

Die Zugänglichmachung der elektronischen Form des Werkes auf dem institutionellen Repository der Universität Bayreuth wird von Verlagsseite ausdrücklich gestattet.

Oper raus!
Ästhetische Neuformatierungen und
gesellschaftliche Widersprüche

*Herausgegeben von
Ulrike Hartung
Kornelius Paede*

Unter Mitarbeit von Eva Theresa Beck

Die Buchhandelsausgabe ist unter den folgenden ISB-Nummern verfügbar:

ISBN 978-3-8316-5050-7 (gebundenes Buch)

ISBN 978-3-8316-7785-6 (E-Book)

© utzverlag GmbH 2024

Inhaltsverzeichnis

Nach der Repräsentation. Eine Einleitung von Ulrike Hartung und Kornelius Paede	7
<i>Kapitel 1: Oper raus! Ästhetische Neuformatierungen und strukturelle Beharrungskräfte</i>	23
Polaroids einer Zukunft. Welche Räume wir zukünftig gestalten von Sebastian Hannak	25
Die Handschrift der Augenhöhe von Florentine Klepper	43
Oper raus! Wohin? Florian Lutz im Gespräch mit Marie-Anne Kohl	49
Im Dialog mit der Zeit – Oper als Material von Paul-Georg Dittrich	63
Strohmann Regietheater: Die Essenzialisierung der Oper und die politischen Logiken einer untoten Debatte von Ulrike Hartung und Kornelius Paede	81
<i>Kapitel 2: Wessen Oper? Stimme, Gender, Repräsentation</i>	111
Feminismus. Das Phantom der Oper von Kerstin Steeb	113
Stimme, Geschlecht und Besetzung. Eine Spurensuche von Teresa Martin	129
Femme Fragile, Femme Fatale, Femme Forte – Femme Future! von Lulu Obermayer	153

„Getroffen von seiner süßen Stimme“ – Vokale Materialtransformationen vom Teatro San Carlo über Hollywood bis <i>Ukraine’s Got Talent</i> von Marie-Anne Kohl	159
<i>Kapitel 3: Oper and beyond: Politiken und Materialien</i>	183
Yuppie Opera oder: Die Kreation der (Un)Fair Lady durch neoliberalen Backlash von Willem Strank	185
Der metallische Geschmack der Musiklehrerin von Dietmar Dath	205
We don’t need no education? Pädagogische Zuschreibungen an das Musiktheater von Felix Linsmeier	209
Musikperformances und Computerspielkultur Melanie Fritsch im Gespräch mit Dominik Frank, Ulrike Hartung und Kornelius Paede	227
Fakt oder Fake? Die Umwegrentabilität als Legitimationsargument für öffentliche Kulturförderung von Oper und Theater von Tillmann Triest	243
Absage an den Realismus Wolfgang M. Schmitt im Gespräch mit Felix Linsmeier	263
Biografien	271
<i>Herausgeber:innen</i>	273
<i>Autor:innen und Gesprächspartner:innen</i>	274

Nach der Repräsentation. Eine Einleitung

von Ulrike Hartung und Kornelius Paede

Ästhetische Neuformatierungen und das Austragen gesellschaftlicher Widersprüche sind ein gutes Zeichen für eine Kunstform. So hart um Oper gerungen wird, so deutlich verbrieft der Konflikt, dass es dabei um etwas geht, dass sie nicht egal ist. Krisen und ihre Diskurse sind eindeutige Marker dafür, dass vom krisenhaften Gegenstand nach wie vor etwas erwartet wird. *Oper raus!*, der Titel dieser Publikation, ist in diesem Sinne eine analytische These und ein Plädoyer. Für uns, die Herausgeber:innen, schließt er gedanklich an das an, was wir 2020 unter Alexander Kluges Schlagwort „Gefühle sind von Haus aus Rebellen“¹ für das Musiktheater begonnen haben, theoretisch und praktisch zu erkunden, damals subsummiert als „Musiktheater als Katalysator und Reflexionsagentur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse.“ Die gesellschaftlichen Relevanzfragen an Musiktheater und Oper im Lichte von Gefühlspolitiken sind heute mindestens so akut wie damals. „Oper raus! Raus aus der Versenkung! Raus in die Stadt!“, war entsprechend die Überschrift der Diskursreihe am Staatstheater Kassel, die diesen Seiten zugrunde liegt. Um ausgewählte Vorstellungen des dortigen Musiktheaterspielplans diskutierten Expert:innen gemeinsam mit Dominik Frank (*fimt*), Ulrike Hartung (*fimt*) und Kornelius Paede (Staatstheater Kassel), an welchen Stellen die Opernhäuser ästhetisch, räumlich, politisch und institutionell ihre Komfortzonen verlassen (müssen). Dieser gedanklichen Reise folgt das vorliegende Buch: immer wieder auch am Beispiel des Staatstheaters Kassel, dessen Intendanz-Neubeginn mit Florian Lutz in der Spielzeit 2021/22 inmitten gesellschaftliche Widersprüche, Krisenlagen und Debatten fiel. Die Eröffnungsinszenierung *Wozzeck* von Alban Berg, die die *Süddeutsche Zeitung* mit „So geht das neue Theater! [...] Kassel erfindet mit seiner Raumbühne die Zukunft

1 Frank u. a. 2020; Originalzitat Alexander Kluge in Bindernagel 2017.

der Oper⁴² beschrieb, fand noch mitten in Zeiten der Corona-Pandemie statt und die dazugehörige Raumbühne PANDAMEMONIUM beförderte nicht nur Musiktheaterexperimente im namensgebenden pandemischen ‚Musiktheaterparlament‘, sondern ermöglichte überhaupt erst groß besetzte Oper des 20. Jahrhunderts ohne Abstandsgebote. Die künstlerische Handschrift dieser Arbeit steht exemplarisch für jenes Spannungsfeld, das am Staatstheater auch in der Spielzeit 2023/24 programmatisch mit der weiterentwickelten Raumbühne unter dem Namen ANTIPOLIS wiederkehrte: demokratische Publikumsanordnungen und Mitbestimmungsmöglichkeiten im musiktheatralen Geschehen, zeitgenössisches Musiktheater und spartenübergreifende Arbeiten sowie die Verbindung von großen Opernformaten mit Fragen der sozialen Wirklichkeit, wie zum Beispiel die Verteilung von Wohlstand. Als zum Ende der Kasseler Auftaktspielzeit im Opernhaus spartenübergreifende Projekte und zeitgenössische Musik zu sehen waren, wurde auf dem Friedrichsplatz, direkt vor dem Opernhaus, bei der *documenta fifteen* ein weltweiter Streit um Kunstautonomie und Politik ausgetragen. Als Labor des zeitgenössischen Musiktheaters kommen wir also immer wieder auf das Staatstheater und die dort wirkenden Künstler:innen zurück.

Der Titel *Oper raus!* ist unschwer zu erkennen aber auch Referenz an einen noch berühmteren Titel: die Aktion *Bitte liebt Österreich – erste österreichische Koalitionswoche* von Christoph Schlingensief, besser bekannt als *Ausländer raus!* Die Aktion ist im herkömmlichen Sinne kein Musiktheater und dennoch lassen sich an ihr zentrale Aspekte dessen veranschaulichen, was uns gedanklich um das Diskursformat *Oper raus!* und den vorliegenden, darauf basierenden Band bewegte. Während der Wiener Festwochen im Jahr 2000 unter der Leitung von Luc Bondy zogen zwölf Teilnehmer:innen, von Schlingensief als Asylbewerber:innen anmoderiert, für eine Woche in eine rundum abgeschirmte und kameraüberwachte Container-Konstruktion neben der Wiener Staatsoper. In Anlehnung an das TV-Format *Big Brother* war es möglich, die Teilnehmer:innen per Livestream 24 Stunden am Tag zu beobachten und per Telefon über ihre Abschiebung abzustimmen. Am Ende eines jeden Tages musste die Person mit den meisten Anrufen den Container ver-

2 Tholl 2021.

lassen. Begleitet wurden diese Vorgänge von Fahnen und Plakaten mit rechtspopulistischen Parolen der FPÖ sowie von Auftritten und Reden diverser Vertreter:innen aus Politik, Kultur und Kunst. Die Aktion erregte lokal wie international massiv Aufsehen und Aufmerksamkeit.

Unsere politische Gegenwart hat einiges gemein mit der Zeit von Schlingensiefels Container-Aktion: Die Regierungsbeteiligung der rechtspopulistischen Partei FPÖ im Jahr 2000 – in vielen Zügen der deutschen AfD vorbildhaft – verdeutlichte die brutale Realität eines akuten Rechtsrucks in Österreich und steht damit pars pro toto für eine gesamteuropäische Entwicklung damals und heute. Dass eine Partei wie die AfD, die vom Verfassungsschutz in weiten Teilen als „gesichert rechtsextrem“³ eingestuft wird, nicht nur als zweistärkste Oppositionspartei im deutschen Bundestag sitzt, sondern auch auf Landes- und Kommunalebene immer mehr an Bedeutung gewinnt und damit nicht zuletzt auch Gremien von Kulturpolitik und Kunstförderung infiltriert, war im Jahr 2000 kaum vorstellbar.

Wie wenige andere Kunstwerke vermochte es *Bitte liebt Österreich!* weit über die deutschsprachige Theater- und Kunstlandschaft hinaus Aufmerksamkeit für eine spezifische politische Lage zu generieren und sie diskursiv zuzuspitzen. Der Ort, an dem die Aktion durchgeführt wurde, war keineswegs zufällig gewählt: Auf dem Herbert-von-Karajan-Platz unmittelbar vor der Wiener Staatsoper als zentralem Verkehrsknotenpunkt und Sehenswürdigkeit, an dem Wiener:innen und Tourist:innen gleichermaßen vielzählig verkehren, wurde zunächst sichergestellt, dass möglichst viele Menschen in Berührung mit der Aktion kommen.⁴ Damit verbunden – und eigentlich von viel größerer Bedeutung – war allerdings der erzeugte Kontrast zwischen dem feudalen Gebäude der Staatsoper als Wiege der Hochkultur einerseits, den nicht zuletzt auch Hitler zum Beispiel während der Reichstheaterwoche 1939 aufsuchte, um sich der Oper zu widmen; und der schäbigen Container-

3 Der Verfassungsschutz stuft die AfD in sechs von 16 Bundesländern bisher als rechtsextremen Verdachtsfall ein. Zusätzlich hat der Landesverfassungsschutz in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen die drei Landesverbände der AfD als „gesichert rechtsextreme Bestrebung“ eingestuft. Der Landesverband AfD Sachsen gilt zudem seit 2023 als gesichert rechtsextrem bzw. darf als rechtsextremistisch bezeichnet werden. Vgl. Medienservice Sachsen 2023.

4 Dass ausgerechnet Vertreter:innen der Oper dies zu verhindern suchten, erscheint für unseren Kontext von besonderer Brisanz. Vgl. Philipp 2000.

Konstruktion andererseits, wie man sie aus Auffanglagern für Asylsuchende aber auch aus dem Fernsehen und der Wiege des Reality-TV *Big Brother* kennt, das damals brandneu war. Im Bewusstsein medialer Transformationen und dazugehöriger Populismen wurde der Ort zu einer unvergleichlichen „Bilderstörungsmaschine“, zu einer „Schmutzplastik“, die einem Kraftfeld gleich sämtliche präsen- te „Schmutzpartikel“ magisch anziehe, so Schlingensief.⁵ Wesentlich war dabei ein weitreichendes Spiel mit Authentizität, wie es vielen von Schlingensiefs Arbeiten eigen war – und in veränderter Form heute beinahe eine Grundvoraussetzung für progressives Theater geworden ist: Im gesamten Verlauf der Aktion stellen sich permanent Fragen zum Beispiel nach der ‚Echtheit‘ der Asylbewerber:innen; ob die Kandidat:innen, wenn sie ‚echt‘ sind, tatsächlich abgeschoben werden; grundsätzlich nach dem ‚Ernst‘ und damit nach der Radikalität, mit der diese Kunstaktion einen gesellschaftspolitischen Missstand nicht nur adressierte, sondern für ein Publikum – das sich nicht zu jedem Zeitpunkt bewusst war, eines zu sein – unmittelbar reproduzierte. Diese kontinuierliche Unentscheidbarkeit, die auf verschiedenen Ebenen sowohl die Beteiligten als auch Rezipient:innen der Aktion konstant zu einer Gratwanderung zwischen Realität und Fiktion zwang und dadurch – theatertheoretisch gesprochen – tatsächlich *Präsenz* statt nur Repräsentation erzeugte, ist der zentrale Dreh- und Angelpunkt dieser Arbeit – und auch für das Gegenwart(musik)theater eine offene Frage. Denn vieles daran war ‚echt‘, ‚authentisch‘ und zum Greifen ‚wirklich‘: die menschenverachtenden Parolen, die aus Lautsprechern wiedergegeben wurden oder auf Plakaten um die Container-Konstruktion herum zu lesen waren, stellten tatsächlich wörtliche Zitate rechtspopulistischer Politiker:innen dar, die in ihrem menschenfeindlichen Zynismus exakt so gesagt beziehungsweise geschrieben wurden und damit realiter Teil des zeitgenössischen politischen Diskurses waren. Diese Form des satirischen Zitats wurde eingesetzt als Evidenzmittel zur Konstatierung einer eigentlich „verkehrten Welt“.⁶ Heute hat sich in der Breite der Eindruck verfestigt, die Realität sei mit satirischen Mitteln kaum noch zu überspitzen. Der Philosoph Burghart Schmidt beschreibt Schlingensiefs Umgang mit Rückbe-

5 Christoph Schlingensief in Poet 2000.

6 Schwind 1988, S.183.

zug auf Karl Kraus so, dass die Realität ohnehin zynischer sei, als man sie sich erdenken könne.⁷

Dieses Spiel mit Authentizität oder dem „Einbruch des Realen“⁸, wie es der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann beschreibt, treibt ein theatrales Grundprinzip der Verunsicherung und Unvorhersehbarkeit durch die leibliche Ko-Präsenz von Performenden und Zuschauenden auf die Spitze und erzeugt dadurch eine hochgradige Fragilität der Situation, die durchaus reale Gefahren für die an ihr Beteiligten birgt: Gefahren, denen wir uns heute selten im Kontext von Theater ausgesetzt sehen.

Wenn Schlingensiefel vom energetischen Potenzial eines „Kernkraftwerks“ spricht, das Kunst innewohne, und von ihren Artefakten als dessen „Brennstäbe“⁹, verleibt er sich gewissermaßen Alexander Kluges sprichwörtlich gewordenes Kraftwerk der Gefühle ein. Bei Kluge ist das Kraftwerk die Oper, ein „Projekt des 19. Jahrhunderts“¹⁰ – Schlingensiefel entwickelt es als reale „Bilderstörungsmaschine“ vor dem Opernhaus weiter. Sie erzeuge virulente Widersprüche, die die Dinge in ihrer Komplexität radikal offenzulegen vermögen.¹¹ Diese Radikalität konstituiert sich vor allem durch die sich aus dem Spiel mit Authentizität ergebende Verletzlichkeit. Risiko und Wagnis in der ungeschützten Situation, die Notwendigkeit, sich verhalten zu *müssen* und der so entstehende Aufruhr, der zeitweise regelrecht in Furor überging, sind die Aspekte dieser Arbeit, die uns im Nachdenken über Oper und Musiktheater als weitreichende Inspiration für dieses Buch begleitet haben. Die Folgenhaftigkeit der Präsenz – im Gegensatz zur Folgenlosigkeit in der Repräsentation – ist etwas, das wir als Potenzial und große Stärke im Musiktheater sehen und das es freizulegen gilt.

In *Oper raus!* steckt auch eine weitere, recht buchstäbliche Facette: Zahlreiche Opernhäuser müssen in den kommenden Jahren tatsächlich „raus“ aus ihren gewohnten architektonischen Strukturen und in Er-

7 Burghart Schmidt in Poet 2000.

8 Lehmann 1999, S.170.

9 Christoph Schlingensiefel in Poet 2000.

10 Kluge 1984, S.110.

11 Christoph Schlingensiefel in Poet 2000.

satzspielstätten umziehen, die sich nicht selten als permanente Provisorien entpuppen. So stehen beispielsweise in Nürnberg, Stuttgart, München und auch in Kassel umfassende Sanierungen und daraus resultierende Umzüge in Interimsspielstätten an, in Frankfurt und Düsseldorf sogar Neubauten; in Augsburg, Mannheim, an der Komischen Oper Berlin, Würzburg, Coburg, Altenburg und am Theater an der Wien ist der Auszug bereits erfolgt. Nicht selten steht in den begleitenden Debatten auch zur Disposition, ob sich Länder und Kommunen in Zeiten knapper Kassen teure Theater, die mancher als „unnötigen Luxus“¹² empfindet, überhaupt noch leisten sollen oder können. Denn:

Oper ist oft sinnfrei und maßlos, eigentlich immer elitär, sie existiert nur, weil sie – bis auf einer kurze Epoche im theaternärrischen Venedig des 17. Jahrhunderts – Zeit ihrer Existenz stets subventioniert oder durch Spielcasinos oder Lotterien im Foyer querfinanziert wurde. Alle kommerziellen Opernbetriebe gingen langsamer oder schneller pleite, selbst wenn der hier getriebene Aufwand auf ein Minimum begrenzt werden sollte.¹³

Dabei steckt doch durch die Konfrontation mit neuen Räumlichkeiten immer auch die Chance, produktive Ausnahmезustände für neue Seh- und Hörexperimente zu erschließen und dabei nicht zuletzt die feudalen Hierarchien der Operntempel zu befragen. Die experimentelle Praxis der Raumbühne, wie sie am Staatstheater Kassel kontinuierlich weiterentwickelt wird, ist bereits kreativer Ausdruck einer solchen Konfrontation: Sie ist einerseits eine Reaktion auf den theaterpraktischen Umstand des Erlöschens der Betriebsgenehmigung der Bühnenmaschine der großen Bühne; andererseits macht sie aber auch aus der Not eine Tugend, indem sie den vermeintlichen Mangel in sein Gegenteil verkehrt, anstatt sich in kleinere Formate wie konzertante Aufführungen zum Beispiel zurückzuziehen. So wächst die Musiktheaterbühne buchstäblich über sich hinaus – nämlich in die Hinter- und Seitenbühnen sowie in den Zuschauerraum. Wie bereits im PANDAEMONIUM die Oper – als architektonische Struktur aber auch als ästhetische Form –

12 Schmitt 2024.

13 Brug 2014.

fruchtbar gemacht wurde in einer Zeit, in der ein exogener Schock nichts weniger als die Welt anhielt, so reagiert auch ANTIPOLIS auf gegebene Umstände. Zuvor lediglich stagione-artig en bloc bespielt, wurde in der Spielzeit 2023/24 jede Produktion in der Spielstätte Opernhaus – auch Tanz, Kinder- und Jugendtheater und spartenübergreifende Produktionen – in der Raumbühne ANTIPOLIS gespielt. Das Prinzip Raumbühne, wie es 2016 an der Oper Halle mit HETEROTOPIA seinen Anfang nahm, wird so kurz vor dem erzwungenen Verlassen des Hauses und dem Umzug in eine Interimsspielstätte auf die Spitze getrieben. *Oper raus!* versteht sich also auch in diesem Sinne als ein Plädoyer für das Ausbrechen aus den herkömmlichen Nutzungskonventionen eines Opernhauses, wodurch nichts weniger als seine Logiken – zum Beispiel die des Verhältnisses von Spielenden und Zuschauenden, von Bühne und Zuschauerraum – ins Wanken gebracht werden. Ganz im Sinne des Dramatikers Hermann Gressieker 1960: „[...] wir brauchen keine Geige mit Gangschaltung. Wir brauchen eine Geige, auf der man spielen kann, eine Geige mit einem Kasten, der Resonanz gibt.“¹⁴ Und war es nicht auch die Starrheit und räumliche Fixierung der Funktionen von Opernhäusern, die Pierre Boulez 1967 zu seiner radikalen Forderung nach ihrer Sprengung animierte? Gleichzeitig verbirgt sich hinter dem experimentellen Umgang mit dem Sachzwang eine entscheidendere Frage, der sich viele Opernhäuser auch durch die anstehenden Sanierungen stellen (müssen): Welche Räume braucht eine zeitgemäße Opernpraxis des 21. Jahrhunderts – und wie können sie einer demokratischen, diverser werdenden Gesellschaft entsprechen; ganz im Sinne von „Architektur als Medium kollektiver Aushandlungsprozesse“¹⁵? Denn „über ihre Rolle in Demokratisierungsprozessen hinaus kommt Theaterbauten auf kommunaler, regionaler und teils auf staatlicher Ebene eine identitätsbildende und damit gemeinschaftsstiftende Rolle zu.“¹⁶ Gerade Theaterbauten spiegeln unmittelbar den Aufbau einer Gesellschaft und ihre Architektur fungiert einerseits „als Ergebnis und Ausdruck gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse, andererseits als ein

14 Gressieker 1960/1961, S. 11.

15 Schmitz 2022, S. 12.

16 Ebd., S. 11.

Mittel, mit dem Gemeinschaft konstituiert und veranschaulicht wird.¹⁷ Aus diesem Grund sind Theater(neu)bauten und Sanierungen auch immer wieder Anlass für große kulturpolitische Debatten. Die einzigartige, insbesondere auch architektonische Landschaft der Oper mit ihren zentralen Standorten in den Herzen der Städte spiegelt diese Auseinandersetzungen für die Vergangenheit und Gegenwart wider.

Die gesellschaftlichen Implikationen für das Musiktheater sind also theaterpraktisch wie politisch immens und es muss sich in diesem Anspruch mit der Präsenz und der Folgenhaftigkeit des eigenen Tuns befassen. Genauso dringlich sind entsprechend die künstlerischen Thesen, die darauf reagieren. Fatalerweise werden innovative künstlerische Formate, Räume und Musiken zumeist *abseits* der großen Bühne programmiert und als Experimente gewissermaßen ausgelagert, was auf den großen Bühnen eine ästhetische Monokultur befördert. Andere Konzepte polarisieren daher zwangsläufig schon durch ihre starke Differenz zur Unbeweglichkeit des zentralperspektivischen Repertoiremodells – und das aus gutem Grund. Bertolt Brecht beschreibt schon 1930, welche Schwierigkeiten Ansätze haben, „welche die gesellschaftliche Funktion dieses auch spätbürgerlichen Apparates, nämlich spätbürgerliche Abendunterhaltung“¹⁸ infrage stellen. „Nicht diskutiert werden können solche Neuerungen, die auf seinen Funktionswechsel drängen, die den Apparat also anders in die Gesellschaft stellen.“¹⁹ Der Apparat sei „durch die bestehende Gesellschaft bestimmt und nimmt nur auf, was ihn in dieser Gesellschaft am Leben erhält.“ Die künstlerische Produktion gewinnt also „Lieferantencharakter. Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat.“²⁰ In diesem Sinne ist der Streit um neue ästhetische Formen, um die Rolle von Szene und Musik, um ‚Regietheater‘,²¹ um das Vorkommen marginalisierter Perspektiven ein Streit um die Oper grundsätzlich: was ihr Anspruch, ihre Aufgabe und ihr Publikum ist. Der ideologiekritische Blick auf Wer-

17 Ebd., S.19.

18 Brecht 1991, S.75.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Vgl. dazu den Beitrag der Herausgeber:innen in diesem Band.

ke, Programmatik und die Gattung und Institution selbst kann aber auch aus einem enormen gemeinschaftsstiftenden Potenzial schöpfen: In Zeiten tiefer politischer, sozialer und ökonomischer Verunsicherung sind Orte bitter nötig, in denen sich Resilienz entwickelt und die letztlich zu nichts weniger als demokratischen Korrektiven werden könnten. Aus diesem Grund lässt sich auch die Frage nach dem Publikum nur mit Blick auf die Institution und ihre Geschichte beantworten. Klassisches Audience Development etwa, das nur darauf ausgerichtet ist, neues Publikum für kulturelle Produkte zu erschließen, in denen sich zuallererst die bestehenden bürgerlichen (beziehungsweise wahlweise patriarchalen, kapitalistischen, eurozentristischen) Hegemonien bestätigen, greift also zu kurz. *Oper raus!* fragt nach einem Musiktheater, das in seiner Form wie in seinen Inhalten tatsächlich gesellschaftlich relevant ist und über bildungsbürgerliche Selbstvergewisserung einerseits und reine soziale Teilhabe andererseits hinaus anschlussfähig ist. All diese Fragen von Architekturen, institutionellen Funktionen und Publika gehen deshalb einher mit einer grundlegenden Befragung des Werkbegriffs, die nicht nur den existierenden Opernkanon einer genaueren Betrachtung unterzieht, sondern darüber hinaus ganz allgemein – strukturell und ästhetisch – auf den Prüfstand stellt, was ein ‚Werk‘ im Kontext von Oper und Musiktheater (noch) ist. Die Beiträge in diesem Buch denken deshalb auch darüber nach und machen künstlerische Vorschläge, wie Musiktheater über die Kategorie von autonomer Kunst hinaus weiterentwickelt werden kann. Denn Musiktheater in seiner inhärenten komplexen und unmittelbar emotionalen Hypermedialität ist über die traditionellen Gattungsgrenzen von Oper hinaus *das* Ausdrucksmittel des 21. Jahrhunderts. Es bietet das Potenzial zur tatsächlichen Adäquanz in der Begegnung mit der Komplexität unserer Gegenwart wie keine andere künstlerische Ausdrucksform. In seiner direkt emotionalen und empathischen Ansprache durch die Musik und die menschliche Stimme sowie die Möglichkeit zur sachlich-intellektuellen Auseinandersetzung über Text, die es über bewegte Körper im ästhetisierten Raum zur Anschauung bringt, birgt es eine unendliche Vielfalt an Anknüpfungspunkten an die Brennpunkte unserer Zeit. Seine Synthese der Künste sowie seine Simultanität der ästhetischen Ereignishaftigkeit haben das Potenzial, ein zeitgenössisches Publikum da abzuholen, wo es ‚ist‘ und gleichzeitig Räume der ästhetischen Differenzenerfahrung zu öffnen, die nicht nur intellektuell, sachlich und rational verbleiben. Der

Soziologe Hartmut Rosa beschreibt dieses Potential im Zusammenhang mit Heavy Metal, was sich jedoch ebenso problemlos auf Oper und Musiktheater übertragen lässt. Die Kunst rührt über Resonanzverfahren „an Bereiche, die die spätmoderne Gesellschaft kognitiv-theoretisch überhaupt nicht mehr zu bearbeiten vermag“²². Es geht also darum, „bildlich, gedanklich und emotional den mentalen Fokus so [zu] öffnen, dass [...] [die Musik] mit ihrer Wucht in existenzielle Sphären vorstoßen und sie in Bewegung versetzen“²³ kann. Ganz im Sinne der Aufgabe, die Marx der Theorie zuschreibt und die Rosa auf Musik erweitert und damit Kunst und Politik funktional engführt: „man muss [die] versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt.“²⁴



Die Gespräche und Beiträge dieses Buchs haben wir in drei Kapitel aufgeteilt. Das Kapitel 1: „Oper raus! Ästhetische NeufORMATIERUNGEN und strukturelle Beharrungskräfte“ eröffnet der Bühnenbildner Sebastian Hannak und spricht anhand seiner Raumbühnen u. a. am Staatstheater Kassel über die historischen Grundlagen und Möglichkeiten zukünftiger Musiktheaterräume. Ihm folgt der Beitrag der Regisseurin Florentine Klepper, in dem sie kollaborative Arbeitsweisen auf Augenhöhe abseits von Konventionen über Repertoire und Hierarchie beschreibt, gefolgt von Florian Lutz (Intendant des Staatstheaters Kassel), der mit Marie-Anne Kohl (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) über die Vision der obig skizzierten Erlebnis- und Raumkonzepte spricht. Es schließt sich der Regisseur Paul-Georg Dittrich an, der seinen künstlerischen Ansatz portraitiert, dem „Kultobjekt bürgerlicher Musikverehrung den Drachenzahn zu ziehen und Musiktheater als immersives Video-Sound-System neu zu denken“²⁵. Das Kapitel be-

22 Rosa 2023, S.19.

23 Ebd., S.18.

24 Ebd.

25 Siehe seinen Beitrag in diesem Band.

schließt der Beitrag der Herausgeber:innen dieses Bands Ulrike Hartung (*fmt*) und Kornelius Paede (Staatstheater Kassel) über den Regietheaterdiskurs der Gegenwart

In Kapitel 2: „Wessen Oper? Stimme, Gender, Repräsentation“ beschäftigen wir uns mit der gelebten Praxis des Labors der Geschlechterperformativität im Musiktheater. Claudia Bauers Operndebüt *Les Contes d'Hoffmann* von Jacques Offenbach am Staatstheater Kassel haben wir am 23. Oktober 2022 zum Anlass genommen, im Rahmen einer Tagung einen Tag lang über die zahlreichen blinden Flecken in Musik und Theater, Geschlechterpolitiken in der Oper, weibliche und männliche Projektionsflächen und Feminismus zu diskutieren. Die Beiträge der Regisseurin Kerstin Steeb und der Tänzerin und Performerin Lulu Obermayer stammen aus diesem Kontext. Teresa Martin (Staatstheater Kassel) beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Spuren der Stimm(fach)besetzungen abseits der binären Geschlechternorm – und Marie-Anne Kohl (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) öffnet das Panorama vokaler Materialtransformationen von Oper bis zu Castingshows.

In Kapitel 3: „Oper and beyond: Politiken und Materialien“ beschreibt Willem Strank (Musikhochschule Lübeck) das künstlerische Spannungsfeld von Musiktheater und Neoliberalismus am Beispiel des Films. Wir freuen uns außerdem sehr, dass wir Dietmar Daths Programmheftbeitrag zu seinem ersten Opernlibretto – *Einbruch mehrerer Dunkelheiten* am Staatstheater Kassel von 2021 – mit in diesen Band aufnehmen durften. Felix Linsmeier (Staatstheater Kassel) setzt sich in seinem Essay mit dem Erziehungsbegriff im Musiktheater auseinander und Melanie Fritsch (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) hat sich im Folgenden unseren Fragen nach ungeahnten Chancen im Feld Oper und Gaming gestellt. Tillmann Triests (*fmt*) Beitrag analysiert mit kritischem Blick Umwegrentabilität als Legitimationsargument für öffentliche Kulturförderung – und das Buch schließt mit einem Interview von Felix Linsmeier mit Wolfgang M. Schmitt, in dem dieser mit ideologiekritischem Blick dem Realismus in der Oper eine Absage erteilt.



Abschließend möchten wir unseren Dank aussprechen: Zuallererst bedanken wir uns sehr herzlich bei allen Beitragenden an diesem Buch. Wir möchten uns weiters bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft bedanken, die das Forschungsprojekt „Beharrungs- und Bewegungskräfte: Musiktheater im institutionellen Wandel zwischen Musealisierung und neuen Formaten“, angesiedelt am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, im Kontext der Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart“ förderte und in dessen Rahmen *Oper raus!* überhaupt erst möglich wurde. Außerdem bedanken wir uns bei den Gewerken und technischen Abteilungen des Staatstheaters Kassel, ohne deren Unterstützung die Diskursveranstaltungen so nicht umzusetzen gewesen wären. Gleiches gilt für die Musiktheaterdramaturgie und künstlerische Produktionsleitung des Staatstheaters Kassel, Teresa Martin und Felix Linsmeier sowie Ann-Kathrin Franke.

Großer Dank auch an Dominik Frank, den dritten Co-Host von *Oper raus!*, dessen Anteil am Gesamtprojekt größer ist, als dieses Buch vermuten lässt, weil sich etliche Live-Gespräche nun in eigenständige Beiträge verwandelt haben. Zuletzt kann der Anteil von Eva Theresa Beck als drittes Augenpaar, Redakteurin und Lektorin an dieser Publikation nicht groß genug eingeschätzt werden und wir bedanken uns ganz herzlich für ihre Geduld und Sorgfalt.

Bibliografie

Bindernagel 2017

Jeanne Bindernagel, „Wem gehören unsere Gefühle? Ein Gespräch mit Alexander Kluge“, in: *Zeitung der Oper Halle* 4, Spielzeit 2017/18, S. 4.

Brecht 1991

Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“, in: Peter Kraft (Hg.), *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24, Frankfurt/Main 1991.

Brug 2014

Manuel Brug, „Elitär und sinnfrei – warum Menschen die Oper lieben“, in: *Die Welt* [Online-Ausgabe], 12. Januar 2014, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article123795118/Elitaer-und-sinnfrei-warum-Menschen-die-Oper-lieben.html> (Zugriff: 9. April 2024).

Frank u. a. 2020

Dominik Frank, Ulrike Hartung und Kornelius Paede (Hg.), „*Gefühle sind von Haus aus Rebellen*“. *Musiktheater als Katalysator und Reflexionsagentur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse*, Würzburg 2020.

Gressieker 1960/1961

Hermann Gressieker, „Autor und Theaterbau. Vortrag auf dem Berliner Colloquium November 1960“, in: *Bühnentechnische Rundschau* 55 (1961), Nr. 3, S. 9–11.

Kluge 1984

Alexander Kluge, *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt/Main 1984.

Lehmann 1999

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999.

Medienservice Sachsen 2023

Medienservice Sachsen (Hg.), „Sächsischer AfD-Landesverband als gesichert rechtsextremistische Bestrebung eingestuft“, in: *Medienservice Sachsen*, 8. Dezember 2023, <https://www.medienservice.sachsen.de/medien/news/1071656> (Zugriff: 9. April 2024).

Philipp u. a. 2000

Claus Philipp und Christoph Schlingensiefel, „Archibaldo de la Cruz I. Die Geschichte vom Bezirksvorsteher Richard Schmitz“, in: Matthias Lilienthal und Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefels AUSLÄNDER RAUS*, Frankfurt/Main 2000, S. 40–45.

Poet 2000

Paul Poet, *Ausländer raus! Schlingensiefels Container*, 2000.

Rosa 2023

Hartmut Rosa, *When monsters roar and angels sing: eine kleine Soziologie des Heavy Metal*, Stuttgart 2023.

Schmitt 2024

Christian Schmitt, „Theater für viele Millionen sanieren? Das sagen Duisburger“, in: *WAZ* [Online-Ausgabe], 15. Februar 2024, <https://www.waz.de/staedte/duisburg/article241684426/Theater-fuer-viele-Millionen-sanieren-Das-sagen-Duisburger.html> (Zugriff: 9. April 2024).

Schmitz 2022

Frank Schmitz, *Spiel-Räume der Demokratie. Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1975*, Berlin 2022.

Schwind 1988

Klaus Schwind, *Satire in funktionalen Kontexten: theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*, Tübingen 1988.

Tholl 2021

Egbert Tholl, „So geht das neue Theater!“, in: *Süddeutsche Zeitung* [Online-Ausgabe], 12. Oktober 2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/staatstheater-kassel-raumbuehne-florian-lutz-alban-berg-wozzeck-1.5437506> (Zugriff: 27. März 2024).



Abb. 1: Kornelius Paede (Staatstheater Kassel) und Ulrike Hartung (*fmt*). Bild: Qinglin Meng.

Kapitel 1: Oper raus! Ästhetische Neuformatierungen und strukturelle Beharrungskräfte



Abb. 2: George Bizet, *Carmen*, Staatstheater Kassel, Spielzeit 2023/24. Bild aus der Premiere am 13. Oktober 2023. Damen des Opernchores des Staatstheaters Kassel in der Raumbühne, Blick auf das Parkett. Inszenierung: Florian Lutz, Musikalische Leitung: Kiril Stankow, Bühne: Sebastian Hannak, Kostüm: Mechthild Feuerstein, Video-Regie: Konrad Kästner/Chris Fromm, Dramaturgie: Kornelius Paede. Bild: Admill Kuyler.

Polaroids einer Zukunft. Welche Räume wir zukünftig gestalten

von Sebastian Hannak

„Chaque époque rêve la suivante.“
Walter Benjamin¹

Raubühne als Gebilde aus Interaktionen

Aufführungen sind fließende Gebilde. Das heißt, aus meiner Perspektive kann sich eine zeitgenössische Szenografie nicht mehr nur auf das Gestalten von monoperspektivischen Bildern in Guckkastenbühnen beschränken, sondern muss Mittel und Wege suchen, neue Sehgewohnheiten, neue Räume und neue Formen der Narration proaktiv mitzugestalten.

Anhand meiner langjährigen Erfahrungen mit dem Entwerfen und Umsetzen von Raumbühnen beschreibe ich hier aus meiner Perspektive, der des szenografischen Gestalters, das Besondere des räumlichen Erlebnisses und dessen Auswirkungen. In der speziellen szenografischen Anordnung einer Raumbühne wird aus den Interaktionen, die zwischen den Zuschauer:innen, den Darsteller:innen und dem Raum entstehen, aus einer einfachen Aufführung ein gemeinschaftliches, hybridisiertes Kulturereignis. Es entsteht ein miteinander verwobenes, sich gegenseitig bedingendes Spannungsfeld von Mensch und Architektur, Musik, Licht, Film, Sprache, Gesang und Tanz.

Einführung – Radical nowness in scenographic structures

Als Raumbühnen bezeichne ich den installativen Aufführungsraum, der durch Überwindung der in den meisten Theaterbauten gesetzten Grenze der Guckkastenbühne ein theatrales Kontinuum inmitten eines Theaters schafft, in welchem die Zuschauer:innen die Stücke aus allen nur denkbaren Perspektiven erleben und mit ihnen interagieren können. Dieser Aufführungsraum als fließendes Gebilde aus Interaktionen

1 Benjamin 1983, S. 46.



Abb. 3: *Die Reise des G. Mastorna* nach Federico Fellini, Theater Heidelberg, Spielzeit 2023/24. Das gedankliche Modell der Raumbühne übersetzt auf die besondere Situation des Heidelberger Theaters mit seinen beiden Theatersälen, die sich im 90°-Winkel treffen. Blick von der Hinterbühne auf die Installation, verteilt auf die beiden Bühnenräume. Bild: Sebastian Hannak.

ist zugleich Installation, Aktionsraum, Klangraum sowie Erlebnisraum und ermöglicht dabei eine neue Art, Geschichten zu erzählen und zu rezipieren.

Meine Entwicklung von Raumbühnen seit 2016 an der Oper Halle waren der Beginn, ein modernes Logen-Totaltheater als stets wandelbaren Raum zu schaffen, eine Bühne und Auditorium verschmelzende Szenografie mit Premieren aus allen Sparten. Durch das zentrale, modulare Element eines Gerüsts und eine mediale Vernetzung auf allen Ebenen wird eine ins unendliche erweiterbare und modifizierbare Grundstruktur als Blaupause eines gemeinschaftlichen Ortes geschaffen, der sich den unterschiedlichen Bedürfnissen der jeweiligen Theaterhülle oder umgebenden Raumsituation vielfältig anpassen kann. So werden immersive szenische Erfahrungsräume geschaffen, deren Bedeutungen im Sinne von Foucaults Heterotopie im Wesentlichen fluid, veränderbar sind. Die Zuschauer:innen sitzen immer mittendrin, mal um die Tanzfläche, mal auf der Drehbühne, mal im überbauten Parkett. Aus der Raumbühne als Ort für eine spartenübergreifende Intendanz-

Eröffnung an der Oper Halle wurde gemeinsam mit dem Regisseur und langjährigen Arbeitspartner Florian Lutz die konsequente Implementierung des Dauerexperiments in den Spielplan der folgenden Spielzeiten wie seit 2021 auch am Staatstheater Kassel.

In diesem installativen Aufführungsraum wird ein eigens für die jeweilige Raumbühne entwickeltes Repertoire mit unterschiedlichsten Sitzanordnungen gezeigt, fast jeden Abend wird gespielt. Es wird umschichtig geprobt, die jeweils nachfolgenden Produktionsteams bekommen bereits einen Eindruck des Gesamtraums vor Probenbeginn und so können einzigartige Musiktheaterwerke entstehen, die speziell für diese Raumbühne komponiert wurden, wie Sarah Nemtsovs *Sacrifice* in der Raumbühne HETEROTOPIA. Standen die ersten Raumbühnen noch auf die Spielzeit verteilt in En-Suite-Blöcken à zwei Wochen, verlängerten wir am Staatstheater Kassel 2021/22 auf ein halbes Jahr und 2023/24 ebendort auf die ganze Spielzeit. Die so entstehende Vielfalt ist nicht zufällig, sondern kalkulierter Mehrwert des Konzeptes, innerhalb eines jeweils konkret ausformulierten szenografischen Settings eine Variabilität zu fördern und neue Formen der Narration proaktiv mitzugestalten.

So entsteht ein Raum, dessen einzige Konstante die Veränderung und der Perspektivwechsel ist, der den Produktionsteams und Darsteller:innen neue Ausdrucksmöglichkeiten und den Publika der Stadt zudem eine neue Andockmöglichkeit an die Institution Theater bietet. These: Theater findet Stadt. Mein Ziel ist es, mit den Raumbühnen gemeinschaftliche Erfahrungsräume zu gestalten und einen wechselseitigen Austausch zu fördern, weg von einem Sender-Empfänger-Verhältnis. Mittels dieser gemeinschaftlichen Erlebnisse schaffen wir gemeinsam mit unseren diversen Publika die Möglichkeit, Formen der menschlichen Erfahrung und Interaktion zu gestalten: Aufführungen als offene Gebilde aus Interaktionen.

Somit wandelt sich der ursprüngliche Theaterraum mittels der neuen Szenografie zu einem Ort, dessen gesellschaftliche Zuschreibung nicht statisch bleibt, sondern der sich als beständiger Ort des Austausches und der Aushandlung permanent verändert. Durch die verschiedenen Erzählperspektiven der unterschiedlichen Stücke entwickelt sich die Raumbühne jeweils weiter, ganz ähnlich einer Stadt im Wandel, und es ist für mich ausdrücklicher Wunsch und Grundgedanke dieser Szenografie, die anderen Produktionsteams der unterschiedlichen Stücke

im Sinne einer Opera aperta² – eines offenen (Kunst-)Werks – an der Weitergestaltung teilhaben zu lassen. So entsteht eine Form der Ko-Kreation, die für eine zeitgenössische Produktionsästhetik, einen neuen Gedanken des gemeinsamen Gestaltens steht.

Vier Raumbühnen, vier Namen

Den unterschiedlichen Raumbühnen liegt jeweils eine szenografische Setzung zugrunde – die monochrome Farbigkeit von HETEROTOPIA, die untergegangene Stadt von BABYLON, das endlose, glitzernde Gerüst im Leuchtstoffschein des PANDAEMONIUM und zuletzt die immersive Stadtlandschaft sowie das Re-Design für die zweite Spielzeithälfte in totalitärem, abstrakten Schachbrettmuster ANTIPOLIS. Diese Grundsetzungen schaffen einen optischen Überbau des Raumes und zudem die Grundlage für die neuen Überschreibungen durch die anderen Szenograf:innen anhand deren Stücke. Der Grundraum ist jeweils so beschaffen, dass er in den verschiedenen Inszenierungen auf mehrdeutige Weise wahrgenommen und gelesen werden kann. Jedes Team wirft seinen eigenen Blick auf den Raum und anhand wiederkehrender Räume und Objekte entstehen so auch für wiederholt Zuschauende jeweils ganz unterschiedliche Raumerfahrungen als vielstimmige Reflexion über den Ort: Der hochgefahrne Orchestergraben der Oper wird zur Tanzfläche des Balletts, im Schauspiel und der Uraufführung der Oper sitzen die Zuschauer:innen selbst auf der Drehbühne und werden, vom Stück umgeben, der Handlung, dem Klang folgend, inmitten des 360°-Raumes bewegt. In der Raumbühne wird der komplette Theaterabend anhand eines minutiösen Fahrplans des gelenkten Blicks inszeniert: über das komplexe Geflecht aus Liveszenen und deren filmische Übertragung, Drehscheibenbewegungen, Lichtstimmungen, Auftritten aus allen Richtungen, Einsätzen über Monitor und eine erweiterte Spielweise für die Darsteller:innen, den ganzen Raum, die Zuschauer:innen immer im Blick. Die Zuschauenden werden so zu Teilnehmenden eines Geschehens, das sie als theatrale Situation umgibt.

Musik, Gesang, Sprache, Tanz und Film nutzen in diesem mehrdimensionalen Ort ihre je eigenen Kommunikationskanäle, die die Ereignisse

2 Eco 1990.

in Einzelteile zerlegen und die dann als großes Ganzes, heterotopisches Erlebnis zusammenfließen.



Abb. 4: Sarah Nemtsov, *Sacrifice*, Oper Halle, Spielzeit 2016/17. Blick von der Drehscheibe, auf der sich das Publikum befindet. Links im Bild die Seitenbühne, rechts der überbaute Zuschauerraum mit Orchesteraufbau und zusätzlicher Spielfläche. Raumbühne HETEROTOPIA. Bild: Sebastian Hannak.

Die emphatische Präsenz der Musik in der Oper schafft ein immersives Raum-Klang-Erlebnis und darüber hinaus bietet diese neue Szenografie offene, vernetzte, transmediale Strukturen: Mittels der Digitalisierung und Vernetzung von theatralen Prozessen, mittels Augmented Reality und Virtual Reality als virtuelle Erweiterung des Erlebnisses und mittels der Einbindung von Film als eine eigenständige Erzählstruktur wird eine andere Immersionstiefe des Erlebnisses erreicht, die ich im Folgenden ausführen möchte.

Film, AR, VR und Kostüm – emphatische Erzählmittel

Die Arbeit mit Film ermöglicht detaillierte Perspektiven auf das Geschehen, mittels derer die Handlung in alle Ecken der Raumbühne als Echtzeit-Livestream übertragen wird – mehrere Live-Kamera-Operator und eine aufwendige Videoregie sowie zusätzliche Filmeinspielungen eröffnen eine erweiterte Narration. So entsteht in den unterschiedlichen Inszenierungen eine jeweils stückspezifische filmische Erzähl-

struktur, die die Zuschauenden an allen szenischen Handlungen medial vermittelt teilhaben lässt – auf über 20 großen Flatscreens und fünf enorm großen Leinwänden im ganzen Raum verteilt. Auf diese Weise können die individuellen Perspektiven, die durch die Raumbühne entstehen, dem gesamten Publikum zuteilwerden. Die affirmative Präsenz des Films schafft ein Raum-Bild-Erlebnis, in dem sich die filmischen Bildräume mit dem realen szenografischen Setting verschachteln.

Über die Arbeit mit Film hinaus haben wir für das Verdi-*Requiem* in der Raumbühne BABYLON auch eine virtuelle Erweiterung des Raumerlebnisses ermöglicht. Mit einer eigens entwickelten VR-Anwendung bestand in der Inszenierung die Möglichkeit, als Zuschauer:in den theatralen Raum in einer simulierten Vergangenheit durch die VR-Brille zu erleben, als die fiktive, untergegangene Stadtlandschaft und die Gesellschaft von BABYLON noch intakt war. Der Einsatz digitaler Technik trägt so als künstlerisch übersetzte, erlebbare Anwendung für die Zuschauer:innen maßgeblich zur Modellierung dieses anderen Erfahrungsraumes bei.

Eine Fortführung dieser Erweiterung ins Digitale ist die eigens entwickelte AR-App, mit der man sich eine Einführung und Szenen von Bergs *Wozzeck* im PANDAEMONIUM mit dreidimensionalen, animierten Figuren über ein mobiles Endgerät in den eigenen Raum spiegeln kann und so schon im Vorfeld die Möglichkeit bekommt, sich mit der Inszenierung auseinanderzusetzen. Die eigenen digitalen Endgeräte ermöglichen ein völlig neues, hybrides Erleben zweier Räume gleichzeitig, die zudem nicht an den physischen Ort des Theaters gebunden sind. Die Zuschauer:innen werden auch hier Autor:innen ihres eigenen Erlebnisses, indem das Erkunden dieses hybriden Raumes immer auf individuelle Art und Weise erfolgt. Das Spezielle an dieser Art der daraus entstehenden Narration ist das aktive Einbinden neuer Sehgewohnheiten in den szenografischen Kontext, vor allem aber die damit verbundenen Möglichkeiten der Gestaltung und dem Erleben von physisch unmöglichen Welten. Ich plädiere für eine Szenografie, die die Virtualität als ganz normalen Gestaltungsparameter berücksichtigt.

Virtuelles Arbeiten

Im virtuellen Raum fand zudem pandemiebedingt auch fast die gesamte Planung und Vorbereitung der Raumbühnen für das Staatstheater Kassel ab 2020 statt. Hierfür erschlossen wir für uns die Möglichkeiten, di-



Abb. 5: AR-App *Theater@home* im Vordergrund, im Hintergrund die Raum-
bühne PANDAEMONIUM. Screenshot aus der App von Chris Ziegler, Holger
Förterer, Nikolaus Völzow und Sebastian Hannak.

gital in 3D-Umgebungen zu arbeiten hin zu einem Workflow, der es uns ermöglichte, kollaborative Treffen online in einem virtuellen 360°-Modell abzuhalten.

Dank der Zusammenarbeit mit Vincent Kaufmann von der digital. DTHG entstand so ein einzigartiger, völlig neuer wie flüssiger Arbeitsablauf. Gleich einem veritablen digitalen Labor für diese konkrete Anwendung, entstanden unterschiedliche 3D-Modellierungen der konkreten Szenografie im Theaterraum in SketchUp, Blender und CAD, online begehbbare 360°-Modelle auf der Plattform Mozilla Hubs, Möglichkeiten des gemeinsamen Bearbeitens des 3D-Modells in VR Sketch und des Ausspielens des gesamten Modells in AR. Zudem ergab sich dadurch die Möglichkeit der Begehung des fertigen Raums in VR-Brillen bei der digitalen Bauprobe vor Ort sowie bei den jeweiligen Konzeptionsproben, um den Sänger:innen und dem Team einen ersten Raumeindruck zu vermitteln.

Digitale Technologien ermöglichen uns auch vom Publikum gesteuerte, interaktive Prozesse – angefangen beim einfachen Scherbengericht durch Handheben der Anwesenden bei *Wozzeck* im PANDAEMONIUM bis hin zur digitalen Teilnahme per Smartphone ebendort wie auch in

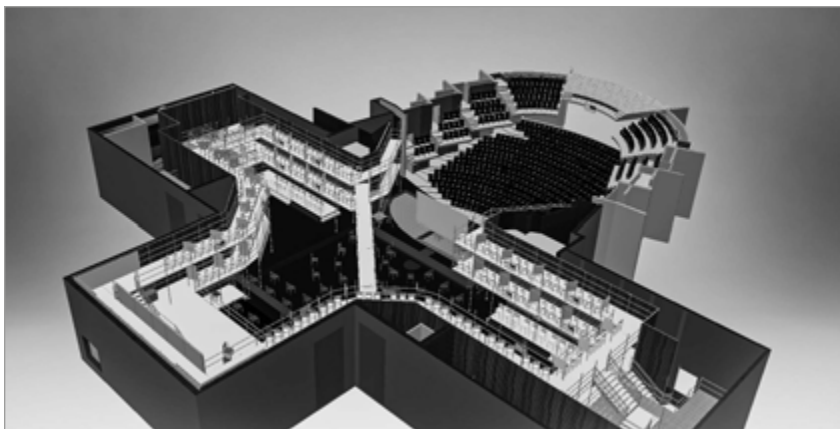


Abb. 6: 3D-Modell des PANDAEMONIUM, 2022 erstellt von Vincent Kaufmann/digital.DTHG, 2022. Screenshot: Sebastian Hannak.

der neuen Raumbühne ANTIPOLIS mittels Verstrickung der Zuschauer:innen via Messaging-Systemen in *Carmen*. So entstehen erstmals spannende, hybridisierte Räume, die sowohl Abend für Abend architektonisch wie technisch umgestaltet werden, als auch Erfahrungs- und Erlebnisräume, die live in den Vorstellungen aktiv mitgestaltet werden und somit genuin jeden Abend anders sein lassen. Diese digitalen Binnenräume lassen sich den wechselnden Inszenierungen mit ihren verschiedenartigen Bedürfnissen und Anforderungen der je eigenen Sparte fluid anpassen, sie ermöglichen zudem aber auch das Eingreifen der Zuschauer:innen ins Bühnengeschehen als Resonanzraum. In dieser wechselseitigen Erlebnisanlage kann sowohl die Erfahrbarkeit der eigenen Wirkmächtigkeit als teilnehmende Zuschauer:innen auf das Bühnengeschehen erprobt werden, wie umgekehrt auch die Wirkmächtigkeit von (Musik)Theaterproduktionen auf die Realität. Diese außergewöhnliche Szenografie als Ort der Verhandlung reflektiert auf besondere Weise auch unser gegenwärtiges Zusammenleben. Es entsteht ein Theaterraum, der im Sinne eines Plenums gemeinschaftlich Zukunft theatral verhandelt.

So spielt in den jeweiligen Raumbühnen auch Teilnahme des Publikums mittels Kostümierung eine große Rolle. Von der Unterteilung in unterschiedliche soziale Gruppierungen im *Fliegenden Holländer* über die Verwandlung in die affenartige Wesen in Verdis *Requiem* oder echte Abstimmungen mündiger Bürger:innen im PANDAEMONIUM (wo

die Zuschauer:innenkostümierung pandemiebedingt ausgesetzt wurde) bis hin zur affirmativen, gesellschaftlichen Involvierung in gemeinschaftsstiftenden Settings in *Carmen* in ANTIPOLIS erweitert das Zuschauer:innen-Kostüm das Erlebnisspektrum enorm.

Wie bis hierhin ersichtlich, ist auch die Gestaltung eines Eigennamens für die Raumbühnen Teil unserer Methodik. Indem wir den Raumbühnen Namen geben, evozieren wir mit diesen ein unmittelbares Assoziationsfeld. Es geht also nicht nur darum, die Szenografie an sich zu gestalten, sondern auch um die Mitgestaltung einer Narration, indem wir ihnen Namen wie HETEROTOPIA, BABYLON, PANDAEMONIUM und ANTIPOLIS geben.

Mit dieser Namensgebung als jeweils bewusste Setzung wird immer eine Partizipation von Gesellschaft impliziert, zum Beispiel eine Neuaushandlung einer Gesellschaft in der Krise in BABYLON, das PANDAEMONIUM als Ort, der die pandemische Gesellschaft zur musikalischen Aushandlung trotz Krise lädt, bis zur erneuten Behauptung einer Gegen-Stadt mit möglichen gesellschaftlichen Umwälzungen in ANTIPOLIS 2023/24.

In Kombination mit den real geschaffenen Erfahrungsräumen fungiert diese im Vorfeld geschaffene Narration so als permeables Bindeglied: zwischen dem Innen und dem Außen, zwischen On- und Offline, zwischen Gegenwart und Zukunft.

Seit der Arbeit mit digitalen Modellen entstanden im Vorfeld außerdem jeweils aufwendig animierte Trailer der Raumbühnen, ohne dass diese bereits physisch gebaut waren.

Inspirationen für die Raumbühnen – Mein persönlicher Parforceritt durch die Jahrhunderte mit Stationen an für mich denkwürdigen Szenografien

Herkunft: Bühnenräume im Wandel der Zeit

Meine Raumbühnen sind sendendes wie empfangendes Erlebnisslabor, in dem sich Erfahrungen und Eindrücke bündeln von den Passionspielen des Mittelalters, dem höfischen Theater, dem Kristallpalast der Weltausstellung des 19. Jahrhunderts, Piscators Experimentiertheater, heutigen Versammlungsstätten und Produktionsstudios. Aus dieser Amalgamierung entsteht ein interaktiver, partizipatorischer Spiel-

Platz, in dem sich sowohl das Reale mit dem Virtuellen überlagert als auch das Echte mit dem Auratischen.

Indem der Bühnenraum und die Raumbühne als zwei unterschiedliche architektonische Formsprachen sichtbar aufeinandertreffen, verstärkt die erlebbare Friktion dieser beiden Pole das Erlebnis des Ortes. Das Auratische des Echten des Bühnenraumes trifft auf das Auratische des Unechten, des Nachgemachten, sprich des Theatralen der Raumbühne – und auch in der Friktion des Virtuellen mit dem Realen entstehen so zudem neue, digitale Binnenräume.

Was mich immer fasziniert hat, ist die Tatsache, dass Theater in einem offenen Raum zu spielen, ohne Portal und festem Auditorium, eine weit zurückliegende Tradition hat. Ein Ursprung des europäischen Musiktheaters liegt in der Weiterentwicklung der Passions- und Mysterienspiele des Mittelalters, einem Raumtheater mit teils gesungener Handlung außerhalb des Kirchengebäudes unter Beteiligung der Zuschauenden. Hier wurde lange vor Erwin Piscator eine Spielform des Simultanprinzips entwickelt. Bei diesen Passionsspielen wie den Osterspielen von Luzern ab 1470 waren die erforderlichen Spielorte als Simultanbühnen auf dem dortigen Marktplatz verteilt, die Zuschauer:innen saßen verteilt auf Tribünen, schauten aus den Fenstern der angrenzenden Häuser und folgten dem Geschehen teilweise prozessionsartig gemeinsam mit den Darsteller:innen. Schon in dieser ursprünglichen Anlage einer Simultanbühne lag das Hauptaugenmerk auf der Gegenüberstellung von kontrastierenden Elementen in einem Raum zugunsten einer allgemeinen Lesbarkeit der Anordnung, im Gegensatz zum Illusionismus der Zentralperspektive. Die Erfahrbarkeit des Ortes mittels Kommentator:innen und Spieler:innen war von zentraler Bedeutung. Sie lenkten die Zuschauer:innen in ihrer ganz persönlichen Wahrnehmung des Ortes. Zudem war die Bewegung der Zuschauer:innen durch physische wie geistige Räume ein Mittel zur Festigung des Erlebnisses in der Erinnerung: das Erlebnis als mnemonische Methode.

Jeder kennt das Globe Theatre in London und sei es nur vom Hörensagen oder aktuellen Nachbauten: entstanden 1599 als ein runder Fachwerkbau, der vor allem die Nähe zum Geschehen auf der Bühne zum Zweck hatte. Die teuersten Plätze waren neben oder hinter der Bühne, die selbst in den Zuschauerraum hineinragte, der bis zu 3 000 Zuschauer:innen fasste. Allerdings brannte es nach nur vierzehn Jahren vollständig aus, wurde nach dem Wiederaufbau von der puritani-

schen Regierung geschlossen und 1644 abgerissen. Währenddessen und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein entstanden europaweit prunkvolle Opernhäuser als Rang- und Logentheater. Erbaut von Königs- und Fürstenhäusern, zementierten diese festen Spielstätten nicht nur die Trennung der Bürger:innen von der Oper, sondern generell die Trennung der Zuschauer:innen vom Bühnengeschehen durch Etablierung des Guckkastens. Zweck der zentralperspektivischen Gassenbühnen war die Präsentation effektvoller, illusionistischer Dekorationen.

Interessant fand ich die von Bürgern der Hansestadt Hamburg 1678 gegründete erste Oper, die allen offenstand. Als Erben der höfischen Repräsentationskunst öffnete das zu Wohlstand gekommene Bürgertum den Zugang für ein breiteres Publikum – nicht so interessant allerdings ist für mich die Tatsache, dass sich an der Form der auch in Folge gebauten Theater in der Tradition der höfischen Repräsentationsbauten nichts änderte.

Die enormen finanziellen Gewinne der Industrialisierung im 19. Jahrhundert ermöglichten viele der zum Teil heute noch bestehenden repräsentativen Theaterneubauten und Dirigent Michael Gielen beschreibt es als „die Demokratisierung der Musik im bürgerlichen Zeitalter, die die großen Säle und großen Orchesterbesetzungen mit sich gebracht hat“³. Räumlich aber ist wenig entstanden, was den Geist einer Demokratisierung spiegeln würde, die meisten Theaterbauten spiegeln doch eher den Geist des höfischen Logentheaters, zumindest den der zentralperspektivischen Guckkastenbühnen. Trotzdem gehörten die um die Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum entstandenen Theater ihrerzeit zu den modernsten der Welt, mit dampfbetriebenen hydraulischen Anlagen und elektrischem Licht wie zum Beispiel die 1886 neuerbaute Oper Halle oder das 1909 errichtete preußische Staatstheater Kassel als eines der größten Theater Deutschlands.

Das wohnsüchtige Zeitalter/ Innenräume als Szenografie und Spiegel einer Gesellschaft

Waren die zentralperspektivischen Gassenbühnen als illusionistische Dekorationen noch Abbilder fantasievoller Innen- wie Außenräume, richteten auch die Librettist:innen und Komponist:innen seit der Aufklärung vermehrt den Blick auf den Wohn- und Privatraum als Ver-

3 Gielen 2005, S.252.

handlungsort. Das ermöglichte erstmals eine Szenografie, die sich mehr im Sinne eines Realismus mit der sie umgebenden Welt auseinandersetzte.

Walter Benjamin bezeichnete den großbürgerlich lebenden Privatmann der Zeit des Umbruchs zum 20. Jahrhundert abfällig als „wohnsüchtig“, die Wohnung als sein „schützendes Futteral“.⁴ Er unterstellt den Bewohner:innen, vom Interieur durch Illusionen unterhalten werden zu wollen und die Verklärung der Dinge zu seiner Aufgabe zu machen. Dieses Spannungsfeld stelle ich mir nun als den perfekten Nährboden für das entstehende politische wie epische Theater Piscators, Gropius' und in der Folge Brechts vor, das mit einem Künstlerkollektiv und bahnbrechenden Ideen ein neues, zeitgenössisches Theater forderte und formte.

Zur gleichen Zeit wie Benjamins zitiertes *Passagen-Werk*⁵ um 1920 entstand auch Bergs *Wozzeck*, der genau diesen Zwiespalt anhand einer Milieubeschreibung alptraumhaft verhandelt. Dieses an sich schon originär zersplitterte Werk nun im Kontext einer Raumbühne aufzuführen, war für mich besonders interessant und so gestaltete ich in dem riesigen, dreistöckigen Gerüst des PANDAEMONIUM vereinzelte, hyperrealistische Inseln in Form von Arbeitsplätzen, öffentlichen und privaten Räumen, die die Zuschauer:innen umgaben. In seinem Moskauer Tagebuch schrieb Benjamin, dass „Kleinbürgerzimmer Schlachtfelder seien, über die der verheerende Ansturm des Warenkapitals siegreich dahingefegt sei“,⁶ und das gleiche lässt sich auch von Maries Wohnung behaupten, die ich als übervolles Abbild popkultureller und werblicher Objekte in einem fiktiven prekären Wohnumfeld gestaltete. Anhand dieser drastisch realistischen Darstellung wurde, verstärkt durch die Naheinstellungen der Live-Filmaufnahmen, das Problem der Darstellung selbst verhandelt, indem es das Problem zum Thema macht: Wir reproduzieren ein Klischee, um es als falsch zu entlarven.

Foucaults Gedanke der Heterotopie, die unterschiedlich aufgeladene Binnenräume an einem einzigen Ort vereint und zueinander in Beziehung setzt, ermöglicht hier die Ritualisierung von der herrschenden Norm abweichendem Verhalten. Dieser Ritus ist zugleich die demokra-

4 Benjamin nach Englert 2019.

5 Benjamin 1983.

6 Benjamin nach Englert 2019.

tisierende Verwandlung der Zuschauer:innen in aktive Mitglieder wie Teilnehmer:innen einer theatralen, epischen und sozialen Handlung, deren körperliche Teilhabe sowie die Wahlmöglichkeit der eigenen Perspektive nicht nur eine veränderte Art der Rezeption ermöglicht, sondern auch eine Art immersives kathartisches Erlebnis.

Diese empathische Nähe zur Problematik selbst ist immer Thema des immersiven Raumerlebnisses meiner Raumbühnen. Sie zieht sich als eine Art Leitmotiv durch die unterschiedlichen Raumsetzungen. Angefangen mit der sozialen Aufteilung der Orte des *Fliegenden Holländers* – dem dreistöckigen Privatwohnungsblock versus dem Migrant:innenlager und der Verköstigung der Zuschauer:innen im überbauten Parkett mit Sekt und Dreigangmenü –, der verlorenen Gesellschaft nach einer utopischen Katastrophe in Verdis *Requiem* und nun in der Gegen-Stadt ANTIPOLIS mit der Verstrickung des Publikums in die politischen Umwälzungen von *Carmen* oder der rigiden sektiererischen Gesellschaft bei *Don Giovanni*.

Diese unterschiedlichen Binnenräume, dezentral platziert im unendlichen Geflecht des Gerüsts und von Zuschauer:innen wie von Darsteller:innen gleichermaßen bewohnt, nehmen sowohl Referenz auf bürgerliche Innenräume sowie auch die jeweiligen Arbeitsstätten der handelnden Figuren. Im *Requiem* waren sämtliche Privaträume nur noch zugige Behausungen in einer implodierten Stadtruine aus öffentlichen Gebäuden.

Sowohl Wagner im *Fliegenden Holländer* als auch Berg in *Wozzeck* zeigten ein Spannungsfeld zwischen Ware und Individuum sowie Öffentlichkeit und privatem Rückzugsort und auch in Bizets *Carmen* liegt das Hauptaugenmerk der szenischen wie szenografischen Lesart auf der Gegenüberstellung von Öffentlichkeit und individueller Freiheit und wiederum der Fabrik versus dem Privaten. Immer geht es um eine gemeinschaftliche Aushandlung von Wert und Ware sowie Wertschöpfung und Ausbeutung im angehenden kapitalistischen Zeitalter und seine Auswirkungen auf heute.

Diese Fragmentierungen eines Realraumes entsprechen der Wahrnehmung der Moderne: Die installativen Versatzstücke sowohl innerhalb des Theatersaales als auch des Leerraumes der Bühnenanlage erzeugen ein permanentes Spannungsverhältnis zwischen privatem und öffentlichem Raum.



Abb. 7: George Bizet, *Carmen*, Staatstheater Kassel, Spielzeit 2023/24. Blick von der linken Seitenbühne auf die Bühne, Zuschauerraum und rechte Seitenbühne der Raumbühne ANTIPOLIS. Bild: Sebastian Hannak.

Das Gerüst als Membran

Die zur Jahrhundertwende gerade im deutschsprachigen Raum entstanden Theater waren zwar ihrerzeit die modernsten der Welt, trotzdem waren die Theatergebäude und Bühnenbilder häufig noch dem Geist des höfischen, illusionistischen Logentheaters verpflichtet. Die tatsächlichen Impulse zum Öffnen des Raumes (im Musiktheater) auf dem Weg zu einer neuen Szenografie kamen aber von woanders.

Der neuartige Raumtypus, den Benjamin und auch andere Architekturtheoretiker in seiner Nachfolge beschreiben, entspringt dem öffentlichen Raum als eine neuartige Form aus Glas und Stahl, eine befreiende Öffnung der Moderne. Passagen und Glaspaläste wurden zu Protagonisten einer Reorganisation des öffentlichen Raums, „Die Straßen sind die Wohnung des Kollektivs“,⁷ schreibt Benjamin.

Die Architektur des Glaspalastes trieb es zu dieser Zeit als Impuls zur Öffnung nach außen auf die Spitze. Der berühmte Kristallpalast von Joseph Paxton, entworfen zur Weltausstellung 1851 in London, veränderte grundsätzlich die räumliche Wahrnehmung. Das Glas, eingefasst

7 Ebd.

in modularen Eisenrahmen, stellte eine Interaktion zwischen dem Innen- und Außenraum her und auch die Dynamik der ineinander übergehenden Räume ließ alles Statische hinter sich. Die Glasfassade fungierte als transparente Außenhaut gleichsam wie die Auflösung der vierten Wand im Theater.



Abb. 8: Innenansicht der zentralen Straße des Crystal Palace Richtung Westen, 1851. Stich des Crystal Palace von George Measom.⁸

Vor allem deswegen hat mich dieses Gebäude für meine Raumbühnen sehr inspiriert: in seiner Öffnung nach außen und damit einhergehend im Auflösen des gelenkten Blickes hin zu multiplen Perspektiven – sowohl von innen nach außen als auch von außen nach innen. Durch das modulare Gebäude und das Inserieren einzelner, für sich stehender Innenräume entsteht ein Raum, der gesellschaftliche Formen nicht nur abbildet, sondern der Wechselbeziehungen zulässt für Gemeinschaftserlebnisse.

8 Peter Berlyn und Charles Fowler, *The Crystal Palace: Its Architectural History and Constructive Marvels*, London 1851.

Der Kristallpalast war ein öffentliches Monument, autonom wie utopisch zugleich, und es muss auf damalige Betrachter:innen gewirkt haben wie augmentierte Realität. In modulare Grundeinheiten aufgeteilt, setzten sich die inneren Räume aus einem Vielfachen dieser Grundeinheit zusammen. Gebaut wurde in Modulbauweise aus vorgefertigten Teilen aus Gusseisen und Glas, was größtmögliche Flexibilität und eine kurze Bauzeit ermöglichte. Nach der Weltausstellung zog der Kristallpalast innerhalb Londons nach Sydenham um und wurde im Folgenden als Museum, Ausstellungsgebäude, für Konzerte und die Handel-Festivals verwendet. Ein hervorragendes Beispiel, um von der modularen Bauweise langfristig zu profitieren und es nachhaltig weiteren Zwecken zuzuführen. Leider wurde es 1936 in einem Brand zerstört, hat sich aber in Fotografien und Bilddokumentationen tief ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben.

Glas wurde dann auch in der Weimarer Republik und später noch viel stärker in der Bundesrepublik Deutschland als emanzipatorischer, demokratischer weil transparenter Baustoff ideologisiert. Dieser Eindruck wird in den monumentalen Raumbühnen am Staatstheater Kassel besonders sinnfällig: Ein schier endloses, über Treppenhäuser und Stege miteinander verwobenes Gerüst-Band aus über 60 Tonnen Stahl zieht sich vom Portal über die Seiten- und Hinterbühne hinweg in drei Geschossen auf über 100 Meter Länge. Hier sitzen die Zuschauer:innen inmitten eines gestalteten, modularen Raumes inmitten der Fassade – und somit sowohl auf der einen wie auf der anderen Seite der vierten Wand. Durch diese Gleichzeitigkeit in der Auflösung bleiben sie erfahrende Subjekte und werden zu bedeutungstragenden Objekten zugleich – sind Zuschauer:innen wie mittels vereinfachter Kostümierung Darsteller:innen gleichermaßen.

„Die Straße wird Zimmer und das Zimmer wird Straße“,⁹ notierte Benjamin in seinen Notizen – ein Satz, dessen Bedeutung bei dem spezifischen Raumgefüge von *Carmen* in ANTIPOLIS besonders augenscheinlich wird. Ähnlich dem Kristallpalast ermöglicht uns die Verwendung eines Gerüsts aus einer Vielzahl an vorgefertigten Teilen eine Anpassungsmöglichkeit in Modulbauweise an die jeweiligen räumlichen Gegebenheiten, vor allem aber ermöglicht es eine Öffnung des Bühnenraumes der Opernhäuser in Halle und in Kassel. Für die anste-

9 Benjamin nach Englert 2019.

hende Interimsspielstätte ist zudem die Weiterverwendung des Materials bereits eingeplant. So kann die Raumbühne ganz selbstverständlich den Fokus auf Recycling, Upcycling und umweltfreundliche Materialien legen. Indem nachhaltige Praktiken in die Gestaltung von szenografischen Räumen integriert werden, wird der Übergang zu einer ökologisch nachhaltigen Produktionsweise unterstützt.

Erlebnissräume für die Kunst schaffen – Ein Resümee

Der neue szenografische Raum der Raumbühnen schafft die Voraussetzungen dafür, dass sich das Theater erneuern und verändern kann. Durch die Erweiterung der Grenzen des Theaters und der Erkundung neuer narrativer Formen und Perspektiven ermöglichen die Raumbühnen uns, das Theater in ein fließendes Gebilde aus Interaktionen zu verwandeln.

Das Schaffen dieser flexiblen Räume ermöglicht jeweils neue Erfahrungen für unterschiedliche Publika. Darin liegt das Potenzial des Raumbühnen-Erlebnisses: Die Zuschauer:innen sind aktiv gefordert, sich ein eigenes Bild des Abends aus ihrer jeweiligen Perspektive zu machen. Mit diesem Freiraum wird das Theater zum Erfahrungsraum für die Gesellschaft.

Lebendigen Diskurs zu entfachen und zu erhalten, Perspektivwechsel anzuregen und zu ermöglichen und das Theater zu öffnen, sind die wichtigen Ergebnisse dieser Arbeiten. Ich finde, die Raumbühnen behaupten schlussendlich auch frech: Verrückt, dass sich eine Gesellschaft diese Experimente leistet! Unsere sich wandelnde Gesellschaft braucht diese sich wandelnden Erfahrungsräume dringend. Davon bin ich überzeugt.

Theater wie Gesellschaft sind sich permanent ändernde Systeme. Man muss daran rühren, um sie am Laufen zu halten. Das ist eine der Herausforderungen, heute Theater zu machen; es ist auch das Spannende und Schöne daran. Daran rühren heißt, das Bestehende auch mal umzubauen. Traditionelle Formen zu reproduzieren und der Zukunft die Aufgabe zu überlassen, sie auszufüllen, ist hingegen eine Bürde für künftige Generationen.

Die Perspektiven aufzubrechen, um neue Räume zu öffnen, heißt Neuland zu betreten, außerhalb der gewohnten Parameter zu arbeiten, Techniken wie auch Kulturtechniken auszuprobieren, um bislang unbekannte Verbindungen zu stiften. Aus diesem Denken entsteht die neue

Form: Diese neue Form ermöglicht sowohl eine zeitgenössische Rezeption als auch szenografische Räume für die Zukunft, die künftige Generationen weiter gestalten und erleben können.

Bibliografie

Benjamin 1983

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Bd.1, Frankfurt/Main 1983.

Eco 1990

Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1990.

Englert 2019

Klaus Englert, „Walter Benjamin und das Bauhaus. Befreites Wohnen für neue Menschen“, in: *Deutschlandfunk Kultur* 2019 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/walter-benjamin-und-das-bauhaus-befreites-wohnen-fuer-neue-100.html> (Zugriff: 22. September 2023).

Gielen 2005

Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, Frankfurt/Main 2005.

Die Handschrift der Augenhöhe

von Florentine Klepper¹

Ich weiß, dass der Zeitpunkt für Veränderung politisch denkbar schlecht ist. Nach Corona und inmitten gesellschaftlicher Umwälzungen bewährte Strukturen infrage zu stellen, ist nicht gern gesehen. Trotzdem bin ich nach über 20 Jahren Musiktheaterregie an großen und kleineren Opernhäusern, an Festivals und in der selbstorganisierten freien Szene der Meinung, dass die Zukunft des Musiktheaters in einem neuen Repertoireansatz liegen muss: in Uraufführungen, im Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts und in spartenübergreifendem Arbeiten. Denn sowohl für einen Großteil des Publikums als auch für mich als Regisseurin wird der Spagat zwischen den Geschichten aus dem klassischen Repertoire und unserer Lebenswirklichkeit immer größer. Wessen Geschichten erzählen wir hier eigentlich? Wer fühlt sich vertreten beziehungsweise davon angesprochen?

Als Theatermacherin interessiert es mich inhaltlich überhaupt nicht, im Sinne des Regietheaters ein Werk „gegen den Strich zu bürsen“ oder so zu aktualisieren, damit es uns heute noch etwas erzählt. Denn in der jahrzehntelangen Praxis der Wiederholung liegt zum einen die Gefahr des künstlerischen Wiederkäuens, zum anderen die Flucht in exotische, teils absurde und vom Publikum zu Recht abgelehnte Interpretationsansätze. Das langweilt. Ich vermisse neue Geschichten auf der Opernbühne, die ich noch nicht zimal gehört habe und die noch in keinem Opernführer stehen. Klar, die Musik ist nach wie vor toll und viele Opernhäuser argumentieren damit, dass das Publikum seine Klassiker eben liebt und sich trotz aller Reibung in den bekannten Figuren doch ‚irgendwie‘ wiederfinden kann, beziehungsweise sich mit ihnen identifiziert. Wirklich? In meinem Freundes- und Bekanntenkreis geht niemand freiwillig in die Oper. Meine mittlerweile 17-jährige Tochter

1 Dieser Beitrag ist entstanden in einem Gespräch, aufgeschrieben von Cornelius Paede.

ist mit meinem Beruf als Regisseurin aufgewachsen, saß schon als Achtjährige unter anderem in meinen *Holländer*- und *Salome*-Proben und fragt mich heute bei jedem neuen Auftrag mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, ob die weibliche Hauptfigur am Schluss wieder stirbt. Meistens muss ich bejahen. Solche Geschichten will ich ihr und allen anderen jungen Frauen einfach nicht mehr erzählen, denn ich reproduziere und manifestiere damit weiterhin ein trauriges Klischee. Meine Senta konnte ich damals zwar vor dem Bühnentod retten, meine Salome und viele andere Frauenfiguren aber nicht – wo sind die alternativen Vorbilder, wer erzählt sie, wem gehört die Zukunft? Das müssten wir doch – nicht nur, aber AUCH – auf der Bühne verhandeln, auch in der Oper! Und damit meine ich nicht nur überholte weibliche, sondern ebenso veraltete männliche Rollenklischees. Von diversen Charakteren ganz zu schweigen.

Was wie eine private Vorliebe klingt, möchte ich politisch verstanden wissen. Meine ersten Arbeitserfahrungen im Musiktheater waren Uraufführungen, ich war fasziniert von der inhaltlichen und musikalischen Freiheit. Erst später habe ich parallel zu meiner Arbeit als Schauspielregisseurin angefangen, auch klassisches Opernrepertoire zu inszenieren. Aber seit einiger Zeit sind meine Zweifel an der Oper als Kunstform so groß, dass ich mich wieder verstärkt auf Uraufführungen und Repertoire des 20. und 21. Jahrhunderts konzentriere. Darüber hinaus bin ich seit der Corona-Pandemie einem neu gegründeten Theater für junges Publikum an meinem Heimatort beigetreten, einer bayerischen Kleinstadt, in der es kein professionelles Stadttheater gibt. Wir realisieren spartenübergreifende Projekte in leerstehenden Gebäuden und arbeiten mit kleinsten Budgets, aber sind inhaltlich, künstlerisch und formal völlig frei. Wir machen darstellende Kunst, die ganz direkt hier und heute mit uns zu tun hat. Für mich sollte Oper ganz generell ebenso nah an uns dran sein, denn die gesellschaftsrelevanten Stoffe sind ja grundsätzlich da – zum Beispiel in der Auseinandersetzung mit der eigenen Endlichkeit, Liebe, Krieg und so weiter. Aber Oper ist eine sehr abstrakte Kunstform, die oft ein gewisses Vorwissen voraussetzt. Auf viele Menschen wirkt das elitär und abschreckend und schlicht ausgrenzend. Ich bezweifle, dass Musiktheater in dieser Form weiterhin zukunfts-trächtig ist. Wie müsste/könnte es stattdessen sein?

Natürlich habe ich keine Patentlösung parat. Das Problem ist eben vielschichtig, ein Ansatz könnte sein, mehr auf Barrierefreiheit zu set-

zen. Damit meine ich nicht, dass wir den künstlerischen Anspruch senken oder Geschichten unterkomplex erzählen sollten – gerade meine beiden Arbeiten am Staatstheater Kassel, *Einbruch mehrerer Dunkelheiten* und *Die Hamletmaschine*, sind hochkomplexe Stücke und sehr herausfordernd fürs Publikum –, sondern dass wir vielfältigere Angebote ans Publikum machen könnten. Natürlich sollte das klassische Repertoire auch weiterhin gespielt werden, aber vor allem an mittleren und kleineren Mehrspartentheatern könnte es interessant sein, mehr spartenübergreifend zu arbeiten. Diese haben zwar oft nicht den größten finanziellen Spielraum und scheuen den dispositiven Aufwand, dafür gibt es hier die Chance, die unterschiedlichen Sparten an einem Ort künstlerisch zu vereinen, in einem Weg der kleinen Schritte, der auch an etlichen Orten schon ausprobiert wird.

Die Öffnung der Foyers für die Stadtgesellschaft ist sicher ein weiterer Weg, um Hemmschwellen abzubauen und Menschen fürs Musiktheater zu begeistern, die sonst gar nicht erst das Gebäude betreten würden. Auch die Raumbühne in Kassel im Sinne von Aufheben der gewohnten Bühnenanordnung und Sehgewohnheiten finde ich einen wichtigen Schritt in diese Richtung. Aber unsere Opernhäuser sind größtenteils hermetisch auf die Reproduktion des Repertoires spezialisiert. Eigentlich bräuchten wir ganz andere Rahmenbedingungen und andere Zeitabläufe, um Stücke zu entwickeln, mit langfristigen Workshop-Phasen und längeren Proben-Möglichkeiten. Sind diese Bedingungen geschaffen, ist es übrigens auch leichter, Orte zu bespielen, die nicht so eindeutig mit dem klassischen Kanon verknüpft sind wie eine Opernbühne. Es hängt also alles zusammen.

Genau hinsehen müssen wir deshalb bei der Verteilungsfrage: Woher kommt das Geld, um wirklich etwas auszuprobieren? Wie sehr verlässt sich die Institution auf prekäre Arbeit? Und wieso leisten wir uns eigentlich überall dasselbe Musiktheater – gäbe es denn nicht mehr Raum für mehr spezialisierte Orte? Für die großen Häuser wäre meine Frage also eher: Wieso gibt es keine Staatsoper für das 20. Jahrhundert? Oder gar für Uraufführungen? Wieso gibt es keine festen Musiker:innenstellen in den Orchestern für Synthesizer oder Saxophon? Wieso sind diese Theater keine gesellschaftlichen Zentren, die unterschiedliche Musikkulturen bündeln und eine diverse Gesellschaft einladen?

Als Regisseurin bin ich abhängig von den Strukturen, die ich an einem Theater vorfinde. Aber innerhalb meines Teams stelle ich mir im-

mer häufiger die Frage, wie ich Arbeitsstrukturen schaffe, in denen wir die hierarchischen Logiken aufbrechen können. Seit Beginn meiner Berufstätigkeit arbeite ich mit starken eigenständigen Künstler:innen zusammen, die ihre Ästhetiken sehr selbständig entwickeln. Meine Rolle ist daher häufig die einer Moderatorin, damit daraus ein Ganzes wird – und das ist schon etwas sehr anderes, als eine genialische, nicht infrage zu stellende persönliche Gesamtvision durchzusetzen. Interessanterweise entstehen in so einem Prozess dann gänzlich andere Dynamiken und man kann sich auch mal gegenseitig voraus sein und wieder einholen. Wenn man sich dazu bekennt, darf es nämlich auch sein, dass die Kostüme vielleicht schon einen Schritt weiter sind als die Choreografie oder Regie – oder umgekehrt. Oder dass unverhofft ein Impuls kommt, der uns in eine ganz andere Richtung leitet. Diese Freiheit, dem nachzugehen, hat man bei einer neuen Kreation viel eher. Vor allem aber verteilt sich die Verantwortung anders – wir sind auf Augenhöhe an einer gemeinsamen Frage dran, dürfen sie aber auch erstmal unterschiedlich beantworten. Das ist für mich eine sehr beglückende Arbeitsweise: wenn alle sehr verantwortungsbewusst mit dieser Freiheit umgehen.

Die globalere Frage, die aus alledem erwächst, ist natürlich auch die nach Leitungsstrukturen: Wie sehr kann man auch Leitungspositionen wirklich im Kollektiv führen? Das braucht klare Funktionsaufteilungen – und trotzdem Durchlässigkeit. Und ja, das bedeutet zusätzlichen Kommunikationsaufwand, verglichen mit einer Person, die alles entscheidet. Und auch kollektive Leitung ist weder Allheilmittel noch vor falscher Autorität gefeit. Aber ich habe die Erfahrung gemacht, dass es sehr unterschiedliche Formen von Autorität gibt. Als ich den Beruf begonnen habe, dachte ich, dass ich nicht autoritär genug bin, dass ich mir einen anderen Ton zulegen muss. Jetzt, nach 20 Jahren, weiß ich, dass es viele Möglichkeiten gibt, teamorientiert und trotzdem künstlerisch selbstbewusst Entscheidungen zu treffen und miteinander zu kreieren, ohne dass Chaos ausbricht. Es geht also überhaupt nicht um endlose Debatten, sondern darum, eine Atmosphäre zu schaffen, in der jeder das Beste von sich mitbringt und in der die Hierarchien nicht die entscheidende Rolle spielen.

Ist diese Arbeitsweise ein persönlicher Stil? Normalerweise versteht man unter Personalstil ja eher eine erkennbare künstlerische, meistens visuelle Handschrift. Diesen einen Stil, anhand dessen man jede meiner Arbeiten wiedererkennt, habe ich aber nicht. Stattdessen suche

ich jedes Mal wieder neu, was das jeweilige Stück braucht und mit wem ich daran arbeiten möchte. Wenn das funktioniert, kann man frei balancieren auf dem schmalen Grat zwischen gesellschaftspolitischer Konkretheit, metaphorischer Kraft und Überzeitlichkeit. Ist das ein Mangel an Genialität? Vielleicht. Vielleicht ist es aber auch eine Absage an die ideologische Idee von Genialität. Wie gesagt: Ich interessiere mich wenig dafür, im Sinne einer Aktualisierung überraschend zu inszenieren, weil die Werke schon bekannt sind. Ist das konservativ, weil das Werk dann auf einmal wieder eine Kategorie wird? Auch möglich – aber viel konservativer ist es vielleicht, auf einem Repertoire zu beharren, das immer wieder den Kanon des 18. und 19. Jahrhunderts reproduziert. Eigentlich ist die Frage nach Handschrift also nicht besonders wichtig. Ich fände es aber schön, wenn meine Handschrift die Arbeitsweise auf Augenhöhe wäre.

Oper raus! Wohin?

Florian Lutz im Gespräch mit Marie-Anne Kohl

Marie-Anne Kohl: In dem Titel *Oper raus!* steckt zunächst ein Schlingensiefel-Bezug, vor allem aber auch ein Imperativ. Darüber würde ich gerne mit dir sprechen. Was bedeutet diese Bewegungsaufforderung eigentlich: für deine Haltung zu Oper, zu Musiktheater? Und wo siehst du da Anknüpfungspunkte für eure Praxis in Kassel?

Florian Lutz: Am Staatstheater Kassel versuchen wir die Oper, das Musiktheater und allgemein das Theater nicht nur so vielfältig und spannend wie möglich auf die Bühne zu bringen, sondern auch immer wieder aus den klassischen Bühnenräumen und Theaterkonventionen herauszuholen und mögliche für neue Publikumsschichten in Kassel zu öffnen. Das gilt nicht nur für meine eigene künstlerische Arbeit als Regisseur oder für den Opernspielbetrieb, sondern für das gesamte Programm in allen Sparten. Aber im Musiktheater ist die Öffnung des Genres wie des Hauses und das Rausgehen aus den gewohnten Aufführungstraditionen vielleicht nach wie vor noch ungewöhnlicher und wird an weniger Theatern mit der Konsequenz verfolgt, mit der wir es hier versuchen, im Vergleich zu den anderen Gattungen der darstellenden Künste.

Zunächst mal beinhaltet die Formulierung „Oper raus!“ ja, dass wir weiterhin Oper machen und diese vermeintlich altmodische und hermetische Kunstform so wichtig und großartig finden, dass wir sie weitertragen wollen und mit ihr nach draußen gehen, um die Menschen für sie zu begeistern.

Wie wir ‚raus‘ in die Stadt gehen, kann man an einzelnen Inszenierungen festmachen, zunächst vielleicht aber noch grundlegender an verschiedenen Projektformaten zum Beispiel im pädagogischen Bereich: Mit den *Schulhoferperformances*, die vom Jungen Staatstheater⁺ initiiert werden und die wir im Schauspiel, im Tanz wie auch im Musiktheater haben. Das ist ein Format, das auf interaktive, spielerische Weise zwi-

schen inszenierter Performance und Intervention changiert und mit dem wir in Schulen gehen. Oder es gibt kleine Opernformate, wie in unserer ersten Spielzeit die *Kriegsspiele* in der Rotunde des Fridericianums, oder Liederabende an ganz verschiedenen Orten in der Stadt. Die *Tausend deutschen Diskotheken* im Schauspiel waren auch ein schillerndes Beispiel dafür: Auf Grundlage dieser Romanadaption nach Michel Decar performten 18 Schauspieler:innen an 18 verschiedenen Abenden in 18 unterschiedlichen Clubs und Diskotheken von Kassel und boten jeweils einen Ein-Personen-Abend dar. Ursprünglich gedacht als szenische Lesung, wurden daraus teilweise abendfüllende Inszenierungen, die auf sehr sportliche Weise dann in den Clubs in der Stadt platziert waren. Und selbst wenn wir Blockbuster-Opern des Kernrepertoires spielen wie *Die Zauberflöte* und *Carmen*, die ich zuletzt inszenierte, haben wir darin eine Art von Öffnung versucht, die nicht selbstverständlich ist.

MAK: Nun steht ja bei dem Versuch, durch innovative oder partizipative Formate ein neues Publikum zu erreichen, häufig die Frage im Raum, ob sich ein prinzipiell eher nicht opernaffines Publikum dadurch tatsächlich angesprochen fühlt. Wie werden eure Angebote von dem Publikum in Kassel angenommen? Oder anders gefragt: Was funktioniert deiner Erfahrung nach besonders gut?

FL: Wir konnten das bei der Produktion *Carmen* sehr gut beobachten, die bei sämtlichen Vorstellungen in unserem ersten Raumbühnenblock nicht nur zu 100 Prozent ausverkauft war, sondern bei der wir regelmäßig abends noch Dutzende von Leuten nach Hause schicken mussten, die wir nicht mehr unterbekamen. Wir haben das im Januar 2024 für das letzte Quartal des Jahres 2023 nochmal ausgerechnet und soweit wir es in unserem Kassensystem zurückverfolgen konnten, hatte es hier keine Opernproduktion gegeben, die so eine Auslastung gehabt hat. Das mag mit dem Stücktitel zusammenhängen und sicher auch mit einer wirklich exzellenten Sängerdarsteller:innen-Besetzung, die mit Ausnahme von nur einem Gast vollständig aus unserem Ensemble besetzt war. Aber es hängt meiner Ansicht nach – und das spiegeln uns auch Presse und Publikum wider – schon auch maßgeblich mit der Art unserer Aufführungspraxis zusammen.

Angefangen mit dem Raum, der an anderer Stelle im Buch beschrieben wird und der für sich genommen schon als Installation spektakulär ist, aber auch mit dem Stück. Wir haben *Carmen* neben seiner Popularität auch deswegen ausgesucht, weil das Stück aus lauter Genreszenen besteht, die an öffentlichen Orten und unter zahlreichen Menschen spielen, wie auf dem Dorfplatz, in der Kneipe, an einem Sammelplatz in den Bergen oder vor einer Stierkampf-Arena. Und diese Verortung nehmen wir zum Ausgangspunkt unserer partizipativen Raumsetzung: Bei uns sitzt das Publikum mit an diesen Orten und damit mitten im Geschehen und kann nicht nur die Handlung, sondern vor allem auch die Musik auf eine haptische, körperliche Weise miterleben.

Wir haben (auch bei unseren ersten Raumbühnen an der Oper Halle) die Erfahrung gemacht, dass mit solchem Theater auch Irritationen hervorgerufen werden können. Daher sind wir sehr transparent, was man bei einer Buchung bekommt. Es gibt auch nach wie vor den ‚klassischen‘ Parkettbereich und die angestammten Abopläte mit Distanzgarantie. Aber in der Raumbühne wird man sozusagen freiwillig überumpelt, indem – im Fall der *Carmen* – ein fiktiver Geheimdienst einen versucht zu rekrutieren, um in der Zigarettenfabrik von *Carmen* zu spionieren. Dann wird man tatsächlich auf die Bühne mitten in die Fabrik geführt, bekommt Arbeitskittel und Hygiene-Kopfbedeckungen und wird Teil der Arbeiterinnen rund um *Carmen*, die von den Damen des Chores gespielt werden. Oder man geht all dem aus dem Weg und begibt sich direkt in das dreistöckige Gerüst, das rings um die Raumbühne steht. Ein immersives Erlebnis von einem klar definierten Zuschauerplatz in der Raumbühne ANTIPOLIS aus ist also auch möglich. Diese Entscheidung fällt das Publikum mehr oder weniger freiwillig. In der Regel sind die Raumbühnenplätze aber als erste verkauft, denn die meisten Zuschauer:innen haben große Lust sich darauf einzulassen, selbst wenn es, wie beim *Verdi-Requiem* in Halle bedeutet, ein Ganzkörper-Affenkostüm und eine Gummigesichtsmaske aufzuziehen. Das fand ich interessant, weil wir das beim klassischen Opernpublikum nicht unbedingt erwartet hätten.

Bei *Carmen* verschwindet man durch Arbeitskittel und Haube anonymisiert in einer Masse und kann dann auf einmal lauter Dinge tun, die man sonst vielleicht nicht machen würde, vor allem nicht in der Oper: mitten auf der Bühne mittanzen, mitsingen, aus einem Luxusrestaurant geplündertes Essen im Rahmen einer revolutionären Bewegung

zu sich nehmen und eigentlich den gesellschaftlichen Umsturz feiern. Selbst wenn das gar nicht die eigene politische Haltung ist, wird das in dieser Inszenierung im Rahmen eines immersiven Erlebnisses, bei dem man zum Teil eines musikalisch-szenischen Komplex wird, vom Publikum gefeiert. Das ist durchaus eine Form der Öffnung und eine, die man auch als ‚klassische:r Opernliebhaber:in‘ absolut genießen kann; aber auch, wenn man bislang wenig damit zu tun hatte, reißt es einen körperlich mit und man erfährt, was die große Kraft dieses Mediums Oper sein kann. Diese Faszination, die die:der klassische Opernliebhaber:in kennt, wird somit für mehr Leute erfahrbar: dass die Musik einen ergreift und mitreißt, gerade wenn sie laut und bombastisch wird. Das, was Leute meinen, wenn sie vom Rausch der wagnerschen Musik schwärmen, das funktioniert auf einmal für viel mehr Menschen, wenn sie in diesem Gerüst über dem Orchester sitzen und den Klang ganz unmittelbar und physisch erleben.

Dass das auch in einem Theater mit knapp 1000 Plätzen funktioniert und wirklich Stadtgespräch geworden ist, freut uns sehr, weil wir schon sehr bewusst aus der Komfortzone einer musikalisch und szenisch abgesicherten Arbeit rausgehen mussten. Das funktioniert in dieser Form nur, weil wir die Raumbühne – auch wegen des Sanierungsbedarfs der Opernbühne – die ganze Spielzeit stehen lassen und sie so in drei unterschiedlichen Blöcken und mit einem eigenen Repertoire bespielen können.

MAK: Gibt es auch jenseits dieses Raumkonzepts bei euch künstlerische Ansatzpunkte für eine Öffnung hin zum Publikum? Ausgehend von dem, was du erzählst, wirkt die Idee der Raumbühne ja sehr überzeugend hinsichtlich Immersion. So, wie das Publikum hier direkt mit einbezogen wird, wird es tatsächlich ein Teil des Ganzen – und damit wird all das automatisch eine Frage von Teilhabe.

FL: In der Spielzeit 2022/23 war unsere *Zauberflöte* in der Regie von Barbara Frazier und mir ein Beispiel für eine Art der konzeptuellen Öffnung, die man auch an einem traditionellen Haus machen könnte. Da haben wir im klassischen Guckkastenformat gespielt, mit dem Orchester im Graben und den Zuschauer:innen im Zuschauerraum. Die Arbeitshypothese war, dass dieses unglaublich beliebte Stück mit seinen vielen Hits von so vielen Erwartungen und Wünschen belegt ist,



Abb. 9: Publikum und Chor tanzen gemeinsam. *Carmen*, 2. Akt, Nr. 11: „Les tringles des sistres tintaient“. Staatstheater Kassel, Spielzeit 2023/24. Bild: Admill Kuyler.

dass eigentlich völlig unklar ist, wie man es überhaupt noch inszenieren kann oder gar heute ‚richtig‘ inszeniert. Daher haben wir lange im Vorfeld eine breit angelegte Befragung von unterschiedlichen Menschen in der Stadt durchgeführt, was sie sich unter dieser Oper vorstellen. Dann haben wir unsere Inszenierung aus den Mehrheitsmeinungen dieser Befragung abgeleitet und drei stereotype Inszenierungsvarianten gebaut: eine klassische, vermeintlich historisierende Inszenierung, die der widersprüchlichen Idee folgt, man solle das Stück einfach so spielen wie es in der Partitur steht. Die zweite Variante war ein typisches Regietheater-Konzept, also eine sehr holzschnittartige und auch gegen alle Widersprüche über das Stück gestülpte Lesart, als heutiges Sozialdrama. Und als drittes gab es noch die postdramatische Lesart, die mit diskursiven Mitteln und dem Ausstellen aller szenischen und musikalischen Parameter das Stück reflektierte. Alle drei Theaterformen waren so überzeichnet, dass sie wirklich großen Spaß machten und man sie auch von der ersten Szene an als genau das lesen konnte, was sie bezeichneten.

Durch den Abend führte eine Schikaneder-artige SchauspielerIn als Moderatorin, die sich am Ende als Papagena entpuppte. Sie hat absolut apodiktisch immer eine Lesart dieses Stücks vorgestellt, dann wurde

innerhalb von wenigen Sekunden die ganze Bühne in diese Lesart verwandelt und dann spielten ein paar Szenen darin: mit allen Geschmacklosigkeiten, die auftauchen, wenn man in der ‚historischen‘ Variante ungekürzt Texte aus der Zauberflöte mit allen Rassismen, Sexismen und Klassismen auf die Bühne bringt und das sogar noch überspitzt. Dann fällt den meisten Zuschauer:innen schon nach kurzer Zeit auf: Das kann man so eigentlich nicht mehr spielen. Dasselbe gilt aber auch, wenn man das Stück als Regietheater oder als postdramatische Lesart durchzieht.

Nachdem in einer Art szenischen Exposition alle Lesarten vorgestellt wurden, haben wir dann zum Finale des ersten Aktes die Zuschauer:innen um eine Wahl gebeten. In welcher Lesart oder Ästhetik soll das Stück weitergehen? Das war das eigentlich (technisch) Herausfordernde an der Inszenierung, aber gleichzeitig auch das, was sie für viele Menschen zu einem absoluten Faszinosum gemacht hat. Denn dann hat sich sowohl das Bühnenbild, das Licht und die Requisiten als auch das Kostüm aller Solist:innen und des gesamten Chores innerhalb weniger Minuten in die jeweilige Ästhetik verwandelt und so ging das Stück dann weiter. Später gab es noch eine zweite und eine dritte Wahl, durch die immer wieder die Frage aufgeworfen wurde, wie man die *Zauberflöte* ‚richtig‘ inszeniert. Es musste doch einen richtigen Weg geben, dieses Stück heute irgendwie in den Griff zu kriegen. Und natürlich gab es den am Ende nicht.

Das war also auch keine klassische Bühneninszenierung, sondern ein Öffnungsversuch, für den Barbara Frazier, die Leiterin des Jungen Staatstheaters⁺, und ich im Team versucht haben, auf dieser Schiene immer wieder Bürger:innenbeteiligung zu involvieren: im Rechercheprozess, in der Durchführung des Stückes, bis in die Besetzung.

Die Premiere war interessanterweise ein ziemlicher Skandal, das hat sich aber mit der zweiten Vorstellung gelegt und führte in Folge dann erst Recht zu ausverkauften Vorstellungen und einer großen Welle der Anteilnahme in der Stadt.

MAK: Ich würde von diesen vielen Punkten gern einen nochmal aufgreifen, nämlich den der Partizipation. Sowohl bei den Formaten, bei denen ihr aus dem Haus herausgegangen seid, in die Stadt, in die Schulhöfe, als auch innerhalb von Operninszenierungen spielt Teilhabe eine große Rolle. Gleichzeitig gibt es bei partizipativer Kunst häufig den Vorwurf, dass die Ästhetik zu kurz kommt und es nur noch um pädä-



Abb. 10: Versatzstücke der Lesarten historisch, Regietheater und postdramatisch gemeinsam in Mechthild Feuersteins Bühnenbild der *Zauberflöte*. Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, Staatstheater Kassel, Spielzeit 2022/23. Bild: Isabel Machado Rios.

gogische oder soziale Aspekte geht. Ich möchte das gar nicht werten, aber ich finde sehr spannend, dass diese Dinge bei euch ineinandergreifen. Mich würde interessieren, welche Haltung dahintersteckt, auch anknüpfend an den Ort Kassel in seiner internationalen Bedeutung als Kunstort und die damit assoziierten Inhalte und Bedeutungen. Schließlich gab es neben dem Staatstheater mit der *documenta fifteen* ja auch ein weiteres, sehr diskursbezogenes und auf Teilhabe ausgerichtetes Kunstereignis. Verstehst du dich in diesem Sinn als Intendant auch als Kurator?

FL: Ich will das gar nicht so sehr an meiner Person festmachen, weil ich ja sogar einmal im Jahr im Musiktheater inszeniere. Auch Barbara Frazier als Leiterin des Jungen Staatstheaters⁺ führt bei einer Produktion pro Jahr in den unterschiedlichsten Formaten Regie. Ansonsten haben wir von Anfang an ganz klar eine andere Philosophie vertreten, auch im Musiktheater: Bei uns gibt es keine Hausregisseur:innen und keine Hauschoreograf:innen, sondern wir kuratieren die Spielpläne und Regieansätze in allen fünf Sparten. Diese Philosophie betrifft die Sparten-

leitungen gleichermaßen. Das Schauspiel arbeitet komplett kuratorisch mit einer Spartenleitung, die von der Dramaturgie kommt. Die Oper genauso. Auch der Tanz arbeitet mit einem kuratorischen Leitungsmodell. Da war der Wechsel ästhetisch am größten, weil man nicht mehr mit einem:r festen Choreografen:in arbeitet, sondern je nach Anzahl der Neuproduktionen pro Spielzeit mit bis zu acht unterschiedlichen Choreografie-Handschriften.

Das war – neben vielen anderen Faktoren – aus meiner Sicht das wirklich Spektakuläre an der *documenta fifteen*, dass das Leitungsteam schon kuratorisch gearbeitet hat, dann aber noch Unter-Kurator:innen-Teams angeworben hat, die wiederum für die verschiedenen Locations Künstler:innen an Bord geholt haben. Dadurch waren es am Ende über 1000 Künstler:innen-Persönlichkeiten, die diese *documenta* mitvertreten haben. Wie viele Menschen hier in der Stadt fand auch ich das eine sehr beeindruckende Arbeitsweise und die Art, wie dann darüber mehrheitlich berichtet wurde, unangemessen – so gerechtfertigt Teile der Kritik waren.

Für das Theater merken wir natürlich, dass kuratorische Programme auch neue Herausforderungen mit sich bringen, weil man die Vielfalt von künstlerischen Handschriften und Arbeitsweisen an einem Haus nicht bis ins Letzte kontrollieren kann. Die entwickeln eine Eigendynamik und als Intendant mit der künstlerischen Gesamtverantwortung delegiere ich daher viel stärker an die Spartenleitungen, als das sonst an vielen Theatern üblich ist, und mische mich künstlerisch nur im Konfliktfall oder bei bestimmten grundsätzlichen Weichenstellungen ein. So machen das auch die Spartenleitungen selbst, die in der Regel wiederum aus einem starken Team bestehen. Selbst Aufträge, die dann am Ende an ein klassisches Regieteam gehen, sind oft auf mehrere Schultern verteilt. Weil das ein viel größerer Aufwand an Kommunikation und Organisation ist, haben wir in allen Sparten eine Position der Produktions- oder Projektleitung. Sie kompensiert den Mehraufwand, den es mit sich bringt, wenn man aus dem Theater oder der Oper raus und in die Stadt geht: Miet- und Pachtverträge, Kooperationsverträge, Logistik, Transporte usw. Das kann auch eine klassische Verwaltung, wie wir sie hier am Haus haben, die sehr effektiv und sehr gut arbeitet, nicht vollständig leisten. Kuratorisches Arbeiten, wenn man es gut machen will, ist immer verbunden mit einer ganz anderen Logistik und Personalstruktur.

MAK: Das finde ich spannend, den Aspekt der Gestaltung von Vielfalt und die Weitergabe von Verantwortung. Aber ich denke auch an inhaltliche Schwerpunktsetzung und an Haltung. Macht die Raumbühne, die ja sehr präsent und prägend für eine ganze Spielzeit ist, nicht kuratorisches Handeln eigentlich letztlich notwendig, weil jedes Stück jetzt in dieser Bühne spielen muss?

FL: Der Bühnenbildner Sebastian Hannak und ich haben die Eröffnungsinszenierungen in den verschiedenen Raumbühnen bislang immer selbst mit unserem Team entwickelt: mit Mechthild Feuerstein als Kostümbildnerin, Konrad Kästner als Videokünstler und Kornelius Paede als Dramaturg. Ich würde sagen, die meisten guten Regieideen in diesem Team stammen nicht von mir und viele gute Bühnenbildideen stammen auch nicht nur von Sebastian, sondern es ist wirklich ein Team, das über ein langjähriges Vertrauensverhältnis kongenial auf Augenhöhe arbeitet.

Der erste Block der Raumbühne ANTIPOLIS wurde nun zum Beispiel mit unserer *Carmen* öffnet, aber darin müssen auch mehrere andere Stücke spielen und die sind ja nicht weniger wichtig. Damit beginnt ein Prozess und wir fragen uns, welche Teams vielleicht ähnlich arbeiten und wo sich (auch personell) Synergien schaffen lassen. Sebastian Hannak stattet in dieser Spielzeit zum Beispiel drei Stücke aus. Dann beginnt natürlich ein interessanter Prozess, sich auf Grundparameter dieses Raums so zu einigen, dass nicht nur wir glücklich werden, sondern die anderen entweder denselben Raum anders benutzen können oder den Raum so weiterentwickeln und verändern können, dass unsere Werkstätten und technischen Abteilungen ihn auch zwischen den Stücken umbauen können. Die eigene künstlerische Arbeit ist also viel stärker abhängig und verwoben mit den Arbeiten anderer, als das bei klassischen, für sich eigenständigen Inszenierungen der Fall ist. Dieser Prozess kann auch manchmal belastend sein, aber ich persönlich finde ihn immer wieder faszinierend und in den meisten Fällen auch unglaublich inspirierend.

MAK: Ich finde es interessant, wie die Stücke dadurch auch in Korrespondenz zueinander treten können. Theoretisch tun sie das über die Guckkastenbühne zwar auch – die ist als Raum aber so traditionell, dass man sie gar nicht mehr unbedingt als verbindendes Element wahr-

nimmt. Wenn jetzt so ein neues Raumelement wie die Raumbühne entsteht und diese sehr unterschiedlichen Stücke darin gespielt werden, kann ich mir vorstellen, dass auch für das Publikum die Stücke gewissermaßen zusammenwachsen. Da stellt sich die Frage nach der Spielplanentwicklung doch nochmal ganz anders.

FL: Neben der produktionsseitigen Verbindung, die es zwischen den Stücken gibt, passiert das auch rezeptionsseitig ganz stark, weil es bestimmte Grundsetzungen im Raum gibt, die gleichbleiben. Das Publikum sieht schon immer denselben Grundraum und zieht dann auch andere Querverbindungen zwischen den Stücken, bis hin zum Theaterball, der letztes Jahr in der Raumbühne stattfand. Das war wirklich spektakulär. Plötzlich konnten die Leute sechs Meter hoch auf der dritten Galerie herumlaufen, wo sonst nur Darsteller:innen zu sehen sind, und von da oben beobachten, wie unten alle anderen tanzen. Eigentlich war das noch eine Steigerung des immersiven Theaters: der eigentlich ganz traditionelle Theaterball in diesem Setting. Faktisch bewegten sich die Gäste in einer Art Bühnenbild, das bei aller Dekoration einen szenischen Grundraum bildet.

Im ersten Block wird er ansonsten bespielt mit *Carmen*, *Nussknacker*, *Pippi Langstrumpf*, *L'ultimo sogno*, *Otello* und dem Filmmusikkonzert *Eine Nacht im Babylon*, im zweiten mit *Don Giovanni*, *Hamletmaschine*, *Prometheus Inc.* Und im dritten dann von den Uraufführungen *Das Reich der Freiheit* und *Defekt*, die wir zusammen mit der Münchner Biennale – Festival für neues Musiktheater herausbringen, und dem Uraufführungsfestival *Davon geht die Welt _____ unter*. Bei dem Wechsel von Block 1 zu Block 2 gehen wir von einer straßenfluchtartigen Ästhetik über in ein hypnotisches Schachbrettmuster, das sich vom Boden über die Seitenwände bis zu den Flanken durchzieht. Unsere Zuschauer:innen konnten gar nicht fassen, wie sich dieser Raum über ein Wochenende verändert. Es ist ja nicht nur eine 10 × 10-Meter-Bühne, sondern es handelt sich um riesige Flächen: Der Raum ist 100 Meter lang, wenn man ihn von der Vorderbühne über die ausgebauten Seitenbühnen bis zur Hinterbühne misst, denn allein vom Orchestergraben bis zur Brandmauer sind es knapp 30 Meter.

Partizipation kann also auf ganz unterschiedliche Weise stattfinden: etwa in Form eines Bewegungschors wie im *Ring* im klassischen Bühnenraum oder 2021/22 beim *Weihnachtsoratorium* mit über 60 Be-

teiligten, die unseren Hauschor als Bürger:innen-Chor flankiert haben und als ein eigenständiges Laienkollektiv mitwirkten. Das Junge Staatstheater⁺ macht pro Jahr mindestens zwei Produktionen als PLUS-Projekte, also Bürger:innen-Projekte, bei denen Laien unterschiedlicher Generationen mitwirken. Wir haben mit dem Kinder- und Jugendchor des Hauses CANTAMUS aber auch eine wiederkehrende Spielplanposition aufgebaut, sodass pro Spielzeit ein Musical produziert wird, in dem Kinder und Jugendliche die Hauptrollen spielen, zuletzt *Peter Pan* und *Emil und die Detektive*. Partizipation kann aber auch, wie für *Carmen* beschrieben, das Publikum in bestimmten Situationen auf der Bühne einbinden. Aus dem demokratischen Grundgedanken, dass das Theater als Institution in der Stadt mehr als früher versuchen muss, Teilhabe oder Mitgestaltung anzubieten, kommen wir immer wieder darauf zurück, dass es die Möglichkeit gibt, sich einzubringen.

MAK: Wie sehr wirken sich im Ablauf eines Abends denn dann tatsächlich diese Abstimmungen aus, die immer wieder in euren Inszenierungen stattfinden?

FL: Tatsächlich machen wir häufig genau das zum Thema: In der repräsentativen Demokratie beinhaltet das politische Mandat ja gerade keinen Handlungsauftrag, sondern man gibt seine Stimme ab und dann ist die auch weg. Im Sinne dieser Mechanismen von Demokratie stellen bestimmte interaktive Theaterformen bei uns eine kritische Reflexion dar. Ich beobachte an mir selbst und auch an vielen Zuschauer:innen, dass man eine andere Haltung zu dem einnimmt, was man auf der Bühne sieht, allein dadurch, dass man einfach aufstehen und intervenieren könnte.

MAK: Erwartet ihr eine Publikumsintervention, die sich kollektiviert und dann die *Carmen* sprengt, indem sechs Leute anfangen zu singen?

FL: Bisher hat es das nicht gegeben. Aber an der Oper Halle, bei der Eröffnungsinszenierung meiner dortigen Intendanz 2016/17, haben alle drei Opernhäuser in Sachsen-Anhalt gleichzeitig die Spielzeit mit dem *Fliegenden Holländer* von Wagner eröffnet – auch wir, in der Raumbühne HETEROTOPIA. Dann haben wir aus der Not eine Tugend gemacht und gemeinsam mit Magdeburg und Dessau ein Kombiticket verkauft.

Tatsächlich nahmen das die Leute auch wahr – und bei einer Vorstellung in Halle waren beim ‚Geisterchor‘ auf einmal drei Leute auf der Bühne und spielten und sangen mit, die ich nicht kannte. Ich war mir nicht sicher, ob das Chorgäste waren, weil der Krankenstand im Chor zu der Zeit sehr hoch war. Ich wunderte mich und an der Stelle, an der bei uns alle tot zu Boden fallen sollten, fiel mir auf, dass die drei nicht zu Boden fielen. Sie standen da, duckten sich weg und schlichen dann von der Bühne. Beim Publikumsgespräch stellte sich heraus, dass das Extra-Chorsänger aus Magdeburg waren, die in der Zeitung gelesen hatten, das wäre eine interaktive *Holländer*-Produktion, bei der man mitmachen könne. Ich fand das total gut, normalerweise passiert so etwas aber nicht. Das Publikum hat ein starkes Bestreben, das Spiel im Rahmen der Vereinbarung mitzumachen, sich ansonsten aber unauffällig zu verhalten.

MAK: Ich würde noch einen Begriff aufgreifen, den du mit eingeworfen hast, nämlich den der Immersion, der ja viel zu tun hat mit Partizipation. Könntest du einmal schärfen, was du darunter verstehst?

FL: Immersion meint zunächst ja einfach das Eintauchen und Teilwerden von etwas, das Theater gewissermaßen immer zu erreichen versucht – im besonderen Fall des immersiven Theaters in der Regel basierend darauf, dass die Grenzen zwischen Zuschauer:innen-Raum und Bühnenraum aufgehoben werden. Aber die meisten Theaterformen, die ich kenne, sind sich darin ähnlich, dass sie eine starke Wirkung, ein starkes Erleben erzielen möchten. Selbst das postdramatische Theater in seiner reflektiertesten Form will sein Publikum trotzdem in etwas reinziehen. Insofern sind Theater und auch Konzert in irgendeiner Form immer immersiv.

Wir versuchen demgegenüber vielleicht bestimmte Effekte noch zu steigern, zu übersteigern oder durch Steigern zugleich eine Art der Verfremdung zu erwirken. Dabei wird bei uns häufig das Verhältnis von Publikum- und Szenenfläche (oder im Fall vom Musiktheater: Publikum, Orchester und Szenenfläche) aufgehoben oder neu definiert. Wir probieren Modelle aus, bei denen das Orchester in der gesamten Raumbühne verteilt sitzt und das Publikum außen herum, oder mittendrin, oder, wie bei *Carmen*, zum Teil auf der Bühne, zwischen dem Damenchor verteilt, zwischen Orchester und Solist:innen und damit mitten im

Klang. So kann durch die räumliche Nähe eine Steigerung des musikalischen Effekts stattfinden, den man vielleicht auch in einem klassischen Konzert hätte. Das führt auch zu Schwierigkeiten, weil der Klang unausgewogen ist: Das Orchester ist zu laut, die Solist:innen zu leise oder anders herum. Aber gleichzeitig finde ich, wird es immer dann interessant, wenn durch die Konstellation ein Verfremdungseffekt und damit auch ein Nachdenken einsetzt. Wenn ein Sänger mit einem Bier an meinem Tisch sitzt und mich freundschaftlich anspielt, ist das unfassbar beeindruckend – auch wenn ich gleichzeitig weiß, ich bin nicht der Freund von dieser fiktiven Figur. Es fällt niemand darauf rein, sondern es ist ein Spiel, und trotzdem fangen die Leute an, mit der Figur zu spielen und sie zum Beispiel zu trösten.

Und wenn unsere Carmen eine Fabrik enteignet, ein Restaurant plündert und das Essen und die Getränke mit den Zuschauer:innen am Tisch teilt, müssten die rechtschaffenen Richter:innen und Anwalt:innen im Publikum das eigentlich zurückweisen. Das tun sie aber nicht. Die meisten Menschen lassen sich auf die Spielsituationen ein. Gleichzeitig entsteht eine andere Art des Nachdenkens – auch musikalisch – und es stellt sich eine andere, nähere Beziehung zum Beispiel zum Chorklang her. Das finde ich an Immersion eigentlich das Interessante: Wenn es nicht nur um Perfektion geht, sondern durch die unmittelbare Involvierung einerseits eine besondere Nähe entsteht und andererseits neue Fragen zum Erlebten aufgeworfen werden.

MAK: Wir bleiben gespannt, wohin es mit der Oper gehen kann, wenn es heißt: *Oper raus!* Vielen Dank für das Gespräch, Florian.

Im Dialog mit der Zeit – Oper als Material

von Paul-Georg Dittrich

Verlust des Dialogs

Seit dem 17. Jahrhundert thront die Oper inmitten der Festung des Olymps. Wie ein kostbarer Diamant funkelt sie unangreifbar von oben herab. Eine kreisförmige Ahnengalerie von Komponisten der letzten Jahrhunderte umschließt sie wohligh. Jede menschliche Berührung ist verboten, wird gar als Sakrileg geahndet. Die Oper hat die bisherige Menschheitsgeschichte überdauert, jedoch die verschiedenen Gesellschaften haben sich in hoher Schlagzahl weiterentwickelt. Die Diagnose ist augenscheinlich. Die Oper ist gegenwartsfremd geworden. Sie verschließt ihre Augen kategorisch vor der Welt, die sie umgibt. Selbstreferenzielle Rituale auf der Bühne und im Auditorium dominieren den rückwärtsgewandten Blick. Der Verdacht erhärtet sich, dass die Kunstform Oper sich ein „museales“ Gewand wie einen göttlichen Talar übergeworfen hat. Ein rascher Blick auf die Spielpläne der 77 Bühnen, auf denen in Deutschland Opern aufgeführt werden, bekräftigt diese Ahnung: die überwältigende Mehrzahl der Stücke, für die sich der Vorhang hebt, hatten ihre Uraufführungen zwischen 1700 und 1900. Spätestens seit Wagner postuliert die Oper großspurig die gleichberechtigte Teilhabe aller darstellerischen Ausdrucksformen. Doch bei näherer Betrachtung des Begriffs „Gesamtkunstwerk“ kristallisiert sich folgendes Problem heraus: der fehlende reflektierte Abgleich von Bühne und Welt. Jetzt mal Klartext: Was hat das Geschehen auf der Opernbühne inhaltlich, ästhetisch, interpretatorisch, vor allem aber musikalisch mit der Welt zu tun, in der wir uns im Hier und Jetzt befinden? Wenig! Gott sei Dank werden die Geschichten mittlerweile freigeistig interpretiert, extravagante Raumbühnensituationen zum Leben erweckt, narrative Strukturen und Prinzipien aus der Gaming-Branche extrahiert und mit immersiver Teilhabe der Zuschauer:innen experimentiert, jedoch lauert hinter so manchem Opernglas die Schmähung: Regietheater. Oftmals

wird sogar schwermütig gestöhnt: „Dann schließe ich halt meine Augen und lausche der wunderbaren Musik!“ Und schneller als man sich versteht, entdeckt man – mal mehr, mal weniger gelungene – ästhetische Netflix-Imitate auf der Bühne, unterlegt mit einem Soundtrack von vor über 200 Jahren. „Fehlgeschossen“, würde Kasper aus *Der Freischütz* daraufhin erwidern, weil man damit am Ziel „Gesamtkunstwerk“ deutlich vorbeigeschossen hat. Aber was ist nun das Ziel auf der Schießscheibe? Es ist das Herz einer jeden Oper: die Musik. Heutzutage darf man jeden Layer des Gesamtkunstwerkes künstlerisch antasten, sein Herz – die Musik – jedoch nicht. Göttergleich werden die Kompositionen unter Verschluss gehalten. Sie sind ein absolutes No-Go wenn es darum geht, sie musikalisch neu zu interpretieren. Dadurch entsteht das Ungleichgewicht zwischen Bild und Ton auf der Bühne. Infolgedessen wird die eigentliche Intention des Gesamtkunstwerkes konterkariert. Conclusio: Wir haben nicht nur ein Generationsproblem in der Rezipient:innen-schaft, sondern insbesondere ein starkes Defizit in der Assimilierung zeitgenössischer, künstlerischer Methoden innerhalb des musikalischen Denkens. Es ist an der Zeit, den Staub der Vergangenheit abzustreifen. Oper als Sakrileg war gestern, heute ist die Partitur Material. Der DDR-Dramatiker Heiner Müller sagte über die „Befreiung aus der programmierten Sinnschleife“¹: „Theater, denen es nicht mehr gelingt, die Frage: ‚Was soll das?‘ zu provozieren, werden mit Recht geschlossen.“² Theater müssen Orte des Widerspruchs sein oder sie sind überflüssig. Wir müssen den Dialog mit unserer Zeit wieder aufnehmen. Wir müssen aus dem Geist der Musik heraus unsere Gegenwart mit modernen Mitteln befragen. Es geht dabei nicht nur darum, die jeweilige Handlung visuell zu vergegenwärtigen, sondern auch die Musik, die DNA einer jeden Oper, in unser Heute zu überführen. Man muss ihr Innerstes begreifen, um im nächsten Schritt – mit zeitgenössischem Denken und digitalem Instrumentarium (Sampler, Loop-Maschinen, Modularsysteme, Controller, präpariertes Instrumentarium etc.) – den Geist der Partitur behutsam ins 21. Jahrhundert zu transformieren. Nur so kann eine organische Symbiose zwischen Bild und Ton entstehen. Nur so können

1 Heiner Müller, „Störung des Sinnzusammenhangs. Der Dramatiker Heiner Müller gratulierte zum Jubiläum der Volksbühne aus dem fernen Kalifornien“, in: *Berliner Zeitung*, 2. Januar 1995.

2 Ebd.

wir unsere diverse Welt adäquat künstlerisch abbilden. Die Zukunft des Musiktheaters liegt darin, den tunnelartigen Blick auf das klassische Opernrepertoire und die Trennung von Bühne und Saal durch den Orchestergraben zu überwinden, um den musiktheatralen Abend aus verschiedenen Perspektiven zu gestalten. Alles, was wir heute außerhalb des Theaters erleben, ist multiperspektivisch: Gesellschaften, das tägliche Leben, Politik, Handys, Internet usw. Und im Theater soll alles immer geradlinig sein? Auch wir sollten multiperspektivisches Denken, Sehen und Hören anwenden, um neue Formen des Theaters (weiter) zu entwickeln. Die Oper darf kein Museum sein, in dem die Vergangenheit glorifiziert wird. Solche Inszenierungen verhelfen zur Selbstvergewisserung des Publikums. Das zeitgenössische Musiktheater taugt zum Labor unserer individuellen, gesellschaftlichen und ästhetischen Zukunft. Und alles muss beim Ursprung beginnen: der Musik. Lasst uns diese als Material begreifen.

Anhand dreier Beispiele aus der gelebten Praxis (Musiktheater-Produktionen) möchte ich im Folgenden unterschiedliche Ansätze und Methoden aufzeigen, wie man am Nerv der Zeit Oper (vorrangig der Umgang mit der jeweiligen Komposition) als Material verstehen kann.

Am Beispiel von Ich bin Carmen

Das Musiktheaterprojekt *Ich bin Carmen*³ ist eine zeitgenössische Überschreibung der weltbekannten Komposition von Georges Bizet. Im Zentrum steht die Biografie der iranischen Mezzosopranistin Hasti Molavian. In ihr verdichtet sich ein fortwährender Dualismus zweier Welten, der persischen (Heimat) und der westeuropäischen (Fremde). Diese Dialektik wird auf die Spitze getrieben, indem beide Hauptfiguren aus der Oper – Carmen und Don José – zu einem zentralen Charakter verwoben werden. So entsteht ein Zweikampf – ausgetragen in einer Person – zwischen zwei ungleichen Lebensentwürfen, angetrieben von einem immensen Freiheits- und Selbstbestimmungsdrang, der ebenso aussichtslos scheint wie die Situation eines Bullen beim Stierkampf in der Arena. Aus dieser stofflichen Symbiose kristallisiert sich eine neue musikdramaturgische Grundstruktur heraus, wodurch die Komposition als Steinbruch begriffen wird. Nummern des Originals werden in

3 *Ich bin Carmen* nach Georges Bizet, Koproduktion von Theater Bremen und Theater Bielefeld, Premiere: November 2021.

Gänze, in Teilen oder auch in Fragmenten herangezogen. Einzelfragmente wiederum werden mit Live-Elektronik zu Collagen vergrößert. Das „Chanson Bohème“ im zweiten Akt beispielsweise transformiert sich nach und nach in arabischen Elektro-Chaabi. Die Melodien der Oper *Carmen* von Georges Bizet sind tief ins kollektive Gedächtnis der okzidentalen Welt eingebrannt. *Carmen* ist zum Topos avanciert, prägnant und sofort erkennbar. Somit wird eine Neukomposition mit dem Material von Musik ‚über Musik‘, immer Kommentar sein. Gleichzeitig kann man sich gut auf die Schwerkraft dieses Klassik-‚Hits‘, dieses Phänomens, verlassen; wie ein Orgelpunkt begründet sie alle noch so weitschweifenden stilistischen Ausflüge. Das Herausbrechen einzelner Musiknummern aus dem ‚Steinbruch‘ *Carmen* geschieht natürlich vor dem Hintergrund, die musikalische und inhaltliche Dramaturgie Bizets zugunsten des eigenen dramatischen Entwurfs hinter sich zu lassen. In diesem Sinne legen wir (das künstlerische Team der Produktion) alle Fundstücke nebeneinander und beginnen zu komponieren. Es bedeutet hier weniger, Einzeltöne sinnvoll aneinanderzureihen, sondern vielmehr zu versuchen, die Bruchstücke mit den ihnen innewohnenden Bedeutungen zu analysieren, ihre Wechselwirkungen zu erkennen und sie so sinnvoll neu anzuordnen – einzugreifen, zu verändern, anzupassen. Wir betrachten einzelne musikalische Phänomene aus *Carmen*, dem Iran oder Deutschland nicht als Museumsstücke, die möglichst unverfälscht lediglich nebeneinander stehen sollten, sondern als miteinander in Dialog tretende und dadurch sich verändern-könnende Einheiten. Im Zuge dieses Vorgangs schöpfen wir aus *Carmen* mit ihrer exotisierenden Musiksprache – wie sie in der französischen Operntradition des 19. Jahrhunderts stark verankert ist – und kombinieren sie mit der reichhaltigen kulturellen Tradition Irans; und da es als zeitgenössischer (Meta-)Musiktheaterabend auf einer deutschen Bühne realisiert wird, müssen wir uns notwendigerweise mit der Gefahr der cultural appropriation, der (unrechtmäßigen, übergriffigen) kulturellen Aneignung, auseinandersetzen. Schon im zweiten Teil der *Carmen*-Ouvertüre – um nur ein Beispiel aufzuzeigen –, dem langsamen „Schicksals“-Thema, wird sechsmal eine übermäßige Sekunde melodisch weniger zitiert oder benutzt, denn förmlich –, ‚ausgestellt‘! Dieses „Z*geunermoll“-Klischee ist bereits eine artifizielle Aneignung von Folklore-Phänomenen aus Spanien und der Balkanregion; Regionen also, die jahrhundertlang



Abb. 11: *ICH BIN CARMEN* UND *DAS IST KEIN LIEBESLIED*,
میتس هنمراک نم Georges Bizet, Theater Bremen, Spielzeit 2021/22. Bild: Jörg
Landsberg.

unter Einfluss von Kulturen standen, die bis heute häufig pauschal mit dem Begriff „Orient“ subsummiert werden.

So liegt der Schluss nahe, dass sich hier Tonleitern aus den verschiedenen musikalischen Traditionen vermischt haben, also ein „cultural morphing“ bereits stattfand, noch bevor sich Bizet dessen ‚bedient‘ hat!

Aus dem Probenstagebuch der Produktion:

Samstag, 6. Juni 2020, Probebühne: Ein rauschendes persisches Fest, eine Kindheitserinnerung; Parallele bei Bizet: „Chanson bohème“, ausgelassene Stimmung, Tanz, Handtrommeln, Tamburin etc. Vom Klavier: „Chanson bohème“ in Loops, Patterns, die in sich und umeinanderkreisen; Rundtanz, Derwisch. Ostinati und Ornamente, Heterophonie und Umspielung. Aus dem Untergrund steigen zunächst elektronische Bässe herauf und später Beats, die sich mühelos in den Reigen fügen. Der Sound erinnert an den wilden antiautoritären Stil orientalischer Undergroundbeats. Schrille Saw-Leads, der Sound billiger Prozessoren, Umspielungsfiguren, die sich zu Glissandi verdichten. Ständige Beschleunigung/Steigerung.

Sonntag, 8. November 2020, Zoom-Konferenz: Diskussion über Videos des Pahlevani (traditionell iranisches Wrestling) hinsichtlich visuell-performativer Aspekte und der Musik. Die Idee: Schuhplattler und Ländlervolkstanz als Gegen-/Spiegelfläche zu benutzen. Eine Gruppe Männer in traditioneller (Trachten-)Kleidung mit Lederhosen bildet mit rhythmischen Bewegungen zur Musik unterschiedliche Formationen. Das Pahlevani-Video unterlegt mit der Ländlervolkstanzmusik des Schuhplattlers und umgekehrt. Der Pahlevani wird musikalisch gestaltet von zwei Bechertrommeln (Zarb) und einstimmigem Gesang. Um das Idiom des Trommelklangs thematisch aufzunehmen, wird das Klavier mit Gummikeilen präpariert. Sie dämpfen den Klang und geben der Attacke mehr Perkussivität. Durch verschiedene Platzierung der Keile auf der Länge der Saiten ergeben sich unterschiedliche Farbschattierungen. Zudem wird das Klavier mit Raummikrofonen aufgenommen und mittels Live-Elektronik in ungeahnte Soundscapes überführt.

Sonntag, 6. Dezember 2020, Zoom-Konferenz: Besprechung einer „Fata Morgana“-Sequenz mit dem Chor der Zigarettenmädchen aus dem

ersten Akt. Grundsätzlich stehen instrumental-analog nur ein Klavier und eine Mezzosopranistin zur Verfügung. Mit dem Chor der Zigarettenarbeiterinnen soll eine surreale Traumatmosfera entstehen, sowie der ganze Chor und das Orchester im Sinne des Projekts abgebildet werden. Wie können eine Sängerin und ein Klavier mit Hilfe der Live-Elektronik hier einen Chor entstehen lassen, der die gewünschte Atmosphäre hervorbringt? Anders als noch vor einigen Jahren ist die Audiotechnik mittlerweile problemlos imstande, ein Audiosignal live zu transponieren – ohne dass die Aufnahme dadurch langsamer oder schneller würde. Sie kann sogar die Formantbereiche der menschlichen Stimme erkennen und von der Transposition ausschließen, sodass der Stimm- und Vokalklang im Wesentlichen erhalten bleiben. Im Falle des Chors der Zigarettenmädchen entsteht durch Transpositionsintervall und Zeitversatz (Signal delay) ein choraler Kanon aus nur einer Stimme, ganz im Sinne der Vokalpolyphonie. Dennoch bleibt die generierte zweite Stimme eine reale Beantwortung der Hauptstimme und nicht – was nötig wäre – eine tonale, also in Bezug auf die harmonische Struktur melodisch angepasste. Wir entscheiden also, den harmonischen Rahmen zu verändern, und bringen die melodische Gestalt in eine Ganztonskala, die nun als Kanon in weicher Dissonanz in quasi impressionistischer Gestalt gut in die „Fata Morgana“-Stimmung der Szene passen wird. Gleichzeitig ist die bizetsche Melodie immer noch gut zu erkennen.

Stichwort Live-Elektronik. Im Hinblick darauf nehmen die Chorstellen des *Carmen*-Originals eine herausragende Stellung ein. Denn in ihnen, als Ausdruck Vieler, artikulieren sich besonders deutlich Gesellschaftsbilder: etwa die geifernden Männerchöre, die frühmilitanten Gassenjungen oder der Hexenjagdruf der Zigarettenmädchen. Diese können nicht nur – von außen – durch Samples und Collagen inszenische Geschehen hinzutreten. Sie können, sozusagen als schöpferischer Akt von innen, durch elektronische Vervielfältigung der Solopartie, Manipulation oder Loopstation entstehen. Mittels Controllern und Sensoren steht die Steuerung dieser Prozesse der Solistin selbst zur Verfügung, in deren Zusammenhang sie sich die Veränderung des Stimmklangs und der Sprache auch beim Hineinmorphen in andere Charaktere, neue Facetten ihrer selbst aneignen kann.

So mutiert *Ich bin Carmen* vor allem anhand der Biografie und Erfahrungsrealität der Mezzosopranistin Hasti Molavian zu einer Rei-

se durch mindestens zwei disparate Zeitzonen, an deren Ende der Ursprung größtmöglicher Freiheit bei einem selbst zu finden ist. Eine Odyssee der musikalischen Exploration, Überformung, Transformation, Mutation, Verschüttung, Überwindung, die einen dritten Blick kreieren will, fernab von allen Klischees, Rollenbildern, Kategorisierungen und eindimensionalen Klangwelten. Nur wer bereit ist, den Pfad des Bekannten zu verlassen, dem eröffnen sich neue gesellschaftliche wie auch identitätsstiftende Formen und der findet seine Heimat in sich. Dieses letztendliche Ankommen ist gleichzusetzen mit einem Befreiungsakt, der jenseits aller gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen liegt und eine subjektive Utopie formuliert: die Rückeroberung der Heimat, die an keinen Ort gebunden ist.

Am Beispiel von P. O. V Ring⁴

Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* ist ein Opernmonster. Was tun mit dieser gigantomanischen Komposition, den mäandernden Märchenfiguren, den inzestösen Verstrickungen, dem schier unendlichen Panoptikum an zeitlosen gesellschaftspolitischen Themen und der jahrhundertlangen – wie ein nie endender Fluch – wirkenden Rezeptionsgeschichte? Die Antwort auf diese Fragestellung scheint gar nicht all so schwer und liegt im diametralen Gegensatz verborgen. Wir (das künstlerische Team der Produktion) wollen dem nimmersatten Epos der Musikgeschichte im Gewand einer Game-Engine-(Lecture)-Performance mit nur einem Live-Sound-Designer, einem Live-Videokünstler und einer Performerin (Opernsängerin) die Stirn bieten. Maximale Interpret:innen-Reduktion flankiert mit audio-visuellen Mitteln der Gegenwart lassen die vier *Ring*-Teile in einem neuen Licht erscheinen. 360-Grad-Videoprojektionen versetzen die:en Zuschauer:in in eine immersive Teilhabe, lassen jedes Bühnenbild obsolet werden und überwinden mit leichter Hand sowohl den klassischen Orchestergraben als auch die verstaubte Zentralperspektive. Jeder *Ring*-Teil (Abend) widmet sich einer anderen zentralen Figur (aus den Augen von): Wotan, Siegfried, Brünnhilde usw. und man erlebt via Point-of-View und Point-and-Click-Steuerung das Abenteuer ganz real und vor allem gegenwärtig aufbereitet. Musikalisch crasht der Wagner-Kosmos auf das

4 *P.O.V Ring* nach Richard Wagner, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung Produktion in Planung.

digitale 21. Jahrhundert. Die größenwahnsinnige Partitur wird konvertiert, bearbeitet und technologisch aufgelevelt. Wie den Ring aus dem *Rheingold*, so schmieden wir aus dem musikalischen Material mit den zeitgenössischen Mitteln elektronischer Musik aus Wagners Urmaterial ein einzigartiges Instrumentarium: Midi-Controller und Sampler steuern Blech- und Holzbläser, nebst Originalzitate; ein Sensor-Tool erweitert sekundlich das Klangmaterial und katapultiert es durch Manipulation im Tonkoordinatensystem der Musik in neue Sphären; mittels Pitch-, Vocoder- und Autotune-Effekten schlüpft die Performerin in die Rollen von Heldenentören und dramatischen Sopranen; sogar Chöre können via Live-Harmonizer auf diesem Wege entstehen. An den Übergängen zwischen analogem Original und digitaler Fortspinnung könnte ferner eine K.I. ansetzen und subtile Überleitungen und Überblendungen zwischen den Stil- und Spielwelten liefern. Pathos und Bräsigkeit des Originals verwandelt *P.O.V Ring* mit schnellen Wechseln und aberwitzigen musikalischen Verbindungen zur Game Music und zu genuin digitalen Musiksprachen wie zum Beispiel Hyperpop. Zugleich kehrt *P.O.V Ring* Innigkeit und Fragilität der Figuren auf kammermusikalische Weise und mit Anleihen aus populären Stilen hervor. Durch eine geschickte Raummikrofonie treten die Besucher:innen sprichwörtlich in die sie dort umgebende digitale Klangwelt hinein, die durch ein Multichannel-Lautsprecher-Setup vollständig immersiv den realen Raum überformt. Diese Klangweltenkonzeption ist eine perfekte Möglichkeit, um dem *Ring* als Kultobjekt bürgerlicher Musikverehrung den Drachenzahn zu ziehen und Musiktheater als immersives Video-Sound-System neu zu denken. Die größenwahnsinnigen Szenenbeschreibungen des *Rings*, in denen auf der Bühne kaum realisierbare Kontrolle über künstliche Natur-Elemente (Flüsse, Wolkenbewegungen, präzise verortete Nebel) und Perspektiven vorgeschlagen werden, nehmen per se vorweg, was aus heutigen epischen Erzählformen von Holly- bis Bollywood nicht mehr wegzudenken ist: Computergrafik. *P.O.V Ring* überspringt das zentralperspektivische Dispositiv vom Bayreuther Festspielhaus bis zum Multiplexkino und geht den Schritt konsequent weiter ins Medium der ultimativen Immersion in Artificialität, das Gaming-Environment. Durch den Einsatz einer Game Engine (Unity) wird der Bühnen- und Zuschauerraum zum Beispiel zum Wälküren-Helmvisier, oder zum First-Person-Siegfried-Fadenkreuz, dem Cockpit der Kampfjets „Grane“, die Konsole zur Steuerung der „Gung-

nir-Drohne“, die Bullaugen des Flugzeugträgers „Walhall“ usw. usf. Der Point of View ist dynamisch und erlaubt uns im wahrsten Sinne das wotansche Wandern durch Environments, Räume und Sphären, aber auch das Interagieren mit Gegenständen, das Bekämpfen von Antagonist:innen und den (fatalen) Eingriff in die künstliche Natur. An die Stelle verschwenderischer, physischer Bühnenbild-Materialschlachten tritt eine des Digitalen, mit der ihr eigenen Fluidität, Dynamik und vor allem auch dem Videospiel als Geschwisterchen des Theaters als Medium der Echtzeit. Im Verbund mit Live-Performance, Gesang und digitaler Musik (und dem Publikum) wird die visuelle Ebene Teil eines Multiplayer-Games – alle Akteur:innen stehen im ständigen Feedbackloop zueinander und überschreiten dabei ihre medialen Grenzen: Wort triggert Midi-Signal triggert Sound triggert audiovisuelle Spielmechanik triggert (im besten Fall) eine verdichtete synästhetische *Ring*-Erfahrung.

Im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung steht die Suche nach der narrativen Verdichtung im Abgleich mit unserer Wirklichkeit und die Überführung der Wagnerkomposition in das 21. Jahrhundert, wo E- und U-Musik sich symbiotisch miteinander vereinen. Anarchische Lust und radikaler Experimentiergeist soll auf der Tagesordnung stehen: Striche, Umstellungen, Collagen, Neukompositionen, Fremdtex te und vieles mehr sind dabei unsere Werkzeuge. Richard Wagners „Gesamtkunstwerk“ – die monumentale, ergreifende und bodenlos tiefe Geschichte vom *Ring des Nibelungen* wird von der Performerin atemlos destilliert und völlig neuartig erzählt/vokal interpretiert – eine bizarre Wanderung mit zeitgenössischen audio-visuellen Mitteln entlang Wagners Libretto. Mit dem Raub des Rheingoldes wird ausnahmslos alles entfesselt, was die Welt bis zum heutigen Tag in Atem hält: unbändige Gier, grenzenlose Liebe, abgründiger Hass, zehrender Neid, drängender Kampf um persönliche Freiheit. Antipoden krachen aneinander: Menschen – Götter, Zwerge – Riesen, sphärische Wesen – grollende Naturgewalten. Kurzum, ein Stoff wie geschaffen für einen experimentellen Rewrite, der uns alle angeht.

*Am Beispiel von La muette de Portici*⁵

Historie

Eine Oper als mutmaßliche Auslöserin einer Revolution? Das soll es nur einmal gegeben haben: Als *La muette de Portici* (Die Stumme von Portici) am 25. August 1830 in Brüssel aufgeführt wurde, nahm das Publikum, bereits angestachelt durch das Freiheitsduett im zweiten Akt („Lieber den Tod als ein schimpfliches Leben in Sklaverei!“), den Schluss des dritten Akts mit dem Sieg der aufständischen Neapolitaner über das anrückende königliche Militär wörtlich, rief „Aux armes! – An die Waffen!“, stürmte aus dem Theater und startete eine Rebellion gegen die ungeliebte niederländische Herrschaft, die zur Belgischen Revolution und letztlich zur Unabhängigkeit Belgiens führte. Und auch im Paris der Revolutionsjahre 1830 und 1848 soll diese Oper das Publikum auf die Barrikaden getrieben haben. Ja, sogar im biederen Deutschland stachelte die Oper die Bürgerinnen und Bürger zu rebellischen Aktionen an: bei Aufführungen des Stadttheaters Frankfurt am Main im Jahr 1831 etwa soll der Schluss des dritten Akts regelrecht zu Saalschlachten mit Stadtsoldaten geführt haben, und es ist verbürgt, dass die Bürgergarden in Kassel zu den Klängen der Ouvertüre dieser Oper marschiert sind. Wie soll man aber solch eine Oper heutzutage aufführen? Die Antwort auf diese Frage fällt leicht aus: es ist eine Steilvorlage, mit der Komposition von Auber das Genre Oper einerseits von seinem festgefahrenen Werkbegriff zu befreien, das revolutionäre Potenzial von Kunst zu untersuchen und zugleich heraufzubeschwören, andererseits Gegenwart mit allen zu Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln aufzuspüren und daraus eine faszinierende Lesart (interpretatorisch, sowie auch musikalisch) des Stoffs ans Tageslicht zu befördern. Das Motto lautet: eine Zeitreise von barocker Opulenz bis in die zersplitterte Gegenwart. Die einzigartige Rezeptionsgeschichte von *La muette de Portici* brüllt förmlich im Gestus von Brecht: „Glotzt nicht so romantisch“, hinterfragt kritisch die klassischen Sehgewohnheiten der Grand opéra und sucht nach der politischen Haltung des Individuums im 21. Jahrhundert.

5 *La muette de Portici* von Daniel-Francois-Esprit Auber, Staatstheater Kassel, Premiere Mai 2022.

Puppenspiel

Im Dunkel des Saals des Staatstheater Kassel wird plötzlich eine Schauspielerin von den Scheinwerfern angestrahlt: Sie erhebt sich, blickt sich um, scheint erstaunt über das anwesende Publikum, geht langsam Richtung Bühne. Sie trägt moderne Alltagsklamotten, hellblaue Jeans, weißes Sweatshirt – ist sie eine von uns? Sind wir alle gar „La muette“, also „die Stumme“? Auf der Bühne untersucht sie verwundert das bürgerliche Zimmer und sein Interieur, fremd in dem Raum (und in ihrem Leben). Schließlich entdeckt sie einen Fernseher und die Fernbedienung und mit dem ersten Bild des eingeschalteten TV-Geräts erklingen die ersten Fortissimo-Orchesterakkorde der Ouvertüre. Währenddessen sitzt die Stumme mal gebannt, mal abgestoßen vor dem Bildschirm, auf dem schwarzweiße Aufstands- oder Kriegsszenen der Zeitgeschichte gezeigt werden. Sie wechselt den Kanal, entdeckt eine Playstation und beginnt ein Adventure-Game zu zocken. Realität und Fiktion verschwimmen. Die Charaktere aus dem Game werden lebendig, entsteigen dem Fernseher, bevölkern das Zimmer und bauen es nach und nach ab. Die Stumme wirft hilflos eine Decke über den TV-Screen um sich vor dem Zeitengetümmel zu schützen, doch jede Rettung kommt zu spät. Im nächsten Moment, wie Alice im Wunderland, findet sie sich in einer längst verschollenen Zeit wieder. Das Erstaunen über eine ihr fremde Epoche und Gesellschaft zieht sich durch den ganzen ersten Akt, in dem Fenella, die Stumme, die Handlung verfolgt, als sei sie nicht die Hauptfigur, sondern eine Getriebene, der das alles auf rätselhafte und nicht durchschaubare Weise geschieht. Im Schlossgarten von Neapel des 17. Jahrhunderts kommt eine Marionettenfigur hinzu, die sie zusammen mit einer weiteren Puppenspielerin und Schauspielerin während der gesamten Oper über die Bühne führt. Auber hatte im Original die Rolle der Fenella für eine Tänzerin konzipiert. In Kassel ist die stumme Hauptrolle mit einer fast lebensgroßen Puppe besetzt, zum Leben erweckt durch zwei Puppenspielerinnen/Schauspielerinnen. Dadurch eröffnet sich ein sinnlich-poetischer Ausdruckskosmos, der eindrucksvoll alle Seelenzustände von Fenella facettenreich, berührend und überdies noch passend symbolisch ans Tageslicht bringt. Bewundernswert welche Grazie einer Puppe innewohnt und welche feine und tiefsinnige Dialektik innerhalb einer Grand opéra dadurch entsteht.



Abb. 12: Daniel Auber, *La muette de Portici*, Staatstheater Kassel, Spielzeit 2021/22. Bild: Isabel Machado Rios.

Publikumsteilhabe

Die ersten drei der fünf Akte der Oper sind voller inhaltlicher und auch musikalischer Anspielungen auf revolutionäre oder doch zumindest rebellische Aktionen. Tableaux vivants auf der Bühne stehen an der Tagesordnung: Soldaten, die die rebellische Menge bedrängen und festhalten, erinnern an Goyas Gemälde *Die Erschießung der Aufständischen* (1814) und für die Aufstandsszene des zweiten Akts wird ein Teil des Publikums zum Mitmachen (inklusive Kostüme) eingeladen. Diejenigen, die „Aktionstickets“ erworben haben, dürfen auf die Bühne und stellen, während die Blechbläser choralhaft „Bella ciao“ anstimmen, einige Figuren im berühmten Delacroix-Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* nach oder – wenn die Holzbläser „Die Gedanken sind frei“ spielen – das Gemälde von einem Denkmalsturz. Publikumsteilhabe trifft auf musikalische Fremd-Einschübe der Populärmusik. Derartige Einfügungen passender widerständiger Lieder (1830 zum Beispiel die *Marseillaise*) waren in der Vergangenheit gang und gäbe in den Aufführungen dieser Oper. Immer wieder finden sich in der Komposition von Auber revolutionäre Anklänge: Im Duett der Fischer Pietro und Masaniello im zweiten Akt wird beispielsweise die letzte Strophe der Mar-

seillaise zitiert, „Amour sacré de la patrie“ (Heilige Vaterlandsliebe). Oder die Barcarole (ein italienisches Gondellied) im zweiten Akt, in dem die Vorsicht der Fischer beschworen wird: „Habt acht! Werft aus das Netz fein still und leis, verfährt mit Bedacht!“. Da brodelte etwas zwischen Fiktion und damaliger Zeit. Heute – in Kassel – am Ende des 3. Aktes steht plötzlich auch die Frage „Zu den Waffen“ riesengroß auf dem halb herabgelassenen Bühnenvorhang. Das Publikum wird von grellen Scheinwerfern angestrahlt, die Aufrührer reichen uns ihre Waffen, die Griffe zeigen zu uns, wir brauchen nur noch zuzugreifen – und etwas später die Frage auf dem Vorhang: „Seid ihr bereit?“

Betrugsunternehmen

Die Kasseler Inszenierung diskutiert derartige Fragen explizit, nicht nur, indem sie das Publikum ins Geschehen und in die Fragestellungen einbezieht, sondern auch, indem sie generelle Fragen aufwirft: Wie kann die Oper entmusealisiert werden? Wie kann Musiktheater heute gesellschaftliche Relevanz neu gewinnen? Das künstlerische Team der Produktion lässt zum Beispiel die Versöhnungsszene im dritten Akt hinter den Kulissen spielen und mit Kameras filmen. Die Hauptfiguren diskutieren ihre Rolle und das darin vorgeschriebene Verhalten: Die spanische Prinzessin Elvira, die den Sohn des spanischen Vizekönigs heiraten wird, hadert damit, dass sie dem Fremdgeher einfach verzeihen soll, wie es das Libretto vorschreibt. „Welche Frau würde so handeln?“, fragt sie sich und uns, und: „Ich will eine Feministin sein! Ein Mensch!“ Der Bräutigam ist fassungslos und plädiert für die Kraft von Liebesgeschichten, es müsse schlicht mehr Liebe geben in der Welt, er wolle diese Geschichte seiner privaten Liebe genauso spielen, wie sie im Libretto steht. Ein fiktiver Regisseur schaltet sich ein, er habe diese wirklichkeitsfremden Fürstenschmonzetten komplett satt, das habe doch nichts mit den Menschen und der Wirklichkeit zu tun. Opernsängerinnen und -sänger suchen einen neuen Autor, ein neues Stück oder zumindest einen anderen Dreh, eine andere Entwicklung ihrer Figuren. Später in der Pause verwandelt sich via VR-Brillen das Foyer des Staatstheater Kassel in das historisch verbrieft „Grüne Wohnzimmer“, worin 1831 die Kurhessische Verfassung unterzeichnet wurde. Ferner wird der Vorplatz des Theaters installativ bespielt: eine Ausgrabungsstätte; Archäologen forschen nach den Gebeinen der Kassler Studentenbewe-

gung. Geschichte trifft auf Gegenwart. Die Oper soll nicht länger „ein Betrugsunternehmen“⁶ (Heiner Müller) sein!

Kassler Stadtgesellschaft

Nach der Pause verwandelt sich das Bühnensetting in eine performative Diskurslandschaft. Zeitgenössische aufrührerische Themen und Aktionen werden an Tischen (ein Zuschauer sitzt einem Bürger gegenüber; mehrfache Wechsel a la Speed-Dating finden im Verlauf der letzten zwei Akte statt) diskutiert, ganz im Sinne Alexander Kluges: „Opernhäuser sind keine Kirchen, oben ist der Himmel zu, sie sind die weltliche Form des Ideenhimmels“.⁷ Die ästhetische, wie auch musikalische Zeitreise nimmt an Fahrt auf und sucht nach dem verlorengegangenen revolutionären Gefühl im Heute. Reenactment der Historie trifft auf postdramatische Spielweise. Bürger:innen der Stadtgemeinschaft Kassel bevölkern die Bühne. Menschen aus verschiedensten sozialen Zusammenhängen berichten von rebellischen Ereignissen ihres Lebens, vom individuellen Scheitern, von utopischen Lebens- und Liebensewürfen und stranden schonungslos in der „desert of the real“. Die Musik wird angehalten, wiederholt, springt; Auszüge aus anderen instrumentalen Werken des Komponisten erklingen. Mittendrin mäandert nach wie vor Aubers Geschichte um Fenella, ihren Bruder Masaniello und der Fischeraufstand. So wird Oper zur musikalischen Collage.

Keine Kompromisse

Eine Oper als Auslöserin eines Aufstands? Das gab's nur einmal, das kommt nicht wieder. Oder doch? Eines sollte man jedenfalls nicht vergessen: Die Besucher:innen der legendären Aufführung im Brüsseler Théâtre de la Monnaie, mit der 1830 die revolutionäre Loslösung Belgiens von den Niederlanden begann, verließen schon vor dem fünften Akt das Theater und gingen auf die Barrikaden – sie bekamen die langatmige Schilderung vom Scheitern des Aufstands der neapolitanischen Fischer gar nicht mehr mit. Conclusio: Immer rechtzeitig vor dem letzten Akt das Opernhaus verlassen – also, bevor die Bourgeoisie mit viel

6 Heiner Müller, *Anti-Oper*, Transkript von Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/100/transcript> (Zugriff: 31. Januar 2024).

7 Ebd.

Pomp versöhnlerische Kompromisse feiert und die Ordnung wiederhergestellt hat – denn nur so bewahrt man sich die revolutionäre Dynamik der Kunst.



Abb. 13: Daniel Auber, *La muette de Portici*, Staatstheater Kassel, Spielzeit 2021/22. Bild: Isabel Machado Rios.

Fantasie

Man kann die Frage nicht oft genug stellen, unter welchen Bedingungen Fantasie und Kreativität wachsen. Nicht nur im Theater, auch in der Forschung, in Betrieben, in Schulen, überall, wo gemeinsam etwas entstehen soll. Vermutlich braucht es eine gewisse Angstfreiheit und Courage bei jenen, die den Kreativen ihre Arbeit ermöglichen. Wer ängstlich auf mögliche Probleme schaut, wer die Einwände derer schon im Kopf hat, die das Gewohnte einfordern, wird den nötigen Mut nicht aufbringen, der Fantasie ihren Lauf zu lassen. Es braucht wohl auch eine grundsätzliche Bereitschaft, nicht sofort zu werten bei allem, was entsteht.

Kreativ werden Menschen, wenn sie spielen können, nicht nur als Kinder, auch als Erwachsene. Das permanente Kontrollieren und die dauernde Anforderung, etwas Brauchbares zu liefern, funktionieren, wenn es um Fantasie geht, nicht. Ihr Reich ist zuerst einmal die Nichtverfügbarkeit. Autoritäre Systeme halten das in der Regel nicht aus. Sie

wollen kontrollieren. Sie verstehen weder den Wert des Spiels noch jenen der Kreativität. Da wird alles untergeordnet.

Da zählt die Norm, am liebsten als Konformität. Der österreichische Nobelpreisträger Anton Zeilinger fordert Fantasie auch für die Wissenschaft ein, das heißt Freiheit für das Spiel des Suchens und Findens. Eine längst vergessene feministische Theologin, Mary Daly, postulierte einst, der eigentliche Name Gottes sei Kreativität, Schöpferkraft. Der Mensch hätte am Göttlichen Anteil, wenn er kreativ ist. Wir haben es selbst in der Hand, das Gewohnte zu überwinden, das Neue zu finden. Fantasie kann Räume öffnen, es steht uns frei, sie zu betreten.

Epilog

Eine Kunst kann nur in der steten und unerschrockenen Erneuerung bestehen. Das Festhalten an alten Werken, überkommenen Strukturen, verstaubten Sichtweisen und ein Publikum, das die Kunst als Statussymbol benutzt, kann nur zu ihrem Aussterben führen. Nur dann, wenn wir die Oper vom Image und vom Gestus eines veralteten Genres befreien, werden sich neue und vor allem zeitgemäße Perspektiven eröffnen. Die Oper von heute braucht daher ein neues ästhetisches, konzeptionelles und gesellschaftliches „Re-Setting“ der Rezeption. Es braucht Inszenierungsformate, die Menschen ohne große Kennerschaft sinnlich und auch intellektuell erreichen können; die einem Publikum spontane Erlebnisse vermitteln können, bei denen nicht die Kennerschaft Voraussetzung der Rezeption ist, sondern die Neugier und die Lust am Abenteuer. Ich glaube, das kann nur gelingen, wenn etablierte Pfade verlassen werden, wenn Tradition und moderner Zeitgeist organisch fusionieren: Wenn Klassiker, zeitgenössische Kompositionen, aber auch Neuentdeckungen und Ausgrabungen sich auf Augenhöhe begegnen. Wenn ungewöhnliche Raumtheaterkonzepte die Kunstschaffenden, aber auch Kunstkonsument:innen im Dialog vereinen. Wenn der Akt des Singens und Musizierens unmittelbar an das Publikum herangezogen und dadurch ein neues sinnlich-erfahrbares Level erreicht wird. Wenn eine jahrzehntelang praktizierte Musiktheatertradition durch moderne Spielformen zum Nachdenken, aber auch zum Lachen anregt. Wenn Notenmaterial nicht mehr nur als ein Heiligtum angesehen wird, sondern mit allen zur Verfügung stehenden ästhetischen Mitteln eine gegenwärtige Haltung evoziert. Wenn gleichermaßen klassische Rollenarbeit, psychologisches Spiel und Regiehandwerk das Fundament einer

jeden Interpretation definieren. Nur auf diese Weise kann Musiktheater zu einem unmittelbaren, anschlussfähigen Erlebnis werden und Geschichten erzählen, die Fragen nach der gesellschaftlichen Relevanz des Musiktheaters obsolet werden lassen. Dabei liegt der Schlüssel für mich in der Musik und in ihrer Kraft, zu berühren. Musik trägt in ihrem Herzen viele Geschichten. Sie ist immer mit den Menschen gewesen, hat mit ihnen getanzt, mit ihnen geweint und sie hat mit ihnen gekämpft.

Strohmann Regietheater: Die Essenzialisierung der Oper und die politischen Logiken einer untoten Debatte

von Ulrike Hartung und Kornelius Paede

Regietheater – ein Reizwort der deutschsprachigen Theatergeschichte. Es polarisiert seit über 100 Jahren die Menschen auf und hinter der Bühne und im Zuschauerraum wie in der Kritik. Die konservative Gruppe, die an Bewährtem festhalten will, führt die Werktreue im Munde, ein zentraler Begriff in der Diskussion darüber, was Regietheater darf und was nicht.¹

Mit diesem Text kündigte das deutsche Theatermuseum München die Ausstellung zum Regietheater an, die im Juli 2020 eröffnet wurde. Damit wanderte das ewige Schreckgespenst über 100 Jahre nach seiner Erfindung tatsächlich ins Museum. Auch für die Oper stünde, eine gewisse zeitliche Verschiebung gegenüber dem Sprechtheater eingerechnet, der hundertste Geburtstag bald an, legt man etwa mit Berthold Seliger Otto Klemperers Engagement ab 1927 als einen der Gründungsmomente an –

[...] für das Regietheater, für die Werke der Moderne, für moderne Ausstattungen, für das Antitraditionelle und Antibürgerliche, auch ausdrücklich das Ensemblespiel unter Verzicht auf Stars – ein modernes Opernmodell, das der Einheit von Werk und Inszenierung, von Musik und Theater verpflichtet war und auf das nach 1945 unter anderem Walter Felsenstein an der Komischen Oper zurückgreifen konnte.²

1 Deutsches Theatermuseum 2019.

2 Seliger 2017.

Durfte das Regietheater 2020 endlich ins Museum, galt es doch seit den 2000ern bereits als angezählt. Anno Mungen diagnostizierte 2007:

Wir hängen hier einem seltsamen Historismus nach, der nach Aktualisierung auf der Produktionsseite drängt. [...] Das Regietheater ruft auch heute noch Unmut hervor. Es provoziert aber in einem ganz anderen Sinn als in den 1970er Jahren, wo es schockierte. Jetzt perpetuiert es sich selbst und wirkt redundant. Die Zeit ist da, das Regietheater selbst als historisches Phänomen zu verorten und als historisches Faktum zu arretieren, um es so mit einer Zäsur zu versehen und neue derzeit verdeckte Möglichkeiten des Regietheaters selbst und andere Optionen freizulegen.³

2011 hatte Stephan Mösch in ähnlichem Sinne die Unschärfe des Begriffs in der Regietheaterdebatte beklagt und dabei Plädoyers gegen das Regietheater von Horst Köhler über René Kollo bis zu Daniel Kehlmann angeführt, die seit 2005 den Ton bestimmt hatten.⁴ Als diskursive Phantome der 1970er bis in die 1990er Jahre hätte man sie schon damals begreifen können. Ob man sich aber nun über Kritik am Regietheater wundert oder das ob der wiederkehrenden Argumente gerade nicht tut: Auch zahlreiche Interviews des Jahres 2023 mit prominenten Sänger:innen und Dirigent:innen enthalten altbekannte Verweise auf die unlieb-same Tradition. Edda Moser stellte in der *F.A.Z.* vom 7. August 2023 fest: „[D]a zählt nur noch die Selbstverwirklichung, was dann Regietheater heißt“ und spricht von „Zumutungen, die im Extremfall eine Verletzung ihrer Menschenwürde sind.“⁵ Jonas Kaufmann diagnostizierte Ende 2022 die Quittung für das, was „wir“ Oper „angetan“ haben: „Regietheater productions that have dominated European stages for 20 to 30 years — often these are radical reinterpretations of ubiquitous repertoires. [...] Partly we pay our bills now for what we’ve done to opera over

3 Beyer 2017, S. 9.

4 Mösch 2011, S. 85.

5 Felber 2023a.

the past decades.“⁶ Sein Sängerkollege Christian Gerhaher gab im Februar 2022 zu Protokoll:

Ich verstehe bei Regisseuren diese Aktualisierungsmanie nicht. Warum muss man einem Inhalt, den differenziert zu begreifen doch eine große und ehrende Aufgabe ist, so skeptisch begegnen, indem man ihn aufpeppt und damit sehr oft banalisiert? Diese Entwicklung ist schon lange problematisch.⁷

Philippe Jordan verlängerte sogar sein Amt als Musikdirektor der Wiener Staatsoper im Oktober 2022 mit Verweis auf das Regietheater nicht und sprach davon, dass „unser Theater, was die Regie betrifft, seit langer Zeit einen fatalen Irrweg eingeschlagen hat.“⁸ Der derzeitige Weg führe langfristig „auf Dauer zu einem unvermeidlichen Scheitern.“⁹ Im 2023 erschienenen Buch *Die letzten Tage der Oper* plädieren gleich mehrere prominente Stimmen mehr oder weniger vehement für mehr Demut von Regisseur:innen gegenüber dem Werk und der Musik und kritisieren die dem Regietheater zuzurechnende Praxis der Aktualisierung. Riccardo Muti wirft moderner Opernregie in diesem Sinne in rhetorischen Fragen einiges vor: „Ich frage mich: Wie ist es möglich Opernregie zu führen, wenn man den Text nicht richtig versteht? Regie ist zum wichtigsten Teil einer Oper geworden. Und die Musik zur Jukebox.“¹⁰ Oder: „Oft hat die Regie leider gar keine Beziehung zur Musik.“¹¹ Und außerdem: „Was müssen wir tun, was ist die Lösung? Zu allererst sollte der Regisseur viel bescheidener sein.“¹²

Philippe Jordan wählt eine ähnliche Strategie und formuliert seine Kritik als Traum:

6 Duchon 2022.

7 Thiel 2022.

8 BR-Klassik 2022.

9 Ebd.

10 Muti 2023, S.59.

11 Ebd., S.62.

12 Ebd.

Ich habe den Traum, dass ein Regisseur imstande ist, sich in jeder Hinsicht selbst mit dem Original auseinander zu setzen, und seine Inszenierung nicht aufgrund von ein paar hektografierten Blättern aus der Sekundärliteratur zusammenkleistert, die ihm ein Produktionsdramaturg eilig herbeigetragen hat. Ich träume von einem wirklichen Künstler, der bereit ist, sich direkt mit dem Meisterwerk zu konfrontieren, und der akzeptiert, dass ein solches Meisterwerk eben Aufgaben stellt, die es zu lösen gilt.¹³

Die Aktualisierungspraxis kommentiert Franz Welser-Möst kritisch bis nachdenklich: „Ich habe meine Vorbehalte gegenüber oberflächlichen Effekten und dem Tagesgeschehen geschuldeten Aktualisierungen, die dem Charakter eines Werks widersprechen.“ Und Elisabeth Kulman äußert sich weitaus deutlicher, aber ähnlich im essenzialistischen Gestus:

Wenn wir die heutigen Inszenierungen betrachten, sehen wir fast allorts hässliche Bühnen, vollgeräumt mit Alltagskram und Müll – oder einfalllose Leere. Man mutet unseren Augen scheußliche Kostüme zu ohne jede Ästhetik und Geschmack. Sänger*innen werden sinnlos herumgeschleucht oder in der Personenregie alleingelassen. Wo ist die Nabelschnur zum Göttlichen? Das Theater als Spiegel der Gesellschaft zeigt uns heute Chaos, Lieblosigkeit, Gleichgültigkeit, Übersättigung. Der Himmel scheint in unerreichbarer Ferne.¹⁴

Joana Mallwitz wird schließlich noch grundsätzlicher und beschreibt ihre Sichtweise auf das Eigentliche der Oper:

Alles Bebildern ist übersprunghafte Parallelhandlung, Ablenkung vom Eigentlichen. Durch fehlende Kenntnis und Verständnis des Textes fällt man bei dem Versuch, ihn zu modernisieren, in eben jene Falle von Beliebigkeit

13 Jordan 2023, S. 69.

14 Kulman 2023, S. 46.

und fehlender Aktualität, die wir im Werk selbst vermuten.¹⁵

Und schließlich waren sich bei einer Podiumsdiskussion des Wiener Richard-Wagner-Verbandes Ende 2023 mit u. a. Waltraud Meier, Mária Temesi, Marion Ammann, Günther Groissböck, Albert Gier und Roland Schwab

so ziemlich alle Anwesenden einig: Kennlich werde das „Regietheater“ durch eine gewisse Asozialität im Umgang mit den ihm anvertrauten Musiktheaterwerken und Kunstschaffenden – egomanische Arroganz und Interesseselosigkeit am Gegenüber, unengagierte Produktionsvorbereitung, oft gepaart mit handwerklicher Unfähigkeit und zudem, wenn dann die Inszenierungen schlecht laufen, einer großzügigen Verachtung der ökonomischen Bedingungen des Theatermachens.¹⁶

Die Häufung prominenter Gegenstimmen zum Regietheater ist also seit Jahrzehnten ungebrochen hoch und es wirkt mehr als nur kurios, dass sich die Kritiker:innen abseits der Polemik mit der Musiktheaterforschung einig sind, dass das Regietheater spätestens

auf dem Weg [ist], ein historisches Phänomen zu werden. Es war von zentraler Bedeutung für die Oper der 70er und 80er des 20. Jahrhunderts, existiert aber oft nur noch in repräsentativen und selbstreferentiellen Ausläufern und wird – oft sogar von seinen ehemaligen Protagonisten – überformt von neuer Devotion gegenüber den Vorlagen und Vorgaben.¹⁷

Doch wer verteidigt das Regietheater eigentlich? Regisseur:innen? Peter Konwitschny, der wie kaum ein anderer für das deutsche Regiethea-

15 Mallwitz 2023, S. 55.

16 Felber 2023b.

17 Mösch 2011, S. 101.

ter der letzten Jahrzehnte steht, gab 2004 in einem Interview darauf angesprochen zu Protokoll:

Der Begriff des Regietheaters gefällt mir genauso wenig wie der der Werktreue. Viele setzen mit Regietheater gleich, einem Stück etwas von außen aufzudrücken, was mit dem Stück nichts zu tun hat. Sie meinen, Regie sei *Rigoletto* im Schlachthof zu spielen. Und Werktreue sei, das Stück ‚richtig‘ aufzuführen, nämlich wie zur Uraufführung.¹⁸

Verhielt sich Konwitschny 2004 zumindest noch zum Regietheatervorwurf, wies den Begriff aber bereits zurück, fühlen sich heute nur Wenige von der Kritik auf eine nunmehr über 50-jährige Aktualisierungstradition angesprochen. Claus Guth, dessen künstlerische Handschrift seit vielen Jahren paradigmatisch für Opernregie an großen Opernhäusern steht und der genau wie Peter Konwitschny vom Tamino-Klassikforum zum „Regisseur des Grauens“¹⁹ ernannt wurde, reagierte 2023 mit deutlicher Ablehnung auf die Kategorie Regietheater:

Was ich im zeitgenössischen Regietheater hasse, das kann ich wirklich so sagen: Diese Konzepte nach dem Motto, alles spielt da und da, und der Rest wird einfach runterdekliniert. Das ist so primitiv und berechenbar, das könnte eine KI auch. Mach mal bitte *Elektra* im Hotel, und sie spuckt das einwandfrei aus. Das ist tödlich. Ich will dem Publikum Identifikationsmöglichkeiten und realistische Fragmente geben, aber dann muss ich da weg und mich in diesem Fall zum Beispiel mit Innenwelten beschäftigen, zum Geheimnis des Werkes vordringen. Es muss etwas kommen, das unbedingt über eine reine Transformationsverabredung hinausgeht.²⁰

18 Konwitschny 2003, S. 34.

19 Joseph II. (User) 2012.

20 von Sternburg 2023.

Vielerorts haben die Wissenschaft und die Praxis längst die Kategorie Regietheater theoretisch und künstlerisch differenziert. Caroline Lodemann zum Beispiel analysiert anschaulich das Verhältnis von musikdramatischem Text und Regie-Künstler:in und entwickelt dafür operationalisierbare Kategorien zu dessen Beschreibung. Diese formieren sich über eine Charakterisierung der Distanz zwischen musikdramatischem Text und Regie und damit über den jeweiligen Status von „Regie als Autorschaft“²¹. So kann Regie erstens „als Umsetzung“ verstanden werden, die eine „interpretatorische Ausführung“ und „Vollstreckung“ der „Anweisungen“ im Text als ihre Aufgabe sehen. Sie nehme den (musik-)dramatischen Text in seiner Gesamtheit inklusive der enthaltenen Regieanweisungen ernst und versuche in ihrer Umsetzung sich möglichst nah an diesen zu halten. Zweitens könne Regie „als Vermittlung“ zwischen „Text, Dramatiker und Entstehungszeit“ und dem „jetzigen Publikum“ fungieren. Regie kann drittens „als Aneignung“ im Sinne einer Vergegenwärtigung des Stücks verfahren, die eine Lesart der Regie zeigt und die dabei nicht nach der Intention des:der Werkurhebers:in fragt. So sehe diese Form der Regie ihre Aufgabe darin, „sich des Textes zu bemächtigen, ihn ins Hier und Jetzt herüberzuziehen und in der lebensweltlichen Aktualität, in der Regie sich jeweils ereignet, zu gestalten und zu plausibilisieren.“ Viertens könne Regie als Form der „Bearbeitung“ erfolgen und zeige sich in einem Verständnis des musikdramatischen Texts als Material, das für eine Bühnenversion „bearbeitet“ werde. Fünftens und letztens nennt Lodemann die Form der „autonome[n] Regie“, die vollständig auf vorgängige, „fremdgeschaffene Texte verzichtet. Das heißt, dass das, was inszeniert wird, erst im Akt des Inszenierens entsteht.“²²

Trotz dieser und anderer differenzierter Auseinandersetzungen, die eine präzises Sprechen über Regie zuließe,²³ ist der Regietheater-Begriff nach wie vor vielmehr eine Projektionsfläche und Austragungsfeld für unterschiedliche ästhetische, politische und ideologische Positionen, denn eine fundierte ästhetische Formbeschreibung. Regietheater ist

21 Lodemann 2009.

22 Ebd., S. 29 ff.

23 Vgl. neben Lodemann 2009 u. a. auch Hartung 2020, Klein 2007, Kühnel u. a. 2007, Haberlik 2010.

nach wie vor mehr ein Kampfbegriff als eine analytische Kategorie. Es ist mindestens bemerkenswert, dass sich dieser Begriff ausschließlich im Kontext Musiktheater dermaßen ideologisch wie emotional aufgeladen hält und in anderen Formen darstellender Kunst eigentlich keine oder lediglich eine historische beziehungsweise untergeordnete Rolle spielt. Doch wenn selbst Opernregisseur:innen, denen der Vorwurf ‚Regietheater‘ gemacht wird, nicht in den Kategorien von Regietheater argumentieren oder es sogar deutlich ablehnen – wie produktiv kann dann eine Debatte sein, in der die eine Konfliktpartei vor Wut gegen das Regietheater schäumt, die offensichtlich angesprochene Gegenpartei der Ablehnung des Regietheaters aber gar nicht widerspricht?

Als eine der wenigen regelbestätigenden Ausnahmen hinsichtlich dieses Mangels an Widerspruch wären mehrere Publikationen von Richard Klein in Zusammenarbeit mit Johanna Dombois im Verlaufe der 2000er Jahre zu nennen. In unterschiedlichen Medien – von der Wochenzeitung *Die Zeit* über musikphilosophische Zeitschriften wie *Musik & Ästhetik* bis zu Beiträgen auf Fachkonferenzen²⁴ – beziehen beide, oft gemeinsam, kritisch Stellung zum Regietheater in der Oper, allerdings aus gänzlich anderen Gründen als der bislang beschriebene Diskurs anführt. Beispielsweise in ihrem Beitrag „Auch Kinder werden einmal alt“²⁵ – gemeint ist das Regietheater – beschreiben sie, dass lange Zeit „das Regietheater vom symbolischen Kampf gegen das ‚Konservative‘ und ‚Reaktionäre‘ gelebt“ habe. Darüber sei es selbst erstarrt:

Mit jeder Theatersaison kehrt sie wieder, jene Protestliturgie von Opernkonsumenten, -produzenten und -rezensenten, die das Musiktheater auf je ihre Art vermaledeien. Das Resultat ist Dauerstress, der schließlich in den Stillstand mündet; man wird das Gefühl nicht los, dass der Patient zu Tode gepflegt wird. Die Tatsache, dass sich die Fronten verhärtet haben, zeigt, dass der Diskurs selbst erlahmt ist. Stein des Anstoßes ist zweifellos das Regietheater, welches zum Inbegriff für das verkommen ist, was jedermann schlecht findet, ungeachtet dessen, dass nicht

24 Zum Beispiel Klein u. a. 2007, Klein u. a. 2006, Dombois 2011.

25 Klein u. a. 2006.

alles, was schlecht aussieht, auch Regietheater ist. Zugleich wirkt der Ansatz, von dem diese Theaterform in den 1970er Jahren ausging – Sozialkritik und Konzeptgebundenheit, historische Aktualisierung und psychologische Figurenführung –, heute in der Tat altersfiebrig.²⁶

Das sich im oben beschriebenen Sinne beklagende Publikum suche in der Oper, was diese ihm per definitionem nicht geben könne: „die Flucht aus dem Alltag bei gleichzeitiger Bestätigung seiner bildlichen und affektiven Gewohnheiten.“²⁷ Gleichzeitig könne man die Krise der Oper nicht ausschließlich einem Abonnent:innen-Publikum anlasten, das die Kulinarik von Oper betont sehen möchte; sie sei vielmehr im Regietheater selbst zu suchen, nicht ohne jedoch seine historische Bedeutung für das Musiktheater insgesamt anzuerkennen. Es sei zudem eine „billige Retourkutsche, denjenigen, der das Reaktionäre der einstigen Revolutionäre benennt, seinerseits zu verdächtigen, reaktionär zu sein.“ Bereits hier, wenn auch eher beiläufig, wird die Doppelbödigkeit der Regietheater-Kritik(en) offengelegt. In jedem Fall liege das Skandalöse des Regietheaters in seiner historischen Überholtheit und kontinuierlichen Wiederholung einer längst überkommenen Protestgebärde anstatt in der Protestgebärde selbst.

Trotz der vielfältigen Kanäle, in denen die Autor:innen versuchten, diesen Diskurs mitzubestimmen, scheint eben jener Versuch eines sachlichen und fachlichen Dialogs recht schnell zum Monolog geronnen zu sein. Bemerkenswert ist, wie die Ebenen von Kritik, auf die die Autor:innen bereits 2006 hinwiesen, nach wie vor das Zentrum des Diskurses um die zeitgenössische Praxis von Musiktheater darstellen. Knapp 20 Jahre später wirkt es so, als habe es dieses Spektrum des Diskurses nie gegeben und das ist keineswegs Zufall. Wenn die Regietheater-Kinder 2006 bereits alt waren, was sind sie dann heute? Berufsjugendliche, deren Aufbegehren zu einem Manierismus geworden ist?

Wolfgang Ullrich beschreibt die verhärteten Fronten entsprechend als „Konfessionsstreit“ – „als Debatte zwischen zwei kunstreligiösen Strö-

26 Ebd.

27 Ebd.

mungen.²⁸ Die universalistische Gültigkeit, die das Regietheater den Werken des Repertoires zuschreibt – vorausgesetzt man finde und exponiere an ihnen, was mit der jeweiligen Zeit der Aufführung zu tun hat –, führt Ullrich auf Hegel zurück, der bereits im frühen 19. Jahrhundert den Standpunkt vertrat, dass vor allem die darstellende Kunst sowohl Ausdruck ihrer Zeit als auch zeitlos zu sein habe:

Werden daher fremde [d.h. vor allem ältere] dramatische Werke in Szene gesetzt, so hat jedes Volk ein Recht, Umarbeitungen zu verlangen. Auch das Vortrefflichste *bedarf* in dieser Rücksicht einer Umarbeitung. Man könnte zwar sagen, das eigentlich Vortreffliche müsse für alle Zeiten vortrefflich sein, aber das Kunstwerk hat auch eine zeitliche sterbliche Seite, und diese ist es, mit welcher eine Änderung vorzunehmen ist.²⁹

Zeitüberdauernde Kunstwerke seien so „einheimisch“ zu machen, so dass sie dem zeitgenössischen Publikum etwas zu sagen haben. Dem stellt er die Positionen Adornos gegenüber, der das große Potenzial in ‚wahrer‘ Kunst gerade in seiner Widerständigkeit zur Gegenwart der Aufführung sieht, die viel mehr über diese aussagen kann als eine „häusliche Temperierung“³⁰, wie Hegel sie vorschlägt. Die Werke seien klüger als ihre Autoren und seien gleichzeitig in ihrer Wirkung zeitübergreifend sowie Ausdruck der Zeit ihrer Aufführungen. Ullrich vergleicht diese Perspektive Adornos, die er gleichermaßen Regietheater-Regisseur:innen zuschreibt, mit denen von Biblexegeten:

Nur weil der Exeget an den besonderen Rang des Werks glaubt, fühlt er sich dazu herausgefordert, auch eine besonders ehrgeizige Interpretation zu liefern. Seine Bemühung um Originalität ist lediglich eine Reaktion auf die dem interpretierten Werk unterstellte Originalität. Und wäre er nicht überzeugt davon, dass das Werk Ausdruck

28 Ullrich 2008.

29 Hegel 1971, S. 388.

30 Ullrich 2008, S. 235.

der Zeit ist, würde er es nicht bis zur völligen Verfremdung aktualisieren.³¹

Diesen Positionen stehen die sogenannten „Werktreuen“ gegenüber, die, so Ullrich, die einfachsten Ansprüche an die Kunst richten: „Ihnen genügt es schon, wenn ein paar Dinge die Zeiten überdauern, weil sie so wahr, gut und schön sind. [...] Sie schwärmen zwar, aber sie wollen nicht noch mehr – und vor allem nichts anderes, keine Neuinszenierung.“³² Der Komponist und sein Werk fallen hier in eins und ihre Verehrung hat eher etwas Rituelles, denn Religiöses.

Interessanterweise vermischen sich diese drei durchaus sehr verschiedenen Perspektiven in der Kritik am Regietheater in der Oper immer wieder bis zur Unkenntlichkeit – nicht zuletzt, weil sie eines gemeinsam haben: eine affirmative Haltung zum ‚Werk‘. Sie alle verstehen es als ihre Pflicht, das Werk zu schützen, zu pflegen und durch Aufführung buchstäblich zum Ausdruck zu bringen. Diese Vermischung ist geprägt von und produziert selbst eine Reihe von Missverständnissen, die im Leerlauf produzierenden ‚Aneinander-Vorbeireden‘ eine wesentliche Erklärung für das Andauern des Diskurses um das Regietheater in der Oper sein könnte.

Erschwerend hinzu kommt die jeweilige subjektive Perspektive der (Nach-)Schaffenden als auch der Rezipierenden, die durchaus unterschiedlich sein und sich sogar widersprechen kann: Analog zur biografischen Erzählung zu Anton Tschechows zeitlebens erlittenen Frustration darüber, dass die von ihm als Komödien intendierten Theaterstücke wie beispielweise *Die Möwe* von seiner Umwelt als Dramen ‚missverstanden‘ wurden, kann sowohl das „Einheimismachen“ einer Oper im Sinne Hegels einerseits als auch eine vermeintlich werkimmanente „Ästhetik des Widerstands“³³, wie sie Adorno postuliert, andererseits gleichermaßen als prekär, provokant oder gar zerstörerisch ‚fehlinterpretiert‘ werden. Die Ausdifferenzierung Ullrichs der vielfältigen Perspektiven, aus denen Kritik am Regietheater geübt wird, lässt allerdings eine nicht-werkaffirmative Sichtweise außen vor, wie sie vor allem bei jüngeren Regisseur:innen typisch ist. Stephan Mösch beschrieb bereits 2011,

31 Ebd., S. 240.

32 Ebd., S. 244.

33 Adorno 1970, S. 335.

„die jüngste Generation von Regisseuren [...] können mit den Grabenkämpfen um Werktreue und das immer neue Freilegen von Werkideen ohnehin wenig anfangen“³⁴ und stellte „einen Rückzug aufs eigene Ich“ und „narzisstische Verkapselungen“ statt „selbstreferentiell gewordene[m] Regietheater“³⁵ fest. So argumentierte er im Sinne eines Misstrauens gegenüber „dem Übersichtlichen, Einfachen, Ganzen, damit auch der Immanenz theatraler Narration“³⁶ und benennt (mit Jürgen Kühnel) entsprechende weitere Mittel des Regietheaters mithilfe der Erzähltheorie von Gérard Genette: Transmodalisierungen, diegetische und pragmatische Transpositionen, semantische Transformationen und intertextuelle, interästhetische und intermediale Praktiken.³⁷ Dass diese Mittel sich erschöpfen, weil „der ästhetische Diskurs von avancierten Inszenierungen schlicht unverstanden“ bleibt und „verpufft, weil es beim Publikum an Werkkenntnis und Vorerfahrungen fehlt“³⁸ erklärt jedoch nicht die immer grundsätzlicher werdende Kritik am Regietheater in Zeiten abnehmender Relevanz des Begriffs bei den Macher:innen.

Die Debatte wird heute aber nicht nur aneinander vorbeigeführt, weil man sich ‚konfessionell‘ fremd wäre oder die ästhetischen Vorlieben zwischen den Generationen auseinandergehen. Man kann sich nämlich – abgesehen davon, dass man sich sicherlich mitunter auch missverstehen möchte – tatsächlich nicht darauf einigen, ob die gegenwärtige Inszenierungspraxis überhaupt noch als Regietheater bezeichnet werden kann: Die auf ‚Werktreue‘ pochende Seite versteht noch unter Eingriffen in postdramatischer Tradition Regietheater, während viele Regisseur:innen diese künstlerischen Positionen ausdrücklich in Abgrenzung zum historischen Regietheater entwickelt haben. So weit, so bekannt (und weitaus genug für eine unproduktive Debatte) – aber in den 2020ern verlaufen die Diskurslinien nicht mehr nur, wie bis in die 2010er, zwischen künstlerisch progressiven und konservativen Positionen. Es spricht stattdessen einiges dafür, den Unterschied nicht nur

34 Mösch 2011, S.102.

35 Ebd., S.95.

36 Ebd.

37 Ebd., S.95.

38 Ebd., S.102.

in den Theatermitteln zu suchen, sondern diskursiv. Sprich: Der Streit entbrennt heute zwar häufig an Ästhetik, wird aber in politischen Gehalten ausgetragen, in denen die Demarkationslinie nicht zwangsläufig an den bisherigen Bruchkanten konservativ-progressiv oder rechts-links verläuft, sondern entlang der Konfliktlinie Kunstautonomie und Kulturalisierung.

Einen frühen Geschmack für diese Linie gibt das Programmbuch der Oper *Schlachthof 5* von Hans-Jürgen von Bose, in dem der heute in Zusammenhang mit der Münchner Musikhochschule massiv in der Kritik stehende Komponist bereits 1996 die eine Seite der heute allgegenwärtigen Konfliktlinie für sein ästhetisches Programm auf den Punkt bringt:

Es scheint – fünfzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges – keinem Zweifel mehr zu unterliegen, daß wir uns in vielfachem Sinne von den USA haben „erobert“ lassen. Nicht territorial – dies nur als Nebenprodukt der von Washington aus betriebenen Friedenspolitik (mit und ohne Anführungszeichen) –, sondern vor allem im Sinne eines herrschenden Meinungsklimas. Ich meine diese typische Gemengelage von alt-'68er-linkem Liberalismus, multi-kulti Ge- und Verboten, einem „way-of-life“, einem ins unübersichtlich gigantische gewachsenen internationalen Kapitalismus und vor allem einer gegen alle Gebote von Ästhetik und Vernunft gräßliche Blüten treibenden „political correctness“.³⁹

Von Boses Zitat ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Es enthält bereits zahlreiche Marker heutiger Kritik an sogenannter Wokeness: der Vorwurf moralischen Verbotsdenkens, eine Opposition zum Linksliberalismus in der Tradition der 68er, zu „Multi-Kulti“ sowie das verschwörerische Raunen von „Meinungsklima“. Bose bindet diese Vorwürfe aber nicht mit konservativer Ideologie im Sinne des Bewahrens eines kulturellen Erbes zusammen, wie beispielsweise in einer konservativ-bildungsbürgerlichen Tradition. Seine Position macht den Unterschied nicht links oder rechts, sondern da, wo er heute viel häufiger ver-

39 von Bose 1996, S.16.

läuft: an einem „Elite-Volk-Dualismus“⁴⁰, der einen Konflikt in gefühlten Mehr- und Minderheiten austrägt. Ähnliche Positionen finden sich auch beim Moderator der Wiener Podiumsdiskussion 2023, Wolfgang Gratschmaier:

[D]ie antiautoritär und zu freizügiger Selbstverwirklichung erzogenen Sprösslinge der Achtundsechziger-Bewegung seien, als sie nach 1990 erwachsen und regieführend wurden, ästhetisch stark von einer postmodernen Beliebigekeits-Verpackungskultur, politisch aber durch die harschen moralischen Postulate etwa des militanten Feminismus, Antirassismus und der LGBTQ-Bewegung geformt worden. Das daraus resultierende Denken in vorgeblich gesellschaftlich relevanten und deshalb mit großem Furor ausgestellten Metaebenen habe dann zu jenen gesichtslos mit Maschinenpistolen oder Schlagstöcken fuchtelnden Söldnergangs und sinnfrei den Raum durchfeudelnde Putzfrauen geführt, die seitdem ohne Rücksicht auf die Vorstellungen der Komponisten und Librettisten die Bühnen fluten – gleichgültig, ob Händel, Verdi oder Britten gespielt werde.⁴¹

Doch dass der künstlerische Scheidepunkt in einem Post-68er-Moralismus liegt, scheint schon deswegen unwahrscheinlich, weil sich auch prominente Vertreter mit dem Label des Regietheaters offensiv gegen „Political Correctness“ aussprechen – etwa Frank Castorf, wenn er zu Protokoll gibt: „Die Freiheit der Kunst wird mit solchen Verboten angegriffen“, „Hauptsache, man darf nicht ‚Neger‘ sagen, dann ist die Welt in Berlin-Mitte in Ordnung, auch im Theater“ und „Am liebsten hätten sie veganes Theater“⁴². Ähnlich lässt sich auch Peter Konwitschny zitieren: „Ich könnte mir vorstellen, dass immer mehr Theater schließen. Dass man sagt, seht euch doch die USA an, die haben fünf Opernhäuser und das ist gut.“ Das sei den Widerlingen dieser Political Correctness,

40 van Dyk 2019.

41 Felber 2023b.

42 Castorf u. a. 2017. Die Verwendung des N-Worts erfolgt hier ausschließlich, um den von Castorf ausgedrückten Standpunkt korrekt zu zitieren.

aber auch Corona geschuldet, fügt er hinzu.⁴³ Auch hier positionieren sich also Regietheatervertreter und -gegner mit identischen Argumenten gegen die Gestalt einer diffusen progressiv-kosmopolitischen Elite. Für neue Konfliktlinien spricht auch, dass die Debatte um Regietheater heute häufig auf dem Feld der „Belehrung“ ausgetragen wird.⁴⁴ Vorwürfe, wie der vom „ewigen Belehrungsgewitter“⁴⁵, verschieben die Debatte also hin zu neuen Oppositionen. Denn klassischerweise stellt sich selbst die radikalste Regietheater-Aktualisierung argumentativ in den Dienst eines Werks und bekräftigt so seinen sakrosankten Status. Selbst die umfassendste Dekonstruktion einer Oper diene eigentlich nur dem tieferen Verständnis der Partitur und selbst die mutigste Aktualisierung stellt sich im Publikumsgespräch demütig in den Dienst des Komponisten [sic]: *prima la musica* – ganz selbstverständlich, auch im Regietheater. Es ist „das von vielen Regisseuren und Theaterleitern bemühte dualistische Modell einer invarianten, quasi zeitresistenten Partitur, die durch aktuelle Bilder in die Gegenwart geholt werden soll.“⁴⁶ Der Belehrungsvorwurf hingegen produziert, ähnlich einem Strohmannargument, ein neues, fiktives Gegenüber zum Essenzialismus des Werkbegriffs: Nämlich den Vorwurf, es ginge ausdrücklich nicht mehr (auf falsche Weise) *um* das, sondern offensiv *gegen* das Werk, um es als Vehikel für eine politisch-moralische Agenda zu missbrauchen. Kurz: Im aktuellen Diskurs um Regietheater kulminieren gleichzeitig-ungleichzeitig zwei Dinge: erstens der althergebrachte, essenzialistische Streit um die ‚richtige‘ szenische Interpretation im affirmativen Sinne des Werkbegriffs (also tatsächliche eine Debatte um Regietheater als Inszenierungsästhetik.) Zweitens aber auch grundsätzlichere künstlerische Auseinandersetzungen um Institution, Werk, Repräsentation, die von den Gegnern ebenfalls unter Regietheater subsummiert werden. Der Essenzialismus des Werkbegriffs – das Werk als Kern und das Eigentliche – bildet hier keinen Common Ground mehr, sondern wird grundlegend in Frage gestellt. Beide Komplexe spielen also auf sehr unterschiedlichen Terrains, sind aber in der aktuellen Diskurslage kaum noch zu ent-

43 Sichrovsky u. a. 2022.

44 Siehe auch Felix Linsmeiers Beitrag in dieser Band.

45 Marburg 2022.

46 Mösch 2011, S. 96.

wirren. Denn der Moral- und Elitenvorwurf aus dem Geist des Essentialismus zielt auf eine empfundene Machtfrage, einen empfundenen Kulturkampf: Wer darf letztlich entscheiden, wie mit dem kulturellen Erbe der Oper grundsätzlich zu verfahren ist? Die angebliche und wahlweise linksgrüne, kosmopolitische, intersektionale Elite, die der gefühlten Mehrheit ihre Sicht auf Oper vorschreibt, ist dabei genauso unbestimmt wie die konkreten Antagonist:innen der Regietheatergegner: ein Kampf gegen Strohmänner. Auf das erfolgreiche Programm zeitgenössischer Opern an der MET angesprochen berichtet selbst Peter Gelb, Intendant der Metropolitan Opera dem *Orpheus* von, einer „elitäre[n] Gruppe von Komponisten, die brillante Kompositionen schufen, aber beim Publikum Schaden anrichteten. Leute wie Pierre Boulez, Elliott Carter und Wolfgang Rihm [...]“⁴⁷. Und Bogdan Rošćić, Direktor der Wiener Staatsoper, erläutert:

Andere Themen der Political Correctness lehne ich [im Gegensatz zu Blackfacing] pauschal ab, zum Beispiel wenn der gesamte Kanon der europäischen Kunstmusik zu einer rassistischen und sexistischen Veranstaltung erklärt wird. Daran versucht sich in den USA gerade eine Musikwissenschaft, die vor lauter Identitätspolitik den Verstand verloren hat. Das nennt der progressive Akademiker dort dann seine „politics“ – was mit Politik als einem in der real existierenden Welt irgendwie relevanten Verhalten nichts mehr zu tun hat. Es erschöpft sich in Demonstrationen vermeintlicher moralischer Überlegenheit, letztlich im Suchen des persönlichen Vorteils im Sinne einer gelungenen Positionierung der eigenen Person durch besonders beflissenes Akkumulieren von Bonuspunkten in bedeutungslosen Cliques-Diskursen.⁴⁸

Doch wenn die Intendanten der beiden vielleicht wichtigsten Opernhäuser der Welt, der MET und der Wiener Staatsoper, sich gegen eine diffus-machtvolle Elite beziehungsweise Clique positionieren und gleichsam zahlreiche Dirigent:innen von Weltrang mit entsprechen-

47 Steiner 2023, S. 13.

48 Korentschnig 2023, S. 242.

der Macht und Rückhalt von Musiker:innenkollektiven scheinbar keine Handhabe gegen dilettantische Regieexzesse haben, wenn dabei selbst die gescholtenen Regisseur:innen identische Kritikpunkte anbringen und wenn es das Publikum angeblich auch eindeutig so sieht – wer kann dann diese Elite sein, die all diese vielen Akteure in Spitzenpositionen kulturpolitisch aussticht? Einleuchtend wäre also, wie bereits argumentiert, nicht die ‚alten‘ Konfliktparteien aus dem bisherigen Regietheaterdiskurs anzunehmen, sondern ein neues Feindbild: den Strohmann eines „progressiven Neoliberalismus“ – der „Kosmopolit, der Antirassismus, Weltgewandtheit und Toleranz mit einem Faible für neoliberale Politik verbinde.“⁴⁹ Der Vorwurf dieser Komplizenschaft eint antiimperialistische Positionen mit kulturessenzialistischen und delegitimiert Marginalisierungsdiskurse als Allianz aus „Finanzkapitalismus und Emanzipation“⁵⁰ (Nancy Fraser). Obwohl sich sogar tatsächlich „Formen der Entfremdungskritik und der Selbstorganisation wie auch Diversity- und Gleichstellungspolitiken als anschlussfähig an das neoliberale Projekt erwiesen haben“,⁵¹ der pauschale Vorwurf führt im Operndiskurs zu einer ausweglosen Lage, in der intersektionale Anliegen aus unterschiedlichen politischen Lagern delegitimiert werden. Identitätspolitik wird „in ihrem Kern als falsch und pseudo-politisch zurückgewiesen sowie als Egoismus partikularer Gruppen diskreditiert. [...] Die Verkehrung des Zusammenhangs läuft in Zeiten erstarkender autoritärer Kräfte faktisch auf ein blaming the victim hinaus.“⁵² Die marginalisierten Gruppen kommen aber, anders als mittlerweile im Sprechtheater, im Musiktheaterbetrieb dennoch kaum in Machtpositionen.⁵³ Am Ende dieser akrobatischen gedanklichen Bewegung, in der sich einst gegensätzliche Positionen gegen den Strohmann einer pro-

49 van Dyk 2019. Vgl. auch den von von Bose aufgestellten Antagonismus.

50 van Dyk 2019.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 So veröffentlichten zum Beispiel im März 2021 das Archiv Frau & Musik Frankfurt/Main und musica femina münchen einen Bericht über Frauen in exponierten Positionen in deutschen Berufsorchestern: In den Führungspositionen GMD und Intendanz lag der Frauenanteil bei 8%. Im Tanz hingegen sind es laut Auskunft der Bundesdeutschen Konferenz der Ballett- und Tanztheaterdirektor:innen (BBTK), in der rund 80 Prozent der Tanzkompanieleitenden

gressiven Elite verbünden, bleiben die Machtverhältnisse im Opernbetrieb dann doch, wie sie sind – und die Strohmann-Argumente erfüllen so eine Funktion zugunsten des institutionellen Machterhalts. Sieht sich eine Institution⁵⁴ – als solche die Oper durchaus angesehen werden kann – in Gefahr beziehungsweise mit Gefahren ihrer De-Institutionalisierung konfrontiert, ergreift sie, institutionentheoretisch gesprochen, je nach Virulenz dieser Gefahren so ziemlich jede erdenkliche Strategie zum Selbsterhalt.⁵⁵ Die Etablierung und Pflege von sogenannten Legitimationsmythen sind nur ein Beispiel dafür: Diese Mythen – also Narrative von identitätsstiftendem Gehalt – „entstehen der neoinstitutionalistischen Theorie zufolge, wenn Institutionen unter Druck geraten und versuchen, sich als zentral für die kulturellen Traditionen ihrer Gesellschaften zu etablieren, um offiziellen Schutz zu erhalten.“⁵⁶ Organisationen tendieren generell dazu, sich selbst zu perpetuieren – und sich somit als Institution zu etablieren –, „indem sie Mythen inkorporieren, die sich als unhinterfragte institutionelle Regeln verstehen“.⁵⁷ Interessanterweise ist dabei der jeweilige Institutionalisierungsgrad keine Frage zum Beispiel von Effizienz in der Arbeit einer Institution beziehungsweise ihrer Organisationen, sondern wesentlich eine ihrer Legitimität:⁵⁸ Diese bildet das wesentliche Bindeglied zwischen Gesellschaften und ihren Institutionen, die das, was sie tun, letztlich als wünschenswert und richtig beschreibt. Gerät die Legitimation ins Wanken, beispielsweise indem die Arbeitsweisen oder die Ergebnisse dieser Arbeit einer Institution hinterfragt werden, bedroht dies gleichermaßen die dazugehörigen Machtpositionen, die diese institutionellen Strukturen tragen und vertreten. Dass sich Institutionen durch Umwelteinflüsse immer wieder zu Transformationen gezwungen sehen, um sich selbst zu erhalten und dabei die Strategien ihrer Legitimationsnarra-

organisiert sind, unter den Mitgliedern immerhin 27% Spartenleiterinnen. Vgl. Archiv Frau & Musik 2021 und Kachelrieß 2022.

54 Vgl. Senge 2011.

55 Vgl. Bos 2004.

56 Balme 2021, S.19.

57 Ebd., S.21

58 Senge 2011, S.117.

tive anpassen müssen,⁵⁹ ist dabei nicht ungewöhnlich. Nun sind allerdings diese Strategien des institutionellen Selbsterhalts keineswegs immer deckungsgleich mit dem Erhalt ebenjener Machtpositionen, die ihre Vertreter:innen bekleiden, oder den entsprechenden Führungs- oder Kunstauffassungen. Interessenskonflikte treten zutage und es ist fraglich, zu wessen Erhalt und in wessen Sinne die Strohmann-Debatte mit so viel Nachdruck weitergeführt wird. In jedem Fall scheint sie ein probates Mittel zu sein, die Aufmerksamkeit von Kritik an institutionellen Strukturproblemen umzulenken und die Verantwortung für die Krisenhaftigkeit von Oper künstlerisch darin arbeitenden Einzelpersonen zuzuschieben.

Die Initiative Critical Classics und die Reaktionen darauf zeigen diesen Komplex sich überlagernder Diskursschichten exemplarisch in einer spezifischen Auseinandersetzung mit identitätspolitischen Fragen von Repertoireopern. Die Intention dieses Projekts ist, so die Macher:innen,⁶⁰ ein generelles Bewusstsein für diskriminierende Sprache in Opernlibretti zu schaffen und auf diese Weise Repertoireopern für ein breiteres Publikum zugänglich zu machen.⁶¹ „Dieses Publikum besteht auch ganz viel aus Leuten, die das zum ersten Mal sehen. Die interessiert das auch nicht, ob das jetzt ein hochwichtiges Werk des Repertoires ist, was seit 250 Jahren gespielt wird. Die sitzen hier und heute drin, die wollen einen guten Abend haben und sie wollen bitte einen Abend haben, wo keine Menschen beleidigt werden.“⁶² Dieses Ziel verfolgt die Initiative, indem sie Editionen zum Beispiel der *Zauberflöte*, *Johannespassion*, *Carmen* und *Madama Butterfly* erstellt, die nicht nur potenziell diskriminierende Stellen im Text markieren und kommentieren, sondern ebenso Alternativvorschläge für diese Formulierungen anbieten. Dieses Vorhaben steht durchaus in der Kritik das „Schmutzige, das Diskriminierende aus der Literatur zu eliminieren“ oder auch das „Skandalöse wegzuretuschieren“, wie beispielsweise Klaus Zehelein der Initiative in einer Rede beim Theaterpreis DER FAUST vorwarf.

59 Vgl. Möllering 2001.

60 Vgl. Kulturinitiative e. V. o. J.

61 Ebd.

62 Klaus Zehelein in Stäbler 2023.

„Was wäre denn Kunst anderes als, [sic] Wunden zu zeigen?“⁶³, so Zehelein. Beide Positionen – Zeheleins wie die der Akteur:innen von Critical Classics – sind sich bei aller polarisierenden Konfrontation allerdings in einer Sache einig: Die Stücke des Kernrepertoires sind in ihrer Widerständigkeit und Skandalträchtigkeit entweder so aufzuführen, ‚wie sie sind‘ oder aber an bestimmte zeitgenössische gesellschaftspolitische Diskurse und die daraus hervorgehenden Forderungen anzupassen. Sie in ihrer institutionellen Praxis grundsätzlicher zur Disposition zu stellen – zum Beispiel zugunsten einer Erweiterung des Repertoires, anderer Autor:innenschaften oder Musikpraxen – scheint keine Option. Das Projekt scheint die bisherigen Legitimationsmythen stärker anzurühren, als seine Macher:innen es vielleicht ahnen.

Andreas Reckwitz hat (Samuel Huntingtons These eines „Kampfs der Kulturen“ von 1993 widersprechend) ein soziologisches Modell entwickelt, das die verhärteten Fronten aus einer größeren Perspektive schildert. Er beschreibt eine Kulturalisierung des Sozialen auf breiter Front in der Spätmoderne, die sich in zwei Regimen ausdrückt: „Auf der einen Seite [...] eine Kulturalisierung der Lebensformen in Gestalt von ‚Lebensstilen‘, die sich nach dem Muster eines Wettbewerbs kultureller Güter auf einem kulturellen Markt zueinander verhalten, also um die Gunst der nach individueller Selbstverwirklichung strebenden Subjekte wetteifern.“⁶⁴ Demgegenüber steht eine Kulturalisierungsdynamik, die sich auf Kollektive richtet und „sie als moralische Identitätsgemeinschaften auf[baut]. Sie arbeitet mit einem strikten Innen-Außen-Dualismus und gehorcht dem Modell homogener Gemeinschaften, die als *imagined communities* kreierte werden. Die Spätmoderne ist durch einen Konflikt dieser beiden Kulturalisierungsregime gekennzeichnet, die in einer widersprüchlichen Konstellation von Öffnung und Schließung münden.“⁶⁵ Als gesellschaftspolitischer Katalysator, der Affekte aufnimmt, verstärkt und konfrontiert, muss die Oper nun zwangsläufig zum Spielball des Konflikts werden, weil sie beide Tendenzen in sich trägt und diese um sich ringen lässt: Ist sie immer noch das Medium der Selbstvergewisserung einer *Imagined Community* (beispiels-

63 Ebd.

64 Reckwitz 2017.

65 Ebd.

weise des deutschsprachigen Bildungsbürgertums als intellektuelle Elite der Bundesrepublik) – oder büßt sie diese (einstige) Rolle im Wettbewerb kultureller Güter gerade ein und muss nun als eine ästhetische Praxis von vielen auf einem Markt konkurrieren, auf dem sie aus ihrer institutionellen Funktion heraus nie anzutreten gedacht war? Reckwitz beschreibt die zweite Tendenz, die er Kulturalismus II nennt, auch als „Kulturessenzialismus.“ Dieser geht aber nicht einher mit einem

Regime der Innovation und des Neuen, der ständigen Selbstüberbietung (wie im Kreativitätsdispositiv der Kulturalisierung I), sondern mit einer Prämierung des ‚Alten‘, der vermeintlichen ‚Tradition‘, was sich in einem entsprechenden Bezug auf Narrationen der Geschichte oder auf historische Moralkodizes niederschlägt. Kollektiv und Geschichte tragen hier dazu bei, Kultur gewissermaßen zu essenzialisieren.⁶⁶

Die Essenzialisierung führt dann – beispielsweise beim Konzept der Werktreue – zu einer „Schließung von Kontingenz“, „der zentrale Antagonismus zwischen Innen und Außen dazu, dass die Valorisierung der Güter nach innen nicht mobilisiert, sondern stabil gehalten werden soll.“⁶⁷ Die Oper dient spätestens seit der Erfindung der Moderne aber nicht nur der Essenzialisierung, sondern auch der Individualisierung, was ihre Rolle entsprechend verkompliziert: Kulturalisierung I macht, so Reckwitz, Kultur gewissermaßen zur „Hyperkultur, in der potenziell alles in höchst variabler Weise kulturell wertvoll werden kann.“⁶⁸ Die Oper findet sich also auf einem „Attraktions- und Attraktivitätsmarkt, auf dem ein Wettbewerb um Anziehungskraft und das Urteil des Wertvollen ausgetragen wird“⁶⁹ – und steht in diesem Sinn also tatsächlich grundsätzlicher zur Disposition. Denn „die kulturellen Güter zeichnen sich in der Hyperkultur [...] durch Kombinierbarkeit und Hybrisierbar-

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd.

keit aus“.⁷⁰ Ohne ihre Essenzialisierung konkurriert sie so im Rahmen „einer expansiven Ästhetisierung (teilweise auch einer Ethisierung) der Lebensstile“⁷¹ mit anderen Dingen um die Gunst der sich selbst verwirklichenden Individuen. Mit Reckwitz trifft also kein singulärer Vorwurf den Kern der Dinge. Die Oper befindet sich mit je einem Bein in unterschiedlichen Kulturalisierungsdynamiken und muss diesen Binnenwiderspruch und die dazugehörigen Funktionalisierungen auf beiden Seiten austragen. Damit befindet sie sich, wie in ihren besten Tagen im 19. Jahrhundert, am diskursiven Zentrum der Gegenwart und könnte das Medium der Stunde sein, wenn der Streit um sie in der Kunst und nicht in Strohmanndebatten und Partikularvorwürfen ausgetragen würde. Denn schließlich vollzieht sich gerade ein Medienwandel, der die Wahrnehmung von Welt grundsätzlich verändert – ungeachtet aller Querelen in der Opernblase. Mit Wolfgang Ullrich verändern „die Sozialen Medien mit ihrer Binnenlogik und speziellen Aufmerksamkeitsökonomie herkömmliche Klassifizierungen und damit nicht zuletzt Grenzziehungen zwischen Kunstwerken und Artefakten, die vor allem auf Konsum und Aktivismus ausgerichtet sind.“⁷² Müsste das Hypermedium Oper nicht diese Entwicklungen kritisch und subversiv aufgreifen, anstatt Diskursphantomen hinterherzujagen?

Die Oper muss all diese Widersprüche nun zwangsläufig austragen und tut das in der Regel anhand von Regie und ihrer Kritik. Traditionell ist nämlich die visuell-szenische Interpretation eines Werks durch den Mangel an Aufführungen neuer Stücke sowieso der einzige Bereich, in dem große ästhetische Entscheidungen überhaupt möglich sind, solange der Werkbegriff (sprich die Musik) nicht zur künstlerischen Disposition steht. Das Resultat ist eine Zwickmühle, die an die obig beschriebenen Schmerzpunkte der Institutionslegitimität geht: Soll ins Werk eingegriffen werden, wird als Reaktion auch die Kunstautonomie der Oper grundsätzlich verteidigt und allein der Versuch weckt institutionelle Beharrungskräfte, die daraus den Angriff lesen, ein autonomes Werk zu korrigieren, es also besser zu wissen als Werk, Autor und das dahinterstehende kulturessenzialistische Regime. Die Gegen-

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ullrich 2022.

seite hingegen versteht ihren Eingriff nicht als Affront, sondern als kreativen Umgang mit kulturellen Artefakten und ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung im Sinne einer gegenwärtigen Kunstpraxis, die sich längst über die bürgerliche Kunstautonomie erweitert hat – der Versuch, dies zu vermitteln, lässt den Unterschied an der Kulturalisierung jedoch umso deutlicher zutage treten. Es geht also wirklich ums Ganze. Die Debattenteilnehmer:innen im Geiste der Kunstautonomie fürchten so vielleicht sogar zurecht um ‚ihren‘ Wesenskern der Oper gerade in Abgrenzung zur Autonomielosigkeit, Zweckgebundenheit von Konsumprodukten und damit um ihren Verlust als Kunstform – die Gegenseite fürchtet den Verlust der Oper ins Museum jedoch genauso existenziell, wenn die Strategien der Gegenwartskunst als Reaktion auf ebendiese Konsumindustrie nicht zur Kenntnis genommen werden. Kurz: Beide Seiten haben Angst, dass es wegen der jeweils anderen Seite mit der Oper bergab geht.

Die Strategien der Opernhäuser in dieser Gemengelage sind unterschiedlich – es scheinen sich jedoch Programmatiken zu bewähren, die Disruptionen vermeiden solange es noch geht. Sie tragen den Streit also nicht am Werk aus, sondern finden Lösungen zum Beispiel wie die Erweiterung des Repertoires durch neuentdeckte (aber intakte) Werke oder die Betonung des Eventcharakters in Varieté- oder Spektakel-Traditionen. Dass die Lösung dieses Konflikts in erster Linie in der leidenschaftlich-streitbaren Praxis der Kunstproduktion liegen müsste, ist ein Gemeinplatz, der dadurch trotzdem nicht unwahr wird. Erreicht werden kann sie nur durch konstruktive Beiträge der beteiligten Akteur:innen und Auseinandersetzungen miteinander, jenseits von Strohmannargumentationen. Mit einem Ende der unproduktiv geführten Regietheaterdebatte ist also vorerst nicht zu rechnen.

Bibliografie

Adorno 1970

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970.

Archiv Frau & Musik 2021

Archiv Frau & Musik (Hg.), „Frauenanteil Berufsorchester. Studie zur Saison 2019/2020“, in: *Archiv Frau & Musik*, 2021, <https://www.archiv-frau-musik.de/frauenanteil-berufsorchester-studie-zur-saison-2019-2020> (Zugriff: 4. April 2024).

Balme 2021

Christopher Balme, „Legitimationsmythen des deutschen Theaters: eine institutionsgeschichtliche Perspektive“, in: Birgit Mandel und Annette Zimmer (Hg.), *Cultural Governance, Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden 2021, S.19–39.

Beyer 2017

Barbara Beyer, „Was will das Forschungsprojekt? Eine Einleitung“, in: *Die Zukunft der Oper. Zwischen Hermeneutik und Performativität*, Berlin 2014 (*Recherchen*, Bd.113), S.9–24.

Bos 2004

Ellen Bos, „Akteure und Institutionen in Transitionsprozessen“, in: Ellen Bos (Hg.), *Verfassungsgebung und Systemwechsel. Die Institutionalisierung von Demokratie im postsozialistischen Osteuropa*, Wiesbaden 2004, S.31–73.

BR Klassik 2022

BR-Klassik (Hg.), „Irrweg Regietheater‘. Philipp Jordan verlässt die Wiener Staatsoper“, in: *BR-Klassik*, 4. Oktober 2022, <https://www.br-klassik.de/aktuell/philipp-jordan-verlaengert-seinen-vertrag-an-der-wiener-staatsoper-nicht-100.html> (Zugriff: 24. Juli 2023).

Castorf u. a. 2017

Frank Castorf und Peter Laudenbach, *Am liebsten hätten sie veganes Theater, Interviews 1996–2017* [E-Book], Berlin 2017.

Deutsches Theatermuseum 2019

Deutsches Theatermuseum (Hg.), „Regietheater – eine deutsch-österreichische Geschichte 17.2.2020–11.4.2021“, in: *Deutsches Theatermuseum*, 2019, <http://www.deutschestheatermuseum.de/2019/11/ausstellungspause-bis-mai-2020.html> (Zugriff: 1. November 2023).

Dombois 2011

Johanna Dombois, „Über Second Worlds – Oper und Neue Medien / On Second Worlds – The Opera And New Media“, Vortrag am Institut für Musik und Medien, Düsseldorf, 30. Juni 2011, <https://vimeo.com/49638961> (Zugriff: 14. März 2024).

Duchen 2022

Jessica Duchen, „Jonas Kaufmann: who’s to blame for opera’s troubles?“, in: *The Sunday Times* [Online-Ausgabe], 25. Dezember 2022, <https://www.thetimes.co.uk/article/jonas-kaufmann-whos-to-blame-for-operas-troubles-qcfvm8zfw> (Zugriff: 1. November 2023).

Felber 2023a

Gerald Felber, „Wir geben die Heimat in unserer Sprache auf“, in: *F.A.Z.* [Online-Ausgabe], aktualisiert am 7. August 2023, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/saengerin-eddamoser-ueber-bildungspolitik-und-sprache-19084322.html> (Zugriff: 1. November 2023).

Felber 2023b

Gerald Felber, „Regietheater in der Oper – Zukunft oder Irrweg?“, in: *F.A.Z.* [Online-Ausgabe], 29. November 2023, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/podiumsdiskussion-zur-zukunft-der-opernregie-19345970.html> (Zugriff: 4. April 2024).

Haberlik 2010

Christina Haberlik, *Regie Frauen. Ein Männerberuf in Frauenhand*, München 2010.

Hartung 2020

Ulrike Hartung, *Postdramatisches Musiktheater*, Würzburg 2020.

Hegel 1971

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Stuttgart 1971.

Joseph II. (User) 2012

Joseph II. (User), „Regisseure des Grauens – Teil 4: Claus Guth“, in: *Tamino Klassikforum*, 17. Dezember 2012, <https://www.tamino-klassikforum.at/index.php?thread/15349-regisseure-des-grauens-teil-4-claus-guth/&postID=449363&highlight=Regisseur%2Bdes%2BGrauens#post449363> (Zugriff: 10. April 2024).

Jordan 2023

Philippe Jordan, „Auch ich hatte einen Traum“ in: Denise Wendel-Poray, Gert Korentschnig und Christian Kircher (Hg.), *Die letzten Tage der Oper*, Mailand 2023, S. 68–70.

Kachelrieß 2022

Andrea Kachelrieß, „Macht Tanz stark für Verantwortung?“, in: *Stuttgarter Nachrichten* [Online-Ausgabe], 27. März 2022, <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.frauen-auf-dem-chefsessel-macht-tanz-stark-fuer-mehr-verantwortung.7b8d1fd6-e71d-4fce-a0a6-8578b72ecb90.html> (Zugriff: 4. April 2024).

Klein 2007

Richard Klein, „Über das Regietheater in der Oper – keine Sammelrezension“, in: *Musik & Ästhetik* 11 (2007), S. 64–79.

Klein u. a. 2006

Richard Klein und Johanna Dombois, „Auch Kinder werden einmal alt“, in: *Die Zeit*, 5. Oktober 2006.

Klein u. a. 2007

Richard Klein und Johanna Dombois, „Das Lied der unreinen Gattung“, in: *Merkur*, Oktober 2007, S. 928–937.

Konwitschny 2003

Peter Konwitschny, „Ein Interview“, in: Deutscher Bühnenverein (Hg.), *Muss Theater sein? Fragen, Antworten, Anstöße*, 2003, S. 32–35.

Korentschnig 2023

Gert Korentschnig, „Haben Intendanten zu viel Macht, Herr Indentant? Bogdan Rošćić im Gespräch mit Gert Korentschnig (Juni 2021)“, in: Denise Wendel-Poray, Gert Korentschnig und Christian Kircher (Hg.), *Die letzten Tage der Oper*, Mailand 2023, S. 240–247.

Kühnel u. a. 2007

Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.), „Regietheater“: *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts*, Anif 2007.

Kulman 2023

Elisabeth Kulman, „Das System ist krank“ in: Denise Wendel-Poray, Gert Korentschnig und Christian Kircher (Hg.), *Die letzten Tage der Oper*, Mailand 2023, S. 45–48.

Kulturinitiative e. V. o. J.

Kulturinitiative e. V. (Hg.), „About“, in: *Cultural Classics*, o. J., <http://criticalclassics.org/about/> (Zugriff: 4. April 2024).

Lodemann 2009

Caroline Lodemann, *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels Parsifal*, Göttingen 2009.

Mallwitz 2023

Joana Mallwitz, „Oper kann alles – haben wir’s verlernt?“, in: Denise Wendel-Poray, Gert Korentschnig und Christian Kircher (Hg.), *Die letzten Tage der Oper*, Mailand 2023, S. 53–57.

Marburg 2022

Eva Marburg, „Wir – ganz anders? Unsere Bühnen. Jahresrückblick 2012“, in: *SWR2*, <https://www.swr.de/swr2/buehne/wir-ganz-anders-unsere-buehnen-100.html> (Zugriff: 6. Juli 2023).

Möllering 2001

Guido Möllering, „Umweltbeeinflussung durch Events? Institutionalisierungsarbeit und feldkonfigurierende Veranstaltungen in organisationalen Feldern“, in: *Schmalenbachs Zeitschrift für betriebswirtschaftliche Forschung* 5 (2001), S. 458–484.

Mösch 2011

Stephan Mösch, „Geistes Gegenwart? Überlegungen zur Ästhetik des Regietheaters in der Oper“, in: Anno Mungen (Hg.), *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, Würzburg 2011 (*Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, Bd. 23), S. 85–103.

Muti 2023

Riccardo Muti, „Musik kann Menschen besser machen“, in: Denise Wendel-Poray, Gert Korentschnig und Christian Kircher (Hg.), *Die letzten Tage der Oper*, Mailand 2023, S. 58–66.

Reckwitz 2017

Andreas Reckwitz, „Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus. Die Spätmoderne im Widerstreit zweier Kulturalisierungsregime“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 16. Januar 2017, <https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/240826/zwischen-hyperkultur-und-kulturessenzialismus/> (Zugriff: 4. April 2024).

Seliger 2017

Berthold Seliger, *Klassikkampf: Ernste Musik, Bildung und Kultur für alle* [E-Book], Berlin 2017.

Senge 2011

Konstanze Senge, *Das Neue am Neo-Institutionalismus. Der Neo-Institutionalismus im Kontext der Organisationswissenschaft*, Wiesbaden 2011.

Sichrovsky u. a. 2022

Heinz Sichrovsky und Susanne Zobl, „Zerstört die Regie die Oper?“, in: *news.at*, 2. März 2022, <https://www.news.at/a/zerstoert-regie-oper-12444774> (Zugriff: 4. April 2024).

Stäbler 2023

Marcus Stäbler, „Gruppe ‚Critical Classics‘ für *Zauberflöte* ohne Machosprüche“, in: *NDR Kultur*, 14. Dezember 2023, <https://www.ndr.de/kultur/buehne/aktuell/Gruppe-Critical-Classics-fuer-Zauberfloete-ohne-Machosprueche,criticalclassics100.html> (Zugriff: 4. April 2024).

Steiner 2023

Iris Steiner, „‚Mister Met‘, Interview mit Peter Gelb“, in: *Orpheus* (2023), Nr. 1, S. 12–17.

Thiel 2022

Markus Thiel, „Christian Gerhaher über die Zeit nach der Pandemie: ‚Das Kulturleben versandet‘“, in: *Merkur* [Online-Ausgabe], 16. Februar 2022, https://www.merkur.de/kultur/corona-pandemie-christian-gerhaher-bilanz-kulturleben-zr-91352371.html?itm_source=story_detail&itm_medium=interaction_bar&itm_campaign=share (Zugriff: 4. April 2024).

Ullrich 2008

Wolfgang Ullrich, „Die Kunst ist Ausdruck ihrer Zeit – Genese und Problematik eines Topos der Kunsttheorie“, in: Robert Sollich, Clemens Risi, Sebastian Reus und Stephan Jöris (Hg.), *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, Berlin 2008, S. 233–246.

Ullrich 2022

Wolfgang Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022.

Van Dyk 2019

Silke van Dyk, „Identitätspolitik gegen ihre Kritik gelesen. Für einen rebellischen Universalismus“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 22. Februar 2019, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/286508/identitaetspolitik-gegen-ihre-kritik-gelesen/> (Zugriff: 4. April 2024).

Von Bose 1996

Hans-Jürgen von Bose, „Einige Gedanken zu meiner Oper *Schlachthof 5*“, in: Bayerische Staatsoper und Hanspeter Krellmann (Hg.), *Bose – Schlachthof 5* (Programmheft), 1. Juli 1996, S. 16–18.

Von Sternburg 2023

Judith von Sternburg, „Claus Guth zur *Elektra*: ‚Mir graut jetzt schon vor einfachen Schlussfolgerungen‘“, in: *Frankfurter Rundschau* [Online-Ausgabe], 16. März 2023, <https://www.fr.de/kultur/theater/clus-guth-zur-elektra-mir-graut-jetzt-schon-vor-einfachen-schlussfolgerungen-92150125.html> (Zugriff: 4. April 2024).

*Kapitel 2: Wessen Oper?
Stimme, Gender, Repräsentation*



Abb. 14: Lulu Obermayer, Cornelia Bartsch, Kerstin Steeb, Ulrike Hartung. *Oper raus! Die Tagung*, 23. Oktober 2022, Staatstheater Kassel. Bild: Huizi Yao.

Feminismus. Das Phantom der Oper

von Kerstin Steeb¹

Ich hatte vor ein paar Wochen ein Gespräch mit einem Generalmusikdirektor, der zu mir gesagt hat: „Wenn die Frau stirbt, dann ist das doch, weil wir mit ihr mitfühlen. Wir docken an euch Frauen an.“ Es fällt mir manchmal tatsächlich schwer, in dem Moment mit ein, zwei, drei Sätzen zu erklären, warum ich es anders sehe. Warum es ein Passivmachen der Frau ist. Warum es eben nicht die weibliche Sichtweise ist.

Ich bin Musiktheaterregisseurin und das bin ich irgendwie aus Versehen geworden. Oder sagen wir so: Es war nicht klar. Ich bin Kind einer Familie, die zu einem Teil Bildungsbürgertum und zum anderen Teil Arbeiterklasse ist. Musik hat in meiner Familie eigentlich keine Rolle gespielt. Klassische Musik erst recht nicht. Dort, auf dem Dorf, in dem ich aufgewachsen bin, gab es auch kein Musiktheater. Ich bin damit nicht groß geworden. Ich habe mich auch nicht davon angesprochen gefühlt. Es hat eine Weile gedauert, bis ich eigentlich aus Versehen bei einem Schulpraktikum am Theater Bielefeld gelandet bin, weil meine Lehrerin mich gepusht hat. Da habe ich gemerkt, dass mich das fasziniert.

Die Fragen „Wer fühlt sich angesprochen von dem Genre? Wer fühlt sich da zu Hause?“ werden später noch einmal eine Rolle spielen. Es hatte auch etwas mit meiner Biografie zu tun, dass ich während des Studiums und vielleicht auch bis jetzt das Gefühl habe: Irgendwann wird entdeckt, dass ich hier nicht hingehöre. Das ist ein typisches Klassismus-Phänomen: Eine Person, die so einen Milieu-Wechsel erfährt, fühlt sich immer wie Falschgeld. Bis ich Musiktheaterregie studiert habe, dauerte es, auch weil mir beim ersten Beratungsgespräch an der Hochschule für Musik und Theater von einem Professor jegliche Selbstsicherheit genommen wurde, indem er sagte: „Sie sind doch grün hin-

1 Manuskript einer Lecture Performance bei *Oper raus! Die Tagung* am Staatstheater Kassel, 23. Oktober 2022.

ter den Ohren, Sie haben keine Erfahrung. Sie müssen sich gar nicht erst bewerben.“

Ich habe dann fünf Jahre etwas anderes gemacht und Sport studiert mit dem Nebenfach Historische Musikwissenschaft. Niemand hatte diese Kombination. Ich habe Urlaubssemester eingelegt, um möglichst viel zu assistieren und die geforderte Erfahrung zu sammeln. Ich habe diese Aufnahmeprüfung machen wollen und wurde schließlich auch genommen. So kam es, dass ich ewig studierte – 10 Jahre – und dann Musiktheaterregisseurin geworden bin, auch wenn es in den ersten Jahren nach meinem Abschluss nicht so aussah, als würde ich das schaffen.

Ich bin weder Wissenschaftlerin noch bin ich Performerin, bin hier aber eingebettet in Wissenschaft und einen Performance-Teil. Ich fühle mich damit ganz wohl, weil ich auch in meiner Arbeit eingebettet bin. Als Regisseurin hole ich mir gerne den Kontakt zur Wissenschaft oder zum Journalismus und arbeite natürlich mit vielen Menschen zusammen. Regie ist ein Beruf, den man nicht allein machen kann. Ich habe es nie so begriffen, dass ich allein daherkomme und wüsste, wie alles geht. Ich bin als Regisseurin eher eine Art Aufbereiterin, kombiniere und stelle gegenüber. Es gefällt mir, dass ich das nicht allein realisieren kann.

Das Phantom

Ich würde heute gerne dieses Phantom, den Feminismus, ent-phantomisieren. Ich möchte den Feminismus aber auch nicht Ghostbuster-mäßig vernichten, ausrotten, sondern ich will durch Nähe die Angst davor nehmen. Also müssen wir die Nähe suchen – nach Lockdown-Zeiten sind wir uns hier schon recht nahe – und danach können wir den Feminismus als ungefährlichen Teil stehen lassen und können uns mit anderen Sachen beschäftigen.

Ich mag folgendes Bild sehr: Angst durch Nähe verlieren wie beim Scheinriesen Tur Tur. Man kann über *Jim Knopf* vieles sagen, auch schlechtes, aber den Scheinriesen mag ich. Er ist ganz weit weg und sehr einsam. Jim Knopf und Lukas trauen sich näher an ihn heran und auf einmal verliert er die Gefahr. Sie sind mir hier auch relativ nahegekommen, dann dürfte ich Ihnen jetzt keinen großen Schrecken mehr einjagen. In die Runde gefragt: Hat jemand Angst vor mir, wenn ich sage „Ich bin Feministin“? Hier sitzen 50 Leute, nur drei haben Angst. Das ist schonmal ganz gut. Ich habe trotzdem das Gefühl, dass ich etwa zehn Jahre lang nach meinem Abschluss der Musiktheaterregie ein

Stück weit gemieden wurde. Damit beziehe ich mich auf den Opernapparat. Als Geliebte, Mutter, Ehefrau, süße Maus ging ich immer ganz gut durch.

Gefühllose Zahlen

Das ist sehr gefühlig. Man kann sich mit Gefühlen auch in Dinge reinsteigern. Wurde ich tatsächlich gemieden? Vielleicht ist etwas kaputt mit meinem Gefühl? Ich habe ein paar Zahlen mitgebracht, die wir im Verein Pro Quote Bühne sammeln, um Dinge sichtbar zu machen. Das Deutsche Musikinformationszentrum hat 2021 eine Studie veröffentlicht, die zeigt, dass zum Beispiel in Spitzenorchester 21% der Musiker:innen Frauen sind, der Rest sind Männer und je höher der Rang in den Orchestern, desto weniger Frauen. Es gibt eine Studie – die leider älter ist, die ich aber trotzdem zitiere, weil es keine besseren neuen Zahlen gibt – von 2016 vom Deutschen Kulturrat. Frauen in deutschen Theatern in den Musikvorständen – das heißt Dirigat, Einstudierung, Chorleitung – machen 22% aus. Also ähnlich. Ich dachte zunächst: Gar nicht so schlecht. 22% heißt aber auch, dass man sich die andere Zahl vorstellen muss und dass die Waage schief ist. In dieser Studie liegt die Quote der Frauen in der Regie an Stadttheatern bei 30%. Diese Regie-Quote unterscheidet leider nicht zwischen Schauspiel und Oper, was heißt, dass wir nochmal deutlich abziehen können: weit unter 30% Quote in der Musiktheaterregie. Bei Komposition sind in der Studie 426 Werke aufgeführt – Oper, Operette, Musical. Davon sind 23 Werke von Frauen komponiert. Bei der Leitung von Rundfunk- und Sinfonieorchestern: 0 Frauen. Bei einer Recherche von Pro Quote Bühne – wir sind noch nicht durch, daher kein Anspruch auf Vollständigkeit – gibt es in dieser Spielzeit (2022/23) mindestens 3 Stadttheater, die sich für 0% Frauen in der Musiktheaterregie entschieden haben. Wir von Pro Quote Bühne haben in mehreren Bundesländern eine kleine Anfrage gestellt. In Hamburg ging es schnell voran, denn die Linke hat als Opposition diese Anfrage an den Hamburger Senat weitergetragen. Wir haben hier Ergebnisse, die ich speziell fürs Musiktheater mitgebracht habe. Befragt wurden die Staatsoper Hamburg, das Opernloft Hamburg (ein privates Opernhaus), der Hamburger Engelsaal (wobei ich den nur von Konzerten kenne und nicht weiß, ob dort tatsächlich inszeniert wird) und die Kammeroper (auch Allee-Theater genannt). In dieser Studie sieht die Quote ganz gut aus und zwar wurden 41% der Arbeiten von Frauen in-

szeniert. Die Befragung geht von 2016 bis 2021, also über einen langen Zeitraum. 41% waren Arbeiten von Frauen in der Musiktheaterregie, 59% also Arbeiten von Männern. Da kann man denken: Ist doch super! Aber wenn man genauer hinsieht, fallen die Gagen auf. Die Männer haben 1264 000 Euro verdient, die Frauen 196 000 Euro. Bei einer fast 50-50-Quote. Das heißt 13% der Gagen gingen an die Frauen. Dazu sage ich weiter nichts.

Ethel Smyth

Ich habe Zitate mitgebracht und komme zu Ethel Smyth, mit der ich mich künstlerisch beschäftigt habe und die mich wahnsinnig inspiriert hat durch ihren Aktivismus und ihre Art. Sie hat Memoiren geschrieben, aus denen ich etwas vorlesen möchte. Das ist circa 100 Jahre her. Sie schreibt: „Die für Frauen wahrscheinlich am schwersten zugängliche Welt ist die der Künste, da es in ihr keine Regeln gibt, nur Chancen, die erhalten oder vorenthalten werden.“² Sie schreibt auch: „Ich behaupte, es kommen Massen von jungen Frauen, unsichtbar, unerkannt hinter dem Schleier des Vorurteils des Patriarchentums und entzogener Möglichkeiten.“³ Und sie schreibt:

Doch leider ist die Musikwelt auf Ewiggestrigkeit eingeschworen. So erscheint es mir nur natürlich, dass bis heute Dirigenten, Organisten, Chorleiter und ähnliche Menschen Männer sein sollten. Allerdings würde ich mich an ihrer Stelle nicht darauf verlassen, dass es für immer bei diesem Zustand bleibt. Insofern, als die Zahl der Frauen, die Friedensrichter, Landtagsabgeordnete, Bürgermeister und was nicht alles werden, täglich wächst, hoffe ich, sie bald einen wichtigen Part in Musikkomitees, Ausschüssen und anderen Gremien spielen zu sehen, wo sich bislang der rein männliche Geist ungehindert verbreiten konnte, zum Nachteil des Publikums, in dem beide Geschlechter vertreten sind, und zum Nachteil von Künstlerinnen.⁴

2 Smyth 1988, S.156.

3 Ebd., S.193.

4 Ebd., S.189.

Kurz zum Publikum: Ich kann mir nicht anmaßen, auf den ersten Blick Ihr Geschlecht zu erkennen, aber ich würde doch behaupten, dass die Frauen heute hier in der Überzahl sind. Und das betrifft auch, soweit ich weiß, das Publikum in den Stadt- und Staatstheatern. Diese Zitate von Ethel Smyth, die so alt sind, machen mich wütend. Es ärgert mich, dass diese Dinge schon vor über 100 Jahren benannt wurden und ich das Gleiche sage. Sie sieht zum Beispiel, wie wichtig es ist, dass es um Positionen geht, in denen entschieden wird. Sie spricht von Komitees und Leitungspositionen. Sie betont auch in ihren Ausführungen – das habe ich nicht zitiert – das Thema „He for She“: dass wir die Männer als Unterstützer brauchen. Sie sieht das Thema Intersektion, weil es sie betrifft als weibliche Komponistin und als Engländerin, in Deutschland studierend und komponierend. Sie sieht die Langsamkeit der Musikwelt. Sie schreibt sogar – und ich dachte, das ist ein Ausdruck unserer Zeit –: „Wenn das ein oder andere junge Mädchen ein besserer Repetitor, Begleiter, Chorleiter, Orchesterchef, Inspizient oder Bühnenbildner ist als Euer weißhaariger Junge, der den Job in früheren Zeiten selbstverständlich bekommen hätte, dann gebt ihn nicht ihm, sondern dem Mädchen“⁵. Das hat mich erstaunt, weil ich dachte, wir hätten gerade erst erfunden so zu bashen, so ins Negative zu gehen.

Jedes Recht musste frau sich in der Gesellschaft hart erkämpfen und Ethel Smyth hat mitgekämpft. Sie hat Steine geworfen fürs Frauenwahlrecht in England, was sie auch erreicht haben. Ich frage mich manchmal: Ist das noch dran? Ist noch die Zeit für zivilen Ungehorsam? Oder sind wir schon einen Schritt darüber hinaus? Können wir uns anderem widmen? Müssen wir noch die Quote fordern? An welchem Punkt sind wir? Was würde Ethel Smyth denken, wenn sie diese Zahlen hören würde, die ich eben vorgelesen habe? Ich zitiere Sibylle Berg aus dem Podcast *Zart bleiben* von Fabian Hart. Da sagt sie:

Ich beobachte, dass es für Männer und Männerbünde und das Patriarchat sehr lange recht ungestört lief. Von ein paar feudalistischen Systemen und Folter und Kriegen und was sie eben so veranstaltet haben abgesehen, wurde diese Machtposition eigentlich nie in Frage gestellt und dass das passiert, ist noch nicht sehr lange her. Im Zeit-

5 Ebd., S.195.

messer der Menschenentwicklung ist das jetzt eine sehr kurze Zeit.⁶

Sie sagt dazu auch noch: „Theater sind die frauenfeindlichsten Einrichtungen, die es gibt.“⁷ Das finde ich massiv auf den Punkt gebracht. Aber jetzt ist es passiert: Das Phantom Feminismus hat angegriffen, hat die Machtposition in Frage gestellt. Es passiert seit der #MeToo-Debatte massiv. Es passiert auch seit der Burning Issues-Konferenz weiblicher Theatermacherinnen in Bonn 2018. Im Bereich Oper passiert es nach meinem Gefühl erst seit ganz kurzer Zeit. Es ist ein Wendepunkt für das Phantom. Wir haben den Wendepunkt vielleicht gerade hinter uns oder wir sind mittendrin, das weiß ich nicht genau. Ich weiß auch nicht, wo wir in der Musiktheaterwelt gerade stehen. Ich war auf dieser Konferenz Burning Issues, wozu ich überredet werden musste, weil ich in dem Moment dachte: „Sich nur mit Frauen treffen, kann das die Lösung sein?“ Aber dort hat sich für mich ein Schalter umgelegt. Ich habe gemerkt, dass die Probleme, die ich habe, nicht persönlicher, privater Natur sind, sondern struktureller Natur. Ich habe dort aufgehört, mich ständig in Frage zu stellen. Ich habe dort angefangen, das, was ich als Ungerechtigkeit empfinde, in Aktivismus zu münzen. Und ich bin nicht die Einzige, der es so geht. Bei der Burning Issues-Konferenz bin ich nicht mit allen, aber mit vielen Kolleginnen ins Gespräch gekommen, allerdings habe ich niemanden aus der Opernwelt getroffen. Es war voll mit Schauspielkolleginnen.

Aber nun sitzen wir ja hier, um über diese Themen zu sprechen und bis vor kurzem – ich habe angedeutet, dass der Weg zäh war – sind mir Dinge passiert, die von Sexismus, Ignoranz, Bestrafung, Abstempeln, Kategorisieren erzählen. Vom Grapschen an den Po im Theaterkontext oder Ignoranz, die ich erst nach und nach auf mein Frausein zu beziehen wusste. Man hat mich nicht ernst genommen; hat mir ungefragte Ratschläge gegeben, wie Inszenieren geht; mir die Dinge nicht zugetraut, mir große Arbeiten nicht zugetraut, große Bühne nicht zugetraut; mir geraten, dass ich auf Regieportraits sexy lächeln soll; mir meine teamorientierte Arbeitsweise als Schwäche ausgelegt. Letzteres hat nicht unbedingt mit Frausein zu tun. Vielleicht war einfach die Zeit nicht reif für

6 Hart 2020a.

7 Ebd.

so einen Begriff von teamorientierter Regie. Kinderoper ging immer. Kinderoper, die massiv schlechter bezahlt ist und aus allen Perspektiven in einem schlechteren Licht steht: Etat, Gage, Presse, Stellenwert in der Gesellschaft – was ein großer Fehler ist. Ich liebe es sehr, Kinderoper zu machen, aber ich höre aus Prinzip damit auf. Ich habe mich lange gehütet zu erzählen, dass ich Mutter bin, weil ich Ressentiments gespürt habe, dass einer Mutter das Fußfassen als Opernregisseurin gleich gar nicht zugetraut wurde. Es gibt Gegenbeispiele – das sind wenige Ausnahmen.

Vielleicht ist das auch ein Gefühl. Vielleicht hat es nicht mit Muttersein zu tun, sondern ist eine Angst vor mir, weil ich mich immer als Feministin positioniert habe, weil ich die mit den Haaren auf den Zähnen war. Das wurde mir zumindest gespiegelt: die harte, kampfeslustige Feministin. Das Bild hält sich recht hartnäckig, besonders bei älteren Generationen und bei Männern. Mir werden diese Erfahrungen, die ich beschrieben habe, immer wieder abgesprochen, nicht geglaubt. Mir ist klar, dass mein Beruf als Regisseurin so oder so ein harter ist und es gibt ganz viele Geschichten vom Scheitern männlicher Kollegen, aber um es einzuordnen, habe ich zu Beginn diese Zahlen mitgebracht. Meine negativen Erfahrungen sind allerdings schon eine Weile her und es passiert mir in der Form nicht mehr. Nicht mehr so massiv. Nicht mehr so oft. Vielleicht fast gar nicht mehr. Um mich herum gibt es eine Sensibilität und ich fühle mich immer sicherer, auch in meinen Handlungsschritten. Es ist spannend, dass ich selbst denke: „Ich habe mich gar nicht so sehr verändert, aber die Welt um mich herum fängt an sich zu verändern.“ Wo ich vor ein paar Jahren dachte „Ich kann es einfach nicht! Warum klappt es nicht? Vielleicht habe ich das Talent nicht?“, bin ich jetzt an einem Punkt, wo ich weiß: „Nein, ich hab das Talent und viele andere dieser Frauen haben das Talent und ich hab auch kein Problem damit, die Quotenfrau zu sein, weil ich weiß, dass ich es kann.“ Ich ermutige alle anderen Kolleginnen: Seid doch die Quotenfrau, denn ihr könnt es!

Das Phantom, das frisst gar keine Männer!

Ich werde mittlerweile von Männern eingeladen, um über Feminismus zu sprechen, zum Teil von Männern, die sich selbst als Feministen bezeichnen. Das gefällt mir sehr. Diese Männer sind dem Phantom, dem Scheinriesen ganz schön nah gekommen und haben gemerkt, dass man Freundschaft schließen kann und dass das allen guttut. Es geht um ei-

ne Freundschaft zwischen den Geschlechtern. Ich zitiere hier Michael Kimmel, der sinngemäß sagt: Die männliche Identität gehe aus der Verleugnung des Weiblichen hervor und nicht aus der reinen Bejahung des Männlichen, weshalb die männliche Geschlechtsidentität prekär und fragil sei.⁸ Das finde ich sehr spannend. Dazu habe ich direkt noch ein Zitat von Tarik Tesfu, auch aus dem Podcast *Zart bleiben*. Er sagte dort:

Es gibt viele Charaktereigenschaften, die Menschen so haben können und irgendwann hat irgendwer, den ich nicht kenne – diese Person hat sich nie bei mir vorgestellt, wir hatten niemals einen Diskurs –, aber diese Person hat entschieden, welche Charaktereigenschaften typisch männlich sein sollen und welche Charaktereigenschaften typisch weiblich sein sollen. Und diese Person kam auch gar nicht auf die Idee, dass Männlichkeit und Weiblichkeit nicht das Ende vom Geschlechterlied sind, sondern die hat das einfach so beschlossen. Ende Gelände.⁹

Müssen wir noch eine Bestandsaufnahme in der Oper machen und Missstände aufzeigen, immer wieder, und erklären und dafür sensibilisieren oder können wir schon einen Schritt weitergehen? Ich habe das Gefühl, wir müssen noch aufklären und sensibilisieren, weil es um Sichtweisen geht, um Perspektiven, die bis jetzt nicht auftauchen. Das heißt nicht, dass man nur noch diese zeigt. Ich beobachte auch in der Welt der Oper: Wir sind weniger vernetzt. Die Oper ruht sich gerne darauf aus, pseudo-international zu sein: „Wieso, wir haben doch einen Koreaner im Ensemble? Und die Musik ist doch universal?“

Die Oper ist besonders stark binär gedacht in Form von Weiblichkeit und Männlichkeit auf der Bühne und auch hinter der Bühne. Die Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit machen wir selbst und sie verändert sich. Das Denken in dieser Binarität ist in der Oper stark verfestigt und auch in den Kinderzimmern und im Spielzeugmarketing. So extrem, wie ich das in den 80ern überhaupt nicht erlebt hab. Man verdient doppelt, wenn es eine blaue Abteilung und eine rosa Abteilung gibt. Wenn man mal genauer hinsieht – deshalb erzählte ich, dass

8 Vgl. Kimmel 2005.

9 Hart 2020b.

wir selbst diese Definition machen – war rosa bis vor 100 Jahren noch die Farbe der Jungs. Rot war das Signal der Stärke, der Männer und das „kleine Rot“ – rosa – war das der Jungs. Blau – Maria, die blau trägt – steht für das Himmlische und war die Farbe der Mädchen. Ich bin übrigens eben auf die Männertoilette gegangen, weil ich auf der Frauentoilette rosa Fliesen gesehen habe, und bei den Herren sind blaue Fliesen. Es ist Zeit, dass auch Männlichkeiten – ich sag das bewusst in der Mehrzahl – neu gedacht werden.

Was die Oper betrifft, lohnt sich ein Blick in die Zeit des Barock. Ich schaue ganz gern zurück, das macht mir Spaß. Ich zitiere die Musikwissenschaftlerin Anke Charton:

In den frühen pastoralen *favole* etwa, ist die Unterscheidung in Göttliches, Irdisches und Infernalisches von viel größerer Bedeutung als die Unterscheidung in Männlich und Weiblich. Dass die Kategorie „Geschlecht“ nicht immer zwingend das derzeitige Maß an Bedeutung gehabt hat, sondern neben anderen Kategorien der Dazugehörigkeit existierte, ist heute schwer vorstellbar, denn Geschlechtervorstellungen durchdringen unseren Alltag als primäres Differenzkriterium.¹⁰

Sie schreibt außerdem: „Das Empfinden einer solchen Art symbolischer Ordnung ist verlorengegangen. Eine bürgerlich-naturalistische Auffassung der Relation von Stimme und Körper hat ihren Platz eingenommen.“¹¹ Aber: „Dagegen könnte man argumentieren, dass die ausgebildete klassische Gesangsstimme grundsätzlich nicht natürlich klingt und Natürlichkeit als Kriterium somit hinfällig ist.“¹² Und diese ihre Worte fassen es rundum zusammen:

Jeder Versuch, die menschliche Singstimme in ein geordnetes Schema einzupassen, wird damit als genau das ersichtlich: Als ein Versuch, der mehr über die Denk- und

10 Charton 2012, S. 11.

11 Ebd., S. 9.

12 Ebd., S. 13.

Ordnungsstrukturen der jeweiligen Epoche – seien sie theologisch oder geschlechtertheoretisch fundiert – aussagt als über die tatsächliche Beschaffenheit der Singstimmen.¹³

Vielleicht ist die Zeit reif, Singstimmen gar nicht mehr oder anders zu kategorisieren? Kleiner Wunsch an die Wissenschaft: Können wir noch etwas Neues entwickeln? Viel durch die Presse geht in letzter Zeit Bruno de Sá, der Sopranist ist. Es ist toll, dass es viel Berichterstattung gibt. Er ist toll. Es wird aber immer wieder betont, dass er eine große, große Ausnahme ist. Wenn ich andeute, dass es vielleicht mehr als das sein kann, möchte ich nicht seine hervorragende Stimme und Einzigartigkeit in Frage stellen, sondern fragen: „Wie ist die Prägung? Was sind die Vorbilder?“ und nochmal ein Augenmerk darauf werfen, dass viele Jungs in Chören im Sopran singen, weil es vielleicht nicht anders geht. Bei jeder Probe werden sie gefragt, ob sie jetzt bereit sind, zu den Jungs zu wechseln. Diese Erfahrungsberichte gibt es immer wieder und das ist nur ein Beispiel. Wie sind wir geprägt? Wie gehen wir damit um? Wie schieben wir Stimmen in Schubladen? Ich würde mir wünschen, dass wir aufhören zu exotisieren und immer von Ausnahmen sprechen, sondern dass wir Möglichkeiten sehen. Deshalb nochmal der Wunsch, auch alternative Männlichkeiten zu suchen, die so ein unrealistisches Ideal von „dem Mann“ und dem, was wir dann in der Debatte als toxisch beschreiben – nicht den Mann als solches, sondern diese Männlichkeit, die da mitschwingt –, ablösen. Es erweitert auch den Handlungsspielraum für Männer.

Das Phantom frisst gar nicht den heiligen Kanon.

Ich habe den Eindruck, dass es meinem Umfeld manchmal sehr schwerfällt, mich als feministische Opernregisseurin einzuordnen. Im Stadttheater-Kontext werde ich oft gefragt: „Was willst du? Willst du den Kanon abschaffen?“ In der freien Szene werde ich gefragt: „Warum arbeitest du in der freien Szene, wenn du dich mit Werken beschäftigst und nicht einfach eine Stückentwicklung machst (was ich auch mache)?“ Es sei nicht performativ oder progressiv genug, weil ich an den Vorlagen hänge. Ich schwimme manchmal in beiden Bereichen. Es fällt Menschen

13 Ebd., S. 99.

schwer, mich einzuordnen. Ich möchte nicht den Kanon abschaffen. Ich bearbeite den Kanon und ich bearbeite ihn gerne. Ich schaue gerne zurück, beschäftige mich damit gern und bin überzeugt davon, dass man die Gegenwart verstehen und Zukunft bearbeiten kann, wenn man die Vergangenheit kennt. Es beeindruckt mich, mit alter Musik in Kontakt mit einer Vergangenheit zu kommen. Mich beeindruckt unser kulturelles Erbe. Übrigens: Ich inszeniere gerade in Regensburg und habe mir das Schloss Thurn und Taxis angeschaut. Im Ballsaal gab es oben Nischen, wo die Musiker – ich glaube, ich muss nicht gendern – hinter einem Vorhang versteckt waren, damit man sie nicht sieht, damit sie nicht die Stimmung kaputt machen. Damit man sie aber trotzdem noch hört, obwohl sie hinter einem Vorhang und so weit weg waren, gab es über der Decke einen Luftkanal und in der Mitte des Ballsaals oben eine Öffnung. Sie haben sich Boxen gebaut. Ich finde es spannend zu sehen, wie sich der Zeitgeist verändert, wie sich Wünsche und Bezug zu Musik verändern und wie wir heute ein Bestreben haben, die Instrumentalist:innen sichtbar zu machen, als Teil des Musiktheaters zu begreifen, weil wir aus Boxen genug kriegen. Es fasziniert mich, wie sich Dinge verändern.

Ich bin keine reaktionäre Träumerin, ich bin eine Macherin im Hier und Jetzt und am liebsten auch im Morgen und mich interessiert der Zeitgeist. Ich bin zutiefst überzeugt davon, dass ein Zauber entstehen kann, wenn man Werke aus einer vergangenen Zeit in ein neues Licht rückt und damit meine ich einen radikaleren Zugang als das Regietheater, auch wenn ich es sehr schätze. Ich meine: neue Fassungen, Brechungen, Partizipation, Vermittlung, Teilhabe, neue Orte. Aber nicht alles der Mode wegen, sondern aus einem Kern des Stücks heraus. Den Kern freizulegen, macht mir unheimlich viel Spaß. Das kann nicht der objektive Kern sein, sondern es ist ein subjektiver Kern.

Ich bewege mich zwischen freier Szene und Stadttheater und empfinde das als großen Spagat. Dazwischen ist eine Riesenlücke. Meine Arbeit in der freien Szene hat wenig damit zu tun, was ich im Stadttheaterkontext mache. Ich habe an einigen Stadttheatern inszeniert – sehr viel Kinderoper, aber auch mittlerweile Oper. Ich mache das mit Leidenschaft. Wenn ich arbeiten darf, wie ich möchte – was ich in der freien Szene darf, weil ich selbst die Gelder akquiriere –, dann arbeite ich zum Beispiel mit Kombinationen neuer Kompositionen: Ich nehme mir ein Werk, hole mir aber eine Komponistin dazu oder eine Autorin.

Das Opernloft im Alten Fährterminal Altona hat mir ermöglicht, eigene Fassungen zu erarbeiten und auch mit dem Ensemble stückentwickelnd im Werkkontext zu arbeiten. Zum Beispiel haben wir einen *Don Giovanni* gemacht, eigene Sprechtexte entwickelt.

Ich habe auch Lieblingsprojekte wie *Die Zauberflöte* als Film mit Grundschulkindern. Der Film ist so geworden, weil die Grundschulkin- der mir erklärt haben, wie *Die Zauberflöte* geht. Sowas reizt mich sehr. Ich habe zu Ethel Smyth gearbeitet, weil ich nicht fassen konnte, dass ich nie von ihr gehört hatte, als mir Kathrin Prick-Hoffmann irgend- wann von ihr erzählte. Ich habe doch auch Historische Musikwissen- schaft studiert, wenn auch nur im Nebenfach. Ich bin Musiktheaterre- gisseurin und dachte: „Ja gut, eine Komponistin, mal gucken, ob die ein spannendes Stück hat.“ Ich bin fast vom Hocker gefallen, als ich gelesen habe, was das für eine Persönlichkeit ist, was sie für Stücke geschrieben hat. *The Wreckers* habe ich auf Deutsch unter dem Titel *Strandrecht* – gibt es auch als *Strandpiraten* – gewählt. Was für eine politische Brisanz dieses Stück auch heute noch hat. Es geht um Seenotrettung – nicht nur, aber in meiner Inszenierung sehr gestärkt und es passte unglaublich in die heutige Zeit. Ich habe *Der Wald* bearbeitet und als Kunstfilm mit Gesang inszeniert (er ist frei zugänglich im Netz¹⁴). In meinem Fall ist es nicht die Originalaufnahme, sondern Teile daraus, die recht original arrangiert für weniger Instrumente erklingen. Man kriegt schon ihren Vibe mit, würde ich behaupten.

Es gibt Arbeiten, an denen ich mich jetzt versuche, die kollektiver gedacht sind. Wir haben eine Arbeit über Mutterschaft gemacht – *Dein Oxy* hieß das, über das Hormon Oxytocin. Eigentlich ist es über Eltern- schaft, denn Oxytocin stoßen wir alle aus. Es fängt an, dass wir das kol- lektive Arbeiten weiterdenken und auch Vertrauen von Stadttheatern bekommen. Ein Grundvertrauen zu kollektivem Arbeiten und Begeg- nung zwischen Uraufführung und Werk. Ich hätte noch vor einiger Zeit gedacht, das wird nicht passieren.

Zuletzt noch als Ausblick: Mit einer Recherche, die ich über Dis- kriminierungsformen im Musiktheater gemacht habe, gehe ich einen Schritt weiter und entwickle daraus eine Performance auf Kampnagel. Wir stellen uns dabei als Team genau diesen Fragen: Wie sehr müs- sen wir heute noch Steine schmeißen? Wie sehr müssen wir mit die-

14 <https://vimeo.com/546132640>.

ser Performance noch sensibilisieren? Oder inwieweit können wir einen Schritt darüber hinausgehen? Das beschäftigt mich als Thema sehr.

Forderungen

Ich wurde gebeten, Forderungen aufzustellen: Zu entphantomisieren. Den Feminismus entphantomisieren und reinlassen, vielleicht auch umbenennen. Ich denke, es ist klar geworden, dass ich beide Geschlechter meine. Alle Geschlechter meine.

Ent-elitarisieren sollten wir die Oper. Wenn man in die Vorstellung geht, dann sieht man, was die Bubble ist, die in die Oper geht und auch hier ist in der Spanne von Kinderoper zu Oper ein Riesenloch. Wo sind die coolen Jugendprojekte im Bereich Musiktheater? Macht die coolsten Jugendopern! Macht Operninszenierungen, die Jugendliche immer auch mit ansprechen! Ich zitiere meine Freundin, Theaterpädagogin und Dramaturgin Katja Meier. Sie bekam von einem Intendanten zu hören: „Die Kinder sind das Publikum von morgen.“ Und sie sagte darauf: „Nein. Sie sind das Publikum von heute und sie kommen in Scharen.“ Ganze Schulklassen. Das, finde ich, ist die richtige Einstellung dazu.

Die Spalte zwischen freier Szene und Stadttheater zu schließen, interessiert mich sehr und es wäre eine Forderung, Arbeitsweisen fluidier zu gestalten, voneinander profitieren zu lassen.

Das gemeinsame Arbeiten von Anfang an zwischen Regie und Komposition oder Regie und musikalischer Leitung ist etwas, das ich immens wichtig finde. Wenn man weiter geht, als ein Werk zu inszenieren, bedeutet das einen immensen Austausch und nicht nur ein Gespräch über „Wie nehme ich die Musik wahr?“ und „Was ist mein Konzept?“, sondern eine andere Art von gemeinsamer Arbeit. Ich glaube auch, dass es ein Trugschluss ist, den Komponisten zu unterstellen, dass sie über Jahrhunderte keine Veränderung in ihren Werken haben wollen. Ich glaube nicht daran.

Ent-elitarisieren, niedrigschwellig einbetten, mutiger Umgang, verschiedene Perspektiven sichern, Musik als Musiktheater begreifen in aller Konsequenz, auch in der internen Argumentation in unserer Musiktheaterwelt und unter uns Kolleg:innen. Und bitte traue Frauen, Müttern, jüngeren Frauen die große Opernbühne zu. Sie haben ein ausgewähltes Studium absolviert und sie können das, auch wenn sie kein Genie-Behaviour vor sich hertragen.



Abb. 15: Kerstin Steeb. *Oper raus! Die Tagung*, 23. Oktober 2022, Staatstheater Kassel. Bild: Huizi Yao.

Bibliografie

Charton 2012

Anke Charton, *prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme. Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (*Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung*, Bd. 4).

Hart 2020a

Fabian Hart, *Zart bleiben – mit Sybille Berg* [Podcast] (19. Juli 2020), <https://zartbleiben.podigee.io/1-sibylle-berg> (Zugriff: 6. November 2023).

Hart 2020b

Fabian Hart, *Zart bleiben – mit Tarik Tesfu* [Podcast] (2. August 2020), <https://zartbleiben.podigee.io/2-tarik-tesfu> (Zugriff: 6. November 2023).

Kimmel 2005

Michael S. Kimmel, *The Gender of Desire. Essays on Male Sexuality*, Albany 2005.

Smyth 1988

Ethel Smyth, *Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin*, Hamburg 1988.

Stimme, Geschlecht und Besetzung. Eine Spurensuche

von Teresa Martin

Ausgangspunkt

„Hi, I’m Q, the world’s first genderless voice [...] I’m created for a future where we are no longer defined by gender, but rather by how we define ourselves“¹, tönt es aus meinen Kopfhörern. Die unterbewusste Kategorisierung der Stimme in weiblich oder männlich versagt – ich kann die Stimme, die von dänischen Forscher:innen bei 153Hz angesiedelt wurde, keinem Geschlecht zuordnen. Ich denke daran, dass ich Audioaufnahmen von Barockarien nicht immer eindeutig einem:r Sänger:in zuweisen kann – auch hier scheitert mein intuitives Einordnungssystem, das hohe Stimmen als ‚Frauenstimmen‘ und tiefe Stimmen als ‚Männerstimmen‘ identifiziert. Zwar wird diese konstruierte Identifikation in der Musiktheaterwissenschaft nicht erst seit gestern auf theoretischer Ebene problematisiert, trotzdem beobachte ich praktisch ein starres Besetzungsmuster in Bezug auf die Kategorie Gender im deutschen Opernbetrieb, das fast ausnahmslos Frauenrollen mit cis Frauen und Männerrollen mit cis Männern besetzt. Die oberflächliche Antwort auf meine naive Verwunderung über dieses starre Muster liegt auf der Hand: Die Musik bestimmt das Musiktheater und die Besetzung ist der Partitur bereits eingeschrieben. Ein Sänger im Stimmfach Tenor wird beispielsweise hauptsächlich den jugendlichen Liebhaber geben, was mitunter dazu führt, dass zwischen Rollenalter und Alter des Sängers mehrere Jahrzehnte liegen. Für die Oper als hochartifizielle Kunstgattung stellt diese Diskrepanz grundsätzlich zunächst kein Hindernis dar, auch wenn die Optik von Sänger:innen für bestimmte Rollentypen durchaus ausschlaggebend für oder gegen eine Besetzung sein kann.² Vor al-

1 GenderLess Voice 2019.

2 In der Talkrunde *Sexismus, Bechdel-Test und Rollenklischees – Brauchen wir ein feministisches Musiktheater?* zu Rollenklischees im Musiktheater beim

lem bei der Besetzung nach Geschlecht scheint der Opernbetrieb auf Naturalismus zu setzen, wodurch ein veraltetes Geschlechterverhältnis, das misogyne und patriarchale Strukturen transportiert, auf der Bühne zementiert wird. Die deutsche Opernlandschaft hat sich spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert weitestgehend zu einem Repertoire-Betrieb entwickelt, der seine Spielpläne aus bereits vielfach interpretierten Stücken speist. Die hier präsentierten Geschlechterverhältnisse, die meist der Entstehungszeit des Werkes entsprechen, verweisen einerseits auf etwas Vergangenes und andererseits auf unsere Gegenwart, die weiterhin in einem patriarchalen Zustand verharrt. An der Regie liegt es, ob das Geschlechterverhältnis und -verständnis vergangener Zeiten reproduziert oder als problematisch ausgestellt wird, ob es kommentiert oder als nebensächlich behandelt wird.

Für diesen Aufsatz begeben mich auf eine dramaturgische Spurensuche, die in einem großen Bogen über einen historischen Rückblick in *vergangene* Paradigmenwechsel und eine gendertheoretische Reflexion zurück in die *Gegenwart* führt, um daraus ein Plädoyer für eine neu orientierte, *zukünftige* Besetzungspraxis im Musiktheater zu skizzieren. Die Spuren verlaufen dabei nicht geradlinig, sondern nehmen vielmehr Abzweigungen durch das Dickicht von Vergangenheit und Gegenwart, woraus ein Netz von argumentativen Bezügen entsteht.

Summer Up 7-Festival 2021 diskutierten Sängerin und Regieassistentin Maren Schäfer, die Dramaturgin Deborah Maier, Regisseurin Kerstin Steeb, Dirigentin, Mezzosopranistin und Komponistin Vanessa Chartrand-Rodrigue und Mezzosopranistin Verena Tönjes ihre Erfahrungen mit Vorsingen an Opernhäusern. Tönjes erzählt dabei eine Situation nach, die ihr selbst bei einem Vorsingen mit einer Kollegin des Stimmfaches Sopran widerfahren sei. Besagte Kollegin habe neidisch Tönjes' Hosenanzug betrachtet. Beim Vorsingen eine Hose statt einem Kleid zu tragen, könne sie sich als Sopranistin nicht erlauben. Eine Mezzosopranistin, für deren Stimmlage die meisten Hosenrollen komponiert sind, würde dagegen in einem Hosenanzug zu deutlich weniger Irritationen führen. Dieses kleine Beispiel zeigt, wie hartnäckig die Vorstellungen von Geschlecht und Körper an eine bestimmte Stimme und Stimmlage gekoppelt sind und wie schnell bereits kleinste Abweichungen davon zu wenig nachvollziehbaren Irritationen führen können.

Spur 1: Bedeutungswandel der Kategorie Geschlecht um 1800: Die Polarisierung der Geschlechter

Nicht etwa eine bahnbrechende Entdeckung am menschlichen Körper läutete den Wandel der Kategorie Geschlecht um 1800 ein, vielmehr sind die Gründe, wie bei den meisten gesellschaftlichen Prozessen, mehrschichtig. „Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt also *der Mensch* auf den Plan; kurz darauf folgt ihm *das Weib* und damit das vertrackte Problem mit dem Geschlecht.“³ Neben neuen medizinischen Erkenntnissen über den menschlichen Körper, wirkten sich auch die Infragestellung von theologischen Weltbildern im Zuge der Aufklärung, Wissenschaftsgläubigkeit, humanistische Ideale und das neue Interesse am Individuum maßgeblich auf den Paradigmenwechsel des Verständnisses von Geschlecht aus. So beschreibt auch Thomas Laquer in seinem viel zitierten Buch *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* nicht einen Umbruch, der zeitlich festgelegt werden könnte, sondern einen prozessualen Wandel. Er stellt die Erfindung der Kategorie Geschlecht dar, wie wir sie heute kennen.⁴ Eindeutig wird hier auf eine Gemachtheit dieser Kategorie verwiesen, die Körper als Produkte der Gesellschaft ausstellt.

So beherrschte bis weit ins 18. Jahrhundert hinein das sogenannte one-sex-model die Diskurse. Der männliche und weibliche Geschlechtskörper wurde nur insofern unterschieden, als man annahm, der Penis liege in einem Fall außen und im anderen Fall innen. Im one-sex-model wird kein Gegensatz der Geschlechter behauptet, sondern ein nur gradueller Unterschied, der nicht biologisch, sondern philosophisch und historisch begründet wird.⁵ Aber auch im one-sex-model war die patriarchale Hierarchie fest verankert, nur wurden die Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht nicht an biologischen Tatsachen festgemacht, sondern vielmehr über den sozialen Status. Schlägt man in Lexika des 18. Jahrhunderts die Begriffe ‚Geschlecht‘, ‚Mann‘ und ‚Frau‘ nach, so zeichnet sich ein Bild des Geschlechterdiskurses, das auf die jeweilige Rolle in der ständischen Ge-

3 Honegger 1991, S.6 (Hervorhebungen im Original).

4 Vgl. Laquer 1996, S.172.

5 Vgl. Grotjahn 2005, S. 45.

sellschaft verweist, also auf die gesellschaftlichen Funktionen, statt auf die sich dualistisch gegenüberstehenden Pole männlich und weiblich.⁶

Es gab in den Vorstellungen von Geschlecht von der Antike bis ins 17. Jahrhundert hinein nur ein Geschlecht, das in verschiedenen Versionen auftrat, wobei der männlich gelesene Körper als Norm galt und der weiblich gelesene Körper als weniger perfekte, also mangelhafte Variante dieser männlichen Norm.⁷ Dies zeigt schon an, dass von einer Austauschbarkeit der Körper, wie sie für die Besetzungspraxis in den ersten zwei Jahrhunderten der Operngeschichte üblich war, nicht die Rede sein kann, denn es gab durchaus ein Bewusstsein für die Kategorie Geschlecht, nur wurden die Geschlechter eben nicht als grundsätzlich unterschiedlich oder gar gegensätzlich, sondern als Varianten ein und desselben Geschlechts beschrieben.

Mit der Frühaufklärung setzt dann ein langwieriger Prozess ein, der die Geschlechter auf gegenüberliegenden Polen und als grundsätzlich verschieden verortet, der sich bis ins 20. Jahrhundert verschärft und bis heute weiterwirkt.⁸ Die Konzepte von Natur, Selbst und Körper wurden um 1800 neu situiert und geronnen im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer vermeintlich naturwissenschaftlichen Gewissheit.⁹ Die Fokussierung auf den Körper bedeutete auch eine Fokussierung auf das Individuum. Die Sänger:innen als Interpret:innen rücken in den Vordergrund und Fragen wie „Wer singt wen?“ treten auf den Plan. Da der Körper der Interpret:innen im Zuge des beschriebenen Wandels zum Sitz des Geschlechts wurde und damit eine vermeintliche biologische Tatsache geschaffen war, konnte diese auch nicht mehr mit zugeordneten Attributen übertüncht werden.

Eine hohe Singstimme wird nun vielmehr über ihre geschlechtliche Zuschreibung definiert. Der gesellschaftliche Wandel wirkt sich demnach auch auf die Opernproduktion aus, was wiederum Rückwirkungen auf die Besetzungspraxis hat. Zu beobachten sind folglich neue Rollen und Figurenkonstellationen in der Opernproduktion des 19. Jahrhunderts, die die Diskussionen um ‚natürlichen‘ Gesang, Bühnenrealismus

6 Vgl. Trepp 2002, S. 10 ff.

7 Vgl. Laquer 1996, S. 78, 145.

8 Vgl. Charton 2012, S. 58.

9 Vgl. ebd., S. 202.

und Ent-Aristokratisierung der Gattung in sich vereinen. Die romantischen Opern wurden für das bürgerliche Zeitalter komponiert und transportieren entsprechend die sich entwickelnde dualistische Geschlechterordnung, die sich unter anderem an der Konzeption der Frauenrollen ablesen lässt.¹⁰ Mit den Diskursen über Körper und Geschlecht und der Entwicklung vom Ein- zum Zweigeschlechtermodell ging eine zunehmende Antipathie gegen Künstlichkeit und Stilisierung einher, die im Zuge einer Verbürgerlichung der Künste auf Bühnenrealismus abzielte. Der der Gattung Oper immanente artifizielle Charakter und die damit einhergehenden Sujets und Figurenkonstellationen wichen einem neuen Anspruch auf Natürlichkeit. Folgen dieses Anspruchs sind unter anderem das langsame Verschwinden des Kastraten-Körpers auf der Bühne und die Vergeschlechtlichung der Stimmlagen.

So wie die männlich und weiblich gelesenen biologischen Körper als Gegensätze konstruiert wurden, wurden auch die den Körpern zugehörigen Stimmen dieser Konstruktion unterzogen.¹¹ Die hohe männliche Stimme, die dem Kastratenkörper entsprang und die sich in den ersten beiden Jahrhunderten der Operngeschichte großer Beliebtheit erfreute, passte nun nicht mehr in das binäre System tiefer ‚männlicher‘ und hoher ‚weiblicher‘ Stimmen.¹² Dieser Konstruktionsprozess mündete schließlich in die für die kommenden Jahrhunderte der Operngeschichte prägende Figurenkonstellation des sozial höher gestellten Liebespaares, das von einem Sänger:in in Tenorlage und einer Sänger:in in Sopranlage verkörpert wurde. So setzten sich die Forderungen nach der Übereinstimmung des Rollengeschlechts mit dem Stimmfach und dem Geschlecht der Interpret:innen auch in den strukturellen Figurationen der Opern durch.¹³

10 Volker Gebhardt zeichnet die Geschichte der Frau in der Oper in seiner Publikation *Frauen in der Oper. Große Stimmen – Große Rollen* nach. Er beschreibt hier die jeweils vorherrschenden Rollenkonzeptionen, an denen sich analog die gesellschaftliche Stellung der Frau und das Geschlechterverhältnis ablesen lassen. Vgl. Gebhardt 2004.

11 Vgl. Grotjahn 2005, S. 55.

12 Die Naturalisierungsprozesse in der Kategorie Geschlecht sind dabei bekannterweise nur ein Teil der scharfen Kritik am Kastratenwesen.

13 Vgl. Grotjahn 2005, S. 47.

Zu beobachten ist ein Wandel in der Wahrnehmung von Geschlecht auf der Bühne um 1800. Waren bis ins 18. Jahrhundert hinein noch die musikästhetischen Faktoren entscheidend bei der Besetzung von Sänger:innen, wurde nun das biologische Geschlecht der Interpret:innen insofern wichtiger, als es mit dem Geschlecht der Rollen übereinzustimmen hatte. Da der Faktor Geschlecht vor 1800 weniger entscheidend war, bedeutete die Flexibilität der Geschlechterzuordnung einen größeren Spielraum in der Besetzungspraxis. So waren Gesangsstimmen zunächst nicht unbedingt geschlechtlich konnotiert, sondern vielmehr analog zur ständischen Gesellschaft markiert. Der Grundsatz, je jünger und sozial höher gestellt eine Figur ist, desto höher singt sie, kann spätestens ab dem 18. Jahrhundert systematisch festgestellt werden – und zwar für beiderlei Geschlecht.¹⁴

Waren Faktoren wie das Alter und der soziale Stand also zunächst wichtiger als das Geschlecht und bestimmte zudem eine große Affinität für hohe Stimmen die Opernproduktion, so bedingte dies eine gewisse Austauschbarkeit der Interpret:innen. Vereinfacht gesagt, konnten auch weiblich gelesene Interpretinnen den heldischen Liebhaber spielen und singen, solange die musikalische und darstellerische Ästhetik den Ansprüchen genügte.¹⁵ Dieses Beispiel zeigt aber auch die Richtung auf, in die im 18. Jahrhundert gegengeschlechtlich besetzt wurde und die gesellschaftlich ohne Weiteres im theatralen Rahmen toleriert wurde. Die Hinwendung einer weiblich gelesenen Person, die ja im one-sex-model als defizitäre Variante des männlichen Körpers wahrgenommen wurde, zu einer männlichen Rolle, erschien einleuchtend im Sinne eines Strebens nach Perfektion. Der männlich gelesene Interpret in einer weiblichen Rolle tauchte dagegen oftmals eher in einem komischen Kontext auf, beispielsweise in der Konzeption der alten, hässlichen Amme. Das Geschlecht spielte folglich eben doch eine Rolle und von einer völligen Flexibilität im Sinne von Geschlechtslosigkeit der Sänger:innen-Körper konnte nicht die Rede sein.

Aus heutiger Perspektive, vor allem im Hinblick auf die Besetzungspraxis im Musiktheater, ist vor allem interessant, dass in den Besetzungspraktiken vor und um 1800 ein subversives Potenzial liegt. Die Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, wie wir sie heute kennen, ha-

14 Vgl. Knaus 2011, S. 62.

15 Vgl. ebd., S. 232.

ben sich in einem historischen Prozess ‚auf die Stimme gelegt‘. Die geschlechtlich denotierte Gesangsstimme, die so vielleicht nie vollumfassend bestand, könnte Dreh- und Angelpunkt einer Besetzungspraxis im Musiktheater werden, die sich nicht auf vermeintlich geschlechtliche Charakteristika von Gesangsstimmen stützt und diese kategorischen Rollentypen zuweist, sondern die Qualitäten der individuellen Gesangsstimme zum Anlass für die Besetzung einer bestimmten Partie nimmt. So würde der Faktor Geschlecht (wieder) an Gewichtung verlieren und gleichzeitig würde aufgrund einer flexiblen Besetzungspraxis der Geschlechter ein neuer Interpretationsrahmen geschaffen werden, der einen innovativen Umgang mit Repertoirewerken erlauben würde.

Spur 2: Stimmbrüche: Das Phantasma der Authentizität

Die Faszination für die Oper lässt sich nicht zuletzt mit der Faszination für die Stimme erklären. „The voice does not so much belong to the the singer as the singer belongs to the voice“,¹⁶ denn die Stimme gilt als Visitenkarte des Menschen, an der sich Seelenzustände ablesen lassen. Die Stimme als auditiver Fingerabdruck gibt Auskunft über Alter, Befinden, Sexualität, über den Körper, vor allem aber über die Konstruktion der Geschlechtsidentität. Die Stimme ist folglich weit mehr als reine Informationsträgerin und kann nie als neutrales Medium der zwischenmenschlichen Kommunikation dienen. Hört man beispielsweise am Telefon eine unbekannte Stimme, wird man sofort ein Bild des Menschen am anderen Ende der Telefonleitung imaginieren.

Wie wir uns den Menschen ‚hinter‘ der Stimme vorstellen, hat demnach maßgeblich mit den vorherrschenden Geschlechterbildern zu tun und befindet sich im stetigen Fluss. Die Stimme verweist auf den Körper und „manifestiert komplexe, kulturelle Dispositive von Macht, Wissen und Begehren“¹⁷. Als wesentlicher Bestandteil der menschlichen Identität erlauben es die mit der Stimme konnotierten geschlechtlichen, kulturellen und psychischen Werte die Selbstdarstellung zu beeinflussen, eben diese eigene Identität auszubilden und das Selbst zu inszenieren.¹⁸ Irritationen treten immer dann auf, wenn Stimmen vermeintlich nicht

16 Kramer 2014, S. 44.

17 Kolesch u. a. 2009, S. 9.

18 Vgl. Mungen 2010, S. 245.

zu ihren Träger:innen passen. Sozial unerheblich bleibt etwa, wenn die beim Telefonat vernommene füllige, voluminöse Stimme plötzlich in Form eines schlanken Körpers auftritt. Verheerendere Konsequenzen kann eine solche wahrgenommene Inkongruenz haben, wenn die Kategorie Geschlecht von Stimme und Körper als nicht zusammenpassend empfunden wird. Die Person kann so Opfer von *misgendering* werden, was nicht nur von cis Personen, sondern vor allem von trans Personen¹⁹ als verletzender Akt empfunden wird.²⁰ Hier zeigt sich bereits die enge Verbindung von Stimme und Geschlecht, denn ganz offensichtlich wird Geschlecht über die Kategorisierung der Stimme zugewiesen.

Die Stimme bildet sich als performativer Akt von Geschlechtlichkeit heraus, indem Stimmen mit Geschlechterstereotypen verbunden werden, die sowohl deskriptive als auch präskriptive Anteile umfassen. Jene wirken deskriptiv auf Stimmträger:innen, indem sie in traditionellen Annahmen beschreiben, wie Frauen und Männer seien, wie sie sich verhielten und welche Eigenschaften sie hätten. Präskriptiv wirken Stereotype, indem sie sich darauf beziehen, wie sich weiblich und männlich gelesene Personen verhalten sollten.²¹ Aus der Verbindung von Stimmklang und Geschlecht entsteht – weniger aus den Träger:innen heraus – eine *gendered voice*, die von den Rezipient:innen mit Bedeutung aufgeladen wird, indem beispielsweise der Stimme ein dem binärem System entspringendes Geschlecht, das heißt weiblich oder männlich, zugeordnet wird.

Die Idee der Stimme als authentische Widerspiegelung der Seele, wie sie sich um 1800 herausbildete, wird im Bereich des klassischen Gesangs ad absurdum geführt, ist doch die Gesangsstimme Produkt einer langjährigen Ausbildung, die vor allem auf den kontrollierten Um-

19 Als Überbegriff umfasst „transgender“ alle Personen, die die soziale Geschlechterrolle, die ihnen über das biologische Geschlecht zugewiesen wird, nicht erfüllen wollen, da sie sich mit dieser nicht identifizieren können. Trans als Adjektiv markiert die Geschlechtsidentität der Person, ohne diese als alleiniges Merkmal einer Person als erzählenswert zu behaupten. Veraltet ist mittlerweile der Begriff der „Transsexualität“, der auf eine sexuelle Orientierung hinzuweisen und deshalb nicht passend scheint, geht es doch um die Geschlechtsidentität statt um die sexuelle Orientierung, die bei jeder trans Person naturgemäß wiederum unterschiedlich ausfallen kann.

20 Vgl. Graham 2019, S. 200.

21 Vgl. Eckes 2008, S. 178 ff.

gang mit der Stimme abzielt.²² Eine ausgebildete Gesangsstimme hat wenig mit dem ‚natürlichen‘ Gebrauch der Stimme gemein, da Atmung bis Stimmsitz in der Ausbildung einem Stimmideal angepasst werden. Das bewusste Hervorbringen der Gesangsstimme lässt daher das Kriterium der Natürlichkeit hinfällig werden. Die Erzeugung des Klangs, die Atemtechnik und der kontrollierte Umgang wird über jahrelange Übung ausgebildet. Die Bezeichnung der Gesangsstimme als authentisches Medium, das auf einen natürlichen Ausgangszustand verweist, scheint wenig geeignet.²³ Und auch die Bezeichnung der Stimme als Instrument betont ihre grundsätzliche Artifizialität.

Die gängige geschlechtsspezifische Differenzierung nach der einfachen Unterscheidung, dass eine tiefe Stimme, eine ‚Männerstimme‘ und eine hohe Stimme, eine ‚Frauenstimme‘ sei, offenbart sich im musikhistorischen Rückblick als Konstruktionsprozess. Die Singstimme wird, im Gegensatz zu Musikinstrumenten, oft als erstaunlich geschichtslos behandelt. Neben dem Faktum, dass, anders als in der historischen Instrumentenkunde, kein Anschauungsmaterial vorhanden ist, gilt die „Stimme als Funktion des menschlichen Körpers, der seinerseits eine historisch neutrale Größe zu sein scheint“²⁴; dabei lässt sich gerade anhand der Singstimme der historische Konstruktionsprozess von Körpern nachvollziehen.

Die Stimmklassifikationen in weibliche und männliche Stimmen nach Stimmumfängen stehen im Kontext des Wandels der Kategorie Geschlecht um 1800.²⁵ Hier vollzog sich eine Umwälzung von Geschlechterdefinitionen, die zunächst auf einem von Thomas Laquer beschriebenen one-sex-model beruhen und schließlich im Zuge der Biologisierung von Körpern, von aufklärerischen Ideen und der Emanzipationsbewegung des Bürgertums in ein two-sex-model münden, das zwei menschliche Geschlechter konstruiert, die sich bipolar gegenüberstehen. Historisch betrachtet scheint die Kategorie Geschlecht in der Einteilung von Sänger:innen in Stimmlagen von sekundärer Be-

22 Vgl. Charton 2017, S. 220 f.

23 Vgl. Charton 2012, S. 77.

24 Grotjahn 2005, S. 35.

25 Vgl. Grotjahn 2010, S. 162.

deutung zu sein.²⁶ Die Behauptung weiblich gelesene Personen sängen hoch, männlich gelesene Personen tief, lässt sich geschichtlich betrachtet nicht halten, waren in der frühen Operngeschichte doch mit hoher Stimme singende männlich gelesene Personen in Gestalt der Kastraten vollkommene Normalität.

Sucht man in Lehrschriften über den Gesang bis ins späte 18. Jahrhundert hinein vergeblich nach einer gesonderten Darstellung von weiblichen oder männlichen Singstimmen, findet man diese Einteilung analog zu den aufkommenden Körper- und Geschlechterdiskursen im anfänglichen 19. Jahrhundert, die sich immer weiter festigen sollten und bis heute weiterwirken.²⁷ Bereits hier haben die Stimmklassifikationen wenig mit den tatsächlich zu beobachtenden Stimmumfängen zu tun. Die Stimmumfänge beschreiben also nicht etwa eine vermeintlich natürliche Ordnung, sondern geben vielmehr eben diese vor. Die Stimmgattungen weisen Sänger:innen ein Feld zu, welches nicht nur im Umfang begrenzt ist, sondern auch Konsequenzen hinsichtlich der Klangfarbe nach sich zieht. Noch im Jahr 1967 wurden in der *Kunst des Singens* von Viktor Fuchs die Brusttöne bei Frauen- und die Falsettöne bei Männerstimmen im selben Kapitel zusammengefasst problematisiert. Fuchs beschreibt die angesprochenen Töne mit charakterlichen Merkmalen, die traditionell eher dem anderen Geschlecht zugeordnet würden. Ein Verstoß gegen die stimmlichen Geschlechtscharaktere wird als unschön und unnatürlich dargestellt.²⁸ Geschlecht ist Gesangsstimmen folglich nicht inhärent, es wird vielmehr an sie herangetragen.

Spur 3: Die Wiederholung verfehlen

Auf der Suche nach umwälzenden Neuerungen in Bezug auf die Kategorie ‚Geschlecht‘ stößt man unweigerlich auf Judith Butlers Thesen zur Konstruiertheit nicht nur einer sozialen Geschlechtsidentität, sondern auch des biologischen Geschlechts. Zwar wird vom dekonstruktivistischen Zweig der Gender-Studies die biologisch determinierte bipolare Geschlechterordnung generell kritisch hinterfragt und auch die traditionelle Vorstellung eines Ausdrucksmodells, das auf der Übereinstimmung von Identität und Geschlecht fußt, gilt längst als ein Konstrukt,

26 Vgl. Mungen 2010, S.246.

27 Vgl. Grotjahn 2005, S. 41.

28 Vgl. hierzu Fuchs 1996.

doch scheinen die Genderdiskurse im musiktheatralen Bereich doch auf dem Stand eines konstruierten binären Systems der Geschlechter zu stagnieren.

In ihrer Publikation *Das Unbehagen der Geschlechter*²⁹ stellt Butler das Geschlecht nicht als biologisch determiniert, sondern ebenso wie die Geschlechtsidentität als soziokulturell konstruiert heraus. Jede Wiederholung dieser kulturellen Einübungspraktiken kann durch minimale Verschiebungen anders ablaufen und zu neuen Zwischenergebnissen führen. Die Geschlechtsidentität als Konstruktion kann deshalb nie endgültig sein, sondern wird andauernd neu ausgehandelt und bedarf in diesem Prozess ständiger Bestätigung. Butler attestiert dieser ständigen Zitation körperlicher Praktiken eine grundsätzliche Instabilität und Variabilität, da die gesellschaftliche Ordnung eben die Wiederholung benötigt, um weiterbestehen zu können.³⁰ Daraus resultiert auch Gender als variable und instabile Größe, die durch performative Akte hervorgebracht wird. Die ‚Performanz‘ schält sich als zentraler Begriff heraus. Nicht viel später als Judith Butler beschäftigte sich auch Erika Fischer-Lichte mit dem Begriff der Performanz und stellt innerhalb der deutschen Theaterlandschaft die Entwicklung einer *Ästhetik des Performativen* fest, so auch der Titel ihrer vielbesprochenen und für die Theaterwissenschaft prägenden Publikation.³¹

Zwar ist der Untersuchungsgegenstand ein jeweils anderer, doch stimmen die beiden Forscherinnen darin überein, dass jede Aufführung oder Wiederholung als einzigartig zu betrachten ist und dass die soziale Interaktion mit einem Publikum Bedeutung schafft. Fischer-Lichte beschreibt diese Einflussnahme des Publikums als eine Rückkopplungsfunktion in Form der Feedback-Schleife.³² So unterscheidet sich jede Aufführung und jede Wiederholung mindestens darin, dass die soziale Interaktion in divergierender Form vollzogen wird, was wiederum die Modifikation der Aufführung und der Wiederholung möglich macht. Auch Butler zeigt die Vergleichbarkeit zwischen alltäglichen Interaktionen und der Interaktion zwischen Spieler:innen und Publikum,

29 Butler 1991.

30 Vgl. Schirmer 2010, S. 240.

31 Vgl. Fischer-Lichte 2004.

32 Vgl. Gebcke 2009, S. 52.

indem sie die Bedingungen der performativen Akte mit denen einer Theateraufführung vergleicht. Die Handlung, die von einer einzelnen Person – ob im Alltag oder auf der Bühne – ausgeführt wird, bezieht sich immer auf ein Repertoire von Bedeutungen, die gesellschaftlich bereits bestehen. Jede Handlung wird so zur Wiederholung dieses Repertoires, folglich zu einem Reenactment der Bedeutungsmuster. So wie jede:r Regisseur:in einen bestehenden Dramentext auf ihre:seine Weise neuinterpretiert, so wie jede:r Schauspieler:in die eigene Rolle innerhalb der Textvorgaben neu entdeckt, evoziert auch der geschlechtliche Körper eine eigene Interpretation von Geschlecht innerhalb körperlicher Codes, die sich kulturell bedingen.

Eine performative Perspektive, die Kultur als Ereignis beschreibt, bietet die Möglichkeit, die essentialistische Vorstellung von Musik zu hinterfragen, denn Kompositionen und Aufführungen sind eng miteinander verbunden.³³ Die Aufführung schreibt sich in die Musik ein und die Komposition dient nur als eines von vielen Materialien für ganz unterschiedliche Inszenierungen. In den Kompositionen sind zwar Vorstellungen von Gender fixiert, zum Beispiel über die Stimmlage der verschiedenen Rollen, trotzdem bedarf es der Interpret:innen, die die Komposition auf ihre Weise zum Klingen bringen. In der Ereignishaftigkeit der Aufführung liegt die Chance auf Veränderung, denn hier zeigt sich die Instabilität der Konstruktion. Zwar werden bestimmten Rollen kanonischer Werke bereits über Jahrhunderte hinweg bestimmte Vorstellungen von Gender eingeschrieben, doch sind die Interpret:innen immer mit ihren heutigen Körpern und Vorstellungen am Werk. So wurden über die von Butler beschriebenen Repetitionsschleifen die Geschlechtsidentität der Figuren von Repertoirewerken gefestigt, doch besteht die Möglichkeit einer abweichenden Wiederholung. An diesem Punkt, der die entscheidende Voraussetzung für eine Dekonstruktion von Geschlecht und Gender markiert, treffen sich Butler und Fischer-Lichte.

Auch die Gendered Voice lässt sich so als performativer Akt definieren, denn über die Interaktion zwischen Stimme (Interpret:in) und Ohr (Zuhörer:in) wird eine Geschlechtsidentität hervorgebracht. Die Gesangsstimme ist ein Ort, an dem Geschlecht verhandelt wird, weshalb mit der Stimme nicht nur die Geschlechtsidentität illustriert,

33 Vgl. Simon 2019, S.180f.

sondern auch die Geschlechterdifferenz inszeniert werden kann.³⁴ Ein männlich gelesener Körper mit einer hohen Stimmlage, die heutzutage weiblich gelesen wird, führt zu Irritationen, die produktive Verschiebungen der geschlechtlichen Norm nach sich ziehen können. Indem Judith Butler Gender und Geschlecht als Konstrukt ausstellt, öffnet sie auch den Möglichkeitsraum zur Dekonstruktion dieser Kategorie. In der Wiederholung konstruierter Geschlechterrollen liegt das Potenzial einer Verschiebung der Norm, denn in der Erarbeitung einer Rolle wird bewusst eine Identität hervorgebracht. Die Wiederholung kann ergo gewollt verfehlt werden. Mit den Verfehlungen der Wiederholung wird der Grundstein für eine Dekonstruktion der Geschlechterstereotype gelegt. Wird man sich bewusst, dass das Geschlecht einer Figur durch eine äußere Interpretationsleistung ihrer Handlungen, ihrer Sprache und Stimmlage an sie herangetragen wird, kann auch der Wunsch nach Übereinstimmung von Rollengeschlecht und Geschlecht der:des Darsteller:in obsolet werden.

Spur 4: Die trans Stimme: Besetzungen zwischen Versteckspiel und subversivem Potenzial

Neben musikalischen Gründen mag das konservative Publikum mit seinen Seh- und Hörgewohnheiten ein weiteres Motiv dafür sein, in der Besetzung fast immer auf eine Übereinstimmung zwischen der Geschlechtsidentität der Sänger:innen und dem angenommenen Geschlecht ihrer jeweiligen Rollen zu zielen. Die visuelle Einordnung von Personen geschieht unbewusst innerhalb von Sekunden, wobei verschiedene körperliche Faktoren und das Verhalten der Person entscheidend sein können. Führt der Prozess der Einordnung zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis, weil sich die Person, im Alltag wie auf der Bühne, keinem der beiden binären Geschlechter zuordnen lässt, bleibt man irritiert zurück. Viel wahrscheinlicher ist aber, dass die visuelle Einordnung als weiblich oder männlich „im Modus der Evidenz [geschieht] – als eine Gestaltwahrnehmung, in der mögliche Irritationen oder Inkongruenzen ausgeblendet oder in die wahrgenommene Gestalt integriert werden“³⁵. Die spielerische Mehrdeutigkeit geht dabei verloren, um die Integration in unsere soziokulturellen Denkmuster möglich zu machen.

34 Vgl. Schrödl 2006, S.380.

35 Schirmer 2010, S.314f.

Die eindeutige Einordnung in das zweigeschlechtliche Modell wurde über Jahrhunderte kulturell eingeübt, sodass ein produktives Verlernen dieser Kategorien sicherlich noch einige Zeit dauern wird, obwohl die öffentliche Wahrnehmung und Akzeptanz von trans, nicht-binären und gender-queeren Personen in den letzten Jahren stark angestiegen ist.

Während der visuelle Eindruck einer trans Person anhand ‚typischer‘ Kleidung und entsprechendem Verhalten leicht das biologische Geschlecht in den Hintergrund rücken lässt, kann die Stimme einer trans Person zu Irritationen führen. Eine weiblich gelesene Person mit einer ungewöhnlich tiefen, beziehungsweise eine männlich gelesene Person mit einer ungewöhnlich hohen Stimme passt nicht in die heteronormative Schublade. Die Stimme als sekundäres Geschlechtsmerkmal ist maßgeblich dafür verantwortlich, wie und als wen man das Gegenüber wahrnimmt.

Zwar kann die Hormonbehandlung im Zuge einer Geschlechtsangleichung die Stimmlage verändern, allerdings bilden sich die in der Pubertät über das Hormon Testosteron gewachsenen Stimmlippen nicht zurück. Ein operativer Eingriff, der die Stimmlippen verkürzen würde, ist nicht ganz ungefährlich und entsprechend unüblich. Eine Stimmtherapie, die hilft, die eigene Stimme zu finden, wird dagegen deutlich häufiger begleitend zur Hormonbehandlung eingesetzt. So ist es durchaus möglich, dass sich die Stimmlage mit Hilfe von speziellen Stimmübungen um etwa eine Quarte oder sogar Quinte anheben lässt.³⁶ Im Fall der Gabe von Testosteron senkt sich die Stimme selbstständig, vergleichbar zum Stimmbruch in der Pubertät männlich gelesener Personen. Auch hier helfen Stimmübungen mit der ‚neuen‘ Stimme umgehen zu lernen, da die meisten Charakteristika der Stimme modifizierbar sind.³⁷

Einen Sonderfall markiert die trans Gesangsstimme, die eine gewisse Künstlichkeit und einen technisch versierten Umgang mit Resonanzen und Klangfarben mit sich bringt. Gleichzeitig steht die Stimme professioneller trans Sänger:innen in der Öffentlichkeit und wird in Kombination mit dem Stimmfach und Rollentypen als vergeschlechtlichte Stimme wahrgenommen, die nicht unbedingt der Geschlechtsidentität der Sänger:innen entspricht. So wird die Stimme zum Span-

36 Vgl. Seidner 2006, S.68.

37 Vgl. Alvarez 2011, S.247.

nungsfeld zwischen heteronormativen Erwartungen und Geschlechtsidentitäten, die dem zweigeschlechtlichen Modell nicht entsprechen.

Die trans Stimme auf der Opernbühne ist ein relativ neues Phänomen. Bisher finden sich nur eine Handvoll professioneller Sänger:innen, die Eingang in den Opernbetrieb gefunden haben. Anhand verschiedener Besetzungsbeispiele soll im Folgenden besprochen werden, wie trans Sänger:innen in Repertoirewerken bisher besetzt werden.

a) Gender und Geschlecht verschwinden hinter Maske und Kostüm „Das ist die Rolle meines Lebens!“³⁸, so wiegelt Lucia Lucas, Heldenbaritonistin Journalist:innen ab, die sie den theaterbestimmenden Faktor des Rollenspiels ignorierend fragen, ob Lucia Lucas denn auf der Bühne als Frau überhaupt eine männliche Rolle verkörpern könne. Lucia Lucas, die ihr Coming-out als trans Frau 2014 hatte, ist die erste öffentliche Heldenbaritonistin der Welt. Etliche Artikel über sie und Interviews fragen immer wieder danach, wie es sei, auf der Bühne männliche Rollen zu verkörpern. Lucas, die über 30 Jahre als Mann lebte, sieht darin naturgemäß kein Problem, denn diese Rolle habe sie perfektioniert.³⁹

Betrachtet man die Rollen, in denen trans Sänger:innen am häufigsten besetzt werden, so sind es doch meistens die Rollen, die dem Stimmfach der Sänger:innen entsprechen. Für Lucia Lucas bedeutet dieser Umstand, dass sie beispielsweise am Theater Magdeburg in der *Walküre* den Wotan (Regie: Jakob Peters-Messer) verkörpert.⁴⁰ Auf Bildern der Inszenierung sieht man Lucia Lucas in einem dunkelblauen Herrenanzug. Ihre langen Haare werden zwar nicht unter einer Perücke versteckt, wie beispielsweise für ihre Rolle als Ford in *Falstaff*⁴¹, dafür aber in einem langen Pferdeschwanz gebündelt. Ein aufgemalter Bart lässt die weiblichen Züge verschwinden und so wird Lucia Lucas zu einem ‚Bild von einem Mann‘. Kritiken der Inszenierung zeigen, dass Lucia Lucas für ihre Interpretation von Wotan zwar äußerlich als Klischeebild eines Mannes gezeichnet wird, doch die Rolle aus einer weiblichen

38 Zitiert nach Opitz 2017.

39 Vgl. ebd.

40 Richard Wagner: *Die Walküre*, Regie: Jakob Peters-Messer, Theater Magdeburg, Premiere am 8. September 2018.

41 Giuseppe Verdi: *Falstaff*, Regie: Jacopo Spirei, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Premiere am 12. Juli 2015.

Perspektive zu interpretieren scheint, die ihr eine vielleicht ungeahnte Weichheit verleiht.⁴²

Die Besetzung der Stimme gemäß und ein Verkörpern der Rolle, hinter der die eigene (Geschlechts-)Identität verschwindet, entspricht der jahrhundertealten Besetzungstradition in der Oper, in der der Performative Turn der letzten Jahrzehnte nur wenig Anklang gefunden hat. Dass trans Sänger:innen also eine Rolle spielen, die mit ihrer eigenen Geschlechtsidentität und ihren eigenen gesellschaftspolitischen Vorstellungen kontrastieren, ist demnach nichts Neues. Doch ist zu postulieren, dass gerade hierin ein verstecktes Potenzial stecken könnte, was sich schon in der Wotan-Interpretation leise ankündigt: eine neue Perspektive auf die Figuren zu eröffnen, indem ganz offen gezeigt wird, wer wen spielt. Denn die Beschäftigung mit der eigenen Geschlechtsidentität befördert sicher einen kritischen Blick auf stereotyp gezeichnete ‚weibliche‘ und ‚männliche‘ Figuren.

b) trans Rollen für trans Sänger:innen

Im Dezember 2019 schaute ich gespannt nach Wien, als Olga Neuwirths *Orlando* nach Virginia Woolf uraufgeführt wurde.⁴³ Die Hauptrolle gab Kate Lindsey, die als Mezzosopranistin schon den ein oder anderen Geschlechtertausch auf der Opernbühne vollzogen haben dürfte. Orlandos nicht-binäres Kind – Neuwirth und ihre Librettistin haben die Geschichte um Orlando nämlich weitergesponnen – wird gesungen von Justin Vivian Bond, einer trans Sängerin und Aktivistin, die im Stück darauf pocht, dass jede:r den Mut haben sollte, so zu sein, wer er:sie sein möchte.⁴⁴ Ob in zukünftigen Inszenierungen von *Orlando* die Hauptrolle von trans Sänger:innen übernommen werden wird, wird sich herausstellen. Denkbar ist sicher, dass Regisseur:innen in der Zusammenarbeit mit trans Sänger:innen entsprechende Inszenierungskonzepte auch für Repertoirestücke erarbeiten, in denen die Geschlechtsidentität der Figuren auf die Probe gestellt wird. Die Reise zum eigenen Ich, die Suche nach der Geschlechtsidentität und Sexualität bietet sich bei all den Figuren an, die sich genau darüber im Unklaren sind oder nicht in die

42 Vgl. Dippel 2018.

43 Olga Neuwirth und Catherine Filloux: *Orlando*, Regie: Polly Graham, Wiener Staatsoper, Premiere am 8. Dezember 2019.

44 Vgl. Wiener Staatsoper 2019.

von der Gesellschaft zugeschriebene Rolle zu passen scheinen. Die Identitätssuche einer Figur und Fragen der Selbstbestimmung lassen sich auch als Suche nach der eigenen Geschlechtsidentität inszenieren, trägt die Geschlechtsidentität doch maßgeblich zur Selbst- und Fremdwahrnehmung bei und bestimmt die soziale Rolle.

c) Besetzung gemäß der Geschlechtsidentität von trans Sänger:innen
Der geringere Anteil der Besetzungen bildet die Besetzung nach Geschlechtsidentität der trans Sänger:innen. Dass aber auch diese Besetzung durchaus möglich ist, zeigt die Inszenierung von Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* an der Oper Wuppertal, die von gleich vier Regieteams bedacht wurde. Lucia Lucas verkörpert hier die vier sehr unterschiedlichen Bösewichte in wandelnden Geschlechtsidentitäten, woraus sich neue Spielräume auf der Bühne ergeben, die den meisten Frauenfiguren verwehrt werden.

Darüber hinaus können Bassbaritonist:innen durchaus auch Frauenrollen übernehmen, die für eine hohe Stimme komponiert wurden, wie mir Sängerin Sam Taskinen erzählt. Sie habe die Rolle einer der Stiefschwestern in Pauline Viardots *Cendrillon* übernommen, eigentlich eine Mezzosopran-Partie, da sie als einzige Sängerin des Ensembles noch dafür zur Verfügung stand. Kurzerhand wurde die Partie eine, manchmal zwei Oktaven nach unten transponiert. Auch wenn eine Bass-Partie also eigentlich zunächst aufgrund ihrer Tiefe als männlich gehört wird, liegt die geschlechtliche Interpretation der Partie mehr darin, wie sie gesungen wird, als dass es eine tiefe Partie ist.

Eine der Opernpartitur bereits eingeschriebene Partie, die es vor allem trans Sängern ermöglicht gemäß ihrer eigenen Geschlechtsidentität besetzt zu werden, ist die Hosenrolle. Diese Rollenkonzeption ist die wohl offensichtlichste Form des Spiels mit den Geschlechterrollen auf der Opernbühne, die sich durch die Jahrhunderte hinweg größter Beliebtheit erfreute, denn die Stimme deutet auf ein Geschlecht hin, welches nicht zu den Verhaltensweisen der Figur zu passen scheint. So muss man sich bei jeder Hosenrollen-Partie fragen, ob diese aufgrund ihrer Anlage in Partitur und Libretto eher als stabilisierender Faktor der Heteronormativität fungiert oder ein subversives Potenzial in sich trägt, das eingefahrene Geschlechterstereotype auszustellen und zu hinterfragen weiß. Anhand der Hosenrollen-Tradition lässt sich nachvollziehen, wie die Gegenbesetzung Geschlechtergrenzen verschieben kann und im

Sinne einer Sichtbarmachung durch Kontrast manch klischeehaftes Geschlechterbild wie unter einer Lupe vergrößernd ausstellt.

Adrian Angelico, ein trans Sänger, der auf eine Hormonbehandlung wegen seiner ausgebildeten Mezzosopran-Stimme verzichtete, ist auf echte Hosenrollen spezialisiert. So sang er bereits mehrfach den Komponisten in *Ariadne auf Naxos*, Octavian im *Rosenkavalier*, Mozarts Cherubino und Prinz Orlovsky aus der *Fledermaus* – allesamt männliche Rollen mit einer hohen Stimme, die meist von cis Frauen gesungen werden.⁴⁵ Die homoerotische Komponente, die den meisten Hosenrollen anhaftet, wird durch diese Besetzung zwar eliminierend heterosexualisiert, aber die Sexualisierung von einer weiblich gelesenen Sängerin in Hosen dürfte mit der Zeit ohnehin nachgelassen haben. Solange die hohe Stimme als weibliche Stimme wahrgenommen wird, wird der trans Mann zwar auf körperlicher Ebene als Mann gelesen, auf stimmlicher Ebene bleibt die produktive Irritation allerdings vorhanden. Die Queerness des trans Sängers geht nicht verloren, denn wird die Beziehung der Figuren zwar als heterosexuell interpretiert, kann (und will) sie doch nie heteronormativ sein.

Mit den trans Sänger:innen treten neue Möglichkeiten der Befragung von Geschlechteridentitäten auf den Plan, die produktiv gesellschaftliche Diskurse spiegeln. Die dadurch entstehenden Verschiebungen könnten heteronormative Denkmuster aufbrechen und einen Dekonstruktionsprozess von Geschlecht im Musiktheater einleiten.

Fazit

Ein bewusster Umgang mit Geschlechterrollen kann im Theater dazu führen, dass ein vergeschlechtlichter Körper als gesellschaftliche Konstruktion ausgestellt wird – beispielsweise über die Form einer Parodie oder Travestie – dass Abstände und Entgegensetzungen zu Geschlechternormen erspielt⁴⁶ oder dass Figuren des Dritten⁴⁷ entworfen werden. Besonders für das Musiktheater gilt dabei, dass nicht nur die Körper, sondern auch die Gesangsstimmen aus dem binären Geschlechtersystem befreit werden müssten. Offenkundig ist, dass Figuren kein biologisches Geschlecht haben können, sondern dass die Ge-

45 Vgl. Angelico o.J.

46 Vgl. Siegmund 2021, S.33.

47 Vgl. Brucher u.a. 2021, S.29.

schlechtsidentität einer Rolle in einem Akt der Zuschreibung entsteht,⁴⁸ weshalb diese interpretatorisch beeinflussbar ist.

Die Oper ist kein Monolog. Nicht nur die Komponist:innen sprechen aus der Musik, sondern durch die verschiedenen Gesangsstimmen sprechen auch verschiedene Perspektiven aus ihr. Die Musikwissenschaftlerin Carolyn Abbate stellt hierzu die These auf, dass die Gegenüberstellung von männlichem, sprechendem Subjekt (Komponist) und weiblichem, betrachteten Objekt (Frauenfigur) insofern unterwandert wird, als die Autorität der musikalischen Stimme von weiblich gelesenen Darstellerinnen eingenommen wird. Die verschiedenen Sänger:innen können so diverse Subjektpositionen verkörpern⁴⁹ und aus der Rolle heraus ihre eigene Position einbringen. Eine Re-Lektüre der Repertoirewerke, die nicht nur die verhandelten Themen, sondern auch die verhandelnden Parteien, nämlich die Figuren, jenseits von Besetzungskonventionen in den Blick nimmt, liegt somit auf der Hand.

Bibliografie

Alvarez 2001

J.C. Perez Alvarez, „Stimme und Identität bei Transsexualität“, in: *Handchirurgie. Mikrochirurgie. Plastische Chirurgie* 43 (2011), Nr. 4.

Angelico o. J.

Adrian Angelico, „Operatic biography“, <https://www.adrianangelico.com> (Zugriff: 4. Juli 2021).

Brucher u. a. 2021

Rosemarie Brucher und Jenny Schrödl, „Editorial“, in: Rosemarie Brucher und Jenny Schrödl (Hg.), *Gender und Kritik*, Tübingen 2021 (*Forum Modernes Theater*, Bd. 32, 1).

Butler 1991

Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 1991.

48 Vgl. Heesch 2012a, S. 130.

49 Vgl. Heesch 2012b, S. 214.

Charton 2012

Anke Charton, *„prima donna primo uomo musico. Körper und Stimme. Geschlechterbilder in der Oper*, Leipzig 2012 (*Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung*, Bd. 4).

Charton 2017

Anke Charton, „Das Timbre mit seinen maskulinen Zügen ...‘ Eine Hörprobe zur Konstruktion von Geschlechtlichkeit bei Gesangsstimmen“, in: Saska Maria Woyke, Anno Mungen, Stephan Mösch, Katrin Losleben (Hg.), *Singstimmen. Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, Würzburg 2017.

Dippel 2018

Roland H. Dippel, „Zerrieben von Ordnung und Rebellentum“, in: *concerti.de*, 10. September 2018, <https://www.concerti.de/oper/opernkritiken/theater-magdeburg-die-walkuere-8-9-2018/> (Zugriff: 3. Juli 2021).

Eckes 2008

Thomas Eckes, „Geschlechterstereotype. Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen“, in: Ruth Becker und Beate Kortendiek, *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden 2008.

Fischer-Lichte 2004

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004.

Fuchs 1996

Viktor Fuchs, *Die Kunst des Singens. Musizieren mit der eigenen Stimme*, Kassel 1996.

Gebhardt 2004

Volker Gebhardt, *Frauen in der Oper. Große Stimmen – Große Rollen*, München 2004.

Gebske 2009

Jennifer Gebske, „Performativität zwischen Zitation und Ereignis. Vergleich der Performativitätsbegriffe von Judith Butler und Erika Fischer-Lichte“, Magisterarbeit Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 2009.

GenderLess Voice 2019

GenderLess Voice, „Meet Q. The First Genderless Voice“ [Video-Clip] (2019), <https://www.genderlessvoice.com> (Zugriff: 4. Juli 2021).

Graham 2019

Felix Andrew Graham, *Singing while female. A narrative study on gender, identity & experience of female voice in cis, transmasculine & non-binary singers*, Diss. Columbia University 2019.

Grotjahn 2005

Rebecca Grotjahn, „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: Katharina Hoffmann und Sabine Meine (Hg.), *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen 2005.

Grotjahn 2010

Rebecca Grotjahn, „Das Geschlecht der Stimme“, in: Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt (Hg.), *Musik und Gender. Grundlagen, Methoden, Perspektiven*, Laaber 2010.

Heesch 2012a

Florian Heesch, „Weiblichkeitsbilder in der Musik um 1900“, in: Florian Heesch und Kathrin Losleben (Hg.), *Musik und Gender. Ein Reader*, Köln u. a., 2012.

Heesch 2012b

Florian Heesch, „Wessen Stimme erklingt in der Oper?“, in: Florian Heesch und Kathrin Losleben (Hg.), *Musik und Gender. Ein Reader*, Köln u. a., 2012.

Honegger 1991

Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850*, Frankfurt/Main u. a. 1991.

Knaus 2011

Kordula Knaus, *Männer als Ammen – Frauen als Liebhaber. Cross-gender Casting in der Oper 1600–1800*, Stuttgart 2011.

Kolesch u. a. 2009

Doris Kolesch, Vito Pinto und Jenny Schrödl, „Vorwort“, in: Doris Kolesch, Vito Pinto und Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2009.

Kramer 2014

Lawrence Kramer, „The Voice of / in Opera“, in: Walter Bernhart und Lawrence Kramer (Hg.), *On Voice*, New York 2014.

Laquer 1996

Thomas Walter Laquer, *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, München 1996.

Mungen 2010

Anno Mungen, Artikel „Gesang / Stimme“, in: Annette Kreuzinger-Herr und Melanie Unseld (Hg.), *Lexikon Musik und Gender*, Kassel u. a. 2010.

Opitz 2017

Barbara Opitz, „Die Opernsängerin, die im dunklen Bariton singt“, in: *stern* [Online Ausgabe], 30. Juli 2017, <https://www.stern.de/panorama/gesellschaft/transsexualitaet-opernsaengerin-lucia-lucas-in-der-rolle-ihres-lebens-7555464.html> (Zugriff: 3. Juli 2021).

Schirmer 2010

Uta Schirmer, *Geschlecht anders gestalten. Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*, Bielefeld 2010.

Schrödl 2006

Jenny Schrödl, „Vokale Travestien. Zu stimmlichen Geschlechterperformances auf der Bühne“, in: Doerte Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*, Heidelberg 2006.

Seidner 2006

Wolfram Seidner, „Geschlechtsverwandlung der Stimme – klinisch und künstlerisch“, in: Thomas Kopfermann und Hellmut Geißner (Hg.), *Das Phänomen Stimme, Irritation und Identität. 5. Stuttgarter Stimmtage 2004. Hellmut K. Geissner zum 80. Geburtstag*, St. Ingbert 2006.

Siegmund 2021

Gerald Siegmund, „Gender-Spielräume. Entunterwerfung als kritische Praxis“, in: Rosemarie Brucher und Jenny Schrödl (Hg.), *Gender und Kritik*, Tübingen 2021 (*Forum Modernes Theater* Bd. 32, 1).

Simon 2019

Rainer Simon, „Musicking Gender. Beethoven-Konzerte und das Aufführen von Geschlecht“, in: Irene Lehmann, Katharina Rost und Rainer Simon (Hg.), *Staging Gender. Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste*, Bielefeld 2019.

Trepp 2002

Anne-Charlott Trepp, „Diskurswandel und soziale Praxis zur These von der Polarisierung der Geschlechter seit dem 18. Jahrhundert“, in: Freia Hoffmann und Rebecca Grotjahn (Hg.), *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2002.

Wiener Staatsoper 2019

Wiener Staatsoper (Hg.), „Orlando“, <https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-tickets/detail/event/965313851-orlando/> (Zugriff: 4. Juli 2021).

Femme Fragile, Femme Fatale, Femme Forte – Femme Future!

von Lulu Obermayer¹

Liebes Publikum,
schön hier zu sein, mit euch zu sein, jetzt. Anfang September wurde ich eingeladen, heute vor euch zu sprechen. Seitdem denke ich an euch. Anfänglich nur gelegentlich und seit einiger Zeit mehrmals täglich: Immer wieder stellte ich mir diesen Moment vor. Wie ich vor euch stehe und euch ansehe. Mit wem halte ich Blickkontakt und welchem Blick weiche ich aus? All we have is now. Es geht um den Moment, der verweilen soll, denn er ist so schön. Wir kennen das Gefühl, wenn sich im Theater, kurz bevor sich der Vorhang schließt, für einen Moment ein Dreieck bildet, ein Fenster, ein Portal auf die andere Seite. Wir wünschen uns, dieser Moment dauere für immer an, aber dann fällt der Vorhang schwer und wir wissen, die gespielte Welt weicht und die wirkliche hat uns wieder eingeholt. Es ist mal wieder vorbei. Wie oft kamen mir da die Tränen. Die Schönheit und die Gegenwart werden vom Theater eingefangen und geraht, um im nächsten Moment zu flüchten. Was bleibt, ist nur ein Andenken daran. Keine Dokumentation schafft es, als Souvenir den Zauber des Live-Moments einzufangen. Daher ist es mir eine Ehre, die nächsten dreißig Minuten mit euch zu verbringen. Jetzt teilen wir eine Erfahrung in der Gegenwart, aber schon bald wird dieser Moment zu einer Erinnerung. Daher möchte ich nun die Gelegenheit nutzen und zum Ausdruck bringen, dass ich mir wünsche, dass wir uns gern an heute erinnern werden. Ich hoffe, dass uns die heutigen Gespräche bewegen und tiefe Eindrücke in uns hinterlassen.

Mein Name ist Lulu Obermayer, ich bin Performance- und Theatermacherin. Ursprünglich wurde ich als Schauspielerin ausgebildet, doch

1 Manuskript einer Lecture Performance bei *Oper raus! Die Tagung* am Staatstheater Kassel, 23. Oktober 2022.

bald merkte ich, dass ich in alle Prozesse eingebunden sein wollte und nicht nur darstellen wollte. So begann ich 2010, zeitgenössische Performance-Praxis und Dramaturgie zu studieren und schloss 2017 einen Master in Solo Dance and Authorship ab. Seitdem bin ich selbständige Künstlerin und mache meine eigene Arbeit, die ich konzipiere, entwickle, umsetze und darstelle. Künstlerisch sitze ich zwischen den Stühlen: In meiner Arbeit treffen Theater, Tanz, Choreografie und Performance aufeinander. Im Rahmen des Masters begann ich, mich intensiv mit der Oper auseinanderzusetzen. Die Oper als Phänomen bietet mir viel Reibung. Sie dient mir als Mittel, die westliche Kultur zu reflektieren. Durch die Auseinandersetzung mit ihr kann ich Genderfragen und kulturelle Hierarchien untersuchen.

Heute trete ich als Vorhang auf. Diese Figur entwickelte ich für mein Stück *L'Opra Fatale*, das ich im September 2020 an der Oper Graz als Auftragsarbeit für den Steirischen Herbst uraufführte.

Der Vorhang war schon immer Zeuge, ist weder männlich noch weiblich, eine ambivalente Figur, die schweigt, sich öffnet und schließt und die Handlung rahmt. Der Vorhang weiß um die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft.

Dieser Anzug ist aus Bühnensamt geschneidert. Die Quaste ist mein Werkzeug, damit kann ich ungehörte oder noch nicht gehörte Stimmen beschwören und ein neues Zeitalter einberufen. Wenn ich vor dem roten Vorhang stehe, erscheine und verschwinde ich.

Stellen wir uns vor, wir sind im Theater, es wird dunkel, der Vorhang öffnet sich, es wird hell und ein Körper betritt die Bühne – es ist ein Mensch. Nun drängt sich die Frage auf: Wen sehen wir da vor unserem imaginären Auge, wen stellen wir uns vor? Wie sieht diese Person aus? Oft, wenn wir an „Mensch“ denken, sehen wir einen weißen, heterosexuellen cis Mann. Aber das ist ja nur ein Bruchteil menschlicher Erfahrung auf diesem Planeten. Wie tritt man auf, wenn man nicht zu diesem Phänotyp gehört? Welche Strategien entwickelt man und wie verhält man sich in Relation zu der eigenen Erscheinung und den damit einhergehenden Implikationen? Wer bin ich, die ich da auftrete und was ist die Geschichte derer, auf deren Schultern ich stehe? Ich bin eine weiße Frau. In meiner künstlerischen Praxis untersuche und reflektiere ich die kulturellen und historischen Bedingungen meines Auftritts. Das ist immer mein Ausgangspunkt. Ursprünglich aus der dramatischen Tradition kommend, fühle ich mich den Protagonistinnen der westli-

chen Bühnenliteratur sehr verbunden. Ich empfinde ihnen gegenüber eine Form von Verantwortung, denn ich bin mit ihnen aufgewachsen, ich habe mich in ihren Schicksalen gespiegelt, ich habe mir ihre Worte geliehen, wenn mir sie fehlten, Fragen an sie gestellt und Antworten zwischen den Zeilen gefunden. Ich lehne mich an sie an, empfinde zärtliche Gefühle für sie.

Sie werden zu meinen Freundinnen und Begleiterinnen. Sie sind Kräfte, die auf Bühnen und in unseren Köpfen spuken.

Aber was wird nicht erzählt und dargestellt, was findet nicht auf der Bühne statt, was liegt tiefer und wie kann ich das durch meine Arbeit freilegen? Die meisten Weiblichkeitsbilder, die wir auf der Bühne, in der Kunst und Literatur antreffen, sind Geburten männlicher Fantasien. Wir erben einen Kanon, wir erben Geschichten, deren Wirkkraft sich fortpflanzt, wiederkehrende Archetypen im Schafspelz, die sich in neuen Geschichten wiederfinden. Bevor wir neue Geschichten schreiben können, müssen wir die existierenden durchexerzieren, durchdeklinieren, links drehen und rückwärts lesen. Das genau ist mein Anliegen: *Femme Fragile*, *Femme Fatale*, *Femme Forte* – *Femme Future*!

Auf der Bühne wiederholen sich die Typen. Die eine, die den Männern den Kopf verdreht; die eine, die schwach ist, die Hilfe und Unterstützung braucht, wenig Kraft hat; und die eher vergessene, die starke Frau. Aber was ist mit der *Femme*, die wir noch nicht imaginiert haben?

Femme Future

Eine Figur, die eine neue Geschichte erzählt, die wir noch nicht kennen. Deren Stimme wir hören, wenn es still ist, wenn wir tiefer gehen, Schichten abtragen, wenn wir durchlässig werden und einen Raum freimachen, dann können wir ein Potenzial hören.

Bis jetzt verbrachte ich intime Zeit mit *Tosca*, *Manon Lescaut* und *Minnie* aus *La fanciulla del West*, nächstes Jahr werde ich *Lulu* inszenieren, ja, meine Eltern nannten mich nach ihr. In *L'Opra Fatale* untersuchte ich die Figur der Mörderin näher an den Beispielen von *Lucia di Lammermoor*, *Lady Macbeth* und *Tosca*. Meist sind Frauenfiguren Opfer in der Oper, sie verfügen über wenig Handlungsmacht, aber was passiert, wenn man diese Figuren umdreht und die Täterin genauer untersucht, die zur Waffe greift, sich rächt oder sich verteidigt oder sogar einfach nur ihrer mörderischen Lust nachgeht? In der Recherche zur Mörderin musste ich feststellen, dass sowohl auf der Bühne als auch im

tatsächlichen Leben die Mörderin doppelt bestraft wird. Als Frau und als Mensch.

Manchmal bin ich genervt, dass ich mich auch in meiner Arbeit mit meinem Gender auseinandersetze, es reicht mir eigentlich schon in meinem „Alltag“ und privat/beruflich. Ich will mich viel mehr mit universellen Themen auseinandersetzen. Da muss ich an eine Anekdote denken: Eine mexikanische Künstlerin erzählte mir einmal in Berlin, dass ein weißer PhD-Student im Seminar zu den anwesenden Minderheiten sagte, wie er Arbeit über universelle Themen macht und seine Kolleg:innen nur über ihre Identität ...

Bevor ich schließe, möchte ich drei Erinnerungen mit euch teilen. Es sind Gründe, warum ich das mache, was ich mache.

1.

Mit drei Jahren besuchte ich zum ersten Mal das Theater.

Wir waren spät dran, also rannte mein Vater zur U-Bahn, ich saß auf seinen Schultern. Die Lichter der Autos beleuchteten unseren Weg, ich trug einen schwarzen Samtanzug und Hütchen. Ich fragte mich, ob die Leute in den Autos wussten, dass wir ins Theater gingen. Wir sahen ein Ballett, *Max und Moritz*. Ich war zum ersten Mal offiziell Publikum, eine Rolle, die ich bis heute passioniert und professionell praktiziere. Als Kind liebte ich die Pause, ich konnte auf dem Parkett im Spiegelsaal die Absätze meiner Klackerschuhe hören. Manchmal bekamen wir im Erfrischungsraum Heiße Liebe, Vanilleeis mit heißen Himbeeren. Nach den Vorstellungen wartete ich am Bühneneingang auf die Künstler:innen, um mir Autogramme zu holen.

2.

Mit drei Jahren betrat ich zum ersten Mal die Bühne.

Ich war in einem Kindertheaterstück in Berlin-Charlottenburg. Das tapfere Schneiderlein fragte das Publikum, wer mit ihm zusammen auf eine Reise gehen möchte. Ich hob meine Hand und ergriff die der Schauspielerin. Ich erinnere mich sehr genau an das Gefühl und das Licht. Es fühlte sich irgendwie gut an, richtig und ich fühlte mich wohl. In dem Moment beschloss ich, dass ich mein Leben im Spannungsfeld der Bühne verbringen möchte. Ich begriff etwas, was mich seitdem nie wieder aus dem Griff gelassen hat. Ich verstand, Mensch zu sein, der lebt und das Gelebte auf der Bühne darstellt.

Genau dieses Verhältnis von Publikum und Darstellenden begleitet mich seit dreißig Jahren.

3. Venedig, 2015

Mein Vater sagte, lass uns in die Oper gehen. Vor der Vorstellung tranken wir einen Aperitif um die Ecke vom Gran Teatro La Fenice. *Tosca*. Wir saßen ganz oben, in der Galerie, ich konnte kaum die Bühne sehen, fast ein Partitur-Platz. Ich verstehe das Publikum, das in die Oper geht und die Noten mitliest. Das Lesen von Musik ist wie eine andere Sprache, wenige können auf eine Partitur blicken und hören, wie sie klingt. Ich blickte nach links und sehe, wie ein Techniker hinter seinem Verfolger Platz nahm. Es berührt mich, dass ein Mensch den Scheinwerfer bedient, damit die Sängerin auf der Bühne sichtbar wird.

Im Parkett waren viele Sitzplätze unbesetzt, so wechselten wir in der Pause unseren Platz. Nun war ich den Sänger:innen und dem Orchester ganz nah. Im zweiten Akt in der zweiten Szene trat *Tosca* an den Bühnenrand und sang ihre berühmte Arie:

Vissi d'Arte, vissi d'Amore, non feci mai male ad anima viva.

I lived for art, I lived for love and never harmed a living being.

Ich lebte für die Kunst, ich lebte für die Liebe und tat keinem Lebewesen etwas zuleide.

Plötzlich überkam es mich, das Wasser in meinen Augen sammelte sich und floss mir über, ich schluchzte lautlos auf. Dieses Statement traf mich in meinem Innersten, es überwältigte mich, schüttelte mich tief in meinem Kern.

Ich erlebte etwas, was ich im Nachhinein Transformation nenne. Ich bin verändert, diese Erfahrung verändert mein Leben. Ich weiß, dass ich ab dem Moment eine andere bin, dass etwas stattgefunden hat.

Der Ursprung der Oper ist Spekulation. In der Renaissance imaginierte eine Gruppe von Künstler:innen die griechische Tragödie neu und schuf in diesem Zuge ein neues Genre. Wie kann dieser Gründungsmythos aufrechterhalten werden?

Können wir in der Oper über eine andere Wirklichkeit spekulieren?



Abb. 16: Lulu Obermayer. *Oper raus! Die Tagung*, 23. Oktober 2022, Staatstheater Kassel. Bild: Huizi Yao.

„Getroffen von seiner süßen Stimme“ – Vokale Materialtransformationen vom Teatro San Carlo über Hollywood bis *Ukraine's Got Talent*

von Marie-Anne Kohl

Einleitung

In Luc Bessons Film *The Fifth Element*¹ von 1997 tritt die außerirdische Diva Plava Laguna mit einer außergewöhnlichen Bravourarie auf die Raumschiff-Opernbühne: Sie beginnt mit der Eingangs-Cavatina der virtuoson Wahnsinnsszene der Lucia di Lammermoor aus der gleichnamigen Oper von Gaetano Donizetti (1835) – „Il dolce suono mi colpì di sua voce“ = „Der süße Klang seiner Stimme hat mich getroffen“ – welche übergeht in die von schnellen Koloraturen, extremen Tonhöhenverschiebungen und Glissandi geprägte Vokalise *The Diva Dance*, komponiert vom Filmkomponisten Éric Serra, die elektronisch manipuliert und mit Techno-Beats unterlegt wird. Bereits in Lucias Wahnsinnsarie machen Besonderheiten in Stimmführung, formalem Aufbau und Instrumentierung – das untypische, zaghafte ertasten durch kleine chromatische Auf- und Ab-Schritte zu Beginn der Cavatina, die Grenzverwischung zwischen langsamen und schnellen Teilen, schließlich die auf- und absteigenden Koloraturketten und das Oszillieren zwischen Dur und Moll in der Cabaletta – Lucias Wahnsinn, ihre weltliche Entrückt-

1 Besson 1997. Der Film ist als französisch-britische Produktion kein Hollywood-Film im engeren Sinne. Im Titel dieses Aufsatzes steht Hollywood vielmehr stellvertretend für den Mythos der filmischen Traumfabrik. So ergibt sich im Titel mit dem Teatro San Carlo (zu seinen Hochzeiten im 18. und 19. Jahrhundert eines der wichtigsten Opernhäuser in Europa), Hollywood (Synonym für Blockbuster und Traumfabrik im 20. Jahrhundert) und einer Version aus dem Got Talent-Franchise (Castingshows als zeitgenössische Traumfabrik des American Dream im 21. Jahrhundert) eine Trias an konkreten und symbolischen Aufführungsräumen der Entgrenzung vom Alltag, welche von dem vorgestellten musikalische Beispiel durchwandert und dabei transformiert wird.

heit, sinnfällig.² *The Diva Dance* setzt sich direkt mit der Komposition dieser Entgrenzung, mit dem opernhafte Koloratur-Kompositionsstil von Lucias Arie und damit auch mit den Konventionen und Konstruktionen der weiblichen Opernstimme, auseinander und treibt diesen Stil bis zum Exzess.³ In den 20er Jahren des 21. Jahrhunderts hat *The Diva Dance* längst ein Eigenleben entwickelt. Entweder als Einheit mit Lucias *Il dolce suono*, wie von Serra konzipiert, oder aber auch davon emanzipiert als Einzelstück ist es zu einem ähnlichen Parodiestück für zeitgenössische Vokalvirtuos:innen geworden wie Lucias Wahnsinnszene selbst, allerdings mit einer ganz anderen Aufführungsgeschichte sowie in der Regel in anderen Aufführungskontexten. Nachdem durch den Film die Wahnsinnsarie ihrem Ursprungs-Kontext (aus der Oper und von der Opernbühne) entzogen und in eine neue Sinneinheit (in den Film auf die Leinwand) implementiert worden ist, wurde nun auch diese neue Einheit aus ihrem Kontext (aus dem Film von der Leinwand) in neue Kontexte getragen (zurück auf die Bühne).

In meinem folgenden Beitrag diskutiere ich die Bedeutung und Wechselwirkung von kompositorischer und Aufführungs-Praxis und den vokalen Materialtransformationen, die in den unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten auftreten. Wenn ich dies in einem Dreier-Schritt von einer Darstellung der historischen Kontexte der ursprünglichen Arie *Il dolce suono* in der Oper über die der Neu-Kontextualisierung und Neu-Komposition der Arie *The Diva Dance* im Film hin zu der einer zeitgenössischen Aufführungspraxis dieser Neu-Komposition tue, soll dies keineswegs eine lineare Entwicklungsgeschichte suggerieren. Vielmehr verstehe ich die Relationen dieser Momentaufnahmen als eine Art Bezugsgeflecht im Sinne einer „geschichtlichen Prozessualität“⁴, von dem ich nur einige einzelne Stränge beleuchten kann. Dass die erwähnte De- und Re-Kontextualisierung von Gesangsparts selbst eine historische Praxis ist, dient dabei gewissermaßen als Bindeglied.

2 Vgl. Roth 2014, S. 74.

3 Vgl. hierzu auch Klein 2013, S. 106 ff.

4 Kim 2011, S. 25.

Die Wahnsinnsarie in der Oper Lucia di Lammermoor (1835)

Mit „Il dolce suono“ beginnt die berühmte Wahnsinnsszene der Lucia – die laut Silke Leopold „wohl bravouröste Gesangsnummer der Operngeschichte“.⁵ Die Uraufführungsinterpretin Fanny Tacchinardi-Persiani brachte die Partie der Lucia 1835 am Teatro San Carlo in Venedig erstmalig auf die Bühne. Mit dieser Partie festigte sie ihren Ruhm und ihren Platz in der Musikgeschichte als bedeutende Belcanto-Sängerin. Die Partie verlangt der Interpretin viel ab. Diese benötigt eine extrem flexible Stimme mit großem technischem und stilistischem Vermögen: dazu gehören ein perfekter Registerausgleich, die Fähigkeit zu einer großen agilita, schnellen Arpeggien und chromatischen Läufen, gehaltenen Tönen und messa di voce sowie zum freien Hinzufügen von Verzierungen und Kadenzen. Das Notenbild vom Ende der Arie kann das skizzenhaft verdeutlichen.



Abb. 17: Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor. dramma tragico in due parti* [Partitur], Mailand o. J., Reprint: New York 1992, S. 441 f. [Mit eigenen Markierungen.]

5 Silke Leopold, zitiert in Roth 2014, S. 79.

In der abgebildeten Ricordi-Partitur⁶ ist zu sehen, dass Donizetti die Kadenz am Ende der Arie gar nicht auskomponierte. Vielmehr überließ er es der Sängerin, diese auszugestalten⁷ – eine zu der Zeit völlig gängige Praxis: Die Verschriftlichung der ursprünglich als Möglichkeit gedachten Verzierungen setzte sich zu dieser Zeit erst allmählich durch.⁸

Der Einsatz dieser virtuoson, dem Belcanto entlehnten vokalen Mittel ist in der *Lucia di Lammermoor* kein Selbstzweck, sondern hat eine dramatische Funktion:⁹ vom zaghaften Ertasten durch kleine chromatische Auf- und Ab-Schritte zu Beginn der Cavatina als Ansprache des angeblich anwesenden Edgardo bis hin zu den auf- und absteigenden Koloraturketten, den extrem großen Intervallen und dem Oszillieren zwischen Dur und Moll in der Cabaletta, gepaart mit der untypischen formalen Zerrissenheit der gesamten Arie als Mischung aus Rezitativen, Ariosi und der einleitenden Cavatina und abschließenden Cabaletta, die Grenzverwischung zwischen langsamen und schnellen Teilen, die sprichwörtlich irrsinnigen Stimmungswechsel innerhalb weniger Takte. Wie Olaf Roth betont, sind dies alles musikalische Chiffren für Lucias Wahnsinn, ähnlich wie auch das musikalische Zwiegespräch mit ihrer musikalischen Begleiterin, der Flöte, für die Donizetti ursprünglich eine Glasharmonika vorgesehen hatte, deren ungewohnter Klang das Überirdische weiter betonen sollte.

Die Arie hat somit neben den musikalisch-technischen Herausforderungen auch einen großen dramatischen Gehalt, dem die Sängerin ebenfalls gerecht werden muss. Darin zeigt sich zudem fast beiläufig der Platz der Arie in einem historischen Transformationsprozess des Belcantos, der im Laufe des 19. Jahrhunderts nach und nach abgelöst wird von einem dramatischeren Gesangsstil, der sich in *Lucia di Lammermoor* bereits andeutet. Nur wenige Jahre vor der Ur-Aufführung von *Lucia di Lammermoor* 1835 sang mit Giovanni Battista Velluti zum letzten Mal ein Kastrat auf einer Opernbühne (1833 als Armando in Meyerbeers *Il*

6 Donizetti 1992.

7 Vgl. Mastroianni 1977, S. 5.

8 Vgl. Roth 2014, S. 50.

9 Vgl. hier und folgend ebd., S. 74 f.

crociato in Egitto).¹⁰ Die Ära der Gesangskastraten, den ursprünglichen Belcanto-Stars, ging damit zu Ende,¹¹ und es setzte gesangsgeschichtlich laut Rebecca Grotjahn ein neues Gendering des Singens ein, durch das der virtuose Koloraturgesang zum Monopol weiblicher Sängerrinnen wurde.¹² Die Partie der Lucia ist hierfür eine Paraderolle.

Die dramatischere Anlage der Partie der Lucia zeigt sich dem Dirigenten Jesús López Cobos zufolge bereits in der „eigentlichen“ Tessitura der Partie zwischen *f'* und *a*“ und somit dem Stimmumfang eines lyrischen Soprans, mit den Spitzen-/Rand-Tönen *cis*“ beziehungsweise *c*“ und *c*.¹³ Ich schreibe von der „eigentlichen“ Tessitura, denn hier kommt Tacchinardi-Persiani ins Spiel, die sich viele Freiheiten in der Interpretation der Partie nahm. Nicht nur ersetzte sie die Eingangsarie der Lucia durch eine andere Arie aus einer anderen Oper, sie gab auch die Wahnsinnsarie um einen Ganzton nach unten transponiert¹⁴ – beides zeitgenössisch völlig gängig, galt die Kompositionsvorlage doch kaum als bindend; vielmehr war eine Orientierung an den Fähigkeiten und Vorlieben der Sänger:innen üblich, die nicht selten als Mit-Gestalter:innen der Opern galten.¹⁵

Wie Cobos, der 1979 vom Ricordi-Verlag beauftragt worden war, *Lucia di Lammermoor* nach dem Autographen Donizettis zu edieren, konstatierte, steht die Arie „original“ in F-Dur, wird aber „traditionell“ in Es-Dur gesungen¹⁶ – eine Praxis, die J. F. Mastroianni zufolge auf Tacchinardi-Persiani zurückgeht und heute als die „traditionelle Version“ gilt.¹⁷ Dies hatte aufführungshistorisch interessante Folgen: Die Verschiebung um einen einzelnen Ton hat aufgrund der veränderten Tessitura zur Folge, dass die Partie für unterschiedliche Stimmfächer singbar ist. Beispielsweise führt die Transposition nach unten da-

10 Vgl. White, S. 41. Andere Quellen geben an, Velluti habe sich bereits 1830 von der Bühne zurückgezogen. (Vgl. u. a. Brandenburg 1996.)

11 Zur Geschichte der Gesangskastraten siehe u. a. Seedorf 1996.

12 Vgl. Grotjahn 2005.

13 Vgl. Cobos 1977, S. 4 f.

14 Vgl. hierzu auch Mastroianni 1977, S. 5.

15 Vgl. Roth 2014, S. 50.

16 Cobos 1977, S. 4.

17 Mastroianni 1977, S. 5.

zu, dass hohe Spitzentöne oktaviert werden und Sängerinnen so mit ihrer Höhe brillieren können¹⁸ – statt einem *f*“ ist der (oktavierte) Spitzenton der tieferen Version dann „nur noch“ ein *es*“. Eine höhere Tessitura kann eher von leichten Stimmen, sogenannten Soprani Leggeri, gesungen werden, eine tiefere Tessitura liegt angenehmer für lyrischere Stimmen.¹⁹ Entlang der Frage, welche Fassung denn nun die ‚legitime‘ sei, haben sich konträre Positionen herausgebildet. Cobos etwa merkte kritisch an:

Ich halte es für ein Verbrechen, den Tonartenplan eines Kunstwerks zu ändern oder gar zu zerstören, nur um in der Lage zu sein, eine Handvoll Töne (die nicht einmal im Original stehen) mit weniger Mühe zu produzieren.²⁰

Dabei sieht auch er, ähnlich wie Roth, in dem dramatischeren Stimmtypus die eigentlich richtige Besetzung für die Rolle der Lucia. Roth lehnt demnach die höher notierte Version für „Koloratursopranistinnen mit piepsigen Stimmchen“²¹ ab. Ihm zufolge wollte Donizetti derartige Sängerinnen und Stimmen im Prinzip von der Partie fernhalten, paradoxerweise gerade durch die Höhersetzung der Tessitura, welche die meisten Sängerinnen von einem übertriebenen Virtuositentum mit zusätzlichen Spitzentönen abhalten sollte.²²

Die Bevorzugung einer der beiden Versionen basiert also letztlich auch darauf, ob der Schwerpunkt auf die kompositorische Anlage eines einheitlichen Kunstwerks gelegt wird oder auf eine Aufführungspraxis, die einen bestimmten Stimmtypus für die musikalisch-dramatische Ausgestaltung der Partie bevorzugt, sowie darauf, ob die Partitur beziehungsweise das Autograph emphatisch als Werk oder aber als Aufführungsscript und Interpretationsvorlage verstanden wird. Die Praxis zu Donizettis Zeiten im Allgemeinen und im Speziellen für seine Oper *Lu-*

18 Roth 2014, S. 51.

19 Ebd., S. 79.

20 Cobos 1977, S. 4.

21 Roth 2014, S. 79.

22 Vgl. ebd., S. 51, 79.

cia di Lammermoor legt eine Tendenz zur zweiten Auslegung vor, zu einer Orientierung an der Aufführung und den Aufführenden.

Bis heute wird sowohl die „originale“, d.h. die dem Autographen entsprechende, als auch die „traditionelle“ Version gesungen.²³ Diva Plava Laguna in *The Fifth Element* beginnt die Arie *Il dolce suono* in der „traditionellen“ Tonlage von Tacchinardi-Persiani.

The Diva Dance im Film

In Donizettis *Lucia di Lammermoor* wurden also, historisch, Arien ausgetauscht, Verzierungen erfunden, Tonlagen verändert: all das nicht vom Komponisten, sondern von den Interpret:innen. Aus dieser Perspektive der Aufführungs- und Interpretations-Geschichte ließe sich in Bezug auf die Partie anstelle von Donizettis Lucia auch von Tacchinardi-Persiani Lucia sprechen. Was ist mit Plava Lagunas Lucia? Während in der Oper auf die einleitende Cavatina Recitative, Ariosi und schließlich die koloraturreiche Cabaletta mit der Wahnsinnskadenz folgen, schließt im Film *The Fifth Element* die Vokalise *The Diva Dance* an, die musikalisch direkt Bezug auf Lucias Arie nimmt. Vor dem historischen Hintergrund der großen Flexibilität in der Aufführung der Oper und der Wahnsinnsszene – von der freien Interpretation einzelner Teile bis hin zum kompletten Austausch einzelner Arien – könnte pointiert die These aufgestellt werden, Plava Lagunas Version als historisch legitime, oder zumindest als ableitbare Interpretation von Lucias Wahnsinnsarie zu verstehen. Oder geht das zu weit?

Was sich beim Hören von *The Diva Dance* schnell offenbart, lässt sich anhand einer in Noten fixierten Transkription ansatzweise nachvollziehen (siehe Abb. 18).²⁴

23 Vgl. ebd., S.79.

24 Eine offizielle Partitur von Éric Serra für *The Diva Dance* gibt es nicht, lediglich zahlreiche Bearbeitungen für unterschiedliche Instrumentierungen und dankenswerterweise eine Transkription der Gesangsstimme von Silas Cordeiro, die er online verfügbar gemacht hat und in der er neben dem Komponisten auch die Sängerin der Filmversion von *The Diva Dance* nennt, Inva Mula. (*The Diva Dance, From the movie The Fifth Element (1997), Composer: Éric Serra, Premiere by Albanian soprano Inva Mula, Transcription and arrangement by Silas Condeiro*, auf <https://de.scribd.com/doc/44297184/sheet-music-The-Diva-Dance-for-The-rem-in-or-Soprano>) In Abb. 18 habe ich diese Transkription nach einer eigenen Höranalyse leicht angepasst [Streichung des ausgehaltenen *gis*“ in Takt 1, Vor-

The Diva Dance
 From the movie *The Fifth Element* (1997)
 Composer: **Éric Serra**
 Première by Albanian soprano Inva Mula

M.M. ♩ = 120

Theremin Vox

BEATLESS

M.M. ♩ = 120

pp

12

18

23

27

31

33

37

39

f

p

ff

mf

Cresc.

rit.

2

Transcription and arrangement by Silas Cordeiro
 Visit: <http://theremin.blogspot.com/>

Abb. 18: *The Diva Dance*, Éric Serra, Transkription von Silas Cordeiro, angepasst und markiert.

zeichen ergänzt in Takt 9, Erhöhung von *eis* zu *fis* in Takt 29] sowie einzelne Passagen für die folgende Analyse markiert.

Die in Lucias Arie präsenten Virtuosität und Belcanto-Gesangstechniken werden in *The Diva Dance* auf unterschiedliche Art und Weise aufgegriffen: zu finden sind kurze Koloratur-Passagen (mit schwarzen Kästen markiert), große Intervall-Sprünge und ein drei Oktaven umfassendes Glissando (mit grauen Balken markiert) sowie mit dem Spitzen- und Tiefton *fis*” respektive *Großes GIS* (schwarz rund markiert) extreme Randlagen der Gesangsstimme mit einem Ambitus von knapp vier Oktaven.

Was aus dem Notenbild nicht eindeutig hervorgeht, beim Höreindruck²⁵ jedoch zu den auffälligsten Eigenheiten der Arie gehört, ist zudem ein fremdartiger (bei den mit schwarzen Kästen markierten Passagen am deutlichsten hörbarer) Klang, der heute als Auto-Tune Effekt bekannt und Standard in zahlreichen Pop-Genres ist. Auto-Tune steht für „automatische Tonhöhenkorrektur“. 1996, also ein Jahr vor dem Erscheinen von *The Fifth Element*, brachte das Audio-Technologie-Unternehmen Antares eine heute zu den Standard-Effekten für sowohl Live-Auftritte als auch die Postproduktion gehörende Software namens Auto-Tune heraus.²⁶ Primär gedacht zur unauffälligen Korrektur fehlerhafter Gesangspassagen, bewirkt eine übermäßig hohe Korrektorgeschwindigkeit eine charakteristische Verzerrung der Stimme, durch die sie wie ein Synthesizer klingt. Berühmt als ästhetisches Mittel wurde diese klangliche Materialtransformation durch den Song *Believe* von Cher, seither auch als Cher-Effekt bekannt. Das war 1998, also ein Jahr nach dem Erscheinen des Films. So mag diese vokale Klangmanipulation im Film 1997 allein durch seine Neuheit einen entgrenzenden Effekt gehabt haben.

Die Kombination der Extremlagen und -sprünge sowie der sehr schnellen, vor allem klangverfremdeten Läufe hat zur Folge, dass die

25 *The Diva Dance* in Besson 1997.

26 Es ist nicht nachweisbar, ob Serra die Antares-Software oder eine andere verwendet hat. Historisch fällt seine Komposition jedoch mit der Popularisierung des Effekts durch die Antares-Software Auto-Tune zusammen, der heute unter diesem Namen bekannt ist, weswegen ich diese Bezeichnung verwende. Für den hier diskutierten Zusammenhang ist es letztlich nicht von Bedeutung, welche Software von welchem Hersteller oder welcher Marke verwendet wurde, vielmehr geht es um die hörbare Materialtransformation selbst und deren musikhistorische Einbettung. Für eine historische und funktionale Darstellung von Auto-Tune siehe Reynolds 2018.

Vokalise *The Diva Dance* so klingt, als könne sie nicht von einem Menschen gesungen werden.²⁷ Sie wirkt allemal unwirklich, cyborghaft.²⁸ Musik und Klang dienen also zur entsprechenden Charakterisierung der Figur Diva Plava Laguna als entgrenztes Wesen. Der Bezug von Plava Laguna zu Lucia vollzieht sich hier kategorienübergreifend. Wird Lucias Entrücktheit durch die zarte, luftige, obertonreiche Flöte als ihrer musikalischen Begleiterin – ursprünglich von Donizetti gar als Glasharmonika konzipiert – musikalisch sinnfällig, dient bei Plava Laguna der Auto-Tune-Effekt als ästhetisches Mittel der Entgrenzung. Eve Klein beschreibt in ihrer Studie über „Alien Divas and Sampled Sirens“ die Film-Szene der Plava Laguna selbst als Opernszene:²⁹ Diese beginnt mit ihrem Auftritt auf der Raumschiff-Opernbühne und endet mit ihrem Tod auf dem Boden des Zuschauerraums. Dabei zieht Klein Parallelen zu Lucias spektakulären Tod und generell der Tradition sexualisierter, gewaltvoller Bilder von weiblichen Körpern in der Oper, die die außerirdische Diva in ihrer Gesangs-Performance heraufbeschwört. Plava Laguna singt Lucias Arie, greift ihre musikalische Sprache auf und führt sie weiter, und teilt schließlich ihr Schicksal. Plava Laguna ist also weniger eine Interpretin der Lucia als eher eine Verwandte. Dabei erweist sich Plava Laguna in mehrfacher Hinsicht als ein Zwischenwesen. Lucia ist eine fiktive Figur in einer Oper, Tacchinardi-Persiani eine historische Person, die die Figur der Lucia interpretierte, diese entlang ihrer persönlichen Vorlieben und Fähigkeiten anpasste und der Figur und ihrer Musik damit ihre eigene Persönlichkeit aufprägte. Plava Laguna ist eine fiktive Figur im Film, humanoid-außerirdisch, phantastisch, entgrenzt, die ähnlich wie Lucia in einen eigenen Handlungsstrang, eine musikalische Deutung und eine dramaturgische Funktion eingebettet ist. Zudem wird ihr im Film die Musik der Figur Lucia zugewiesen,

27 Allerdings wurde, so schreibt Eve Klein, der Effekt nicht allein zur Ermöglichung eingesetzt, sondern vielmehr im Nachhinein auf den Gesang der Sopranistin Inva Mula gelegt, die den Part also tatsächlich gesungen hat. Ihr Gesang wurde dann im Anschluss technisch manipuliert, geglättet, transformiert, aber nicht gänzlich neu konstruiert. (Vgl. Klein 2013, S. 107.)

28 Für eine Diskussion der Wahrnehmung von Auto-Tune im Spannungsfeld Mensch – Maschine bzw. menschlich – nicht menschlich siehe das Kapitel „Autotuned Voices: Alienation and ‚Brokenhearted Androids‘“ in Brøvig-Hanssen u. a. 2016, S. 117–132.

29 Hier und folgend Klein 2013.

der sie, offensichtlich als fiktive Figur und also inszenierterweise und doch ähnlich wie Tacchinardi-Persiani ihre Persönlichkeit aufprägt. Indem Plava Laguna Lucias Musik singt und weiterentwickelt, interpretiert sie jedoch nicht die Figur Lucia, sie stellt keine Rolle außerhalb der Plava Laguna dar, vielmehr interpretiert sie eine nunmehr nur noch über den Klang und die musikalische Struktur vermittelte Stimmung. Der von Plava Laguna gesungene Text aus Lucias Cavatina spielt keine Rolle mehr – weder das Publikum im fiktiven Raumschiff-Opernsaal noch das vor der Leinwand muss des Italienischen mächtig oder mit der Handlung der *Lucia di Lammermoor* vertraut sein. Es sind die musikalisch vermittelten Stimmungen und damit ein inhaltlicher Rest, die aufgegriffen, in den neuen Handlungsstrang des Films inkorporiert und dabei umgedeutet werden, wenn dem Auftritt Plava Lagunas parallele Geschehnissen auf dem Raumschiff gegengeschnitten werden.³⁰ So werden beispielsweise der musikalische Stimmungswechsel und eine aufkommende Unruhe aufgegriffen, die in der Oper textlich an den Moment gebunden sind, wenn Lucia den Geist am Brunnen wiedersieht. Bei „Un gelo me serpeggia nel sen!“³¹ = „Eine eisige Kälte kriecht in meine Brust!“, zum akzentuierten Streichertremolo, wird Plava Laguna unruhig, in den parallelen Szenen wird gezeigt, wie das Raumschiff, un bemerkt von den Besucher:innen im Opernsaal, angegriffen wird. Dann wird ihrer Begleiterin in einem Nebenraum in den Bauch geschossen und Plava Laguna fasst sich zu „Vacilla il pie!“³² = „Es wankt der Fuß!“ – nach einer musikalischen Generalpause und mit der Rückung von G-Dur zu As-Dur – auf der Bühne selbst an den Bauch und zeigt anschließend theatral ihre Hände ins Publikum, als seien sie blutverschmiert. Körperlich-seelisches (Mit-)Leiden und eine übersinnliche Wahrnehmung sind Lucia und Plava Laguna in diesem Moment gemein. Die inhaltliche Bedeutung des Textes ist in *The Fifth Element* nur noch in sedimentierter, in musikalischer und klanglicher Form, präsent und wird umgedeutet. Die Loslösung von der konkreten Bedeutungsebene des Textes und der Fokus auf das Klangliche kulminiert in der anschließenden Vokalise *The Diva Dance*, in der es gar keinen Text mehr gibt. Im Film wird *The Diva Dance* mit gewaltvollen Kampfscenen auf dem

30 Vgl. hier und folgend die Plava Laguna-Szene in Besson 1997.

31 Donizetti 1992, S. 426.; Akt II, Nr. 14/24, T10.

32 Ebd., T14.

Rest des Raumschiffs gegengeschnitten, sodass auf inhaltlicher Ebene, sofern man den vokalen Exzess mit dem Gewaltexzess in Verbindung sieht, der Aspekt der übersinnlichen Wahrnehmung und Besessenheit der Figur Plava Laguna im Vordergrund steht. Der Übergang von Lucias Arie zu *The Diva Dance* erweitert Klein zufolge den Wahnsinn von Lucias Opernklängen auf die elektronische Klangwelt des Films.³³ Allerdings, so meine ich, ist es nicht der Wahnsinn selbst, der hier klanglich übertragen wird, sondern allgemeiner der Aspekt der Entgrenzung. Die Materialtransformationen – auf der Ebene des Kompositorischen, insbesondere aber auf der Ebene des Sounds, vorrangig in Form der Verwendung des Auto-Tune-Effekts als ästhetischem Mittel – sind somit weniger eine Interpretation der Wahnsinnsarie als eine an den Materialstand angepasste Neuformulierung des vokalen Exzesses, der Entgrenzung.

Roth schreibt: „Aber genau darum geht es in Donizettis Oper: um die Transzendierung des Irdischen ins Himmlische. *Lucia*, das ist Musik aus einer anderen Sphäre.“³⁴ Lucias andere Sphäre ist eine über-irdische, Plava Lagunas eine außer-irdische. Bei beiden hat ihre gesangliche Virtuosität einen inhaltlichen Bezug und die Funktion zur Charakterisierung der fiktionalen Figuren: Bei Lucia dient die Musik zur Charakterisierung ihres psychisch-entgrenzten Zustands, bei Plava Laguna zur Charakterisierung ihres nicht-menschlichen entgrenzten Wesens.

The Diva Dance heute

Während *The Diva Dance* von einigen als für Menschen unsingbar gehalten wird,³⁵ zeigt eine zeitgenössische Praxis das Gegenteil: Tatsächlich wird die Vokalise sehr wohl und vielfach gesungen, und zwar von Menschen, nicht etwa von KI oder Gesangs-Robotern. Heerscharen von Amateur-Sänger:innen probieren sich in YouTube-Videos an dem scheinbar Unmöglichen, in Castingshows ist das Stück international ein nicht selten vorkommendes Kuriosum, doch auch professionelle Musiker:innen profilieren sich damit live auf der (Konzert-)Bühne. Welche Materialtransformationen sind nötig, um eine live gesungene *Diva Dance*-Version zu ermöglichen?

33 Klein 2013, S.107.

34 Roth 2014, S.9. Hervorhebung im Original.

35 Klein 2013, S.107.

Die automatische Tonhöhenkorrektur dient wie erwähnt in erster Linie der unauffälligen Perfektionierung von kleineren Frequenz Ungenauigkeiten vor allem im Gesang und wird regelmäßig bei Live-Auftritten eingesetzt – vornehmlich im Bereich der Popmusik, im Klassikbereich gilt ein solcher Eingriff eher als verpönt.³⁶ Rein technisch jedenfalls spricht nichts gegen einen Live-Einsatz des Auto-Tune-Effekts auch als hörbares ästhetisches Mittel. In einer Version wie der der kasachischen Sängerin Tolkin Zabirowa in ihrer inszenierten Live-Bühnenshow³⁷ ist der Effekt als solcher hörbar. Zabirowas Interpretation von *The Diva Dance* erscheint als eine reine, wenn auch sehr virtuos und mit sicherem Stimmsitz vorgetragene, dabei ohne tiefgreifende Materialtransformationen auskommende Kopie der Vorlage.

Bei Castingshows ist der Einsatz von technischen Klangmanipulationen wie Auto-Tune prinzipiell nicht gestattet.³⁸ Entsprechend kann die Software hier auch nicht als ästhetisches Mittel eingesetzt werden, die zahlreichen *Diva Dance*-Interpretationen müssen ohne diese Möglichkeit auskommen. So überrascht es zunächst durchaus, dass diese gesangstechnisch hoch anspruchsvolle Arie global bei Castingshows vorgetragen wird.³⁹ Doch ist gerade das Spiel mit dem Risiko sowohl für

36 Vgl. Alington 2012.

37 Zabirowas *The Diva Dance* Version ist u. a. zu sehen unter @TolkynzabirowaKz, „The FIFTH Element – Tolkin Zabirowa“ [Video-Clip] (2015), <https://www.youtube.com/watch?v=5ZNgJ7-dUmk> (Zugriff: 5. Dezember 2022).

38 Vgl. Alington 2012.

39 So wurde *The Diva Dance* bei Castingshows etwa in Deutschland (siehe zum Beispiel @TVOG, „Diva’s Dance - The Fifth Element|Hanna Czarnecka|The Voice of Germany 2016|Blind Audition“ auf <https://www.youtube.com/watch?v=hMnH8NrQrdw>, Zugriff hier und folgend: 14. August 2023), in Frankreich (siehe zum Beispiel @thevoicetfl, „Eric Serra (The Diva Dance Opera)|Gemma|The Voice France 2018|Blind Audition“, <https://www.youtube.com/watch?v=Pw8OiQWliBU>), Russland (siehe zum Beispiel @krazydonkey1420, „Victoria Hovhannisyán – Fifth Element Diva Song“, <https://www.youtube.com/watch?v=9dIIDvIfD3k> oder „The Voice. Amazing!, The Diva dance‘ 16-11-2012“ auf <https://www.youtube.com/watch?v=XeXZ7yAWfz8>), Spanien (siehe zum Beispiel @gottalentglobal, „Fifth Element Singer Sings Opera on Spain’s Got Talent|Got Talent Global“ auf <https://www.youtube.com/watch?v=ZAuQIfvotW4> oder @Antena3, „Cristina Ramos imita a Diva Plavalaguna en ‚The diva dance‘ – Tu Cara Me Suená“ auf <https://www.youtube.com/watch?v=CfQZnskLxys>), in Slovenien (zum Beispiel @anadezman8607, „The

die Kandidat:innen als auch für die Produzent:innen der Sendungen reizvoll: Die Gefahr des grandiosen Scheiterns beinhaltet zugleich die Chance auf den großen Triumph.⁴⁰ *The Diva Dance* eignet sich hervorragend für die Inszenierung eines solchen Risikos, zum einen, da durch die enorme Geschwindigkeit, großen Sprünge und weiten Ambitus die extrem virtuose Anlage des Stücks auch für Laien-Zuhörer:innen erkennbar ist, zum anderen – das setzt allerdings die Kenntnis des Originals bei den Zuhörenden voraus –, weil das Bezwingen der Herausforderung, das scheinbar Menschenunmögliche – die technisch manipulierte, „außerirdische“ Stimme – durch perfektionierte Stimmtechnik und rein menschliche Physis zu meistern, das Potential zur Überwältigung hat. Die Kandidat:innen hoffen auf den triumphalen Erfolg, den Produzent:innen ist sowohl der Erfolg als auch ein grandioses Scheitern genehm, ist es doch der riskante Auftritt an sich, der Spannung erzeugt und damit das Medienprodukt Castingshow aufwertet.⁴¹ Der für das Publikum als virtuos und riskant erkennbare Gesangstitel nimmt demnach eine dramaturgische Funktion in dem als Musiktheater definierbaren System Castingshow ein.⁴² Dem opernhafte Gesang kommt dabei zusätzlich ein besonderer Stellenwert zu. So auch bei Artem Fresko. Der Junge trat mit *Il dolce suono* und *The Diva Dance* bei der zunächst letzten, zehnten Staffel von *Ukraine's Got Talent* 2021 auf⁴³ und wurde Anfang 2022 zum Gewinner der Castingshow gekürt. Das liegt meines Erachtens nicht vorrangig daran, *wie*, als vielmehr daran, *dass*

Fifth Element Diva Dance – Ana Dežman (Better Live Version)⁴⁴ auf <https://www.youtube.com/watch?v=qTKStVGV394>) oder Südkorea (siehe zum Beispiel @PlayMnet, „I Can See Your Voice 5 제 2의 조수미! 이태리 돌고래 ,Diva Dance‘ 180413 EP.11“ auf https://www.youtube.com/watch?v=hm6tpt_vJJo) gesungen.

40 Vgl. für die Konzeption von Castingshows als Spiel und die Bedeutung des Spieleinsatzes und der Erhöhung des Risikos für die Spannung der Sendung auch Kurotschka 2007, S. 125.

41 Vgl. ebd.

42 Zum Verständnis von Castingshows als Form des Musiktheaters siehe u. a. Kohl 2019.

43 Ein Teil der Aufzeichnung seiner Audition ist einzusehen auf YouTube: @KidsGotTalentGlobal, „Kid Singer BLOWS Judges Away With His UNBELIEVABLE Singing! | Kids Got Talent“ [Video-Clip] (2021), <https://www.youtube.com/@KidsGotTalentGlobal> (Zugriff: 3. Dezember 2022).

er die Arie aufführte. Die als Reaktion auf seine Audition zur Schau gestellte Rührung der Jury spielt mit dem Überraschungseffekt des Dargeborenen: ein Kind, das eine derart virtuose Arie vorträgt, ein Junge, der im Sopran singt. Auch hierin liegt etwas Entgrenztes, wie schon bei Lucia und Plava Laguna, doch hat diese Entgrenzung hier keine offensichtliche dramaturgische Anbindung an eine außerhalb der Bühne liegende Handlung mehr. In einer Untersuchung zu Aufführungen der Opernarie *Nessun Dorma* bei Castingshows hatte ich an anderer Stelle herausgearbeitet,⁴⁴ wie durch die De-Kontextualisierung der Arie aus ihrem ursprünglichen Narrativ (bei *Nessun Dorma* ist das die Figur und die Geschichte des Calaf in Giacomo Puccinis *Turandot*, im vorliegenden Beispiel sind das die Geschichten und Charakterisierungen der Lucia oder der Plava Laguna) die Stimme keine interpretative Funktion mehr erfüllt und dadurch zur symbolfreien klanglichen Substanz⁴⁵ wird, welche sodann mit neuen Narrativen belegt werden kann. Dies geschieht bereits ansatzweise bei Plava Laguna, bei der der Text an sich keine Rolle mehr spielt, jedoch in sedimentierter Form durch Musik und Klang vermittelt eine Restbedeutung behält – auch hier erscheint die außerirdische Diva als Zwischenwesen. Freskos Gesangsdarbietung ist keine Interpretation des Textes oder der Figuren Lucia/Plava Laguna, sondern wird eingebettet in ein völlig neues, von den originären Bedeutungen losgelöstes Narrativ. Im Kontext einer popkulturellen Castingshow tritt die Opernstimme als geplanter Ausnahmezustand in Erscheinung⁴⁶ – und das Exzeptionelle ist das, wovon Castingshows leben. Die vorgetragenen Spitzentöne als spezifische Form der Virtuosität spielen dabei eine besondere Rolle. So ist auch die erste Frage der Jury im Anschluss an Freskos Performance, welches der höchste Ton gewesen sei, den er gesungen habe.⁴⁷ Dass Auto-Tune im *Diva Dance*-Teil seiner Darbietung gar nicht zum Einsatz kommt, mag da fast nebensächlich erscheinen. Ich sehe darin allerdings eine bedeutungsvolle Materialtransformation in Form einer Zurücknahme gegenüber der Vor-

44 Vgl. hier und folgend Kohl 2021, S.144.

45 Vgl. hierzu auch Hartung 2020, S.58.

46 Vgl. Kohl 2021.

47 Siehe @KidsGotTalentGlobal, „Kid Singer BLOWS Judges Away“ [Video-Clip].

lage, womit der Fokus auf Freskos jugendliche Jungen-Sopranstimme verstärkt wird. So wird in diesem Beispiel die entgrenzte Klangqualität seiner Stimme selbst zum Sujet.

Castingshows werden insbesondere im deutschsprachigen, bildungsbürgerlichen Umfeld häufig als eine Art kulturelle Degeneration wahrgenommen,⁴⁸ was sicher vor allem auf die popkulturellen Inszenierungsstrategien sowie auf musikalische Praktiken zurückzuführen ist, die sogenannten hochkulturellen Erwartungen und Erfahrungen nicht entsprechen. Wenn man die Aufführungen, Transformationen und Rekontextualisierungen von Musik bei Castingshows jedoch nicht in einer linearen Kontinuität kultureller Entwicklungen, nicht in Vergleichen oder Qualitätsstandards denkt, sondern aus der Perspektivierung einer geschichtlichen Prozessualität ein Verständnis dieser Praxen als Pluralisierung von parallelen, auch konträr verlaufenden kulturellen Entwicklungen – auch etwa im Sinne kultureller Teilhabe oder Demokratinment⁴⁹ – erlaubt, die das, was da ist, nicht an- sondern aufgreifen, bieten sie das Potential der Befreiung musikalischen Materials aus einer elitären Deutungshoheit und einem Korsett beschränkter Aufführungsoptionen.

Durch die Desintegration der Arien aus ihren Dramaturgien etwa wird ein Alters- und Geschlechter-Wechsel wie bei Fresko möglich, der außerhalb traditionellerer Aufführungskontexte gar nicht mehr unüblich ist.⁵⁰ Der in Asien sehr prominente kasachische Musiker Dimash Kudaibergen feierte große Erfolge mit *The Diva Dance*, zunächst 2017 bei der chinesischen Castingshow *Singer*,⁵¹ in der er zweitplatzierte, seither auch bei internationalen Live-Konzerten. Im Vergleich zur Vorlage Plava Lagunas nimmt Kudaibergen bei seinen Auftritten einige Ände-

48 Vgl. hierzu u. a. Metz u. a. 2011, 265 ff.

49 Vgl. Dietze 2011, S.164.

50 Zu dieser Form der „Neubesetzung“ bei Castingshows siehe auch Kohl 2021, S.148 f.

51 Die Gesangswettbewerbsshow *Singer*, vorher *I am a Singer*, war der chinesische Ableger des gleichnamigen, ebenfalls in Kambodscha und Vietnam adaptierten koreanischen Formats *I am a Singer*. Kudaibergens Performance von *The Diva Dance* ist im zweiten Teil des folgenden YouTube-Videos einzusehen: @dimashinfostation4657, „Dimash Kudaibergen – Confessa + The Diva Dance“ [Video-Clip] (2017), <https://www.youtube.com/watch?v=23HYymUjIHE> (Zugriff: 5. Dezember 2022).

The Diva Dance

From the movie *The Fifth Element* (1997)

Composer: **Éric Serra**

Première by Albanian soprano Inva Mula

Theremin Vox

BEATLESS

M.M. ♩ = 120

12

18

23

27

31

35

37

39

pp

f

p

mf

f

ff

ritardando

2

Transcription and arrangement by Silas Cordeiro
Visit: <http://theremin.blogspot.com/>

Abb. 19: *The Diva Dance*, Éric Serra, Transkription Silas Cordeiro, Markierungen Interpretation Kudaibergen.

rungen vor, welche ich im Folgenden anhand eines Live-Mitschnitts seines Bastau Konzerts 2017⁵² aufzeigen werde.

Kudaibergens Anpassungen sind im Notenbild (siehe Abb. 19) grau oval markiert:

1. Die erste markierte Phrase in der vierten Notenzeile (Takte 24 und 25) ist nach unten, die vorletzte Zeile (Takte 36 bis 38) nach oben oktaviert.
2. Bei den beiden mittleren Phrasen (Takte 27 und 31 sowie auch in Takt 38) ersetzt Kudaibergen extreme Sprünge durch Sequenzierungen und Pendelfiguren.
3. In den letzten beiden Takten (41 und 42) fügt er einen neuen Schlussston auf *d'''* ein, wo im Original der Gesangspart bereits beendet ist und zuvor (in Takt 40) auf dem tieferen *h''* geendet hat.
4. Kudaibergen hat die Vokalise um einen Halbton nach unten transponiert. Sein Hochtton in der Mitte (Takt 23) ist also kein *fis'''*, sondern „nur“ ein *f'''*. Durch die anschließende Oktavierung nach unten bis zum *großen B* (Takt 25) deckt er hier allerdings innerhalb von zwei Takten nicht „nur“ 2,5, sondern über 3,5 Oktaven ab und verwendet für diesen großen Ambitus sowohl das Brust-, das Kopf- als auch das Pfeifregister.

Offensichtlich liegt die transponierte Lage besser in Kudaibergens persönlichen Tessitura und ermöglicht ihm vor allem den offensichtlich mühelos gehaltenen, neu hinzugefügten Schlussston auf *d'''*. Während die meisten Interpret:innen versuchen, sich möglichst tongetreu an die Plava Laguna-Vorlage zu halten, erlaubt sich Kudaibergen all diese Materialtransformationen als Einrichtungen für die eigene Stimme – äh-

52 Der Live-Mitschnitt ist einzusehen bei @dimashinfostation4657, „【EN Sub】 Bastau Part 6 – Dimash Kudaibergen / Димаши Кудайбергенов 迪玛希“ [Video-Clip] (2017), <https://www.youtube.com/watch?v=5uprwzHmbDc4&t=1321s> (Zugriff: 14. August 2023) ab Minute 22 oder bei @EnigmazGuide, „DIVA DANCE – Dimash Kudaibergen (The world best singer)“ [Video-Clip] (2019), <https://www.youtube.com/watch?v=o5zMupU-OgQo> (Zugriff: 5. Dezember 2022). Für die gesamte Setlist des Konzerts samt Mitschnitten siehe Kudaibergens Webseite <https://dimashthesinger.com/bastau-july-2017/> (Zugriff: 14. August 2023).

lich wie sich Tacchinardi-Persiani gut 180 Jahre zuvor die Partie der Lucia einrichtete.

Die über den Lucia-Bezug in *The Diva Dance* eingeschriebenen Belcanto-Anklänge der Arie beherrscht Kudaibergen unüberhörbar: schnelle Läufe und Sprünge und ein makelloser Registerausgleich, der am eindrucklichsten beim drei Oktaven umfassenden Glissando vom großen G zum g" (Takte 34 und 35) zu hören ist, bei gleichzeitiger Gestaltungsfähigkeit der Register selbst. Der Geschlechterwechsel zum hochsingenden Mann mag ebenfalls als Reminiszenz an eine alte Belcanto-Praxis gelesen werden. Bereits seit dem 20. Jahrhundert haben die sogenannten Crooner, aber auch später männliche Hardrock- und Heavy-Metal-Sänger den hohen Gesang für Männer im populärmusikalischen Bereich ‚salonfähig‘ gemacht. Ähnliches gilt seit einigen Jahrzehnten für den klassischen Bereich: In Form von Counter-Tenören und Sopranisten, insbesondere durch Entwicklungen in der historisch informierten Aufführungspraxis oder in der Neuen Musik, haben koloratur- und hochsingende Männer wieder einen Platz in der Musikpraxis erhalten. Kudaibergens Performances machen sehr eindrucksvoll deutlich, dass das von Grotjahn für das 19. Jahrhundert konstatierte Monopol weiblicher Sängerinnen auf den virtuoson Koloraturgesang im 21. Jahrhundert nicht mehr haltbar ist.

Der eigentlich entscheidende Plava Laguna-Bezug fehlt auch bei Kudaibergens Versionen: der hörbare Auto-Tune Effekt.⁵³ Doch noch stärker als bei Fresko legt das Weglassen des Effekts, der bei Plava Laguna die Wirkung des Menschenunmöglichen hatte, auch bei Kudaibergen den Fokus auf die Möglichkeiten dessen, was die menschliche Stimme von sich aus generieren kann. Darüber hinaus ersetzt Kudaibergen den Eindruck des Menschenunmöglichen, den der Einsatz von Auto-Tune bewirkt, m. E. durch die Bewältigung des von ihm auf fast vier Oktaven erweiterten Ambitus (*großes G* in Takt 34 und *f*''' in Takt 23). Durch die Beherrschung und Klanglichkeit mehrerer Register, vom Bass- bis zum Pfeifregister, scheint seine Stimme mehrere Stimmen in sich zu vereinen und erhält dadurch, gepaart mit der generellen Virtuosität des Vortrags, ihren entgrenzten Charakter.

53 Es ist zwar durchaus möglich, dass Auto-Tune für Korrekturen und zur Glättung eingesetzt wurde. Worum es mir hier jedoch geht, ist der hörbare, identifizierbare Einsatz des Effekts als ästhetisches Mittel, wie etwa bei Zabirowa, der bei Kudaibergen nicht gegeben ist.

Conclusio

Für die historische Sängerin Tacchinardi-Persiani, die fiktiven Figuren Lucia und Plava Laguna sowie für die als sie selbst auftretenden Sänger:innen bei Castingshows und Live-Konzerten steht die Virtuosität ihres Gesangs im Mittelpunkt. Bei allen steht diese Virtuosität für eine Art der Entgrenzung, allerdings in unterschiedlicher Funktion: Tacchinardi-Persianis Virtuosität steht für die zeitgenössische Entgrenzung von Komposition und Interpretation, Lucias Virtuosität trägt die musikalischen Chiffren ihrer psychischen Entgrenzung, Plava Lagunas Virtuosität die ihrer entgrenzten Wesenhaftigkeit, bei den beiden Selbstdarstellern Fresko und Kudaibergen schließlich wird die virtuos-entgrenzte Stimme selbstreferentiell. Dabei ziehen sich die vokalen Materialtransformationen, die sowohl auf kompositorischen als auch auf Aufführungs-Praxen basieren, als gemeinsames Prinzip durch all die Beispiele – die zwar historisch miteinander verknüpft sind, aber nicht in einer linearen Entwicklungsgeschichte, sondern durch ein potenziell in viele Richtungen wucherndes, netzwerkhaftes Verweissystem.

Quellenverzeichnis

Literatur

Alington 2012

Toby Alington, „But is it Live?: Tuning and editing in post-production“, 9. März 2012, <https://web.archive.org/web/20120313133150/http://www.audioprointernational.com/news/read/toby-alington-but-is-it-live-tuning-and-editing-in-post-production/04273> (Zugriff: 14. August 2023).

Brandenburg 1996

Daniel Brandenburg, Artikel „Velluti, Giovanni Battista“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG online*, New York, Kassel, Stuttgart 2016, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016.

Brøvig-Hanssen u. a. 2016

Ragnhild Brøvig-Hanssen und Anne Danielsen, *Digital signatures: The impact of digitization on popular music sound*, Cambridge/MA 2016.

Cobos 1977

Jesús López Cobos, „Donizettis ‚Lucia‘“, in: *Textheft zu Gaetano Donizetti, Lucia di Lammermoor*, 3 LPs, Philips 6703080, 1977 (New Philharmonia Orchestra, Dirigent: Jesús López Cobos), S. 4–5.

Dietze 2011

Gabriele Dietze, „‘Against-Type-Casting‘ Migration – Casting Shows und kulturelle Vielfalt“, in: Katharina Knüttel und Martin Seeliger (Hg.), *Intersektionalität und Kulturindustrie: zum Verhältnis sozialer Kategorien und kultureller Repräsentationen*, Bielefeld 2011, S. 161–183.

Grotjahn 2005

Rebecca Grotjahn, „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien: Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: Sabine Meine (Hg.), *Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen im Markgräflerland 2005, S. 34–57.

Hartung 2020

Ulrike Hartung, *Postdramatisches Musiktheater*, Würzburg 2020 (*Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, Bd. 36).

Kim 2011

Jin-Ah Kim, „Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ‚autonomen Musik‘“, in: *Die Musikforschung* 64 (2011), S. 24–45.

Klein 2013

Eve Klein, „Alien Divas and sampled sirens: A brief mapping of opera in popular music from 1980–2005“, in: Oli Wilson und Sarah Attfield (Hg.), *Shifting Sounds: Musical Flow: A Collection of Papers from the 2012 IASPM Australia/New Zealand Conference*, Dunedin/New Zealand 2013, S. 106–116.

Kohl 2019

Marie-Anne Kohl, „Die Rolle von Musik bei der Kommodifizierung von Diversität am Beispiel *Deutschland sucht den Superstar* 2018“, in: Anke Charton, Björn Dornbusch und Kordula Knaus (Hg.), *Marginalisierungen – Ermächtigungen: Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb*, Hildesheim, Zürich 2019 (*Jahrbuch Musik und Gender*, Bd. 12), S. 41–59.

Kohl 2021

Marie-Anne Kohl, „Nessun Dorma‘: die Arie der Sieger*innen: Von der Kollision und Koalition zweier Musiktheatersysteme“, in: Silvia Bier und Marie-Anne Kohl (Hg.), *Offen gedacht: Musiktheater: Festschrift für Anno Mungen zum 60. Geburtstag*, Münster 2021, S. 139–156.

Kurotschka 2007

Mara Kurotschka, „Verschwimmende Grenzen von Realität und Fiktion – Eine Analyse von ‚Deutschland sucht den Superstar‘“, in: Katrin Döveling, Lothar Mikos, Jörg-Uwe Nieland (Hg.), *Im Namen des Fernsehvolkes: Neue Formate für Orientierung und Bewertung*, Konstanz 2007, S. 117–153.

Mastroianni 1977

J. F. Mastroianni, „Lucia di Lammermoor: Interpretationsfreiheit innerhalb einer Tradition“, in: *Textheft zu Gaetano Donizetti, Lucia di Lammermoor*, 3 LPs, Philips 6703080, 1977 (New Philharmonia Orchestra, Dirigent: Jesús López Cobos) 1977, S. 5.

Metz u. a. 2011

Markus Metz und Georg Seeßlen, *Blödmaschinen: Die Fabrikation der Stupidität*, 2011.

Reynolds 2018

Simon Reynolds, „How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music: An in-depth history of the most important pop innovation of the last 20 years, from Cher’s ‚Believe‘ to Kanye West to Migos“, 17. September 2018, <https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/> (Zugriff: 14. August 2023).

Roth 2014

Olaf Roth, *Donizetti, Lucia di Lammermoor*, Kassel, Leipzig 2014.

Seedorf 1996

Thomas Seedorf, Artikel „Kastraten“, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG online*, New York, Kassel, Stuttgart 2016, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016.

White 1990

Don White, „Meyerbeer in Italy“, in: *Textheft zu Giacomo Meyerbeer, Il Crociatiato In Egitto, Opera Rara ORC 10, 1990/1991* (Royal Philharmonic Orchestra, Dirigent: David Parry), S.13–70.

Musikalien

Donizetti 1992

Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor. dramma tragico in due parti* [Partitur], Mailand o. J., Reprint: New York 1992.

Serra/Cordeiro 1997

Éric Serra, *The Diva Dance*, Transkription (o. J.) von Silas Cordeiro, 1997.

Bild- und Tonträger

Besson 1997

Luc Besson, *The Fifth Element* [Film], Frankreich/UK: Gaumont/Pinewood Studios, 1997.

Kapitel 3: Oper and beyond: Politiken und Materialien



Abb. 20: Caroline Melzer in: Felix Leuschner, *Einbruch mehrerer Dunkelheiten*, Oper mit einem Text von Dietmar Dath, Staatstheater Kassel, Spielzeit 2021/22. Inszenierung: Florentine Klepper, Musikalische Leitung: Francesco Angelico, Bühne: Sebastian Hannak, Kostüm: Miriam Grimm, Choreografie: Deva Schubert, Dramaturgie: Kornelius Paede. Bild: Isabel Machado Rios.

Yuppie Opera oder: Die Kreation der (Un)Fair Lady durch neoliberalen Backlash

von Willem Strank

Yuppies raus!

Retro-Trends gehören heute fest zum Repertoire popkultureller Selbstinszenierung. Wir sind darin geschult, durch ständige Wiederholung eingeübter Zeichen zu erkennen, auf welche Stereotype Popmusik, Kinofilm, Fernsehserie, Operaufführung oder Netzkunst zurückgreifen, um zu signalisieren, in welchem Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts oder in welchem vorherigen Jahrhundert beziehungsweise Zeitalter¹ ihre Stoffe anzusiedeln sind. Dabei schwimmen die Inventare von Historieninszenierung² und Retro-Ästhetisierung³ zunehmend, was einerseits der Alltagspraxis von Retro-Mode⁴ und andererseits dem neoliberalen Zirkelschluss eines so nie dagewesenen Reboot-, Mash-up- und Remake-

1 Je weiter die Retrofiktion zurückreicht, desto unpräziser wird das kollektive Gedächtnis unweigerlich.

2 Dies meint vermeintlich ‚authentische‘, zumindest aber wissenschaftlich durch Berater:innen abgesicherte Fiktionen.

3 Die Adaption eines vergangenen (Mode-, Visual-Art-, Kunst-, Film-, Musik- und vieles mehr)-Trends in einer Fiktion, die eigentlich einer anderen Zeit zugeordnet ist. Ein frühes Beispiel wäre die *Annie Hall*-Mode in *When Harry Met Sally* (USA 1989, Rob Reiner) – ein aktuelles Beispiel die 1980er-Ästhetik in Cyberpunk-Erzählungen.

4 Der 1980er-Retro-Trend der 2010er Jahre mag das bislang dominanteste Beispiel für eine großflächige Rückkehr zu Geschmacksausprägungen eines vergangenen Jahrzehnts darstellen. Begründen lässt sich das möglicherweise aus einer ökonomischen Doppelbindung: als Nostalgieprodukt für das noch lebendige (und vor allem kaufkräftige) Publikum, das die 1980er Jahre er- und durchlebt hat sowie als ‚Kultprodukt‘ für eine Generation, die sich von ihren Eltern zu gleichen Teilen abgrenzt („ok boomer“) und ihnen nacheifert (Netflix-Abende mit *Stranger Things*).

Zeitalters⁵ geschuldet sein mag.⁶ Dabei ist die Liebe zu den 1980er Jahren eine gefährliche Liaison, denn gibt es auch einige reflektierte zeitgenössische Auseinandersetzungen mit dem toxischen Konservatismus jenes ersten veritabel neoliberalen Jahrzehnts,⁷ werden viele der rückwärtsgewandten Produkte jener Dekade im Nachhinein unkritisch zum Kult erklärt und damit entpolitisiert und reingewaschen. Die 1980er Jahre aber waren ihrerseits ebenfalls ein großes Retro-Zeitalter: Ihre erklärte Liebe galt den von Ronald Reagan in zahllosen Reden idealisierten, naturalisierten und homogenisierten 1950er Jahren.⁸

Auf den ersten Blick passen die 1950er Jahre und die 1980er Jahre, wie sie sich in etlichen, sogenannten westlichen, das heißt wirtschaftsstarke, kapitalistischen Staaten ereignet haben, demnach gut zusammen. Sie bilden ideologische Schnittmengen in ihrer Idealisierung einer heilen, heteronormativen und vom ‚weißen Mann‘ dominierten Welt. Bereits William Joe Palmer hat 1993 jedoch darauf hingewiesen, dass der wichtigste Ermöglicher eines vollständig befreiten Marktes in seiner letzten Konsequenz – der junge, städtische, aufstiegsorientierte Arbeitnehmer (kurz: Yuppie) – durchaus in einem starken Widerspruch zum Reagan-Amerika der weiten Prärien und geschützten Bible-Belt-Haushalte steht.⁹ Der Yuppie arbeitet rund um die Uhr. Er hat keine Familie, sondern wechselnde Partnerinnen. Er frönt dem Kokain und dem

5 Vgl. Strank 2021, S. 207, 218

6 Vgl. Dwyer 2015. Selbstverständlich reicht all das schon viel weiter zurück, war aber wohl nie zuvor in solch einer Dichte (omni)präsent.

7 Vgl. etwa Molly Ringwalds Einordnung von *The Breakfast Club* aus heutiger Perspektive im *New Yorker* (Ringwald 2018).

8 Wurde der oppressive Konservatismus der 1950er Jahre jedoch von einer Jugendbewegung herausgefordert, die extrovertiert neue Freiheiten einforderte (der Rock'n'Roll und seine zahlreichen Nachfolger), hatte sich das neoliberale System Ende der 1980er Jahre bereits so omnipräsent über die globalisierte Wirtschaft gestülpt, sodass sich die aufkeimende Protestbewegung des „Grunge“ nicht nur nach innen, das heißt als desillusionierte „Generation X“ gegen sich selbst richten musste, sondern sein Label nicht nur nicht selbst bestimmen durfte, sondern in der Folge – innerhalb des Systems – der ökonomischen Ausbeutung vollständig unterworfen wurde.

9 Vgl. Palmer 1999. Ein Widerspruch, der sich geradezu paradigmatisch in der späteren totalen Übernahme der Grand Old Party durch den früheren Vorzeigeyuppie Donald Trump abbildet.

sozioökonomischen Darwinismus. Sein American Dream verdrängt diejenigen der Schwächeren: Nur *dieser* Tellerwäscher wird ein (Börsen-)Millionär. Filme wie Oliver Stones *Wall Street* (USA 1987) haben diesen systemischen Widerspruch bereits entlarvt, als er noch kaum präzisiert worden war. Weil die Produktionen Hollywoods traditionell zögerlich sind, was einen allzu kritischen Blick auf das System angeht,¹⁰ stellt der Yuppie damit als Figur und zugehörige soziale Schicht eine nicht unerhebliche Synthetisierungs herausforderung für Filmschaffende seit den 1980er Jahren dar.

Es mag nicht weiter aufgefallen sein, dass bisher nur von *dem* Yuppie und *dem* Arbeitnehmer die Rede gewesen ist. Dabei handelt es sich um kein generisches Maskulinum. Weibliche Yuppies bilden nicht nur die Ausnahme, sondern werden auch häufig als beklagenswerter Irrweg inszeniert, der durch die Rückführung in traditionelle Rollenbilder korrigiert wird.¹¹ Bei der Beobachtung, dass die Verlierer des neoliberalen Systems – Obdachlose, Zweitplatzierte, Gegenkulturelle – dämonisiert werden,¹² wird häufig übersehen, dass zugleich nicht nur eine zu diesem Zeitpunkt schon gängige Marginalisierung von Frauen im Mainstream-Diskurs fortgeführt wird, sondern diese ebenfalls um eine bereits überwunden geglaubte Form der Dämonisierung ergänzt wird. Susan Faludi (1991) analysiert dies präzise in ihrem epochalen Buch *Backlash. The Undeclared War on American Women*. Daran anschließend wird im vorliegenden Artikel eine spezifische Frauenfigur, die in den 1980er und 1990er Jahren exemplarisch in zwei ausgesprochen erfolgreichen Kinofilmen auftritt, in den Fokus genommen – eine Figur, die in ihrer erzählerischen Anlage der „Frau, die zu viel verlangt“ zwei bis heute ausgesprochen erfolgreichen Opern, nämlich Verdis *La traviata* (UA 1853) sowie Puccinis *Madama Butterfly* (UA 1904), entnommen ist. Es wird also im Folgenden darum gehen, was vor der skizzierten Folie des auf-

10 Erst in den 1990er Jahren tauchen in größerer Zahl Yuppies auf der Leinwand auf, die in Konsequenz ihrer kompetitiven Lebensweise der Einsamkeit anheimfallen – zumeist sind sie noch therapierbar (*The Game*, USA 1997, David Fincher), bisweilen jedoch bereits der Erde entschwebt (*Up in the Air*, USA 2009, Jason Reitman). Im Gegensatz zu den USA, aber auch etwa der BRD ging die britische Filmproduktion von Anfang an auf Konfrontationskurs zu Margaret Thatcher und den Tories (vgl. Friedman 2006).

11 Vgl. Strank 2019.

12 Vgl. Strank 2015.

steigenden Neoliberalismus in den USA der 1980er Jahre Violetta Valéry und Cio-Cio-San mit Eliza Doolittle, Alex Forrest und Vivian Ward verbindet – und was das über das neoliberale Verständnis der Rolle junger Frauen offenbart. Zum Abschluss wird kurz auf den Status der Oper innerhalb dieses neuen Klassenentwurfes eingegangen werden, wie sie im Film ihrer neureichen Trägerschaft zugewiesen wird.

Backlash und die neuen Frauen Pygmalsions: Von My Fair Lady zu Pretty Woman

Puccinis Lesart von *Madama Butterfly* erzählt die Geschichte einer intersektionalen Benachteiligung der weiblichen Hauptfigur nach den Kriterien von *sex* und *class*. Weil Cio-Cio San eine Frau ist, wird sie zum begehrenswerten (Sex-)Objekt für Pinkerton. Er folgt damit jedoch nur der Einordnung in Sachen *class*, die bei seiner Ankunft in Japan längst von der ansässigen Gesellschaft vollzogen worden ist. Cio-Cio San ist eine Geisha. Ihre Hauptaufgabe ist es, Männern zu gefallen, wofür sie ihr Leben lang hart trainiert hat. Pinkerton stellt diese für ihn bequeme Konstellation nicht in Frage, während Cio-Cio San Ausbruchs-, womöglich gar Emanzipationsfantasien mit dem US-amerikanischen Offizier verbindet. Es handelt sich jedoch dennoch in erster Linie nicht um ein kulturelles Missverständnis (*race*), sondern um ein interpersonelles, das den tragischen Konflikt befördert, der zum Suizid der Hauptfigur führt. Die „Frau, die zu viel verlangt“, kann in diesem System nicht überleben.

Die Geisha ist in ihrer soziologischen und medienrepräsentativen Ausprägung eine genuin pygmalionische Figur. In der bekanntesten antiken Schilderung durch Ovid ist es der Bildhauer Pygmalion, der ein namenloses, aber unter ästhetischen Gesichtspunkten perfektes Objekt, das einer Frau gleicht, zum Leben erweckt – eine Metapher für das Potenzial bildender Kunst, zugleich die Männerfantasie der ‚stummen Bediensteten‘, die nur angeschaut und funktionalisiert werden will und ansonsten keine Bedürfnisse verspürt als dem Mann zu gefallen. Folgt man Laura Mulveys epochalem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1974, trägt grundsätzlich nahezu jede Frauenfigur im Film Züge dieser Pygmalion-Fantasie. Frauenfiguren im Film, so Mulvey, werden in aller Regel fetischisiert und definieren sich in erster Linie

durch ihr Angeschaut-werden-wollen.¹³ Sie sind in erster Linie Ausstattung und erst in zweiter Linie (und dazu mehr in der Ausnahme als der Regel folgend) Figuren mit eigener Handlungsmotivation (wie im Beispiel der dämonisierten *femme fatale*). Diese Grundkonstellation – die der exotischen Sozialpraxis entlehnte in *Madama Butterfly* ebenso wie die der eigenen Medialisierung – wird besonders sichtbar in konservativ-retrospektiven Produktionsumgebungen. Das Hollywood-System hat in der langen Zeit seines Bestehens zu den allermeisten Zeiten eine ebensolche Umgebung konstituiert.

In besonderer Weise zeigt sich dies, wenn die politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen den Grundkonservatismus des Systems begünstigen, statt ihn herauszufordern. Die Zeit mag zeigen, ob dies über die 2000er und 2010er Jahre einst ebenso gesagt werden kann, wie es aus heutigem Blick für die 1950er und 1980er Jahre schlüssig erscheint. Der vielleicht essenzielle popkulturelle Brückentext zwischen *Madame Butterfly* und den Backlash-Filmen der 1980er und frühen 1990er Jahren stammt aus dem Jahre 1964: *My Fair Lady* von George Cukor.¹⁴ Der Film basiert seinerseits auf einem Broadway-Musical aus dem Jahr 1956 von Alan J. Lerner und Frederick Loewe, das wiederum eine Adaption von George Bernard Shaws Drama *Pygmalion* aus dem Jahr 1913 darstellt. Shaws Vorlage ist in erster Linie die Geschichte eines soziologischen Experiments (*class*), eine linguistische Variante des „Kleider machen Leute“-Topos, aber auch hier ist schon die Geschlechter-Opposition (*sex*) darin angelegt, dass es eine Frau ist, die von zwei Männern zu einem begehrenswerten Objekt geformt wird. Der Film zeichnet diesen Einfluss umso deutlicher – zwar wird Eliza Doolittles (Audrey Hepburn) harte Arbeit, wohlgemerkt, um einer Männergesellschaft zu gefallen, hervorgehoben, jedoch betrachten die beiden männlichen Hauptfiguren sie in erster Linie als ihr Versuchskaninchen. Elizas von Anfang

13 Vgl. Mulvey 1975.

14 Diese Darstellung ist historisch grob vereinfacht und liest „die 1950er Jahre“ als eine kulturgeschichtliche Phase des Konservatismus, die mithin auch Ende der 1960er Jahre noch medial nachweisbar ist. Außerdem berücksichtigt sie in keiner Weise die extrem komplexe Rezeptionsgeschichte des Stoffes von *Madama Butterfly*, indem sowohl die Buchvorlage als auch die Filmadaptionen des Buches – nicht der Oper – sowie die Wirkungsgeschichte des *Pygmalion*-Mythos in weiteren Adaptionen um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert ignoriert wird.

an gegebenes Angeschaut-werden-wollen wird um ihre soziale Verträglichkeit ergänzt, damit sie in höchste Kreise aufsteigen kann. Auf dem Höhepunkt ihrer Gesellschaftskunst wird Eliza gar für eine ungarische Prinzessin gehalten. Selbst wenn es eine Frau also fertigbringt, sich selbst zu ändern, tut sie es in der Welt von *My Fair Lady* nur auf Initiative und unter Anleitung von Männern.¹⁵

Die beiden Filme, die im Zentrum der folgenden Analyse stehen, greifen verschiedene Aspekte der benachteiligten (*sex/class*) Frau auf: Während in *Fatal Attraction* die männliche Yuppie-Hauptfigur eine Affäre mit einer Karrierefrau desselben sozialen Status eingeht, ist ihre Reaktion in großen Teilen mit derjenigen Cio-Cio Sans vergleichbar. Umgekehrt verliebt sich die männliche Yuppie-Hauptfigur in *Pretty Woman* in eine Sexarbeiterin, an der noch pygmalionische ‚Erziehungsarbeit‘ zu leisten ist. Beiden Filmen ist gemein, dass sie ein hochmodernes Arbeitsumfeld mit einem zeitgemäßen urbanen Lebensentwurf koppeln und zugleich ein hochgradig konservatives Gesellschaftsbild affirmieren.

Yuppie Opera – Fatal Attraction, Pretty Woman, Puccini und Verdi
In Adrian Lynes Film *Fatal Attraction* von 1987 stellt *Madama Butterfly* einen konstanten Subtext dar, der sich von subtilen Referenzen bis hin zur expliziten Thematisierung durch den gesamten Film zieht. Palmer nennt den Film einen „yuppie horror film [...]“¹⁶, was die Oberflächenmoral des Stoffes angemessen abbildet: Beginne als verheirateter Mann keine Affäre, denn der Ausgang ist unabsehbar. Susan Faludi weist jedoch darauf hin, dass dieser Warnung eine tiefergehende misogynie Lesart zugrunde liegt: Gehe einerseits keine Affäre ein, weil Frauen hysterisch und ihr Verhalten deshalb unvorhersehbar ist.¹⁷ Außerdem eskalieren sie einen bloßen sexuellen „Ausflug“ zu einem langfristigen Commitment, da sie nicht mehr loslassen können. Das ist, kurz

15 Vgl. auch Nadel 1997, S.108, der die thematische Nähe zwischen *Pretty Woman* und *My Fair Lady* unter dem Aspekt der Pygmalion-Story hervorhebt, beziehungsweise Faludi 1991, S.149, die konstatiert: „The ’80s backlash cinema embraces the Pygmalion tradition – men redefining women, men reclaiming women as their possessions and property.“ Ferner sieht sie *Pretty Woman* ähnlich wie Nadel als das „most explicit statement of this theme“ an.

16 Palmer 1993, S.307.

17 Vgl. Faludi 1991.

gesagt, die Erzählung von *Fatal Attraction*. Der Film beginnt mit einer entschuldigenden Motivation für das Verhalten seiner Yuppie-Hauptfigur: Dan Gallaghers (Michael Douglas) Sexleben ist unerfüllt – als seine Frau sich abends entkleidet, muss er erst den Hund ausführen, ehe er sich ins Ehebett legen darf. Danach liegt jedoch schon das nächste Hindernis bereit: Tochter Ellen hat sich mit ins Bett gelegt, da sie nicht allein schlafen möchte. Die familiären Verpflichtungen verhindern wiederholt den sexuellen Akt.



Abb. 21: Dan Gallagher (Michael Douglas) und Alex Forrest (Glenn Close) in *Fatal Attraction*, USA 1987 (Regisseur: Adrian Lyne).

Als Dan zum ersten Mal Alex Forrest (Glenn Close) begegnet, präsentiert sie sich professionell, aber auch als verfügbar. Nach wiederholten Begegnungen im Berufsalltag schlägt schließlich Alex, als Dans Ehefrau Beth (Anne Archer) nicht in der Stadt ist, einen „diskreten“ Deal vor. Dan versteht darunter einen One-Night-Stand, aber Alex ruft ihn direkt am nächsten Tag wieder an und dehnt die Affäre auf das gesamte Wochenende aus. Diese Markierung ihres Besitzanspruches färbt fortan die gesamte Dynamik ihres Verhältnisses: Alex weigert sich, das Leben von Dan wieder zu verlassen, sie erweist sich als emotional labil, unternimmt einen Suizidversuch und dringt schließlich in den Privatraum der Familie Gallagher ein, indem sie Ellens Kaninchen kocht und später gar Ellen selbst entführt. Da die Polizei nicht eingreifen kann, ist Selbstjustiz der einzige Ausweg, und da Dan es nicht fertigbringt, die mittlerweile mit monströsen Zügen gezeichnete Alex zu ertränken, liegt es an

der „guten Ehefrau“ Beth, sie mit einem symbolischen Schuss ins Herz zu töten.

Dass eine solch überzeichnete Handlung zu so emotionalen misogynen Reaktionen seitens des Publikums geführt hat, wie sie Faludi¹⁸ beschreibt, nimmt durchaus Wunder. Allerdings ist der Film aus dramaturgischer Sicht auch hochgradig manipulativ, schlägt sich klar auf die Seite der bedrohten Kernfamilie und gibt Dan eine wie auch immer zu bewertende Motivation, die Affäre einzugehen (selbst Beth vergibt ihm relativ schnell, als er reumütig gesteht), während Alex allenfalls das Ticken ihrer biologischen Uhr zugestanden wird: Sie sei 36 und noch kinderlos, führt sie an einer Stelle an. Dass sie sich möglicherweise *unfair* behandelt fühlt und der Ehemann Dan eine Mitschuld an der Affäre (und deren Verlängerung) trägt, wird als Lesart hingegen marginalisiert.¹⁹

Wenn der Bezug zu *Madama Butterfly* an dieser Stelle noch nicht klar geworden sein sollte, springt der Film recht explizit ein, um ihn zweifelsfrei zu vereindeutigen. Als Dan und Alex gemeinsam Spaghetti kochen (nota bene, auch italienisch!), hören sie dabei Puccinis berühmte Oper und erkennen dabei, dass sie eine große Gemeinsamkeit verbindet: Es ist beider Lieblingsoper! Nimmt man diesen etwas komisch erscheinenden Charakterzug ernst, könnte man sagen, Dan habe das Ende der Oper ignoriert oder nicht verstanden, als er leichtfertig in Pinkertons Fußstapfen trat. Alex ist ebenso wenig gewarnt von dem Schicksal, das Cio-Cio San erlitten hat, oder ihr Wunsch nach Selbstzerstörung sitzt so tief, dass sie geradezu herbeisehnt, die Oper nachzustellen.

Für diese Lesart spricht ihre Kommentierung der Opernmusik: Sie weist darauf hin, an welcher Stelle der Suizidversuch der Hauptfigur zu hören ist, und versteht diesen als den großen dramatischen Höhepunkt. Außerdem offenbart sie die Makel ihrer Erziehung: Als ihr der Stoff als Kind zu nahe gegangen sei, habe ihr Vater sie getröstet. Dies sei allerdings die große Ausnahme gewesen, denn diese Art der emotionalen Nähe habe er ausschließlich anlässlich jener Oper zugelassen. Die gemischten Gefühle, die sich daraus ergeben (seltene Vaterliebe, kindliche Faszination für Erwachsenenthemen), könnten durchaus dazu führen,

18 Vgl. ebd., S.125.

19 Vgl. ebd.

Mitleid mit Alex zu erwecken. Dies ist jedoch eine Spur, die der Film rasch wieder verliert, denn ihr Verhalten wird als enervierend, aufmerksamkeitsheischend und schließlich bedrohlich inszeniert.

Dan-als-Pinkerton versucht sich dementsprechend mit einem Kompliment aus der buchstäblichen Affäre zu ziehen: „I think you’re terrific – but I’m married“, erklärt er Alex. Ein Satz, der als Absage der Affäre vor deren Beginn wohl besser hätte funktionieren können. Alex spielt hernach die Rolle, von der sie gerade gelernt hat, dass sie ihr von Dan zugewiesen wird, und verletzt sich selbst. Das funktioniert und Dan bleibt. Als Alex sich wieder beruhigt, gehen sie scheinbar im Frieden auseinander, aber die Oper ist noch nicht am Ende.

Bei Alex’ nächstem Kontaktversuch bietet sie Dan als Friedensangebot („peace offering“) zwei Tickets für *Madama Butterfly* an, als wollte sie ihn daran erinnern, dass ihre Geschichte erst mit ihrem Tod aus-erzählt sein könne. Eine Parallelmontage verdeutlicht die unterschiedliche Bewertung der Situation: Während Dan mit Freunden und Familie bowling geht, sitzt Alex allein zu Hause und hört ihre Lieblingsoper. Die Regie jedoch verschont auch Dans Familie nicht, indem die Musik auch das Bowling-Event (für die Beteiligten unhörbar) begleitet. Alex wird mit der Oper in eins gesetzt und ihr vorgezeichnetes Schicksal überschattet bereits jetzt dasjenige der Familie Gallagher.



Abb. 22: Dan Gallagher (Michael Douglas) mit Freunden und Familie beim Bowling in *Fatal Attraction*, USA 1987 (Regisseur: Adrian Lyne).

Als Alex ihre Schwangerschaft verkündet, möchte Dan ihr erst großmütig eine Abtreibung finanzieren, aber sie ist entschlossen, das Kind auszutragen. Im reaganschen Wertesystem ist zwar eine Abtreibung ein No-Go, allerdings wird die alleinerziehende Mutter auch nicht besonders hoch eingestuft. Alex kommt jedoch, anders als Cio-Cio San, nicht mehr dazu, ihr Kind auszutragen. Es ist eine schwangere Frau, die am Ende erst nahezu ertränkt und dann erschossen wird, was ebenfalls vom Film, wie auch Faludi anmerkt,²⁰ eher unter den Tisch gekehrt wird.²¹

Alex muss getilgt werden, so die Logik des Films, die auch Faludi herausstellt,²² weil sie nicht zum Schweigen gebracht werden kann. Es ist die einzige Lösung. Ihre Drohung – „I’m not going to be ignored“ – macht sie wahr, indem sie immer weiter in die Privatsphäre der Gallaghers eindringt: als Stimme am Telefon, als Person im Wohnzimmer, als Stimme auf Kassette, sie zerstört Dans Auto, kocht das Kaninchen der Tochter und entführt diese schließlich, was dazu führt, dass Beth einen Autounfall hat.²³

Fasst man die Rolle von *Madama Butterfly* für *Fatal Attraction* zusammen, könnte man sagen: Kulturelle Bildung schützt vor Torheit nicht. Während in der Oper Cio-Cio Sans Rolle aber aus der sexisti-

20 Vgl. ebd.

21 Interessant ist auch der Dialog, der Alex’ Verkündung begleitet. Als Dan fragt, wie sie sich sicher sein könne, dass es sein Kind sei, antwortet sie nur lakonisch: „Because I don’t sleep around.“ Dies ist zugleich der einzige Moment, indem der Film (nach seinen eigenen Wertmaßstäben) Alex die moralisch höherwertige Position zugesteht und Dans (Mit-)Schuld ernst nimmt. Allerdings bleibt der Film dominant bei Dans Perspektive und gesteht es Dan zu, diese Aussage von Alex in Telefongesprächen mit seinem besten Freund wieder in Zweifel zu ziehen. Die Dämonisierung der weiblichen Hauptfigur wird damit mittelfristig nicht unterlaufen.

22 Vgl. Faludi 1991.

23 Neben der Macht der Stimme in dieser Konstellation, die ebenfalls als ein metamedialer Verweis auf die Oper gewertet werden kann, ist es interessant, dass Alex damit in die Küche und die Freizeit der Tochter eindringt. Damit ersetzt sie nach dem stereotypen, konservativen Rollenmodell des Films gleich zweifach die Mutter, erweist sich jedoch zugleich als unfähig für die Rolle, indem sie das Haustier der Tochter im Ganzen kocht und diese ausgerechnet in eine Achterbahn mitnimmt, für die sie noch zu jung ist. Die Küche ist besonders interessant, da Dan und Alex zu Beginn ihrer Affäre in Abwesenheit Beths ausgerechnet auf dem Herd Sex haben, was im Nachhinein als erster Akt der Aneignung beziehungsweise des angedeuteten Ersetzens der Ehefrau gelesen werden kann.

schen, klassistischen und rassistischen Grundkonstellation heraus unweigerlich in einem unüberwindbaren Gegensatz zu ihren Handlungen steht und damit das tragische Ende in der systemischen Logik begründet liegt, kann man bei einer Handlung, die Ende der 1980er Jahre in den USA angesiedelt ist, durchaus hinterfragen, ob hier nicht bloße Misogynie zu der Entscheidung geführt hat, Alex – die nicht zwischen Oper und Realität unterscheiden kann und als schwache Frau ihren hysterischen Neigungen zu widerstehen unfähig ist – als moralische Bedrohung darzustellen. Susan Faludis präzise Darstellung der Genese des Stoffes vom Beginn bis zum Ende des Jahrzehnts legt eine solche Lesart durchaus nahe.²⁴ Und da der Fokus des Films auf Alex' fortschreitendem Realitätsverlust liegt und er fast ausschließlich aus Danks Perspektive argumentiert, erscheint es plausibel, ihn in eine jahrhundertalte Reihe von medialen Produkten zu stellen, die Frauen die Fähigkeit absprechen, zwischen Fiktion und Realität unterscheiden zu können. Die Oper, noch zusätzlich belegt mit der einzigen Erinnerung an väterliche Liebe,²⁵ wird Alex schließlich zum Verhängnis.

Wie Adrian Lynes *Fatal Attraction* war auch Gerry Marshalls *Pretty Woman* ein großer Publikumserfolg. Der Film spielte weltweit circa 500 Millionen US-Dollar gegenüber einem verhältnismäßig geringen Budget von etwa 14 Mio. ein. Er wird nach wie vor als „highest-grossing rom-com ever“ angesehen.²⁶ Referenztext ist diesmal *La traviata* und das Berufsbild der „Kurtisane“ Violetta Valéry bleibt in der Sexarbeiterin²⁷ Vivian Ward sogar weitgehend erhalten. Eigentlich möchte Prototyp-Yuppie Edward Lewis (Richard Gere) die junge Frau (Julia Roberts) nur nach dem Weg fragen, nimmt sie dann aber mit aufs Hotelzimmer, woraus sich für sie gleich mehrere Folge-Engagements als Escort-Dame ergeben. Schließlich werden die beiden ein Liebespaar und als Vivian sich

24 Faludi 1991.

25 Alex kann nach dieser misogynen Logik als Frau eben nicht selbstständig sein: Die väterliche Liebe fehlt ihr ebenso wie die dauerhafte Zuwendung durch einen Partner, welche sie ebenso wenig in der Hinwendung zur Oper findet, da sie sich ausgerechnet mit Cio-Cio San identifiziert. Den Mangel an Männern in ihrem Leben kann auch die Suche nach der Mutterrolle nicht ausgleichen.

26 Vgl. Roper 2020.

27 Der Film bezeichnet sie in abwertender Manier als „hooker“.

von Edward trennt, da sie eine gleichwertige Partnerin und keine bezahlte Dienstleisterin sein möchte, spielt er einen märchenhaft-konservativen Kindheitstraum Vivians nach, um sie zurückzugewinnen. Daraus resultiert, obwohl die Standesdifferenzen keineswegs bereinigt sind und Vivian sich – nunmehr in Ermangelung eines Berufes – auch weiterhin – wenngleich nicht mehr explizit für Sex – wird bezahlen lassen müssen, das Happy-Ending des Films.

Von Beginn an wird der pygmalionische Kern der Geschichte mit der Rollenspiel-Fantasie, die zum Kerngeschäft der Sexarbeiterin Vivian Ward gehört, in Verbindung gebracht. Als Edward sie nach ihrem Namen fragt, antwortet Vivian schlichtweg: „What do you want it to be?“ In der Folge genießt Vivian, die ähnlich wie Eliza Doolittle zwar immer wieder als äußerlich durchaus vorzeigbar bezeichnet wird,²⁸ in Sachen bürgerlicher Manieren jedoch Nachholbedarf besitzt, eine Blitz-Erziehung zur High-Society-tauglichen Partie für Edward. Dass eine solche Anpassung notwendig, alternativlos und sogar wünschenswert für Vivian ist, wird von dem Film an keiner Stelle in Frage gestellt. Dies zahlt auf den gerade im US-amerikanischen Popkultur-Kosmos sehr verbreiteten Makeover-Topos²⁹ ein: Vivians Schönheit kann erst erkannt werden, als sie sich geltenden Regeln des Angeschaut-werdend-wollens anpasst.

Diesem sex-Diskurs stellt der Film eine berufliche Parallele an die Seite: Edward kauft vor der Pleite stehende Unternehmen auf, um sie mit Gewinn abzuwickeln. Durch Vivian, die aus seiner Perspektive

28 Damit sind ihre biologischen Merkmale gemeint; ihre Sexarbeiterinnen-Kleidung erregt von Anfang an Anstoß in der „höheren Gesellschaft“, in der sie sich nunmehr bewegt.

29 Einige Beispiele zur Erläuterung: In *The Breakfast Club* (USA 1985, John Hughes) wird die Schönheit der Mitschülerin Allison erst erkannt, als sie sich dem gängigen Ideal anpasst und damit ihre Individualität vollständig aufgibt. Wenngleich *Miss Undercover* (USA 2000, Donald Petrie) das Milieu der Miss-Wahlen partiell ironisch unterläuft, wird die Schönheit der maskulin auftretenden Polizistin erst erkannt, als sie sich ihrem oberflächlichen Umfeld anpasst. Schließlich benennt die Fox-Serie *The Swan* (2004) in ihrem Titel explizit H. C. Andersens „hässliches Entlein“ als Vorlage für das äußerliche Entwicklungspotenzial des Menschen. Die Idee der Selbstoptimierung ist seit den 1980er Jahren weit verbreitet, erstreckt sich auch auf den Körper und kulminiert oft in der Figur des Yuppies, sodass nicht überraschend ist, dass dieser Argumentationskosmos in *Pretty Woman* nicht einmal ansatzweise in Frage gestellt wird.

ebenfalls am Rande des gesellschaftlichen Ruins agiert (ihr soziales Kapital ist marginal), lernt er, dass die Sanierung hoffnungsloser Fälle (ihr Makeover) eine moralische Selbstwirksamkeit auslösen kann. In der Folge wird er seiner eigenen Geschäftspraxis gegenüber zunehmend kritischer, stellt erst mit Blick auf Vivians Beruf fest: „We both screw people for money“, ehe er moniert: „We don't *make* anything.“ Schließlich löst er sich von seinem turbokapitalistischen Partner und Anwalt Phil Stuckey (Jason Alexander) und wird dadurch unter Vivians Einfluss zu einem moderateren, sozialkompatibleren Yuppie. Im Zuge dessen baut er ein Familienunternehmen in Schwierigkeiten nach den Idealvorstellungen seines Patriarchen um, anstatt es wie vormals üblich nach dem Kauf einfach nur abzuwickeln. Die pygmalionische Verwandlung von Vivian regt sein männlich-schöpferisches Kreativpotenzial an: Er wird durch die gefällige, passive Muse zur aktiven, produktiven Maskulinitätsfantasie.³⁰



Abb. 23: Die verwandelte Vivian (Julia Roberts) mit Edward Lewis (Richard Gere) in *Pretty Woman*, USA 1990 (Regisseur: Gerry Marshall).

30 Auch das Ende des Films suggeriert eine gegenseitige Abhängigkeit, indem Edward nach seiner inszenierten „Rettung“ Vivians (ein Paradebeispiel einer White-Knight-Fantasie) fragt, was als nächstes passiere, und Vivian antwortet: „She rescues him right back.“ Wer darin aber eine aktive Rolle Vivians in der zukünftigen Beziehung vermutet, hat die restaurativen Zeichen des Films weitgehend übersehen. Wie so oft beschränkt sich die Rolle der „richtigen Partnerin“ hier darauf, Edwards Promiskuität zu „heilen“.

Die Veränderung Vivians erfolgt episodisch, wobei man zwischen Makeover-Episoden und Stationen der Vergesellschaftung unterscheiden kann, die teilweise ineinandergreifen. In Sachen Makeover wird Vivian zunächst für einen speziellen Termin eingekleidet, wobei sie auf die Vermittlung durch einen Hotelangestellten angewiesen ist, um im Geschäft überhaupt bedient zu werden.³¹ Es folgt ein Unterricht in Tischmanieren, den ebenjener Hotelangestellte ihr in Form eines freundschaftlichen Crashkurses anbietet. Zuletzt initiiert Edward den Austausch ihrer gesamten Garderobe, der über ihre Geschäftsbeziehung hinausgeht, da Vivian die Kleidung auf Dauer behalten darf.³² Neben einem wiederkehrenden Ratschlag bezüglich ihres Verhaltens („don't fidget and smile“) ist damit die Umschulung schon vollständig. Vivian muss – anders als Eliza Doolittle oder ihre Kollegin Kit – ihren Klassenhintergrund nicht umfassend überwinden, da ihre Ausgangsposition bereits für die ihr zugeordneten Aufgaben geeignet zu sein scheint.

Die Stationen der Vergesellschaftung reichen von einem Business-Dinner über ein Polo-Event hin zu einem Opernbesuch, bewegen sich also schrittweise von Arbeits- zu Vergnügungskontexten hin. Der gemeinsame Besuch von Verdis *La traviata* wird von Edward als Charaktertest angekündigt und inszeniert. Er wartet ab, wie sie auf ihre erste Oper reagiere, denn bei der ersten Oper entscheide sich, ob man etwas

31 Dieser klassistische Mechanismus wird zwar überwunden, jedoch nur scheinbar und nur innerhalb seiner eigenen Logik: Erst greift das Hotel als sich verbürgende Instanz ein und später beendet Edward selbst mit seinem guten Namen das Gatekeeping. Relevant dabei ist die Differenz von Signifikant und Signifikat: Vivian erscheint (Signifikant) als äußerlich ungeeignet für den Einkauf in einem Luxuswarenhaus. Hotel und Gewährsmann bezeugen jedoch, dass es sich anders verhalte (Signifikat), sodass der Zustand ihrer Bekleidung im Nachhinein als transitorischer umgedeutet wird. Umgekehrt fällt Edwards Anwalt Stuckey zunächst auf die neue Kleidung Vivians herein und hält sie für eine Dame höheren Standes (Signifikant). Als er erfährt, dass sie Sexarbeiterin ist, behandelt er sie jedoch entsprechend und macht ihr anzügliche geschäftliche Offerten (Signifikat). Dies wiederum erbost Vivian, da sie in ihrer Arbeitskleidung für derartige Gespräche bereit sei (Signifikant = Signifikat), aber nicht in ihrem neuen Outfit (kein Einklang nach dem Kleider- und Rollenwechsel).

32 Auch die finanzielle Grenze dieser Großzügigkeit wird klar definiert: Eine Perlenkette, die Edward anlässlich ihres Opernbesuchs leiht, kostet etwa 250 000 US-Dollar. Entsprechend erhält Vivian sie nur ‚auf Bewährung‘.

mit dieser Kunstform anfangen könne oder nicht.³³ Außerdem ist Edward als Opernkenner die Parallele zwischen den Handlungen mit Sicherheit bewusst, sodass sich hier eine Art Doppelkommunikation offenbart. Zwar nimmt Edward sie erstmals zu einem echten Date mit, für das er weder bezahlt, noch profitiert er davon in einem geschäftlichen Sinne. Allerdings zeigt er dadurch, dass er *La traviata* auswählt, dass ihre Geschichte nicht gut ausgehen werde, wodurch im Subtext nach wie vor Edwards anfängliche Positionierung gegenüber Vivian durchscheint: „This is not a date. It’s business.“



Abb. 24: Vivians (Julia Roberts) erste Oper: *La traviata* mit Edward Lewis (Richard Gere). *Pretty Woman*, USA 1990 (Regisseur: Gerry Marshall).

Es ist letztlich weniger Edwards gar nicht besonders opernhafte, sondern eher reality-TV-artige „Rettungsaktion“ am Ende der Handlung, die im Nachhinein legitimiert, dass die Klassengrenzen durch die Liebe eben doch überwunden werden können: Es ist der selbstreferenzielle Rahmen des Films. Schon zu Beginn ist in großen Lettern der Schriftzug „HOLLYWOOD“ im Fokus,³⁴ und am Ende des Films wird nochmals auf Hollywood als Traumfabrik rekurriert. Das für die US-amerikanische Filmproduktion so typische Erzählkonstrukt des Happy-Endings übertrumpft das für die italienische Opera seria so zentrale tragische Ende. In der Popkultur ist möglich, was in der E-Kultur nicht denkbar erscheint.

33 Die Oper wird gewissermaßen zum metaphorischen Cinderella-Schuh.

34 Vgl. Nadel 1997.

Ausblick: Der neoliberale Opernbesuch

Dass in *Pretty Woman* ausgerechnet die Oper am Ende der Kette neoliberaler Initiationsriten steht, ist kein Zufall. Schon immer streben „upwardly mobile“-Schichten nach Teilhabe an der Bildung der obersten Schichten, orientieren sich an einem ökonomischen und zugleich ideologischen Maßstab, wie Kultur auszusehen habe. Ob Edward ein Yuppie oder ein Bildungsbürger ist, wird in *Pretty Woman* zwar nicht abschließend geklärt, da sein Hintergrund kaum eine Rolle spielt,³⁵ jedoch passt sein Lebenswandel zur Definition des Bildschirm-Yuppies.³⁶ Der Opernbesuch ist ein konservatives Statussymbol. Er erfüllt damit einerseits den Wunsch einer aufstiegsorientierten Schicht nach hochkultureller Teilhabe. Andererseits korrespondiert er mit dem zweiten Statussymbol, das Edward im Laufe der Filmhandlung erwirtschaftet: die vorzeigbare Frau. Beides spricht einerseits für eine Durchlässigkeit von *class*-Grenzen innerhalb der filmischen Welt, andererseits macht es deutlich, dass die *sex*-Grenzen klassenübergreifend stabil und unflexibel sind.

In *Fatal Attraction* gehören Alex und Dan aktuell derselben Schicht an, allerdings wird Alex ein originärer Bildungshintergrund zugeschrieben, da sie mit *Madama Butterfly* positive Kindheitserinnerungen verbindet. Dan ist in den Stoff augenscheinlich nicht so tief eingestiegen, da er sie eher lapidar als seine „favorite opera“ bezeichnet und die Handlungsmotivationen von Alex nicht in Einklang mit denjenigen von Cio-Cio San zu bringen in der Lage ist. Wengleich auf dem Weg von *Madama Butterfly* zu *Fatal Attraction* die Kategorien *race* und *class* verschwunden sind, erscheint auch hier die Kategorie *sex* als stabil und unhintergebar. Die Oper ist damit in beiden Filmen eine konservative Folie in der ursprünglichsten Lesart: Was dort erzählt wird, hat ‚klassische‘, das heißt überzeitliche Gültigkeit und ist damit ein paradigmatisches Gatekeeping-Argument zum Erhalt der existierenden Verhältnisse. Dazu passt, dass in beiden Filmen die Operninszenierung beziehungsweise -intendanz – also dasjenige Element, das nicht mehr als

35 Es gibt Indizien, aber keine Beweise, dass er aus einem Aufsteiger-Hintergrund stammt: Sein Vater, mit dem er seit Jahrzehnten nicht gesprochen hat, korrespondiert beispielsweise auffällig mit der Vaterfigur an der Spitze der Werft, mit der er sich privat und geschäftlich symbolisch versöhnt.

36 Palmer 1993, S. 298 f.

zeitgemäß empfundene Aspekte des Stoffes zu kommentieren, zu verändern oder zu streichen in der Lage wäre – absolut keine Rolle spielt. Beide Opern sind mit sich selbst als kulturelles Artefakt identisch.

Dieser Artefakt-Charakter der Oper findet sich auch in anderen Filmen wie etwa Woody Allens *Match Point* von 2005, der eine Story erzählt, die sich teilweise ganz ähnlich zu derjenigen aus *Madama Butterfly* und *Fatal Attraction* entwickelt, wenngleich sie ursprünglich – ebenso wie Allens früherer Film *Crimes and Misdemeanors* von 1989 – auf Dostojewskis *Schuld und Sühne* basiert. Einerseits wird auch hier die Opernmusik – vornehmlich Aufnahmen von Enrico Caruso – der jungen Aufsteiger-Figur zugeordnet. Andererseits belegt gerade der Rückgriff auf die kanonisierten Urtexte der Geschichte des Opernmitschnitts, dass es auch hier nicht um eine lebendige Tradition geht, die anzitiert wird, sondern um einen Sound beziehungsweise ein kulturelles Artefakt, das für etwas steht.³⁷

Die Oper gehört, hier wie dort, zum Buffet(t) des neureichen Status-Portfolios, ist eine oberflächlich gespielte Trumpf(f)karte in der gemeinschaftlichen Bildungs-Mimikry. Dabei ist Oper jedoch nicht nur *Bildung: Alles, was man wissen muß* [sic], sondern es ist für das Statusbewusstsein durchaus wichtig, dass man sie fühlt und damit authentisch ‚versteht‘. In Aufstiegs- und Upper-Class-Fantasien der vergangenen vier Jahrzehnte spielt sie damit zumindest stellenweise die Rolle eines Turing-Tests in Sachen Klassenzugehörigkeit. Aber auch für die Beurteilung der Qualität der Partnerin wird sie gelegentlich verwendet. Dabei wäre einerseits eine breitere Stichprobe wünschenswert, um die getätigten Beobachtungen zu verifizieren. Und andererseits müsste ge-

37 Dieses Modell findet sich vielfach in Aufstiegs geschichten. In *The Talented Mr. Ripley* (USA 1999, Anthony Minghella) ist es zwar nicht speziell die Oper, die vom jungen Aufsteiger Tom Ripley gehört wird, sondern allgemein sogenannte klassische Musik, aber diese steht doch in merklichem Gegensatz zur leichten Jazzmusik, die der authentische Upper-Class-Player Dickie Greenleaf bevorzugt. Für diesen Hinweis danke ich Hans J. Wulff. Außerdem wird die von Palmer 1993 festgestellte Diskrepanz des Yuppies zwischen restaurativ-bürgerlichem Schein (Reaganismus) und konsumptiv-raubtierhaftem Sein wohl nirgendwo schonungsloser offengelegt als in Bret Easton Ellis' *American Psycho* von 1991. Mary Harron übernimmt für ihre Filmadaption von 1999 entsprechend auch die detaillierte Popmusik-Kenntnis der Hauptfigur Patrick Bateman, die ihre (imaginierten) Opfer eben nicht über Donizetti und Puccini belehrt, sondern über *Katrina & The Waves*.

prüft werden, ob tatsächlich ein qualitativer Unterschied zwischen der Oper und „klassischer Musik“ allgemein besteht. Denn, wie es in einem anderen Film von Woody Allen ein Jahr vor *Match Point* heißt: „You should have seen her. She was listening [...] with tears streaming down her face. She looked so beautiful. I wanted to hug her.“³⁸ Auch hier besteht die Partnerin den kulturellen Turing-Test – allerdings bezogen auf Gustav Mahler.

Bibliografie

Dwyer 2015

Michael D. Dwyer, *Back to the Fifties. Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*, New York 2015.

Faludi 1991

Susan Faludi, *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, New York 1991.

Friedman 2006

Lester D. Friedman (Hg.), *Fires Were Started. British Cinema and Thatcherism*, London, New York 2006.

Knaus 2012

Kordula Knaus, „Emotions Unveiled. Romance at the Opera in *Moonstruck* (1987), *Pretty Woman* (1990) and *Little Women* (1994)“, in: *Musicological Annual* 48 (2012), Nr.1, S.117–128.

Mulvey 1975

Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 3 (1975), S.6–18.

Nadel 1997

Alan Nadel, *Flatlining on the Field of Dreams. Cultural Narratives in the Films of President Reagan's America*, New Brunswick, London 1997.

38 Aus dem Film *Melinda and Melinda* (2004).

Palmer 1999

William Joe Palmer, „The Yuppie Texts“, in: Steven Mintz und Randy Roberts (Hg.), *Hollywood's America. United States History Through Its Films*, St. James 1999, S. 298–308.

Ringwald 2018

Molly Ringwald, „What about *The Breakfast Club*? Revisiting the Movies of My Youth in the Age of #MeToo“, in: *The New Yorker* [Online-Ausgabe], 6. April 2008, <https://www.newyorker.com/culture/personal-history/what-about-the-breakfast-club-molly-ringwald-metoo-john-hughes-pretty-in-pink> (Zugriff: 3. Mai 2023).

Roper 2020

Willem Roper, „*Pretty Woman* Still the Highest-Grossing Rom Com-Ever“, in: *statista*, 19. März 2020, <https://www.statista.com/chart/21179/top-box-office-romantic-comedy-movies/> (Zugriff: 3. Mai 2023).

Strank 2015

Willem Strank, „He's paying so he doesn't have to look'. Urbane Nachtseiten im US-Film der Reagan/Bush-Zeit“, in: *Rabbit Eye. Zeitschrift für Filmforschung* 7 (2015), S. 63–78, https://www.rabbiteye.de/2015/7/strank_urban.pdf (Zugriff: 24. November 2023).

Strank 2019

Willem Strank, „Stimulation vs. Security. Weibliche Yuppies und das Entweder/Oder von Karriere und Familie in US-Filmen der 1980er Jahre“, in: *Rabbit Eye. Zeitschrift für Filmforschung* 11 (2019), S. 91–102, https://www.rabbiteye.de/2019/11/strank_yuppies.pdf (Zugriff: 24. November 2023).

Strank 2021

Willem Strank, *Handbuch Filmgeschichte*, Konstanz 2021.

Der metallische Geschmack der Musiklehrerin

von Dietmar Dath¹

Erziehung klingt fremd in der Natur. Man darf da quaken, donnern oder bellen wie man will, aber wenn's pädagogisch wird, schämen sich die Kraftfelder, die alles Lebendige animieren. Zwar kann selbst der dümmste Mensch eine Magnetnadel neben einen Draht halten, der Strom führt, und schon zeigt sich alles, was man wissen muss. Aber wenn es zu ausführlich erklärt wird, wenn's pädagogisch wird am Elektrometer, wenn die Vorträge über Ladung und Kapazität ausufern, dann flackert die Wahrheit und stirbt. Unsere Musiklehrerin verstand daher das, was sie uns lehrte, gar nicht erst als Unterricht, sondern lieber als Probe. Denn Proben gibt es sowohl auf der Bühne und im Orchestergraben als auch draußen im Wald, wo die Musiklehrerin uns unterrichtete. Jeden Tag werden Wildschwein, Dachs und Fuchs auf die Probe gestellt, ob sie überleben können, sich vermehren, ob sie weglaufen oder sich ducken. Manchmal ist das eine richtig, ein andermal das andere. Die Musiklehrerin erklärte uns, den gemeinsten Kindern, Chor und Orchester, Solistinnen und Solisten. Hört ihr, fragte sie uns, wie es in den Blättern raschelt? Das ist das Publikum!

Wir fanden aber die Aufführungspraxis zu menschlich, zu sterblich, zu langsam. Der Blitz stirbt, indem er lebt. Die Musiklehrerin schwärmte von Wagner, Stockhausen, Beethoven: Wie man den Sturm in den Konzertsaal holt, samt der süßen Entspannung danach, der Befriedigung selbst des anspruchsvollsten ästhetischen Empfindens, in gewissem Sinne sogar der moralischen Sehnsüchte, nach allen Entladungen! „Und dabei wird niemand getroffen und erschlagen von der Elektrizität, und niemand wird hier taub vom Donner!“

1 Dieser Text erschien als Beitrag im Programmheft zur Oper *Einbruch mehrerer Dunkelheiten* von Felix Leuschner (Komposition) und Dietmar Dath (Text), Uraufführung am 4. Juni 2022 am Staatstheater Kassel.

Das sei eben die Kunst, sagte sie, wenn wir den Wert der Natur erleben dürften, ohne den Preis der Gefahr dafür zu bezahlen. Das Gleichnis war uns, den gemeinsten Kindern, nur allzu verständlich: Der Wert, getrennt von Preis. Sex ohne Schwangerschaftsrisiko. Sie widersprach uns: Nein, das wäre Verschwendung der Musik, „aber im Klangbild greift das Bewusstsein sogar über das Natürliche hinaus ins Göttliche.“ Ob wir denn nicht die Walküre durch die Wolken reiten hören können? Das Erhabene, das Ewige, das ... und so weiter. Wir fragten quäkend, unter den feuchten, großen Blättern hervor: Gibt es denn ein seichteres Denken als das der Ehrfurcht vor Gewittern?

Leute, die den Elektromagnetismus erst bemerken, wenn es blitzt, wollen auch geopolitische Konstellationen erst im Krieg erkennen, und wirtschaftliche Wahrheiten wie die, dass auf eine Überproduktionskrise (etwa bei fossilen Brennstoffen) sehr schnell ein Preisanstieg folgen kann, sofern das Gesetz, wonach der Preis sich bei solchen Gütern immer nach der Produktivität der miesesten Quelle richtet, sich geltend macht als Abzug von Kapital, wann immer der Preis unter das Niveau des Erwartbaren fällt. Das Drängeln, die Nötigung und die Erpressung, wer macht dicht, wer darf weiterprofitieren? Ein Verstand, der erst mitkriegt, was los ist, wenn Gott aus dem Wettersturm spricht, ist offenbar vorher zu keiner einzigen Probe erschienen und besitzt einfach nicht das Vorstellungsvermögen für die große Vorstellung. Und Publikum? Wir lachten. Wie kann man hören wollen, was man nicht singen kann? Immerhin, besetzt waren alle Rollen, die das Gewitter braucht, vor allem die miesesten Quellen der Stürme. Besetzt war das Alte, Kindliche, das Naive und das Durchtriebene. Besetzt war auch das Profitable: die Rolle Rheinmetall, die Rolle Thyssenkrupp, die Rolle Krauss-Maffei, alles geregelt.

Wir waren aber schließlich so unzufrieden mit der Musiklehrerin, dass wir sie geschlachtet und gegessen haben. Sie schmeckte nach Kupferdraht. Wir brüllten dabei wie betrunken: „Freie Elektronen!“ brüllten wir, und: „Wechselstromwiderstand!“, und „Hals- und Beinbruch mehrerer Dunkelheiten!“

Das waren letztlich, bei allem Hohn, kindliche Liebesbeweise des Hasses auf die Gefressene. Die Elektronik sortierte sich unterdessen live in den Wolken. Wir wussten: Wenn die Natur schon nicht beson-

ders gescheit ist und man sich auf die Kunst, so klug sie im Einzelnen eingerichtet sein mag, nicht verlassen kann, bleibt immer noch die Magie.

Auch sie trennt zwar eigentlich nur Werte von Preisen, aber weit weniger banal als die Fabrikhalle, das Home Office oder der durchschnittlich vergessliche Klangkörper. Magie trennt, beispielsweise, das Totbleibenmüssen vom Totsein. Die Musiklehrerin etwa lebt in uns weiter. Jetzt, da wir endlich erwachsen sind und noch viel böser als damals, kann sie sich durch uns an uns rächen. Man muss nur kurz die Augen schließen, in all der übertriebenen sozialen Sichtbarkeit menschlicher Nachahmungen der Natur, schon kann man, erst bloß als Summen, dann bald als Arie aus vollem Hals, unmissverständlich hören, wie gut uns diese Lehrerin geschmeckt hat, wie klar sie bei sich ist und wie hell die schöne Rache leuchtet.

We don't need no education? Pädagogische Zuschreibungen an das Musiktheater

von Felix Linsmeier

Im Sprechen über Theater und Musiktheater sind Begriffe aus dem Feld der Pädagogik ein ständiger Begleiter. Geht es um die Legitimation, kommt ein „Bildungsauftrag“ ins Spiel, im Positiven wie im Polemischen wird „Erziehung“ herangezogen, artverwandte Floskeln von „Kultivierung“ über „Tugend“ und „Ethik“ umkreisen die Sphäre der „moralischen Anstalt“.¹

Das ist genauso wenig neu wie verwunderlich, teilt doch der Theaterbetrieb dieselben aufklärerischen Prägungen wie die Erziehungswissenschaft, besinnt sich ebenso gerne auf sie und versucht ebenso oft, deren hartnäckiger Klammer zu entfliehen. Doch bei aller begrifflichen Vernebelung ist es häufig schwer, den Kern von Legitimationsversuchen, Vorwürfen, Zielsetzungen und Werturteilen zu entziffern und daraus Schlüsse für das eigene künstlerische Handeln zu ziehen: Will das Musiktheater Publikum erziehen? Tut es das unfreiwillig sowieso? Muss Theater als Bildungsangebot etwas bieten oder reicht seine bloße Existenz?

Viel weniger relevant ist hier aber die Betrachtung pädagogischer Topoi im Musiktheatersprech als die ideologische Färbung, die die Diskurse dabei prägt. Grundsätzlich haben Begriffe der Pädagogik als geisteswissenschaftlicher Disziplin das Pech, Alltagssprache zu sein. Und wo im deutschsprachigen Wissenschaftsdiskurs die Grenzlinien im Dreigestirn Sozialisation – Erziehung – Bildung mit Wortgewalt verteidigt werden, wie später noch skizziert wird, sind sie der Bevölkerung, die alltäglich alles drei aktiv und passiv praktiziert und erfährt, genauso herzlich egal, wie dem Theaterpublikum und -schaffenden.

1 Siehe u. a. Schiller 1867.

„Wir werden unser Publikum nicht aussperren, wir werden es auch nicht umerziehen. Wir wollen motivieren.“²

Erziehung birgt seit der Aufklärung die Dialektik in sich, die Immanuel Kants Paradox „Wie kultiviere ich die Freiheit bei dem Zwange?“³ auf den Punkt bringt. Der zugrundeliegende Konflikt spiegelt sich in den seitdem formulierten Erziehungstheorien maßgeblich wider, von Laissez-faire bis autoritär. In Jean-Jaques Rousseaus prägendem Erziehungsroman *Émile* (von dem sich Kant wiederum wohl inspirieren hat lassen) wird jedes erzieherische Handeln darauf ausgelegt, ein ‚natürlich Gutes‘ im Menschen vor dem schädlichen Einfluss von ‚Kultur‘ zu beschützen – „Alles ist gut, wenn es aus den Händen des Schöpfers hervorgeht; alles entartet unter den Händen des Menschen“⁴ – und in „negativer Erziehung“⁵ die Entwicklung von Mündigkeit zu fördern. Die Mündigkeit wird zum Ziel einer jeden Erziehung postuliert, erst im Individuum und dadurch später in der ganzen Gesellschaft.

Die Vorstellung vom Theater als Sittenschule war im 18. Jahrhundert in Deutschland weit verbreitet. So wie Zedlers *Universallexikon* das „Schau-Spiel“ erläutert als „eine Schule, daraus [der Zuschauer] sich die besten Lehren holen, und die schönsten Regeln machen kann“⁶, argumentiert Schiller: „Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staates eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben.“⁷ Für den kurzen historischen Abriss soll hier nicht weiter in die Tiefe gegangen werden, doch gerade Schillers biografisches Überzeugungs-Hin-und-Her in dieser Sache ist exemplarisch für den wechselnden Zeitgeist.

2 Tobias Wolff, Intendant Oper Leipzig nach MDR Kultur 2022.

3 Kant 1803, S. 27.

4 Rousseau o. J.a, S. 13.

5 Vgl. Rousseau o. J.b, S. 132.

6 Fischer-Lichte 1999, S. 84.

7 Schiller 1867, S. 61.

„Vor allem mit dessen Inszenierungen nämlich arbeitet der Intendant auf eine Umerziehung des Publikums zu dem einer Qualitäts-Oper hin. Bloß weg von der Haltung der Musiktheatermuseumsbesucher.“⁸

Das Aufkommen des sogenannten pädagogischen Jahrhunderts ist unmittelbar verbunden mit dem Wachsen der Bürgerlichkeit (um bewusst Laurenz Lüttekens Begriff von „Bürgerlichkeit“ zu bedienen⁹) und den dazugehörigen Musikpraxen in ihren ästhetischen Ausprägungen, Ritualen und neuentstandenen beruflichen Werdegängen. Dabei lehnten einige Aufklärer die Gattung der Oper vor einem ähnlichen Hintergrund wie Rousseaus Menschenbild als Inbegriff von Unnatur und gespreizter Künstlichkeit als Repräsentation des Adels ab, „während im dramatischen Theater sich eine an der Natur orientierte Kunstform herausbildet.“¹⁰ Das aufklärerische Musiktheaterideal vom Melodram hingegen, wie sie Rousseau selbst komponierte, ist dabei unter dem „Wegweiser“-Begriff bestens aufgehoben: Beispielsweise wird Georg Anton Benda mit seinen Werken von Johann Jacob Engel 1780 zur mustergültig wirksamen „Malerei“ erklärt¹¹ und gilt als Ausdruck schöpferischer „Unmittelbarkeit“ und damit „aus dem Vollkommenen abgeleitete[r] Tugendhaftigkeit“¹².

Dabei ist in Bendas *Ariadne* die holzhammerartige Dopplung jeder noch so kleinen Gefühlsregung als Musikeinwurf konstitutiv für alles Erklingende: „Sie entriß mich der Rache des Winds [triumphal punktiertes V7-I nach D-Dur] Rettete mich aus dem Labyrinth [ähnlich als I-V7-I-Pendel vom Quartsext- zum Sextakkord] [...] Und ich sollte sie verlassen? [unruhiges Sechzehntel-Wabern zum Halbschluss] Ariadnen verlassen? [Wabern zurück zum Ganzschluss] Sie der schrecklichen Verzweiflung, dem Hunger, den reißenden Thieren des Waldes Preis geben? [hämmernd punktierter, vollverminderter Akkord, chromatisch sequenziert]“¹³ und so weiter.

8 Schirrmeister 2003.

9 Vgl. Lütteken 1998, S. 15 f.

10 Fischer-Lichte 1999, S. 89.

11 Engel 1790, S. 322.

12 Lütteken 1998, S. 18

13 Benda 1778, S. 4 f.

Das Publikum der Aufklärung als vernunftbegabte Bürger:innen ist scheinbar in der Lage, zur Mündigkeit zu finden, aber in Sachen Musiktheaterrezeption traut man ihm bei allen naturorientierten Regeln (wie bei Gottsched 1727¹⁴) und Emotionssteuerung nicht allzu viel Urteils- und Interpretationsvermögen zu. Wenn Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* mit Aristoteles beschwört, das Mitleiden des Publikums sei die wesentlichste Wirkung eines Stücks, dann wird sichergegangen, dass die Wahrheit, die „nicht anders vor eure Augen und Ohren [dringet], als durch die Bilder der Poeten“¹⁵ durch affektierte Dopplung lieber doch noch etwas verstärkt wird.

*„Ich glaube, was wir in Deutschland immer gerne machen, ist, das Publikum in irgendeiner Form erziehen zu wollen.“*¹⁶

Für Kant ist die Erziehung mehr als das, was hier für das Theater behauptet wird: Nach der „Disziplin oder Zucht“¹⁷, die die „Tierheit in die Menschheit“ umändert, ist die Heranführung an Gegebenheiten, Werke und Maßstäbe in der Kulturwelt (die „Kultivierung“) lediglich die zweite von vier Stufen. Der „Aufstieg zum freien Handeln“ führe „unabänderlich durch die schwierige und langwierige Beschäftigung mit den tradierten kulturellen Gehalten“, paraphrasiert Klaus-Peter Hufer,¹⁸ doch erst die Zivilisierung in die soziale Umwelt und abschließend die Moralisierung als Bildung einer selbstbestimmten, sittlich-vernünftigen Wertigkeit schließen den langen Weg zur Mündigkeit ab.

Wenngleich die pädagogische Detailplanung der Aufklärer offenbar ähnlich in die Jahrhunderte gekommen ist, wie deren Theaterideale, bräuchte das postulierte Ziel keinerlei Aktualisierung. Adornos Definition von „Erziehung zum Widerspruch und zum Widerstand“¹⁹ bringt es zeitlos auf den Punkt. Die Betonung des Bürgerlichen und der damals verbreitete Glaube, das Theater würde einen „absolutisti-

14 Gottsched 1727. Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 88f

15 Gottsched 1727, S. 8.

16 Moritz Eggert, *Komponist nach Schreiber* u. a. 2023.

17 Kant 1797, S. 7 ff.

18 Hufer 2022.

19 Adorno u. a. 1979, S. 145.

schen Herrscher zum aufgeklärten Fürsten und Vater seines Volkes erziehen²⁰, deuten auf eine systemimmanente Blindheit, in der auch eine Gleichheit aller Menschen noch mit Besitz und Geschlecht verbunden war. Natürlich ist es nur konsequent, dass Rousseau sich im Opernstreit gegen die Aristokratie stellt, doch auch hier gilt: „Das Theater sollte insofern als wirkungsvolles Instrument für die Durchsetzung der Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums eingesetzt werden“²¹ – dem Rest bleibt der Ausgang aus der fremdverschuldeteten Unmündigkeit versperrt.

„Er möchte den Besuchern weder obskures Gedankengut aufschwätzen oder sie pädagogisch belehren [...] noch politisch indoktrinieren.“²²

Die vermutlich gängigste heutige Definition von Erziehung stammt von Wolfgang Brezinka: „Unter Erziehung werden soziale Handlungen verstanden, durch die Menschen versuchen, das Gefüge der psychischen Dispositionen anderer Menschen in irgendeiner Hinsicht dauerhaft zu verbessern oder seine als wertvoll beurteilten Komponenten zu erhalten.“²³ Hier sind drei Faktoren hervorzuheben: 1. der Handlungsbegriff als intentionale und bewusste Form der sozialen Interaktion, 2. das Versuchen, denn die Erziehung fasst eben die Handlungen zusammen, nicht deren etwaige Produkte, und 3. der normative Wertmaßstab.

Für die Aufklärung sind die Bedingungen gegeben, für viele andere Epochen wird es da schwieriger. Musiktheaterschaffende, wie einige der zwischengestellten Zitate zeigen, verweisen häufig darauf, eben nicht erziehen zu wollen. Und die erstrebte Werteerziehung ist oft keine, die auf Ethik, Moral und Tugend abzielt, sondern auf ein ästhetisches Werteverständnis (ganz exemplarisch Goethe und Schiller in Weimar in der Blütezeit der ästhetischen Erziehung). In Anlehnung an die musikpädagogischen Richtungswechsel des 19. und 20. Jahrhunderts²⁴ könnte man

20 Fischer-Lichte 1999, S. 86.

21 Ebd.

22 Anonym 2019.

23 Brezinka 1975, S. 95.

24 Vgl. Gruhn 1993, S. 9f.: „Erziehung durch Musik“ und „Erziehung zur Musik“.

es ein Changieren zwischen ‚Erziehung durch Theater‘ und ‚Erziehung zum Theater‘ nennen, woran Richard Wagner in seinen Schriften später ideell andockt.

Solche, doch sehr allgemeine, rein deskriptive Definition wie die Brezinkas bleiben nicht unwidersprochen, gerade weil so viel Spielraum herrscht. Klaus Mollenhauer stellte sich 1968 mit seiner kritischen Erziehungswissenschaft deutlich in die Tradition der Frankfurter Schule und damit auch hinter Adornos „Die Forderung, dass Auschwitz nicht noch einmal sei, ist die allererste an Erziehung“²⁵. Doch vor allem stellt er in seiner Theorie, die ihren Schwerpunkt auf das Kommunikative legt, in Anlehnung an Watzlawick fest: Man kann nicht nicht erziehen.

*„Careful the things you say, children will listen
Careful the things you do, children will see and learn“²⁶*

Die Oper als Institution der fortwährenden kulturellen (Re-)Produktion wirkt als Sozialisationsinstanz (Sozialisation als „Prozess der Entstehung und Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit in wechselseitiger Abhängigkeit von und in Auseinandersetzung mit den historisch vermittelten sozialen und dinglich-materiellen Lebensbedingungen“²⁷). Sie sozialisiert dabei natürlich nicht nur ästhetische Praxen, sondern je nach Darstellung und Rezeption auch die in ihren Stoffen enthaltenen Wertevorstellungen. Der kontroverse Streit über zum Beispiel Fragen von Gender, Intersektionalität oder postkoloniale Perspektiven im Opernkontext zeigt hier anhaltendes Konfliktpotenzial. Wenn Theater-schaffende nicht erziehen wollen, ist die Auseinandersetzung mit dem Feld der funktionalen Erziehung, die untrennbar mit der Sozialisation schwimmt, unabdingbar. Und damit die Frage, ob das Wollen hier überhaupt eine Rolle spielt. Der jahrhundertelange Konflikt, Erziehung als Absichts- oder eben als Wirkungsbegriff zu betrachten, bedarf so vor allem einer Haltung, sich für eine Partei zu entscheiden, oder die Ambivalenzen auszuhalten, wenn man sich in deren Spannungsfeld begibt.

25 Adorno u. a. 1963.

26 Stephen Sondheim, *Into the Woods* (1986).

27 Hurrelmann u. a. 2015, S. 156.

„[A]us Liebe erzog ich dich Lästigen nicht“²⁸

Wesentlich ist bei Mollenhauer die Frage der Hierarchie. So sehr er sich an Habermas' Kommunikationsmodell orientiert, so klar ist er sich auch, dass die Kommunikation nie auf der dafür nötigen Augenhöhe passiert. Erziehung bedeutet in Abgrenzung zu Anpassung, Manipulation oder Dressur die Befähigung zur Emanzipation, also zur Aufhebung von Selbstentfremdung und Abhängigkeiten. Das Gefälle im Erziehungsprozess, zwischen Ohn- und Allmacht gilt es zu überwinden, aber: „Historisch steht das pädagogische Handeln im Wesentlichen unter zwei einschränkenden (vernunftwidrigen) Bedingungen: die Reproduktion beschränkender Traditionen und die Reproduktion von Ungleichheiten.“²⁹ Die Einflüsse der spätkapitalistischen Gesellschaft auf Kommunikationsstrukturen, Interaktionen und Institutionen rücken ins Licht.

Heiner Müller formuliert in seinen *Sechs Punkten zur Oper* eine sehr ähnliche Forderung:

Es versteht sich, dass die Oper Neues nicht darstellen kann, ohne sich selbst zu erneuern. Aus dem aristokratischen wird ein demokratisches Genre. Die Musik diskutiert mit dem Publikum. [...] Einsatz neuer musikalischer Techniken als Kommunikationsmittel. Nicht Reduzierung von Emotionen, sondern Diskussion ihrer sozialen Grundlagen. Die Diskussion seiner Verbindlichkeit steigert und legitimiert den Genuss. Im Demokratischen ist das Kulinarische aufgehoben; eliminiert wird das parasitäre Moment.³⁰

Das Offenlegen der kapitalistischen Realitäten als alter Regietheaterklassiker ist zwar das eine, die Struktur des kommunikativen Handelns in dem deutlichen Gefälle Stück-Publikum steht aber auf einem ganz anderen Blatt. Ähnlich wie für die Arbeitenden auf und hinter der Bühne gibt es auch zum Publikum hin ein deutliches Machtverhält-

28 Richard Wagner, *Siegfried* (1876).

29 Mollenhauer 1984, S.19.

30 Müller 1970, S.18.

nis. Dieses muss auch überhaupt nicht abgeschafft werden. Doch wenn vorwurfsvoll von Belehrung und Indoktrination die Rede ist, liegt das womöglich viel weniger an dem tatsächlich Gesagten, Gesungenen, Gespielten, als an der Rezeption unter dem Gefühl eines Ausgeliefertseins.

„Das moderne Regietheater bzw. die, die es produzieren, bilden sich in ihrer maßlosen Arroganz ein, mit ihrem Schwachsinn ‚erzieherisch‘ auf das Publikum einzuwirken und mit dazu beizutragen, dass es ein ‚Viertes Reich‘ niemals geben wird, denn es ist ja vollkommen bekannt und erwiesen, dass die Deutschen so verkorkst sind, dass sie, sobald sie wieder ‚normales‘ Theater zu sehen bekommen, sich sofort einen neuen Adolf Nazi wählen, in ihre Nachbarländer einmarschieren und einen dritten Weltkrieg anzetteln.“³¹

Peter Laudenbach sammelt in seinem 2023 erschienen Band *Volkstheater* verbale und physische Angriffe auf Kulturschaffende durch Rechts-extreme in Deutschland und analysiert daraus Funktionen, Folgen und Strategien. Eine typische Floskel von AfD-Politiker:innen, die sich neuerdings in der Theaterkritik bemühen, ist „Gesinnungstheater“ (zum Beispiel Dieter Neuendorf und Hans-Joachim Berg in Berlin). Vorwurf ist dabei natürlich nicht das Einfließen der eigenen Wertevorstellung in die Kunstproduktion, sondern vermeintliche Propaganda, Kulturkampf, Indoktrination und so weiter und so fort. Emil Sänze der AfD Stuttgart hat die Erklärung gleich parat: „Der Staat hat sich eine abhängige Künstlerklientel geschaffen, die ihm der Abhängigkeit entsprechend politisch hörig ist. So erklären sich die Politisierung der Kunst und ihre Tendenz zur Umerziehung Andersdenkender.“³²

Gesinnung (also eine von Werten und Moral determinierte Grundhaltung) wird ohne weitere Bemühungen negativ geframet, was alltags-sprachlich problemlos funktioniert; für die Erziehung ist verstärkend die Vorsilbe Um- nötig. Angelehnt an Brezinka, lässt sich Umerziehung als den Versuch beschreiben, das Gefüge der psychischen Dispositionen anderer Menschen in irgendeiner Hinsicht dauerhaft zu verändern oder seine als nicht wertvoll beurteilten Komponenten zu beseitigen und zu ersetzen. Das Schlagwort ist seit Jahrhunderten in Sachen Strafmaß, vor

31 Strano Sognator 2012.

32 Laudenbach 2023, S.122 f.

allem in Diktaturen, ein gern beschworenes Instrument. Doch in der neueren Geschichte ist Umerziehung vor allem unweigerlich verbunden mit der Re-Education und Entnazifizierung durch die Alliierten.³³ Schnell wird aus der traditionellen Strafmaßnahme ein kollektiver Opfermythos, der für Tradition und Volkskultur auf die Barrikaden steigt.

„Denn das Publikum ist verstockt, Sie und ich, alle sind es. Deshalb: Her mit dem Zaun! Das hilft, wir spüren es.“³⁴

Eine Umerziehung zur Demokratie war ohne Zweifel nötig und bedurfte klarer Machtverhältnisse. Ob sie erfolgreich Wirkung zeigte oder welche gravierenden strukturellen und personellen Fehler bei der Neuentwicklung beider deutscher Staaten stattfanden, haben andere zur Genüge dargelegt. Klar ist aber sowohl die Intention auf der einen und die ablehnende Haltung mancher auf der anderen Seite. Das alte, in der Regel gewohnt antisemitische Motiv einer mächtigen Elite, die einem Volk angeblich eigene Merkmale in welcher Art auch immer verändern will, wird vermischt mit der politischen Realität und unaufgearbeitetem kollektiven Trauma. Laudenbach zeigt diese Parallele deutlich auf:

Die Feindbildkonstruktion einer abgehobenen, geldgierigen, volksfernen oder mit einem antisemitischen Code als „globalistisch“ beschimpften Elite wird der Fiktion eines ‚wahren‘ Volks entgegengesetzt. Wer zur Volksgemeinschaft zählt und ihre Grenzen definiert, ist für die rechten Wutbürger:innen keine Frage: sie selbst und ihre Gesinnungsgenoss:innen. Wer sie dagegen mit bunter, ironischer, moderner Kunst überfordert, wird [...] reflexhaft der imaginären Volksverräterelite zugerechnet: Was wir nicht verstehen oder was uns zufällig nicht gefällt, gehört nicht zum Volk.³⁵

Die Kritik wird zum Schlachtfeld des Kulturkampfes. Die Delegitimierung durch die Markierung von Einrichtungen als Teil eines libe-

33 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2022

34 Kühlem 2023.

35 Laudenbach 2023, S.71.

ralen Establishments gelinge „am wirkungsvollsten, wenn die Frontenbildung möglichst laut und öffentlich sichtbar stattfindet“³⁶ – wobei es eben nicht mehr um bestimmte Aufführungen oder inszenatorische Details ginge, sondern „immer sofort ums Ganze“³⁷. Die Einrichtungen, ihre Mitarbeitenden und die Produktionen würden in eine Stellvertreterfunktion gerückt: „Sie symbolisieren die Verkommenheit des Systems, des Establishments, der politischen Klasse.“³⁸

*„Das resultiert in einer publizistischen Förderung der atonalen und zwölftönigen Richtung. Es ist der Versuch einer geschmacklichen Umerziehung.“*³⁹

Die aufklärerischen Wurzeln der Pädagogik stehen dazu weniger im Widerspruch, als man auf den ersten Blick denken mag: Dienen ihre Vokabeln im 18. Jahrhundert zur Affirmation und Identifikation der aufkommenden Bürgerlichkeit, so dienen sie heutzutage zu deren populistischer Selbstverteidigung. Wo für Schillers und Goethes Reformen in Meinungen oder Wagners selbsterklärter Theaterrevolution die Erziehung ‚zur‘ Kunst zentral ist und positiv hervorgehoben wird, schlägt das Pendel um, wenn die Grenze des etabliert Bürgerlichen überschritten scheint.⁴⁰ Das fällt insbesondere auf, wenn der Werkbegriff oder das aufklärerisch tradierte Genie-Narrativ⁴¹ gebrochen werden. Die Grenzen sind dabei nicht nur ästhetischer Natur, sondern spiegeln genauso diejenigen bürgerlicher Moral. Um die vielbesprochene Metapher des Soziologen Aladin El-Mafaalani zu bedienen: Sitzen plötzlich andere am Tisch und wollen Gespräch und Kuchenauswahl mitbestimmen, werden umso härter die herrschenden Tischregeln bekräftigt. Eine (Werte-)Erziehung, die nur allzu oft Reproduktion des hegemonia-

36 Ebd., S.35.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Baumgartner 2021.

40 Ein weiteres schönes Beispiel ist Roberto Beckers Beschwerde über Gendern, während er eigentlich nur das Logo der Oper Halle beschreibt, als „als Umerziehung getarnte Sprachverhunzung“, siehe: Becker 2022.

41 Vgl. Lütteken 1998, S.18.

len Moralverständnisses meint, birgt ein Verständnis von Mündigkeit, die im bürgerlich-konservativen Demokratiebegriff und neoliberalen Individualismus ihre vollumfängliche Ausformung erfahren hat. Eine Schlagzeile der Münchner *tz* zu einem Foto der vermüllten Staatsopern-
treppe zeigt pointiert, wer sich wie in den Kulturtempeln zu verhalten hat: „Schweine! [...] Haben die keine Erziehung genossen?“⁴²

„Erziehung“ als Dogwhistle ist eben nicht nur Kampf begriff der neuen Rechten gegen eine „Propagandamaschinerie des linksliberalen Establishments“⁴³, sondern das gewollt zweischneidige Schwert eines Konservativismus, der weit in die bürgerliche Mitte hineinreicht. So haben in den vergangenen Monaten Politiker:innen verschiedenster Parteien mit dem Verweis, nicht erziehen zu wollen, geworben. All dem lässt sich nicht entgehen, indem man defensiv jeden Erziehungsvorwurf abstreitet. Behauptungen von einem angeblichen Gebot „parteilichtischer Neutralität“⁴⁴ (das es nicht gibt) oder der mal mehr, mal weniger gerechtfertigten „Unterstellung einer elitären Hochkultur“⁴⁵ unter öffentlicher Subventionierung würden sich ohnehin jenseits davon halten.

*„Theater hat nicht nur einen Unterhaltungswert, sondern auch einen Bildungsauftrag.“*⁴⁶

Bei einer möglichen Krise des Bürgerlichen lohnt es sich, mit dem dritten Begriff anzusetzen: Bildung. Sie bedeutet seit Platons Höhlengleichnis ein Moment der Erschütterung des Selbst- und Weltverständnisses. Aktuelle Theoretiker wie Hans-Christoph Koller⁴⁷ oder Winfried Marotzki rücken eben diese Transformationsprozesse in den Mittelpunkt. Der ‚Bildungsauftrag‘ ist ein häufig bemühtes Argument zur Legitimation der Finanzierung, aber auch der bloßen Existenz des öffentlichen Opernbetriebs. Bildung ist seit jeher ein expliziter Handlungsbegriff,

42 Yildiz 2021.

43 Hans-Thomas Tillschneider, AfD-MdL Sachsen-Anhalt nach Laudenbach 2023, S. 47.

44 Ebd., S. 13

45 Ebd., S. 72

46 Andreas Bock nach Heuberger 2016.

47 Siehe zum Beispiel Koller 2012.

der nur vom sich-bildenden Individuum autonom vollzogen werden kann:⁴⁸ Die Oper kann jemanden sehr wohl erziehen, sie kann aber niemanden bilden. Sie kann nur ein Angebot sein, das den Prozess auslöst. So viel Begriffsklauberei muss sein, denn nur so lässt sich der Auftrag verstehen.

Im Musiktheater der Weimarer Republik, wie den Lehrstücken von Piscator oder Brecht, ist die Ähnlichkeit im Anspruch der Selbsttätigkeit groß. Im Blick auf Publikumsbeteiligung, oder wie bei Brecht sogar die Personalunion von Spielenden und Publikum, tun sich auch wesentliche Parallelen zu den musikpädagogischen Konzeptionen seit den 1970ern auf: Darstellendes Spiel, ästhetischer Streit oder reflektiertes musikalisches Handeln gelten als zentral für explizit musikalische Bildung.⁴⁹

Begreift man Bildung in humanistischer Tradition radikal als Selbstzweck und erkennt mit Adorno das Musiktheater als etwas dem Publikum „Entgegenstehendes und Fremdes“⁵⁰, in dem Erfahrung nicht automatisch der (Zweck-)Rationalisierung unterworfen ist, bietet sich ein ergiebiger Raum, um so manche bürgerliche Entfremdung mit dem Anstoßen von Transformationsprozesse in etablierten Traditionen zu legitimieren. Der Vorteil: Der sehr vage Bildungsauftrag ist nämlich nirgends ausformuliert.

„Wie erfüllt man einen unbekanntes Auftrag“⁵¹

Nun steckt aber die Bildung in einer ähnlichen Zwickmühle wie die Opernhäuser: Wo die einen statt humanistisch-radikaler Selbstzweckhaftigkeit nur noch im Rahmen des von Grund auf widersprüchlichen Konzepts ‚Bildungsinvestitionen‘ existieren, leben die anderen nicht als kulturelle Infrastruktur, sondern sind gezwungen, sich durch ‚Umwegrentabilität‘ am Leben zu halten. Und beide Bereiche kämpfen gleichzeitig (oder genau deshalb) mit prekären Kürzungsgängsten und jedes Pro-

48 Vgl. zum Beispiel von Humboldt 1851.

49 Siehe hierzu insbesondere Kaiser 2010.

50 Adorno 1963, S. 495.

51 Heiner Müller, *Der Auftrag* (1980).

testieren gegen die neoliberale Ver-Zweck-ung wäre Sägen an dem Ast, auf dem man sitzt.

Das Musiktheater entkommt als explizit bürgerlich konnotierte Kunstgattung seinen Berührungen mit Verpflichtungen, Vorwürfen, Forderungen und Verbindungen zu pädagogischen Kontexten und Fragestellungen nicht. Eine sture Behauptung des Nicht-Wollens löst weniger Probleme, als dass es kulturkämpferische Tendenzen verschärft. Eben deshalb ist eine dahingehende Auseinandersetzung unabdingbar: mit Inhalten, Darstellungsweisen und Formaten, Strukturen, aber auch mit der Beziehung zum eigenen Publikum.

„*Music sweeps by me as a messenger
Carrying a message that is not for me.*“⁵²

Bibliografie

Adorno 1963

Theodor W. Adorno, „Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. X, 1963, Reprint: Frankfurt/Main 1977.

Adorno u. a. 1979

Theodor W. Adorno und Hellmut Becker, *Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*, 28. Auflage, Frankfurt/Main 1979.

Anonym 2019

Anonym, „Aalto-Musiktheater Essen: Ein grandios inszenierter *Otello!*“, in: *Das Opernmagazin*, 3. Februar 2019, <https://opernmagazin.de/aalto-musiktheater-essen-ein-grandios-inszenierter-otello/> (Zugriff: 2. November 2023).

Baumgartner 2021

Edwin Baumgartner, „Das Dilemma der neuen Oper“, in: *Opern.News*, 4. November 2021, <https://opern.news/news/beitrag/149> (Zugriff: 3. November 2023).

52 George Eliot, *The Spanish Gypsy* (1868).

Becker 2022

Roberto Becker, „Vorsicht Männerfantasien!“, in: *concerti*, 28. Mai 2022, <https://www.concerti.de/oper/haendelfepiele-halle-orlando-27-5/> (Zugriff: 2. November 2023).

Benda 1778

Georg Anton Benda, *Ariadne auf Naxos* [Klavierauszug], Leipzig 1778.

Brezinka 1975

Wolfgang Brezinka, *Grundbegriffe der Erziehungswissenschaft*, München 1975.

Bundeszentrale für politische Bildung 2022

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), „Umerziehung“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 2022, <https://www.bpb.de/themen/antisemitismus/dossier-antisemitismus/504220/umerziehung/> (Zugriff: 2. November 2023).

Engel 1790

Johann Jacob Engel, *Über die musikalische Malerei*, 1790, Reprint: Frankfurt/Main 1971.

Fischer-Lichte 1999

Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 2. Auflage, Stuttgart 1999.

Gottsched 1727

Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, 1727, Reprint: Darmstadt 1962.

Gottsched 1972

Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart 1972.

Gruhn 1993

Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung*, Hofheim 1993.

Heuberger 2016

Peter Heuberger, „Andreas Beck (Intendant Theater Basel), Theater hat nicht nur einen Unterhaltungswert, sondern auch einen Bildungsauftrag“, in: *Online Merker*, 1. Dezember 2016, <https://onlinemerker.com/andreas-beck-intendant-theater-basel-theater-hat-nicht-nur-einen-unterhaltungswert-sondern-auch-einen-bildungsauftrag/> (Zugriff: 2. November 2023).

Hufer 2022

Klaus-Peter Hufer, „Mündigkeit“, in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 1. Februar 2022, <https://profession-politischebildung.de/grundlagen/grundbegriffe/muendigkeit/> (Zugriff: 2. November 2023).

Hurrelmann u. a. 2015

Klaus Hurrelmann und Ullrich Bauer, *Einführung in die Sozialisationstheorie: das Modell der produktiven Realitätsverarbeitung*, 11. vollständig überarbeitete Auflage, Weinheim, Basel 2015.

Kaiser 2010

Hermann J. Kaiser, „Verständige Musikpraxis. Eine Antwort auf Legitimationsdefizite des Klassenmusizierens“, in: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* (2010), <https://www.zfkm.org/10-kaiser.pdf> (Zugriff: 2. November 2023).

Kant 1803

Immanuel Kant, *Über Pädagogik*, Königsberg 1803, S. 7–28.

Koller 2012

Hans-Christoph Koller, *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Stuttgart 2012.

Kühlem 2023

Max Florian Kühlem, „Opern-Fachmann Ulrich Ruhnke: ‚Berlins Kulturpolitik fehlt der Masterplan‘“, in: *Berliner Zeitung* [Online-Ausgabe], 26. Februar 2023, <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/die-oper-ist-keine-spassbefreite-zone-im-interview-mit-ulrich-ruhnke-li.321261> (Zugriff: 2. November 2023).

Laudenbach 2023

Peter Laudenbach, *Volkstheater. Der rechte Angriff auf unsere Kunstfreiheit*, Berlin 2023.

Lütteken 1998

Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Bd. 24).

MDR Kultur 2022

MDR Kultur (Hg.), „Nachhaltigkeit: Warum die Leipziger Oper ihr Publikum nicht umerziehen will“, in: *MDR Kultur*, 2022, <https://www.mdr.de/kultur/theater/oper-leipzig-nachhaltigkeit-wolff-interview-100.html> (Zugriff: 14. September 2023).

Mollenhauer 1984

Klaus Mollenhauer, *Theorien zum Erziehungsprozeß: zur Einführung in erziehungswissenschaftliche Fragestellungen*, 4. Auflage, München 1984 (*Grundfragen der Erziehungswissenschaft*, Bd. 1).

Müller 1970

Heiner Müller, „Sechs Punkte zur Oper“, in: *Theater der Zeit* 12 (1970), Berlin 1970.

Rousseau o. J.a

Jean-Jaques Rousseau, *Émile oder über die Erziehung*, Bd. 1, Leipzig o. J.

Rousseau o. J.b

Jean-Jaques Rousseau, *Émile oder über die Erziehung*, Bd. 2, Leipzig o. J.

Schiller 1867

Friedrich Schiller, „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (1784)“, in: *Schillers ausgewählte Werke*, Bd. 10, Stuttgart 1867, S. 57–68.

Schirrmeister 2003

Benno Schirrmeister, „Triumph des Abwegs“, in: *taz* [Online-Ausgabe], 30. September 2003.

Schreiber u. a. 2023

Sylvia Schreiber und Thomas Schulz, „Moritz Eggert zur Zukunft der Oper: Konsequenz auf Neues setzen“, in: *BR Klassik*, 21. Juli 2023, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/moritz-eggert-komponist-interview-musiktheater-publikum-innovationen-100.html> (Zugriff: 2. November 2023).

Strano Sognator 2012

Strano Sognator, Forumsbeitrag zu „Regietheater – Was bezweckt es eigentlich??“, in: *Tamino Klassikforum*, 1. Juni 2012, <https://www.tamino-klassikforum.at/index.php?thread/14655-regietheater-was-bezweckt-es-eigentlich/&postID=427777#post427777> (Zugriff: 3. November 2023).

Von Humboldt 1851

Wilhelm von Humboldt, *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*, Breslau 1851.

Yildiz 2021

Leyla Yildiz, „Schweine!‘ Foto an Münchner Oper sorgt für Entsetzen – ‚Haben die keine Erziehung genossen?‘“, in: *tz* [Online-Ausgabe], 30. April 2021, <https://www.tz.de/muenchen/stadt/muenchen-foto-staatsoper-muell-entsetzen-erziehung-90478707.html>, (Zugriff: 2. November 2023).

Musikperformances und Computerspielkultur

Melanie Fritsch im Gespräch¹ mit Dominik Frank, Ulrike Hartung
und Kornelius Paede

Kornelius Paede: Wir haben uns ein Thema vorgenommen, das auf den ersten Blick ziemlich weit aus der Oper heraus geht, wir finden aber auch extrem schnell wieder hinein in die Oper. Unsere Gästin heute ist Melanie Fritsch. Du bist Juniorprofessorin in Düsseldorf und hast einen Schwerpunkt, der mir sofort ins Herz geht, weil ich da herkomme: Gaming. Du kommst nicht einfach so vom Computer-Videospielen her, sondern du hast in Bayreuth etwas mit Oper studiert. In deiner Dissertation über Gaming geht es auch um Oper und zwar um ein Spiel, das ich damals auch gespielt habe: *Final Fantasy VI*. In *Final Fantasy VI* ist eine Schlüsselszene eine Oper. Darüber wollen wir gleich reden. Zunächst die Frage: Oper und Gaming – das klingt erst einmal sehr weit auseinandergehend. Geht da was für dich zusammen? Hat das was miteinander zu tun?

Melanie Fritsch: Ich habe meine Dissertation im Promotionsprogramm „Musik und Performance“ über Musikperformances der Computerspielkultur geschrieben. Es ging los mit Musik als Designelement in Computerspielen, woraus auch die besagte Fallstudie über *Final Fantasy VI* entstanden ist, die du gerade angesprochen hast. Dann ging es um Musikspiele als spezielles Genre, als eigener Bereich, in dem Musik ein zentrales Gameplay-Element ist. Der dritte Bereich sind fankulturelle Praktiken und da geht es schon los mit der Opernähe. Zu diesen fankulturellen Praktiken gehören zum Beispiel orchestrale Livekonzerte von Computerspiel-Musik. Leute, die Musik nachspielen, die sie aus den Spielen kennen. Oder selbstgeschriebene Fan-Theaterstücke, kleine Opernstücke wie die *Super Mario 8-Bit Opera* von legolambs. Da geht

1 Das Gespräch fand am 4. März 2022 am Staatstheater Kassel statt.

also eine ganze Menge zusammen und natürlich spielt Oper in Computerspielen auch häufig eine Rolle.

Dominik Frank: Ich komme im Gegensatz zu den Kolleg:innen nicht aus der Gaming-Szene, sondern habe mit 10 zuletzt Game Boy gespielt, aber da offensichtlich auch schon Opernerfahrungen gemacht, ohne es zu wissen. Was mich fasziniert hat, *Final Fantasy VI* – ich kannte es nicht, sondern habe mir es hierfür angeguckt – sieht grafisch erstmal aus wie ein typisches Adventure-Game vom Ende der 1980er oder Anfang der 1990er.

KP: Was ist das überhaupt für ein Spiel? Was muss man da machen? Vor welchem Gerät sitzt man?

DF: Muss man Monster bekämpfen?

KP: Und warum kommen wir in diesem Spiel auf einmal in die Oper?

MF: *Final Fantasy VI* ist ein Rollenspiel, ein sogenanntes JRPG – ein japanisches Computerrollenspiel –, die eigene Stilelemente haben im Vergleich zu sogenannten ‚westlich geprägten‘ Spielen. Die Geschichte ist: Man muss natürlich die Welt retten und der Hintergrund ist eine Steampunk-Welt. Steampunk ist eine Mischung aus SciFi mit viktorianisch geprägten Elementen. 19. Jahrhundert gemischt mit Zukunft. Das ist die Welt, in der das Spiel spielt. Dort landet die Held:innen-Gruppe irgendwann in einem Opernhaus.

KP: Ich habe eine Steampunk-Definition im Kopf, die heißt: Es ist eine Welt, in der nicht Strom die zentrale Energiequelle ist, sondern weiterhin die Dampfmaschine. Entsprechend dampft es an allen Ecken und Enden, es gibt wahnsinnig viele Rohre, es ist alles mechanisch und voller Zahnräder.

DF: Wer bin ich als Spieler?

MF: Du bist viele.

KP: Du bist die ganze Gruppe.

MF: Es gibt 14 Charaktere und man kann immer vier gleichzeitig spielen. Für die Spieler:innen ist ein Teil der Herausforderung, herauszufinden, mit welcher Zusammensetzung, mit welchen Fähigkeiten dieser Gruppe man die jeweilige Herausforderung lösen kann. Manche Charaktere lernt man erst während dieser Reise kennen. An manchen Stellen gibt das Spiel vor, mit wem man welche Szene spielen muss wie zum Beispiel in der Opern-Szene.

DF: Aber ich bin selbst voll involviert?

KP: Du kannst selbst bestimmen, wo du hinlaufen möchtest. Du triffst auf Rätsel, du triffst auf Kämpfe, die du bestehen musst. Also eigentlich die typische Abenteuerreise. Nur irgendwann landen wir in diesem Abenteuer in der Oper. Was erzählt sich einem da über Oper, gerade wenn man nicht Opern-Experte ist oder nicht aus einer durch klassische Musik sozialisierten Familie kommt?

MF: Oder auch aus einem interkulturellen Kontext. Wir dürfen nicht vergessen, dass es ein japanisches Spiel ist. Das ist gemacht worden von japanischen Designer:innen. Diese Rahmung müsste man dabei im Hinterkopf behalten.

DF: Vor welchem Gerät sitze ich, wenn ich das spiele?

MF: Original vor dem Super Nintendo, Super NES.

DF: Also ein Konsolenspiel.

MF: 16-Bit Konsole. Der Originalsound ist MIDI-Sound, sprich: man hatte noch keine Stimme. Es gibt seit kurzem eine neue Auflage dieses Spiels, in der Gesang vorkommt. Die Texte und die Übersetzung, die Textlokalisierung werden derzeit ausgiebig diskutiert.

KP: Das bedeutet, die Musik, die uns da begegnet, ist keine CD-Aufzeichnung, sondern es sind Notenwerte, die aufgezeichnet sind und die Spielekonsole interpretiert diese Noten quasi durch einen kleinen integrierten Synthesizer, was diesen typischen Sound ergibt, der gerade nicht nach CD und HiFi klingt.

MF: In der Opern-Szene steuert man das Spiel. Es ist keine Cut-Scene, keine filmische Einspieler-Szene im Spiel, sondern ich als Spielerin bin aktiv und spiele diese Oper, spiele diese Arie.

DF: Wie spielt man eine Arie?

MF: Bevor diese Opern-Szene beginnt, muss man das Libretto lesen und auswendig lernen, wie der Text dieser Arie funktioniert und während die Arie abgespielt wird, die richtige Textzeile zum richtigen Zeitpunkt auswählen, sonst muss man von vorne anfangen.

DF: Das ist quasi die Übersetzung von dem, was eine Opernsängerin auf der Bühne macht, in ein Adventure-Rollenspiel-Prinzip.

MF: Genau. Es ist zwar recht einfach, man muss nur die ersten zwei Zeilen lernen, aber man muss sie in der richtigen Reihenfolge auswählen.

KP: Wir wählen nicht nur Text aus, sondern wir sehen auch Bilder währenddessen: Eine blonde Frau steht auf einer Burg im weißen Kleid und ihr Liebster erscheint, aber es ist nur eine Illusion. Er verwandelt sich in einen Blumenstrauß, sie geht die Zinnen hoch und wirft diesen Blumenstrauß dem Mond entgegen. Extrem kitschig.

Ulrike Hartung: Aber auch sehr opernhaft.

MF: Sie muss auch mit ihm tanzen. Maria heißt diese Opernfigur in dem Spiel, die gespielt wird von Celes, die wiederum die eigentliche Operndiva ersetzt, die entführt werden sollte. Es kommen viele zusätzliche Ebenen dazu.

DF: Hier werden verschiedene Opern-Klischeebilder aufgegriffen. Wenn man die Musik hört, fängt es fast barock an mit einer sehr reduzierten Begleitung und simplen Harmonien, aber dann wird es recht musicalhaft, finde ich, wenn die ‚Streicher‘ einsetzen. Der Text ist eigentlich ein Klischee-Text, der extrem mit den Konventionen von Oper spielt. Wenn wir dann auch noch dieses Bild der Frau im weißen Kleid auf den Burgzinnen haben, sind wir natürlich in Wahnsinnszenen.

Ich hatte gleich *Lucia di Lammermoor* und ähnliche Belcanto-Diven im Kopf. Es ist ein Querschnitt durch die Musiktheatergeschichte.

UH: Ich war gerade beim *Holländer*.

MF: Das betrifft die ganze Geschichte dieser In-Game-Oper: Der Osten und der Westen kämpfen gegeneinander, es entspinnen sich Liebesgeschichten und das große Drama. Es gibt eine Tanzszene, einen Ball, der unterbrochen wird, weil der Kampf ausbricht. Es geht um große Gefühle und große Kämpfe, eine große Story, eine große legendenhafte Geschichte, die in dieser innerspielerischen Oper erzählt wird.

KP: Die Rahmenhandlung für die Figur im Spiel, die diese Arie singen muss, ist eigentlich eine Einspringer-Handlung. Das Einspringen in eine Oper ist kein Fehler im System, wir werden heute Abend im *Freischütz* auch eine Einspringerin haben. Sie ist zwar keine Generalin wie im Spiel, aber wenn man sich die Biografien von berühmten Opernsängerinnen und Opernsängern durchliest, dann starten ganz viele Weltkarrieren mit dem Einspringen an einem großen Haus. Wenn ein Computerspiel eine Viertelstunde hat, um eine prototypische Opernszene zu zeigen, dann beginnt diese Opernszene mit einer Einspringerin. Das finde ich bezeichnend dafür, wie sehr dieses System Oper ausgerichtet ist auf solche Momente von Überraschung. Das Einspringen ist kein Fehler, es gehört fest zum Opernbetrieb mit dazu.

Danach muss die Heldengruppe im Schnürboden herumlaufen und sieht das ganze Dahinter im Theater. Züge werden gefahren, Technik wird auf- und abgebaut. Man führt einen Kampf gegen einen gigantischen Oktopus über dem Orchestergraben, in dem man Streicher spielen sieht. Es ist spannend, was da in aller Kürze für Bilder aufgemacht werden. Vor allem eine Art von Theaterzauber aber auch Bilder von Kitsch.

UH: Bei der Gesangsstimme, die man im Spiel hört, ist Textverständlichkeit übrigens nicht im Vordergrund. Es sind im Grunde imitierte Vokalisen.

MF: Das ist allerdings ein technisches Problem, es ging zu der Zeit nicht anders.

UH: Aber es spielt auch mit einem Klischee: „Man versteht ja eh nicht, was die singen.“ Der ‚fehlende‘ Text nimmt es genauso auf wie das weiße Kleid, die Wahnsinnsszene und das Einspringer-Moment.

MF: Die Geschichte drumherum ist zudem eine Verwechslungsgeschichte. Es gibt Briefe, die nicht oder zu spät gefunden werden. Du sprachst gerade das Musical an, Dominik: Im *Phantom der Oper* kommt diese Briefgeschichte vor. In *Final Fantasy VI* gibt es das auch zwei Mal. Zum einen gibt es einen Brief, der zu spät gefunden wird und deswegen Aufregung auslöst. Das sind alles Elemente, die zusätzlich auftauchen. Nicht nur in der Operngeschichte selbst werden solche Klischees, Topoi, Ideen aufgegriffen, sondern auch in der innerspielerischen Geschichte drumherum. Am Schluss fließen beide Geschichten auch noch ineinander.

KP: In der Erzählung *Das Phantom der Oper* wird die Idee extrem stark gemacht, dass hinter der Oper ein schockierendes Geheimnis lauert, wenn man hinter die Fassade der abendlichen Aufführung blickt. Diese Katakomben im *Phantom der Oper* sind in der Opéra Garnier nötig gewesen, um das Land, auf dem die Oper gebaut wurde, zu entwässern. Irgendwann entsteht die Erzählung *Phantom der Oper*, die daraus ein Geheimnis macht. Dieser Blick auf das Theater und dass hinter dem Theater ein Geheimnis lauert, steckt auch hier drin.

MF: Theater als magischer Ort, wo Geheimnisse in allen Ecken schlummern und wo Dinge passieren, die eigentlich merkwürdig sind oder die man sich nicht erklären kann. Das ist ein weiteres Motiv, das sich durchzieht.

DF: Das Gaming gibt hier die Möglichkeit, dass man als Spieler:in hinter die Kulissen blicken kann. Vielleicht ist es ein Wunsch, dort selbst aktiv zu werden?

MF: Wenn ich mir angucke, was auf verschiedenen Plattformen wie TikTok passiert, sind Leute ständig mit Musik beschäftigt, spielen damit, machen Dinge damit. Ich habe vorhin die fankulturellen Praktiken angesprochen. Wenn man auf YouTube sucht, gibt es unzählig viele Videos von Leuten, die die Musik nachspielen, die sich damit beschäfti-

gen, die eigene Arrangements kreieren. Der Wunsch und der Spieltrieb, mit Musik umzugehen, sind auf jeden Fall da.

UH: Das zeigt die Oper als abgründigen Ort. Nicht nur die Oberfläche und der schöne Schein, sondern auch das Abgründige werden immer wieder thematisiert: Was ist hinter dem Vorhang? Was ist hinter der Bühne? Was ist unter den Brettern, die die Welt bedeuten? Dort tun sich die Abgründe auf. *Final Fantasy VI* ist nicht das einzige Spiel, das das thematisiert.

MF: Die Oper als liminaler Ort, als Übergangsort in andere Welten. Das spielt bei Computerspielen eine zentrale Rolle: der Übertritt in andere Welten, das Erleben anderer Geschichten, anderer Ereignisse, anderer Erlebnisse, als man sie im Alltag hat. Magische Zauberwelt. Zauberkasten.

KP: Auf der einen Seite finden im Computerspielbereich extrem viele mediale Praxen der Gegenwart statt, vom selbstverständlichen Remix bis Let's Play-Geschichten – die einen spielen, die anderen schauen zu. Es gibt aber auch extrem viel Fankultur. Eine sehr partizipative Praxis. In Theaterbegriffen gesprochen: Die Trennung zwischen Zuschauer:innenraum und Bühne ist nicht sehr stark.

DF: Ich würde hier gleich mal einhaken wollen und euch Computerspiel-Nerds fragen: Es wird immer gesagt, es geht um das Partizipative. Du hast gerade die Let's Plays erwähnt und sie so charakterisiert: Die einen spielen, die anderen schauen zu. Das ist doch die Definition von Theater und nicht partizipativ, oder?

MF: Es kommt drauf an. Let's Plays gibt es nicht nur auf YouTube aufgezeichnet, sondern sie sind auf Plattformen wie Twitch auch live, so dass die Leute live mitkommentieren können: „Probier doch mal das! Versuch doch mal jenes!“ Was mir in den Kopf geschossen ist: Wenn wir Oper klassisch betrachten, unten im Zuschauer:innenraum sitzen und uns angucken, was auf der Bühne passiert, sind wir trotzdem da. Wir sind trotzdem dabei. Theoretisch könnten wir Dinge tun, wenn wir wollten. Was die Musik betrifft, mit der wurde und wird umgegangen. Zum Beispiel bei der Hausmusik wurde zu Hause ganz traditionell

am heimischen Klavier etwa nachgespielt. So ganz unpartizipativ ist es dann doch nicht.

DF: Das würde ich auch nicht behaupten. Als Nicht-Gamer hat mich das Let's Play fasziniert. Ich sah darin erst einmal eine gewisse Absurdität, mich vor den heimischen Laptop zu setzen und jemandem zuzuschauen, wie er ein Spiel spielt. Als ich diesen Gedanken zu Ende gedacht hatte, kam ich zu dem Schluss: Moment, ich bin Theaterwissenschaftler, ich mache die ganze Zeit nichts anderes. Dadurch ist mir nochmal die Absurdität von Theater aufgefallen beziehungsweise Absurdität vielleicht aus der Perspektive von Aliens, die auf die Welt kommen, heute hier in Kassel landen und sehen, wie sich Leute verkleiden, um uns eine Geschichte aus dem 30-jährigen Krieg² vorzuspielen, indem sie so tun, als wären sie andere Leute. Das Ganze tun sie auch noch singend und andere Leute schauen ihnen dabei zu und klatschen. Das findet zudem in Kostümen statt und einem Bühnenbild, das auf den ersten Blick gar nichts mit dem 30-jährigen Krieg zu tun hat. Ein Wahnsinnskonzept.

MF: Darauf muss man erstmal kommen!

KP: Vor allem ist es ein Konzept mit vielen aufeinander geschichteten Ebenen, mit viel Abstraktion. Aber ich würde schon behaupten, dass – um es mal zuzuspitzen – die alltägliche Praxis von Computerspielen eine stärker eingreifende ist, sich die Dinge anzueignen, zu remixen, etwas Neues damit zu machen. Das ist selbstverständlich. Während die Oper – und das ist auch die Darstellung von Oper in diesem Spiel – landläufig erstmal eine anachronistische Kunstform ist, der man zuschaut. Natürlich löst sich das auf. Gibt es ein stärkeres partizipativeres Moment, als wenn man zwar mit einem festgelegten Zeitpunkt, aber leidenschaftlich buht am Ende einer Aufführung?

UH: Vor allem fliegt man raus, wenn man es nicht richtig macht. Oder man explodiert. Es geht einfach nicht weiter, wenn du es nicht richtig machst, die Reihenfolge nicht einhältst.

2 Die Handlung des *Freischütz* spielt direkt nach dem Ende des 30-jährigen Kriegs.

MF: Worauf gerade angespielt wird, ist eine Szene aus dem Spiel *BioShock*. In *BioShock* befinden wir uns in einer Unterwasserstadt mit Namen „Rapture“, die eine absolute Dystopie ist. Die Zivilisation ist zusammengebrochen und alle haben den Verstand verloren aufgrund von Drogen und dergleichen. Wir kommen in eine Ruine von einem Theatersaal, Opernhaus – man weiß es nicht so genau – und man unterbricht scheinbar eine Probe. An dem Flügel sitzt jemand und spielt anscheinend immer wieder falsch. Aus dem Off ruft jemand die ganze Zeit Anweisungen. Der Pianist spielt immer wieder falsch und jammert und weint und irgendwann wird er einfach mitsamt dem Flügel gesprengt.

UH: Das ist ein Sinnbild für den Umgang mit Oper als Material. Bei allen Dekonstruktionen, die von Opernstoffen schon stattgefunden haben, ist es trotzdem nach wie vor nicht akzeptiert, dass man sich an diesen Stoffen vergreift.

DF: Der Opernbesuch stellt für viele Menschen eine Quest dar, bei der man ganz viele Sache in der richtigen Reihenfolge durchführen muss, sonst explodiert man. Ich habe einmal aus Versehen nach dem ersten Akt von *Parsifal* geklatscht. Da war was los!

KP: Helfen uns diese Bilder von „Oper ist, wenn die die weiße Frau an den Zinnen steht und den Blumenstrauß wirft“? Ich finde schon, dass Oper gerade als hoch emotionalisierende Kunstform extrem stark davon profitiert, dass man sie als solche auch wahrnimmt. Das „Kraftwerk der Gefühle“ von Alexander Kluge. Dass Oper bis heute so relevant bleiben kann, obwohl ihre Stoffe aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen, ist doch wegen der Emotionalisierung. Welche Erzählungen brauchen wir von Oper, die ihr als Kunstform auch helfen? Sie ist natürlich eine absolut durchgetaktete komplexe Kunstform und erschöpft sich nicht in: „Da steht die Frau an der Zinne und wirft den Strauß.“

UH: Das, was der Vorwurf daran ist, ist gleichzeitig auch das, was nostalgisch angeschmachtet wird. Die Oper ist ein Ort, an dem noch geschmachtet werden kann und zwar absolut unironisch und auf eine Art und Weise komplett authentisch in dieser artifiziellen Welt.

MF: Sie bietet einen Spielraum dafür.

UH: Ja. Sie ist ein Sehnsuchtsort. Das kann man ihr gleichzeitig vorwerfen als Eskapismus und Realitätsferne.

MF: Aber im Prinzip ist es die Funktion, die das Operntheater, dieser Ort, diese Bilder übernehmen. Es geht um das Verhältnis der Welt, in der wir uns als Spieler:innen gerade befinden. Ist das eine geordnete Welt? Ist es eine Welt, die noch funktioniert? Die kulturvoll ist? Oder ist da schon das totale Chaos ausgebrochen? Das ist etwas, das sich durchzieht. Man findet in mehreren Spielen, dass ein Opernhaus noch eine Disziplinwelt oder eine geordnete Welt, ein offener Ort der Zivilisiertheit ist. Die Welt ist noch in Ordnung. In *Final Fantasy VI* kippt das. Dort ist die Welt später in Unordnung, aber wir haben eine Reminiszenz an diese noch-geordnete Welt, in der eben auch die Oper noch funktioniert hat.

Ein Topos, der sich auch wieder an *Das Phantom der Oper* anschließt, ist, dass die Oper häufig ein Ort für Kriminalfälle ist. Zum Beispiel in einem Spiel der *Assassins Creed*-Reihe muss man jemanden in der Opernloge umbringen, ohne dass andere es mitbekommen. Oder im Spiel *Opera fatal*, einem Lernspiel für Kinder/Jugendliche, gibt es einen Dieb, der Noten stiehlt, und man selbst ist in der Rolle des Meisters auf einer Schnitzeljagd durch die Oper, auf der man Notenlesen, Hintergrundinfos zur Operngeschichte oder Instrumentenkunde lernt. Eingebettet ist alles in diese ‚Kriminalgeschichte‘: Die Noten wurden gestohlen und wir müssen sie finden.

KP: Der Mord in der Loge ist natürlich ein riesiger Topos.

MF: Das kennen wir auch aus der Filmgeschichte.

DF: Auch in *Pretty Woman* und *Das fünfte Element* wird Oper dargestellt. Beim *fünften Element* sind wir bei Science-Fiction. Wir haben hier eine Szene vor uns, in der eine fünfarmige, blauköpfige Operndiva die Wahnsinns-Arie aus *Lucia di Lammermoor* – die ich vorhin bei der Frau im weißen Kleid assoziiert habe – singt. Auch hier wird die Stimme gemorpht und zwar aus einer Opernsängerin und dem männlichen Komponisten, der die Filmmusik gemacht hat, um einen Alien-Klang zu erzeugen. Es bleibt trotzdem erkennbar diese Wahnsinnsarie.

MF: Die Opern-Diva als Alien.

DF: Klingonische Oper.

UH: In dem Spiel *Nier: Automata* ist die Operndiva ein Gegner und eine Roboterfigur. Das würde sich genau da wiederfinden.

MF: Dieses mechanische, mechanisierte.

UH: Dieses unmenschliche. Übermenschliche.

KP: Es sind eine ganze Menge Bilder, die da zusammenkommen. Einerseits die Oper, der Ort der Kriminalität. Aber auch die Oper, der Ort der Distinktion oder des gebildeten Handelns. Was machen wir mit diesem Konvolut an Zuschreibungen, die die Oper abbekommen hat?

MF: In Games spielen wir damit. Wir sprachen eben darüber, wann man rausfliegt und wann man nicht rausfliegt. Während der Recherche für meine Doktorarbeit war ich auf mehreren Computerspiel-Musikkonzerten, also orchestralen Live-Aufführungen. In einem Fall waren wir in der Kölner Philharmonie und da kam ein Publikum rein, um die 30 würde ich sagen, also für die Philharmonie ein sehr junges Publikum. Es gab viel Cosplay, das heißt Personen haben durch Kostüme Charaktere zum Beispiel aus Computerspielen oder Mangas dargestellt.

DF: So wie früher, als man als Walküre zum großen Wagner-Ball aufgetreten ist.

MF: Beim Cosplay geht es darum, den Charakter bis ins Detail darzustellen und entsprechende Kostüme zu haben. Was es auch sehr viel gab, waren Mischformen: Leute, die in schickem Hemd und einem schicken Jackett kamen, aber dann eine *Super Mario*-Mütze dazu an hatten. Es wurde zwischendurch geklatscht oder aufgestanden und mitgesungen. Es finden sich neue soziale Praxen, die dort stattfinden. Irgendjemand hat es in einer Rezension sehr erstaunt als Mischung aus Rock-Konzert und klassischem Sinfonie-Konzert beschrieben und wusste überhaupt nicht, wie das zusammengeht. Ich dachte mir: So funktioniert es doch,

so entwickeln sich diese Formen weiter. In der Barockoper saßen zum Beispiel irgendwelche Personen mit auf der Bühne.

KP: Ich kann mich an ein ähnliches Erlebnis erinnern, als ich mit 13 oder 14 Jahren auf der Computerspielmesse *Games Convention* war, die damals noch in Leipzig stattfand. Dort gab es ein Eröffnungskonzert im Leipziger Gewandhaus und wahrscheinlich waren dort nie wieder so viele junge Menschen. Es war gerammelt voll und der Altersdurchschnitt muss bei 15 gelegen haben. Ich war damals noch nicht besonders mit klassischer Musik sozialisiert und kann mich erinnern, dass ich ein Stück wiedererkannt habe aus einem Computerspiel. Als ich das meinem Freund, der neben mir saß, erzählen wollte, wurde ich sofort zu rechtgewiesen, weil man im Konzert still sein muss, worüber ich damals noch gar nicht informiert war. Das war ein Kultur-Clash, weil klassische Musik von Verabredungen lebt und davon, dass man weiß, wie man sich verhalten muss. Natürlich wollen alle neues Publikum aber andererseits müssen sich dafür immer beide Seiten bewegen.

MF: Diese sozialen Praxen werden immer weiter neu ausgehandelt: Was darf ich, was darf ich nicht? Und wer darf wann wo was? Wir hatten vor ein paar Jahren eine Riesendiskussion um diese Frage. Vor allem auch nachdem unsere amerikanischen Kolleg:innen in der Ludomusicology – das ist der eigentliche Fachbegriff, da es nicht nur um Computerspielmusik, sondern auch um Musik als spielerische Praxis geht – teilweise angefeindet wurden: „You are destroying western art music!“ Ihr macht westliche Kunstmusik kaputt, weil ihr so ein Zeug erforscht. Es gab viele Leute, die sehr wütend darauf reagiert haben, dass Computerspielmusik nun auch in Philharmonien und anderen hochkulturellen Orten aufgeführt wurde. Da gab es teilweise wirklich harte Cultural Clashes.

KP: Ich könnte mir jederzeit den Soundtrack von *Baldur's Gate 2* anhören. Ich weiß aber nicht, ob ich ihn in den Ritualen klassischer Konzertsmusik besser finde als einfach vorm Computer.

MF: Das WDR-Rundfunkorchester hat eine Aufführung namens *Gaming Sound* gemacht und auch das war voll bis unters Dach, sofort ausverkauft. Den Livestream haben sich viele Leute angeschaut und live kom-

mentiert. Der Wunsch, diese Musik anders zu erleben und auch anders mit anderen zusammen zu erleben – dieser *communitas*-Aspekt –, der ist da. Ich habe im Chat beobachtet, wie emotional die Leute reagiert haben und wie sich manche Praktiken klassischer Musik durchgesetzt haben. Es wurde zum Beispiel „standing ovation“ geschrieben oder „ZUGABE“ in Großbuchstaben, was bedeutet, dass man es schreit. Die Praktiken vermischen sich mit diesen neuen Formen, mit dem Streaming. Man sitzt nicht mehr live vor Ort in einem Haus, sondern zu Hause auf dem Sofa, aber trotzdem partizipiert man. Die Leute haben auch Klatsch-Emojis geschickt oder „klatschkatschkatschkatsch“ geschrieben, um auszudrücken: „Ich bin begeistert, ich bin dabei, ich fand gut, was gerade passiert ist.“ Aber trotzdem auf den Konventionen aufbauend, wie wir sie kennen von der vor-Ort-Aufführung.

UH: Also: Die Oper ist tot, lang lebe die Oper! Es gibt den Vorwurf, die Oper sei für das Bildungsbürgertum, für alte Menschen und so weiter. Wir kennen die ganzen Vorwurfsklischees. Aber Oper taucht in den von dir beschriebenen Kontexten immer wieder auf. Du hast unter anderem darüber ein ganzes Buch geschrieben mit unzähligen Beispielen, wie Oper als *Topos* in Computerspielen vorkommt. Ich finde es wichtig, dass es auch über das Buch hinaus als ein Phänomen wahrgenommen wird. Es ist nicht singulär, sondern weit verbreitet.

MF: Da es bei den alten Spielen noch keine Sprachausgabe gab, sind sie oft komplett durchkomponiert. Die Leute, die diese Spiele durchgespielt haben, haben hunderte von Stunden Musik gehört dazu.

DF: Und zwar Chip-Musik. Ich habe noch die Tetris-Sounds im Ohr, die einen irgendwann wahnsinnig machen, wenn man das über eine Stunde spielt.

UH: Oder bei *Super Mario*, wo du immer wieder von vorne anfangen musstest.

MF: Also, ich genieße das sehr.

UH: Vielleicht war ich einfach zu schlecht und musste zu oft neu anfangen.

MF: Das kann sein. Es hat etwas mit deiner Leistung als Spieler:in zu tun, wie oft du wieder anfangen und es dir gegebenenfalls wieder von vorne anhören musst.

KP: Was oft vergessen wird: Für diese Art Musik waren die Kompositionstools deutlich andere. Die Art Musik, wie wir sie vorhin gehört haben, ist nicht mit einem Notensatzprogramm geschrieben, sondern beispielsweise mit einem sogenannten Tracker: Mit einer vierkanaligen Laufleiste von oben nach unten, wo man Noten und dazugehörige Parameter numerisch eingibt. Die Art der Komposition verändert sehr stark, was dabei für Musik rauskommt. Mittlerweile gibt es algorithmische Kompositionen, bei denen ein Spiel selbst weiterkomponiert, weil ein Spieler sich immer überlegen kann: Bleibe ich an der einen Stelle eine Minute lang stehen oder gehe ich sofort weiter? Darauf muss das Spiel flexibel reagieren durch Überblendungen und ähnliches. Was siehst du für kompositorische Tendenzen in der Computerspielmusik?

MF: Die Antwort ist: Ja, es gibt alles. Es gibt orchestrale Soundtracks, die zum Beispiel ganz stark auf filmmusikalische Praktiken wie *Underscoring* und *Mickey-Mousing* zurückgreifen. Die sind besonders im sogenannten *Triple-A-Bereich*, also „Blockbuster-Bereich“, verbreitet, wozu etwa die *Assassins Creed*-Reihe gehört, die hollywoodartig ist. Dort steht häufig ein:e Komponist:in dahinter. Wie die Musik gemacht wird, ist ganz unterschiedlich. Über Garry Shyman von *BioShock* habe ich mal gelesen, dass er sich nicht um die Implementierung seiner Musik in die Spiele kümmere. Er komponiere die Musik sozusagen klassisch, schicke sie dann den Entwickler:innen und sagt: „Bitte, viel Spaß.“ Andere Komponist:innen sind von Anfang an in so ein Spielprojekt involviert. Austin Wintory entwickelt den Soundtrack oft parallel zum Spiel. Er hat zum Beispiel *Journey* gemacht. Es gibt also ganz unterschiedliche Ansätze. Diese orchestralen Soundtracks sind nur ein kleiner Bereich. Wenn man sich im Indie-Game-Bereich umschaute – das sind kleinere Spiele von kleineren Teams, bei denen nicht so viel Geld dahintersteckt –, passiert auch viel Experimentelles. Es gibt einen fantastischen Podcast von Rainer Sigl.³ Dieser befasst sich mit Compu-

3 *Gamespop – Musik aus Videospielen*, <https://cba.fro.at/podcast/gamespop-musik-aus-videospielen>.

terspielmusik, die nicht orchestrale Musik ist und da kann man viele versteckte, kleine musikalische Juwelen entdecken von Rock über Techno über Pop, EDM – wirklich alles. Es gibt nichts, was es nicht gibt. Die generativen Soundtracks, die du angesprochen hast, sind tatsächlich etwas, das eigentlich auch schon in den 1980ern möglich war. *Ballblazer* ist zum Beispiel ein Spiel, bei dem bereits ein algorithmisch generierter Soundtrack involviert war. Es gibt aber auch hier neue Bewegungen, die fragen: Was können wir noch anstellen? Der Computer generiert den Soundtrack live zum Spiel nach bestimmten Regeln. Das rekuriert natürlich wieder auf den Performance-Begriff: Wer ist dann der:die Performer:in? Wer führt die Musik aus und auf?

DF: Ich hätte da gleich zwei Fragen. Die erste: Wenn ich einsteigen will ins Gaming als Opernliebhaber, womit sollte ich beginnen? Und zweitens: Was kann eigentlich die Oper als Institution vom Gaming ‚lernen‘? Gaming ist super erfolgreich, die Oper ist es nur in bestimmten Kreisen. Es gibt das Nachwuchsproblem.

MF: Ich glaube, die Oper ist weiterhin erfolgreich, sie weiß es nur nicht. Die Oper ist überall, sie findet überall statt, sie ist ständig präsent auf verschiedene Arten und Weisen: mal positiv, mal negativ, mal als Klischee, mal als Spielelement. Sie ist da. Sie ist gar nicht weg. Sie ist gar nicht so eingekapselt, wie sie selbst denkt.

DF: Wir als Opernpraktiker:innen beziehungsweise -wissenschaftler:innen können also optimistisch in die Zukunft gucken?

MF: Finde ich schon. Mit welchem Spiel man einsteigen kann und was ich sehr empfehlen kann, ist *Journey*, weil es sehr intuitiv ist und es hat ein ganz fantastisches Game-Feel zusammen mit der Musik. Es hat einen sehr schönen orchestralen Soundtrack. Man muss sich nicht gleich mit elektronischer Musik befassen, wenn man das vielleicht nicht unbedingt mag. Das ist etwas, was man gut spielen kann, auch wenn man sich noch nicht gut auskennt und nicht sofort die große Herausforderung als Spieler:in haben will.

KP: Für mich persönlich ist das, was mich an der Oper begeistert, ganz ähnlich dem, was mich auch am Gaming begeistert, obwohl ich den Be-

griff gar nicht für mich so verwenden würde. Was mich immer richtig umgehauen hat beim Spielen war, wenn ich in eine Welt hineingezogen wurde, und zwar innerhalb deren eigener Logiken. Ich würde die Dinge für mich nicht hierarchisieren, sondern mir geht es persönlich bei Kunst darum, intensive Dinge zu machen und intensive Dinge stellen sich für mich auch beim Computerspielen her, nur die Praxen sind absolut verschieden. Natürlich können beide Seiten etwas voneinander lernen, keine Frage.

MF: Für mich ist beides sehr spielverbunden. Auch Oper ist eine Form von Spiel – Singspiel, Musikspiel, Opernspiel. Es ist etwas, was lebt, was nicht auf einem Sockel steht und von mir angeschaut wird und entweder finde ich eine Connection dazu oder nicht. Es ist etwas, das lebt, das atmet, wo Dinge passieren, und das ist, was mich daran so begeistert. Sowohl Spiele als auch Oper oder Theater – im Allgemeinen Performances – sind für mich unter spielerische Praxis zusammengefasst. Musik auch. Es gibt immer das Spannungsfeld zwischen Disziplinierung und Freiheit, zwischen Game und Play würden wir in der Spieleforschung sagen. Ich habe Formelhaftigkeiten, ich habe bestimmte Vorgaben: „So wird’s gemacht!“ Aber man probiert aus, man spielt herum, man improvisiert, man macht Dinge, die vielleicht nicht vorgesehen sind, aber man lässt sich darauf ein, was passiert.

Fakt oder Fake?

Die Umwegrentabilität als Legitimationsargument für öffentliche Kulturförderung von Oper und Theater

von Tillmann Triest

Insbesondere die Oper sieht sich als personell und materiell aufwendige Kunstform angesichts der massiven Kostenintensität regelmäßig diversen Kritiken ausgesetzt.¹ Im Mai 2023 stand beispielsweise die kommunale Mitfinanzierung des Bayreuth Baroque Opera Festivals unter Beschuss. Die Fraktion Bayreuther Gemeinschaft (BG) prangerte öffentlich die Kulturförderstrategie der Stadt Bayreuth an, da gleichzeitig bei Angeboten für Kinder und Jugendliche gespart wird.² Das vom Kulturreferenten angeführte Argument der Umwegrentabilität auch außerhalb der Wagner-Festspielzeit wies die BG mit dem Verweis zurück, dass im historischen Markgräflichen Opernhaus aufgrund der baubedingt begrenzten Platzkontingente nicht genug Besucher:innen nach Bayreuth angezogen werden können, um eine Rentabilität zu erzeugen, und dass die Opernproduktionen (Bühne und Kostüm) im Ausland gefertigt werden – die lokale Wirtschaft also kaum profitiert.³

1 Vgl. Abfalter 2010, S. 58 ff., 130 ff.

2 Vgl. Lapp 2023.

3 Vgl. ebd. Zum Hintergrund: Beim Markgräflichen Opernhaus handelt es sich um ein historisches Barocktheater des 18. Jahrhunderts, das als UNESCO Welterbestätte gelistet ist. Es umfasst einen Baukomplex aus historischem Theatergebäude und Opernhausmuseum im benachbarten Redoutenhaus. Das Theatergebäude zählt zu einer der besterhaltenen Barockopern weltweit. Daher stehen der bauliche Schutz und die Vermittlung der Geschichte im Vordergrund der heutigen Nutzung. Zwar wird eine Aufführungspraxis auch als Bestandteil des Vermittlungsauftrages verstanden, aber sie unterliegt strikten Auflagen, um die Substanz der historischen Räume zu schonen. Beispielsweise beschränkt sich der Spielbetrieb auf den Zeitraum zwischen Mai und Oktober und ist limitiert auf 40 Aufführungen. Ferner sind aufführungsbedingte Schließzeiten während der regulären Museumsöffnungszeiten grundsätzlich ausgeschlossen und Proben müssen während der regulären Öffnungszeiten grundsätzlich öffentlich stattfin-

Grundsätzlicher stellt Wirtschaftsreporter Ulrich Halasz die Frage, was Kultur kosten darf und ob die hohen staatlichen Kulturausgaben nicht an sich problematisch seien, „[w]eil jeder Euro, der in die Bühnen fließt, anderswo fehlt,“ wie etwa bei „Grundschulen, Kitas [und] Schwimmbäder[n]“.⁴ Unter dem Titel „Subventionen für die Elite“ formulieren die SPIEGEL-Journalist:innen Adrian Breda und Sandra Sperber provokant: „Kultur ist wertvoll – und teuer: Jedes Jahr werden in Deutschland gut zehn Milliarden Euro Steuermittel ausgegeben, um Theater und Opern zu finanzieren. Ist das gerecht?“⁵ Sie erklären weiter: „Andere Kulturstätten [wie beispielsweise freie Theaterspielstätten oder soziokulturelle Zentren, Anmerkung des Verfassers] mit weniger starker Lobby gehen leer aus. Denn der Fördertopf ist zwar groß, aber auch endlich.“⁶ Mit den gestellten Gerechtigkeitsfragen bedienen die Autor:innen beider Artikel sowie die BG das Narrativ, dass auf Kosten aller Steuerzahlenden Kulturangebote geschaffen werden, die nur einem kleinen Personenkreis zugutekämen, aber zu Lasten von Bildungs-, Erholungs- und Freizeiteinrichtungen gingen.

Die öffentlichen Ausgaben, die 2017 für Kulturangebote aufgewendet wurden, beliefen sich laut Kulturfinanzbericht 2020 insgesamt auf 11,4 Mrd. Euro, was 1,77 % des öffentlichen Gesamthaushaltes entsprach.⁷ Davon wurden für den Bereich Theater und Musik 3,9 Mrd.

den. Darüber hinaus gibt es weitere bauliche Maßnahmen, die beispielsweise die Beleuchtung, das Aufstellen von Kameras oder den Bühnenbau betreffen. Interessanterweise ist das Markgräfliche Opernhaus in der Verantwortung der Bayerischen Schlösserverwaltung dem Bayerischen Staatsministerium der Finanzen und für Heimat zugeordnet und nicht dem Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst – wie die Staatlichen Museen und Staatstheater (vgl. Bayerisches Staatsministerium der Finanzen und für Heimat 2023; Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst 2023; Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen 2023; Schloss- und Gartenverwaltung Bayreuth-Eremitage 2021).

4 Halasz 2020.

5 Breda u. a. 2022.

6 Ebd.

7 Vgl. Statistisches Bundesamt (Destatis) 2020, S. 19 ff. Der Kulturfinanzbericht 2022 mit den Daten über das Rechnungsjahr 2020 wird hier nicht als Referenz herangezogen, da die Zahlen aus diesem Zeitraum auch Sondermittel enthalten, die im Rahmen der Corona-Pandemie zur Verfügung gestellt wurden. Entspre-

Euro ausgegeben.⁸ Der hohe Zuschussbedarf der Theater in öffentlich-rechtlicher Trägerschaft liegt begründet in einem Marktversagen, das ohne Förderung eintreten würde, sowie einer politisch normativen Bewertung von Kulturangeboten als meritorische Güter und dem daraus resultierenden politischen Entschluss, Theater zu fördern.⁹ Insbesondere angesichts der verhältnismäßig geringen Besuchs- und Auslastungszahlen der Theater¹⁰ wird die Aufwendung der Steuermittel für die Betriebe infrage gestellt, wie die obigen Beispiele zeigen. In finanzpolitischen Debatten ist zu beobachten, dass eine ökonomische Rechtfertigung öffentlicher Kulturförderung nach wie vor auch unter dem Verweis auf die Umwegrentabilität unternommen wird, wenngleich schon seit Einführung dieser Beweislogik in den 1980er Jahren Argumente dagegen aufgeführt werden. Im Zuge eines zunehmenden Legitimationsdrucks, dem sich die Bühnenbetriebe ausgesetzt sehen, wird die Umwegrentabilität als vermeintliches Zeugnis (volks)wirtschaftlicher Relevanz auch zu Beginn der 2020er Jahre in das Rampenlicht kulturpolitischer Diskussionen gestellt.¹¹

In Anbetracht des immer komplexer werdenden Krisengefüges der Opern und Theater¹² und der gleichsam stärker wachsenden Argumentationsverzweigungen scheint „das Theater in mehrere, zum Teil widersprüchliche [Legitimations-] Mythen verstrickt“¹³. Daher wird mit diesem Beitrag verfolgt, dem „Legitimationsmythos“¹⁴ der Umwegrentabilität auf die Spur zu kommen und im Für und Wider der Argumente

chend würden sie ein verzerrtes Bild wiedergeben und bedürften einer präzisen Darlegung.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. Gottschalk 2016, S. 31 ff. und vgl. Clausen 1993, S. 47 ff.

10 Laut Freizeit-Monitor 2022 besuchen 50,7% der deutschen Bevölkerung nie oder weniger als einmal im Jahr eine Oper, ein Ballett, ein Schauspiel oder ein klassisches Konzert (vgl. Stiftung für Zukunftsfragen 2022). Der exakte Wert musste beim Herausgeber der Studie nachgefragt werden, da er in der Studie nicht eindeutig ablesbar ist.

11 Ausführlich später im Text.

12 Vgl. Mandel u. a. 2021.

13 Balme 2021, S. 38.

14 Ebd., S. 32.

zum Durchblick zu verhelfen. Hierfür wird ausgehend von einer Begriffsannäherung und kurzen Darstellung, wie sich die Umwegrentabilität als Argument zum Ende des 20. Jahrhunderts etablierte, auf Studien aus den 2010er Jahren eingegangen, bevor eine Zusammenführung kritischer Stimmen in einen Versuch der Entmythisierung münden wird, um schlussendlich darlegen zu können, inwiefern die Umwegrentabilität als Legitimationsargument eingesetzt werden kann.

Begriff

Unter dem Begriff der Umwegrentabilität wird gemeinhin verstanden, dass mit dem Einsatz von Steuergeldern in Form von Kulturförderung volkswirtschaftliche Effekte ausgelöst werden, sodass sich die Ausgaben über Umwege rentieren.¹⁵ Wirtschaftswissenschaftlerin Ingrid Gottschalk definiert:

Die Umwegrentabilitätsrechnung misst die durch öffentliche Mittel angestoßenen lokalen oder regionalen Ausgabenströme der privaten Akteure, die beispielsweise in Form von Einkäufen der Kulturanbieter oder Eintrittsgeldern und Restaurant- und Hotelkosten der Kulturkonsumenten auftreten, sowie die daraus resultierenden Steuern und Abgaben.¹⁶

Henning Röper demonstriert in seinem *Handbuch Theatermanagement*¹⁷, wie das Prinzip der Umwegrentabilität in der Praxis gedacht ist: Er nimmt zum Ausgangspunkt, dass Theater als Betriebe in den Wirtschaftskreislauf integriert sind. Mit öffentlichen Zuschüssen können an den Theatern mehr Gelder zum Zweck der Leistungserstellung für Personal, Materialien und Dienstleistungen ausgegeben werden. Dadurch entstehen Arbeitsplätze sowie Rückflüsse in die öffentlichen Kassen über Steuern und Sozialabgaben der Beschäftigten der Theater, der Dienstleister:innen und der Lieferant:innen. Durch die Leistungssteigerung können potenziell auch mehr Theaterbesucher:innen angezogen werden, die wiederum Geld ausgeben für Theaterkarten, Transport,

15 Vgl. Gottschalk 2016, S. 82.

16 Ebd.

17 Röper 2006.

Speisen, Getränke und im Falle auswärtiger Besucher:innen auch für Übernachtungen. Auf diesem Wege entstehen bei den Unternehmen der Gastronomie, Hotellerie und des Einzelhandels Einnahmen und Personalstellen, die durch die Theaterbesucher:innen generiert werden, sowie weitere steuerbedingte Rückflüsse in die öffentlichen Kassen. Auf der einen Seite führen die Vorgänge dazu, dass weitere Vorleistungen bei den Betrieben ausgelöst beziehungsweise in Auftrag gegeben werden. Auf der anderen Seite entstehen zusätzliche Einkommen bei den Beschäftigten der Theater, bei den Beschäftigten der Unternehmen, die die Theater beliefern, und bei den Beschäftigten jener Unternehmen, bei denen Theaterbesucher:innen im Zuge eines Theaterbesuchs Angebote in Anspruch nehmen (Gastronomie, Hotellerie etc.). Die Einkommen werden wieder an weiteren Stellen ausgegeben usw. Die Verbreitung der eingesetzten Fördermittel über verschiedenen Ebenen und an unterschiedlichen Stellen im Wirtschaftskreislauf äußert sich als Multiplikatoreffekt.¹⁸

Je nach Betrachtungsebene wird unterschieden zwischen tangiblen und intangiblen Effekten. Die tangiblen Effekte stellen quantitative Messgrößen dar, die in direkten, indirekten und fiskalischen Effekten unterschieden werden. Die direkten Effekte umfassen die mit den Zuschüssen im direkten Zusammenhang stehenden Ausgaben, wie die der Theater, der Theatermitarbeiter:innen und der Theaterbesucher:innen. Zu den indirekten Effekten zählen die Vorleistungen, die von den Dienstleister:innen und Lieferant:innen nachgefragt werden als Folge der direkten Effekte, um Theater und Besucher:innen bedienen zu können. Die fiskalischen Effekte beziehen sich auf die steuerlichen Rückflüsse, die in Form von Einkommens-, Gewerbe- und Umsatzsteuern beziffert werden. Den intangiblen Effekten sind hingegen qualitative Auswirkungen zuordenbar, wie zum Beispiel Bildungs- oder Imageeffekte, die von Theatern ausgehen können.¹⁹

Die Umwegrentabilität kann je nach Ziel und Betrachtungsebene über multikriterielle Wirkungsanalysen, Kosten-Wirksamkeitsanalysen, Kosten-Nutzen-Analysen, Nutzwert-Analysen, Wertschöpfungs- und Beschäftigungsrechnungen, fiskalische Wirkungsanalysen, regio-

18 Vgl. ebd., S.527.

19 Vgl. Klein 2021, S.399f.

nale Inzidenzanalysen sowie regionale Aufbringungs- und Zuteilungsrechnungen ermittelt werden.²⁰

Verortung

Theaterwissenschaftler Christopher Balme beschreibt, dass sich neben qualitativen Legitimationsargumenten insbesondere in den 1990er Jahren der Legitimationsmythos der Umwegrentabilität „als eine Art Allheilmittel für den regionalen Niedergang“²¹ in kulturpolitischen Diskursen etablierte. Ferner erläutern die Kulturwissenschaftler Johannes Crückeberg und Moritz Steinhauer, dass die 1990er Jahre geprägt waren von Reformbemühungen, die darauf abzielten, die öffentlichen Verwaltungen und Theater effizienter zu gestalten sowie den finanziellen Krisen der öffentlichen Kassen entgegenzuwirken.²² Somit lässt sich zurückblickend einordnen, dass die Ausbreitung der Umwegrentabilität als Legitimationsargument zu einer Zeit festgemacht werden kann, als die Kulturlandschaft durch massive Umstrukturierungsprozesse einer Ökonomisierungslogik unterzogen wurde. Thomas Schmidt, Theatermanager und Hochschulprofessor, schildert die Situation:

In der Phase der Ökonomisierung der deutschen Theater in den späten 90ern und den ersten Jahren des neuen Jahrtausends war mit der Umwandlung der Rechtsform die Sehnsucht der Politiker (und einiger Verwaltungsdirektoren) verbunden, die knappen Ressourcen optimaler als bisher einzusetzen, die Kontrolle der Mittelverwendung zu verbessern, neue Finanzquellen über Sponsoring und Spenden zu generieren, und schließlich über zunehmend private Rechtsformen auch privatwirtschaftliche Instrumentarien einzuführen.²³

Nach dieser Hochphase der Ökonomisierungsdynamiken ist beobachtbar, wie eine Vielzahl an Umwegrentabilitätsstudien veröffentlicht wur-

20 Vgl. Schönbäck u. a. 2002.

21 Balme 2021, S. 32.

22 Vgl. Crückeberg u. a. 2021, S. 171 ff.

23 Schmidt 2018, S. 14.

den. Mit ihnen wurde versucht, zu belegen, wie finanziell lukrativ Kulturangebote trotz hoher staatlicher Zuwendungen sind, um losgelöst von qualitativen auch quantitative Argumente für die staatliche Kulturförderung darlegen zu können.

Eine Studienauswahl²⁴ mit Veröffentlichungsdatum nach 2010:

- *Studie für die Internationale Beethovenfeste gGmbH*, 2010,
- *Die wirtschaftliche Bedeutung der Salzburger Festspiele. Salzburger Festspiele 2011*, 2011,
- *Regionalwirtschaftliche Effekte Beethoven Festspielhaus*, 2012,
- *Studie zur Umwegrentabilität der kulturellen Eigenbetriebe der Stadt Leipzig. Kurzfassung*, 2014,
- *Die wirtschaftliche Bedeutung des Gewandhauses für die Stadt Leipzig – Bericht zur Umwegrentabilität*, 2015,
- *Kulturförderung lohnt sich! Wie die Wirtschaft der Stadt vom Heidelberger Frühling profitiert. Eine GIM-Studie zur Umwegrentabilität des Festivals*, 2018.

In allen hier aufgeführten Studien wird resümiert, dass die Förderung der Kulturangebote zu fiskalischen Folge und Beschäftigungseffekten führe. Beispielsweise wird in der Studie für die Internationale Beethovenfeste gGmbH die Erkenntnis dokumentiert, dass „für 1 Euro an städtischem Zuschuss 4,15 Euro an die Unternehmen der Region [fließen]“²⁵. Die Autor:innen der Studie für den Heidelberger Frühling konstatieren: „Jeder Euro, den die Stadt in das Festival investiert, kommt der Heidelberger Wirtschaft in Höhe von 4,05 Euro zugute.“²⁶ In der Studie für das Gewandhaus Leipzig lautet das Ergebnis: „Jeder Euro Zuschuss an das Gewandhaus führt somit zu regionalen ökonomischen Effekten in Höhe von 1,15 Euro.“²⁷ Vor allem die Leipziger Studien lösten vielfache Reaktionen aus. Johannes Maria Schatz, ehemals Vor-

24 Alle aufgeführten Studien sind in der Bibliografie mit vollständigen Angaben dokumentiert.

25 DHPG Dr. Harzem & Partner KG 2010, S. 36.

26 Allgayer u. a. 2018, S. 28.

27 Gewandhaus zu Leipzig/HHL Leipzig Graduate School of Management 2015, S. 53.

sitzender von art but fair, äußerte sich in einem Kommentar zu Spardiskussionen unter Berufung auf die Leipziger Studien wie folgt:

Mal wird ganz generell und pauschal gesagt, dass wir den Gürtel enger schnallen müssten, mal wird unreflektiert der Sport gegen die Kultur ausgespielt, und wieder ein anderes mal [sic!] lesen wir wenig intelligente Statistiken [sic!] mit wie viel Steuergeldern angeblich eine Theaterkarte ‚subventioniert‘ werde. Das alles ist völliger Blödsinn [...].

Diese Studien [die oben aufgeführten Leipziger Studien, Anmerkung des Verfassers] zeigen also eines ganz deutlich: Auch unter rein wirtschaftlichen Aspekten rechnet sich Kultur. Etwas anderes zu behaupten, ist entweder fahrlässiges Nichtwissen oder aber vorsätzliche Lüge. [...] Natürlich definiert sich Kultur nicht allein über einen rein monetären „Return of Invest“. Aber wir KünstlerInnen dürfen die Wertschöpfung unserer kulturellen Tätigkeit in der Region auch nicht verstecken! Kultur trägt zu einer hohen Lebens- und Freizeitqualität bei. [...] Förderung von Kultur ist also keine Belastung der Kassen, sie bringt den Ländern und Kommunen im Gegenteil Geld ein.²⁸

Darüber hinaus wurde in der *Süddeutschen Zeitung* mit „Kultur bringt Wohlstand“²⁹ getitelt, auf *nachtkritik.de* lautete die Schlagzeile „Leipziger Studie: Kultur ist rentabel“³⁰ und in der *WirtschaftsWoche* war zu lesen „Investitionen ins Orchester bringen der Stadt Geld ein“³¹. Auch in den 2020er Jahren wird sich in kulturpolitischen Diskussionen noch immer auf die Umwegrentabilität gestützt, wie das eingangs aufgeführte Beispiel aus Bayreuth verdeutlicht. Anlässlich des Haushalts 2021 der Landeshauptstadt Dresden bezog sich das Netzwerk Kultur Dresden in einem offenen Brief auf die Umwegrentabilität und in der Debatte über

28 Schatz 2016.

29 Schulz 2015.

30 Rakow 2014.

31 Schnaas u. a. 2015.

die Sanierung des Badischen Staatstheaters Karlsruhe wurde ebenfalls auf die Umwegrentabilität verwiesen.³² 2022 meldete das Netzwerk KulturMachtPotsdam, eine Umwegrentabilitätsstudie für die brandenburgische Landeshauptstadt in die Wege zu leiten.³³

Gleichsam wird die Umwegrentabilität im wissenschaftlichen Diskurs thematisiert. Angela Olejko, Wissenschaftlerin für Kultur und Management, hebt zum Beispiel hervor, dass Kultur einen positiven Effekt auf eine Region im Sinne eines Standortfaktors hätte und beruft sich dabei auf die Umwegrentabilität.³⁴ Armin Klein, Mitbegründer der deutschen Kulturmanagementlehre, schlägt Umwegrentabilitätsrechnungen als Evaluationsmaß für eingesetzte Kulturfördermittel vor.³⁵ Patrick S. Föhl, Experte für Kulturentwicklungsplanung, führt an, dass im Sinne einer Umwegrentabilität „öffentliche Theater ökonomische Wirkungen für die Region erzielen“³⁶ können und Thomas Schmidt schreibt von einer „nicht unerheblichen wirtschaftlichen Umwegrentabilität [von Theatern, Anmerkung des Verfassers] in den Kommunen und Bundesländern“³⁷.

Entmythisierung

Dass bis in die 2020er Jahre hinein die Umwegrentabilität als Diskussionsargument vorgebracht wird, überrascht vor dem Hintergrund der seit dem Ende der 1980er geübten Kritik, die die Logik der Umwegrentabilität infrage stellt. Eine Erklärung für diesen Befund könnte sein, dass die Gegenargumente in der finanzwissenschaftlichen, kulturpolitischen, regionalökonomischen und volkswirtschaftlichen Literatur nur verstreut und unregelmäßig zu finden sind. Daher wird nachstehend unter Ausschluss eines Anspruchs auf Vollständigkeit zumindest der Versuch unternommen, die verschiedenen Aspekte zusammenzutragen, um das Modell der Umwegrentabilität einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

32 Vgl. Eckhardt u. a. 2020 und vgl. Jüttner 2021.

33 Vgl. Käske 2022.

34 Vgl. Olejko 2018, S. 512.

35 Vgl. Klein 2007, S. 301.

36 Föhl 2011, S. 58.

37 Schmidt 2019, S. 144.

Die Zusammenführung der Punkte wird insbesondere anhand der Ausführungen des Finanzwissenschaftlers Wolfgang Benkert unternommen, da er sich bereits in den 1980er Jahren in einem vergleichsweise größeren Umfang kritisch mit der Umwegrentabilität auseinandergesetzt hat.³⁸ Überlegungen von anderen Autor:innen finden Ergänzung unter Ausschluss von Wiederholungen.

Die Umwegrentabilitätsrechnung stellt ein Modell dar, das auf verschiedenen Annahmen beruht und dessen Ergebnisse interpretiert werden können. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass sich Annahmen als falsch erweisen und Interpretationen umgedeutet werden können. Schon die Annahme, dass eine Bezuschussung eines Theaters mehr Leistung und folglich mehr Besucher:innen erwirken könnte, könnte ebenso in dem Szenario münden, dass keine zusätzlichen Besucher:innen gewonnen werden können, aber die Eigenfinanzierungsquote entsprechend sinkt.³⁹ Ein anderes Szenario könnte sein, dass ein:e Übernachtungstourist:in mehrere öffentlich bezuschusste Kultureinrichtungen (Oper, Museum, Galerie) während eines Städtetrips besucht. In der Umwegrentabilitätsrechnung würde dies Verzerrungen nach sich ziehen, da gemessen an der Anzahl der unterschiedlichen Kultureinrichtungen, die er:sie besucht, die investierten Zuschüsse pro Tourist:in wieder wachsen, weil er:sie hingegen nur einmal ein Restaurant zum Abendessen aufsucht und nur ein Hotelzimmer bucht.

Auch die Kausalbeziehung zwischen den bezuschussten Theaterangeboten und den indirekten Effekten kann angezweifelt werden, da nicht eindeutig beantwortet werden kann, ob Theaterbesucher:innen ihre Ausgaben für Transport und Gastronomie nicht auch unabhängig von einem Theater getätigt hätten. Der Gedanke führt in zwei Richtungen: Einerseits kann hinterfragt werden, ob und inwiefern das Konsumverhalten und -volumen von lokal Ansässigen überhaupt durch die Existenz von Theaterangeboten beeinflusst werden, andererseits ist unklar, ob Tourist:innen nicht auch aus anderen Gründen als einem Theaterbesuch eine Stadt bereisen (würden).⁴⁰

Die geografische Spur weiter verfolgend eröffnet sich darüber hinaus der Gedanke, dass monetäre Rückflüsse und weitere Effekte nicht

38 Vgl. Benkert 1989.

39 Vgl. Röper 2006, S. 529.

40 Vgl. Benkert 1989, S. 30 f.

zwangsläufig in der Region entstehen müssen, wo die Zuflüsse vorher erfolgten.⁴¹ Dies trifft zu, wenn etwa Dienstleister:innen im Ausland beansprucht werden, wie beispielsweise beim Bayreuth Baroque Opera Festival.⁴² Ebenso ist von den mit mehreren Millionen Euro öffentlichen Mitteln bezuschussten Bayreuther Festspielen bekannt, dass Kostüme teilweise im Ausland gefertigt werden.⁴³ Ferner müssen Folgeeffekte anders bewertet werden, wenn im Zuge von Transformationsmaßnahmen Abteilungen ausgelagert und für mehrere Betriebe zentralisiert werden. Im Zuge der Gründung der Stiftung Oper in Berlin wurde der Bühnenservice Berlin als Ersatz der hauseigenen Werkstätten der Deutschen Oper Berlin, der Komischen Oper Berlin, der Staatsoper Unter den Linden und des Staatsballetts sowie auch als Lieferant für das Deutsche Theater Berlin, das Theater an der Parkaue (Junges Staatstheater Berlin), das Maxim Gorki Theater und teilweise auch für andere Theater deutschlandweit formiert.⁴⁴ Ferner ist hinsichtlich der Zahlungsflüsse zu beachten, dass die öffentlichen Fördergelder der Kommunen zum Großteil auch nicht wieder zurück in die Kommunen, sondern über die Steuerabgaben an Bund und Länder gehen.⁴⁵

Aus finanzpolitischer Sicht ist bekannt, dass positive externe Effekte auch von anderen öffentlichen Förderprogrammen ausgehen. Verschiedene Punkte lassen sich daraus ableiten: Mit anderen Maßnahmen als Theaterförderungen können nachweislich größere Effekte erzielt werden. Das bedeutet, dass die Umwegrentabilität einer Kultureinrichtung nur im Verhältnis zu alternativen Mitteln eingeordnet werden kann. Wenn zum Ziel erklärt wird, mit Kulturangeboten eine möglichst hohe Umwegrentabilität zu erwirtschaften, dann müssten folglich vor allem Angebote mit hoher touristischer Strahlkraft (Festspiele mit internationalen Künstler:innen, En-Suite-Musicals, Blockbuster-Ausstellungen etc.) bezuschusst werden. Hierbei fände eine Verflachung und Reduzierung von Kunst und Kultur auf rein ökonomische Aspekte und Nutzwerte statt. Diese Überlegung entlarvt, dass das Argument der

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. Lapp 2023.

43 Vgl. Ehm-Klier 2014.

44 Vgl. Stiftung Oper Berlin 2014, S. 4.

45 Vgl. Röper 2006, S. 528.

Umwegrentabilität in den meisten Fällen eine Legitimationskonstruktion darstellt. Deutlicher wird dies bei einer Umkehrung des Gedankengangs: Denn privatwirtschaftliche Kulturanbieter wie die Musicaltheater von Stage Entertainment arbeiten ohne Förderung allein nachfrageorientiert und bescheren dem Staat Steuereinnahmen – ganz ohne Umwege. Außerdem ließe sich anführen, ob politisch nicht andere Instrumente eingesetzt werden müssten, wenn es darum geht, Wachstumsimpulse zu setzen.⁴⁶

Neben der Verfolgung positiver externer Effekte sei der Blick auch auf negative externe Effekte gerichtet, die gleichsam auftreten können. Zusätzliche Übernachtungsgäste könnten beispielsweise zu mehr Verkehr, Lärm sowie weiteren Umweltbelastungen und damit zu einer sinkenden Lebensqualität Einheimischer beitragen. Ferner können Gentrifizierungsprozesse angetrieben werden, wenn die Förderung von Kunst und Kultur zu einer Aufwertung eines Standortes führt.⁴⁷

Final kann auch das Berechnungsdesign von Umwegrentabilitätsrechnungen hinterfragt werden. Zum einen steht bei der Aufstellung einer Berechnung zur Diskussion, welcher Erhebungszeitraum und welches geografische Gebiet abgesteckt werden und bei welchen Theaterangeboten Erhebungen unternommen werden (beispielsweise Besucher:innenbefragungen zur Ermittlung des Konsumverhaltens im Zusammenhang mit Theaterbesuchen), sodass eine Repräsentativität des Gesamtportfolios hergestellt werden kann.⁴⁸ Zum anderen herrscht in der Finanz- und Volkswirtschaftswissenschaft Uneinigkeit darüber, bis zu welcher multiplikativen Ebene Ausgaben sowie Fiskal- und Personaleffekte noch einer Umwegrentabilität beigemessen werden können.⁴⁹ Aufgrund der Unklarheit entstehen in der Praxis so Spielräume bei der Festlegung von Determinanten der Multiplikatoren, die je nach Ziel einer Umwegrentabilitätsrechnung unterschiedlich genutzt werden können.⁵⁰

46 Vgl. Benkert 1989, S. 31 ff.

47 Vgl. Klein 2021, S. 403.

48 Vgl. ebd.

49 Vgl. Kunze 2018, S. 96 ff.

50 Vgl. Dreyer 2005, S. 29.

Was bleibt

Die Zusammenstellung der verschiedenen Zweifel, Gegenannahmen und Widersprüche veranschaulicht, auf welchen wackeligen Beinen das Legitimationsargument der Umwegrentabilität steht. Wenn, wie eingangs dargestellt, gefragt wird, was Kultur kosten dürfe, hält eine Antwort mit Verweis auf sekundäre Umsätze und steuerliche Rückflüsse nicht lange Stand. Dass die deutschen Theater und Opernhäuser, wie sie derzeit bespielt werden, auf öffentliche Zuschüsse angewiesen sind, ist bekannt, und dass auch Effekte von ihnen ausgehen, die sich nicht in Zahlen abbilden lassen und sich der Marktlogik entziehen, ist unbestritten. Daher wird eine Antwort auf die Kostenfrage nicht bei den regionalwirtschaftlichen Auswirkungen zu finden sein. Vielmehr scheint eine Umformulierung angebracht, die darauf abzielt, nach ebenjenen gewichtigen Effekten zu fragen: Welche Effekte sollen es sein oder auch nicht und was bedarf es, diese entstehen zu lassen? Denn letztlich geht es um die Interdependenzen und Spannungen zwischen diesen Effekten (Kunst und Kultur) und den Rahmenbedingungen (Finanzierung u. a.), deren Aushandlung um Legitimation nur im Zweiklang gelingen kann, und nicht um die Frage, wer zuletzt die Rechnung zahlt und wie hoch sie sein darf.

Interessant an der eingangs vorgestellten Causa Bayreuth Baroque Opera Festival ist, wie sich die Argumentationsstrategien der Diskutant:innen auf das Ausspielen des einen Postens gegen einen anderen stützen, ohne auf den Gegenstand als solchen einzugehen. Es wurden Verteilungskämpfe geführt, statt über einen zukunfts gesicherten Spielbetrieb des Markgräflichen Opernhauses nachzudenken, bei dem Rahmenbedingungen und Inhalte als einander bedingende Faktoren zusammengedacht werden. Dass die besondere räumliche Situation der denkmalgeschützten Spielstätte einerseits eine starke Beschränkung des Spielbetriebs mit sich bringt, womit auch nur begrenzt Einnahmen generiert werden können, andererseits kulturhistorisch von kaum messbarem Wert ist, veranschaulicht das Spannungsgefüge, das dem Kulturbetrieb eigen ist.

Die öffentliche Förderung von Kulturangeboten, die sonst nicht finanzierbar wären, stellt eine Kostbarkeit dar, die sogar das Bundesverfassungsgericht im Verständnis Deutschlands als „Kulturstaat“ zu erhalten und zu fördern vorsieht (BverfGE 36, 321), um der Unberechenbarkeit Rechnung zu tragen, die der Kultur im engeren und doppelten

Sinne im Kern liegt. Demnach scheint das Argument der Umwegrentabilität umso mehr als Nebelkerze im Diskurs und Auftrag einer nachhaltigen Kulturförderung. In der Barockoper erscheint am Ende der Deus ex Machina, der zum Schluss die Probleme zu richten weiß, doch darauf wird man auch in Bayreuth nicht warten können.

Bibliografie

Abfalter 2010

Dagmar Abfalter, *Das Unmessbare messen? Die Konstruktion von Erfolg im Musiktheater*, Wiesbaden 2010.

Allgayer u. a. 2018

Florian Allgayer, Sebastian Klein und Sigrid Schmid (Hg.), *Kulturförderung lohnt sich! Wie die Wirtschaft der Stadt vom Heidelberger Frühling profitiert. Eine GIM-Studie zur Umwegrentabilität des Festivals*, Heidelberg 2018, <https://www.presseportal.de/download/document/530646-gim-studie-heidelberger-fruehling.pdf> (Zugriff: 15. Oktober 2022).

Balme 2021

Christopher Balme, „Legitimationsmythen des deutschen Theaters: eine institutionsgeschichtliche Perspektive“, in: Birgit Mandel und Annette Zimmer (Hg.), *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden 2021, S.19–42.

Bayerisches Staatsministerium der Finanzen und für Heimat 2023

Bayerisches Staatsministerium der Finanzen und für Heimat (Hg.), *Organisationsplan des Bayerischen Staatsministeriums der Finanzen und für Heimat*, https://www.stmfh.bayern.de/ministerium/organisationsplan/organisationsplan_stmf.pdf (Zugriff: 15. Oktober 2023).

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst 2023

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (Hg.), *Organigramm Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst*, https://www.stmwk.bayern.de/download/10539_StMWK_Ressort_Nov22.pdf (Zugriff: 15. Oktober 2023).

Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
2023

Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
(Hg.), *Infoblatt für Veranstaltungen im Markgräflichen Opernhaus
Bayreuth (Stand: 1. April 2023)*, unveröffentlicht.

Benkert 1989

Wolfgang Benkert, „Zur Kritik von Umwegrentabilitätsrechnungen im
Kulturbereich“, in: Vera Behr, Friedrich Gnad und Klaus R. Kunzmann
(Hg.), *Kultur – Wirtschaft – Stadtentwicklung. Dortmunder Beiträge
zur Raumplanung*, Bd. 51, Dortmund 1989, S. 29–36.

Breda u. a. 2022

Adrian Breda und Sandra Sperber, „Subventionen für die Elite.
Warum jeder Opernbesuch den Steuerzahler 210 Euro kostet“,
in: *SPIEGEL Kultur* [Online-Ausgabe], 22. Juli 2022, <https://www.spiegel.de/kultur/subventionen-so-viel-kostet-ein-opernbesuch-den-steuerzahler-podcast-a-a50f0d1c-d41c-4101-9d18-0b8b55fa16e1>
(Zugriff: 9. Oktober 2022).

Clausen 1993

Sonja Clausen, „Zur Begründung der öffentlichen Kulturausgaben“,
in: Gesellschaft für Regionalforschung (Hg.), *Seminarbericht 33*,
Heidelberg 1993, S. 43–66.

Crückeberg u. a. 2021

Johannes Crückeberg und Moritz Steinhauer, „Kulturpolitische
Steuerung. Entwicklung und Praxis am Beispiel öffentlich getragener
Theater“, in: Birgit Mandel und Annette Zimmer (Hg.), *Cultural
Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*,
Wiesbaden 2021, S. 169–185.

DHPG Dr. Harzem & Partner KG 2010

DHPG Dr. Harzem & Partner KG (Hg.), *Studie für die Internationale
Beethovenfeste gGmbH*, 5. Mai 2010, https://miz.org/sites/default/files/documents/Beethovenfest_Bonn_Wirtschaftlichkeitsanalyse_final.pdf
(Zugriff: 15. Oktober 2022).

Dreyer 2005

Matthias Dreyer, „Das Museum als Wirtschaftsfaktor. Schlagkräftiges Argument oder Leerformel?“, in: Ministerium für Wirtschaft und Arbeit des Landes Sachsen-Anhalt und Schloß Wernigerode® GmbH (Hg.), *Schlösser, Museen, Tourismus. Chancen einer Partnerschaft. Dokumentation zweier Tagungen*, Wernigerode 2005, S. 26–34.

Eckhardt u. a. 2020

Frank Eckhardt, Anne Gaschütz, Syri Mönchgesang, Uljana Sieber und Simon Wolf für das Netzwerk Kultur Dresden, *Offener Brief: Haushaltsverhandlungen 2021 und Kultur*, in: *Netzwerk Kultur Dresden*, 17. Juni 2020, <https://netzwerk-kultur-dresden.de/offener-brief-haushaltsverhandlungen-2021-und-kultur/> (Zugriff: 16. Oktober 2021).

Ehm-Klier 2014

Regina Ehm-Klier, „Monika Gora. Die Herrin der Kostüme“, in: *festspielblog.de*, 20. August 2014, https://www.festspieleblog.de/2014/08/monika_gora/ (Zugriff: 24. Oktober 2022).

Föhl 2011

Patrick S. Föhl, *Kooperationen und Fusionen von öffentlichen Theatern. Theoretische Grundlagen, empirische Untersuchungen und Gestaltungsempfehlungen*, Wiesbaden 2011.

Gewandhaus zu Leipzig/HHL Leipzig Graduate School of Management 2015

Gewandhaus zu Leipzig und HHL Leipzig Graduate School of Management (Hg.), *Die wirtschaftliche Bedeutung des Gewandhauses für die Stadt Leipzig – Bericht zur Umwegrentabilität*, in: *art but fair*, 2015, http://artbutfair.org/wp-content/uploads/2017/11/Gewandhaus_URBericht_gesamt_ES_151102.pdf (Zugriff: 15. Oktober 2022).

Gottschalk 2016

Ingrid Gottschalk, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, 2. Auflage, Wiesbaden 2016.

Halasz 2020

Ulrich Halasz, „Subventionen der Theater: Was darf Kultur kosten?“, in: *aktiv-online.de*, 15. Januar 2020, <https://www.aktiv-online.de/ratgeber/subventionen-der-theater-was-darf-kulturkosten-3922> (Zugriff: 9. Oktober 2022).

IHK Bonn/Rhein-Sieg 2012

IHK Bonn/Rhein-Sieg (Hg.), *Regionalwirtschaftliche Effekte Beethoven Festspielhaus*, in: *stephaneisel.de*, 2. April 2012, <http://www.stephaneisel.de/clubs/eisel/news/IHK-Studie%20FSH-2012.pdf> (Zugriff: 25. Oktober 2022).

Jüttner 2021

Andreas Jüttner, „Wirtschaft sieht Staatstheater-Sanierung in Karlsruhe als ‚sinnvolle Investition‘“, in: *Badische Neueste Nachrichten* [Online-Ausgabe], 17. Juni 2021, <https://bnn.de/karlsruhe/wirtschaft-sieht-staatstheater-sanierung-in-karlsruhe-als-sinnvolle-investition> (Zugriff: 16. Oktober 2022).

Käske 2022

Reiko Käske für KulturMachtPotsdam, *4. Kulturpolitisches Forum „Kultur und Wert(e)-Schöpfung“ am 13.10.*, in: *Kultur macht Potsdam*, 3. Oktober 2022, <https://kulturmachtpotsdam.de/2022/10/03/4-kulturpolitisches-forum-kultur-und-werte-schoepfung-am-13-10/> (Zugriff: 21. Oktober 2022).

Klein 2007

Armin Klein, *Der exzellente Kulturbetrieb*, Wiesbaden 2007.

Klein 2021

Sebastian Klein, „Umwegrentabilität“, in: Michael Dinkel, Stefan Luppold und Carsten Schröer (Hg.), *Handbuch Messe-, Kongress- und Eventmanagement*, 2. Auflage, Berlin 2021, S. 397–406.

Kunze 2018

Ralf Kunze, *Regionalökonomische Auswirkungen von Tagungen und Kongressen. Entwicklung eines allgemein anwendbaren Modells für Deutschland*, Wiesbaden 2018.

Lapp 2023

Otto Lapp, „Zu teuer, zu wenig los: BG wettert gegen Barock-Festival“, in: *Nordbayerischer Kurier*, 21. April 2023, S. 7.

Mandel u. a. 2021

Birgit Mandel und Annette Zimmer, „Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik.“, in: dies. (Hg.), *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, Wiesbaden 2021, S.1–15.

Olejko 2018

Angela Olejko, „Vernetzung in der Kultur- und Kreativwirtschaft als Resilienzfaktor im ländlichen Raum am Beispiel des Kreativstammtisches“, in: Katja Wolter, Daniel Schiller und Corinna Hesse (Hg.), *Kreative Pioniere in ländlichen Räumen. Innovation & Transformation zwischen Stadt & Land*, Stuttgart 2018, S. 503–531.

Rakow 2014

Christian Rakow, „Leipziger Studie: Kultur ist rentabel“, in: *nachtkritik.de*, 14. Mai 2014, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9529:leipziger-studie-kultur-ist-rentabel&catid=126&Itemid=100890 (Zugriff: 15. Oktober 2022).

Röper 2006

Henning Röper, *Handbuch Theatermanagement. Betriebsführung, Finanzen, Legitimation und Alternativmodelle*, 2. Auflage, Köln, Weimar, Wien 2006.

Schatz 2016

Johannes Maria Schatz, „Spardiskussionen gehen in völlig falsche Richtung“, in: *theapolis.de*, 24. Juni 2016, <https://www.theapolis.de/de/news/show/spardiskussionen-gehen-in-voellig-falsche-richtung> (Zugriff: 15. Oktober 2022).

Schloss- und Gartenverwaltung Bayreuth-Eremitage 2021

Schloss- und Gartenverwaltung Bayreuth-Eremitage (Hg.), *Regeln zum Schutz und Erhalt des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth*, Stand: 19. August 2021, unveröffentlicht.

Schmidt 2019

Thomas Schmidt, *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*, Wiesbaden 2019.

Schnaas u. a. 2015

Dieter Schnaas und Christopher Schwarz, „Zwischen Boston und Leipzig besteht eine Atlantik-Brücke“, in: *WirtschaftsWoche* [Online-Ausgabe], 19. Oktober 2015, <https://www.wiwo.de/erfolg/beruf/gewandhausorchester-zwischen-boston-und-leipzig-besteht-eine-atlantik-bruecke/12468628-all.html> (Zugriff: 15. Oktober 2022).

Schönböck u. a. 2002

Wilfried Schönböck und Johann Bröthaler, „Zur ‚Umwegrentabilität‘ öffentlicher Ausgaben: Konzepte und Methoden zur Messung der überbetrieblichen Wirkungen staatlicher Aktivitäten“, in: Engelbert Theurl, Hannes Winner und Rupert Sausgruber (Hg.), *Kompendium der österreichischen Finanzpolitik*, Wien, New York 2002, S.597–648.

Schulz 2015

Jakob Schulz, „Kultur bringt Wohlstand“, in: *Süddeutsche Zeitung* [Online-Ausgabe], 10. März 2015, <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/ergebnis-einer-ifo-studie-kultur-bringt-wohlstand-1.2386700> (Zugriff: 15. Oktober 2022).

Statistisches Bundesamt (Destatis) 2020

Statistisches Bundesamt (Destatis) (Hg.), *Kulturfinanzbericht 2020*, in: *destatis*, 2020, https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.pdf?__blob=publicationFile (Zugriff: 12. Oktober 2022).

Stiftung für Zukunftsfragen 2022

Stiftung für Zukunftsfragen (Hg.), *Freizeit-Monitor 2022*, in: *Infogram*, 2022, <https://infogram.com/freizeitaktivitaeten-von-a-z-im-vergleich-1hzj4o3qkljpo4p> (Zugriff: 15. Januar 2023).

Stiftung Oper Berlin 2014
Stiftung Oper Berlin (Hg.), *Bühnenservice Berlin* [Broschüre], Berlin 2014.

Wink u. a. 2014

Rüdiger Wink, Laura Kirchner, Florian Koch und Daniel Speda (Hg.), *Studie zur Umwegrentabilität der kulturellen Eigenbetriebe der Stadt Leipzig. Kurzfassung*, in: *GDBA. Die Bühnengewerkschaft*, 2014, http://www.buehnengenossenschaft.de/wp-content/uploads/2014/05/Umwegrentabilit%C3%A4t+_Kurzfassung.pdf (Zugriff: 25. Oktober 2022).

Zentrum für Zukunftsstudien der Fachhochschule Salzburg 2011
Zentrum für Zukunftsstudien der Fachhochschule Salzburg (Hg.), *Die wirtschaftliche Bedeutung der Salzburger Festspiele. Salzburger Festspiele 2011*, in: *art but fair*, 21. Dezember 2011, <http://artbutfair.org/wp-content/uploads/2017/11/Salzburg-Studie-2011.pdf> (Zugriff: 25. Oktober 2022).

Absage an den Realismus

Wolfgang M. Schmitt im Gespräch mit Felix Linsmeier

Felix Linsmeier: Es wird wieder offen darüber geredet, ob es nicht vielleicht auch ein Ende des kapitalistischen Wirtschaftens geben könnte und wir sehen nach vielen Jahren wieder große Protestbewegungen. Wie schätzt du die Lage ein?

Wolfgang M. Schmitt: Gerade jüngere Leute merken, dass ihre Zukunft relativ düster aussieht und sie wahrscheinlich auch nicht selbst ein Vermögen verdienen, sondern allerhöchstens auf ein Erbe hoffen können. Sie realisieren, dass die ökonomische Frage wieder in den Mittelpunkt gerückt werden muss, während in den letzten Jahrzehnten immer behauptet wurde, es gäbe keine Klassengesellschaft mehr, sondern nur noch Individuen, die sich selbst verwirklichen können. Gleichzeitig scheint aber eine Klassenmobilisierung ferner denn je, weil es keine wirkmächtig klassenkämpferischen Parteien gibt und Protest von Gewerkschaften oder Studierenden extrem ausgedünnt ist. Die meisten wissen, dass das Stündlein geschlagen hat, aber sie haben nichts in der Hand, um an der Uhr zu drehen.

FeL: Welche Strategien suchen sich die Menschen in dieser Lage? Als Kulturinstitution merken wir, wie stark das Gefühl der Ohnmacht die Debatte prägt ...

WMS: Da gibt es die neoliberale Antwort, zu versuchen, sich selbst am eigenen Schopfe aus der Misere zu ziehen. Für ein paar wenige wird das tatsächlich auch einen Aufstieg bedeuten, für die meisten aber nicht, da wir in einem System leben, das darauf angelegt ist, dass viele nichts und wenige sehr viel haben, und das systematisch Verlierer produziert. Man müsste sich stattdessen solidarisieren, versuchen, sich in zivilgesellschaftlichen Organisationen und Institutionen zu verbinden. Und dieses Engagement aber ist auf der lokalen und regionalen Ebene deut-

lich leichter und auch die Wirkmacht ist viel größer, wenn man direkt vor seiner Tür ein Resultat sehen kann: Wenn beispielsweise Fahrradwege entstehen, Jugendzentren gebaut werden oder das Theater mehr Geld bekommt. Dort hat man eine große Macht und kann eine Form von Gesellschaft erleben, die das Individuum nicht nur als Konsument anspricht, sondern auch als Bürger begreift. Und das muss dann wiederum auf den Bund ausstrahlen und nicht umgekehrt. Wenn aber gleichzeitig eine lokale Initiative wie die Deutsche Wohnen Enteignen aus Berlin den demokratischen Weg geht, die nötigen Stimmen bekommt und trotzdem politisch ignoriert wird, ist das ungeheuer frustrierend. Da kann man es auch nicht verübeln, wenn man sich dann aus dem persönlichen Engagement zurückzieht.

FeL: Nun ist es ja nicht so, dass es keine zivilgesellschaftlichen Akteur:innen geben würde. Sie können die Dinge aber nicht, oder vielleicht mehr konstruktiv regulieren. Was ist hier passiert?

WMS: Es ist ja nicht nur so, dass die Gewerkschaften nicht richtig gearbeitet haben, sondern es wurde politisch versucht, diese Gewerkschaften zu unterminieren. Wenn man eine Gesellschaft darauf aufbaut, dass es Zeitarbeit gibt, dass Menschen mal hier, mal dort arbeiten und sofort wieder entlassen werden können, gibt es selbst in der Fabrik ein Zweiklassensystem von jenen, die tariflich gebunden sind und jenen, die nicht tariflich gebunden sind. So kann eine Gewerkschaft auch gar nicht mehr alle unter einem Schirm versammeln, sie sind schon von der Politik vereinzelt worden. Andere Institutionen sind geschwächt, das hängt mit verschiedenen Entwicklungen der Moderne zusammen, wie zum Beispiel die Kirchen und hochkulturelle Institutionen. Gerade die Theater haben sich sehr an den Metropolen orientiert und geglaubt, dass man jedem Publikum begegnen kann und sollte wie einem Berliner Publikum. Das hat dazu geführt, dass es eine große Distanz in der Bevölkerung gibt. Außerdem vertritt das Theater wenig Gegenpositionen, man könnte ja sagen: Bei uns gibt es aber noch Klassenkampf und wir denken auch über das Ökonomische nach. Stattdessen hat man Herrschaftsdiskurse übernommen.

FeL: Könnten Theater denn eine konstruktive Rolle einnehmen? Klassischerweise verstehen sie sich ja schon als Orte gesellschaftlicher Auseinandersetzung.

WMS: Die Theater haben eigentlich genauso wie die Politik, Gewerkschaften und andere Institutionen sehr viele Leute vergessen. Ich denke, dass wir in Deutschland in ganz seltenen Fällen wirklich herrschaftskritisches Theater erleben, höchstens ein bisschen Pseudoprovokation. Ein herrschaftskritisches Theater würde die Unterschiede zwischen einer Regierung und einer Bevölkerung, zwischen jenen, die Kapital besitzen und jenen, die ihre Arbeitskraft verkaufen müssen, deutlich machen. Stattdessen setzt man eigentlich das Programm der jeweiligen Bundesregierung um. Ein herrschaftskritisches Theater würde auch erkennen, dass das, was auch auf der Bühne artikuliert wird, nicht Tagespolitik ist, sondern dass dort etwas Künstliches stattfindet, das uns wiederum eine Idee davon gibt, wie es auch sein könnte, aber de facto nicht ist.

FeL: Sollte das Theater also Utopien erzählen?

WMS: Nicht in dem Sinne, dass wir Ausblicke bekommen, wie eine Gesellschaft in dreißig Jahren aussehen könnte. Das wissen wir auch von den großen Utopien: dass sie relativ langweilig sind. Es geht darum, Räume aufzumachen, in denen anders gefühlt, anders gedacht werden kann. Dass in den Klageschreien eines Tristan auch hörbar ist, wie sehr man unter der menschlichen Existenz leiden kann, dass in der Tragik der Mimi zu hören ist, wie abhängig man von der Gesundheit des eigenen Körpers ist und wie sich eine Gesellschaft um ihre Kranken kümmert. Dort, in diesen wunderschönen Klängen, drückt sich ein Protest gegen den Ist-Zustand aus, dort eröffnet sich ein Tor zu einer Gegenwelt. Weil alles gesungen wird, erteilt die Oper jedem Realismus, dem Hier und Jetzt, schon von Anfang an eine Absage und macht ein Anderes möglich und hörbar. Ich halte es für einen großen Fehler, die Themen, die in Zeitungen vorzufinden sind, einfach nochmal auf der Bühne mit den entsprechenden Opernfiguren nachzuerzählen. Das ist ja nur eine Duplizierung dessen, was schon ist. Es muss eine Gegenwelt geschaffen werden, um die Kluft zwischen dem Ist und dem Wünschenswerten deutlich zu machen. Dadurch setzt sich beim Publikum ein Den-

ken in Gang, ohne dass man ihm nochmal mit erhobenem Zeigefinger kommen muss.

FeL: Aber tappt man dann nicht auch in eine Falle – nämlich in die, dass man in der artifiziellen Gestaltung einer möglichen Welt dann traditionalistisches Gefälligkeitstheater macht?

WMS: Die Gefahr der Kitschfalle ist sehr groß und die Angst davor ist lähmend. Man sollte den Kitsch riskieren und trotzdem versuchen, ihn zu vermeiden. Viele Opern- und Theaterregisseure heute machen es sich zu leicht, indem sie alles ironisieren und sofort mit der Dekonstruktion daherkommen, noch ehe man die Konstruktion versteht. Dann wird nur gesagt, wie man es nicht mehr machen möchte, aber eben kein Gegenangebot gemacht. Außerdem basierte das Dekonstruktionstheater darauf, dass das Publikum die Konstruktion kennt. Insofern war die Dekonstruktion sofort verständlich, weil man die *Meistersinger* oder *Kabale und Liebe* ohnehin in- und auswendig kannte. Ein jüngeres Publikum, das nicht mehr zur bürgerlichen Kultur gehört, begegnet dann nur noch der Dekonstruktion, erlebt große Verwirrungen und kommt deswegen vielleicht auch nicht wieder. Das öffnet bei diesem Publikum dann Tür und Tor für das wirklich schlimme Kitschtheater, also die Franco-Zeffirelli-Epigonen, die es zuhauf gibt. Und wenn man sich ansieht, was mitunter in der MET oder in anderen großen Häusern produziert wird und dann im Kino oder auf DVD zu betrachten ist, wird einem ja angst und bange. Aber *La Bohème* mit viel Plüsch ist auch nicht die Lösung. Da den richtigen Weg zu finden ist eine heikle Angelegenheit.

FeL: Die Oper wäre stattdessen ja auch das Medium starker Emotionalisierung – kann sie in diesem Sinne vielleicht ein konstruktiv populistisches Medium sein?

WMS: Ja, die Emotionen leiten das Politische sehr stark und das kann man auch kritisieren, dass wir alles zu sehr emotionalisieren. Zugleich aber ist sicher, dass man ganz ohne Emotionen keine Bewegung in Gang setzen wird. Nun ist die Oper nicht dafür bekannt, Revolutionen auszulösen. Aber der Erfahrungsschatz, den man in der Oper ansammeln kann, öffnet das Spektrum der menschlichen Gefühle. Was

ist denn heute eigentlich die ‚dominante‘ Kunst? Reality-TV-Formate, Soaps und TikTok-Videos, in denen in aller Kürze Emotionen in ihrer Schwundstufe zum Ausdruck gebracht werden. Die Gefühlsbandbreite der Oper dagegen zeigt, dass der Mensch so viel mehr sein kann, so viel tiefer und weiter denken und empfinden kann, als es die Kulturindustrie uns gerade in repetitiver Form vorsetzt. Darin liegt ein großes politisches Potenzial: Individuen, die diese Fülle des Gefühls und des Denkens einmal wahrnehmen, sind auch bereit, anders auf gesellschaftliche Ungerechtigkeiten zu blicken — und werden so im Sinne von Şeyda Kurts *Hass* auch wütend und gehen auf die Straße.

FeL: Ist die Lösung für die Theater dann vielleicht, sich politisch zu solidarisieren?

WMS: Ich glaube, dass man vor allem einen gewissen Burgfrieden so langsam auflösen sollte, weil Engagement und Protest in Deutschland wirklich zu zahm sind. Ich habe mich auch gefragt, ob es in Deutschland ein Theater gibt, das in den letzten Jahren wirklich mutigen Protest gegen die Regierung geleistet hat. In den letzten zehn Jahren fällt mir kein einziges ein und ich sehe kaum subversives Potenzial — genauso sieht dann auch das meiste aus, was man auf der Bühne sieht.

FeL: Wäre das nicht die Funktion des modernen Hofnarren, weil sich Theater im Namen der Kunstfreiheit ja schon mehr erlauben kann, und so, auch einfach schon durch seine Finanzierung, letztendlich systemtragend ist?

WMS: Wenn es wenigstens so wäre, aber ich sehe ja nicht mal die Narren. Klar, wenn es darum geht, etwas gegen die AfD zu sagen, lehnt sich jeder weit aus dem Fenster. Das gibt Gratis-Applaus und man weiß, dass das sowieso nicht das eigene Publikum ist. Mich wundert ehrlich gesagt, dass das Ökonomische nicht insgesamt viel präsenter ist. Auf der Bühne stehen ja keine Einkommensmillionäre, sondern Leute beim Medianlohn oder darunter. Man würde eigentlich glauben, dass da eine Klassen-Solidarität aufgrund der ähnlichen Löhne möglich wäre mit jenen, die sich kaum noch die Eintrittskarte leisten können.

FeL: Gleichzeitig wird aktuell der Klimaprotest, der nicht einmal etwas Radikaleres fordert, als die Einhaltung internationaler Abkommen, wahnsinnig kontrovers diskutiert.

WMS: Das ist höllisch ermüdend. Ich habe aber eine gewisse Hoffnung, dass man die ökologische Frage zunehmend mit dem Klassenkampf verknüpft. Auf kurze Sicht wird der Kapitalismus nicht abgeschafft werden können, deshalb möchte ich statt der 1,5 Grad eine andere Zahl ins Spiel bringen: 18 Euro. Das wäre ein Mindestlohn, der es ermöglichen würde, mit der Familie ins Restaurant, in den Zoo oder ins Theater zu gehen und allem voran Altersarmut verhindern würde. Gleichzeitig würde diese Erhöhung bedeuten, dass diejenigen, die jetzt weniger als 18 Euro verdienen, einen Lohnanstieg erfahren, der in entsprechender Relation steht. Hinter so einem Ziel könnte man eine breite Masse mobilisieren, und zwar eine, in der wirklich alle mitgemeint sind. Das Versprechen der Demokratie ist Teilhabe, und das auch an der Kultur. Dafür braucht man etwas Geld und dafür braucht man mehr Zeit. Und so ist der zweite Schritt zu fragen: Wenn wir nun keine Angst mehr haben, wie wollen wir dann eigentlich leben und arbeiten?

FeL: Ist das das Ziel – ein Leben ohne Angst?

WMS: Das ist sicherlich weniger als eine Utopie, aber es ließe sich zumindest fragen: Wie wollen wir eigentlich leben und arbeiten? Wir wissen aus gewerkschaftlichen Umfragen, dass es neben höheren Löhnen die Zeit ist, die viele Menschen haben möchten. Sie möchten eigentlich eine 4-Tage-Woche. Darin drückt sich ja aus, dass das Verkaufen der eigenen Arbeitskraft nicht das ganze Leben bestimmen soll, sondern dass man als Mensch zum Beispiel auch ins Theater gehen will, sich mit den anderen Dingen, den nicht-ökonomischen auseinandersetzen will. Und diese Zeit aber muss man sich erst einmal erkämpfen. Der Klassenkampf ist einer sowohl um höhere Löhne als auch um mehr Zeit. Und die muss dann aber auch genutzt werden und zwar nicht im Sinne einer neoliberalen Logik, in der man sich dann einfach weiter optimiert. Aber das Schlimmste wäre – und deswegen ist Theater und Oper so wichtig – wenn diese zusätzliche Freizeit dann direkt an TikTok fließen würde.

FeL: Du beendest jede deiner Filmanalysen mit einem bestimmten Blick: dass es darum geht, zu sehen und nicht zu schauen. Ist das auch ein Blick, der sich auf die Oper übertragen lässt?

WMS: Ich deute den Satz meist ideologiekritisch; dass wir also von der Hollywood-Kulturindustrie etwas gezeigt bekommen, bei dem wir beim genaueren Hinsehen eine verborgene Ideologie entdecken. Beim Theater, wenn es denn ein kritisches Theater ist, würde es darum gehen, die Zuschauer als aufgeklärte Subjekte anzusprechen oder einen Prozess der Aufklärung in Gang zu setzen. Insofern ist eigentlich eher ein Satz, der sich an die Theatermacher richtet, dass sie nicht nur schauen, sondern sehen mögen. Die Oper lädt natürlich dazu ein, sie einfach als Amusement zu genießen, sodass man möglicherweise aufgrund all der Schönheit, vor allem des Gesanges, vergisst, was darin noch liegt. Und das sollte schon freigelegt werden. Ansonsten fasst man die Oper nur als Nachgang zu einem opulenten Abendessen auf.

Dieses Interview erschien in gekürzter Form in der Opernzeitung des Staatstheaters Kassel am 9. Oktober 2023.

Biografien

Herausgeber:innen

Ulrike Hartung ist Musiktheaterwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkten in den Bereichen zeitgenössische Musiktheaterpraxis, Postdramatik, Musiktheater als Institution und Freies Musiktheater. Nach ihrem Studium der Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters, der englischen sowie der neueren deutschen Literatur in Leipzig und Bayreuth, promovierte sie am Forschungsinstitut für Musiktheater (*fmt*). Für ihre Arbeit über *Postdramatisches Musiktheater* erhielt sie u. a. ein Stipendium nach dem Bayerischen Elitefördergesetz. Nach Stationen als wissenschaftliche Mitarbeiterin am *fmt* sowie als Kommunikationsberaterin ist sie seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Beharrungs- und Bewegungskräfte: Musiktheater im institutionellen Wandel zwischen Musealisierung und neuen Formaten“ im Rahmen der DFG-Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart“. Seit der Verlängerung der Forschungsgruppe im Mai 2021 liegt der Fokus ihres Projekts auf Dynamiken von Institutionalisierung im Freien Musik(alischen) Theater.

Kornelius Paede ist Dramaturg und Musik(theater)wissenschaftler. Seit der Spielzeit 2021/2022 ist er Chefdramaturg Musiktheater und Teil des Leitungsteams am Staatstheater Kassel mit Arbeitsschwerpunkt auf zeitgenössische Musik und Digitalität und initiiert dort neben klassischen Opernproduktionen Uraufführungen, Festivals, spartenübergreifende Projekte und Diskurs. Kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet ihn mit Regisseur Florian Lutz und Bühnenbildner Sebastian Hannak; der gemeinsame Kasseler *Wozzeck* wurde 2022 mit dem deutschen Theaterpreis DER FAUST („Inszenierung Musiktheater“) ausgezeichnet. 2017 bis 2021 war er Dramaturg an der Oper Halle. Er arbeitete u. a. mit Paul-Georg Dittrich, Florentine Klepper, Christiane Pohle, Tobias Kratzer, dem Kollektiv Hauen & Stechen und Michael v. zur Mühlen. Lehraufträge führten ihn an die Universitäten in Bayreuth (Musiktheaterwissenschaft) und Kassel (Historische Musikwissenschaft). 2020 erschien sein Buch *Dokumentarisches Musiktheater* im Verlag wbg. 2023

war er Juror für Dramaturgie der Akademie Musiktheater heute der Deutsche Bank Stiftung.

Autor:innen und Gesprächspartner:innen

Dietmar Dath gehört spätestens seit seinem 2008 für den Deutschen Buchpreis nominierten Roman *Die Abschaffung der Arten* zu den bekanntesten deutschen Autoren. Daths literarisches Schaffen ist durch seine kritische und gesellschaftlich politische Haltung geprägt; seine Themen reichen von Popkultur, Politik, Wissenschafts- und Gesellschaftskritik hin zu Zukunftsforschung. Er schrieb etliche Romane, Sachbücher über Marx und Hegel, daneben Theaterstücke, Lyrik und Hörspiele. Von 1998 bis 2001 war er verantwortlicher Redakteur des Magazins für Popkultur *Spex*. Heute arbeitet er als freier Autor, Feuilletonist bei der *F.A.Z.* und Übersetzer. Zuletzt erschienen seine Bücher *Neptunation: Oder Naturgesetze, Alter!* (bei S. Fischer), *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine* (bei Matthes & Seitz) sowie *Gentzen oder: Betrunkene aufräumen* (ebenda).

Paul-Georg Dittrich studierte Regie an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Er inszenierte u. a. an der Staatsoper Hamburg, Staatsoper Stuttgart, Deutschen Oper Berlin, Oper Halle, am Aalto Musiktheater Essen, Schauspiel Frankfurt, Theater Bremen, Staatstheater Darmstadt, Theater Heidelberg, Theater Bielefeld, Schauspielhaus Wien, Theater Augsburg und auf Kampnagel Hamburg. Im Fokus seiner Arbeiten stehen neben dem poetischen Geschichtenerzählen und der fantasievollen Einbeziehung von audio-visuellen Medien immer auch die künstlerische Suche nach einer zeitgenössischen Symbiose zwischen Musik- und Sprechtheater, nach experimentellen Spielformen und unkonventionellen Raumtheatersetzungen. Auszeichnungen waren u. a. im Jahr 2016 die Nominierungen in der Kategorie „Regie Musiktheater“ beim deutschen Theaterpreis DER FAUST für *Wozzeck* von Alban Berg (Theater Bremen) und im Folgejahr für *La damnation de Faust* von Hector Berlioz (Theater Bremen).

Dominik Frank, geboren 1983, studierte Theaterwissenschaft, Philosophie, Literatur und Psychologie an der LMU München. Nach seinem Abschluss arbeitete er als Dramaturgieassistent an den Münchner Kammerspielen und bei den Salzburger Festspielen. Von 2013–2016 arbeitete er am Forschungsprojekt zur NS-Vergangenheit der Bayerischen Staatsoper an der LMU. Seit 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth und promovierte dort mit der Arbeit *Hinter dem Vorhang. Opern- und Musiktheaterdiskurse in der DDR*. Derzeit forscht Dominik Frank zu „Wagnergesang im 21. Jahrhundert – historisch informiert“ (DFG-Erkenntnistransferprojekt) und Nacktheit im Musiktheater. Außerdem arbeitet er als freier Regisseur, Theaterpädagoge und als Referent an der KZ-Gedenkstätte Dachau mit dem Schwerpunkt „Theater im Konzentrationslager“.

Melanie Fritsch ist seit Oktober 2020 Juniorprofessorin für Medienkulturwissenschaft mit Schwerpunkt Game Studies und angrenzende Gebiete an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ihre Dissertation *Performing Bytes. Musikperformances der Computerspielkultur* wurde 2018 bei Königshausen & Neumann veröffentlicht. Zusammen mit Dr. Tim Summers (Royal Holloway) hat sie 2021 den *Cambridge Companion to Video Game Music* herausgegeben. Sie ist Mitglied der Ludomusicology Research Group und im Sprecher:innenteam der AG Games der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Sie ist außerdem Mitbegründerin der Society of the Study of Sound and Music in Games und des *Journal of Sound and Music in Games*, sowie der AG Spiele (Verband DHd – „Digital Humanities im deutschsprachigen Raum“). Sie war als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater (Universität Bayreuth) tätig, arbeitete als PR & Communications Managerin in der Games-Branche und war Lehrbeauftragte im Fach Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Sebastian Hannak ist einer der meistbeachteten Bühnenbildner seiner Generation. Einer seiner Schwerpunkte ist das Arbeiten am erweiterten theatralen Raum wie den Raumbühnen. Mehrfach wurden seine Arbeiten zum Raum des Jahres nominiert und ausgestellt, für seine Raumbühne HETEROTOPIA erhielt er den deutschen Theaterpreis DER FAUST, für *Kabale und Liebe* den Weltenbauer Award sowie den

OPUSAward für die Raumbühne PANDAEMONIUM. Er war Stipendiat der Akademie Musiktheater heute und ist dort Vorsitzender des Alumnibeirats, zudem ist er Mitglied im Szenografie-Bund und der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Neben diversen Jurytätigkeiten gestaltete er einen Lehrauftrag an der Hochschule Mainz, hält Vorträge und Seminare und veröffentlicht regelmäßig Textbeiträge. Zudem erforscht er hybride Darstellungsformen mit digitalen Medien mit dem Projekt *Augmented & Expanded Scenography*. Mit Florian Lutz verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit. Gemeinsam veröffentlichten sie im Verlag Theater der Zeit das Buch *Raumbühne HETEROPTOPIA – Neue Perspektiven im Musiktheater*. Am Staatstheater Kassel ist er Hausszenograf und entwarf neben anderen Arbeiten die vielbeachteten Raumbühnen PANDAEMONIUM und ANTIPOLIS sowie darin etliche Bühnenbilder.

Florentine Klepper studierte Schauspiel- und Opernregie in Zürich und München. Seit 2004 ist sie an renommierten deutschsprachigen Bühnen wie dem Staatstheater Braunschweig, den Bühnen Bern, der Staatsoper Stuttgart, der Oper Graz, dem Theater Freiburg, den Salzburger Osterfestspielen, der Semperoper Dresden und der Oper Frankfurt tätig. Im Schauspiel war sie von 2009 bis 2011 als Hausregisseurin am Theater Basel engagiert, des Weiteren inszenierte sie an den Staatstheatern Stuttgart und Karlsruhe und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. 2018 gab sie an der Opéra de Dijon ihr Debüt in Frankreich. Ihr Interesse im Bereich Musiktheater gilt besonders der zeitgenössischen Musik. Sie setzte u. a. Uraufführungen von Moritz Eggert, Jörg Widmann, Felix Leuschner und Arnulf Herrmann an Festivals wie aDevantgarde, Festspiel Plus und der Münchener Biennale in Szene.

Marie-Anne Kohl studierte Musikwissenschaft, Gender Studies, Publizistik und Kommunikationswissenschaft in Berlin und zuvor Gesang/Musiktheater an der Folkwang Hochschule Essen. In ihrer Promotion an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, als Stipendiatin der Mariann Steegmann Foundation sowie des DAAD für Forschungsarbeiten in New York als Visiting Scholar der NYU untersuchte sie das künstlerische Kräftefeld Downtown New York der 1960er und 1970er Jahre und die Vokale Performancekunst als feministische Praxis am Beispiel Meredith Monks. Von 2011 bis 2015 war Kohl Kuratorin und

Geschäftsführerin des feministischen Kunstraums *alpha nova & galerie futura* in Berlin, von 2015 bis 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Geschäftsführerin des Forschungsinstituts für Musiktheater (*fimt*) an der Universität Bayreuth. Im November 2023 ist sie die Tenure-Track-Stelle Historische Musikwissenschaft an der mdw angetreten. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Musik und Diversität, Performance, Stimme, kulturelle Mobilität, Kulturtransfer und Globalisierung. Aktuell entwickelt sie in ihrem Habilitationsprojekt ein Verständnis von Castingshows als globalem Musiktheater.

Felix Linsmeier kam über reichlich Umwege in das Dramaturgiebüro des Staatstheaters Kassel: Noch während seines Abiturs in der Augsburger Heimat gewann er 2016 den Kompositionswettbewerb der Berliner Philharmoniker und nistete sich daraufhin in der zeitgenössischen Musikszene in Deutschland ein. Neben einigen Kompositionsaufträgen schuf er als Arrangeur Partituren, die regelmäßig weltweit aufgeführt werden, unter anderem beim National Youth Orchestra of Great Britain, WDR Sinfonieorchester, und den *Rock Meets Classic* Stadiontourneen. 2021 erhielt er ein Künstlerstipendium des Freistaat Bayern. Während seines Schulmusikstudiums in Würzburg bespielte er als freischaffender Musiker weltweit Bühnen sowie mit seiner Hip-Hop-Band *#Zweiraumsilke* zahlreiche Festivals. Als Autor für *neue musikzeitung*, *SWR* und *VAN Magazin* schlug er mit seinen Recherchen zu Gender-, Digital- und politischen Themen einige Wellen. Seit 2022 ist Linsmeier fest am Staatstheater Kassel. Hier arbeitete er zuletzt mit Philipp Rosendahl, Valentin Schwarz, Valentin Alfery und Florentine Klepper. Außerdem schrieb er Musik für die Uraufführung *Operation Abendsonne*.

Florian Lutz wurde 1979 in Köln geboren und studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin. Neben verschiedenen Publikationen zu Musik- und Operngeschichte arbeitete er seit 2003 als freischaffender Theater- und Opernregisseur. Von 2016 bis 2020 war Florian Lutz Intendant der Oper Halle. Unter seiner Leitung hat sich das Haus „zu einem der innovativsten Orte zeitgenössischen Musiktheaters entwickelt“ (*Die deutsche Bühne*) und rückte wieder in den Fokus der überregionalen Fachwelt. *DIE ZEIT* titelte 2017, dass die Oper Halle „eines der aufregendsten Musiktheaterhäuser Deutschlands“ geworden sei und das Haus wurde mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST

für die Raumbühne HETEROTOPIA von Sebastian Hannak geehrt. Im Sommer 2019 erhielt die Oper Halle den Theaterpreis des Bundes und gewann in der Kritikerumfrage der *deutschen Bühne* 2019 in den Kategorien „innovativste Format“ und „beste Regieleistung“ (für Florian Lutz). Seit August 2021 ist Florian Lutz Intendant des Staatstheaters Kassel; im Herbst 2022 wurde seine Kasseler Inszenierung von Alban Bergs *Wozzeck* mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie „Regie Musiktheater“ ausgezeichnet.

Lulu Obermayer arbeitet mit Performance, Oper, Theater und Choreografie. Sie studierte Schauspiel, Dramaturgie und Contemporary Performance Practice in New York, Glasgow und Leipzig und schloss 2017 ihren M. A. in Solo Dance and Authorship am Hochschulübergreifenden Zentrum für Tanz (UdK/Ernst Busch) Berlin ab. Sie entwickelte eine Trilogie von Solo-Performances basierend auf den Puccini-Opern *Tosca* (2016), *Manon Lescaut* (2017) und *The Girl(s) of the Golden West* (2018), die u. a. an den Münchner Kammerspielen, HochX, HAU 2 und dem Batard Festival aufgeführt wurden. Im Jahr 2020 wurde sie für den Caroline Neuber Preis nominiert und brachte ihr erstes Ensemblestück *L'Opra Fatale* im Auftrag des Steirischen Herbstes an der Oper Graz zur Uraufführung. Aktuelle Arbeiten sind das Solo *Lulu* (2023), welches sie im Rahmen des freischwimmen Netzwerkes entwickelte, die Performance *Agoraphobia* (2023), mit der sie den Steirischen Herbst am Schlossberg von Graz eröffnete, das Solo (*a kind of*) *Requiem* (2023), eine achtstündige Performance nach *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms für eine 20-jährige Sängerin, die im Rahmen des Buzzcut Festivals am Center for Contemporary Art (CCA) in Glasgow uraufgeführt wurde, *Death Valley Junction* bei den Tanztagen der Sophiensaele (2022) und die achtstündige Performance *Frauenliebe und Leben* (2022) am DeSingel in Antwerpen.

Teresa Martin studierte zunächst Theaterwissenschaft transdisziplinär, Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Vor und während des Studiums assistierte sie am Zimmertheater Tübingen, am Schauspiel Leipzig und an der Oper Halle. Im Anschluss studierte sie Dramaturgie mit Schwerpunkt Musiktheater an der Theaterakademie August Everding und betreute etliche Regieprojekte mit Schwerpunkt auf musiktheatraler Stückentwicklungen, u. a. mit Ren-

nik-Jan Neggens, Lukas Kretschmar, Gineke Pranger und Anna Malena Große. In enger Zusammenarbeit mit Caitlin van der Maas entstanden die beiden Musiktheaterstücke *Der Stille Dirigent* und *Karl im All zu Hause* für die freie Szene in München. Für die Münchener Biennale für neues Musiktheater betreute sie die Uraufführung *Transstimme* des Komponisten Fabià Santcovsky (Regie: Blanka Rádóczy). Sie ist Mitglied im Jungen Kollektiv MusikTheater, mit welchem sie im Sommer 2022 ein Musiktheaterfestival in Karlsruhe realisierte. Seit der Spielzeit 2021/22 ist Teresa Martin am Staatstheater Kassel Musiktheaterdramaturgin und arbeitet hier mit Regisseur:innen wie Paul-Georg Dittrich, Claudia Bauer, Florian Lutz und Marlene Pawlak zusammen.

Wolfgang M. Schmitt ist Youtuber, Podcaster und Kritiker. Er studierte Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Trier. Als freier Journalist schreibt er Film- und Literaturkritiken unter anderem für die *Rhein-Zeitung* und *Neues Deutschland*, außerdem veröffentlicht er Gastbeiträge bei der *Neuen Zürcher Zeitung* und in der Wochenzeitung *der Freitag*. Seit 2011 betreibt er den ideologiekritischen Youtube-Kanal *Die Filmanalyse*. Zudem betreibt er mit Stefan Schulz den Podcast *Die neuen Zwanziger* sowie mit Ole Nymoen den Wirtschaftspodcast *Wohlstand für Alle*. In der edition suhrkamp erschienen von ihm (mit Ole Nymoen) *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper* (2021) sowie *Mit Filmen sehen lernen* (2025). Zuletzt veröffentlichte er 2023 *Die Filmanalyse: Kino anders gedacht* bei Seidelman & Company.

Kerstin Steeb ist Musiktheaterregisseurin und dekonstruiert die strenge Form von Oper oft durch eigene Bearbeitungen und Fassungen und deckt damit eine Direktheit im Spiel sowie eine aktuelle Brisanz in der Thematik auf. Sie inszenierte u. a. an Häusern wie der Staatsoper Hamburg, dem Theater Hagen und der Deutschen Oper am Rhein. Das Ringen um gendersensibles Verhalten war von Beginn an prägend für ihre Arbeiten und verfestigt sich insbesondere in ihren freien Projekten, indem sie zum Beispiel mehrfach der verkannten Komponistin Ethel Smyth auf den Spielplan verhilft. Ausgehend von Smyth präsentierte Kerstin Steeb u. a. den Opernfilm *Der Wald*: „politisch, heutig, form-sicher“ (*Hamburger Abendblatt*). Ihre Bearbeitung von *Don Giovanni* im Opernloft Hamburg wurde 2020 in der Autorenumfrage der Zeit-

schrift *Die deutsche Bühne* in der Kategorie Oper nominiert. Sie ist Dozentin an der Universität Hamburg sowie der HfMT Hamburg, zweifache Mutter und im Vorstand von Pro Quote Bühne e. V.

Willem Strank studierte in Kiel Medien-, Musik- und Literaturwissenschaft. Er wurde 2014 über *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden* promoviert, war von 2012 bis 2021 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der CAU Kiel (u. a. Studiengangskoordinator). Seine Lehrtätigkeiten führten ihn u. a. nach Paderborn und Salamanca, von 2010 bis 2021 war er im Vorsitz der international agierenden Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung (seit 2006 als Gründungsmitglied dabei). 2021 und 2022 ist er als Musik- und Filmreferent am für Kultur zuständigen Ministerium des Landes Schleswig-Holstein tätig. Zum Jahreswechsel 2023 ging er an die Musikhochschule Lübeck, um dort neue Szenarien für die Digitalisierung des Musikunterrichts zu entwickeln. Nebenbei war Strank lange Jahre als Musikschullehrer tätig und ist nach wie vor praktizierender Musiker, u. a. als Stummfilmpianist. Nach seinem *Handbuch Filmgeschichte* (2021) arbeitet er derzeit an einem Projekt zur Repräsentation von Neoliberalismus in den Medien.

Tillmann Triest arbeitet im Bereich der Darstellenden Künste und forscht in der Musiktheaterwissenschaft und Kulturmanagementlehre. Seine Schwerpunkte umfassen Transformationsprozesse im Kulturbetrieb, Audience Development sowie werk- und aufführungsspezifische Studien. Tillmann Triest studierte B. A. Kulturarbeit in Potsdam sowie M. A. Kulturmanagement und -tourismus in Frankfurt/Oder. Neben freien Projekten führten ihn seine Wege u. a. an das Staatstheater Kassel, zu battleROYAL Creative Production, an das Hans Otto Theater Potsdam, zum YOUNG EURO CLASSIC Festival am Konzerthaus Berlin und zum Tianjin Conservatory of Music in China. Derzeit gestaltet er Vermittlungsprogramme an der Deutschen Oper Berlin und ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Studiengang Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam. Tillmann Triest promoviert am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth und lehrt Theatermanagement und Stadtentwicklung an der Universität Bayreuth sowie an der Hogeschool van Amsterdam. Er wurde ausgezeichnet mit Stipendien der Akademie Musiktheater heute der Deutsche Bank Stiftung, des Mozartfests Würzburg und der Stiftung der deutschen Wirtschaft. Be-

sondere Anerkennung wurde ihm mit dem Deutschlandstipendium sowie dem Ehrenamtspreis der Landeshauptstadt Potsdam zuteil.

