muss selbstredend festgestellt werden, dass wir es hier nicht mit einem ausschließlich deutschen Problem zu tun haben, sondern vor einem Phänomen größeren Ausmaßes stehen – in der Theaterkrise manifestiert sich eine europäische Kultur- und auch Identitätskrise.

⁵ „Die Kurzatmigkeit der öffentlichen Kultur- und Bildungspolitik – selber zum Teil ein Opfer des vulgär verstandenen, neoliberalen Weltbildes oder des kategorischen Imperativs der ökonomischen Rationalität – lässt es bei sich und anderen geschehen, dass die Langwelligkeit kultureller und künstlerischer Aufbau- und Pflegearbeit am kulturellen Erbe einer Nation oder der ganzen Menschheit immer weniger noch die tragende Säule kulturpolitischer Entscheidungen ist und dass kulturelle Standfestigkeit zur Abwehr fiskalischer Unersättlichkeiten kaum noch den Hauch von politischer Wirkung hat. Die unerträgliche Leichtigkeit des Umgangs mit dem kulturellen Erbe einerseits und mit den Grundwerten einer kultivierten Nation ist eine direkte Folge der Verlagerung der politischen Entscheidungsmaßstäbe von den kulturellen Lebensideen und –mustern hin zum Geld und den pro-

geführt. Da ist von einem „Flächenbrand“⁶ zu lesen, ja man hat gar den Eindruck, dass im Zuge kriegerischer Vergeltungsschläge das „Theaterland“, gemeint ist die bereits erwähnte spezielle und historisch gewachsene bundesdeutsche Theaterlandschaft, abgebrannt wird⁷. Johannes Rau ruft während des Kongresses der Kulturstiftung der Länder am 14. November 2004 in Berlin in seiner Eröffnungsansprache sogar dazu auf, eine sprachliche „Abrüstung“ vorzunehmen⁸. Als außen stehender Betrachter hat man schnell den Eindruck, dass sich hierbei ein Jammern der Theaterschaffenden auf höchstem Niveau artikuliert, denn haben wir es bei der genannten Krise des Theaters nicht auch mit einer selbstverschuldeten Katastrophe von Menschenhand, gar „Intendanten- und Kulturpolitikerhand“ zu tun? Forderungen an die Kulturpolitik und Erinnerung an Versäumtes werden wach.

Der "Dekonstruktionsprozess" des deutschen Theater begann schon viel früher unter den Einflüssen der *postmodernen* Theaterästhetik, welche eine gezielte Dekonstruktion des Theaters und seiner bis in die 80er Jahre vorherrschenden traditionellen Konzeption als Bildungstheater vollzog⁹ und sicherlich ungewollt zu der Verflachung des Paradigmas von Bildung geführt haben könnte, wie wir sie anhand der Ergebnisse der Pisa-Studien nachvollziehen können. Parallel dazu vollzog sich die Entwicklung des modernen Regietheaters und damit letztendlich trotz gegenteiliger Bemühungen der Verlust der künstlerischen und vor allem auch gesellschaftlichen Relevanz von Musiktheater. Modernes

fanen Einnahmen-Ausgaben-Rechnungen“, in: Bendixen Peter: Die Oper – ein sterbender Koloss, Vortrag zum Symposium „30 Jahre Musiktheater-Regie in: Knauer, Bettina; Krause, Peter (Hrsg.): Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. Perspektiven zum Musiktheater, Bielefeld 2006

⁶ Vgl. Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Die Deutsche Bühne: Ausgabe April 2004, Köln 2004

⁷ „Theaterland wird abgebrannt“, Treffen deutscher Theaterleute in Berlin, 3. Oktober 2003

⁸ „Theaterleute sind Meister der Sprache. Bei der Diskussion über die Zukunft von Theater und Oper geht es aber nicht um eine provokante Inszenierung. Es geht um die „Wirklichkeit“. Rede des Bundespräsidenten zur Eröffnung des Kongresses der Kulturstiftung der Länder am 14. November 2003 in Berlin.

⁹ Vgl. Wirth Andrzej in: Kulturpolitische Gesellschaft: Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Essen 2004: „Der Autor wurde langsam zum Anachronismus, wurde mehr zu einem ES, einem freudschen unterbewussten ID, als einem ICH, einem EGO. Das zum Spieltext reduzierte Werk vermittelte keine Botschaft mehr, die Sinnbestimmung wurde dem Zuschauer überlassen. Die tradierte Auffassung vom Darsteller im bürgerlichen Sprechtheater wurde von einem neuen, viel umfassenderen und legeren Konzept ersetzt. Der Darsteller wurde zum Performer. (...) Was das tradierte Theatersystem in Deutschland graduell ausgehöhlt hat, sind die postmodernistischen Ästhetiken und die sozialen Veränderungen in der Zusammensetzung der Gesellschaft, der Schwund der erkennbaren Bildungsschicht, die sich als Elite versteht, der Schwund der Bildung schlechthin und populistische Konzessionen der multikulturellen Kulturpolitik. Das Zurückrollen der öffentlichen Subvention ist eine Begleiterscheinung, aber nicht ein entscheidender Faktor.“

Regietheater, wie es in den vergangenen Jahren als Folge der Postmoderne auf der Musiktheaterbühne sichtbar geworden ist, scheint ein falsch verstandenes, sich ins Gegenteil umkehrendes Signal zur absoluten Befreiung und Loslösung des Bühnengeschehens von der Partitur und damit von den Vorgaben des Komponisten¹⁰. Es geht hierbei nicht um den sicherlich notwendigen dynamischen Prozess einer sich selbstverständlich ändernden Ästhetik, also die Anpassung an den Zeitgeschmack, sondern um das Finden von theaterpraktischen und dramaturgischen Lösungen, im Sinne von den ihr „zugrunde liegenden Theorien sowie der sie ermöglichenden Dramaturgie- und Probenpraxis“¹¹. Durch das moderne Regietheater (hierbei im Speziellen durch Regisseure verursacht, welche ein Werk des Musiktheaters nicht mehr aus der Partitur heraus entwickeln, weil ihnen das für den Opernregisseur spezifisch notwendige Handwerkszeug fehlt¹² und daher anstelle der Partitur auf die alleinige Lektüre und intellektuelle Ausdeutung des Librettos, bzw. noch häufiger, der Reclamausgabe oder des CD-Booklets zurückgreifen in der Theaterpraxis häufig bei Regisseuren im Musiktheater, welche aus dem Bereich Schauspielregie kommen, staunend zu beobachten), fand eine Loslösung des Werks von der inneren und wesenhaften Dynamik der Komposition statt und damit eine Lösung von „der musikalischen Aura“¹³ der Komposition. Aber erst durch das Zusammenführen von Musik und Szene, eine Engführung von Text und Musik, kann wahrhaftiges und bühnengerechtes Musizieren produziert werden - mit dem Wissen um jenen den Gesang auslösenden Grund und Anstoß, denn Oper ist gesungenes Theater – Musiktheater unterscheidet sich durch das Wissen um das *WARUM* auf der Bühne gesungen wird. Erst durch dieses ästhetisch und szenisch reflektierte Wissen kann sich Musiktheater zum Gesamtkunstwerk transferieren: die Einstellung zum Singen auf der Bühne ist gebunden an seine dramaturgische Konsequenz.

Die Kürzung finanzieller Mittel und der deutlich sich formierende Rückzug der Kulturpolitik und damit auch des Staates aus seiner Verantwortung für die Kultur, aus dem Geiste einer überzeichneten Ökonomisierung heraus, als Folge europäischer neoliberaler Strömungen, haben große Bedeutung für die gegenwärtige Krise des Theaters. Zu

¹⁰ Walter Felsenstein würde in diesem Zusammenhang vom Verlust der „Demut vor dem Werk“ sprechen, was aber keinesfalls mit einer Knechtschaft gegenüber Komponist und Partitur gleichzusetzen ist.

¹¹ Steinbeck, Dietrich: Wer hat Angst vor Walter Felsenstein?, in: Kobán, Ilse (Hrsg.): Walter Felsenstein. Theater. Gespräche. Briefe. Dokumente, Edition Hentrich, Berlin 1991, S. 200–202

¹² Vgl. Friedrich, Götz: Sieben Forderungen an den Regisseur (1968), in: Friedrich, Götz: Musiktheater, Ansichten, Einsichten, Frankfurt am Main/Berlin 1986

¹³ vgl. Csampai, Attila: Sarastros stille Liebe, Salzburg 2001

den bereits genannten Faktoren kommt der anhaltende Kampf zwischen einem „armen Theater“ (wie wir es aus der Theaterästhetik eines Grotowski oder Brook kennen) und dem übersättigten und geschwätzigem „reichen Theater“¹⁴ hinzu. Die Problematik des deutschen Theaters ist in erster Linie ein politisches und sekundär ein ästhetisches und moralisches Problem – erst tertiär sind betriebswirtschaftliche Probleme zu definieren. Die gegenwärtige politische Situation beeindruckt dadurch, dass sich die politischen Eliten mit jenem durch das Theater und speziell durch das Musiktheater exponierten und vermittelten Menschenbild nicht mehr identifizieren, bzw. sich in ihm nicht mehr spiegeln können. „Das Bedürfnis sich seelisch“¹⁵ und innerlich zu reinigen weicht einer abstrakten und paternalistisch zweifelhaften Fürsorge, bzw. stumpfem „Repräsentationsgehabe“¹⁶, wie es kürzlich erst wieder zum Beispiel anhand der Fußballweltmeisterschaft¹⁷ in beeindruckender Weise zu erleben war. György Konrád geht noch weiter und unterstellt den Vertretern der politischen und damit auch regierenden Klasse eine Affinität vom Ideal einer autoritären Demokratie, an deren Spitze die gewählten – immer wieder gewählten und nahezu austauschbaren – Politiker stehen, an deren Größe kein Zweifel anzumelden sei. Somit wird der Entzug von finanziellen Mitteln, das Einsparen von Subventionen für den Kulturbetrieb zu einer Art von Zensur mit dem Sinn und Zweck den Einfluss der künstlerischen Intelligenz zu beschneiden und damit die künstlerische Kritik und die Kunst an sich an den Rand zu drängen, hinab in die Marginalität und Bedeutungslosigkeit – somit auch die Gefahr der Kultur für die Sicherheit des Staates einzudämmen¹⁸. Er manifestiert auch eine gottgegebene und natürliche Antipathie der Bürokratie gegenüber der unberechenbaren und professionell geistreichen Intelligenz, dem künstlerischen Intellekt¹⁹. Diese Kontroverse zeigt sich deutlich einmal in einem neoliberalen Ökonomisierungsprozess innerhalb des Musiktheaterbetriebes sowie im Kampf verschiedener Interessensgruppen um finanzielle Ressourcen, wobei das Recht des Stärkeren gilt. Die

¹⁴ vgl. a.o.g.O.: „Die Fernseh-Alltagsmelodramatik hat zum Post-Fernsehtheater geführt. Solches Theater charakterisiert ein totaler Verlust der Distanz auf der Ebene der Produktion (das heißt zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle) und auf der Ebene der Rezeption (das heißt zwischen dem Zuschauer und der Bühnenfigur. Das bedeutet (. . .) einen Rückfall in die Ära des unkritischen Glaubens an die Festigkeit des Subjektes als Vermittler der eigenen oder äußeren Realität. Von dieser Position ist weder ein psychologisches, noch ein politisches oder ideologisches Theater möglich, da das Spiel zwischen dem Abstrakten und Konkreten hinter dem Horizont eines solchen Theaters bleibt.“

¹⁵ vgl.: Csampai Attila: *Sarastros stille Liebe*, Salzburg 2001, S.8

¹⁶ a.o.g.O.

¹⁷ Fußballweltmeisterschaft 2006; Gastgeberland: Deutschland

¹⁸ „Wer Musikschulen schließt, gefährdet die innere Sicherheit.“ – zitiert nach Schily, Otto

¹⁹ vgl. Konrád, György: *Identität und Hysterie*, Frankfurt am Main 1995

Bürokratie des Haushaltplanes definiert Werturteile²⁰ für die politische Öffentlichkeit, bzw. für die Regierung in einer Sprache, die sich durch Zahlen definiert und artikuliert und begründet somit den rationalen und emotionslosen Tunnelblick der Ökonomie. Da in der Verfassung der Bundesrepublik Deutschland keine juristischen und rechtlich geltenden Angaben über einen Verteilungsschlüssel von Haushaltsgeldern für die Kultur existiert, ist die Verteilung von Geldern eine politische Frage! Die Höhe der Subvention hängt somit von der durch Kunst und kulturelle Prozesse „Bedrohtheit“ der politischen Interessenvertretungen ab²¹. Wie bereits gesagt, erst an dritter Stelle steht die Definition und Nennung von betriebswirtschaftlichen Mängeln in den Kulturbetrieben. Selbstverständlich unterliegen die deutschen Theater gegenwärtig Herausforderungen exogen-sozioökonomischer und endogen-struktureller Herausforderungen²². Das heißt einmal, den sich aus der Verknappung öffentlicher Mittel ergebenden Schließungen von einzelnen Sparten entgegenzuwirken und andererseits die gewaltigen Kostensteigerungen bei rückläufigen Besucherzahlen aufzufangen.

Die bisher unter anderem durch Subventionen²³ getragenen Kulturbetriebe werden zukünftig auf die Finanzierungshilfen aus dem öffentlichen Haushalt verzichten müssen und einem stärkeren Eigenfinanzierungsdruck ausgesetzt sein. Der Subventionsabbau pervertiert bis an die Grenze zur Kommerzialisierung und gehört inzwischen bereits im tageskulturpolitischen Geschäft fast zum „guten Ton“ jeder Kulturdebatte. Auch dort wird eine scheinbare und trügerische Heilswirkung der reinen Marktwirtschaft heraufbeschworen, mit dem Ergebnis von Kurzatmigkeit in der gegenwärtigen öffentlichen Kultur- und Bildungspolitik.

Die Notwendigkeit einer öffentlichen Finanzierung von Kunst und Kultur ergibt sich aber auch aus der inhärenten Situation in ökonomischen Prozessen. Während der Begriff der Finanzierung betriebswirtschaftlich betrachtet die Refinanzierung einer betrieblichen Produktion durch den Verkauf von Produkten auf einem Absatzmarkt impliziert, versagt dieser marktwirtschaftliche Mechanismus im Kulturbereich. Die Refinanzierung einer betrieblichen Produktion durch den Verkauf von produzierten Gütern entspricht in

²⁰ Wobei der einzige Wertebegriff der Begriff des Geldwertes zu sein scheint.

²¹ Vgl. hierzu auch: Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 200 ff.

²² Vgl. Hasitschka, Werner in: Zentgraf, Christine (Hrsg.): Musiktheater-Management II, Thurnau 1994

²³ Über Sinn oder Unsinn des Gebrauchs des Worts „Subvention“ für die staatliche Unterstützung öffentlicher Kultureinrichtungen mit seinem eher entwürdigenden Charakter soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

der Theorie der Betriebswirtschaftslehre einem geschlossenen Geldkreislauf. Dieser ist als ein geschlossener Kreislauf zu bezeichnen, der auf einer Zirkulation von Waren zwischen einem Beschaffungsmarkt für Ressourcen und einem Absatzmarkt für Güterleistungen basiert. Dieser so genannte geschlossene Kreislauf versagt in der Produktion von Kunstgütern, daher müsste es sich bei der Bezeichnung um einen gebrochenen Geldkreislauf handeln, der auf ein Marktversagen bestimmter Kultureinrichtungen zurückzuführen ist. Am Markt „versagen“ alle diejenigen, die sich nicht über den Verkauf ihrer Produkte finanzieren können – was sich im Kulturbetrieb recht schwierig gestalten lässt²⁴. Zu diesen „Verlierern“ unter den Kultureinrichtungen gehören insbesondere die Theaterbetriebe²⁵, welche als defizitäre Betriebe mit unterschiedlichen künstlerischen Zielen und Kulturaufträgen auf die finanzielle Subvention angewiesen sind.

Mangelnde kulturelle und künstlerische Aufbau-, wie Pflegearbeit führen zu einer unerträglichen Leichtfertigkeit im Umgang mit dem Kulturerbe und den Grundwerten einer kultivierten Nation und ihren kulturellen und zivilisatorischen Gütern. Es findet eine Verlagerung der politischen Entscheidungsmaßstäbe von den kulturellen Lebensideen und Lebensmustern hin zum Geld und zu einer profanen Einnahme-Ausgabe-Rechnung statt, hin zum Glauben an eine reine ökonomische Rationalität und an die vorrangige Geltung des freien Marktes (als gerechter Regulator und Problemlöser gesellschaftlicher Konflikte und Krisen), fast als eine neue Religion in einem orientierungslosen „Weltchaos“, in welchem die Ökonomen die Rolle des Priesters inne haben²⁶ - Kult und Mythos in

²⁴ Davon zu differenzieren sind jene gewinnorientierten Kulturbetriebe, welche sich beim Vertrieb ihrer Ware und der Herstellung des Produktes ausschließlich an den Markbedürfnissen und nicht unbedingt an künstlerischer Qualität orientieren. Die Ausbringungsmenge an unterschiedlichen Produkten spielt hierbei auch eine gewichtige Rolle.

²⁵ Vgl. Bendixen, Peter: Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement, Wiesbaden 2002

²⁶ In assoziativer Hermeneutik drängt sich ein Textteil aus der Messe zur Amtseinführung von Papst Benedikt XVI. (früher Josef Kardinal Ratzinger) bei der Übergabe des Palliums und des Fischerrings auf: „Non è il potere che redime, ma l'amore! Questo è il segno di Dio: Egli stesso è amore. Quante volte noi desidereremmo che Dio si mostrasse più forte. Che Egli colpisse duramente, sconfiggesse il male e creasse un mondo migliore. Tutte le ideologie del potere si giustificano così, giustificano la distruzione di ciò che si opporrebbe al progresso e alla liberazione dell'umanità. Noi soffriamo per la pazienza di Dio. E nondimeno abbiamo tutti bisogno della sua pazienza. Il Dio, che è divenuto agnello, ci dice che il mondo viene salvato dal Crocifisso e non dai crocifissori. Il mondo è redento dalla pazienza di Dio e distrutto dall'impazienza degli uomini.“ – in der Übersetzung durch das Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz: „Nicht die Gewalt erlöst, sondern die Liebe. Sie ist das Zeichen Gottes, der selbst die Liebe ist. Wie oft wünschten wir, dass Gott sich stärker zeigen würde. Dass er dreinschlagen würde, das Böse ausrotten und die bessere Welt schaffen. Alle Ideologien der Gewalt rechtfertigen sich mit diesen Motiven: Es müsse auf solche Weise zerstört werden, was dem Fortschritt und der Befreiung der Menschheit entgegenstehe. (...) Die Welt wird durch den Gekreuzigten und nicht durch die Kreuziger erlöst. Die Welt wird durch die Geduld Gottes erlöst

ihrer Funktion als stabilisierendes Gut entmachtend und entzaubernd. Ein Paradigmenwechsel wird deutlich: er vollzieht sich im Wechsel von Wertigkeiten: statt des kulturellen Wertes steht der Geldwert im Vordergrund, in Form von Mangel an Wertschätzung und Aufmerksamkeit. Der Marktbezug dominiert, kulturelle Aktionen finden nach profitablen Gesichtspunkten auf der „Weltbühne der Wirtschaft“²⁷ statt. Das Ergebnis zeigt sich in einer Art von „Kulturdarwinismus“: was sich nicht rechnet, geht unter.

Zur Förderung einer kultivierten Praxis der Marktwirtschaft gehören aber alle Einrichtungen, in denen Künste erlebt und praktiziert werden, die nicht nur den wachen Verstand, sondern auch das aufschließende Gefühlsleben berühren. Die Problematik zeigt sich besonders deutlich in den „Darstellenden Künsten“ – den „Live Performing Arts“, welchen hierbei eine besondere Bedeutung zukommt. Zu den „Live Performing Arts“ zählt ein Großteil der Produktionsformen von Kunst: „prosa, teatro di ricerca e sperimentazione, teatro ragazzi, burattini, marionette, teatro di figura, animazione teatrale, letture poetiche, danza e balletto, pantomima, opera lirica, operetta, concerti, recital, fanfare, circo e acrobazie, opere e installazioni di arte sonore e videoarte, cinema, rassegne cinematografiche e video, spettacoli multimediali, festival, eventi, esibizione di arte varia e prestidigitazione“²⁸. Das ökonomische Hauptproblem der „Live Performing Arts“ offenbart sich in der bereits 1966 durch die Ökonomen Baumol und Bowen erkannten „Kostenkrankheit“, der Problematik der Kostensteigerung durch technischen Fortschritt, mit der die Produktionssteigerung durch den Einsatz von Technologie im Kultursektor kaum Schritt halten kann. Für eine gelungene und künstlerisch hochwertige Musiktheateraufführung benötigt man auch heutzutage genauso viele Mannstunden und Aufwand, eben insbesondere Personalaufwand, wie zur Uraufführungszeit: „La sindrome di Baumol può essere spiegata con il seguente esempio: un quartetto di Mozart, con un tempo di esecuzione di mezzora, che nel XVIII secolo richiedeva due ore – persone di esecuzione, richiede esattamente la stessa quantità di tempo oggi. Nel frattempo in quasi tutte le attività economiche la produttività é cresciuta in maniera esponenziale, accumulando un enorme differenziale. Ma, poiché i salari del settore artistico sono correlati a quelli del resto delleconomico, ne consegue che il costo per spettacolo nel settore artistico deve

und durch die Ungeduld der Menschen verwüstet.“; in: Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hrsg.): Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls Nr. 168, Bonn 2005

²⁷ Vgl. Bendixen, Peter: Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement, Wiesbaden 2002

²⁸ Sicca, Luigi Maria, Organizzare l'arte, Bologna 2000, S.56

crescere a un tasso piú alto di quello rilevabile in tutti gli altri settori”²⁹. Es macht wohl wenig Sinn, durch die Reduzierung von Sängerdarstellern oder Orchestermusikern, durch das „schnellere“ Abspielen einer Musiktheateraufführung, eine Kosteneinsparung herbeizuführen. Hierbei handelt es sich um wissenschaftliche Vorschläge gestandener Ökonomen, welche allerdings vollkommen fachfremd in einem fremden Terrain agieren, in dem Versuch Standardlösungen der Betriebswirtschaftslehre für einen Kulturbetrieb zu nutzen, ohne Kenntnis der besonderen Produktionsmethoden und Produktionsbedingungen im Kulturbereich, ohne die Anwendung einer speziellen Kulturökonomie, an welcher es bis zum heutigen Tag in der Realität, trotz eines hohen Angebots an Ausbildungsstätten, fehlt. Alternativ dazu bietet sich eine simplifizierte und standardisierte Aufführung von bestimmten Stücken an (wie im Musicalbetrieb durchgeführt), wobei es sich aber wohl um eine aus künstlerischer Sicht kaum erstrebenswerte Maßnahme handeln dürfte.

So liegt das ökonomische Dilemma der Theaterproduktion auch in der ihm anhaftenden hohen Kostenintensität, die durch eine hohe, aber unerlässliche Personalintensität verursacht wird. Als Maßstab mögen die Personalkosten der Theaterbetriebe gelten, welche nicht selten 80% des Gesamtetats ausmachen³⁰.

Im Gegensatz zu den „Live Performing Arts“ kann es in anderen Wirtschaftszweigen durch Rationalisierung und Anlageninvestitionen zu gleichmäßigen und regelmäßigen Lohnsteigerungen kommen, ohne eine Inflation zur Folge zu haben, da die Arbeit im gleichen Maß ständig ansteigt. Ökonomisch gesehen führt eine Steigerung der Löhne zu höheren Rohmaterialpreisen, teureren Leistungen der Zuliefererindustrie und erhöht selbstredend die Künstlergagen – was verheerende Auswirkungen auf die „Live Performing Arts“ und ihre finanzielle Situation hat. Inflationären Charakter haben steigende Löhne in den „Live Performing Arts“, da sie nicht parallel mit einer Produktivitätssteigerung einhergehen können. Je schneller der technische Fortschritt, desto schneller steigt das Lohnniveau und damit der Kostendruck in allen Wirtschaftssektoren. In den „Live Performing Arts“ führt dies zu einer Preisinflation oder Kosteninflation, bzw. schlussendlich zu einer großen Diskrepanz zwischen Einnahmen und Ausgaben.

Neben der genannten Baumolschen Kostenkrankheit treten zahlreiche weitere Probleme der Betriebsführung in den Musiktheaterbetrieben erschwerend und explizit auf:

²⁹ Sicca, Luigi Maria: *Organizzare l'arte*, Bologna 2000

³⁰ vgl. Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins (DBV)

- erschwerte Betriebsführung durch überkommene Strukturen, wenn eine Steuerung der Theaterspielstätten noch nicht als Betrieb stattfindet,
- Konzentration auf den Produktionsbetrieb zu Lasten des Vorstellungsbetriebes: wenig Vorstellungen, viele Proben und hohe Probenauslastung der Hauptbühne,
- selten ausreichende Planungs- und Informationssysteme oder Controllingssysteme,
- mangelnde Leistungsanreize für den Kulturbetrieb und eine sehr eingeschränkte Flexibilität der Musiktheaterbetriebe durch die Einbindung der Betriebe in die Verwaltung ihrer Träger, hier sind Fragen über die Wahl, bzw. Änderung der Rechtsform und der Nähe des Theaterbetriebs zum Rechtsträger entscheidend,
- kein vorhandener einheitlicher Tarifvertrag bei zeitgleichem Vorhandensein einer Vielzahl von unterschiedlichsten Vertragsformen. Hierfür stellt auch der gegenwärtig existierende so genannte „Normalvertrag Bühne“ keine befriedigende Lösung dar, welcher in einem allgemeinen Teil die allen Verträgen eigenen Bedingungen aufführt und durch Anlagen die – wie bisher – unterschiedlichen Bedingungen wie Arbeitszeit, Arbeitsdauer etc. notiert,
- die Frage nach der Betriebsform und damit auch nach der Spielplangestaltung wird häufig, um den Geschmack eines bestimmten Publikums zu treffen, nicht ausreichend diskutiert und „durchgespielt“, somit entsteht ein Kernrepertoire im gegenwärtigen Spielplan mit fast ausschließlich Werken des 19. Jahrhunderts, welches ein so genanntes Randrepertoire und insbesondere die Aufführung von zeitgenössischen Werken verhindert,
- gesteigerte Konkurrenz durch Freizeitanbieter – durch ein gestiegenes Lohnniveau sind analog auch die *Opportunitätskosten* der Freizeit gestiegen.

Die sich daraus ergebende Problematik offenbart sich in der einfachen Formel, dass sich durch ein konstant sinkendes Budget und den mangelnden Einsatz von Managementinstrumenten im Musiktheaterbetrieb der bisherige Output (sowohl qualitativ, wie

auch quantitativ betrachtet) des Musiktheaterbetriebs nicht halten lässt, was zu sinkenden künstlerischen Spielräumen und schrumpfenden Ressourcen führt. Die Folge ist eine zwangsläufige Reduktion der Neuproduktionen, bzw. eine Verringerung der Vorstellungen pro Spielzeit. Die Spielplangestaltung wird auf das Kernrepertoire (Zauberflöte, Carmen etc.) reduziert, eine Präsentation von „Randrepertoire“ (wie zum Beispiel auch des zeitgenössischen Musiktheaters, von Werken in historischer Aufführungspraxis auf „alten“ Instrumenten³¹ und „Ausgrabungen“, wie z.B. Werke des Kammeroperrepertoires) wird nicht mehr möglich sein. Der „Teufelskreis“ schließt sich durch den nun einsetzenden Besuchermangel. Nicht selten ist auch die Schließung von Theaterbetrieben, bzw. die starke Einschränkung in der Outputmenge die Folge.

Selbstverständlich kann in Zeiten finanzieller Zwänge das Theater und der Kulturbetrieb im Allgemeinen nicht grundsätzlich einem Spar-Tabu unterliegen. Allerdings bleibt festzustellen, dass Kultur kein entbehrliches Extra, eine schön-geistige Nebensache ist, welche die Kommunen zu ihren freiwilligen Ausgaben rechnen dürfen³², mit welchen sie in finanziellen Zwangslagen unbedenklich umspringen können. Kultur, und vor allem das Theater, ist neben allem ein Kontinuum, das als solches zu schützen und in seiner Entwicklung und Entfaltung zu fördern ist³³.

Für das Musiktheater gilt: Der Weg ist das Ziel. Musiktheater erfüllt das abendländische Prinzip der Dynamisierung von künstlerischen Prozessen, somit ist und bleibt das Musiktheater ein permanentes Experiment³⁴. Daher sind für das Überleben der Gattung Oper und des Opernbetriebes neue Formen notwendig, um eine Ritualisierung

³¹ Sicherlich ist der Einwurf gerechtfertigt, dass es sich bei den in der Regel in der „Alten Musik“ verwendeten Instrumenten um Nachbauten, bzw. um Instrumente der Zeit handelt, welche allerdings häufig bereits durch den Zeitgeschmack entsprechend geprägt, in ihrer Entstehungszeit umgestaltet wurden und somit nur schwerlich einen „historisch-authentischen“ Klang reproduzieren dürften. Eine der wenigen in originaler Größe erhaltenen Violinen z.B. lagert im Museo dell'Accademia in Florenz.

³² Die kulturpolitische Verantwortung für die deutsche Kunst- und Kulturlandschaft liegt entsprechend der föderalen Struktur der BRD und dem Gebot der Subsidiarität vornehmlich bei den Kommunen und den einzelnen Bundesländern. Demnach befindet sich fast die Hälfte der öffentlich-rechtlichen Theater als Stadttheater in kommunaler Trägerschaft, weitere 20% als Staatstheater oder Landesbühnen in der Trägerschaft der Länder und die restlichen 30%, unter anderem bedingt durch Fusion, in gemeinsamen Trägerschaften von Kommunen untereinander oder in Kooperation mit dem jeweiligen Bundesland.

³³ Vgl. Zum Kulturstaatsprinzip im Sinne von Staatsbestimmung als Bundesgesetz, vgl. Art.35 EV i.V.m. Art 45 Abs. 2, in: BGBl. II 1990, S. 885ff.; zum Kulturstaatsprinzip im Sinne einer objektiven Wertentscheidung im Kontext des Art. 5 Abs. 3 GG vgl. BVerfG, Urteil vom 05.03.1974, in BVerfGE 36, 322

³⁴ Vgl. Titel der Festschrift zum 20jährigen Bestehen des Studiengangs Musiktheater-Regie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg „Das permanente Experiment“

und damit Archäologisierung der Form zu verhindern. Dazu gehört sicherlich auch die „Sprengung“³⁵ und Öffnung des Bühnenraumes mit der Schaffung und Aufführung neuer Werke und Präsentationsformen, wie z.B. auch der Kammeroper und die starke Förderung von Zeitgenössischem, in Form von neuen Stücken und neuer Musik. Oper darf nicht zum tönenden und sinnentleerten Museum verkommen³⁶, zur musealen Mumie³⁷ – die Folgen sind bereits jetzt zu besichtigen, in einem pervertierten Starkult, dem scheinbaren Verlust von Innovationspotenzial. Die zunehmende Ökonomisierung des Musiktheaters hin zur Verkaufskultur führt zur deutlichen „Eventisierung“ und zum bloßen Entertainment, wie wir es vom Musical und den ihm errichteten „Weihestätten“ kennen.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in acht einzelne Teile und beschäftigt sich einleitend mit den ästhetischen Dimensionen von Musiktheater und der Frage nach der Notwendigkeit von Musiktheater sowie der Forderung nach einem gegenwartsbezogenen und zeitgenössischen Musiktheater. Im dritten Teil wird der Versuch unternommen, die allgemeinen Tendenzen der Ökonomisierung im Musiktheaterbetrieb aufzuzeigen. Im Anschluss erfolgt eine Betrachtung der betriebswirtschaftlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen für den gegenwärtigen Musiktheaterbetrieb. Der folgenden Teil der Arbeit unternimmt den Versuch, einen Ausblick auf den zukünftigen Musiktheaterbetrieb zu geben und Alternativen aufzuzeigen, die einen Beitrag zur Überlebensfähigkeit des scheinbar aus uralten Zeiten übrig gebliebenen Relikts Oper leisten, welches allen „Kassandrarufern“ zum Trotz bis zum heutigen Tage überlebt hat. Darin zeigt sich ein doppeltes Paradox und die Macht des Sängers Orpheus: die scheinbar dem Tod Geweihte spendet Leben - Musiktheater und Operngesang sind eine Kampfansage an den Tod und somit eine Aufforderung zum Leben³⁸, zur Reflexion und Hinterfragung des

³⁵ Vgl. die Haltung von Pierre Boulez, welcher davon ausgeht, dass sich modernes Musiktheater nicht an konventionellen Theatern praktiziert werden kann: „Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Aber glauben Sie nicht auch, dass dies die eleganteste wäre?“, Boulez, Pierre in einem „Spiegel“-Interview vom 25.09.1967: Sprengt die Opernhäuser in die Luft, hier zitiert nach einem Nachdruck in der Neuen Zeitschrift für Musik IV/1993, S. 15-18, hier S. 17; Jungheinrich, Hans-Klaus: „Sprengt die Opernhäuser nicht in die Luft! Lasst sie langsam veröden. Macht sie zu Museen ihres kulturellen Erbes“, in: Oper 1969, Jahrbuch der Zeitschrift „Opernwelt“ Velber 1969, S. 67

³⁶ Der gegenwärtige Opernbetrieb speist sich aus einem musealen Repertoirekanon

³⁷ Groys, Boris: Topologie der Kunst, München 2004, S.89

³⁸ „Der Zeitbegriff der Oper ist radikal, unerbittlich-objektiv wie das lautlose Ticken der Lebensuhr, und alle Anstrengungen der singenden Protagonisten und ihres strömenden Atems sind auf die Überwindung dieser metrisierten Lebenszeit gerichtet: Operngesang ist also die schönste, erschütterndste

eigenen Lebens³⁹. Der abschließende letzte Teil der Arbeit stellt die Kammeroper als Innovationsmodell für zukünftiges Musiktheater vor, wobei die Kammeroper als ein eigenständiges dramaturgisches und ästhetisches Modell zu verstehen ist.

Kampfansage wider den Tod und die reinste Form des Orpheus-Prinzips, in: Csampai, Attila: Sarasstros stille Liebe, Salzburg 2001, S.10

³⁹ vgl. Weihnachtsansprache des Theaterdirektors Oscar in *Fanny und Alexander* (einem Film von Ingmar Bergman), angelehnt an die Ansprache der Schauspieler aus Shakespeares Hamlet: „Meine (...) Begabung liegt darin, dass ich diese kleine Welt innerhalb der dicken Mauern dieses Hauses liebe (Anmerkung: er spricht von der Theaterbühne). (...) Außerhalb ihrer Mauern liegt die große Welt, und manchmal gelingt es der kleinen Welt, eine Sekunde lang die große Welt widerzuspiegeln, so dass wir sie besser verstehen können, oder aber wir geben den Menschen, die hierher kommen, eine Möglichkeit, für einige Augenblicke oder Sekunden ... die schwere Welt da draußen zu vergessen. Unser Theater ist ein kleines – ein kleines Zimmer der Ordnung, in der alles einen Platz hat, ein Ort der Fürsorge und Liebe.“; in: Bleibtreu, Renate (Hrsg.): Ingmar Bergman, Im Bleistift-Ton, aus dem Schwedischen von Bleibtreu Renate, Maass Hans-Joachim, Hamburg 2002

2 Entstehung des Musiktheaters und seiner Formen

2.1 Musiktheater versus Oper

Oper im Sinne von sinnlichem und ästhetischem Paradigma spiegelt im Laufe ihrer historischen Entwicklung den „Glanz des Hofspektakels, den Pomp nationaler Mythen, sentimentaler Volksdramen, Volksbelustigung“⁴⁰ wieder. Das Ende von Oper im klassischen Sinne, gesehen als emphatische Oper⁴¹, wird in jenem Moment vollzogen, in welchem Toscanini während der Uraufführung von Puccinis „Turandot“, an jener Stelle den Taktstock niederlegte, über welcher der Komponist während der unvollendet gebliebenen Komposition verstarb. Salazar⁴² definiert 1980, dass mit dieser Geste Toscaninis, die Oper ihren „esoterischen Ausgang“ gefunden hat und damit im emphatischen Sinne zu Ende gegangen ist. Mit dem Tode Puccinis endete auch die große Operntradition - mit Wagners „Tristan“⁴³ sowohl im „Tristan“ auch die Moral innerhalb einer bürgerlichen Gesellschaft. Eine bindende Ordnung (auch eine Ordnung im Sinne von Gefühlsordnung), geschweige eine Weltordnung, existiert im Tristan nicht mehr. Mit Isolde's Schlussgesang verabschiedet sich eine ganze Epoche von der Welt- und Theaterbühne und Bergs „Lulu“ führt das Genre in andere Gefilde. Die Oper ist tot - es lebe die Oper. Somit wäre das Ende der Oper im klassischen Sinne definiert, aber sofort stellt sich im Anschluss an die „Abwicklung“ von Oper die Frage nach den Anfängen. Wie konnte sich die Gattung Oper überhaupt entwickeln? Die Oper ist sicherlich nicht, wie immer wieder behauptet, eine „Erfindung“ der „Camerata Fiorentina“, eines akademischen Zirkels des

⁴⁰ Dolár, Mladen: Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist ... Mozart und die Philosophie in der Oper, Wien 2001, S.7

⁴¹ Wie auch von Peter Bendixen in seinem Vortrag „Die Oper – ein sterbender Koloss“ zum Symposium „30 Jahre Musiktheater-Regie in Hamburg“ am 21.11.2003 erwähnt, enthalten in: Bendixen Peter: Die Oper – ein sterbender Koloss, Vortrag zum Symposium „30 Jahre Musiktheater-Regie in: Knauer, Bettina; Krause, Peter (Hrsg.): Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. Perspektiven zum Musiktheater, Bielefeld 2006

⁴² Vgl. Salazar, Philippe-Joseph: Idéologies de l'opéra. Fiction et vérité, Paris 1980, S. 11ff.

⁴³ Entscheidend sind die ersten zwei Takte der Partitur: der Tristanakkord. Harmonisch nicht mehr zu fassen, löst er jegliches harmonische Denken auf – und führt damit direkt zur musikalischen Welt von Schönberg und Berg - damit verbunden findet so auch eine Auflösung der Moral statt.

16. Jahrhunderts in Florenz aus Wissenschaftlern und Künstlern, im Umkreis des Grafen Giovanni Maria di Bardi. Vielmehr handelt es sich bei der scheinbaren „Erfindung“ von „Oper“ im Umkreis der Camerata Fiorentina um einen intellektuellen Irrtum, entstanden durch die akademischen Bemühungen des „schöngestigen Zirkels“⁴⁴ aus Künstlern und Wissenschaftlern, welche das antike und attische Theater in einer Art von „Workshop-Prozess“ wieder neu zu beleben gedachten, in der Erkenntnis, dass der Mensch selbst ein „gottähnliches schöpferisches Wesen“⁴⁵ ist, dessen Proklamation sich in der „Rückkehr zur Antike“⁴⁶ äußert. Von der Annahme ausgehend, dass in den antiken Texten die Darbietung einstimmiger Musik von besonderer Bedeutung ist, bestand das Ergebnis allerdings nicht in einer wirklichen *Renaissance* und *Wiederbelebung*, sondern aus der Gestaltung etwas vollkommen Neuen, entstanden durch eine Anlehnung an die Antike, aus der „hypothetischen Vorstellung von einer Zeitkunst, in der die Musik Natur und die Sprache Dichtung war“⁴⁷. Mit der Entwicklung des „stile recitativo“, als „Gegenangriff“ zur *franko-flämischen Polyphonie*, wird eine neue musikalische Darstellungsweise im Ringen um die homophone Mehrstimmigkeit erreicht, mit dem Ziel die Musik zur Verdeutlichung des Textes einzusetzen. Daher war es notwendig Möglichkeiten zu finden, die Hauptmelodie hervorzuheben, so dass die Dichtung deutlich zu vernehmen war, ohne dabei die Verse und das Versmaß zu zerstören. Man kann davon ausgehen, dass es den Mitgliedern der „Camerata Fiorintina“ sicherlich nicht nur um jenen rein akademischen Dialog ging, die attische Tragödie korrekt verstanden zu haben, sondern sie eher das Bestreben hatten, durch die Erstellung einer „Mastervorlage“, den „Gewinn einer neuen Kunstform“⁴⁸ zu gestalten, die sich dann in der künstlerischen Ausgestaltung einer „wirklichkeitsentrückten Pastoral-Welt eines überkünstelten Arkadien“⁴⁹ offenbarte, ein Prozess, der mit der dramatischen Entschärfung des zeitgenössischen Theaters im Italien des *Seicento* einhergeht⁵⁰. Daraus manifestiert sich eine erste ästhetische Definition der Oper durch die Einheit von „Natur, Klanglichkeit und Sinnvermittlung“⁵¹. Aus diesem

⁴⁴ Dawidowicz, Anton: Musik im Überblick, Innsbruck 1974, S. 20

⁴⁵ Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, Bd.1, München 1947, S. 201

⁴⁶ A.o.g.O.

⁴⁷ Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene – eine Geschichte des Musiktheaters, Bd.1, Frankfurt am Main 1988, S.23

⁴⁸ Ebd., S. 22

⁴⁹ Ebd., S. 23

⁵⁰ Vgl. dazu: Bianconi, Lorenzo: Il teatro d'opera in Italia, Bologna 1993, S. 47ff

⁵¹ Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene – eine Geschichte des Musiktheaters, Bd.1, Frankfurt am Main 1988, S. 23

Grund konzipierte die Camerata Fiorentina die Pastorale als jene Kunstform, welche für die Oper als Musterbild gelten sollte. Die Vollkommenheit ergibt sich aus dem gemeinsamen Nebeneinander von Natur und Göttern, der Engführung von Natur und Kunst. Problematisch erscheint hier lediglich der Mensch als ein denkendes und sich durch den Gesang äußerndes Wesen. Der Realismus der Tragödie wird durch die Oper in eine unrealistische Darstellungsform überführt, die sich aber der Darstellung von realistischen Vorgängen verschrieben hat.

Diese Entwicklung vollzieht sich innerhalb der höfischen Gesellschaft – die herrschende Klasse grenzt sich im Bewusstsein ihrer sozialen Höherstellung gegenüber den Außenstehenden ab. Die Distanzierung vollzieht sich hermetisch und bewusst durch künstlich hochstilisierte Umgangsformen und der Entwicklung und Pflege einer Kunstsprache. Dieser Abgrenzungsprozess ist bereits eine recht frühe Reaktion auf soziale Spannungen, wie sie in der Spätrenaissance in Erscheinung treten und final zur ökonomischen Entmachtung der höfischen Gesellschaft führen, mit dem Ergebnis, dass sich der Wirtschaftsbürger entwickeln kann. Bedeutend ist hierbei auch, dass Kunst zu einem gezielten Mittel der Abgrenzung gegen eine existierende Wirklichkeit wird – bzw. zur betäubenden Abschirmung gegen soziale Realien einer Zeit und Gesellschaft. Seine höchste Ausdrucksform findet der Abgrenzungsprozess im höfischen Fest. Durch feierliche und festliche Überhöhung von und durch sich selbst soll ein neues Bild der adeligen Gesellschaft konstruiert werden. Ein entscheidender Teilaspekt dieser mythologischen Maskerade und des Ausgrenzungsprozesses ist die Oper. Somit kann der Begriff Oper als ein Zeitbegriff für eine der Wirklichkeit entfremdete „Pastoral-Welt eines überkünstelten Arkadien“⁵² gewertet werden. Erst mit dem Monteverdischen *Orfeo* von 1607 kann im Sinne der Definition, ausgehend von einem Werk des Musiktheaters im modernen Sinn gesprochen werden. Während in der Vertonung des Orpheus-Mythos von Rinuccini (um 1600) dem Mythos sämtliche „Zähne gezogen werden“ - durch eine abenteuerliche Glättung der Fabel, postuliert Monteverdi ein Seelendrama, in welchem der Mensch und die menschliche Stimme in das Zentrum des Seins zurückgestellt werden, ohne sich dem Harmoniebedürfnis der italienischen Aristokratie anzupassen. Während bei Rinuccini Eurydike ohne Gegenleistung wieder aus der Welt des Todes zu Orpheus zurückkehrt, wird dem Helden bei Monteverdi das Zurückblicken auf Eurydike zum endgültigen Verhängnis. In dem Moment des Zurückblickens ertönt hinter der Bühne ein Schrei, die Erhebung des Gesanges

⁵² Ebd., S. 23

zur Tonsprache durchbrechend, musikalisch nicht zu deuten. Hier geht „ein Riss durch eine bisher autoritäre Welt“⁵³ – die Vernunft des individuellen Menschen wird in den Mittelpunkt gestellt. Zwar akzeptiert die Renaissance die Existenz einer christlich-göttlich geprägten Ideenwelt, stellt aber den Menschen und dessen Leben dieser Welt gegenüber. Gott wird entthront (auch im Sinne als Schöpfer des Schönen), an seine Stelle tritt der Mensch. Monteverdi führt die Oper, die mit Beginn der Bemühungen der Camerata Fiorentina zwar eindeutig den Abgründen des griechischen Kults und der Mythologie zuzuordnen ist, zum Gedankengut der Renaissance über und vollzieht damit einen wirklichen Neubeginn. Er verleiht dem Text eine neue Bedeutung und gibt damit der Musik einen neuen und musikdramatischen Sinn. Noch sind aber die Bewusstseins Ebenen vor und auf der Bühne vollkommen identisch – in den intendierten Bühnengestalten sieht sich der Zuschauer noch selbst.

Unter dem Begriff „Oper“ ist also erst einmal nur ein zu verstehen, geprägt durch einen intellektuellen Irrtum. Dieser Zeitbegriff wird für einen Zeitraum von nahezu zwei Jahrhunderten prägend und für die Gattung beherrschend. In der Gegenwart steht der Begriff Oper auch für einen „gigantisch angewachsenen Opernbetrieb“⁵⁴. Somit muss festgestellt werden, dass die Entstehung des europäischen Musiktheaters nicht in einem einzigen und „eruptiven schöpferischen Akt“⁵⁵ vor sich gegangen ist. Die Entwicklung des Musiktheaters im heutigen Sinn vollzog sich vielmehr in zahlreichen Einzelbeispielen und musiktheatralischen Erscheinungen, in einer Art von „Wachstumsprozess“⁵⁶. Damit ist das Musiktheater ein permanentes Experiment, welches sich aus den diversen musiktheatralischen Ereignissen, ausgehend vom griechischen Kult und vom mittelalterlichen Mysterienspiel, über die „Eventisierung“ und Instrumentalisierung der Hexenverbrennungen und der sie verfolgenden musiktheatralischen Erscheinungen bis hin zur Performance zusammenfügt und sich bis zum heutigen Tag entwickelt, sich permanent verändert – dieses geschieht aus der Absicht der künstlerischen Reflexion einer Wirklichkeit einer Zeit oder sozialen Gesellschaft durch das künstlerische Zeichen. Für das Musiktheater der Renaissance sind als „Vorformen“ Gattungen wie die der Madrigalkomödie, die Pastorale und der diversen Erscheinungen der Intermedien zu nennen, gespeist aus dem

⁵³ Willaschek, Wolfgang: 50 Klassiker Oper, Hildesheim 2000, S.24

⁵⁴ Jahn, Hans-Peter: Versuch einer Abgrenzung, in: Neue Zeitschrift für Musik, IV/1993, S.8 ff

⁵⁵ Kindermann, Lukas: Theatergeschichte Europas, Bd.1-3, Salzburg 1957

⁵⁶ ebd.

Geist der griechischen⁵⁷ und römischen Antike⁵⁸, welche zu Teilen sicherlich auch bereits aus Einflüssen aus etruskischer Zeit gespeist wurden⁵⁹, von besonderer Bedeutung. Zusammengefasst sind es folgende Formen von musiktheatralischen Erscheinungen, welche für die Entwicklung von Musiktheater bedeutend sind:

1. Musiktheaterformen der Renaissance bestehen hauptsächlich aus Zwischenspielen mit Musik, Zwischenaktunterhaltungen, Pastorale und Pastoralkomödien, Madrigalkomödien, Geistliche Schauspiele, welche in die Liturgie eingebaut wurden und sich szenisch in den ausgestalteten Ostertropen⁶⁰ manifestierten.
2. Die Musiktheaterformen des Barocks werden durch die Entstehung der Favola in musica und des Drama per musica geprägt. Hinzu kommen Entwicklungsformen wie die Tragédie lyrique und die der Masques sowie die Herausarbeitung von humoresken Formen, wie bspw. der Opera buffa und des Opéra Ballet, der Opéra comique und im englischsprachigen Raum das Ballad opera.
3. Opera seria, Opera buffa, Intermezzo, Ballad Opera, Singspiel, Melodram, Tragédie lyrique, Opéra comique, Reformoper, Zarzuela sind typische musiktheatralische Formen des Spätbarocks und Aufklärung, die sich in der Früh- und Hochklassik entsprechend weiter entwickeln.

⁵⁷ V.a. die in Athen im Jahresrhythmus stattfindenden mehrtägigen Dionysosfeste

⁵⁸ Von Bedeutung sind hier vor allem die so genannten „ludi maximi Romani“, die römischen Stadtfeste, welche traditionsgemäß nach der Heimkehr aus einer Schlacht gefeiert wurden und der Erfüllung von Gelöbnissen der Feldherrn vor dem Auszug in die Schlacht dienten.

⁵⁹ Vgl. hierbei auch die buffonesken Einflüsse der *Osker*, welche am Golf von Neapel beheimatet waren und die so genannte Atellana einführte, aus welcher sich die spätere und weltberühmte neapolitanische Tarantella entwickelte. In der Atellana wurden Frauen von Männern unter der Verwendung von Masken gespielt – der Bühnenraum war bereits durch entsprechend erhöhte Podeste definiert. Interessant ist die Tatsache, dass zur Durchführung der Festivitäten vom Staat eine definierte Summe zur Deckung der Unkosten zur Verfügung gestellt wurde.

⁶⁰ Vgl. Kurz, Hanns: Praxishandbuch Theaterrecht, München 1999: „Im westlichen Kulturraum entwickelte sich das geistliche Schauspiel zunächst in Gestalt von in die Liturgie eingebauten, an liturgische Gesängen (erstmalig offenbar der Ostertropus in der Ostermatutin „quem quaeritis“) (...) anknüpfende Oster-, dann auch Weihnachts- und Epiphanienspiele etc., die in volkssprachlichen Mysterienspielen (...) ihre Fortsetzung fanden. Der Tropus war eine weitere Ausgestaltung liturgischer Gesänge durch die Einführung von Wechselgesängen. Aufführungsort der zunächst lateinischen Mysterienspiele ist die Kirche. Bei den Osterspielen diente als Dekoration die Darstellung des Grabs. Dadurch, dass als zweiter Ort regelmäßig der Aufenthaltsort der Marien dargestellt werden musste, wird darin der Anfang der für das Mittelalter charakteristischen Simultanbühne gesehen, die dann im kirchlichen Spiel typischer -weise Himmel, Erde und Hölle nebeneinander zeigt.“

4. Romantik, Historismus und Realismus: Melodrama, Opera buffa, Grande Opéra, Opéra bouffe, romantische Oper, Singspiel, Musikdrama, komische Oper, „Operetta“
5. Verismo, Realismus, Exotismus und Symbolismus: Melodrama, Drame lyrique, Opéra comique, Musikdrama, komische Oper, Operette, Einakter.
6. Der Expressionismus und Neue Sachlichkeit präsentieren neben diversen Neo-Formen das epische Musiktheater, eine Renaissance des Oratoriums mit weltlichen wie geistlichen Inhalten, eine Neuentdeckung der komische Oper, Musikdrama, Schuloper, Musical, den Expressionistischer Einakter und kammermusiktheatralisches Musiktheater. Dazu gesellen sich später diverse Strukturen der Zeit- und der Bekanntheitsoper.
7. 1945 bis Gegenwart, Avantgarde, gemäßigte Moderne und Postmoderne: Literaturoper, Funkoper, komische Oper, Musikdrama, Rituelles und mythisches Musiktheater, politisches Musiktheater, Szenische Komposition, Rockoper, Experimentelle Oper und Kammeroper.

Musiktheater kann allerdings auch als ein Dachbegriff von Erscheinungsformen dominant musikalischen Theaters gesehen werden, allerdings definiert sich der Begriff Musiktheater auch dadurch, dass Musiktheater eine Art von höherer Ordnung der Musik begründet, eine Gegenwelt zur realen Lebenswelt, und die Ermöglichung einer gemeinschaftlich-zivilisatorische Basiserfahrung. Musiktheater kann laut Arnold Werner-Jensen⁶¹ auch als der Ausdruck eines „echt oder vermeintlich stärkeren Engagements in Fragen der künstlerischen Gestaltung und im Sinne besonderer Ambitionen“⁶² (...), im Hinblick auf eine zeitgemäße und experimentelle Spielplangestaltung auf Aufführungskonzeption“ gelten. Damit wird der Begriff Musiktheater auch prägend für einen neuen Regiestil, wie ihn das 20. Jahrhundert hervorbringt, welcher sich durch die Übertragung von theaterästhetischen Errungenschaften des Sprechtheaters auf die Opernbühne vollzieht.⁶³ Weiterführende Gedanken macht sich Hans-Peter Jahr in der Neuen Zeitschrift für Musik⁶⁴ und

⁶¹ Werner-Jensen, Arnold: *Didaktik der Oper*, Wiesbaden 1989, S. 10 - 11

⁶² Anmerkung des Verfassers: sowohl auf die Ausführenden wie auch auf die Besucher bezogen

⁶³ für diesen neuen Stil werden vor allem Regisseure wie Felsenstein, Herz und Friedrich zu Ikonen und zum Maßstab für sinnerfüllte Musiktheaterinszenierungen

⁶⁴ Jahr, Hans-Peter: Versuch einer Abgrenzung, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, IV/1993, S. 8 - 9

versucht den verschiedenen Kompositionen und Erscheinungsformen, welche dem Musiktheater zuzuordnen sind⁶⁵, Gemeinsamkeiten beizuordnen. Nach Jahr differenziert sich Musiktheater dadurch von der Oper, dass Musiktheater auf eine komponierte Vertonung am Text entlang verzichtet und damit auf die Reduktion des musikalischen Sinns auf den der Textworte. Ausnahmen sind „parodistische Beispiele, deren Funktion die Negation des Vertonungsprinzip ist“⁶⁶. Dadurch gewinnt die Begrifflichkeit vom *Gesamtkunstwerk Musiktheater* eine vollkommen neue Bedeutung, da sich die „ästhetischen Teilbereiche verselbstständigen“⁶⁷. Somit erfolgt eine Auflösung von klassischen Funktionsfolgen und Hierarchie nach einer bestimmten Regel: „Am Anfang steht ein mehr oder minder bekanntes Sujet, ein Text fremder oder eigener Provenienz, erhabenen oder trivialeren literarischen Ranges. Dieses Libretto wird vertont. Auf der Bühne wird gesungen und agiert, das Orchester „begleitet“ im Graben. Regie und Bühnenbild haben die Aufgabe, dramaturgische Struktur und musikalische Spezifika möglichst authentisch, also „dienend“, optisch umzusetzen.“⁶⁸

Hieraus ergeben sich Forderungen an das Musiktheater: Einmal verlangt die Musik nach einer Integration in die Szene und andersherum: "Theater und Musik in Kooperation"⁶⁹ ohne ein jeweiliges Dominanzverhältnis. Zweitens die Forderung nach einer Einheit von Fabel, Sprache, Semiotik und Ausstattung, die damit zu einer Einheit mit dem Kompositionsmaterial verschmelzen: die Szene wird dadurch selbst zum Drama, „ohne auf die konventionalisierten Wahrnehmungserwartungen des Publikums Rücksicht zu nehmen“⁷⁰. Die beteiligten Musiker, Sänger und Instrumentalisten werden zum „dramaturgisch-szenischen“⁷¹ Bestandteil der Aufführung. Das Musiktheater verlangt nach neuen Raumkonzeptionen, die eine neue Art von szenischer Beweglichkeit zulassen. Diese neue Mobilität bezieht sich sowohl auf die ausübenden Künstler und auf die Szene, wie auch auf das Publikum.

Schließend kann festgestellt werden, dass die oben genannten Forderungen für das Musiktheater nur selten in den Großformen des Musiktheaters erschöpfend vorzufinden

⁶⁵ Vgl. klassische Oper, Musical, Operette, Ballett, musikalische Performance und diverse multimediale Musikevents

⁶⁶ Jahr, Hans-Peter: Versuch einer Abgrenzung, in: Neue Zeitschrift für Musik, IV/1993, S. 8 - 9

⁶⁷ Koch, Gerhard in: Bernbach, Udo: Oper im 20. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2002, S. 222

⁶⁸ a.a.O.

⁶⁹ Jahr, Hans-Peter: Versuch einer Abgrenzung, in: Neue Zeitschrift für Musik, IV/1993, S. 8 - 9

⁷⁰ a.a.O.

⁷¹ a.a.O.

sind, daher ist als mögliches Experiment die Kammermusiktheaterform als Zielobjekt der Großform vorzuziehen, um die gegenwärtigen „globalisierenden, systematisierenden und totalisierenden Repräsentationsformen“⁷² der Oper zu überwinden. Das Kammermusiktheater erscheint als Experimentierfeld für das Musiktheater außerordentlich geeignet, wie im Kapitel 6 noch ausführlich beschrieben werden soll.

Damit die genannten Forderungen erfüllt werden können, muss das Musiktheater als ein offenes System aus spezifischen Zeichen verstanden werden. Theatralische Systeme funktionieren demnach durch ein System von Zeichen und Handlungen. Nach Erika Fischer Lichte⁷³ bezieht sich dieses System grundlegend auf 1. an den „Zeichenzusammenhang“ der Aufführung und 2. auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen ihrer selbst. Daraus ergibt sich für das Musiktheater in seiner intellektuellen Trennung gegenüber der Oper ein Zusammenschluss von 5 notwendigen Paradigmen als System:

1. Die Szene und damit die Tätigkeit und Aktion des Schauspielers, des Sängerdarstellers: Ästhetik und Schauspieltheorie. Dahinter verbirgt sich bspw. der Gesang des Sängerdarstellers, die Art und Weise der Produktion von Stimmklang in seinem dramaturgischen und psychologischen Kontext sowie paralinguistische-, kinesische-, mimische-, gestische- und proxemische Zeichen.
2. Die Szene in ihrer Interaktion zwischen Schauspieler, bzw. Sängerdarsteller und dem Publikum: Kommunikationsprozess zwischen Akteuren und Rezipienten.
3. Äußere Erscheinungsform der Träger von Symbolen und Zeichen (Schauspieler, Sängerdarsteller wie auch Publikum) in Bezug auf Maske und Kostümierung.
4. Raumkonzeptionen in der Spannung zwischen Guckkastenbühne und experimentellen Raumformen in Verbindung mit der Präsentationsart – dazugehörig auch Dekoration und Beleuchtung.
5. Musik als Partitur- und Geräuschsprache, damit auch die Verbindung der quantitativen Gedanken und ihrer Darbietung.

⁷² a.a.O.

⁷³ vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, Eine Einführung, Bd. 1

2.2 Funktion des Musiktheaters

Der Theaterbetrieb - hier Sprechtheater und Musiktheater als betriebliche Einheit betrachtet – basiert im Sinne von Funktions- und Wirkungsmechanismus auf 3 Ausgangsmodelle⁷⁴:

1. Theater als Kultstätte,
2. Theater als Instanz der moralischen Meinungsbildung innerhalb einer Sozialgesellschaft,
3. Theater als gewinnorientierter und kommerzieller Betrieb.

Somit existieren drei Ausgangsmodelle für die Funktions- und Wirkungsweise von Musiktheater, welche sich im Weiteren entsprechend untergliedern und präzisieren lassen. Hierbei ist allerdings eine Differenzierung zwischen Musiktheater als Betrieb und Musiktheater als Produktion sinnfällig⁷⁵.

Die erste Wirkungskonstellation beruht auf der Herkunft des Musiktheaters aus dem Kult der griechischen Antike sowie aus der Erweiterung der christlichen Liturgie, dem Bestreben und Versuch in einem Prozess der unterschweligen Säkularisierung die geistlichen Stoffe zu verweltlichen, wodurch das Musiktheater zum kritischen und reflektierenden Spiegel sowohl für die Kirche, wie auch für die weltliche Macht wird. Andererseits, in einer zweiten Grundfunktion, baut der Theaterbetrieb als System auf die von einem demokratischen Staatssystem garantierten Freiheitsrechte und ist somit der Spiegel einer demokratischen Gesellschaft, auf deren soziales Verhalten das Theater moralischen Einfluss nimmt: „Die potentielle politische Kraft des Spieltriebs liegt nunmehr im Aufgehobensein beider in physischer und moralischer Freiheit“⁷⁶. Ein solcher sozialer und demokratischer Staat beschneidet sich selbst in seinen Freiheitsrechten, wenn er die Kürzung

⁷⁴ Vgl. Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 132

⁷⁵ „Eine wichtige Unterscheidung ist zwischen dem Theater als Spielstätte und dem Theater als (Schau-)Spiel zu treffen. Die finanziellen Fragen der wirtschaftlichen Unterhaltung von Spielstätten sind völlig andere als die der Ausgaben (und Einnahmen) für Spielproduktionen (Inszenierungen) und ihrer Darbietung (Aufführungen). Diese Unterscheidung wird einsichtig, wenn man sich der früheren Wanderbühnen erinnert, die sich in Gasthäusern und ähnlichen, für Theater gar nicht gedachten Räumlichkeiten, später dann in gemieteten Stadthallen einrichten mussten, da sie keine eigenen Spielstätten besaßen.“ In: Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 129

⁷⁶ Feurich, Hans Jürgen: Ästhetische Autonomie und politische Lernzielbestimmung, in: Roscher, Wolfgang: Polyästhetische Erziehung, S. 43

von Subventionen für den Theaterbetrieb als Mittel der Zensur verwendet. Die ökonomische und gewinnorientierte Funktion soll an dieser Stelle ausgeklammert werden. Es muss an dieser Stelle bemerkt werden, und hier hat Peter Bendixen mit der Behauptung sicherlich Recht, dass die drei genannten Kategorien vorrangig eine kulturökonomische und soziologische Argumentationsbasis und weniger eine theaterwissenschaftliche⁷⁷ bieten.

Im vorangegangenen Kapitel wurde definiert, dass Musiktheater immer aus der Absicht heraus entsteht, die Wirklichkeit einer Zeit, bzw. die Wirklichkeit einer das Theater tragenden Gesellschaft künstlerisch im Sinn von Zeichen zu reflektieren – somit fasst das Theater das Menschsein in seiner Ganzheitlichkeit auf. Davon ausgehend, dass der Ursprung des Theaters im Kultisch-Religiösen liegt, findet im Theaterspiel das Wechselspiel menschlichen Verlangens und Fehlverhaltens in einer ritualisierten Theatralik statt. Im Religiösen findet die Rückbesinnung des Menschen auf seine Herkunft und seine Bestimmung⁷⁸ ihren Ausdruck und damit auch verbunden die Erkenntnis des Todes und die Diesseitigkeit des Lebens, bzw. die Entwicklung einer Sehnsucht mit den das Leben bestimmenden Mächten in Verbindung zu treten. Spielerisch erkennt der Mensch seine derzeitigen Grenzen, die Möglichkeiten zur Veränderung, in seiner „eigenen Religiosität auf eine höhere Macht vertrauend“⁷⁹, als Funktion des Deus Ex Machina, und seine eigene Macht als gering erkennend. Dies lässt sich daraus ableiten, dass der Theaterschauspieler in seinen kultischen Wurzeln in der griechischen Tragödie noch Priester, Arzt und Schauspieler in Personalunion⁸⁰ ist. Das Theater von z.B. Epidauros selbst war dem Asklepios, einem Gott der Heilkunst, gewidmet. Dadurch wurde das Theater von Epidauros als eine Heilstätte sowie Sanatorium und gleichzeitig als Theater gesehen⁸¹.

Im Weiteren lassen sich weitere Funktionsansätze von Musiktheater präzisieren:

1. Beeinflussungstheorie
2. Spiegelbildtheorie

Die genannten Theorien lassen sich in weitere Funktionen⁸² untergliedern:

⁷⁷ Vgl. Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, Opladen/Wiesbaden 1998, S. 132 ff.

⁷⁸ Anmerkung: Sozusagen der Sinn des Lebens

⁷⁹ Konermann, Bernwald: Theater zwischen Ökonomie und Epiphanie – Ursprung, Sein und Möglichkeiten der Existenz einer Kunst, Münster 1986

⁸⁰ Papadakis, Theodoros: Das Heiligtum des Asklepios, Athen 1971, S. 7

⁸¹ „Rein sei jeder, der tritt in den weihrauchduftenden Tempel - rein aber heißt, wer im Sinn heilige Gedanken nur hegt.“ Inschrift im Heiligtum des Asklepios in Epidauros an der Front der Propyläen.

⁸² Funktion im Sinne der Verknüpfung des Theaters mit der Gesellschaft

1. Integrations- und Kompensationsfunktion⁸³
2. Warn- und Kritikfunktion,
3. Funktion der kritischen Hinterfragung und Rationalisierung,
4. Ideologisierende und politische Funktion,
5. Veränderungsfunktion.

Selbstredend können die Funktionen von Musiktheater nicht losgelöst von der allgemeinen Funktion von Kunst gesehen werden, wo die Funktion von Kunst in kunstinterne Funktionsfolgen und kunstexterne Funktionen (nach Reinold Schmücker weiter in kommunikative Funktion, dispositive Funktion, soziale Funktion, kognitive Funktion, mimetisch-mnestische Funktion, dekorative Funktion unterteilt) gesehen wird. Das Theater ist in der Lage Orientierung für Menschen zu bieten. Hierbei kann der Mensch durch „eine Situation, d.h. einen Kontext subjektiver Verhaltensweisen (Handlungsorientierung)⁸⁴ in gewissen Normen und Ideologien bestätigt und gefestigt werden. Nach Silbermann⁸⁵ werden durch das Theaterereignis bestimmte „Ideale und Werte des Lebens gefördert“ und somit die grundlegenden Einrichtungen der Gesellschaft „verstärkt und stabilisiert“⁸⁶. Zusätzlich zur oben genannten Integrations- und Kompensationsfunktion tritt eine soziale Kontrollfunktion. Theater äußert sich aber auch in seiner Warn- und Kritikfunktion gesellschaftliche Missstände betreffend und kann dieses bereits in einem vorbeugenden *Prä-Stadium* leisten. Das Theater wird damit zum warnenden und kritischen Spiegel von universell sich zeigenden Widersprüchen und zur möglichen *Vorwarninstanz* einer sozial und gesellschaftlich bedingten „Tsunamiwelle“. Das Theater stellt aber nicht nur Fragen und Aufforderungen an das Leben, es bietet auch Antworten und Veränderungsmöglichkeiten an. Es muss sich dabei nicht an bestehenden Normen und Konventionen orientieren. Das Theater bietet die interaktive und analytische Reflexion von Bedürf-

⁸³ Rapp, Uri: Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion, Darmstadt 1973

⁸⁴ Rapp, Uri: Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion, Darmstadt 1973, S. 17

⁸⁵ Silbermann, Alphons: Die soziologischen Aspekte des Theaters, in: Silbermann, Alphons (Hrsg.): Militanter Humanismus, Festschrift für René König, Frankfurt 1966, S. 180

⁸⁶ a.a.O.

nissen und Wünschen, welche „in spezifischer Weise durch die Kunst des Theaters (...) vergegenwärtigt werden (...)“⁸⁷.

Die politische oder ideologisierende Funktion des Theaters wirkt durch den Prozess der Simplifizierung und Reduzierung auf das Phrasenhafte sowie durch einen oftmals schematischen Ablauf der Handlung. Die Gefahr, dass Musiktheater dabei zum Träger von überhöhten Ideologien und Leitbildern wird, liegt nahe, „der Mutige ist nicht nur mutig, er wird zum glorreichen Helden, das Schlechte nicht nur schlecht, es wird zum personifizierten Bösen, politische Unterdrückung zur Diktatur schlechthin, Freiheitskämpfe zu mitreißendem allgemeinen Freiheitsstreben.“⁸⁸ Theater stellt durch eine Art von Metasprache⁸⁹ einen gegenüber der Gesellschaft kritischen Faktor der Opposition dar und wirkt dadurch kritisch. Die Unterdrückung oder Abstellung dieser gesellschaftlichen Kontrollfunktion, wie es das Kürzen von Subventionen darstellt, würde die Entstehung einer Subkultur, im Sinne von Kultur aus dem Untergrund als Gegenkultur zur Folge haben, bzw. andere radikale Spektren begünstigen.

Die genannten Funktionen finden ihre Auswirkungen im Musiktheater wie auch im Sprechtheater, allerdings mit der nicht unproblematischen Diskrepanz, dass die Dominanz des Zeichensystems Musik im Musiktheater vom Rezipienten gewisse Spezialkenntnisse verlangt und das Musiktheater sich gegenüber dem Sprechtheater als ein komplexeres und vielschichtiges Gebilde darstellt. Durch die Reduzierung der Handlung auf wenige Grundmuster der Interaktion der handelnden Personen – wie es in der Barockoper durch die Reduzierung der Handlung auf eine beschränkte Anzahl von szenischen Grundkonstellationen und möglichen Varianten besonders deutlich wird, entsteht eine Form der Geradlinigkeit und eindeutiger Charakterisierung der Personen, wodurch die Oper oftmals als eine sehr vordergründige Kunstform bezeichnet werden kann, deren Sinn und Reiz sich allerdings durch die hoch komplizierte und immer wieder variierte Verbindung von Handlung, Libretto und Musik ergibt. Somit wird das Musiktheater zur Trägerfunktion von archetypischen Handlungen und Situationen, wodurch das Musiktheater Fragen an das menschliche Sein durch die Darstellung, bzw. Hinterfragung des Mythos stellt. Dadurch kommt es zu einer Art von Annäherung an die letzten unbeantworteten Wahrheiten des Menschseins, welches sich über die Wirkungsweise des

⁸⁷ Rapp, Uri: Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion, Darmstadt 1973, S. 28

⁸⁸ Behr, Michael: Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion, Wilhelmshaven 1983, S. 62

⁸⁹ Vgl. Roscher, Wolfgang: Gesellschaft und die Aufgabe Ästhetischer Erziehung heute, in: Roscher, Wolfgang: Ästhetische Erziehung, 1970, S. 12 f.

Musiktheaters als Archetypus in seiner ursprünglichen und immer wieder überlieferten sowie variierten charakterisierenden Grundstruktur an das permanente Experiment der Hinterfragung der menschlichen Psyche wagt⁹⁰. In den Versuchen der psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas erläutert Carl Gustav Jung⁹¹: „Die Archetypen sind, ihrer Definition entsprechend, Faktoren und Motive, welche psychische Elemente zu gewissen (als archetypisch zu bezeichnenden) Bildern anordnen, und zwar in einer Art und Weise, die immer erst aus dem Effekt erkannt werden kann. Sie sind vorbewusst vorhanden und bilden vermutlich die Strukturdominante der Psyche überhaupt (...).“ Die Funktion des Mythos im Musiktheater erfüllt damit eine archetypische Funktion, im Sinne der Bearbeitung von Zeiträumen, welche für das Individuum nicht fassbar sind. Somit hat das Musiktheater als Archetyp die Funktion der Herausbildung und Formung des primitiven, sich im Unbewussten befindlichen Bewusstseins. Der Mythos erklärt die Welt und was sie „im Innersten zusammen hält“ – der Mythos ist eine „sinngewandte und begründende Instanz, sinngewandte und erklärend für das Menschsein in seiner Bezo-genheit zur Welt.“⁹² Das „Drama der unbewussten Seele“⁹³ wird symbolisch durch den Mythos dargestellt und ist somit eine „psychische Manifestation“. Somit eignet sich das sich vom Schauspiel deutliche emanzipierte Musiktheater⁹⁴ in besonderer Weise, zum Schauplatz und Spielplatz menschlicher Humanität zu werden, mit seiner „Gewalt“ und Kraft als musizierendes Theater, wodurch die Mitleidfähigkeit im Menschen durch den Menschen neu entdeckt und geweckt wird - ähnlich wie der Sänger Orpheus im übertra-genen Sinn durch den Gesang es versteht, die Furien zu besänftigen. Hier zeigt sich die theologische Nähe des Musiktheaters zur ersten Enzyklika von Papst Benedikt XVI.⁹⁵. Die Grundzüge des Musiktheaters beginnen wie bereits erwähnt im Kultus der Antike und im europäischen Mittelalter. Das Mittelalter steht für jenen Zeitraum, in welchem christliches Gedankengut und christliche Ideologie das attische Zeitalter ablösen und es erneuern⁹⁶. Im Mittelalter wird die reale Welt durch die bildende Kunst als eine ver-

⁹⁰ Vgl. Jung, Carl Gustav: Psychologischer Kommentar zum Bardo Thodol, das tibetanische Totenbuch 1935, in: Gesammelte Werke 11, 1963, S. 558

⁹¹ Jung, Carl Gustav: Versuch einer psychologischen Deutung des Trinitätsdogmas, 1942, S. 162

⁹² Behr, Michael: Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion, Wilhelmshaven 1983

⁹³ Jung, Carl Gustav: Von den Wurzeln des Bewusstseins, Zürich 1954, S.6

⁹⁴ Oper differenziert sich vom Sprechtheater dadurch, dass auf der Bühne gesungen wird – das Musiktheater emanzipiert sich von der Oper dadurch, dass ein Sinn existiert, in dem, was gesungen, bzw. warum gesungen wird.

⁹⁵ Benedikt XVI. (Ratzinger Joseph): Deus caritas est, Libreria Editrice Vaticana 2005

⁹⁶ Vgl. Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum 1. Weltkrieg, München 1947

gängliche Verkörperung für die „Idee Gott“ gezeigt. Der Mensch steht im Weltbild nicht autonom, sondern steht stellvertretend für die Schöpfung Gottes. Dadurch vollzieht sich ein geistesgeschichtlicher Rückfall in der Entwicklung des Abendlandes, ausgelöst durch eine fehlerhafte, bzw. manipulierte falsche Auseinandersetzung der kirchlichen Macht mit der antiken Philosophie. Die zeigt sich vor allem bei den Auslegungen der platonischen Ideen: Platon trennt Kunst und Natur, und wirft so die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Kunst auf. Es entsteht die Idee von der Existenz des absolut Schönen, dessen Schöpfer Gott ist. Die Natur ist bereits Abbild dieser Idee, und somit wird auch der Künstler „Abbildender“ der Wirklichkeit. Aus dieser geistesgeschichtlichen Ausgangslage heraus entwickelt sich das europäische Theater. Das europäische Musiktheater entsteht aus dem Gedanken, bzw. der Idee des Festes heraus. Mittelpunkt der Symbolik des Festes bildet im Mittelalter die Religion und damit die Liturgie der Kirche. Sie spiegelt ein Weltbild wieder, in dessen Zentrum Gott steht und in dem der Mensch – egal in welcher sozialen und gesellschaftlichen Lage er sich befindet - eine Randposition besitzt⁹⁷. Dies zeigt sich in den prachtvollen Zeremonien des Mittelalters (nahezu bis zum heutigen Tag) zu Ostern und Fronleichnam und findet seinen weltlichen Gegenpart in den Prozessionen und Mysterienspielen. Der Zusammenhang zwischen Religion und Musik bildet einen Leitfaden in der Musikgeschichte des Mittelalters und der Entwicklung des Musiktheaters. Man beschreibt die Musikgeschichte bis zur Einführung des "stile rappresentativo" als Geschichte der Kirchenmusik. Vokale Aspekte hatten einen deutlichen Vorrang vor dem Instrumentalen. In frühester Zeit lassen sich szenisch-dramatische Aufführungen von Bibeltexten mit musikalischer Ausgestaltung nachweisen. Das europäische Musiktheater entwuchs aus der griechischen Theaterkultur sowie der Liturgie der frühmittelalterlichen Kirche und vollzieht sich durch die Erweiterung und Ausgestaltung von einstimmigen Messgesängen durch epische Texte. Jene biblischen Ereignisse wurden durch Dialoge angereichert, um sie dadurch entsprechend mit dramatischer Geste und Mimik sowie durch musikalische Ausgestaltung durch den zelebrierenden Geistlichen ausführen zu lassen. Aus wohl pädagogischen Gründen heraus mit dem Ziel, die bedeutsamen Vorgänge der Heilsgeschichte dem Volk in augenfälliger und leicht aufzunehmender Form nahe zu bringen, wurden in die Liturgie einfache szenisch-theatralische Handlungen aufgenommen. Die dialogische Form der Tropen aus dem 9. Jahrhundert zeigen diese dramatischen Möglichkeiten deutlich auf. Die Entwicklung und Manifestation des geistlichen Spiels vollzog

⁹⁷ Gott als *causa prima*, als das unendliche Geheimnis: „*solo deo basta*“ im Sinne der dominikanischen Tradition, eine *infinita potentialis* annehmend.

sich somit direkt aus der liturgischen Form heraus. Die lateinische Osterfeier wurde zum direkten Vorgänger des geistlichen Spiels und damit der Kirchenoper⁹⁸: Im Karfreitagsgottesdienst wurde ein Kreuz aufgestellt und nach Beendigung des Gottesdienstes in ein Tuch eingehüllt und nach feierlichem Umzug neben dem Altar niedergelegt. Durch diese szenische Darstellung wird das Mysterium des Heiligen Grabes visuell und sinnlich erlebbar, bzw. nachvollziehbar. In der Nacht vor Ostern ließ man das Kreuz verschwinden, da in der folgenden Handlung am Ostersonntag die Frauen das Grab des Auferstandenen gemäß der Liturgie dann leer finden müssen. Dramatisches Spiel entsteht von dem Moment an, wo man sich nicht mehr allein damit begnügt, Frage und Antwort durch Vortragsgestaltung und Musik zu unterscheiden, sondern zur rollenmäßigen Darstellung übergeht. Dabei waren die lateinischen Osterfeiern die „*Vorstufe für die geistlichen Spiele, das Zwiegespräch zwischen den Marien und den Engeln am Grab: „Wen suchet ihr im Grab, ihr Christinnen?“ – „Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten, ihr Himmlischen.“ – „Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorausgesagt hatte; gehet und meldet, dass er vom Grab auferstanden ist.“ Dieser lateinische Wechselgesang ist aus der Mitte des 10. Jahrhunderts überliefert und bildet den Kern zahlreicher Osterfeiern.“* In der Erweiterung hob der Priester als Engel das Leinen auf mit der textlichen Ausgestaltung: „*Kommt und sehet, wo der Herr gelegen hat.*“ Dazu gesellt sich der Wettlauf der Jünger Petrus und Johannes zum Grab und die Erscheinung Christi vor Maria Magdalena. Dargestellt wurde dies alles „*im Rahmen der liturgischen Feier des Ostergottesdienstes, und ihm ließ sich auch noch ein Salbenkauf der Marien anfügen.*“⁹⁹ Eine Definition des szenischen Raumes ergab sich durch die Gestaltung und Definition des Kirchenraumes, in welchem ein Teil des Altares die Funktion des Grabes Christi zugewiesen bekommt. Dort wird das Kreuz bis zur Auferstehungsnacht bewacht. Seine Hinwegnahme, die so genannte Kreuzerhebung, vollzieht sich gewöhnlich ohne Zeremonie vor der Ostermatutin. Erst am Ende dieser Feier entwickelt sich wieder mögliches dramatisches Leben, wie es im Mittelalter häufig praktiziert worden ist. Ein Mönch im Chorhemd und entsprechender Palme in der Hand, setzt sich neben das Tuch, welches vorher das Kreuz verhüllte und nun, seiner Funktion enthoben, am Boden liegt. Drei weitere Brüder treten auf, die drei Marien mimend, welche sich langsam mit Weihrauchgefäßen nähern und durch einen szenischen Gestus das Suchen formulieren. In der Liturgie folgt nun ein

⁹⁸ Vgl. Michael, Friedrich, Daiber, Hans: Geschichte des deutschen Theaters, Frankfurt am Main 1990 und Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas, Bd. 1- 3, Salzburg 1959

⁹⁹ Michael, Friedrich, Daiber, Hans: Geschichte des deutschen Theaters, Frankfurt am Main 1990, S.12

weiterer Wechselgesang der Tropen. Der "Engel" schwingt daraufhin das Tuch auf und enthüllt für alle sichtbar, dass das Kreuz nicht mehr da ist, die Weihrauchgefäße werden in das Grab gestellt: Christus ist auferstanden. Mit dem *Te Deum Laudamus* klingt die religiöse Handlung aus. In Folge wurden weitere geeignete dramatische Stellen der Liturgie ausgearbeitet, insbesondere des Passions- und Weihnachtsgeschehen. Es wurde ein umfangreiches Beiwerk ernster, komischer und grotesker Szenen hinzugefügt.¹⁰⁰ Nun ist es sicherlich kein Zufall, dass es sich bei den ersten Schritten des Musiktheaters um die ausgestaltete Osterliturgie handelt. Im Evangelium nach Johannes heißt es an der Schnittstelle zwischen Ermordung und Grablegung Christi: „Sie werden auf den schauen, den sie durchbohrt haben“¹⁰¹, mit diesen Worten eröffnet der Evangelist Johannes auch die Christusvision in der Offenbarung. Hier zeigt sich eine Botschaft von der Radikalität der Liebe bis hin zur Selbstaufgabe. „Keine Knochen sollen ihm zerbrochen werden“ manifestiert Johannes etwas gekünstelt und umständlich, will damit aber die Ungeheuerlichkeit bemerken, dass Gottes Sohn zur selben Stunde durchbohrt und gemordet wird, wie im Tempel die Ritualschlachtung der Lämmer vollzogen wird, denen kein Knochen gebrochen werden darf. Damit wird der Sinn des Kultes aufgehoben und ein für alle Mal beendet¹⁰². Schlussendlich manifestiert hier die Theologie die Tötung Gottes selbst, Gott selbst stirbt als Mensch. Der Mensch selbst wird dahingeschlachtet und hierbei trennen sich Religion und Theologie vom Menschheitsdrama. An die Stelle des kultischen Ersatzes stellt sich die Liebe Gottes zur gequälten Kreatur. In dieser theologischen Radikalität der Liebe bis zur Selbstaufgabe, zeigt Christus dem Egoismus

¹⁰⁰ z.B. die Eigenart im deutschen Osterspiel, in dem Johannes und Petrus um die Wette zum Grab des Herrn laufen. Der jüngere Johannes läuft dem alten Petrus davon, bleibt aber aus Ehrfurcht vor dem Älteren dann vor dem Grabe stehen. Auch die Krämerszene, mit Ursprung im Markusevangelium, gehört zu den genannten Hinzufügungen: auf ihrem Weg zum Grabe kaufen die drei Marien noch Salben und Spezereien. Hier wird beim langen Gang durch die Kirche, eine zur Abwechslung gesprochene, mal gesungene Szene eingefügt, in der sich der Krämer - die erste rein weltlich profilierte Groteskengestalt des weltlichen Theaters - mit den Frauen unterhält, wobei die Liturgie durch ein Tagesgespräch unterbrochen wird; die Nähe zu den Intermedien und Zwischenspielen in der Renaissance- und Barockoper wird deutlich.

¹⁰¹ Evangelium nach Johannes (19/37), Die Bibel, Elberfelder Übersetzung, revidierte Fassung, Paderborn 2005

¹⁰² „Hekatomben von Brandopfern lodern auf den Altären der Antike, ein gewaltiges Kultwesen wird ausgebaut – aber über alledem liegt eine bedrückende Vergeblichkeit, denn es gibt nichts, wodurch der Mensch sich selbst ersetzen könnte (...). die prophetische Kultkritik hatte das der Selbstgewissheit der Ritualisten immer wieder entgegengehalten: Gott, dem die ganze Welt gehört, braucht eure Böcke und Stiere nicht; die prunkvollen Fassaden der Riten verdecken nur die Flucht vor dem Eigentlichen, vor dem Ruf Gottes, der uns selber will und der allein in der Geste der vorbehaltlosen Liebe wahrhaft angebetet wird“ in: Ratzinger Joseph: Meditationen zur Karwoche, Freising 1980, S.12

der Selbsterhaltung und Selbstdarstellung die kalte Schulter und wird somit zum Symbol für ein „neues Menschenbild“¹⁰³: der Mensch, der für andere Menschen da ist, er wird zum „Zielbild des wahren Menschentums“¹⁰⁴: Menschwerdung durch die Achtung der menschlichen Kreatur und der Schöpfung - „Sein-für-die-andern (...): Sie werden auf den schauen, den sie durchbohrt haben“¹⁰⁵. An dieser Stelle setzt die Intention des Musiktheaters an, als Bollwerk gegen Unmenschlichkeit und für den Humanismus. Das Musiktheater wird durch seine Entstehung aus der Osterliturgie heraus und in seiner Fortführung zum Gegenexperiment, zur Gegenposition in einer Welt der Gegenwart, in welcher der Mensch wiederum nur eine Randposition besetzt, in einer globalisierten und durch ökonomische Ziele definierten Weltordnung. Im entstehenden Musiktheater des Mittelalters und seiner Fortführung, begann der Mensch seinen Platz in der Weltordnung zu behaupten. Monteverdis *Orfeo* wagt den Blick zurück und muss ohne seine Geliebte *Euridice* zurückkehren, kein Gott hält ihn davon ab – für diese Szene gibt es keine Musik, hinter der Szene ertönt ein Schrei: es entsteht „ein Riss durch eine bislang autoritäre Welt“¹⁰⁶. Das mittelalterliche Musiktheater formiert sich zum Gegenpol von institutionalisierter Religion und wird dafür von der kirchlichen Institution „geächtet“ und auf den Platz vor der Kirche verbannt¹⁰⁷. Die handelnden Personen des Musiktheaters sind Außenseiter der Gesellschaft oder menschliche Charaktere in Grenz- und Ausnahmesituationen¹⁰⁸. Somit wird Musiktheater zu einem „permanenten Passionsspiel“¹⁰⁹ menschlichen Leids: „Sie werden auf den blicken, den sie durchbohrt haben“. Diesen gequälten Kreaturen gehört unser Mitleid und unsere Aufmerksamkeit. Durch dieses menschliche Passionsspiel stellt das Musiktheater Fragen an das Leben und Fragen an unser eigenes Sein. Der Bürger verwandelt sich zum Menschen, zum *Homo Humanus*. Durch das „gesungene

¹⁰³ a.a.O.

¹⁰⁴ a.a.O.

¹⁰⁵ a.a.O.

¹⁰⁶ vgl. Willaschek, Wolfgang: 50 Klassiker Oper, Hildesheim 2000, S. 24

¹⁰⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang auch den *Marsyas Mythos* und seine Abbildung im jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle, gemalt von Michelangelo, wo der „erstandene Märtyrer“ im Zentrum des Gotteszornes steht, sich unter der ausgestreckten Hand Gottes duckt, die zum Fluch über die Schöpfung ausholt. Bartholomäus steht mit seiner Haut über dem Arm vor Gott wie der Künstler Marsyas vor Apollo, verurteilt, weil er, der Kunstschöpfer, mit dem *cosmo creator* in Wettstreit tritt. Zitiert nach: Kerényi, Karl: Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens, Stuttgart 1976

¹⁰⁸ Man vergleiche Musiktheatercharaktere wie *Lulu*, *Jenufa* etc.

¹⁰⁹ Auch Götz Friedrich nimmt in seinen zahlreichen Publikationen eine ähnliche Position ein und verwendet den Begriff „menschliches Passionsspiel“.

Wort des reinen Gefühls demokratisiert“¹¹⁰ das Musiktheater die Zuhörer zu „Gleichen im Empfinden“¹¹¹, rückt sie in die Nähe zur Utopie einer absoluten Menschlichkeit und macht sie zu „beseelten Wesen“¹¹². Hiermit stellt sich das Musiktheater in die Tradition der Wirkungsästhetik der Frühaufklärung und definiert den Zweck der Schaubühne in ihrer sittlichen und bildenden Wirkung: Theater als moralische Anstalt. Dieses setzt eine Identifikation des Zuschauers mit den handelnden Personen voraus, anstatt einer ästhetischen Distanzierung¹¹³.

Abschließend soll der Blick auf das Musiktheater und seine Funktion als Betrieb in Betrachtung seiner Ziele gerichtet werden. Neben der Funktion der Beschaffung und Unterhaltung von Arbeitsplätzen, der Erreichung von wirtschaftlichen Zielen sowie der Bereitstellung von Musiktheaterproduktionen, verfolgt der Musiktheaterbetrieb analog zum orthodoxen Wirtschaftsbetrieb¹¹⁴ sowohl Formal-, wie auch Sachziele und damit eine pluralistische Zielsetzung¹¹⁵, mit einer Aufsplitterung in Ober-, Zwischen- und Unterziele, wobei der Begriff Ziel als eine definierte und einzufordernde „Handlungsaufforderung“ verstanden werden muss, die zum Erreichen eines bestimmten und vordefinierten Ergebnisses und der Erreichung von Individualzielen dient, wobei Ziele immer als „Maximalforderungen“¹¹⁶ gelten. Dadurch, dass die Ziele des Unternehmens „Musiktheaterbetrieb“ mit den persönlichen und so genannten Individualzielen der Angestellten der jeweiligen Sektoren des Musiktheaterbetriebs¹¹⁷ nicht unbedingt konform sind, kommt

¹¹⁰ Zitiert nach Friedrich, Götz aus privaten Unterrichtsaufzeichnungen des Autors am Studiengang Musiktheater-Regie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, unveröffentlicht

¹¹¹ a.a.O.

¹¹² a.a.O.

¹¹³ „Es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, dass Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, dass wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Wort: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.“ In: Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 75. Stück

¹¹⁴ „Die unternehmerischen Zielsetzungen bilden den Ausgangspunkt und den Rahmen der betrieblichen Planung. Sie weisen dem Planungsprozess inhaltlich die Richtung, indem sie im Grundsätzlichen festlegen, was Gegenstand planerischen Bemühens sein soll, und „kanalisieren“ somit die Entscheidung der Planungsinstanzen in sachlicher Hinsicht (Sachziele). Ferner setzen sie diejenigen Regeln verbindlich fest, die als Entscheidungskriterien (-maximen) bei der Auswahl der Planungsalternativen angewendet werden sollen (Formalziele).“ In: Jacob, Herbert: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Wiesbaden 1988, S. 151

¹¹⁵ Vgl. Jacob, Herbert: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Wiesbaden 1988, S. 33 ff.

¹¹⁶ Vgl. Hoegl, Clemens: Ökonomie der Oper – Grundlagen für das Musiktheater-Management, Bonn 1995, S. 23 ff.

¹¹⁷ Künstlerische Sektor, technische Sektor und Verwaltungssektor

es zu so genannten Zielkonflikten. Bezogen auf den Musiktheaterbetrieb versteht man unter Sachzielen ein Leistungserbringungsziel und die Forderung nach der Befriedigung von einem festgelegten und definierten Bedarf – hier: Musiktheaterproduktionen. Der Sachzielerreichungsgrad setzt sich nach Clemens Hoegl¹¹⁸ wie folgt zusammen:

$$\text{SEG (Sachzielerreichungsgrad)} = f(\text{K, AZ, RB})$$

Hierbei ist K die künstlerische Leistung und AZ die Aufführungszahl, RB gibt die Breite und Qualität des Repertoires an. Unter Formalzielen sind Lenkungsziele sowie monetäre Ziele zu verstehen. Formalziele geben keinen endgültigen Zustand an, sondern beschreiben und definieren auf monetärer Grundlage die Gesamtkosten unter dem Gesichtspunkt des ökonomischen Prinzips und geben somit den Einsatz bestimmter Faktoren in einem Unternehmen wieder, in ihren Relationen zu den zu erwartenden Einnahmen. Die Formalzieldefinition definiert sich nach Clemens Hoegl¹¹⁹, auf den Musiktheaterbetrieb übertragen, wie folgt:

$$\text{GK (Gesamtkosten)} = \text{E} + \text{Z}$$

Wobei E die Gesamtheit der Eigeneinnahmen definiert und Z die Einnahmen (Subvention) durch den Trägerhaushalt. Weitere Ausführungen zu den Zielen von Musiktheaterbetrieben folgen im Rahmen der Diskussion der Ökonomisierung des Musiktheaters.

2.3 Gesang im Musiktheater

„Die Einstellung zum Singen auf der Bühne ist gebunden an die dramaturgische Konsequenz, mit der man vorgeht. Es ist ein Unterschied, ob man sich mit einer durchschnittlichen Situation begnügt, aus der Musik entstehen kann, oder ob man die Situation so präzisiert, steigert und zuspitzt, dass die vom Komponisten geschriebene Musik entstehen muss“¹²⁰ (Walter Felsenstein).

Als tiefe humane Notwendigkeit fasst Walter Felsenstein den Gesang auf der Bühne des Musiktheaters zusammen, welches er immer wieder in seinen Vorträgen und Reden

¹¹⁸ Vgl. Hoegl, Clemens: *Ökonomie der Oper – Grundlagen für das Musiktheater-Management*, Bonn 1995, S. 24 ff.

¹¹⁹ a.a.O., S.24 f.

¹²⁰ Vgl. dazu: Felsenstein, Walter: *Über Sänger und Darsteller*, in: Kobán, Ilse (Hrsg.): *Walter Felsenstein, die Pflicht die Wahrheit zu finden, Briefe und Schriften eines Theatermannes*, Frankfurt am Main 1986

als ein musizierendes Theater bezeichnet. Dieser Gesang auf dem musizierenden Theater hat allein die Funktion, die Musik im Moment der Darstellung durch den Sänger von ihm neu erfunden zu werden – überspitzt gesagt, muss der Gesang und seine Musik bei jedem Vortrag nahezu neu komponiert werden. In dieser scheinbar nebensächlichen Tatsache liegt das Geheimnis um das Musiktheater begründet. Musiktheater hat die Angewohnheit und Notwendigkeit aus seiner permanenten Identifikationskonzeption heraus, immer wieder von neuem zu zeigen, warum musiziert oder gesungen wird, dieses Paradox erweist sich als richtig dadurch, „dass Menschen (Anmerkung: im Musiktheater) nicht nur etwas sagen und nicht nur physisch etwas darstellen, sondern dass sie außerdem und zugleich singen“¹²¹ und damit zugleich auch zeigen, „was sein könnte oder sein müsste“ – dieses Paradox ist oft als merkwürdige Spannung in der Engführung „zwischen Realität und Utopie“ verborgen. Schlussendlich hängt aber genau davon die Qualität der Vorstellung und der Grad ihrer Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit ab. Der Unterschied zwischen Musiktheater und dem Schauspiel zeigt sich in der scheinbar banalen Tatsache, dass auf der Opernbühne gesungen wird¹²², was aber dadurch passiert – ähnlich den geheimnisvollen und „irdisch“ nicht sichtbaren Vorgängen während der Wandlung in der Eucharistie- ist die Verbindung von Funktionsgesetzen zwischen Musik und Theater. Erst durch diesen Wandlungsprozess kann Gesang als ein gesteigertes und dramatisch unentbehrliches Empfinden der menschlichen Äußerung fungieren und wirken. Dabei stellt sich primär nicht die Frage, wie gesungen wird, sondern die Frage, warum! Natürlich gilt aber auch hier, dass ein Mindestmaß an Schöngesang durchaus angebracht ist. Die Frage nach „was ist schöner Gesang“ ist nicht eindeutig zu beantworten, ist doch die Empfindung von Gesang so vielen Variablen unterworfen, schlussendlich liegt auch im bewusst hässlichen Gesang, wenn es die Rollengestaltung erfordert, eine beson-

¹²¹ Steinbeck, Dietrich: Wer hat Angst vor Walter Felsenstein?, in: Kobán, Ilse (Hrsg.): Walter Felsenstein, Theater, Gespräche, Briefe, Dokumente, Berlin 1991, S. 206

¹²² Natürlich darf hierbei nicht vergessen werden, dass es sich bei der Gesangsstimme und der Sprechstimme um unterschiedliche akustische Affekte und Effekte, aber um ähnliche Entstehungsmechanismen handelt. Dies bedeutet, wie der Phoniator Froeschels 1920 feststellte, zitiert nach: Habermann, Günther: Stimme und Sprache, eine Einführung in ihre Funktion und Hygiene, Stuttgart 1978, dass in den Grundsätzen die Stimmklangbildung und Lautbildung nach grundlegend ähnlichen Prinzipien verläuft. Froeschels Differenzierung liegt aber vielmehr darin, dass er auf die unterschiedlich langen Klänge beim Sprechen oder Singen eingeht und die Lautbildung im Gesang viel länger erfolgt und somit gedehnte Zeit darstellt – schließlich entspricht aber auch die in der musiktheatralischen Handlung dargestellte Zeit nicht der existierenden aktuellen Zeit, Handlungszeit ist somit nicht analog zum realen Zeitablauf: die Zeit im Musiktheater steht oder ist „Seelenzeit“ – wieder einmal bewahrt sich der „Multifunktionsatz“ aus der Feder Richard Wagners, wenn er Gurnemanz im Parsifal die Worte in den Mund legt: „Zum Raum wird hier die Zeit“.

dere Art von Schönheit in Form von Wahrhaftigkeit. Die Qualität von Stimmen lässt sich eher in Kategorien von Tragfähigkeit und Durchschlagskraft und sicherer Intonation messen, wobei unter der Tragfähigkeit der Stimme ihre Fähigkeit verstanden wird, einen bestimmten Raum zu füllen, d.h. „in ihm mit ihren charakteristischen Klangqualitäten mehr oder weniger ohne Einbuße ihrer ästhetischen Kriterien hörbar zu sein“¹²³. Hierbei darf allerdings auch nicht vergessen werden, dass jeder Raum, jedes Theater aufgrund seiner Beschaffenheit und Größe eine unterschiedliche „Durchhörbarkeit“ besitzt und nicht jede Sängerstimme aufgrund ihrer von der Natur vorgegebenen Stimmgröße, in Bezug auf Volumen und Dynamik, für jeden Raum geeignet ist. Die Schönheit einer Stimme lässt sich in letzter Konsequenz allerdings nur nach dem „Gefühl“ bewerten und stellt somit keinen absoluten Wert da. Während sich die Oper weitgehend dem Kunstgenuss widmet, welcher zumeist einer dramatischen Glaubwürdigkeit entbehrt (im Sinne einer kulinarischen Unverbindlichkeit¹²⁴), verbindet sich im Musiktheater die Handlung zum Kriterium. Die Verbindung von Gesang und sinngefüllter Handlung wird zum methodischen Grundgesetz des Singens auf der Bühne und damit zu jener menschlichen Äußerung, die das Menschliche bis in seine geheimsten Winkel hin durchforscht und analysiert. Wo das gesprochene Wort versagt und die Stimme des Menschen und der Menschlichkeit verstummt, das Erlebte und Durchlebte nicht mehr sagbar ist, beginnt der Gesang, wird das Innenleben des Menschseins sangbar. Hier beginnt die Seelenmusik, die sich durch einen tiefen psychischen Erregungszustand definiert, welcher eine Artikulation von Sprache nicht mehr zulässt – hiermit können sowohl Zustände des höchsten Glückes¹²⁵ oder tiefsten Leides, bzw. das Durchleben einer absoluten Grenzsituation¹²⁶ – emotionale Fassungslosigkeit, in welcher sich das Individuum nur noch so und nicht anders als durch den Gesang zu äußern vermag. Durch das Musiktheater ist eine neue Gattung der Darstellung entstanden, eine spezifische Form der Erkenntnissuche und Erkenntnisform der Wirklichkeit: wo Sprache endet, beginnt die Sprache der Musik und die Musik beginnt zu sprechen.

Der Gesang hat in dieser Funktion die Macht, Dinge zu vermitteln, welche sich nicht

¹²³ a.a.O. S.146

¹²⁴ Friedrich, Götz, im Rahmen eines Seminars zur Ästhetik des Musiktheaters am Studiengang Musiktheater-Regie der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, persönliche Mitschrift (nicht veröffentlicht), Hamburg 1997

¹²⁵ Vgl.: „Dich teure Halle grüßlich wieder“ – „Hallenarie“ der Elisabeth aus Wagner, Richard: *Tannhäuser*.

¹²⁶ Vgl.: „Lied der Lulu“ – aus Berg, Alban: *Lulu*

in Worte fassen lassen oder über die Sprache transferieren lassen und stellt somit eine wirkliche Kommunikationspotenz da. Durch den Gesang als Transferorgan richtet das Musiktheater Fragen an uns selbst, an unser Leben, welche wir selbst nicht in dieser Unabdingbarkeit und Radikalität zu stellen gar nicht in der Lage sind. Das Musiktheater geht nun aber sogar noch einen Schritt weiter und gibt, wie im vorherigen Kapitel bereits angesprochen, Antworten. Hierbei handelt es sich durch den Archetypus um Fragen mit dem Ziel hinter das Geheimnis des menschlichen Lebens zu kommen¹²⁷. Im Operschaffen Mozarts sind es immer wieder ähnliche oder gleiche Fragestellungen, die sein Werk wie einen roten Faden durchziehen: wie steht der Mensch zur Liebe, zur Partnerschaft, zum Leben in seiner Gesamtheit, zur Gesellschaft, zur Macht. Mozart sieht in zunehmendem Maß, wie gefährdet die Humanität ist, und trotzdem verliert er nie den Glauben an die Möglichkeit des Menschen, alle Konflikte zu lösen¹²⁸.

Dem Sänger Orpheus gelingt es mit Hilfe des Gesanges die Furien zu überwinden. Aus dieser Situation heraus wäre es vielleicht ein wenig leichtsinnig die Behauptung aufzustellen, dass es dem musizierenden Theater und dem Gesang gelingt die Umstände der realen Welt zu verändern, aber ist in dem Glauben an das Musiktheater – in seiner herrlichen Verbindung zwischen Irrealem und Realität, nicht gerade die Utopie für einen Modellentwurf für die menschliche Existenz und das menschliche Miteinander zu sehen? Somit behält Walter Felsenstein Recht, wenn er aufwirft, dass es unsere Pflicht ist „das Singen und Musizieren auf der Bühne zu einer glaubwürdigen, überzeugenden, wahrhaftigen und unentbehrlichen menschlichen Äußerung zu machen – das ist die Kardinalsaufgabe“¹²⁹.

¹²⁷ Vgl. Schlussgesang der Salome in Richard Strauss gleichnamiger Oper nach dem Text von Oscar Wilde: „Und das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes“

¹²⁸ Kupfer, Harry, in einem persönlichen Gespräch mit dem Autor anlässlich seiner Inszenierungsarbeit „Il Trittico“ an der Hamburgischen Staatsoper, nicht veröffentlicht.

¹²⁹ Steinbeck, Dietrich: Wer hat Angst vor Walter Felsenstein?, in: Kobán, Ilse (Hrsg.): Walter Felsenstein, Theater, Gespräche, Briefe, Dokumente, Berlin 1991, S. 199

3 Kulturökonomie und Musiktheater

3.1 Musiktheater als Betrieb

Ein Betrieb definiert sich durch zielgerichtetes und wirtschaftliches Handeln mit nicht unendlich vorhandenen Ressourcen und deutet sich durch:

1. Beschaffungspolitik: - Beschaffung von finanziellen Mitteln (Kapital- und Kreditmarkt) - Beschaffung von Produktionsfaktoren (Betriebsmittel, Arbeitsleistungen, Informationen, Repetiermittel etc.).
2. Produktionsprozess und Transformationsprozess¹³⁰: in welchem durch die Verbindung, bzw. Kombination unterschiedlicher Produktionsfaktoren Fertigprodukte, oder Teilprodukte hergestellt werden.: in welchem durch die Verbindung, bzw. Kombination unterschiedlicher Produktionsfaktoren Fertigprodukte, oder Teilprodukte hergestellt werden.
3. Absatzpolitik: Absatz der erzeugten Produkte durch strategisches Marketing.
4. Beschaffung neuer Produktionsfaktoren durch die Rückzahlung finanzieller Mittel.

Auch Kulturbetriebe agieren mit knappen Mitteln und wirtschaften planvoll mit Ressourcen und sind in der „Zielbildung und Zieldurchsetzung weitgehend autonome Einheiten(...), in denen im Interesse bestimmter Trägergruppen Produktionsfaktoren (Arbeitskräfte, Betriebsmittel, Werkstoffe) zur Erstellung von Leistungsbündeln für die Fremdbedarfsdeckung kombiniert und auf Märkten zum Tausch angeboten werden“¹³¹. Für den Theaterbetrieb als einheitlich geleitete Produktionsgemeinschaft aus Personen und Sachmitteln, gilt Ähnliches, auch hier wird durch die Zusammenführung von unterschiedlichen Produktionsmitteln und Produktionsfaktoren wie Arbeitsleistung, Immobilien und Betriebsstoffen etc., ein Outputergebnis erzielt, welches allerdings durch einen

¹³⁰ Vgl. dazu auch: Thommen, Jean-Paul; Achleitner, Ann-Kristin: Allgemeine Wirtschaftslehre, Wiesbaden 2001, S.36

¹³¹ Hausmann, Andrea: Besucherorientierung von Museen unter Einsatz des Benchmarking, Bielefeld 2001, S. 22

äußerst differenzierten Produktionsprozess sehr unterschiedlich sein kann. Damit zählt der Theaterbetrieb eindeutig zu den Wirtschaftsunternehmen. Theater sind somit wie jedes andere Unternehmen den Risiken des Marktes ausgesetzt. Die Aufführung ist in dieser Hinsicht das Primärprodukt, welches sich innerhalb des Spielplanes in das „Sortiment“ oder die Produktpalette des Theaters einordnet – dieses Sortiment ist ähnlich wie im orthodoxen Wirtschaftsbetrieb für den Grad der Nutzung des Angebotes verantwortlich und kann somit als Planungsgrad des Absatzes verstanden werden. Somit ist die Ausarbeitung der Produktpalette, der Spielplan eines Musiktheaterbetriebs, nicht ausschließlich von künstlerischen Motiven geprägt, sondern immer auch durch z.B. ökonomische Makrovariablen und Randparadigmen geprägt – hierzu können z.B. technische und auch logistische Phänomene gezählt werden. Der für den Vertrieb notwendige Innovationscharakter von Produkten wird im Musiktheater durch jede Neuinszenierung eines Werks garantiert, bzw. in gesteigertem Maße auch durch eine erstmalige Aufführung von Werken zeitgenössischer Musik. Produktvariationen erfolgen im Musiktheater, anders als im orthodoxen Wirtschaftsbetrieb, allabendlich mit jeder erneuten Aufführung eines Werkes, welches in jeder Aufführung – bedingt durch Makrovariablen wie dem Verfassungszustand von beispielsweise Sängern und Dirigent, oder dem psychologischen Erregungs- und Erwartungszustand des Publikums, zu einem neuen und variierten Erleben¹³² und somit als Produktvariation aufzufassen ist. wird und somit als Produktvariation aufzufassen ist. Serviceleistungen und zusätzliche Leistungen des Musiktheaterbetriebs werden als Nebenleistungen betrachtet, welche nicht nur ökonomische Ziele wie z.B. Zusatzeinnahmen, oder Einnahmen für bestimmte Projekte haben, sondern auch die Befriedigung, bzw. Bedürfnisbefriedigung des Publikum herbeiführen können, bzw. den Grad der Zufriedenheit des Publikums steigern können.

Der Theaterbetrieb selbst ist dem dritten Sektor zuzuordnen, der sich hinsichtlich der Gewinnerzielung und Gewinnmaximierung vom orthodoxen Profitbetrieb unterscheidet, aber ansonsten doch klare und gemeinsame Merkmale aufweist:

1. Es handelt sich um ein soziales System, in welchem Menschen und Gruppen aus unterschiedlichen Personen tätig sind: die „soziale Dimension umfasst Menschen und die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen“¹³³.

¹³² Vgl. dazu: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 1936

¹³³ Specht, Günther: *Einführung in die Betriebswirtschaftslehre*, 3. Auflage, Stuttgart 2001

2. Betriebe des dritten Sektors richten sich auch nach Bedürfnissen des Marktes und befriedigen in diesem Sinn ganz bestimmte Bedürfnisse – im öffentlichen Bereich spielt die Erstellung von demokratisch festgelegten öffentlichen Aufgaben daher eine entsprechende Rolle.

3. Betriebe des dritten Sektors produzieren durch Kombination von Produktionsfaktoren spezifische Leistungen. Allerdings werden im öffentlichen Bereich ganz konkrete Leistungen mit dem Ziel der Erstellung von Nutzen für die Bürger erbracht. Hier finden wir auch einen gebrochenen Geldkreislauf vor. In der Wirtschaft existiert ein sich wiederholender Kreislauf aus „Geld – Sachgut – Geld+Profit“¹³⁴, welcher vom *Tauschmodell* der Ökonomen geprägt ist und in der ökonomischen Terminologie dem Äquivalenztausch entspricht¹³⁵. Der Kreislauf nährt sich immer wieder durch den eigenen Profit. Dies ist die „Idealvorstellung von der Selbsterhaltungskraft unabhängiger Wirtschaftsbetrieb“¹³⁶, welche in Kulturbetrieben nicht zu praktizieren ist.

Aus einer managementorientierten Sicht kann der Theater- und somit auch der Musiktheaterbetrieb als ein „offenes, dynamisches, komplexes, marktgerichtetes, produktives soziales System“¹³⁷ bezeichnet werden, wenn sich ein System als „eine geordnete Gesamtheit von Elementen, zwischen denen irgendwelche Beziehungen bestehen oder hergestellt werden können“¹³⁸ versteht:

- Offenes System: offene Systeme stehen mit ihrer Um- und Außenwelt in permanenten Austauschprozessen und unterhalten Beziehungen zu ihrer Umwelt. Eine deutliche Abgrenzung zu Supersystemen ist nicht möglich. Theater können als ein offenes System gelten, da sie mit dem Supersystem in einem innigen Austauschverhältnis stehen: Rechtsträger, Abonnenten, Sponsoren etc. – deutlich wird die Abhängigkeit vom Suprasystem in der „Baumolschen Kostenkrankheit“¹³⁹, in welcher das quantitativ-ökonomische Dilemma des Theaterbetriebs formuliert wird. Die

¹³⁴ Bendixen, Peter: Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement, Wiesbaden 2001, S. 232

¹³⁵ „Das Solidarverhältnis des gegenseitigen Einstehens in allen Lebenslagen wird durch Ökonomismus des Tauschs weiterhin zurückgedrängt. Wie im Kreditverhältnis gibt man dem anderen, was er benötigt, in der Erwartung oder gar vertraglicher Regelung einer Gegenleistung (Rückzahlung möglichst mit Zinsen).“ In: Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, Wiesbaden 1998, S. 10

¹³⁶ a.a.O.

¹³⁷ Thommen, Jean-Paul; Achleitner, Ann-Kristin: Allgemeine Wirtschaftslehre, Wiesbaden 2001, S. 38

¹³⁸ Ulrich, Hans: Die Unternehmung als produktives soziales System, 2. Auflage, Bern 1970, S. 105

¹³⁹ Vgl. Baumol, Wiliam; Bowen, Wiliam: The Economic Dilemma, A study of problems common to theater, opera, music and dance, New York 1966

von der Kulturpolitik verordneten Einsparungen haben nur kurzzeitigen Nutzen¹⁴⁰. Durch das Eingreifen der allgemein wirtschaftlichen Faktoren in die interne Theaterstruktur, durch die Analyse von Bowen und Baumol definiert, wird eine Abhängigkeit des Theaterbetriebs vom Supersystem aufgrund der engen Verbindung mit dem Suprasystem deutlich.

- Komplexes System: ein komplexes System wird durch den „Reichtum der Beziehungen zwischen den Elementen untereinander“¹⁴¹ und zur Systemumwelt definiert. Komplexe Systeme unterhalten zahlreiche Entscheidungs- und Verhaltensmöglichkeiten, die zu unterschiedlichen End- und Zielzuständen führen können. Eine Vorhersagbarkeit des Systemverhaltens ist nur schwer möglich und wird von der Möglichkeit bestimmt, inwieweit und wie genau bestimmte Prozesse beschrieben und definiert werden können. Im System Theater werden Entscheidungen zum Teil in einem relativ hohen „Freiheitsgrad“ getroffen, bzw. von irrationalen Handlungen bestimmt. Als Beispiel sei der Probenprozess eines Orchesters genannt, welches sich anstatt an eine definierte und einzuhaltende Vorplanung der Aufführung mit einer eindeutigen Musizier- und Aufführungsweise im Sinne einer ganz bestimmten und singulären Interpretation zu halten, sich durch einen experimentellen Probenprozess, in welchem es um die Erzielung von „künstlerischer Werkdarstellungsqualität“¹⁴² geht, auszeichnet. Während einer Orchesterprobe kann es sicherlich nicht um einen standardisierten Ablauf gehen, sondern primär um den Zielerreichungsgrad des künstlerischen Ausdrucks durch das Prinzip Experiment als zielführende Individualitätsmaßnahme – auch mit der zu Beginn der Probenarbeiten noch offen stehenden Möglichkeit zu scheitern. Erst in der Aufführungsserie wird das erreichte Ergebnis gefestigt, aber sogar dabei noch permanent, mit jeder weiteren Aufführung weiter entwickelt, um eine nachhaltige Wertestruktur zu schaffen: der Weg ist das Ziel, während in der rationalen Ökonomie auf ein abschließend im Anschluss an den Produktionsprozess als fertig definiertes Produkt gedrängt wird, welches durch den erreichten und immer wieder zu erreichenden Standard entsprechend vermarktet werden kann. Daher entzieht sich der

¹⁴⁰ „As a consequence, efforts to offset these cost increase, while they may succeed temporarily, in the long run are merely palliatives which can have no significant effect on the underlying trends“ in: a.a.O.

¹⁴¹ Nowicki, Matthias: Theatermanagement: ein dienstleistungsbasierter Ansatz, Hamburg 2000, S.57

¹⁴² Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, Wiesbaden 1989, S. 168

Musiktheaterbetrieb a priori einer klaren Aussage über zukünftige Systemzustände und bleibt ein Unsicherheitsrisiko.

- Dynamische Systeme: Kommunikation und Austausch zwischen den einzelnen Elementen ergeben Änderungen von bestimmten Systemzuständen – die „Dynamik ist Ausdruck der Änderungsrate im Zeitablauf“¹⁴³. Eine Dynamik nach Außen wird durch die Aus- und Einbringmenge des Out- und Inputs definiert. Nach Innen wird die Dynamik durch Prozesse zwischen den einzelnen Elementen des Systems dargestellt. Theater sind aus den unterschiedlichsten Gründen dynamische Systeme, allein zum Beispiel aufgrund des hohen und notwendigen Wechsels an künstlerischem Personal und dem Einsatz von Gästen und wechselnden Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen und ihren entsprechenden Beziehungen zur Umwelt.
- Systeme sind zielgerichtet: Systeme agieren nach Zweck und Ziel, sind also zweck- und zielorientiert. Das Ziel begründet eine Aufforderung zum Handeln, um ein bestimmtes und klar definiertes Ergebnis zu erreichen. Dazu gehört auch das Erreichen von Individualzielen der beteiligten Sozialelemente. Der Zweck begründet und definiert die Existenz eines Systems, während das Ziel ein ganz bestimmtes Verhalten des Systems bestimmt, bzw. auch die Ausbringmenge festlegen kann. Auch in Musiktheaterbetrieben können Unternehmensziele formuliert werden. Ein Ziel wird hierbei nach seinem Inhalt definiert und seiner zeitlichen Erreichbarkeit. Ziele sind a priori erst einmal Maximalforderungen - Einschränkungen ergeben sich aus der Umsetzung, nicht aber in ihrer Definition. Für den Musiktheaterbetrieb sind Zielformulierungen nur schwer zu vollziehen sowie respektive zu erfüllen, da jegliche festgelegte Zieldefinition ihre Schranke durch die Kunstfreiheit erhält. Somit werden künstlerische und wirtschaftliche Ziele im Intendantenmustersvertrag nur recht schwammig als „Mehrung der künstlerischen Leistungsfähigkeit“ des Theaters definiert. Das Leistungserbringungsziel ist im Musiktheaterbetrieb nur schwer, bis überhaupt nicht zu definieren. Das Kernziel des Betriebs ist damit erst einmal offen und variabel und ist vom künstlerischen Leitungsteam abhängig. Problematisch erscheint auch, dass der Musiktheaterbetrieb zu keiner definierten Gegenleistung für die staatliche Subvention verpflichtet ist, auch hier herrscht die Schranke: Freiheit der Kunst. Die einzelnen Zielvorgaben werden analog zum Wirt-

¹⁴³ Ulrich, Peter; Hill, Wilhelm: Organisationslehre. Ziele, Instrumente und Bedingungen der Organisation sozialer Systeme, 5. Auflage, Wien 1994, S. 23

schaftsleben in Sach- und Formalziele aufgesplittert. Sachziel bedeuten hierbei die Produktion künstlerisch wertvoller Musiktheateraufführungen in möglichst hoher Quantität. Unter dem Formalziel ist die Erhaltung eines finanziellen Gleichgewichts durch wirtschaftliche und effiziente Produktion zu verstehen. Individualziele nehmen innerhalb der Aufgliederung eine gesonderte Position ein – aus der Sicht des Künstlers gilt die Erreichung einer bestimmten Rolle und Position innerhalb der Hierarchie des Musiktheaterbetriebs. Hinzu kommen für den Bühnenkünstler der Aspekt der künstlerischen Selbstverwirklichung und Entwicklung, die Bewältigung bestimmter Partien und das Erreichen eines bestimmten Faches durch eine gleichmäßige und verantwortungsvolle Entwicklungs- und Ausprobierungsphase. Für den Musiker wäre ein typisches Individualziel das Erreichen einer teilsolistischen Position innerhalb des Orchesterapparates, der Weg vom Tuttisten zum Vorspieler oder Stimmführer. Da sich das Sachziel als Kernziel des Musiktheaterbetriebs nur schwer beschreiben oder definieren lässt, da es sich hier um künstlerische und somit subjektive Ziele handelt, enthält das Sachziel die nicht festgelegte Forderung den entsprechenden Bedarf des Publikums nach Musiktheateraufführungen zu befriedigen – hier unterscheidet sich der Theaterbetrieb vom Wirtschaftsunternehmen, wo die Ausbringmenge ein Teil des Formalziels wäre. Während sich in den Sachzielen inhaltliche Aspekte der Betriebsführung formulieren, versteht man unter den Formalzielen die monetären Ziele oder auch Lenkungsziele. Im Gegensatz zu den Sachzielen geben die Formalziele keine Information über den Endzustand, sondern eine Beschreibung der Gesamtkosten in Geldwerten unter dem Primat des ökonomischen Prinzips¹⁴⁴ und zusätzlich unter dem Blickwinkel der Rentabilität, welche sich durch die Relation der Einsatzfaktoren zur Einnahme des Betriebes bestimmen. Problematisch für den Musiktheaterbetrieb ist, dass jener ein defizitärer Betrieb ist und daher unrentabel. Im Wirtschaftsbetrieb würde sich durch die Erhöhung der Produktion ihre Gewinnspanne entsprechend steigern lassen. Musiktheaterbetriebe erreichen nur in seltensten Fällen den Break-Even-Point, den Schnittpunkt von Gewinn- und Verlustkurve – sie wäre nur bei entsprechender Platz- und Auslastungsquantität¹⁴⁵ denkbar. Im Sinne der Zugangsmöglichkeit für Jeder-

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch: Wahl-Ziegler, Erika: Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur, Göttingen 1978

¹⁴⁵ Für den Musiktheaterbetrieb würde dies bedeuten, die Aufführungszahlen zu erhöhen, ein quantitativ möglichst hohes Angebot zu erstellen, um Musiktheater für viele konsumierbar zu machen, was aber auch bedeuten würde, dass die Folgekosten pro Aufführung entsprechend steigen würden und

mann werden die Eintrittspreise möglichst niedrig gehalten – so ist der öffentliche Musiktheaterbetrieb ein a priori defizitärer Betrieb. Eine Rentabilitätsforderung, im Sinne dass die Einnahmen ausgeglichen zu den Ausgaben sein müssen¹⁴⁶, kann nur erfüllt werden, wenn die staatliche Subvention als Einnahme gewertet wird. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass bei hohen Sachzielforderungen große Einnahmesteigerungen unwahrscheinlich sind: Gute und qualitativ hochwertige Kunst verkauft sich nicht unbedingt auch gut – die gegenteilige Aussage ist aber durchaus auch möglich. Der Musiktheaterbetrieb gerät hier in eine „Qualitätszwickmühle“, in einen Konflikt zwischen formulierten Formal- und Sachzielen. Die aus den Sachzielen und Formalzielen entstehende Problematik könnte nur durch politische Maßnahmen hinsichtlich einer erklärten Mindestaufführungszahl von Vorstellungen im Musiktheaterbetrieb, gebunden an eine Mindestpremierenzahl geklärt werden, welche mit der Forderung nach einer zu definierenden Mindestqualität verbunden ist. Die Zielvorgaben sind in Abhängigkeit zum Publikum zu treffen, davon ausgehend, dass es der gegenwärtige Musiktheaterbetrieb nicht mehr mit einem homogenen Publikum zu tun hat, sondern mit „Spartenhoppern“, das heißt, dass es den der Tradition verpflichteten „Nur-Opernbesucher“ nicht mehr gibt.

3.2 Definition und Funktion von Ökonomisierung

Ökonomisierung wird als ein Begriff für die Bemühungen kollektiven und individuellen Handelns verstanden, aktuell und zukünftig nur noch rein zweckorientiert und effizient zu gestalten, d.h. bei den jeweiligen Handlungen die ohnehin nicht in unendlicher Menge vorhandenen Ressourcen zu vergeuden. Alternativen werden dabei in orthodoxer Sichtweise nicht ins Auge gefasst, sondern mehr oder weniger ohne Alternative¹⁴⁷ gesehen, bzw.

somit ein Verlust bei der Vollkostenbetrachtung entstehen würde. Allerdings auch durch Schließtage würde ein Defizit entstehen. Hier zeigt sich die Problematik der Fixkosten am Musiktheaterbetrieb: kurzfristig könnten Defizite eingespart werden (im Verhältnis zum Gesamtdefizit), aber die Kosten würden sich pro Aufführung erhöhen, schon allein durch die entstehenden Personalkosten.

¹⁴⁶ Prinzip der Eigenwirtschaftlichkeit bei der Leistungserbringung unter dem Primat des ökonomischen Prinzips, welches hier als Maximalprinzip verstanden werden muss, aufgrund der unveränderbaren Haushaltsansätze, die einen vorgegebenen Etat als Fixgröße nennen.

¹⁴⁷ Vgl.: „The disappointments of the last decade spring from illusions that have persisted too long; the illusion that we can pay ourselves what we have not earned; the illusion that Governments may go on borrowing when they dare not tax; and, most foolish of all, the illusion that we can somehow strike our way to higher living standards. The essential condition for success in the 1980s is that we should turn our back on those illusions and that we should have the courage over a period of year to

dem des Rationalen unterworfen, somit wird die Ökonomisierung in Engführung mit der Globalisierung zur zentralen Strategie einer neo-liberalen Ideologie, einer sehr speziellen Form des Antikommunismus. Dies führte zur Gründungen von Antiglobalisierungs- und Antiökonomisierungsbewegungen wie dem Europäischen Sozialforum, mit dem Slogan „eine andere Welt ist möglich“.

Wie sich Ökonomisierungstendenzen im ökonomischen Leben auswirken, inwieweit sich die Prozesse der Ökonomisierung auf den Musiktheaterbetrieb übertragen lassen, soll im Folgenden aufgezeigt werden. Hierbei soll auch die Frage nach Alternativen zum Tragen kommen, obgleich für jene unter dem Gesichtspunkt der gegenwärtigen Kulturpolitik, nur wenig Hoffnung bestehen.

Seit den 80er Jahren existieren in Westeuropa verstärkte Tendenzen zur Ökonomisierung. Die „Sprache des Geldes“ hat einen nahezu religiösen Stand eingenommen – „Das Geld stiftet die innere Einheit unserer Welt“¹⁴⁸. Allgemeingültige Traditionen sowie allgemein verpflichtendes Gedankengut wird vom postmodernen Menschen negiert, hinzu tritt die ideologische Nichtexistenz „politischer“ Projekte und Zielvisionen. Der in die Freiheit der Postmoderne entlassene Mensch schwebt in einem „euphorisierenden Schwebestand“¹⁴⁹, welcher nach Boris Groys als „depressive Unverbindlichkeit“ gewertet werden muss. Dies bedeutet in letzter Konsequenz eine Loslösung der Staaten und sozialen Gesellschaften von ihrer kulturellen Identität. Somit manifestiert sich das Überwinden von territorialen und geistigen Grenzen allein durch die monetäre Ausrichtung auf den Finanzmarkt, „die Geldähnlichkeit als Ideal der modernen Seele hat die Gottähnlichkeit abgelöst“¹⁵⁰. Der Mythos der Ökonomisierung ist entzaubert und „Globalisierung ist zum Alptraum einer Ökonomie geworden“¹⁵¹.

Die Folge der Entzauberung durch die Ökonomie tritt eine Gewichtung auf das Prinzip des Shareholder-Value¹⁵² bei unternehmerischen Entscheidungen auf, bei zeitgleicher

carry through the realistic policies to which there is no alternative.“, Rede von Margaret Thatcher am 26. März 1980 auf dem Kongress der Konservativen. Ihre Aussage „*There is no alternative*“ ist unter dem Schlagwort *TINA* weltweit bekannt geworden.

¹⁴⁸ Groys, Boris, *Topologie der Kunst*, München 2003, S.83f.

¹⁴⁹ a.a.O.

¹⁵⁰ *Le Monde diplomatique* (Hrsg.): *Atlas der Globalisierung*, Berlin 2003, S.12

¹⁵¹ a.a.O.

¹⁵² „Die Aktionäre (Shareholder) richten sich insbesondere nach ihren monetären Interessen und streben diesbezüglich die Maximierung des Marktwertes ihres eingelegten Eigenkapitalanteils an (Shareholder-Value). Dieser Wert des Unternehmens lässt sich als quantitatives Maß der unternehmerischen Leistung ansehen und richtet sich nach dem zukünftigen Einkommensstrom. Dieser besteht aus der Kurssteigerung der Aktie, der ausgeschütteten Dividenden und veräußerbaren Be-

Konzentration des staatlichen Handelns auf die Bereiche hoheitlicher Tätigkeit und die Privatisierung nicht-hoheitlicher Aktivitäten sowie die Einführung von ökonomischen Steuerungsmechanismen im öffentlichen Sektor, welche zu definitiven Kommerzialisierungstendenzen im Sport-, Freizeit- und vor allem im Kultursektor sowie dem Gesundheitssektor führen.

Was ist nun aber unter dem Begriff Ökonomisierung zu verstehen? Unter Ökonomie ist die Wirtschaft im Allgemeinen zu verstehen, unter Ökonomisierung die Intensivierung des Prozesses des Handelns unter wirtschaftlichen und rationalen Gesichtspunkten, durch die vollständige Ausrichtung des Unternehmens, bzw. auch des öffentlichen Sektors oder eines öffentlichen Systems auf ökonomische Werte und Handlungen, gemessen an dem Prinzip der ökonomischen Rationalität. Innerhalb dieser wirtschaftlichen Bestrebungen und Prozesse entsteht das Leitbild des Homo Oeconomicus und wird zur Philosophie des Neo-Liberalismus, als Leitbild für Individualismus, Rationalität der Handlung nach den Prinzipien der Ökonomie. In der so genannten „REM-Hypothese“¹⁵³ werden spezifische Verhaltensarten des Homo Oeconomicus genannt, wie z.B. Nutzenmaximierung, absolute Rationalität des Handelns und Eigennutz. Die Philosophie des Homo Oeconomicus ist es, so scheint es, „dass es in einer nicht paradiesischen Welt knapper Ressourcen als sinnvoll angesehen wird, sich ökonomisch zu verhalten“¹⁵⁴. Aus dieser Perspektive heraus, werden die oben genannten Eigenschaften wie Eigennutzstreben zur eigentlichen Handlungsmaxime.

Rationalität entspricht ökonomisch gesehen der Verhaltensfunktion von Zweckrationalität, die darstellt, dass nur Handlungen zum Erreichen eines im Vorfeld strategisch definierten Zieles als rational betrachtet werden können – d.h. Handlungen der öffentlichen Hand sind a priori irrationale Handlungen, da sie aufgrund ihres Nutzens nicht geeignet sind Aufgaben zu erfüllen.

Bei der Eigennutzmaximierung steht der persönliche und individuelle Nutzen ganz primär im Vordergrund. Durch Kooperation kann sich ein altruistisches Verhalten allerdings durchaus einstellen. Dies allerdings aber nur, wenn kooperatives Verhalten

zugsrechte“ in: Thommen, Jean-Paul, Achleitner, Ann-Kristin: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, 3. Auflage, Wiesbaden 2001, S. 398

¹⁵³ Vgl.: Schäfer, Hans-Bernd; Ott, Claus: Lehrbuch der ökonomischen Analyse des Zivilrechts, 3. Auflage, Berlin 2000, S.56

¹⁵⁴ Mühlkamp, Holger: Zum grundlegenden Verständnis einer Ökonomisierung des öffentlichen Sektors – Die Sicht eines Ökonomen, in: Harms, Jens; Reichard, Christoph (Hrsg.): Die Ökonomisierung des öffentlichen Sektors: Instrumente und Trends, Baden-Baden 2003, S.50

höheren Nutzen liefert als unkooperatives. Somit entsteht das Paradox: Altruismus aus Eigennutz. Persönlicher Nutzen im Sinne von Konsum und Produktion von Gütern und Dienstleistungen¹⁵⁵ führt im Extremfall bei sich selbst überlassenen Märkten zu einer Unterversorgung oder zu einem Ausbleiben des privaten Angebots *nicht-marktlicher* Güter.

Nutzenmaximierendes Verhalten ist die Annahme, dass unterschiedliche System, wie auch Individuen um Ressourcen rivalisieren, welche relativ unterschiedlich sein können, wie bspw. ein begrenztes Einkommen, das begrenztes Budget einer Musiktheaterproduktion, die begrenzte Zeit welche für Proben in bestimmten Räumlichkeiten zur Verfügung steht oder aber auch Aufmerksamkeit etc., welche höchstmöglichen Nutzen schaffen können. Nutzenmaximierung führt zu einem „*Optimalitätskalkül*“, wobei hierbei allerdings die Relation von Grenzkosten und Grenznutzen übereinstimmen muss. Dies alles vollzieht sich unter dem Primat des *ökonomischen Prinzips*¹⁵⁶, durch die Philosophie des Homo Oeconomicus manifestiert: Das ökonomische Prinzip stellt das (Handlungs-) Prinzip der absoluten Wirtschaftlichkeit dar, welche sich durch die geringste mögliche *Input-Output-Relation*, bzw. der *Output-Input-Relation* definiert:

1. ein Ziel mit geringst-möglichem Aufwand (Nutzung von Ressourcen) zu erreichen¹⁵⁷,
2. oder mit gegebenen Ressourcen das bestmögliche Ergebnis zu erzielen¹⁵⁸.

Durch die Bestimmung der Input- und Outputgrößen kann also theoretisch die Produktivität und Wirtschaftlichkeit von Handlungen gemessen, bzw. definiert werden:

1. Produktivität ist die Outputmenge in Relation zur Inputmenge, darunter wird „zunächst die Fähigkeit einer Person oder einer Sache verstanden, etwas hervorzubringen. Produziert werden kann jedoch nicht ohne Mitteleinsatz. Daher wird in einem weiteren Sinne Produktivität auch als ein Verhältnis aufgefasst, und zwar als das Verhältnis von hervorgebrachten Leistungen zu verbrauchten oder eingesetzten Leistungen.“¹⁵⁹ Produktivität

¹⁵⁵ Das sind hier: *nichtmarktliche* und *marktliche* Güter, *öffentliche* und *private* Güter. Öffentliche Güter sind dadurch definiert, dass niemand vom Konsum ausgeschlossen werden kann – da dieses technisch nicht möglich ist, oder zu teuer wäre, bzw. politisch nicht opportun ist. In der Praxis kann es zur dadurch Übernutzung von Ressourcen kommen.

¹⁵⁶ Die bedeutet für die Wirtschaft, dass „ein Handeln nur dann wirtschaftlich genannt werden kann, wenn damit ein gegebenes Bedürfnis mit optimalen, im besonderen geringsten Mitteln befriedigt oder wenn mit gegebenen Mitteln eine optimale, im besonderen größte Bedürfnisbefriedigung erzielt wird“, in: Jacob, Herbert: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Wiesbaden 1988, S. 22

¹⁵⁷ Anmerkung zu 1: Output orientiert, Maximalprinzip, Output ist vorgegeben

¹⁵⁸ Anmerkung zu 2.: Input orientiert, Minimalprinzip, Input ist vorgegeben

¹⁵⁹ Jacob, Herbert: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Wiesbaden 1988, S.66f.

kann somit als quantitatives Ergebnis der Faktorkombination durch den Faktoreinsatz gesehen werden¹⁶⁰.

2. Wirtschaftlichkeit ist definiert durch die Kosten in Relation zu Leistung, Aufwand durch Ertrag¹⁶¹. So kann definiert werden, dass Wirtschaftlichkeit durch die Einhaltung des ökonomischen Prinzips entsteht und sich durch die „Gegenüberstellung von tatsächlichem Einsatz und des geringst möglichen Einsatzes gemessen und als Sparsamkeitsgrad bezeichnet“¹⁶² wird – der Ergiebigkeitsgrad wird durch das Verhältnis von *Istleistung* und *Sollleistung* definiert. Im Sinne des ökonomischen Prinzips wird bei definierten Kosten oder festgelegtem Aufwand Wirtschaftlichkeit als *Istertrag* in Relation zum *Sollertrag* bezeichnet, bei einer bereits definierten Ertragsleistung als Relation zwischen dem *Sollaufwand* und *Istaufwand*¹⁶³.

Die Verwendung des ökonomischen Prinzips bedeutet somit auch die Optimierung von Produktivität und Wirtschaftlichkeit (die daraus entstehende Problematik äußert sich in den Live Performing Arts deutlich in den ökonomischen Studien von Baumol und Bowen als *Baumolsche Kostenkrankheit*). Das ökonomische Prinzip lässt sich auf zwei Aussagen kurz und knapp zusammenfassen:

1. Maximalprinzip = Nutzen durch Kosten,
2. Minimalprinzip = Kosten durch Nutzen¹⁶⁴.

Worin liegen die Gründe für eine Zunahme an Ökonomisierung, bzw. an einer verstärkten Durchsetzung seit den 80er Jahren? Gründe hierfür sind sicherlich gesellschaftlich-ideologischer Art und in den unterschiedlichen Strömungen des Zeitgeistes zu finden und zu reflektieren, welcher sich durch die Etablierung eines „High-Tech-Kapitalismus“ zeigt, aus dem sich der produzierende Staat mit gesicherten infrastrukturellen Grundlagen und sozialen Mindestleistungen stringent zurückzieht. Die Wandlung der politischen Landschaft Europas, von sozialdemokratischen zu liberal-konservativen Regierungen führt zu einer Stärkung und Eingrenzung auf neoliberales Gedankengut, auf Grundlage einer sich entwickelnden liberalen Wirtschaftstheorie (freie Marktkräfte mit dem Ziel des Gleich-

¹⁶⁰ a.a.O.

¹⁶¹ Mühlkamp, Holger: Zum grundlegenden Verständnis einer Ökonomisierung des öffentlichen Sektors, S.55

¹⁶² Jacob, Herbert: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Wiesbaden 1988, S. 63 ff.

¹⁶³ a.a.O.

¹⁶⁴ Mühlkamp, Holger: Zum grundlegenden Verständnis einer Ökonomisierung des öffentlichen Sektors, S.54 ff.

gewichtetes zwischen Angebot und Nachfrage). Der Abbau des Sozialstaates erlaubt eine Wiederbelebung und Stärkung von Marktkräften und Selbsthilfemechanismen innerhalb der Gesellschaft. Die Auswirkungen einer „hemmungslosen“ Ökonomisierung können folgende sein:

- Durchsetzung der Public Choice Theorie¹⁶⁵ als wirtschaftlicher und politischer Prozess, welcher das Verhalten von Entscheidungsträgern durch das ökonomische Modell im Sinn der neoklassischen Wirtschaftstheorie beeinflusst, was wiederum dazu führen kann, dass weder die administrative Verwaltung noch die Politik im öffentlichen Interesse handelt, sondern nach den Prinzipien von Macht und Gewinnmaximierung sowie Risikominimierung. Die Durchsetzung der Ökonomisierung in Einführung mit Globalisierungstendenzen zeigt sich auch in der Programmatik politischer Parteien, die nicht mehr aufgrund von historisch gewachsenen Zielen agieren, sondern sich über das auf die Wählergruppe zugeschnittene Wahlprogramm definieren. Die führt zur Aufgabe von klassischen Regierungsaufgaben, welche an die Privatwirtschaft übertragen werden:
- Steuerungsmechanismen der Bürokratie und Mechanismen von Motivation und Anreiz sind nicht mehr funktional und werden durch Marktmechanismen und ökonomische Anreize ersetzt.
- Die Finanzkrisen der öffentlichen Hand und einen berechtigten Mehrbedarf an öffentlichen Leistungen (wie sie sich bspw. auch den entstandenen und andauernden Kosten für die *Wiedervereinigung* ergeben), stärken neoliberales Gedankengut, welches als scheinbare Möglichkeiten zur Steigerung der Wirtschaftlichkeit und für zusätzliche Einnahmen antritt. Parallel dazu steigen die gesellschaftlichen Ansprüche bei zeitgleich zurückgehenden Einnahmen der öffentlichen Hand.
- Rückzug des Staates aus seiner finanziellen und gesellschaftlichen Verantwortung in der Leistungserstellung.
- Ausgliederung wirtschaftlicher Einrichtungen aus der Verwaltung in autonome Betriebsformen: dadurch eröffnen sich primär, obgleich auch nur kurzfristig, finanzielle Handlungsräume. Abkoppelung von Einrichtungen vom öffentlichen Haushalt und Überführung vom Brutto- zum Nettobetrieb.

¹⁶⁵ Basierend auf der neoklassischen Wirtschaftstheorie.

- Förderung von privaten Lösungen und Leistungen.
- Schwerpunkt der Wirtschaftspolitik auf Markt und Wettbewerb werden gestärkt

Ökonomische Anreize erhöhen den Wettbewerb innerhalb des öffentlichen Sektors bei der Leistungserstellung¹⁶⁶, was zur Einführung neuer Steuerungsmodelle in der Verwaltung führt sowie zum Einsatz von Produkt- und Projektbudgets. Als Folge ist häufig die Umstellung auf modernes Rechnungswesen und Abschaffung der Kameralistik als Rechnungsform des kommunalen Haushaltes und dadurch die Einführung betriebswirtschaftlicher Ansätze und Prozesse in der öffentlichen Verwaltung zu sehen – welche durchaus als positiver Schritt zu betrachten ist. Es ergeben sich neue Berufsfelder im Management von öffentlichen Einrichtungen sowie die häufig zu beobachtende Spezialisierung, d.h. die Einführung von „Bindestrichökonomien“¹⁶⁷.

Leistungsorientierte Bezahlung und die Schaffung von ökonomischen Anreizen, wie z.B. durch unterschiedlich gestaltete Bonussysteme präsentieren sich als neue Motivationssysteme. Zu beobachten sind auch Tendenzen in Richtung Hybridisierung¹⁶⁸ und Networking, wobei es sich bei dem einen um die Neubildung von Einrichtungen der öffentlichen Hand durch die Zusammenführung mit Privaten handelt: Public Private Partnership und beim Networking um die verstärkte Zusammenarbeit zwischen staatlichem und öffentlichem Sektor durch contracting out und verstärkte Tendenzen zur Public-Private-Partnership. Formalziele bekommen eine höhere Bedeutung zugeordnet – zugunsten von Sachzielen, was zu einer geringeren Orientierung am Gemeinwohl führt. Es erfolgt häufig die Dezentralisierung von Gesamtbetrieben in strategische Geschäftseinheiten in Verbindung mit dem Outsourcing von Betriebseinheiten der öffentlichen Hand, was dazu führt, dass sich einzelne Sparten und Einheiten verstärkt auf ihre Kernkompetenz beschränken und spezialisieren. Im Musiktheaterbetrieb bedeutet dies häufig die Ausgliederung wirtschaftlicher Einrichtungen aus der Verwaltung in autonome Betriebsformen, wie bspw. von Werkstätten, Gastronomie und Fuhrpark, bzw. der Immobilie Theater, aber auch die Beschränkung auf ein bestimmtes Repertoire, in der Regel das gängige Opernrepertoire, welches programmatisch durch das 19. Jahrhundert bestimmt wird. Auch der Trend der Umwandlung von tarifrechtlichen Arbeitsverhältnissen in pri-

¹⁶⁶ Beispielsweise größere Wahlfreiheit in der Sozialversicherung etc.

¹⁶⁷ Vgl.: Kultur-Management, Krankenhaus-Management, Raum-Management etc.

¹⁶⁸ Harms, Jens; Reichard, Christoph: Ökonomisierung des öffentlichen Sektors – eine Einführung, in: Harms, Jens; Reichard, Christoph (Hrsg.): Die Ökonomisierung des öffentlichen Sektors: Instrumente und Trends, Baden-Baden 2003, S.15

vatrechtliche – auch Aufhebung des Beamtenstatus, vollzieht sich verstärkt im Theater, wie es in zahlreichen Beispielen nach zu verfolgen ist, bspw. im Weimarer Modell und damit Umwandlung des öffentlich-rechtlichen Regiebetriebs in eine privatrechtliche Aktiengesellschaft oder in die Rechtsform der GmbH.

Kurzfristig führen die aufgeführten Erscheinungen zweifelsfrei zu einer Entlastung des Haushaltes von Staat, Ländern und Gemeinden und selbst redend zur Effizienzsteigerung, unter paralleler Überbetonung von ökonomischen Kriterien und Faktoren. Finales Ergebnis scheint aber der Rückzug des Staates aus der Sicherung von Allgemeinwohl, aus seiner Verantwortung als Wohlfahrtsstaat, bis hin zur Abschaffung von meritorischen und öffentlichen Gütern zu sein. Bisher gültige soziale wie kulturelle, gesellschaftliche Standards, wie zum Beispiel das Gesundheitssystem und Ausgaben für Kultur, werden zunehmend in Frage gestellt, bzw. sofort abgelehnt. Eintretende Folgeerscheinung ist eine vorherrschende Dominanz von Marktmechanismen welche sich in allen Lebensumständen unter dem Primat des Wettbewerbs und dem Tunnelblick der Ökonomie manifestieren. Abschließend könnte dieses rational-gewinnorientierte Denken zur Abschaffung der Sozialstaatlichkeit im Sinne von Verteilungsgerechtigkeit von Ressourcen (wer kann sich dann noch einen Theaterbesuch leisten?) führen. Der Einfluss von Politik auf die Gesellschaft nimmt zusehends ab – analog entsteht eine gewisse gesteigerte Tendenz zur politischen Korruption. Die Grenzen zwischen Markt und Staat verschwinden unter der Opferung des Prinzips des Gemeinwohls und der zukünftigen Gleichstellung von Einrichtungen der öffentlichen Hand gegenüber gewinnmaximierenden Einrichtungen. Der Staat agiert allein noch als Wahrer von Ordnungsaufgaben und mutiert zum Dienstleistungsunternehmen. Die formulierten „Nutzfunktionen“ der Ökonomisierung lassen sich anhand von 5 Ebenen zusammenfassend betrachten:

1. Betriebswirtschaftliche Gründe: Es soll die Steigerung der internen Leistungsfähigkeit erreicht werden, unter der Annahme, dass ein bisheriges effizientes Arbeiten durch die Tatsache, dass der bisherige Betrieb – in der Regel der Regiebetrieb – sich in der öffentlichen Hand befindet und aus dieser Position heraus nicht optimal agieren, bzw. optimiert werden kann. Somit werden in den öffentlichen Betrieben privatwirtschaftliche Organisationsformen und Führungsstile eingeführt.
2. Fiskalische Gründe: Senkung von Kosten bei gleichzeitiger Steigerung von Erlösen.
3. Ordnungspolitische Gründe: Öffentliche Betriebe werden in das marktwirtschaft-

liche System überführt (was bei einem defizitären Betrieb wie dem Theater doch recht schwierig erscheint – vgl. zweigeteilte Betrachtungsweise des Musiktheaterbetriebs: 1. Theaterbetrieb an sich und die 2. Produktion der Aufführung), durch die Konfrontation mit den marktwirtschaftlichen Faktoren erhöht sich das Konkurrenzverhalten und damit die effektive und gewinnorientierte Haltung am Markt.

4. Steuerungspolitische Gründe: Bildung von Partnerschaften und Netzwerken zwischen öffentlichen und privaten Einrichtungen
5. Politische Gründe: Aufbau von infrastrukturellen Einrichtungen und der Einrichtung und Erweiterung von Netzwerken sowie die flexible Beteiligung von privatem Kapital an öffentlichen Einrichtungen und damit die Einbindung von privatwirtschaftlichen Einheiten in das kulturelle und öffentliche Leben, womit sich auch eine Verantwortung der Wirtschaft und Privatpersonen am kulturellen und sozialen Leben manifestieren kann.

Die Ökonomisierung des Musiktheaters zeigt, dass ein entsprechendes Begreifen von künstlerischen Erscheinungen nur noch unter genauer Betrachtung der Rahmenbedingungen und unter ökonomischer Aufsicht denkbar ist. Dies zeigt sich neben Tendenzen zu Haustarifverträgen, mit Hilfe derer finanzielle Engpässe umgangen werden sollen, auch in Bestrebungen die Theaterbetriebe in private Rechtsformen zu überführen, was schlussendlich auch das Ziel verfolgt, sich vollkommen aus dem Tarifgefüge zurückzuziehen. Durch den massiven Rückzug von Staat und Kommunen aus der Finanzierung von Musiktheaterbetrieben, müssen die Musiktheaterbetriebe während der Spielzeit 2003/2004 einen Rückgang der Zuschüsse von knappen 3% hinnehmen. Dies hat zur Folge, dass eine deutliche Umdeutung der Formal- und Sachziele stattfindet, vom Theater als Kulturfaktor folgt der Blick hin zum Theater als Wirtschaftsfaktor, welcher sich zukünftig nur noch über Finanzplan, Liquiditätsplan, Produktionsplan und Materialbedarfsplan definiert. An den Musiktheaterbetrieb wird die Forderung gerichtet, dass Einnahmen und Ausgaben ausgeglichen sein müssen, nach dem Prinzip der Eigenwirtschaftlichkeit unter dem Primat einer Leistungserbringung nach dem ökonomischen Prinzip. Dies bedeutet das Anstreben einer Zuschussminimierung. Das ökonomische Prinzip äußert sich hierbei nach dem Maximalprinzip, da auf Grund des als Fixgröße vorgegebenen Etats die Haushaltsansätze unveränderbar sind.

4 Rahmenbedingungen für Musiktheater

4.1 Die Rechtsformen im Musiktheaterbetrieb

Für öffentliche Theater sind a priori erst einmal vom Grundsatz her alle Rechtsformen denkbar - es besteht im Rahmen der „nichthoheitlichen Leistungsverwaltung“¹⁶⁹ die Möglichkeit zu einer grundsätzlichen freien Wahl zwischen einer öffentlich-rechtlichen und einer privatwirtschaftlichen Rechtsform – ein Zwang zu einer definierten Rechtsform existiert nicht. Entscheidend ist hierbei die Fragestellung nach dem „Grad der Verselbstständigung“¹⁷⁰, da die Wahl der Rechtsform entscheidend für das Rechtsverhältnis mit dem Träger und dem Einwirkungsgrad zwischen Träger und der entsprechenden Einrichtung ist. So kann also festgestellt werden, dass in der Gestaltung der einzelnen Rechtsformen für den Theaterbetrieb ein relativ großer Spielraum existiert, welcher sogar so groß sein kann, dass sich die unterschiedlichen Rechtsformen unter Umständen angleichen können.

Die Wahl der Rechtsform formiert auch die ökonomischen Rahmenbedingungen für einen Theaterbetrieb, in Form der Festlegung von wirtschaftlichen „Spielräumen“ und wirtschaftlich orientierter Steuerung des Theaters. Bei der Wahl der Rechtsform gilt die Größe des Kulturbetriebs nicht als Richtwert. Musiktheaterbetriebe in ähnlicher oder gleicher Größenordnung können sich selbstredend unterschiedlicher Rechtsformen bedienen. Die von öffentlichen Unternehmen genutzten Rechtsformen können wie bereits erwähnt sowohl privatrechtlich, wie auch öffentlich-rechtlich organisiert sein.

Die Rechtsform gestaltet im Außenverhältnis die Beziehung zwischen dem Träger und der Institution – sowie zum Publikum/bzw. den in einem geschäftlichen Verhältnis zum Träger stehenden Personenkreis. Somit werden durch die Rechtsform die rechtlichen Beziehungen mit der „Umwelt determiniert“¹⁷¹ sowie deren interne Ordnung und das Innen-

¹⁶⁹ Röckrath, Gereon: Vom Regiebetrieb zur GmbH, in: Bendixen, Peter (Red.): Handbuch Kulturmanagement, Grundwerk 1992, H 4.2

¹⁷⁰ a.a.O

¹⁷¹ Thommen, Jean Paul, Achleitner, Ann-Kristin: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, 3. Auflage, Wiesbaden 2001, S. 66

verhältnis zwischen Gesellschaftern, Anteilseignern und Mitarbeitern. Durch die Wahl der Rechtsform werden Fragen der Haftung, bzw. auch Haftungsbegrenzung und der Kapitalbeschaffung geklärt, die Unternehmensleitung sowie die Prüfungspflichten definiert. Aufgrund der Wahl der Rechtsform entscheidet sich auch die steuerliche Belastung eines Betriebes. Durch die Rechtsform gestalten sich auch die Einfluss- und Kontrollmöglichkeiten durch den Träger. Eine vollständig in die öffentliche Verwaltung integrierte Rechtsform ist bspw. der Regiebetrieb. Dabei handelt es sich um einen so genannten Bruttobetrieb, da die Einnahmen, wie auch die Ausgaben ohne die Bildung eines Saldos „im Zuge der Bruttobudgetierung“¹⁷² in den öffentlichen Haushalt eingestellt werden. Das „Gegenstück“ dazu bildet der ausgegliederte Betrieb, der sein „Betriebsergebnis in den öffentlichen Haushalt einstellen muss“¹⁷³. Der ausgegliederte Betrieb wird daher auch als Nettobetrieb bezeichnet und kann damit sowohl in A) einer öffentlich-rechtlichen Rechtsform verbleiben oder B) in eine privatrechtliche überführt werden:

1. Die Ausgliederung aus einer Körperschaft führt zwangsläufig zu einem Betrieb mit eigener Rechtspersönlichkeit führen und zur rechtsfähigen Anstalt oder rechtsfähigen Körperschaft. Handelt es sich bei dem ausgegliederten Betrieb um einen ohne eigene Rechtspersönlichkeit, ist der Betrieb entweder nicht rechtsfähig¹⁷⁴, oder nur bedingt, bzw. teilweise rechtsfähig. Die entstehende Form ist dann der optimierte Regiebetrieb, bzw. der Eigenbetrieb (nach §24 BHO) oder in der teilweise rechtsfähigen Variante ein Eigenbetrieb, der aber final im eigenen Namen handelt und entsprechend auch Verträge abschließen kann. Bei Ausgliederung eines in öffentlicher Rechtsform stehenden Betriebes aus mehreren Körperschaften, kann er entweder als Zweckverband mit eigener Rechtspersönlichkeit agieren, oder ohne Rechtspersönlichkeit und daher als Sondervermögen in Form einer öffentlich rechtlichen Vereinbarung, oder Arbeitsgemeinschaft.

¹⁷² Widmayer, Jörg: Produktionsstrukturen und Effizienz im öffentlichen Theatersektor, Frankfurt am Main 2000, S. 12

¹⁷³ a.a.O.

¹⁷⁴ Rechtsfähig zu sein, eine Rechtspersönlichkeit zu sein, befähigt dazu, ein Träger von Rechten oder Verbindlichkeiten zu sein; damit verbindet sich auch bspw. die Möglichkeit vor Gericht zu klagen, bzw. auch selbst richterlich verklagt zu werden. Rechtsfähig sind alle natürlichen Personen, auch Minderjährige und Entmündigte sowie juristische Personen. Juristische Personen sind Körperschaften, Anstalten, Vereine, Stiftungen. Juristische Personen sind Träger von Rechten und Pflichten. Ihre Merkmale sind, dass sie durch Organe handeln, die sich aus natürlichen Personen zusammensetzen - sie haften mit dem eigenen Vermögen. Juristische Personen im Privatrecht können eingetragene Vereine, Aktiengesellschaften, GmbHs sein. Im öffentlichen Recht stellen juristische Personen folgende Organisationen dar: Gemeinden, Gemeindeverbände, Stiftungen des öffentlichen Rechts etc.

2. Wird ein Betrieb in eine privatrechtliche Form mit eigener Rechtspersönlichkeit überführt, entsteht eine Kapitalgesellschaft (AG oder GmbH = Eigengesellschaft), respektive der rechtsfähige Verein oder die eingetragene Genossenschaft, bzw. ohne eigene Rechtspersönlichkeit dann als nicht-rechtsfähiger Verein oder als Gesellschaft des bürgerlichen Rechts. Die Eigengesellschaft ist somit als eine Kapitalgesellschaft im Besitz der öffentlichen Hand zu sehen.

4.1.1 Der Regiebetrieb

Der Regiebetrieb ist die gängige Betriebsform für den Musiktheaterbetrieb in öffentlicher Trägerschaft. Ein Regiebetrieb ist vollkommen in eine kommunale Verwaltung integriert und agiert in größtmöglicher Nähe zum Rechtsträger. Somit gilt der Regiebetrieb als ein typisches Gebilde der öffentlich-rechtlichen Rechtsform und zeigt deutliche Strukturmerkmale:

- Allgemeine Rechtsgrundlage für den Regiebetrieb ist die Gemeindeordnung der Länder – eine eigene Satzung ist daher nicht erforderlich.
- Der Regiebetrieb unterliegt den Budgetierungsvorschriften der Haushaltsordnung und dem Haushaltsgrundsatzgesetz: daher baut der Regiebetrieb auf einen vollzugsverbindlichen Wirtschaftsplan als Grundlage auf.
- Der Regiebetrieb ist ein Bruttobetrieb und er ist vollständig in die öffentliche Verwaltung integriert. Somit ist er ein rechtlich-unselbstständiger Teilbereich der Verwaltung des Trägerhaushaltes. Die Folge ist, dass eine Willensbildung nur über die „Instanzen der Trägerkörperschaft“¹⁷⁵ erfolgen kann.
- Im Regiebetrieb findet als Grundlage für die Besoldung das Tarifgesetz des öffentlichen Dienstes Anwendung. Der Arbeitgeber ist somit der Träger, welcher seinen Stellenplan vorgibt und damit erst einmal allen Personalentscheidungen vorsteht, zu Ungunsten der Intendanz des Theaterbetriebs.
- Ausgaben müssen gegenseitig Deckungsfähig sein und dürfen nur im vorher definierten und freigegebenen Bereich getätigt werden, dabei ist der Musiktheaterbetrieb in den Haushaltsplan des Trägers eingegliedert. Somit erscheinen seine Ein-

¹⁷⁵ Vgl. dazu: Röckrath, Gereon: Vom Regiebetrieb zur GmbH, in: Bendixen, Peter (Red.): Handbuch Kulturmanagement, Grundwerk 1992, H 4.2

und Ausnahmen ohne Angabe eines Saldobetrags. Der Musiktheaterbetrieb ist an die Erfüllung des im Vorfeld definierten Haushaltsplanes eingebunden und definitiv gebunden, damit ist auch eine vorher definierte Zweckbindung der Mittel vorgesehen – eine „sachliche Deckungsfähigkeit“¹⁷⁶ existiert nicht.

- Der Regiebetrieb ist dem Prinzip der Kameralistik verpflichtet, bei welcher es sich um einen Ist-Soll-Vergleich handelt, d.h. eine reine Einnahmen- und Ausgabenabrechnung. Hierdurch wird lediglich die Erfüllung des Haushaltsplanes erzielt, welche auf dem Vergleich zwischen Einnahmen und Ausgaben basiert. Schlussendlich ist aber die Ermittlung eines Betriebsergebnisses nicht tatsächlich möglich, da eine entsprechende Abgrenzung des Betriebsvermögens von dem des Trägers nicht stattfindet.
- Die Bewilligung der Haushaltsmittel werden im Regiebetrieb für ein Haushaltsjahr definiert und bestätigt. Problematisch für den Musiktheaterbetrieb ist dabei die ungünstige Tatsache, dass das Haushaltsjahr dem Kalenderjahr entspricht. Das Problem definiert sich dadurch, dass das Haushaltsjahr nicht deckungsgleich mit der Theaterspielzeit ist, welche sich in der Regel von Juli des aktuellen Rechnungsjahres bis Juli des folgenden erstreckt. Dies führt z.B. bei unvorhergesehenen Kosten und Aufwendungen, wie beispielsweise den jährlichen Tarifanpassungen (nach bereits erstelltem Haushaltsplan) zu gewissen Komplikationen im Haushalt des Theaterbetriebs. Am Jahresende nicht ausgegebene oder nicht wie im Nutzungsplan verwendete Mittel, können nicht auf das Folgejahr übertragen werden. Folge ist das so genannte „Dezemberfieber“ – welches sich in übereilten und unkoordinierten „Hamsterkäufen“ äußern kann. Dadurch ist eine sinnvolle Investitionspolitik der Theaterleitung und die Bildung von Rücklagen im als Regiebetrieb geführten Musiktheaterbetrieb nicht denkbar. Die nicht vergebenen Finanzmittel stehen im Folgejahr selbstredend nicht mehr zur Verfügung, bei einer nicht vollständigen zweckgebundenen Verwendung der bewilligten Mittel sind Beschränkungen, bzw. Etatkürzungen im Folgejahr zu befürchten. Zusätzlich ergeben sich durch die zeitliche Verschiebung von Rechnungsjahr und Theaterspielzeit erhebliche Schwierigkeiten in der Planung der Spielzeit und Mängel in der Disposition

¹⁷⁶ a.a.O.

von finanziellen Mitteln und damit der Gestaltung eines künstlerisch sinnvollen und ansprechenden sowie ökonomisch stimmigen Spielplans.

- Der Regiebetrieb ist in eine Amtsstruktur mit „Querschnittsämtern“ eingegliedert.
- Eine Flexibilisierung durch dezentrale Ressourcenverwaltung ist möglich und wird in der Regel auch oft angewendet.
- Der Regiebetrieb ist so genannten Fachämtern untergeordnet mit Entscheidungsgewalt über Aufgaben und Finanzmittel. Somit werden nicht nur inhaltliche Konzeptionen und Verantwortungen, sondern auch Bauerhaltung, Beschaffungspolitik und Verwaltung von Liegenschaften über Fachämter geregelt und abgewickelt, dadurch ist die Entscheidungsfreiheit der Theaterleitung deutlich und in gravierender Weise eingeschränkt.
- Eine Mehrträgerschaft ist im Regiebetrieb nicht möglich, wodurch die Möglichkeit zu Kooperationen und eventuell Einführung von Umlagepauschalen wegfallen – damit werden etwaige Freiräume und „Spiel- wie Aktionsräume“ für den Theaterbetrieb a priori verhindert.
- Die direkte Aufsicht des Regiebetriebs erfolgt durch die Kulturverwaltung und den Kulturausschuss der Trägers.
- Eine Personalvertretung im Theaterbetrieb existiert durch das Personalvertretungsgesetz der Länder und wird somit durch den Gesamtpersonalrat des Trägers vertreten.
- Steuerliche Belastung des Regiebetriebs: öffentliche Musiktheaterbetriebe handeln nicht gewinnorientiert. Sie werden als Zuschussbetriebe geführt: dabei handelt es sich also nicht um stehende Gewerbebetriebe – die Gewerbesteuer entfällt. Da ein Musiktheaterbetrieb auch nicht unter §1 Abs.2 Nr.2g VStG fällt, sind sie auch von der Vermögenssteuer befreit. Musiktheaterbetriebe sind im Sinn von §§52-68 AO gemeinnützig.

Aus den genannten Bedingungen entstehen Probleme für den Gesamttheaterbetrieb, welche abschließend zusammengefasst genannt werden sollen:

1. Es ist keine gegenseitige Deckungsfähigkeit von Haushaltsmitteln möglich: Zuschüsse sind zweckgebunden. Es existiert keine Möglichkeit finanzielle Mittel außerhalb der Zweckbindung sinnvoll einzusetzen sowie nur sehr eingeschränkte Möglichkeiten bestimmte Aufgaben oder Tätigkeiten fremd zu vergeben, bzw. auch vergebene Aufgaben selbst wahrzunehmen. Eine Budgetierung ist nicht möglich.
2. Die Theaterleitung hat nur beschränkte Entscheidungsrechte, vor allem bei der betriebswirtschaftlichen Steuerung des Musiktheaterbetriebs – dadurch wird eine Optimierung im Ressourceneinsatz verhindert.
3. Ein großes Problem für den Musiktheaterbetrieb stellt die Kameralistik¹⁷⁷ dar : Einnahmen und Ausgaben müssen voneinander getrennt betrachtet werden, was die Erstellung einer Erfolgswirkung ausschließt. Finanzielle Mittel müssen zum Ende des Rechnungsjahres ausgegeben sein, ansonsten werden die Mittel in den Trägerhaushalt zurückgeführt. Die Problematik lässt sich unter dem Begriff „Dezemberfieber“ zusammenfassen. Notwendige Anschaffungen und Investitionen werden dadurch bedingt entsprechend aufgeschoben, bzw. nicht getätigt, da für die jeweiligen Bereiche am Ende der Spielzeit unter Umständen keine entsprechenden Geldmittel mehr zur Verfügung stehen. Finanzielle Mittel sind innerhalb des fest gefügten Wirtschaftsplanes nicht übertragbar und können demnach nicht umgedeutet werden. Weiterhin sind Ansparungen und Anlagen mit den finanziellen Mitteln nicht möglich. Die existierenden Finanzmittel sind in Etatansätze festgebunden und nur für bestimmte und definierte Aufgaben zu verwenden. In der Kameralistik existiert ein fixierter und detaillierter zweckgebundener Stellenplan – der den Gesamtstellenplan umfasst. Flexibilität in der Nicht-, bzw. auch Neubesetzung von Stellen gibt es nicht – Personalstellen können auch nicht in andere Finanzposten umgedeutet werden. Daher sind Effizienzsteigerungen im Personalmanagement kaum möglich. Personaleinsparungen (ob sinnvoll oder nicht sinnvoll, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden) oder die Umdeutung von Stellen in z.B. zeitlich begrenzte Kernteams, ist nicht möglich. „Ausgliederung von Teilen des Budgets in Sammelnachweise“¹⁷⁸ bereitet Schwierigkeiten, da auch hier die Zweck-

¹⁷⁷ 1994 stellt der Deutsche Städtetag fest: „Zweifelloos ist die bisher bei öffentlich-rechtlichen Regiebetrieben übliche kameralistische Haushaltsführung ein Hindernis auf dem Weg zur betriebswirtschaftlichen Organisation“, in: Deutscher Städtetag 1994 (Hrsg.): Perspektiven für die Theater“, S. 12

¹⁷⁸ Röper, Henning: Handbuch Theatermanagement, Köln 2001, S. 91

bindung von Haushaltsmitteln gilt. Anfallende Kosten werden zum Teil nicht vor Ort gesammelt und abgerechnet, sondern in Sammelnachweisen zentral abgerechnet – die Kostenkontrolle und Motivation zur Reduzierung von Kosten vor Ort fehlt somit. Etwaige Mehreinnahmen des Theaterbetriebs (z.B. in Abhängigkeit einer Umdeutung der Einnahmen als Summe aus Einspielergebnis und Subvention) fließen nicht in den Theaterhaushalt, sondern in den Trägerhaushalt. Die meisten Musiktheater, die als Regiebetrieb organisiert sind, planen ihre Produktionen auf den Zeitraum von einer Spielzeit im Voraus. Das kameralistische Haushaltsjahr entspricht einem Rechnungsjahr. Dadurch fehlt, wie bereits angesprochen, die Möglichkeit auf spontane Finanzierungskürzungen und Finanzeinbrüche zu reagieren. Für Musiktheaterbetriebe ist eine mittel- und langfristige Finanzierungszusage entscheidend, um eine effektive Disposition des Betriebs langfristig zu sichern und somit effektiv arbeiten zu können. Dies ist auch notwendig für die Beantragung von zusätzlichen Projektmitteln. Durch diese Handhabung ist eine zusätzliche Nutzung der Immobilie Theater (als Möglichkeit für zusätzliche finanzielle Einnahmen) nur schwer möglich.

4. Sonderfall optimierter Regiebetrieb: Befreiung von der fachlichen Bindung von Mitteln unter Wahrung der kameralen Haushaltsmechanismen. Der optimierte Regiebetrieb bleibt somit Teil der öffentlichen Verwaltung und muss die Dienstleistungen der Querschnittsämter nutzen, auch wenn die Erfüllung der Leistung durch andere Unternehmen, bzw. private Unternehmen günstiger wäre.

4.1.2 Der Eigenbetrieb

Der Eigenbetrieb kann als ein „gemeindliches“¹⁷⁹ und wirtschaftlich agierendes Unternehmen ohne eigene Rechtspersönlichkeit bezeichnet werden, welches sich durch eine „vermögensrechtliche und organisatorische Verselbstständigung“¹⁸⁰ auszeichnet. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von einem verselbstständigtem Regiebetrieb und rückt ihn somit in die Nähe des optimierten Regiebetriebs. Der Eigenbetrieb ist somit ein Wirtschaftsunternehmen der Gemeinde und ermöglicht ein kaufmännisches Geschäftsgebaren, dabei unterscheidet ihn allein die „fehlende rechtliche Verselbstständigung von

¹⁷⁹ Küppers, Georg: Betriebsformen für die kommunale Kulturarbeit, Köln 1995, S. 17

¹⁸⁰ Schneidewind, Petra: Die Rechtsform, in: Klein, Armin (Hrsg.): Kompendium Kulturmanagement, Handbuch für Studium und Praxis, München 2004, S. 162

der (...) privatrechtlichen GmbH¹⁸¹. Der Rechtsstand des Eigenbetriebs ist öffentlich-rechtlich und basiert auf den Gemeindeordnungen, bzw. den Eigenbetriebsverordnungen in den jeweiligen Ländern. Allerdings ist auch beim Eigenbetrieb eine Mehrträgerschaft nicht möglich. Der Eigenbetrieb agiert nach der kaufmännischen Buchführung, die im Haushaltsplan ausgewiesenen Beträge definieren den notwendigen Zuschuss, der „sich als Saldo zwischen Einnahmen und Ausgaben“¹⁸² ergibt. Eigenbetriebe weisen eine Nähe zum Rechtsträger auf, d.h. sie sind gegenüber dem Träger rechtlich unselbstständig, sind aber organisatorisch und wirtschaftlich flexibel. Das Sondervermögen Eigenbetrieb unterliegt dem obersten Kontrollgremium der Kommune. Die Buchführung des Eigenbetriebs ist die doppelte Buchführung der kaufmännischen Rechnungsführung. Hierbei werden Erträge und Aufwendungen erstellt und Gewinn und Verlust ermittelt. Dabei muss der Jahresabschluss enthalten:

1. Eine Bilanz, gegliedert in Aktiva (Anlage- und Umlaufvermögen) und Passiva (Kapital und entsprechende Rückstellungen). Damit ist eine wirtschaftliche Vergleichbarkeit auch mit anderen Betrieben möglich. Das Vermögen des Eigenbetriebs ist aus dem Trägervermögen ausgegliedert mit der Forderung eines „Stammkapitals“ für den Eigenbetrieb – für defizitäre und nicht selbst erwirtschaftete Kosten, haftet wie im Regiebetrieb der Träger. Eine selbstständige „Geldaufnahme“¹⁸³ ist nicht möglich.
2. Gewinn- und Verlustrechnung für das abgelaufene Wirtschaftsjahr.
3. Im Anhang an die Gewinn- und Verlustrechnung sind Informationen über z.B. Methoden der Bewertung, Anlageentwicklung und die genaue Aufgliederung der Umsatzerlöse darzustellen.
4. Wie im Regiebetrieb sind die Angestellten des Theaterbetriebs Mitarbeiter des Trägers – aufgrund einer nicht existierenden eigenen Rechtspersönlichkeit des Eigenbetriebs. Auch hier gilt die Tarifstruktur des öffentlichen Dienstes – allerdings

¹⁸¹ Röckrath, Gereon: Vom Regiebetrieb zur GmbH, in: Bendixen, Peter (Red.): Handbuch Kulturmanagement, Grundwerk 1992, H 4.2

¹⁸² Schneidewind, Petra: Die Rechtsform, in: Klein, Armin (Hrsg.): Kompendium Kulturmanagement, Handbuch für Studium und Praxis, München 2004, S. 162

¹⁸³ Röckrath, Gereon,: Vom Regiebetrieb zur GmbH, in: Bendixen, Peter (Red.): Handbuch Kulturmanagement, Grundwerk 1992, H 4.2

existiert hier im Gegensatz zum Regiebetrieb keine strenge Bindung an einen im Voraus definierten Stellenplan, so dass der Theaterleitung hierdurch die Möglichkeit zu kurzfristigen Entscheidungen und ein großzügiger Spielraum in der Vergabe von Positionen gegeben ist.

Durch die genannten Eigenschaften hat der Eigenbetrieb einige Vorteile gegenüber dem Regiebetrieb:

1. Befreiung von den Zwängen der Kameralistik und die Erreichung einer gewissen wirtschaftlichen Autonomie.
2. Möglichkeit der Ansparung von finanziellen Mitteln – wobei die Theaterleitung das Einnahmerisiko trägt.
3. Die Theaterleitung besitzt eine organisatorische Autonomie und kann eigenverantwortlich handeln.

4.1.3 Die GmbH

Unter einer GmbH ist eine Kapitalgesellschaft mit beschränkter Haftung zu verstehen. Privatrechtliche Einrichtungen unter der Trägerschaft der öffentlichen Hand, errichtet auf Basis eines Beschlusses der Gemeindevertretung, werden als Eigengesellschaften bezeichnet. Die Gründungsvorschriften definieren sich in §5(4)GmbHG, Ges.§7GmbHG und §8 GmbHG sowie §9cGmbHG. Die Einflussmöglichkeiten des Trägers innerhalb einer GmbH sind beschränkt – allerdings kann (und das ist ein sehr großer Vorteil) die GmbH relativ unproblematisch an die Bedürfnisse des kommunalen Trägers angepasst werden. Die Gründung einer GmbH verlangt Mindesteigenkapital von 25000 als Stammeinlage, dabei muss eine Mindestzahlung von 50% erfolgen. Die GmbH ist laut §13(2)GmbHG haftungsbeschränkt, d.h. die Gesellschaft haftet nur mit ihrer Einlage. Als Gesellschaftsorgane agieren die Gesellschaftsversammlung sowie der Aufsichtsrat, wenn der Betrieb mehr als 500 Mitarbeiter aufweist. Der Sinn und Zweck einer GmbH ist ihre Funktion als Handelsgesellschaft, im GmbHG wird allerdings definiert, dass eine GmbH auch „zu jedem gesetzlich zulässigen Zweck“ erlaubt ist und daher aber auch als Rechtsform für kulturelle Zwecke genutzt werden kann. Die Geschäftsführung in der Theater-GmbH ist sowohl für die künstlerischen, wie auch ökonomischen Zielsetzungen verantwortlich, was spezielle Herausforderungen und Fachkenntnisse an die Theaterleitung stellt und damit

das Amt des reinen „Künstlerintendanten“ eigentlich abschafft, was in der Theaterpraxis allerdings nur selten umgesetzt wird. Die Theaterleitung der Theater-GmbH hat auch Verantwortung für die Ergebnisse, sowohl künstlerischer, wie auch wirtschaftlicher Art. Weitere Aufgaben der Theaterleitung sind die Erstellung eines Wirtschaftsplanes, administrative Aufgaben und die Führung des laufenden Betriebs mit den täglich anfallenden Aufgaben. Die Erfüllung dieser Aufgaben kann von einem „inszenierenden“ Künstlerintendanten nur schwerlich verlangt werden und wird in der Praxis durch die Einsetzung von so genannten persönlichen Mitarbeitern oftmals umgangen, bzw. werden die geforderten Aufgaben in voller Höhe vom Verwaltungsdirektor übernommen. Natürlich ist bei der Theater-GmbH auch ein Doppeldirektorium durch künstlerischen und kaufmännischen Intendanten mit getrennten Aufgabenbereichen denkbar. Innerhalb der Leitungsverteilung sind verschiedene Modelle denkbar, wie durch Gereon Röckrath¹⁸⁴ aufgezeigt, wie sie auch in ähnlicher Konstellation im Regiebetrieb und Eigenbetrieb vorkommen können:

1. Alleingeschäftsführender Intendant.
2. Doppelgeschäftsführung durch Intendant und Generalmusikdirektor.
3. Doppelgeschäftsführung durch Intendant und kaufmännischen Direktor.
4. Tripelgeschäftsführung durch Intendant, Generalmusikdirektor und Verwaltungsdirektor.
5. Alleingeschäftsführender kaufmännischer Direktor.

Die Stellenplanung und das Personalmanagement fallen ebenfalls in den Aufgabenbereich der Theaterleitung und deren Entscheidungsbefugnis, wodurch eine Nähe zu den theaterpraktischen Bedürfnissen und zur künstlerischen Konzeption gegeben ist.

Die scheinbaren Vorteile einer GmbH liegen auf der Hand:

- Mehrträgerschaft ist denkbar sowie auch die relativ unproblematische Gestaltung einer Theaterfusion und damit die uneingeschränkte Möglichkeit zu Kooperationen, Netzwerken und Festivalaktivitäten etc. Das ökonomische Modell von „Public-private-partnership“ kann praktiziert werden, somit können im Aufsichtsrat des

¹⁸⁴ Röckrath, Gereon: Vom Regiebetrieb zur GmbH, in: Bendixen, Peter (Red.): Handbuch Kulturmanagement, Grundwerk 1992, H 4.2

Theaterbetriebs auch Vertreter aus dem Wirtschaftsbereich sitzen, was den großen Vorteil haben könnte, dass unter Umständen wirtschaftliches Know-how in den Musiktheaterbetrieb einfließt, wie es durchaus eindrucksvoll vom Festspielhaus Baden-Baden praktiziert wird.

- Existenz von kurzen Kommunikations- und Entscheidungswegen sowie klare Hierarchien. Die Theaterleitung kann eine vom Träger unabhängige Personalplanung führen und besitzt damit die Möglichkeit zur Gestaltung einer leistungsbezogenen Gagenpolitik für die Arbeitnehmer.
- Die Musiktheater-GmbH besitzt eine relative Autonomie hinsichtlich wirtschaftlicher Belange. Der Betrieb muss nach ökonomischen Grundsätzen agieren, d.h. Entscheidungen werden auf Grundlage wirtschaftlicher Gesichtspunkte getroffen - durch Leistungszulagen kann in die Motivationen der Mitarbeiter eingegriffen werden.
- Die Aufsichtsfunktion des kommunalen Kulturausschusses über den Musiktheaterbetrieb ist eingeschränkt. Durch die Loslösung von "Querschnittsämtern" gewinnt der Betrieb an Autonomie.
- Die Einrichtung von Kernteams innerhalb der Projektplanung (Musiktheaterproduktion als Projekt disponiert und durchgeführt) ist möglich, d.h. in bestimmten Arbeitsbereichen des Theaterbetriebs werden zu hohen Auslastungszeiten eine entsprechende Anzahl von Mitarbeitern gestellt, welche aber in weniger aufwendigen Produktionen nicht beschäftigt werden müssen, durch diese Arbeitszeitflexibilisierungsmaßnahmen ist ein effektives und flexibles „Handling“ von einzelnen Produktionen denkbar, ohne mit einer ständigen großen Stammbesetzung arbeiten zu müssen. Dies bietet sich z.B. im Bereich der Vorstellungsdienste (Maske, Garderobe, Bühnentechnik etc.) an.
- Der Betriebsrat hat eingeschränkten Einfluss auf Entscheidungen der Theaterleitung - Verhandlungen werden mit den Theaterangehörigen direkt ausgehandelt. Daraus ergeben sich Arbeitgebervorteile. Das allgemeine Tarifsysteem kann verlassen werden: somit können Haustarifverträge ungehindert geschlossen werden – vollkommene Flexibilität in Personalfragen. Ein Ausstieg aus den Tarifverträgen des öffentlichen Dienstes ist denkbar.

Die Umwandlung eines bisher als Regiebetrieb geführten Theaterbetriebs erfolgt in einem Prozess in drei Stufen:

1. Spaltungsvertrag
2. Beschluss des Stadt- oder Landesparlaments
3. Eintragung der Ausgliederung in das Register des neuen Trägers

Die zur Zeit der Umwandlung bestehenden Rechte und Pflichten des Arbeitgebers laufen fort (vgl. § 613a BGB) – d.h. der Arbeitnehmer wird an die neue GmbH ausgeliehen. Neue Verträge sind automatisch GmbH-Verträge. Nach einer Frist von einem Jahr sind Änderungen im Einvernehmen mit dem Arbeitnehmer möglich. Existierende Betriebs- und Arbeitsvereinbarungen werden vom früheren Arbeitgeber nach §613a BGB übernommen. Der Arbeitnehmer hat ein Widerspruchsrecht und wird im Falle eines Widerspruchs vom alten Arbeitgeber weiterbeschäftigt, kann dieser aber keine entsprechende Arbeitsstelle zur Verfügung stellen, kann eine betriebsbedingte Kündigung erfolgen. Ein Orchestermusiker kann bspw. betriebsgekündigt werden, wenn der Theaterbetrieb, wie auch das städtische Orchester in eine GmbH übergeführt wird, sich der Orchestermusiker aber weigert am Übergang teilzunehmen: Die Kommune kann den Orchestermusiker nicht mehr vertragsgemäß einsetzen. Die Vorteile liegen klar in Arbeitgeberhand.

4.1.4 Aussichten

Motivationen zur Wahl einer Rechtsform können Forderungen nach der Loslösung von den Querschnittsämtern, die Notwendigkeit einer größeren Entscheidungskompetenz der Theaterleitung, kürzere und effektivere Entscheidungswege und die Einführung des Budgetierungsverfahren und damit die Aufteilung des Produktionsbetriebs in eine Orientierung als Projekte sein.

Natürlich ist die Wahl der Rechtsform noch lange keine Garantie für optimiertes und effizientes Arbeiten im Theaterbetrieb. Alleiniger Garant ist der Wille zum wirtschaftlichen Agieren und die handwerkliche Fähigkeit der Leitung eines Theaterbetriebs zur ökonomisch sinnvollen Führung eines Theaterbetriebs und nicht der ausschließliche Wille zur künstlerischen Gedenksteinsetzung.

Wie könnten zukünftige Rechtsformen für den Musiktheaterbetrieb aber in der Theaterpraxis aussehen? Sicherlich ist die Lösung nicht so einfach, wie von Regina Lorenz¹⁸⁵ im Interview „Quo vadis Theater“ auf der Internetplattform „www.theaterforschung.de“ geäußert: „Der richtige Weg ist sicher, dass immer mehr Häuser, was ja auch schon der Fall ist, in GmbHs umgewandelt und nicht mehr nach dem kameralistischen Prinzip betrieben werden“. Vielmehr erscheint es notwendig, Staat und Kommunen nicht aus ihrer Verantwortung zu entlassen, sondern den Rechtsträger in die Aufgaben näher einzubinden. Richtig erscheint eine Abwendung vom klassischen Regiebetrieb mit seiner bekannten Problematik, hin zum optimierten Regiebetrieb oder Eigenbetrieb, wo wirtschaftlich nach den Prinzipien der kaufmännischen Buchführung agiert werden kann, wodurch Controlling und die kaufmännische Kalkulation tatsächlich entstehender Kosten und Folgekosten einer Aufführung erst möglich werden. Sinn macht es aber, Teile des Gesamtbetriebes auszugliedern und in Form einer GmbH zu privatisieren, z.B. Gebäude, Gastronomie (etc.) und sogar Teile des Vorstellungsbetriebes, wie z.B. das Musical, um eine qualitativ hochwertige Besetzung zu ermöglichen, ohne aber ein übergroßes Ensemble über die gesamte Spielzeit beschäftigen zu müssen, bzw. das Musical mit „fachfremden“ Darstellern besetzen zu müssen. Dies ist auch für andere Sparten innerhalb des Betriebes denkbar: Ballett/Tanztheater oder „Sonderformen“ wie die Kammeroper oder beispielsweise die Aufführung von zeitgenössischem Musiktheater, oder auch an den Vorstellungsbetrieb angegliederte Festivals sowie besondere Serviceleistungen und Zusatzprogramme. Die Chancen durch die Kombination verschiedener Rechtsformen in Bezug auf Flexibilität, Neubewertung von künstlerischer Leistung und ökonomischer Zielsetzung, liegen auf der Hand. Der Aufbau eines Sponsoring- und Marketingsystems wird dadurch gestützt und ermöglicht, auch mit der Zieldefinition der Imagegestaltung und Lobbyarbeit. Die entstehende Problematik kann in der entstehenden erweiterten eigenwirtschaftlichen Tätigkeit der Kultureinrichtung (auch in Teilbereichen) liegen, die dazu führen kann, dass die Überweisung von öffentlichen Geldern umsatzsteuerpflichtig wird! Aber auch hierbei besteht nach §68 AO die Möglichkeit für wirtschaftliche Geschäftsbetriebe, dass Teilbereiche, die nicht als gemeinnützig anerkannt werden, in andere Rechtsformen ausgegliedert werden können.

¹⁸⁵ Lorenz, Regina in: „Quo vadis“ – gefunden unter: www.theaterforschung.de - Download vom 13. März 2006.

4.2 Betriebsformen und Betriebssysteme von Musiktheaterbetrieben

Die Verwendung der Begriffe „Betriebsform“ und Betriebssystem“ erfolgt in der gängigen Literatur recht unterschiedlich. Jörg Widmeyer definiert die Merkmale zur Charakterisierung von Theaterbetrieben als das Vorstellungsprogramm und die „Verzahnung von Vorstellungen und Produktionen“¹⁸⁶ als „Theaterbetriebsform“, ganz im Gegensatz zu Clemens Hoegl, welcher unter der dem Begriff „Betriebsform“ eine Einteilung der Musiktheaterbetriebe in Staats-, Stadt-, Landes- und Städtebundtheater versteht, damit eine Nähe zur Rechtsform konstruiert und erklärt, dass die „Betriebsform für Erscheinungsbild und Qualität eines Musiktheaterbetriebs eine vernachlässigbare Rolle“¹⁸⁷ spielt. Unter „Betriebssystem“ versteht er die „Abfolge verschiedener Produktionen im Spielplan“¹⁸⁸ und eine Unterteilung in Repertoiresystem, Stagionesystem, En-Suite-System, Semi-Stage und Blocksystem. Die Bezeichnung Betriebssystem wird von Margit Klumaier¹⁸⁹ übernommen, während Frieder Stein¹⁹⁰ unter Betriebsform die Rechtsform des Musiktheaterbetriebs versteht. Betriebsformen gehören sicherlich zu den „dynamischsten (sic.) und wandlungsfähigsten Teilbereichen der Wirtschaft“¹⁹¹ und gelten als grundlegende Klassifikation von Betrieben, welche bestimmte Merkmale eines Unternehmens betonen¹⁹² und eine Profilierung des Unternehmens zum Ausdruck bringt. Ein Musiktheaterbetrieb definiert und profiliert sich über seine Vorstellungen und die Vielfalt, bzw. Qualität seines Repertoires, daher steht in dieser Arbeit die Begrifflichkeit „Betriebsform“ für die Art und Weise, wie das Vorstellungsprogramm in der Einführung zwischen Produktionsweise und Aufführungsart im Musiktheaterbetrieb erfolgt und somit die Form der Organisation der Vorstellungsabfolge – als Rechtsform sei die

¹⁸⁶ Widmeyer Jörg: Produktionsstrukturen und Effizienz im öffentlichen Theatersektor, eine wirtschaftswissenschaftliche Untersuchung unter Verwendung eines dualen Frontieransatzes, Frankfurt am Main 2000

¹⁸⁷ Hoegl, Clemens: Ökonomie der Oper: Grundlagen für das Musiktheatermanagement, Bonn 1995, S. 43

¹⁸⁸ a.a.O., S.44

¹⁸⁹ Klumaier Margit: Aspekte eines wirtschaftlichen Theatermanagements, Graz 1999, S. 73

¹⁹⁰ Stein Frieder: Wirtschaftsplanung und -kontrolle öffentlicher Theater in der Bundesrepublik Deutschland, Hamburg 1982, S. 16

¹⁹¹ Kotler, Philip, Bliemel, Friedhelm: Marketing Management: Analyse, Planung und Verwirklichung, 10. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2001, S. 1128

¹⁹² Thommen, Jean-Paul, Achleitner, Ann-Kristin: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, 3. Auflage, Wiesbaden 2001

Funktion der Trägerschaft definiert. Eine „qualifizierende“ Größeneinteilung der Theater in Deutschland erfolgt durch die Bezeichnungen A-, B-, C-, D-Theater, welche auf Grundlage der Orchestergröße definiert werden¹⁹³.

Es existieren drei Grundsystemfunktionen von Betriebsformen um den Ablauf von Musiktheatervorstellungen in Bezug auf Quantität und zeitlicher Disposition darzustellen, in Abhängigkeit der Produktionsbedingungen, der Betriebsgröße und der Probenmöglichkeiten in Abhängigkeit zum Vorstellungsbetrieb:

1. Repertoiretheatersystem,
2. Stagionetheatersystem,
3. En-Bloc-System,
4. Als viertes mögliche System sei noch das En-Suite-System erwähnt, welches seinen Einsatz z.B. in der Vorstellungsabfolge der reinen Musicalbetriebe findet, welches allerdings in Bezug auf den Musiktheaterbetrieb in seiner Vielfalt keine Anwendung finden kann, da die ununterbrochene Abfolge eines einzelnen Werkes im Sinne eines vielfältigen Spielplanes sinnentleert erscheinen muss. Der Aspekt der Kommerzialisierung und Gewinnerzielung stehen beim En-Suite-System im Vordergrund. Vorteile liegen in der relativ hohen Ausbringungsmenge in hoher Qualität. Ein festes Ensemble ist im En-Suite-System nicht unbedingt notwendig, aber zur gesicherten Abfolge sicherlich nicht unwichtig. Von Vorteil erscheint auch die Tatsache, dass sich unter Umständen eine Produktionsfolge bei nachlassender Auslastung quasi jederzeit im Rahmen der gesetzlichen Variablen absetzen lässt. Das En-Suite-System kommt der Erreichung von Individualzielen der beteiligten Künstler sicherlich nur suboptimal entgegen.

4.2.1 Der Repertoirebetrieb

„The Repertoire model assumes that annual production plan contains a fairly large number of productions, each however is performed relatively few times. The Productions in the repertoire are performed for several consecutive seasons and are slowly replaced by new productions“ (sic.)¹⁹⁴

¹⁹³ D-Theater: Orchester weniger als 56 Musiker, C-Theater: Orchester mindestens 56 Musiker kleiner, B-Theater: mindestens 66 Orchestermusiker, A-Theater ab 99 Musikern.

¹⁹⁴ Unger, Carl Michael: Production at the Royal Theatre in Stockholm, in: 2nd International Conference of Arts Management Groupe HEC, Frankreich 1993

Das Repertoiretheater zeichnet sich durch den ständigen Abfolgewechsel von Vorstellungen aus und verfügt über ein großes und permanent verfügbares Repertoire an Musiktheaterproduktionen, welche mehr oder weniger jederzeit aufführbar sind – im Idealfall bietet das Repertoiresystem jeden Abend eine anderes Werk und bietet somit ein Minimum an Schließtagen. Somit ist eine große Bandbreite an Musiktheaterformen und historisch unterschiedliches Repertoire garantiert. Erfolgsproduktionen können so in einer relativ hohen Ausbringmenge gespielt werden, bzw. auch in die nächste Spielzeit übernommen werden, ohne dass der Musiktheaterbetrieb über einen längeren Zeitraum mit dem gleichen Programm „blockiert“¹⁹⁵ ist. Das Repertoiresystem ist die aufwendigste Betriebsform und findet sich vorrangig bei Musiktheaterbetrieben in öffentlich-rechtlicher Trägerschaft¹⁹⁶.

4.2.1.1 Vorteile des Repertoiresystems

Die hohe Ausbringmenge an Vorstellungen bietet eine garantierte Abwechslung im Spielplan, welche unter Umständen auch die Möglichkeit bieten kann, Randrepertoire zur Aufführung zu bringen – auch bei der Durchführung eines klassischen Abo-Systems kann dieses sogar an eine relativ große Besucher-menge vermittelt werden. Im Abo-System können dem Publikum ausreichend verschiedene Produktionen gezeigt werden.

Repertoiretheater bedeutet aber auch aufgrund der vielen unterschiedlichen sich im Spielplan und Repertoire befindlichen Werke die Notwendigkeit eines relativ großen Ensembles, um diese große Bandbreite an künstlerisch unterschiedlichen Anforderungen überhaupt leisten zu können. Durch die notwendige Größe des Ensembles ist es aber möglich, auch kurzfristige Änderungen des Spielplans, wie z.B. durch Erkrankung eines Sängerdarstellers, aus dem eigenen Ensemble heraus und ohne große Umbesetzungsproben durchzuführen, ohne die Vorstellung ausfallen lassen zu müssen. Weiterhin besteht hierbei die Chance zur Förderung junger Sänger. Für den jungen und noch

¹⁹⁵Röper, Henning: Handbuch Theatermanagement Köln 2001, S. 419

¹⁹⁶The production model is commonly used by German opera houses who typically have large permanent ensembles“. Konferenzbeitrag von Carl Unger. Enthalten in: Unger, Carl Michael: Production at the Royal Theatre in Stockholm, in: 2nd International Conference of Arts Management Groupe HEC, Frankreich 1993

unerfahrenen Sänger besteht im Repertoiresystem die Möglichkeit zum Erarbeiten eines eigenen Repertoires und zum Ausprobieren bestimmter Rollen als Zweitbesetzung, ohne dem „Druck“ ausgesetzt zu sein, in der neuen Partie „brillieren“ zu müssen., bzw. es besteht die Möglichkeit zum „Ausprobieren“ neuer Fachpartien und damit die Stärkung der Individualziele der Ensemblemitglieder. In dieser Hinsicht ergibt auch die Möglichkeit zur Vorbereitung und Durchführung von „Fachwechseln“ profilierter Sänger.

Die Besetzungspolitik des Ensembles stellt den Musiktheaterbetrieb im Repertoiresystem vor große Herausforderungen, um nicht unkoordinierte Besetzungen und Verpflichtungen innerhalb des Ensembles zu betreiben – hierfür ist ein hohes Maß an Fachkompetenz der Theaterleitung, bzw. des künstlerischen Leitungsteams notwendig. Der Einsatz von Gästen wird durch das Ensemblesystem erschwert – was dann zu einem Problem werden kann, wenn ein künstlerisches Leitungsteam auf bestimmten Sängern und Gästen besteht, bzw. die Inszenierung auf „Typen“ konzipiert ist. In einem solchen Fall sind klare und juristisch unterlegte Vorabsprachen notwendig, um Konflikte während der Probenzeit zu vermeiden. Selbstredend hat die Möglichkeit zur Besetzung aller notwendigen und zu besetzenden Partien aus dem eigenen Ensemble heraus größte ökonomische Vorteile, da dadurch u.a. auf das Engagement von Gästen gänzlich verzichtet werden kann, bzw. auf ein ökonomisch verträgliches Maß reduziert werden kann. Repertoiresystem bedeutet allerdings nicht a priori, dass hier ein Theater mit „Gaststars“ oder besonders exponierten Rollenvertretern nicht möglich ist, wie es bspw. die Hamburgische Staatsoper unter der Intendanz von Peter Ruzicka eindrucksvoll zeigte.

Durch die Erhaltung und Pflege eines auf eine relative Dauer eingerichteten Ensembles ist eine intensive und motivierte Probenarbeit möglich. Die Tatsache, dass die einzelnen Sängerdarsteller in einem Repertoirebetrieb aufeinander „eingespielt“ sind, steigert final auch die künstlerische Qualität. Für den Gesamttheaterbetrieb gilt, dass aufgrund der langfristig angelegten Kontinuität sich die Künstlerische Konzeption und die inhaltliche Ausrichtung auf einem hohen Niveau halten und fortsetzen kann. Produktionen können sich künstlerisch über einen langen Zeitraum entwickeln – d.h. die Inszenierung kann mit der Originalbesetzung „wachsen“, ohne den Wechsel von Partiebes-

etzungen durch eine wechselnde Sängerbesetzung.

4.2.1.2 Nachteile des Repertoirebetriebs

Zu den häufigsten Problemen des Repertoirebetriebs gehört die Koordination einer hohen Anzahl unterschiedlicher Produktionen, bzw. ständig wechselnden Vorstellungen und den damit verbunden Probenbetrieb, was zu einer „Schieflage“ zwischen Produktions- und Aufführungsbetrieb führen kann, was sich bspw. durch verstärkte Auslastung der Ressource Bühne zugunsten von Proben zeigt. Folge ist häufig eine deutliche Qualitätsverschiebung.

Die Disposition von Vorstellungen und Proben verlangt große Erfahrung und Fachkenntnis, damit es nicht zu Überschneidungen in der logistischen Disposition von Sängerdarstellern, Chor und sonstigen Beteiligten kommt – oder zu einer Überbelastung der einzelnen Darsteller, welche sich deutlich im Krankenstand der Hausmitglieder manifestieren kann.

Im Repertoirebetrieb müssen bestimmte Werke des Musiktheaters innerhalb der Spielplanplanung angesetzt werden, um möglichst viele Ensemblemitglieder in den jeweiligen Produktionen zu beschäftigen – dies gilt auch für die Erfüllung von rechtlichen und vertraglichen „Beschäftigungsansprüchen“ oder Premierenansprüchen der engagierten Sängerdarsteller. Damit ist die künstlerische Produktionsfreiheit der Theaterleitung stark eingeschränkt.

Für das Repertoiresystem ist ein großes Ensemble zwingend notwendig, um eine relativ breite Einsatzmöglichkeit der Sängerdarsteller in Bezug auf die hohen Spielplananforderungen zu ermöglichen, da alle geforderten Fachpartien primär aus dem Ensemble zu besetzen sind. Für spezielle Fachpartien werden aber eventuell trotzdem noch „Spezialisten“ benötigt (z.B. für die großen „Heldenfächer“, für moderne und zeitgenössische Musik, wie auch für Werke in historischer Aufführungspraxis) – daher wird sich der Spielplan in der Regel auf das Repertoire des 19. Jahrhunderts und wenige Ausnahmen aus dem 18. Jahrhundert beschränken. Somit sind Aufführungen zeitgenössischer Musik oder Sonderformen des Musiktheaters, wie die der Kammeroper, nur selten möglich. Mit der Gestaltung eines großen Ensembles sind somit also hohe Kosten und oftmals auch eine künstlerische Beschränkung

aufgrund von entstehenden Zwängen verbunden. Zusätzlich gestalteten sich Marketinganstrengungen aufgrund der hohen Anzahl an unterschiedlichen Produktlinien und der Fülle von unterschiedlichen Produktionen mehr als kompliziert und schwierig.

Selbstredend verlangt der Repertoirebetrieb eine aufwendige und personalintensive Bühnentechnik, welche sich nicht nur durch die täglich wechselnden Auf- und Abbauten als logistische Herausforderung darstellt. Hinzu kommen Anforderungen an Lagerfläche und Stauraum, um die Kulissen der unterschiedlichen Produktionen, welche in in hoher Ausbringmenge auftreten, zu deponieren und zu verwalten

Durch den häufigen Wechsel von Vorstellungen kann es zu einer Unterproben der jeweiligen Produktion und damit zu sinkender künstlerischer Qualität kommen. Der häufige Wechsel der Orchesterbesetzung aufgrund der hohen Anzahl an entstehenden Diensten für die Orchestermusiker, kann zu einer sinkenden musikalischen Qualität führen. Für notwendige Aushilfen fallen zusätzliche Kosten an. Eine kontinuierliche Arbeit mit der gleichen Besetzung im Orchester ist nur selten möglich. Um die Qualität zu erhalten ergibt sich eine besondere Problematik durch den TVK, in Bezug auf tarifliche Ruhezeiten der einzelnen Subsysteme etc. – als Folge können sich Ausfälle oder Verschiebungen von Proben ergeben.

Das Repertoiresystem wird grundsätzlich durch den Rückgang an Premieren bedroht, da das Repertoire aus wenigen „Rennern“ besteht (wie Zauberflöte, Carmen, Hänsel und Gretel etc.¹⁹⁷). Problematisch ist hier fehlende Ergänzung mit neuen Stücken und Uraufführungen¹⁹⁸. Dies führt dazu, dass sich die Identität von Musiktheaterbetrieben ähnelt, bspw. in Bezug auf Aufführungen, programmatische Ausrichtung und Regiestil. Die moderne Oper, bzw. Gegenwartsooper findet eher selten bis nie den Einzug in das Repertoire¹⁹⁹. Somit dominiert das orthodoxe Repertoire des 19. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen aus dem 17. Jahrhundert und Werken, die inzwischen zur klas-

¹⁹⁷ Vgl. Statistik des Deutschen Bühnenvereins in Bezug auf die meist gespielten Stücke, Spielzeit 2003/2004

¹⁹⁸ a.a.O.

¹⁹⁹ Vgl. a.a.O.

sischen Moderne zählen, wie bspw. Die Kluge (Orff), Wozzeck (Berg), Peter Grimes (Britten) etc.

Ein Austausch und die Bildung von Netzwerken mit anderen Musiktheaterbetrieben ist durch die ständige Wiederaufführung von Werken innerhalb mehrerer Spielzeiten nahezu unmöglich, so dass die Möglichkeiten zu Kooperationen nur sehr begrenzt sind. Insgesamt verursacht das Repertoiresystem hohe Kosten und Anstrengungen, wie auch hohe Anforderungen in allen Subsystemen

4.2.2 Das Stagionesystem

„The Stagione model describes a repertoire of fewer productions which are performed sequentially. Each production ist performed for a period of time and then discontinued – and a new production is performed often with a new ensemble. Typical for the model is that the number of productions per year are fewer than in the repertoire system“^(sic.)²⁰⁰

Das klassische und reine Stagionesystem besteht aus dem stetigen Wechsel von Schließperioden und Vorstellungsperioden. Während den Schließperioden wird die neue Vorstellungsserie erarbeitet. Nach Abschluss der Vorstellungsserie, wird die Produktion für den Rest der Spielzeit nicht mehr gespielt, bzw. verschwindet gänzlich vom Spielplan.

4.2.2.1 Vorteile des Stagionesystems

Im Stagionesystem gibt keine oder nur sehr wenige Schließtage zwischen den Aufführungen. Schließtage ergeben sich in der Regel im Anschluss an eine abgelaufene Produktion, bzw. in der Endprobenphase einer laufenden Produktion. Doch bereits im Anschluss an eine Aufführungsphase erfolgt der Probenprozess der folgenden Produktion. Die Ressource Hauptbühne bleibt somit stets genutzt, es findet keine Übergewichtung des Probenbetriebes zu Ungunsten des Vorstellungsbetriebes statt. Andererseits ist es natürlich auch

²⁰⁰Enthalten in: Unger, Carl Michael: Production at the Royal Theatre in Stockholm, in: 2nd International Conference of Arts Management Groupe HEC, Frankreich 1993

denkbar, dass während einer Aufführungsphase bereits von einem anderen Ensemble die nächste Produktion probiert und vorbereitet wird, soweit der Musiktheaterbetrieb über kein festes Ensemble verfügt, sondern die unterschiedlichen Produktionen entsprechend „einkauft“.

Die einzelnen Produktionen bleiben aufgrund der relativ kurzen Aufführungsserien und der raschen sukzessiven Abfolge „frisch“, d.h. künstlerisch auf dem Qualitätsstand der Premiere – durch wenige Proben kann die Aufführungsqualität bis zum Ende der Serie auf Premierenniveau gehalten werden.

Eine Besetzung von bestimmten Rollen mit Gastsolisten ist denkbar, da die Produktion einmalig über einen in der Regel klar definierten Zeitraum stattfindet. Eventuelle Doppelbesetzungen stehen für den gesamten Aufführungszeitraum als Notbesetzung bei Krankheitsfällen zur Verfügung – d.h. es kommt nur selten zu Vorstellungsausfällen.

Die angesetzten Szenischen Proben können im originalen Bühnenbild stattfinden, was für das Künstlerische Leitungsteam das Proben unter originalen Bedingungen bedeutet.

Ein Stagionebetrieb braucht nicht zwingend ein festes Ensemble, bzw. kann mit einem Kernensemble agieren, was zu großen Einsparungen in Bezug auf die Personalkosten führt. Im Idealfall kann das Ensemble je nach Produktion speziell zusammengestellt werden. Hierbei besteht auch immer die Möglichkeit auf „Spezialisten“ entsprechend den Anforderungen der jeweiligen Produktion zurück zu greifen (dies gilt insbesondere für z.B. zeitgenössische Musik, Musical oder historische Aufführungspraxis). Für die Vorstellungsphase ist nur ein kleiner Technikerstamm notwendig, da die Kulissen stehen und nur gewartet werden müssen, bzw. nur die Umbauten müssen während der Vorstellung vollzogen werden. Somit liegt der Fokus ganz auf dem Vorstellungsbetrieb. Das durch die genannten Gründe unter Umständen entstehende hohe Niveau bei erfolgreichen Produktionen, kann einen größeren Besucherkreis (auch regional) erreichen, bzw. kann die Zielgruppen erweitert angesprochen werden. Analog dazu kann auch das Orchester den spezifischen Anforderungen entsprechend zusammengestellt werden – ein festes Ensemble ist auch hier nicht notwendig. Auch hier ist der Einsatz von Spezialisten für

die unterschiedlichen Sparten denkbar (z.B. die Besetzung einer modernen Oper mit einem Ensemble aus Spezialisten für Moderne Musik).

Der Verteilungskampf um die Ressource Hauptbühne ergibt sich im Sinne des Ökonomischen Prinzips, da nur an jeweils einem Werk gearbeitet wird. Die Problematik von tariflich vorgeschriebenen Ruhezeiten und ihre Unterschreitung, die zur Verschiebung und Ausfällen von Proben führen, erscheint im Probenalltag nicht von Bedeutung. Es sind Möglichkeiten zu Kooperation mit anderen Theaterbetrieben denkbar, ganze Produktionen lassen sich jeweils nach dem Abspielen austauschen und können sogar auf Tournee gehen. Die Inszenierung kann somit durch den „Verkauf“ an einen anderen Musiktheaterbetrieb einen zusätzlichen ökonomischen Effekt haben, die Verwertung wird erhöht. Da sich die Proben und Aufführungen innerhalb des Stagione-Systems erst einmal nur einem Ort statt finden, ergeben sich geringere Reisekosten und Aufenthaltskosten für Gastsolisten extern an der Produktion Beteiligter.

4.2.2.2 Nachteile des Stagionesystems

Unter Umständen sind teure Doppelbesetzungen wegen der Anstrengung aufgrund der Serienabfolge in enger zeitlicher Disposition notwendig, bzw. es ergibt sich eine Einteilung der Besetzungen in A und B Besetzung – aufgliedert in Gäste und Hausensemble, was zu einem künstlerischen Ungleichgewicht führen kann.

Im klassischen Stagionesystem ist nur eine relativ geringe Anzahl von Vorstellungen möglich, welche bei ca. 100 möglichen Vorstellungen im Extremfall pro Jahr liegen können. Problematisch ist auch, dass im klassischen Stagionesystem (wie es z.B. in Italien praktiziert wird) in der Regel nur die Standardwerke aufgeführt, um den wechselnden internationalen Besetzungen gerecht werden zu können. Selten kommt Randrepertoire in die Spielpläne, was aber nicht bedeutet, dass dieses unmöglich ist. Allerdings wird die Aufführung von Randrepertoire stark erschwert, da der Spielplan stark zielgruppenabhängig und zielgruppenorientiert ist: Im Stagione-System ist der Musiktheaterbetrieb zum Erfolg „verdammte“ – d.h. die Wahrscheinlichkeit der Aufführung

von Werken, welche nicht dem Geschmack des Publikums entsprechen, ist extrem eingeschränkt. Es existiert ein hohes ökonomisches Risiko und damit hohe künstlerische Zwänge.

4.2.3 Das En-Bloc-System

„The Block model, which is being introduced at the opera, is a combination of the previous models. A small number of productions are on the repertoire simultaneously and are performed as a block during a longer period than in the repertoire model. Following years the work is re-introduced but for a shorter playing time“²⁰¹.

Das „En-Bloc-System“, gelegentlich auch als „Semi-Stage-System“²⁰² bezeichnet, kann als Alternative zu den beiden erst genannten Systemen verstanden werden. Die Spielzeit wird in mehrere Blöcke mit unterschiedlichen Produktionen unterteilt, welche in Serien über die Spielzeit, respektive über mehrere Spielzeiten verteilt werden. Innerhalb der Blöcke können auch Werke im täglichen Wechsel gespielt werden. Zwischen den Blöcken kommt es zu proben- und endprobenbedingten Schließtagen.

4.2.3.1 Vorteile des En-Bloc-Systems

Im En-Bloc-System lassen sich relativ viele Vorstellungen in einer relativ großen Bandbreite an Qualität und künstlerischen Auffassungen aufführen.

Die Transportkosten für Kulissen und Ausstattungsteile sind überschaubar und deutlich weniger hoch als im Repertoiresystem.

Es muss kein großes Ensemble zur Verfügung stehen: ein Kernensemble mit Abdeckung der notwendigen Fachcharaktere reicht aus. Der Einsatz von Gästen ist denkbar und relativ unproblematisch möglich. Gäste können für eine ganze Serie engagiert werden, was eine ähnliche Handhabung wie im Stagioneesystem erlaubt. In den Bereichen Technik und Ausstattung, auch in Bezug

²⁰¹a.a.O.

²⁰²Hoegl, Clemens: *Ökonomie der Oper Grundlagen für das Musiktheater-Management*, Bonn 1995, S.

auf die Abenddienste, lässt sich ebenfalls entsprechend gut mit einem Kernteam arbeiten, welches dann den Anforderungen der Aufführung entsprechend, aufgestockt werden kann. Die Konzentration der Bemühungen aller Subsysteme liegen auf dem Werk und damit auf dem Produkt Musiktheateraufführung. Es sind keine Schließtage im Sinne von Leerlauf notwendig, sondern finden ihre Nutzung als Probenzeit.

Das künstlerische Niveau kann hoch gehalten werden, durch den relativ seltenen, bzw. überschaubaren und gut disponierbaren Wechsel von unterschiedlichen Vorstellungen, wie durch das Abspielen als Serie. Somit kann die Qualität der jeweiligen Produktion wachsen und entsprechend in der Qualität gehalten werden.

4.2.3.2 Nachteile des En-Bloc-Systems

Das En-Bloc-System erfordert einen relativ hohen technischen Aufwand an Betreuung und Umbautechnik, welcher aber unter den Anforderungen des Repertoirebetriebs liegen. Somit ist auch ein hoher logistischer Aufwand und sehr genaue Disposition erforderlich. Daneben entstehen aufgrund der hohen Ausbringungsmenge von Musiktheaterproduktionen eine hohe Belastungen für die Sängerdarsteller und das technische Personal.

4.2.4 Abschließende Betrachtung

Die Wahl der Betriebsform steht in engem Zusammenhang mit der Frage nach der Ensemblestruktur, da der Repertoirebetrieb ein großes Ensemble benötigt, während das Stagionensystem nicht unbedingt über ein festes Ensemble verfügen muss. Im En-Bloc-System ist die Beschäftigung eines kleinen Kernensembles praktikabel. Der zukünftige Musiktheaterbetrieb wird in allen Bereichen mit einem kleinen und überschaubaren Kernensemble arbeiten – dies bezieht sich nicht nur auf den künstlerischen Sektor, sondern auch auf die Erstellung von Kernmannschaften in den Bereichen Technik und Ausstattung, bzw. auch auf die Abenddienste, welche je nach Anforderungen des Werks aufgestockt werden können. Durch ein zukünftiges projektorientiertes Arbeiten (Aufführung als Projekt, Live Cycle Costing etc.) entsteht

eine hohe Kommunikation und Motivation zwischen den hierarchisch gegliederten, bzw. prozessabhängig hierarchisch gegliederten „Projektteams“ und somit Flexibilität innerhalb des selbst definierten Freiraums. Dies bedeutet die Auflösung des klassischen Ensembles und eine Gestaltung des Spielplans als En-Bloc-System, bzw. über einen bestimmten Zeitraum, auch En-Suite (Musical, Balletttage, Kammeroperfestival etc.), zugunsten des Produktes nach dem Prinzip der Fluktuation und Spezialisierung; dadurch findet eine deutlichere Gewichtung des künstlerischen Sektors statt, eine Programmvielfalt wird erhalten, bzw. erst ermöglicht, die Chance zu Kooperationen mit anderen Betrieben, bzw. die Herausbildung von internationalen Netzwerken wird durch die projektorientierte Beweglichkeit bedingt. Ein reiner Stagione-Betrieb ist abzulehnen, aufgrund der übermäßig entstehenden Anzahl von Schließtagen und Leerlaufzeiten – Stagione würde dann Sinn machen, wenn ein weiteres Produkt (wie z.B. die Kammeroper als zweites Standbein des Spielplans) als Substitut vorhanden ist. Insgesamt führt die Verkleinerung oder Abschaffung des Ensembles zur Umgestaltung von Langzeitverträgen in Zeit- und Projektverträge und zum flexibleren Einsatz der Sängerdarsteller. Dies alles hat die Abschaffung der klassischen Abonnementstrukturen zur Folge und somit eine Befreiung des Musiktheaterbetriebs aus dem Zwang zur permanent wechselnden Vielfalt des Spielplans. Hier sind zwei Schritte notwendig:

1. Umwandlung des klassischen Abonnementsystems (zugunsten von Innovation und Qualität) in phantasievolle und kreative Wahlabonnements und Stärkung der Besucherorganisationen, bzw. Stärkung der Bindung der Besucher an den Theaterbetrieb durch Service und Zusatzleistungen. In dieser Hinsicht auch die Einführung eines kundenorientierten Kartenvertriebs und Ausdifferenzierung des Kartenpreises sowie die Gestaltungen eines sinnvollen Rabattsystems mit Paketangeboten.
2. Erzielung einer Vielfalt durch Parallelbespielung mehrerer Bühnen mit unterschiedlichen Genres, um damit auch der Wandlung in der Besucherstruktur Rechnung zu tragen.

4.3 Organisation im Musiktheaterbetrieb

Unter Organisation versteht man die auf Dauer angelegten Unternehmungen und Prozesse, welche einen fortlaufenden und zielgerichteten innerbetrieblichen, wie auch nach außen gerichteten Ablauf eines Betriebes bestimmen. Der Begriff Organisation kann sich sowohl auf Prozesse in der Betriebswirtschaftslehre, wie auch auf Abläufe in anderen Wissenschaftsdisziplinen beziehen. Die Notwendigkeit von Organisation ergibt sich aus der Knappheit der verfügbaren Güter zur Befriedigung von Bedürfnissen der Menschen und der Notwendigkeit zum Wirtschaften, als Bedingung zur Lösung des Knappheitsproblems im Sinne von „menschlichen Aktivitäten, die im Dienste der Knappheitsverringering unternommen werden“²⁰³ – dies geschieht durch Arbeitsteilung und Spezialisierung und dem daraus entstehenden Produktivitätsgewinn sowie der Bewältigung des daraus entstehenden Tauschproblems und der Problematik der Abstimmung. Der Prozess der Organisation vollzieht sich grob gesagt neben der Arbeitsteilung und Spezialisierung durch die Beseitigung von Mängeln in den Bereichen von Koordination und Motivation. Unter Koordination ist die Problematik zu verstehen, den am Produktionsprozess Beteiligten in ausreichendem Maß über ihre Funktion und Arbeitsrolle innerhalb der betrieblichen Steuerung zu informieren – hierbei spielen Aspekte wie Bildung und Nichtwissen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Hierauf soll aber an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Unter Motivation ist die bereitwillige und freiwillig sich vollziehende, wie auch produktive Umsetzung der vorgegebenen Struktur und Aufgabe zu verstehen. So kann in Bezug auf Koordination von der Beseitigung von „Nichtwissen“²⁰⁴ gesprochen werden, bzw. in Bezug auf die Problematik der Motivation von der Beseitigung des „Nichtwollens“²⁰⁵.

Wie im orthodoxen Wirtschaftsbetrieb kann im Musiktheaterbetrieb die Organisation in Aufbauorganisation und Ablauforganisation untergliedert werden – also auch hier wieder die Differenzierung zwischen Musiktheater als

²⁰³ Picot, Arnold; Dietl, Helmut; Franck, Egon: Organisation: eine ökonomische Perspektive, Stuttgart 1999, S. 1

²⁰⁴ vgl.: a.a.O.

²⁰⁵ vgl.: a.a.O.

Betrieb und Musiktheater als Produktion, bzw. Produktionsprozess. Somit ergibt sich a) die Aufbauorganisation des Musiktheaterbetriebs: der formale Aufbau und die Gliederung des Gesamtunternehmens Musiktheater als Betrieb, mit all seinen Rahmenbedingungen (auch in Bezug auf Rechts- und Betriebsform). Auch wird innerhalb der Aufbauorganisation der Aufbau sowie die Gestaltung der einzelnen Arbeitsbereiche und Stellen, der Abteilungen und Projekteinheiten beschrieben. In der b) Ablauforganisation der Musiktheaterproduktion haben wir es mit der Herstellung des Produktes „Musiktheater“ zu tun und der Gestaltung sowie der zeitlichen Disposition eines Arbeitsprozesses. Im Unterschied zum orthodoxen Wirtschaftsbetrieb ist die genannte Trennung nicht eine künstliche, sondern eine funktionale Trennung, da beide Teile in Unabhängigkeit voneinander funktionieren können.

Der Musiktheaterbetrieb gliedert sich zentral in drei Sektoren, welche zentrale Bedeutung für die jeweiligen Sparten haben :

1. künstlerischer Sektor
2. technischer Sektor
3. administrativer Sektor

4.3.1 Leitungsanforderung im Musiktheaterbetrieb

Für die drei genannten Sektoren gelten selbstredend personenunabhängige Standardisierungen von Aufgabenstellungen und Arbeitsteilung, mehr oder weniger klare Hierarchie und Kompetenzabgrenzungen und Führungsregeln – eine Betonung von fachlicher Kompetenz existiert lediglich im administrativen Sektor und ermöglicht einen Einstieg innerhalb einer vorgegebenen Laufbahn²⁰⁶. Der Musiktheaterbetrieb bildet eine Teilsparte, soweit es sich um einen Mehrspartenbetrieb handelt, neben dem Schauspiel, dem Kinder- und Jugendtheater²⁰⁷ und dem Tanztheater. Dabei sind fünf unterschiedliche Modelle in der Theaterpraxis denkbar, Kombinationen sind üblich:

²⁰⁶ vgl.: Otte, Max: Organisation: mit Übungsaufgaben und Lösungen, Köln 2002

²⁰⁷ Kinder- und Jugendtheater werden inzwischen als eigene Sparten gesehen und auch entsprechend behandelt.

1. Ein Intendant agiert als alleiniger Leiter der drei Sektoren unter der Bezeichnung „Generalintendant“ als Alleinverantwortlicher für den Theaterbetrieb.
2. Der Intendant leitet den Musiktheaterbetrieb in eingeschränkter Funktion, d.h. er besitzt zum Beispiel in der Außenvertretung des Musiktheaterbetriebs uneingeschränkte und alleinverantwortliche Entscheidungsgewalt (im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen, wie sie z.B. für „Regiebetriebe“ gelten), ist aber im Innenverhältnis stark eingeschränkt, was selbstredend in der Leitung und Führung eines Theaterbetriebs zu Schwierigkeiten in der Durchsetzung von Anweisungen und künstlerischen, wie administrativen Zielsetzungen führt. Dieses Modell findet sich an den meisten Theaterbetrieben der Theater in Deutschland, in welchem der Intendant sich auf die künstlerische Leitung des Theaterbetriebs und die Darstellung und Vertretung des Hauses nach Außen beschränkt. In der Regel wird die administrative Leitung dem kaufmännischen Direktor unterstellt.
3. Ein Intendant agiert gemeinsam mit einem Vertreter eines der drei anderen Sektoren, aber in geteilten und klar getrennten Bereichen und Aufgabenfeldern, sowie innerhalb einer klaren Hierarchie und Weisungsbefugnis.
4. Ein Intendant agiert gemeinsam mit einem Vertreter eines der anderen drei Sektoren in geteilten Bereichen mit gemeinsamer Verantwortung. Dieses Modell kann auch von mehr als zwei Personen praktiziert werden. Die einzelnen Aufgabenbereiche sind zwar hierarchisch und inhaltlich klar voneinander getrennt, Entscheidungen können jedoch nur gemeinsam beschlossen und durchgesetzt werden.
5. Der Intendant ist Mitglied eines Führungsgremiums, einer Gruppe von Personen aus verschiedenen Bereichen des Musiktheaterbereichs, welche gemeinsam die anfallenden Entscheidungen treffen. Hier liegt die Problematik eindeutig bei sehr langen Entscheidungswegen.

Selbstverständlich kommen innerhalb der Leitungstätigkeiten sehr unterschiedliche Führungsstile²⁰⁸ zum Einsatz, wie bspw.:

- Charismatischer Führungsstil
- Patriarchalischer Führungsstil
- Autokratischer Führungsstil
- Kooperativer Führungsstil
- Administrativer Führungsstil
- „Absolutistischer“ Führungsstil²⁰⁹

Die Anforderungen an einen Intendanten im gegenwärtigen Musiktheaterbetrieb umfassen sowohl hohe künstlerische, wie aber auch betriebswirtschaftliche, bzw. volkswirtschaftliche Kompetenz. Die Tage des Künstlerintendanten scheinen gezählt, obwohl ein Großteil der Theater in der BRD von Künstlern als Intendanten geführt werden²¹⁰, daraus ergeben sich zahlreiche Probleme und oft die Überschneidung von künstlerischen und privaten Interessen sowie Managementaufgaben. Entstehende Probleme und eintretende Situationen bei z.B. inszenierenden Künstler-Intendanten können sein:

- fehlende Managementkompetenz,
- fehlendes Verständnis für ökonomische Zusammenhänge,
- fehlendes Interesse an ökonomischen Rahmenbedingungen,
- fehlendes betriebswirtschaftliches Fachwissen, vor allem in Bezug auf Leitung und Führung von Betrieben,
- persönliche Ziele und künstlerische Intention kollidieren mit den Zielen und Bedingungen des Theaterbetriebs,
- ungerechte Verteilung von Produktionsbudgets zugunsten der eigenen Produktionen, wenn der Intendant am eigenen Haus inszeniert,

²⁰⁸ Vgl.: Thommen, Jean-Paul; Achleitner, Ann-Kristin: Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Wiesbaden 2001, S. 865 ff.

²⁰⁹ Welcher aufgrund der rechtlichen Normen und Bedingungen nicht mehr existent sein sollte, aber in der Theaterpraxis von manchen Intendanten immer wieder betrieben und ausgeübt wird. Hierfür existieren in der Theaterpraxis zahlreiche, nicht näher auszuführende Beispiele. Nicht umsonst wird das Theatersystem immer wieder als das „letzte absolutistische System“ bezeichnet.

²¹⁰ vor allem Regisseure und Dirigenten

- zusätzliche Ausgaben für Regiegagen an den Intendanten, wenn jener im eigenen Haus inszeniert,
- während der Inszenierungsphase ist die Entscheidungs- und Leitungsfunktion des Theaterbetriebs stark eingeschränkt,
- zur Bewältigung der anstehenden Aufgaben müssen oftmals Mitarbeiter herangezogen werden, das führt zu Delegation von Aufgaben und erhöhtem Arbeitsaufwand,
- es entstehen Netzwerke unter inszenierenden Intendanten und eventuell gegenseitige Einladungen zu Gastinszenierungen, die nicht mehr unter dem Primat der qualitativ hochwertigen Kunst und handwerklichem Können getroffen werden,
- dem System des „Intendantenkarussells“ wird Vorschub geleistet,
- es können sich für den Musiktheaterbetrieb als „moralische Anstalt“ gefährliche Netzwerke von Beziehungskontakten ergeben. Nachwuchs an „Theatermanagern“ ist in diesem System nicht möglich.

Neben einer hohen moralischen und ästhetischen Kompetenz, wie die oben aufgezeigten Fallbeispiele des deutschen Theateralltags zeigen, ist zusätzlich eine Kompetenz zum ökonomischen Denken und das Agieren als Manager notwendig, um einen Theaterbetrieb zu leiten. Hinzu kommen die für die jeweiligen Sparten notwendigen Fach- und Spezialkenntnisse. Dies wird jedoch noch immer als „Unterwerfung der Theaterkunst unter wirtschaftliche Zwänge und (...) Fremdbestimmung der Künstler durch kunstfremde Technokraten“²¹¹ verstanden²¹². Dabei bedeutet die Kompetenz als Theater-

²¹¹ Röper, Henning: Handbuch Theatermanagement, Köln 2001, S. 45

²¹² „Ein Gespenst geht um an deutschen Theatern, es durchgeistert auch das Feuilleton, es heißt Kulturmanagement, mit Beinamen Marketing; die systematische Ressourcenerschließung als letztes Gefecht vor dem Theatergau: So bedürftig sei also das Theater geworden, bedürftig der Managementkunst, einer omnipotenten Religion des Neoliberalismus. Eines ist sicher, das aufgeblähte Vokabular des Phänomens passt in den gesellschaftlichen Mainstream und ist für die herrschende Politik kompatibel. Vermarktung lautet das Geschrei aller Orten. Schleichend greifen die Ideologeme der Geldwirtschaft nach dem Theater, und manch einer sitzt gesichert zwischen den Stühlen – zwischen Management und Kultur“ – in dumpfer Weise und geprägt von einer seltsamen Weltfremdheit, fasst die Zeitschrift „Theater der Zeit“ 1997 das Verhältnis von Kunst und Wirtschaft zusammen und setzt darauf, dass alles besser so weiter geht, wie bisher – leider muss man eben feststellen, dass das Theater als Betrieb gewisser moralischer Haltungen und Kompetenz entbehrt, innerbetrieblich nicht das ist, als was es sich gerne präsentiert, als „moralische Anstalt“, sondern durch eigene Korruption

manager, der konsequente Einsatz von Managementinstrumentarien nicht nur den Ausschluss von Korruption, die Schaffung von Transparenz, das Zerschlagen von bestehenden „Seilschaften“ unter den in Führungspositionen sich befindenden Künstlern, sondern auch das Ermöglichen von Spielräumen für den Theaterbetrieb. Somit sind Forderungen an die Theaterleitung bezüglich einer Grundkompetenz zur Leitung eines Theaterbetriebs sowohl umfassende betriebswirtschaftliche Kenntnisse (respektive kulturökonomische), wie das Wissen um Managementtechniken und deren Anwendung in Theaterbetrieben sowie hohe künstlerische Kompetenz.

In der Praxis kommt es zu verschiedenen Konfliktsituationen zwischen dem Intendanten und den anderen Leitungspositionen eines Theaters, wenn die Hierarchien und Kompetenzen nicht geklärt sind. Henning Röper nennt einige typische Situationen²¹³:

- Streitigkeiten über Engagemententscheidungen und künstlerische Entscheidungen zwischen Mitgliedern der künstlerischen Leitung.
- Streitigkeiten und Konflikte über die Bereiche Abo und Service, vor allem im Bereich Vorderhaus-Service, zwischen dem Intendanten und der wirtschaftlichen Leitung des Theaterbetriebs.
- Streitigkeiten über künstlerische Entscheidungsfreiheit zwischen dem Intendanten, dem wirtschaftlichen Leiter des Theaterbetriebs und einzelnen Spartenleitern, in Bezug auf den Spielplan, Etatfragen, Kapazitäten der Werkstätten und Entscheidungen über die Verteilung der Ressource Hauptbühne zu Probezwecken im Spannungsfeld zum Auführungsbetrieb.
- Streitfragen zwischen musikalischer Leitung und Intendanz in Bezug auf Engagements von Sängern und der Auswahl des Spielplans²¹⁴. Sol-

ihrer Betreiber und Verfechter bis an die Handlungsunfähigkeit und an die Grenzen der Fähigkeit zur künstlerischen Erneuerung getrieben ist, in: a.o.g.O., S. 45

²¹³ Röper, Henning: Handbuch Theatermanagement, Köln 2001, S. 49 ff.

²¹⁴ Entsprechende Streitigkeiten zwischen der musikalischen Leitung und einem inszenierenden Intendanten in Bezug auf Tempofragen und Fragestellungen des musikalischen Ausdrucks „erfreuen“ sich während einer Probenphase im Theateralltag neben vielen anderen Konfliktsituationen großer Beliebtheit.

che Konfliktsituationen sind nur durch klare Leitungshierarchien und gezieltes Management zu lösen.

4.3.2 Spartenorganisation

Im Folgenden soll die Spartenorganisation näher betrachtet werden, wobei sich der Autor hierbei auf die Sparte Musiktheater beschränken wird. Die Sparte Musiktheater ist äußerst personalintensiv und daher auch die kostenaufwendigste Sparte innerhalb des Theaterbetriebs.

4.3.2.1 Künstlerischer Sektor im Musiktheaterbetrieb

Die Leitung der Sparte übernimmt in der Regel ein Operndirektor, welcher aber nicht selten in Personalunion als Intendant agiert. Oft kommt auch eine „Doppelspitzleitung“ der Sparte aus Operndirektor und Generalmusikdirektor vor, seltener wird der künstlerische Sektor vom Chefdramaturgen geleitet. Als Oberverantwortlicher für den szenischen Bereich agiert in der Regel der Oberspielleiter. Die Leitung des musikalischen Bereichs hat der Generalmusikdirektor, unterstützt von einem Studienleiter, welcher für die einwandfreie musikalische Einstudierung der Solisten zum vorgegebenen Zeitpunkt (in der Regel Beginn der szenischen Proben) nach Vorgaben des GMD verantwortlich ist. Zur musikalischen Einstudierung in Solo- und Ensembleproben stehen dem Studienleiter Repetitoren (ausgebildete Kapellmeister) zur Verfügung. Der Generalmusikdirektor und ein 1. Kapellmeister teilen sich die anfallenden Dirigate der einzelnen Vorstellungen und damit die musikalische Akzentsetzung der einzelnen Aufführungen. Die Aufteilung erfolgt für gewöhnlich nach Produktionen, wobei für gewöhnlich aus der Tradition heraus der GMD die Produktionen im Bereich Oper musikalisch leitet, v.a. aber die Premieren und damit Neuproduktionen und der 1. Kapellmeister die musikalische Leitung der Operette und des Musicals übernimmt. Zusätzlich wirken auch noch die Repetitoren mit Dirigierverpflichtung an den Vorstellungen als musikalische Leiter mit. Als Chefdirigent steht der GMD dem Orchester leitend vor – d.h. der GMD ist auch für die ästhetische Klangausgestaltung und Interpretation verantwortlich. Innerhalb des Orchesters besitzt der Konzertmeister – in

der Regel der 1. Violinist der ersten Violinen, eine Leitungsfunktion für das Gesamtchester. Für die jeweiligen Instrumentengruppen sind die Solisten, bzw. die so genannten Vorspieler für den Klang und die Klangpflege, bzw. die korrekte Einstudierung verantwortlich, auch in Bezug auf Streitfragen bezüglich Bogenstrich etc. - sie stellen damit nicht unerhebliche Faktoren für die Ausprägung des Orchesterklanges dar. Die Sitzordnung des Orchesters ist von der durch die Partitur geforderten Ensemblegröße sowie von der klanglichen und ästhetischen Auffassung des Dirigenten abhängig. In der BRD hat sich allerdings die Deutsche Sitzordnung im Vergleich zur Italienischen Sitzordnung durchgesetzt. Durch die unterschiedlichen Sitzordnungen ergeben sich grundlegend verschiedene Klangaspekte.

Die wissenschaftliche Betreuung einer szenischen Produktion obliegt dem Dramaturgen und seinem Team, welches unter Umständen in der Praxis auch die Öffentlichkeitsarbeit mit betreut, soweit der Theaterbetrieb über keine eigene Presse- oder Marketingabteilung verfügt. In den Verantwortungsbereich der Dramaturgie fällt auch die Erstellung sämtlicher am Theater erscheinenden Publikationen und an kleinen Häusern auch die Abwicklung der Leihverhältnisse für Orchestermaterial und Klavierauszüge für die jeweiligen Produktionen. Das Regieteam entspricht dem künstlerischen Leitungsteam und wechselt in der Zusammensetzung in der Regel nach jeder Produktion. An vielen Theatern agieren allerdings häufig auch Hausregisseure. Neben dem Operndirektor und dem Oberspielleiter inszenieren auch Gastregisseure, welche oftmals ein eigenes Ausstattungsteam (Kostüm- und Bühnenbildner/In) mitbringen. Der Einsatz eines Gastdramaturgen ist eher ein seltener Fall. Als Bindeglied zwischen den einzelnen Abteilungen des Theaters, als Koordinator zwischen dem künstlerischen Leitungsteam und der Theaterleitung, agiert der Regieassistent, welcher auch für die qualitative Erhaltung der Inszenierung im Anschluss an die Premiere verantwortlich ist. Dem Dramaturgen werden häufig auch zahlreiche Managementaufgaben übertragen - so ist die Position des Tanztheaterdramaturgen häufig eine Mischposition aus den klassischen dramaturgischen Aufgaben und dem Management der C.ie.

4.3.2.2 Der technische Sektor im Musiktheaterbetrieb

Die Oberleitung für den technischen Sektor hat der technische Direktor, mit Leitungs- und Weisungsbefugnis für alle technischen Abteilungen (Bühnentechnik, Beleuchtungstechnik und Lightdesign, Tonabteilung sowie der Ausstattungswerkstätten). In der Praxis findet sich in der technischen Leitung nicht selten ein Gremium aus dem Leiter der Bühnentechnik sowie der Beleuchtungs- und Tonabteilung (vgl. Oper Frankfurt). Eine Ausnahme bilden häufig die Ausstattungswerkstätten sowie die Abteilungen Maske und Garderobe, die oftmals direkt der Intendanz unterstellt sind. Die Gründe hierfür liegen darin, dass es sich bei den in den genannten Abteilungen umgesetzten Aufgaben vorrangig um künstlerische Aufgabenstellungen handelt.

Dem Bereich Bühnentechnik stehen die Bühnenmeister vor und in der weiteren Untergliederung leiten die Bühneninspektoren (in der Funktion von Vorarbeitern) die in Schichten arbeitenden Technikmannschaften, welche sich an vielen Theatern aus traditionellen Gründen in eine „Bühnenmannschaft-Linke-Seite“ und eine „Bühnenmannschaft-Rechte-Seite“²¹⁵ gliedern – Probleme entstehen dann, wenn Tätigkeiten im Zentrum der Bühne zu erledigen sind, so kann z.B. das Aufstellen einer Baumrequisite in der Mitte der Bühne dazu führen, dass der Baum in zwei Hälften geteilt wird. Diese Hausbräuche gilt es zukünftig abzustellen.

Die Bühnentechnik ist für den gesamten technischen Ablauf und alle festen, wie beweglichen, bzw. hängenden Bauwände und Kulissenelemente zuständig. Die Abteilung Beleuchtung ist in ähnlicher Art und Weise, wie die Bühnentechnik organisiert. Dem Abteilungsleiter, in der Regel auch der leitenden Lightdesigner²¹⁶, unterstehen die Beleuchtungsmeister (für die korrekte Beleuchtungseinrichtung und den korrekten Ablauf der Beleuchtungsstellun-

²¹⁵ Die Bezeichnungen Links und Rechts beziehen sich in der Bundesrepublik Deutschland immer von der Sicht aus dem Zuschauerraum aus, also aus der Perspektive des Regisseurs mit Blick auf die Bühne. In vielen Theatern werden die auftretenden Lokalisationsprobleme durch eine Benennung der linken und rechten Hälfte der Bühnenseite gelöst – so wird die linke Seite an der Hamburgischen Staatsoper z.B. als Landseite, bzw. die rechte Seite als Stadtseite bezeichnet. In den USA findet die Begrifflichkeit „stage-left“ und „stage-right“ Anwendung, womit die Sichtposition definiert wird.

²¹⁶ Eine typische Arbeitsstelle im Spannungsfeld zwischen künstlerisch-ästhetischen Bedürfnissen und technisch-handwerklichem Können, welches sich durch die Einführung von Ausbildungsstudiengängen Lightdesign immer mehr zugunsten der künstlerischen Seite verschiebt.

gen während der Vorstellung verantwortlich) und die Beleuchtungstechniker. Der Beleuchtungstechnik unterliegt nicht nur der Beleuchtungsablauf, bzw. der Aufbau der Beleuchtungskörper, sondern auch die Wartung und Reparatur²¹⁷. Die Tonabteilung ist für die Einspielung von Klängen und Geräuschen (man denke nur einmal an die zahlreichen Gewitter in den Opern von Rossini, oder dem Kanonendonner in „Tosca“, wenn jene nicht „live“ dargeboten werden) zuständig, sondern auch für die Verstärkung von Instrumenten bei der Probe, oder zur gezielten Verstärkung von Sängern bei unzureichender Stimmgröße während der Vorstellung, was aber sicherlich nur in Ausnahmefällen passiert (vgl. Uraufführung „König Kandaules“ an der Hamburgischen Staatsoper, die Partie des Kandaules). Weiterhin fallen auch Aufnahmen von Vorstellungen, das Einrichten der Dirigentenkamera, bzw. die Einrichtung von Monitoren mit dem Bild des Dirigenten (während der Vorstellung) zu den Aufgaben der Tonabteilung, um dem Sänger auch in vom Dirigenten abgewandten Haltungen die Sicherheit von Rhythmik und des „gemeinsamen Atmens“ mit dem Dirigenten zu geben. Im Musiktheateralltag kann die „Notwendigkeit“ der Sicht auf den Dirigenten durch das Hängen von Monitoren durchaus bereits „hysterische“ Züge annehmen – die Praxisbeispiele hierfür sind zahlreich.

In den Ausstattungswerkstätten werden die benötigten Dekorationen mit einem entsprechenden zeitlichen Vorlauf in handwerklicher Arbeit produziert. Hierbei stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit der einzelnen Abteilungen zum Verbleib am Theaterbetrieb, ob hierbei nicht externe Möglichkeiten ökonomischer wären. In den Mischbereich zwischen Technik und Handwerk, Kunst und Ästhetik fallen die Abenddienste in Bezug auf Garderobe und Maske. Hierunter ist nicht nur die Bereitstellung von Haarteilen (hier auch das Schminken der Darsteller) oder Kostümteilen zu verstehen, sondern auch die Betreuung der Sängerdarsteller während der Vorstellung. Hierfür ist oftmals, wie der Theateralltag lehrt, nicht nur handwerkliches Können, sondern vor allem auch psychologisches Fingerspitzengefühl notwendig.

²¹⁷ Inzwischen existieren in der Beleuchtungsabteilung diverse Ausbildungsberufe, davor fiel in den unterschiedlichen Beleuchtungsabteilungen verschiedener Theater die Tatsache auf, dass hier die meisten Quereinsteiger in die technischen Theaterberufe arbeiten, mit einer hohen Rate von Musikern und Sängern. Eine Erklärung hierfür existiert in der wissenschaftlichen Literatur nicht.

Die Requisite zeichnet sich für sämtliche während der Vorstellung bespielte Gegenstände auf der Bühne verantwortlich, hierunter können auch z.B. Perückenteile fallen, wenn jene nicht auf dem Haupt des Sängerdarstellers angebracht werden, sondern lediglich in der Spielhandlung benutzt werden. „Blutkissen“ etc. fallen z.B. nicht in den Bereich der Requisite. Der Arbeitsbereich Requisite wird auch im Schichtdienst durchgeführt, um einerseits die Probenbetreuung, wie auch die Betreuung der Vorstellung sichern zu können, aber dazu fällt natürlich auch noch die Herstellung und Instandhaltung der jeweiligen Requisiten an – für welches ein hohes Maß an Inspiration und handwerklicher Improvisation sowie ein hohes ästhetisches und kunstgeschichtlich geschultes Augenmaß notwendig sind.

4.3.2.3 Der administrative Sektor im Musiktheaterbetrieb

Der administrative Sektor stellt den Verwaltungssektor dar, unter welchem allerdings auch einige „Mischstäbe“ aufgeführt werden können, welche in der Engführung zwischen künstlerischem und administrativem Sektor, bzw. der Koordination anzusiedeln wären, wie zum Beispiel die Abteilung Marketing oder Öffentlichkeitsarbeit. Zum administrativen Sektor zählt auch der kaufmännische Bereich, dessen Leiter, in der Regel der kaufmännische Direktor, die Leitung des administrativen Sektors innehat. Unter diesem Bereich ist die gesamte Personalstelle und Lohnkostenabrechnung, das Rechnungswesen und auch die Verwaltung, bzw. Führung des Abonnements zu finden. Somit werden im administrativen Sektor sämtliche verwaltungsrechtlichen Angelegenheiten koordiniert und erledigt. Matthias Nowicki²¹⁸ führt auch die Bibliothek (sprich die Verwaltung und Beschaffung von Klavierauszügen, Orchestermaterial und notwendiger wissenschaftlicher Literatur) unter dem administrativen Sektor, worüber man sicherlich anderer Meinung sein könnte und die Bibliothek dem künstlerischen Sektor zugehörig sehen würde. In der wissenschaftlichen Organisationsliteratur erscheinen keine Mischformen innerhalb der Organisationsstruktur von Musiktheaterbetrieben, welche aber sicherlich sinnvoll erscheinen würden, wie z.B. die Erstellung von künstlerisch-

²¹⁸ Vgl.: Nowicki, Matthias: Theatermanagement – ein dienstleistungsbasierter Ansatz, Hamburg 2000, S. 178 ff.

administrativen-Bereichen (Marketing, Öffentlichkeitsarbeit, Spartenorganisation und künstlerisches Betriebsbüro, Regieassistenz) sowie einen analogen künstlerisch-technischen-Bereich und den jeweiligen Grundbereichen.

4.3.2.4 Organisation des Produktionsablaufes im Musiktheaterbetrieb

Die hauptsächliche Problematik des Produktionsprozesses im Musiktheaterbetrieb liegt in der hohen Anzahl an unterschiedlichen Gruppen, die am Prozess der Erstellung einer Musiktheaterproduktion beteiligt sind²¹⁹ sowie den dadurch entstehenden unterschiedlichsten Leitungshierarchien²²⁰, welche sich in Bezug auf die Hierarchie des Musiktheaterbetriebs anders gestalten können und somit einen Paradigmenwechsel innerhalb des Betriebs verursachen. Eine Aufteilung der am Produktionsprozess beteiligten Gruppen nach Luigi Maria Sicca in „management artistico“²²¹ und „i casti artistici“, welche für den künstlerischen Erfolg und die Qualität verantwortlich sind. Formal und wissenschaftlich gesehen, hat Sicca sicherlich recht, allerdings sieht die Arbeitspraxis anders aus. Innerhalb eines hierarchisch gegliederten Systems ergeben sich diverse Subsysteme mit nahezu konspirativem Charakter und oftmals ganz auf Emotion und psychischen Auseinandersetzungen beruhenden Hierarchieebenen, die nicht selten auf Darwins Assoziation vom Sieg des Stärkeren über den Schwächeren zurückzuführen sind. Der Probenalltag lässt sich oftmals eher mit Clausewitz „Vom Kriege“ erklären und deuten, denn mit einer wissenschaftlichen Organisationslehre. Im Folgenden soll allerdings der grundlegende Produktionsablauf einer Musiktheaterproduktion dargelegt werden.

²¹⁹Il processo di produzione di un'opera lirica può essere analizzato prendendo in considerazione i differenti gruppi“ che, a diverso titolo, agiscono per la realizzazione del prodotto.“ - in: Sicca, Luigi Maria: *Organizzare l'arte*, Mailand 2000

²²⁰Il processo di produzione artistica di un'opera lirica consiste in un insieme di azioni e interazioni sociali che prendono all'interno di alcuni gruppi che hanno il compito di svolgere dei progetti.“ - in: Argano, Luigi: *La gestione dei progetti di spettacolo*, Mailand 1997

²²¹gemeint ist hier: con il termine management si farà sempre riferimento alla squadra (una soggettività collettiva) composta dal sovrintendente, dal direttore artistico e dal gruppo di collaboratori“, in: Sicca (2000), S. 43

Der Ablauf einer Musiktheaterproduktion lässt sich grundsätzlich als Abfolge verschiedener Prozesse definieren, welche sich zum Teil auch zeitlich überschneiden, bzw. parallel zueinander verlaufen. Bei einer Darstellung des Produktionsablaufes mit Hilfe der Netzplantechnik lässt sich schnell feststellen, dass die einzelnen Prozesse auch als Abfolge einzelner Projekte betrachtet werden können, welche allerdings in Bezug auf ihre zeitliche Abfolge, der Varianz der Ausgangsdisposition der einzelnen beteiligten Gruppen²²²(z.B. unterschiedliche Professionalität und künstlerische Fertigkeiten der einzelnen Sängerdarsteller, oder die Differenzen in den linguistischen Fähigkeiten, was besonders bei der Aufführung von Werken in nicht deutscher Sprache bedeutend ist etc.) sich nicht disponieren lassen. In der Netzplantechnik, durch welche sich zeitliche Engpässe und „Puffer“ als „kritischer Pfad“ ermitteln lassen, tauchen diese zeitlichen Probleme als ein einziger „kritischer Pfad“ auf. Der sukzessive ablaufende Masterplan einer Musiktheaterproduktion mit ihren jeweiligen Process Owners²²³ gliedert sich in folgende Ablaufpunkte:

- Konzeption des Spielplanes durch die Intendanz und Dramaturgie, sowie die beteiligten Spartenleiter. der Planung des Spielplanes für den gesamten Theaterbetrieb werden die einzelnen Werke für die jeweiligen Sparten nach einem Spielplankonzept mit den Spartenleitern entwickelt und auf den Spielplan gesetzt. Der Spielplan in Bezug auf das Musiktheater sollte nach den Kriterien von literarischer, musikalischer und theatralischer Qualität definiert werden können. Die frühzeitige Erstellung eines Spielplanes ist notwendig, um eine frühzeitige Detailplanung aufnehmen zu können.
- Nach Definition der einzelnen Werke werden 1. das künstlerischer Leitungsteam durch Intendanz, Dramaturgie und der jeweiligen Spartenleitung festgesetzt (die Auswahl erfolgt allerdings häufig nicht nach unbedingt rationalen Kriterien von Leistung und Qualität, sondern häufig

²²²Die Dimensionen einer Musiktheaterproduktion lassen sich einteilen in: 1. Prevedibilità relativa: a) oggettiva b) soggettiva 2. Varianza nel tempo: variabilità: a) evoluzione dei ruoli e delle funzioni b) interazione tra gli individui c) evoluzione della propria immagine di interprete 2. Varianza nello spazio: varietà; a) varietà di tipologie umane e professionali b) varietà dei contesti e dei linguaggi.“-zitiert nach: Sicca (2000), S. 59 ff.

²²³vgl. Sicca, Luigi Maria: Significati strategici del valore nell economia neoindustriale, in: Economia e Politica industriale n.92, 1996

durch das „Durchsetzen“ einzelner Kandidaten durch die Leitung des Theaterbetriebs); 2. Besetzung der einzelnen Rollen (unter Umständen unter Mitwirkung des gewählten künstlerischen Leitungsteams, hierbei offenbart sich eine häufige Praxis, dass oftmals Sängerdarsteller gewählt werden, welche fast schon im „Gepäck“ des jeweiligen Regisseurs durch die Republik reisen und an den entsprechenden Produktionen des Leitungsteams teilnehmen, dies führt zu einer Unterbeschäftigung des Hausensembles und zur Tatsache, dass in den Inszenierungen von bestimmten Regisseuren immer wieder die selben Sängerdarsteller anzutreffen sind, auch hier sind die Kriterien von Qualität und Leistung nicht immer ausschlaggebend für die Auswahl der Sängerdarsteller – auch lässt sich so kein hauseigenes künstlerisches Konzept im Sinne eines Mission Statement festsetzen oder errichten.

- Erstellung und Präsentation der künstlerischen Konzeption der Inszenierung durch das Leitungsteam, welches in den Wochen der Produktionsphase die Leitung bei der Erstellung der Inszenierung übernehmen wird. Selbstredend ist eine Einflussnahme durch die Intendanz möglich, allerdings rechtlich gesehen sehr fragwürdig²²⁴, aufgrund der festgesetzten Kunstfreiheit im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland.
- Pressekonferenz und Bekanntgabe des Spielplanes durch die Theaterleitung.
- Probandisposition: je größer der Theaterbetrieb, desto früher beginnt die Dispositionsphase, auch unter dem Hintergrund der frühzeitigen „Buchung“ von bestimmten Sängerdarstellern als Gäste. Während der Phase der Disposition wird der geplante Spielplan nochmals auf Machbarkeit hinsichtlich der Paradigmen von Finanzierung, Besetzung und technischen Möglichkeiten geprüft und erfolgt hier ganz im Sinne des klassischen Projektmanagement, ohne aber, dass in der klassischen Theaterorganisation in Projekten gedacht und organisiert wird. Die

²²⁴ Interventionen durch die Intendanz, wenn sie denn in die Öffentlichkeit dringen, sind relativ selten festzustellen, z.B. nach der Premiere der "Csardasfürstin" an der Semper Oper Dresden, oder jüngst nach Aussagen des Dramaturgen Norbert Abels während der Inszenierung des „Ring des Nibelungen“ am Festspielhaus Bayreuth in der Inszenierung von Tankred Dorst (Spielzeit 2006) durch den Festspielleiter Wolfgang Wagner und den Dirigenten der Produktion Christian Thielemann.

Einteilung der jeweiligen Produktionen erfolgt in den Kategorien schwer bzw. einfach zu produzierender Musiktheateraufführungen, die jeweiligen Bezugsgrößen sind das zur Verfügung stehende Budget und die freien Werkstattzeiten²²⁵ zur Herstellung der Ausstellung – als oft zu unrecht betrachtete Nebengrößen – aber theaterpraktisch von größter Wichtigkeit – sind die Auf- und Abbau- bzw. Umbauzeiten der jeweiligen Produktion zu sehen. In der Folgephase werden grobe Dispositionspläne erstellt, welche nach Verarbeitung der aktuellen Daten immer detaillierter und genauer werden. Durch den Einsatz von Netzplantechnik²²⁶ – was sicherlich nicht zum Standard des Theatermanagements in den einzelnen Theaterbetrieben gehört – lassen sich kritische Pfade, zeitliche Komplikationen und Konflikte erkennen und somit Überprobungen von Sängerdarstellern, des Chores und der anderen Kollektive feststellen und unnötige Kosten vermeiden, die Motivation der Mitarbeiter steigern. Im Idealfall existiert am Theaterbetrieb für jede einzelne Produktion ein Produktionsleiter, der ähnlich wie im Projektmanagement als Moderator zwischen den einzelnen Sektoren und Gruppen des Theaterbetriebs agiert.

- Aufgrund der Durchführung einer Bauprobe mit markiertem Bühnenbild (um die originalen Maße abschätzen zu können) unter Leitung des technischen Direktors in Anwesenheit des künstlerischen Leitungsteams (welches z.B. Distanzen für szenische Gänge und szenische Interaktionen anhand der markierten Dekorationen ausprobieren kann etc.) wird das Bühnenbild abschließend geplant und nach statischer Berechnung gebaut.

²²⁵ Klassische Faustregel für Werkstattzeiten sind runde 210 Werkstatttage für 6 Produktionen im Musiktheater und 8 im Sprechtheater – zusätzliche Werkstattzeiten ergeben sich durch die Auslagerung oder Kooperationen mit externen Werkstätten. In der Machbarkeitsstudie für die Produktion eines bestimmten Werks des Musiktheaters müssen die entsprechend disponierten und geplanten Auf- und Abbauzeiten der Produktion beachtet werden, da sich dadurch Komplikationen für nachfolgende Proben oder auch Vorstellungen am nächsten Tag, bzw. auch zeitliche Schwierigkeiten für die am Tag der Vorstellung stattfindenden Bühnenproben etc. vermeiden lassen – in dieser Fragestellung muss definiert werden, ob das geplante Bühnenbild normal oder nur unter Mehrleistungsbudget zu handeln ist.

²²⁶ Die handschriftliche Erstellung von Ablaufplänen in der Netzplantechnik wird heute von entsprechenden Computerprogrammen wie Microsoft Projekt ersetzt, wobei leider der „Überdenkungsprozess“ bei Erstellung des Planes weg fällt.

- Zeitgleich finden entsprechende Besprechungen für die Ausstattung in den Ausstattungswerkstätten statt.
- Im Vorfeld findet die musikalische Einstudierung der Sängerdarsteller, des Chores und Extrachores statt. Dieses geschieht unter Vorgaben des GMD, in Bezug auf die musikalische Interpretation, welche jener mit dem Studienleiter vereinbart, die direkte Einstudierung erfolgt durch die Repetitoren.
- In szenischen Proben auf der Probenbühne wird das Werk durch den Regisseur mit den Sängerdarstellern erarbeitet. In der Regel erfolgen die Proben von Solistenensemble, Chor, Extrachor, Statisterie und Bewegungschor getrennt voneinander. Die einzelnen Beteiligten werden dann entsprechend zusammengeführt. Neben den Proben auf der Probenbühne wird auch in Teilen des originalen Bühnenbildes, bzw. in markierter Dekoration auf der Hauptbühne probiert. Parallel zu den szenischen Proben probiert der GMD mit dem Orchester alleine das entsprechende Werk, bzw. auch die anstehenden Konzerte des Orchesters.
- Während der szenischen Probenzeit finden auf der Hauptbühne auch Beleuchtungsproben im originalen Bühnenbild statt. Dort legt der Regisseur mit dem Lightdesigner die Ästhetik des späteren Beleuchtungskonzeptes in verschiedenen Beleuchtungsstellungen fest. Parallel zu den Beleuchtungsproben (für Regisseur, Regieassistent und Beleuchtungsabteilung oftmals zeitaufwendige Zerreißproben, wobei oft unterschiedliche ästhetische Ansprüche und technische Unmöglichkeiten aufeinander stoßen) finden musikalische Proben mit den Sängerdarstellern, dem Chor und Extrachor statt. Traditionell kommt es in den Theaterbetrieben im Anschluss an die Beleuchtungsprobe zu den so genannten Bühnenorchesterproben²²⁷. Die Bühnenorchesterproben dienen der akustischen und musikalischen Orientierung der Sängerdarsteller und des Chor sowie des Extrachors (auch der Statisterie und des Bewegungschores) im originalen Bühnenraum (der ja bereits wegen den Be-

²²⁷ In der zeitlichen Disposition könnte ein solcher Arbeitstag wie folgt aussehen: ab 8h Beleuchtungsprobe bis 19h. Ab 19.30 Bühnenorchesterproben – in der Praxis wird ein solcher Zeitplan allerdings von der zeitlichen Disposition der Gesamtprobendauer, der Größe des Hauses und anderen Faktoren bestimmt.

leuchtungsproben aufgebaut ist – während der Beleuchtungsproben und Bühnenorchesterproben hat der Theaterbetrieb Schließstage) mit dem Orchester. Die Proben werden vom GMD, respektive vom musikalischen Leiter der Produktion geleitet – Unterbrechungen durch den Regisseur, wegen falschen Gängen der Beteiligten oder Unsicherheiten in der szenischen Darstellung, finden nicht statt. Die Probe „gehört“ in Gänze der musikalischen Abteilung, hierarchisch geleitet vom GMD oder der musikalischen Leitung der Probe.

- Endprobenphase: die Endprobenphase gliedert sich in:
 1. Hauptprobe (HP1) mit Klavier (auch so genannte Klavier/Technik-Probe): das Werk wird im Ablauf mit allen Beteiligten im originalen Bühnenbild, mit originaler Beleuchtung und im Originalkostüm und Maske und Begleitung durch Klavier bei abgesenktem Orchestergraben durchgeführt. Es handelt sich dabei um eine szenische Arbeitsprobe, welche tariflich ohne zeitlich festgesetztes Ende für alle Beteiligten abläuft.
 2. Hauptprobe mit Orchester (HP2): läuft ab wie die HP1. Das Werk wird im originalen Ablauf mit Orchester gespielt. In der Regel wird nur selten vom Regisseur oder Dirigenten unterbrochen. Eine „Kritik“ (entspricht einer Feedback-Runde) findet im Anschluss an die Probe statt.
 3. Generalprobe (GP): Ablauf des Werks in originaler Besetzung und originaler Zeitdauer. Im Anschluss an die Generalprobe findet die Kritik²²⁸ (entspricht einer Feedback-Runde) findet im Anschluss an die Probe statt.statt.
- Premiere: in der Regel liegt zwischen der Generalprobe und der Premiere ein Ruhetag – an kleineren Häusern, also an kleineren Theaterbetrieben erfolgt die Premiere oft auch unmittelbar am folgenden Tag nach der Generalprobe.

²²⁸ In der Ökonomisierung der Sprache im Musiktheaterbetrieb haben sich neue Bezeichnungen heraus entwickelt, wie z.B. die „Kritik“ für eine Feedback-Runde, in welcher der szenische Ablauf kritisch betrachtet wird und den Beteiligten szenische Kritik, sprich Fehler und Änderungen in der szenischen Darstellung übermittelt werden.

- Premiere B: Premiere mit der Zweitbesetzung. Im Anschluss an die Premieren wird die Produktion in das Vorstellungsrepertoire des Theaterbetriebs aufgenommen.

4 Rahmenbedingungen für Musiktheater

1. Entwicklungsphase des neuen Produktes	2. Makrophase	3. Mikrophase
A Idee: Entwicklung der Konzeption und Untersuchung der Machbarkeit	Disposition und Entwicklung eines ästhetischen Grundkonzeptes für die Produktion. Prozesseigner: Intendanz, Dramaturgie	Ressourcenmanagement: Auswahl des künstlerischen Leitungsteams und Sänger unter der Berücksichtigung ihrer Verfügbarkeit, logistische Grundplanung, musikalische Konzeption, Bauprobe und Herstellung der Ausstattung. Prozesseigner: Intendanz und Musikalische Leitung
B Produktion	1. Probenphase B(1): „Vorprobenphase“ = Vorbereitung der szenischen Proben und musikalische Einstudierung der Sängerdarsteller. Prozesseigner: Studienleiter und Operndirektion	Einzelproben, Statisterie, Darsteller „kleines Fach“, Sängerdarsteller arbeiten am Klavier, Orchesterproben, Arbeiten in den Werkstätten. Prozesseigner: Regisseur, Studienleiter, Musikalische Leitung bei den Orchesterproben
	2. Probenphase B(2): die einzelnen Gruppen arbeiten getrennt voneinander	Proben der einzelnen Gruppen auf der Probephase und Bühne mit Klavier,
	3. Probenphase B(3): Zusammensetzung der Probenergebnisse und Zusammenführung der einzelnen „Projektgruppen“	Gemeinsame Proben aller Gruppen (Sängerdarsteller, Chor, Extrachor, Statisterie, Bewegungschor etc) auf der Probephase, bzw. Hauptbühne
	4. Probenphase B(4): Endprobenphase	Beleuchtungsproben (Prozesseigner: Lightdesigner, Regisseur), Bühnenorchesterproben (Prozesseigner Musikalische Leitung), Hauptprobe 1 (Klavier/Technik), Hauptprobe 2 (Orchesterhauptprobe), Generalprobe mit Publikum, Prozesseigner Künstlerisches Leitungsteam und Musikalische Leitung
C Premiere	Einführung des neuen Produktes	Premiere A: mit der ersten Besetzung Premiere B: mit der alternativen oder Zweitbesetzung (oft auch „Cover- Besetzung“), Prozesseigner: Abendspielleitung und Spielleitung
D Vermarktung	Vermarktung des neuen Produktes mit dem Ziel einer möglichst hohen Besucherauslastung der Vorstellungen	Marketingmaßnahmen und verstärkte Öffentlichkeitsarbeit, ergänzende Maßnahmen zur Verlängerung des Produktlebenszyklus Prozesseigner: Marketingabteilung und Theaterleitung

4.3.3 Repertoirebegriff und Faktoren zur Gestaltung von Spielplänen

Das gegenwärtige Repertoire der Musiktheater europaweit, beschränkt sich in der Regel auf nur wenige Werke von einzelnen ausgesuchten Komponisten. D.h. der gegenwärtig amtierende Repertoirebegriff beinhaltet die Definition des Repertoires als Grundstock von Werken aus einem eng gefassten Werkkanon, welche an einem Theaterbetrieb zur Aufführung kommen. In zweiter Linie kann darunter aber auch der technische Vorgang der Gestaltung eines Spielplans verstanden werden, wie aber auch die Existenz einer großen Bandbreite sich im Spielplan befindlichen jederzeit spielbereiten Produktionen. Zum genannten und üblichen Kanon von Werken gehören vorrangig Werke aus dem 19. Jahrhundert. Im Grunde besteht das aktive Repertoire aus einem Kanon von rund 30 Werken, welche immer wieder auf den Spielplänen der Opernhäuser erscheinen²²⁹. Selbstredend finden sich auch „Randwerke“ – nicht zum Kanon der meist gespielten Opern gehörende Werke – in den Spielplänen, so dass durchaus von einer Bandbreite von ca. 500 unterschiedlichen Werken weltweit gerechnet werden kann, womit eine nicht repräsentative Präsentation von Werken aus ca. 400 Jahren Musiktheatergeschichte von der Gründung an „theoretisch“ gegeben wäre – hierbei ist allerdings eine Differenzierung in Anzahl der Aufführungen, Häufigkeit des Erscheinens eines Werkes auf dem Spielplan notwendig, um eine Aussage über die tatsächliche Häufigkeit des Auftretens sprechen zu können. Aufgrund der Dominanz von Werken aus dem 19. Jahrhundert kommt es zu einem Mangel an Werken der Gegenwart, zu einer fehlenden Innovation und Experimentierfreudigkeit, im Grunde zu einer Simplifizierung und Verarmung des Spielplans hin zum Prozess der Musealisierung und Eventisierung von bestimmten Werkgruppen.

²²⁹ „Das heutige Repertoire eines europäischen Opernhauses (...) umfasst zwischen 40 und 50 Werke, die zwischen 1782 und 1911 entstanden sind – von Mozarts Entführung aus dem Serail bis zum Rosenkavalier von Richard Strauss. Schwerpunkte in diesem Repertoire sind die fünf großen Opern Mozarts (...), sind je eine Oper von Beethoven (...) und Weber, sind (...) sechs Opern von Wagner (...), eine Oper von Humperdinck (...) und vier Opern von Richard Strauss. Zu diesen 18 deutschen Opern kommen je zwei französische (...), zwei russische (...), eine tschechische Oper (...) und eine Reihe italienischer Werke (...)“, in: Konold, Wulf: Was bleibt nach 400 Jahren Operngeschichte? Opernrepertoire heute aus der Sicht eines Intendanten“, in: Schmid-Reiter, Isolde: Schriften der Europäischen Musiktheater. Repertoire und Spielplangestaltung, Bd.5, Anif-Salzburg, 1998, S.22. An den Aussagen von Wulf Konold hat sich bis zum heutigen Tag nichts geändert, wie aus der aktuell erschienenen Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins 2004/2005 zu ersehen ist.

Ob der zunehmende Besucherschwund an den Opernbetrieben in einem Zusammenhang mit einer einseitigen Spielplangestaltung zu bringen ist, wurde bisher noch nicht ausreichend erforscht, allerdings kann wohl davon ausgegangen werden, dass sich die Befriedigung von Publikumsbedürfnissen durchaus auf die Gestaltung von Spielplänen auswirken dürfte. Es entstehen zwei Strömungen innerhalb der Repertoirebildung, welches gleichzeitig einer Art von Spezialisierung Vorschub leistet: zum einem entsteht an den Opernhäuser eine Art von „Grundrepertoire“, welches im Gegensatz zu einem entstehenden Spezialistentum steht, nämlich all jene, welche²³⁰ jenseits des Kernrepertoires agieren, welches nur ca. 0,1% aller komponierter Werke des Musiktheaters beinhaltet. Die Forderung die aus dieser Tatsache entsteht formulierte bereits Richard Wagner mit dem Ausruf „Kinder schafft Neues“. Das Schaffen von Neuen müsste sich für eine wahrhaftige Erneuerung des Musiktheaters nicht ausschließlich auf den Spielplan beziehen, sondern auch auf den Opernbetrieb und somit die entsprechenden Produktionsformen einbeziehen. Forderungen sind aber vor allem an die gängigen Betriebsformen der Musiktheaterbetriebe zu richten, welche weitgehend auf das Repertoiresystem bauen und damit verbunden auf ein Ensemblesystem, in welchem für Spezialisierung nur selten Platz ist.

Die Gestaltung von Spielplänen und damit die Prägung eines Repertoires sind von unterschiedlichen Paradigmen abhängig:

1. Betriebsform (von der Betriebsform ist bspw. auch die Größe des Ensembles abhängig, bzw. die Häufigkeit der Aufführungen von bestimmten Produktionen etc.).
2. Zeitliche Gesamtdisposition der Dauer einer Spielzeit (über welchen Zeitraum erstreckt sich die Spielzeit, woraus sich die Möglichkeit zur Repertoirebildung und zu diversen Wiederaufnahmen ergeben und die Möglichkeit zum Einsatz von Spezialisten).
3. Künstlerische Zielsetzung und Experimentierfreudigkeit der Künstlerischen Leitung.
4. Mischung der Musiktheatergattungen.

²³⁰ Schmid-Reiter, Isolde: Schriften der Europäischen Musiktheater. Repertoire und Spielplangestaltung, Bd.5, Anif-Salzburg, 1998,S.25

5. Anzahl der Vorstellungen.
6. Künstlerische Voraussetzungen (Ensemblegröße, Orchestergröße, Leistungsfähigkeit des Gesamtbetriebs, Existenz von Spezialensembles innerhalb des Orchesters etc.).
7. Ökonomische Situation des Theaterbetriebs, auch in Bezug auf die gegebenen technischen Voraussetzungen der Bühne, wobei sich die Qualität immer in der Relation zum Finanzierungsbedarf bewegt, mit dem Ziel, ein gegebenes Budget einzuhalten, bzw. entsprechend der erwarteten Ergebnisse zu gestalten.
8. Größe des Orchestergrabens und damit die Frage nach der möglichen Orchesterbesetzungen.
9. Größe des Zuschauerraums.
10. Publikumsinteressen und -wünsche, welche sich aufgrund der kulturellen Sozialisation und den entsprechenden kulturellen Interessen ergeben und sich in unterschiedliche Verhaltens- und Orientierungsformen aufgliedern²³¹.

Aus den genannten Punkten ergeben sich unterschiedliche Anforderungen an den Planungsprozess, welcher sich durch unterschiedliche sukzessive, wie auch simultane Phasen definiert, welche aber voneinander zu unterscheiden sind, bzw. auch unterschiedlich zu betrachten sind:

1. Feststellung der Künstlerischen Ziele und der Künstlerischen Ausrichtung.
2. Erkennung von gegebenen Grenzen und Abschätzung von möglicherweise auftretenden Konflikten.
3. Feststellung von Risikofaktoren.
4. Definition von möglichen Alternativen und Konfliktlösungsstrategien.
5. Definition von kurz-, mittel- und langfristigen Zielen, bzw. Aufteilung der anfallenden Aufgaben in Arbeitspakete mit zeitlicher Erfüllungsdefinition mit der Vorgabe von zu erreichenden Werten (Soll-Werten).

²³¹ vgl. Günter, Bernd; Helm, Sabine: Kundenwert, 3. Auflage, Wiesbaden 2006

6. Überprüfung der Ist-Werte mit den Soll-Werten.
7. Anpassung und eventuell alternative Vorgehensweisen.

4.3.4 Anforderungen an den Planungsprozess

Unter der Erstellung von Arbeitspaketen ist auch die Verteilung von Verantwortung und Planungsinhalten auf unterschiedliche Stellen und Prozesseigner (Process Owner) zu verstehen. Die Rahmenbedingungen für einen Musiktheaterbetrieb werden vom Rechtsträger in der konstitutiven Rechtsform und den daraus entspringenden Folgen definiert. Dies geschieht in der Relation mit den gegebenen Ressourcen, wie bspw. der Größe der Bühne, dem Kultur-auftrag der Kommune, den unterschiedlichen Spielstätten, der Betriebsform und umfasst einen permanenten und einen die Spielzeit überschreitenden Zeitraum. Die Künstlerischen Ziele und damit die generelle Ausrichtung des Spielplans und Befriedigung der Kunstbedürfnisse vollzieht sich durch die Zusammenstellung des Ensembles, die Ernennung von künstlerischen Leitungsteams (Regie, Bühnenbild, Kostüm, Dirigat) in Relation mit den oben genannten Variablen. Die Verantwortung liegt hierbei bei den Prozesseignern Künstlerische Leitung. Die Gestaltung des Spielplans und die Errichtung, bzw. Nennung von finanziellen Budgets, ist eng mit der Wirtschaftsführung des Betriebs verbunden. Prozesseigner ist hierbei die Künstlerische Leitung in Kooperation mit der wirtschaftlichen Leitung des Theaterbetriebs. Da im deutschen Theaterbetrieb der Großteil der Gesamtleitungen der Theaterbetriebe mit Künstlerischem Personal besetzt ist (Regisseuren, Dirigenten etc.), existiert in der Regel die genannte Doppelspitzintendanz aus Künstlerischen Intendant und wirtschaftlicher Führung, welche sich in einem seriösen und professionellen Betrieb durch den Theatermanager verbinden lassen würde. Die Planung der einzelnen Produktionen steht in Relation zur Aufführungszahl der einzelnen Produktionen. Während bei den Inszenierungen in der Planungsphase das künstlerische Ziel und die Kosten – respektive die unterschiedlichen Kostenfaktoren (Produktionskosten und weiter entstehende Kosten, definiert als Kosten pro Aufführung) im Vordergrund stehen wie die Definition der Gesamtbelastung für den Theaterbetrieb (Frage nach Kapazitäten und Ressourcenverfügbarkeit), definiert sich die Aufführungszahl

durch den zu erreichenden Umsatz, bzw. die Experimentierfreudigkeit der Künstlerischen Leitung sowie die Bereitschaft oder Möglichkeit ein etwaiges Defizit oder Risiko zu tragen, oder durch eine andere Produktion wieder auszugleichen. Die Definition der Aufführungszahlen richtet sich auch nach den Bedürfnissen der Kunden und der zeitlichen Disponibilität der unterschiedlichen Zielgruppen (Premieren- und Aufführungstermine).

5 Zukunftsaussichten für das Musiktheater – eine kurze Perspektivenaussicht

Theater beginnt immer mit einer inhaltlichen Vision und mit dem Umsetzen von Utopien, mit einem kulturellen Gegenentwurf zur Lebensauffassung des reinen homo oeconomicus, dem Menschen als ausschließlich wirtschaftlichem Wesen. Nichtsdestotrotz ist es klar und notwendig, mit den als knappes Gut definierten Mitteln und Ressourcen verständnisvoll und zum größtmöglichen Nutzen umzugehen und im umgekehrten Sinne mit gering möglichen Mitteln optimalen Nutzen zu erzielen, im Sinne des ökonomischen Prinzips aus einer „lebenspraktischen Ganzheitlichkeit des Orientierungshorizonts“²³² heraus.

In diesem Sinne ist folgendes Zukunftsszenarium denkbar, wie es z.B. auch von Martin Dumps²³³ gesehen wird:

- Den Theaterbetrieben wird in der Zukunft die finanzielle Verantwortung (Einnahmeverantwortung) übertragen.
- Den Theaterbetrieben wird ein begrenztes Gesamtbudget zur Verfügung gestellt, welches auf längeren Zeitraum hin disponiert werden kann.
- Die Anzahl von Premieren und die Gesamtvorstellungszahl wird staatlich durch die Kulturpolitik begrenzt, bzw. vorgegeben.
- Intendanten und Verwaltungsdirektoren werden für Schäden, die aus nicht erfolgten Absprachen mit Dritten entstehen, persönlich haftbar gemacht.

²³² vgl. Ulrich, Peter: Zivilisierte Marktwirtschaft – eine wirtschaftsethische Orientierung, Freiburg 2005

²³³ Dumps, Martin: Die Kosten hinter der Kulisse: Neue Wege der Kulturverwaltung am Beispiel von Musiktheatern, in: Schückhaus, Ulrich (Hrsg.): Kommunen in der Not – Wege aus der Krise, Stuttgart 1996

- Das künstlerische Leitungsteam wird auf die Einhaltung von vorgegebenen Paradigmen vertraglich festgelegt, wie z.B. die Einhaltung von bestimmten Auf- und Abbauzeiten und Produktionsetats.
- Der Ensembledenken wird erneuert²³⁴ mit der Erweiterung der „künstlerischen Dispositionsfreiheit“²³⁵ durch den Einsatz von „Singgeldern“ als Ergänzung zum NV-Solo.
- „Gaststars“, respektive der generelle Einsatz von Gästen, werden im zukünftigen Theaterbetrieb nur noch selten zum Einsatz kommen und dann durch ein erhöhtes Eintrittsgeld durch die Besucher finanziert, bzw. durch verstärkte Sponsoringaktivitäten.
- Das En-Bloc-System wird zukünftig den Spielplan gestalten, Martin Dumps empfiehlt hierbei ein zweitägiges Blocksystem, wodurch die Auf- und Abbauzeiten stark eingekürzt werden könnten, was allerdings 1. von der Größe der Produktion, 2. dem Personalaufwand der Produktion, 3. dem kulturpolitischen Sinn und Zweck der Produktion abhängig ist.
- In den Ausstattungswerkstätten wird eine verstärkte Auslagerung von Aufträgen an Fremdwerkstätten stattfinden.
- Zukünftig werden verstärkt Kooperationen zwischen Musiktheaterbetrieben stattfinden, auch hinsichtlich der gemeinsamen Nutzung von Bühnenbildern, bzw. Bühnenbildteilen – auch hinsichtlich des Austausches von ganzen Produktionen.
- Hinsichtlich der Kostümausstattung werden Kostüme bereits abgespielter Produktionen wieder verwendet, was im gegenwärtigen Spielbetrieb nur selten praktiziert wird.

Aus den wenigen genannten Punkten, im Übrigen auch Forderungen, wie sie auch von der Arbeitgebervereinigung Deutscher Bühnenverein gefordert wer-

²³⁴ Martin Dumps argumentiert mit einem etwaigen Preisvorteil eines Ensemblemitglieds gegenüber einem Gastsolisten – durch die eingesparten Mittel könnte der Theaterbetrieb trotz sinkenden Budgets weiter auf hohem künstlerischen Niveau agieren. Hier denkt Martin Dumps sicherlich zu kurz und übersieht die anfallenden Kosten, bzw. Folgekosten für ein Ensemblemitglied sowie die Auswirkungen eines Ensembles auf den Theatergesamtbetrieb und seine Betriebsformen.

²³⁵ . a.a.O.

den, wird klar, dass es zukünftig um einschneidende Änderungen in das deutsche Theatersystem geht. Die Betrachtungen sind allerdings zu kurz geraten, geht es doch um eine Erneuerung des Musiktheaterbetriebs aus sich selbst heraus, der zuerst einmal damit beginnen muss, dass die einzelnen Betriebe wieder ein künstlerisches und ästhetisches Profil bekommen, sich auf eine Rückkehr zur Nähe zum Publikum besinnen. Das Musiktheater muss wieder Teil eines Lebensgefühls werden, begreifend, dass Theater als Massenmedium wohl „ausgedient“ hat, ohne sich aber dabei einem Massengeschmack zu unterwerfen. Da es sich bei dem Willen Theater zu spielen immer um eine politische Entscheidung und politische Durchsetzung handelt, erscheint es notwendig, wie bereits an anderer Stelle angesprochen, den Staat und seine Kommunen nicht aus ihrer Verantwortung für ein kulturelles Leben in Deutschland zu entlassen, sondern den Rechtsträger fest in den kulturellen Prozess einzubinden. Hierbei muss die Rolle des Musiktheaterbetriebs als Kultur- und Kultfaktor klar und deutlich manifestiert werden und somit zu einer Pflege und schließlich auch Weiterentwicklung des Theaters führen, in seinem Angebot für die Kommune und Umgebung. Daher erscheint die gegenwärtige Tendenz zur Umwandlung von Regiebetrieben in privatrechtliche Rechtsformen nur bedingt als sinnvoll und auf längere Sicht erfolgreich. Vernünftig ist die Absage an den klassischen Regiebetrieb mit seiner bekannten Problematik, hin zu einem optimierten Regiebetrieb oder Eigenbetrieb, um ein wirtschaftliches Handeln zu ermöglichen, geprägt von den Prinzipien der kaufmännischen Buchführung, wodurch Controlling und die kaufmännische Kalkulation tatsächlich entstehender Kosten und Folgekosten einer Aufführung möglich werden.

Die Ausgliederung von kostenintensiven Teilbereichen des Gesamtbetriebes in privatrechtliche Formen, z.B. als GmbH, macht durchaus Sinn und hilft sowohl den Gesamtbetrieb transparent zu gestalten und offen zu legen, wo tatsächlich Kosten anfallen und wie jenen entgegengewirkt werden kann. Eine solche Aufteilung könnte sich z.B. auf die Immobilie des Musiktheaterbetriebs oder die Gastronomie beziehen, wie aber beispielsweise auch auf den Vorderhausservice und die Ausstattungswerkstätten. Sinn macht es auch, innerhalb der Sparten bestimmte Bereiche auszugliedern, wie z.B. das Musical, welches

als Aufführungsserie am Deutschen Stadttheater immer nur in unzulänglicher Art und Weise dargeboten werden kann, da weder das entsprechend benötigte „Spezialpersonal“ an Sängern und Tänzern zur Verfügung steht, bzw. die musikalische Qualität und besondere Stilistik im Spannungsfeld zwischen Mozart und Beethoven nicht zu erreichen ist. In der Regel besetzt ein Theater die Musicalrollen mit Opernsängern, oder aber es existiert ein Ensemble in unnötiger Dimension. Durch die Umwandlung in eine private Rechtsform kann die Sparte Musical sowohl mit Sängerdarstellern und Tänzern agieren, die auf der Basis eines privatrechtlichen und zeitlich befristeten Vertrages lediglich für die Produktion engagiert sind. Dadurch findet eine Entlastung des hauseigenen Ensembles statt. Wird das Musical im Stagionensystem gespielt, kann durch die in Serie gespielten Musicalaufführungen eine vertiefte Probenphase des Ensembles überbrückt werden, bzw. Leerlauf vermieden werden und zusätzliche Einnahmen erreicht werden. Ähnliche Projekte können auch für andere Sparten angedacht werden, wenn es darum geht, eine hohe Flexibilität zu erreichen, z.B. für Ballettaufführungen in eventueller Kooperation mit anderen Balletttruppen, oder aber auch für risikobehaftete „Sonderformen“ wie Kammeroper oder die Aufführung zeitgenössischer Musik. Durch die genannte Kombination von unterschiedlichen Rechtsformen sind z.B. auch Festivals der einzelnen Sparten denkbar (Kammeroper-Festival in internationaler Kooperation). Die Chancen durch die Kombination verschiedener Rechtsformen in Bezug auf Flexibilität, Neubewertung von künstlerischer Leistung und ökonomischer Zielsetzung liegen auf der Hand. Dadurch wird zusätzlich der Aufbau eines Sponsoring- und Marketingsystems erst effektiv möglich, auch hinsichtlich der Einbindung von privatwirtschaftlichen Unternehmen und Partnern. Ein besonderes Augenmerk muss auf die Umdeutung der bisherigen Tarifverträge liegen. Mit dem neuen „Bühneneinheitstarifvertrag“ sind erste Schritte in die richtige Richtung gelegt worden. Weiterhin erscheint es sinnvoll, die großen Kollektive (Chor und Orchester) aufzubrechen und in eine privatwirtschaftlich organisierte Vertragsform zu überführen, um z.B. gleiche Besetzungen während einer Produktionsphase und während der Aufführung zu garantieren sowie um den Einsatz der genannten Kollektive flexibler und auch in den anderen Sparten zu praktizieren.

Die Wahl der Betriebsform hängt stark von der künstlerischen Ausrichtung und der Größe des Ensembles ab. Auch hier führt eine Kombination unterschiedlicher Betriebsformen zu interessanten Ergebnissen. Wie einleitend angesprochen, steht die Wahl der Betriebsform im engen Zusammenhang mit der Frage nach der Ensemblestruktur. Grundsätzlich erscheint es zur Gewinnung einer vollen Flexibilität und Vielfalt im Programmangebot in einem zukünftigen Musiktheaterbetrieb grundsätzlich mit einem kleinen und überschaubaren Kernensemble zu arbeiten – dies bezieht sich nicht nur auf den künstlerischen Sektor, sondern auch auf die Erstellung von Kernmannschaften in den Bereichen Technik und Ausstattung, bzw. auch auf die Abenddienste, welche je nach Anforderungen und Größenordnung des Werks aufgestockt werden können. Für die Besetzungspolitik von Musiktheaterwerken heißt das, dass mit dem Kernensemble das gängige Repertoire zu musizieren ist, für die „Spezialistenrollen“ aber auch entsprechende Spezialisten engagiert werden. Dieses führt nicht nur zu ökonomischen Einsparungen, sondern auch zu einer Steigerung der künstlerischen Qualität. Dieses Prinzip macht allerdings nur dann Sinn, wenn der Spielplan entsprechend angepasst und durchdacht ist. Um das feste Ensemble zu entlasten, aber auch um den sängerischen Nachwuchs zu fördern, sind Kooperationen mit Musikhochschulen denkbar. Das Hausensemble kann durch die vertragliche Verpflichtung von Chorsängern zur Übernahme von Solopartien ergänzt werden – hierdurch besteht die Gelegenheit zur Abdeckung eines großen künstlerischen Spektrums, wie z.B. auch des Musiktheaters für Kinder.

Durch eine zukünftige Orientierung am freien Theater und seinen Produktionsbedingungen sowie durch ein zukünftig verstärkt projektorientiertes Arbeiten (Aufführung als Projekt, Live Cycle Costing etc.) entsteht eine hohe Kommunikation und Motivation zwischen den hierarchisch gegliederten, bzw. prozessabhängig hierarchisch gegliederten „Projektteams“ und somit Flexibilität innerhalb des selbst definierten Freiraums. Dies bedeutet eine Abschaffung des klassischen Ensembles und eine Gestaltung des Spielplans als En-Bloc-System, bzw. über einen bestimmten Zeitraum, auch En-Suite (Musical, Balletttage, Kammeroperfestival etc.), zugunsten des Produktes nach dem Prinzip der Fluktuation und Spezialisierung; dadurch findet eine deutlichere

Gewichtung auf den künstlerischen Sektor statt, wodurch die Programmvielfalt erhalten werden kann, bzw. erst ermöglicht wird. Durch die projektorientierte Beweglichkeit wird die Chance zu Kooperationen mit anderen Betrieben, bzw. die Herausbildung von internationalen Netzwerken gestärkt. Ein reiner Stagione-Betrieb ist abzulehnen, aufgrund der übermäßig entstehenden Anzahl von Schließtagen und Leerlaufzeiten – Stagione würde dann Sinn machen, wenn ein weiteres Produkt (wie z.B. die Kammeroper als zweites Standbein des Spielplans) als Substitut vorhanden ist. Insgesamt führt die Verkleinerung oder Abschaffung des Ensembles zur Umgestaltung von Langzeitverträgen in Zeit- und Projektverträge und zum flexibleren Einsatz der Sängerdarsteller. Dies alles hat die Abschaffung der klassischen Abonnementstrukturen zur Folge und somit eine Befreiung des Musiktheaterbetriebs aus dem Zwang zur permanent wechselnden Vielfalt des Spielplans. Hier sind zwei Schritte notwendig: 1. Umwandlung des klassischen Abonnementsystems (zugunsten von Innovation und Qualität) in phantasievolle und kreative Wahlabonnements und Stärkung der Besucherorganisationen, bzw. Stärkung der Bindung der Besucher an den Theaterbetrieb durch Service und Zusatzleistungen. In dieser Hinsicht auch die Einführung eines kundenorientierten Kartenvertriebs und Ausdifferenzierung des Kartenpreises sowie die Gestaltungen eines sinnvollen Rabattsystems mit Paketangeboten. 2. Erzielung einer Vielfalt durch Parallelbespielung mehrerer Bühnen mit unterschiedlichen Genres, um damit auch der Wandlung in der Besucherstruktur Rechnung zu tragen (vgl. diverse Untersuchungen zur Thematik „Wer ist unser Besucher“). Über den gezielten Einsatz von Managementinstrumentarien ist viel geschrieben worden, so dass die Notwendigkeit nicht wirklich mehr angezweifelt werden kann. Bezüglich der künstlerischen Ausrichtung eines Musiktheaterbetriebs und seiner Akzentuierung ist die Spielplangestaltung von besonderer Wichtigkeit.

Sicherlich geht es innerhalb der Spielplangestaltung auch darum, das „Alte“ zu bewahren und eine Art von „Musealisierung“ zu betreiben, aber auch darum, das „Neue“ zu installieren. Das Bewahren des „Alten“ darf im gegenwärtigen, vom 19. Jahrhundert dominierten Spielplan sicherlich nicht als das alleinige Spielen der ewigen „Klassiker“ wie „Zauberflöte“ oder „Carmen“

gewertet werden ²³⁶. Spielplan ist nicht die Gestaltung einer musealen Einrichtung! Die Qualität des Spielplans definiert sich über eine bestimmte Konstellation von unterschiedlichen „Qualitätskriterien“: die Zusammenführung von musikalischer, theatralischer und literarischer (dramaturgischer) Qualität. Eine moderne Spielplangestaltung fordert eine Schwerpunktsetzung auf die klassische Moderne und das Gegenwartsmusiktheater mit Werken von politischer und gesellschaftlicher Relevanz. Somit kommt das Musiktheater damit auch seiner Aufgabe zur Förderung von zeitgenössischen Kunstformen nach. Dabei ist der Kontakt zum Publikum und die Förderung des Publikums (vielleicht sogar im Sinne einer Breitenförderung anstatt Elitenförderung) zu gewährleisten. Eine sinnige und variantenreiche Spielplankonzeption könnte folgendermaßen aussehen:

1. Akzentuierung auf moderne und zeitgenössische Werke bei zeitgleicher Förderung der Aufführungspraxis und Darstellungspraxis zeitgenössischen Musiktheaters. Uraufführungen sind denkbar!
2. Substitut des Kernrepertoires durch Kammermusiktheater (auch als binnenökonomisches System) – auch möglich auf Nebenspielstätten und als Experimentierfeld, bzw. als Kern eines Opernstudios. Kombination und Erweiterung hin zum Kompositionswettbewerb oder Kammermusiktheater-Festival sind denkbar.
3. „Klassisches Repertoire und „Klassiker“ in modifizierter Form und/oder in Kombination mit zeitgenössischen Werken (bspw. Ring für kleine Besetzung²³⁷, Zauberflöte in Kombination oder Interpretation durch eine zeitgenössische Komposition etc.).
4. Kernwerke des „klassischen“ Repertoires als zweites Standbein des Spielplans themengebunden (z.B. Oper zwischen den Weltkriegen, Amerikanische Oper, Zyklus der tschechischen Oper etc.).

²³⁶ Spielplan im Musiktheater existiert erst, seitdem die „Ganzheit aus Musik und Theater, die Einheit von musikalischer und szenischer Produktion ein für allemal zerbrach“; vgl. Steinbeck, Dietrich: Der Spielplan als Ereignis seiner gesellschaftlichen Entwicklung, in: Strukturprobleme des Musiktheaters, Bayreuth 1978

²³⁷ Hierbei geht es um Bearbeitungen unterschiedlicher Werke, wie sie bspw. Von der Organisation "Little Operas in London erstellt und vertrieben werden, nähere Informationen unter: www.littleoperas.co.uk

5. Ballett als Stagione. Definiert als modernes Tanztheater in der Einführung zwischen klassischen Tanztechniken und der modernen Erweiterung des Kanons der Körperbewegung.
6. Gestaltung der Orchesterkonzertreihe als permanente Herausforderung und Kontrastierung von „historischem“ Repertoire und „Alter Musik“ mit Gegenwartsmusik. Damit werden höchste Anforderungen an das Orchester gestellt in Bezug auf Spieltechnik und Ästhetik.
7. Verstärkte Erziehungs-Programme und Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche.

6 Die Kammeroper als Innovationsmodell für das Musiktheater

Ausgehend von der Annahme, dass das orthodoxe Modell von Oper, welches sich im Widerspruch zum Musiktheater befindet (vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit), in einer tiefen Krise steckt und feststellend, dass eine Renaissance des Musiktheaters in absehbarer Zeit nicht zu erwarten ist, bedarf es eines Paradigmenwechsels, bedarf es der Erneuerung aus sich selbst heraus: der Einsatz eines neuen Genres, die Kammeroper. Über die Kammeroper wird zwar häufig gesprochen, aber auf Grundlage eines nicht existierenden Diskurses oder einer recht fadenscheinigen und häufig dünnen Definitionsgrundlage, ohne aber die Bedingungen und Wurzeln, welche Einfluss auf die Form und die entsprechende Materialformung haben, zu kennen. Auch scheint die Feststellung mehr als fragwürdig, ob es sich bei der Kammeroper überhaupt um eine Gattung handelt. Um die Fragestellung, ob die Kammeroper als eine Art von Paradigmenwechsel festgestellt werden kann, ob die Kammeroper als eine neue Gattung zu sehen ist, welche es vermag, dem gegenwärtigen Operntheater als Alternative, bzw. gar als Innovationsmodell entgegen zu stehen, bzw. wie der Begriff Kammeroper zu verstehen ist und in ihre historische Entwicklung einzuordnen ist, davon soll das folgende Kapitel handeln. Kammeroper sei die „Dramaturgie der sensiblen Gestaltung“²³⁸ manifestiert es Josef Hussek, der Operndirektor der Hamburgischen Staatsoper und ehemaliger Intendant der Wiener Kammeroper – diese Aussage ist an sich stimmig, gibt aber selbstredend keine Definition über die Realie Kammeroper. Hussek stellt in seiner Aussage Sensibilität in Relation zur Quantität. In eine ähnliche Richtung geht auch die Definition des New Grove²³⁹, allerdings mit dem Zusatz: „a term used to designate 20th-century operas of small and relatively intimate

²³⁸Hussek, Josef: Kammeroper-Repertoire: Dramaturgie der sensiblen Gestaltung, in: Schmid-Reiter, Isolde: Repertoire und Spielplangestaltung, Salzburg 1999, S. 99

²³⁹Sadie, Stanley: The New Grove, dictionary of music and musicians, 2nd edition, London

proportions using a chamber orchestra“. Eine weitere, sich allerdings zur vorher definierten sich irritierend widersprechende Komponente kommt mit der Angabe des New Grove von Beispielen von Kammeroper ins Spiel: „Examples include Strauss’s *Ariadne auf Naxos* (1916), Hindemith’s *Cardillac* (1926, revised 1952) (...).“ – hier spielt der New Grove auf eine für den deutschsprachigen Raum typische Definition von Kammeroper an²⁴⁰, die Theorie des Operneinakters, bzw. sich auf die Opernformen im ersten Drittel des 20. Jhr. beziehend, geschaffen als bewusste Differenzierung zur „ipotrofia dell’opera romantica“ und Rückbesinnung auf Tendenzen des zeitgenössischen Sprechtheaters (etwas Strindbergs Kammerstücke), auch mit dem Begriff „Zeitoper“ belegt, die Gattung der „Neuen Sachlichkeit“. Wie Sieghard Döhring in seinem Artikel „Das Laboratorium der 20er Jahre“²⁴¹ beschreibt, finden sich allerdings auch in den deutschen Lexika keine wirklichen Definitionsangaben von Kammeroper. Die Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“²⁴² umschreibt den Begriff Kammeroper als geeignet für kleinere Räume, auch mit wenigen Zuschauerplätzen, für einen reduzierten Orchesterapparat komponiert als „knappe Form“.

Zusammenfassend lässt sich also erst einmal sagen, dass es eine einheitliche Definition vom Kammeroper nicht gibt, bzw. auch gar nicht geben kann, scheint sie doch das Ergebnis einer sich in der ersten Hälfte des 20. Jhr. vollziehenden Entwicklung des Musiktheaters zu sein, eine Entwicklung im „Kontexte aktueller Diskussionen und künstlerischer Produktionen, die auf eine zeitgemäße Neubestimmung der Oper abzielten (...) und eine lange Vorgeschichte in wechselnden gattungsgeschichtlichen Kontexten gehabt und zu verschiedenen Zeiten analog künstlerische Antworten hervorgebracht hatte“²⁴³, sich aber in den Strukturen der „alten Oper“ bewegend. Festzu-

²⁴⁰Wie sie interessanter Weise auch von der Enciclopedia dello spettacolo aufgenommen wird, wo die „opera da camera“, die Kammeroper als ein deutsches Medium bezeichnet („tedesco Kammeroper“) wird – Kammeroper wird hierbei weitgehend als geeignet für kleine Räume, wenige Instrumentalisten und auf den Punkt gebrachten Handlungen assoziiert. Idealtypen von Kammeroper sind für die Enciclopedia dello spettacolo die Opern Mozarts und Haydns (Opera da camera) und Werke aus der überwiegend 1. Hälfte des 20. Jhr.

²⁴¹in: Reininghaus, Frieder (Hrsg.); Schneider, Katja (Hrsg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber 2004, S. 50 ff.

²⁴²Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1997, Sachteil Bd. 6, S. 635 ff.

²⁴³Döhring, Sieghard: Kammeroper – Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff, in: Reininghaus,

halten bleibt, dass sich die Kammeroper von der „großen Oper“ und damit von den großen musiktheatralischen Formen bewusst abgrenzt, sich ihnen konträr entgegen stellt und somit einen Gegenpol einnimmt. Dies bedeutet aber auch, dass wir es nicht mehr mit einem typischen Gattungsbegriff zu tun haben, wozu das Genre Musiktheater eine Art von Anknüpfungspunkt darstellt, sondern mit einer Begrifflichkeit, die sich auf das WIE bezieht, also auf aufführungsbezogenes und die Aufführung bestimmendes Merkmal. Es entsteht eine paradigmatische Verknüpfung und Fokussierung des dramatischen Materials des Musiktheaters in der Relation und Engführung von Sensibilität und Flexibilität in Bezug auf Komposition, Libretto und dramatische Ausgestaltung. Während das Musiktheater des 20. Jhr. eine Versöhnung zwischen Anspruchlosem und dem künstlerischen Elfenbeinturm ist, verstärkt die Kammeroper die Widersprüche der Zeit bis in das 21. Jhr. hinein, in ihrer Mischung aus Mystik und Esoterik. Einerseits bietet sie eine Unschärfe in der Abgrenzung und Definition, andererseits ist sie aber auch der fließende Übergang zwischen der Vermengung der Kunstgattungen – somit sind nur Annäherungen an dieses Medium möglich. Kammeroper stellt Sensibilität in der Relation zur Quantität dar, unter den Paradigmen von Zeit und Raum. Kammeroper, oder besser Kammermusiktheater, zeigt eine neue Art von „Musiktheatralität“ in der Verbindung mit gesellschaftlichen Normen in einem übergreifenden Musiktheaterzusammenhang und somit als Affront zum Illusionstheater der Oper, wobei die *Enciclopedia dello spettacolo* in diesem Sinne der Definition dann doch bedingt Recht behalten würde, wenn sie behauptet, dass die Opern von Mozart und Haydn die Idealform der *opera da camera* sind – Mozart mit modernen Mitteln²⁴⁴. Schließlich ist auch festzustellen, dass sich die Wandlung zum Kammermusiktheater hin auch an allgemeinen und gegenwärtigen Tendenzen der Künste orientiert²⁴⁵ und somit als Prototyp einer multifunktionalen Veranstaltung zu sehen ist.

Frieder (Hrsg.); Schneider, Katja (Hrsg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber 2004, S. 59

²⁴⁴vgl. Batka, Richard: Die moderne Oper, Prag 1902, S.4: „Das moderne Problem geht nun dahin, den Stil des Mozartschen Figaro mit den modernen Ausdrucksmitteln zu verschmelzen“ – gemeint ist eine Rückbesinnung und Nutzung auf den nicht großen Apparat des Wagnerorchesters, sondern die Nutzung von „kleineren, freundlicheren Räumen und der Kammeroper.

²⁴⁵Gemeint ist die Mischung und Zusammenführung unterschiedlicher Ausformungen von Kunstrichtung.

6.1 Entwicklung der kammermusiktheatralischen Musiktheaterformen

Kammeroper kann erst einmal nicht als ein eigenes Genre gesehen werden, sondern als die Gestaltung von bestimmten Strömungen und ihrer Zusammenführung innerhalb des zeitgenössischen Musiktheaters, welches auf historischen Strukturen beruht und zahlreiche Vorgänger und Vorformen kennt. Säulen, aus denen sich die Kammeroper herausbildet, sind beispielsweise das höfische Theater bis zur Französischen Revolution, parallel dazu (sich auch mit dem höfischen Theater verschränkend) die Entwicklung des Operneinakters und andere Kurzformen sowie die Zeitoper und das experimentelle Musiktheater der Gegenwart – wobei die Entwicklung der Zeitoper, bzw. die des experimentellen Musiktheaters, jeweils als Gegenformen zu existierenden musiktheatralischen Erscheinungen auftreten. Die Zeitoper tritt als Überwindung des Wagnerschen Gesamtkunstwerk an, welches an sich bereits die Überwindung der Nummernoper darstellte.

Neben den historischen Entwicklungsansätzen muss zusätzlich auch die „Kleine Oper“ in Betracht gezogen werden. Gemeint ist damit die Verkleinerung der orthodoxen Oper auf Kammermusikgröße durch die Reduzierung der Partitur, bzw. der Bearbeitung der Partitur. In der englischsprachigen Literatur²⁴⁶ wird bezüglich des Kurzschauspiels zwischen verschiedenen Schreibweisen des Begriffs one-act play unterschieden: während das one-act play mit Bindestrich einen Einakter mit exponiertem Aufbau betitelt²⁴⁷, meint die Bezeichnung ohne Bindestrich eine Art von auf das Wesentliche zusammengefasste, im Ausdruck auf eine Kernaussage reduziertes Spiel: ein konzentriertes Miniaturschauspiel. Somit stellt die auf Kammermusikgröße „reduzierte Oper“ lediglich ein reduziertes verkleinertes Gesamtkunstwerk dar, während die Kammeroper eine Veränderung in der Struktur und somit im Gesamtaufbau darstellt aufweist, wie auch eine Veränderung in Bezug auf ihre Dramaturgie und Ästhetik, bzw. in ihrem Rezeptionsverhalten bezüglich des Publikums.

²⁴⁶bspw. in: Plessow, Gustav: Das amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910 und 1930, Halle 1933

²⁴⁷also das Spiel in einem Akt

Das experimentelle Musiktheater erscheint als Gegenentwicklung zu dem zur Form erstarrten Operntheater zu sein und damit zu den musiktheatralischen Bemühungen der Postmoderne. Somit kann die Kammeroper im Grunde nur als eine Art von Oberbegriff gesehen werden, welcher Eigenschaften zusammenfasst, anstatt einen Gattungsbegriff zu sein. Kammeroper „fasst eine Reihe heterogener Stücke zusammen, deren Gemeinsames darin liegt, dass sie, im Gegensatz zur abendfüllenden Oper, den Spielverlauf auf eine kurze Zeit zusammendrängt“ – Kammeroper wäre somit keine Gattung, würde aber genrespezifische Charakteristika besitzen.

In der Kammeroper sammelt sich die Quantität des Eindrucks mit der Qualität des Aufbaus – im Gegensatz zum orthodoxen Operntheater. Die Haupteigenschaft aller Kleinformen in Bezug auf gemeinsame Strukturmerkmale ist der Faktor Zeit innerhalb des musikdramatischen Ablaufes mit zeitgleicher Steigerung der qualitativen Ansprüche an die Ausführenden und das musikalische Material. Dadurch ergibt sich eine „neuartige Funktionsteilung der beteiligten Medien“²⁴⁸ und damit eine gesamte Veränderung der Struktur.

Im Folgenden sollen die unterschiedlichen Säulen näher betrachtet werden, deren Zusammenspiel sich in den Paradigmen von zeitlicher Reduziertheit, räumlicher Beschränkung und qualitativer Spezialisierung durch das Zusammenspiel unterschiedlichster Medien offenbart. Kammeroper folgt hierbei einer neuen ästhetischen Ausrichtung durch das intime Zusammenspiel unterschiedlicher Kunstformen, durch die intimen Wechselwirkungen zwischen Aufführenden und Publikum, durch die Intimität im Zusammenspiel zwischen Musik und Text, durch das intime Miteinander von Musikern, Schauspielern und Sängern. Somit bestimmt die Kammeroper die Auflösung der Illusionsbühne und des romantischen Musiktheaters zugunsten einer neuen Wirklichkeit auf der Musiktheaterbühne.

Kammeroper, oder Kammermusiktheater enthält die Begriffe Kammer und Musiktheater, wobei sich das Wort Kammer auf den seit ca. 1550 benutzten Begriff Kammer auf die Kammer des Fürsten²⁴⁹ zur Entstehungszeit der Oper bezieht. In den Kammern der fürstlichen Höfe fanden Aufführungen in

²⁴⁸Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper (Diss.), Berlin 1971, S.10

²⁴⁹vgl. die Entstehung des Begriffs Kameralistik

kleinen und intimen Räumlichkeiten statt. Der Begriff Kammer ist auch als Gegensatz zur Feldmusik oder auch zur Kirchenmusik zu sehen. Interessant ist hierbei auch, dass sich die Kompositionstechnik an den Raum angepasst hat, nicht aber an die Größe der Besetzung. Somit kann das Musiktheaterrepertoire von den Anfängen der Oper bis hin zur Französischen Revolution als eine Art von historischem Kammeroperrepertoire gesehen werden. Die eigentliche Entstehung der Kammeroper – in der Definition dieser Arbeit – vollzieht sich allerdings erst im 20. Jahrhundert. Daher ist Kammeroper auch nicht a priori mit dem Operneinakter gleichzusetzen – wie in der Literatur oft zu lesen ist. Der Operneinakter ist durchaus eine Säule aus der sich die Kammeroper heraus bildet, aber er orientiert sich nur bedingt an den Makrovariablen der Kammeroper. Vielmehr sind es diverse Zeitformen, wie bspw. die Zeitoper und andere experimentelle Kurzformen des 20. Jhr, die den Typus Kammeroper repräsentieren und herausbilden.

6.1.1 Der Operneinakter als Vorläufertypus der Kammeroper

Für die Entwicklung des Operneinaktors sind unterschiedliche Zwischenstufen als auslösende Momente von Bedeutung:

- Die Intermedien und ihr Emanzipationsprozess hin zu einaktigen autonomen Werken.
- Die unterschiedlichen Typen und Entwicklungsstufen des Melodrams.
- Die Entwicklung des musikalischen Vaudeville bis hin zur opéra-opera comique im Spannungsfeld der Entwicklung der "Buffa".
- Der Operneinakter als Lehrstück und Experimentierfeld für noch unbekannte Komponisten auf dem Weg zur „Großen Oper“.
- Der Operneinakter als Folgestück der opera comique unter dem Aspekt des Erfolges und seiner Anpassungsfähigkeit an den Zeitgeschmack und Möglichkeit zur Eventisierung, bzw. seine Besinnung und seine damit verbundene Reduzierung auf ökonomische Paradigmen und auf die Möglichkeit Effizienz der aufführenden Theater

Der Operneinakter ist als eine Einheit aus verschiedenen Szenen zu sehen, welche eine abgeschlossene Handlung in musikalischer Form darstellt. Seine Entwicklung im 18. Jahrhundert findet ihren Ursprung in den Zwischenaktunterhaltungen des höfischen Musiktheaters – den so genannten Intermedien oder Intermezzi, welche als Pausenfüller, bzw. als Unterhaltungseinlagen während technischer Umbauten oder als Zwischenaktunterhaltungen eingesetzt wurden. Der Inhalt der Intermezzi steht nicht selten im Kontrast zur Haupthandlung der übergeordneten Form, oder aber bezieht sich in unterhaltsamer Form auf jene, oder diskutiert und kommentiert die Haupthandlung in humoristischer Weise. In der ursprünglichen Bedeutung handelte es sich inhaltlich um mythologische Stoffe, welche später dem Genre der Komödie zugeordnet wurden, so dass sich eine deutliche Unterscheidung zwischen der Haupthandlung und den Zwischenakteinlagen zeigt. Somit steht der Tragödie als Haupthandlung die der Form der Komödie als Kontrast entgegen. Die Intermezzi oder Intermedien stammen ursprünglich aus den Theatertraditionen Italiens (in der frühen Form waren es einfache Madrigale). In Frankreich entwickelten sich parallel zum einfachen italienischen Madrigal die so genannten Divertissement-ballets. Sie bezeichnen zumeist eigenständige Werke aus dem Bereich Tanz, Gesang und Musik, aber auch schauspielerische Einlagen, welche bei höfischen Festveranstaltungen, bzw. auch in Schäferspielen und Komödien zum Einsatz kamen. Bezeichnend für die Aufführung von Intermedien war das Zusammenspiel unterschiedlichster Kunstgattungen. Mit der Bezeichnung Intermezzo wird noch heute einen überraschender und vor allem komischer „Zwischenfall“ bezeichnet²⁵⁰.

In der Fortentwicklung der Intermedien emanzipierten sich jene als Buffo-Form von der Haupthandlung mit einem einheitlichen Handlungsablauf und trennten sich in Folge von jener gänzlich ab, so dass ein eigenes Werk entstand, welches auch als selbstständiges Opus aufgeführt werden konnte. Dadurch begründet sich die Opera buffa. Die ersten nachzuweisenden, auf diese Art entstandene Werke und somit die ersten Einakter wurden in der geistigen

²⁵⁰Aus dem Madrigal, welches als Vorform der Intermedien agiert, entwickelt sich später die Großform des Oratoriums. Das Madrigal entwickelte sich als bewusstes Gegenstück zur sakralen Musik und setzte bewusste auf eine emotionale Formsprache. Die so genannte Madrigalkomödie könnte ebenfalls als ein Vorgänger der Kammeroper gelten, in Bezug auf ihre Besetzungsgröße und Länge der Darbietung.

und künstlerischen Nähe zu den Musiktheaterwerken Claudio Monteverdis aufgeführt, wie bspw. das Pastoralspiel *Le Triomphe de l'Amour* des Komponisten Michel de La Guerre, welches 1655 in Paris uraufgeführt wurde²⁵¹. Die Musik zu der angeführten Pastorale en musique *Le Triomphe de l'Amour* gilt heute allerdings als verschollen. Die Pastorale als Schäferstück, mit musikalischen Einlagen oder aber in einer gesamtmusikalischen Ausarbeitung, ist als einaktiges Bühnenwerk konzipiert, welches ohne größeren Tiefgang als Unterhaltungsstück diente. Parallel zu *Triomphe de l'Amor* entsteht *Polifermo* von Battista Bononcini. Im Juli 1702 beschreibt Sophie Charlotte, Gattin von Friedrich I., den *Polifermo* als eine musikalische Bagatelle und als *Divertissement* in einem Akt²⁵². Beiden Werken gemein sind ihre Ausrichtung zur Unterhaltungsfunktion und ihr jeweils höfischer Aufführungsort. Beiden Werken liegt eine einaktig komponierte, konzentrierte Kurzform zu Grunde. Die Verbreitung der Werke findet dann allerdings, wie es im Fall des *Polifermo* nachgewiesen werden kann, im privaten Rahmen, bei privat-festlichen Anlässen statt. Mit Einakter entsteht somit ein neues Gegenstück zum höfischen Pomp der barocken Festoper. Es folgen Werke, die Bezeichnungen tragen wie „dramatisches Poem“²⁵³, oder „Festa teatrale“²⁵⁴. Der nächste Schritt auf dem Weg zum Einakter ist das Melodram. Unter dem Melodram²⁵⁵ ist das Abwechseln zwischen Musik und gesprochenem Text, bzw. pantomimischen Einlagen zu verstehen, welche aber auch parallel verlaufen können. Wegbereitend für das Melodram wurde Jean-Jacques Rousseau, welcher mit *Pigmalion* 1762 das erste eigenständige Melodram konzipierte. Als ein Vorläufer gilt das 1752 entstandene melodramatische Schäferspiel *Der Dorfwahrsager*²⁵⁶, welches von Rousseau selbst noch als „Intermedium“ bezeichnet wird. Das einende Element der Melodramen (auch der folgenden)²⁵⁷ ist das Prinzip der knappen Form, der Beschränkung auf das Wesentliche, ohne vokale Eskapaden. Parallel dazu entwickelt sich in Frankreich das Vaudeville und mit

²⁵¹ Am 22. Januar 1655

²⁵² vgl. Sachs, Curt: *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 110 ff.

²⁵³ vgl. *La Psiche* komponiert von Carlos Agostina, uraufgeführt 1703 in Wien

²⁵⁴ vgl. *Elisa* von Johann Joseph Fux, uraufgeführt 1719 in Wien

²⁵⁵ melos = griechisch Klang

²⁵⁶ *Der Dorfwahrsager* bildet die Vorlage für Mozarts spätere Oper „*Bastien und Bastienne*“.

²⁵⁷ z.B. Goethes *Prospina* (mit Musik von Eberwein) oder Bendas *Ariadne auf Naxos*

ihm die Entwicklung der Operette, der kleinen humoristischen Oper. Das Vaudeville entsprang in seinen Ursprüngen den französischen Jahrmarktsunterhaltungen aus dem 16. Jahrhundert. Aus dem Vaudeville wird sich das Französische Lied und später der Französische Chansons entwickeln. Auf die bestehenden und bekannten, auch beliebten Melodien wurden stets neue und zeitaktuelle Texte geschrieben und mit Instrumentalbegleitung vorgetragen. Als Gegenform zur starren Opernform und ihrer Unnatürlichkeit wird das Vaudeville durch entsprechend immer wieder neue Musiknummern, wie Arien und Arietten ergänzt und in eine Handlung einbezogen, so dass aus der ehemaligen Jahrmarktsunterhaltung die *opera comique* entstehen kann. Es entwickeln sich zahlreiche Werke dieses Genre. Wegbereitend und stilbildend wird *La Serva Padrona* von Giovanni Pergolesi, welche in Paris am 1. August 1752 uraufgeführt wird.

Christoph Willibald Gluck bahnt mit seinen auf das Vaudeville bezogene Einaktern Komponisten wie Augustine Eugène Scribe und Jacques Offenbach (im 19. Jahrhundert) den Weg. Offenbach und Scribe führen das Genre zu neuen Höhen, ganz im Stil der italienischen Intermedien. Die in Deutschland praktizierten Formen waren das Singspiel oder Liederspiel – einfache musikalische Komödien, unterbrochen durch gesprochene Zwischentexte und Einlagen.

Im 19. Jahrhundert vollzieht sich eine Entwicklungsstufe des Operneinakters, welcher auch gegenwärtig nicht ungewöhnlich für Kammeroper ist: der Operneinakter wird von Komponisten als eine Art von Experiment für das Ausprobieren von bestimmten Formen und Stilmitteln verwendet, bzw. als Experimentierfeld für die Annäherung an das „Große Genre“ gesehen, welches sowohl weder ein finanzielles Risiko, noch ein künstlerisches Risiko darstellt. Im 19. Jahrhundert versuchen sich die Komponisten an bereits bekannten und beliebten Texten. Die entstehenden Kurzopern sind weitgehend einaktig komponiert²⁵⁸, in einer besonderen Betonung der Konzentration des Fabelverlaufs auf das Wesentliche. Problematisch erscheint hierbei die Tatsache, dass die verwendeten Libretti aus Gründen der Anpassung an den Zeitgeschmack

²⁵⁸Zu nennen sind Komponisten wie Boieldieu, Rossini, Halévy, Weber, Lortzing etc. – Librettisten wie Kotzebue kommen zu besonderer Bedeutung.

nicht immer literarisch wertvoll waren, die „peinlich realistische, von minderwertigen Librettisten abgekaufte effektdramaturgische Vorlagen“²⁵⁹ führten oftmals zu haarsträubenden musikdramatisch gestalteten Geschichten, was dazu führte, dass der Operneinakter von der Kritik der Zeit schnell als einen „der traurigoriginellsten Züge“ des 19. Jahrhunderts bezeichnet wurde²⁶⁰. Sozialkritische Stoffe wurden an den Zeitgeschmack angepasst und in leicht aufzunehmende dramatisierte Fabeln umgewandelt. Damit stellt sich der Operneinakter dem naturalistischen Schauspiel entgegen, in welchem durch seine Sozialkritik auf gesellschaftliche Veränderungen aufmerksam gemacht wurde und mit der ästhetischen Weiterentwicklung von Bühnen- und Darstellungsformen auf die Entwicklungen seiner Zeit reagiert, während sich der Operneinakter voll und ganz in die Tradition der Zeit einfügt und das Opernhaus als Aufführungsort weder verlässt, noch verändert, anstatt die Konventionen der Zeit zu sprengen. Hinsichtlich dieser Tatsache blieb auch das Publikum das gleiche. Zusätzlich zu Neuschöpfungen von Operneinakttern treten Bearbeitungen, bzw. Wiederaufnahmen bereits existierender Einakter²⁶¹, Auslöser dieses neuen Booms von einaktigen Werken war ein Wettbewerb des italienischen Verlegers Sonzogno²⁶² zu verdanken. Weitere Wettbewerbe für Operneinakter²⁶³ führten zu einem deutlichen Anstieg von Uraufführungen in den Jahren 1892 und 1893, wie es Edgar Istel²⁶⁴ 1914 anhand der Opernstatistik zu belegen versucht, ohne aber die orthodoxen Wege der Opernästhetik der Zeit zu verlassen.

²⁵⁹Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper, Berlin 1971, S. 35

²⁶⁰„A quoi conduit l'opéra en un acte? L'opéra opéra en un acte, tel qu'il est aujourd'hui composé, joué et aussitôt oublié, est bien certainement un des traits les plus tristes et originaux de notre époque musicale“, in: Malliot, A.: La Musique au Theatre, Paris 1863, in: Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper, Berlin 1971, S. 36

²⁶¹Unter anderem von Mozart und Gluck

²⁶²Als Preisträger aus diesem Wettbewerb gingen Mascagni und Leoncavallo hervor. Die preisgekrönten Werke *Bajazzo* und *Cavalleria rusticana* werden noch heute, weil alleine nicht abendfüllend, als „Opernzwillingsspaar“ in Kombination aufgeführt. Beide Werke stellen die Geburt des veristischen Einakters dar, welcher sowohl auf die Form der großen Oper Einfluss nehmen wird. Stilprägend für den veristischen Einakter ist es, dass er die Problematik der großen Oper aufnimmt, mit den selben Mitteln der großen Oper agiert, aber die Handlung in ihrem Umfang und Größe auf das Format eines Einakters reduziert.

²⁶³Ausgeschrieben sowohl von Privatleuten (Prof. Dr. Walter Simon aus Königsberg), Mäzenen (Coburger Hof) und Städten (München, Paris etc.). Im Falle der Ausschreibung des Coburger Hofes wurden 124 Einakter eingereicht

²⁶⁴Istel, Edgar: Eine deutsche Opernstatistik, in: Die Musik, 14. Jahrgang 1914, S. 260-266

6.1.2 Die Zeitoper im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als Gegenbewegung zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk

Die Entwicklung der musiktheatralischen Formen im 20. Jahrhundert vollzieht sich analog zur Entwicklung der modernen Musik in unterschiedlichen Phasen und lässt sich anhand von vier Entwicklungsstufen aufzuzeigen, wobei sich jeweils neben den „großen“ Werken des Musiktheaters immer als Gegenform auch kammermusikalische Werke, bzw. kammermusiktheatralische Werke etablieren konnten. Die Entwicklung von kammermusiktheatralischen Formen innerhalb einer ersten Phase, lassen sich als Phänomen der Gegenbewegung zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk und einer tradierten Musik- und Kompositionsauffassung betrachten. Innerhalb einer folgenden zweiten Phase²⁶⁵ werden Ansätze entwickelt, um die „Literaturoper“ zu überwinden. Die Entwicklung von kammermusiktheatralischen Werken in der dritten Phase kann als Gegen- und Protestbewegung zum Opernbetrieb selbst gesehen werden. Schließlich findet in der vierten Phase das Musiktheater allgemein seine Auflösung, sowohl in ästhetischer, wie auch in ökonomischer Hinsicht: alles ist möglich, was sich auch in der kompositorischen Vielfalt der entstehenden kammermusikalischen Werken widerspiegelt, im Gegensatz zu dem auch im 21. Jahrhundert entstehenden und längst überholten großen Operntheater. Bei näherer Betrachtung kristallisieren sich vier Entwicklungs- und

²⁶⁵Die Konzeption des Gesamtkunstwerks ist als ein intuitives Musikdrama zu verstehen, welches sich aus einer mythologischen Idee heraus gestaltet und entwickelt. Durch die Verwandlung von Aufgabestellung, Anforderungen, moralische Haltungen in den Mythos, werden jene in eine Form von Bekanntes und Erfahrbarem modifiziert, wobei der Mythos als Chiffre fungiert, welcher auf Grundlage des Archetypus wirkt. Durch diesen Transformationsprozess wird der Mythos zu einer vertrauten Lebenshaltung und damit zur moralischen Norm des eigenen Handelns. Die einzelnen Materialkomponenten verlieren in ihrer Kombination und Zusammensetzung ihre ursprünglichen spezifischen Eigenarten und Eigenheiten und final somit auch ihre Materialität in der Amalganisierung zum Gesamtkunstwerk, der musikdramatischen Idee. Letztlich basiert das Prinzip Gesamtkunstwerk auf die Verschmelzung der unterschiedlichen beteiligten Medien und Künste, wobei im Wagnerschen Gesamtkunstwerk trotzdem immer eine dominante Rolle der Musik wahrzunehmen ist. Die dem Gesamtkunstwerk entgegen gestellte Form, muss sich demnach in Inhalt und Form durch die spezifische Art und Zusammenstellung der Ausdrucksmittel vom Gesamtkunstwerk emanzipieren, also durch die Emanzipation des Materials und der Mittel. Typische Gestaltungsmittel im materialdominierten Musiktheater sind die Variation, die Reihung, die Montage, bzw. auch die parodistische Übernahme von Teilen des Gesamtkunstwerks. Hier finden wir auch den Einsatz von neuen Formen und Stilen, sowohl im Bezug auf die Komposition, wie auch in Bezug auf jene die Aufführung begleitenden theatralischen Materialien, wie bspw. die Bühnentechnik. Geprägt wird die material-dominierende Form auch durch den ausdrücklichen experimentellen Charakter.

Transformationsphasen heraus:

- 1. Entwicklungsstufe: Die erste Phase der Entwicklung von musiktheatralischen Formen im 20. Jahrhundert vollzieht sich zwischen 1906 bis 1925 und ist an entsprechenden Werken fest zu machen²⁶⁶. Diese Phase ist geprägt vom Willen zur Erneuerung, wie er vor allem von den Vertretern der Wiener Expressionisten²⁶⁷ durchgesetzt wird mit der Emanzipation der Dissonanz und dem ästhetischen Aufbrechen der klassischen Kompositions- und Musiksprache, indem sie allen Halbtönen der chromatischen Skala die selbe Bedeutung und Gleichberechtigung zukommen ließen und mit der „Erfindung“ der Zwölftonmusik zu den Wegbereitern der freien Atonalität wurden. Sie stellen sich damit grundsätzlich und ausdrücklich gegen das Leitmotiv, wie z.B. von Richard Wagner gebraucht. D.h. an die Stelle des Effekts der Wiedererkennbarkeit des Leitmotivs tritt die durch das Hören empfundene Zugehörigkeit des Klanges in Bezug auf die Grundreihe – Alban Berg verwendet in seiner Oper „Lulu“ die Grundreihen dann allerdings auch in einem leitmotivischen, aber dramaturgisch begründeten Kontext. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges bilden sich weitere Stile heraus (bzw. die Errungenschaften werden gesichert und durch eine einsetzende Vereinfachung konsolidiert²⁶⁸), wie beispielsweise die Neue Sachlichkeit oder die Junge Klassizität. Mit ihnen wird einerseits vom autonomen Kunstbegriff wieder abgewichen, aber andererseits wird auch der Versuch unternommen, die konservativen Musikformen mit der Ästhetik der Avantgarde einer republikanischen Moderne zu verbinden, was zur Herausbildung von neobarocken (Hindemith oder Bartok), bzw. neoklassizistischen (mit dem Vorbild von klassischen Meistern) und religiös geprägten Formen führt (bspw. Stravinsky *Ödipus Rex*, Honegger Jo-

²⁶⁶Sicherlich sind die genauen Definitionszeiträume dehnbar und diskutierbar, wie auch bereits von Arnold Hauser angemahnt, dass Jahrhundertdefinitionen sich an Ereignissen oder definierten Zeitmarken anlehnen lassen, so wie bspw. dass das 19. Jahrhundert erst gegen 1830 angenommen werden kann und sich das 20. Jahrhundert erst nach dem 1. Weltkrieg exponiert, vgl.: Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972, S. 993 in: Trapp, Michael: *Studien zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“*, Regensburg 1978, S.182

²⁶⁷Schönberg, Berg, Webern

²⁶⁸vgl. De Leeuw: *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, S. 36 ff.

hanna auf dem Scheiterhaufen). Die „Groupe des six“²⁶⁹ etwa wenden sich in ihren Werken bewusst gegen einen verklärenden Subjektivismus der Spät- und Nachromantik, welcher sich in den zum Teil klangschwergerischen Werken des Expressionismus erhalten hatte, wie auch gegen das klangliche Gesamtkunstwerk Richard Wagners. Romantik als Begriff und somit auch ihre musikdramatischen Erscheinungen, lassen sich zunächst einmal nicht stilistisch fassen oder gar abschließend definieren, sondern sind einem Entwicklungsprozess unterworfen, welcher sich stilbildend auswirkt und somit die Singularität einer einzigen Begrifflichkeit wie „Romantik“ bei weitem übersteigt und dazu führt, dass jener nur noch als Oberbegriff fungieren kann – ähnlich wie es auch die Chiffre „Kammeroper“ betrifft. Somit kann aber auch der Begriff Moderne, welcher sich als Gegenbewegung zur Romantik und zum wagnerschen Gesamtkunstwerk auch in Bezug auf die musiktheatralischen Gattungen herausbildet, sich nicht als eine Art von Definitionsbegrifflichkeit präsentieren. Der Begriff Moderne splitterte sich vielmehr in die unterschiedlichsten Formen und Stile auf, welche durch den Einfluss unterschiedlicher Materialformen eine Art von Polystilistik annahmen. Diese Polystilistik funktioniert im 20. Jahrhundert als ein paralleler Verlauf – im Gegensatz zu individuellen Materialausrichtung²⁷⁰ im 19. Jahrhundert, wobei diese „Emanzipation der Persönlichkeit bis zur völligen Freiheit“²⁷¹ führt und eine neue Verwendung, bzw. Erweiterung der Harmonik und Neugestaltung von „Klang“ nahezu provoziert und herausfordert und final die Auflösung jeglichen Stils. Dies stellt eine Entwicklung dar, die sich spätestens mit dem Tod Richard Wagners zu vollziehen beginnt²⁷². Hierbei ist es für das Kammermusiktheater von entscheidender Wichtigkeit, dass sich diese Spannungen im Übergang vom Wagnerschen Gesamtkunstwerk²⁷³ zur Moderne, als Erneuerungen

²⁶⁹Die sich 1919 zu einer Künstlergruppe zusammen geschlossenen Komponisten Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Louis Durey, Darius Milhaud.

²⁷⁰Welche die Möglichkeit von Nationalstilen bedingt oder nahezu provoziert.

²⁷¹Einstein, Alfred: Die Romantik in der Musik, Wien 1950, S. 836

²⁷²vgl.: a.a.O., S. 417f.

²⁷³Der „Einheit der Künste, das Verschwimmen der Grenzen zwischen Dichtung, Musik und Malerei, gipfelnd im Gesamtkunstwerk Richard Wagners“, vgl. a.a.O. S. 32f.

erstmalig nicht in der großen sinfonischen Musik vollzog und analog dazu auch nicht in der großen Form der orthodoxen Oper, sondern in den Kleinformen und vor allem in der Kammermusik²⁷⁴. Interessant ist hierbei zu beobachten, inwieweit romantische Musikstile wieder aufgenommen werden und gar als Neoformen fortgesetzt werden - was oftmals auch als eine „Flucht in die Vergangenheit“ verstanden werden kann, wie es Thilman in seinen polemischen Beiträgen zur Neuen Musik postuliert²⁷⁵.

- 2. Entwicklungsstufe Die zweite Entwicklungsphase vollzieht sich im Zeitraum zwischen ca. 1925 und 1950. Dieser Zeitraum zwischen den Weltkriegen ist von Stagnation geprägt, in welchen sich lediglich einige wenige Werke experimentellen Charakters einschleichen. Die in der ersten Phase entstandenen Stile manifestieren sich. Komponisten wie Hindemith, Milhaud, Bartok, Schönberg und Strawinsky – einen europäischen Musikstil prägend - verlassen Europa und gehen in das Exil. Schönberg festigt mit seinem Opus 31 (Variationen für Orchester) die neue Zwölftontechnik, welche sich hier in einer ganz neuen Klarheit und Prägnanz zeigt, wobei Schönberg die Musik „durchhörbar“ im Sinne des Wortes gestalten will: das Thema soll einfach gehalten sein, da die folgenden Variationen sukzessive komplizierter und schwerer nachvollziehbar werden²⁷⁶. In Opus 31 verwendet Schönberg die neue Technik erstmals vollkommen souverän, nahezu fast spielerisch und treibt sie zu einem neuen Höhepunkt.
- 3. Entwicklungsstufe Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges beginnt eine neue Epoche der Avantgarde, welche bis 1964 anhalten wird. So genannte Schwerpunktzentren bilden sich in Italien und Deutschland. Die klassischen Musikzentren in Österreich (Wien) und Frankreich (Paris) treten zurück. Generell vollzieht sich diese Avantgarde nahezu ausschließlich in den westlichen Staaten, bedingt durch den einsetzenden

²⁷⁴Analoge Prozesse sind auch in der Entwicklung der modernen Musik in den baltischen Staaten im Anschluss an die sowjetische Besatzung zu beobachten, ähnliche Prozesse zeigen sich ebenfalls in der Entwicklung der Gegenwartsmusik in der BRD

²⁷⁵vgl. Thilman, Johannes Paul: Neue Musik, Polemische Beiträge, Dresden o.J. (1951), S. 29ff.

²⁷⁶vgl. Radiovortrag von Arnold Schönberg, Frankfurt 1931

politischen „Kalten Krieg“, während sich in den osteuropäischen Staaten ein eigener Avantgardebegriff herauskristallisiert, der bis zum heutigen Tag bspw. im Baltikum anhält und von einer Polystilistik geprägt ist. Die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende Avantgarde ist auch auffällig weniger national geprägt, sondern vollzieht sich einer Rationalität weniger Strömungen – welche sich mit dem Beginn des politischen „Tauwetters“ mit den nun kompositorischen Aktivitäten Osteuropas verbindet und damit eine unübersichtliche Vielfalt der Stile prägt.

- 4. Entwicklungsstufe Die 4. Phase ist von kompositorischen Entwicklungen der Gegenwart geprägt und stellt damit eine Form der absoluten Polystilistik dar. Prägend für diese Phase sind sicherlich die Werke von Cage und deren ästhetische Bedingungen und philosophisch-religiösen Hintergründen – in Mitte der 40er beginnend und sich bis in die 80er des 20. Jahrhunderts erstreckend. Parallel dazu stehen musiktheatralische „Erscheinungen“ der Komponisten Stockhausen (bspw. Der Gesang der Jünglinge im Feuerofen über Sternenklang bis hin zu den „Licht-Opern“) sowie die Entwicklung der Musique Concrete und den musiktheatralischen Errungenschaften Kagels, Xenakis und Ligeti bis hin zu Hölski. Dazwischen stehen ästhetische Phänomene wie der Fluxus und die „Erfindung“ des Happening und der Performance, respektive der performativen Kunst generell.

Beim Betrachten der Kurzformen, oder Kammerformen von Musiktheater von 1900 bis 1965 kann man sicherlich nicht von einem eigenen Genre sprechen, sondern sicherlich wie von Döhring richtig festgestellt, von einem „Ensemble vorwiegend aufführungsbezogener Merkmale, die in verschiedenen Gattungen²⁷⁷ auf unterschiedliche Weise ausdifferenziert erscheinen, wobei die Oper jeweils den Bezugspunkt bildet“²⁷⁸, nämlich um einen Oberbegriff für das unterschiedliche sich auf das Operntheater beziehende kammermusikalische Schaffen verschiedener Komponisten. Döhring macht es sich bei dieser Definition doch recht einfach, da genau an diesem Punkt die Beschreibung, bzw. die Auseinandersetzung um den Begriff Kammeroper erst beginnt – in

²⁷⁷ In den Bereichen Oper, Operette, Kabarett, Film etc. (Anmerkung des Verfassers)

²⁷⁸ Döhring, Sieghart: Kammeroper – Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff, in: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hrsg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber 2004, S. 56 ff.

seinem Aufsatz führt Döhring unterschiedliche klein besetzte, bzw. zeitlich reduzierte Werke des Musiktheaters aus dem 20. Jhr. an, ohne jene in eine Struktur, bzw. Systematisierung überzuführen – der Einfachheit halber definiert Döhring dann einfach alles, also sämtliche formreduzierte Erscheinungen als Kammeroper, die wiederum für ihn aber nur einen Sammelbegriff für kammermusikalische Phänomene innerhalb der Musiktheatergeschichte darstellt. Auch irrt Döhring, wenn er behauptet, dass Igor Stravinskys mit dem 1918 in Lausanne uraufgeführten „Histoire du soldat“ „den Typus Kammeroper als episches Musiktheater avantgardistischen Zuschnitts für das gesamte 20. Jahrhundert modellhaft festgelegt hat“²⁷⁹. Vielmehr ist es bereits Arnold Schönberg, der sich der Kammeroper als Gegenwerk zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk nähert und damit sowohl ästhetische und dramaturgische Wurzeln legt.

Sicherlich ist es richtig, die kammermusikalischen Erscheinungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts nicht a priori als Genre zu kennzeichnen, aber in jenem Moment wo sich diese Bemühungen gegen den Betrieb an sich wenden, sich wirklich mit der Begrifflichkeit Musiktheater auseinandersetzen und damit zu wirklichen strukturellen Veränderungen führen und den Bühnenraum der Guckkastenbühne sprengen, das Operntheater als Betrieb negieren und neue Wege der Darstellung und musikalischen Auseinandersetzung suchen und den Begriff Musiktheater und seine Bedingungen ernst nehmen, kann man von einem Genre Kammermusiktheater sprechen. Final kann also festgestellt werden, dass innerhalb der kammermusiktheatralischen Erscheinungen sehr wohl zwischen bloßen kompositorischen Bemühen und Experiment oder wirklich Innovation und Ringen um eine neue Form von Musiktheater unterschieden werden kann. Daher kann die zu Beginn eingehend geäußerte Vermutung, dass es sich bei der Kammeroper nicht um Form, sondern um einen „experimentellen Weg“ handelt, nicht bestätigt werden – daher soll im Folgenden der Versuche einer Systematisierung von Kammeroper und Kammermusiktheater unternommen werden, auf Grundlage der historischen Entwicklung und der ihr innewohnenden ästhetischen und dramaturgischen Grundlagen.

²⁷⁹a.a.O.

6.1.3 Der expressionistische Einakter und Schönbergs Erneuerung des Musiktheaters durch die kammermusikalische Form

Für das kammermusikalische Musiktheater kündigt sich das 20. Jahrhundert mit einem düsteren Gewittergrollen an, welches sich mit der Uraufführung von unterschiedlichen kammermusikalischen Werken Arnold Schönbergs mit Tendenzen zur Dramatik zum gewaltigen Donnerschlag entwickelt und damit endgültig den Beginn der Neuen Musik einläutet und durch den einsetzenden Futurismus²⁸⁰ auch die Musiktheaterszene einschneidend prägen wird. Schönberg gelingt es in Ansätzen musikalisch zu vollziehen, was Henze in seinem 1968 erscheinenden Essay „Musik als Akt der Verzweiflung“ formuliert: »Schnelle Autos, gut funktionierende Kücheneinrichtungen und wirtschaftliche Beziehungen, Schickeria und Bild-Zeitung (...) Alles scheint in Ordnung. Gott sei Dank ist nichts in Bewegung. Vietnam, Newark und Bolivien sind weit. Und es fällt schwer, den freundlichen Menschen klarzumachen, ihnen, die doch um Ruhe und Regelmäßigkeit besorgt sind, (...) dass sie wirklich nicht wissen, bis zu welchem Grad sie verelendet sind, ferngelenkt und in ihren wahren Ansprüchen betrogen. (...) Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser (...). Notwendig ist die Verwirklichung der Träume in Angriff zu nehmen. (...) Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution“²⁸¹. Diese „Weltrevolution“ auf musikalischem Gebiet versucht Schönberg und die Wiener Schule auf musikalischem Gebiet durch die „Erfindung“ der Zwölftontechnik, indem sie die bis dahin „herrschende“ Kompositionstradition negierten, die klassische Tonsprache aufbrechen und die Emanzipation der Dissonanz verkünden.

Schönberg wird somit zum Wegbereiter der freien Atonalität und final auch zum Verkünder und Propheten der Modernen Musik, die notwendige Vorarbeit leistet Richard Wagner mit seinem Tristan und der Auflösung der Harmonie im Tristanakkord – schließlich ist es aber auch Richard Wagners Musik selbst, gegen die sich die Entwicklung der Zwölftonmusik vollzieht, die Negierung des Leitmotivs. Diese Entwicklung Schönbergs vollzieht sich zunächst

²⁸⁰Vgl. Russolo, Luigi: *The art of noises*, Mailand 1913

²⁸¹Vgl. Henze, Hans Werner: *Musik als Akt der Verzweiflung*, in: Hans Werner Henze: *Schriften und Gespräche 1955-79*, Berlin 1981, S.122f.

in seiner Kammermusik und damit auch in diversen musiktheatralischen Erscheinungen. Schönberg gelingt es dabei eine Zusammenführung von Sprache, Musik, Gestik und Farbe herbeizuführen. Ausgehend von den Brettliedern²⁸² und ihrer Entstehung im theatralischen Milieu des Varieté²⁸³ führt der Weg zu Schönbergs Opus 9 und 9b, der Kammersinfonie für 15 Musiker²⁸⁴, in welcher Schönberg im Grunde genommen wirklich das erste Mal einen Wendepunkt in seinem Kompositionsstil erreicht. Die Kammersinfonie ist als durchgehender Satz konzipiert, als Kombination der vier Satztypen der Sonatenhauptsatzform. Er wendet sich damit ganz bewusst gegen den romantischen Orchesterklang als Antipode Richard Wagners²⁸⁵. Das zweite Streichquartett fis-moll op.10²⁸⁶, für Streichquartett und Sopran²⁸⁷ kann bereits als szenisch, kammermusikalische Erscheinung gedacht werden. Als Auflösungs begriff für die klassische Form des Streichquartetts tritt der Sopran als handelnde Person hinzu. Schönberg verändert das musikalische Material, indem er eine Emanzipation der Dissonanz vollzieht, wie auch eine klare Verknappung der Form, bzw. eine Fokussierung auf das Wesentliche manifestiert und das gesamte Stück zeitlich rafft, es auf den musikdramatischen Punkt bringt. Eine körperliche und szenische Aktion ist denkbar – wenn man die „Handlung“ im Sinne eines Anti-Naturalismus versteht, bzw. das klassische Handlungsschema bricht und auflöst und damit zu einer neuen Art der musikdramatischen Abstraktion und Stilisierung findet. Diese neue Art der musikalischen Abstraktion ist die Verbindung zwischen Musikspra-

²⁸²Komponiert zwischen April und Herbst 1901 – ein genaues Uraufführungsdatum ist nicht verzeichnet.

²⁸³Man darf hierbei auf keinen Fall übersehen, dass es die Anstellung als Kapellmeister im Walzogens „Überbrettli“ war, die Schönberg einen tiefen Einblick in die Theatertechnik und Theaterdramaturgie bot, vor allem auch in Bezug auf die Verbindung zwischen Musik und der Szene. Schönberg führt dort diverse Orchestrierungsarbeiten für Werke des Musiktheaters (Operette und Oper) aus, verfasst gar selbst ein Textbuch für den Freund Zemlinsky und komponiert erste Versuche für das musiktheatralische Genre: Pippi tanzt, einen Torso nach der Vorlage von Gerhard Hauptmann. Auch wird die frivole, aber auch erotisch anregende Atmosphäre des „Über-Brettli“ für die ironisch-sarkastische Dramaturgie des Pierrot Lunaire bedeutsam.

²⁸⁴Uraufgeführt am 8. Februar 1907, bzw. in der Fassung für großes Orchester am 27. Dezember 1936.

²⁸⁵„So dass ein Weg aus den verwirrenden Problemen gewiesen wäre, in die wir jungen Komponisten durch die harmonischen, formalen, orchestralen und emotionalen Neuerungen Richard Wagners verstrickt waren.“ In: Vojtech, Ivan (Hrsg.): Arnold Schönberg, Gesammelte Schriften 1, Stil und Gedanken, Aufsätze, Frankfurt 1976, S.500f.

²⁸⁶Uraufgeführt am 21. Dezember 1908

²⁸⁷Text der III. und IV. Satzes von Stefan George: „Litanei“ und „Entrückung“

che und Handlung als angewandte Verkörperung von Sprache. Schönberg löst sich von der bisher existierenden klassischen Form der Kammermusik und des Musiktheaters „in Tönen“²⁸⁸ – er geht sogar noch weiter und wendet sich durch die Verwendung vollkommen neuer stilistischer Mittel auch an ein neues Publikum, an einen neuen – allerdings recht eingeschränkten Kreis von Rezipienten. Den nächsten Schritt zur kleinen musiktheatralischen Form begeht Schönberg mit der im August bis Oktober 1909 komponierten Erwartung, welche allerdings ihre Uraufführung erst 1924 in Prag erleben konnte. Schönberg komponiert eine weibliche Wahnsinnsszene, einaktig konzipiert als Monodram. Ein romantisierendes und ein musikalisch einnehmendes Illusionstheater. Ohne es zu wissen, vielleicht erahnend, erschafft Schönberg eine neue Form des Gesamtkunstwerks, das Zusammenspiel von Licht, Farbe und Klang, indem er eine durchaus abstrakte Ästhetik von Synästhesien schafft. Die Errungenschaft Schönbergs liegt in der Isolierung von Materialien sowie der sich als Ergebnis heraus kristallisierenden Materialverteilung und deren stilistischen Vereinfachung, welche zu einer Neuordnung der Materialfläche, wie auch der Materialfülle wird (Mitteldivergenz und Mitteldisjunktion). Dies ist die Antwort Schönbergs auf ein formal nicht mehr zu bewältigendes Gesamtkunstwerk, welches nach dem Tode Richard Wagners immer wieder versucht wurde. In dem Schönberg sich experimentell der Reduktion und Stilisierung hingibt, legt er Grundsteine für die Entwicklung von kammermusiktheatralischen Formen, er versucht „die szenischen Mittel des Musiktheaters in ihrem Erscheinungsbild der Musik anzuverwandeln, indem er sie durch Bewegung und Variabilität dynamisiert und der zeitlichen Verlaufsform der Musik zu verbinden trachtet“²⁸⁹. Damit taucht das Prinzip der Kurzformen, die Reduzierung und Konzentration, hier auch Stilisierung im Sinne eines „assimilierten Einsatzes der Mittel“²⁹⁰, in ästhetisch durchdachter und komponierter Form²⁹¹ als Stilmittel und Formprinzip auf. Von

²⁸⁸George, Stefan: Der siebente Ring, Wien 1907: „Ich löse mich in Tönen, kreisend, webend, ungründigen thanks und unbenannten Lobes. Dem großen Atem wunschlos mich ergebend.“

²⁸⁹Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper, Berlin 1971, S.64

²⁹⁰a.a.O.

²⁹¹Wie bspw. nicht leitmotivisch verwendete Stilisierung von Naturlauten in der Komposition, musikalische Grundfarben als Flächenklang durch die Verwendung bestimmter Instrumentenkombinationen (bspw. Celestaklang) nach einem synästhetischen Klangfarbenprinzip, durchaus aber als konstitutiver Faktor in der Engführung zwischen Handlung und Partitur.

nun an werden die außermusikalischen Medien, welche an einer Aufführung der Komposition beteiligt sind, wie auch die Inszenierung selbst, zum Form bestimmenden Teil der Komposition. In Folge dieser Experimente tritt die Sprache - nach einer Vorstudie im Streichquartett *fis-moll op. 10* - immer mehr als die gelungene Verbindung zwischen Wort und Musik auf. Den Höhepunkt erreichen diese Bestrebungen im 1912 uraufgeführten *Pierrot lunaire* – dort und auf dem Weg dorthin, wird die Stimme als Gesang, Sprechgesang, gar als Geräusch (auch im Sinne einer Ausreizung der Gestaltungsmöglichkeiten der menschlichen Stimme vom Flüstern bis zum Schrei) als Trägerin der Emotionen verwendet und zum assimilierenden Element der Engführung zwischen Sprache und Musik. Während Schönberg im *Pierrot Lunaire* mit der Stimme äußerst frei verfährt, ist jene in Erwartung noch exakt musikalisch notiert, allerdings ist hier bereits das Aufbrechen des tautologischen und parallelen Verhältnisses, bzw. der wechselseitigen Wirkungen von Sprache und Musik zu erkennen²⁹². Trotzdem findet auch hier das Spiel mit der Sprache, das Experiment mit dem gesprochenen Wort statt, die Sprache wird überhöht und lotet die psychologische Situation der Protagonistin aus und wird somit zu einer wahren Seelenmusik²⁹³, wie die „simultane, synoptische, synakustische Wiedergabe von Gedanken oder eine zahnradartig ineinander greifende Gedankengestaltung“²⁹⁴.

Der stilisierende Moment in der Verbindung von Licht und Farbe wird für die Erwartung und nachfolgenden musiktheatralischen Werken zum gestaltenden Stilmittel der Emotion, anstatt einer großen und dominierenden Bühnentech-

²⁹²Die Idee dieser Vorstellung beschreibt Schönberg in seinem Aufsatz „Das Verhältnis zum Text“, in: *Der blaue Reiter*, München 1914, worin sich Schönberg gegen die übliche Zuordnungsverhältnisse von Sprache und Musik wendet: „In Wirklichkeit kommen solche Urteile von der allerbanalsten Vorstellung, von einem konventionellen Schema, wonach bestimmte Vorgänge in der Dichtung eine gewisse Tonstärke und Schnelligkeit in der Musik bei absolutem Parallelgeschehen entsprechen müsse. Abgesehen davon, dass selbst dieses Parallelgeschehen, ja ein noch viel tieferes, auch dann stattfinden kann, wenn sich äußerlich scheinbar das Gegenteil vollzieht, dass also ein zarter Gedanke beispielsweise durch ein schnelles und heftiges Thema wiedergegeben wird, weil eine darauf folgende Heftigkeit sich organisch daraus entwickelt, abgesehen davon ist ein solches Schema schon deshalb verwerflich, weil es konventionell ist“

²⁹³Vgl. auch die Entwicklung Schönbergs als Maler (1910 erste Ausstellung in der Kunsthalle Heller in Wien) – Seelenmusik übersetzt sich hierbei als Schwelgen in Farbe und Stille.

²⁹⁴Maholy-Nagy, Laslo: *Bauhausbuch Nr.4*, 1925, in: Kirchmeyer Helmut, Schmidt, Hugo Wolfram: *Aufbruch der jungen Musik*, Köln MCMLXX, S.278

nik – auch hier wird auf ganz klare Kriterien für eine kammermusiktheatralische Erscheinung gesetzt, welche aus sich selbst heraus zu wirken beginnt, ohne der Illusionsmaschinerie zu erliegen²⁹⁵. Der von Schönberg geforderte Bühnenraum hat mit der klassischen Illusionsbühne des Operntheaters wenig gleich: hier wird eine bewegliche Raumbühne gefordert, deren Raumschnitte und architektonische Ausrichtung sich ganz auf den psychologischen Seelenzustand der Protagonistin bezieht. Bernd Alois Zimmermann wird in einem Programmheft seiner Oper *Die Soldaten*²⁹⁶ die Forderung nach dem Aufbrechen der Illusionsbühne beschreiben, als einen „omni-mobilen“ Raum, gar als einen „absolut verfügbaren architektonischen Raum“. Schönberg kam mit dem Ansatz seiner Kammermusik als theatralische Werke, den Forderungen Zimmermanns²⁹⁷ durchaus sehr nahe. Schönberg komponiert keine außerhalb der Szene mehr stattfindenden Umbaumusiken oder Zwischenmusiken, sondern in die Handlung integrierte Zwischenszenen, somit findet die technische Verwandlung nicht mehr außerhalb des Bühnengeschehens statt, sondern als integraler Bestandteil des Werks – dies zeigt sich auch an den drastisch kurzen Umbauzeiten, welche in der Erwartung 4/7/10 Takte dauern.

Während in der Erwartung noch eine relativ klare Assimilation des Materials zueinander festzustellen ist²⁹⁸, in einer gewissen Unterordnung zu den musikdramatischen Gesetzmäßigkeiten, richtet sich die musikalische Konzeption

²⁹⁵Vgl. die Regieanweisungen von Schönberg in Bezug auf Beleuchtung: mondhell, Wald ist hoch und dunkel (1. Szene), tiefstes Dunkel (2. Szene), Mondlicht, Wiesen und Felder als gelbe und grüne Streifen, gelbe Pilze, gelbliche Dämmerung wie Kerzenlicht (4. Szene)

²⁹⁶Vgl. Kirchmeyer Helmut, Schmidt, Hugo Wolfram: *Aufbruch der jungen Musik*, Köln MCMLXX, S. 279

²⁹⁷„Das neue Theater muss ein Großraumgefüge, vielfältig moduliert, sein; eine Theater-Stadt von komplexer, vielschichtiger Fügung; von hierarchischem Anspruch in seiner Gesamtstruktur (...), vielfach gestaffelte, nötigenfalls das Publikum ring- oder kugelförmig umfassenden Spielflächen zur Verfügung stehen, auf denen – je nach Bedarf – simultan oder sukzessiv zu agieren wäre; diese Spielflächen sollten ebenso wie das Publikum oder Gruppen desselben mobil gehalten sein: Standortveränderungen durch Heben oder Senken der Kommunikationspartner Bühne und Publikum, Zuwendungen zu dem einen oder Abwendung von dem anderen Spielgeschehen nach jeweils durch das Stück selbst gegebenen Verfahren.“, in: Kirchmeyer Helmut, Schmidt, Hugo Wolfram: *Aufbruch der jungen Musik*, Köln MCMLXX, S. 279

²⁹⁸dies bedeutet in der Praxis nichts anderes, als dass die spezifischen Eigenarten der einzelnen beteiligten Medien und Materialien dadurch gestärkt werden und somit zum „materialdominierenden“ Musiktheater werden.

on der Glücklichen Hand²⁹⁹ ganz nach den szenischen Bedürfnissen und den sprachlichen Mitteln in einer Art von totalem Musiktheater – auch hier legt Schönberg wieder die Basis für eine das Kammermusiktheater determinierenden Aussage: Musik als Handlung und Musiker als Handelnde. Musik, Szene, Licht und Farbe werden zu gleichberechtigten, aufeinander bezogenen Mitteln bezogene Mittel zur Kommunikationsübertragung, während die Begriffe Farbe, Licht und Kostüm in der Erwartung noch leicht dekorativen Charakter trugen, werden sie in der Glücklichen Hand zu Mitteln der primären Aussage. Die Glückliche Hand wurde von Schönberg aufgrund der Quellenlage wohl zwischen 1909 und 1910 komponiert, wobei der Text bereits 1911 veröffentlicht wurde, also schon vor der Uraufführung am 14. Oktober 1924. Die Glückliche Hand bewegt sich nahe an der Theaterinnovation des Expressionismus: dem Stationendrama, welches sich eben nicht in der Durchführung einer psychologisierenden und motivierenden Handlung manifestiert, sondern durch eine Aneinanderreihung von „Stationen, die in jeweils autonomen Spielkomplexen den Protagonisten des Stücks in immer neue Begebenheiten, in neue Entscheidungs- und Handlungszusammenhänge verwickelt“³⁰⁰ und damit für das Sprechtheater die Trennung von „Theater und Wortkunst“³⁰¹ aufhebt und im Musiktheater die Verbindung zwischen Wort und Musik zur bedingungslose Konsequenz erhebt, zur Verbindung und Gleichberechtigung der an der Aufführung mitwirkenden Medien – was schlussendlich auch bedeutet, dass alle mitwirkenden Medien zu agierenden Teilen transferieren. In Bezug auf das Kammermusiktheater erscheint die von Strindberg entwickelte Stationentechnik als ein weiteres definierendes Merkmal und bildet damit ein auf die Szene einwirkendes reduzierendes und auf das Wesentliche konzentrierendes Moment – welches auch einen schnellen Wechsel von sowohl Realitätsebenen, wie aber auch real existierenden Spielwelten ermöglicht. Hierbei ist keine zeitliche Disziplinierung in Bezug auf den Ablauf der Handlung mehr notwendig, was die Darstellung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einen einzigen Handlungsmoment ermöglicht, und die klassische Einheit von Zeit und Raum aufbricht und zu einer völlig neuen musiktheatralischen

²⁹⁹Uraufgeführt 1916

³⁰⁰Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert, Hamburg 2001, S. 206

³⁰¹a.a.O.

Ästhetik führt, um final den Illusionsraum des orthodoxen Operntheaters zu sprengen³⁰².

Auf dem Weg zum *Pierrot Lunaire* bildet Schönberg mit *Herzgewächs*³⁰³ erneut einen Meilenstein auf der Entwicklung zum Kammermusiktheater. Mit jenem Werk überschreitet Schönberg musiktheatralisch die Grenze der Singbarkeit zugunsten eines Klangfarbenexperimentes. Was entsteht ist ein Tönen und Singen in Farben und dem Schwelgen und Schweigen in der Gewalt des Klanges. Das Werk entsteht in unmittelbarer Auseinandersetzung Schönbergs mit der Malerei, welche er für sich selbst als „Nurmalerei“ definiert und ringt sowohl im malerischen, wie auch im musikalischen Ausdruck um einen unmittelbaren und ungebrochenen Ausdruck, welcher sich durch einen szenischen Gestus in der Musik darstellt. Als Zwischenstation bildet *Herzgewächs* den direkten Weg zum *Pierrot Lunaire*, einer zyklischen Sammlung von 1921 entstandenen, unterschiedlichen kleinen Mini-Melodramen nach Texten von Otto Erich Hartleben und Albert Giraud. *Pierrot Lunaire* bedeutet das endgültige Aufbrechen der klassischen Ordnung durch den Expressionismus. Auch hier bildet das Melodram, bzw. die Ansammlung und zyklische Zusammenstellung von verschiedenen kleinen Melodramen zu einem Gesamtwerk (eine Art von Gesamtmelodram), Projektionsflächen für die seelischen und emotionalen Empfindungen der Hauptperson, hier des Mondes und des Pierrots. Während im Drama noch die Konflikte des bspw. menschlichen Zusammenlebens durch den Dialog abgehandelt und definiert wurden, werden im Melodram alle Formen der Nebenhandlung auf eine Haupthandlung konzentriert, in der Reduzierung auf die Empfindung der Hauptperson, und erhält somit nahezu den Charakter einer symphonischen Dichtung: der Mensch als Wesen rückt in den Mittelpunkt der Handlung; der Mensch in seinem permanenten Spannungsverhältnis zu sich selbst und zu seiner Umwelt - dies findet

³⁰²„(. . .) Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht; auf einem unbedeutenden wirklichen Grunde spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster: eine Mischung von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Einfällen, Ungereimtheiten und Improvisationen. Die Personen teilen sich, verdoppeln sich, dublieren sich, verdunsten, verdichten sich, zerfließen, sammeln sich. Aber kein Bewusstsein steht über allen“, vgl. Vorbemerkung „Erinnerung“ von Strindberg zu „Ein Traumspiel“ in: a.a.O. S. 207

³⁰³Op.20, eine Aufführung am 2. Dezember 1923 ist belegbar, dabei dürfte es sich aber nicht um die Uraufführung handeln. Das Werk wurde zwischen 5. und 9. Dezember 1911 komponiert.

statt in der experimentellen Auflösung der klassischen Ordnung durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien, bzw. erst die Entwicklung eines gemeinsamen und gleichberechtigten Miteinander von Text, Gesang, Pantomime, Klang, Farbe und Licht macht die Ablösung vom klassischen Ideal möglich. Herausragendes Merkmal und im Bezug auf die Entwicklung des Kammermusiktheaters wichtige Erscheinung, ist die durchaus atemberaubende Behandlung der menschlichen Stimme im *Pierrot Lunaire*, insofern als Schönberg die Grenze des Gesanges hin zum Sprechgesang aufbricht und eine bis dahin unbekannte Forme der Artikulation und Kommunikation des Gesanges und der Sprache im Musiktheater experimentell erfindet. Schönberg distanziert sich im *Pierrot Lunaire* ausdrücklich vom klassischen Gesang³⁰⁴. Die ausreizende Verwendung des Sprechgesanges führt nahezu zu einer Aufhebung des Dramas – hin zur Manifestation der Negierung von Sprache, auch von Sprache als gesungenes Wort - ähnlich wie die Negierung von Sprache in den vorangegangenen Werken zur Pantomime transferiert. In *Pierrot Lunaire* findet sprachlich durch eine Grenzüberschreitung in der Verwendung von Sprache und Gesang statt, bzw. finden sowohl das gesprochene Wort wie das gesungene und damit transformatorisch gewandelte Wort ihre Grenze - ihren Übergang in Musik. Damit greift Schönberg die Grundlagen von Musiktheater wieder auf und verbeugt sich vor den Errungenschaften der

³⁰⁴Im Vorwort zum *Pierrot Lunaire* erklärt Schönberg, dass die in der Sprechstimme in Noten festgehaltene Melodie im Grunde nicht zum Singen vorbestimmt ist. Der Akteur der Aufführung hat die Aufgabe, die angegebenen Tonhöhen in eine Art von Sprach- oder Sprechmelodie umzuwandeln. Hierbei ist es bemerkenswert, dass Schönberg 1. Die Einhaltung des Rhythmus verlangt und 2. dass sich der ausübende Künstler seines Tun bewusst werden muss, also die Trennung von Gesangston und Sprechton zu unterscheiden und intellektuell als Klangvorstellung zu definieren hat. Schönberg weist darauf hin, dass das Endziel der Darbietung und Interpretation nicht eine singende Sprechstimme ist, wie sie durch Karl Kraus, bzw. den melodramatischen Beispielen des 18./19. Jahrhunderts bekannt sein dürfte – auch weist Schönberg daraufhin, dass auch kein realistisches und damit am natürlichen Ausdruck angelegtes Sprechen von ihm gewünscht sei, sondern: es geht für Schönberg um die Herausstellung der Unterschiedlichkeit von Sprache, der Unterschiedlichkeit des gesprochenes Wort und des gesungenen; sowohl in ästhetischer, dramaturgischer, wie auch intellektueller Hinsicht. Ziel Schönbergs scheint es gewesen zu sein, eine enge Verbindung zwischen dem Text und der Musik zu schaffen, als durch den klassischen Gesang zu transportieren möglich ist, im Sinne einer Unmittelbarkeit, ohne in lautmalerisches Schwelgen der jeweiligen Paradigmen Text und Musik zu geraten – wobei hier Sprache und Musik durchaus auch als Gegenspieler gesehen werden können. Final ist diese Neuerfindung der Engführung zwischen Text/Sprache und Musik auch als klares Kampfsignal und Zeichen der Abscheu gegenüber dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk zu sehen, welcher das Melodram als Kunstform verachtete.

Camerata Fiorentina, überschreitet sie, indem er neu definiert, dass der musikalische Gestus und Affekt dort ansetzt, ja dort beginnt wo alle Sprache ihre Grenze findet und zur Musik wird³⁰⁵. Die Verwendung des Sprechgesangs hat einen dialektischen Vorteil, wie ihn Constantin Floros beschreibt als den „Vorzug größerer Sprechnähe und den Vorzug einer reicheren Nuancierung des Ausdrucks“³⁰⁶. Aus der Sicht des Musikwissenschaftlers hat Floros sicherlich recht mit seiner Feststellung, aber aus der Perspektive des musikalischen Theaters ist die Einführung des Sprechgesanges als dramaturgisches und durch die Ausübung auch szenisches Mittel mehr, nämlich die Möglichkeit zur Kommunikation auf einer Metaebene, der unmittelbaren und direkten emotionalen Ansprache an das Publikum³⁰⁷, wie es auch von Alban Berg im 1929 erschienenen Aufsatz "Die Stimme in der Oper" (im Nachgang zum *Wozzeck*) beschrieben wird – also kein Nebeneinander von Sprache und Musik, sondern ein fulminantes Miteinander. Sicherlich kann man davon ausgehen, dass der *Pierrot Lunaire* auch für die Entwicklung von Strawinskys kammermusiktheatralischen Modellexperimenten von großer Be-

³⁰⁵Schönberg greift in den alten Dialog um das Verhältnis von Musik und Sprache ein und stellt sich noch einmal die Frage nach der Bedeutung von Sprache im musikalischen Kontext. Peter Hirsch stellt sich in seinem Aufsatz „Ohne Titel – Marginalien zum Thema Sprechgesang“ in: *Musik-Konzepte* 112/113, München 2001, die Frage, ob nicht gerade durch Musik der Text zum reinen Laut oder dialektisch verkehrt, die Sprache die Musik zur Illustration verklärt – bzw. die Sprache die Musik zur Illusion verkehrt und damit in Bezug auf das Operntheater, die Kluft zwischen Illusionsbühne und Wahrhaftigkeit in unendliche Nebelwelten dehnt? Die Neue Wiener Schule definiert die Verwendung, die Existenz von Sprache im musikalischen Kunstwerk neu. Durch die Definition von der Tonhöhe des gesprochenen, bzw. lautmalerisch artikulierten Wortes, nimmt Schönberg die Freiheit der Gestaltung – wie sie noch im in der melodramatischen Gestaltung des 18./19. Jahrhunderts gegeben war, was von Peter Hirsch im genannten Aufsatz als Fehler im Ansatz bezeichnet wird. Hirsch irrt damit, nicht sehen wollend, dass Schönberg und die Wiener Schule das alte Koordinatensystem von Musiktheater (ähnlich wie Strindberg zuvor mit dem Sprechtheater) aufzulösen gedachten, um damit das überkommene System von Musiktheater ihrer Zeit, ähnlich wie es Boulez Jahrzehnte formulieren wird, „in die Luft“ zu sprengen. Auch geht es hier um die spielerische Auseinandersetzung von Fragen des Klanges und den Möglichkeiten der Klangproduktion und Klangvielfalt der menschlichen Stimme, welche sich dadurch in eine scheinbare Gefahr der Unverständlichkeit, Nicht-Hörbarkeit begibt, aber durch die , gesteigerte Aufmerksamkeit und Komplexität des Ausdrucks, sicherlich zu einer höheren assoziativen Deutbarkeit des Inhaltes gelangt, zur emotionalen Seelenmusik des gequälten Individuums wird und dadurch unmittelbar wirken kann. Das in der Glücklichen Hand gestartete Experiment, vollzieht sich im *Pierrot Lunaire* zur Meisterschaft und findet seinen intellektuellen Höhepunkt in *Moses und Aron*.

³⁰⁶Floros, Constantin: *Neue Ohren für Neue Musik*, Mainz 2006, S. 77

³⁰⁷Schönberg in einem Tagebucheintrag nach der Komposition des 1. Melodrams „*Pierrot*“ (Nr. 9): „Und ich gehe unbedingt, das spüre ich, einem neuen Ausdruck entgegen. Die Klänge werden hier ein geradezu tierisch unmittelbarer Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen.“

deutung war³⁰⁸.

6.1.4 Der Prozess der "Kammermusiktheatralisierung" bei Schönberg

Ulrich Schreiber kennzeichnet den Entwicklungsweg der musiktheatralischen Gestaltungsformen von Schönberg hin zu Alban Berg als einen Gärungsprozess, welcher sich eruptionsartig in den Werken Bergs entlädt und zu einem „expressionistischen Nachhall“ führt³⁰⁹. Der Entladungsprozess ist noch mehr, er ist ein Vulkanausbruch, welcher die Vielfältigkeit bisher entstandener und vor allem entwicklungsstechnisch stehen gebliebener musiktheatralischer Formen, unter sich verdeckt und zur Neuorientierung zwang. Die noch glühende und gebärende Lava führte hin zu weiteren Stilexperimenten, welche ihren Höhepunkt dann im 21. Jahrhundert erreichten. Quasi nebenbei entstehen neue Formen des Musiktheaters, welche sich in einer Art von kammermusikalischer Erscheinung offenbaren und grundlegend neue Formen und Bedingungen aufweisen, welche weit über die scheinbar offensichtliche Reduzierung der Größe hinausreichen. Reduzierung muss hier als die Ausmerzungen und Transformation des bisher existierenden Materials gesehen werden – Reduzierung als Konzentration in unterschiedlicher Hinsicht: in Bezug auf Handlung, musikalische Struktur, technische Errungenschaften, dramaturgische Eigenschaften, aber auch teilweise in Bezug auf die Verkleinerung des Aufführungsapparates, zumindest in der Neuorientierung auf die Fragen Wie und Wo der Aufführung, auch mit dem Wem (als Frage nach einer neuen Form des Publikums). Für die Errungenschaften Schönbergs und ihrer Fortführung gilt:

- Aufhebung und Neupositionierung des musikalischen Materials. Hierbei die Auflösung der Melodie, auch in ihrem Bezug zur Harmonie sowie die Auflösung der Harmonie selbst.
- Aufhebung des Rhythmus als prägendes Element – damit verbunden scheint auch die Zersplitterung des gesungenen Wortes, des Gesanges an

³⁰⁸Es ist davon auszugehen, dass Strawinsky eine Aufführung des *Pierrot Lunaire* 1912 in Berlin erlebt hat.

³⁰⁹Vgl. Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene*, Das 20. Jahrhundert, 1. Auflage, Frankfurt am Main 2000, S. 474 f.

sich in Sonderformen der „Malerei in Tönen“³¹⁰ – dem absoluten Willen zur subjektiven Emotionsbeschreibung der psychischen, wie physischen Grenzsituation des Individuums in seinem sozialen, wie gesellschaftlichen Spannungsfeld als situative Ausdrucksform.

- Aufhebung des Dramas als Element der Handlung.
- Handlung wird nicht mehr als dynamischer Prozess in einer Form der Kontinuität gedacht, in der Einheit von Ort und Zeit erzählt, sondern wird bestimmt durch eine spezielle Situation, welche an verschiedenen Orten stattfinden kann – in Anlehnung an das Situationsdrama, respektive Stationendrama nach Strindberg. Während im mehraktigen Spiel der Situationswechsel durch das kontinuierlich voranschreitende Handlungsmoment bestimmt wird, ist die Handlung nun alleine durch die jeweilige Situation und emotionale Haltung der Person bestimmt, unter Auflösung von Zeit und Raum.
- Ausklammern von Nebenhandlungen zugunsten der Haupthandlung.
- Die Haupthandlung ist teils als solche nicht mehr zu erkennen, da sie aus Projektionen der Hauptpersonen bestehen kann. Somit vollzieht sich die Handlung ohne eigentliche Handlung, da es sich um die szenische Darstellung von tiefenpsychologischen Prozessen, um Seelenmusik handelt.
- Reduktion im Sinne von Konzentration und Bündelung auf das Wesentliche – z.B. Konzentration zum Melodram.
- Reduzierung der handelnden Personenanzahl.
- Reduzierung der Orchestergröße, zugunsten klangmalerischer Experimente und voller Flexibilität des Klanges und der Komposition.
- Vereinigung von Licht, Ton und Farbe sowie szenischem Spiel.
- Einbeziehung der Musik und der Musiker als Teil des Spiels.
- Aufbrechen des performativen Raums im Sinne der Nutzung von neuen räumlichen Möglichkeiten und technischen Errungenschaften – die

³¹⁰Gedacht als „Schweigen und Tönen in Farben“

jahrhunderte lang gewachsene Guckkastenbühne verliert ihr Alleinstellungsmerkmal als musiktheatralische Aufführungsstätte und damit verändert sich die Perspektive des Publikums auf die Szene, auf das Musiktheater.

- Scheinbare zeitliche Reduzierung der Werke auf kurze Sequenzen oder komprimierte Darstellung durch konzentrierte musikalische Ausarbeitung und Verdichtung und literarische Dichte.
- Neues Verhältnis zwischen Sprache und Text, Text und Musik³¹¹.

Schönberg setzt einen Prozess in Gang, der in die performativen Installationen einmündet wird (final etabliert von seinem Schüler John Cage), in einem neuem System von Affinitäten und Verbindlichkeiten zwischen dem Material der Aufführung und dem Rezipienten, bzw. einer Wechselwirkung zwischen Komponist und Rezipient - unter Auflösung der konventionellen Formen der Darstellung, unter Aufgabe des Dramas und der Partitur als fixierende Zeichensysteme.

6.1.5 Kammermusiktheater bei Igor Strawinsky

Einen Schritt über Schönberg hinaus vollzieht Igor Strawinsky 1918 mit der Uraufführung seiner *Histoire du soldat*, in welcher er vollständig auf die Verwendung des Gesanges verzichtet. Durch diese bewusste Trennung der dem

³¹¹Vgl. Schönberg, Arnold: Das Verhältnis zum Text, in: Kandinsky, Wladimir; Marc, Franz (beide Hrsg.): *Der blaue Reiter*, München 1912, S.30f.: „Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, dass ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Geschichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, dass ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, dass ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfasst hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, dass ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben und erst nach Tagen darauf kam, nachzusehen, was denn eigentlich der poetische Inhalt meines Liedes sei. Wobei sich dann zu meinem größten Erstaunen herausstellte, dass ich niemals dem Dichter voller gerecht worden bin, als wenn ich geführt von der ersten unmittelbaren Berührung mit dem Anfangsklang alles erriet, was eben diesem Anfangsklang eben offenbar mit Notwendigkeit folgen musste.“

Musiktheater zugehörigen Elementen, durch die Komposition eines „Paradox – einer Oper ohne Gesang“³¹², eröffnet er dem modernen Musiktheater das Tor zu neuen Welten, die Möglichkeit dazu, Musiktheater neu zu denken und neu zu formulieren, um schließlich über das orthodoxe Opernillusionstheater hinweg zu steigen. Strawinsky nimmt damit noch einmal die bereits von Schönberg angestoßene und aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik auf, welchem Strawinsky Zeit seines Lebens durch die vorrangige Komposition von Instrumentalwerken und Balletten aus dem Weg ging. Trotz vordergründlicher Trennung der Elemente im epischen Sinne, vollzieht sich in der Komposition der *Histoire du soldat* auch eine Art von Einigungs-, bzw. Zusammenführungsprozess der Elemente und Materie, bspw. in der gezielt gemeinsamen Entwicklung von Raum und Komposition, der Engführung von kompositorischer Entwicklung und szenischer Umsetzung. Man kann nahezu von der Entwicklung eines Klang- und Darstellungsraumes während des Kompositionsprozesses sprechen. Für die Entwicklung eines etwaigen Gattungsbegriffs der Kammeroper wird die Tatsache entscheidend, dass Strawinsky mit der Gestaltung seiner Auffassung von Kammeroper ein ökonomisches Prinzip etabliert. Mit der Komposition der *Histoire du soldat* plante Strawinsky eine Art von „Low Budget“ Projekt. „Low Budget“ bezieht sich hierbei auf bestimmte produktionsbezogene ökonomische Kriterien, um eine Musiktheateraufführung zu erstellen, welche:

- an unterschiedlichen Orten aufgeführt werden kann,
- in unterschiedlichen Räumen realisiert werden kann,
- welche mit geringen ökonomischen Mitteln erstellt werden kann,
- welche mit geringen ökonomischen Mitteln aufgeführt und durchgeführt werden kann (bspw. kleine Orchesterbesetzung)³¹³,

³¹²Mauser, Siegfried: Zwischen avantgardistischem Aufbruch und Formen der Konsolidierung (bis ca. 1945), in: Leopold, Silke (Hrsg.): *Geschichte der Oper*, Bd. 4 (Mauser, Siegfried (Hrsg.)), Laaber 2006, S.223

³¹³Eine bewusste Reduzierung des Orchesterapparates kann man bei Strawinsky seit 1914 beobachten, verbunden mit dem Verzicht auf klangmalerische Elemente im Orchesterklang. Zunehmend experimentiert Strawinsky mit kleinen Ensembles und der instrumentalen Individualisierung – Strawinsky hat sich vom Klangideal der Spätromantik verabschiedet zu Gunsten einer Objektivierung des Klanges, wie es in den Drei Stücken für Streichquartett zu hören ist.

- Möglichkeit zur ökonomischen Gewinnerzielung bietet (durch Tourneeverhalten³¹⁴),
- reduzierte Handlung zwecks zügiger Einstudierung und Umbesetzung,
- stilisierte Handlung und Einsatz von Verfremdungseffekten sowie statischer Charakter der Musik³¹⁵,
- formale Unabhängigkeit der Musik vom erzählenden Element³¹⁶,
- Aufspaltung der dramatischen Person in sichtbares und hörbares Wesen, durch das Musizieren der vier Sänger im Orchestergraben und Darstellung der Fabel auf der Bühne³¹⁷.

Diese Art von Makrovariablen haben zur Folge, dass sich Strawinsky nicht nur von den gängigen Bühnenformen abwendet, sondern das epische Musiktheater mitbegründet, durch das „Prinzip der betonten ästhetischen Distanz und des Kunstcharakters“³¹⁸ zu einer „Abkehr von der Realität und Bühne identifizierenden Verkörperung“³¹⁹ findet³²⁰. Für eine Definitionssammlung für die Begrifflichkeit von Kammeroper bei Strawinsky lassen sich zusammenfassend also folgende Eigenschaften im kammermusiktheatralischen Werk von Strawinsky bestimmen:

1. die Flexibilität des Materials in Bezug auf Umsetzung, Durchführung und Verbreitung,
2. der Einsatz einer modernen Theaterästhetik, bzw. die Anwendung neuer experimenteller Formen,
3. die moderne Gestaltung des musikalischen Materials – im bezeichneten Fall nur sekundär vorhanden,

³¹⁴Strawinsky befand sich zum Zeitpunkt der Komposition und Umsetzung im schweizerischen Exil.

³¹⁵Nach Adorne bezeugt diese Statik die „erscheinende negative Wahrheit selbst“.

³¹⁶Vgl. Trapp, Michael: Studien zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten, Regensburg 1978, S.47

³¹⁷Trapp, Michael: Studien zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten, Regensburg 1978, S.47

³¹⁸Mauser, Siegfried: Zwischen avantgardistischem Aufbruch und Formen der Konsolidierung (bis ca. 1945), in: Leopold, Silke (Hrsg.): Geschichte der Oper, Bd. 4 (Mauser, Siegfried (Hrsg.)), Laaber 2006, S. 224

³¹⁹a.a.O.

³²⁰vgl. dazu auch: Dahlhaus, Carl: Igor Strawinskys episches Theater, in: Dahlhaus, Carl: Vom Musikdrama zur Literaturoper, Aufsätze zur neueren Operngeschichte, München 1989, S. 186ff.

4. die Engführung von Komposition und szenischer Umsetzung bis hin zur gemeinsamen Konzeption,
5. die Gleichberechtigung der eingesetzten Medien und Materialien – im bezeichneten Fall nur sekundär vorhanden,
6. das Aufbrechen der orthodoxen Guckkastenbühne und damit Vorlage für die Funkt- und Fernsehoper³²¹,
7. der ökonomische Gedanke und Vollzug des ökonomischen Prinzip – welches allerdings im vorliegenden Fall dersdes Histoire du soldat doch wohl eher etwas visuellen Sinnes war, aber wie Siegfried Mauser anführt und erinnert, träumte auch Richard Wagner von der erfolgreichen Umsetzung und Vermarktung seines Tristan in Brasilien – vergeblich,
8. das Infragestellen von Aufführungstraditionen und Konventionen des orthodoxen Opernbetriebs,
9. Zusammenstellung von Einzelwerken zu einem Gesamtwerk, bzw. Zyklus ,
10. Formenstrenge bei Strawinsky und Klarheit der Komposition³²²,
11. Reduktion des Orchesterapparates: es sind jeweils aus allen Instrumentengruppen Vertreter vorhanden als „Typen“ für den Klang (Streicher: Violine, Kontrabaß; Blechkläser: Trompete, Posaune; Holzbläser: Klarinette, Fagott; diverse Schlaginstrumente³²³ .

³²¹Hierunter fallen nicht – im Gegensatz zur Definition Döhrings, die für das Fernsehen oder Funk bearbeiteten Opern, also die simple Reduzierung der „Großen Oper“ auf ein kleineres Format, oder die 1:1 Übertragung, von Aufführungen auf Kammergrößeniveau, wie bspw. kürzlich bei der Uraufführung von „The Pilot“ an der Nationaloper Riga geschehen.

³²²„Ausmerzung jeglicher Ausdruckhaftigkeit, nach radikaler Klarheit und Prägnanz“, vgl.: Borris, Siegfried: Beiträge zu einer neuen Musikkunde, Über Wesen und Werden der neuen Musik in Deutschland, Vom Expressionismus zum Vitalismus, Berlin 1948, S. 20, in: Trapp, Michael: Studien zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“, Regensburg 1978, S. 193

³²³„Diese in der Geschichte vom Soldaten notwendige Beschneidung auf einen kleinen Orchesterapparat deutet also schon das Wirken stilistischer Entwicklungsimpulse an, die untergründig zur Entscheidung drängten: Abkehr von der Spätromantik mit ihren akkordisch-massiven Klangexzessen, aber auch vom Riesenapparat des Sacre, und die Hinwendung zum durchsichtigen, von jedem Ballast befreiten Klang“, in: Trapp, Michael: Studien zu Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“, Regensburg 1978, S.67

Von einer „modellhaften“ Festlegung für das Genre Kammeroper durch die *Histoire du soldat* zu sprechen, wie es Döhring³²⁴ im bereits angesprochenen Aufsatz vollzieht, ist sicherlich etwas verwegen, zumal ein allein als Kammeroper bezeichnetes „episches Musiktheater avantgardistischen Zuschnitts“ noch nicht die Bedingung für eine eigene Gattung ist, wobei „die Radikalität der Abwendung von den traditionellen Ausdrucksmitteln der Oper“ sicherlich nur ein Aspekt von vielen ist, welche sich erst bei einer Betrachtung sämtlicher kammermusiktheatralischer Erscheinungen definieren lassen, zumal es sich bei *Histoire du soldat* in Bezug auf die geänderten Materialverhältnisse um bereits ausprobierte und nicht neu „erfundene“ handelt – in diesem Bezug waren Schönberg und die Wiener Schule deutlich avantgardistischer als Strawinsky. Strawinsky übernimmt die Auflösung des Dramas zugunsten einer nahezu zyklisch aneinander gereihten Sammlung von Situationen, wie sie ihren Ursprung bei Strindberg haben. Sicherlich ist eine „multiperspektivische“ Verfremdung durch den in die Handlung eingreifenden und mit ihr agierenden Sprecher, anstatt des Sängers, eine Neuerung, welche allerdings wie bereits zu sehen war auf materialverändernde Entscheidungen Schönbergs baut. So ist auch die „Einbeziehung von Pantomime und Tanz“ zu sehen, wie auch der spezifische „Sound“, welcher von „lakonischer Härte“ geprägt ist, wie er bereits im *Pierrot Lunaire* auf den Weg gebracht worden ist, in Bezug auf die genaue Artikulation und rhythmische Härte des gesungenen Wortes und nun von Strawinsky auf die Musik übertragen wird. Zumindest bei der Positionierung des Orchesters auf der Bühne, also als aktiv handelndes und agierendes Teilelement der Musiktheateraufführung, kann teilweise von einer wirklichen Neuerung gesprochen werden, wobei auch hier bereits vor Strawinsky ein Aufbrechen des Raumes gedacht worden ist – im Grunde genommen findet dieser Wille bereits zu Zeiten der *Camerata Fiorentina* ihren Ausdruck. Neu ist der zeitaktuelle politische Ausdruck, welcher sich nach Döhring in verschiedenen Folgewerken niederschlägt³²⁵, wie bspw. in Viktor Ullmann *Der Kaiser von Atlantis* (im Sinne einer politischen Parabel), Karl

³²⁴Döhring, Sieghart: Kammeroper – Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff, in: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hrsg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber 2004, S. 56 ff.

³²⁵vgl.: Döhring, Sieghart: Kammeroper – Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff, in: Reininghaus, Frieder; Schneider, Katja (Hrsg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber 2004, S. 58

Amadeus Hartmann *Simplicius Simplicicimus* (als „sozialrevolutionäre Anklage“³²⁶), Hans Werner Henze *Das Ende einer Welt* (als Satire über die bundesdeutsche Gesellschaft), Udo Zimmermann *Die Weiße Rose* (als grenzüberschreitende existenzielle Gesellschaftserfahrung).

6.1.6 Paul Hindemith und seine musiktheatralischen Kurzformen

Die Aufführungen seiner Einakter³²⁷, von Ulrich Schreiber als „Einakter-Triptychon“³²⁸ bezeichnet, um die enge Zusammengehörigkeit zu kennzeichnen, waren Skandale wie sie sogar für die damalige Zeit, außerordentlich waren. Die Skandale dürften sich aber letztlich auf inhaltliche Aussagen der Werke beziehen, welche sich im Spannungsbogen vom „expressionistischen Phalluskult“³²⁹ bis hin zum „archaisch-ewigen Geschlechterkampf“³³⁰ spannen und aus „männlicher Perspektive, in der Tötung der Frau als Befreiung phantastierter allgemeiner Mord- und Totschlagorgie des heroisierten Mannes“³³¹ enden. In zweiter Linie dürfte auch die offene Abneigung Hindemiths des Wagnerschen Musiktheaters beim konservativen Publikum auf Ablehnung gestoßen sein. Für das Kammermusiktheater sind die Kompositionen Hindemiths im Grunde ein Rückgriff, kann doch z.B. ein Bezug der drei Operneinakter hin zu Puccinis *Il Trittico* festgestellt werden, welcher als klassisches Opernprodukt keinesfalls unter die Rubrik Kammeroper fallen dürfte. Trotz der szenischen Konzentration der Handlung und des Materials widersprechen die Einakter unter bestimmten Gesichtspunkt den Prinzipien der Kammeroper, bspw. durch den zum Teil verwendeten riesigen Orchestre-

³²⁶vgl. hierzu: noch deutlicher kommt eine soziale Anklage in der als Sammlung einzelner Stücke komponierten Kammeroper von Hartmann *Das Wachsfügenspiel zum Ausdruck!*

³²⁷Komponiert zwischen 1919 und 1921 – *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919) nach Oskar Kokoschka, *Das Nusch-Nuschi* (1920) mit einem Text von Franz Blei, *Sancta Susanna* (1921) nach einem Text von August Stramm.

³²⁸Vgl.: . Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene*, Das 20. Jahrhundert, 1. Auflage, Frankfurt am Main 2000, S. 544 ff.

³²⁹Vgl. Adorno, Theodor Wiesengrund: *Ad vocem Hindemith*, Frankfurt 1997, S. 215

³³⁰Mauser, Siegfried: *Zwischen avantgardistischem Aufbruch und Formen der Konsolidierung* (bis ca. 1945), in: Leopold, Silke (Hrsg.): *Geschichte der Oper*, Bd. 4 (Mauser, Siegfried (Hrsg.)), Laaber 2006, S. 176

³³¹a.a.O

rapparat, welcher sich in spätromantischen Klangwallungen aalt³³² und sich dabei trotz aller Ironie in Anleihen am Prinzip des wagnerschen Leitmotivs orientiert sowie das viersätzigige Sonaten-Schema benutzt.

Für die Kammeroper sind aber folgende Aspekte durchaus als Sammlung von Eigenschaften von Bedeutung:

- relative Kürze der einzelnen Einakter³³³,
- zum Teil relativ kleine Besetzung der Einakter (wenig „Bühnenpersonal“) – eine Einheit von Bühne und Orchester existiert hier nicht,
- szenischer Bezug zu den Texten Kokoschkas,
- zeitaktuelle und politische Bezüge innerhalb der Handlung,
- Verwendung von Stilmitteln wie Ironie, und Parodie und musikalischer Klangkühnheit,
- einfache Aufführbarkeit im Sinne von Gebrauchsmusik³³⁴. Während des Kurzoperntivals 1927 in Baden-Baden³³⁵ zeigt Hindemith dagegen dann doch noch ein Werk, welches sich durchaus in die Nähe des Kammermusiktheaters rücken lässt, die als Sketch in einem Akt bezeichneten Kurzoper „Hin und zurück“, nach einem Text von Marcel Schiffer. Das Werk präsentiert sich ironisch und sarkastisch, ohne aber wirklich kulinarische Unterhaltungsope zu sein. Das Stück dauert

³³²Besetzung: Mörder, Hoffnung der Frauen (Orchester: 3 (3. auch Picc.) · 2 · Engl. Hr. · 2 · Baßklar. · 2 · Kontrafag. – 6 (5. und 6. auch Bühnenmusik) · 4 · 3 (1. und 2. auch Bühnenmusik) · 1 – P. S. (Trgl. · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamt. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr.) (3 Spieler) – 2 Hfn. – Str. (stark besetzt)), Das Nusch-Naschi (Orchester: 2 (beide auch Picc.) · 2 · Engl. Hr. · Klar. (Es) · 2 · Baßklar. · 2 · Kontrafag. – 2 · 2 · 3 · 1 – Hfe. · Cel. · Mand. · P. (1 Spieler) S. (Trgl. · 5 Gl. · gr. Gong · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamb. · Rührtr. · kl. Tr. · gr. Tr. mit Beck. · Rute · Ratsche · Klaviatur-Glspl. · Xyl.) (6 Spieler) – Hfe. · Cel. · Mand. – Str.), Sancta Susanna (Orchester: 2 · 2 · Engl. Hr. · Klar. (Es) · 2 · Baßklar. · 2 · Kontrafag. – 4 · 2 · 3 · 1 – Cel. · Hfe. · P. S. (Trgl. · gr. Gong · hg. Beck. · Beckenpaar · Tamb. · kl. Tr. · gr. Tr. m. Beck. · Xyl.) (3 Spieler) – Str. (ausgiebig besetzt))

³³³Mörder, Hoffnung der Frauen: 24 Minuten; Das Nusch-Naschi: 60 Minuten; Sancta Susanna: 25 Minuten

³³⁴hierbei offenbart sich sicherlich auch ein Prinzip der „Neuen Sachlichkeit“, welche soziokulturell als ein Experiment zu begreifen ist, welches „das noch weitgehend monarchistisch gesinnte Bürgertum mit der Ästhetik einer republikanischen Moderne zu versöhnen“, unter Einbeziehung „neo-barocker Tendenzen (...) wie den objektivierenden Primat absoluter Musikformen in einem hochromantischem Sujet“, in: Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert, 1. Auflage, Frankfurt am Main 2000, S. 518

³³⁵Wo unter anderem auch das „kleine“ Mahagonny von Brecht/Weill zur Aufführung gelangte – die abendfüllende Fassung wurde erst im Anschluss erstellt.

knapp 13 Minuten bei einer kammermusikalischen Besetzung: Orchester: 1 · 0 · 1 · Alt-Sax. · 1 – 0 · 1 · 1 · 0 – Klav. (4 hd.) · Klav. (2 hd.).

6.1.7 Darius Milhauds Antikenrezeption für Eilige: die opéras minutes

Die als opéras minutes zusammengestellten Einakter³³⁶ von Darius Milhaud sind konsequent kurz gehalten und reduzieren den Kosmos der Illusionsooper auf wenige Minuten, ohne aber den Anspruch der „Großen Oper“ zu verlieren – es entsteht eine chronologische Abfolge aus drei Begebenheiten der griechischen Mythologie. Die Einakter waren von Milhaud ursprünglich als Einzelwerke gedacht und erst auf Drängen seines Verlegers Emil Herzka entstand ein Zyklus, welcher in sich selbst geschlossen und als Einheit aufführbar ist. Vorgänger dieser zyklisch zusammen gestellten Kurzformen sind die beiden kammermusikalischen Werke *Les Malheurs d´Orphée*³³⁷ und *Le pauvre Matelot*³³⁸. Beide Werke kommen mit kleiner kammermusikalischer Besetzung aus. Im Falle *Der Leiden des Orpheus* – wie auch im *Armen Matrosen* mit seinen mythologischen Anspielungen³³⁹, findet eine Vermenschlichung des Mythos statt, also war das Ziel nicht eine pure Ironisierung des Mythos, sondern die Erfahrbarkeit des Archetypus durch das Theater und die Musik – um einen mitleidvollen Blick auf Leidende und sozial schwächere Klassen zu werfen. Durch das Auftreten von wilden Tieren innerhalb des Werks und der Verwendung von orientalisches anmutenden musikalischen

³³⁶Uraufführung *L´enlèvement d´Europe* 1927 in Baden-Baden, *La Délivrance de Thésée* 1928 in Baden-Baden, *L´Abandon d´Ariane* 1928 in Wiesbaden. Die Aufführungen in Baden-Baden fanden im Zusammenhang mit dem dortigen Kammermusikfestival statt (von 1927 – 1929), welches als Fortsetzung der Donaueschinger Kammermusiktage fungierte (1925 und 1926 waren jene Jahre, in welchen Gebrauchsmusik als organisierte Form präsentiert wurde). Das Festival wurde aus ökonomischen Gründen von Donaueschingen nach Baden-Baden transferiert, auch auf aufgrund der beengten Raumsituation. Diese Kammermusiktage in Baden-Baden sind insofern von Bedeutung, als dass dort ein experimentelles Spielfeld für neue Medien unterschiedlichster Art stattfand und sich neue Formen wie Rundfunk und Film mit den traditionellen Formen wie der Oper verschmelzen konnten. In diesem Zusammenhang entstand auch das so genannte Lehrstück oder die Rundfunkoper.

³³⁷komponiert 1921 und uraufgeführt 1924

³³⁸komponiert 1926 und uraufgeführt 1927

³³⁹Der Text stammt von Cocteau nach einem Drama „Das Missverständnis“ von Calmus

Floskeln, entsteht ein „musikpolitisches Programm“³⁴⁰ im Sinne einer „Versöhnung zwischen den Kulturen sowie Mensch und Tier“³⁴¹. In beiden Werken finden neben der neoklassizistischen Musiksprache auch zeitgenössische Tanzformen Eingang. Die Leiden des Orpheus dauert rund 30 Minuten bei einer klassischen Gesamtaktanzahl von 3 Akten – durch die zeitliche Reduzierung werden aus den Akten zyklische Szenen – welche ihrerseits wieder aus den klassischen Formen Arien, Chöre und Ensemble-Szenen bestehen, welche final ein Gesamtwerk der konzentrierten Form ergeben. Die Minutenoper von Darius Milhaud leben von einer absoluten Verknappung und Konzentration der Handlung in den musikalischen Augenblick, dies gelingt ihm durch das Hilfsmittel der Übersteigerung und der Karrikatur. Die musikalische Handlung verläuft chronologisch und erzählend, mit nur wenigen Augenblicken der musikalischen Simultanität von Handlungsmomenten in der Einhaltung von Ort und Zeit. Die Minutenoper sind auch als Persiflage der orthodoxen Oper zu sehen und spiegeln jene in ironischer Art und Weise³⁴², z.B. wenn Milhaud die großen Sterbeszenen auf ein Minimum kürzt, welchen im klassischen Musiktheater eine effektvolle Ausgestaltung zu Gute gekommen wäre³⁴³. Das Orchester ist reduziert, der agierende Chor, wie in der griechischen Tragödie als kommentierendes Element vorhanden und notwendig, ist solistisch besetzt. Die Einakter tragen ein kritisches Element gegen das Wagnersche Gesamtkunstwerk sowie gegen die Antikenrezeption der 20er Jahre. Musikalisch fließen in sie Formen wie Jazz und Dada ein, wie auch „Zirkusmusik“. Abschließende kann allerdings festgehalten werden, dass die Miniaturoper sich der klassischen Dramaturgie der orthodoxen Oper bedienen und sich damit in einem vollkommenen dramaturgischen Gegensatz zu bspw. den Einaktern von Schönberg oder den musiktheatralischen Werken Strawinskys bewegen, dabei sind die Miniaturoper aber klassische Kurzoper, welche für den Moment als Reduzierung der „Großen Oper“ auf eine kleine Partitur

³⁴⁰Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene, Das 20. Jahrhundert, 1. Auflage, Frankfurt am Main 2000, S. 464

³⁴¹a.a.O.

³⁴²Ohne aber generell in Ironie zu verfallen, vgl. Kühn, Hellmut: Verulkte Griechen, in : Stuttgarter Zeitung vom 20.05.1965.

³⁴³In der Entführung der Europa dauert der Tod des Pergamon nur ganze 7 Takte, der Tode der Phädra nur einen Takt.

und reine Verkürzung des Handlungsablaufes unter Beibehaltung der klassischen Dramaturgie und den Gestus der Oper, bezeichnet werden soll³⁴⁴. Der exponierte Konflikt wird in den Miniaturoperen konsequent auf einen Höhepunkt hin gesteigert und forciert, welcher sich dann nach den Prinzipien des Dramas wieder auflöst, d.h. die Handlung entwickelt sich dynamisch, ganz im Gegensatz zum Situationsdrama. Der Zuschauer findet lediglich die absolut notwendigen Informationen zum Verständnis vor, das Aktionsschema der handelnden Charaktere ist auf ein barockes Grundverständnis, bzw. Grundnorm von Handlung reduziert, so dass der daraus resultierende Handlungsstrang von klassischen Affekten wie bspw. Liebe, Lust, Wut, Raserei, Leid etc., geprägt ist. Eine Entwicklung von Gefühlen findet nicht statt, vielmehr tauschen die Personen „stereotype Parolen aus, die bald stichwortartig, bald ausführlicher die gängigen Affektlagen traditioneller Libretti vorführen“³⁴⁵, somit agieren die Personen der Handlung in üblichen Klischees ohne eigene Entwicklung. Herausragendes Merkmal in Hinblick auf die Entwicklung der Kammeroper ist das Prinzip der Verkürzung in den opéras minutes, welches sich zu einer Ästhetik der Kleinen Form stilisiert, mit dem Ziel der Verunsicherung der Zuschauer und Verzerrung der Wirklichkeit. Nach Malcomess bezieht sich dieses Prinzip der Verkürzung auf 1. auf die Kürze als kleine Form, d.h. „als äußeres Merkmal einer Miniatur“³⁴⁶ und 2. auf die „Kürze als Ergebnis verkürzt gestalteter Zeit“³⁴⁷. Ein weiterer noch für die Zeitstruktur der Kammeroper relevanter Aspekt, ist die Parodie der Zeit in den opéras minutes, die „minutiöse Unterteilung einer Handlung soll zeitlich gliedern, obwohl gar keine Zeit mehr gelassen ist zum Handeln. Der Widersinn von Ausführlichkeit und Kürze wird noch dynamisiert durch die verhältnismäßig große Zahl der mitwirkenden Personen, die schon für ihr bloßes Auftreten

³⁴⁴„Milhauds „Opéra-minute“ ist Kurzoper im vollsten Sinne. Nicht nur durch zeitliche Konzentration, sondern mehr noch durch die Art, wie aus einer großen dramatischen Handlung ein Ausschnitt von äußerster Knappheit gewonnen wird. So entsteht Handlung, die ohne jede psychologische und dramaturgische Belastung einer dramatischen Episode in Miniaturform (...) hinstellt. Der antike Stoff wird durch diese Verkürzung zur leicht ironisierenden Bagatelle“, in: Mersmann, Hans; Strobel, Heinrich; Schulze-Ritter, Hans; Windsperger, Lothar (alle: Gemeinschaftskritiker und Hrsg.): Meloskritik, in: Kurzoper, Melos 7, 1928, S. 347

³⁴⁵Malcomess, Hildegard: Die Operas Minute von Darius Milhaud, Inaugural-Dissertation, Bonn 1993, S. 67

³⁴⁶a.a.O., S.9

³⁴⁷a.a.O.

relativ viel Zeit brauchen“³⁴⁸.

6.1.8 Kammermusiktheatralische Aspekte von Lehrstücken und Rundfunkoper

Ein weiterer Aspekt in Bezug auf die Kammeroper, ist die dramaturgische und pädagogische Funktion des so genannten Lehrstücks, welches als Form von Bertolt Brecht entwickelt wurde, als eine deutliche Gegenform zum herkömmlichen Schau- und Illusionstheater³⁴⁹, welches den Zweck verfolgen sollte, den Bruch zwischen Illusionstheater und dem konsumierenden Besucher aufzuheben und bei eben jenem eine politisch-soziale Bewusstseinswerdung zu provozieren, ähnlich wie es in der Geschichte vom Soldaten bei Strawinsky assoziiert ist. Gattungsspezifische Werke sind bspw. die 1929 in Baden-Baden als simulierte Radioaufführungen aufgeführten Kompositionen zum Lindberghflug von Weill³⁵⁰ und Hindemith. Beide sind nach dem ersten Lehrstück "Der Lindberghflug" von Berthold Brecht³⁵¹ entstanden. Hierbei legen beide Komponisten den Grundstein zur Entwicklung der so genannten Rundfunk- oder Radiooper, welche ebenfalls als eine kammermusikalische

³⁴⁸Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper, Berlin 1971, S.99

³⁴⁹Vgl. die Theorie des epischen Theaters von Bertolt Brecht.

³⁵⁰Kurt Weill war durchaus mit dem Medium Rundfunk vertraut und betraut, nicht zuletzt als Berliner Korrespondent der Wochenzeitschrift „Der Deutsche Rundfunk“ – in dieser Funktion vertrat Weill eine bestimmte Auffassung zur Technik des Rundfunks, welche sich auch in seiner Rundfunkoper widerspiegelt, nämlich der Notwendigkeit einer Einheit von technischer Errungenschaft und sozialen Umständen, auch in Bezug auf ein gleichberechtigtes Miteinander zwischen Publikum und Komponist. Weill drängt auch ein qualitativ hochwertiges Medium der Massenkultur, als Gegensatz zum Kunstkonsum einiger Eliten oder der „aristokratischen Kunstpflege“, vgl.: Weill, Kurt: Was wir von der neuen Berliner Sendesaison erwarten, in: Drew, David (Hrsg.): Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main 1975, S. 103. Für Weill stand eine Demokratisierung von Kunst im Mittelpunkt seiner Kritik. Diese Kritik deckt sich mit seinen Intentionen als Komponist, Werke zu schaffen, welche für eine möglichst breite Gruppe von Menschen zugänglich sind. Daraus ergibt sich für Weill die Konsequenz zur Schaffung neuer Werke, um die Unterschiedlichkeit der Hörergruppen gleichermaßen „bedienen“ zu können: „Inhalte und Form dieser Rundfunkkompositionen müssen also imstande sein, eine große Menge von Menschen aller Kreise zu interessieren, und auch die musikalischen Ausdrucksmittel dürfen dem primitiven Hörer keine Schwierigkeiten bereiten.“ (Weill, Kurt: Der Rundfunk und die Umschichtung des Musiklebens, in: a.a.O., S. 112 f.). Weill setzt sich hier unter Vorwegnahme der Parole von Hilmar Hofmann „Kultur für alle“, für eine Konsumierbarkeit der Musik und Kunst für alle Bevölkerungsschichten ein.

³⁵¹Wie von Taekwan Kim richtig bemerkt, war der Lindberghflug nicht vom Anfang an als Lehrstück bezeichnet, dieses wurde erst 1930 vollzogen, allerdings entstand durch ihn die Gattung.

Erscheinung³⁵² der besonderen Art zu sehen ist, deren Konzentration, bzw. deren epische Reduktion und Gestaltung der Musik³⁵³, sich auf die Sendung durch ein Medium bezieht und alle optischen Mittel negiert und daher vom Zuschauer (von dem in diesem Fall eher ein Zuhörer durch die Übertragung im Rundfunk) ein hohes Maß an eigener Beteiligung verlangt³⁵⁴ und somit zu einer neuen Generation von Zuhörern führt³⁵⁵. Beide Kompositionen sind zyklisch zusammengefasste Einzelwerke, dieses vollzieht sich wie in einer Kantate mit einzelnen abgeschlossenen Nummern in der Variation zwischen Chor-, Soli- und Ensembleszenen, welche in sich wiederum alle eine Dreiteilung aufweisen. Alle einzelnen Nummern sind kurz und knapp zugunsten eines einfachen Verständnisses gehalten. Ähnlich wie in der griechischen Tragödie³⁵⁶ bildet der Chor das erzählende und berichtende Moment. Die musikalische Besetzung von Hindemith gleicht aus aufführungstechnischen Be-

³⁵²Wobei festgehalten werden muss, dass die kammermusikalische Ausführung der Tatsache der noch technisch unzulänglichen Mikrophone zur Aufnahme Rechnung trug, da jene nicht in der Lage waren, die orchestral komplexen Strukturen in ausreichender Qualität zu übertragen, so dass die Komponisten auf das neoklassizistische Merkmal einer klaren Durchhörbarkeit setzten, denn auf großen und wallenden Orchesterklang.

³⁵³Natürlich muss sich die Funkoper in ihrer Struktur und Stilistik mit den psychologischen und physisch möglichen Mitteln und Möglichkeiten der Hörer auseinandersetzen und wird daher von jenen strukturell bestimmt, was zu einfachen Strukturen in Bezug auf Rhythmik und Tempofragen führt, welche keine großen Veränderungen im Verlauf der Sendung aufweisen. Ziel ist es, „ein Kunstwerk zu schaffen, das sich dem augenblicklichen Stand der Rundfunktechnik, den akustischen Begrenzungen des Mikrophons anpasst. Schwieriger als diese durch Beobachtung und Erfahrung zu gewinnende Kunst, ist die Erfüllung der andern an ein Eigenkunstwerk für den Rundfunk zu stellende Forderung: eine Musik zu schaffen, die sich stilistisch für den Rundfunk eignet.“, in: Südwestfunk Baden-Baden (Hrsg.): Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927-1929, Baden-Baden 1977, S. 18

³⁵⁴Vgl. dazu: Knopf, Jan: Brecht – Handbuch Theater, Eine Ästhetik der Widersprüche, Stuttgart, 1980, S. 75, in Bezug auf die Platzierung der Akteure des Lindberghflugs bei der Uraufführung: „Vor dem Chor und dem kleinen Orchester wurden das Schild „Das Radio“ und über dem an einem Tisch sitzenden, den Radiotrichter auf sich gerichteten Sänger das Schild „Der Hörer“ aufgestellt. Hinter allen erschien eine weiße Leinwand (...): „Um Ablenkung zu vermeiden, beteiligt sich der Denkende an der Musik (hierin auch dem Grundsatz folgenden: tun ist besser als fühlen) indem er die Musik mitliest oder und in ihr fehlende Stimmen mitsummt oder im Buch mit den Augen verfolgt oder im Verein mit anderen laut singt.“

³⁵⁵Hierin kann man durchaus eine neobarocke Rückbesinnung der Neuen Sachlichkeit auf das Oratorium und die dramaturgische und strukturelle Gestaltungsfunktionen der Bachschen Passionen sehen, welche von einer nicht szenischen, sondern nur rein musikalischen Dramatik geprägt sind, welche durch die intellektuelle Umsetzung als psychologischer Prozess im Geist des Zuhörers vor dessen Auge entsteht.

³⁵⁶Wie auch bei Milhaud in den Kurzopern praktiziert.

dingungen heraus nahezu der Weillschen³⁵⁷. Im Grunde genommen, entsteht hier der Versuch, das alte Operntheater, welches entwicklungsgeschichtlich mit den „sichtbaren Vorgängen auf der Bühne verknüpft“³⁵⁸ erscheint, in seinen Grundfesten zu erschüttern und den Zuschauer dabei zu einen selbstständig denkenden und hinterfragenden Menschen zu erziehen. Hierbei liegt auch eine Negation des szenisch Opulenten zu Grunde, eine Überwindung des Bühnenraums in eine dynamische, nahezu kosmologische Relevanz, wie sie später von Luigi Nono in seinen Raumexperimenten und der Kombination der unterschiedlichen Medien, wieder aufgenommen wird. Schlussendlich ist die „Erfindung“ der Rundfunkoper aber auch die musiktheatralische Antwort auf das sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelnden Hörspiels. In gleichem Maße wie auch die Hörspiele, waren die Rundfunkoper auf Konzentration und komponierter Knappheit bedacht, was sich auch in ihrer zeitlichen Disposition niederschlug. Sämtliche existierende Rundfunkoper agieren in einer Gesamtlänge um die 45 Minuten³⁵⁹. Weill arbeitet seine Komposition im Herbst 1929 für Soli, Chor und großes Orchester als Kantate um – sie führt zur Werkgruppe der Schuloper, welche ihren Einsatz vorrangig in Lehranstalten hatten, worauf aber hier nicht weiter eingegangen werden soll. Einige Aspekte der kammermusikalischen Aufführung von Lehrstücken sind:

- die inhaltliche, wie auch durch den Sendeprozess entstehende Politisierung³⁶⁰,

³⁵⁷Allerdings verbannt er Schlagzeug und für Hindemiths Kompositionsauffassung „exotische“ Instrumente wie das Banjo aus dem Orchestergraben – der allerdings als Form eines Grabens nicht existiert. Zu den musikalischen Ausarbeitungen von Weill und Brecht vgl. Kim, Taekwan: Das Lehrstück Bertholt Brechts, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Frankfurt am Main 2000

³⁵⁸Heister, Hanns-Werner: Zwischen avantgardistischem Aufbruch und Formen der Konsolidierung: Versachlichung und Zeitoper, in: Leopold, Silke (Hrsg.): Geschichte der Oper, Bd. 4 (Mauser, Siegfried (Hrsg.)), Laaber 2006, S. 291 ff.

³⁵⁹Vielleicht kann eine Verknappung auch in den Umständen der 20er Jahre zu sehen sein – einen Gedanken, wie ihn Heister aufwirft, in: Heister, Hanns-Werner: Zwischen avantgardistischem Aufbruch und Formen der Konsolidierung: Versachlichung und Zeitoper, in: Leopold, Silke (Hrsg.): Geschichte der Oper, Bd. 4 (Mauser, Siegfried (Hrsg.)), Laaber 2006, S. 291 ff.: „Die Verknappung gehört selber zum „Tempo der Zeit“, zur technisch gefassten Modernität“.

³⁶⁰„Die Rundfunkmusik wendet sich nicht an eine bestimmte Gesellschaftsschicht, sondern an den Menschen schlechthin – sie erfasst auch eine Hörerschaft, in deren Leben erst durch den Rundfunk geistige und künstlerische Werte getragen wurden“, in: Südwestfunk Baden-Baden (Hrsg.): Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927-1929, Baden-Baden 1977, S. 18

- die kammermusikalische Strukturierung und Besetzung,
- der Einsatz von neuen technischen Medien, wie hier das Radio und den daraus resultierenden technischen Möglichkeiten und Neuerungen³⁶¹,
- die neue Rolle des Zuhörers als Denkender und somit sich deutlich am Prozess der Aufführung Beteiligender – nicht nur als rezeptiver Part beteiligt, sondern als eigenaktiver Teilnehmer,
- die Darstellung der Folgen von Technologisierung und die Frage nach ihrer Beherrschbarkeit,
- die Kürze und Konzentration der Werke,
- der zum Teil oratorischer Charakter,
- die Möglichkeit der Konservierung der aufgeführten Werke in Form der Aufnahme: die Möglichkeit zur Entwicklung von Modellaufnahmen,
- die Überwindung der bloßen Wiedergabe und Übertragung von Operntheater³⁶² in der Form, dass durch die Ausstrahlung ein gegenseitiges Experiment zwischen Akteuren, Komponist und Publikum entstanden ist,
- die einsetzende pädagogische Wirkung entsteht durch einen Simplifizierungsprozess des Dargestellten – das handelnde Individuum auf der Hörbühne wird aufgelöst zugunsten der Verallgemeinerung³⁶³,
- durch die Werke wird ein neuer Typus von Schauspielern und Sängerdarstellern geforderter sowie der aktiver Zuschauer. Die Haltung des Zuschauers wendet sich hin zum Primat der Ratio über das Gefühl.

Von Bedeutung ist für die Kammeroperentwicklung allerdings auch noch die ästhetische Dimension der von Brecht entwickelten Lehroper, welche eine dialektische Neuerung in Bezug auf Gestaltung und Aufführung von Musiktheaterwerken darstellte. Die Herausforderung 1929 in Baden-Baden war

³⁶¹Dadurch werden neue Effekte innerhalb der Aufführung ausprobiert, wie z.B. Nah- und Fernklänge und die Verwendung von „naturidentischen“ Geräuschkulissen, wie sie z.B. Luigi Nono später wieder und ganz gezielt als dramaturgisches Mittel in einer Form der elektronischen Verzerrung einsetzen wird.

³⁶²Wie sie seit 1921 in Deutschland üblich waren.

³⁶³Vgl. Auflösung des Dramas bei Schönberg zugunsten einer Situationsdramaturgie

für Brecht das Aufbrechen des „Autonomiepostulats von Kunst, das deren Abtrennung von der gesellschaftlichen Lebenspraxis und eine passive Rezeptionsweise“³⁶⁴voraussetzt. Somit wird für ihn der Wert von Musik und Kunst als Gebrauchsstoff, als „Lebensmittel“ von Bedeutung, was zur Schaffung einer völlig neuen Theaterform führt³⁶⁵. Der pädagogische Schwerpunkt liegt dabei nicht in der Form des „Frontalunterrichts“³⁶⁶, sondern in der Selbsterfahrbarkeit und im Selbst-Nachvollziehen des Publikums, ja sogar im Mitagieren des Publikums (in einer ähnlichen Weise, wie es später Cage von seinem Publikum auch fordern wird), er entwickelt somit eine Form des zeitkritischen Theaters, welches sich auch gegen die bis dahin übliche und auch hinterher weiter praktizierte Distanz der performativen Situation des orthodoxen Theaterbetriebs wendet, wobei Brecht noch nicht einmal an den vollkommen ins Stocken geratenen Opernbetrieb gedacht haben dürfte: die Trennung zwischen Aktions- und Performationsfläche und Zuschauerraum, in Betrachtung des bis zum heutigen Tage (oder gerade wieder in unserer Gegenwart vorhandenen) nicht existierenden Bezug und Kontakt zum Publikum. Für Brecht bedeutet es eine Überwindung der Distanz, eine neue Suche nach den Belangen des Publikums, nach den Nöten und Sorgen, den Lebensumständen des Publikums³⁶⁷: eine für heutige Zeiten unverständliche Zielgruppenorientierung. Infolge seines marxistischen Ansatzpunktes³⁶⁸definiert Brecht das alte Theater als nicht mehr existenzwürdig und fordert die Errichtung des epischen Theaters, welches nicht an das Gefühl, sondern an die Ratio des Zuschauers gerichtet sein soll³⁶⁹. Der Zuschauer soll nicht miterleben, sondern sich mit dem gebotenen Stoff gebührend auseinandersetzen

³⁶⁴Kim, Taekwan: Das Lehrstück Bertholt Brechts, Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Frankfurt am Main 2000, S. 40

³⁶⁵Deren Wurzeln allerdings bereits im Jesuitendrama und religiösen Spiel des Mittelalters verborgen liegen.

³⁶⁶Wie er faktisch im Jesuitendrama vorhanden und gewünscht war.

³⁶⁷„Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens... Dass das Theater heute noch keinen Kontakt mit dem Publikum hat, das kommt daher, dass es nicht weiß, was man von ihm will“, in: Brecht, Bertholt: Mehr guten Sport, in Hecht, Knopf, Mittenzwei (Hrsg.): Bertolt Brecht, Das große Drama vor Hitler, in: ders. Werke, Bd. 21, Frankfurt am Main 1988ff., S. 121

³⁶⁸Vgl. dazu die Ausführungen von Brechts Ideengeber Korsch, in: Brüggemann, Heinz: Literarische Technik und soziale Revolution, Hamburg 1973

³⁶⁹Vgl. in diesem Zusammenhang die Diskrepanz zwischen Augustinischer Theologie und Aquinischer Spiritualität im Katholizismus unserer Tage als vergleichendes Gedankenkonstrukt

– trotzdem existiert auch in diesem Theater das Gefühl. Erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang noch, dass während für das epische Theater sicherlich der Zuschauer notwendiger Weise zugegen sein muss, kann das Lehrstück auch ohne unmittelbaren Zuschauer agieren – wie bspw. in der genannten Form der Rundfunkoper.

6.1.9 Kurt Weill und der Einakter der Zeitoper

Pierre Boulez sprach in seinem berühmt gewordenen Spiegel-Interview von 1967³⁷⁰ über die Zusammenführung von Text und Musik und von der Bedingung, dass Text nur mit der Musik zusammen lebensfähig ist, bzw. auch überlebensfähig ist, aber auch von der Rolle Kurt Weills³⁷¹ als Mitarbeiter Brechts und bezeichnet ihn als einen unwichtigen Musiker – er „kreidet“ auch das Hinabziehen der Brechtschen Texte auf „Folksongniveau“ an. Was war geschehen? Boulez stimmt in den Kanon derjenigen mit ein, die nahezu ausschließlich seine ab 1936 für den Broadway geschriebenen, dem Musical nahe stehenden Werke als aufführungswürdig und dramatisch lohnend bezeichnen³⁷². Sicherlich entstammen die musiktheatralischen Werke Weills, auch mit ihren oftmals vorhandenen kammermusiktheatralischen Anleihen, nicht dem musikalischen Standpunkt oder status quo der musikalischen Machbarkeit seiner Zeit, sondern vielmehr aus einer musikalisch längst vergangenen und bereits auch wieder vergessenen Zeit³⁷³. Eine Hinwendung zu den populären amerikanischen Musikformen ist aus der distanzierten Sicht des Nachgeborenen wohl durchaus verständlich, wenn man sich vor Augen führt, dass Weill mit seiner Ausreise aus Deutschland und Flucht in das amerikanische Exil nicht nur die physische Heimat aufgibt, sondern auch seine musikalische Heimat unbewusst zu negieren beginnt und die Strömungen seines neuen Heimatlandes aufnimmt und musikalisch verarbeitet. Er wird dadurch zur wandelnden Gestalt zwischen den Welten, deren Symbiose und Einheit sich

³⁷⁰Vgl.: Der Spiegel 40 (1967), S.166-74

³⁷¹Der ursprüngliche Taufname von Kurt Weill ist: Curt Julian Weill

³⁷²Vgl. Äußerungen Heinrich Strobels

³⁷³Bezüglich dieser Materialverwendung wird er später auch von Adorno als Teil der Maschinerie des Kulturindustrie eingeordnet und findet somit keine Gnade vor den gestrengen Augen des akademischen Richters Adorno

nicht einstellen will und kann – nicht zuletzt wurde das von Boulez erwähnte niedrige Niveau der Folksongs auch durch Kompositionen für Weills Frau, Lotte Lenya geprägt, welche das „tragende Element“ für den postamerikanischen Erfolg in Europa wurde. Weill agierte als Anhängsel seiner Frau, deren Stimme zum klingenden Mythos wird. Über die stimmlichen Qualitäten ihrer Stimme zu jener Zeit, bzw. über das, was davon noch übrig geblieben war, kann durchaus strittig diskutiert werden. Das Duo Lenya/Weill wird zum reinen den Gewinn maximierenden Gesamtkunstwerk. So kann Kurt Weill aber auch heutzutage durchaus als Komponist souveräner Gebrauchsmusik verstanden werden. Ulrich Schreiber nennt das Geheimnis der Weillschen Musik den Reiz zwischen Dur und Moll, entstehend durch einen Dreiklang mit hinzugefügter großer Sexte, durch den Einsatz der *sixte ajoutée*. Weill widersetzt sich der Übermacht der Atonalität und schafft dadurch selbstredend die Basis für das Musical im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Von Weill existieren eine ganze Anzahl von Werken, welche dem Spektrum der Kammeroper zugeordnet werden können:

- Der Protagonist, Uraufführung am 27. März 1926 am Opernhaus Dresden, Dauer: ca. 1 Std.15 Min., große Besetzung.
- Royal Palace, Uraufführung am 2. März 1927 an der Staatsoper unter den Linden, Dauer: ca. 45 Min., große Besetzung und Filmeinblendung.
- Mahagonny-Songspiel, Uraufführung der 1. Fassung 17. Juli 1927 in der Stadthalle Baden-Baden, Dauer: ca. 40 Min., kleine Besetzung, das Orchester spielt nicht im Graben, sondern wie vom Komponisten gewünscht seitlich der Spielfläche.
- Der Zar lässt sich fotografieren, Uraufführung 18. Februar 1928 am Neuen Theater Leipzig, Dauer: ca. 55 Min, große Besetzung.
- Der Jasager, Uraufführung der 1. Fassung am 23. Juni 1930 im Großen Saal des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht in Berlin, Dauer: ca. 35 Min, relativ kleine Besetzung möglich, orientiert sich an den örtlichen Gegebenheiten, Angabe vom Komponisten: Die Streicher sind möglichst stark zu besetzen. Die Vokal- und Orchesterpartien sind von Schülern ausführbar.

- Down in the Valley, Uraufführung 1. Fassung (Rundfunkfassung) im Dezember 1945, eine Sendung fand nicht statt, Dauer: ca. 45 Minuten, relativ kleine Besetzung, Streicher ohne Va.

Die Bedeutung Weills für die Kammeroper, bzw. für die Neuerungen im Musiktheater, welche sich dann vor allem in den Kurzformen und Kleinformen offenbaren, liegt in seiner theoretischen Arbeit zu Fragen der Erneuerung des Musiktheaters (welche dann zum Teil auch durch die Werke in die Praxis umgesetzt wurden), wobei Kurt Weill aber immer ein Verfechter der Gebrauchsmusik ist. Er definiert für sich die Notwendigkeit, „dass die Grenzen zwischen „Kunstmusik“ und „Verbrauchsmusik“³⁷⁴ angenähert und allmählich aufgehoben werden müssen“, um damit dem Musiktheater und seiner künstlerischen Produktion wieder einen neuen „Nährboden“ zu schaffen. Damit sieht sich Weill vor ähnliche Probleme und Fragestellungen wie das gegenwärtige Musiktheater des 21. Jahrhunderts gestellt. Er sieht sich einem Opernpublikum gegenüber³⁷⁵ welches zahlenmäßig gering ist, in der Erwartung ganz bestimmter Eindrücke durch das musikalische Theater steht. Der Aspekt, dass Oper eher als Unterhaltungsmedium anzusehen ist, steht im Vordergrund - daraus ergeben sich traditionelle und reaktionäre Hörgewohnheiten. Weill ist sich der Gefährlichkeit seiner Haltung durchaus bewusst und verlangt trotzdem die Zugänglichkeit der musiktheatralischen Produktionen für unterschiedliche Bevölkerungsschichten, aber auch den Erhalt einer deutlichen künstlerischen Substanz – für ihn kommt es vielmehr darauf an, in der Komposition den „Menschen unserer Zeit sprechen zu lassen“ und dies zu möglichst vielen³⁷⁶.

³⁷⁴Vgl. Weill, Kurt: Die Oper – wohin?, in: Berliner Tageblatt, 31. Oktober 1929, 1. Beiblatt; gekürzter Nachdruck in: Die Musik. Berlin XXII, 1930, Nr. 1, Januar 1930, S. 322, enthalten in: Hinton, Stephen (Hrsg.); Schebera, Jürgen (Hrsg.): Kurt Weill, Musik und musikalisches Theater, Gesammelte Schriften, Mainz 2000, S. 92f.

³⁷⁵Kurt Weill manifestiert auch den Gedanken, dass sich die Situation des Theaters seiner Zeit mit den politischen Umständen widerspiegelt, ähnlich wie vom Autor dieser Arbeit, in dem in die Arbeit einführenden Text festgehalten, die Situation des Musiktheaters der BRD gesehen wurde.

³⁷⁶„Bei dem Versuch, diese Gattung (Anmerkung: gemeint ist die Kunstmusik und ihre Umgestaltung in Gebrauchsmusik, wobei Weill jeden Vergleich mit „Schlagermusik“ von sich weißt: „(...) wir dürfen nicht den Schlager imitieren, wir dürfen nur unsere Musik so weit umstellen, dass wir unsere geistigen Aufgaben, die Aufgaben des Künstlers in seiner Zeit, in einer allen vernehmbaren, allen verständlichen Sprache durchführen können“, in: a.a.O., S. 94) weiterzuführen und auf andere Gebiete anzuwenden, erkennen wir freilich auch die Gefahren dieser ganzen Richtung. Wenn wir den Versuch unternehmen, nach und nach die Grenzen zwischen der Kunstmusik und der Verbrauchsmusik aufzuheben, so darf doch keinen Augenblick der Eindruck entstehen, als wollten wir auch

Die Definition von Kunst wird hierbei durch das qualitative Werturteil über die Qualität der Arbeit des Künstlers und der künstlerischen Produktion gegeben. Eine Frage, ob Musik tonal oder atonal sein muss, diskutiert Weill nicht mehr, er sieht die Notwendigkeit von der Komposition einfacher Melodien, auch unter Nutzung von Zeitformen, wie bspw. dem Jazz³⁷⁷, wobei im Gegensatz zur „seichten“ Musik, der Unterhaltungsmusik, auch jene neue Einfachheit durchaus aufwühlend und durch das Mittel der Ironie auch kritisch sein kann³⁷⁸. Für Weill scheint es entscheidend zu sein, dass durch die neue Art von Musiktheater auch ein neues Publikum angezogen wird, bzw. neu „erschaffen“ wird, respektive sich die Geisteshaltung des alten Publikums ändert und fortentwickelt. Dabei ist Weill ein Vertreter der Nummernoper³⁷⁹, allerdings bedeutet für ihn die Musik eine Möglichkeit zur Zusammenführung

auf die geistige Haltung des ernstesten Musikers verzichten, um vollends mit den Produzenten leichter Marktware konkurrieren zu können.“, in: a.a.O., S. 93

³⁷⁷In dieser doch recht bunten Ansammlung verschiedener Stile und Musikrichtungen mit dem Ziel der Demonstration einer Weltoffenheit und Bereitschaft zu aktuellen Ausdrucksweisen findet sich eine Eigenart der Neuen Sachlichkeit und kennzeichnet Weill als ein Kind dieser neuen Kunstrichtung: „positiv gewendet kennzeichnet die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit eine bunte Allianz auf futuristischer Maschinenmusik, rhythmischen Stereotypen der in Europa als Jazz goutierten afro-amerikanischen Musikstilen und neo- beziehungsweise barocker Motorik. Wenn auch die Mischungsverhältnisse der stilistischen Ingredienzien unterschiedlich sein konnten, wo war das Bemühen um „aktuellen“ Ausdruck eines als universal empfundenen Zeitgeistes den Künstlern der Neuen Sachlichkeit gemein, unabhängig davon, ob die ästhetische Manifestation von Gegenwärtigem kritisch-karikierende Züge trug, wie in den Zeichnungen eines Georges Grosz und in Weills Dreigroschenoper, gebrauchsästhetische Innovationen zeigte, wie in der Bauhaus-Bewegung und in der Musikantengilde Fritz Jödes, oder im „Mainstream“ den Unterhaltungsidealen der „Roaring Twenties“ nacheiferte, z.B. im modischen Chic und der kühlen Eleganz zeitgemäßer Werbegrafik und dem spezifischen, „sinfonischen“ Jazzstils eines Paul Whiteman.“, in: Geuen, Heinz: Von der Zeitoper zur Broadway Opera, Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters, Schliengen 1997, S. 39

³⁷⁸„Er (Anmerkung des Verfassers: gemeint ist der oberflächliche und gegenüber der Musik Weills negativ gestimmte Betrachter) übersieht dabei allzu oft, dass die Wirkung dieser Musik nicht einschmeichelnd ist, sondern aufreizend, dass die geistige Haltung dieser Musik durchaus ernst, bitter, anklagend, im freundlichsten Falle noch ironisch ist, dass weder die Dichtungen dieser Musik noch die Gestalt der Musik selbst denkbar wäre ohne die großen Hintergründe ethischer oder sozialer Natur, auf denen sie aufgebaut ist“, in: a.a.O., S. 93

³⁷⁹hierbei meint er die Ausübung der Dialognummer als Nummernoper, d.h. die Handlung wird durch gesprochene Dialoge vorangetrieben und in den statischen Momenten durch Musik ergänzt. Hiermit begibt sich Weill selbstredend zurück in musikdramatische Traditionen, wie sie längst durch Schönberg überwunden schienen, sich allerdings dadurch auch eher einem Kreis von Spezialisten zugänglich gemacht hat – ähnlich der Problematik der zeitgenössischen Musik, welcher scheinbar nur noch von einem Kenner- und Spezialistenkreis aufgenommen und intellektuell verstanden werden kann. Problematisch an der Nummern- oder Dialogoper ist die Degradierung der Musik zur dekorativen und untermalenden Rolle.

von Text und Musik, von Gesang und Musik³⁸⁰. In einem Notat³⁸¹ definiert Weill selbst sehr genau, was aus seiner Sicht musikalisches Theater sein sollte:

- sämtliche Künste (Weill nennt Theater, Musik, Dichtung, Tanz und Malerei³⁸²) müssen ihre isolierte Situation überwinden um eine Kunst um der Kunst Willen zu verhindern³⁸³,
- Kunst und Kultur ist kein Luxusgut für ausgesuchte Eliten³⁸⁴. Weill wendet sich damit gegen ein konservativ und neoklassisch geprägtes Publikum mit veristischer Geschmacksästhetik,
- Kunst und Kultur müssen populär werden und dabei trotz ihrer Massentauglichkeit zum Denken und Handeln anstoßen,
- Musiktheater agiert fern ab von jedem Geniekult um den Komponisten,
- Der Begriff Gebrauchsmusik³⁸⁵ wird als eine Art von Kulturdemokratie gebraucht,

³⁸⁰„In der Dreigroschenoper, die wir ja auch von Anfang an als den Urtyp einer Oper bezeichnet haben, übernimmt die Musik wieder ihre irrationale Rolle: sie unterbricht die Handlung dort, wo die Vorgänge zu einer Situation gelangt sind, die Musik und Gesang möglich erscheinen lässt. In der Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny konnte dieses Prinzip noch weitergeführt werden. Hier ist die Handlung nichts anderes als die Geschichte einer Stadt. Jede musikalische Nummer ist eine abgeschlossene musikalische Szene, und kurze Zwischentexte schaffen jeweils die Möglichkeit für den Einsatz neuer Musik“, in: a.a.O. S. 95ff.

³⁸¹Weill, Kurt: Was ist musikalisches Theater?, Notat für einen Vortrag (ohne Datierung), enthalten in: Hinton, Stephen (Hrsg.); Schebera, Jürgen (Hrsg.): Kurt Weill, Musik und musikalisches Theater, Gesammelte Schriften, Mainz 2000, S. 144ff.

³⁸²a.a.O.

³⁸³„Das 19. Jahrhundert hat eine Art von Idealismus hervorgebracht, der die Künstler glauben ließ, sie seien von Gott gesandt, sie hätten ewige Werte zu schaffen, die von ihren Zeitgenossen nicht verstanden werden könnten. Die Kunstwerke wurden immer komplizierter, weil der Künstler einmalig sein wollte“, in: a.a.O., S. 144

³⁸⁴„Das Theater – in seinen Ursprüngen, dem antiken griechischen Theater, dem japanischen Theater und den mittelalterlichen Mysterienspielen eine ganz und gar populäre Kunst – wurde zur aristokratischen Kunst“, in : a.a.O., S. 144

³⁸⁵Zur Klärung des Begriffs „Gebrauchsmusik“ soll auf das Funktionsmodell von Hans Heinrich Eggebrecht verwiesen werden, wie es auch in: Geuen, Heinz: Von der Zeitoper zur Broadway Opera, Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters, Schliengen 1997, S.91, enthalten ist: „1. Es fungiert in der Sache (Funktion im Sinne der einer Musik immanenten Funktionalität ihrer materiellen und operativen Bestandteile, der technologische Funktionsbegriff); 2. Es fungiert die Sache intentional (Der Funktionsbegriff im Begriff funktionaler Musik); 3. Es fungiert das intendierte Fungieren – oder wie bei autonomer Musik – Nichtfungieren der Sache (Der Funktionsbegriff als Hinterfragungsbegriff, im heutigen Interesse primär der Funktionsbegriff der Soziologie).“

- Oper, respektive Musiktheater (die Begrifflichkeiten wechseln bei Weill – gemeint ist aber das orthodoxe Operntheater), darf nicht zur musealen Lehranstalt verkommen³⁸⁶,
- Musikalisches Theater als eine neue Form von poetischem Theater³⁸⁷,
- Neue Musik wird von Weill unter dem Begriff Songstil zusammengefasst – hierfür verlangt er die Notwendigkeit, dass Schauspieler agieren, die auch singen können: die Forderung nach einem Sängerdarsteller³⁸⁸. Der Song ist „Philosophie“³⁸⁹ des Stücks und das Mittel zur „Verdeutlichung der Idee des Stückes. Der Song ist der kürzeste, klarste, intensivste Ausdruck einer Idee, der schnellste, direkteste und wirkungsvollste Weg zur Erhellung der Bedeutung einer Szene“³⁹⁰. Der Song erscheint als ein Transformationsmedium für das Unbewusste in den handelnden Personen³⁹¹,
- Die klassischen oder orthodoxen Formen der Oper müssen versimplifiziert werden, bzw. an das technische Vermögen der Darsteller angepasst werden³⁹²,
- Operntheater verlangt nicht zwingend nach einem großen Ensemble³⁹³,

³⁸⁶im genannten Notat spielt Weill auf die Metropolitan Opera New York an, welche er als das schlimmste Beispiel für altmodische Oper (er setzt in Klammern das Wort „Museum“ hinter das Wort „Oper“) bezeichnet, in der gefährlichen Paarung von Intellekt und Anspruchslosigkeit.

³⁸⁷„Stückeschreiber (Anmerkung des Verfassers: gemeint ist das realistische Theater der USA) suchen nach einer Form, um Gedanken und Ereignisse unserer Zeit im poetischen Drama auszudrücken. Das musikalische Theater hat diese Probleme gelöst. Musik. Theater kann realistischer sein als poet (sic.). Drama. Keine Psychologie“, in: a.a.O., S. 145

³⁸⁸Die Dreigroschenoper ist bspw. als Singspiel für singende Schauspieler komponiert worden.

³⁸⁹a.a.O., S. 147

³⁹⁰a.a.O., S. 147

³⁹¹„Die Form der Ballade. Statt eine Szene zu spielen, erzählen wir in einem Song, was in der Szene geschieht. – Phantasie. Unrealistisches. Die Mächte über und hinter den Menschen sprechen durch Musik (Freiheitsgöttin, Kanonen)“, in: a.a.O., S. 147.

³⁹²Was beim Einsatz von Schauspielern sicherlich von entscheidender Notwendigkeit sein dürfte – dadurch ändern sich selbstredend auch traditionelle Eckpunkte des bisherigen Operntheaters, wie bspw. der klassische Aufbau von Finalszenen.

³⁹³„Musiker stellten fest, dass man eine einfache Musik schreiben kann, ohne seine Originalität aufzugeben, dass man eine Oper schreiben kann mit einem Orchester von 7 Mann und einem dutzende? Schauspielern“, in: a.a.O., S. 145. An anderem Ort beschreibt Weill aber dann doch wieder die Bedeutung des Chores, was, wie wir im Falle von Milhauds „Miniopern“ gesehen haben, nicht im Widerspruch zur Reduzierung stehen muss.

- Die Verschmelzung von Singen und Sprechen. Damit verbunden ist sicherlich auch das Überwinden der Trennung zwischen Schauspielern und Sängern. Hier dürfte der Begriff „Sängerdarsteller“³⁹⁴ seinen Ursprung genommen haben³⁹⁵. Durch die Verwendung von Schauspielern als Sänger erhofft sich Weill eine gute Textverständlichkeit, wie sie im orthodoxen Operntheater selten zu finden ist, Gründe sind hierfür oftmals stimmtechnische Schwierigkeiten und mangelndes Bewusstsein des Sängers für die Notwendigkeit der textuellen Durchhörbarkeit des Werks³⁹⁶ sowie fehlender Charakter und Persönlichkeit des klassischen Opernsängers. Der Schauspieler hat natürlich – auch weil er nicht an die musikalische Partitur einer Oper gebunden ist, größere Gestaltungsmöglichkeiten, welche Weill wiederum durch die Gestaltung von Songs einräumt. Durch den Einsatz von Schauspielern wendet sich Weill aber auch gegen überhöhte Darstellung und Künstlichkeit von Opernsängern,
- Die Musik hat keinen beschreibenden Charakter³⁹⁷, sondern arbeitet mit den Mitteln der Verfremdung, Verharmlosung (oftmals auch in großer Diskrepanz zum Text) und färbt sich durch ironische Parodieeinlagen³⁹⁸.
- Das Tempo der Musik gibt das Tempo der Aufführung wieder – somit werden Orchester und Dirigent zum Spiritus Rex der Aufführung,
- Musik ist im Musiktheater das Trägerelement für die Emotion³⁹⁹. Daher agiert die Musik in ihrer Aufgabe als Trägerelement als Form der

³⁹⁴Wie von Walter Felsenstein benutzt

³⁹⁵Kurt Weill sieht die Verschmelzung beider Elemente in der Kirchenoper, der religiösen Oper vollzogen – wobei die Religiösität, bzw. das Abgleiten in das Sakrale oder eine Pseudoreligiösität in seinen Werken in vielerlei unterschiedlichen Situationen gegeben ist.

³⁹⁶Aus dieser Forderung spricht auch die Abneigung Weills gegenüber der Künstlichkeit des klassischen Operngesanges, für Weill erscheinen Opernsänger als reine Stimmakrobaten, welche in der Regel ohne Ausdruck agieren – vgl.: a.a.O., S. 147

³⁹⁷Viel eher ist die Musik von einer „sentimental-übertriebenen Melodik, bei gleichzeitiger Distanz zum Textinhalt“ geprägt, vgl. dazu: Geuen, Heinz: Von der Zeitoper zur Broadway Opera, Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters, Schliengen 1997, S. 66

³⁹⁸Die genannten Stilmittel sind bekannt durch ihre Verwendung von Frank Wedekind in den kabarett-beinflussten Liedtypen.

³⁹⁹Daher kann die Musik die Situation einer Szene sofort und im Augenblick skizzieren, wozu das Drama die ganze Szene benötigen würde, wie Weill behauptet, vgl.: a.a.O., S.146ff.

Konzentration und zeitgleich Reduktion auf das Wesentliche. Neben diesen Kernaussagen finden sich an verschiedenen Stellen bei Kurt Weill weitere Verweise auf seine Vorstellungen für eine neue Art von Musiktheater⁴⁰⁰.

6.1.10 Weill und die Folgen

In der Zeit während des Dritten Reichs wurde im Bereich des Musiktheaters wenig Neues und Experimentelles erstellt. Von den Spielplänen verschwanden zahlreiche Werke von Autoren und Komponisten, welche nicht in das Konzept der „Modernität“ des Nationalsozialismus „passten“, bzw. sich als „entartete“ Künstler in das Exil retten mussten, so dass sich wieder eine Dominanz des spätromantischen Repertoires ergab⁴⁰¹. Durch den Reichsdramaturgen Schlösser wurde 1942 verfügt, dass bei der Spielplanplanung von 10 Neueinstudierungen zwei dem des modernen zeitgenössischen „deutschen Operschaffens“⁴⁰² anzugehören haben⁴⁰³ und die Werke von „Richard Strauß, Hans Pfitzner, Paul Graener (...), Wolf-Ferrari, Waltershausen (...) nach wie vor ihren Platz im deutschen Opernspielplan behalten, ja, dass manche Werke dieser Meister in Zukunft noch mehr gespielt werden, als bisher“⁴⁰⁴. Im „Opernalltag“ wurden daher Werke bevorzugt, welche „politisch korrekt“ waren, das Experiment nicht in den Vordergrund stellten und dazu noch ökonomisch, bzw. publikumstauglich waren, so dass der Spielplan schnell zur Konvention erstarrte. Somit bestand nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs das Repertoire der deutschen Opernhäuser nur noch aus „Hits“ und das „Durchhalten“ des Deutschen Volkes fördernde Operette – somit war ein Anschluss an die musikalische Avantgarde nicht einmal in Ansätzen vorhanden. Für das Musiktheater wird das Ende des Dritten Reichs somit zu einer

⁴⁰⁰vgl. auch: Weill, Kurt: *The Alchemy of Music*, in: *Stage*, Nr. 11 1936, New York 1936, S. 63f.

⁴⁰¹Für Aufsehen in Bezug auf gemäßigte und fast schon konventionell experimentelle Musik boten Orff und Strauss, wie auch Egk eine entsprechende Angriffsfläche.

⁴⁰²Zum „deutschen Operschaffens“ zählten während des Dritten Reichs selbstredend nur die Werke arisch-deutscher Komponisten, Werke in deutscher Sprache, in gemäßigter Moderne – Ausnahme bildet die Italienische Oper, aufgrund der Nähe von Nazi-Deutschland zum Achsenpartner Italien.

⁴⁰³Vgl. Walter, Michael: *Oper im Dritten Reich*, in: *Bermbach, Udo (Hrsg.): Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2000, S. 172f.

⁴⁰⁴a.a.O., S. 172

wirklichen Stunde Null und zum fast absoluten Neubeginn. Es kommt zu einem Neuaufbau des Repertoires, welches sich an einem absoluten Gegenprogramm zum Zeitgeschmack des Dritten Reichs orientieren sollte – hier stellte sich allerdings das Problem der Orientierung an den unterschiedlichen Sektoren, in denen das damalige, am Boden liegende Deutschland geteilt war. Nur in den Westsektoren wird die Musik der Komponisten der Wiener Moderne und der als entartet bezeichneten Komponisten aufgeführt, was sich allerdings lediglich auf dem Konzertpodium abspielt und vorläufig nicht auf der Opernbühne. Es kommt zur Gründung zahlreicher Festivals (besser: Lehreinrichtungen) für moderne Musik, wie bspw. die Darmstädter Ferienkurse⁴⁰⁵, das Festival für Zeitgenössische Musik in Donaueschingen, die Musica Viva (vom Bayerischen Rundfunk ausgehend) und dem Festival Musik der Zeit (vom Westdeutschen Rundfunk) ausgehend⁴⁰⁶. Im Bereich Musiktheater entstehen neue Werke von den „heimkehrenden“ Komponisten Hindemith, Orff, Reutter und Eck. Von ihnen werden aber auch bereits existierende Werke in Bearbeitungen aufgeführt, während wirkliche Neukompositionen von Blacher und Fortner entstehen. Die Tragik äußert sich auch in der Tatsache, dass die Werke nach Deutschland zurückgekehrter Komponisten keinen Rückweg mehr ins Repertoire finden. Die Zeit nach dem II. Weltkrieg, musikalische geprägt von einem musikalischen Pluralismus, wird zum Siegeszug der Literaturoper⁴⁰⁷ (und damit der orthodoxen Oper), alleine im Zeitraum von 1945

⁴⁰⁵Von Wolfgang Steinecke 1946 in Kranichstein gegründet, mit dem Ziel jungen deutschen Komponisten und Musikern die Möglichkeit zu bieten, die internationalen Strömungen kennen zulernen, sich auszutauschen, wobei 1948 die Kurse auch für ausländische Studenten geöffnet wurden und somit eine starke Internationalisierung stattfand, was Darmstadt zum internationalen Zentrum für zeitgenössische Musik werden ließ. In Darmstadt wurden die Grundsteine für innovative musikalische Strömungen der Zeit gelegt, bspw. Messiaen legte die Basis für das serielle Komponieren in Deutschland, Leibowitz bildete die Strömung der Dodekaphonie heraus, gefolgt von einer Renaissance der Wiener Schule um Schönberg und Webern. Zu einem inhaltlichen Orientierungswechsel kam es durch Mitglieder der neuen Avantgarde, welche sich strikt gegen die scheinbar gesättigten Moderne wendete, welche musikalisch sicherlich im internationalen Blickwinkel längst überholt erschien. Somit kann von einer zweiten Stunde Null in der Musikgeschichte gesprochen werden, mit dem Ausgangspunkt 1950.

⁴⁰⁶Vgl. Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene, Kassel 2005, S. 22ff

⁴⁰⁷Zum Begriff Literaturoper vgl. Petersen, Peter: Der Terminus „Literaturoper“ – eine Begriffsbestimmung, in: Archiv für Musikwissenschaft 56, 1999, S. 52-70; wobei sich Petersen in der Definition der Literaturoper an einen engeren Definitionsrahmen hält, als es vorher Thomas Siedhoff vollzog, vgl: Siedhoff, Thomas: Verzeichnis der Opern deutschsprachiger Komponisten nach literarischen Vorlagen 1945-1981, in: Wiesmann, Sigrid (Hrsg.): Für und wider die Literaturoper, Zur Situation nach

bis 1981 sind bei Siedhoff⁴⁰⁸ rund 266 dem Genre zuzuordnende Opernwerke verzeichnet. Bei der Betrachtung der Literaturoper und der Zuordnung von Werken zum genannten Genre, spielt nicht das Vorhandensein einer dramatischen Vorlage eine herausragende Rolle, sondern die Verwendung überhaupt einer literarischen Vorlage, wie es auch unter der Benutzung von Erzählungen, Romanen etc. gegeben ist, dabei kommt es auf die „Intertextualität an, auf die wechselseitige Erhellung der beiden Künste Musik, bzw. Musiktheater und Literatur“⁴⁰⁹: Musik über ein literarisches Ereignis – dies bedeutet, dass sich die Vorlagen nicht unbedingt zu einer szenischen Interpretation auf der Opernbühne eignen. Als Gegenbewegung zur Literaturoper (welche sich größtenteils in absolut konventionellen Bahnen und in einer längst vergangenen Ästhetik bewegte, sich in bekannten und verstaubten Aufführungstraditionen anlehnte und das orthodoxe Operntheater fortführte⁴¹⁰) kann das sich Bahn brechende experimentelle Musiktheater ab 1955 gesehen werden, aus welchem heraus, sich eine neue Ästhetik des Musiktheaters herausbilden wird: das absolute Aufbrechen des theatralischen und performativen Raums hin zur Location und zur Eventisierung von musiktheatralischen Erscheinungen, bis hin zur Negierung des Opernbetriebs an sich, welche sich dann deutlich im legendären Spiegelinterview von Pierre Boulez mit der Forderung Luft macht, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Hinter dieser Aufforderung verbirgt sich die Haltung, dass sich im Opernbetrieb des 20. Jahrhun-

1945, Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6, Laaber 1982, S. 257-298

⁴⁰⁸Vgl. Siedhoff, Thomas: Verzeichnis der Opern deutschsprachiger Komponisten nach literarischen Vorlagen 1945-1981, in: Wiesmann, Sigrid (Hrsg.): Für und wider die Literaturoper, Zur Situation nach 1945, Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6, Laaber 1982, S. 257-298

⁴⁰⁹Heister, Hanns-Werner; Ermlich, Nina (Mitarbeit bei Recherche und Redaktion): Zwischen Anknüpfungs- und Radikalisierungstendenzen (2. Jahrhunderthälfte), Literarisierung und Literaturoper, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.): Musiktheater im 20. Jahrhundert, in: Leopold, Silke (Hrsg.): Geschichte der Oper, Bd.4, Laaber 2006, S. 376

⁴¹⁰Wie 1978 von Adorno treffend beschrieben: „Die Oper wird beherrscht vom Element des Scheins, wie Walter Benjamins Ästhetik es in Gegensatz zu des Spiels gerückt hat. Der Ausdruck Spieloper für eine Sondergattung bezeugt gerade den Primat dem des Scheins, indem er als Charakteristikum hervorhebt, was sonst zurücktritt. Die Opernkrise ist erreicht, weil die Form ihres Scheins sich nicht entäußern kann, ohne sich selbst preiszugeben, und es doch wollen muss“, in: Adorno, Theodor, Wiesengrund: Bürgerliche Oper, in: Gesammelte Schriften, Bd.16, Frankfurt am Main 1978, S. 25

derts⁴¹¹ (Boulez vergleicht ihn treffend mit einer Opernfabrik⁴¹²) mit seiner ökonomisch-rationalen Orientierung und verkrusteten Produktionsbedingungen innerhalb seiner bürokratischen Ausrichtung sowie seiner Sehnsucht nach dem Schönen (wie sie von großen Teilen des Publikums bis zum heutigen Tag in einer Art von neuer Biedermaier-Ästhetik gefordert wird), kein innovatives Musiktheater mehr gestalten und produzieren lässt. Gegenpositionen und Widersprüche kommen aus der Mitte der Opernbetriebe selbst, welche durch die Einrichtung von Opernstudios – wie bspw. das erste in Kiel durch Hans Zender (Komponist und damaliger Generalmusikdirektor am Theater Kiel). Diese Opernstudios haben allerdings nicht wie in der heutigen Zeit die Funktion, SängerInnen aufgrund einer qualitativ ungenügenden Ausbildung an den Musikhochschulen im Bereich Gesang und Darstellung unter dem Deckmantel der Operausbildung⁴¹³, darstellerisches und gesangliches Niveau zu vermitteln, sondern die Förderung von zeitgenössischem Musiktheater, bzw. der Vermittlung von Fertigkeiten und Spezialisierungen für die Aufführung von Werken zeitgenössischer Komponisten. Dieses Prinzip der experimentellen Ausbildungsstätte erscheint dem Autor ein wichtiges Prinzip für Kammeroper als Innovationsmodell zu sein, worauf an spätere Stelle näher eingegangen werden soll, in Bezug auf die Errichtung einer Europäischen Kammeroperakademie (EUcapera©⁴¹⁴). Die Errichtung von Opernstudios war auch der Ausgangspunkt für zahlreiche klein dimensionierten Musiktheaterkompositionen und die Neugründung von Studiobühnen, wie aber auch die Voraussetzung für das Entstehen von Festivals für Kammermusiktheater, wie bspw. die Biennale München von Hans Werner Henze, woraus in Folge zahlreiche Bühnengründungen für die Kammeroper entstanden (allerdings mit unterschiedlicher Definition und inhaltlicher Auslegung der Kammeroper), wie bspw. die Neuköllner Oper, die Zeitgenössische Oper Berlin etc. Für die Entwicklung von kammermusiktheatralischen Erschei-

⁴¹¹Eine Situation, welche sich bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts hinein aufrecht erhält, Boulez widerruft seine gemachten Äußerungen in einem ergänzenden Interview 1993 nicht.

⁴¹²Das Bild drängt den Vergleich mit einer Planwirtschaft auf, in welcher jeglicher künstlerischer Prozess von vorneherein ausgeschaltet und verhindert wird.

⁴¹³Hierzu zählen sowohl die als Opernstudios bezeichneten Opernklassen der Hochschulen, wie auch die Opernstudios der großen Opernhäuser.

⁴¹⁴European chamber opera academy, Konzeption und Idee Thorsten Teubl

nungen sind die Werke von Komponisten wie Britten und Menotti sowie die Ergebnisse des experimentellen Musiktheaters⁴¹⁵ von Cage, Ligeti, Kagel von besonderer Bedeutung.

6.1.11 Das Kammermusiktheater Benjamin Britten

Benjamin Britten schuf sich mit der Gründung der English Opera Group⁴¹⁶ ein Spezialistenensemble zur Aufführung von zeitgenössischer Musik und in Großbritannien eine echte Alternative zu den „beiden ganzjährig spielenden Opernhäusern“⁴¹⁷, unter Berücksichtigung bestimmter dramaturgischer und musikalischer, wie auch technischer und ökonomischer Merkmale:

- die Möglichkeit zur Aufführung in kleinen Räumen,
- das Aufbrechen der Guckkastenbühne und Neupositionierung des Orchesters auf, bzw. um die Spielstätte,
- das Aufbrechen der Distanz zwischen Illusionsbühne und Zuschauer-
raum,
- den Verzicht auf einen Dirigenten zugunsten eines kollektiven Produktions-
und Aufführungsprozesses, in welchem jeder Beteiligte zum gleichbe-
rechtigten Teil der Aufführung und des Gesamtunternehmens wird, da-
durch entsteht ein „Zwang“ zum „gemeinsamen Hören und Atmen“ und
damit ein Weg hin zum spüren und kollektiv sinnlich erfahrbaren
Musizieren und letztendlich auch Aufbrechen der Hierarchien, zugun-
sten einer Demokratisierung des Aufführungsablaufs (und der Gestal-
tung von flachen Hierarchien),
- dem Einsatz von Spezialisten für die Aufführung von Werken der Kam-
mermusiktheaterliteratur – aufgrund der hohen und spezifischen Anfor-
derungen, die sich aus der reduzierten Besetzung und den musikalisch
vielfältigen Neuerungen ergeben,
- die Ökonomische Planung als Tourneetheater,

⁴¹⁵In Bezug auf Experimente mit einem rein instrumentalen Theater und Sprachexperimenten.

⁴¹⁶Welche im Grunde als direktes Vorbild für die Errichtung von Henzes Biennale in München werden sollte.

⁴¹⁷Vgl. Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene, Bd.3,2, Kassel 2005, S. 633

- die Etablierung des „Akademiegedankens“,
- zum Teil Aufbrechen des Dramas in situative oder abstrakte Momente,
- die spätere, bzw. nachfolgende Errichtung einer festen Spielstätte für die English Opera Group und Gründung des Aldeburgh-Festivals – nach Brittens Tod wird der Ort auch zur Ausbildungsstätte (Aufnahme des Akademiegedankens).

Zum Kammeroperrepertoire können folgende Werke Brittens gezählt werden:

- *The Rape of Lucretia*, Uraufführung: 12. Juli 1946 am Royal Opera House Glyndebourne, Dauer: ca. 2 Std., relativ kleine Besetzung, zweite Oper und erste Kammeroper, aus der Tourneegruppe entstand die English Opera Group.
- *Albert Herring*, Uraufführung: 20. Juni 1947 am Royal Opera House Glyndebourne, Dauer: ca. 2 Std. 20 Minuten, relativ kleine Besetzung, zweite Kammeroper.
- *The Little Sweep*, Uraufführung: 14. Juni 1949 in der Jubilee Hall in Aldeburgh, Dauer: ca. 40 Minuten, kleine Besetzung, Kinderoper, technisch auf die Aufführung mit Kindern abgestimmt.
- *The Turn of the Screw*, Uraufführung: 14. September 1954 im Teatro La Fenice Venezia, Dauer: ca. 1 Std. 15 Minuten, kleine Besetzung, dritte Kammeroper.
- *Curlew River*, Uraufführung: 12. Juni 1964 in Orford, Dauer: ca. 1 Std. 15 Min., kleine Besetzung, aufgeführt als Kirchenparabel.
- *The Burning Fiery Furnace*, Uraufführung: 9. Juni 1966 in Orford, Dauer: ca. 1 Std. 15 Min., kleine Besetzung, zweite Kirchenparabel.
- *The Prodigal Son*, Uraufführung: 10. Juni 1968 in Orford, Dauer: ca. 1 Std. 15 Min., kleine Besetzung, dritte Kirchenparabel.

Zusammengefasst kann noch gesagt werden, dass Britten trotz aller Leistungen und Vorlagen für die Kammeroper, sicherlich aus einer Betrachtung, die durch die Erfahrungen des 21. Jahrhunderts geprägt ist, ein Traditiona-

list und bleibt nach experimentellen Erprobungen von Zwölftontechnik⁴¹⁸ und freier Atonalität seiner erweiterten Tonalität treu. Dies schlägt sich auch auf die Erzählweise seiner Musiktheaterwerke nieder, welche sich nicht in Formen der Avantgarde erzählen, sondern einer vom europäischen Diskurs geprägten Erzählweise mit Ausnahmen⁴¹⁹ treu bleiben, was vielleicht auch auf seine zeit- lebens bestehende latente Antipathie für die Oper zu beziehen ist. Trotzdem erschafft Britten ein neues Produktionssystem von Musiktheater, in welchem er sich auf die Kleine Form beschränkt, ohne dies aber als einen Nachteil zu betrachten - genau das Gegenteil ist der Fall: Britten erreicht mit seinem Spezialensemble eine neue Form des Musiktheaters, in bisher nicht gekannter virtuoser Klangfülle, welche aus der engen Zusammenarbeit⁴²⁰ zwischen Komponist, Ensemble und Kammerorchester und Aufführungsteam entstand und damit den Akademiegedanken zu denken beginnt.

6.1.12 Das Kammermusiktheater Gian Carlo Menottis

Ähnlich wie bei Britten verhält es sich auch mit Gian Carlo Menotti, dessen kammermusiktheatralischen Werke sich nicht gerade durch Modernität oder Experiment auszeichnen⁴²¹, sondern durch ein sicheres Gefühl für das Theater (und Theatralität)⁴²² und einem musikalischen Spannungsbogen un-

⁴¹⁸Bspw. in *Turn of the Screw*

⁴¹⁹Bspw. in den Kirchenparabeln bricht Britten die europäische Theatertradition auf, indem er sie mit dem japanischen No-Theater verbindet und nahezu explosionsartig erweitert.

⁴²⁰„Die Kammeroper stellt die höchsten Anforderungen an jeden einzelnen Mitwirkenden – der kleinste Unfall ist geeignet, den Gesamteindruck zu beeinträchtigen. Ähnlich anspruchsvoll ist sie auch gegenüber dem Publikum. Das Gleichgewicht zwischen Stimmen und Instrumenten ist für das Auditorium zu sehr gefährdet, als dass es sich einem Gefühl der Entspannung und Sicherheit überlassen könnte“, in: White, Erich Walter: *Benjamin Britten*, Zürich 1948, S. 111

⁴²¹Die für die Kammeroper relevanten Werke sind: *Amelia goes to the Ball*, Uraufführung: 1. April 1937 an der Academy of Music in Philadelphia, Dauer: ca. 1 Std., normale Orchesterbesetzung; *The Medium*, Uraufführung: 8. Mai 1946 im Brander Matthews Theatre an der Columbia University von New York, Dauer: ca. 1 Std. 15 Min., kleine Besetzung (mit Klavier und Streicher solistisch); *The Telefon or L'Amour à Trois*, Uraufführung am Heckscher Theater in New York, Dauer: ca. 25 Minuten, kleine Besetzung; *Amahl and the Night Visitors*, Uraufführung am 24. Dezember 1951 am NBC-TV Opera Theatre New York, Dauer: ca. 1 Stunde, relativ kleine Besetzung, es existiert eine Fassung für zwei Klaviere.

⁴²²Menotti: „My operas are either good or bad, but if their librettos seem alive and powerful in performance, then the music must share this distinction“, in: Ardoin, John: *A Welcome Gift*, in: *Opera News*, XLV/20, 1981, S.9, in: Rösch, Michael: *Studien zur amerikanischen Oper im mittleren 20. Jahrhundert*, Freiburg 1997, S. 94

terschiedlichster Stile, vom Instrumentalsatz in plaudernder Geschwätzigkeit und Anlehnungen an die Miniaturoper von Darius Milhaud, über neoklassizistische Anlehnungen bei Strawinsky bis hin zum fast veristischen Gesangston von Amahl and the Night Visitors. Auch Menotti gründet ähnlich wie Britten sein eigenes Festival. Im Grunde genommen, können die Kammeroper von Menotti als die reine Reduzierung der Partitur auf ein kleines Format gesehen werden, die Bedingungen der Aufführung im orthodoxen Opernbetrieb bleiben erhalten. Weiterhin sind die Werke Menottis sehr „amerikanisch“ und „schrill“ geprägt, in einer seltsamen Engführung und Verbindung zwischen Oper und Musical – auch als Kunstform für eine breit gefächerte Zielgruppe durchaus geeignet, ähnlich der Opernkonzeption von Kurt Weill. Die Kammeroper von Menotti verbindet die amerikanische Sprache und ihren spezifischen Dialekt, damit verbunden auch eine besondere Art von Wortwitz, mit Elementen des Verismo und damit mit Elementen der großen Oper – sowohl in Bezug auf das Wagnersche Gesamtkunstwerk, wie auch auf die Literaturoper. Menotti wurde dafür oftmals auch als amerikanischer Italiener betitelt, wobei diese Aussagen nicht verbürgt sind, bzw. als offensichtliche Fehlbetrachtung und Zeichen mangelnder Recherche zu werten sind. Dennoch kann Menotti als ein großer Kenner des italienischen Belcanto bezeichnet werden.

6.1.13 Experimentelles Musiktheater von Ligeti bis Kagel

6.1.13.1 Ligeti und die ästhetische Sprengung des Musiktheaters

Zum innovativen Kammermusiktheaterprogramm Ligetis sind sicherlich die *Aventures Nouvelles aventures* zu zählen – eine zyklisch angelegte und als Gesamtwerk zusammen gefasste „musikalisch-dramatische“ Aktion in 14 Bildern, bzw. Sprachkomposition⁴²³ – hierbei stammen sowohl die Musik, wie

⁴²³Wobei sich Ligeti auf die Vorgaben und Vorläufer am Ende der 50er Jahre bezieht, dazu zählen auch die Erfahrungen im Studio des WDR „elektron“ und die Mitarbeit bei den Darmstädter Ferienkursen, sowie seiner Mitgliedschaft in der so genannten „Kölner Gruppe“, gemeinsam mit Koenig, Stockhausen, Evangelisti, Kagel, Nono, zu deren kompositorischen Zielen es gehörte, das vorhandene und erstellte Kompositionsmaterial permanent auf eine ideologische und politische Haltung kritisch zu hinterfragen und zu kritisieren, als Erfahrung aus dem Dritten Reich. Das Ergebnis war, ob bewusst oder unbewusst, das experimentelle Voranschreiten der Sprachklangmodelle von Schönberg

auch der Text von György Ligeti. Die Uraufführung war am 19. Oktober 1966 im Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Bei einer Dauer von ca. 40 Minuten und kleiner Besetzung sind die äußeren Merkmale der Reduktion, respektive Konzentration gegeben. Eng verbunden mit der Kompositionsarbeit Ligetis ist die Entwicklung der elektronischen Musik, welche vollkommen neue Möglichkeiten der Komposition und Verfremdung der Musik ermöglicht⁴²⁴, bzw. die Zerstörung des Klanges in kleinste Mikroeinheiten und die anschließende Neuzusammensetzung und Neukomposition. Viele Kompositionen Ligetis sind als szenische Bühnenkompositionen zu sehen, da die Spiegelung des in der Musik Wahrgenommenen als ein imaginärer Raum gesehen werden muss, eine „Präsentation von Zwischenräumen der Intensität des Klanglichts“⁴²⁵, dadurch werden assoziativ szenisch erfahrbare Räume und Zwischenräume erfahrbar – Reales steht im Kontrast, in der Konkurrenz zum Assoziativen und Unwirklichen, wie von Hawking⁴²⁶ als imaginäre Zeit bezeichnet, welche in einer realen Wirklichkeit die reale Zeit darstellt, während das Ergebnis der realen Zeit als irrales Produkt der Einbildungskraft erscheint. So bietet Ligeti für die Opernbühne eine vollkommen neue klangphysische, performative Spielfläche des inneren, gleichwohl intellektuellen, Assoziationstheaters an und reißt damit jeglichen realen Bühnenraum auseinander, negiert jenen zugunsten einer geistigen Spielfläche, welche sich im gleichberechtigten Zusammenspiel von Klang, Licht und Farbe offenbart. Mit dieser „Erfindung“ wird Ligeti ungewollt zum Erfüllungsgehilfen Wag-

und Strawinsky, als Gegenstück zum „Sprachzerfall der Nachkriegszeit“, wie er von Roland Barthes in: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main 1982, als destruktives Moment im Projekt der Moderne, bezeichnet wird. Somit kann eine neue Farblichkeit und Lautqualität entwickelt, gar ganz neu erschaffen werden, in Bezug auf ihre „Sprachmelik, ihr Sprechtempo, ihre Lautstärke, ihre Lautbildung und ihr Stimmtimbre, die durch die Parameter Höhe, Dauer, Stärke und Farbe reguliert werden, bilden eine präzise Systematisierung der Lautstilistik“, in: Kakavelakis, Konstantinos: *György Ligetis Aventures Nouvelles Aventures*, Frankfurt am Main 2000, S. 69, was zu einer neuen Form der Sprachbildung der „entsprachlichten“ Musik führt. Vorbilder für die Entwicklung des Musiktheaters bei Ligeti waren Erfahrungen und Rückbesinnungen auf die Musiktheaterszene der 20er und 30er des 20. Jahrhunderts, wie auch der Literatenkreis um Hans Helms in Köln, welcher für die Sythese der Eigengesetzlichkeiten der Malerei und der Musik eintrat.

⁴²⁴Nach der Gründung des Studio „elektron“ für elektronische Musik beim WDR in Köln folgten rasch weitere Neugründungen in München, Mailand und New York und das Entstehen experimenteller Kompositionen mit und um das neue Medium, von bspw. Stockhausen, Berio und Nono.

⁴²⁵Vgl.: Kakavelakis, Konstantinos: *György Ligetis Aventures Nouvelles Aventures*, Frankfurt am Main 2000, S.94

⁴²⁶Vgl. Hawking, Stephen: *Eine kurze Geschichte der Zeit*, Hamburg 1991, S.177

ners, welcher nach Erfindungen des „unsichtbaren Orchesters“⁴²⁷ die Erfindung des „unsichtbaren Theaters“ gefordert hatte. Die Gestaltung des „imaginären Raumes – des imaginären Klangraumes“ ermöglicht eine situationsbedingte Dramaturgie in der absoluten klanglichen Verschmelzung der Einheit von Zeit und Raum, der absoluten Auflösung des Dramas in die Faktoren Gegenwart in enger Verbindung, bzw. zeitgleicher Existenz mit Vergangenheit und Zukunft. Dies zeigt sich musikalisch durch das Vorhandensein von sowohl dynamischen wie statischen Prozessen, in „klingende Flächen und Massen, die einander ablösen, durchstechen oder ineinanderfließen (sic.) – schwebende Netzwerke, die zerreißen und sich verknoten – nasse, klebrige, gallertartige, faserige, trockene, brüchige, körnige und kompakte Materialien, - Fetzen, Floskeln, Splitter und Spuren aller Art – imaginäre Bauten, Labyrinth, Inschriften, Texte, Dialoge, Insekten – Zustände, Ereignisse, Vorgänge, Verschmelzungen, Verwandlungen, Katastrophen, Zerfall, Verschwinden, - all das sind Elemente dieser nicht puristischen Musik“⁴²⁸. Ligeti konstruiert einen Traumzustand, der dem in den Kurzoperen Schönbergs nicht unähnlich ist. Für die Kammeroperentwicklung durch das Werk Ligetis erscheint nicht nur der Aspekt der Reduzierung der Besetzung (einzelne Instrumentalisten und Solisten) von Bedeutung, sondern vielmehr die vollkommen neue Umsetzung von Musik und Bühnenergebnis innerhalb einer nur assoziativ und imaginär existierenden Bühnenhandlung und Bühnenaufführung, welche somit erstmals in einem vollkommenen Gegensatz zur Oper⁴²⁹ steht und

⁴²⁷Wagner spielte hierbei auf die Überdachung des Orchestergrabens im Bayreuther Festspielhaus an, welches nicht nur aus akustischen Gründen geschah.

⁴²⁸Nordwall, Ove: György Ligeti, Eine Monographie, Mainz 1971, S. 41, in: Kakavelakis, Konstantinos: György Ligetis Aventures Nouvelles Aventures, Frankfurt am Main 2000, S.96

⁴²⁹Die Gegenposition, welche von der orthodoxen Oper wiedergegeben wird, erläutert Dieter Schnebel in seinem Aufsatz „Sehen oder /und Hören“ von 1988 für Achim Freyer: „(...)in der Oper häufen sich schon seit geraumer Zeit Inszenierungen, in denen Optisches selbstständiges Wesen gewinnt, ja dominiert. Es gibt wunderbare Bilder zu sehen, (...)Räume von unschätzbaren Dimensionen, Lichtspiele von unglaublichem Zauber, Dekorationen, Kostüme und Figuren von surrealer Art, Personenkombinationen und –formationen von verknäuelter Phantastik, wo indes die Superlative immer wieder in beeindruckendste Konkretion umschlagen. (...) Das opulente oder auch bloß drastische Bildgeschehen absorbiert jedoch manchmal soviel Aufmerksamkeit, dass das Sprachverständnis leidet; oder die Eigendynamik der verselbstständigten reinen Bühnendramatik lenkt vom Inhalt des Stückes ab, oder die Gewalt der Bilder drängt die Musik zurück; oder gar behindert eine zu ihr quer stehende Aufmachung das Hören selbst – oder richtet es falsch. Dass die sichtbaren Vorgänge auf der Bühne das Auge dermaßen gefangen nehmen, mag in mehrdimensionalen Werken wie denen des Musiktheaters für besondere Momente oder auch längere Phasen durchaus berechtigt sein – ist es ohnehin

die Vielfalt des Spektrums an musiktheatralischer Erscheinung neu definiert und darstellt. Das Prinzip der Guckkastenbühne wird nicht nur aufgebrochen, es wird nahezu aufgelöst und als nicht mehr notwendig paradigmatisch verbannt. Der Zuhörer, bzw. „Zuschauer“ wird zum aktiven nach Innen in sein eigenes Ich sich versenkender Betrachter und muss einen gewaltigen Beitrag zur „Musiktheaterwerdung“ leisten, sich der „Rhetorik und Polyphonie der Sinne“⁴³⁰(der eigenen Sinne) hingeben: Das Publikum wird somit erstmals zum wirklichen aktiven Bestandteil der Aufführung, zum Mitverschwörer einer real nicht existierenden kosmologischen Grenzerfahrung (und auch Grenzüberschreitung), welche sich Musiktheater nennt. Allein hier wird nun langsam klar, dass sich eine Definition von Kammeroper oder Kammermusiktheater sicherlich nicht auf die alleinige Reduzierung der Größe des darstellenden Ensembles oder Größe der Raumes verlassen darf, sondern sowohl dramaturgische Faktoren, wie auch den Faktor Zuschauer und den Begriff musikalische Innovation (im Sinne von musikalischer Gestaltung auf Basis des Experiments auf der Höhe der Möglichkeiten der Zeit), oder gar Neugestaltung von Musiktheater, bzw. das Neudenken von Musiktheater beinhalten muss. Alles andere wäre die reine Verlagerung der „Großen Oper“ auf einen kleineren „Kampf-“ oder Schauplatz in einer analogen Darstellungsweise. So kristallisiert sich die anfängliche These (wie sie auch in Ansätzen von Döhring mit vertreten wird (wie bereits erwähnt), respektive nicht in der notwendigen Weise differenziert wird) zum Irrtum, dass Kammeroper die „größenreduzierte“ Oper darstellt - was sich wohl ästhetisch wie fettreduzierte Butter präsentieren würde. Vielmehr wandelt sich These dorthin gehend, dass Kammeroper sicherlich auch etwas mit dem Experiment von Musiktheater an sich zu tun haben könnte, welches mit unterschiedlichen Veränderungen an seinem Gesamtgerüst⁴³¹ einher geht, bzw. die Abschaffung oder grundsätzliche Erneuerung des orthodoxen Musiktheaterbetriebs forciert und fordert. Fast ist man geneigt, den Worten Richard Wagners „Kinder schafft Neues“ ein:

in speziellen Werken, die ausdrücklich optisch ausgerichtet sind, und wo also nicht die Musik das Geschehen trägt. Wo aber, wie in der Oper gerade solches der Fall ist, wird es fatal, wenn einem vor lauter Sehen das Hören vergeht.“, in: Schnebel, Dieter: *Anschläge – Ausschläge*, München 1993, S. 88ff.

⁴³⁰a.a.O., S. 214

⁴³¹Vgl.: *Szene, Zeichensysteme, Musik, Dekoration etc.*

„Sprengt die Opernhäuser in die Luft und vollzieht dies auch auf ästhetisch-musikdramatischen Wege“ hinzuzufügen.

6.1.13.2 „Wanderer es gibt keinen Weg – Du musst ihn gehen“⁴³²: Luigi Nono und das Kammermusiktheater

„Ähnlich, doch nicht gleich“⁴³³verhält es sich mit Luigi Nono, dem italienischen Musiktheaterernewerer mit revolutionären Zügen⁴³⁴. Dies äußert sich bei Nono sowohl ästhetisch und dramatisch in seinen Werken, welche auch die politischen Umstände Italiens in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts widerspiegeln. Die politischen Verhältnisse manifestieren und äußern sich bei Nono auf dem Theater. Seine politisch bedingte Ästhetik nimmt dort den ursprünglichen Platz von Religion und Mythos ein. Er beteiligt sich somit an der dynamischen Entwicklung der Revolution und ihrer Werte⁴³⁵. Luigi Nono gilt als der *Maestro di suoni e silenzi*⁴³⁶ und Vertreter einer musikthea-

⁴³²Inschrift an einer Klostermauer in Toledo, welche Nono auf seiner Spanienreise entdeckte – der Spruch wird Sinnbild für Nonos Werke: „Caminantes no hay camino, hay que caminar“

⁴³³Ausspruch des Sachs, Meistersinger von Richard Wagner, 1. Aufzug

⁴³⁴„Mein Werk: im Dienst der internationalen Arbeiterbewegung, in der offenen Problematik und Notwendigkeit (...) ihrer kulturellen Hegemonie, wie Antonio Gramsci uns alle lehrt“, Luigi Nono in einem Beitrag zur Uraufführung von „Ein Gespenst geht um in der Welt“ (1971), in: Stenzl, Jürg (Hrsg.): Luigi Nono, Texte, Studien zu seiner Musik, Zürich 1975, S.142 – in Bezug auf die Ideen Gramscis, welche Nono immer wieder aufgreift, bzw. als den Ausgangspunkt seiner ideologischen „Präsenz“ bezeichnet, erklärt er häufig: „Ich habe nicht das Geringste zu tun mit jenen Musikästheten, die über allem stehen und in die Zukunft weisen. In Übereinstimmung mit den Vorstellungen Gramscis versuche ich, ein Intellektueller, der zur Arbeiterklasse gehört, zu sein, indem ich mich am kulturellen und politischen Kampf dieser Arbeiterklasse beteilige und alle objektiven und subjektiven Widersprüche, die sich daraus ergeben, die ganze Verantwortung akzeptiere“, Luigi Nono in: Taibon, Mateo: Luigi Nono und sein Musiktheater, Wien 1993, S. 43. In Gramscis Kulturauffassung bleibt die Ästhetik als Begriff erhalten – in den meisten marxistischen Theorien einfach ausgeklammert: Schönheit und Ästhetik bleiben erhalten – innerhalb seines Kulturansatzes bleibt ausreichend Freiraum für Individualität und Pluralität, „die neue Kultur ist in diesem Projekt nicht nur die Kreativität und ihre Verbreitung, vielmehr ist sie der gesamte Lebensraum, ein Bewusstsein – Geschichtsbewusstsein, Verantwortungsbewusstsein, eine Denkweise, eine alle Lebensbereiche umspannende Denkqualität“, in: a.a.O., S. 28.

⁴³⁵vgl. Argan, Giulio Carlo: *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*, Avanti 18. Mai 1961: „Theater ist Theater der Avantgarde, wenn es sich , ausgehend von ideologischen Engagements, die den Platz der alten sakralen und mythologischen Inhalte einnehmen, in eine revolutionäre Situation einfügt und sie fördert, wobei der Grundsatz als selbstverständlich gilt, nach dem die Revolution als Wandlungs- und Wachstumsprozess das eigentliche Prinzip des historischen Werdens der Gesellschaft, der Verwirklichung ihres Schicksals, ihrer Existenz als lebendigen Organismus darstellt“.

⁴³⁶Wie es der Titel einer Ausstellung des Luigi Nono Archivs über Nono definiert.

tralischen und politischen Avantgarde⁴³⁷. Das Musiktheater⁴³⁸ muss im Sinne Nonos sowohl die revolutionäre Ideologie, wie auch die historisch gewachsene Gesellschaft miteinander verbinden⁴³⁹. Daher positioniert sich Nono gegen den gewachsenen Opernbetrieb, dem er eine erbarmungslose Selbstbespiegelung vorwirft, welche sich nach Calvino in einem Prozess der Restauration „à la belle époque“⁴⁴⁰ vollzieht, um sich zurück zu einem neoklassischen Konzept zu begeben⁴⁴¹ und damit zu einem musealen Gegenstand zu werden, welcher unfruchtbar geworden ist, der künstlich am Leben erhalten wird⁴⁴². Ausgangsstation für ein neues Musiktheater finden sich nach Aussagen von No-

⁴³⁷Das musikalische Leben in Italien war während des Dritten Reiches, anders als in Deutschland, nicht vollständig zum Erliegen gekommen, vielmehr bildete sich in engen Freiräumen eine antifaschistische Kultur heraus, bspw. der Autorenkreis im letzten Drittel der 30er Jahre der 20. Jahrhunderts, um Ginzburg, Einaudi, Pave und andere. Parallel dazu formierte sich ein links orientierter intellektueller-politischer Widerstand, der zum Zentrum der so genannten Resistenza wurde – hier verbindet sich eine kulturelle-Oposition mit der politischen und einer volksnahen Verbundenheit hin zu weiten Gruppen der italienischen Bevölkerung. So entstand, wiederum anders als in Deutschland kein Mythos der Stunde Null, was den italienischen Komponisten dazu verhalf, direkt an die internationalen Strömungen anzuschließen und sich auch später gegen die von den deutschen Avantgardisten (aus der kulturellen Lähmung nach Ende des Zweiten Weltkrieges herkommend) Erfindung einer zweiten Stunde Null mit Beginn der 50er, zu wenden. In Italien fand das serielle Komponieren und die (freie) Aleatorik sehr rasch Verbreitung und zu einer Verbindungen mit elektronischen Medien.

⁴³⁸In der Zeit nach dem Dritten Weltkrieg auch in Italien vertreten durch die Komponisten der klassischen Moderne, wie bspw. Hindemith, Strawinsky, Dallapiccola, Britten und andere. „Hierbei muss erwähnt werden, dass es sich bei der Gattung Musiktheater nach 1945 in Italien nicht um eine Selbstverständlichkeit handelte. Eher kam es zu großen Spannungen zwischen der neuen Avantgarde und dem Musiktheater, da deren musikalische und ideologische Ansprüche an die Musik und Ästhetik mit dem Musiktheater konträr standen. Vertonter dramatischer Text bedeutet die Zerstörung oder zumindest Störung der seriellen Ordnung (...) – auch hätte Musiktheater eine Einführung von außermusikalischen Formen in das kompositorische Werk bedeutet, hätte den selbst postulierten Verzicht auf Kommunikation durch das Werk – welches Nono ausdrücklich fordert – aufgeweicht und final auch eine ideologische Neutralität in Gefahr gebracht.“ Vgl. dazu: Taibon, Mateo: Luigi Nono und sein Musiktheater, Wien 1993, S. 25 f.

⁴³⁹„Hierbei muss erwähnt werden, dass es sich bei der Gattung Musiktheater nach 1945 in Italien nicht um eine Selbstverständlichkeit handelte. Eher kam es zu großen Spannungen zwischen der neuen Avantgarde und dem Musiktheater, da deren musikalische und ideologische Ansprüche an die Musik und Ästhetik mit dem Musiktheater konträr standen. Vertonter dramatischer Text bedeutet die Zerstörung oder zumindest Störung der seriellen Ordnung (...) – auch hätte Musiktheater eine Einführung von außermusikalischen Formen in das kompositorische Werk bedeutet, hätte den selbst postulierten Verzicht auf Kommunikation durch das Werk – welches Nono ausdrücklich fordert – aufgeweicht und final auch eine ideologische Neutralität in Gefahr gebracht.“ Vgl. dazu: Taibon, Mateo: Luigi Nono und sein Musiktheater, Wien 1993, S. 25 f.

⁴⁴⁰Vgl. Nono, Luigi: Appunti per un teatro musicale attuale, La Rassegna Musicale 31 (1961), S. 418f.

⁴⁴¹Nono manifestiert den Untergang einer ganzen Epoche, deren Formen man im orthodoxen Musiktheater wieder finden kann, welche dort auch überleben zu scheinen.

⁴⁴²vgl.: a.a.O.

no vor allem bei Schönberg, den er Zeit seines Lebens sehr verehrte⁴⁴³ (durch bspw. die Abwechslung von Gesang und pantomimischer Handlung als neue optisch-akustische Dimension, durch szenische Aktion im Publikum und der Aufhebung der räumlichen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, da das Publikum als Betrachter seinen Teil zur Kommunikation und damit zum Verständnis des Werks aktiv leisten muss). Nono stellt bereits hier also eine Verbindung von Publikum und Illusionsbühne durch Theater im Theater her. Gemeint ist ein Theater in Mitten des Publikums und mit dem Publikum als aktiver Part und Mitspieler; Alternative dazu wäre das Open-Air-Theater, bezogen auf eine Masse von Menschen im Sinne einer beweglichen Masse. Nono nennt hier als Beispiel den Sturm auf das Winterpalais in Sankt Petersburg⁴⁴⁴). Die Komponisten Weill, Hindemith scheinen Nono als Vertreter eines neuen Musiktheaters weniger wegen der Neuerung der musikalischen Ausdrucksmittel von Interesse, denn vielmehr durch ihr „kämpferisches“ Engagement für das Theater und dem Neudenken von Theater⁴⁴⁵, wie bereits ausführliche im vorangegangenen Abschnitt erläutert wurde. Ansätze für ein neues Musiktheater⁴⁴⁶ sieht er bei Meyerhold, Piscator, Radok, Svoboda und Schlemmer⁴⁴⁷: der Ansatz ist die Verbindung zwischen den Innovationen der Technik (bspw. elektronische Musik) und den Errungenschaften der Kompositionstechnik in der konsequenten Verbindung mit einem körperlichen Ausdruck der *commedia dell'arte*, die Verbindung mit außereuropäischen Theaterformen (No-Theater, Kabuki-Theater etc.) und die Formen der raum- sowie rhythmusbestimmten Bewegungsformen der modernen Pantomime und

⁴⁴³Durch die Heirat mit 1924 mit Nuria Schönberg, der Tochter des Komponisten, entsteht auch eine familiäre Verbundenheit.

⁴⁴⁴„Der Angriff auf den Winterpalast entwickelt und verwandelt sich in die riesigen Menschenfluten der großen Tage der Revolution. Echtes Avantgardetheater, denn ausgehend von ideologischen Engagements, die den Platz der alten sakralen oder mythologischen Inhalte – hier: der *sacra rappresentazione* – einnehmen, fügt es sich in eine revolutionäre Situation ein.“, in: Nono, Luigi: Notizen zum Musiktheater Heute, in: Stenzl, Jürg (Hrsg.): Luigi Nono, Texte, Studien zu seiner Musik, Zürich 1975, S.66

⁴⁴⁵Vgl.: a.a.O.

⁴⁴⁶Das orthodoxe Operntheater präsentiert sich mit nur einer einzigen akustischen, wie optischen Fokussierung und einem streng liturgischen, weil hierarchisch gegliederten und getrennten Verhältnis zwischen Bühnenraum und Publikum.

⁴⁴⁷„Meyerhold? Schlemmer? Piscator? Gewiß. Mit ihnen begann in unterschiedlicher Weise eine neue Konzeption und Verwirklichung des Theaters, die dann von der Restauration im Theater zerschlagen wurden.“, in: Nono, Luigi: *Intolleranza 1960* (1960/61), in: a.a.O., S. 126

des Ausdruckstanzes. Wobei der Grundansatz des Musiktheaters Luigi Nonos in der Verbindung zwischen optischen und akustischen Elementen liegt, welche allerdings nicht mehr als einzelne und fokussierte Quellen betrachtet und verwendet werden, sondern in der Darstellung unterschiedlicher und mehrerer Klangquellen und einer Dynamik des optischen Elements (welches auch aufgrund einer doppelten Ebene durch den komponierten Raum (ähnlich wie bei Ligeti) und dem sozial-revolutionären Anspruch eine Aufforderung zur Handlung bildet). Hierzu zählt auch der Einsatz von Tonbändern und elektronischer Musik. Luigi Nono erfindet durch die Überwindung des Seriellen eine „Neukonzeption des Bühnenraums und seiner Funktion in Beziehung zur Musik und zur Handlung sowie zum Publikum, zur Gesellschaft, zur Zukunft der Gesellschaft“⁴⁴⁸. Da Nono nie zu den Anhänger der seriellen Musik gehörte, war ihm ein relativ entspannter Blick auf Materialverwendung und das Musiktheater möglich, wodurch es ihm relativ leicht fiel eine neue Art von Vokalität zu gestalten und damit wohl auch zum letzten großen Belcantisten zu werden. Die als *Tragedia dell’ascolto* und *Azione scenica in due tempi* im Untertitel bezeichneten großen Musiktheaterwerke Nonos sind alle entweder relativ groß besetzt, aber zeitlich reduziert, oder aber klein besetzt und zeitlich ausufernd, wobei gerade im *Prometeo* von 1984 die Zeit als Zeitlosigkeit, als ein Prinzip des schwebenden und tönenden Klanges aufgefasst werden muss, wo die Zeit steht und schweigt – das Schweigen⁴⁴⁹ erscheint auch als eines der vielen Merkmale für Nonos Musik – er erscheint ganz als ein Meister des Klanges und des Schweigens: *il maestro di suoni e silenzi*. Interessant sind bei Nono allerdings die vielen „kleineren“ Kompositionen, vordergründig gar nicht als szenische Werke aufzufassen, aber in ihrer Konzeption szenisch zu denken und damit als Musiktheaterwerke und Kammerminiaturen zu definieren. Unter den kammermusiktheatralisch orientieren Werken, welche sich ständig auf Kernfragen konzentrieren und damit auf die menschliche Existenz gerichtet sind, erscheint *Prometeo* in einer nahezu unerträglichen Reduzierung aus das Wesentliche an seiner Bedeutung herausragend zu sein. Als

⁴⁴⁸Vgl.: Taibon, Mateo: Luigi Nono und sein Musiktheater, Wien 1993, S. 28

⁴⁴⁹Vgl. Luigi Nono *Fragmente-Stille – an Diotima*, dieses Werk nimmt seinen Ausgang aus der Gewalt des Schweigens, es enthält eine Vielzahl von Pausen, deren Zählzeit das Klangereignis übersteigt, Vergangenes wird zu Gegenwärtigem in einer Poesie schwankend zwischen Hoffen und nBangem: das Schweigen als mystischer Urgrund.

komponierte Utopie spiegelt Prometeo viel von Nonos eigener musikalisch-ästhetischer Haltung wider, man müsse nicht sehen, was man hört und analog auch nicht hören, was man sieht. Prometeo erscheint als eine absolute Reduktion auf das Hören, was sich in der Übersetzung ganz auf das Empfinden und seeflische Erfühlen bezieht – die akustische „Fleischwerdung“ der Idee, die Klangwerdung des Mythos und damit das SEIN als Mensch in seiner Diskrepanz des in sich selbst gefangen Seins. *Tragedia dell'ascolto* nennt Nono das Werk im Untertitel – eine Tragödie zum Hören wird zur Tragödie des Hörens und zum Ort des Hörens für den Hörer – die Bühne ist ein Hörraum, ein akustisch gedachter Raum, welcher sich intellektuell szenisch erschließt. Nach der Premiere 1984 wurden in folgenden Aufführungen sowohl das vorgegebene Lichtspiel und der von Renzo Piano geschaffene Raum in Form eines Holzschiffs aufgegeben, da sich während den Probearbeiten und der erfolgten Uraufführung deren Unnötigkeit herausgestellt hatten. Anstatt aus einzelnen Sätzen oder Abschnitten, besteht Prometeo aus einzelnen Klanginseln, die es zu durchwandern und zu „durchhören“ gilt – damit schließt das Werk an *sofferte onde serene*. Nichts ist im Prometeo fest gefügt, alles ist offen – es sind auch musikalisch unterschiedliche „Hörwege, (...) viele Wege durch die Räume⁴⁵⁰ des Werks“⁴⁵¹ möglich und gar erwünscht. Im Werk existiert keine handelnde oder gar agierende Person mehr oder sonstige Charaktere, vielmehr scheint der Raum, oder die jeweilige Insel diese Funktion zu übernehmen und zur Handlung zu werden. Das Drama als solches ist nicht aufgebrochen, es existiert einfach nicht mehr – eine feststehende Dramaturgie gibt es nicht. Der Hörer – und auch Zuschauer – ist alleine mit sich selbst und dem an vielen Stellen kaum noch vernehmbaren und wahrnehmbaren Klang. So wird das Prinzip der Brüchigkeit⁴⁵², der Dekonstruktion des Intervalls, das Entstehen von vernetzten Klangflächen und Dialogen zwischen real existierender Klangmusik und elektronischem Klang, im engen, fast dialektischen Dialog mit den im Kopf des Zuhörers entstehenden assoziativen

⁴⁵⁰ „Immer neue Räume, nicht nacheinander, sondern in gleichzeitiger Präsenz von der verschiedenen Räumen, ständig in Bewegung von Gehen und Kommen; nicht nur mehrperspektivische Kompositionen in einem Raum, sondern *timulitspaziale* Komposition, und darin wiederum jeder Raum mehrperspektivisch“, in: Taibon, Mateo: Luigi Nono und sein Musiktheater, Wien 1993, S.179

⁴⁵¹ a.a.O., S. 178

⁴⁵² „rotto“ – wie es häufig im Prometeo auftaucht.

Räumen und Klangsphären szenische Wirklichkeit. Mit der kammermusikalischen Überwindung des Mythos und des Dramas, sogar der Bühne selbst konstituiert Nono Basisstrukturen für das Kammermusiktheater und seiner Konzentration auf das Wesentliche unter Reduzierung des Unnötigen.

6.1.13.3 Die Ästhetik der Stille: das Kammermusiktheater von John Cage

John Cage gelingt ein für das 21. Jahrhundert von außerordentlicher Bedeutung werdender Brückenschlag, die Etablierung einer performativen Ästhetik im Musiktheater durch die Kleinform des Kammermusiktheaters. Die das Material umwebende Handlung wird durch das gegenseitige parallele Durchdringen des Materials, bzw. der durch ihre Eigenständigkeit beibehaltende musikalische und szenische Dichte aufgelöst und zum offenen Prinzip von szenisch und musikalisch umgesetzter Zeitlichkeit im Raum. Wieder einmal scheint die visionäre Forderung Richard Wagners „zum Raum wird hier die Zeit“⁴⁵³ Realität zu werden. Erstmals wird in einer bisher nicht gekannten Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit der Musiker als Instrumentalist, wie auch der Zuhörer (bzw. Zuschauer) in den Ablauf des Werks eingebunden und wird somit zum Teil eines performativen Ganzen, zum Schauspieler selbst. Sie werden zu einem Teil der Aufführung, welche aber erst durch die aktive Beteiligung des Zuhörers/Zuschauers zur Aufführung werden kann. Der Zuhörer wird als Betrachter zum Teil der Partitur und zum festen, aber auch variablen, nicht einzuschätzenden performativen Bestandteil der Aufführung. Dem Musiktheater widerfährt ein Prozess der Demokratisierung durch das Prinzip des kompositorischen Zufalls, wobei Cage in den frühen Werken noch „Wegmeilen“ aufstellt, die eine Orientierung im musikalisch-szenischen Raum ermöglichen⁴⁵⁴. Der kompositorisch definierte Zufall gibt die Möglichkeit zur Improvisation und Nutzung von musikalisch-gestalterischen Freiräumen.

⁴⁵³Vgl. Richard Wagner Parsifal, 1. Aufzug

⁴⁵⁴Hierbei orientiert sich Cage an Wittgenstein, welcher das Prinzip Sprache ja bekanntlich als ein Netz von Irrwegen interpretierte und empfahl, „an Stellen, wo falsche Wege abzweigen, Tafeln auf(zu)stellen, die über die gefährlichen Punkte hinweghelfen“, in: Meyer, Petra Maria: Als das Theater aus dem Rahmen fiel, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.); Kreuder, Friedermann (Hrsg.); Pflug, Isabel (Hrsg.): Theater seit den 60er Jahren, Tübingen 1998, S. 137

Klänge sind als solche in ihrer Klangqualität oder Gestaltung nicht mehr definiert (nur bezeichnet) und somit in ihrer Ausgestaltung aber völlig frei, was zur Parallelsituation zwischen Komponist und betrachtendem Zuhörer führt, welche beide durch diesen Akt der Demokratisierung absolut unvoreingenommen und über das klangliche Ereignis gleichermaßen uninformiert sind. Das entstehende Klangerlebnis und das Notenbild der Partitur stimmen nicht mehr überein, bzw. können nicht miteinander in Relation gesetzt werden, da der Klang nicht aus dem Schrift- oder Zeichenbild der Partitur zu errahnen ist. Dies was führt zum Umstand, dass der „Sinn der Realität nicht mehr diskursiv vorgegeben, sondern auf neue Weise erst hergestellt werden muss“⁴⁵⁵: Klangschwingungen im zeitlosen Zeit-Raum-Vakuum. John Cage legt durch seine kammermusiktheatralischen Werke die Grundlage für eine performative Ästhetik, für die unterschiedlichsten Formen von installationsorientiertem musikalisch-szenischem Handeln, bzw. für das absichtliche Nicht-Handeln. Cage transferiert das klassische Konzert, die orthodoxe Aufführung hin zum Aufbruch des Raums aber auch durch den Aufbruch in den Raum. Agiert wird nicht mehr im klassischen Bühnenraum, sondern unmittelbar durch die Transferierung akustischer Zeichen durch den Zuschauer und dem Musiker im Aufführungsraum. Die Trennung des Zuschauers von der Aktionsbühne (aber auch die Trennung des Musikers und Darstellers vom Publikum) gilt als überwunden, wo der hörende Zuschauer die entstehenden Klänge mit den um ihn herum sich ergebenden Geräusche verbindet, wodurch sich eine Aktivierung des Zuschauers vollzieht und er zum Illuminierten der Aufführung wird. Im klassischen Konzert vollzieht sich die Wandlung der Musik hin zum Publikum durch bestimmte Rituale (Einkleidungsritus, Applaus, Verbeugungen etc.) der Instrumentalisten und des Dirigenten (als Statthalter für den priesterlichen Akt der Wandlung). Durch die vorgegebenen Bestimmung der Musik durch die Komposition (respektive des Komponisten durch die Definition und Vorbestimmung des Ablaufes mit Hilfe der Partitur), wird das Publikum in seinen Erwartungen vorherbestimmt und geprägt. Im Gegensatz dazu steht die Performance, welche ohne definierte Randpunkte agiert und wirkt - sich aber auf alle theatralischen Ereignisse während der Aufführung bezieht, also

⁴⁵⁵a.a.O., S. 139

auch das Handyklingeln des nachlässigen Besuchers mit aufnimmt, bzw. den theatralischen Akt des Wechsels von Instrumenten einzelner Musiker während der Aufführung. Das bisherige objektbezogene Theater wandelt sich zugunsten einer Theaterästhetik, welche mit dem „Live-Charakter“ spielt. Der Betrachter wird als Individuum mit dem Künstler gleichgestellt, er wird in eine „raumzeitliche Wahrnehmung hinein gestellt“⁴⁵⁶, in welcher das „Werk zur Situation“⁴⁵⁷ geworden ist. Damit hält die Performance Einzug in das Kammermusiktheater und verwandelt aber parallel dazu, die Performance selbst in einen Live-Act, in das Agieren von Schauspielern, Sängerdarstellern, Instrumentalisten, Besuchern, Zuhörern in einem künstlerisch definierten und konzipierten (inszenierten Raum). Die Grenzen zum Happening, zur künstlerischen Installation sind selbstredend fließend. Die zeitliche Dauer der Aktion kann zyklisch begrenzt sein, indem die einzelnen Aktionen innerhalb der Gesamtaktion, zeitlich disponiert oder durch die Partitur begrenzt sind. Allerdings kann der zeitliche Ablauf aber auch unendlich sein, bspw. indem sich unterschiedliche Instrumentalgruppen abwechseln, kann eine Aktion theoretisch ins Unendliche fortgeführt werden, die Grenzen von Zeit und Raum durch- und überschreitend. Handlung vollzieht sich im Zusammenspiel der unterschiedlichen Materialien. Das Kammermusiktheater von John Cage bezieht sich, wie aus dem vorher erwähnten hervor geht, nicht mehr auf das Musiktheater als eine spezielle und singulär existierende Kunstform, sondern vielmehr auf die mit ihm verbundenen Erfahrungsmoment und entstehenden Situationsmomente, was sich in einer „bewussten Negation der (...) herrschenden Arbeitsformen und Geschäftsprinzipien“⁴⁵⁸ äußert. Hierbei entsteht quasi „nebenbei“ auch der Versuch, bzw. die Fortführung von bereits manifestierten Tendenzen⁴⁵⁹, sich vollständig vom orthodoxen Theaterbetrieb zu lösen und damit das Betreiben und Erstellen von musiktheatralischen Aufführungen außerhalb der „konventionellen Theatersysteme“⁴⁶⁰ voran zu treiben. Das von Schönberg begonnene Projekt vollendet Cage in einer bisher nicht existie-

⁴⁵⁶Dieterichs, J: Zum Begriff Performance, in: documenta 6, Bd. 1, Kassel 1977, S. 281f.

⁴⁵⁷a.a.O.

⁴⁵⁸Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert, Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, 9. aktualisierte Auflage, Hamburg 2001, S.458

⁴⁵⁹Vgl. bspw. Britten und seine Kammermusiktheatertruppe

⁴⁶⁰a.a.O.

renden Radikalität. Als Ergebnis der unzähligen Versuche, an welchen sich Cage in nicht unwichtigem Maß partizipiert, entsteht das „Freie Theater“, auch unter dem Begriff „Theater der Erfahrung“ geführt, welches aber auch als ein Ergebnis der politischen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der 60er Bewegung gesehen werden muss – auch als ein Ergebnis der zumeist falsch verstandenen Verbindung von Revolution und Kultur, innerhalb von Protestbewegungen. Das Musiktheater und im Speziellen die kleinen Formen, sprich das Kammermusiktheater, wird ausdrücklich flexibel, was zur Folge hat, dass ein fixer und feststehender Betrieb nicht mehr nötig ist und sogar auch nicht mehr gewünscht ist. Das Musiktheater bekommt einen den Ort transformierenden Charakter, ist aber zeitgleich über jede Art von fixierender Verortung erhaben und ist daher an fast jedem Ort spiel- und aufführbar. Dieser Transformationsprozess ermöglicht eine in bestimmten Fällen nahezu weltweite Vernetzung und gibt die Möglichkeit zu bisher nicht gekannten Formen der Performance und wird zur Basis für neue Präsentationsformen wie bspw. neben den Formen der Aktionskunst auch das Festival⁴⁶¹, gemeint sind hierbei vor allem das Festival auf Tournee und Theaterformen mit einem „hohen Grad internationaler Verflechtung“⁴⁶². Es entstehen neuen Formen der Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Kunstformen untereinander unter dem Primat der absoluten Negierung des Geniegedankens und der Nichtanerkennung von Kunst als eine Art von „Meisterwerk“ (in Anlehnung an die ästhetischen Definitionen von Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welche ihren Höhepunkt im ersten Drittel des selben Jahrhunderts findet). Es herrscht ein ähnlicher Kunstbegriff vor wie der von Schönberg verwendete, der Kunst ohne Kunst produzieren will, respektive einen künstlerischen Ausdrucks ohne Kunst und Künstlichkeit und damit die Kunst der ungekünstelten Kunst betreibt, was sich in der Forderung nach der Abschaffung von Kunst zeigt (als Reaktion auf das Gesamtkunstwerk Richard Wagners). Cage bricht das bis dato immer noch als geschlossenes System betrachtete ästhetische System von Kunst gänzlich auf und verhilft damit dem Musiktheater (in der Form des Kammermusik-

⁴⁶¹ Welches aber natürlich bereits durch das höfische Fest, die Passionsspiele und andere zeitlich singuläre Ereignisse exponiert war),

⁴⁶² a.a.O., S. 459

theaters) zu einem recht weit gefassten Kunst- und Ästhetikbegriff, zu einer Form der Alltags- und nicht mehr Handlungskunst. Kunst und Leben⁴⁶³, theatralisches Gebären und Alltag verbinden sich zu einem offenen Kunstwerk, welches einer ständigen Veränderbarkeit und Dynamik unterworfen ist. Er bricht nicht nur mit dem orthodoxen Theaterbetrieb an sich, sondern auch mit den klassischen Produktionsformen und Rezeptionsformen, wie sie von Britten noch akzeptiert werden, zugunsten einer nahezu unendlichen Gestaltbarkeit von musiktheatralischen Ereignissen mit einer multimedialen performativen Ästhetik⁴⁶⁴. Das Ergebnis ist eine „experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik“⁴⁶⁵. Selbstverständlich ist die amerikanische Ausgangsposition von Cage eine andere als die europäische⁴⁶⁶ wie bspw. jene von Schnebel oder Kagel (von welchen noch zu sprechen sein wird), trotz ihrer engen Verknüpfung. Durch das dem Amerikanischen zugehörige Demokratieverständnis ist jene experimentelle Kunst „zwar politisch kritisch und ästhetisch der europäischen verwandt, aber nicht kämpferisch, denn sie lässt im amerikanischen Sinn demokratischen Raum für alle, was aus europäischer Perspektive keine sehr effektive Methode ist“⁴⁶⁷. Im europäischen Kontext (Schnebel und Kagel) äußert sich dies eher in einer gezielten Kritik gegen

⁴⁶³Kunst und Leben waren für die „hohe Kunst eigentlich schon seit Jahrhunderten aus dem europäischen Kulturkreis eliminiert, wiewohl es im frühen zwanzigsten Jahrhundert bereits Versuche gab, sie wieder zu beleben, etwa bei den Surrealisten, den Dadaisten oder in der Freikörperkultur“, in: Heiligendorff, Simone: Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik, vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage, Freiburg im Breisgau 2002, S. 65

⁴⁶⁴„Kunst wurde nicht mehr als geschlossenes ästhetisches System verstanden, sondern manifestierte sich in der Pseudo-Identität von Kunst und Leben, als Kunst-Handlung. Im Happening oder bei manchen Formen der Performance wurde die geschlossene Werkstruktur zugunsten einer offenen Raum-Zeit-Situation aufgegeben, die Künstler und Betrachter einschloss.“, in: a.a.O., S. 460

⁴⁶⁵Vgl. a.a.O.

⁴⁶⁶„Der deutschsprachige Kulturraum bildet hier sogar noch einmal ein Sonderfall. Einmal durch die Besonderheit dass hier Kunst als subventionswürdig angesehen wird (bzw. mit Hinblick auf das 21. Jahrhundert wurde), im Gegensatz zur individuellen Gestaltung von Kunst in den USA unter dem Primat des Privaten, aber auch durch die aus der Geschichte resultierenden Erfahrungen, der Knechtung und Einbindung von Kunst in politische und andere Machtstrukturen, besetzt die Kunst eine Gegenposition und nimmt einen Zustand der künstlichen Verklärung oder nach Adorno gar „Vergeistigung“ ein, was dazu führt, dass „diese intensive Spiritualisierung des Kulturbegriffs“ eine „Kompensation“ dafür war, „dass dem vom Gefüge feudaler Ordnung ausgeschlossenen Bürgertum die Gestaltung der politischen Wirklichkeit versagt war“, in: Ostendorf, Berndt; Levine, Paul: Kulturbegriff und Kulturkritik. Die amerikanische Definition von Kultur und die Definition der amerikanischen Kultur, in: Länderbericht USA. Gesellschaft. Außenpolitik. Kultur-Religion-Erziehung, S. 453

⁴⁶⁷a.a.O., S. 121

die Konvention, mit der Zielsetzung sie „aufzubrechen und zu verändern“⁴⁶⁸, so findet bspw. die Kritik am Ritual des Theaters und die Kritik an der Struktur des Theaters ihren Ausdruck in ihrer Besinnung auf das Theater selbst. Das experimentelle Kammermusiktheater entwickelt sich zu einer Art protestierenden Gegenwelt gegen den bestehenden politischen, wie auch ästhetischen und kompositionstechnischen Status Quo der Nachkriegsjahre bis in die späten 60er hinein. Die Ablehnung durch die reaktionäre Kräfte war vorprogrammiert – allerdings findet das politische, wie auch das kulturell ästhetische Gedankengut im Fortgang der Geschichte eine teilweise Akzeptanz, bzw. Duldung in einem fragwürdigen Kompromiss, welcher sich bis zum heutigen Tag in der Erhaltung des Stadttheaterbetriebs in seiner merkwürdigen Mischung zwischen überkommenen Strukturformen und pseudo-innovativen Kunstvisionen erhält. Anstatt einer Spaltung der unterschiedlichen Kunstformen, „entgrenzten sich die Kunstgattungen zu einem künstlerischen Gesamt“⁴⁶⁹, wie es bereits Schönberg gedanklich vorgeschwebt haben dürfte. Aufgrund dieser Tatsache ist es schwierig, bzw. gewollt und provoziert unmöglich, die Werke Cages einem bestimmten Genre zuzuordnen, aber dennoch handelt es sich bei dem Großteil der Werke aufgrund der genannten Paradigmen um Kleinformen, welche dem Kammermusiktheater zuzuordnen sind. Nach der Enzyklopädie des Musiktheaters von Piper⁴⁷⁰ ist nur das Werk *Water Music* dem Musiktheater zuzuschlagen, welches am 2. Mai 1952 an der New School for Social Research in New York seine Uraufführung erlebte. Das „Orchester“ bestand aus einem Klavier, einer Sammlung von Pfeifen und diversen Wasserbehältern, einem Rundfunkgerät, Kartenspiel, Holzstock und diversen Gerätschaften zum Präparationsprozess des Klaviers. Die Aufführungsdauer bewegt sich um die 7 Minuten. Der Titel des Werks ist einer je nach Aufführungsort wechselnden Transformation unterworfen und macht damit auch den wechselnden musikalischen, wie auch ästhetischen „Inhalt“ des Stücks klar, indem sich der Untertitel nach den jeweiligen Aufführungsorten richtet. Die Uraufführung verwendete die Anschrift der New School for

⁴⁶⁸ a.a.O., S. 121

⁴⁶⁹ Heiligendorff, Simone: Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik, vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage, Freiburg im Breisgau 2002, S. 77

⁴⁷⁰ Dahlhaus, Carl (Hrsg.); Döhring, Sieghart (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 1, München 1986, S. 489f.

Social Research: 66 W. 12 – die zweite Aufführung hatte bereits den Untertitel Aug. 12, 1952 – und verwendet das Datum der Aufführung⁴⁷¹. Das Werk definiert sich „musikalisch“ aus der simultan ablaufenden Abwicklung unterschiedlicher Aktionen⁴⁷², welche Auswirkungen auf den Klang haben, in ihrer Eigenart aber nicht zu wiederholen sind, so dass das Werk bei jeder Aufführung einen anderen Charakter bekommen wird und stets ein singuläres Erlebnis ist. Mit Sicherheit können aber auch andere Werke Cages zur „Sammlung“ von Musiktheaterwerken und im Speziellen zu Kammermusiktheaterwerken dazu gezählt werden, wie bspw. *Untitled Event, 4'33'* und andere. Betrachten wir noch einmal die für die Entwicklung der Kammeroper exponierten und beispielhaften Innovationen:

- Cage setzt in seinen Kammermusiktheaterwerken auf eine „Performativität als unabschließbaren Prozess“⁴⁷³ – hierbei treten unterschiedliche Kunstformen in eine simultane Verbindung zueinander als individuelle und zueinander gleichberechtigte Material- und Formpartner.
- Cage ist an der Entwicklung des Happenings maßgeblich beteiligt, welches sich hauptsächlich auf die Aufführung von *4'33'* bezieht⁴⁷⁴. Hap-

⁴⁷¹Aufführungsort war das Black Mountain College.

⁴⁷²Der Pianist „spielt“ u.a. auf unterschiedlichen Entenpfeifen, umschreitet theatralisch den Flügel, spielt mit den Spielkarten und verwendet jene zum Präparieren des Instrumentes: „Aktion ist sichtbar: Anschläge auf der Tastatur, Pizzicati im Innern des Flügels, der Weg des Pianisten zu dessen hinterem Ende, das Ergreifen eines Schlägesls oder einer Pfeife, um im Pianistischen zu bleiben. (...) Hier werden Ansätze zu einem neuen Musiktheater – nach dem Untergang der Oper, dem Scheitern des epischen Musiktheaters und der notwendigen Entgegenständlichung des Theaters selber – so schüchtern evident, wie es einzig zu verantworten ist, um dessen Möglichkeit nicht zu verraten“, in: Metzger, Heinz-Klaus: *John Cage oder die freigelassene Musik*, in: Dibelius, Ulrich: *Die Musik auf der Flucht vor sich selbst*, München 1970, S. 149

⁴⁷³Bormann, Hans-Friedrich: *Verschwiegende Stille. John Cages performative Ästhetik*, München 2005, S. 11

⁴⁷⁴Die Entwicklung zum Happening bezieht sich hierbei allerdings auf die Handlung, nicht auf die Konstruktion des Begriffs, welcher sich aufgrund einer Aktion von Jackson Pollock herausgebildet hat und sich auf einen Aufsatz von Allan Kaprow aus dem Jahre 1958 bezieht, wobei jener dem Begriff doch eher kritisch entgegenstand: „The name Happening is unfortunate. It was not intended to stand for an art form, originally. It was merely a neutral word that was part of a title of one of my projected ideas in 1958-59. It was the word which I thought would get me out of the trouble of calling it a „theatre piece“, a „performance“, a „game“, a „total art“, or whatever, that would evoke associations with known sports, theatre, and so on. (...) In another sense it is unfortunately because the word still has those implications of light indifference (...). It conveys not only a neutral meaning of „event“ or „occurrence“, but it implies something unforeseen, something casual, perhaps – unintended, undirected. And if I try to impress everyone with the fact that I really direct a

pening bedeutet in diesem Zusammenhang die Verwendung von unkonventionellen Materialien und Gegenständen (hierbei erhalten auch bisher tabuisierte und artfremde Materialien Eingang in den künstlerischen Prozess, wie bspw. Lebensmittel und Tiere etc.), die Öffnung und Erweiterung der orthodoxen Ästhetik und Form, die Gestaltung von neuen Aufführungsformen an neuen Aufführungsorten, die Neugewinnung von Räumen, die neue Sicht auf den Raum an sich und seine Definition als Räumlichkeit, die Grenzen und Trennung zwischen Innen- und Außenraum verschwindet.

- Durch das Happening⁴⁷⁵ als Ausgangspunkt (einfließend in die Gestaltung von Kammermusiktheater) wird die Grenze zwischen Kunst und Leben eingerissen, es kann „auf Dachböden, in Garagen, auf Hinterhöfen und in Theatern“⁴⁷⁶ stattfinden unter Einbeziehung des Publikums. Somit kann das Kammermusiktheater als eine integrale Aufführungsform agieren, bzw. die Trennlinie zwischen Publikum und Akteur überwinden, bzw. den Schritt vollziehen, dass das Werk erst durch das gemeinsame Miteinander und das gegenseitiges Stimulieren entsteht. Der Zuschauer wird zum Teil der Handlung, gleichberechtigt mit dem Akteur, welcher zugleich Instrumentalist, Sprecher, Zuhörer oder Publikum sein kann. Dies hat zur Konsequenz, dass somit Kammermusiktheater unter dem Paradigma des Happenings oder der Performance überall, an jedem Ort entstehen kann, wo eine Reizvermittlung stattfindet – die Sprache spielt hierbei als vermittelndes Moment keine Rolle. Kunst wird hierbei als eine Art von Lebensentwurf⁴⁷⁷ präsentiert, denn „tägliches Leben ist als szenisches Geschehen selbst Theater“⁴⁷⁸. Im

Happening inside out (...) the do not believe it“, in: Kaprow, Allan: A Statement, in: Kirby, Michael: Happenings. An Illustrated Anthology, New York 1965, S.47

⁴⁷⁵Vorgelegt von Cage mit Untitled Event, aber das Happening lässt sich ideologisch auf Artaud zurückführen

⁴⁷⁶Gehse, Kerstin: Medien-Theater: Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten der Gegenwart, Würzburg 2001, S.35

⁴⁷⁷„Kunst ist eine Lebensform. Sie ist durchaus mit dergleichen wie einen Bus nehmen, Blumen pflücken, lieben, den Boden fegen, von einem Affen gebissen werden, ein Buch lesen usw. ad infinitum vergleichbar.“, in: Cage, John: Noch mehr Satie, in: Kostelanetz, Richard: John Cage, Köln 1973, S. 122

⁴⁷⁸Heiligendorff, Simone: Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik, vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage, Freiburg im Breisgau 2002, S. 143

Grunde genommen ist nun für das Kammermusiktheater „alles“ möglich – wirkliche Grenzen, ästhetischer Art, wie auch kompositorischer oder szenischer Art existieren nicht mehr.

- Die jeweilige Kammermusiktheateraufführung bleibt somit eine singuläre Erscheinung und lässt sich in einer identischen Art und Weise nicht wiederholen.
- Eine bedingte Institutionalisierung findet statt, allerdings nicht im herkömmlichen Sinn: es entstehen experimentelle Orte und Entwicklungsorte, wie im Falle von Cage bspw. die New School for Social Research, das Black Mountain College⁴⁷⁹. Für die europäische Perspektive sind Orte wie die Darmstädter Ferienkurse und die Bauhausnachfolger⁴⁸⁰, bzw. das Zentrum Hellerau bei Dresden von Bedeutung. Hier entstanden Lokalitäten zur interdisziplinären experimentellen Kunstförderung im Sinne eines Akademiegedankens, auch im Sinne des gemeinsamen Wohnens und Arbeitens.
- Öffnung des Kammermusiktheaters zugunsten einer Polyreligiösität, bzw. Ablehnung eines allein gültigen Schöpfergottes und direkte Beeinflussung der Musik durch polyreligiös assoziiertes Gedankengut, wie im Falle von Cage bspw. durch den Zen-Buddhismus als Anstoß für das Prinzip Zufall in einem Teil seiner Werke, bzw. als akustisches Zeichen für die Vielfalt des Kosmos. Hinzu kommt ein ausgeklügeltes System aus Zahlenmystik. Das Musiktheater öffnet sich verstärkt einer gewissen esoterischen Ästhetik. Die Bezugspunkte sind hierbei die Theorien der Psychoanalytik, die Lehren Jungs und McLuhans und Bezugnahme zur bekennenden Kirche, insbesondere auf Helmut Gollwitzer und Dietrich Bonhoeffer, wie auch die Kontaktaufnahme mit

⁴⁷⁹Am Black Mountain College unterrichtete u.a. auch der Schönberg Schüler Stefan Wolpe, daneben auch Joseph Albers und Robert Rauschenberg.

⁴⁸⁰„Das Bauhaus erstrebt die Sammlung allen künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen – Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk – zu einer neuen Baukunst als deren unablöslichen Bestandteile (...) für (...) die gründliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkplätzen (...).“, in: Gropius, Walter: Experiment Bauhaus. Das Bauhausarchiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau. Katalog zur Ausstellung 1988, Berlin 1988, S. 408. Hier wird bereits der Akademiegedanken und der Wille zum Experiment in einer interdisziplinären Ausbildung und Möglichkeit zum interdisziplinären Dialog vorweg genommen.

dem Philosophen Ananda Coomaraswami und dem Zen-Meister Teitaro Suzuki⁴⁸¹. Hiermit verbunden sind auch Forderungen nach einem menschlichen Theater, einem menschlichen Miteinander ohne das Ausnutzen von Hierarchien im Sinne einer ganzheitlichen und ganzkörperlichen Erfahrung von Musiktheater und dem Musiktheaterbetrieb, in einer etwaigen Einheit von Körper, Geist, Klang und Sein.

- Einsatz von Elektronik zur Verfremdung der Komposition, bzw. Sichtbarmachung von Unsichtbaren, wie bspw. Schallwellen etc.
- Die Aufführungen können in Form eines Live Acts stattfinden, wobei sich die Spieler, respektive Aktionsdarsteller während der Aufführung abwechseln, bzw. Zuschauer und Akteur die Rollen tauschen. Die Aktion findet somit nicht mehr auf der Bühne statt, sondern im szenischen Raum – die Nähe zur Installation fällt hierbei besonders auf, bzw. die Nähe zur live performed installation.
- Aus den genannten Angaben ergibt sich die zwanghafte Folgerung, dass das Kammermusiktheater von John Cage kein Handlungstheater mehr im klassischen Sinne ist und gibt damit nun endgültig die Bahn frei, für ein assoziatives Theaterspektakel, so dass sich die Problematik des am Text entlang Komponierens, wie von Verdi in oftmals nur schwer erträglicher Bravour vollzogen, von selbst erledigt und somit die Basis für ein unmittelbares und direktes, vielleicht sogar ehrliches Musiktheater legt, welches sich durch assoziative Prozesse selbst nährt, bzw. durch die Simultanität unterschiedlichster assoziativer Prozesse. Dadurch erledigt sich auch der im zeitgenössischen Theater überhand nehmende sinnentleerte Gebrauch von Requisiten und Bühnenbildelementen im Operntheater von selbst.
- Synergetische Effekte stellen sich ein.
- Die Individualität des Zuhörers wird gewahrt, durch die selbst bestimmte Wahrnehmung, durch die oftmals freie Wahl der Durchschreitung und Wegnahme innerhalb des theatralischen Raums, wo dieses

⁴⁸¹Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen in: Heiligendorff, Simone: Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik, vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage, Freiburg im Breisgau 2002, S.129f.

nicht möglich ist, durch die selektive Aufnahme bestimmter Klangquellen oder die bewusste Aufnahme der Verbindung zwischen Klang, Zeit und der räumlichen Dimension.

- Das Theater eines Cage oder Schnebels stellt ungeheure Anforderungen an Aufführende, wie auch an den Zuhörer. Für den Aufführenden stellt sich zunächst einmal die Frage, nach der Realisierbarkeit der Partitur und den unterschiedlichen geforderten technischen wie sinnlichen Fähigkeiten, auch in der Verdrängung des Konzertrituals, im Transformationsprozess der unterschiedlichen Materialien zur Aufführungsreife – wobei eine Aufführungsreife, oder ein Aufführungsstandard sicherlich nicht ohne weiteres definiert werden kann. Dies führt zu einer Forderung nach Ausbildungsstätten zur Erlangung der entsprechenden Kenntnisse, welche bspw. durch die Gründung von Opernstudios in der BRD gegeben waren. Allerdings vollzog sich hierbei – worüber noch zu sprechen sein wird – eine ungute Wandlung zu verdeckten Ausbildungseinrichtungen, um den nicht ausreichend qualifizierten Gesangs- und Opernunterricht in der BRD unnötigerweise auszudehnen, um einen bestimmten und unbefriedigten Standard zu erreichen, wobei die ursprünglichen Ziele, das Erlernen des Umgangs mit dem Experiment, vollkommen aus den Augen verloren gegangen ist. Opernstudios haben heutzutage oftmals nur noch den Sinn, Sängern das „Gehen“ auf der Bühne zu vermitteln und versäumte stimmtechnische Entwicklungen nachzuholen.
- Das Kammermusiktheater Cages kann als Experimentiermodell gesehen werden, für eine Demokratisierung des Theaterbetriebs – hierbei muss allerdings große Vorsicht walten. In der kleinen und überschaubaren Besetzung der Werke kann sicherlich ohne weiteres in Teams ohne erkennbare Hierarchien gearbeitet und produziert werden, was für den „großen“ Opernbetrieb so nicht ohne Einschränkungen gesagt werden kann – allerdings kann das Kammermusiktheater als Beispiel für Teilprozesse und einer sinnvollen Arbeitsteilung innerhalb des Gesamtprozesses gelten und für die Forderung nach einem menschlichen Miteinander im Musiktheaterbetrieb.

6.1.13.4 Mauricio Kagel als Komponist des instrumentalen Theaters

Nicht gerade als Antipode zu Cage oder Schnebel kann Mauricio Kagel gesehen werden, vielmehr als bisweilen reaktionärer Teilhaber am Ziel, das Musiktheater neu zu gestalten. Mauricio Kagel agiert als Komponist für das Musiktheater und seinen kammermusiktheatralischen Experimenten aus seiner sehr spezifischen Herkunftssituation heraus. Er ist gebürtiger Argentinier, mit großer Kenntnis des zu seiner künstlerischen Entwicklungszeit bestehenden Selbstverständnisses der Kunstszene. Kagel formuliert einen interdisziplinären Ansatz, welcher im Gegensatz zur kulturellen Haltung Argentiniens und dessen „ununterbrochenen politischen Katastrophe“⁴⁸² steht. Trotz der in Argentinien gemachten politischen Erfahrungen sind die Musiktheaterkompositionen Kagels unideologisch, aber dennoch die Wirklichkeit, bzw. das Theater seiner Zeit reflektierend, allerdings sensibler und zurückhaltender als bei Artaud, welcher durch die Einsetzung den Einsatz oftmals drastischer und ungehemmter Wahrheiten, die Scheinhaftigkeit der Kunst und ihres ästhetischen Prinzips entlarven will. Kagel sieht die Geschichte auch in einer engen Verwebung mit seiner eigenen Geschichte und Biographie nicht als innere Notwendigkeit. Neben einem, wie von Matthias Rebstock formulierten „konstanten Reservoir von Grundmotiven“⁴⁸³, lässt sich Mauricio Kagel nicht auf auch ein bestimmtes Schema oder auf eine ihm eigene Stilistik beschränken. Ein gewisser Konservatismus ist Kagel als Künstler und Komponist eigen. Den Begriff vom „instrumentalen Theater“ führt Kagel 1960 selbst ein. So steht in seinem musiktheatralischen Werk das instrumentale Theater, einem musikalischen, im klassischen Sinne verstandenen Operntheater, entgegen. Gemeint ist hierbei eine Haltung gegen die Oper als Träger von Handlung und Handlungselementen. Kagel verlangt die Transformation des Instrumentalisten zum Schauspieler während und durch eine Aufführung und befindet sich damit gar nicht so weit von den Forderungen Cages und Schnebels entfernt. Natürlich galt das kritische Interesse Cages einem Operntheater aus seiner bestimmten amerikanischen Erfahrung heraus. Schnell weitet sich Kagels

⁴⁸²Kruze, Joseph (Hrsg.); Klüppelholz, Werner (Hrsg.): *Lese Welten. Mauricio Kagel und die Literatur*, Saarbrücken 2002, S.68

⁴⁸³Rebstock, Matthias: *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim 2007, S.11f.

Haltung auch auf den europäischen Raum und seinem Theater- und Opernbetrieb aus. Somit wird für Kagel die Wortkombination Instrumentales-Theater zu einem Überbegriff, bzw. Sammelbegriff für seine Reformansätze gegenüber dem orthodoxen Opernbetrieb und den klassischen Formen des Musiktheaters, welche auch unter anderem dadurch gezeichnet sind, dass sie über keine Handlung verfügen. Wobei ja in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, dass eine Nicht-Handlung durchaus auch Handlung, allerdings in einem übertragenen Sinn als assoziative Handlung gekennzeichnet ist, welche aus unterschiedlichen und sehr individuellen Gründen entstehen kann.

Die für das Kammermusiktheater relevanten Werke von Mauricio Kagel (wobei die Auswahl in der musikwissenschaftlichen Literatur doch durchaus sehr kontrovers diskutiert wird, auch in Bezug auf die Fragestellung, ob jene im Folgenden genannten Werke überhaupt dem Musiktheater zuzuordnen sind, beinhalten allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit) sind:

- *Sur scène*⁴⁸⁴ (UA: 6. Mai 1962 im Funkhaus zu Bremen), ein „kammermusikalisches“⁴⁸⁵ Theaterstück mit einer Aufführungsdauer von rund 50 Minuten, die Länge variiert vom Einsatz der in der Montagetechnik eingesetzten Tonbänder, welche für den Aufführungszweck von Kagel selbst präpariert und aufgenommen wurden. Die einzelnen Bänder, variieren in ihrer Länge von 18 Sekunden bis 18 Minuten. Zu den genannten vorproduzierten Aufnahmen kommen als Instrumentarium noch zwei (ausdrücklich als kleine bezeichnet) Flügel, ausgewählte Streicher und Cembalo sowie Schlagzeug und Elektronik. Das musikalische Ziel der Komposition liegt in der Überwindung der seriellen Kompositions-

⁴⁸⁴ *Sur scène* ist das erste Werk unter der Bezeichnung „Instrumentales Theater“: „Mit dem kammermusikalischen Theaterstück *Sur scène* begründete Kagel den von ihm seit 1963 so genannten Typus des Instrumentalen Theaters, in dem Musikalisch-Klingendes, Sprachliches (hier ein Nonsens-Text über Musik) und Gestisches sich verbinden und die Ausführenden (...) vom reproduzierenden Nachvollzieher eines fixierten Noten- und Worttextes zum Mitvollzieher des einmaligen schöpferischen Aktes avancieren“, in: Ruf, Wolfgang, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band VI, Kassel 1997, Sp. 1699

⁴⁸⁵ Vom Komponisten selbst als solches selbst bezeichnet, vgl. Partitur Litolf/Peters 1963, Nr. EPZ 59

technik⁴⁸⁶ und vielleicht auch in der Überwindung⁴⁸⁷ der Cage immer wieder vorgeworfenen „Intentionslosigkeit“ in der „Auseinandersetzung um totale Determination, Zufall und Aleatorik“ als „subjektive Entscheidungsfreiheit“ des Komponisten, in welcher sich die Krise der seriellen Musik zu offenbaren scheint. Hier ist jener Punkt musikhistorisch erreicht, an dem Kagel ansetzt. Neben den 3 Instrumentalisten agieren auf der Bühne – besser im szenischen, oder respektive theatralisierten Raum, noch ein Sprecher, ein Sänger und ein stummer Akteur. Eine Handlung im Sinne einer dynamischen Entwicklung einer Fabel existiert nicht, eher findet eine situative Dramatik statt, in Form eines fiktiven und situativen Vortrages über die Situation der europäischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg. Es handelt sich dabei um eine wirre, dadurch absurd komisch wirkende Sammlung von Texten⁴⁸⁸, mit

⁴⁸⁶Mit den Errungenschaften der seriellen Technik ist das Ziel der Gestaltung von objektiv reiner Musik verbunden, gesäubert von einem überalterten Formenkanon, Verzicht auf Motivik, musikalische Themen und der Kompositionen in klingenden Tönen, sich an der Exaktheit und Realität der Naturwissenschaften orientierend. Zum Kernpunkt der seriellen Technik wird die Reduzierung auf den Ton mit seinen elementaren Eigenschaften selbst. Innerhalb der seriellen Technik sind alle entstehenden Parameter als gleich anzusehen, ohne bestimmte Überordnungen. Der Mikrokosmos der einzelnen Parameter gehen im Makrokosmos der gesamten Komposition auf. Dadurch werden bestimmte Hörgewohnheiten wie polyphone oder auch homophone Strukturen zugunsten eines Klangfeldes, oder Klangpunkten negiert. Bis zum heutigen Tag ist die Fragestellung nach der Durchhörbarkeit, dem Erkennenden und nachvollziehbaren Hören, bzw. der Möglichkeit der Verständnis geblieben – wobei sich doch auch die Frage artikulieren müsste, ist ein solches detailliertes Verständnis überhaupt notwendig oder gar gewünscht, ist das Nicht-Erfassen nicht vielleicht sogar Teil der Komposition – in Bezug auf die „Intentionslosigkeit“, gemeint ist hiermit die assoziative Rezeption, nach Cage, kann hier sicherlich von einem Prinzip und Mechanismus der Komposition gesprochen werden.

⁴⁸⁷„Der Nivellierung entgegenzutreten ist nur dann möglich, wenn Prädeterminiertheit und Zufall weitgehend in ihre Grenzen gewiesen werden, wenn also eine höchstmögliche Ordnung durch Entscheidungen während des Komponierens erstrebt wird. Einzig so kann man individuelle, unverschommene Charaktere ausarbeiten und eine Musik entstehen lassen, die sich nicht mit der allzu billigen Rolle eines mehr oder weniger angenehmen, tönenden Tapetenmusters begnügt“, in: Ligeti, György: *Wandlung der musikalischen Form*, in: *Die Reihe*, Nr. 7, Wien 1960, S. 10

⁴⁸⁸Erstaunlich ist hierbei, dass der Hörer auf ein Täuschungsmanöver von Mauricio Kagel hereinfällt, wie Matthias Rebstock beschreibt in: Rebstock, Matthias: „Die Resultate widersprachen meinem Instinkt: gerade das wollte ich ...“. Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Mauricio Kagel, in: Taddy, Ulrich (Hrsg.): *Mauricio Kagel, Musik-Konzepte* 124, München 2004, S. 29f., nachweist, dass es sich bei keinen der verwendeten Textfragmenten um einen Text über Musik nach 1950 handelt, damit verkehrt Mauricio Kagel die Situation und führt zu einer sich ergebenden Aktualisierung, die Quellen sind: „Nicholas Slonimsky *Lexicon of musical invective*, Coleman-Ross 1953, Ehrhart Ermatinger: *Bildhafte Musik*, Tübingen 1928, Jacques Handschin: *Toncharakter*, Zürich 1948. Dazu kommen zahlreiche Zitate aus der Zeitschrift *Melos* aus den Jahren 1926-28 und ein Zitat aus Riemanns *Grundlagen der Musikästhetik*, Band VII“, a.a.O.

deutlichem Bezug auf die musikalische Situation der Zeit – aus dieser Collage heraus entsteht eine deutliche Kritik an der Musik der Zeit, wie auch am Musikbetrieb: „Dekomposition des Musikbetriebs“⁴⁸⁹.

- Antithese (Uraufführung am 23. Juni 1963 im Kölner Schauspielhaus), ein „Spiel“⁴⁹⁰ für Darsteller und „öffentlichen Klängen“⁴⁹¹ (gemeint sind dem Publikum bekannte Situationen aus dem öffentlichen Raum, bspw. Reaktionen auf dem Fußballplatz oder bei Parteiveranstaltungen etc.) und elektronischen Klängen für eine sehr knapp gehaltene Besetzung von maximal 2 Akteuren. Es handelt sich bei diesem Spiel um eine Collage aus einem Aktionspart und einem musikalischen Spielpart, wobei die Musik von Band kommt. Die vorproduzierte Musik von Band beträgt 9 Minuten 39 Sekunden, die vorgegebene Mindestdauer der szenischen Aktion mindestens 5 Minuten und 30 Sekunden. Szenische Handlung findet zeitgleich mit musikalischer Komposition übereinander gelagert statt. Der/die Akteur/e hat/haben unterschiedliche Aktionen zu vollziehen, welche genau vom Komponisten festgelegt sind – hierbei ergeben sich Reaktionen auf die Musik und andersherum.
- Match (Uraufführung am 22. Oktober 1965 beim Sender Freies Berlin). In Match – einem „Sportstück“, vollzieht sich auf atemberaubende Art und Weise die Wandlung des Instrumentalisten zum Akteur, d.h. die vollkommene Einbeziehung des „Orchesterparts“ in die szenische Aufführung, die Verschmelzung zwischen Klang und Szene, dem „Endziel“ von Musiktheater. Komponiert ist das Werk für zwei Cellisten und einem Schlagzeuger, welche neben ihren Instrumenten auch diverser Schlagzeug zu bedienen haben und als Akteure in Aktion treten. Die Aufführungsdauer beträgt ca. 20 Minuten. Die szenischen Aktionen der Akteure sind in der Partitur notiert und erlauben nur ein geringes Maß an Freiheit. Von Interesse sind bei dieser kammermusiktheatralischen Komposition nicht allein die musikalischen Ereignisse, oder das

⁴⁸⁹Rebstock, Matthias: „Die Resultate widersprachen meinem Instinkt: gerade das wollte ich ...“. Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Mauricio Kagel, in: Taddy, Ulrich (Hrsg.): Mauricio Kagel, Musik-Konzepte 124, München 2004, S. 29

⁴⁹⁰vgl. Eintrag in die Partitur, in: Litolf/Peters 1965, Nr. EPZ 58

⁴⁹¹a.a.O.

szenische Spiel, sondern eben genau jene entstehende Simultanität vom Einklang von Szene und Musik.

- Das Hauptwerk für das Kammermusiktheater von Mauricio Kagel aber ist sicher das am 25. April 1971 an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführte Werk *Staatstheater*, eine szenische Komposition, welche aus einem Zyklus von 9 unterschiedlichen musiktheatralischen Kompositionen besteht⁴⁹², welche ohne Handlung unabhängig voneinander in beliebiger Reihenfolge gespielt werden können⁴⁹³. Das Ensemble ist unterschiedlich groß besetzt und wechselt von Szene zu Szene, bzw. auch innerhalb der vorproduzierten Bänder. Neben Sänger/Innen wirken auch nichtprofessionelle Tänzer/Innen mit. Provozierend betrachtet Kagel – ähnlich wie in *Sur scène* den Musikbetrieb an sich, hier den Theaterbetrieb. Eine spezifische Doppeldeutigkeit des Begriffs *Staatstheater* wird schnell deutlich, zumal einmal der Theaterbetrieb gemeint ist, aber auch die staatliche Institution gemeint, in ihrem Bezug zur Gesellschaft und einem etwaigen musiktherapeutischen Ansatz⁴⁹⁴ – das beidseitige Spiel zwischen Akteuren und Betrachtern, zwischen demokratisch gewählten Vertretern und ihr Mit-/bzw. Gegeneinander zur

⁴⁹²Das Werk gliedert sich in: 1. Repertoire (szenisches Konzertstück), 2. Einspielungen (Musik für Lautsprecher), 3. Ensemble (für 16 Stimmen), 4. Debüt (für 60 Stimmen), 5. Saison (Sing-Spiel in 65 Bildern), 6. Spielplan (Instrumentalmusik in Aktion), 7. Kontra-Danse (Ballett für Nicht-Tänzer), 8. Freifahrt (gleitenden Kammermusik), 9. Parkett (konzertante Massenszenen). „Eine durchgehende Handlung fehlt ebenso wie eine in sich geschlossene Partitur, denn die Szenen sind aus einem Reservoir von hundert möglichen Aktionen gestaltet, die auf losen, meist nur von einem kurzen Notentext begleiteten Partiturskizzen beschrieben werden. Konstruktionszeichnungen geben an, wie die Spieler mit verschiedensten Instrumenten behängt werden sollen. Thematisiert werden Gesten und Haltungen, die jedoch aus einem konkret inhaltsbezogenen, situationsbedingten Kontext herausgelöst werden“, in: Kager, Reinhard: *Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann*, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Zwischen Anknüpfungs- und Radikalisierungstendenzen* (2. Jahrhunderthälfte), in: Leopold, Silke: *Geschichte der Oper*, Bd. 4, Laaber 2006, S. 394

⁴⁹³ von Mauricio Kagel ausdrücklich gefordert.

⁴⁹⁴ „Sie wissen, dass ich unsere Gesellschaft als eine institutionalisierte Krankheit in Permanenz betrachte. Und die Krankheit, an der die Gesellschaft leidet, ist die Gesellschaft selbst; denn sie regeneriert sich nicht auf eine bessere Gesellschaft hin, sondern sie reproduziert Krankheit, indem sie sie mit krank machenden Mitteln zu kurieren versucht. Sie verabreicht gleichsam Narkotika zur Linderung. Deshalb müssen wir meiner Meinung nach durchaus erkennen, dass wir alle kranke Menschen und Teil einer kranken Gesellschaft sind“, in: Geck, Martin: *Musiktherapie als Problem der Gesellschaft*, Stuttgart 1973, S. 43, in: Zarius, Karl-Heinz: *Staatstheater von Mauricio Kagel. Grenze und Übergang*, Wien 1977, S. 75f.

Wählerschaft. Hierbei diskutiert Kagel szenisch-musikalisch die Fragen nach Rollen und ihre unterschiedliche hierarchische Aufgliederung zueinander, respektive untereinander und zeigt somit „verborgene Absurditäten und einen ein Theaterfundus als Arsenal abgetakelter Phantasmagorien“⁴⁹⁵ auf – eine Öffnung und Übertragung des Mikrokosmos zum Makrokosmos und seine gegenseitigen Verschränkungen: „In den Ritzen spukt der Unsinn, der Apparat treibt seine makabren Späße; der Schein trägt. Mauricio Kagel, immer schon mit dem Theater befasst und zu diesem tendierend, kennt die Schlingen und Konflikte des Betriebs ebenso wie die Abgründe und Untiefen des Repertoires und seiner Darstellung. Seine Analyse setzt der Oper keinen Kranz auf, sondern betrachtet jene zynisch und deckt Ungereimtheiten der Gattung auf. Gerade weil es ihm ums Theater zu tun ist, begnügt Kagel sich nicht mit unverbindlicher Parodie, die sich allgemeinen Schenkelschlagens⁴⁹⁶ sicher sein kann. Er seziert unbarmherzig und kaltschnäuzig den zu diskutierenden Gegenstand und listet dessen Defekt auf. Damit wendet sich Kagel gegen sämtliche Vertreter der Nachkriegsavantgarde und zeigt nochmals deutlich die „Verlogenheit“ der bürgerlichen Oper auf, wie sie sich unter anderem in der Literaturoper präsentiert⁴⁹⁷.

- Pas de cinq, Camera oscura, Himmelsmechanik aus dem Jahre 1965 sind wohl die radikalsten Umsetzungen im Sinne des instrumentalen Theaters von Mauricio Kagel – ihnen liegt die absolute Dekomposition zu Grunde, fast bahnt sich hier eine wiederum neue Art von Kammermusiktheater den Weg. Kagel arbeitet mit nicht-klingendem Material und führt damit die Dekomposition, das Ergebnis von Nicht-Klang zu einem neuen Höhepunkt. Dahinter verbirgt sich die Vorstellung einer musikwissenschaftlichen Akzeptanz des klingenden wie auch des nicht

⁴⁹⁵Zarius, Karl-Heinz: Staatstheater von Mauricio Kagel. Grenze und Übergang, Wien 1977, S. 7

⁴⁹⁶vgl. als Gegenbeispiel dazu: Die Sternstunden des Joseph Bieder von Otto Schenk

⁴⁹⁷Adorno bringt die Problematik in seiner Schrift Bürgerliche Oper auf den Punkt: „Die Oper wird beherrscht vom Element des Scheins, wie Walter Benjamins Ästhetik es in Gegensatz zu dem des Spiels gerückt hat. Der Ausdruck Spieloper für eine Sondergattung bezeugt gerade den Primat des Scheins, indem er als Charakteristikum hervorhebt, was sonst zurücktritt. Die Opernkrise ist erreicht, weil die Form ihres Scheins sich nicht entäußern kann, ohne sich selbst preiszugeben, und es doch wollen muss“, in: Adorno, Theodor-Wiesengrund: Bürgerliche Oper, in: Gesammelte Schriften, Bd. 16, hrsg. Von R. Tiedemann, Frankfurt 1978, S. 25

klingenden Materials sowie die Verwendung von Collagen aus heterogenen Mitteln und Materialien (musikalisches Material, Licht, Sprache, Bilder, Farben etc.) in Schichtungen. Dies beinhaltet auch die Forderung nach Akzeptanz einer nicht zwingenden Definition von Ausdruckscharakteren und die Akzeptanz von Instrumentalwerken nach Paradigmen der Performance mit integrierter „Bühnenhandlung“: „Als Komponist sehe ich mich in zunehmendem Maße dem nicht klingenden Material verpflichtet. Darin sehe ich keinen Ersatz für das eigentliche Komponieren, sondern im Gegenteil die Bestätigung, dass von den Begriffsdefinitionen, die im Lexikon für das Wort „Komposition“ stehen, „Zusammensetzung“ und „Mischung“ ebenso bewusst zu akzeptieren sind wie die übliche Tonsetzung“⁴⁹⁸.

6.1.14 Zusammenfassung Experimentelles Musiktheater und die Einflussnahme der Medien auf das Kammermusiktheater

Kagel gelingt es in seinem instrumentalen Kammermusiktheater, die theatralischen Aktionen der Instrumentalisten sichtbar zu machen in „Aktionen und Spielgesten“⁴⁹⁹. Kagels Ziel ist es also sichtbar zu machen, „was erst seit hundert Jahren durch Architektonik der Opernhäuser in Orchestergräben verbannt wurde: die Interaktion der Instrumentalisten, (...) welches das Gestische (...) stark einbezieht und zugleich in Beziehung zu einer Musik steht, die visuelle Komponenten enthält“⁵⁰⁰ – somit findet eine Versinnlichung und Visualisierung von nicht Vorhandenem oder szenisch Gefordertem durch die Musik statt: Requisitengröße, Raumkonstellationen etc. – ähnlich, wie es Grotowski in seiner Theorie „Für ein armes Theater (1965)“ fordert⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ Mauricio Kagel anlässlich der Uraufführung von *Pas de cinq* 1966, als Zitat von Schnebel, in: Schnebel, Dieter: *Mauricio Kagel. Musik, Theater, Film*, Köln 1970, S. 141, in: Rebstock, Matthias: „Die Resultate widersprachen meinem Instinkt: gerade das wollte ich ...“. Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Mauricio Kagel, in: Taddy, Ulrich (Hrsg.): *Mauricio Kagel, Musik-Konzepte* 124, München 2004, S. 45

⁴⁹⁹ Kager, Reinhard: *Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann*, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Zwischen Anknüpfungs- und Radikalisierungstendenzen (2. Jahrhunderthälfte)*, in: Leopold, Silke: *Geschichte der Oper*, Bd. 4, Laaber 2004, S. 394

⁵⁰⁰ a.a.O., S.394

⁵⁰¹ „Wir sonderten nach und nach alles aus, was uns überflüssig erschien, und stellten fest, dass Theater ohne Schminke, ohne Bühnenbild und Kostüm in verselbstständiger Form, ohne abgeteilte Bühne,

Sogar „Mimik und Gestik werden einem kompositorischen Willen untergeordnet“⁵⁰² - Kagel vollzieht dabei eine eigenartige Verbindung der Theaterästhetik Cages mit seiner eigenen, entsteht das gleichberechtigte Zusammenspiel zwischen Publikum und Instrumentalisten: „Das neue Musiktheater ist nicht eine durch Stil festgelegte Form des Theaters neben anderen, sondern die Anwendung musikalischen Denkens auf das Theatralische. Wort, Licht und Bewegung werden in vergleichbarer Weise wie Töne, Klangfarben und Tempi artikuliert. Es handelt sich also zunächst um eine Musikalisierung der Darstellungsformen und der Beziehung zwischen den Spielern untereinander. Hier wird weder vorgetäuscht noch beschrieben und kaum erzählt“⁵⁰³.

Die von Cage, Schnebel und Kagel vollzogenen kammermusiktheatralischen Experimente haben als Folge eine neue Öffnung des Musiktheaters für Strömungen der Zeit zur Folge. Als Ergebnis ist eine Polystilistik und eine multifunktionalen Ästhetik entstanden, hin zu einer Defunktionalisierung von Kunst und Musiktheater. Dies führt in Extrembereiche und zum Teil zu einer völligen „alles-ist-machbar“ Haltung, unterstützt auch durch den Eingriff neuer Medienformen, wie Film, Videoart und Internetkunst sowie Pop Art, New Age, Formen des Rituals und der Minimal Music. Grenzen zwischen musiktheatralischen Ausdrucksformen und Formen der bildenden Künste verwischen, Performance, Happening und Event befruchten sich gegenseitig und treiben sich zu immer neuen ästhetischen Stilexperimenten und Ergebnissen.

ohne Beleuchtung und Geräuschkulissen usw. stattfinden kann. (...) Wir entdecken dabei, dass der Schauspieler eine theatergemäße Verwandlung von einem Typ in einen anderen, von einem Charakter in einen anderen, von einer Gestalt in eine andere vollziehen kann – vor den Augen des Publikums – auf eine arme Weise, nur durch seinen Körper und die Kunst, mit ihm umzugehen. Die Komposition eines gestalteten Gesichtsausdrucks, für den der Schauspieler seine eigenen Muskeln und inneren Impulse verwendet, befähigt zu einer erstaunlichen theatralischen Verwandlung, während die von einem Maskenbildner präparierte Maske nur Vortäuschung bietet. Desgleichen kann ein Kostüm ohne eigenen Wert, das nur durch die Verbindung mit dem Publikum verwandelt werden, kann kontrastieren mit der Funktion des Schauspielers usw. Die Eliminierung der bildnerischen Elemente, die ein Eigenleben führen (das heißt, noch etwas außerhalb dessen repräsentieren, als wofür der Schauspieler sie gebraucht) führt zur Erschaffung der elementarsten und sinnfälligsten Objekte durch den Schauspieler selbst. Er verwandelt durch genaue Gestenführung den Fußboden in ein Meer, den Tisch in einen Beichtstuhl, ein Stück Eisen in einen Partner aus Fleisch und Blut(...)“, in: Grotowski, Jerzy: Für ein armes Theater (1965), in: Braunbeck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Hamburg 2001, S. 416f.

⁵⁰²anders als bei Cage

⁵⁰³Kagel, Mauricio: Vom Selbstverständnis und von den Aufgaben des Künstlers, in: ders., Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele, München 1991, S. 151-157

Als gemeinsam scheinbares Ziel können hier die Aspekte gelten, dass Alltagsleben und Sein mit den Formen der Kunst korrespondieren könnten, der Versuch Realität und Künstlichkeit mit Vision und Utopie in Zusammenklang zu bringen. Dieser Ansatz der Überwindung der klassischen Theaterästhetik vollzieht sich durch die Negierung der durch das klassische Theater und seiner Ästhetik gesetzten Grenzen, den Zuschauer und Darsteller zu verbinden, die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum aufzuheben, wie von bspw. auch bereits von Artaud⁵⁰⁴ oder bspw. Moholy-Nagy⁵⁰⁵ gefordert. Natürlich stellt sich in zunehmenden Maße die Frage, was bleibt vom Kunstwerk, vom Musiktheater noch übrig⁵⁰⁶. Eine Antwort ist nur schwer zu geben, besteht doch das Kunstwerk zukünftig nur noch in der Aufführung selbst, welche im Voraus nicht als fixiert oder in einer bestimmten Art und Weise gestaltet angesehen werden kann und einem permanenten Paradigmenwechsel ausgesetzt ist (je nach Aufführung). Weitere Vorreiter für diese offene Form des Musiktheaters (welches sich in der Kammeroper formiert), sind neben Cage, Schnebel und Kagel auch die Künstler Beuys und Warhol. Beuys prägte den Begriff „Seelenton“, was bedeuten soll, dass neben den offensichtlich wahrnehmbaren Klängen auch unbewusst wahrnehmbare existieren, wie Stille und Geräusch in der „physischen Abwesenheit von Tönen“⁵⁰⁷ existieren. Zahlrei-

⁵⁰⁴„Wir schaffen die Bühne, wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. Zwischen Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen. Diese Umhüllung rührt von der Gestalt des Zuschauerraums her“, in: Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Sèraphin*, Frankfurt 1969, S. 95f.

⁵⁰⁵„Eine weitere Bereicherung wäre es, wenn die Isolation der Bühne aufgehoben würde. Im heutigen Theater sind BÜHNE UND ZUSCHAUER zu sehr voneinander getrennt, zu sehr in Aktives und Passives geteilt, um schöpferisch Beziehungen und Spannungen zwischen den beiden zu erzeugen. Es muss endlich eine Aktivität entstehen, welche die Masse nicht stumm zuschauen lässt, sich nicht nur im INNERN erregt, sondern sie zugreifen, mittun und auf der höchsten Stufe einer erlösenden Ekstase mit der Aktion der Bühne zusammenfließen lässt. (...) Selbstverständlich ist zu einer solchen Bewegungsorganisation die heutige Guckkastenbühne nicht geeignet“, in: Schlemmer, Oskar; Moholy-Nagy, Laszlo; Molnár, Farkas: *Die Bühne im Bauhaus*, Mainz 1965, S.46f.

⁵⁰⁶Ramón Barce antwortet auf jene Fragestellung: „Allein ein Zeichen, ein Hinweis auf die Existenz, der gleichzeitig die einzige Verkörperung ist“, in: Barce, Ramón: *Offene Musik. Vom Klang zum Ritus*, in: Becker, Jürgen (Hrsg.); Vostell, Wolf (Hrsg.): *Happenings – Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Reinbek 1965, S. 149

⁵⁰⁷Vent, Helmi: *Spielarten und Ereignisparameter im Experimentellen Musiktheater – am Beispiel einer TanzMusikTheaterWerkstatt*, in: Klein, Gabriele (Hrsg.); Sting, Wolfgang (Hrsg.): *Performance*.

che Installationen oder performative Veranstaltungen von Beuys fanden in der Engführung zwischen szenischer Darstellung und plastischem Ausdruck, bzw. einem instrumentalen Charakter statt. Beuys betitelt diese Happenings auch als „Konzertieren unterschiedlicher Elemente“⁵⁰⁸.

Die für das Kammermusiktheater erstaunlichen Neuerungen von Cagel, Schnebel und Kagel werden in Folge von anderen Komponisten aufgegriffen und fortgeführt, variiert und multipliziert, was zu einer nahezu unübersichtlichen Vielfalt von Formen und Konzepten das Kammermusiktheater betreffend führt – auch in der Kombination mit den oben erwähnten multimedialen Errungenschaften, bspw. bei Komponisten wie Harrison Birtwistle, Giorgio Battistelli, Elliott Carter, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Nicolaus Huber, Henri Pousseurs, Salvatore Sciarrino, Steve Reich, Adriana Hölszky (bspw. Monolog für Frauenstimme und Pauke, 1977, ein Klangfarbenexperiment der menschlichen Stimme), Olga Neuwirth und zahlreichen anderen Vertretern bis hin zur Gegenwartsavantgarde (mit einer gewissen Irritation in der Gestaltung und Bedeutung von theatralischen Kompositionen in den 70ern).

Das Musiktheater der Gegenwart, mit seinem aus den Errungenschaften der kammermusiktheatralischen Ereignisse gespeisten Formenkanon, erscheint in schrillum Gewande einer eventsüchtigen Konsumgesellschaft und vermarktet sich den Effekt erhaschend bis zur Selbstaufgabe und Eigenkarikatur, während das Musiktheater Anfang des 20. Jahrhunderts noch als „Greis im grauen Gewande“⁵⁰⁹ auftrat. Darin zeigt sich auch das geänderte Publikumsverhalten und einer damit entstehenden neue Art von Orientierung an der Publikumsgunst – der Kampf um das Publikum hat begonnen. Besonders deutlich wird dies auch an der zunehmenden „Festivalisierung“ der Kammermusiktheaterformen und ihrer auch musikalischen Anbietung an einen weit gefächerten Zeitgeschmack, der zum Ausdruck einer kurzlebigen Zeit und ihrer sich immer schneller transformierenden ästhetischen Prozesse wird, soweit überhaupt noch von ästhetischen Modellen gesprochen werden kann, an deren Stelle oftmals eine irre Bilderflut gesetzt worden ist. Nicht mehr das

Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, in: Klein, Gabriele (Hrsg.); Brandstetter, Gabriele (Hrsg.): *TanzScripte*, Bd. 1, Bielefeld 2005, S. 153

⁵⁰⁸ zitiert nach a.a.O., S. 154

⁵⁰⁹ Vgl. Wagner, Richard: *Walküre*, 1. Akt

Werk an sich oder die Ausführenden stehen im Mittelpunkt des Geschehens, sondern die Aufführung (und vor allem der Event um die Aufführung) und ihre szenische Umsetzung und eine am Skandal gemessene Regie, die sich in ihrer Umsetzung am Postulat der Postmoderne orientiert und das Werk als solches nicht mehr ernst nimmt und sich schließlich in das „Immer-Wieder-Erzählen“ ausgedienter und ausgedeuteter Opernstoffe flüchtet, anstatt die Situation der Gegenwart in Werken der Gegenwart zu erzählen oder assoziativ zu vergegenwärtigen. Innovative Impulse – zumeist auch als kammermusiktheatralische Form offenbart, kommen aus dem die Wahrnehmungsstrategien verändernden Medientheater oder Medienmusiktheater – eine Trennlinie ist nach der Entwicklung und Formierung der performativen Ästhetik und ihrer allgemeinen Gültigkeit seit Cage, nicht mehr eindeutig zu ziehen. Experimentierbühnen für den Medieneinsatz sind entstanden, beispielsweise in Bonn in der Bundeskunsthalle oder durch die Einrichtung des ZKM in Karlsruhe⁵¹⁰. Susanna Partsch⁵¹¹ sieht die Durchdringung von künstlerischen Prozessen mit anderen Medien als einen alten Prozess an und vergleicht jenen mit der mittelalterlichen Buchmalerei, wo sich eine Verbindung zwischen Wort und Bild ergeben hat und damit weiteren Entwicklungsschüben Vorschub geleistet hat, bzw. jene erst ermöglicht hat, wie bspw. die Erfindung der Kunst des Buchdrucks. Die gegenwärtigen Strömungen der Medienkunst haben den Beieffekt, dass die Kunst dadurch omnipräsent geworden ist, sich Leben und Kunst tatsächlich auch im Alltag verbunden haben. Beim Medieneinsatz im Kammermusiktheater kann eine interaktive Medienkunst oder Musiktheaterinstallation entstehen, wobei der Dekonstruktionsprozess in Bezug auf sämtliche verwendete Materialien sich noch einmal „verschärft“, bzw. noch lange nicht an seinem Ende angekommen ist. Auch hier wieder die klare Abgrenzung von der Konvention und dem klassischen Theater. Auch hier erscheint die „Konzentration auf die Textvorlage des Autors und der darin verwurzelten psychologische Charakterbau“⁵¹² als veraltet und längst überholt. Mona Sarkis argumentiert unter Zuhilfenahme eines militanten Wortschatzs

⁵¹⁰Mit Aufführung kammermusikalischer Werke von Steve Reich, Paolo Chagas, Klaus Lang etc.

⁵¹¹Partsch, Susanna: Die 101 wichtigsten Fragen. Moderne Kunst, München 2005, S.64f.

⁵¹²Sarkis, Mona: Blick, Stimme und (k)ein Körper. Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen, Stuttgart 1997, S.12

den Einsatz von neuen Medien im Theater⁵¹³ als einen „Kreuzzug gegen Psychologisierung und Repräsentationsmechanik“⁵¹⁴. Das alte Material erhält dadurch die Möglichkeit zur Vervielfältigung und Simultanität, damit als zur einer neuen Form der Verfremdung und Umdeutung und kann als „Waffe gegen einlullende, geschlossene Kompositionen proklamiert werden, (...) sie bis an die Grenze zur Akausalität aufsplintern“⁵¹⁵. Der Einsatz von neuen Medien kann den klassischen Bühnenraum als Teil eines großen Ganzen, als einen Ausschnitt entlarven und weitere, unzählige Welten, Simultan- und Parallelwelten schaffen und damit den Ausdruck und ästhetischen Gehalt in eine kosmologische Vielfalt steigern – welche nicht mehr zu fassen und als Sinnzusammenhang allerdings auch nicht mehr zu begreifen sein dürften. Die Wandlung des Zeit-Raum-Verhältnisses wird noch mal verstärkt, da bspw. „Projektionen zeitliche und räumliche Distanzen nicht nur überwinden, sondern auch neu zusammenstellen, d.h. entgrenzen können“⁵¹⁶. Trotzdem kann der Einsatz von Medien auf der Musiktheaterbühne oder im Spielraum für neue Wahrnehmungsimpulse oder eine Neuartigkeit von Empfindung sorgen – durch die Konfrontation der unterschiedlichen Materialien, aber auch durch die Fragestellung nach einer Kompatibilität von Alt und Neu⁵¹⁷. Die Relationen von aktuellem Sein und Simulation werden fließend und manipulierbar – ein permanenter Akt der Täuschung tritt an an die Stelle der Illusionsbühne – somit könnte der Einsatz von Medien in der Kammeroper, wie oft praktiziert, zu Darstellung einer permanenten Deutung des Platonschen Höhlengleichnis werden: „Man sitzt also in dunkler Höhle auf kartesischen (...) Stühlen und betrachtet riesige Schatten, die sich auf leuchtender Wand laut sprechend und großsprecherisch bewegen. Hoch über den Köpfen und weit hinten im Rücken befindet sich eine Maschine, welche diese Schatten an die Wand wirft. (...) Trotzdem dreht man aber nie den Kopf nach hinten, um sich, wie der gefesselte Platon, zur Wahrheit zu wenden. Man ist vom Kinoprogramm und

⁵¹³a.a.O., S.11f.

⁵¹⁴a.a.O., S.12

⁵¹⁵a.a.O., S.12

⁵¹⁶Gehse, Kerstin: Medien-Theater: Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten der Gegenwart, Würzburg 2001, S.3

⁵¹⁷„Die Frage: Kann denn dieses Medium Computer je kompatibel sein mit dem uralten Theater“, in: Wesemann, Arnd: Tendenzen der Mediatisierung von Theater, in: Weber, Richard: Politik im freien Theater. Eine Dokumentation, Bonn 1997, S.19f.

von den übrigen Programmen, welche die Massenkultur ausmachen, dazu programmiert, die scheinhaften Götter an der Wand für wahrscheinlich zu nehmen. Die Tatsache, dass der Film die Kunstform der Gegenwart ist, ist also nicht nur aus ihm selbst zu erklären, sondern unsere ganze Kultur programmiert uns dazu, ihn als Schein des Wahren zu akzeptieren⁵¹⁸. Hierbei wird auch das Material der Sprache einem Bedeutungspluralismus unterworfen, welcher aus der Diskrepanz zwischen menschlicher Artikulation und elektronischer Verzerrung, bzw. dem Gegenüber von elektronischer Sprache und digitalen Sprachen, wie auch Programmiersprachen entsteht. Dies allein kann sicherlich nicht als etwas vollkommen Neues gewertet werden, haben doch Komponisten wie Nono, Ligeti und Cage, dafür den Grundstein gelegt – im Bereich des Einsatzes von Film auf dem Theater, gab es bereits in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Vorläufer bei Meyerhold, Piscator und Eisenstein. Aber trotzdem erfolgt das Verständnis von Sprache und ihrer Bedeutungsinhalte neu in einer Art von absoluter assoziativer Neubewertung und gleichzeitiger „Zerlegung, Neuzusammensetzung und Manipulation der Gerätebausteine“⁵¹⁹. Aus einer kritischen Distanz heraus, kann hierin auch die Negierung von menschlichem Sein gesehen werden und seiner zentralen Position in seinem Kosmos des Denkens und Handelns. Die Verbindung und Kommunikation zwischen menschlicher Sprache und elektronischer Sprache und Nicht-Sprache, bzw. nicht artikulierter Sprache, führt zu einem ejakulativen Sprachenwirrwarr und dessen assoziativer Deutung und Empfindung⁵²⁰. Man könnte auch von einer physischen Entkörperung des Musiktheaters sprechen, der Mensch verschwindet zu Gunsten mehrdimensionaler Medien, wenn man von der These ausgeht, dass das Theater, wovon sich auch die Kammeroper nicht freimacht – auch Kagel entwickelt kein „entmenschlichtes“ Theater, sondern die Integration des Instrumentalisten in den Aufführungsapparat, die Gegenwart von lebendigen Körpern im szenischen Aktionsraum bedarf,

⁵¹⁸Flusser, Vilém: Gestern. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt am Main 1994, S.120, in: Gehse, Kerstin: Medien-Theater: Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten der Gegenwart, Würzburg 2001, S.5

⁵¹⁹a.a.O., S.13

⁵²⁰„Das Theater ist zusammen mit der gesprochenen Sprache das älteste Medium überhaupt. Der Computer dagegen, denken wir wenigstens, ist das jüngste aller Medien“, in: Wesemann, Arnd: Tendenzen der Mediatisierung von Theater, in: Weber, Richard: Politik im freien Theater. Eine Dokumentation, Bonn 1997, S.19f.

zumal auch davon der Interaktionsrahmen zwischen Zuschauer und Akteur abhängen dürfte. Einen weiteren Höhepunkt in der Darstellung von „Nicht-Sprache“ kann Alvin Luciers Kammermusiktheater *Music for Soloperformer for enormously amplified Brain Waves and Percussion* aus dem Jahre 1965 gesehen werden, wobei durch EEG-Elektroden auf der Kopfhaut die körpereigenen Elektroprozesse durch Alphawellen im menschlichen Gehirn sichtbar gemacht werden und in Klang umgesetzt werden.

Die genannten Erscheinungen rücken das mediale Musiktheater durchaus in Richtung des Ausstellungscharakters der Installation, obwohl auch im Kammermusiktheater durchaus ein Akt der Interaktion erzielt werden kann, wenn es dem Besucher, oder auch dem Akteur freigestellt ist, ein in der Regel festgelegtes Programm oder aber auch ein nach dem Zufallsprinzip agierendes Programm, frei zu bedienen und damit Einfluss zu nehmen auf den Fortgang des Werks, der Performance oder der Komposition (der Kammermusiktheateraufführung). Dies geschieht bspw. ganz konkret in der „Kammerinstallation“ *Truth in Clouds* von Nicolas Collins, in welcher der Besucher durch das Bewegen eines Glases auf einem Tisch Klänge und Geräusche im Raum gestalten kann oder aber die Veränderung des Raumklangbildes durch das Bewegen des Besuchers im kammermusiktheatralischen Raum⁵²¹.

Für die Kammeroper erscheinen also verschiedene Aspekte des medialen Musiktheaters von Bedeutung zu sein:

- der interaktive Aspekt, dargeboten durch einen „Feedback-Prozess“, wie ihn Barbara Barthelmes als einen Prozess beschreibt, „wenn die Ergebnisse des Gestaltungsprozesses im Rahmen eines definierten Systems auf den Verursacher zurückkommen und beide einer gegenseitigen Beeinflussung und Wandlung unterliegen“⁵²² sowohl bezogen auf den Akteur oder Instrumentalisten, wie auch auf das Publikum.

⁵²¹Vgl. *Murmuring Fields* von Wolfgang Strauss und Monika Fleischmann. Interessant ist hierbei die Tatsache, dass *Murmuring Fields* seinen Ursprung nicht in einem musiktheatralischen Anlass hat, sondern die Folge eines Experimentes am Institut für Medienkommunikation der Gesellschaft für Mathematik und Datenforschung ist.

⁵²²Barthelmes, Barbara: Die Erfüllung der Artaudschen Theater-Idee. Inszenierung von Klang, in: Reininghaus, Frieder (Hrsg.); Schneider, Katja (Hrsg.), in Verbindung mit Sanio, Sabine: *Experimentelles Musik und Tanztheater*, Laaber 2004, S.351

- Das Sichtbarmachen von Unsichtbaren, wie Körperströmungen, Gedankenanstrengungen in Form von Gehirnwellen etc.
- Das Schaffen neuer medialer, auch digitaler Räume. Überwindung der Anwesenheit des Akteurs oder des Instrumentalisten überhaupt.

6.1.15 Kammeroper als Folge des postmodernen europäischen Theaters

Schließend soll noch die Gedankenthese diskutiert werden, ob nicht gerade die Kammeroper aufgrund ihrer Eigenschaften und vielfältigen Erscheinungsformen, als neues Paradigma des postmodernen europäischen Theaters zu sehen ist, wobei das Paradigma als eine Art von Hilfskonstruktion zu sehen ist, um die Unterschiede zwischen einmal der literarischen Postmoderne zum dramatischen Theater, aber vor allem die Unterschiede zwischen der orthodoxen Oper und dem im 20. Jahrhundert neu entstandenen Musiktheater, welches sich aber – im Gegensatz zur Kammeroper – wieder dem alten Operntheater und dem alten wilhelminischen Opernbetrieb angepasst hat und die Oper in die gegenwärtig präsenste Krise getrieben hat. Dabei nimmt die Kammeroper als Gattung die Aufgabe wahr, Entstandenes zu definieren und aufzuzeigen, nicht aber dieses zu normieren. Kammeroper als musiktheatralisches Pendant zur literarischen Postmoderne, zum postdramatischen Theater, das bedeutet auch, dass sich die Kammeroper als Entwicklung durchaus ihrer Stellung als eine konkrete theaterästhetische Aufgabe und Problemstellung sieht und sich damit in einen Gegensatz zur orthodoxen Oper stellt. Dies geschieht in einem szenischen Raum durch bestimmte ästhetische Errungenschaften, wie bspw. die Aufhebung von Handlung und den damit verbundenen Verzicht auf kausale Zusammenhänge, wie das Ändern des Zeitgefüges. Das Zeitgefüge verläuft in der Kammeroper nicht mehr linear, sondern zirkulär und ermöglicht damit auch bspw. das mehrmalige Sterben einer „Handlungsperson“, oder besser einer „szenischen Person“⁵²³. Im Sinne des postmodernen Theaters erhebt die Kammeroper die Forderung nach einem „Neuen Publikum“, welches sich durch intellektuelles Interesse, Politisierbarkeit und der Bereitschaft zur

⁵²³vgl. Berio Ulysse

Teilhabe an der Aufführung auszeichnet und dadurch zum Teil der Aufführung wird und anstatt zu konsumieren, aktive teilhaben und „mitarbeiten“ muss – wodurch sich die Wahrnehmungsebenen vollkommen verschieben und die Wandlung von einem „sukzessiv-linearen Theater“⁵²⁴, auch oder gerade besonders im Musiktheater, hin zu einem simultan und multiperspektivisch-medialen Wahrnehmungstheater deutlich wird. Dies führt schlussendlich zum Bruch mit sämtlichen Aufführungsritualen und Machtverhältnissen des Aufführungsbetriebs. Die musiktheaterästhetische Manifestation der Kammeroper, die sich nicht in der „Findung einer Nomenklatur, sondern in der Findung einer ästhetischen Logik ausdrückt“⁵²⁵, hat als Forderung zur Folge, dass sich das Musiktheater – wie es in der Kammeroper und ihren Formen passiert – wieder einer theaterästhetischen Perspektive, einer „Theologie“ und „Dogmatik“ zu wenden muss, die sich auch durch Begriffe wie Ethik, Moral und politische Aussagefähigkeit äußert und damit stark, wenn nicht ausschließlich auf Nutzung zentriert ist. So ist es auch nicht wirklich überraschend, dass sich doch einige Formen des postdramatischen Theaters, wie sie für das literarische Theater von Lehmann⁵²⁶ genannt werden, mit den Ausdrucks-Ästhetischen-Grundformen von Kammeroper durchaus decken, wie bspw. das Theater der Dekonstruktion, das plurimediale Theater, das Raumtheater, das Theater der Bewegung und der Geste etc. Die Folge ist eine scheinbare Krise des Musiktheaters, da sich das Musiktheater nicht mehr als Massenbewegung artikulieren kann – mit Ausnahme in Bezug auf Eventisierung einzelner Phänomene und der Übertragung von marketingspezifischen Eigenschaften aus der Popkultur auf den Klassikbereich, die Geburt von neuen Stars unter neuen Gesetzen und Paradigmen, die sich mit der Verkäuflichkeit von „Gesichtern“ auseinandersetzt. Wirkliches Können und handwerkliche Fähigkeiten sind hierbei weniger gefragt als eine sich in Zahlen ausdrückende ökonomische Rentabilität.

Die Kammeroper ist ein lebendiges Beispiel, wie Musiktheater dennoch funktionieren kann, allerdings auch in dem Bewusstsein, für einen kleineren und intimeren Besucher- und Konsumentenkreis zu agieren, der sich nicht mehr

⁵²⁴zitiert nach: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S. 15f

⁵²⁵vgl.: a.a.O., S. 15f.

⁵²⁶a.a.O., S.27f.

dem passiven Akt des Konsumierens hingibt, dem aber die Reflexion wichtiger erscheint, als der Akt des Konsums von „passiven Bilder- und Datenbanken“⁵²⁷.

6.2 Versuch einer Deutung und Systematisierung der Kammeroper

In der Kammeroper als Sinnbild für den vollzogenen Bruch von Tradition und Neuerung und als Verbindungsglied zwischen Kunst- und Lebenswelt, treffen wir auf einige seltsame Phänomene. Es ist im Laufe der Zeit ein Produkt entstanden, welches unterschiedliche Materialeigenschaften vereinen will, was sich nicht ohne Widersprüche vollziehen kann. Es sind Systeme im System, mit Über- und Unterordnungen, entstanden – der mütterlichen und gebärenden Part trägt dabei der Gattungsbegriff Kammeroper: ein Begriff zwischen den Systemen, ein Begriff für Widerspruch in sich, ein Begriff im Widerspruch mit seiner Zeit, als Gegenpart für Tradition und Konvention, eine revolutionäre Formel für innovatives Musiktheater⁵²⁸.

Es erscheint logisch, dass der quantitative Umfang eines Musiktheaterwerks, sowohl bezogen auf seine zeitliche Länge sowie auf den zu besetzenden Klangkörper, wie agierenden Schauspieler- und Sängerapparat unterschiedliche dramaturgische Techniken der Erzählweise verlangt und damit Paradigmen seiner Gestaltung vorgibt. Eine Konzentration auf das innere System von musiktheatralischen Erscheinungen, scheint eine Reduzierung in der äußerlichen Darstellungsform zur Folge zu haben, welche aber nicht als ein Verlust gewertet werden kann, sondern als Gewinn! In der Hinsicht auf die Verwendung des Begriffs Kammeroper muss man sich also davon verabschieden, vor allem nach den vorangegangenen Betrachtung der Entwicklung und Exposition der Eigenschaften und dramaturgischen Bedingungen von Kammermusiktheater, von etwas „weniger Gültigem“, von etwas weniger „Wertvollem“, von etwas in

⁵²⁷ a.a.O., S.11

⁵²⁸ vgl.: A.R.Penck: „Gegen Farbe – für Form; Gegen Stimmung – für Gestalt; Gegen Gefühl – für System; Gegen Fantasie – für Realität; Gegen Lösung – für Spannung“, in: Hierholzer, Michael (verantwortlicher Redakteur): A.R.Penck, in: Redaktionsbeilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 3. Juni 2007, Nr. 134

seiner Bedeutung reduzierten Sachverhalt zu sprechen. Sowohl die zeitliche Reduzierung von Kammeroper, wie auch ihre besetzungstechnische reduzierte Konzentration auf das Wesentliche (von den dadurch entstandenen zahlreichen Möglichkeiten zur sensiblen Gestaltung einmal ganz abgesehen), lassen die Existenz der Kammeroper als ein eigenes Genre sehr wahrscheinlich erscheinen. Es handelt sich dabei um ein Genre, dem unterschiedlichste, nicht unter einen gemeinsamen Nenner zu fassende Eigenschaften zuzuordnen sind. Die Kammeroper bildet somit den Ausgangspunkt für eine Nomenklatur unterschiedlichster Werkgruppen – die sich nicht aus der reinen Reduzierung der Großen Oper auf Partitur für ein Kammerensemble und kleiner Szene herführen lässt, sondern durch die Akzeptanz von bestimmten ästhetischen und dramaturgischen Eigenschaften, welche bis hin zur Negierung des orthodoxen Opernbetriebs und seiner Produktionsformen reichen.

Aus ihrer Herkunft vom Einakter herkommend, sicherlich zum großen Teil kein hohes Niveau erreichend, entwickelt sich die Kammeroper zu einer höchst differenzierten und künstlerisch wertvollen Kunstform, in welcher sich sämtliche Errungenschaften von musiktheatralischen Neuerungen manifestieren und experimentell ausgetragen und ausprobiert werden. Im Verlauf der historischen Entwicklung kam es dann aber nicht selten vor, dass die Neuerungen auch auf die große Form übertragen wurden. Dort kam es dann allerdings nicht selten zu einem Scheitern. In sämtlichen Entwicklungsschritten der Kammeroper finden wir wichtige und relevante Entwicklungsschritte des Musiktheaters grundsätzlich wieder:

- die Wandlung zur antiromantischen Positionierung und Überwindung des wagnerschen Gesamtkunstwerks,
- die Gegenpositionierung zur spätromantischen Klanghypertrophie und Hinwendung zu einem „durchhörbaren“ und kammermusikalischen Musizierstil,
- den Aufbruch der Tonalität in die Atonalität und somit den Weg in eine moderne Klang- und Tonsprache.

Es ist festzustellen, dass sich sämtliche Experimente und Neuerungen in der Kammermusik auf das Musiktheater übertragen. Das Drama wird zuguns-

ten neuer Darstellungs- und Präsentationsformen gebrochen – damit hat sich allerdings auch Abschaffung der Oper als Form besiegelt und sich die Wegbereitung zu neuen musiktheatralischer Formen entwickelt. Diese Entwicklungsnahme geschieht unter Stil prägenden Einflüssen sämtlicher Zeitformen des 20. und 21. Jahrhunderts.

Von einer Abgrenzung oder Begrenzung der Kammeroper zur orthodoxen Oper kann gesprochen werden, da sich in der Beziehung zwischen diesen beiden Mengen, unterschiedliche Vielfalt, unter den jeweiligen Bedingungen zueinander befinden. Ein Systematisierungskonstrukt darf sich also nicht als der Versuch einer Begrenzung unterschiedlicher Faktoren sehen, da in der Kammeroper (Menge) unterschiedliche Formen und Stilexperimente vorkommen (Elemente) – die hierbei sogar als Vektoren mit unterschiedlichen Komponenten vorkommen – eine getrennte Betrachtung und Einordnung dieser Vielfalt macht wenig Sinn, zumal die unterschiedlichen Komponenten der Elemente auch zum Teil unabhängig voneinander existieren mit einem unterschiedlichen Freiheitsgrad. Die genaue Betrachtung dieser Vielfalt würde nur dem Zweck dienen, zu ermitteln, inwieweit sich die Transformation entwickelt hat, bzw. wie hoch die „jeweils gegebene Eingangsgröße“⁵²⁹ war, bzw. die Eröffnung der Fragestellung, welche in Bezug auf die Entwicklungsmöglichkeiten der Kammeroper nicht unerheblich ist, wieweit kann sich Kammeroper noch entwickeln, denn mit dem Anstieg von Vielfalt über einen bestimmten Zeitraum hinweg, ist anzunehmen, dass es den Punkt geben wird, wo Vielfalt nicht mehr steigen kann und demzufolge abnehmen wird, es bzw. zu einem Stillstand kommen wird. Dieser Stillstand äußert sich darin, dass sich die Gattung selbst überholt hat und den Anstoß zu Neuem gibt, ähnlich der Entwicklungsstruktur der Kammeroper aufgrund des Zielerreichungsgrades von „Vielfalt“ innerhalb eines bestimmten Bezugssystems der orthodoxen Oper, was der Tatsache Rechnung trägt, dass in der Thermodynamik die Regelung existiert, dass ein System, welches über einen längeren Zeitraum sich selbst überlassen bleibt, sich auf einen Gleichgewichtszustand hin bewegt. Gleichgewicht kann, bzw. muss in Bezug auf die orthodoxe Oper (insbesondere auf das veristische Operntheater) auch als Gleichgültigkeit und Gleichmut auf-

⁵²⁹Ashby, Ross, Einführung in die Kybernetik. Frankfurt am Main 1974, S. 195

gefasst werden, aus welchem eine Erneuerung nicht mehr zu erwarten ist. An diesem Moment angelangt, beginnt die Musealisierung einer Kunstgattung - es bedarf der vollkommenen Neugestaltung oder des Experiments, wie es sich in der Kammeroper als Gegenstück zum orthodoxen Musiktheater vollzogen hat.

Hier liegt nun auch die Begründung für Kammeroper, respektive ihre Rechtfertigung vor. Die Vielfalt der Oper nimmt konstant ab – auch durch die monotone Wandlung von Eingangsgrößen, während die Vielfalt in Bezug auf die Kammeroper konstant zu nimmt.

6.2.1 Kammeroper als Reduktion und Kurzform

Kurzformen in der Literaturgeschichte finden sich v.a. in der Amateurtheaterbewegung, in den Theaterformen des fin de siècle, im Theater des Symbolismus und im aufkommenden Theater des Absurden⁵³⁰. Der Blick auf das 20. Jahrhundert beschwert eine Fülle von Titeln für Kurzformen aller Art und somit ein recht unhomogenes Bild: „pièce en un acte, one-act-play, jednoaktówka, Kurzdrama, short play, dramaticeskaja miniatjura, dramatische Monologe, lyrische Szenen, Metatheater“⁵³¹ etc. – hierbei handelt es sich oftmals, wie auch im Kammermusiktheater anzutreffen, um eine Zählung in Bildern, um eine zyklische Zusammenführung von einzelnen Textteilen zu einem Gesamten.

Auffallendes Merkmal der „Gattung“ Kammeroper scheint die Kürze zu sein, wobei sich der Begriff Kürze nicht auf eine Form der Flüchtigkeit reduzieren lässt, wohl aber auf eine gewisse Kurzlebigkeit, in Hinblick auf ihre Wandelbarkeit und rasche Entwicklung⁵³². Kürze enthält Wandelbarkeit, aufgrund der vielfältigen Erscheinungsformen, wie aber auch Bündigkeit und Konzentration und eine gewisse Bandbreite von Schnelligkeit und hohen dynamischen Variationen. Unter dem konstituierenden Moment Kürze verbinden sich folgende Merkmale für die Kammeroper, wie sie in den vorangegangenen

⁵³⁰vgl. Herget, Winfried (Hrsgs.); Schultze, Brigitte: Kurzformen des Dramas, Tübingen 1996, S. 4f.

⁵³¹a.a.O., S.5f.

⁵³²Dem Operneinakter war als eine Form von Zeiterscheinung sehr wohl eine recht kurze Überlebensdauer beschieden.

Beispielen für Entwicklungstendenzen der Kammeroper im 20. Jahrhundert deutlich wurden:

1. Reduktion der Partitur: Im Kammermusiktheater reduziert sich sowohl der Textumfang, bezogen auf den für die Komposition geschriebenen Text, wie auch eine Reduzierung des Umfangs der Komposition selbst. Dies hat in der Regel auch quantitative zeitliche Beschränkung zur Folge. In der „Kürze“ oder Kompression der entstehenden Kammermusiktheaterproduktion liegt allerdings eine weitgehend höhere Essenz an Ausdruck und Sinngehalt, auf den Augenblick komprimiert, ironisierend gemäß dem Motto „In der Kürze liegt die Würze“.
2. Reduzierung oder Brechung der Handlung: An statt einer sich dynamisch entwickelnden Handlung oder Story, herrscht in der Regel eine bestimmte Situation, oder ein Schlaglichtblick auf einen bestimmten Moment einer Situation oder eines assoziativen Augenblicks entnommen aus dem Gesamtgeschehen vor. Da es sich bei der Kammeroper um die Präsentation von einer Situation, also um einen situativen Zeitpunkt handelt, kann keine Handlung im klassischen Sinne⁵³³ entstehen, denn erst der Wechsel, die Wandlung von Situationen bedeutet Handlung. Von einer Gesamthandlung, welche sich dialogisch und dialektisch entwickelt, ist nicht mehr die Rede. Die „Handlung“ als solche kann in Augenblicksmomenten zerschlagen oder zersplittert sein und bietet Momenteindrücke. Die klassische Theatertheorie und die damit verbundene Einheit von Zeit und Raum ist aufgelöst. Oftmals steht nur ein einziger Ort im Vordergrund als Verortung des Geschehens auf einen Fixpunkt, wenn überhaupt noch in der Kategorie von Raum gedacht wird, oder sich der Raum erst klanglich durch die Komposition definiert: Klangräume. Eine Deckung von realen Zeitelementen und der Spielzeit ist aufgehoben. Die Elemente der Handlung vollziehen sich oftmals in einer existenziell gefährdeten Situation, in einer bestimmten Krise, oder in einer „Endsituation“⁵³⁴. Somit sind neben dem klassischen Handlungsschema verschiedene Systeme von Nicht-Handlung

⁵³³Klassischer Situationstypus wäre bspw. Konflikt und anschließende Auflösung etc.

⁵³⁴Vgl.: Schnetz, Diemut: Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung, Bern 1967, S. 54f.

denkbar: einmal ein situativ geprägtes Handlungsschema und ein den Zustand beschreibendes Handlungsschema und zahlreich auftretende Mischformen. Zu den Mischformen zählt auch die Situationsdramaturgie sowie die Ritual- und Raumstimmung. Die klassische Tragödie wandelt sich in der Kammeroper endgültig zum postdramatischen Gegenwartstheater.

3. Variation als Reduktion und Konzentration des Zeit-Raum-Verhältnisses in der Kammeroper: Wie eben bereits ausgeführt ändert sich durch die Stil- und Formexperimente der Kammeroper die klassische Einheit von Zeit und Raum, indem sich das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis verschiebt. Es existieren drei „Zeit-Raum-Formen“: 1. Realzeit, als angenommenes Zeitkontinuum der Alltäglichkeit, d.h. der Zeitraum der für eine dramatische Handlung in Echtzeit von Nöten wäre, um eine bestimmte Handlung zu vollziehen. 2. Strukturzeit, in welcher sich bspw. durch die Ablaufzeit eines Werks definiert. Hierbei gibt es eine direkte Verbindung zwischen Zeit und Raum, in dem Sinne, „dass räumlich-szenische Mittel Zeit im Drama bewältigen“ , nach Junghans benötigt somit ein an der Wirklichkeit orientierter Raum auch an der Wirklichkeit orientierte Zeit und im Gegensatz irrealer Raum oder Handlung eine irrationale Zeitbetrachtung, wie sie in der Kammeroper im genannten Sinn vorkommt. 3. Zeitdauer, wobei jene nach Junghans in drei Begriffe differenziert wird, in psychologische Dauer, welche sich jenseits einer messbaren oder quantitativen Zeitbeschreibung oder Zeitgröße verhält, in ästhetische Dauer, wiederum jenseitig einer realen Zeitmessung wird hierbei eine emotionale und erlebende Form von Zeit beschrieben. Drittes Element im Bunde ist die dramatische Dauer. Hierbei wird Wirkung von Zeit beschrieben in unterschiedlichen Räumen. Einmal der Aktionsraum, der Raum des Performativen und der szenischen Darstellung – hierbei wird die Zeit bewältigt, er „produziert aber selbst keine Zeiteindrücke“⁵³⁵ und wirkt somit „entzeitlichend“⁵³⁶. Dazu im Gegensatz, befindet sich der Seelenraum als

⁵³⁵vgl. Junghans, Ferdinand: Die Zeit im Drama, Berlin 1931

⁵³⁶a.a.O., S.122

Ort der Entwicklung von Haltung und Charakter der handelnden Person. Da nun die Kammeroper – mit Ausnahme des naturalistischen Einakters – eine neuartige Handlungsstruktur aufweist, nämlich keine Handlung (Nicht-Handlung), bzw. keine sich dynamisch entwickelnde Handlung, könnte man zu der These kommen, dass die genannten Zeitparadigmen für die Kammeroper keinen Sinn machen, bzw. nicht existieren, wie es bereits von Schnetz⁵³⁷ angeführt wurde. Schnetz irrt nicht völlig, nur lässt er außer Acht, dass sich lediglich die Bedingungen der Handlung verschieben und sich somit auch die Bedingungen für Zeit in ihrem Raum-Zeit-Verhältnis verschieben, was dazu führt, wie es Mies als Gegenargument zu Schnetz formuliert, dass „in diesem Falle aus dem Verhältnis von zeitlich-indifferentem und paralysiertem Realgeschehen und zeitlich gestaltetem Vorgang auf der Bühne“⁵³⁸ sich eine neue „Verhältniszahl oder Verzerrungsgröße“ ergibt. Schnetz ist Recht zu geben, wenn sie von einer vollkommenen Aufhebung der realzeitlichen Struktur spricht innerhalb des modernen Einakters, welcher in diesem Fall auf die Kammeroper zu übertragen ist. Trotzdem kann es zu Momenten kommen, in welchen es sich bspw. durch die zyklische Zusammensetzung oder Reihung von Aktion ergeben kann, dass jene genau in jenem zeitlichen Zusammenhang der Realzeit existieren können. Dadurch ist aber keine einheitliche Betrachtung gegeben, trotz der These von Mies, dass zeitliche Paradoxien nur vor einem „assoziativ-realzeitlichen Hintergrund in ihrer Funktion, Zeit aufzuheben“⁵³⁹ erkannt werden können. Vielmehr tritt an die Stelle der gemeingültigen Funktion eine Polyzeitlichkeit in Form von bspw. Simultanprozessen und Parallelhandlungen wie Zeitparalysen⁵⁴⁰, oder der Parodie von Zeit⁵⁴¹, aber auch die vollkommene Destruktion von Zeitstrukturen - jenes spiegelt sich auch in musikalisch-kompositorischen Prozessen wider⁵⁴² – was selbstredend

⁵³⁷Vgl.: Schnetz, Diemut: Der moderne Einakter, Bern 1967

⁵³⁸Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper, Berlin 1971, S.94

⁵³⁹a.a.O.

⁵⁴⁰Als bewusste Aneinanderreihung unterschiedlicher Zeitstrukturen.

⁵⁴¹Vgl. bspw. Milhauds *éopéra minutes*

⁵⁴²Das bisherige und klassische Prinzip der strukturierten nacheinander erfolgenden Abfolge, wandelt sich auch hier zu einem zeitlichen Nebeneinander.

von besonderer Bedeutung ist, auch im Hinblick auf Verzerrungsgrößen. Die zeitlichen Vorgänge – und hier liegt der große Unterschied zur Großen Oper und zum bisherigen Verständnis von Zeit im Musiktheater (von Mies leicht missverständlich gedeutet und auf Requisiten und Gegenstände bezogen⁵⁴³), werden nicht mehr durch das Zusammentreffen von handelnden Personen, sondern durch das Aufeinandertreffen von autonomen Materialien, wie Klang, Farbe, Licht und szenischer Aktion Entscheidungen und Handlungen der Personen ausgelöst, also durch „abstrakte“ räumlich-optische oder räumlich-akustische Signale. Eine Gliederung der Zeit findet nicht mehr statt.

4. Reduzierung der auftretenden Personen: Eine Reduzierung der Besetzung ergibt sich zwangsläufig aus der einleitend erwähnten Reduzierung der Komposition in Bezug auf ihre Länge und auf einen knappen Text und ihrer „Nicht-Handlung“. Dies hat oftmals zur Folge, dass in der Kammeroper nicht ein sich-charakterlich-entwickelndes Personal auftritt, sondern oftmals die Gestaltung der handelnden Personen typisiert dargestellt wird, was sich häufig in der Bezeichnung dieser Personen durch Chiffren oder Typbezeichnungen auszeichnet, bspw. Mann oder Frau (Eins und Zeit, etc.). Somit sind drei grundsätzliche Situationsmuster denkbar, in der Relation der verbliebenen und agierenden Figuren zueinander, die Relation zu einem gegenständlichen Objekt und/oder einem Ideenkontext, bzw. ideellen Kontext⁵⁴⁴. Die Reduzierung des agierenden Personals führt zu unterschiedlichen und neuen Formen der Darstellung, welche durchaus im Gegensatz zur klassischen szenischen Gestaltung auf dem Operntheater stehen, auch wenn jene über Auftritte, Singen und Abgänge hinaus gehen⁵⁴⁵. So finden auch der Tanz und der Ausdruckstanz, die Pantomime in all ihren Variationen und der Einsatz von mechanisierten Figuren wie bspw. Marionetten und die Imitation ihrer Bewegungsweisen, Eingang in die Kammeroper.

⁵⁴³A.a.O

⁵⁴⁴vgl.: Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1988, S. 220f.

⁵⁴⁵„Der singende Mensch, seine durch die Musik bestimmten Bewegungen in einem durch musikalische Klänge erfüllten Raum paralysieren selbst in den veristischen Einaktern die Abbildungstendenzen durch die künstlerische Formulierung; denn die Realzeit kann im Musiktheater nur durch imaginative Zeitabschnitte ersetzt werden“, in: Mies, Georg-Achim: *Die Kurzoper*, Berlin 1971, S.124

5. Reduzierung der Instrumentalbesetzung: Die in den Punkten 1-3 genannten Merkmale tragen sicherlich auch Rechnung in einem stark reduzierten Orchesterapparat. In der kleinen Besetzung lassen sich experimentelle Neuerungen schneller und exponierter umsetzen. Auf die durch die Reduzierung entstehenden verstärkten kommunikativen Prozesse der Instrumentalisten untereinander soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

6.2.2 Folgen der Reduktion

Durch die Reduzierung des Orchesters ergeben sich unterschiedliche Folgeerscheinungen, welche sich vor allem durch eine engere Kommunikationsebene zum Publikum auszeichnen:

1. Geänderte Beziehung zwischen Publikum und Akteuren, bzw. Instrumentalisten. Die kommunikative Beziehung zwischen dem Publikum und den Akteuren, dem Orchesterapparat eingeschlossen, ändert sich im Kammermusiktheater grundlegend. Die „natürliche“ Grenze, fast möchte man den Duktus des Kanonischen Rechts aufnehmen und von einer seit Anbeginn des Musiktheaters existierenden „gegebenen Grenze“ zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum sprechen, zwischen Rezeptionsraum und Aktionsraum, getrennt durch den Orchestergraben. Diese Auflösung der Grenze zwischen den einzelnen Parteien, die Zerschlagung der „Guckkastenbühne“ hin zur polyfunktionalen Bühne, welche aber dazu auch Zuschauerraum ist, führt dazu, dass sich Musiktheater als Handlung mit dem Musiktheater als Institution verbindet.
2. Erneuerung und Variation des ästhetischen Code: Es erscheint logisch, dass sich für die Durchführung eines solchen Theaters, sich die bisherigen ästhetischen Vereinbarungen ändern müssen, da durch die Reduktion entweder ein Überangebot oder ein Unterangebot durch Konzentration an theatralischen Zeichen existiert. Dadurch entsteht eine gewisse Form der Radikalisierung. Diese Radikalisierung offenbart sich in verschiedenen Strukturen der Kammeroper, bspw. in der dramaturgischen, wie auch in der musikalischen Struktur. Ästhetische Neudefi-

nition heißt hierbei eben auch die Suche nach einer neuen Form der Dramaturgie des Musiktheaters. Durch die Musik als dramaturgisches Element entsteht auch in der Kammeroper eine weitere Kommunikationsebene, welche sich durchaus in einer anderen zeitlichen Struktur befinden kann, der Verlauf von Zeit kann somit gedehnt, aber auch verkürzt werden – was unter Umständen zu einer Diskrepanz zwischen dargestellter Zeit und realer Zeit führen kann und somit die situationsbedingte Dramatik der Kammeroper stützt, bzw. erst definiert. Im Zusammenspiel mehrerer Stimmen oder Klangcluster können sich unterschiedliche Aussagen zeitgleich definieren und eine simultane Pluralität manifestieren.

3. Wandlung der Funktion und Verwendung von Sprache: Die verwendete Sprache hat mehr Improvisationscharakter denn Bedeutungsgehalt. Der Bedeutungsgehalt der Sprache ist deutlich reduziert oftmals bis hin zur reinen Lautäußerung und isolierten Sprache, bzw. der Aufspaltung der Grammatik und Semiotik an sich. Durch die Schichtung der unterschiedlichen Mittel, tritt die Sprache oftmals auch als collagenartiges Medium auf in der Vermengung unterschiedlicher „Arten“ von Sprache, wie bspw. das gesprochene und gesungene Wort, bzw. das melodramatisch miteinander verknüpfte Gebilde aus Stimme und Sprache. Wie bereits angesprochen tritt die Vielfalt der Verwendungsmöglichkeiten der Stimme, die „Physis der Stimme“⁵⁴⁶ in den Vordergrund, wie bspw. Keuchen, Rhythmus und archaische Ausdrucksformen wie Schreien und Stöhnen.
4. Ökonomischer Faktor: Nicht zu vergessen ist der ökonomische Faktor für die Kammeroper, da es sich bei einem experimentell ausgelegten Theater auch um ein zum Risiko bereites Theater handelt (wobei das Risiko vor allem auf der Seite der Annahme der Produktion durch den Besucher, denn auf der Produktionsseite liegt). Aufgrund der relativ überschaubaren Besetzung und möglichen Produktionsformen, ergibt sich durchaus die Möglichkeit zur ökonomisch effizienten Produktion von Kammeroper, worauf aber an späterer Stelle noch ausführlich

⁵⁴⁶Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S. 275

eingegangen werden soll. An dieser Stelle soll auch auf eine sich immer mehr verbreitende Ökonomisierung der Probensprache hingewiesen werden, welche zunehmend festzustellen ist.

5. Das Schaffen von künstlerischen Frei- und Spielräumen auf der Grundlage des Experiments: Sicherlich sind zweierlei Dinge dafür verantwortlich, dass ein Komponist sich einem experimentellen Metier zu wendet, einmal eine sozialgesellschaftliche Komponente, wenn „die geistige Anstrengung einer Gesellschaft und die daraus abgeleiteten Normvorstellungen an Gültigkeit einbüßen und für eine neue Generation auf Grund der anderen Einstellung zur Umwelt fragwürdig werden“⁵⁴⁷, neben der Gegenwehr zu einem Normenzwang. Wohl aber existiert auch das Bewusstsein eines Widerstands gegenüber tradierten Formen und Riten, bzw. Strukturen und deren Negierung im Versuch durch das Experiment jene zu erneuern: die Sehnsucht nach dem künstlerischen Prozess der Transzendierung des Materials.
6. Konzentration und Schaffung von Raum durch Ablösung vom alten Raum- und Bühnenverständnis: Das klassische Schema von Bühnenraum in Form der Guckkastenbühne wird aufgelöst und damit der Orchestergraben als trennendes Element zwischen Illusionsbühne und Zuschauerraum, als Trennung zwischen Akteur und Zuschauer aufgehoben, wie bereits mehrmals im Verlauf dieser Arbeit angesprochen. Die Anforderungen der Kammeroper an den Raum sind sicherlich andere als jene der Großen Oper – schließlich verlangt der szenische Raum der Kammeroper auch jene Flexibilität, die ihr Spielraum und Freiraum gleichzeitig garantiert und die damit verbundene Produktion transportabel und transferierbar machen, als wichtiges Strukturelement der Kammeroper. Während in der orthodoxen Oper die Bühne ein illustrierender Spielplatz ist, welcher als eigenständiges Element sich der Inszenierung entgegensetzt, bzw. die häufige Nicht-Inszenierung als Rahmenkonstrukt belebt - wie auch heute noch im gegenwärtigen Musiktheater in so genannten „modernen“ Inszenierungen zu sehen, sind die

⁵⁴⁷Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper, Berlin 1971, S.19

Raumanforderungen in der Kammeroper andere⁵⁴⁸, sie führen bis zur Auflösung des Raumes, bzw. der Negierung des Raumes hin zu einem assoziativen Umfeld als Raumkonstruktion oder der akustischen Gestaltung und Definition eines Raumes, so dass ein „Raum von angespannter zentripetaler Dynamik“⁵⁴⁹ entsteht. Dies hat zur Folge, dass der Raum als dreidimensionales Objekt sich zu einer gewissen Art von Polydimensionalität hin aufbricht, unter Negierung der Elemente des Bühnenraums wie bspw. Treppen, Kulissen. Der Verzicht auf Raum wird hierbei zur Konzentration auf die Wirkungsebene – die klassische Dreidimensionalität wird durch den Raum formenden und Raum nehmenden Einsatz von Klang abgelöst in unendliche Möglichkeiten von Raumdefinitionen. Hierbei dürfen auch Raumkonzepte wie bspw. die Stadt als Aufführungsraum (von Luigi Nono angedacht), nicht außer Acht gelassen werden. Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass durch die scheinbare „Verkleinerung“ des Raums (in der Kammeroper) zwar eine quantitative Veränderung stattfindet, allerdings zu Gunsten der Qualität und der Konzentration auf das Wesentliche. Das Öffnen des Raumes kann als das Öffnen und Überschreiten von Grenzen verstanden werden, die Öffnung der Grenzen zwischen „realem und fiktiven Erlebnis“⁵⁵⁰, also die Wandlung von „metaphorisch-symbolischen zu einem metonymischen Raum“⁵⁵¹, wodurch sich nicht mehr simple Abbildung durch Ähnlichkeit von Realem sondern durch das Darstellen im Sinne eines „äußerlichen Zusammenhang“⁵⁵². Der Raum wird zu einem Konflikt und Ausnahmeort.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich in der Kammeroper neben den genannten Funktionen grundlegend eine Auflösung von Hierarchien vollzieht. Durch die relativ hohe Menge an Zeichen - durch die simultane Darstellung entstehend - gestaltet sich ein Prozess der Schichtung von von

⁵⁴⁸Für den Einakter notwendige Raumkonstruktionen nennt Mies folgende: „Die Kurzoper verwendet Simultanräume (...), Schachtelräume (...), indifferente Räume (...), Mehrortsräume (...), Symbolräume (...) oder auch parodierte Realräume“, in: Mies, Georg-Achim: Die Kurzoper, Berlin 1971, S.104

⁵⁴⁹Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S.285

⁵⁵⁰A.a.O., S.287

⁵⁵¹A.a.O

⁵⁵²A.a.O., S. 288

unterschiedlichen Zeichen Zeichen, aber auch von Zeit in der Kammeroper. Trotzdem scheint die Körperlichkeit, der körperliche Ausdruck in der Kammeroper erhöht, wobei das gesamte Potenzial der Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers verlangt wird – analog zur technischen Ausreizung des Instrumentes unter Einbeziehung medialer Technik. Somit findet eine permanente Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Alltag, Realität und Utopie statt.

Kammeroper ist also keinesfalls Oper im Kleinen oder Reduktion von Oper auf eine kammermusikalische Größe und vor allem unter der Beibehaltung ihrer Ästhetik, sondern „Produktion gewordener“ Teil eines Prozesses der Autonomisierung hin zu einem neuen Ganzen, welches sich durch einen offenen Beginn und das Fehlen eines klar definierten und finalen Endes definiert.

Kammeroper geht also über die Reduzierung auf kammermusikalische Größe und Besetzung hinaus. Sie definiert sich somit durch experimentelle Veränderungen und Neuerungen im Bereich der Art und des Selbstverständnisses ihrer performativen Aufführung zum einem und an Neuerungen der dramaturgischen Bedingungen des Produktionsprozesses andererseits. Als dritte Norm tritt die ästhetische Veränderung der Struktur des Werks selbst hinzu. Die Diskrepanz liegt also in der Frage der Fortführung der orthodoxen Form der Oper oder in der Fragestellung, wie die Gattung Oper zu erneuern ist. Diese beiden Strömungen sind es auch, welche die Theatergeschichte vom 20. Jahrhundert an bis in das 21. hinein bedingen. Die Epochen prägend ist der Widerstreit zwischen dem Erhalt der Tradition und ihren Ausbau und der Erneuerung des Theaters aus sich selbst heraus. Dazu bilden sich unterschiedlichste Strömungen und Gruppierungen (national, wie auch international). Auch der Theaterbetrieb an sich als ökonomische und betriebliche Institution gesehen wandelt sich, orientiert sich aber mehr an der Tradition, was Gegenrichtungen herausfordert. Es finden auch Begriffsdefinitionen in Bezug auf Rolle und Funktion des Schauspielers und des Sängerdarstellers statt, die Regie findet sich vor gravierende Wandlungen gestellt – wodurch sich die Gewichtung eines Werks auf die Aufführung verlegt, die Aufführung zur autonomen künstlerischen Einheit wird und sich von ihrem Schöpfer zu distanzieren beginnt. Diese und andere Diskussionen formieren sich in diver-

sen ästhetischen Manifestationen.

6.2.3 Kammeroper als Transformationsprozess des künstlerischen Materials

Die getroffenen Aussagen decken sich in den betreffenden Bereichen der Theatertheorie mit dem grundlegenden Zeichensystem musiktheatralischer Erscheinung – woraus sich die Kammeroper als eine experimentelle Abweichung von der Norm ergibt, in Bezug auf das codierten Zeichensystems und der Semiotik von Musiktheater überhaupt. Entscheidend ist das Ergebnis des Transformationszustands des Materials um als Kammeroper gedeutet werden zu können, d.h. das experimentelle Verändern der Norm und damit die Erringung von Neuem.

Theatralische Systeme funktionieren durch ein System von Zeichen und Handlungen. Nach Erika Fischer Lichte⁵⁵³ bezieht sich dieses System grundlegend 1. auf den „Zeichenzusammenhang“ der Aufführung und 2. auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen ihrer selbst. Grundsätzlich kann daher ein System aus 5 notwendigen Paradigmen für eine Musiktheateraufführung angenommen werden:

1. Die Szene und damit die Tätigkeit und Aktion des Schauspielers, des Sängerdarstellers: Ästhetik und Schauspieltheorie.
2. Die Szene in ihrer Interaktion zwischen Schauspielers, bzw. Sängerdarsteller und dem Publikum: Kommunikationsprozess zwischen Akteuren und Rezipiente.
3. Äußere Erscheinungsform der Akteure als Zeichenträger (Schauspieler, Sängerdarsteller wie auch Publikum) in Bezug auf Maske und Kostümierung.
4. Raumkonzeption in ihrer Spannung zwischen Guckkastenbühne und experimentellen Raumformen in Verbindung mit der Präsentationsart.

⁵⁵³Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, Eine Einführung, Bd. 1

5. Musik als Partitur- und Geräuschsprache, damit auch verbunden der quantitative Gedanke ihrer Darbietung, also die Reduzierung des Orchester- und Aufführungsapparates.

Es gilt für die Kammeroper also in genau diesen genannten Punkten Änderungen und Neuentwicklungen voran zu treiben um sich damit von der orthodoxen Oper abzusetzen, bzw. um jene weiter zu entwickeln. Die experimentellen Neuerungen finden ihren Niederschlag u.a. in dem Willen, die Illusionsbühne und ihre Illusionsmaschinerie einzureißen und damit die antike Ästhetik der Darstellung der Wirklichkeit durch die Künste sowie den Prozess der „reinigenden Befreiung“ durch die Kunst zu überwinden und die Überschreitung von Mimesis und Katharsis. Damit verbunden ist die Gleichberechtigung aller Materialien im szenischen Raum – ohne bestimmende Hierarchie. Ihre Umsetzung finden die Ideen z.B. bei Adolphe Appia und Gordon Craig und führen hin zu den Theaterformen des Expressionismus, des Konstruktivismus, des Futurismus. Im Dadaismus wandelt sich dann die Figur des Künstlers und des Autors – sie werden zum Teil des Kunstwerks, die entstehenden Formen werden zu Vorreitern der Performance und des Happening. Somit ist Kammeroper auch die Rückbesinnung auf die archaische Epoche, ein Blick zurück zum unartikulierten Laut des Steinzeitmenschen, aber auch Blick voraus, über den Futurismus hinaus – somit berühren sich in der Kammeroper Vorzeit und Gegenwart, aber auch die Zukunft – der Prozess der Zusammenführung von Kunst und Leben, von Alltag und musiktheatralischer Erscheinung sind nicht mehr zu trennen.

6.2.4 Möglichkeiten der Systematisierung von Kammeroper

Will man nun eine Nomenklatur oder Systematisierung der Kammeroper erstellen, steht man vor dem Problem, die auftretende Vielfalt der Strukturmerkmale unter „einen Hut“ zu bekommen. Als Vorschläge für eine Nomenklatur kann eine Einteilung bspw. nach isolierenden Mustern erfolgen, „struktureller und funktionaler, ein andermal ästhetischer-wertender Natur“⁵⁵⁴ - wobei man allerdings niemals dem Irrglauben unterliegen darf, man könne

⁵⁵⁴a.a.O., S.133

das Phänomen Kammeroper ähnlich einem „System mit durchgebildeter Taxonomie (etwas nach dem Muster der Biologie)“⁵⁵⁵ gliedern:

1. Größe des Ensembles, bzw. die Unterteilung in ein drei Größenkategorien, wie sie sich ähnlich auch im Bühnenvertragsrecht wieder finden und dadurch bei der Aufführung von Kammeroperen etwaige Kostenfaktoren, respektive gestaffelte Kosten darstellen. Eine Einteilung in Größe der Besetzung macht nur Sinn hinsichtlich von Aufführungsfragen, obgleich sie sämtliche Kriterien für Kammeroper, bspw. das Experiment nicht widerspiegeln. Eine Einteilung in Besetzungsgröße könnte bspw. Werke mit einer sehr kleinen Besetzung unter 10 Musikern beinhalten (bezogen auf Sänger, Instrumentalisten und Schauspieler), hierzu würden bspw. Ligetis 1966 entstandenes Werk *Aventure Nouvelles Aventures* und Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* gehören. Zu den Werken mit einer mittleren Besetzung – also im Rahmen von 10-22 Musikern – zählen bspw. John Caskens *Golem*, Brittens *The Rape of Lucretia* und seine Kammeroratorien *The fiery furning burnance*, *The prodigal son*, Rihms 1979 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg uraufgeführte Kammeroper *Jacob Lenz* und *Die weiße Rose* von Udo Zimmermann etc. Als Werke in großer Besetzung können Kompositionen von ab 22 Musikern gelten, welche trotz des großen Besetzungsapparates aufgrund ihrer dramaturgischen und ästhetischen Bedingungen durchaus zum Kammeroperrepertoire gehören können (bspw. die große Orchesterbesetzung in *Sancta Susanna* von Hindemith).
2. Aufführungslänge der jeweiligen Kammeroperen – auch hier würden nur quantitative Kriterien berücksichtigt, welche wiederum sicherlich in Bezug auf Aufführungsfragen einen Sinn machen, aber auch hier wiederum wichtige Kriterien für Kammeroper unterschlagen.
3. Historische Entstehungszeit – hierbei könnte zumindest anhand einer historischen Einordnung eine Vermutung über den Innovationscharakter des Werks getroffen werden. Im Grunde würden sich hier vier Möglichkeiten der Einteilung ergeben: a) Werke in relativ kleiner Beset-

⁵⁵⁵Ruf, Wolfgang: *Musiktheater – Oberbegriff oder Spezies*, in: Pecman, Rudolf (Hrsg.): *Colloquium The Musical Theatre*. Mezinardni Hudebni Festival, Brno 1980, S. 133

zung von den Stilexperimenten der Camerata angefangen (aber auch im Grunde alle musiktheatralischen Erscheinungen davor) bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, b) Liederzyklen auf dem 18. und 19. Jhr., bzw. Werke aus dem Genre des Melodrams und c) die musiktheatralischen Erscheinungen vom ersten Drittel des 20. Jahrhunderts an bis in die 60er Jahre hinein sowie d) das Gegenwartsrepertoire für die Kammeroper und ausschließlich für das Genre komponierte Werke (bspw. Uraufführungen der Münchener Biennale).

4. Aspekte von Kriterien, welche die Aufführung bestimmen.

Andere und weitere Kriterien sind denkbar – die Sinnigkeit einer solchen Aufführung ist nur für den aufführenden Betrieb von Bedeutung, im Sinne einer akademischen Systematisierung machen sie wenig Sinn. An dieser Stelle muss auch die Frage aufgeworfen werden, ob eine Einteilung in Ordnungsbegriffe für einen Bereich der Kunst überhaupt Sinn macht? Die Ordnung umfasst, egal „welches Ordnungsprinzip auch immer zugrunde gelegt wird (...) stets eindimensional mit den beiden Polen Ordnung und Unordnung. (...) Wertfreier (...) erscheint hingegen der Begriff Form (...) wenn er von einem Kunstwerk als der Differenz zwischen Medium und Form spricht. Der Begriff Form hat (...) mehr Freiheitsgrade (...) das Medium muss sich einer Violdimensionalität von Ansprüchen an die Form unterwerfen, indem (...) die Selektion aus den Möglichkeiten des Mediums bestimmt und eine Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen den Elementen des Mediums bewirkt“⁵⁵⁶. Kammeroper im Sinn dieser Arbeit verstanden, soll somit als Formbegriff gelten für experimentelles Musiktheater mit einer Reihe von bestimmten, in Abhängigkeit zueinander stehenden Eigenschaften. Hierbei agiert der Begriff Kammeroper auch gleichzeitig als ein Oberbegriff für eine Reihe von in ihm zusammengefassten Untergattungen, welche sich mehr oder weniger genau zuordnen lassen.

Kammeroper kann hierbei auch als eine Menge von Möglichkeiten gesehen werden. Einer akademischen Systematisierung widerspricht die Tatsache, dass die Kammeroper der Möglichkeit der experimentellen Reproduzierbar-

⁵⁵⁶Holtgrewe, Karl, Georg: Kunst wirklich Grenzenlos? Die Komplexität des Urteilens im Lichte der modernen Wissenschaft, Dresden 2001, S.41

keit widerspricht, d.h. sich der Suche nach Verallgemeinerungen wie sie „für eine ganze Reihe von Experimenten gültig“⁵⁵⁷ ist, widerspricht. Sowohl das Experiment ihrer Entwicklung, wie der Moment der Aufführung ist nicht reproduzierbar und nur an einem ganz bestimmten Werk, bzw. an einer ganz bestimmten Aufführung darstellbar: „Wissenschaft sucht nach dem sich Wiederholenden“⁵⁵⁸.

In Bezug auf die Kammeroper muss es also auf eine Betrachtung der Menge aller dazu gehöriger Objekte gehen, womit Kammeroper als Überbegriff durchaus als Form angesehen werden kann. Bei näherer Beschreibung muss dann allerdings unterschieden werden, zwischen einer Darstellung der Menge (der Kammeroper) oder einer Beschreibung der Elemente dieser Menge (die Unterformen, wie bspw. Kurzoper, Performance etc.). Diese Arbeit unternimmt allerdings nicht die Aufgabe, die einzelnen Elemente in ihrer Vielfältigkeit zu bezeichnen oder zu ordnen, sie beschränkt sich vielmehr auf die Nennung einiger klar zuzuordnenden, zumal auch „Bruchteile einer Gesamtmenge eine besondere Eigenschaft“⁵⁵⁹ haben, was bedeutet, dass auch nur ein Bruchteil der Errungenschaften oder spezifischen Eigenschaft von Bedeutung für die Gesamtmenge oder andere Elemente ist. Die Magie der Kammeroper, damit verbunden auch ihr innovativer Charakter, wird dadurch beschnitten und begrenzt, indem man die Vielzahl von Möglichkeiten ihrer Ausführung und Präsentation und die Vielfalt ihrer Elemente auf eine ausschließliche Möglichkeit, auf eine einzig allein gültige Systematisierung oder Formel reduziert.

6.3 Vor- und Nachteile des Einsatzes von Kammeroper

Es erscheint immer schwierig über Vor- und Nachteile eines Objektes zu diskutieren, schwingt doch auch die partiische Ignoranz desjenigen mit, welcher die Vor- und Nachteile des zu prüfenden Objektes bewertet. Hier stellen sich zwei Fragen in den Vordergrund der Diskussion, nämlich die Frage des Bezugs in welchen die Kammeroper gestellt wird – erscheint es doch sinnig

⁵⁵⁷ Ashby, Ross: Einführung in die Kybernetik, Frankfurt am Main 1974, S.179

⁵⁵⁸ a.a.O., S.179

⁵⁵⁹ a.a.O., S. 181

zu wissen, gegenüber was man vergleicht um darin Vor- und Nachteile aufzuzeigen, bzw. als zweite Fragestellung, was macht Kammeroper zu einem etwaigen Innovationsmodell? Innovationsmodelle haben im Sprachgebrauch immer den anrühigen Beigeschmack von „Superlösungen“ gegenüber auftretenden Problemen.

Die Etablierung von Kammeroper wird die bestehenden Probleme und Krisen des Musiktheaters nicht überwinden oder gar lösen können, aber sie kann einen Weg für das Musiktheater vorgeben, welcher das Musiktheater wieder zurück zum Rezipienten bringt und das Musiktheater als Betrieb mit seinen hierarchischen Strukturen, welcher schon lange nicht mehr nach den Kriterien von Qualität und hohen moralischen Anforderungen geführt werden, wieder zu einem menschlicheren Theater für den Menschen zu machen. Zumindest der Versuch sollte unternommen werden. Permanente Krise hin oder her - Krisen sind dazu da, dass sie überwunden, oder zumindest ernst genommen werden und betrachtet werden. Bezugsgröße zur Kammeroper muss daher der orthodoxe Musiktheaterbetrieb sein, muss die große Oper sein, muss das schwerfällig intellektuell daher kommende Regietheater sein. In Betrachtung dieser Phänomene erweist sich die Kammeroper aufgrund ihrer Größe und damit verbundener Wendigkeit, gegenüber dem „überfetteten“ und schwergewichtigen Operntheater als erstaunlich operativ und flexibel. Man beachte hierbei die Tatsache, dass laut Aussagen des Bundesgesundheitsministers Seehofer, jeder zweite Deutsche zu dick ist - spiegelt Musiktheater nicht gerade im Besonderen immer als künstlerische Reflexion die bestimmte Wirklichkeit einer Zeit, einer sozialen Gesellschaft wieder? Bereits Rienäcker⁵⁶⁰ stellt die großen Vorteile von Kammeroper fest. Rienäcker differenziert bei der Definition von Kammeroper allerdings nicht im Sinne einer ästhetischen Logik⁵⁶¹ und dramaturgischer Konsequenz, sondern bezeichnet alles an Musiktheater als Kammeroper, welches sich auf wenige Sänger auf der Bühne und kleines Orchester bezieht und irrt damit durchaus und erkennt leider nicht die wahre Dimension von Kammermusiktheater. Nach Rienäcker gilt die Kammeroper als „operatives Genre, sei es durch die Vervielfältigung räumlichen

⁵⁶⁰vgl. Rienäcker, Gerd: Musizieren als szenische Aktion. Marginalien zur Kammeroper, in: Musik und Gesellschaft, 1/1984

⁵⁶¹vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S. 15

Potentials bei gleichzeitiger Einsparnis (sic.) von Darstellern und Musikern, durch die Transportabilität kleiner Apparatur und Belegschaft, durch den Weg des Theaters zum Publikum statt umgekehrt. Es offenbart mithin universelle Verfügbarkeit, offenkundig Freundliches gegenüber Adressaten und ökonomischen Erwägungen⁵⁶² – hier argumentiert ein Theaterpraktiker, für welchen es sicherlich von entschiedenem Vorteil ist, anstatt einer großen Oper, lieber eine oder mehrere Kleine Opern zu spielen. Rienäcker verwendet auch durchgängig die Bezeichnung „Kleine Oper“, anstatt differenziert auf den Begriff Kammeroper abzuheben. Selbstredend lassen sich durch den Einsatz von Kammeroper auch Planstellen im nicht künstlerischen Bereich „einsparen“, respektive projektorientiert planen. Kammeroper hat aber über die theaterpraktischen Aspekte hinaus für das moderne Theatermanagement neben den operativen Eigenschaften wie Flexibilität und Wandlungsfähigkeit – auch in Bezug auf die Möglichkeit zu Aufführungen an verschiedenen Aufführungsstätten und Aufführungsorte unter geringerem Risiko und geringeren finanziellem Aufwand - doch noch einige weiterführende Eigenschaften, welche die Gattung positiv innovativ prägt.

Kammeroper ermöglicht eine motivierende Verjüngung des Spielplans. Daher erscheint Kammeroper als risikoarmes Experimentierfeld für neue Kompositionen zeitgenössischer Musik und zeitgenössischen Aufführungsformen geradezu exponiert. Hinzu kommt die Möglichkeit einer Zeitaktualität, welche der Großen Oper häufig „abgeht“ – bzw. künstlich durch das Regietheater „übergestülpt“ wird und einer näheren Betrachtung und Überprüfung nicht Stand hält. Sollten nicht das Regietheater seine Einstellung zu ändern, die Probleme der Zeit an bereits bestehenden Werken rückwirkend zu demonstrieren, verklausuliert durch eine zeitliche neu Verortung der Personen und Handlung - hilflos im zeitlichen Nirvana die Probleme des Hier und Jetzt durch Musik des Damals, in szenischer Hilflosigkeit zu offenbaren, bis zur Unkenntlichkeit oder Unsinnigkeit, zur offenen Fragwürdigkeit zu degradieren? Vielleicht könnte auch hier die Kammeroper im theaterpraktischen Alltag wieder zu einer Verbindung zwischen Zeitaktualität und Musiktheater, zur Vermittlung zwischen Lebensalltag und Kunst beitragen.

⁵⁶²a.a.O.

Kammeroper kann durch ihre Innovation das Neue kreieren, bzw. das Neue fördern. Die Fortführung und Entwicklung von zeitgenössischer Musik ist denkbar. Über die Kammeroper könnte ein Weg zurück gefunden werden zu Qualität auf dem Musiktheater, durch spezielle Ausbildungsstätten und Akademien für die Anforderungen von Kammeroper. Der Orchestermusiker entsteigt dem Graben und agiert und begreift, dass er Teil eines sinnvollen Ganzen ist, Akteur und an der Aufführung beteiligt und über die Stimulation der Individualziele hin zu neuer Motivation und Herausforderung findet.

Der Hauptaspekt für Kammeroper ist die permanente Grenzüberschreitung auch in der Entwicklung von neuen Werken, von neuen Darstellungsarten, von neuen Vermittlungsprogrammen. Es geht um das Sprengen des Gewohnten im Übergang zum sinnlichen Erfahren, hin zur Bereitschaft, das Außergewöhnlich anzunehmen, sich aus dem Trott einer Ökonomisierungen aller Lebensumstände und Pseudo-Individualisierung zu befreien.

Neben den ökonomischen Aspekten – wo sich unterschiedliche Finanzierungsmodelle und Fördermodelle denken lassen, über welche zu einem späteren Zeitpunkt noch gesprochen werden soll, stehen theaterpraktischen Aspekten wie Tourneefähigkeit, die Möglichkeit zur Schau von Kompositionen an unterschiedlichen Orten, dem Aspekt der neuen Musikvermittlung etc. spielen ästhetische Aspekte eine weitere Rolle, wobei auch die vorher genannten nicht von ästhetischen Ansätzen getrennt werden können. Aufgrund der hohen Flexibilität und Komplexität verbindet die Kammeroper unterschiedlichste Materialformen miteinander und führt sie damit zu neuen Ergebnissen und Bedingungen. Durch die Trennung von Bühne und Zuschauerraum war der Besucher auf den Konsum reduziert – durch die Kammeroper wird er zu einem aktiven Mitglied der Besetzung und ist neue gefordert und gewinnt vielleicht durch seine neue Rolle, durch das Ernstnehmen seines Daseins, neuen Spaß und Neugierde an und auf das Musiktheater.

Um die ganze Tragweite von Kammeroper verstehen zu können, muss festgestellt werden, dass sie es war, die auf ihrem Entwicklungsweg über unterschiedliche Kleinformen bis hin zur Klanginstallation, welche den Trennungs- oder Emanzipationsprozess der Kunst von den Künsten vollzogen hat und damit für das 20. Und 21. Jahrhundert einen vollkommen neuen Blick auf

das Material und seine Eigenschaften und seine Bearbeitung wirft, was gravierende Auswirkung auf die Rolle des „schöpfenden“ Künstlers, wie auch auf den Rezipienten hat – durch die experimentelle Entwicklung der Kammeroper wird eine neue Form der Kommunikation auf dem Musiktheater formuliert und behauptet, welcher die Negierung eines persönlichen und gefühlbetonten Ausdrucks auf dem Musiktheater zur Folge hat und zur objektiven Musik führt. Die traditionellen Formen halten sich daneben parallel – verkapseln sich aber in einem Prozess der Musealisierung. Durch die Auflösung der Form bekommt der Verlauf des Zufalls und die Anwendung von Zufallsoperatoren einen neuen Stellenwert innerhalb des künstlerischen Prozesses – die Grenzen gegenüber anderen Kunstgattungen wird von der Kammeroper des 20./21. Jahrhunderts aufgeweicht, nahezu aufgelöst. Der Rezipient ist nicht mehr nur noch der Empfänger einer künstlerischen Botschaft, sondern wird zum Teil des Kunstwerks und ist somit für jenes in einem zu vollziehenden Denkprozess mitverantwortlich. Dadurch ist der Komponist seiner „gottähnlichen“ Schöpferposition endgültig enthoben und wird zum Träger einer gewandelten ästhetischen Auffassung und Betrachter (eigentlich selbst zum Rezipienten), welche sich durch Forderungen an den Hörer auszeichnet. Das Raum-Zeit-Vakuum wandelt sich hin zu einem neuen Extrem, der Wahrnehmung von Klang im Alltag und der Umwelt – somit wird auch hier die Trennung zwischen Kunst und Lebensalltag aufgehoben, der öffentliche Raum wird theatralisch erobert und stellt mit Einschränkungen einen diskussionswürdigen Ansatz für Kammermusiktheater im öffentlichen Raum bedingt durch den Lebensalltag im Sinne einer performativen Aufladung desselben als Vergegenwärtigung von Alltag, Umwelt und Dimensionen von Raum, wie er seit den 60ern des 20. Jahrhunderts von unterschiedlichen Künstlern wie Kagel⁵⁶³, Schöffers⁵⁶⁴, Stockhausen, Mary Buchen etc. – auf die Formen des Akustikdesign oder der medialen Beschallung in organisierten Klangräumen (wie bspw. in Kaufhäusern mit dem Ziel der befriedigenden

⁵⁶³Mit seiner Übertönung der Umwelt durch eine konstruierte Klangwelt durch *Musica para la torre* in Medoza

⁵⁶⁴Der einen gestalteten Klanghintergrund für eine Stadt entwickelt und somit eine Art von Transformationsprozess von urbanen Geräuschen vollzieht und jene ergänzt oder ersetzt durch simulierte und neu gestaltete Klänge und dadurch vom Klangteppich der Großstadt zu organisierten Geräuschen und Formen findet.

Stimulierung zum Kauf) oder der Nachahmung von akustischen Räumen und Eventräumen, wie sie durch tragbare Mediengeräte wie dem Mp3 Player an nahezu jedem Ort möglich geworden sind, soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Nun sind positive Eigenschaften in Überzahl formuliert worden, werfen wir nun folgend den Blick auf die „negativen“ Eigenschaften der Kammeroper, welche sich aber interessanter Weise nicht als Nachteile artikulieren sondern als Gewinn:

Es ist selbstredend klar, dass ein innovatives und experimentelles Theater auch automatisch ein risikobehaftetes Unternehmen darstellt. Ein experimentelles Theater definiert sich nicht a priori über Qualität – sondern durch den Aspekt des Versuchs, des experimentellen Ausprobierens, ohne den Ausgang des Experimentes zu kennen. D.h. hier findet eine Spaltung in Erfolg und Wirkung statt, mit dem Primat auf der Suche nach der Wirkung. Aufgrund der hohen Komplexität, den hohen spiel- und gesangstechnischen Anforderungen an Sänger und Instrumentalisten, aufgrund der neuen Spiel- und Darstellungstechniken und Forderung der Bereitschaft zum Experiment, den hohen technisch-musikalischen Anforderungen an Techniker und Tontechniker gerät die Kammeroper schnell zu einem unüberwindbaren Geschöpf. Hinzu gesellen sich die Probleme ihre Publizierung und Verbreitung und ihrer Finanzierung. Hier sind neue Kunstvermittler gefragt sowie ein neuer Typus von Darsteller und Interpret. Bei Nachfrage an unterschiedliche Einrichtung, warum die Kammeroper keinen Eingang in den Spielplan findet, warum Kammeroper immer noch als einfach 1:1 Reduzierung von Großer Bühne auf die Kleine Bühne unter der Reduktion des Besetzungsapparates (die Streichung des Chores macht noch keine Kammeroper) durchgeführt wird, lautet die Antwort oftmals, es würde die organisatorische Basis fehlen und das Betreiben von Kammeroper sei aufwendig. Die Forderung nach Produktionsstätten und Ausbildungsstätten liegt auf der Hand, wo das spezifische Wissen und spezifische Fähigkeiten erworben werden können und zeitgleich auch produziert werden kann.

7 Kammermusiktheater in der Praxis

Da Kammeroper immer disziplinenübergreifend ist, erreichen Kammeroperaufführungen im orthodoxem Opernbetrieb sehr schnell in Bezug auf ihre Aufführungszahlen ihre Grenzen, auf Grund der fehlenden Kommunikations- und Organisationsstrukturen, wie sie im öffentlichen Theaterbetrieb existieren. Im Folgenden sollen vier Bereiche vorgestellt werden, in welchen Kammeroper etabliert, respektive durchgeführt werden kann, bzw. soll auch aufgezeigt werden, wie sich Kammeroper überhaupt positionieren kann:

1. Kammeroper als Substitut und Spielplanergänzung, im bspw. klassischen Spielbetrieb eines Musiktheaterbetriebs oder Stadttheaterbetriebs: Substitutsbetrieb.
2. Kammeroper als Institution mit dem Ziel nur Werke des Kammermusiktheaters zu produzieren: Monobetrieb.
3. Kammeroper als Event oder Festival: Eventbetrieb.
4. Kammeroper als Akademie, d.h. Ausbildungs- und Produktionsbetrieb: Simultanbetrieb.

7.1 Einsatz als Substitut – Kammeroper im regulären Musiktheaterbetrieb

Geprägt ist der Substitutsbetrieb von der Tatsache, dass er sich in der Regel nicht mit Werken des Kammermusiktheaters beschäftigt und jene üblicherweise auch nicht zur Aufführung bringt. Was kann einen Substitutsbetrieb dazu bewegen, sich dieser Selbstbeschränkung zu befreien? Gründe hierfür sind bspw.:

- Aufbrechen des klassischen Repertoires,

- Spielplanerweiterung,
- Raum für zeitgenössische Musik,
- Werkschau für bestimmte Publikumsschichten,
- Erreichung neuer Publikumsschichten,
- Flexibilität des Spielplans,
- Möglichkeit mit dem Kammermusiktheaterwerk zu gastieren, bspw. auf Festivals, in Schulen oder in anderen Theater in Form von Kooperationsvereinbarungen,
- Kammeroper als Basis oder Ausgangssituation für Ausbildungs- und Bildungsprogrammen,
- Ökonomische Gesichtspunkte,
- Quantitative Erhöhung der Ausbringmenge,
- Quantitative Verkleinerung des Ensembles.

7.1.1 Mögliche Vorteile des Einsatzes von Kammeroper im regulären Musiktheaterbetrieb

Mögliche Vorteile welche beim Einsatz von Kammermusiktheater entstehen sind:

- größtmögliche Flexibilität in Bezug auf die Produktionsform,
- Ablauforganisation als Projekt mit gezieltem Projektmanagement (also Möglichkeit zur Arbeit innerhalb von Projektteams, in wechselnder Besetzung und zielgerichteter und kontrollierter Budgetierung - das finanzielle Risiko ist aufgrund der Größe des Projektes überschaubar, bspw. in Bezug auf Ausstattung, Einstudierung etc.) - die anfallende Logistik ist überschaubar – die Raumproblematik ist relativ flexibel gestaltbar, dabei sind wechselnde Leitungsteams und die Erprobung von aufgeweichte Hierarchien, respektive neuen Leitungsmodellen denkbar,
- ein schnelles Eingreifen in Krisensituationen ist möglich,
- ein intensives szenisches, wie musikalisches Arbeiten ist durch die kleine Besetzung möglich,

- Möglichkeit zum Experiment,
- Förderung von jungen Sänger und Instrumentalisten, wie auch Komponisten,
- Einsatz und Erprobung von neuen technischen und medialen, wie auch theatralischen Formen ist denkbar,
- Vielseitigkeit durch Vielfältigkeit der aufzuführenden Werke (Spanne von historischen Werken bis zu vollkommen neuen Formen des gegenwärtigen Musiktheaters),
- Spielwiese und Experimentierfeld für eine neue Form der Musiktheaterökonomie,
- Grundmodell für die Vernetzung von Musiktheaterbetrieben,
- Anschlussmöglichkeit und Partizipation an eine Musiktheaterakademie ist möglich,
- Festivalisierung und Austausch von Werken ist denkbar,
- Kammermusiktheater eignet sich als Bildungsmittel für Kinder und Jugendliche,
- Verzicht auf den Chor (dadurch Vereinfachung der Planungsphase und größere Flexibilität im Probenprozess).

7.1.2 Mögliche Nachteile beim Einsatz von Kammermusiktheater im regulären Musiktheaterbetrieb

Mögliche Nachteile beim Einsatz von Kammermusiktheater können sein:

- innerhalb des Systems eines öffentlich-rechtlichen Theaters unter Umständen recht kostenintensiv, da unter Umständen Extrahonorierungen anfallen,
- zeitgenössisches Kammermusiktheater ist finanziell kostenintensiv (Aufführungsrechte, Notendruck, Notenverleih, Orchestermaterial, Kompositions-gage und Sonderzulagen,

- permanente Kollision mit dem geltenden Tarifrecht für Orchester ist zu vermuten - besonders, wenn die Orchestermusik parallel zur Kammeroperproduktion, den normalen Orchesterdienst zu versehen haben (Dienstzeiten, Ruhezeiten etc.),
- Experiment bedeutet auch ein nicht kalkulierbares Risiko,
- für Kammermusiktheater müssen neue Formen des Musiktheaters als Betrieb gefunden werden,
- hoher anfänglicher Aufwand an strukturellen Anschaffungen,
- Ensembletheater eignet sich nicht – neue Betriebsformen müssen gefunden werden,
- Oftmals hoher technischer Aufwand (bspw. Tontechnik, Einsatz von Medien und Bühnentechnik).

7.1.3 Rechtliche Fragestellungen bezüglich der Mitwirkung von Orchestermusikern hinsichtlich der Aufführung von Kammermusiktheaterwerken am öffentlich-rechtlichen Musiktheaterbetrieb

Der Einsatz von kammermusikalischen Werken im normalen öffentlich-rechtlichen Theaterbetrieb ist also in der Regel von folgenden bestimmten, aber vorhersehbaren Schwierigkeiten begleitet, wie bspw.:

- Vertragsrecht,
- Aufführungsrecht,
- Mangelnde Fachkenntnisse der Ausübenden, sowohl in Bezug das Managements (inkl. rechtlicher Fragestellungen und Disposition), wie auch hinsichtlich der hohen künstlerischen Anforderungen für Sänger und Orchestermusiker.

Für die Aufführung von zeitgenössischen Werken des Musiktheaters – unabhängig vom experimentellen und zeitgenössischen Kammermusiktheater – gesellen sich noch folgende grundsätzliche Fragestellungen als Problematik hinzu:

- Ökonomisches Risiko aufgrund nicht planbaren und vorhersehbaren Einspielergebnissen – hier stellt sich aber auch, wie bereits mehrmals angesprochen, die Frage nach der Verantwortung der Theaterbetriebe für die zeitgenössische Musik, für das Vorantreiben des Spielplans und nicht die Beschränkung auf nur wenige Werke des Repertoires (auch die Frage nach einem etwaigen Kulturauftrag der Theaterbetriebe),
- Hohe Materialgebühren für Edition, Satz und Druck des Werkes,
- GEMA Gebühren,
- Event. hohe Kosten für Orchesteraushilfen (insbesondere wenn zeitgenössische Oper oder zeitgenössische Kammeroper parallel zum normalen Betriebsablauf disponiert ist, oder für groß besetzte Werk, bzw. wenn das Engagement von Spezialisten notwendig wird). Aushilfskosten fallen in der Regel bevorzugt im Schlagzeugbereich an.

Die Aufführungen von Kammermusiktheater erfolgt am öffentlich-rechtlichen Musiktheaterbetrieb in Bezug auf die agierenden Orchestermusiker auf Grundlage des so genannten TVK⁵⁶⁵, des Tarifvertrags für Kulturorchester (gültig für Orchester, welche überwiegend Werke aus dem Bereich der E-Musik und dem Genre Oper spielen⁵⁶⁶– dadurch findet im TVK eine starke und eindeutige Differenzierung und Abgrenzung zu reinen Operettenorchester statt

Der TVK orientiert sich generell äußerst stark am Bundesangestelltentarif – das hat zur Folge, dass die nach dem TVK organisierten Orchestermusiker

⁵⁶⁵Für die vorliegende Arbeit in der Fassung vom 1. Juli 1971, in der Fassung der Tarifverträge vom 4. Februar 1974, 3. Dezember 1974, 26. Januar 1978, 15. Mai 1979, 1. Juni 1981, 14. September 1981, 18. Mai 1982, 28. Oktober 1986, 22. September 1987, 5. Oktober 1988, 1. März 1989, 9. April 1991, 15. März 1992, 15. Dezember 1992, vom 20. Juni 1995, vom 31. Januar 1996, vom 23. September 1996, vom 17. Juni 1998, vom 15. Mai 2000 und vom 4. Dezember 2002 zwischen dem Deutschen Bühnenverein und der Deutschen Orchester Vereinigung (DOV) sowie der Gewerkschaft ÖTV. Seit 1981 wurden die Verhandlungen nur mit der DOV geführt. Die anstehenden Änderungen im Tarifvertrag für Kulturorchester, wie sie in Verhandlungen vom November 2006 erstellt worden sind, werden für diese Arbeit nicht berücksichtigt, da jene zum Zeitpunkt noch nicht als abgeschlossen gelten und nicht in einer offiziellen Schriftform vorliegen.

⁵⁶⁶Der Geltungsbereich des TVK ist in §1 Geltungsbereich (1) TVK geregelt, demnach gilt der TVK für „die Musiker in Kulturorchestern innerhalb der Bundesrepublik Deutschland, deren Arbeitgeber ein Unternehmerrmitglied des Deutschen Bühnenvereins ist“ – in §1 (2) TVK wird der Begriff Kulturorchester näher definiert „als Orchester, die regelmäßig Operndienst versehen oder Konzerte ernst zu wertender Musik spielen“. Davon ausgenommen sind nach §1 (2) Orchester, welche überwiegend Operettendienst leisten. Ausgenommen vom §1 (1) sind bspw. Nach §2 (1) b) Orchesteraushilfen und nach §2 (2) die Stimmführer der Streichergruppen.

auch an den Gehaltsteigerungen⁵⁶⁷ des öffentlichen Dienstes beteiligt sind⁵⁶⁸, dabei ist die im TVK definierte Probezeit von 6 Monaten ist einzuhalten⁵⁶⁹.

Der TVK gliedert sich in 12 Abschnitte:

1. §1-2 Geltungsbereich
2. §3-14 Arbeitsbedingungen
3. §15-19 Arbeitszeit
4. §20 Dienstzeit
5. §21-28 Vergütung
6. §29-33 Sozialbezüge
7. §34-35 Reisekostenvergütung, Umzugskostenerstattung, Trennungsschädigung
8. §36-40 Urlaub, Arbeitsbefreiung
9. §41-47 Beendigung des Arbeitsverhältnisses
10. §48-50 Übergangsgeld
11. §52-56 Besondere Vorschriften
12. §56a-59 Übergangs- und Schlussvorschriften

⁵⁶⁷Die Vergütung von Orchestermitgliedern nach TVK besteht aus einer finanziellen Grundvergütung. Zu dieser Grundvergütung summieren sich der Ortszuschlag und bestimmte Tätigkeitszulagen (welche im TVK, bzw. Arbeitsvertrag auch getrennt zu regeln sind) wie bspw. Tätigkeiten als Stimmführer, Solist etc.) und Sonderzulagen. Wie bereits erwähnt ist ein Orchester in verschiedene Tarifgruppen (A,B,C,D) unterteilt, in Abhängigkeit von der Orchestergröße.

⁵⁶⁸vgl. §55 TVK

⁵⁶⁹für den Arbeitgeber erscheint es von besonderer Wichtigkeit, dass nach dem 6. Monat der Kündigungsschutz für den Arbeitnehmer eintritt, d.h. eine „Ausstellung“ der Orchestermitgliedes ist nach Ablauf der Frist von 6 Monaten recht schwierig, nahezu unmöglich. Bei etwaigen Kündigungsgründen ist zuvor eine Abmahnung zu stellen, welche 1. konkret definierte und belegte Kündigungsgründe enthalten muss – etwas die festgehaltenen Daten bei wiederholtem Fernbleiben zur Probe oder etwaige Werkangaben über einen definierten Zeitraum bei wiederholten Intonationsproblemen aufgrund mangelnder Probe und Selbststudium, 2. ist in der Abmahnung die Androhung einer etwaigen Kündigung zu formulieren und 3. ist dem Arbeitnehmer ein ausreichend langer Zeitraum zur „Besserung“ zu gewähren. Kündigungen ohne vorherige Absprache, bzw. Anhörung des Betriebsrates sind unzulässig und rechtlich nicht bindend.

7.1.3.1 Rechtsfragen zur Mitwirkungspflicht und Vergütung

Bezüglich der Aufführung von Kammermusiktheater ergeben sich schnell rechtliche Fragestellungen zur Beteiligung des Orchesters an den Aufführungen, wie sie auch immer wieder in der gängigen Literatur geäußert werden. Die strittigen Punkte sind hierbei:

- Bei Aufführungen von Kammermusiktheater handelt es sich im engeren Sinn um die Aufführung von Kammermusik. Kammermusik ist nach einer Rechtsprechung des Bundesarbeitsgerichtes aus den 60er Jahren⁵⁷⁰ dann gegeben, wenn die einzelnen Stimmen nicht chorisch besetzt sind, also jedes Instrument seine eigene Stimme spielt und die Besetzung unter 16 Musikern bleibt. Zum Spielen von kammermusikalischen Werken besteht gemäß § 6 Abs. 2 TVK im Rahmen des Leistungsvermögens des Musikers eine Arbeitspflicht, wofür allerdings nach § 27 TVK eine angemessene besondere Vergütung zu zahlen ist. Problematisch ist die Frage nach der Höhe der geforderten Vergütung, welche tariflich nicht festgelegt ist. Somit kann eine Feststellung der Vergütung einseitig vom Arbeitgeber erfolgen, allerdings unterliegt jene aber dem so genannten "billigem Ermessen" – dies bedeutet, dass die Vergütung im Einzelfall und im Vergleich zum Aufwand des Musikers bzw. der Kammermusikgruppe nicht unangemessen sein darf. Normalerweise muss für jede Probe und jede Aufführung eines kammermusikalischen Werkes ein Dienst angerechnet werden. Im Theateralltag findet oft folgende Regelung Anwendung, wonach die Proben durch die Kammermusikgruppe in der Freizeit erfolgt und die Aufführungen als Dienst gerechnet werden.
- Oftmals ist in der Kammeroper die Übernahme von solistischen Passagen erforderlich, wie sie in der Regel von einem Tuttiisten nicht geleistet werden muss oder kann.
- Häufig werden so genannte, nach dem TVK definierte, außergewöhnliche Instrumente in der Kammermusiktheaterliteratur verwendet.

⁵⁷⁰BAG-Urteil vom 28.2.1966 - 5 AZR 448/65, AP Nr. 3 zu § 611 BGB Musiker.

- Erschwerend tritt hinzu, dass trotz einer Möglichkeit zur Verpflichtung zum kammermusikalischen Dienst oder dem Spielen von Sonderinstrumenten so genannte Sonderzulagen zu zahlen sind, welche unter Umständen sehr schnell zur finanziell problematischen Situationen führen kann. Die genannten Sonderzulagen sind teils im TVK definiert, andererseits aber immer frei verhandelbar, was zu unvorhergesehenen finanziellen Problemen führen kann.
- Gastspiele und Kooperationen mit anderen Institutionen sind nur schwer möglich.

Im Rahmen von privatrechtlichen Verträgen für Orchestermusiker können die genannten Probleme weitgehend entschärft, bzw. umgangen werden. Aber ist dies wirklich notwendig? Der TVK bietet bei näherem Betrachten ausreichend Freiraum zur Aufführung auch von experimenteller Kammeroper, auch ist davon auszugehen, dass die zwischen dem Deutschen Orchesterverein und Deutschen Bühnenverein gescheiterten Tarifverhandlungen 2006, Vereinbarungen und Änderungen enthalten⁵⁷¹, welche zur deutlichen Erleichterung der Situation beigetragen hätten. Sicherlich werden bei Veränderungen in der linearen Vergütungsentwicklung des Bundes auch der materielle Tarifbereich wieder in Gang gebracht, hoffentlich mit einer Einigung zwischen der DOV und dem DBV.

Im TVK ist festgehalten⁵⁷²:

1. Orchestermusiker können nach §6 (2) c) zum Spielen von Kammermusik verpflichtet werden, d.h. die gilt im vorliegenden Fall auch für das Spielen von Kammermusiktheater. Als Kammermusik gilt nach TVK eine Besetzung von unter 16 Musikern. D.h. in der Regel fallen die meisten Kammeropern unter diese Besetzung. Für das kammermusikalische

⁵⁷¹Die genannten Änderungen sind zum Zeitpunkt noch nicht veröffentlicht! Eine entsprechende Mitteilung ist im September 2007 in den Verbandsnachrichten des DOV erschienen.

⁵⁷²Für die vorliegende Arbeit in der Fassung vom vom 1. Juli 1971, in der Fassung der Tarifverträge vom 4. Februar 1974, 3. Dezember 1974, 26. Januar 1978, 15. Mai 1979, 1. Juni 1981, 14. September 1981, 18. Mai 1982, 28. Oktober 1986, 22. September 1987, 5. Oktober 1988, 1. März 1989, 9. April 1991, 15. März 1992, 15. Dezember 1992, vom 20. Juni 1995, vom 31. Januar 1996, vom 23. September 1996, vom 17. Juni 1998, vom 15. Mai 2000 und vom 4. Dezember 2002 zwischen dem Deutschen Bühnenverein und der Deutschen Orchester Vereinigung (DVO) sowie der Gewerkschaft ÖTV. Seit 1981 wurden die Verhandlungen nur mit der DOV geführt.

Spiel sind allerdings erst einmal Sonderzulagen vom Träger zu bezahlen. Der TVK bietet allerdings auch hier eine Ausnahmeregelung, wie sie in §27 TVK definiert ist, wobei keine besondere Vergütung zu leisten ist für den mitwirkenden Musiker im Rahmen seiner Dienstzeitordnung, für die „Aufführung kammermusikalischer Werke, die mit einer szenischen Darbietung verbunden sind“ – dies gilt auch für die Aufführung kammermusikalischer Werke, die mit einer choreographischen Darbietung verbunden sind. D.h. für die Theaterpraxis, dass hierbei, wenn die Umstände für Kammermusik gegeben sind und das Werk szenisch aufgeführt wird, keine Zulagenzahlungen erfolgen müssen. Somit kann festgehalten werden, wenn Kammermusik mit den entsprechenden Proben und Aufführungen für das Kammermusiktheater oder auch ein Kammerballett auf dem Dienstplan normal angesetzt ist, dass auch jede Probe und Aufführung dienstlich so zu bewerten ist wie das Spielen in großer Besetzung. Arbeitsrechtlich gelten hier zu Probendauer und Ruhezeiten zwischen Kammermusik und Oper/Konzert keine Unterschiede.

2. Problematische kann in diesem Zusammenhang das Agieren des Musikers in Maske und Kostüm auf der Szene sein. Grundsätzlich ist dieses nach dem TVK möglich, aber es fällt eine Extrahonorierung an, soweit eine solche im Arbeitsvertrag vereinbart ist.
3. Die Aufführung von Kammeroper an ungewöhnlichen Spielorten, also „Darbietungen, die den Zweck haben, Bevölkerungskreise außerhalb zentraler Aufführungsstätten zu erreichen oder neue Veranstaltungsformen zu erproben und zu pflegen“ sind nach §7 Abs.3 a) TVK möglich. Aufführungen im Rahmen eines Education Projekts⁵⁷³ sind gegenwärtig noch honorierungspflichtig.
4. Orchestermusiker können nach §6(2)b) TVK theoretisch auch zum solistischen Einsatz verpflichtet werden, also zu „solistischen Leistungen in der Darbietung besonderer, für sein Instrument (...) geschriebener Musikstücke“. Dies ist in der Praxis nur im Rahmen des Leistungsver-

⁵⁷³Gezielte Änderungen in Bezug auf die Aufführung von Programmen für Kinder und Jugendliche wird in der zu erwartenden Reform des Tarifvertrages berücksichtigt werden.

mögens des Musiker zu verwirklichen – wenn sich jener, den geforderten Leistungen nicht gewachsen fühlt, ansonsten aber seinen regulären Orchesterdienst korrekt absolviert, kann jener Musiker nicht zu solistischen Leistungen, wie sie oft in der kammermusiktheatralischen Literatur gefordert ist, verpflichtet werden. Somit ist der Träger generell auf die wohlwollende Haltung des Orchestermusikers angewiesen.

5. Der Orchestermusiker kann nach §6 Abs.2d) TVK auch „zum Spiel eines ungewöhnlichen Instruments“ verpflichtet werden, auch „wenn es nicht im Arbeitsvertrag genannt wird“. Ungewöhnliche Instrumente (das Gegenstück sind gewöhnliche, also übliche Instrumente) sind im TVK unter der Protokollnotiz zum Absatz 2 §6 als Beispiele definiert – in der Praxis wird es aber immer wieder zu Diskussionen über die Definition von ungewöhnlichen Instrumenten kommen, was durchaus zu Problemen für die Aufführung von Kammermusiktheaterwerken führen kann, da für das Spielen von ungewöhnlichen Instrumenten eine angemessene Vergütung zu leisten ist. Als angemessene Vergütung gilt in der Regel maximal eine Bruttotagesgage, was dem Monatsgehalt eines Musikers geteilt durch 30 entspricht soweit es sich um eine umfangreiche Partie handelt. Ungewöhnlichen Instrumente werden exemplarisch in der 2. Protokollnotiz zu § 6 TVK aufgeführt. Es handelt sich hierbei um eine offene Aufzählung, so dass auch weitere, dort nicht verzeichnete Instrumente ungewöhnlich im Sinne des Tarifvertrages sein können und somit immer von einer Einzelfallprüfung abhängen – somit wird der ganze Begriff ungewöhnliches Instrument recht weiträumig und wenig präzise. Für den DOV gelten als gewöhnliche Instrumente all jene, welche üblicherweise und in der Regel, d.h. also regelmäßig im klassisch disponierten Sinfonieorchester gespielt werden. Die Problematik der Nichtbetrachtung von knappen 250 Jahren Entwicklung im Orchesterbereich, von der instrumentalen Entwicklung auf dem Musiktheater einmal ganz zu schweigen, wird hier deutlich. Festzuhalten ist, dass sich der TVK nicht der Entwicklung und Möglichkeit des Instrumentenbaus und v.a. der medialen Entwicklung des Orchesterklanges angepasst hat. Die 2. Protokollnotiz zu §6 TVK führt somit zu doch recht überraschen-

den Rechtsprechungen, wie bspw. der Tatsache, dass ein Drum-Set im klassischen Sinfonieorchester als ungewöhnliches Instrument gilt, während das selbe Instrument in einem Musical Orchester oder in einer Bigband als gewöhnlich gilt, was zu absurden Situationen führt, in welchen der Musiker für das selbe Instrument in den unterschiedlichen Sparten unterschiedliche Zulagen bekommt. Insbesondere in der zeitgenössischen und experimentellen Musik kommt es immer wieder zu Streitfällen und zu Einzelfallprüfungen. Hier gilt bspw. die in Vierteltonabstände gestimmte so genannte „Nono-Bratsche“ als ungewöhnliches Instrument. Grundlage dafür ist die Annahme, dass der Musiker zum Spielen der „Nono-Bratsche“ eine besondere Spieltechnik erlernen muss. Auf Grundlage dieses vom Bundesarbeitsgericht bestätigten Urteils, kann daher bei der Zulage für ungewöhnliche Instrumente von einer Erschwerniszulage gesprochen werden, welche sich natürlich als Begriff auf sehr unterschiedliche Instrumente ausdehnen lassen kann und daher die Einzelfallprüfung erzwingt.

6. Auch die Teilnahmeverpflichtung an Gastspielen ist durch den TVK abgesichert. Wenn der Träger mit einem anderen Theater oder Veranstalter eine Kooperation vereinbart, „erstreckt sich die Mitwirkungspflicht (Anmerkung: des Orchestermusikers) im Rahmen des Abkommens auch auf dessen Veranstaltungen und auswärtige Gastspiele“ .

7.1.3.2 Konsequenz und Zusammenfassung

Für die Aufführung von Kammermusiktheater sind in der Regel nicht mehr als 16 Musiker notwendig . Diese Tatsache hat zur Folge, dass Kammermusiktheater damit unter den Begriff Kammermusik fällt und somit an öffentlich-rechtlichen Theater, die sich am TVK orientieren nur dann extra zu honorieren ist, wenn es sich nicht um szenische oder choreographische Darbietungen handelt. Konzertante Darbietungen oder Aufführungen sind somit mit Extraproduktionshonoraren verbunden. Es erscheint nicht sinnvoll, einen generellen Ausstieg aus dem Tarifgefüge Haustarifverträge zu fordern – bzw. die Überführung der Verträge in eine privatrechtliche Form, um die Darbietung von Kammeroper zu gestalten, da der TVK und der NV Bühne bei erschöpfender Anwendung

durchaus große Freiheiten und Spielräume zur Aufführung von Kammermusiktheater und auch anderen Präsentationsformen bietet – schwierig wird es sicherlich im Grenzbereich zwischen Musiktheater und Performance.

Grundsätzlich ist die Outputmenge an Kammermusiktheaterproduktionen eine mögliche Richtgröße. Handelt es sich nur um ein Werk des Kammermusiktheaters pro Spielzeit sind die genannten Maßnahmen vollauf ausreichend. Sinnvoll erscheint die Ausgliederung des Kammermusiktheaters in eine private Rechtsform – alternativ dazu macht auch die Umgestaltung der Betriebsform Sinn, wenn die Kammeroperproduktionen bspw. in Serie abgespielt werden - wenn es erklärter Wille der Theaterleitung ist, gezielt Werke des Kammermusiktheaterrepertoires als Akzentuierung des Spielplans in hoher Ausbringmenge einzusetzen. Als Erleichterung sollte es erklärter Wille der Theaterleitung sein, eine Abschaffung von übertariflichen Hausverträgen voran zu treiben, soweit jene unerklärliche und nur schwer zu rechtfertigende und nachvollziehbare finanzielle Belastungen darstellen. Auch sollte hinsichtlich der Zulagen für das Spielen von ungewöhnlichen Instrumenten transparentere und sinnfällige Lösungen gewonnen werden.

Die Tendenz wendet sich sicherlich dahingehend, dass sich innerhalb des Orchesters kleine Spezialensembles bilden, wie es für die Aufführung von Alter Musik seit Jahren durchaus üblich ist, bspw. am Opernhaus Halle oder der Bayerischen Staatsoper. Aber grundsätzlich sollte nicht aus den Augen verloren werden, dass die Musiker städtischer oder staatlicher Orchester dazu verpflichtet sind, Musik jeder Art zu spielen, dazu bedarf es keiner rechtlichen Ausgliederung des Bereiches Kammeroper aus dem Gesamtbetrieb oder gar des Abschlusses von Sonderverträgen. Hinsichtlich des Gesagten dürfte die Disposition der Orchesterbesetzungen zu besonderer Bedeutung geraten – wobei durch eine gute Planung die Existenz eines „Sonderensembles“ aus Mitgliedern des regulären Orchesters im laufenden Betrieb kein Problem darstellen dürfte. Aus Tradition findet in der Regel an den meisten Theatern die Einteilung der Tuttisten in „Eigenregie“ des Orchesters statt, durch die so genannten „Einteiler“ – wobei dem Künstlerischen Betriebsbüro dabei oftmals die Abendorchesterbesetzung nicht bekannt ist, wie der Theateralltag zeigt. Ein Lösungsansatz wäre hierbei die Verwendung der üblichen (im Theater-

betrieb vernetzten) Dispositionssoftware. Wie aber der Theateralltag zeigt, wird hier in Bezug auf die Einteiler oft noch mit handschriftlichen Listen etc. gearbeitet. Einer zentralen und damit eine für den ganzen Theaterbetrieb transparente Disposition der Orchesterbesetzungen steht nach dem TVK nichts entgegen.

7.1.4 Rechtliche Fragen bezüglich der Aufführung von Kammeroper am öffentlich-rechtlichen Musiktheaterbetrieb in Bezug auf den Normalvertrag Bühne

Die Mitwirkungspflicht in Bezug auf das künstlerische Personal gestaltet sich deutlich einfacher und unkomplizierter, wobei zum Tragen kommt, dass nahezu alle Orchestermusiker im DOV organisiert sind, wodurch die DOV einheitlich und einflussreich agieren kann als das künstlerische Personal an deutschen Bühnen.

Die Mitwirkungspflicht für das künstlerische Personal erstreckt sich dabei – geregelt im Normalvertrag (NV) Bühne⁵⁷⁴ - im Rahmen der „vertraglich übernommenen Tätigkeiten (Kunstfach) auf alle Veranstaltungen (Aufführungen und Proben) der Bühne(n) in allen Kunstgattungen“. Als Veranstaltungen gelten auch auswärtige Gastspiele⁵⁷⁵, Festspiele und Konzerte sowie Werbeveranstaltungen (für die jeweilige Bühne), bunte Programme, Matineen und sonstige Veranstaltungen, die vom Arbeitgeber oder einem seiner rechtlichen oder wirtschaftlichen Träger unter der Verantwortung des Arbeitgebers durchgeführt werden. Unter §54 „Besondere Mitwirkungspflicht“ für Solisten, wird nochmals genau definiert, dass das Bühnenmitglied zur Mitwirkung an allen Aufgaben der Bühne verpflichtet ist, bei angemessener Beschäftigung, welche sowohl die Interessen des Arbeitgebers, wie auch die des Arbeitnehmers berücksichtigen müssen⁵⁷⁶ – hierbei ist auch das Errei-

⁵⁷⁴Hier in der Fassung: Normalvertrag (NV) Bühne vom 15. Oktober 2002 und dem zweiten Tarifvertrag vom 14. Januar 2006 zur Änderung des NV-Bühne vom 15. Oktober 2002, geschlossen zwischen dem Deutschen Bühnenverein, dem Bundesverband deutscher Theater Köln und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger.

⁵⁷⁵Anmerkung: „Bei auswärtigen Arbeitsleistungen hat das Mitglied Anspruch auf einen angemessenen Ersatz seiner Aufwendungen durch die Erstattung der Fahrkosten und die Zahlung von Tage- und Übernachtungsgeldern nach den Reisekostenbestimmungen des Arbeitgebers“, §26 a.o.g.O.

⁵⁷⁶§54 Abs.2, a.a.O.

chen von Individualzielen gemeint. Das Bühnenmitglied im Solistenfach ist nach §54 Abs.5 NV Bühne auch zur Mitwirkung an Rollen geringen Umfangs verpflichtet, kann somit auch in kleineren Rollen in Kammeropern auftreten, bzw. dadurch wird eine Mitwirkung in denen durch das Kammermusiktheater rollenperspektivisch verkürzten Partien legitimiert.

Da im Kammermusiktheater die klassischen Stimmfächer nicht immer exakt definiert werden können, was auch die chorischen Partien betrifft, ist §71 NV Bühne „Besondere Mitwirkungspflicht Chor“ von besonderer Bedeutung, wo eine Mitwirkung des Chores auch dann legitim und verpflichtend ist, wenn das experimentelle Musiktheater ein Tausch der Stimmgruppen verlangt, bzw. der fließende Übergang zwischen Stimmgruppen notwendig ist, oder Wechselbeziehungen zwischen geteilten Stimmgruppen verlangt wird⁵⁷⁷. Der Opernchor kann auch nach §71 Abs.2 c zu Sprechleistungen, wie sie im Repertoire der experimentellen Kammeroper vorkommt, verpflichtet werden – in Absatz 2 c) sind auch Leistungen berücksichtigt, welche sich in der Partitur oder Libretto als gefordert finden, bspw. Sprechgesang oder das Produzieren von Geräuschen etc. – der Opernchor kann auch pantomimisch nach §71 Abs.2 h agieren, soweit er bereits in der Kammeroper agiert, darunter fallen auch Tanzeinlagen. Problematisch bleibt die relativ hohe Unflexibilität des Chores bei Proben, Ruhezeiten und Sonderzulagen. Sondervergütungen müssen bspw. nach §79 Abs.5 für „besondere künstlerische Leistungen“ gezahlt werden, oder für die szenische Aufführung von Chorwerken (Protokollnotiz zu §79 Abs.3), welches u.U. für das Kammermusiktheater relevant werden könnte.

Auch für die Mitglieder der Tanzgruppe besteht grundsätzlich nach §84 „Besondere Mitwirkungspflicht Tanz“ die Pflicht zur Mitwirkung für kleine Rollen und Partien (Abs.3) – gegen eine entsprechende und auszuhandelnde Sondervergütung. Weiterhin besteht die Pflicht zur Übernahme von kurz-

⁵⁷⁷„Zur Mitwirkungspflicht des Opernchormitglieds gehören auch das Singen in einem anderen Kunstfach (Stimmgruppe), wenn dieses Kunstfach mit dem vereinbarten Kunstfach (Stimmgruppe) stimmverwandt und die Übernahme nach Stimmlage und Dauer der Beanspruchung nicht stimmschädigend ist. Ein Auswechseln oder Verstärken von Alt und Tenor oder umgekehrt ist in Ausnahmefällen gestattet. Im Übrigen besteht eine Stimmverwandschaft jedenfalls zwischen dem 1. Tenor und dem 2. Tenor, zwischen dem 1. Bass und dem 2. Bass, zwischen dem 1. Sopran und dem 2. Sopran und zwischen dem 1. Alt und dem 2. Alt“, §71 Abs.2 a), a.a.O.

en solistischen Sprech- und Gesangsleistungen (Abs.2 a) und pantomimische Leistungen soweit bereits eine Mitwirkungspflicht für das Tanzgruppenmitglied besteht (Abs.2 b).

7.2 Kammeroper in Monobetrieben

Unter der Bezeichnung „Monobetrieb“ sollen hier Institutionen bezeichnet werden, welche sich ausschließlich oder überwiegend mit der Pflege, Produktion und Aufführung von Kammermusiktheaterwerken beschäftigen. In diesen Institutionen wird in der Regel projektorientiert und im Stagione-System gearbeitet. Die unterschiedlichen Projektteams werden in der Regel jeweils für die spezielle Produktion zusammengestellt, somit sind sie den im vorherigen Kapitel erwähnten rechtlichen Problemen enthoben, sie sind frei „von den Fesseln des öffentlichen Dienstes“ aber auch von der „überall geforderten Effektivierung und Flexibilisierung der Theaterarbeit“⁵⁷⁸. In diesen Institutionen kann systematisches Projektmanagement und Marketing betrieben werden. Dies hat damit zu tun, um es auf einen einfachen und verständlichen Nenner zu bringen, dass es sich bei einem öffentlich-rechtlich organisierten Theaterbetrieb um ein sehr komplexes System handelt, welches zahlreiche Elemente besitzt mit einer hohen Zahl an Beziehungen der Elemente untereinander und einer entsprechenden Verschiedenartigkeit von Elementen. Damit wird, wie im zweiten Teil der Arbeit gezeigt, das System in seiner Vorhersehbarkeit nur schwer zu betrachten sein, da die Anzahl der unterschiedlichen Entwicklungsmöglichkeiten unübersehbar wird.

7.2.1 Produktionsformen des Freien Theaters als Modell für den Kammeroperbetrieb

In der Regel handelt es sich bei den Monobetrieben um Privattheater, welche nach Kriterien des Freien Theater agieren: „Orte an denen der, der produziert, für das, was er macht und für die, mit denen er arbeitet, die Verantwortung

⁵⁷⁸Horst, Johannig: Spielt nicht bei den Schmuttelkindern! Privattheater im Schraubstock von Kritik und Publikum, in: Wagner, Bernd (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Bd.4, Essen 2004, S. 257

übernimmt. Mal unabhängig davon, ob die Finanzierung durch die öffentliche Hand hoch, niedrig oder überhaupt nicht vorhanden ist“⁵⁷⁹. Qualitativ darf nicht der Fehler gemacht werden, Privattheater oder das Freie Theater generell in eine Qualitätsliga zu verorten, welche unter der des staatlich geförderten Theaters liegen. Nicht immer ist das „reiche Theater“⁵⁸⁰ automatisch durch die Vollfinanzierung und höhere finanzielle Ausstattung auch das bessere Theater (definitiv nicht, möchte man ausrufen). Finanzielle Mängel werden im Privattheater durch Kreativität, hohes künstlerische Können und Visionen und flexible Strukturen, wie sie die Kammeroper ja auch anbietet, ausgeglichen. Selbstredend ist in solchen Institutionen kein Repertoirebetrieb möglich, die Produktionen werden En-Bloc oder im Stagione System abgehandelt.

Recht pathetisch und vielleicht auch zu überschwänglich beschreibt Heuel in seinem Aufsatz „Vom Freien Theater lernen? Eine Antwort“ die großen Vorzüge des Freien Theaters, in der Regel auch des Privattheaters:

1. Das Freie Theater ist hoch divergent.
2. Das Freie Theater ist beweglich.
3. Das Freie Theater ist nicht nur jung.
4. Das Freie Theater ist immer noch für eine Überraschung gut.
5. Das Freie Theater ist hoch professionalisiert.
6. Das Freie Theater sucht den Freiraum.
7. Um diesen kämpft es und 8. Ist dabei erfolgreich.
9. Netzwerke sind wichtig.
10. Internationalität ist gefragt.
11. Bei den Freien kann man auch Geld verdienen.
12. Im Zentrum steht das Projekt.⁵⁸¹

Damit trifft Heuel allerdings tatsächlich den Kern, der zum Teil hoch professionellen künstlerischen Arbeit der Freien Theater und Musiktheater-Gruppen, die zum Teil auf hervorragenden betriebswirtschaftlichen Grundlagen agieren. Aufgrund der Paradigmen von „Beweglichkeit, Vernetztheit und Klein-zelligkeit“⁵⁸² haben die Freien Theater etwas von einem subversiven Gebilde, in welchem durchaus die gewöhnlichen Arbeits- und Personalstrukturen des

⁵⁷⁹ a.a.O., S. 256

⁵⁸⁰ Analogie zu Grotowskis „Armes Theater“

⁵⁸¹ Zitiert nach: Heuel, Frank: Vom Freien Theater lernen? Eine Antwort, in: in: Wagner, Bernd (Hrsg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2004, Bd.4, Essen 2004, S. 265

⁵⁸² Zitiert nach a.a.O., S.265

orthodoxen Theaterbetriebs gebrochen oder gar aufgehoben sind, im Sinne eines basisdemokratischen Miteinanders. Dadurch, dass das Projekt im Zentrum der Institution steht, können flache Hierarchien entstehen, wobei auch die Mitarbeiter (die Ressource Mensch und menschliche Arbeitskraft) gemeinsam mit dem Projekt im Zentrum des Interesses stehen - ganz im Gegensatz zu den hierarchischen, nahezu absolutistischen Ordnungsabläufen des orthodoxen Theaters, wo auf der Probephöhne nicht selten kriegsähnliche Zustände herrschen.

Aufgrund der Nicht-Existenz von großen Ensembles, sondern von in der Regel frei engagierten Akteuren für jede einzelne Produktion, ist der Austausch mit anderen Betrieben auch international durchaus möglich und wird praktiziert, was „den Druck mindert, (...) ungeheure Anzahl an Inszenierungen pro Spielzeit zu produzieren“⁵⁸³. Die Möglichkeit zur Vernetzung mit Festspielen oder gar die Ausrichtung eigener Festspiel sind jederzeit denkbar. In dieser Form des Theaters wird längerfristig für die BRD die Zukunft des Theaters liegen, was beim Betrachten der gegenwärtigen Theaterstatistiken deutlich wird. Die Vorteile des Freien Theaters gegenüber dem staatlichen Theaterbetrieb liegen auf der Hand.

Im Folgenden sollen einige Vorteile, Chancen und Möglichkeiten der Übertragbarkeit von Ideenansätzen des Freien Theaters auf den Kammeroperbetrieb und umgekehrt aufgezählt werden, wobei in den neu entstehenden Managementprozess auch das Gedankengut aus dem Bereich von erfolgreich agierenden Super- und Möbelmarktketten nicht ausgeschlossen werden soll⁵⁸⁴, deren Prinzipien sich durchaus auch auf das Freie Theater und den Kammeroperbetrieb übertragen lassen. Gedankengrundlage bleibt dabei aber die Tatsache, dass Musiktheater als Institution an sich von der Kammermusik und ihrer Präsentationsformen (u.a. als Kammeroper) und vom Freien Theater lernen kann.

⁵⁸³a.a.O., S. 276

⁵⁸⁴Vgl. dazu die „Bestseller“ von Brandes, Dieter: *Konsequent einfach*, Frankfurt am Main 1999, und: Brandes, Dieter: *Die 11 Geheimnisse des Aldi Erfolgs*, Frankfurt am Main 2006

7.2.2 Entwicklung von Produktionsformen aus dem Geist der Kammermusik

Kammermusik bedeutet das gemeinsame Musizieren auf der intimen Grundlage einer kammermusikalischen Partitur. In einer Art von demokratischem Prinzip wird durch größtmögliche Interaktion miteinander musiziert, mit dem gemeinsamen Ziel einer gelungenen Aufführung und der Erhaltung der eigenen spieltechnischen Individualität, welche sich aber künstlerisch und ästhetisch dem gemeinsamen Ziel der bestmöglichen Aufführung unterordnet. Anders als im Sinfonieorchester, wo der Dirigent als eine Art von absoluter Autorität mit absoluter Alleinentscheidungsgewalt und durch die Mechanismen Macht und Gewalt sowie Ritual über eine Menge von Musikern herrscht und jeglicher Widerspruch seitens der Ausübenden zum Zusammenbruch der künstlerischen Intention führen könnte. Kammermusik bedeutet im Gegensatz zum Musizieren im sinfonischen Kollektiv: 1. Gleichberechtigung, 2. Interaktion, 3. Zielorientierung aufgrund persönlicher Motivation, 4. Pflicht zur Kreativität, 5. Pflicht zum Treffen eigener Entscheidungen, 6. Hohe Disziplin und künstlerisches Leistungsvermögen, 7. Fähigkeit zur Selbstkritik, 8. Fähigkeit zur Fremdkritik, 9. Kooperationsfähigkeit im Findungsprozess zum musikalisch bestmöglichen Ergebnis, 10. Anerkennung von „Hierarchien“ auf Grundlage der Partitur und damit aus Anerkennung eines gemeinsamen Ziels.

Aus den genannten Anforderungen ergeben sich Möglichkeiten zur Stimulation von Managementprozessen, wie sie bereits seit einiger Zeit auch im Management von Wirtschaftsbetrieben eingesetzt werden. Den vergleichenden Blick vom Kammerorchester hin auf einen Wirtschaftsbetrieb wagten wohl als Erste die Musiker des Orpheus Chamber Orchestra, dessen Intendant Harvey Seifter die Ergebnisse in seinem Buch „Das virtuose Unternehmen“⁵⁸⁵ zusammen fasst und sich dabei auf Peter Drucker beruft, der die These vertritt, dass das typische Großunternehmen im 20. Jhr. „hinsichtlich seiner Struktur sowie seiner Führungsprobleme und Sorgen“ schlussendlich wenig mit den Systemen der 1950er zu tun haben wird, sondern es wird „Organisationen ähneln, denen heute weder die berufstätige Führungskraft noch

⁵⁸⁵Seifter, Harvey; Economy, Peter: Das virtuose Unternehmen, Frankfurt 2001

der Managementakademiker viel Beachtung schenken: das Krankenhaus, die Universität, das Sinfonieorchester“⁵⁸⁶. Was das Sinfonieorchester angeht hat Drucker Recht behalten.

Aus der These, dass sich funktionale Ansätze aus der Kammermusik auf die Führung von Betrieben umsetzen lassen, erfolgt die Erstellung eines interessanten Modells für den Freien Musiktheaterbetrieb, welcher auf der Abgabe und Umverteilung von Macht beruht und damit den gesamten Produktionsablauf verändert und die Prozesseigner verschiebt und zu einem Demokratisierungs- und Motivationsprozess führen kann.

Es lassen sich positive Prozesse und Vorgänge für das Freie Theater und den Kammeropernbetrieb aufzeigen:

- Die administrativen Vorgänge im Freien Theater sind in der Regel überschaubar, dabei handelt es sich im Laufe der Zeit um standardisierte Vorgänge, welche sich zunehmend optimieren lassen.
- Kurze Informationswege unter Ausschaltung etwaiger Zwischenstellen, direkte Kommunikation innerhalb eines Projektteams – daher hohe Informationsdichte durch kurze Kommunikationswege. Selbstreden existieren natürlich auch weniger Mitarbeiter, welche informiert werden müssen innerhalb eines Privattheaters. Durch Kooperationen oder Netzwerke können bestimmte Aufgabengruppen innerhalb der Verwaltung, sowie Aufgabenstellungen in Bezug auf Projektmanagement zentral verwaltet und gesteuert werden.
- Die Verantwortlichkeit des Einzelnen Mitarbeiters ist hoch – innerhalb des Projektteams wird an einem gemeinsamen Ziel gearbeitet, was zu einer hohen Motivation der einzelnen Mitarbeiter führt. Innerhalb der Hierarchien eines Projektteams ist durchaus mit einem Rotationsprinzip von Leitungsaufgaben zu operieren.
- Verträge können nach vereinheitlichten Standpunkten erstellt werden – eine sonst übliche Menge an Sonderverträgen und Zusätzen fällt dabei weg.

⁵⁸⁶Drucker, Peter: The Coming of the New Organization, Harvard Business Review 1988 in: a.a.O., S.22

- Flache Hierarchien werden durch überschaubare Projektteams etabliert, wo direkt Leitungs- und Entscheidungsaufgaben wahrgenommen werden. Stabstellen und Zwischenpositionen werden dadurch überflüssig. Das Projektteam stellt sich selbst Ziele und Regeln – die Einhaltung der gestellten Ziele wird per Controlling-Prozess beobachtet. Oberstes Ziel ist die Produktion – während im öffentlich-rechtlichen Theater doch oft Nebenprozesse, wie bspw. u.a. auch Selbstdarstellung und Macht- und Dominanzspiele, eine wichtige Rolle einnehmen.
- Neue Philosophie über den Arbeitsprozess: oft kann auch der Weg zur Aufführung als das Ziel bezeichnet werden, wodurch sich als Produktionsform die Chance zum Experiment ergibt, mit der parallel die einkalkulierten Möglichkeit des Scheiterns. Erfolgsdruck bleibt dennoch bestehen, da die Finanzierung sich doch zumeist aus Zuschüssen und Eigenfinanzierung (bspw. durch Eintrittsgelder) zusammen setzt.
- Beschränkung auf einige wenige Produktionen, welche sinnvoller Weise sukzessive produziert und abgespielt werden – dabei sind geringe Spielräume bezüglich eines Repertoires durchaus gegeben (En-Bloc-Systematik) – dabei kommt die geringe Outputmenge auch einer geringeren Inputbeziehung zu Gute, unter Berücksichtigung der relativ kleinen Konsumentenmenge. Dies trägt dem Gedanken Rechnung, dass das Theater zukünftig kein Massenmedium mehr sein wird, bzw. nicht mehr ist und sich diesem Phänomen anpassen muss und wird.
- Der Aspekt einer repräsentativen Spielstätte fällt in der Regel weg – die Spielstätten können nach den jeweiligen Bedürfnissen der Produktionsanforderungen ausgesucht und gewechselt werden, soweit das Freie Theater nicht über eine feste Spielstätte verfügt (wobei in einem solchen Fall entsprechend hohe Fix-Kosten anfallen). Bei freien Spielstätten entfällt die Notwendigkeit zur ganzjährigen Unterhaltung einer Spielstätte – Vorbereitungsphasen können auch extern stattfinden.
- Kundennähe: aufgrund der viel geringeren Größe des Betriebs ist eine größere Nähe zum Kunden schon rein logistisch und aufgrund von örtlichen Bedingungen zu vollziehen. Schwierig gestaltet sich dabei die Relation zwischen Kundennutzen und Gewinnerzielung, deren Opti-

mierung sicherlich auch im Freien Theater von hoher Bedeutung ist. Der Kundennutzen steht hierbei in einem engen Zusammenhang mit der Kundenorientierung, bzw. der Zufriedenstellung des Kunden. Im Bereich des Musiktheaters ist es sicherlich äußerst schwierig sich in allen Bereichen, besonders der Stückauswahl am Geschmack des Kunden zu orientieren. Hierbei sind aber vielmehr die zahlreichen Randparadigmen gefragt, wie die „Fortbildung“ und Information des Kunden, d.h. wie wird ein Besucher auf ein Werk aufmerksam gemacht, wie wird er in das Konzept vom „Abenteuer“ zeitgenössischer Musik oder Kammeroper eingeweiht, wie begegnet ihm der Mitarbeiter des Theaterbetriebs (vor, während und nach der Vorstellung), ist der Betrieb tatsächlich nur während der Vorstellung zugänglich oder besteht über die Vorstellung hinaus die Möglichkeit zu einem Kontakt zwischen Kunden und Betrieb? Dabei erscheinen zwei Vorgänge entscheidend: 1. Die hohe künstlerische Qualität der Produktion und der Aufführung und 2. Die Glaubwürdigkeit der Institution an sich und gegenüber dem Besucher (dazu gehören Besucherbefragungen und der ständige Dialog mit dem Besucher, an welchen es in der Praxis dann aufgrund der geringen Personaldichte oftmals mangelt, wie bspw. in einer Umfrage für diese Arbeit von der Europäischen Vereinigung für Kammeroper und Musiktheater e.V. geäußert).

- Von der These ausgehend, dass Theater kein Massenmedium mehr ist, dass der Markt für Theateraufführungen und Musiktheateraufführungen stagniert, bzw. wie die Statistiken 2006/2007 zeigen rückgängig ist, ist eine „Erweiterung des Sortiments durch die Einbeziehung von Nischenkunden das absatzpolitische Instrument“⁵⁸⁷. Dieses trifft auf den Musiktheaterbetrieb auch zu und im Besonderen für den frei produzierenden Musiktheaterbetrieb, welcher durchaus auf die Marktnachfrage mit entsprechenden Stücken und weiterführenden Angeboten und Zusatzleistungen reagieren kann und die Zielgruppenstruktur stetig hinterfragen muss, bzw. sich je nach Produktion auch neu orientieren kann.

⁵⁸⁷Roever, Michael, zitiert nach: Brandes, Dieter: Die 11 Geheimnisse des Aldi Erfolgs, Frankfurt am Main 2006, S. 107

Dies kann auch durch den gezielten „Einkauf“ von Fremdproduktionen geschehen, bzw. durch Kooperationen mit anderen Theaterbetrieben (staatlichen oder in freier Trägerschaft), in Verbindung mit der Bildung und Nutzung von Netzwerken.

- Die Zentralisierung im staatlichen Theaterbetrieb bedeutet ein hohes Maß an bürokratischem Aufwand und Regelungen sowie gewissen Normen, welche den Betrieb zu einem nur langsam agierenden und nur nach langen Vorbereitungsphasen und langen Vorplanungsphasen agieren lassen. Dies kann nur auf der Grundlage einer starken horizontalen Hierarchie erfolgen und ist stark autoritär geprägt, bzw. durch „militärische“ Ordnung. Dezentralisierung im Freien Theater kann zu einer Art von Autonomie in bestimmten Betriebsabläufen führen, welche durch den Grundsatz einfacher von allen akzeptieren, bzw. von den Mitarbeitern selbst erstellten Regeln, funktioniert und dadurch eine hohe Effektivität und Motivation der Beteiligten zur Folge hat. Der Betrieb agiert äußerst flexibel. Die durch die Dezentralisierung entstehenden kleinen Projekteinheiten agieren mit reduziertem Konfliktpotential und mit viel Kreativität, auftretende Problem und Krisen, auch Risiken, lassen sich schneller erkennen und diskutieren.
- Permanenter Controlling-Prozess ist auch aufgrund der Größe des Betriebs jederzeit denkbar und erwünscht - er dient hier als Warnsystem und besitzt Steuerungsaufgaben.
- Um Kosten zu senken, oder niedrig zu halten, wird gemeinsam mit anderen Institutionen kooperiert oder gemeinsam produziert⁵⁸⁸. Dies garantiert ein kreatives und durchaus ambitioniertes Programm auch in Bezug auf Abwechslung und Variationen. Kooperationen und Austauschprozesse sind hierbei auf internationaler Ebene durchaus möglich – auf der Ebene der staatlichen Theater findet dieses schnell Einschränkungen in Bezug auf den gewaltigen bürokratischen Produktionsapparat und den entstehenden Zusatzkosten.

⁵⁸⁸Existierende Austauschprogramm verlaufen bspw. zwischen Hebbel Theater und der Zeitgenössischen Oper Berlin in Bezug auf Kammeroperproduktionen, im normalen Theaterbetrieb existieren seit langer Zeit Kooperations- und Austauschbeziehungen zwischen dem Schauspiel Hannover, sowie innerhalb des Tryptichons Thalia Theater, Münchner Kammerspiele und Deutsches Theater Berlin.

- Am Freien Theater ist ein fairer, im Sinn von offenem und auch oftmals unbürokratischem Umgang mit Mitarbeitern möglich. Man kann sicherlich einwerfen, dass die Planungsdichte im orthodoxen Theaterbetrieb eine andere ist als im Kammeroperbetrieb. Auf die Anforderungen im Freien Theater kann allerdings durch das zusätzliche Engagement von Freien-Mitarbeitern reagiert werden, was durch projektbezogene Verträge relativ reibungslos funktioniert. Hierbei ergibt sich die Möglichkeit zu neuen Arbeitszeitmodellen und Arbeitsablaufmodellen – allerdings sind Arbeitszeitmodelle der völlig freien Zeiteinteilung wie bei der amerikanischen Firma Best-Buy⁵⁸⁹, für den Musiktheaterbetrieb noch undenkbar, für den „Verwaltungsbereich“ durchaus praktikabel.
- Das Freie Theater kann innerhalb flexibler Probenzeiten agieren: oftmals ohne Rücksicht auf Tarifverträge und die Bedürfnisse großer Kollektive. Dabei besteht auch die Möglichkeit während der gesamten Produktionszeit mit dem selben Team zu arbeiten, was im staatlich getragenen Theater äußersten Seltenheitswert besitzt.

7.2.3 Aussichten

Eine generelle Tendenz im Bereich der Finanzierung von Theaterproduktionen ist festzustellen: es ist eine deutliche Hinwendung zur privaten Finanzierung von Produktionen zu vermerken. Auch an den staatlich geförderten Theatern kommt kaum eine Produktion ohne Drittmittelförderung aus, die sowohl aus staatlicher, wie auch aus privater Mittelherkunft sein können⁵⁹⁰. Einen Überblick über Fördermöglichkeiten enthält die Datenbank des Deutschen Informationszentrums für Kulturförderung.

Der Einsatz von privaten Fördermitteln wird in der BRD nach wie vor noch durch schwer zu durchschauende und erschwerende steuerliche Rahmenbedingungen verhindert, so dass ein bürgerliches Engagement bisher noch wenig attraktiv ist.

⁵⁸⁹vgl. Brand eins: Schwerpunkt Ideenwirtschaft. Achtung Sie betreten den kreativen Sektor, 9. Jahrgang, Heft 5, Mai 2007, S. 104f.

⁵⁹⁰Bspw. Lottogelder aus der Lottostiftung für die Spielstätte „Box+Bar“ am Deutschen Theater Berlin in Kombination mit Mitteln des Fördervereins.

Die Problematik der geringen Flexibilität der staatlichen Theater und die immer größer werdende Trennung zwischen den Menschen in einer Stadt und ihren Theatern, der Kluft zwischen Alltag und Kultur, wurde inzwischen auch von den großen Theaterbetrieben erkannt, welche sich mancherorts in eine neue Art von Sozialarbeit stürzen, um die Peripherie zurück ins Zentrum zu holen, den Menschen wieder ins Theater zu bringen. Die geschieht mit mehr oder minder peinlichen Projekten, wie bspw. dem Orbit-Projekt am Theater Freiburg. Hier werden die Methoden der Freien Szene aufgegriffen, sich in die Stadtrandgebiete zu begeben, um dort die Menschen bezüglich ihrer Problemen, Sorgen und speziellen Lebenswirklichkeiten zu hinterfragen. In der Praxis findet allerdings Sozialarbeit auf hohem pseudo-intellektuellem Niveau statt (welche von jedem soziokulturellem Zentrum besser geleistet werden könnte). Ob hinter den wahren Produktionsabsichten nicht auch öffentlichkeitswirksame Marketingstrategien stecken, bleibt abzuwarten. Ähnliche Erscheinungen finden sich in München mit dem Bunnyhill-Projekt (Theater für den Stadtteil Hasenberg), bzw. auch an den Theatern in Heidelberg oder Essen (dort in Anlehnung an Simon Rattles Education Programmen).

Die von den Intendanten immer wieder propagierten Synergieeffekten, wenn die Peripherie auf das Zentrum stößt, wenn Randkulturen auf „Hochkultur“ trifft werden nicht wirklich sinnvoll und für den staatlichen Theaterbetrieb nutzbar umgesetzt, anders agiert hier die Neuköllner Kammeroper als Freies Theater, welches Kultur für einen Stadtteil, aus dem Stadtteil heraus produziert.

7.3 Das Festival als Präsentations- und Produktionsform für die Kammeroper

Das Fest ist der Ursprung des Theaterspiels, wenn man einen Blick zurück auf die Dionysien der Antike wirft, den Dionysosfesten⁵⁹¹. Später emanzipierte sich das Fest vom Theaterspiel als eine vom Alltag abgehobene Veranstaltung, denkt man nur an die großen Repräsentationsveranstaltungen

⁵⁹¹Vgl. dazu: Deubner, Ludwig: *Attische Feste*, Darmstadt 1959

und Feste des Barockzeitalters, welche mit unglaublichen Aufwand durchgeführt wurden⁵⁹². „Mit der Etablierung eines bürgerlichen Theaters und der ständigen oder regelmäßigen Präsenz von Aufführungen in allen großen Städten (...) entstand im 19. Jahrhundert der Wunsch nach herausgehobenen, künstlerisch überragenden Aufführungen besonderen Charakters (...) oder großbürgerlicher Adaption der höfischen Festspieltradition als eigene Einrichtung in einem kurzen, regelmäßig wiederkehrenden Zeitraum“⁵⁹³. So entstanden im Laufe der Zeit renommierte Festspiele wie die Salzburger oder Bayreuther, wo bestimmte Werke in einer exemplarischen Darstellung wieder gegeben werden sollen. Die Grenzen zwischen Festival und Event sind fließend und nur schwer zu ziehen. Während das Festival oder das Festspiel in seiner klassischen Form – die Salzburger Festspiele bilden sicherlich eine spektakuläre Ausnahme – sind nicht unbedingt gewinnorientiert arbeitende Betriebe, sondern hier sollte der „Geist“ oder das Konzept im Mittelpunkt des Interesses stehen – dem gegenüber steht beim Event der „Kunde“ im Zentrum des Geschehens. Somit stehen oftmals Konzept und inhaltliche Ausrichtung dem Prinzip des Events entgegen, dass dies sicherlich nicht zu verallgemeinern ist, steht außer Frage. Die konzeptionelle Bedeutung von Festival an dieser Stelle ist die Überschreitung von Grenzen in unterschiedlichster Hinsicht, „das Ausloten von Grenzen in politischer, soziokultureller, sprachlicher und ästhetischer Hinsicht. Grenzen hin zu anderen Medien“⁵⁹⁴. Für die Kammeroper hat das Festival, respektive das Event, mehr als nur den Vorteil der Promotion und den „Verkauf von Produktionen“. Hier agieren zwei Zieldefinitionen ineinander verschränkt, einmal das Herausbilden, Festigen und Definieren der Form, aber auch die Erschaffung einer Basis zur Ausrichtung von Kammeroper jenseits der Bürokratie eines öffentlich-rechtlichen Theaterbetriebs und jenseits der Risiken und auch Beschränktheit des Freien Musiktheaters. Das Festival setzt eine Öffentlichkeit voraus, da sich die neue „bürgerliche Musikkultur (...) im Gegensatz zur älteren und zur feudalen und klerikalen, in der Öffentlichkeit“⁵⁹⁵ abspielt. Arnold Schönberg hat allerdings bei

⁵⁹²Vgl. Brauneck, Manfred (Hrsg.): Theaterlexikon, Band 1, Hamburg 2001, S.381

⁵⁹³a.a.O., S.381

⁵⁹⁴Veronica Knaup-Hasler im Gespräch mit Inka Lehmann über das Festival Theaterformen: Zwischen Recherchen und Netzwerk, in: Theater der Zeit, Juni 2003, Heft Nr.6, S. 17

⁵⁹⁵Stephan, Rudolf: Vom Unbehagen an den Festen mit Neuer Musik, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Neue

der Gründung seines „Vereins für musikalische Privataufführungen“ – auch die Gründung einer speziellen Art von Festival – es eher im Auge gehabt, die Öffentlichkeit auszuschließen: „Sei Ziel war es, aus den musikalischen Veranstaltungen die Öffentlichkeit auszuschließen. Warum? Weil sie stört. Die Erfahrung die Schönberg vielfach hatte machen müssen, dass nämlich die Darbietungen seiner und seiner Schöner Werke (...) bisweilen durch absichtsvoll schlechtes Benehmen (...) gestört wurden“⁵⁹⁶– diese Tendenz vermag man auch heutzutage und gerade gegenwärtig wieder zu vernehmen, allerdings nicht aus Angst vor Ablehnung oder Störung des Dargebotenen, sondern durch ein bewusstest intellektuelles Abschotten im Elfenbeinturm der Kunst und der Praktizierung von Musik für Experten und Kenner unter dem Kriterium eines musikalisch-intellektuellen Ausschussverfahren.

Festivals haben das Ziel bedeutende oder auch repräsentative Werke aufzuführen. Ist das richtig? Ist die Bedeutung eines Festivals nicht auch vielmehr die Annahme, dass durch die Konzentration von anwesenden Künstlern und Werken eine experimentelle und vergleichende Austauschsituation entstehen kann, um mit den vorgestellten Werken und der anwesenden Öffentlichkeit, so jene denn vorhanden ist, einen Diskurs, eine Verbindung einzugehen. Der Sinn des Festivals liegt in seiner Fortführung und zyklischen Wiederholung, im Gegensatz zur singulären Erscheinung des Projekts, welches aber Bestandteil eines Festivals sein kann.

Hans Helms⁵⁹⁷ unterscheidet drei grundsätzliche organisatorische Typen von Festivals:

1. Das kommunale Festival, von einer Gemeinde oder kommunalen Gebietskörperschaft ausgerichtet, mit dem Ziel ihren eigenen „Kultivierungsgrad“ und die entsprechende „Fortschrittlichkeit“ darzustellen, aber sicherlich könnte man weitere Gründe anführen, wie bspw. die besondere Ehrung eines der Gemeinde angehörigen Künstlers, bzw. das besondere Engagement der Gebietskörperschaft für eine bestimmte Art von musikalischem Ereignis.

Musik und Festival, Graz 1973, S. 7

⁵⁹⁶a.a.O., S.11

⁵⁹⁷Helms, Hans: Festivals für neue Musik, in: a.a.O., S.90f

2. Das Musiker-Festival. Als Träger nennt Helms aus der Perspektive von 1973 heraus Stiftungen und öffentlich rechtliche Organisationen, heute würde man die privatwirtschaftliche Drittmittelfinanzierung in den Vordergrund stellen. Das Programm wird von Helm beschrieben als „pseudoinformativ“, entstanden aus „persönlicher Neigung der Verantwortlichen, Fingerhakelei der Interessierten und öffentlichen Verpflichtung der Institutionen“ zu „bunt gemischten Programmen“. Zu dieser Art des Festival zählt Helms auch die Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Musik.
3. Das nationale Festival. Durch diese Art des Festivalbetriebs präsentieren sich Staaten als „Kulturnation“.

Zu Recht kann behauptet werden, was sich beim Betrachten von Programmheften und konzeptionellen Auslegungen der gängigen internationalen Festivals für zeitgenössische Musik deutlich ergibt, dass sich gewisse Regulatoren der „monokapitalistischen Konsumindustrie“⁵⁹⁸ durchsetzen und dadurch „Quantität zum Substitut für Qualität“⁵⁹⁹ wird. Diese Tendenz lässt sich sicherlich nicht nur ausschließlich für die Festivalszene mit Zeitgenössischer Musik manifestieren, sondern auch für die großen Opernfestivals – eine Übertragung auf die Kunstmessen, wie bspw. der Art Karlsruhe ist ebenso denkbar, wo es sich bei der ausgestellten Kunst nahezu fast ausschließlich um dekorative handelt ohne experimentellen und kritischen Anspruch.

Sinn des Festivals sollte es doch auch sein, Fragen zu stellen und dazu entsprechende Antworten zu geben – auch experimentellen Charakters zu geben. Hierzu aber gesellt sich das Problem, wer denn Besucher der Festivals ist? Helms gibt die Antwort präzise: „Ein Haufen Kritiker, Musikredakteure der Rundfunk- und Fernsehanstalten, Veranstalter von konkurrierenden Festivals, Reisevertreter und Einkäufer der Musikverlage, Kulturfunktionäre der Länder und Gemeinden, auch der privatwirtschaftlichen Interessenverbände, Repräsentanten von Schallplattenfirmen, die uraufgeführten Komponisten selbst samt Familie und Verehrerentourage, eifersüchtige Kollegen, progressiv sich aufspielende Musikologen, ein paar eifrige Musikstudenten

⁵⁹⁸a.a.O., S. 92

⁵⁹⁹a.a.O.

und einige mehr oder minder begüterte Aficionados aus dem Bildungsbürgertum. (...) Verschwindend gering in der Anteil an lokalen interessierten Laien⁶⁰⁰. Fast hat man den Eindruck dass sich die repräsentativen gegenwärtigen Festivals für zeitgenössische Musik zu „Musterschauen“⁶⁰¹ oder „Fachmessen“⁶⁰² ausschließlich für Fachpersonal entwickeln.

⁶⁰⁰.a.a.O., S.104

⁶⁰¹a.a.O., S. 105

⁶⁰²a.a.O.

8 EUcapera als Produktions- und Präsentationsform für Kammermusiktheater

Akademie soll im Folgenden als Ausbildungsstätte für die besonderen Anforderungen zur Aufführung von Kammeroper gedacht werden. Die Akademie soll hier als Labor (Forschungsstätte) zur akademischen Definition und Postulierung⁶⁰³ der Kammeroper betrachtet werden, aber auch als Produktionsstätte mit dem Ziel der Aufführung und Produktion von Kammeropern in institutioneller und internationaler Vernetzung. Hierbei soll sowohl auch Edition und Sammlung von Kammeropern stattfinden. Das Projekt Europäische Kammeroperakademie soll in internationaler Verortung als Verbindungsglied zwischen Musiktheaterpraxis und akademischer Wissenschaft in der Engführung zwischen Kultur und Wirtschaft (zwischen Kultur und Management) agieren. Im Folgenden soll der visionäre Modellentwurf einer Europäischen Kammeroperakademie (EUcapera ©) diskutiert werden, aufbauend auf ein ein Projekt, welches der Autor gemeinsam mit den Kollegen Nils Hansen und Peter Krause vom Rudolf Arnheim Institut für Kulturökonomie diskutiert und entwickelt hat, der Baltic Academy of Arts and Economics⁶⁰⁴(Arbeitstitel).

Der ausgehende Gedanke für eine Akademie im Zusammenspiel für Kunst und Ökonomie, welche den Arbeitstitel „Baltic Academy of Arts and Economics“ bekam, war die Idee im Rahmen eines international vernetzten Masterstudiums erstmalig die Fächerkombination Kultur und Ökonomie zu vereinen, und zwar zu einem gemeinsamen und verbindenden Kompetenzbereich, welchen man vielleicht unter dem Begriff Kulturökonomie (besser Kulturdiplomatie) zusammen fassen könnte. Dass sich Kunst und kulturelle Prozesse

⁶⁰³Hierunter sind auch die Bemühungen mit einzubeziehen, die Werke der Werkgattung Kammeroper zu fassen und zu editieren.

⁶⁰⁴© Rudolf Arnheim Institut für Kunst, Musik und Kulturökonomie, Vorsitzender Prof. Dr. Peter Bendixen.

gegenseitig befruchten können, ist kein Novum mehr, aber die akademische Engführung beider Fächer (sowohl der Vermittlung von kultureller Kompetenz an den Manager, wie die Vermittlung von Managementinstrumentarien speziell an Künstler) unter dem Primat der Kunst, ist ein neuer Gedanke.

Ziel der Baltic Academy of Arts and Economics war es durch die Vernetzung von Institutionen aus künstlerischen und wirtschaftlichen Bereichen, dem Einsatz von Dozenten aus beiden Fachbereichen eine Ausbildungsstätte jenseits der Dogmatik von abstrakten Methoden und Modellen zu schaffen, um die Kluft zwischen Theorie zur Praxis zu überwinden. Dies geschieht auf der Grundlage der Anerkennung, dass kulturelle Kompetenz und künstlerische Kreativität das Selbstverständnis einer zivilisierten Gesellschaft sind und somit als Nährboden für Innovation, Wettbewerbsfähigkeit und humaner Kompetenz sind. Zielgruppe sind Absolventen aus künstlerischen, wie wirtschaftlichen Studiengängen, bzw. aktive Künstler und agierende Wirtschaftsmanager. Die EUcapera© geht von diesem Ideenansatz aus, definiert sich aber selbstständig als Akademie für Musiktheater und Kammeroper (und geht dabei über das erklärte Ziel der Engführung zwischen Wirtschaft und Kultur hinaus), mit dem erklärten Ziel als akademisches Forschungszentrum für die Kammeroper und ihrer vielfältigen Formen zu agieren, wie auch als interdisziplinäre und international vernetzte Produktionsstätte, wo sich Dozenten und Studierende gemeinsam mit ihren Kooperationspartnern dem Prozess der „Re-Theatralisierung“ des Musiktheaters, respektive dem „Aufbrechen“ des Musiktheaters, unter dem sich ergebenden Primat der Verantwortung für Kunst und Kultur im 21. Jahrhundert stellen. Dabei soll die Akademie zwei unterschiedliche pädagogische Ausbildungskonzepte verfolgen:

1. Masterprogramme für die besonderen Anforderungen im modernen Musiktheater, wie sie sich in der Kammeroper niederschlagen. Die Programme sind gedacht für im Beruf stehende Akteure in den Bereichen a) Musiktheater: Sänger, Instrumentalisten, Dirigenten, Regisseure, Musik- und Theaterwissenschaftler, Dramaturgen, Tänzer, Schauspieler, Bühnenbildner, b) technische Berufe: Bühnenmeister, Beleuchtungsmeister, Light-Designer, Tontechniker etc. und c) Agierende im Bereich Mana-

gement und Verwaltung

2. Fortbildungs- und Weiterbildungsprogramme sowie Meisterkurse für sowohl Manager aus den klassische ökonomisch definierten Fächern, wie auch aus der Kulturszene und aktiven Künstlern und in verwandten Berufen Tätigen.

Die Ausbildung selbst erfolgt in Modulform und in Form von Meisterklassen sowie in Praxisabschnitten (als welche die selbstständige Produktion von Kammeropernaufführungen gelten: Learning by Doing unter Fachaufsicht und Betreuung durch Mentoren aus der Praxis).

Grundsätze der Ausbildung müssen sein:

1. Die permanente Verbindung zwischen Ausbildung und Praxis,
2. ein permanent interdisziplinärer Ansatz,
3. die Verbindung zwischen Kunst und Ökonomie,
4. Learning by Doing,
5. Einsatz von Dozenten aus der Berufspraxis neben Teachers in Residence und fest angestellten Dozenten und wissenschaftlichen Mitarbeitern – daneben sollen auch die Studierenden innerhalb ihrer Fachdisziplin ihre Fachkenntnis vermitteln und diskutieren – dies geschieht aus den Perspektiven der unterschiedlichen Herkunftsorte der Teilnehmer,
6. die Ausbildung erfolgt in interdisziplinären Modulen und fachgruppenspezifischen Modulen,
7. Die Ausbildung für den Bereich Weiter- und Fortbildung erfolgt themenspezifisch,
8. Zusammenführung von Studium und Training durch die Arbeit am gezielten und definierten Projekt Kammeroper in der Konzeption und Aufführung von Kammeroper, bspw. im Sinne eines regelmäßig stattfindenden Kammeroperfestivals.

8.1 Die unterschiedlichen Ausbildungsbereiche von EUcapera

Die einzelnen fachspezifischen Ausbildungsbereiche gliedern sich in:

1. Management,
2. Musikwissenschaft und Dramaturgie,
3. Instrument und/oder szenische Aktion,
4. Gesang und szenische Aktion,
5. Dirigieren und Regie,
6. Tanz, Schauspiel und Performance,
7. Bühnentechnik und Light Design,
8. Praxis- und Trainingprojekt: EUfest©⁶⁰⁵.

Hinzu kommt ein allgemeiner Ausbildungsteil „Kulturdiplomatie“, der Versuche einer Zusammenführung von wirtschaftlichen Fragestellungen und kulturellen Prozessen und ihre gemeinsame, wie auch gegenseitige durchleuchtende Betrachtung vor dem Hintergrund eines zunehmend globalisierten Weltbildes – gedacht als Vermittlungsansatz zum gegenseitigen Verständnis und zum Schaffen von beiderseitigen Frei- und Spielräumen in einer Art von Verständnis, dass „musikalischer Sinn (Anmerkung des Autors, auch kultureller Sinn) an sozialer Utilität“ und anders herum „zu messen ist, nicht an ästhetischen Sentiments oder musikologischen Verdikten und schon gar nicht an ideologischen Vedikten und schon gar nicht an der ideologischen Effizienz im Interesse der Bourgeoisie und des ideellen Gesamtkapitalisten“⁶⁰⁶. Hierbei geht es erstmalig darum, beide Fächer, Kunst und Wirtschaft gemeinsam zu unterrichten und in einen Gesamtzusammenhang zu setzen, auch um damit die „Wechselwirkungen zwischen Kultur und Wirtschaft“⁶⁰⁷ als „Sachgebiet der Kulturökonomie“⁶⁰⁸ zu zeigen – dies hat auch zur Folge, die existierende

⁶⁰⁵European chamber opera festival

⁶⁰⁶Helms, Hans: Festivals für neue Musik, in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Neue Musik und Festival, Graz 1973, S.109

⁶⁰⁷vgl. Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, Opladen 1998, S.10

⁶⁰⁸a.a.O., S. 10

„Dominanz“ der Ökonomie in allen Lebensverhältnissen als ein „historisches Faktum“ aufzuzeigen, zu entzaubern und damit das „Weltbild der Ökonomen (...) vom Tauschmodell“ in Bezug auf den Kulturbetrieb als ungeeignet darzustellen – welches sich als Äquivalenztausch darstellt, „in der Erwartung oder gar vertraglichen Regelung einer Gegenleistung“⁶⁰⁹ und der damit eng verbundenen „Idee von ökonomischer Rationalität“⁶¹⁰. Dahinter verborgen liegt der Gedanke, des überflüssig werdenden Intellekts bei der ausschließlichen rationalen Anwendung des ökonomischen Analyseinstrumentarium. So ergeben sich für die einzelnen fachspezifischen Ausbildungsbereiche folgende inhaltlichen Module:

8.2 Management und spezielles Kulturmanagement

Management: bedeutet hier „spezielles Kulturmanagement“ in Relation zu den Bedürfnissen in Kultureinrichtungen gesetzt. Dem inzwischen beliebten Studienfach Kulturmanagement, wie es an zahlreichen Ausbildungsstätten in der BRD angeboten wird, mangelt es an der Tatsache, dass an keiner Ausbildungsstätte eine tatsächliche Zusammenführung von Kunst und kulturellen Prozessen und dem betriebswirtschaftlichen Denken, welches sich hinter unterschiedlichen und zahlreichen ökonomischen Teildisziplinen, auf dem Analyseinstrumentarium der klassischen Betriebswirtschaftslehre aufbaut (klassische BWL, Volkswirtschaftslehre, Buchhaltung, dem diffusen Begriff Management)⁶¹¹. Somit soll hier versucht werden, eine praktisch einsetz-

⁶⁰⁹ a.a.O

⁶¹⁰ a.a.O. S11

⁶¹¹ Eine spannende Alternative dazu bietet der neu eingerichtete Masterstudiengang Kultur und Management an der Hochschule Zittau/Görlitz, in welchem sich die Studieninhalte, in einer gewissen Engführung von Kultur und Management in 6 Kompetenzfelder aufteilen: Kulturtechniken (dahinter verbergen sich so genannte „Künstlerische Workshops“, wie sie bereits im vorangegangenen Bachelorstudiengang an der Hochschule Zittau/Görlitz und im mit der Hochschule kooperierende Master-Studiengang Kultur und Management an der TU Dresden, praktiziert worden sind. Inhalte sind Workshops in den Bereichen der Bildenden und Darstellenden Künste sowie die Sprachvermittlung, an der Hochschule Görlitz/Zittau mit dem Schwerpunkt auf osteuropäische Sprachen), Steuerungswissenschaften (dahinter verbirgt sich im Curriculum des Studienganges Module zum Kulturrecht, Wirtschaftsinformatik und empirische Sozialwissenschaften), Wirtschaftswissenschaften (wobei hier keine spezielle, aber notwendigerweise geforderte spezielle Kulturbetriebswirtschaftslehre gemeint ist, sondern das klassische Repertoire der BWL, wie Allgemeine Betriebswirtschaftslehre, Rechnungswesen, Volkswirtschaftslehre), Geistes- und Sozialwissenschaften (erstaunlich erscheint die re-

bare theoretisch-methodische Lehre der Kulturökonomie für den kulturellen Betrieb zu erarbeitet. Nach der Vermittlung der so genannten Bezugsdisziplinen, die sich in „Bindestrich-Disziplinen“ aufsplintern, wie bspw. Kultur-Marketing, Kultur-Sponsoring etc., geht es um die akademische Erarbeitung einer methodisch-theoretisch manifestierten Grundlage – daher erscheint es als Herausforderung die unterschiedlichen und interdisziplinären Fächer zu einem Ganzen zusammen zu fügen. Grundlegende Kompetenzbereiche des klassischen Kanons und Module sind:

- Betriebswirtschaftslehre (kaufmännische Grundlagen, Grundlagen VWL, Internationale Buchhaltung, Grundlagen Budgetierung, Grundlagen Organisationslehre und Logistik (Projektmanagement), Disposition und Tourneemanagement,
- Dramaturgische Kompetenz und Presse- und Öffentlichkeitsarbeit,
- Recht – im internationalen Vergleich: Einführung in die Systematik des Rechts, Urheber- und Markenrecht, Medienrecht, Bühnen- und Tarifrecht, Sponsoringrecht, Arbeitsrecht, Event- und Veranstaltungsrecht, Rechtsphilosophie,
- Grundlagen Kunstgeschichte,
- Grundlagen Kulturwissenschaften,
- Grundlagen Politikwissenschaft und Soziologie,
- Künstlerische Kreativitätsworkshops: Gesang, Bildende- und Darstellende Kunst,
- Grundlagen Kybernetik und Networking,
- Kreativitätstraining und Konzeptentwicklung.

8.3 Musikwissenschaft und Dramaturgie

- Grundlagen Kunstgeschichte,

lativ hohe Gewichtung des Studiums auf Geistes- und Sozialwissenschaften, mit Bezug auf Arbeits- und Freizeitgesellschaft, Philosophie und Ästhetik sowie Kulturwissenschaften), Kunst- und Kulturwissenschaften (Kulturgeschichte, Kunstwissenschaften – welche im Curriculum durchaus recht schwammig formuliert erscheinen).

- Grundlagen Kulturwissenschaft,
- Grundlagen Geschichts- und Politikwissenschaften,
- Grundlagen Ökonomie,
- Künstlerische Kreativitätsworkshops: Gesang, Bildende- und Darstellende Kunst,
- Grundlagen der Dramaturgie und Produktionsdramaturgie,
- Grundlagen Musiktheater (Institution und Gattung),
- Spezielle Musikwissenschaft in Bezug auf Kammeroper und Untergattungen,
- Übersicht Zeitgenössische Musik und Zeitgenössische Strömungen,
- Wissenschaftliche Arbeitstechniken und Fragestellung der Edition von Werken des Musiktheaters,
- Verlagsökonomie,
- Grundlagen Kulturökonomie und Theatermanagement,
- Einsatz von Medien in der zeitgenössischen Musik.

8.4 Instrument und Szenische Aktion

Meisterkurse für unterschiedliche Instrumentengruppen in Vorbereitung des Kammeropernfestivals EUfest ©: a) Kammermusikalisches Musizieren zeitgenössischer Musik b) Spieltechniken in zeitgenössischer Werken c) Repertoirekunde d) Szenischer Unterricht und Körpertraining in Abstimmung auf die Erfordernisse von zeitgemäßen Darstellungsformen (auch für Instrumentalisten) e) im Masterstudium Teilnahme an anderen Modulen bspw. aus dem ökonomischen Themenkreis entnommen.

8.5 Gesang und Szenische Aktion

Meisterkurse Gesang: a) Stilistik und Ästhetik Zeitgenössischer Musik b) Spezielle Gesangstechniken im Zeitgenössischen Musiktheater und spezielle

Stilistik im Musiktheater (bspw. Alte Musik in historischer Aufführungspraxis) c) Training spezieller körperlicher Anforderungen im Zeitgenössischen Musiktheater d) Szenischer Unterricht und Körpertraining in Abstimmung auf die Erfordernisse von zeitgemäßen Darstellungsformen e) Repertoireübersicht f) Einführung in Ästhetik und Darstellungsformen für Aktionen, Happenings und Performance g) im Masterstudium Teilnahme an weiteren Modulen bspw. aus dem Themenbereich Ökonomie.

8.6 Dirigieren und Regie

1. Grundlagen Kunstgeschichte,
2. Grundlagen Kulturwissenschaft,
3. Grundlagen Geschichts- und Politikwissenschaften,
4. Grundlagen Ökonomie,
5. Grundlagen der Dramaturgie,
6. Grundlagen Musiktheater (Institution und Gattung),
7. Spezielle Musikwissenschaft in Bezug auf Kammeroper und Untergattungen,
8. Übersicht Zeitgenössische Musik und Zeitgenössische Strömungen,
9. Grundlagen Kulturökonomie und Theatermanagement,
10. Grundlagen Bühnentechnik und Bühnenbeleuchtung,
11. Schauspieltechniken und spezielles Körpertraining,
12. fachspezifische Meisterkurse Dirigieren: a) Spezielle Schlagtechnik Zeitgenössische Musik b) Schlagtechnik Musiktheater c) Gestaltungstechnik Happening, Performance, Aktionen,
13. fachspezifische Meisterkurse Regie: a) Spezielle Anforderungen an Darstellungsformen im Zeitgenössischen Musiktheater b) Inszenierungstechniken c) Ästhetik und Stilistik im Zeitgenössischen Musiktheater.

8.7 Tanz, Schauspiel und Performance

- Grundlagen Kunstgeschichte,
- Grundlagen Kulturwissenschaft,
- Grundlagen Geschichts- und Politikwissenschaften,
- Grundlagen Ökonomie,
- Grundlagen der Dramaturgie,
- Grundlagen Musiktheater (Institution und Gattung),
- Spezielle Musikwissenschaft in Bezug auf Kammeroper und Untergattungen,
- Übersicht Zeitgenössische Musik und Zeitgenössische Strömungen,
- Grundlagen Kulturökonomie und Theatermanagement,
- Grundlagen Bühnentechnik und Bühnenbeleuchtung,
- Schauspieltechniken und spezielles Körpertraining,
- fachspezifische Meisterkurse sowie spezifische Bewegungstechniken.

8.8 Komposition

- spezielle Meisterkurse Komposition für das Musiktheater,
- spezielle Meisterkurse Edition von Zeitgenössischen Musiktheaterwerken,
- Meisterkurs Reduktion, Instrumentierung von Notenmaterial und Bearbeitungen von Werken des Musiktheaters,
- Grundlagen Kunstgeschichte,
- Grundlagen Kulturwissenschaft,
- Grundlagen Geschichts- und Politikwissenschaften,
- Grundlagen Ökonomie,
- Grundlagen der Dramaturgie,

- Grundlagen Musiktheater (Institution und Gattung),
- spezielle Musikwissenschaft in Bezug auf Kammeroper und Untergattungen,
- Übersicht Zeitgenössische Musik und Zeitgenössische Strömungen,
- Grundlagen Kulturökonomie und Theatermanagement,
- Grundlagen Bühnentechnik und Bühnenbeleuchtung.

8.9 Bühnentechnik und Lightdesign

- Spezielle Kunstgeschichte,
- Grundlagen Kulturwissenschaft,
- Grundlagen Ökonomie,
- Grundlagen der Dramaturgie,
- Grundlagen Musiktheater (Institution und Gattung),
- spezielle Musikwissenschaft in Bezug auf Kammeroper und Untergattungen,
- Übersicht Zeitgenössische Musik und Zeitgenössische Strömungen,
- Grundlagen Kulturökonomie und Theatermanagement sowie Logistik und Tourneemanagement,
- Training Anforderung des Zeitgenössischen Musiktheaters an die Bühnen- und Beleuchtungstechnik,
- Trainingseinheiten Raumgestaltung im Zeitgenössischen Musiktheater,
- spezielle Trainingseinheiten Lightdesign und neue Beleuchtungstechnik,
- spezielle Trainingseinheiten für neue Bühnentechnik und flexible Raumgestaltung im Musiktheaterbetrieb,
- Einsatz von audiovisuellen Medien im Zeitgenössischen Musiktheater,
- Trainingseinheiten Personalmanagement und Führungseigenschaften.

8.10 Praxisprojekt EUcapera© Kammeroperfestival: EUfest©

Zentrale Trainingseinheit und somit die Brücke zur Praxis ist das Kammeroperfestival EUfest©. Das Festival soll zeitgleich in verschiedenen europäischen Städten stattfinden, wobei sich hierbei regional wechselnde Kooperationen mit Institutionen und Musiktheaterbetrieben ergeben können. Die Akteure sind Studierende der Europäischen Kammeroperakademie EUcapera© und Mitglieder der Kooperationsbetriebe sowie Dozenten der EUcapera©. Dadurch wird eine Verschmelzung von Praxis und akademischen Lehrbetrieb erreicht. Die Festivalinhalte werden maßgeblich innerhalb des Studiums an der EUcapera© erarbeitet und konzipiert. Die Kooperation mit den örtlichen Institutionen ist Teil des Studieninhaltes. Das Festival soll regelmäßig einmal jährlich stattfinden. Neben dem Kammeroperfestival sollen sich durch die Teilnahme der Studierende verschiedene Spezialensembles bilden und eigene Projekte entwickelt werden. Die Betreuung finde auch hier durch die Dozenten und Mentoren der Akademie statt. Die Finanzierung des EUfest© soll in enger Zusammenarbeit mit der Wirtschaft stattfinden sowie durch Drittmittel der beteiligten Kooperationspartner und Ausbildungsbetriebe und finanzielle Mittel der Europäischen Union.

Das Kammeroperfestival basiert auf folgenden strukturellen Grundlagen:

1. Es findet zeitgleich in X (die Anzahl ist nach oben hin offen) europäischen Städten statt.
2. Es existiert ein gemeinsamer Festivalzeitraum.
3. Die Produktionsphasen und Vorlaufphasen vor Ort werden individuell bestimmt und disponiert durch die Kooperationspartner.
4. Das Programm des Festivals besteht aus zeitgenössischer Kammermusik, welche vom jeweiligen Kooperationspartner frei bestimmt wird und lediglich vor Ort zur Aufführung gelangt – simultane Übertragung der Aufführungen und die entsprechende Diskussion der aufgeführten Musik (auch Uraufführungen) in die anderen teilnehmenden Institutionen sind denkbar.

5. Das Kernprogramm des Festivals besteht jeweils aus der Aufführung von vier Kammeropern in den X Städten. Das ergibt eine Gesamtproduktionszahl von 4 mal X unterschiedlichen Produktionen.
6. Die Vorgabe an die Kooperationspartner sind a) die Ausschreibung eines Wettbewerbs zur Komposition einer Kammeroper von einer zeitlichen Dauer von ca.15-60 Minuten für ein Kammerensemble b) Die Aufführung einer Kammeroper aus dem Repertoire ab 1920 mit kammermusikalischer Besetzung c) die Konzeption eines Kammermusiktheaterwerks oder einer Performance, Installation, welche während des Festivals, respektive während der Vorlaufzeit als Werk entsteht d) Aufführung eines Werks des „Randbereichs“ aus dem Kammeroperrepertoire der Renaissance oder Barocks, bzw. des historischen Repertoires. Die Werke sollen jeweils von den Mitgliedern der Akademie in Kooperation mit den örtlichen Institutionen editiert und erstellt werden, e) der technische Rahmen von Möglichkeiten wird vorher festgelegt, wobei jeder Kooperationsort die grundsätzlichen technischen Anforderungen garantiert.
7. Der Festivalzeitraum erstreckt sich über einen Gesamtzeitraum X mal 2 Wochen. Dabei steht jedem Kooperationspartner ein Präsentationszeitraum von zwei Woche zu, welche zeitlich gestaffelt stattfinden. Nach dem Abspielen der Produktionen in einem Kooperationsort gehen jene auf „Tournée“ und rotieren zum nächsten Projektpartner in die nächste Stadt und kommen dort in einem Zeitraum von zwei Wochen zur Aufführung und rotieren anschließend entsprechend weiter. Aufgrund der vor Ort existierenden Basisanforderungen werden die Bereiche wie Technik, Beleuchtung entsprechend genutzt, so dass nur der reine künstlerische Bereich und Ausstattungsbereich rotieren.
8. Dieses „im Kleinen“ praktizierte Austauschprojekt kann als Grundlage und Praxismodell für den Austausch von Musiktheaterproduktionen europaweit gelten, wobei hierfür natürlich neue Produktionsformen und Strukturen geschaffen werden müssen, wie sie die EUcapera© definieren und erstellen wird.

9 Zusammenfassung

„Da unser Leben Gefahr läuft, zum Fetisch der Überbewertung der Technik zu werden, oder sich langsam „behaftet“ in eine zynische Gleichgültigkeit zu verlieren, müssen wir in unserer Arbeit umso mehr bedenken, was Jean-Paul Sartre sagte: Und wenn man mir diese Welt mit ihren Ungerechtigkeiten darbietet, dann nicht, damit ich diese kalt betrachte, sondern damit ich sie mit meinem Unwillen belebe, damit ich sie enthülle und sie in ihrer Natur als Ungerechtigkeit und Missbräuche erschaffe. So wird das Universum, bei der Bewunderung, bei dem Unwillen des Lesers offenbaren; die großherzige Liebe ist ein Versprechen, etwas zu verändern, und die Bewunderung ist ein Versprechen der Nach-eiferung; obwohl die Literatur eine Sache ist und die Moral eine ganz andere, erkennen wir hinter dem ästhetischen Imperativ den moralischen Imperativ“⁶¹²

Im Verlauf der Arbeit wurde mehrmals die Frage aufgeworfen, wie sich Musiktheater in der Zukunft positionieren wird und welche Möglichkeiten für das Musiktheater hinsichtlich seiner Existenzsicherung existieren. In den einleitenden Kapiteln der Arbeit wurde aufgezeigt, dass es sich bei der Krise des Musiktheaters vor allem um ästhetische Krise handelt, welche eine ökonomische Krise zur Folge hat – bzw. durch neoliberale Strömungen zur ökonomischen Krise wird. Folgen sind künstlerische Einseitigkeit, fehlendes künstlerisches Selbstvertrauen, fehlende Innovation, überalterte Strukturen, überalterte Präsentationsformen und ästhetische Grundhaltungen, Rückzug des Staates aus seiner kulturpolitischen Verantwortung sowie eine deutliche Repertoireverengung. Innovative Strukturmodelle müssen also den Musikthea-

⁶¹²Sartre, Jean Paul: Was ist Literatur? Ein Essay (Übersetzung ins Deutsche von Brenner, Hans Georg), Hamburg 1958, S.40, in: Nono, Luigi: Notizen zum Musiktheater Heute, in: Stenzl, Jürg (Hrsg.): Luigi Nono, Texte, Studien zu seiner Musik, Zürich 1975, S.67

terbetrieb wie er sich gegenwärtig gibt, in seinen Grundfesten erschüttern, oder auch die Opernhäuser in die Luft sprengen⁶¹³. Das Theater als Massenmedium hat ausgedient und hierbei ist nun durchaus die Frage zu stellen, mit welchem Sinn, bzw. moralischer Rechtfertigung wird für welche Zielgruppe über die Aufrechterhaltung des Theaterbetriebs eine Bedürfnisbefriedigung erzielt.

Gegen die Repertoireverengung wird im Sinne eines dialektischen sich Entgegensetzens ein neues Repertoire herausbilden müssen, um gegen den abgenutzten Kanon der im Gegenwartsbetrieb üblichen Musiktheaterwerke zu ersetzen, respektive zu bereichern. Es wird festzustellen sein, dass das so genannte Randrepertoire auch zukünftig sicherlich nicht im orthodoxen Musiktheaterbetrieb in ausreichender Repräsentation zu sehen und zu hören sein wird, sondern sich in anderen Organisationsformen und Präsentationsformen zeigen wird. Hierfür sind neue Strukturen des Aufführungs- und Präsentationsbetriebes notwendig.

Die Kammeroper erscheint mir hierbei als ein Paradebeispiel für ein Innovationsmodell für einen zukünftigen Theaterbetrieb. Die Kammeroper verlangt zumeist eine kleine und überschaubare Besetzung, kleine intime Räume und ein gänzlich unfeierliches Ambiente und damit verbunden die Nähe und sogar Mitwirkung des Publikums. Dies trägt der Feststellung Rechnung, dass das Theater kein Medium mehr für breite Schichten der Gesellschaft darstellt, nur noch „luxuriöses“ Vergnügen einiger wenigen ist. Damit verbunden stellt sich auch die Frage nach dem Verbleib der klassischen Guckkastenbühne, welche sich in Zukunft zu Gunsten einer polyfunktionalen und multimedialen Funktionsspielfläche wandeln wird – hierbei ist auch die enger werdende Nähe zum Event verbunden.

Die Kammeroper als Innovationsmodell vermag durch ihre Intimität die Distanzen zwischen Publikum und Szene, zwischen betrieblicher Organisation und menschlicher Arbeitskraft im Sinne eines „menschlichen Theater“ zu überrücken und versteht sich daher auch als ein politisches und humanistisches Postulat. Kammeroper bedeutet auch die Engführung zwischen antikulisarischem Musiktheater und unterhaltsamen, wie auch beeindruckenden

⁶¹³Wie es Boulez in seinem legendären Spiegel-Interview 1967 formulierte, in: Spiegel 40, 1967

Musiktheater – auch unter Hinzufügung des Gegenwartsrepertoires. Kammeroper kann sich aufgrund ihrer hohen Flexibilität (künstlerisch, wie auch ökonomisch) auf die Themen der Zeit und vor allem der Gegenwart einstellen. Kammeroper kann das Musiktheater zu seiner notwendigen Öffnung hin zum postdramatischen Musiktheater verhelfen, indem sie das Werk als Material versteht, mit welchem sich künstlerisch und ästhetisch auseinandergesetzt werden soll. Somit muss zukünftig das Werk an sich, wie auch die Partitur aus den Klauen der "Werktreue" befreit werden und sich am ästhetisch und musikalisch Machbaren orientieren.

Unter Kammeroper versteht man sowohl den Gegensatz zum groß dimensionierten Musiktheater als die knappe Form, bzw. die Reduzierung in Bezug auf Besetzung, Form und Handlung und die Eignung für kleine Bühnen und Aktionsräume – wobei ein Aufbrechen des Raums an sich statt findet (szenisch, wie auch musikalisch). Die Kammeroper ist ein geistiges Produkt der musiktheatralischen Erscheinungen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, entstanden als ein neuer Begriff von Dramatik, in dessen Zentrum der in einer einzigen Grenzsituation sich zusammenballende seelische Konflikt oder die singuläre Schlüsselerfahrung des Individuums stehen, und nicht länger die Auseinandersetzung sich entwickelnder Charaktere. Eine Gleichsetzung der Kammeroper mit der Erscheinung des Operneinakters ist nicht möglich, da jener mit dem selben personellen Aufwand wie „großes“ abendfüllendes Musiktheater verbunden ist, vor allem aber der Ästhetik der Großen Oper mit ihrer Trennung zwischen Illusionsbühne und Zuschauer. Das zeitgenössische Kammermusiktheater ist keine Verlegenheitslösung, sondern kann als ein eigenes Genre gelten, welches das Potential für ein künstlerisch-ökonomisches Zukunftsmodell besitzt.

Sicherlich sind mit dieser Frage nicht alle Fragen bezüglich der Entwicklung und Zukunft der Kammeroper ausdiskutiert. Vielmehr wirft diese Arbeit Fragen auf, welche sich in Gänze nicht im Rahmen einer einzelnen Arbeit behandeln lassen, sondern in weiteren und folgenden Publikationen ausgiebig diskutiert werden sollen⁶¹⁴.

⁶¹⁴Hiermit sind vor allem Fragestellungen bezüglich der Sichtung des Repertoires und der Erstellung einer Repertoireliste zu verstehen. Von hohem Interesse sind auch Fragestellungen nach der Entstehung der Kammeroper in einem speziellen europäischen Kontext, die Kammeroperentwicklung und ihr

Selbständigkeitserklärung

.

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur mit den genannten Hilfsmitteln erstellt habe.

Thorsten Teubl Pilsen, den 16. Oktober 2007

Literaturverzeichnis

- Achleitner, A.-K./Jean-Paul, *Allgemeine Betriebswirtschaftslehre*, Wiesbaden: Gabler 2001
- Adorno, T. W., *Ad Vocem Hindemith*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968
- Adorno, T. W., *Bürgerliche Oper*, in: Tiedemann, R. (Hrsg.), *Gesammelte Schriften I - III*, Band Band 16, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978
- Allmann, U., *Innovatives Theatermanagement - eine Fallstudie*, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 1997
- Amendola, A., *L'economia dell'intervento pubblico nel settore dei beni culturali - Alcuni riflessioni di metodo*, in: *Sviluppo Economico* 4 2000, Nr. 2
- Argan, G. C., *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*, in: *Avanti* 18. Mai 1961
- Argano, L.; Angeli, F. (Hrsg.), *La gestione dei progetti di spettacolo*, Mailand: Franco Angeli 1997
- Artaud, A., *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Sèraphin*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1969
- Ashby, W. R., *Einführung in die Kybernetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955
- Ayen, H., *Marketing für Theaterbetriebe: Praxishandbuch für Kulturmanager*, Neuwied: Luchterhand 2002
- Bachmann, L./Delgado, M. (Hrsg.), *Herausforderung Europa: Weg zu einer europäischen Identität*, München: Beck 1995
- Barthes, R., *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982

- Batka, R., *Die moderne Oper - Jahresbericht der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten zu Prag 1901*, Prag: Oehler 1902
- Baumol, W./Bowen, W., *Performing Arts - The Economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance*, New York: The Twentieth Century Fund 1966
- Becker, J./Wolf, V., *Happenings, Fluxus, Pop art, nouveau realisme. Eine Dokumentation*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1965
- Behr, M., *Musiktheater: Faszination, Wirkung, Funktion*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen: Heinrichshofen 1983, Veröffentlichungen zur Musikforschung
- Bekker, P., *Das Musikdrama der Gegenwart. Studien und Charakteristiken*. Stuttgart: StreckerSchröder 1909
- Bendixen, P., *Fundamente der Ökonomie*, Wiesbaden: Gabler 1991
- Bendixen, P., *Handbuch Kultur-Management: die Kunst Kultur zu ermöglichen*, Band Losebl.-Ausg., Berlin: Raabe, Fachverl. für Öffentliche Verwaltung 1992-2006
- Bendixen, P., *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie*, Opladen; Wiesbaden: Westdt. Verlag 1998
- Bendixen, P., *Einführung in das Kultur- und Kunstmanagement*, Band 2. Auflage, Opladen; Wiesbaden: Westdt. Verlag 2002
- Bendixen, P., *Kultur und Ökonomie*, 2003, Zur Veröffentlichung vorgesehen in: Herrmann-Pillath, Carsten: *Handbuch der Evolutorischen Ökonomie*. Berlin
- Bendixen, P., *Das verengte Weltbild der Ökonomie*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003
- Benkert, W./Lender, B.; Benkert, W./Lender, B. (Hrsg.), *Kulturmarketing. Der Dialog zwischen Kultur und Öffentlichkeit gestalten*, Stuttgart; Berlin; Bonn; Budapest; Düsseldorf; Heidelberg: Raabe 1995
- Berlin, Z. O.; Kühn Architekten, G. K. und (Hrsg.), *Ein Zentrum für zeitgenössische Oper und Musik*, Gewers Kühn und Kühn Architekten ohne Datum

- Bermbach, U., *Oper im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 2000
- Bianconi, L., *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna: Universale paperbacks II Mulino 1993
- Blume, F./Finscher, L. (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 6, Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter ²1997
- Bormann, H.-F., *Verschwiegene Stille: John Cages performative Ästhetik*, Paderborn: Fink 2005
- Brandes, D., *Die 11 Geheimnisse des ALDI-Erfolgs*, München, Zürich: Piper 2006
- Brauneck, M., *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek b. Hamburg: Rowohl-Taschenbuch-Verl. 2001
- Brauneck, M., *Theaterlexikon*, Band Band 1, Reinbek b. Hamburg: Rowohl-Taschenbuch-Verl. 2001
- Brecht, B., *Das große Drama vor Hitler*, in: Hecht, W./Knopf, J./Mittenzwei, W. (Hrsg.), *Berthold Brecht: Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausg.* Band Bd. 21, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988
- Brecht, B., *Mehr guten Sport*, in: Hecht, W./Knopf, J./Mittenzwei, W. (Hrsg.), *Das große Drama vor Hitler*, Band Band 21, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988
- Brüggemann, H., *Literarische Technik und soziale Revolution*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1973
- Brunetti, G., *I teatri lirici: da enti autonomi a fondazioni private*, Mailand: ETAS 2000
- Bühnenverein, D., *Intendantenmustervertrag des Deutschen Bühnenvereins*, Köln 1995, Nicht verlegter Mustervertrag
- Bühnenverein, D.; Bühnenverein, D. (Hrsg.), *Theaterstatistik Spielzeit 2003/2004*, Köln: Deutscher Bühnenverein 2006
- Bühnenverein, D.; Bühnenverein, D. (Hrsg.), *Theater-Statistik 2006 - 2007*, Köln: Dt. Bühnenverein 2008

- Bühnenverein, D.; Bühnenverein, D./Theater, B. D. (Hrsg.), *Bühnen- und Musikrecht*, Darmstadt: Mykenae-Verl. Rossberg (o.J.)
- Burkert, M., *Theater in der Kommunalpolitik*, Hagen: Fernuniversität Hagen 1992
- Cacciari, M., *Der Archipel Europa*, Köln: DuMont 1998
- Colbert, F., *Kultur- und Kunstmarketing: Ein Arbeitsbuch*, Wien, New York: Springer 1999
- Csampai, A., *Sarastros stille Liebe*, Salzburg: Jung und Jung 2001
- Dahlhaus, C., *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München; Salzburg: Musikverl. Katzbichler 1989
- Dahlhaus, C./Döhring, S.; Musiktheater, F. für (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Band Bd. 1, München; Zürich: Piper 1986
- Dawidowicz, A., *Musik im Überblick: Musikkunde in struktureller Information*, Hamburg: Sikorski 1974
- Deubner, L., *Attische Feste*, Band Reprograf. Nachdr. d. 1. Aufl. Berlin 1932 u.d. 2., von Bruno Doer durchges. u. erw. Aufl. 1966, Hildesheim; New York: G. Olms 1969
- Deutschen Bischofskonferenz, S. der (Hrsg.), *Verlautbarung des Apostolischen Stuhls Nr. 168*, Bonn: Deutsche Bischofskonferenz 2005, 168
- Dibelius, U., *Die Musik auf der Flucht vor sich selbst*, München: Hanser 1970
- Diederichs, J., *Zum Begriff der Performance*, in: Documenta 6, Band 1, Kassel: Kassel:Dierichs 1977
- Diplomatique, L. M. (Hrsg.), *Atlas der Globalisierung*, Berlin: TAZ Verlags-Vertriebsg. 2004
- Dolar, M., *Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist - Mozart und die Philosophie in der Oper*, Wien: Turia und Kant 2000
- Einstein, A., *Die Romantik in der Musik*, Wien: Metzler 1992

- Fabel, M., *Kulturpolitisches Controlling - Ziele, Instrumente und Prozesse der Theaterförderung in Berlin*, Frankfurt am Main: Lang 1998
- Fischer-Lichte, E., *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Band 1, Tübingen: Narr 1983
- Fischer-Lichte, E. (Hrsg.), *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen; Basel: Francke 1998
- Friedrich, G., *Musiktheater, Ansichten, Einsichten*, Frankfurt am Main, Berlin: Propyläen 1986
- Galeotti, G., *Il festival tra finanziamenti pubblici e risorse private*, in: Sviluppo Economico 4 2000, Nr. 2
- Gehse, K., *Medien-Theater: Medieneinsatz und Wahrnehmungsstrategien in theatralen Projekten der Gegenwart*, Würzburg, Boston: Dt. Wiss. Verl. 2001
- George, S., *Der siebente Ring*, Düsseldorf, München: Küpper vorm. Bondi 1965 Nachdr. d. 2. Aufl.
- Glatt-Behr, D., *Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland*, Thurnau: Forschungsinst. für Musiktheater 1978
- Greuen, H., *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*, Schliengen: Ed. Argus 1997
- Gropius, W., *Experiment Bauhaus. Das Bauhausarchiv Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau*, Berlin: Kupfergraben-Verl.-Ges. 1988
- Groys, B., *Topologie der Kunst*, München, Wien: Hanser 2004
- Groys, B., *Über das Neue - Versuch einer Kulturökonomie*, München: Hanser 2007
- György, K., *Identität und Hysterie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005
- Habermann, G., *Stimme und Sprache. Eine Einführung in ihre Funktion und Hygiene*, Stuttgart: Thieme Georg Verlag 1991
- Harms, J./Reichard, C. (Hrsg.), *Die Ökonomisierung des öffentlichen Sektors : Instrumente und Trends / Hrsg.: Jens Harms und Christoph*

- Reichard im Auftr. des Wissenschaftlichen Beirats der Gesellschaft für Öffentliche Wirtschaft*, Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges. 2003
- Harth, H.-A., *Publikum und Finanzen der Theater - eine Untersuchung zur Steigerung der Publikumswirksamkeit und der ökonomischen Effizienz der öffentlichen Theater*, Frankfurt am Main: Thun 1982
- Hausmann, A., *Besucherorientierung von Museen unter Einsatz des Benchmarking*, Bielefeld: Transcript 2001
- Hausmann, A., *Theater-Management: Grundlagen, Methoden und Praxisbeispiele*, Stuttgart: Lucius und Lucius 2005
- Hausmann, J.; Gesellschaft, K. (Hrsg.), *Stärkung und Ausbau regionaler Identitäten : Perspektiven und Chancen einer Kulturpolitik nach 1992 ; [Dokumentation der gleichnamigen Tagung der Kulturpolitischen Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Dänischen Kulturinstitut und dem Kulturred der Landeshauptstadt Kiel vom 21. bis 23. April 1991 in der HVH Rendsburg]*, Hagen: Kulturpolitische Ges. ¹1992
- Hawking, S., *Eine kurze Geschichte der Zeit*, Hamburg: Rowohlt Tb. 1998
- Heidenreich, A., *Der zweidimensionale Mann. Fünf Kurzopern im Bockenheimer Depot beim Klangfiguren-Projekt der Frankfurter Oper uraufgeführt*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 25.06.2001
- Heiligendorff, S., *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik. Vergleichende Analyse zu Dieter Schnebel und John Cage*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2002
- Heinrichs, W., *Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profi*. Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges. 1997
- Heinrichs, W., *Kulturmanagement - eine praxisorientierte Einführung*, Darmstadt: Primus 1999
- Heinze, T., *Theater: Tempel der Kunst. Eine empirische Studie zum Selbstverständnis exponierter Theatermacher*, Hagen: Lehrbrief der FernUniversität Hagen 1990
- Heinze, T., *Kulturmanagement II - Konzepte und Strategien*, Opladen: Westdt. Verlag 1997

- Henze, H. W./Müller, H.-P. (Hrsg.), *Hans Werner Henze: Schriften und Gespräche 1955-1979*, Berlin: Henschel 1981
- Herdlein, H., *Theater im Arbeitslicht : kulturpolitische Kommentare zur Realität an deutschen Bühnen 1980 - 2000*, Band 1, Hamburg: Bühnenschr.-Vertriebs-GmbH 2001
- Herget, W. (Hrsg.), *Kurzformen des Dramas*, Tübingen, Basel: Francke 1996
- Heuer, S., *Grosse Freiheit*, in: Brand eins: Schwerpunkt Ideenwirtschaft. Achtung Sie betreten den kreativen Sektor Mai 2007, Nr. 5
- Hierholzer, M., *A.R.Penck*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 3. Juni 2007, Nr. 134
- Hilger, H., *Marketing für öffentliche Theaterbetriebe*, Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang 1985
- Hinton, S., *Kurt Weill, Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz: Schott 2000
- Hirsch, P., *Cultural Industries Revisited*, in: Organization Science 11 2000, Nr. 3
- Hoegl, C., *Ökonomie der Oper : Grundlagen für das Musiktheater-Management ; Analysen und Arbeitsinstrumente*, Bonn: ARCult Media 1995
- Holtgrewe, K. G., *Kunst wirklich Grenzenlos? Die Komplexität des Urteilens im Lichte der modernen Wissenschaft*, Dresden: Verlag der Kunst 2001
- Istel, E., *Eine deutsche Opernstatistik*, in: Schuster, B. (Hrsg.), Die Musik. Halbmonatsschrift mit Bildern und Noten, Band 14. Jahrgang, Schuster Loeffler 1914
- Jacob, H./Colbe, W. Busse von, *Allgemeine Betriebswirtschaftslehre : Handbuch für Studium und Prüfung*, Wiesbaden: Gabler ⁵1990
- Jacobshagen, A., *Praxis Musiktheater - ein Handbuch*, Laaber: Laaber 2002
- Jahn, H.-P., *Versuch einer Abgrenzung*, in: Neue Zeitschrift für Musik 5 1993
- Jung, C. G., *Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich: Rascher Verlag 1954
- Jung, C. G., *Gesammelte Werke*, Band 11, Zürich: Rascher Cie AG 1963

- Junghans, F., *Die Zeit im Drama*, Berlin: Elsner 1931
- Kakavelakis, K., *György Ligetis Aventures Nouvelles Aventures: Studien zur Sprachkomposition und Ästhetik der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Lang 2001
- Kalisch, E., *Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert*, Berlin: Vistas 2002
- Kandinsky, W., *Der blaue Reiter*, München: Piper ¹¹2006
- Kerényi, K., *Dyonysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Stuttgart: Klett-Cotta /J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachflg ²1998
- Kindermann, H., *Theatergeschichte Europas*, Band 1-3, Salzburg: Müller 1957
- Kirby, M., *Happening. An Illustrated Anthology*, New York: E. P. Dutton 1965
- Kirchmeyer, H., *Aufbruch der jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen*, Köln: Musikverl. Gerig 1970
- Klein, A., *Der kommunale Kulturhaushalt : Instrument aktiver Kulturgestaltung*, Köln: Dt. Gemeindeverl. 1995
- Klein, A.; 1 (Hrsg.), *Innovatives Kulturmarketing*, Baden-Baden: Nomos-Verl.-Ges. 2002
- Klein, A., *Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis*, München: Vahlen ²2004
- Klein, A., *Kultur-Marketing - Das Marketingkonzept für Kulturbetriebe*, München: Dt. Taschenbuch-Verl. ²2005
- Klein, A./Heinrichs, W., *Kulturmanagement*, München: DTV-Beck ²2001
- Klein, G./Brandstetter, G. (Hrsg.), *TanzScripte*, Band 1, Bielefeld: Transcript 2005
- Klumaier, M., *Aspekte eines wirtschaftlichen Theatermanagements*, Dissertation, Sozial- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät Universität Graz, Graz 1999

- Knaup-Hasler, V., *Zwischen Recherchen und Netzwerk*, in: Theater der Zeit 2003, Nr. 6
- Knopf, J., *Brecht. Handbuch Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart: Metzler 1996
- Koban, I. (Hrsg.), *Walter Felsenstein : Theater ; Gespräche, Briefe, Dokumente / Ilse Kobán. Hrsg. im Auftrag des Walter-Felsenstein-Archivs der Akademie der Künste zu Berlin (in der Komischen Oper Berlin). Mit einem Nachw. von Dietrich Steinbeck*, Berlin: Ed. Hentrich 1991
- Kolleritsch, O. (Hrsg.), *Neue Musik und Festival*, Graz: Universal Edition 1973
- Konermann, B., *Theater zwischen Ökonomie und Epiphanie - Ursprung, Sein und Möglichkeiten der Existenz einer Kunst*, Dissertation, Erlangen, Nürnberg, Univ., Diss., 1986, Münster 1986
- Kostelanetz, R., *John Cage*, Köln: DuMont 1973
- Kotler, P., *Marketing Management - Analyse, Planung und Verwirklichung*, Stuttgart: Schäffer-Poeschel ¹⁰2001
- Krause, P./Knauer, B. (Hrsg.), *Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. Perspektiven zum Musiktheater*, Bielefeld: Aisthesis-Verl. 2006
- Krebs, S., *Öffentliche Theater in Deutschland - eine empirisch-ökonomische Analyse*, Berlin: Verl. für Wiss. und Forschung 1996
- Kruze, J./Klüppelholz, W. (Hrsg.), *Lese-Welten : Mauricio Kagel und die Literatur. Eine Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts der Landeshauptstadt Düsseldorf im Rahmen der Jüdischen Kulturtage ; Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf, 9. Juni bis 4. August 2002 ; Historisches Archiv der Stadt Köln, 19. September bis 17. Oktober 2002 ; Galerie im Theater der Stadt Gütersloh, 1. November bis 31. Dezember 2002 / konzipiert und realisiert von Werner Klüppelholz*, Saarbrücken: Pfau 2002
- Kühn, H., *Verulkte Griechen*, in: Stuttgarter Zeitung 1965, Nr. 20.05.1065
- Küppers, G., *Betriebsformen für die kommunale Kulturarbeit*, Köln: Dt. Gemeindeverl. 1995

- Kurz, H., *Praxishandbuch Theaterrecht*, München: Beck 1999
- Lampel, J., *Balancing Act: Learning from Organizing Practices*, in: Cultural Industries. Organization Science 11 2000, Nr. 3
- Leeuw, T. d./Berger, F., *Die Sprache der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Verl. Freies Geistesleben 1995
- Lehmann, H.-T., *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verl. der Autoren 1999
- Leopold, S./Mauser, S. (Hrsg.), *Geschichte der Oper*, Band 4, Laaber: Laaber 2006
- Ligeti, G., *Wandlung der musikalischen Form*, in: Die Reihe, Band 7, Wien: Universal Edition 1960, 5–17
- Lukas, C., *Führung im Musiktheater - Einflüsse auf künstlerische Qualität*, Frankfurt am Main: Lang 1994
- Malcolmess, H., *Die Operas von Darius Milhaud*, Dissertation, Univ. Bonn, Bonn 1993
- Mersmann, H. et al., *Kurzoper*, in: Melos 7 1928
- Metzger, H.-K./Riehn, R. (Hrsg.), *Schönberg und der Sprechgesang*, Band 112/113, München: Ed. Text und Kritik 2001
- Michael, F./Daiber, H., *Geschichte des Deutschen Theaters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989
- Mies, G.-A., *Die Kurzoper*, Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin 1971
- Nix, C., *Das Theater und das Geld - Beiträge zu einer mühseligen Debatte*, Gießen: Focus Gießen 1997
- Nono, L., *Appunti per un teatro musicale attuale*, in: La Rassegna Musicale 1961, Nr. 31
- Novicki, M., *Theatermanagement. Ein dienstleistungsbasierter Ansatz*, Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2000
- Ostendorf, B./Levine, P., *Kulturbegriff und Kulturkritik. Die amerikanische Definition von Kultur und die Definition der amerikanischen Kultur*,

- in: Länderbericht USA. Gesellschaft. Außenpolitik. Kultur-Religion-Erziehung. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung 1992
- Papadakis, T., *Das Heiligtum des Asklepios*, Athen: SchnellSteiner 1973
- Partsch, S., *Die 101 wichtigsten Fragen. Moderne Kunst*, München: Beck 2005
- Pecman, R. (Hrsg.), *Colloquium The Musical Theatre Brno 1980. Mezinarodni Hudebni Festival*, Brno: InternationalMusicalFestival Brno 1984
- Petersen, P., *Der Terminus Literaturoper - eine Begriffsbestimmung*, in: Archiv für Musikwissenschaft 1999, Nr. 56
- Pfister, M., *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink 1988
- Picot, A./Dietl, H./Franck, E., *Organisation: eine ökonomische Perspektive*, Stuttgart: Schäffer-Poeschel 1999
- Plessow, G., *Das amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910 und 1930*, Halle: Niemeyer 1933
- Radeke, W., *Alles Theater... Neuköllner Oper 1988-1993*, Berlin: Neuköllner Oper 1993
- Ramello, G., *Festival musicali ed eternalità*, in: Sviluppo Economico 4 2000, Nr. 1
- Rapp, U., *Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt: Sammlung Luchterhand 1973
- Ratzinger, J. B. X., *Meditationen zur Karwoche*, Freising: Kyrios-Verl. 1980
- Ratzinger, J. B. X., *Deus caritas est*, Rom: Libreria Editrice Vaticana 2005
- Rauhe, H. (Hrsg.), *Kulturmanagement : Theorie und Praxis einer professionellen Kunst*, Berlin, New York: de Gruyter 1993
- Rebstock, M., *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim: Wolke 2007
- Reininghaus, F. (Hrsg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber: Laaber 2004

- Rhode, G., *O wie so zukünftig. Fünf Kurzopern junger Komponisten*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 2001, Nr. 06.07.2001
- Rienäcker, G., *Musizieren als szenische Aktion. Marginalien zur Kammeroper*, in: Musik und Gesellschaft 1984, Nr. 34
- Röper, H., *Handbuch Theatermanagement*, Köln: Böhlau ¹2001
- Rösch, M., *Studien zur amerikanischen Oper im mittleren 20. Jahrhundert*. Dissertation, Univ. Freiburg, Freiburg 1997
- Roschner, W., *Ästhetische Erziehung*, Schroedel 1970
- Ryan, B., *Making Capital from Culture. The Corporate Form of Capitalist Cultural Production*, Berlin, New York: Gruyter 1992
- Sachs, C., *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin: Julius Bard 1910
- Sadie, S., *The New Grove. Dictionary of music and musicians*, London: Grove's Dictionaries of Music Inc. ²1980
- Salazar, P.-J., *Ideologies de l'operas. Fiction et verite*, Paris: Presses Universitaires de France 1980
- Sarkis, M., *Blick, Stimme und (k)ein Körper. Der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen*, Stuttgart: M und P, Verlag für Wiss. und Forschung 1997
- Scandizzo, P. L., *Lo sviluppo economico. La cultura e la musica colta*, in: Sviluppo Economico 4 2000, Nr. 2
- Schader, L., *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927-1929. Ein Forum des Experimentierens*, in: Musik in Baden-Württemberg 11 2004, Nr. 11
- Schäfer, H.-B., *Lehrbuch der ökonomischen Analyse des Zivilrechts*, Berlin: Springer ³2000
- Schlemmer, O./Moholy-Nagy, L./Molnár, F., *Die Bühne im Bauhaus*, Mainz: Mann (Gebr.) ⁴2003
- Schmid-Reiter, I., *Repertoire und Spielplangestaltung*, Salzburg: Müller-Speiser Verlag 1993

- Schnebel, D., *Anschläge - Ausschläge*, München: Carl Hanser 1993
- Schneider, R., *The Theater Management Handbook*, Cincinnati: North Light Books 1993
- Schnetz, D., *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Erlangen, Nürnberg: Erlangen-Nürnberg 1967
- Schöne, L., *Mephisto ist müde. Welche Zukunft hat das Theater*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996
- Schreiber, U., *Opernführer für Fortgeschrittene*, Band 1-4, Kassel: Bärenreiter 1988-20006
- Schückhaus, U. (Hrsg.), *Kommunen in Not - Wege aus der Krise : Reformansätze aus der kommunalen Praxis*, Stuttgart: Schäffer-Poeschel 1996
- Schugk, M., *Betriebswirtschaftliches Management öffentlicher Theater und Kulturorchester*, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 1996
- Schwarz, J., *Projektmanagement mit Netzplantechnik*, Berlin: NWB Verlag 2006
- Seifter, H., *Das virtuose Unternehmen*, Frankfurt am Main: Campus Sachbuch 2001
- Sicca, L.-M., *Significati strategici del valore nell'economia neoindustriale*, in: *Economia e Politica industriale* 92 1996
- Sicca, L.-M., *The Management of Opera Houses. The Italian Experience of Enti Autonomi*, in: *The International Journal of Cultural Policy* 1997
- Sicca, L.-M., *Il ruolo del management negli studi sulle performing arts*, in: *Rivista di economia della cultura* 1998, Nr. 3
- Sicca, L.-M., *Organizzazione e gestione del teatro d'opera: un approccio micro-macro nell'ottica dell'apertura al mercato*, in: *Azienda Pubblica* 1998, Nr. 2
- Sicca, L.-M., *Chamber Music and Organization Theory. Some typical Organizational Phenomena Seen under the Microscope*, in: *Studies in Cultural Organizations and Societies* 6 2000, Nr. 2
- Sicca, L.-M., *Organizzare l'arte*, Mailand: Etas 2000

- Siebenhaar, K., *Kulturmanagement: Wirkungsvolle Strukturen im kommunalen Kulturbereich*, Gütersloh: Bertelsmann-Stiftung 1993
- Siewert, H.-J., *Unternehmen Kultur - neue Strukturen und Steuerungsformen in der Kulturverwaltung*, Essen: Klartext-Verlagsges. 1995
- Specht, G., *Einführung in Betriebswirtschaftslehre*, Schäffer-Poeschel ⁴2005
- Stein, F., *Wirtschaftsplanung und -kontrolle öffentlicher Theater in der Bundesrepublik Deutschland*, Dissertation, Univ. Hamburg, Hamburg 1982
- Steinbeck, D., *Der Spielplan als Ereignis seiner gesellschaftlichen Entwicklung*, in: Strukturprobleme des Musiktheaters, Bayreuth: Europäische Musiktheater Akademie 1978
- Stenzl, J. (Hrsg.), *Luigi Nono, Texte, Studien zu seiner Musik*, Zürich, Freiburg im Breisgau: Atlantis 1975
- Taddy, U. (Hrsg.), *Mauricio Kagel*, München: Ed. Text und Kritik 2004, Musik-Konzepte 124
- Taekwan, K., *Das Lehrstück Berthold Brechts: Untersuchung zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*, Band 203, Frankfurt am Main: Europäische Hochschulschriften 2000
- Taibon, M., *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien: Böhlau 1993
- Teubl, T./Engartner, T./Kuring, D., *Die Transformation des Politischen*, Berlin: Dietz 2006
- Thilman, J. P., *Neue Musik. Polemische Beiträge*, Dresden: Dresdner Verl. 1950
- Tillner, W.-D., *Die öffentliche Förderung des Musiktheater in Deutschland*, Berlin: DunckerHumblot GmbH ¹1999
- Trapp, M., *Studien zu Strawinskys "Geschichte vom Soldaten"*, Regensburg: Bosse 1978
- Ulrich, H., *Die Unternehmung als produktives soziales System*, Bern: Haupt ²2001

- Ulrich, P., *Zivilisierte Marktwirtschaft - eine wirtschaftsethische Orientierung*, Freiburg im Breisgau: Herder 2005
- Ulrich, P./Hill, W., *Organisationslehre. Ziele, Instrumente und Bedingungen der Organisation sozialer Systeme*, Bern, Stuttgart: Haupt ⁵1994
- Umbach, K., *Arm und klein, aber pfiffig*, in: Spiegel 2000, Nr. 17
- UNESCO (Hrsg.), *Recommendation Concerning the International Standardization of Statistics on the Public Financing of Culture Activities*, Belgrad: UNESCO 1980
- Unger, C.-M., *Production at the Royal Theatre in Stockholm*, in: 2nd International Conference of Arts Management Group HEC 1993
- Wagner, B., *Das Theater und sein Preis - Beiträge zur Theaterreform*, Frankfurt am Main: Hessische Ges. für Demokratie und Ökologie 1994
- Wagner, B., *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004*, Essen: Klartext-Verlagsges. 2004
- Waidelich, J.-D., *Problemaufriss und Geschichte des Theatermanagements bis zur Gegenwart*, Hagen: Fernuniversität Hagen 1991
- Waidelich, J.-D., *Theatermanagement/Theaterorganisation*, Hagen: Fernuniversität Hagen 1991
- Weber, R., *Politik im freien Theater. Eine Dokumentation*, Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung 1997
- Weill, K., *The Alchemy of Music*, in: Stage Magazine, 1936, Nr. 11, 36–64
- Weill, K.; Drew, D. (Hrsg.), *Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹1975
- Werner-Jensen, A., *Didaktik der Oper*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1989
- White, E. W., *Benjamin, Britten*, Zürich: University of California Pr ²1983
- Widmayer, J., *Produktionsstrukturen und Effizienz im öffentlichen Theatersektor. Eine wirtschaftswissenschaftliche Untersuchung unter Verwendung eines dualen Frontieransatzes*, Frankfurt am Main: Lang 2000
- Wiesmann, S. (Hrsg.), *Für und wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945. Thurnauer Schriften zum Musiktheater 6*, Laaber: Laaber 1982

Willaschek, W., *Oper*, Hildesheim: Gerstenberg 42007

Zarius, K.-H., *Staatstheater von Mauricio Kagel. Grenzen und Übergang*, Wien: Universal Edition 1977

Zentgraf, C., *Musiktheater-Management I. Betriebsformen, Personal- und Finanzmanagement, Planung und Kontrolle*, Thurnau: Europäische Musiktheater Akademie 1994

Zentgraf, C., *Musiktheater-Management II. Betriebsformen. Musiktheater Marketing*, Thurnau: Europäische Musiktheater Akademie 1994

Zentgraf, C., *Musiktheater-Management III. Betriebsformen. Musiktheater und Recht*, Thurnau: Europäische Musiktheater Akademie 1994