

Dorothea Lübbe

EUROPERA

ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

Perspektiven auf künstlerische Innovation
und Kulturpolitik



[transcript] Theater

Dorothea Lübbe
Europera. Zeitgenössisches Musiktheater in Deutschland und Frankreich

Dorothea Lübbe ist Kulturwissenschaftlerin und Regisseurin. Nach dem Studium der Kulturwissenschaften und ästhetischen Praxis an der Universität Hildesheim und Médiation Culturelle de l'Art an der Aix-Marseille-Universität, erlangte sie den deutsch-französischen Doktorgrad. Darüber hinaus arbeitet sie als freischaffende Regisseurin. Lehraufträge führten sie u.a. an die Universität Hildesheim, an die Hochschule für Musik Hanns-Eisler und die Université Libanaise Beyrouth. Außerdem ist sie Stipendiatin als *post-doc fellow* an der Graduate School for Performance and Sustainability am World Center for Music, Hildesheim.

DOROTHEA LÜBBE

Europa.
Zeitgenössisches Musiktheater
in Deutschland und Frankreich

Perspektiven auf künstlerische Innovation und Kulturpolitik

[transcript]

Das Forschungsprojekt wurde gefördert durch das Deutsch-Französische Promotionskolleg an der Universität Hildesheim und die Université Aix-Marseille.

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.

© 2019 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.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Musiktheaterproduktion ›LULU/NANA‹, 2014, Photo:
Iono Laibarös.

Satz: Justine Buri, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4632-0

PDF-ISBN 978-3-8394-4632-4

<https://doi.org/10.14361/9783839446324>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Geleitwort

»Zur kulturpolitischen Reform der Oper in der Theaterlandschaft«
von Wolfgang Schneider | 9

Einleitung | 13

HISTORIE UND KULTURPOLITIK VON MUSIKTHEATER

1. Musiktheater in Deutschland und Frankreich:

von 1945 bis heute | 27

- 1.1 Zur Einführung des Begriffs: Oper oder Musiktheater? | 28
- 1.2 Historie der ästhetischen Entwicklungen | 35

2. Rahmenbedingungen von Musiktheater | 63

- 2.1 Kulturpolitik | 63
- 2.2 Die Institution Musiktheater | 68
- 2.3 Musiktheater und der Reformbedarf | 83

MUSIKTHEATER IN DEUTSCHLAND UND FRANKREICH. INNOVATIVE ZEITGENÖSSISCHE MODELLE

3. Kriterien für die praktische Untersuchung | 87

- 3.1 Zeitgenossenschaft | 87
- 3.2 Innovationsprozesse | 92

4. Fallbeispiele | 99

- 4.1 Oper Halle: Heterotopia – die Raumbühne | 101

- 4.2 Nouveau Théâtre de Montreuil: das Festival
»Mesure au Mesure« | 131
- 4.3 Oper Wuppertal: »Sound of the City« | 144
- 4.4 Opéra Bastille: »Un opéra moderne et populaire« | 158
- 4.5 Das Musiktheaterkollektiv Hauen und Stechen | 173
- 4.6 Das Opera Lab Berlin | 189
- 4.7 Die Musiktheaterkompanie La Cage | 200

5. Auswertung der Untersuchung | 211

- 5.1 Musiktheater als Institution | 213
- 5.2 Musiktheater als Innovation | 216

EUROPERA. DIE REFORM DES MUSIKTHEATERS

6. Zur Struktur eines zukünftigen Musiktheaters | 223

- 6.1 Freie Strukturen | 223
- 6.2 Staatliche Strukturen | 225
- 6.3 Standort | 227
- 6.4 Digitale Technologien und Internet | 228
- 6.5 Austausch/Diskurspflege | 228
- 6.6 Lobbyarbeit | 230
- 6.7 Fazit zur Struktur des zukunftsfähigen Musiktheaters | 231

7. Zur Kunst eines zukünftigen Musiktheaters | 233

- 7.1 Künstlerische Qualität | 233
- 7.2 Inhalte | 234
- 7.3 Uraufführngen | 235
- 7.4 Leitbild oder öffentliche Haltung | 237
- 7.5 Fazit zur Kunst des zukunftsfähigen Musiktheaters | 238

8. Zur Kulturpolitik eines zukünftigen Musiktheaters | 239

- 8.1 Personelle Struktur | 239
- 8.2 Kulturpolitischer Auftrag | 240
- 8.3 Anerkennung der künstlerischen Leistungen –
auch in der Freien Szene | 242
- 8.4 Häuser öffnen | 243
- 8.5 Neue Häuser für Kooperationen | 243

- 8.6 Tarife | 244
- 8.7 Dezentralisierung | 246
- 8.8 Publikum | 246
- 8.9 Fördermittel Europa | 248
- 8.10 Fazit der Kulturpolitik eines zukünftigen Musiktheaters | 249

9. Schlussbemerkungen | 251

10. Literatur | 255

11. Personenverzeichnis | 271

12. Abkürzungsverzeichnis | 275

Danksagung | 279

Geleitwort

»Zur kulturpolitischen Reform der Oper
in der Theaterlandschaft« von Wolfgang Schneider

Die Oper ist eine Institution. Seit Jahrhunderten, gefeiert als Gesamtkunstwerk, kritisiert als museale Einrichtung. Tatsache ist, dass ein Großteil der öffentlichen Förderung der Darstellenden Künste in Deutschland und Frankreich ein System von Opernhäusern möglich macht. Und nun will die Deutsche UNESCO-Kommission die Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft als immaterielles Kulturerbe nominieren. Trotzdem wird allenthalben ein kulturpolitischer und institutioneller Reformbedarf angemahnt, gerade auch weil sich alternative Produktionsmodelle entwickelt haben und auch diese kommunal und staatlich subventioniert werden. In der Kulturpolitik wird immer mal wieder von der Krise des Theaters gesprochen, gemeint sind zumeist die Finanzierung der Apparate, die Personalkosten von Ensembles, Orchester und Verwaltung, die Ausgaben für die Immobilien der Theaterkunst, vor allem die Verhältnisse von Zuwendungen, Publikumsvielfalt und prekären Arbeitsbedingungen an der Oper.

»...wo und unter welchen Bedingungen entstehen neue Formen von Musiktheater?«, fragt deshalb zu Recht Dorothea Lübbecke in ihrer Dissertation. Ihr geht es – wie die Verwendung des Terminus Musiktheater suggeriert – um ein breites Verständnis von Oper, ihr geht es um Innovation und Zeitgenossenschaft, um die Modelle der Praxen, um die kulturpolitischen Rahmenbedingungen des Produzierens und Distribution. Anhand von Fallbeispielen aus den deutschen und französischen Theaterlandschaften, anhand von Prozessen der künstlerischen Konzeptionen und Praxen in institutionalisierter und freier Trägerschaft, will sie das »Verhältnis zu zeitgenössischer Ästhetik und kulturpolitischen Freiräumen gestalten«.

Frankreich hat ein zentralistisches System von Kulturpolitik, Deutschland ein föderales, das ist ein grundlegender Unterschied in der Betrachtung der Opernlandschaften; allerdings fallen durchaus Gemeinsamkeiten im Verhältnis von institutionalisierten und freien Formen auf. In beiden Ländern sind ganz ähnliche Diskurse identifizierbar: Die Frage nach der Relevanz von Musiktheater und die damit verbundene Auseinandersetzung mit Zeitgenossenschaft und Innovation. Zeitgenossenschaft definiert die Autorin nach Giorgio Agamben, der sich vor zehn Jahren mit einer politisch philosophischen Abhandlung auf Friedrich Nietzsche und mit dem besonderen Verhältnis der Zeitgenossen auf Gegenwart bezog. Die Theorie der Definition von Innovation basiert auf den Texten des Ökonomen Joseph Alois Schumpeter aus dem Jahr 1927, wo als Charakteristika folgende Merkmale festgehalten werden: Neuartigkeit, Unsicherheit/Risiko, Interdisziplinarität, Konfliktpotential.

Auf dieser Basis werden die Fallbeispiele schematisch vergleichbar: Die *Oper Halle*, das *Nouveau Théâtre de Montreuil*, die *Oper Wuppertal* und die *Opéra Bastille* in Paris als klassische Institutionen des Musiktheaterbetriebs sowie das Musiktheaterkollektiv *Hauen und Stechen* Berlin, das *Opera Lab Berlin* und die Musiktheaterkompanie *La Cage* in Paris und Berlin als frei produzierende Musiktheatergruppen.

»Alle Beispiele vereint eins: der Drang nach Neuem«, schreibt Dorothea Lübbecke, alle verbinde das Bestreben, in den Spielplänen und Projekten das Musiktheater weiter zu entwickeln. Die Untersuchungen der strukturellen Kontexte beziehen selbstverständlich die künstlerischen Konzeptionen mit ein und gewähren Einblick in wichtige Neuerungen: Die projektbezogenen neuen künstlerischen Arbeitstechniken, die vielfältigen Neuschöpfungen des Genres und die besondere Rolle von Austauschformaten wie Gespräche, Konferenzen und Angebote für Bürger.

In Anlehnung an John Cages Auftragswerk »Europera« von 1987, in der er Fragmente von mehr als 100 Opern der europäischen Musiktheatertradition verarbeitet hat, befragt die vorliegende Arbeit kritisch die Praxis und entwickelt aus ihrer Analyse einen Reformbedarf, nämlich die »Notwendigkeit von Starthilfe für die Gründung freier Strukturen«, das Ausprobieren kollektiver Führungsmodelle, der Nutzen von Potentialen in den digitalen Medien und im Internet sowie der Verstärkung des Austauschs der Akteure.

Die Zukunftsfähigkeit sei zudem abhängig von der künstlerischen Qualität des Musiktheaters, von Neuarrangements des Materials und der

Begleitung von Uraufführungen durch vermittelnde Maßnahmen. »Anhand der Beispiele wird deutlich, dass ein Gelingen von künstlerischen Konzeptionen nur in Kenntnisnahme und Wechselwirkung der Musiktheaterschaffenden mit den zuständigen kulturpolitischen Akteuren und den so genannten »Dritten«, in diesem Fall der Presse und den Verbänden, gelingen kann.«

Dorothea Lübbecke plädiert für eine Förderung zeitgenössischer Formen, die in einem Kulturauftrag für Opernhäuser festgehalten werden sollte, für eine Gastspielförderung und die Förderung von Vermittlungsformaten sowie die Kooperation mit Bildungseinrichtungen, um dem Anspruch genüge zu leisten, »einen Gesellschaftsquerschnitt im Publikum zu finden«. Die Liste von Handlungsbedarfen umfasst acht Vorschläge für die Kulturpolitik, gespeist von den Erkenntnissen, dass die freie Szene das Laboratorium des zeitgenössischen Musiktheaters sei, dass neue Gestaltungsmöglichkeiten die Organisationsstrukturen verändern müssen und dass Interdisziplinarität einen erheblichen künstlerischen Mehrwert schaffe. Ihre Conclusio: »Musiktheater ist Raum eines kollektiven Gedächtnisses und braucht zeitgenössische Gedanken, um den Fragen dieser Zeit gerecht zu werden.«

Sie kennt sich aus, sie weiß, wovon sie schreibt, sie betrachtet von außen, was sie im Innern erfahren konnte; Dorothea Lübbecke ist Opernexpertin, in Theorie und Praxis. Sie nutzt die einschlägige Literatur, sie erläutert klug ihre Fragestellungen, sie hat mit Verstand ausgewählt, welche Fallbeispiele ihr bei ihrer Feldforschung hilfreich sein sollten, anhand von Entwicklungen aus den Theaterlandschaften Erkenntnisse zu generieren, die den Weg weisen können, um Zeitgenossenschaft und Innovation im Musiktheater künstlerisch voranzubringen. Ihr geht es vor allem darum, die dazu benötigten kulturpolitischen Rahmenbedingungen einzuschätzen – und die weiß sie zu begründen und zu formulieren; ihre Dissertation trägt nun umfassend zur Vermessung des Gegenstandes, strukturell und theoretisch, bei.

Sie setzt Akzente, skizziert auch so etwas wie einen Kulturauftrag von Oper, weil diese mit öffentlichen Mitteln möglich gemacht wird und Gesellschaft als Teilnehmende und Teilhabende im Blick haben sollte. Es geht ihr um die Laboratorien einer multidisziplinären Kunstform, die Musiktheater neu denkt, anders ausprobiert und doch nachhaltig implementiert. Austausch und Mobilität innerhalb Europas sind ihr dabei besonders wichtig.

Dorothea Lübke gibt Anregungen, durch ihre wissenschaftliche Expertise lässt sie uns teilhaben am Veränderungsprozess bei gleichzeitiger Stagnation kulturpolitischer Strukturen. Geht es zukünftig weiterhin um ein weitermachen wie bisher, geht es um die Förderung von Parallelwelten des institutionalisierten und freien Musiktheaters, geht es nur um Aufwüchse in den öffentlichen Budgets oder endlich auch um einen Umbau – auch im Sinne Heiner Goebbels, der mit seinem Vorschlag zitiert wird, pro Bundesland eine Oper zu schließen, um ein Musiktheater-Produktionshaus zu eröffnen? Die Dissertation von Dorothea Lübke leistet beste Zuarbeit für all die Fragen an die Kulturpolitik.

Professor Dr. Wolfgang Schneider ist Direktor des Instituts für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim und Vorsitzender des dortselbst und an der Université Aix/Marseille angesiedelten Deutsch-französischen Promotionskollegs

Einleitung

Vielerorts in Europa lassen sich die Entwicklungen vielfältiger neuer musikalischer Bühnenformen und theatraler Musikformen beobachten: das zeitgenössische Musiktheater. Eine Entwicklung, die in starkem Widerspruch zu der Kritik an tradierten Produktionsbedingungen und -verhältnissen von öffentlichen Musiktheaterbetrieben steht. Diese Kritik lässt verlauten, dass die Institution Oper zur musealen Einrichtung transformiert sei und die Daseinsberechtigung der Institution und der Kunstform Oper zur Disposition stellt. Aller Kritik zum Trotz hat die Oper sich bis in die Gegenwart in einer Opulenz erhalten und zeigt das in einer Vielzahl an repräsentativen Opernhäusern. Dennoch gehört sie trotz der Masse an repräsentativen Bauten in den Zentren der Städte längst nicht mehr zu der ersten Anlaufstelle für die Mehrheit der kulturell interessierten Bevölkerung. Doch wie steht es um die neuen Entwicklungen im Musiktheater? Wo und unter welchen Bedingungen entstehen neue Formen von Musiktheater?

Ausgelöst durch die Diskussion über die Krise der Oper findet vermehrt der Begriff der Innovation seinen Eingang in die Musiktheaterlandschaft in Verbindung mit speziellen künstlerischen Formaten und strukturellen Arbeitsweisen und ist zu einem zentralen Schlüsselbegriff geworden, wenn es um den Versuch des Aufbrechens bestehender Konventionen geht. Dies wird im Laufe dieser Abhandlung noch eingehender erläutert werden und ist wesentliches Untersuchungskriterium der vorliegenden Forschungsarbeit.

Der erste Teil dieser Arbeit ist der Versuch einer Bestandsaufnahme der wissenschaftlichen Betrachtungen des Musiktheaters in Deutschland und Frankreich. Begonnen mit der historischen Auseinandersetzung der Begrifflichkeit von Musiktheater in Deutschland und Frankreich, wird die Entwicklung seit dem Ende des 2. Weltkrieges bis zur Gegenwart in großen Schritten dargestellt. Weiterhin werden die relevanten kulturpoliti-

schen Rahmenbedingungen in dem Forschungsterritorium Deutschland und Frankreich beschrieben. Ein besonderes Augenmerk hierfür haben die betrieblichen Strukturen, damit für die spätere Analyse der Fallbeispiele die Basis für verschiedene strukturelle Modelle und künstlerische Konzeptionen nachvollzogen werden kann.

Es beginnt mit der Diskussion über den Gattungsbegriff, der die Entwicklungen neuer musikalischer Bühnenformen in einem Begriff zu vereinen sucht. Hierzu nehmen in Deutschland viele Experten Stellung zur Unmöglichkeit einer einheitlichen Nominierung. Die Gattungsfrage beginnt bei der komplexen Diskussion zwischen den Begriffen Oper und Musiktheater und geht über in die Schwierigkeit länderübergreifend eine Einigung zu finden. Wenngleich in den 1980er und 1990er Jahren in Frankreich der Begriff des »théâtre musical« ebenso wie im deutschen Sprachgebrauch der Abgrenzung von der traditionellen Oper dienete, ist der Diskurs heute über diese Festlegung hinausgewachsen. So wird durch die Verwendung der Bezeichnung »les nouvelles formes« sprachlich eine bewusste Abgrenzung von bisherigen Gattungsbegriffen versucht und die gattungsspezifische Zuordnung vermieden. Das wiederum ähnelt der Unsicherheit, die auch in Deutschland bei der Benutzung des Begriffes Musiktheater herrscht. Untersuchungswürdig ist hier die Schwierigkeiten des diskursiven Umgangs mit neuen Formen und inwieweit es Parallelen zwischen beiden Ländern gibt. Im Rahmen der in Kapitel 1 erläuterten historischen Entwicklung des Musiktheaters wird deutlich, welche vielfältigen Bemühungen zur Erneuerung des Genres Musiktheater in den letzten Jahren unternommen worden: vom Aufbrechen ihrer Betriebsstrukturen bis zum Übertreten der Genregrenzen. Anschaulich verdeutlicht dies die Studie von Rainer Simon¹ mittels einer Analyse zu Produktionsprozessen verschiedener Musiktheaterformate und pointiert die Diskrepanz zwischen freien Musiktheaterproduktionen und tradierten Theaterbetrieben.

Dies wird Anlass, um den künstlerischen Prozess in seiner Gesamtheit von der künstlerischen Konzeption bis zur realisierten Praxis im Musiktheater zu untersuchen. Die Forschungsarbeit ist den Versuchen nach Neuerungen gewidmet. Das Interesse liegt auf dem lösungsorientierten Erörtern von Reformbedürfnissen und Neuerungen durch Beispiele der

1 | Simon, Rainer: »Labor oder Fließband? Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern«, Theater der Zeit Verlag, Berlin 2013.

aktuellen Musiktheaterpraxis in Deutschland und Frankreich. Hierzu werden als Kriterien die wissenschaftlich belegten Theorien »Innovation« und »Zeitgenossenschaft« gewählt, anhand derer eine Auswahl an Fallbeispielen und deren Verhältnis zu zeitgenössischer Ästhetik und kulturpolitischen Freiräumen befragt wird. In Kapitel 3 dieser Arbeit wird der Begriff der »Innovation« transferiert und für die darstellende Kunstform Musiktheater neu definiert. Anhand der Charakteristika der beiden Kriterien »Innovation« und »Zeitgenossenschaft« werden die ausgewählten Fallbeispiele im Hinblick auf die relevanten kulturpolitischen, soziologischen und ästhetischen Parameter untersucht.

Als Untersuchungsterrain dient die Musiktheaterlandschaft in Deutschland und Frankreich. Zwei Länder, die historisch betrachtet bedeutend für Europa sind, auch im Hinblick auf die Musiktheaterlandschaft. Seit ihrer Entstehung in Italien hat die Oper eine schnelle Verbreitung in vielen Teilen Europas gefunden, sich fest als Teil der Kulturlandschaft etabliert und ist bis heute eines der Aushängeschilder der europäischen Kultur geblieben. (Kapitel 1.1, 1.3) Das deutsch-französische Untersuchungsterrain fordert die Forschung heraus, da beide Nationen mit ihrer jeweiligen Kulturpolitik gänzlich unterschiedliche Grundlagen geschaffen haben und somit die Entwicklung der Kunstform von sich nicht nahestehenden kulturpolitischen Perspektiven betrachtet werden muss. Dennoch soll das Augenmerk in dieser Forschungsarbeit über den reinen Vergleich der jeweiligen kulturpolitischen Systeme hinausgehen: Es gab bisher keine repräsentative Überschneidungen der Feuilletons, nahezu keinen Austausch der Musiktheaterschaffenden, keinen gemeinsam geführten wissenschaftlichen Diskurs und keine Einigkeit der Gattungsbestimmung. Dies gelang durch die Eingrenzung der Fallbeispiele mit Zuhilfenahme der Kriterien Innovation und Zeitgenossenschaft, angewandt sowohl auf die inhaltlich-ästhetische Programmatik als auch auf den Spielbetrieb. Hier liegt ein wesentlicher Erkenntnisgewinn auf der Spielzeit 2016/2017, wie die Analyse der Fallbeispiele ergebnisreich in Kapitel 4 und Kapitel 5 zeigt. Beispielsweise das *Nouveau Théâtre de Montreuil* verzeichnet gegenwärtig eine Entwicklung, die der Gründungsgeschichte der *Neuköllner Oper Berlin*, mit einer ausgewogenen Mischung aus Diskussionsformaten als auch Raum für künstlerische Experimente ähnlich sein könnte. Daraus ergibt sich die weiterführende Diskussion, ob es die Institution selbst oder ob es die Kulturpolitik ist, die künstlerische Innovationen fördert oder sie in ihrem Keim erstickt.

Die Fragestellung dieser Arbeit ist weitläufig auf die seit den 1920er Jahren immer wieder aufkommende Diskussion um die Relevanz, Legitimation und Stagnation der Kunstform Musiktheater zurückzuführen.

»Europäisches Musiktheater ist nach wie vor überwiegend die Domäne der Musikwissenschaft, die ihrerseits – geschichtlich gesehen – ihre wichtigsten Fragen und Methoden aus der Beschäftigung mit der reinen, der ›absoluten‹ Musik gewonnen und entwickelt hatte, ehe sie sich mit programmatischer Energie jenseits musikhistorischer Fragen auch mit den theatergeschichtlichen Bedingungen des Musiktheaters befasst hat. Trotz verstärkter Bemühungen in theaterspezifischen Fragen und einer Vielzahl von Forschungsergebnissen, die in den letzten Jahren erbracht worden sind, hat das Gesamtbild der Beziehungen zwischen den beteiligten Disziplinen nur wenige neue Züge aufzuweisen. Einer der Gründe dafür ist wohl, dass es an übergreifenden Diskussionen zu methodologischen Fragen fehlt. [...] denn mit dem zweiten, theatergeschichtlich orientierten Blick wird deutlich, daß man den geschichtlichen Theaterverhältnissen eher wenig gerecht wird, wenn man von den alten Sparten Schauspiel oder Sprechtheater, Musik-, Tanz- und Figurentheater als ›reinen‹ Genres ausgeht, um dann die häufig als ästhetisch minderwertig eingeschätzten Misch- oder Übergangsspuren aufzuspüren und zuzuordnen. Diese verdienen theaterwissenschaftlich gleiche Aufmerksamkeit.«²

Im zweiten Teil der Forschungsarbeit geht es um die konkrete Feldforschung anhand ausgewählter Fallbeispiele in Deutschland und Frankreich. Die Untersuchung der jeweiligen Fallbeispiele konzentriert sich auf die Betrachtung der Leitungsstruktur, der künstlerischen Vision, den faktischen Konditionen zur Umsetzung sowie der künstlerischen Motivation und dem Standort. Welche Parameter spielen eine entscheidende Rolle, die die Innovationen in ihrer Entstehung begünstigen, hervorbringen oder verhindern. Ist es das Überschreiten des Genres, ist es die Konsequenz der Spielplangestaltung oder ist es der Umgang mit dem Spielbetrieb selbst? Lässt sich anhand der jeweils untersuchten künstlerischen Beispiele benennen, wie im Detail die künstlerische Novation aussieht und worin sie liegt? Wo und wie werden diese Innovationen in die Spiel-

2 | Bayerdörfer, Hans Peter (Hg.): »Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft«, in: *Theatron*, Bd. 29, De Gruyter Verlag, Berlin & Tübingen, 1999, S. 7ff.

pläne integriert und für das Publikum sichtbar? Wie wird das Publikum hierzu angesprochen?

Im dritten Teil werden die Untersuchungsergebnisse diskutiert. Es wird beleuchtet, inwieweit es sich um einmalige Versuche handelt, was nachhaltig bestehen bleibt und wie sich die Innovationen auf die nachhaltige Prägung der künstlerischen Praxis oder der betrieblichen Strukturen/Kulturpolitik auswirken und welche Potenziale in dem Prozess der einzelnen Fallbeispiele liegen.

Für diese Arbeit wurden Beiträge aus den relevanten Fachmagazinen, wie *Die Deutsche Bühne* und *Theater der Zeit*, sowie der fachspezifischen Sekundärliteratur zu Rate gezogen, allen voran Thomas Schmidt mit seiner 2017 erschienenen Publikation »Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems« sowie die von Manfred Brauneck herausgegebene Publikation »Das Freie Theater der Gegenwart in Europa« und Publikationen zum Theatersystem in Deutschland und Frankreich u.a. von Wilfried Floeck »Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich« und Colette Godard »Theaterwege: von Frankreich nach Deutschland«. Ergänzend wurden Gespräche mit den jeweiligen Verantwortlichen aus nahezu allen angeführten Fallbeispielen geführt.

EINFÜHRUNG IN DAS THEMENFELD DES ZEITGENÖSSISCHEN MUSIKTHEATERS

»Das Theater darf nicht danach beurteilt werden, ob es die Gewohnheiten seines Publikums befriedigt, sondern danach, ob es sie zu ändern vermag.«³

Die Diskussionen um den Reformbedarf bleiben Großteils auf die Krise der Musiktheaterschaffenden oder dem Subventionierungsmodell der öffentlichen Musiktheaterbetriebe beschränkt. Interessanterweise führt die Festlegung des Territoriums auf Deutschland und Frankreich dazu, dass die Hypothese einer Krise des Musiktheaters anders betrachtet werden kann. Frankreich hat bei einer größeren Grundfläche der Französischen

3 | Brecht, Bertolt: Quelle: www.buehnenverein.de/de/netzwerke-und-projekte/theaterzitate.html (07.02.2013).

Republik von 633.187 Kilometer²⁴ bei 66.991.000 Einwohnern⁵ nur knapp 30 öffentliche Opernhäuser, wohingegen die Bundesrepublik Deutschland bei einer Grundfläche von 357.385,71 Kilometer²⁶ mit 82.175.684 Einwohnern 130 öffentliche Theater mit Musiktheatersparten zählt⁷. Deutschland hat damit die höchste Dichte an Opernhäusern weltweit. Die Verwendung des Begriffes »Krise« meint hier keineswegs eine Unterrepräsentation im Angebot von Musiktheaterproduktionen, sondern die Krise der Fortschreibung von Musiktheater in Struktur und künstlerischer Praxis.

Betrachtet man die Verbindung zwischen Deutschland und Frankreich auf politischer Ebene seit dem Ende des 2. Weltkrieges, so ist festzustellen, dass das Verhältnis zunehmend intensiver geworden ist. Wohingegen die kulturwissenschaftliche Forschung sowie die Feuilletons im Bereich des Musiktheaters kaum ein Verhältnis aufweisen. Dies ist erstaunlich im Hinblick auf ein Europa, das vermehrt seit 2009 sowohl politisch als auch wirtschaftlich zur Disposition steht und das Interesse an einer gemeinsamen europäischen Kulturpolitik stetig relevanter wird. Es liegen bisher nur vereinzelte Studien zu kulturpolitischen und gattungsästhetischen Entwicklungen im Musiktheater vor und es existieren noch keine weitergehenden Forschungsunternehmungen auf europäischer Ebene oder deutsch-französische Gegenüberstellungen zum Verhältnis von Ästhetik und kulturpolitischen Freiräumen von Musiktheater. In Deutschland gibt es eine überschaubare Anzahl an Publikationen, die einen Stand der Situation des zeitgenössischen Musiktheaters darstellen. Hierzu gehören zweifelsohne die 2016 erschienene Schriftenammlung »Das freie Theater im Europa der Gegenwart«⁸ mit den relevanten Kapiteln über die »Spielarten Freien Musiktheaters in Europa« von Matthias Rebstock und »Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft« von Wolfgang Schneider. Die

4 | Angaben der Europäischen Union, Quelle: https://europa.eu/european-union/about-eu/countries/member-countries/france_de (gesehen: 17.07.2017).

5 | Bilan démographique 2016, Quelle: <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2554860> (gesehen: 17.07.2017).

6 | Statistische Ämter des Bundes und der Länder, 26.01.2017, Quelle: www.statistik-portal.de/Statistik-Portal/de_jb01_jahrta1.asp, (gesehen: 17.07.2017).

7 | Vgl. ebd.

8 | Brauneck, Manfred (Hg.): »Das freie Theater im Europa der Gegenwart«, transcript Verlag, Bielefeld, 2016.

französische Wissenschaftlerin Nicole Coline⁹ unterstreicht die Notwendigkeit einer tiefergehenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung in diesem Feld, da bisher die »überschaubare Zahl an wissenschaftlichen Monographien« vornehmlich aus der »französischen Germanistik und der deutschen Romanistik« stammt und belegt, dass nur in den seltensten Fällen sich die études théâtrales mit dem deutschem Theater oder der deutschen Theaterwissenschaft befasst.

Die Analyse der strukturellen, künstlerischen und kulturpolitischen Parameter untersucht das Potenzial des zeitgenössischen Musiktheaters anhand der Fallbeispiele im Terrain und dient dazu Empfehlungen für eine Reform auszusprechen. Hierbei dienen die Fallbeispiele der exemplarischen Betrachtung von Akteuren, die ästhetische Innovation für sich proklamieren. Unter welchen kulturpolitischen Bedingungen kommt es zur Entstehung von neuen Formen von Musiktheater? Findet diese an den öffentlichen Musiktheaterbetrieben statt? Welche Bedingungen müssen grundsätzlich und langfristig für eine Institution geschaffen werden, um Spielräume für neue künstlerische Wege zu etablieren? Gibt es einen Handlungsbedarf zur Reformierung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen? Waren kulturpolitische Rahmenbedingungen Anlass für die Entwicklung neuer künstlerischer Formate? Welche Rolle spielt Interdisziplinarität für die Entstehung zeitgenössischer Musiktheaterkonzeptionen?

Es liegt die Annahme zugrunde, dass strukturelle Defizite vorliegen, die dafür verantwortlich sind, dass künstlerische Neuerungen im Musiktheater nur schwer hervorzubringen sind. Beobachter der Szene bestätigen: in weiten Teilen stagniert die Entwicklung des Musiktheaters an öffentlichen Theaterbetrieben, hingegen blühen die vielfältigen neuen Formen in der Freien Szene auf. Konkret werden hierzu Beispiele aus der freien Musiktheaterlandschaft als auch den öffentlichen Musiktheaterbetrieben betrachtet, die sich auszeichnen, weil sie Neuerungen hervorgerufen und den Begriff der Zeitgenossenschaft von Musiktheater in ihren Arbeiten zentriert behandeln. Damit wird Antwort auf die Frage gesucht, ob künstlerische Novationen von strukturellen Bedingungen abhängig sind. Das beinhaltet die Diskussion folgender Aspekte:

9 | Coline, Nicole: »Zwischen Kritik und Analyse: Deutsch-französischer Wissenstransfer im Theaterfeld der Gegenwart«, Quelle: <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/viewFile/390/371>. (20.07.2017).

- die Bestandsaufnahme der Musiktheaterlandschaft im französisch- und deutschsprachigen Raum,
- die Benennung der Produktionsbedingungen und der Motivationen von künstlerischen Konzeptionen,
- die Untersuchung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen auf ihre Potenziale,
- die Formulierung einer Empfehlung für Praxis und Theorie von Musiktheater anhand der ermittelten Ergebnisse aus der Feldforschung, die der Gattung Musiktheater zu einer zukunftsfähigen und strukturellen Flexibilität verhilft.

Die Wahl der Beispiele aus der aktuellen Praxis deckt den Bereich der Institutionen (z.B. *Oper Halle* oder *Nouveau Théâtre de Montreuil*, Paris) und der Kollektivstrukturen (*Hauen und Stechen*, *La Cage*) ab.

Die hier vorliegende Arbeit ist als empirische Feldforschung angelegt. Hierbei meint »Empirik« auf der Erhebung von Information beruhend.

»Forschung ist ein kollektives Unternehmen von Menschen, die Wissen über die uns umgebende Welt und über uns selbst erarbeiten.«¹⁰

In systematischer Vorgehensweise wird die erkenntnisleitende Fragestellung auf dem geografisch festgelegten Terrain Deutschland und Frankreich untersucht. Erst wird der betreffende Untersuchungsgegenstand – das zeitgenössische Musiktheater – benannt, eingegrenzt und in seiner historischen Entwicklung seit 1945 eingeordnet. Hierbei findet die Begrifflichkeit der »Zeitgenossenschaft« in seiner theoretischen Abhandlung bei Giorgio Agamben eine wichtige Bedeutung¹¹. Ebenso wird eine weitere Eingrenzung des Untersuchungsterrains durch die Einführung des theoretischen Begriffs der »Innovation«, ausgehend von Joseph Alois Schumpeters in der Verwendung als

10 | Gläser, Jochen/Laudel, Grit: »Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchung«, 4. Aufl, VS-Verlag, Wiesbaden, 2010, S. 23.

11 | Vgl. Agamben, Giorgio: »Was ist Zeitgenossenschaft?«, e. in: »Nacktheiten«, Verlag nottetempo, Rom, 2009, S. 21ff.

»the doing of new things or the doing of things that are already done in a new way«¹²,

vorgenommen und für diese Arbeit im erweiterten Begriff »künstlerische Innovation«¹³ angewandt, wie in Kapitel 3 dieser Arbeit noch eingehender dargestellt wird. Die Frage der Innovation ist in Betrachtung der künstlerischen Neuerungen und Entwicklungen von Formaten hochkomplex. Der Wirtschaftsexperte Oswald Metzger fasst Schumpeter zusammen:

»Nur durch Innovationen, die aber gleichzeitig Bestehendes zerstören, könnten sich Unternehmen neu im Markt durchsetzen oder im marktwirtschaftlichen Wettbewerb auf Dauer bestehen.«¹⁴

Die weiterführende Untersuchung fokussiert sich auf die ausgewählten Fallbeispiele. Die Auswahl der Fallbeispiele ist bemüht, die deutsche und die französische Musiktheaterlandschaft im Feld, sofern das möglich ist, gleichwertig zu behandeln.

Zur Erhebung der Daten ist neben der teilnehmenden Beobachtung die Zuhilfenahme von Expertenmeinungen in Form des qualitativen Experteninterviews gewählt worden.

»Bei dem Wort ›Experte‹ denken wir zuerst an Menschen die über besonderes Wissen verfügen, das sie auf Anfrage weitergeben oder für die Lösung besonderer Probleme einsetzen.«¹⁵

In diesem Fall sind die Experten die Akteure des Feldes, Intendanten, Regisseure oder Komponisten und dienen der Datenerhebung, um besondere Informationen aufgrund der Position der Befragten zu gewinnen.

12 | Schumpeter, Joseph Alois, in: Freudenberger, H.; Mensch, G.: »Von der Provinzstadt zur Industrieregion (Brünn-Studie)«, Band 13 der Studien zum Wandel von Gesellschaft und Bildung im Neunzehnten Jahrhundert, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1975, S. 14.

13 | Vgl. ebd.

14 | Metzger, Oswald: »Schöpferische Zerstörung durch Innovation«, Quelle: www.insm-oekonomenblog.de/11666-schoepferische-zerstoerung-durch-innovation/ (23.07.2017).

15 | Gläsner; Laudel (2010), S. 11.

Demnach stellt der Befragte in der spezifischen Rolle als Interviewpartner eine Quelle von Spezialwissen dar, die Auskunft über den zu erforschenden Sachverhalt geben kann.¹⁶

»Qualitative Interviews können unter anderem geführt werden: als Experteninterviews, in denen die Befragten als Spezialisten für bestimmte Konstellationen befragt werden...; oder als Interviews, in denen es um die Erfassung von Deutungen, Sichtweisen und Einstellungen der Befragten selbst geht.«¹⁷

Der Mehrwert dieser Experteninterviews wird in dieser Arbeit darin erachtet, dass die jeweiligen Befragten, sprich die Experten, über das Wissen als Zeugen der Abläufe, der Zustände und Problematiken befragt werden können. In allen hier vorliegenden Fällen verfügen die befragten Experten über eine exklusive Position im Untersuchungskontext, beispielsweise als Verantwortliche für Spielpläne oder als Initiatoren für Kollektivgründungen, die es ermöglicht, tiefer in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema zu gelangen.

Der Zeitpunkt der Experteninterviews war in allen Fällen rekonstruierend: d.h., dass der Gegenstand des Interviews (Berufung des Intendanten, Gründung des Kollektives, Auswahl der Künstler, Konzeption der Stücke, o.ä.) rekonstruierend besprochen wurde.¹⁸ Es hat sich nicht zu jedem Fallbeispiel realisieren lassen, einen Experten zu sprechen. Daher ist die Datenerhebung mittels der Experten neben der Diskursanalyse ein ergänzendes Element.

Die Interviews basierten auf einem Leitfaden. Der erste Teil der Fragen war ausgerichtet auf die Erlangung der aktuellen Position, der Ausbildung und der eigenen Sicht auf das zeitgenössische Musiktheater. Im weiteren Verlauf wurde die aktuelle künstlerische Praxis thematisiert, die im eigenen Wirken Anwendung findet, und schließlich die Themen von künstlerischer Vision, Innovation und praxisbezogener Wirklichkeit aufgrund der realen Arbeitssituation befragt. Dies entspricht der Methodik der *Oral History*. Diese Methode, die ihren Ursprung in England hat und davon ausgeht, dass

16 | Vgl. Gläsner; Laudel (2010), S. 13.

17 | Hopf, (1993): 15.

18 | Gläsner; Laudel (2010), S. 13.

»das gesprochene Wort mehr sei als das geschriebene oder gedruckte Wort der historischen Dokumente, dass die Vergangenheit hier sehr viel unmittelbarer und lebendiger wiedergespiegelt würde, dass die interviewten Personen mehr, Genaueres und Feines zu berichten hätten als jemals auf dem Papier festgehalten worden sei.«¹⁹

Die Interviews sind nicht Teil dieser Publikation, liegen dem Forschungskomitee aber vor.

19 | Niethammer, Lutz (Hg.): »Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ›Oral History‹«, Syndikat Autoren & Verlagsgesellschaft, Frankfurt a.M., 1980, S. 9ff.

Historie und Kulturpolitik von Musiktheater

1. Musiktheater in Deutschland und Frankreich: von 1945 bis heute

»Oper ist, wenn im Stehen gesungen wird – Musiktheater ist, wenn man dabei läuft.«¹

Wenn unter Nichtbesuchern der Institution Oper das Gespräch auf die Oper kommt, gibt es schnell abwehrende Haltungen. Hemmnisse und Vorurteile haften dieser Kunstform an und prägen ihren Ruf. Doch fragt man diese Personen nach den Gründen ihrer Äußerung, so stellt sich diese meist als unbedacht heraus. Bei der präzisierenden Gegenfrage, was an Musiktheater Missfallen auslöst, gehen aus Unwissenheit über die Kunstform die Erklärungen aus. Woran haftet nun die Kritik der Oper?

Ähnlich, wie in den 1920er Jahren, findet sich bis heute die Institution Oper und das Musiktheater mit vielstimmigen Kritiken konfrontiert. Die Kritik reduziert sich hierbei vorrangig auf die aus wirtschaftlicher Sicht nicht vorhandene Rentabilität der stark subventionierten Betriebe sowie auf die Stagnation des Spielplans auf ein standardisiertes Repertoire, das einer Musealisierung der Kunstform nahe zu kommen scheint.² Auffällig ist, die Begrifflichkeit von Musiktheater von alteingesessenen Vorurteilen gepflegt wird und sich der Kanon der Kritik unermüdlich zu wiederholen scheint.

Begonnen wird im folgenden Kapitel mit der Betrachtung der Begrifflichkeit von Musiktheater in Deutschland und Frankreich. Darauf aufbauend wird in einem zweiten Schwerpunkt die Entwicklung der relevanten Meilensteine in der Historie des Musiktheaters in Deutschland und Frankreich dargestellt und eine aktuelle Momentaufnahme der Musiktheaterlandschaft skizziert. Aus dieser wird für die Fortführung der

1 | Vgl. Seiffert, Helmut (1996), S. 102.

2 | Vgl. Lübke, Dorothea (2013), S. 6.