

ITI Zentrum Deutschland,
Matthias Rebstock (Hg./eds.)

FREIES MUSIKTHEATER IN EUROPA / INDEPENDENT MUSIC THEATRE IN EUROPE

Vier Fallstudien / Four Case Studies



[transcript] Theatre Studies

ITI Zentrum Deutschland, Matthias Rebstock (Hg./eds.)
Freies Musiktheater in Europa / Independent Music Theatre in Europe

Das **ITI Zentrum Deutschland** engagiert sich als Teil der weltweit tätigen nicht-staatlichen Organisation »International Theatre Institute« auf nationaler und internationaler Ebene für die freie Entwicklung der Darstellenden Künste.

Matthias Rebstock ist Professor für Szenische Musik an der Universität Hildesheim und arbeitet als Regisseur im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters. Schwerpunkte seiner Arbeit sind die Entwicklung von Stücken im Spannungsfeld zwischen Musik, Theater und digitalen Medien sowie Uraufführungen von Musiktheater und neuen Opern. Er forscht zu Praktiken und Ästhetiken zeitgenössischen Musiktheaters und zur Performativität von Klang und Musik.

As part of the global non-governmental organisation International Theatre Institute, the **German ITI** is committed to the independent development of the performing arts at the national and international level.

Matthias Rebstock is Professor for Music and Theatre at the University of Hildesheim. He works as a director in the field of contemporary music theatre. The main focus of his work is the development of pieces in the field between music, theatre and digital media as well as first performances of music theatre and new operas. His research is about practices and aesthetics of contemporary music theatre and the performativity of sound and music.

ITI Zentrum Deutschland, Matthias Rebstock (Hg./eds.)

**Freies Musiktheater in Europa /
Independent Music Theatre in Europe**

Vier Fallstudien / Four Case Studies

[transcript]

Gefördert von der Internationalen Stiftung Balzan Preis /
Sponsored by the International Balzan Prize Foundation



Balzan Prize

Mit Unterstützung der Hochschule der Künste Bern und der Universität
Hildesheim /

With support of the Bern University of the Arts and the University of Hildesheim

HKB



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Cover layout: Maria Arndt, Bielefeld

Cover illustration: Ensemble KNM Berlin, »Stereoskop der Einzelgänger«, Foto
Pierre Gondard

Translated by Dr. Anna Galt, Sharon Steward

Typeset by Dorothea Lautenschläger, Matthias Rebstock, Franziska Schöffler,
Sharon Steward

Printed by Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5226-0

PDF-ISBN 978-3-8394-5226-4

<https://doi.org/10.14361/9783839452264>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter
www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt / Contents

Einleitung

Matthias Rebstock 7

Introduction

Matthias Rebstock 17

Das Freie Musiktheater in Berlin

Aufbruch traditioneller Diskurse und Etablierung neuer Strukturen

Martina Stütz..... 27

Independent Music Theatre in Berlin

Breaking Out of Traditional Discourses and Building New Structures

Martina Stütz..... 71

In Search of London's Independent Music Theatre Scenes

Thom Andrewes 111

'We are in transition'

Music Theatre in the Netherlands

Falk Hübner..... 147

»Aus der Region, für die Region«

Patchwork »Deutschschweizer Musiktheaterszene«

Leo Dick 189

'From the Region, for the Region'

The Patchwork 'Music Theatre Scene' in German-Speaking Switzerland

Leo Dick 227

(K)ein Resümee

Die vier Studien in vergleichender Perspektive

Matthias Rebstock 261

(Not) A Resumé

The Four Studies in Comparison

Matthias Rebstock 277

Anhang / Appendix 293

Autoren / Contributors 297

Einleitung

Matthias Rebstock

Das zeitgenössische, unabhängige Musiktheater gleicht einem Kaleidoskop unterschiedlichster Formen und Ansätze. Während sich die Opernhäuser überwiegend mit einem relativ feststehenden Repertoire von Werken vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert auseinandersetzen und Innovation hauptsächlich auf dem Gebiet der Inszenierung stattfindet, besteht das Selbstverständnis des Musiktheaters jenseits des etablierten Opernbetriebs gerade darin, das Zusammenspiel der jeweils beteiligten Medien, Elemente und Disziplinen sowie die damit verbundenen Arbeitsprozesse experimentell zu befragen und immer wieder neu auszuhandeln. Musiktheater ist – und das verbindet es wiederum mit der Entstehung der Oper Ende des 16. Jahrhunderts – ein Motor interdisziplinärer bzw. transdisziplinärer Kunst¹ und ist damit für das Verständnis der Gegenwartskünste von höchstem Interesse.

Gleichzeitig führt diese gattungsüberschreitende Dynamik hinein in das Dilemma, in dem sich das Musiktheater befindet: es arbeitet in gewisser Weise ständig am eigenen Verschwinden. Angesiedelt zwischen Musik und Theater, mit vielfältigen Bezugspunkten zur Bildenden Kunst, zum zeitgenössischen Tanz, den jüngeren Feldern von Performance, Klangkunst, Installation und digitalen Künsten, verliert das Musiktheater als eigenes künstlerisches Feld an Sichtbarkeit, je intensiver es sich auf seine transdisziplinäre Natur einlässt. In einem Kunstbetrieb, der nach wie vor disziplinar aufgestellt ist, wird das Musiktheater in der Folge allzu häufig zerrieben zwischen den großen Sparten Musik, Darstellende Kunst und

1 Vgl. Leo Dick in diesem Band, S. 223. Die Unterscheidung zwischen Inter- und Transdisziplinarität ist nach wie vor umstritten und unscharf. Ich verstehe hier unter Transdisziplinarität im künstlerischen Kontext Arbeiten, bei denen sich disziplinäre Zuschreibungen einzelner Bestandteile immer weniger vornehmen lassen, ohne dass sie aber ganz verschwinden müssten. Eine besondere Rolle spielt der Begriff im Diskurs um neue Formen der Wissensproduktion zwischen Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, der häufig unter dem Schlagwort der Künstlerischen Forschung geführt wird. Dieser Bereich gewinnt auch für das zeitgenössische Musiktheater zunehmend an Bedeutung. Vgl. zur Diskussion der Begriffe: Berger, Wilhelm/Dressel, Gert/Heimerl, Katharina/Winiwarter, Verena (Hg.): *Interdisziplinär und transdisziplinär forschen. Praktiken und Methoden*, Bielefeld: transcript 2014 sowie Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript 2012.

Bildende Kunst, wobei immer nur spezifische musiktheatrale Formen in die jeweiligen spartenspezifischen Diskurse aufgenommen werden, ein übergreifender Musiktheaterdiskurs also nicht entsteht. So ist es dem Musiktheater, beispielsweise im Vergleich zur Freien Theater- oder Tanzszene in Deutschland, bisher nur in Ausnahmefällen gelungen, sich als eigenes Feld in der öffentlichen Wahrnehmung zu etablieren und auch kulturpolitisch die entsprechende Aufmerksamkeit zu erarbeiten.

Betrachtet man das Musiktheater aus internationaler Perspektive, zeigt sich, dass die Schwierigkeiten schon mit dem Begriff »Musiktheater« selbst anfangen. Die Termini »music theatre«, »théâtre musical« oder »Musiktheater« weisen alle Bedeutungsunterschiede auf, in denen sich die jeweiligen regionalen, nationalen und kulturellen Entwicklungen widerspiegeln.² Aber auch innerhalb eines Sprachgebiets lassen sich die Begriffe keinesfalls einheitlich oder kohärent definieren. Sie fungieren vielmehr jeweils als Oberbegriffe, unter die sich sehr heterogene Formen gruppieren und die sich jeweils auch unterschiedlich zur traditionellen Oper bzw. zum Begriff »Oper« positionieren.³ Dies führt nicht zuletzt dazu, dass sich die Musiktheatermacher/-innen selbst sehr unterschiedlich zur Einordnung ihrer Arbeit als Musiktheater verhalten und sich einer solchen Musiktheaterszene überhaupt zugehörig fühlen. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Jennifer Walshe, die den Musiktheaterbegriff ablehnt, um den genuin *musikalischen* Ansatz ihrer Performances zu betonen. Für diesen Ansatz hat sie statt dessen den Terminus »The New Discipline« eingeführt.⁴

Aufgrund der transdisziplinären Dynamik des Musiktheaters, den angedeuteten Problemen mit dem Begriff »Musiktheater« selbst und der generellen Entwicklung hin zu einer Entgrenzung der Künste⁵ läge es nahe, den Versuch aufzugeben, Musiktheater in Differenz zu anderen Kunstformen zu bestimmen, ja überhaupt

2 Häufig hängen die jeweiligen Bedeutungen mit ganz bestimmten Personalstilen oder Schlüsselwerken zusammen. Beispielsweise ist der französische Terminus »théâtre musical« in hohem Maße durch den Personalstil von Georges Aperghis geprägt. Im deutschen Kontext hat »Musiktheater« wiederum durch Walter Felsenstein eine besondere, bis heute wirkmächtige Bedeutungsfacette bekommen. Er sprach von »Musiktheater« statt »Oper«, um eine bestimmte, avancierte Form der Operninszenierung jenseits der überkommenen Sängergesten zu bezeichnen, die auch als Theater ernst genommen werden wollte.

3 Für eine ausführlichere Diskussion der unterschiedlichen Begriffe von Musiktheater im internationalen Kontext siehe Rebstock, Matthias: »Spielarten des Freien Musiktheaters in Europa«, in: Manfred Brauneck und das ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart, Bielefeld: transcript 2016, S. 559-611, hier: S. 563ff.

4 Walshe, Jennifer: »The New Discipline«, abrufbar unter <https://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/> [zuletzt aufgerufen am 3.11.2019]. Vgl. hierzu auch Thom Andrewes in diesem Band, S.131.

5 Vgl. den Titel des Sonderforschungsbereichs 626 an der FU Berlin: »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste.«

noch am Begriff festzuhalten und stattdessen die entsprechenden Formen und Projekte in einem allgemeinen transdisziplinären bzw. transmedialen Feld aufgehen zu lassen.⁶ Gleichzeitig – und das zeigen auch die hier vorliegenden Studien – hat die Frage, wie stark sich die Akteur/-innen einer Szene organisieren und eine Identität ausbilden, Auswirkungen auf die öffentliche Wahrnehmung, die Förderstrukturen und damit auf die Arbeitsbedingungen der einzelnen Künstlerinnen und Künstler. Insofern ist die Diskussion darüber, ob sich das Musiktheater als eigenes Feld versteht und die Frage, ob sich eine Szene unter diesem Dachbegriff zusammenfinden kann, keine nur theoretische, sondern hat ganz konkrete Auswirkungen auf die künstlerischen Prozesse, die in einem bestimmten Umfeld möglich werden und damit letztlich auch auf die Ästhetiken, die sich in den entsprechenden Produktionen ausbilden.⁷ Schon von daher scheint es mir ein lohnendes Unterfangen, das Freie Musiktheater als Feld jenseits der etablierten Opernhäuser zu untersuchen und die betreffenden Akteurinnen und Akteure nach Ästhetik, Arbeitsprozessen und den strukturellen Bedingungen ihrer Arbeit zu befragen.

Neben dem Begriff »Musiktheater« ist auch erklärungsbedürftig, was mit »frei« gemeint ist. In einem engeren Sinn ist der Terminus »Freies Musiktheater« – wie »Freies Theater« insgesamt – fest verankert im Kontext des Theatersystems im deutschen Sprachraum mit seiner typischen Parallelstruktur von Theatern in öffentlicher Trägerschaft einerseits und der Freien Szene andererseits. Demgegenüber zielt der englische Ausdruck »independent (music) theatre« stärker auf die Abgrenzung von kommerziell ausgerichteten Theatern bzw. vom Musical. In beiden Fällen wird aber mit dem Terminus eine Gegen- oder Alternativkultur zu den bestehenden Strukturen, insbesondere zum Repertoirebetrieb der Opernhäuser verbunden. In internationaler Perspektive ist im Folgenden ein allgemeinerer Sinn gemeint: Freies bzw. unabhängiges Musiktheater bezieht sich dann auf alle Formen von Musiktheater auf professionellem Niveau, die nicht an den etablierten Opernhäusern produziert werden und keine rein kommerziellen Interessen verfolgen.⁸

6 In Bezug auf den Musikbegriff vertritt z.B. Johannes Kreidler einen solchen Ansatz. Vgl. ders.: »Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs »Musik heute«, Musik und Ästhetik 80, Oktober 2016, abrufbar unter http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_aufgeloeeste_musikbegriff.pdf [zuletzt aufgerufen am 10.9.2019].

7 Auch hier lohnt der Vergleich mit dem Freien Theater oder der Freien Tanzszene in Deutschland, die in sich nicht weniger heterogen sind als das Freie Musiktheater, die sich aber in der öffentlichen Wahrnehmung als Gegenpol zum Stadt- und Staatstheater durchsetzen konnten. Vgl. hierzu Fülle, Henning: Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010), Berlin: Theater der Zeit 2016.

8 Vgl. dazu auch Fülle, Henning: »Freies Theater – worüber reden wir eigentlich«, November 2012, abrufbar unter <http://festivalimpulse.de> (zuletzt aufgerufen am 10.9.2019) und Manfred Brauneck (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart, S. 13.

Die hier vorgelegten Fallstudien zu vier internationalen Szenen des Freien Musiktheaters stehen inhaltlich in Zusammenhang mit der Studie zum Freien Theater in Europa (»Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen-Ästhetik-Kulturpolitik«, Hg.: Manfred Brauneck und das ITI Zentrum Deutschland), die Professor Manfred Brauneck im Rahmen der Verleihung des Premio Balzan 2010 für sein Lebenswerk initiiert hat. In meinem Beitrag zu dieser Studie hatte ich versucht, Eckpunkte und Innovationslinien herauszuarbeiten, an denen sich eine Kartographie des Freien Musiktheaters in Europa orientieren könnte.⁹ Eine vertiefte Untersuchung einzelner lokaler oder regionaler Szenen, an denen sich dieser Ansatz hätte konkretisieren und kritisch überprüfen lassen, war in diesem Rahmen nicht möglich. Ich bin Herrn Professor Brauneck dankbar, dass er zusammen mit der Internationalen Balzan Stiftung dieses Desiderat mit der nun vorliegenden Publikation ermöglicht hat und hoffe, dass sie zur weiteren Auseinandersetzung mit diesem in internationaler Perspektive noch kaum bearbeiteten Feld anregen kann.

Zur Konzeption

Aus der eingangs geschilderten Problematik des Musiktheaters bzw. des Musiktheaterbegriffs folgt zunächst, dass man es dabei nicht mit einem einheitlichen und eindeutig bestimmten Forschungsgegenstand zu tun hat. Die Frage, welche konkreten Stücke bzw. Akteur/-innen man in die Untersuchung mit einbezieht – und welche nicht – folgt nicht einer feststehenden Definition von Musiktheater, sondern bestimmt umgekehrt oft erst mit, was unter Musiktheater zu verstehen sein soll. Auf diese Weise bilden die vorliegenden Untersuchungen nicht einfach ein bestehendes Feld ab, sondern verstehen sich immer auch als dessen Aushandlung.

Da es also *das* Freie Musiktheater nicht gibt¹⁰, nähert man sich ihm am Besten nicht aus einer übergeordneten Perspektive sondern empirisch, indem man einzelne Musiktheaterszenen untersucht und konkrete Produktionen sowie die Arbeitskontexte und -prozesse der Akteurinnen und Akteure ins Zentrum stellt.¹¹ Der Begriff der »Szene« soll dabei im Folgenden nicht nur in einem Alltagssprachlichen

9 Vgl. Matthias Rebstock: »Spielarten freien Musiktheaters in Europa«, in: Manfred Brauneck (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart.

10 Vgl. Matzke, Annemarie: »Das Freie Theater gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater«, in: Wolfgang Schneider (Hg.), Theater entwickeln und planen, Bielefeld: transcript 2013, S.259-272.

11 Ein anderer möglicher Ansatz hätte darin bestanden, von den Produktionen auszugehen, die auf den einschlägigen Festivals für Freies Musiktheater gezeigt werden, z.B. der Münchener Biennale für neues Musiktheater oder den Operadagen Rotterdam. Wir gehen demgegenüber von den einzelnen Szenen aus, weil es uns stärker um die Verortung der Akteurinnen

sondern auch in einem terminologischen Sinn verwendet werden, wie ihn im deutschen Sprachraum insbesondere Ronald Hitzler entwickelt hat. Obwohl sich die darauf basierende soziologische Szeneforschung bisher hauptsächlich im Bereich der Pop- und Jugendkulturforschung etabliert hat, scheint mir der Begriff der Szene auch für die Erforschung des Musiktheaters aufschlussreich, da sich mit ihm die Perspektive über die rein ästhetische Auseinandersetzung mit entsprechenden Stücken oder Produktionen hinaus weiten lässt und die konkreten Lebens- und Arbeitsbedingungen der Akteurinnen und Akteure vor Ort in den Blick rücken. Nach Ronald Hitzler sind Szenen »thematisch fokussierte soziale Netzwerke.«¹² Im Zentrum einer Szene steht also jeweils ein gemeinsam geteiltes thematisches Interesse, »auf das hin die Aktivitäten der Szenegänger ausgerichtet [sind]. Dieses Thema kann z.B. ein Musikstil sein, eine ästhetische Neigung, eine Sportart, eine technische Faszination, eine politische Idee.«¹³ Desweiteren sind Szenen Vergemeinschaftungsformen,

- »die einen signifikant geringen Verbindlichkeitsgrad und Verpflichtungscharakter aufweisen, die nicht prinzipiell selektiv und exkludierend strukturiert sind und auch nicht auf exklusive Teilhabe hin angelegt sind,
- die aber gleichwohl als thematisch fokussierte vergemeinschaftende Erlebnis- und Selbststilisierungsräume fungieren« und
- »sich durch »niedrige« Ein- und Austrittsschwellen und symptomatisch »schwache« Sanktionspotentiale auszeichnen.«¹⁴

Dementsprechend ist für eine Szene charakteristisch, dass »deren Akteurinnen und Akteure [...] sich *selber* als zugehörig zu einer oder verschiedenen Szenen begreifen«¹⁵, d.h. eine Szene von einem mehr oder weniger stark ausgebildeten *Wirkbewusstsein* getragen wird. Die Frage der Zugehörigkeit zu einer Szene bleibt also weitgehend unregelt, vom Individuellen her bestimmt und nimmt zu den Rändern der Szene hin ab. Auf diese Weise unterscheidet sich der Begriff der Szene von anderen in der Soziologie gängigen Vergemeinschaftungsformen wie Subkulturen, Peergroups, Milieus oder Cliques.¹⁶

und Akteure geht und den Zusammenhang zwischen den Arbeitskontexten vor Ort und den aus diesen entstehenden Produktionen.

12 Hitzler, Ronald/Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*, Wiesbaden: VS Verlag 2010, S.16.

13 Ebd.

14 Siehe <http://www.hitzler-soziologie.de/szeneforschung.htm> [zuletzt aufgerufen am 10.9.2019].

15 Ebd.

16 »Von Subkulturen z.B. unterscheiden sich Szenen wesentlich durch ihre Diffusität im Hinblick auf Inklusion und Exklusion; von Milieus wesentlich durch ihren geringen Bezug auf

Was den Begriff der Szene im Feld des Musiktheaters interessant macht, ist zunächst seine dynamische Konzeption: das Wir-Bewusstsein innerhalb einer Szene kann stärker oder schwächer ausgeprägt sein und zentriert sich um bestimmte Themen bzw. Diskurse sowie um bestimmte, von der Szene besonders valorisierte Akteur/-innen und Orte, in unserem Fall also z.B. Spielstätten oder Festivals. Gleichzeitig liegt aber auch die Problematik auf der Hand: Um von einer Szene sprechen zu können, muss ein minimales Maß an Wir-Bewusstsein und überschneidenden Interessen vorhanden sein, und es müssen sich vor allem die Akteurinnen und Akteure selbst zu einer solchen Musiktheaterszene zugehörig fühlen. Zumindest in London und der Deutschschweizer Szene scheint dies aber kaum gegeben bzw. wird der Begriff »music theatre« nicht als identifikatorischer Zentralbegriff anerkannt, um den herum sich eine Szene formieren könnte. Dennoch die Summe der künstlerischen Aktivitäten als ›Szenen‹ im terminologischen Sinn zu beschreiben, hat hier also eher projektiven Charakter und stellt den Akteur/-innen gegenüber bewusst den Szenebegriff selbst zu Diskussion.¹⁷

Die Auswahl der hier untersuchten Szenen begründet sich dabei zunächst damit, dass möglichst lebendige und ausdifferenzierte Szenen herangezogen werden sollten. Zweitens war wichtig, dass unterschiedliche Theatersysteme bzw. kulturpolitische Rahmensetzungen vertreten sein sollten. Das dritte Kriterium ergab sich schließlich aus der Beobachtung, dass es sich beim Freien Musiktheater nicht um ein Flächenphänomen handelt, sondern es überwiegend in Metropolen auftritt.¹⁸ Die niederländische und die Deutschschweizer Szenen weichen davon aber auf interessante und wiederum ganz unterschiedliche Weise ab, was in beiden Fällen unmittelbar mit der kulturpolitischen Grundausrichtung der Länder zu tun hat. Unter den Metropolszenen fiel die Wahl auf Berlin, weil es sich um die größte und inzwischen am besten strukturierte Musiktheaterszene in Deutschland und wohl auch international handelt, hier aber auch das Problem der mangelnden Sichtbarkeit besonders zu Tage tritt. London ist die vielseitigste Szene in Großbritannien, gleichzeitig weist sie den geringsten Organisationsgrad auf und auch die am wenigsten ausgeprägte Förderkultur aller vier hier untersuchten Szenen.¹⁹

vorgängige biographische Umstände; von Cliquen wesentlich durch deutlich geringere Altershomogenität, durch geringere Interaktionsdichte und durch Translokaliät« (ebd.).

- 17 Wenn sich durch die entsprechenden Interviews und Gespräche also in den Szenen ein Impuls für eine verstärkte Szenebildung ergeben haben sollte, ist dies durchaus ein beabsichtigter Nebeneffekt und nicht nur ein Beispiel dafür, dass qualitative Forschung ihr Gegenstandsfeld nicht einfach abbildet sondern auch verändert.
- 18 Einzelne Akteure/-innen treten natürlich auch außerhalb der Metropolen auf, wie z.B. die Pocket Opera Company in Nürnberg oder das liquid penguin ensemble in Saarbrücken. Eigene Musiktheaterszenen bilden sich aber nur in den (kulturellen) Ballungsräumen aus.
- 19 Wien bietet eine ähnlich reiche Szene wie Berlin oder London. Zur Wiener Szene liegt aber bereits eine, wenn auch nicht mehr ganz aktuelle Publikation vor, in der sie sich in Form von Interviews selbst porträtiert hat. Vgl. Everhartz, Jury/Tornquist, Kristine (Hg.): Fragen an das

Bei der Wahl der Autor/-innen stellte sich die Frage, die z.B. in der (Musik-) Ethnologie und den empirischen Sozialwissenschaften kontrovers diskutiert wird, nämlich nach der Nähe bzw. Distanz der Forscher/-innen zu ihrem Forschungsfeld: wieviel Abstand ist nötig, um eine bestimmte kulturelle Praxis frei von Vorurteilen und eigenen Interessen beschreiben zu können; und wieviel »Insider-Wissen« braucht man, um die Motivation hinter den beobachtbaren Praktiken überhaupt verstehen zu können. Im Rahmen unseres Forschungsprojekts erschien es mir sinnvoll, Autor/-innen zu gewinnen, die jeweils Teil der Szene sind, die sie beschreiben, und die ihre über viele Jahre gewachsene Expertise einbringen können. Martina Stütz ist Dramaturgin und Gründungsmitglied des Vereins Zeitgenössisches Musiktheater Berlin, der als Verband der Freien Musiktheaterszene Berlins auftritt. Thom Andrewes ist Komponist und Musiktheatermacher und hat bereits eine Studie zur Szene der Neuen Musik in London vorgelegt²⁰. Falk Hübner arbeitet an der Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, ist ebenfalls Komponist mit Schwerpunkt auf Musiktheater und hat sich intensiv mit den unterschiedlichen Rollen von Musikerinnen und Musikern in theatralen Kontexten befasst²¹. Und last but not least: auch Leo Dick ist Musiktheaterkomponist sowie Regisseur seiner eigenen Werke und lehrt und forscht an der Hochschule der Künste in Bern.²²

Zur Methode

Die Szeneforschung bedient sich überwiegend Methoden der qualitativen Sozialforschung, insbesondere der teilnehmenden Beobachtung und verschiedener Interviewformen. Die normalerweise dabei vorausgesetzte Distanz zwischen Beobachter/-in und Beobachteten sowie die Maxime, sich dem Habitus der zu Untersuchenden allmählich anzunähern und durch die Überwindung dieser Differenzen zur Erkenntnis zu gelangen, liegt in unserem Fall nur bedingt vor, da die Autor/-innen, wie oben erläutert, Teil der jeweiligen Szene und selbst Expert/-innen für diese sind. So beruhen die vorliegenden Studien einerseits auf umfangreichen,

Musiktheater, Wien: edition atelier 2012. Dass die Londoner, die Berliner und die Schweizer Musiktheaterszene in den letzten Jahren jeweils eingeladen waren, sich im Rahmen der Operadagen Rotterdam zu präsentieren, ist eher Zufall als Konzept der vorliegenden Publikation, bestätigt aber das Gewicht der Szenen im internationalen Kontext.

20 Vgl. Andrewes, Thom/Djuric, Dimitri: *We Break Strings: The Alternative Classical Scene in London*, London: Hackney Classical Press 2014.

21 Vgl. Hübner, Falk: *Shifting Identities. The musician as theatrical performer*, Utrecht: International Theatre&Film Books Publishers 2014.

22 Vgl. Dick, Leo: *Zwischen Konversation und Unlaut. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«*, Würzburg: Königshausen&Neumann 2019.

leitfadengestützten Interviews mit ausgewählten Akteur/-innen der Szenen. Diese werden aber andererseits durch die Analyse vorhandener Quellen ergänzt und auf der Basis der Expertise der Autor/-innen – ihrer *lived experience*²³ – kontextualisiert und reflektiert.

Es war den Herausgeber/-innen- und Autor/-innen von vornherein ein Anliegen, ein gemeinsames Buch und nicht nur vier nebeneinander stehende Studien zu erarbeiten, so dass sich in der Lektüre möglichst vielfältige Bezüge ergeben sollten, die auch eine vergleichende Perspektive ermöglichen würden (siehe letztes Kapitel). Ebenso wichtig erschien es uns aber, den einzelnen Szenen in ihrer Unterschiedlichkeit gerecht zu werden und sie nicht in ein übergeordnetes Schema oder Raster zu zwingen. Dementsprechend gewinnen die Studien ihre Struktur aus den jeweils unterschiedlichen Gegebenheiten der Szenen. Martina Stütz arbeitet sich an den verschiedenen in Berlin besonders vertretenen Formaten von Musiktheater entlang und fächert in einem zweiten Schritt die bestehenden Förderstrukturen auf; Thom Andrewes und Leo Dick gehen von Veranstaltern bzw. Produktionsorten aus und untersuchen die Akteur/-innen, die sich um diese gruppieren; Falk Hübner schließlich geht vor dem Hintergrund des besonderen, mehrstufigen Fördersystems in den Niederlanden von unterschiedlichen Generationen und Professionalisierungsgraden aus.

Um einen gemeinsamen Rahmen für die Studien zu erarbeiten, fand zu Beginn des Forschungsprojekts, im April 2018, im deutschen ITI-Zentrum in Berlin ein Symposium mit allen Beteiligten statt. Ziel war, sich die Szenen nach dem damaligen Kenntnisstand gegenseitig vorzustellen und Hypothesen über mögliche Verbindungslinien und charakteristische Differenzen aufzustellen, die dann in den einzelnen Studien überprüft werden sollten.²⁴ Ebenso wurde der Rahmen der Szeneforschung diskutiert und ein Fragenkatalog erarbeitet, der als Leitfaden für die Interviews mit den Akteurinnen und Akteuren in allen vier Studien fungierte, der aber in der Folge an die jeweilige Szene und die einzelnen Gesprächspartner/-innen angepasst wurde. Die Fragen gliederten sich in drei Blöcke:

23 Der Einbezug von »lived experience« wird von der klassischen Ethnologie kritisch gesehen, innerhalb der cultural studies aber als legitimes methodisches Werkzeug anerkannt. Vgl. u.a. Niekisch, Sibylle: Kolonisation und Konsum. Kulturkonzepte in Ethnologie und Cultural Studies, Bielefeld: transcript 2015.

24 Neben den Autor/-innen waren daran auch Professor Brauneck sowie Andrea Zagorski und Dr. Thomas Engel vom ITI Berlin beteiligt.

- Fragen zur finanziellen und organisatorischen Struktur der Akteur/-innen,
- Fragen zur Ästhetik der eigenen Arbeiten und
- Fragen zum Begriff des Musiktheaters und dem Selbstverständnis innerhalb der jeweiligen Szene.²⁵

Darüber hinaus haben während des Forschungsprozesses mehrere Skype-Konferenzen stattgefunden, um die neu gewonnenen Erkenntnisse zu präsentieren und die Ausgangshypothesen zu überprüfen und weiter zu entwickeln.

Da in allen Studien die Frage der Terminologie eine große Rolle spielt und eng verbunden ist mit den jeweiligen sprachlichen und kulturellen Kontexten, haben wir uns entschieden, jeden Artikel in der Sprache abzdrukken, in der er geschrieben wurde. Da es aber gleichzeitig ein Anliegen unseres Forschungsprojekts ist, zu einem internationalen Diskurs um das zeitgenössische Musiktheater beizutragen, präsentieren wir die entsprechenden Texte auch auf Englisch.

Mein großer Dank gilt Thom Andrewes, Leo Dick, Falk Hübner und Martina Stütz. Sie haben eine solche Fülle an Material erschlossen und so viel Energie und Akribie in ihre Studien gesteckt, dass jede ein eigenes Buch hätte füllen können. Darüber hinaus waren sie bereit, untereinander auch vorläufige Texte auszutauschen, so dass es tatsächlich möglich war, bis zuletzt aufeinander zu reagieren. Diese Offenheit und das Interesse an den Perspektiven der anderen habe ich als besondere Qualität in der Arbeit erlebt.

Darüber hinaus gilt mein Dank Dorothea Lautenschläger, Thomas Engel und Andrea Zagorski vom deutschen ITI-Zentrum, die das Projekt von Anfang bis Ende in allen Belangen unterstützt haben. Von ihrem weiten fachlichen Horizont hat unser Vorhaben außerordentlich profitiert. Schließlich danke ich unserem Übersetzer William Wheeler und unserer Lektorin Anna Galt, die uns gewandt und souverän durch die Untiefen der Bedeutungsnuancen navigiert und den Texten zu ihrer endgültigen Gestalt verholfen haben. Die Übersetzung des Textes von Leo Dick wurde dabei von der Hochschule der Künste Bern finanziert. Ebenso hat das DFG Graduiertenkolleg Ästhetische Praxis der Universität Hildesheim das Projekt durch einen Druckkostenzuschuss unterstützt. Für beides bin ich dankbar.

Die Herausgeber/-innen und Autor/-innen hoffen, dass mit diesem Band ein konstruktiver Beitrag zum Diskurs um das internationale Freie Musiktheater geleistet werden konnte, der möglichst durch weitere Forschungsarbeiten bereichert werden müsste. Denn, so bin ich überzeugt, die Zukunft und das Potenzial des Freien Musiktheaters liegen im Ausbau der internationalen Kontakte, Produktions-

25 Der vollständige Fragenkatalog ist im Anhang abgedruckt. Bei seiner Entwicklung haben wir uns anregen lassen von den Fragen, die Jury Everhartz und Kristine Tornquist für ihre Publikation den Wiener Akteurinnen und Akteuren für die damaligen Email-Interviews vorgelegt haben.

und Aufführungsmöglichkeiten sowie in einer entsprechend breiteren öffentlichen Rezeption und Diskussion.

Matthias Rebstock, Berlin 2020

Introduction

Matthias Rebstock

Contemporary, independent music theatre is nothing less than a kaleidoscope of highly diverse forms and approaches. Whereas opera houses engage predominantly with a relatively fixed repertoire of eighteenth to early twentieth-century works and innovate mainly in the field of staging, music theatre's sense of its own identity beyond established opera lies precisely in its experimental interrogation, firstly, of the interplay between all its component media, elements and disciplines, and secondly, of all the working processes it involves. Music theatre acts as a motor of interdisciplinary and transdisciplinary experimentation – a project that reveals, incidentally, its similarity to the first forms of opera in the late sixteenth century – and thus holds a place of the utmost importance as we seek to understand contemporary art forms.¹

At the same time, this genre-defying dynamic also fuels a dilemma music theatre is currently faced with: it constantly strives, to put it bluntly, for its own disappearance. Having settled somewhere between music and theatre, with multiple points of reference to the visual arts, contemporary dance, and the younger artistic fields of performance art, sound art, installation and digital art, the more music theatre strives to follow its transdisciplinary nature, the less visible it becomes as a field of its own. As a result, the integrity of music theatre too often erodes, leaving it scattered throughout the major categories of music, performing arts and visual arts, at which point only specific forms of music theatre are inducted into genre-specific discourses, resulting in a lack of any comprehensive music theatre

1 See Leo Dick in this publication, p. 257. The differentiation between inter- and transdisciplinarity remains controversial and blurry. In the context of art, by 'transdisciplinary' I mean works that are geared less and less to the disciplinary ascriptions of individual components, without insisting that those ascriptions disappear completely. The term 'transdisciplinary' plays a special role in the discourse on new forms of knowledge production between science, art and society, forms which often operate under the watchword 'artistic research'. This field has taken on increasing importance also for contemporary music theatre. For a discussion of terms, see Berger, Wilhem/Dressel, Gert/Heimerl, Katharina/Winiwarter, Verena (eds): *Interdisziplinär und transdisziplinär forschen. Praktiken und Methoden*, Bielefeld: transcript, 2014 and Tröndle, Martin/Warmers, Julia (eds): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript, 2012.

discourse. As such, music theatre for example, in comparison to the independent theatre and dance scenes in Germany, has managed only sporadically to establish itself in public perception as a field of its own and has therefore not been able to acquire comparable attention in cultural policy.

Observing music theatre from an international perspective it is clear that the trouble begins with the term ‘music theatre’ itself. Labels like ‘music theatre’, the French ‘théâtre musical’ or the German ‘Musiktheater’ all display variations in meaning that reflect regional, national and cultural developments.² In no way, however, do terminologies become unified or coherently definable simply because they spring from a single linguistic geography. They function instead as umbrella terms, under which quite heterogeneous forms gather, terms that themselves differ in how they position themselves vis-à-vis traditional opera.³ This has many repercussions, not least a dissimilarity in how music theatre artists themselves respond to their work’s categorisation as music theatre and whether they feel like they belong to such a scene. Jennifer Walshe is a prominent example. She rejects the term ‘music theatre’ in order to emphasise the genuinely *musical* approach that characterises her performances, coining instead her own term: ‘the New Discipline’.⁴

Due to music theatre’s transdisciplinary dynamic, the above terminological problems as well as today’s overall development towards a deterritorialisation of the arts might suggest that we should abandon any attempt to delineate and define music theatre in distinction to other art forms, to the extent that we might even let go of this term once and for all allowing all its associated forms and projects to be fused into a universal transdisciplinary or transmedial field.⁵ Simultaneously, as will be shown in the following studies, just how strongly the protagonists of a scene organise themselves and shape a shared identity is a question that has an impact

2 Each meaning is frequently linked with very particular personal styles or key works. For example, the French term ‘théâtre musical’ is in large measure characterised by the personal style of Georges Aperghis. In turn, ‘Musiktheater’ in the German context has attained a special and still greatly influential significance through Walter Felsenstein. He spoke of ‘Musiktheater’ instead of ‘opera’ in order to describe a specific, advanced form of opera staging beyond traditional singers’ gestures, a form which seeks to be taken seriously as theatre.

3 For a more comprehensive discussion of diverse music theatre terms within the international context, see Rebstock, Matthias: ‘Varieties of Independent Music Theatre in Europe’ in Brauneck, Manfred and ITI Germany (eds): *Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures – Aesthetics – Cultural Policy*, Bielefeld: transcript, 2017, pp. 523–73.

4 Walshe, Jennifer: ‘The New Discipline’, available at <https://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>, last accessed 3.11.2019. See also Thom Andrewes in this publication, p. 131.

5 As regards the term ‘music’, Johannes Kreidler, for example, advocates a similar approach. See idem., ‘Der aufgelöste Musikbegriff. Zerfalls- und Konsolidierungsmomente des Begriffs der “Musik” heute’, *Musik & Ästhetik* 80 (October 2016), available at http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_aufgeloeste_musikbegriff.pdf, last accessed 16.9.2019.

on public perception, funding structures, and hence on individual artists' working conditions. In this regard, the discussion of whether music theatre understands itself as a field in its own right is not a purely theoretical undertaking; nor is the question of whether a scene can be made to congregate under the banner 'music theatre'. These questions bear quite concretely upon the artistic processes that become possible within a certain environment and also ultimately on the aesthetics that take shape through the productions in question.⁶ This being the case, it seems a worthwhile pursuit to examine independent music theatre as a field beyond established opera houses and to interview those involved with regard to aesthetics, working processes and structural working conditions.

In addition to the term 'music theatre', 'independent' also requires some explanation. In the strict sense, the German term 'Freies Musiktheater' ('Freies': 'free' as in 'self-determining') – like 'Freies Theater' in general – is well anchored in the theatre system of German-speaking Europe with its typical 'parallel structure' made up of publicly managed theatres on one side, and the independent scene ('Freie Szene') on the other. In contrast, the English term 'independent (music) theatre' aims more precisely to distinguish itself from commercially oriented theatre and the 'musical'. This publication, however, conveys a more general meaning: in the following, 'independent music theatre' will refer to all forms of professional-level music theatre that are not produced at established opera houses and do not pursue purely commercial interests.⁷

The following case studies on four international independent music theatre scenes maintain a substantial connection to the large-scale study of independent theatre in Europe ('Independent Theatre in Contemporary Europe. Structures–Aesthetics–Cultural Policy', eds.: Manfred Brauneck and ITI Germany) initiated by Professor Manfred Brauneck on his receipt of the 2010 Balzan Prize for his life's work. In my contribution to that study, I attempted to chart vertices and lines of innovation that could orient a cartography of independent music theatre in Europe.⁸ The framework of that study did not, however, enable in-depth examination of individual local or regional scenes where such an approach could

-
- 6 Here we can benefit from a comparison with the German independent theatre and dance scenes, which in themselves are no less heterogeneous than independent music theatre, but were able to prevail as antipodes of state and municipal theatre. For more on this, see Fülle, Henning: *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)*, Berlin: Theater der Zeit, 2016.
- 7 For more, see also Fülle, Henning: 'Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich?', *Kulturpolitische Mitteilungen* no. 147 (IV/2014): 27–30, available at https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi147/kumi147_27-30.pdf, last accessed 16.9. 2019, and Brauneck, Manfred, 'Preface', in *Independent Theatre in Contemporary Europe*, p. 13.
- 8 See Rebstock, Matthias, 'Varieties of Independent Music Theatre in Europe', in Manfred Brauneck (Hg.), *Independent Theatre in Contemporary Europe*.

have been examined in concrete terms and critically interrogated. I am indebted to Professor Brauneck and the International Balzan Prize Foundation for answering this desideratum by making these four studies possible. My hope is that they will stimulate further engagement with a field seldom examined from an international perspective.

Development of the concept

When confronted with the above problems surrounding music theatre and accordingly the term 'music theatre', one can presuppose that our object of research is not a unified and clearly specified one. The question of which concrete pieces or protagonists should be considered for investigation – and which should not – does not follow a static definition of music theatre; conversely, this process of selection itself can be seen as defining what is to be understood as music theatre. In this sense, the studies here do not merely map an existing field but rather understand themselves as constant negotiators thereof.

Since no definitive independent music theatre exists⁹, our best option is to approach the field from an empirical rather than superordinate perspective by examining individual music theatre scenes and foregrounding concrete productions as well as the working contexts and processes experienced by the protagonists in that scene.¹⁰ In doing so, the term 'scene' in the following should be understood not only in its common usage, but also in a terminological sense, in particular the sense deployed by the sociologist Ronald Hitzler throughout German-language geographies. Although sociological 'scene research', as informed by Hitzler's investigations, has previously established itself mainly in sociologies of pop and youth culture, the term 'scene' seems to me a revealing signifier for the study of music theatre, as it enables scholars to point beyond a purely aesthetic engagement with pieces or productions and shift their focus to protagonists' real, in situ living and working conditions. According to Ronald Hitzler, scenes are 'thematically

9 See Matzke, Annemarie: 'Das Freie Theater gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater', in Wolfgang Schneider (ed.), *Theater entwickeln und planen*, Bielefeld: transcript, 2013, pp. 259–72. See also Schneider, Wolfgang: 'Towards a Theatrical Landscape', in Brauneck, Manfred (ed.), *Independent Theatre in Contemporary Europe*, p. 577.

10 Another possible approach would have consisted in using productions shown at relevant festivals for independent music theatre (e.g. the Munich Biennial for New Music Theatre or Operadagen Rotterdam) as a point of departure. However, we chose to base our studies on individual scenes because we are more concerned with protagonists' concrete situation as well as the connectedness between working contexts in a single location and the productions emerging from it.

focussed cultural networks of people'.¹¹ Hence at the centre of each scene stands a collective, shared thematic interest 'toward which the activities of scenesters are oriented. This theme can be, for example, a music style, an aesthetic tendency, a sport, a technical fascination, a political idea.'¹² Furthermore, scenes are forms of collectivisation

- 'that display a significantly low degree of obligation and commitment and are not structured primarily along lines of selectivity and exclusion,
- that can instead be distinguished through "low" thresholds to entry and exit and, symptomatically, through a "weak" potential for sanctionability,
- and that nevertheless function as thematically focussed, collectivising spaces for experience and self-styling.'¹³

Accordingly, it is characteristic of a scene that 'its actors [...] understand *themselves* as belonging to one or more scenes'¹⁴, in other words, that it is carried by a more or less substantially developed 'we-consciousness'. The question of 'belongingness' in a scene thus remains largely unregulated; it is specified from the viewpoint of the individual and wanes as one nears the scene's outskirts. In this sense, scenes can be differentiated from other forms of collectivisation common to sociology, such as subculture, peer group, milieu or clique.¹⁵

At first glance, what makes the term 'scene' interesting for the music theatre field is its dynamic conception: the we-consciousness within a scene can range from underdeveloped to fully formed and centres on certain themes or discourses as well as on certain protagonists and locales particularly valorised by that scene – in our case, venues or festivals. And yet the problem arises: to be capable of speaking of a scene, we must first possess a minimal measure of we-consciousness and overlapping interests, and protagonists must above all feel like they belong to such a music theatre scene. At least in London and in the Swiss-German 'scene', this seems nearly absent, or in other words – in the case of the London scene – the term 'music theatre' is not recognised as an identifying central concept around which a

11 Hitzler, Ronald/Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*, Wiesbaden: VS Verlag, 2010, p. 16.

12 Ibid.

13 See <http://www.hitzler-soziologie.de/szeneforschung.htm> [last accessed 10.9. 2019].

14 Ibid.

15 'Scenes differentiate themselves markedly from subcultures, for example, through their diffuse nature with regard to inclusion and exclusion. They are less strongly standardised and much more individualised; they dispense with status symbols and induction rituals; their self-styling is outwardly directed. They are quite distinct from milieus because they have a particularly miniscule relation to any preceding biographical circumstances; quite distinct from cliques because of the significantly heterogeneous ages of participants, the sparsity of interaction, and translocality:' (Ibid.)

scene could take shape. Thus, our description of a sum of artistic activities as a 'scene' in the terminological sense sometimes has more of a prospective character and consciously promotes a discussion of the very term among protagonists.¹⁶

The selection of scenes to be examined here is based, first of all, on an imperative to draw upon the most vibrant and differentiated scenes possible. Secondly, it was crucial that we represent a variety of theatre systems and the cultural policy frameworks produced in relation to them. Our third criterion ultimately arose from the observation that independent music theatre is not a blanket phenomenon, geographically speaking, that it appears instead primarily in metropolitan areas.¹⁷ The Dutch and Swiss-German¹⁸ scenes, however, deviate from this aspect in interesting and very different ways, which in both cases directly relate to the baseline orientations of each country. From a range of metropolitan scenes, we chose Berlin because it is the largest and by now also the most well-structured music theatre scene in Germany and possibly in the broader international context as well, though here too we encounter the problem of meagre visibility. London is the most diverse scene in the United Kingdom, yet it shows the lowest degree of organisation and the least developed funding culture of all the four scenes analysed here.¹⁹

When considering which authors to include in this publication, we were met with a question that sparks controversy in disciplines such as (music) ethnology and empirical social science, namely, the question of how close or distant the researchers should be to their field of study: how much distance is necessary to be capable of describing a certain cultural praxis while steering clear of biases and personal interests, and how much inside knowledge does one need to be capable of understanding the motivations behind observable practices in the first place? Within the framework of our research project, I thought it sensible to attract authors who are part of the scene they describe and who can contribute their many

16 If the interviews and conversations in the following encourage a 'scene' to strengthen its sense of identity, then this is indeed an intended side-effect and an example of the fact that qualitative research does not merely illustrate its fields of study but also changes them.

17 Of course individual protagonists appear outside metropolitan areas as well, such as the Pocket Opera Company in Nuremberg or the liquid penguin ensemble in Saarbrücken. Distinctive music theatre scenes, however, take shape only in (cultural) metropolises.

18 The adjective 'Swiss-German' refers throughout this text and throughout this book on the whole to the German-speaking regions of Switzerland rather than the Swiss-German dialect. It is therefore only used in the socio-geographical sense and never in the linguistic sense.

19 The Vienna scene offers a richness similar to that of Berlin. But for Vienna there is already a publication that renders a self-portrait of its music theatre scene through interviews. See Everhartz Jury/Tornquist, Kristine (eds): *Fragen an das Musiktheater*, Vienna: Edition Atelier, 2012. In recent years, the festival Operadagen Rotterdam has invited the music theatre scenes in London, Berlin and Switzerland to present their work. This was not our reason for researching the same scenes, although it confirms the international importance of the scenes we chose.

years of expertise. Martina Stütz is a dramaturge and founding member of Zeitgenössisches Musiktheater Berlin (Contemporary Music Theatre Berlin), an active coalition on the Berlin scene. Thom Andrewes is a composer and theatre-maker and has already released a study of the New Music scene in London.²⁰ Falk Hübner based at the Hogeschool voor de Kunsten Utrecht is a composer with an emphasis on music theatre who has scrutinised the varying roles of musicians in theatre contexts.²¹ Last but not least, Leo Dick is also a music theatre composer, but directs his own works too, while teaching and researching at the Bern University of the Arts.²²

Methodology

'Scene research' primarily applies qualitative social research methods, especially those based on participant observation and different forms of interviewing. Since the authors appearing here are themselves participants and experts in the scenes they examine, only conditionally do they deploy the customarily maintained distance between observer and observed, bypassing the maxims that mandate a researcher gradually draw near to the subject's habitus and reach conclusions by overcoming these differences. These four studies are therefore based, on the one hand, on comprehensive, guided interviews with selected agents from the scene. On the other hand, the interviews in the following are enhanced through analyses of available sources, but also contextualised and contemplated on the basis of the authors' expertise and 'lived experience'.²³

Since our project's outset, both the editors and authors have striven to develop not just four self-contained studies but also a collective book whose reading produces diverse links, enabling a comparative perspective (see last chapter). We made an effort, however, to do justice to each scene in its unique difference to others, instead of forcing them into a superordinate schema or pattern. Accordingly, each study acquires its structure from the idiosyncrasies of each scene. Martina Stütz works her way through Berlin's more well-represented music theatre formats and then describes existing funding structures. Thom Andrewes and Leo Dick begin

-
- 20 Andrewes, Thom/Djuric, Dimitri: *We Break Strings. The Alternative Classical Scene in London*, London: Hackney Classical, 2014.
- 21 See Hübner, Falk: *Shifting Identities. The Musician as Theatrical Performer*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2014.
- 22 See Dick, Leo: *Zwischen Konversation und Unlaut. Sprechauftritt und Ritual im 'Composed Theatre'*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- 23 Classical Ethnology is sceptical of the concept of lived experience, though Cultural Studies recognises it as a legitimate methodological tool. See Niekisch, Sibylle: *Kolonisation und Konsum. Kulturkonzepte in Ethnologie und Cultural Studies*, Bielefeld: transcript, 2015, et al.

their analyses with programmers and production venues, and continue with investigations of the protagonists who convene around them. Finally, Falk Hübner focusses on different generations and degrees of professionalization against the backdrop of Holland's special multi-tiered funding system.

In order to establish a collective framework for these studies, our project began in April 2018 at the German Centre of the International Theatre Institute in Berlin with a symposium for all participants. The goal was to introduce each scene to attendees according to the state of knowledge existing at the time and to prepare hypotheses on possible connections and characteristic differences, which were then to be tested in individual studies.²⁴ The context of 'scene research' was also discussed and a catalogue of questions was compiled, which functioned in all four studies as a guideline for interviewing protagonists and was subsequently adapted to each scene and its individual interlocutors. The questions were divided into three blocks:

- questions about protagonists' financial and organisational structures,
- questions about the aesthetics employed in their work, and
- questions about the term 'music theatre' and each scene's sense of its own identity.²⁵

Beyond that, the research process included numerous online conferences, where newly gained insights were presented and initial hypotheses tested.

As the question of terminology plays an important role for each of the studies we decided to publish each text in its original language. However, as the aim of opening the field of music theatre to an international discourse is at the heart of our research project, we also present an English version of each of these texts.

My heartfelt thanks go to Thom Andrewes, Leo Dick, Falk Hübner and Martina Stütz for making such a wealth of material accessible and for investing a great deal of energy in their studies, so much so that each one of them could have filled an entire book. Moreover, the authors showed a readiness to exchange unfinished texts among each other, making it possible to react to one another right up until completion. This openness and interest in the perspectives of others was a highlight of my own experience of the work.

I would also like to extend my gratitude to Dorothea Lautenschläger, Thomas Engel and Andrea Zagorski from the German Centre of the International The-

24 In addition to the authors represented here, symposium participants also included Professor Manfred Brauneck, Andrea Zagorski and Dr Thomas Engel of the ITI Berlin.

25 The catalogue of questions can be found in the appendix. In developing this catalogue, we used as a reference the questions that Jury Everhartz and Kristine Tornquist posed to Viennese protagonists in their email interviews.

atre Institute, all of whom supported the project from start to finish in every department. Our undertaking profited extraordinarily from their expansive and specialised horizons. Finally, I would like to thank our translator William Locke Wheeler and our copyeditor Anna Galt, who navigated us with agility and aplomb through the shoals of nuanced meaning, helping these texts towards their final form. The translation of Leo Dick's study was financed by the Bern University of the Arts; the publication also received support from the DFG research group *Ästhetische Praxis* at the University of Hildesheim. I am grateful to both.

The editors and authors hope this collection is able to make a constructive contribution to the discourse on international independent music theatre, a discourse that can only be enriched through further research efforts. It is my conviction that the future and potential of independent music theatre lie in the expansion of international networks and possibilities for production and performance, and in a correspondingly broadened public reception and discussion.

Matthias Rebstock, Berlin 2020

Das Freie Musiktheater in Berlin

Aufbruch traditioneller Diskurse und Etablierung neuer Strukturen

Martina Stütz

Es ist überraschend, dass in einer Stadt wie Berlin, die von künstlerischer Diversität und der Entwicklung immer wieder neuer Ästhetiken, Arbeitsweisen und Diskurse geprägt ist, die Vielzahl an Akteur/-innen und die große Bandbreite an Arbeiten im Feld freien zeitgenössischen Musiktheaters noch herausgestellt werden muss. Spätestens seit Beginn der neunziger Jahre haben sich hier im Bereich der Neuen und Experimentellen Musik, des zeitgenössischen Tanzes, der Performance und des Theaters Freie Szenen formiert, die sich heute als zentrale Säulen professionellen Kunstschaffens und eines nach innen wie außen ausstrahlenden, lebendigen kulturellen Lebens der Stadt zeigen. Dazu zählen neben der sehr hohen Dichte an freischaffenden Künstler/-innen unter anderem aus den Szenen heraus entstandene Fachverbände¹, die als integrative Plattformen für die jeweiligen Akteur/-innen agieren, Interessen bündeln und sich als Gesprächspartner/-innen für die Kulturpolitik etabliert haben, sowie das breite Netz an freien Produktionshäusern, Veranstaltungsreihen und Festivals verschiedenster Genres mit häufig interdisziplinärer Ausrichtung, die als wichtige Ankerpunkte von Produktion und sozialem Austausch dienen.

Auch das Freie Musiktheater ist Teil dieser gewachsenen Struktur, betrachtet man allein die Anzahl an Akteur/-innen und Ensembles, die sich gezielt in diesem Feld verorten und teilweise seit über zwanzig Jahren regelmäßig mit Aufführungen in den einschlägigen Spielstätten vertreten sind. Dennoch hat sich die Freie Musiktheaterszene bisher noch nicht die öffentliche Sichtbarkeit erarbeitet wie die

1 Dazu zählen u. a. die 1991 gegründete initiative neue musik berlin e.V. mit rund 160 Akteur/-innen und Ensembles als Mitglieder, der Verein Zeitgenössischer Tanz Berlin e.V. (2000) mit rund 135 Akteur/-innen, Ensembles und Organisationen, der LAFT – Landesverband für freie darstellende Künste Berlin e.V. (2007) mit rund 380 Akteur/-innen, Verbänden und Spielstätten sowie seit 2012 die Koalition der Freien Szene als spartenübergreifende Vereinigung der in Berlin ansässigen und freischaffenden Künstler/-innen, Ensembles und Verbände. Siehe auch Kapitel 4.

anderen Szenen und sich beispielsweise auch erst im Sommer 2015 zu einem Verband zusammengeschlossen, dem Verein ZMB – Zeitgenössisches Musiktheater Berlin e.V.² Im September 2018 fand mit dem vom ZMB ausgerichteten Berliner Festival für aktuelles Musiktheater BAM! zum ersten Mal ein Festival der Freien Berliner Musiktheaterszene statt.³

In den Gesprächen mit einzelnen Künstler/-innen, Ensembles und Kurator/-innen freier Spielstätten, die ich als Grundlage für diesen Beitrag geführt habe, wird eine durchweg positive Sicht auf Musiktheater als ein breites multimediales und interdisziplinäres Feld formuliert, das sich normativen Festlegungen von Genre-grenzen per se entzieht. Gleichzeitig betonen alle die Schwierigkeit der Bündelung der verschiedenen Ansätze aktuellen Musiktheaterschaffens zu einem zusammengehörigen Feld oder einer eigenständigen Szene. Inwieweit Grenzziehungen zwischen Genres überhaupt noch möglich sind und welche sinnvoll erscheinen, ist eine der zentralen Fragen, die sich die Künstler/-innen vor diesem Hintergrund stellen. Vor diesem Hintergrund überrascht es auch nicht, dass sich viele der Musiktheaterakteur/-innen entsprechend ihren individuellen Biografien und künstlerischen Werdegängen in mehreren Szenen bzw. Subszenen verorten. Beides spielt eine Rolle dabei, dass das Freie Musiktheater in der öffentlichen Wahrnehmung bisher vergleichsweise wenig Geltung findet.

Ein weiterer Grund hängt mit dem für Deutschland bzw. für den deutschsprachigen Raum spezifischen »Parallelsystem«⁴ aus Freier Szene und öffentlich geförderten Staats- und Stadttheatern zusammen.⁵ Das öffentliche Musik- und Theater-

2 Im ZMB sind derzeit 24 Ensembles und Organisationen sowie 72 Einzelpersonen Mitglied. Zum ZMB und Veranstaltungen freien Berliner Musiktheaters vgl. <http://www.musiktheater-berlin.de> Die Freie Berliner Musiktheaterszene wurde bisher im Zusammenhang mit dem Verein ZMB sowie im Kontext der wenigen Betrachtungen zum Freien Musiktheater in Deutschland und Europa beschrieben: Quitt, Roland: »Zwischen den Stühlen. Die Berliner Musiktheaterszene formiert sich«, in: Neue Zeitschrift für Musik 3/2016, S. 38-39; Rebstock, Matthias: »New Moves. Das freie Musiktheater formiert sich«, in: Positionen 109 (2016), S. 20-23; ders.: »Musiktheater. Spielräume schaffen!«, in: Wolfgang Schneider (Hg.), Theater entwickeln und planen, Bielefeld: transcript 2013, S. 299-314; ders.: »Spielarten Freien Musiktheaters in Europa«, in: Manfred Brauneck/ ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 559-607.

3 Siehe <http://www.bam-berlin.org> und Kapitel 4.

4 Vgl. Fülle, Henning: »Die ›deutsche Teilung‹, Roadmaps zum Strukturwandel in der Theaterlandschaft«, in: Schneider, Wolfgang (Hg.), Theater entwickeln und planen, Bielefeld: transcript 2013, S. 273-298. Fülle spricht hier von einer »Frontstellung« der beiden Systeme in Bezug auf die Frage nach Vereinbarkeit und Nachhaltigkeit existierender wie weiterer möglicher Annäherungen.

5 Für das Freie Musiktheater bilden die Freie Theaterszene sowie die Freie Musikszene wichtige strukturelle wie auch ästhetische Bezugsfolien. Zur Freien Musiktheaterszene in Deutschland vgl. Matthias Rebstock: New Moves. Das freie Musiktheater formiert sich; ders.: Musiktheater. Spielräume schaffen!; ders.: Spielarten Freien Musiktheaters in Europa; Kapp, Hans-

leben in Deutschland – und damit auch das des Musiktheaters – hat seine Wurzeln im 18. Jahrhundert in der Ausbildung eines weiten Netzes an lokal ausgerichteten höfischen Theaterhäusern, die bis heute als von Ländern und Kommunen geförderte Staats- und Stadttheater das Kulturleben maßgeblich prägen.⁶ Der Fokus der öffentlichen Kulturförderung liegt nach wie vor auf dieser Säule. Doch nicht nur auf struktureller Ebene, sondern auch auf ästhetischer bleibt die Produktion Freien Musiktheaters quasi im Schatten der etablierten Institutionen. Was unter »Musiktheater« gemeinhin verstanden wird, bleibt an die Oper und die damit verbundenen Genres Operette und Musical geknüpft. Dabei stehen mit dem traditionellen Opernbegriff vor allem drei Attribute in Verbindung: Form, Besetzung und Themenkanon des Opernrepertoires, eine festgefügte arbeitsteilige Produktionsweise⁷ sowie die Verortung des Musiktheaters zusammen mit Schauspiel und Tanz als Teil der Darstellenden Künste, zu denen im Kontext der Opernhäuser auch das Konzertwesen zählt.⁸ Diese Implikationen des traditionellen Opernbegriffs – so die übereinstimmende Erfahrung der Akteur/-innen – beeinflussen nach wie vor auch die öffentliche Wahrnehmung des Freien Musiktheaters, indem sie fälschlich auf das Freie Musiktheater übertragen werden, und verhindern einen eigenständigen Diskurs um das zeitgenössische Musiktheater.

Im Folgenden möchte ich die Arbeiten der Berliner Akteur/-innen anhand ihrer ästhetischen Ausrichtung sowie ihrer Verortung innerhalb der Berliner Produktionsstrukturen beleuchten. Dafür skizziere ich zunächst eine zeitliche Linie der Entstehung der Freien Musiktheaterszene in Berlin. Anschließend erfolgt eine Kartografie einzelner Arbeitsfelder und die Beschreibung der Berliner Produktionskontexte. Im Einzelnen beschäftigen sich die Abschnitte mit den Fragestellungen,

Jörg: »Vom Bestellen lokaler Klangfelder: Freies Musiktheater im deutschsprachigen Raum«, in: Eckhard Mittelstädt/Alexander Pinto (Hg.), *Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland*, Bielefeld: transcript Verlag 2013, S. 183–194.

- 6 Bundesweit existieren rund 140 Staats-, Stadt- und Landestheater, darunter Mehrspartenhäuser sowie reine Schauspiel-, Opern- und Konzerthäuser, sowie 130 Opern-, Sinfonie- und Kammerorchester in öffentlicher Trägerschaft.
- 7 Damit beziehe ich mich auf die Produktionsprozesse, die sich in der Etablierung der Regietheaterpraxis auf Basis eines regelmäßigen Spielbetriebs an Opernhäusern gefestigt haben. Dazu zählen die Arbeit mit festen Sängerensembles, Orchestern und meist auch Dirigenten sowie freien Regieteams, die als Teil einer Gesamtkonzeption eine Bühnen- und Kostümausstattung erarbeiten und eine rund sechs- bis achtwöchige Probenphase leiten. Regionale Abschattierungen oder Abweichungen für einzelne Projekte etwa in der Besetzung oder Arbeitsweise innerhalb einer Probenphase bedeuten in den meisten Fällen keine umfassende Änderung dieser »Produktionslinie«.
- 8 Sinfoniekonzerte und Kammermusikreihen bilden an den Mehrspartenhäusern eine feste Säule neben Schauspiel, Oper sowie vereinzelt auch Ballett bzw. Tanz und Kinder- und Jugendtheater. Der Deutsche Bühnenverein etwa agiert in Vertretung der etablierten Häuser als »Bundesverband der Theater und Orchester«.