

Caroline Wiese

# MUSIKTHEATER IM LEGITIMATIONS- DISKURS

Strategien und Strukturen in Musiktheaterkritiken  
zwischen 1987 und 2007

**[transcript]** Musik und Klangkultur

**Aus:**

*Caroline Wiese*

**Musiktheater im Legitimationsdiskurs**  
Strategien und Strukturen in Musiktheaterkritiken  
zwischen 1987 und 2007

März 2023, 278 S., kart.

49,00 € (DE), 978-3-8376-6416-4  
E-Book:

PDF: 48,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6416-8

Im Diskurs um das Musiktheater weitet sich ein Legitimationsproblem aus, das politische, wirtschaftliche und ästhetische Aspekte betrifft und die Kunstform in ihrer Existenz in Frage stellt. Welche Legitimationsstrategien bestimmen aber diesen Diskurs? Caroline Wiese nimmt Musiktheaterkritiken zu exemplarisch gewählten Werken aus den Bereichen Oper, Operette, Neues Musiktheater und Musical in den Fokus. Anhand des Materials fächert sie diskursive Denkmuster und Argumentationsstrukturen auf, die im Umfeld des Dispositivs »Musiktheater« verdichtet auftreten, und zeigt: Unabhängig von Gattung und Werk werden teils widersprüchliche Strategien wirksam.

**Caroline Wiese** ist Projektleiterin des Bundesjugendchores beim Deutschen Musikrat. Sie studierte Musikwissenschaft, Rechtswissenschaft und Betriebswirtschaftslehre an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und Theaterproduktion und Bühnenmanagement an der University of British Columbia in Vancouver, Kanada. Anschließend promovierte sie an der Universität zu Köln.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6416-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6416-4)

# Inhalt

---

<b>Vorwort und Dank</b> .....	7
<b>I Legitimation und Musiktheater im Diskurs – politische, wirtschaftliche und ästhetische Narrative</b> .....	11
1. Legitimation als Topos: Kulturförderung und staatlicher Kulturauftrag .....	17
2. Die ästhetische und programmatische ›Krise‹ des Musiktheaters .....	25
3. Zwei Momentaufnahmen: »Radikale Leichtigkeit« und »Besser als Sex« .....	36
<b>II Material und Methode</b> .....	43
1. Musiktheaterkritik und Öffentlichkeit .....	43
2. Die Zeitungskritik als Medium der Legitimation des Musiktheaters .....	51
3. Der Forschungsprozess: diskursanalytischer Ansatz in wissenssoziologischer Perspektivierung .....	72
3.1 Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit .....	73
3.2 Musiktheater als Dispositiv .....	80
3.3 Diskurstheoretische Aspekte operationalisiert: Diskurs, Legitimation und Strategie .....	82
3.4 Das Textkorpus und die hermeneutische Inhaltsanalyse .....	87
<b>III Legitimationsstrategien im Diskurs um das Musiktheater</b> .....	97
1. Bürgerliche Werte und Habitus .....	99
1.1 Bildung als Wissensakkumulation .....	100
1.2 Die ›Schule des Lebens‹ .....	105
1.3 Traditionsbewusstsein .....	109
1.4 Bildungsbürgerliches Wissen, Habitus und Jargon .....	118
2. Musiktheater zwischen Kunst und Unterhaltung .....	126
2.1 Ästhetische Positionen .....	126
2.2 Die generische Klassifizierung – Versuch der Selbstvergewisserung .....	141
2.3 Emotionen und Gefühl .....	148
2.4 Unterhaltung I – »eine leichte Kost, perfekt serviert« .....	151
2.5 (Keine) Langeweile .....	152

2.6	Unterhaltung II – intellektualisierte Unterhaltung .....	159
2.7	Intellekt/Anspruch/Komplexität .....	162
3.	Aktualität .....	164
3.1	›Eine irgendwie zeitlose Moderne‹ .....	165
3.2	›Sichtbar machen‹ und ›Aktualisieren‹ .....	168
3.3	Tagespolitik und Zeitgeschehen als Referenz .....	173
3.4	Sozialkritische Dimensionen .....	179
3.5	Ein Potpourri der Gegenwart .....	185
4.	Akteure .....	187
4.1	Das Publikum .....	188
4.2	Einzelne Personen und Bezugsgruppen im Dienst der Legitimation .....	212
5.	Ökonomische Positionen .....	227
5.1	<i>Starlight Express</i> als Wirtschaftsfaktor: Attraktivitätssteigerung einer Region .....	228
5.2	Umwegrentabilität .....	229
5.3	Wirtschaftsform und Maßnahmen des Marketings .....	230
5.4	Kulturförderung: marktwirtschaftliche Denkstruktur als Leerstelle .....	232
5.5	Musiktheater »stiftet Zinsen in unserem Kopf« – eine synthetische Rückschau auf die Gattungen .....	234
<b>IV</b>	<b>Schlussbetrachtung</b> .....	237
1.	Universalität durch Widerspruch .....	237
2.	Das Musiktheater als symbolische Sinnwelt – gesellschaftlich konstruierte Wirklichkeit einer großen Erzählung .....	243
3.	Ausblick .....	245
	<b>Kritikenverzeichnis</b> .....	249
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	263
	Sonstige Quellen .....	276

## Vorwort und Dank

---

Obschon ich gerne Zeitungen lese und über Themen schreibe, die Musik betreffen, gehörte ich vor der Beschäftigung mit *Legitimationsstrategien im zeitgenössischen Musiktheater* weder zu den Leser\*innen<sup>1</sup> von Musiktheaterkritiken noch zu deren Verfasser\*innen, woran sich auch mit der Fertigstellung dieser Arbeit nichts geändert hat und ändern wird. Als Musikwissenschaftlerin bleibt die Musiktheaterkritik für mich – wenn auch als janusköpfige Textsorte zwischen eigenständigem künstlerischen Genre und Kunstvermittlung spannungsreich – eine interessante und ertragreiche Quelle, anhand derer ich Phänomene, Strukturen oder die Musik betreffende Sachverhalte und Mechanismen beschreiben, analysieren, kontextualisieren und gesellschaftliche Phänomene letztendlich besser und in womöglich neuen, unerwarteten Zusammenhängen verstehen kann.

Im Verlauf der Arbeit an diesem Buch bin ich sowohl vereinzelt im wissenschaftlichen als auch häufig im musikpraktischen Kontext gefragt worden, ob Musiktheater legitim sei, wobei in der Regel unterstellt wurde, diese Frage müsse bejaht werden. Dies bewegt mich dazu, deutlich zu machen, dass die Funktion dieser Arbeit weder darin liegt, Musiktheater durch die Ergebnisse meiner Analysen zu legitimieren noch zu delegitimieren. Außerdem geht es mir auch nicht um die Überprüfung oder Bewertung von subjektivem bzw. faktischem Wahrheitsgehalt einzelner Aussagen spezifischer Akteure, bei denen es sich in dieser Arbeit überwiegend um Musiktheaterkritiker\*innen handelt. Es geht mir nicht darum, Urteile über einzelne Journalist\*innen oder ihren Berufsstand zu fällen. Von Interesse sind das sich

---

1 Sprache beeinflusst unser Denken. Diskurse konstruieren und festigen gesellschaftliche Strukturen. Eine Arbeit, die sich einer Forschungsfrage in wissenssoziologischer und diskurstheoretischer Perspektive nähert, trägt diesem Umstand auch sprachlich Rechnung. Um Frauen, Männer und Personen anderer Geschlechter gleichermaßen zu berücksichtigen, wurde die Form des Gender\*Gap gewählt. – Siehe Annelene Gäckle: *ÜberzeugENDERe Sprache. Leitfaden für eine geschlechtersensible und inklusive Sprache*, hg. von der Gleichstellungsbeauftragten der Universität zu Köln 2014, [http://gedim.uni-koeln.de/sites/genderqm/user\\_upload/Leitfaden\\_geschlechtersensible\\_Sprache\\_5.Auflage\\_2017.pdf](http://gedim.uni-koeln.de/sites/genderqm/user_upload/Leitfaden_geschlechtersensible_Sprache_5.Auflage_2017.pdf), zuletzt aufgerufen am 11.05.2018.

in den Kritiken verdichtete Wissen zum Musiktheater und die dieses Wissen umgebenden diskursiven Kontexte, die sich im gesellschaftlichen Wissensvorrat versteckt haben.

Die vorliegende Studie wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln im Sommersemester 2021 als Dissertation angenommen und für die Drucklegung geringfügig überarbeitet. Selbstverständlich handelt es sich bei dieser Arbeit vollumfänglich um meine eigene wissenschaftliche Leistung. Sie ist aber – allein durch die zeitliche Dauer – auch Teil eines Lebensabschnitts, bei dem mich in Vancouver, Bonn, Köln und Hannover verschiedene Menschen, Wissenschaftler\*innen, Kolleg\*innen, Freund\*innen, Familie und Vorbilder in unterschiedlichen Phasen begleitet, wissend und unbewusst entscheidend beeinflusst und ermutigt haben und denen ich hiermit herzlich danke.

Danken möchte ich zuvorderst und ganz besonders den Herren Frank Hentschel und Peter W. Marx, die mir beide als Betreuer dieser Dissertation an der Universität zu Köln in unterschiedlichen Stadien der Arbeit zuverlässige, intelligent-kritische und streitbare Diskussionspartner waren. Herrn Hentschel danke ich für seine offene, unermüdliche und direkte Art, Argumente und Schlussfolgerungen auf den Prüfstand zu stellen. Herrn Marx danke ich für den erfrischenden disziplinären Perspektivwechsel, der an entscheidenden Stellen scheinbare Obstakel produktiv umzuwandeln vermochte.

Mein Dank gilt auch meinen Kolleg\*innen der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne und besonders den Teilnehmer\*innen von Forschungsgruppe 4 sowie den Teilnehmer\*innen der musikwissenschaftlichen und theaterwissenschaftlichen Forschungskolloquien bei Herrn Hentschel und Herrn Marx für bereichernde, trans-, inter- und monodisziplinäre Diskussionen. Andreas Speer, der mit a.r.t.e.s. einen einzigartigen ›Denkraum‹ geschaffen hat, und mit ihm allen Artist\*innen und Mitarbeiter\*innen der Graduiertenschule, spreche ich meinen Dank aus; die zahlreichen initiativ entstandenen und inspirierenden ›extrakurrikularen‹ Lesekreise, Diskussionsrunden, Kaffeepausen, Ausstellungen und Konferenzen haben die Promotionszeit für mich sehr bereichert und meine mentale Elastizität jenseits des eigenen Forschungsfeldes herausgefordert und trainiert. Der Stiftung der Deutschen Wirtschaft danke ich für die großzügige finanzielle Unterstützung in Form eines Promotionsstipendiums aus Mitteln des BMBF, mehr noch für die umfassende ideelle Förderung über die aktive Stipendiatinnenzeit hinaus. Den Mitarbeiter\*innen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln danke ich für die unkomplizierte und stets zuvorkommende Bereitstellung meines Untersuchungsmaterials aus dem sammlungseigenen Kritikenarchiv.

Bettina Schlüter und Erik Fischer legten mit ihrer ausgezeichneten Lehre am musikwissenschaftlichen Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn das Fundament für einen kulturwissenschaftlichen Blick auf Musik. Annette Kreuziger-Herr begleitete mein Promotionsvorhaben bei den ersten Gehver-

suchen an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln, David Metzger (University of British Columbia, Vancouver, Kanada) ermöglichte mir einen transnationalen Blick auf die eigene Fachkultur und Winfried Gebhardt (Universität Koblenz-Landau) gab dieser Arbeit bereits im frühen Stadium einen entscheidenden wissenssoziologischen Richtungswechsel. Vielen Dank!

Danken möchte ich außerdem Alexandra Wiese für gendergerechtere Sprache und Sylwan Wiese für die Lust auf mehr Musik. Ursula Amstutz, Charles Barber, Anna Bindler, Mirjam Bonin, Felicitas Breuning, Heidrun Eberl, Bob Eberle, Katharina Finkenzeller, Frida Forslund, Katja Fuder, Dorit Lehr, Simon Liening, Anna Meinen, Sarah Meyer-Maschwitz, Magdalena Möhlenkamp, Eileen Padgett, Thibault Renoux, Jérôme Rossé, Paul Schempp, Hannah Scherer, Byron Schirbock und Teresa Schlüter danke ich für Ablenkung, Verpflegung und Motivation zur rechten Zeit. Emil Wiedemann danke ich für sein ausdauerndes Interesse an Diskursen zu zeitgenössischem Musiktheater und seine bedingungslose und durch Neugier getriebene Begeisterung für Wissenschaft.

Meinen Eltern danke ich für die Weitergabe wesentlicher Eigenschaften, die mich diese Arbeit mit einem liebenswerten und aufgeweckten Kleinkind haben abschließen lassen: Meiner Mutter Dobrosława Wiese danke ich für das kämpferische Gemüt meiner Urgroßmutter, meinem Vater Andreas Wiese für die stoische Gelassenheit.

# I Legitimation und Musiktheater im Diskurs – politische, wirtschaftliche und ästhetische Narrative

---

»Derzeit grassieren die Fragen nach dem, was Oper ist, kann, was sie ausmacht und ob sie überleben wird. Ein Symposium über dieses Thema jagt das andere. Jeder will über ihre Gegenwart und Zukunft Bescheid wissen, die einen rufen nach Visionen, die anderen nach dem Rotstift. Die Oper scheint mehr denn je im Legitimationsnotstand, sucht nach hinreichenden Gründen für ihre Existenz [...].«<sup>1</sup>

Die Motivation für diese Arbeit entsprang einer simplen Beobachtung: Die gegenwärtige Musiktheaterlandschaft in Deutschland – insbesondere die durch öffentliche Zuwendungen geförderte – hat offensichtlich ein Legitimationsproblem. Die Gründe, die dafür angeführt werden, sind vielfältig; sie umspannen politische, wirtschaftliche und ästhetische Aspekte: So wird einerseits häufig ein vermeintlicher oder tatsächlicher Publikumsrückgang festgestellt, verknüpft mit einem generellen Wandel des ›öffentlichen Konsenses‹ über Zuwendungen der öffentlichen Hand für Angebote im Bereich der sogenannten ›Hochkultur‹.<sup>2</sup> Andererseits wird Kulturförderung durch die Austeritätspolitik öffentlicher Haushalte auf Kommunal-, Landes- und Bundesebene beeinflusst. Denn durch die Einsparungen und daraus resultierenden finanziellen Engpässe der Theater wird sichtbar, dass der Musiktheaterbe-

---

1 Nike Wagner: Oper: »Musik mit Bildern«?, in: Bettina Knauer und Peter Krause (Hg.): Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006, S. 75–83, hier S. 75.

2 Siehe zum Diskurs über den Publikumsschwund im Musiktheater exemplarisch Michael Mihatsch et al.: Politik und Kulturbewusstsein: Kulturpolitische Rahmenbedingungen für das Musiktheater im neuen Jahrtausend (Roundtable), in: Teure Kunstform Oper?, hg. von Manfred Jochum und Isolde Schmid-Reiter, 2006, S. 17–28, hier S. 18.

trieb weit davon entfernt ist, kostendeckend zu arbeiten. Und schließlich genügt ein Blick auf die Spielpläne renommierter Opernhäuser, um sich der Dominanz des historischen Repertoires bewusst zu werden; damit einher gehen die viel diskutierten kompositionsästhetischen und programmatischen Probleme der Kunstform im 20. und 21. Jahrhundert. Derlei Gründe erscheinen im öffentlichen Diskurs als Spitze des Eisbergs einer facettenreichen allgemein beschworenen ›Krise‹ der Kunstform. Allen genannten Topoi ist gemein, dass sie ›Legitimation‹ in den Mittelpunkt diskursiver Aushandlungsprozesse um den Geltungsanspruch des Musiktheaters stellen.<sup>3</sup>

»Im demokratischen System erfolgt Legitimitätserzeugung im Medium der Öffentlichkeit«<sup>4</sup> – für den Legitimationsdiskurs um das Musiktheater lohnt also der Blick in die Feuilletons als öffentlichen Ort für Diskussionen über Kunst. Denn der erhöhte Legitimationsdruck lässt sich in unterschiedlichen Artikeln in Zeitungen besonders gut nachvollziehen, da sie gewissermaßen als Forum für den Aushandlungsprozess zwischen einerseits Legitimationsstrategien und andererseits der Herausforderung der Legitimität dienen. So ist beispielsweise in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung im Anrisstext zu einem Artikel über klassische Musik zu lesen: »Immer wieder wird behauptet, das Publikum für klassische Musik schrumpfe, doch das ist falsch. Noch nie haben so viele Menschen ›Hochkultur-Musik‹ gehört wie heute. Aber nie zuvor mussten sie sich dafür so sehr rechtfertigen.«<sup>5</sup> Der Journalist stellt explizit einen erhöhten Legitimationsdruck für ›Hochkultur-Musik‹ fest. Bemerkenswert ist, dass er, kurz und prägnant, die offensichtlich weit verbreitete, aber seiner Meinung nach falsche Annahme des Publikumsrückgangs korrigiert. Diese unmittelbare, sehr direkte Korrektur dient der Legitimitätserzeugung klassischer Musik, denn die angeführte hohe Nachfrage, so scheint es, verweist aus einer demokratietheoretischen Perspektive auf die Legitimität klassischer Musik. Darüber hinaus zeigt schon dieser kleine Ausschnitt aus dem Artikel, dass es »offensichtlich ein wichtiges Ziel gesellschaftlichen und

- 
- 3 Diese Beobachtung lässt sich zu Teilen sicherlich auch auf den durch Ulrich Sarcinelli festgestellten allgemeinen Anstieg an Legitimierungsbedürftigkeit staatstragender Bereiche zurückführen, der mit einer Erhöhung der Transparenz- und Partizipationsansprüche der Bevölkerung gegenüber politischem Handeln und politischen Akteuren einhergeht. – Ulrich Sarcinelli: Politikvermittlung und demokratische Kommunikationskultur, in: Ebd. (Hg.): Politikvermittlung. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur, Bonn, S. 19–45, hier S. 27.
- 4 Ulrich Sarcinelli: Demokratietheoretische Bezugsgrößen. Legitimität, in: Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil, hg. von Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli, Ulrich Saxer, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 253–267, hier S. 256.
- 5 Jan Brachmann: Es geht darum, wer den Ton angibt, in: FAZ, 10.08.2016, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/elbphilharmonie-wirbt-mit-graffiti-14378104.html>, zuletzt aufgerufen am 12.03.2018.

politischen Handelns [ist, die] Öffentlichkeit für sich zu gewinnen«<sup>6</sup> – das gilt für Fürsprecher\*innen der klassischen Musik im Allgemeinen, aber auch analog und im Besonderen für die Festigung des Geltungsanspruchs des Musiktheaters.

Ein anderes Beispiel als Schauplatz für diesen Aushandlungsprozess: Ein Redakteur der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung kommentierte Ende November 2016 eine Sendung des TV-Comedians Mario Barth, der sich im Rahmen seiner RTL-Sendereihe *Mario Barth deckt auf* mit versteckter Kamera in die Staatsoper Hannover begab, um die ›Verschwendung von Steuergeldern‹ aufzudecken.<sup>7</sup>

»Barth drückte sein Erstaunen darüber aus, dass ein altes Stück wie Mozarts ›Zauberflöte‹ immer noch in vielen verschiedenen Inszenierungen gezeigt werde. Kein Wunder, dass das Publikum ausbleibe: ›Das ist ja so, als ob Justin Timberlake 80 Jahre lang dasselbe Programm spielt und nur alle drei oder vier Jahre eine andere Jacke anzieht‹, witzelte er. In der ›Manon Lescaut‹-Vorstellung, die Barth in Hannover besuchte, traf er zwar nicht auf leere Ränge – der Saal war wie meistens voll besetzt – aber einer wie Barth lässt sich von der Realität nicht aus dem Konzept bringen.«<sup>8</sup>

Auch hier greift der Journalist korrigierend ein. Er stellt mit Verweis auf die Auslastung des Zuschauerraumes deutlich heraus, dass die Einschätzung Barths hinsichtlich eines ›ausbleibenden Publikums‹ weder für die besagte Aufführung gelte noch grundsätzlich der ›Realität‹ entspreche.

Über das Feuilleton hinaus wird durch zahlreiche weitere Publikationen innerhalb des Diskurses um das zeitgenössische Musiktheater nicht nur dessen ›Legitimationsnotstand‹ deutlich, sondern auch die Suche nach neuen Legitimationsstrategien oder einer ›gewandelten‹ Legitimation. Im Vorwort eines Sammelbands des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance* etwa stellt der Musiktheaterwissenschaftler Anno Mungen mit Blick auf das sogenannte Regietheater in Frage, ob dieses »als einzige Strategie zur gesellschaftlichen Rechtfertigung von Oper ausreichen wird«<sup>9</sup>, und plädiert für eine Ausweitung des Gattungsbegriffs auf Lebensbereiche

---

6 Jürgen Gerhards und Friedhelm Neidhardt: Strukturen und Funktionen moderner Öffentlichkeit, in: Öffentlichkeit. Kultur. Massenkommunikation. Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie, hg. von Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun, Oldenburg: BIS-Verlag, 1991 [=Studien zur Soziologie und Politikwissenschaft], S. 31–89, hier S. 31.

7 Stefan Arndt: Mario Barth mit versteckter Kamera im Opernhaus, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 30.11.2016, <http://www.haz.de/Hannover/Aus-der-Stadt/Uebersicht/Mario-Barth-mit-versteckter-Kamera-im-Opernhaus-Hannover>, zuletzt aufgerufen am 4.3.2017.

8 Ebd.

9 Anno Mungen: Wem gehört die Oper, in: Ders. *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2011, S. 11–22, hier S. 13.

jenseits institutionalisierter Spielstätten. Konzeptionell bedeutet diese gattungssästhetische Öffnung, das klassische Musiktheater durch die Ausweitung seiner Randbereiche mit zusätzlichen Bedeutungsebenen aufzuladen und dadurch zu legitimieren. Diese Legitimationsstrategie, die vermutlich durch den Autor nicht explizit intendiert wurde, wird im Verlauf der Arbeit nochmals aufgegriffen. Mit dem Sammelband versucht der Herausgeber – folgt man seinen einleitenden Erklärungen – die Möglichkeiten eines ›gesellschaftlich relevanten Musiktheaters‹ durch die Bündelung der unterschiedlichen Beiträge exemplarisch zu versammeln und stellt explizit die Frage: »Wann und wie kann das Musiktheater bzw. die Oper zum Bedeutungsträger bzw. einem Ort gesellschaftlicher Relevanz werden?«<sup>10</sup> Auch wenn die Autor\*innen der einzelnen Beiträge des Sammelbands den Aspekt der Legitimation von Musiktheater nicht explizit aufgreifen, sondern gattungstheoretische Diskussionen um den Begriff ›Musiktheater‹ führen, wird durch die Wahl der einzelnen Themenfelder und insbesondere durch das Vorwort deutlich, dass die Praktik der Legitimation von Musiktheater bereits Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs gefunden hat – ein Indiz für die Strahlkraft der öffentlichen Debatte. Mungen bezieht sich in seiner Einleitung sogar auf einen Zeitungsartikel »im Zusammenhang der Auseinandersetzungen und Debatten um Hans Neuenfels' Idomeneo-Produktion an der Deutschen Oper im Jahr 2006«<sup>11</sup>, in dem die Journalistin schreibt, »dass das Musiktheater hier ›mitten im Leben‹ stehe.«<sup>12</sup> Der Artikel, auf den Mungen sich bezieht, konnte allerdings nur als Reflex oder Assoziation für den Titel des Buches gedient haben. Eine affirmative Behauptung, dass Musiktheater ›Mitten im Leben‹ stehe, geht aus dem Zeitungsartikel nämlich nicht hervor.<sup>13</sup> Obwohl Mungen also betont, dass der Band keinen »Beitrag nach einem ›Zuviel an Operntheatern‹<sup>14</sup> in Deutschland anstrebe, geschweige denn die »Frage nach der generellen Bedeutung von Kultur«<sup>15</sup> beantworten wolle, führt er in der Diskussion um Sparmaßnahmen einerseits an, dass das »Modell der breiten musikkulturellen Ausstattung [...] zu einem Erfolgsmodell unseres politischen Systems«<sup>16</sup> beitrage und führt in diesem Zusammenhang Merkmale bzw. Funktionen des Musiktheaters wie etwa »Bildung und

---

10 Ebd., S. 12.

11 Ebd., S. 11.

12 Ebd.

13 Christine Lemke-Matwey: Ring frei, in: Tagesspiegel 08.10.2006, <https://tagesspiegel.de/kultur/ring-frei/760516.html>, zuletzt aufgerufen am 25.07.2018.

14 Anno Mungen: Wem gehört die Oper, in: Ders. Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance, Königshausen & Neumann, Würzburg: 2011, S. 11–22, hier S. 12.

15 Ebd.

16 Ebd.

Bildungspolitik«<sup>17</sup>, »Identitätsfindung«<sup>18</sup> sowie »Wirtschaftsfaktor«<sup>19</sup> als Parameter gesellschaftlicher Relevanz an.

Auch das folgende Zitat, der Klappentext des Sammelbandes zur Zukunft des Musiktheaters, dem bereits das Eingangszitat entnommen wurde, stellt die ›Legitimationskrise‹ deutlich heraus. Als kondensierte Zusammenfassung der Beiträge ist dieser Klappentext implizites Symptom des ›Legitimationsnotstands‹ des Musiktheaters und zugleich explizite Legitimation seines Geltungsanspruchs:

»Die Klagegesänge über eine Krise der Musiktheaterlandschaft durchziehen seit Jahren die Feuilletons. Ein Paradigmenwechsel tut Not, er setzt jedoch eine Änderung der Perspektive voraus: Regisseure, Intendanten, Theater- und Musikwissenschaftler sowie KulturökonomInnen wagen diesen neuen Blick und überwinden das Lamento. Der Band versammelt 21 Beiträge, in denen die Zukunftsfähigkeit der unmöglichen Kunst ›Musiktheater‹ auf den Prüfstein gestellt und eindrucksvoll bestätigt wird. Es werden Visionen für das Musiktheater entwickelt, die von den Bildungswegen ausgehen, über ästhetische Problemstellungen und eine Befragung des Begriffes ›Regietheater‹ zu kulturökonomischen Konzepten und schließlich zum eigentlichen Ziel des Musiktheaters, zum Publikum, führen. Kritisch und konstruktiv werden die relevanten Fragen zur gewandelten Legitimation, zu Strukturveränderungen und zur ästhetischen Neuorientierung gestellt und beantwortet. Sie verstehen sich als aktive Anregung eines Diskurses, der die künstlerische, politische und wirtschaftliche Besitzstandswahrung überwindet und die sinnlichste und schönste, die integrativste und berührendste aller Künste von Grund auf erneuert.«<sup>20</sup>

Dieser kurze Text ist eine konzentrierte Beschreibung des im Fokus stehenden Problemfelds: Einerseits steht er paradigmatisch als Symptom für die wahrgenommene Notwendigkeit, die Existenz des Musiktheaters zu legitimieren; andererseits sehen die Herausgeber\*innen durch die in den Beiträgen aufgeworfenen ›relevanten und beantworteten Fragen‹ die ›Zukunftsfähigkeit‹ und damit die Existenz des Musiktheaters ›bestätigt‹. Selbstverständlich bietet ein Klappentext nicht viel Raum für genaue Erläuterungen und argumentativ nachvollziehbare Begründungen. Aber schon dieser kurze Abschnitt enthält Schlüsselwörter, an denen sich die ›Vision‹ der Herausgeber\*innen kristallisiert: Eine Erneuerung des Musiktheaters unter Berücksichtigung der künstlerischen, politischen und wirtschaftlichen Implikationen. Neben einer gewandelten Legitimation stehen eine ästhetische

---

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Bettina Knauer und Peter Krause (Hg.): Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater, Bielefeld, Aisthesis Verlag, Klappentext.

Neuorientierung, das Publikum und Strukturveränderungen im Fokus. Zwei Diskursstränge zur Legitimation der Existenz des Musiktheaters fallen in diesem kurzen Abschnitt besonders auf. Einerseits ist es die stets beschworene, aber eher unspezifisch artikulierte Zukunftsfähigkeit – Erneuerung, wie auch immer gartert diese sein mag, ist dabei ein zentrales Moment. Andererseits verweist die superlativ-emotionale Beschreibung des Musiktheaters als ›sinnlichste und schönste‹ sowie ›integrativste und berührendste aller Künste‹ darüber hinaus auf die Überlegenheit des Musiktheaters im Verhältnis zu allen anderen Künsten.

Die vorliegende Arbeit befragt Musiktheaterkritiken als Medien der Öffentlichkeit nach Strategien der Legitimitätserzeugung im Diskurs um das zeitgenössische Musiktheater. Die Forschungsfrage zielt auf das Aufdecken von Argumentationsstrukturen und Denkmustern ab, die als objektivierte diskursive Legitimationsstrategien den Geltungsanspruch des Musiktheaters zu stabilisieren und zu festigen suchen. Ziel der Arbeit ist es, diese Legitimationsstrategien zu entschlüsseln, thematisch zu ordnen und innerhalb der sie umgebenden Subdiskurse zu verorten. Das Erkenntnisinteresse liegt in der Beantwortung der Frage, ›wie‹ und ›wodurch‹ legitimiert wird: Welche Strategien der Legitimation haben sich im gesellschaftlichen Wissensvorrat verdichtet?<sup>21</sup>

In den folgenden Abschnitten wird Musiktheater mit dem Aspekt der ›Legitimation‹ als Bezugsgröße verknüpft, um den kontextuellen Rahmen für den Untersuchungsgegenstand abzustecken. Innerhalb dieses komplexen Bezugsrahmens liegt der Fokus auf der kaleidoskopartigen Diskussion ausgewählter politischer, wirtschaftlicher und ästhetischer Narrative, die jeweils als Verbindungslinien zwischen Legitimation und Musiktheater gezogen werden. Gespiegelt werden diese Narrative sodann an zwei journalistischen Texten als ›plastischen‹ Momentaufnahmen.

Das vorliegende erste Kapitel (I) steht für die Motivation für diese Arbeit ein und bildet gewissermaßen als Problemfeld den verdichteten ›Fluchtpunkt‹ des Forschungsprozesses ab. Im zweiten Kapitel (II) wird der konzeptionelle und methodische Rahmen der Forschungsarbeit abgesteckt. Konkret wird dort Rechenschaft über die Forschungsperspektive, Begriffsbestimmungen und die analytische Arbeit am Korpus abgelegt. Im dritten Kapitel (III) werden – mit starkem Fokus auf das untersuchte Material – die analytisch extrahierten Legitimationsstrategien und die sie umgebenden Subdiskurse präsentiert respektive skizziert. Das vierte Kapitel (IV)

---

21 Es ist also zunächst zweitrangig und für diese Frage irrelevant, ›warum‹ und ›ob‹ Legitimation empirisch nötig ist. – Zu ›ob‹ und ›warum‹ siehe die Schlussbetrachtung, Kapitel IV, das die Beobachtungen und Überlegungen aus Kapitel I aufgreift. – Es ist also zunächst für die hier anvisierte Fragestellung nur relevant, dass das ›Legitimationsproblem‹ im öffentlichen Diskurs verhandelt wird.

der Arbeit bündelt die Forschungsergebnisse in einem Versuch, die Legitimationsstrategien auf makroskopischer Ebene im Dispositiv des Musiktheaters zu verorten.

## 1. Legitimation als Topos: Kulturförderung und staatlicher Kulturauftrag

»Was noch vor kurzem selbstverständlich erschien, nämlich der breite öffentliche Konsens über die Legitimation öffentlicher Kulturfinanzierung, speziell des Musiktheaters, scheint mitunter erste Risse zu bekommen.«<sup>22</sup>

Die prominente öffentliche Debatte über Subventionen für den Kulturbetrieb und damit einhergehend auch die Frage nach der ›Legitimation öffentlicher Kulturfinanzierung‹ betrifft das Musiktheater in besonderem Maße, da es durch die Personalintensität des Probenbetriebs und der Aufführungen zu den kostspieligsten Formen der regelmäßig durch die öffentliche Hand geförderten Kulturveranstal-

---

22 Michael Mihatsch et al.: Politik und Kulturbewusstsein: Kulturpolitische Rahmenbedingungen für das Musiktheater im neuen Jahrtausend (Roundtable), in: *Teure Kunstform Oper?*, hg. von Manfred Jochum und Isolde Schmid-Reiter, Innsbruck: Studien Verlag, 2006, S. 17–28, hier S. 18. – Die Beobachtung, dass es noch vor kurzem einen ›breiten öffentlichen Konsens über die Legitimation öffentlicher Kulturfinanzierung‹ gegeben haben soll, ist für sich gesehen bereits interessant, weil sich der prozentuale Anteil an der Gesamtbevölkerung, der zu den regelmäßigen Besucher\*innen gehört, wahrscheinlich nicht proportional zur Abnahme des ›öffentlichen Konsenses‹ geändert haben wird, sondern vermutlich gleich geblieben ist. Das würde bedeuten, dass offensichtlich zuvor auch diejenigen dem Musiktheater bzw. den Opernhäusern einen gesellschaftlichen Wert zusprachen, die nicht zu den tatsächlichen Nutzern dieser Kulturinstitutionen gehörten. – Siehe dazu die interessanten Forschungsergebnisse von Trine Bille Hansen, die feststellt, dass auch weiterhin Nicht-Besucher zahlungswillig sind: Trine Bille Hansen: *The Willingness-to-Pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a Public Good*, in: *Journal of Cultural Economics*, Bd. 21, Kluwer Academic Publishers, 1/1997, S. 1–28. – Es kann selbstverständlich sein, dass die von Hansen festgestellte Zahlungswilligkeit der Nicht-Besucher insbesondere und exklusiv auf den repräsentativen und staatstragenden Charakter des Royal Theatre zurückzuführen ist. Für die Verknüpfung von Staatlichkeit und Staatsopern siehe auch Sarah Zalfen: *Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts.* – Zalfens Kernthese lautet: Staatskrisen und Staatsopernkrisen verhalten sich analog und stehen in einem Bedingungsverhältnis zueinander. Die Autorin greift unter anderem die repräsentative Funktion von Staat respektive Oper auf, um ihre These zu stützen.

tungen zählt.<sup>23</sup> So steht Musiktheater besonders häufig im Zentrum der Diskussion um Austeritätspolitik: Auf kommunalpolitischer Ebene werden verabschiedete Sparpläne für städtische Opernhäuser etwa ausführlich in der Presse thematisiert<sup>24</sup> und die Bürger\*innen durch Internet-basierte Plattformen oder öffentliche Diskussionsrunden an Debatten um die Gewichtung städtischer Sparmaßnahmen beteiligt.<sup>25</sup> Bernd Meyer bringt diese Situation auf den Punkt: »Die Krise der öffentlichen Haushalte verstärkt den Legitimationsdruck auf die Kultur.«<sup>26</sup> Und das Präsidium des Deutschen Städtetages diagnostizierte in einem 1994 verabschiedeten Positionspapier, das *Perspektiven für die Theater und Orchester in öffentlicher Verantwortung*<sup>27</sup> aufzeigen sollte: »Im Mittelpunkt des gegenwärtigen öffentlichen Interesses [...] stehen die Kosten, die [dazu führen], daß Öffentlichkeit und Politik zunehmend Fragen nach dem Sinn und der Notwendigkeit von Theater stellen.«<sup>28</sup> Vor diesem Hintergrund klingt der Slogan ›Theater muss sein‹, den der Deutsche Bühnenverein in den frühen 1990er Jahren verlautbaren ließ, einerseits nach »Selbstvergewisserung«<sup>29</sup>, andererseits aber nach Überzeugungsarbeit, den Konsens in der

- 
- 23 Im Durchschnitt fördert der Staat einen Opernbesuch pro Eintrittskarte mit etwa 110 Euro bei einer Auslastung der Spielstätte von gut 70 %. – Michael Söndermann: *Öffentliche und private Musikfinanzierung*, Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum, 2010, S. 1–9, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/02\\_Musikfoerderung/soendermann.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/02_Musikfoerderung/soendermann.pdf), zuletzt aufgerufen am 29.07.2013; Siehe dazu auch Arnold Jacobshagen: *Musiktheater*, Bonn: Deutsches Musikinformationszentrum, 2013, S. 1–14, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/jacobshagen.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/jacobshagen.pdf), zuletzt aufgerufen am 29.07.2013. – Die Kostspieligkeit ist kein ausschließliches Charakteristikum des späten 20. bzw. frühen 21. Jahrhunderts, sondern der Integration vieler Künste geschuldet. Dazu bspw. Alfred Brasch: *Die Oper im zwanzigsten Jahrhundert*. Ein Situationsbericht, in: *Zeitschrift für Musik*, 1954, Jg. 115, Heft 5, S. 264–266, hier S. 264.
- 24 Exemplarisch dazu Claus-Jürgen Göpfert im Interview mit Opern-Intendant Bernd Loebe und Schauspiel-Intendant Oliver Reese, 24.05.2013: »Wir werden noch mutiger werden«, <http://www.fr.de/frankfurt/oper-und-schauspiel-frankfurt-wir-werden-noch-mutiger-werden-a-707218>, zuletzt aufgerufen am 20.05.2018.
- 25 In Bonn können sich Bürger\*innen über die Plattform <https://www.bonn-macht-mit.de>, zuletzt aufgerufen am 20.05.2018, an Haushaltsentscheidungen der Stadt beteiligen. In der Vergangenheit wurden beispielsweise auch durchzuführende Sparmaßnahmen des Haushalts diskutiert. Nicht selten kommt es bei diesen online-Diskussionen, aber auch bei Ausschusssitzungen zu Lagerbildungen, bei denen etwa Kultureinrichtungen gegen Sportstätten um Förderung konkurrieren.
- 26 Bernd Meyer: *Rettungsanker Kulturgesetze?*, in: *Zeitschrift für Gesetzgebung*, 1996, S. 343–352, hier S. 344.
- 27 *Kulturausschuss des Deutschen Städtetages* (Hg.): *Perspektiven für die Theater und Orchester in öffentlicher Verantwortung*, Berlin, 15. Juni 1994.
- 28 Ebd., S. 1.
- 29 Henning Röper: *Handbuch Theatermanagement. Betriebsführung, Finanzen, Legitimation und Alternativmodelle*, Köln: Böhlau, 2001, S. 1.

Gesellschaft für die öffentlich getragene Förderung der Theater wiederherzustellen. Wie diese Einschätzungen zeigen, geht die wirtschaftliche Krise der Opernhäuser Hand in Hand mit der Krise der politischen Legitimation des geförderten Musiktheaters.<sup>30</sup> Besonders sichtbar ist die Legitimationsbedürftigkeit, weil im Zusammenhang mit Kulturförderung immer öffentliche Gelder zur Disposition stehen, die auch in anderen öffentlichen Bereichen eingesetzt werden könnten: Zwangsläufig stellt sich die Frage, inwiefern Kulturausgaben für städtische Bühnen beispielsweise im Vergleich zu möglichen Förderansprüchen in anderen kulturellen Feldern respektive öffentlichen Einrichtungen und diversen weiteren Kosten der jeweiligen Kommune legitimiert sind. Bei finanziellen Engpässen der Haushalte konkurrieren deshalb beispielsweise Opernhäuser mit einer immer breiteren Förderungswürdigkeit anderer kultureller (und auch sozialer) Angebote auf kommunaler Ebene – Kultureinrichtungen stehen in Konkurrenz zu öffentlich bezuschussten Einrichtungen wie Sportstätten oder insbesondere zu Einrichtungen für soziale Dienstleistungen.<sup>31</sup> Zudem bezieht sich der in den 1970er Jahren propagierte Leitspruch ›Kultur für alle‹ nicht mehr ausschließlich auf ein vorab definiertes kulturelles Angebot der ›Hochkultur‹ und damit auf erschweringliche Eintrittspreise etwa für Musiktheatervorstellungen im Opernhaus. Kulturförderung – und damit einhergehend auch die Zuwendungswürdigkeit von Kulturinstitutionen für öffentliche Gelder – operiert nunmehr mit einem breiteren Kulturbegriff, der sich nicht ausschließlich auf die sogenannte ›Hochkultur‹ bezieht.<sup>32</sup> Henning Röper konstatiert: Im »politischen Verteilungskampf im Widerstreit mit anderen berechtigten Interessen«<sup>33</sup> geht es bei

---

30 Exemplarisch für die kommunalpolitische Dimension der Debatte zur Kulturförderung Jana Magdowski und Matthias Rößler: Pflichtaufgabe oder Selbstverpflichtung. Kulturförderung in Krisenhaushalten, 2003, Wesseling: Konrad-Adenauer-Stiftung e.V.

31 Der Unterhalt von Theatern und Opernhäusern liegt nicht ausschließlich bei den Kommunalverwaltungen. Staatstheater und Landestheater tragen bereits im Namen den Zuwendungsgeber und befinden sich in Trägerschaft der Länder. Die Aufteilung des institutionalisierten Theatersystems in Staats-, Landes- und Stadttheater in Deutschland hat historische Gründe und nichts mit der Größe des Hauses zu tun. In einigen Fällen teilen sich Länder und Kommunen den Unterhalt eines Theaters. Die meisten Theater in Deutschland werden allerdings von den Kommunen verwaltet.

32 Vgl. Jan Brachmann: Es geht darum, wer den Ton angibt, in: FAZ, 10.08.2016, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/elbphilharmonie-wirbt-mit-graffiti-14378104.html>, zuletzt aufgerufen am 12.03.2018. – Einen guten Überblick über kulturpolitische Debatten in der Bundesrepublik Deutschland (bis etwa 2003) bietet die Ausarbeitung von Otto Singer: Kulturpolitik und Parlament. Kulturpolitische Debatten in der Bundesrepublik Deutschland seit 1945, Wissenschaftliche Dienste des Deutschen Bundestages, Reg. Nr.: WF X – 078/03, 2003, [https://www.bundestag.de/blob/194112/Odbad9b8141cecb2075000afac4bd533/kulturpolitik\\_und\\_parlament-data.pdf](https://www.bundestag.de/blob/194112/Odbad9b8141cecb2075000afac4bd533/kulturpolitik_und_parlament-data.pdf), zuletzt aufgerufen am 19.02.2018.

33 Henning Röper: Handbuch Theatermanagement. Betriebsführung, Finanzen, Legitimation und Alternativmodelle, Köln: Böhlau, 2001, S. 485.

»der Frage nach der Legitimation der öffentlichen Theater [...] hauptsächlich um die Legitimation der öffentlichen Zuschüsse, denn das Produzieren und Präsentieren von Theater an sich bedarf keiner weiteren Legitimation«<sup>34</sup>.

Als Reaktion auf die wirtschaftliche und politische Krise sind darüber hinaus auch die Bemühungen etwa der letzten zwei Jahrzehnte zu verstehen, Opernhäuser und Theater betriebswirtschaftlich zu sanieren, das heißt nach einer Analyse der Finanzen entweder Reformen der bestehenden Betriebsführung vorzunehmen oder gegebenenfalls wirtschaftliche Alternativmodelle zu entwickeln. Im Umfeld dieser Finanzreformen entstanden diverse Handbücher für das Theater- und Kulturmanagement, die vereinzelt mit praktischem Rat zu möglichen handfesten Legitimationsstrategien von Seiten der Theaterleitung gegenüber den regional verantwortlichen Kulturpolitikern zur Seite stehen.<sup>35</sup>

Die Positionen, die innerhalb des politischen und wirtschaftlichen Kontexts in Bezug auf Sparmaßnahmen für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen von unterschiedlichen Akteur\*innen eingenommen werden, oszillieren maßgeblich zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite stehen Stimmen, die in Subventionen für Theater einen Auslöser für ästhetischen Stillstand sehen. Außerdem sei exklusive Kulturförderung für die sogenannte ›Hochkultur‹ demokratisch nicht legitimiert, weil nur ein sehr kleiner Anteil der Bevölkerung dieses Angebot nutze. Auf der anderen Seite wird argumentiert, dass Subventionen ganz im Gegenteil die Freiheit der Kunst fördern und damit Möglichkeiten für ästhetische Weiterentwicklung eröffnen. Hinzu komme der ›staatliche Kulturauftrag‹, der ohnehin zu Subventionen solcher Kulturveranstaltungen verpflichte, die sich nicht aus eigener Kraft halten können.<sup>36</sup>

---

34 Ebd. – Aus dieser Beobachtung lässt sich die Hypothese ableiten, dass der Betrieb kommerzieller Theater, etwa der des Musicals *Starlight Express* durch das gewinnorientierte Unternehmen Mehr-Entertainment GmbH, gesichert und legitimiert ist, sofern der Betrieb eine positive Bilanz aufweist und öffentliche Gelder nicht in Anspruch genommen werden. Die Hypothese ist für das gegebene Beispiel zwar verkürzt, da die eigens für das Musical erbaute Veranstaltungshalle durch die Stadt Bochum und das Land NRW gefördert wurde. Nichtsdestotrotz ist der Betrieb des Musicals im Gegensatz zu Produktionen an städtischen Theatern kostendeckend.

35 Siehe dazu exemplarisch Thomas Schmidt: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*, 2017, Wiesbaden: Springer. – Schmidt spricht explizit von ›Legitimationskrisen‹ und zeigt in einer Tabelle Handlungsoptionen auf, die dazu dienen sollen, den identifizierten Legitimationskrisen entgegen zu wirken. – Ebd., S. 168. – Zu den kulturpolitischen Empfehlungen bzw. Legitimationsstrategien von Theaterleitungen gegenüber der öffentlichen Hand äußert sich auch explizit Henning Röper. Siehe dazu: Henning Röper: *Handbuch Theatermanagement. Betriebsführung, Finanzen, Legitimation und Alternativmodelle*, Köln: Böhlau, 2001, S. 539–560.

36 Siehe zu diesen zwei antagonistischen Ansichten innerhalb der aktuellen Debatte auch die von Peter W. Marx nachgezeichneten historischen Stationen zur Trennung von Kunst und

Im Klima des Sparkurses zahlreicher verschuldeter Kommunen, der sich besonders auf öffentlich getragene Theater auswirkt – wie bereits erwähnt, ist Kulturförderung in der Regel Sache der Länder und der Kommunen –, erregten Dieter Haselbach et al. 2012 Aufsehen mit ihrer Publikation *Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*<sup>37</sup>, in der die Autoren sich mit der Legitimität von Kultursubventionen auseinandersetzen. Insbesondere stellen sie zusätzlich zu einem »zu viel an Gleichem«, bzw. einer gewissen Einseitigkeit des kulturellen Angebots, fest, dass »mit Steuermitteln das Ende zukunftsorientierter Kunst- und Kulturproduktion herbeigeführt«<sup>38</sup> würde; Subventionen seien in ihrer Wirkung nach Meinung der Autoren lähmend für Innovation.<sup>39</sup> Darüber hinaus bemerken sie plakativ: »Die Hälfte der Menschen interessiert sich nicht für Hochkultur, verweigert sich dem Glücksversprechen, mit

---

Kommerz. – Peter W. Marx: Theater zwischen Kulturkonsum und Subvention. Ein historischer Querblick, in: Wolfgang Schneider (Hg.): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste, Bielefeld: Transcript Verlag, 2013, S. 57–67.

- 37 Dieter Haselbach et al.: *Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, München: Knaus-Verlag, 2012.
- 38 Ebd.: S. 15. – Die Autoren (im Übrigen allesamt arrivierte »Kulturmanager« und Hochschullehrer und damit Profiteure von Kunst und Kultur) versammeln zahlreiche Beispiele sowohl in einer historischen Rückschau auf die Kulturpolitik der vergangenen vier Jahrzehnte als auch einige treffende Beobachtungen zur gegenwärtigen Kulturpolitik. Die Publikation büßt allerdings durch die polemische und parataktische Art der Darstellung an Überzeugungskraft ein. Außerdem werden unterschiedliche Kulturinstitutionen, die in ihrer Art durchaus verschiedene Zielgruppen haben (sämtliche Theater, Volkshochschulen, städtische Musikschulen, Archive, Film, der Literaturbetrieb samt der Buchpreisbindung etc.), als Einheit betrachtet. Der Diversität wird unzureichend Rechnung getragen; durch diese rigorose Verallgemeinerung überzeugen die angeführten Argumente häufig nicht. Für die Autoren geht die Krise der Kulturpolitik weit über die reine »Finanzierungs Krise«, die viel tiefer liegende Probleme der starren Organisation von Kulturbetrieben verdeckte, hinaus (ebd., S. 62f.). Die Finanzierungs Krise habe die »Immobilität, in die das kulturelle System« (ebd., S. 204) geraten sei, lediglich offenbart. Um dem Konservativismus im subventionierten Kultursektor entgegenzutreten, schlagen die Autoren vor, die kulturelle Infrastruktur zu halbieren und die so eingesparten Gelder teilweise in die verbleibenden Angebote fließen zu lassen, aber auch bisher unberücksichtigte Kultur zu bezuschussen. Haselbach et al. nehmen in ihrer Argumentation einen wirtschaftsliberalen Standpunkt ein, was sich außer in der Forderung, Kultur habe sich den Regeln des Marktes zu unterwerfen, deutlich in ihrem Jargon niederschlägt.
- 39 Der Vorwurf, Subventionen seien lähmend für Innovation, kommt verstärkt auch aus den Reihen der Szene der Neuen Musik. Exemplarisch kann Hans Zenders Äußerung stehen: »Es ist heller Wahnsinn, dass 90 % und mehr aller öffentlichen Gelder für Musik in die tariflich organisierten Gruppen fließen und fast nichts für die zukunftsorientierten, schöpferischen Aktivitäten übrig bleibt: So richtet sich eine Kultur selbst zugrunde [...].« – Hans Zender im Interview, in: O. A.: *Sprengt die Opernhäuser in die Luft!; Die Fragen. Die Antworten*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 154, Heft 4, 1993, S. 10–29, hier S. 27.

dem die Aussicht auf voraussetzungslose Selbstverwirklichung verbunden ist. Dass dies so ist, daraus zieht Kulturpolitik ihre Legitimation.«<sup>40</sup> Das Argument der nicht vorhandenen Nachfrage nach ›Hochkultur‹ zumindest von Teilen der Bevölkerung – der sogenannten ›Publikumskrise‹ – ist simpel, trifft aber auf einen in öffentlichen Debatten stets wiederholten und als Kernproblem des Musiktheaters verstandenen Topos: Subventionen der öffentlichen Hand trotz mangelnden Interesses an Aufführungsbesuchen durch die Bevölkerung zu gewähren, verweise auf ein demokratisches Defizit im Zusammenhang mit solchen Zuwendungen und sei deswegen nicht legitim. Das zugrundeliegende Denkmuster ist stark verkürzt, weil es erstens Nicht-Besuchern unterstellt, dass diese durch ihre Abwesenheit gleichzeitig ihren Dissens in Bezug auf die Vergabe von Kultursubventionen äußern. Zweitens handelt es sich bei Subventionen um politische Entscheidungen, die, zumindest in demokratischen Gesellschaften, durch Wahlen legitimiert sind.

Die polemische Streitschrift von Haselbach et al. wurde medial kontrovers diskutiert und verstärkte vor allen Dingen durch das einprägsame plakative Statement des Titels den bereits einige Jahre zuvor öffentlich und auch im Umfeld der Theater diskutierten »Zwang zur existenziellen Legitimation«<sup>41</sup> von Kunst und Kultur, und zwar nicht nur aus wirtschaftlicher Perspektive, sondern verstärkt verknüpft mit demokratietheoretischen Fragen, insbesondere mit der Frage nach der politischen Legitimation der Subventionen. Die Forderung von Haselbach et al., die sich Kunstproduktion nach Mechanismen des Marktes wünschen, legt nahe, dass gewinnorientierte Theaterunternehmen sich weder mit finanzieller noch mit politischer Legitimationsnotwendigkeit konfrontiert sehen, da sie nicht – zumindest nicht regelmäßig – auf öffentliche Gelder angewiesen sind.

Allerdings ist die Debatte um staatliche Subventionen und insbesondere um Einnahmedefizite von Theatern und Opernhäusern keineswegs neu. Beispielsweise haben William J. Baumol und William G. Bowen in ihren statistischen Auswertungen bereits 1966 festgestellt, dass Theater und vergleichbare Einrichtungen notwendigerweise stets unter finanziellen Engpässen leiden: »[P]erforming organizations typically operate under constant financial strain [and] their costs almost always exceed their earned income.«<sup>42</sup> Die auf Grundlage ihrer statistischen Erhebungen modellierte Prognose der Wirtschaftswissenschaftler zeigt außerdem deutlich, dass sich das Missverhältnis zwischen Einnahmen und Ausgaben,

---

40 Dieter Haselbach et al.: Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention, München: Knaus-Verlag, 2012, S. 41.

41 Bernd Meyer: Rettungsanker Kulturgesetze?, in: Zeitschrift für Gesetzgebung, 1996, S. 343–352, hier S. 344.

42 William J. Baumol und William G. Bowen: Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theatre, Opera, Music and Dance, New York: The Twentieth Century Fund, 1966, S. 161.

bezeichnet als »income gap«<sup>43</sup>, u. a. wegen steigender Produktionskosten nicht erhoben wird.<sup>44</sup> Plastisch verweisen die Autoren auch auf die Tatsache, dass die in der Privatwirtschaft erreichte Produktivitätssteigerung in den Künsten in vergleichbarer Form nicht erreicht werden kann. Während, so das Beispiel, etwa die Arbeitszeit in der Automobilindustrie für die Herstellung eines Fahrzeugs im Verlauf der Zeit reduziert werden konnte, so sei es nicht möglich, die Arbeitszeit für die Aufführung eines 45-minütigen Schubert-Quartetts maßgeblich unter drei Arbeitsstunden zu reduzieren.<sup>45</sup>

Während Haselbach et al. also die freie Marktwirtschaft im Bereich der Kultur befürworten und Zuschüsse allenfalls leistungsorientiert vergeben würden, so kehrt die Position der Gegenseite die Argumente um. Daniel Ris, Schauspieler und Regisseur, der sich zudem als Lobbyist für Kulturschaffende mit der Unternehmensethik öffentlich-rechtlicher Theater<sup>46</sup> auseinandersetzt und hier als exemplarische Stimme zu Wort kommen soll, argumentiert aus gesellschaftspolitischer Sicht, wenn es um die Kosten-Nutzenrechnung von Kulturförderung geht. Ris verknüpft den Gedanken der verfassungsrechtlich verankerten Kunstfreiheit – »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei«<sup>47</sup> – mit einer sich aus diesem Freiheitsparadigma ableitenden staatlichen Verantwortung für Kulturförderung, dem sogenannten »staatlichen Kulturauftrag«.<sup>48</sup> So sieht Ris die Legitimität staatlich geförderter Kultur insbesondere dann gefährdet, wenn der »wirtschaftliche Druck die künstlerische Freiheit« einschränke. Er bezieht sich damit explizit auf das in Deutschland

---

43 Ebd.

44 Ebd., S. 207. – Dass dies in der öffentlichen Debatte auch tatsächlich thematisiert wird, zeigt beispielsweise der bereits zitierte Artikel über Sparmaßnahmen der Stadt Frankfurt a. M., in dem explizit auf die Erhöhung der Personalkosten verwiesen wird. – Göpfert im Interview mit Loebe und Reese.

45 Ebd., S. 164. – Zu Recht bemerkt Erwin R. Tiongson in Bezug auf diesen zwar plastischen, aber schrägen Vergleich, dass die Automobilindustrie und die aufführenden Künste wegen maßgeblicher Unterschiede im jeweiligen Konsum (für Aufführungen gilt das Prinzip der »non-rivalry in consumption«) keine guten Beispiele sind. Tiongson bezweifelt außerdem die Tatsache, dass es in den Künsten keine Nutzensteigerung gegeben haben soll. Sein Bezug auf Technologien, etwa die Distribution von Konzertaufnahmen (als mögliche Produktivitätssteigerung durch den werbenden Effekt) ist zwar nachvollziehbar und die Argumentation in ihren Schritten auch überzeugend. Dennoch ist das Beispiel Bowens und Baumols für eine grobe Einschätzung der wesentlichen Unterschiede von aufführenden Künsten und anderen, greifbaren Gütern treffend. – Erwin R. Tiongson: Baumol's Cost Disease Reconsidered, in: Challenge, 1997, S. 117–122.

46 Daniel Ris: Unternehmensethik für den Kulturbetrieb. Perspektiven am Beispiel öffentlich-rechtlicher Theater, Wiesbaden: Springer, 2012.

47 Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland: Artikel 5 Absatz 3.

48 Siehe dazu Sophie-Charlotte Lenski: Öffentliches Kulturrecht. Materielle und immaterielle Kulturwerke zwischen Schutz, Förderung und Wertschöpfung, Tübingen: Mohr Siebeck, 2013a [= Jus Publicum. Beiträge zu öffentlichem Recht, Bd. 220], insbesondere S. 92ff.

verfassungsrechtlich verankerte Staatsprinzip einer unabhängigen Kunst und betont:

»Kunst ist Risiko. Der wirtschaftliche Druck schränkt die künstlerische Freiheit ein. Ziel der Arbeit wird es in zunehmendem Maße einem vermeintlichen Publikumsgeschmack entsprechen zu müssen. Das kann nicht die Aufgabe öffentlich geförderter Kultur sein. Materieller Gewinn führt zu immateriellen Verlusten. Und die Legitimation von öffentlich-rechtlichem Theater ist in ihrer Substanz gefährdet.«<sup>49</sup>

Juristische Fachpublikationen<sup>50</sup> weisen allerdings darauf hin, dass das in Artikel 5 Absatz 3 des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland festgelegte Freiheitsparadigma den Lebensbereich der Kunst als eine vom Staat unabhängige Sphäre festlegt. Die staatliche Verpflichtung zielt zunächst also lediglich darauf ab, »Freiheit, Autonomie, Pluralität und immanente Eigengesetzlichkeit der Kunst zu achten.«<sup>51</sup> Für die Rolle des Staats als Kulturveranstalter – etwa als Betreiber und damit finanzieller Geldgeber öffentlicher Theater, Museen oder Opernhäuser – gibt es, zumindest aus verfassungsrechtlicher Sicht, keine spezifische gesetzliche Grundla-

- 
- 49 Daniel Ris: Was ist der Auftrag? Legitimation und Verantwortung öffentlich-rechtlicher Theater aus unternehmensethischer Sicht. Impulsvortrag an der Oper Stuttgart im »Denkraum Ariadne« am 5. Dezember 2014, 8 Seiten, hier S. 4, [https://www.oper-stuttgart.de/download/32312/vortrag\\_daniel\\_ris\\_denkraum\\_ariadne\\_i.pdf](https://www.oper-stuttgart.de/download/32312/vortrag_daniel_ris_denkraum_ariadne_i.pdf), zuletzt aufgerufen am 3.12.2015. – Es gibt aber auch Gegenstimmen zur Sicherung der Kunstfreiheit durch Subventionen. Neil Blackadder etwa stellt fest: »subsidized theater can never really claim to be free because funding by the establishment of experimental work necessarily compromises any oppositional production.« – Neil Blackadder: *Performing Opposition. Modern Theater and the Scandalized Audience*, Westport: Praeger, 2003, S. 187. – Die Kulturhoheit der Länder zielt in Deutschland u. a. auf eine ästhetische Unabhängigkeit der künstlerischen Produktion ab.
- 50 Die folgenden Ausführungen berufen sich vor allem auf Sophie-Charlotte Lenski: Staatliche Kulturförderung und kulturelles Freiheitsparadigma im Grundgesetz, in: Beharren – Bewegen. Festschrift für Michael Kloepfer zum 70. Geburtstag, hg. von Claudio Franzius et al., Berlin: Duncker & Humblot, 2013b [= Schriften zum öffentlichen Recht; Bd. 1244], S. 105–119.
- 51 Ebd., S. 106.

ge.<sup>52</sup> Der Deutsche Städtetag wird in Bezug auf staatsrechtliche Legitimationsversuche sehr deutlich:

»Theater darf sich nicht auf eine Legitimation durch verfassungsrechtliche Begründungen, Verpflichtungen durch Landesgesetze oder kulturpolitische Theorien verlassen. Theater muss sich durch sich selbst legitimieren, durch die Kunst auf den ›Brettern, die die Welt bedeuten.«<sup>53</sup>

Flankiert wird die ›wirtschaftliche Krise‹ und die damit in Verbindung stehende politische Krise der Legitimation des Musiktheaters – vornehmlich in Gestalt der ›Publikumskrise‹ also – von einer ›ästhetischen Krise‹. Dieser ›ästhetischen Krise‹ des Musiktheaters widmet sich das nächste Kapitel.

## 2. Die ästhetische und programmatische ›Krise‹ des Musiktheaters

»In the performing arts, crisis is apparently a way of life.«<sup>54</sup>

Ästhetisch motivierte Rechtfertigung von Kunst ist kein genuin aktuelles Phänomen, sondern ein Sujet, das die Kunstproduktion seit jeher begleitet.<sup>55</sup> Dennoch werden besonders die Entwicklungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts »als Bruch

---

52 Ebd., S. 107. – Die Tatsache, dass der ausdrückliche Auftrag zur staatlichen Kulturpflege der Weimarer Reichsverfassung nicht ins Grundgesetz übernommen wurde, führt Lenski als ein überzeugendes Indiz dafür an, eine aus dem Grundgesetz motivierte verpflichtende Kulturförderung eher zu verneinen, auch wenn sich das juristische Meinungsspektrum zwischen den Positionen einer etwaigen Verpflichtung des Staats »zur Garantie einer kulturellen Grundversorgung der Bevölkerung [...] und der völligen Ablehnung jeglicher konkreter Förderpflichten« (Ebd., S. 109) bewegt. Der herrschenden Meinung, dass aus dem im Grundgesetz verankerten »objektiv-rechtlichen Schutz kein subjektives Recht auf Kunst- bzw. Kulturförderung ableitbar ist« (Ebd., S. 109), folgt auch die Rechtsprechung, die das freiheitsbedrohende Potential staatlicher Kulturförderung zumindest aus rechtsdogmatischer Sicht anerkennt. Denn die – zwar realiter praktizierte, sich aber nicht aus dem Grundgesetz ableitbare – finanzielle Förderung von Kultur durch den Staat birgt grundrechtliches Konfliktpotenzial: Die Förderung nach qualitativen Maßstäben etwa widerspricht dem Grundsatz der Neutralität. – Ebd., S. 105–119.

53 Deutscher Städtetag (Hg.): Perspektiven für die Theater und Orchester in öffentlicher Verantwortung, Pressedienst Nr. 603, 21.06.1994, S. 6.

54 William J. Baumol und William C. Bowen: Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theatre, Opera, Music and Dance, New York: The Twentieth Century Fund, 1966, S. 3.

55 Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart: Reclam, 2012, S. 5.

einer einheitlichen Tradition«<sup>56</sup> wahrgenommen, was maßgeblich mit der Ausweitung, Verschiebung, bis hin zur Aufhebung bzw. Verschmelzung von Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, im weitesten Sinne also zwischen ›Kunst und Leben‹<sup>57</sup> zusammenhängt.<sup>58</sup> In diesem Kontext der ›Entgrenzung der Künste‹ lässt sich auch der bereits erwähnte Sammelband (unter Herausgeberschaft von Mungen) des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth verorten, der sich in einer gattungstheoretisch inspirierten Auseinandersetzung dem Musiktheater widmet. Schon der programmatische Titel des Buches macht die Entgrenzung des Musiktheaters explizit: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*.

Seit das historische Repertoire an Opernhäusern im Vergleich zu Aufführungen von Neukompositionen überwiegt – das Repertoiretheater entwickelte sich im 19. Jahrhundert – und insbesondere seit das Bewusstsein für diesen Umstand zeitgenössische Komponist\*innen dazu bewog, sich mit der Gattung kompositorisch, stofflich und verstärkt auch gattungstheoretisch auseinanderzusetzen, tauchte alsbald der Begriff der ›Krise‹ im Begriffsrepertoire zur Beschreibung der Oper auf.<sup>59</sup> Der Begriff steht hier in einfachen Anführungszeichen, um nicht entscheiden zu müssen, ob es sich um eine begründete Krisenerfahrung oder um eine Krisenideologie handelt.<sup>60</sup> Sigrid Wiesmann bringt in einem Artikel zum Musiktheater in der Bundesrepublik Deutschland aus dem Jahr 1982 die ›Krise‹ des Repertoires polemisch auf den Punkt: »Die auffallend geringe Zahl neuer Stücke ist bedrohlich für die Institution Oper überhaupt. Degeneration zu einem hoch subventionierten Vergnügungsbetrieb?«<sup>61</sup> Abgesehen davon, dass der Vergnügungsbetrieb hier durch die

---

56 Ebd., S. 7.

57 Siehe dazu Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2017, insbesondere S. 64–74.

58 Prominente Beispiele für diese Entgrenzung sind etwa die ›Objets trouvés‹ von Marcel Duchamp, bei denen der situative Kontext einer Ausstellung Alltagsobjekte zur Kunst erhob, und Cages berühmte Komposition 4'33"; die Geräusche des rezipierenden Publikums zur Musik machte; oder auch das Lehrstück Bertolt Brechts ohne Publikum, bei dem die Spielerfahrung in erster Linie der politischen Aktivierung der Teilnehmenden dienen sollte.

59 Adorno verortet die Entstehung der ›Krise‹ der Opernform etwa in der Zeit der Weltwirtschaftskrise, das heißt in den 1920er Jahren. – Theodor W. Adorno: *Bürgerliche Oper*, in: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1959, S. 32–54, hier S. 32.

60 Jürgen Habermas: *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2015, S. 13.

61 Sigrid Wiesmann: *Musiktheater in der Bundesrepublik*, in: Carl Dahlhaus und Giwi Ordschonikidse (Hg.): *Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland*, Hamburg und Wilhelmshaven: Musikverlag Hans Sikorski/Heinrichshofen Verlag, 1982, S. 199–212, hier: S. 210.

polemische Darstellung als Endpunkt eines degenerativen Prozesses negativ konnotiert ist, zeigt Wiesmann implizit den Ausweg aus der ›Krise‹ durch die Komposition ›neuer Stücke‹ auf. Es scheint wenig verwunderlich, dass diese ›Krise‹ sich seit ihrem Auftreten als ästhetisch-produktives Moment erweist, denn eng mit ihr verknüpft sind zahlreiche Unternehmungen, ein Gegenstück zur Oper mittels ihrer vermeintlichen oder tatsächlichen ästhetischen Weiterentwicklung bzw. Reinterpretation zu entwerfen. Symptomatisch für diese ›Krise‹ und für den Bedeutungsverlust, den die Oper in den 1960er und 70er Jahren wegen einer verhältnismäßig geringen Anzahl an Neukompositionen auf den Spielplänen, stetigen Publikumsrückgangs und überwiegend historischen Repertoires auf den Spielplänen erfahren hat, ist das polemische Interview mit dem Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez mit dem Titel *Sprengt die Opernhäuser in die Luft!*<sup>62</sup> aus dem Jahr 1967 im Spiegel-Magazin, anhand dessen die ›ästhetische Krise‹ exemplifiziert und in den Kontext der vorliegenden Arbeit eingeordnet werden soll. Der provokative Titel, der sich an eine Äußerung Boulez' aus dem Interview anlehnt, wird insbesondere im Bereich des Musiktheaters seitdem gerne als Bild verwendet, wenn strukturelle und insbesondere ästhetische Veränderungsprozesse des Musiktheaters diskutiert werden.<sup>63</sup> Eine Sprengung kommt in ihrer Symbolhaftigkeit einer Zerstörung gleich. Deswegen erweckt dieses Zitat als isolierter Ausspruch den Eindruck, Boulez habe der Gattung und insbesondere auch der Institution ein Ende setzen wollen. Bei näherer Betrachtung des Interviews und besonders des relevanten Abschnitts wird jedoch deutlich, dass es Boulez nicht grundsätzlich um die Obsoleszenz von Opernhäusern geht. Vielmehr bezieht er den Standpunkt, dass modernes Musiktheater – um glaubwürdig zu sein – in anderen Räumen als im konventionellen Opernhaus stattfinden sollte, nämlich etwa auf Experimentierbühnen<sup>64</sup>:

---

62 Pierre Boulez im Interview: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!«. SPIEGEL-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez, in: Der Spiegel, 40/1967, S. 166–174.

63 Auch in anderen Bereichen der klassischen Musik wird das Bild der Sprengung bemüht, wenn es um institutionelle Reformen geht. – Siehe beispielsweise die Antwort Helmut Lachenmanns in einem anderen Kontext, ob man Musikhochschulen »in die Luft sprengen« solle: »In die Luft sprengen – nein, wozu? Schon eher: durchlüften. Aber ich halte nichts von solch kühnen Redensarten, gleich, ob es sich um Opernhäuser oder Musikhochschulen handelt [...].« – Helmut Lachenmann im Interview mit Ursula Stürzbecher, in: Dies.: Werkstattgespräche mit Komponisten, Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1971, S. 95–105, hier S. 95.

64 Es ist bezeichnend, dass ein Compendium für Kompositionen des Musiktheaters von 1960 bis 1980 den ›experimentellen Gedanken‹ innerhalb des Musiktheaters zu dieser Zeit auch im Titel sichtbar macht: Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr (Hg.): Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980), 2002, Tutzing: Hans Schneider.

»Herr Boulez, glauben Sie, Ihr modernes Musiktheater in einem unserer ja sehr konventionellen Opernhäuser verwirklichen zu können?

Ganz bestimmt nicht. Da kommen wir zu einem weiteren Grund, warum es heute keine moderne Oper gibt. Die neuen deutschen Opernhäuser sehen zwar sehr modern aus – von außen; innen sind sie äußerst altmodisch geblieben. In einem Theater, in dem vorwiegend Repertoire gespielt wird, da kann man doch nur mit größten Schwierigkeiten moderne Opern bringen – das ist unglaublich. Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Aber glauben Sie nicht auch, daß dies die eleganteste wäre?

*Da zweifellos kein Intendant Ihren Vorschlag befolgt... ..kann man in den bestehenden Opernhäusern das übliche Repertoire spielen, Mozart, Verdi, Wagner, bis Berg etwa; für neue Opern müßten unbedingt Experimentierbühnen angegliedert werden.«<sup>65</sup>*

Obwohl die zwei Redakteure, die Boulez zum modernen Musiktheater befragen, auf zahlreiche Auftragswerke hinweisen und damit zu erkennen geben, dass modernes Musiktheater durchaus existiere, beharrt Boulez auf seiner Meinung, dass seit Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu*, und damit seit 1935, »keine diskutabile Oper mehr komponiert worden«<sup>66</sup> sei. Zentrales Argument für diese Ansicht ist der durch Boulez diagnostizierte ästhetische Stillstand der Gattung. Denn all jene Opern, die als Beispiele angeführt werden, sind für Boulez lediglich neue »Aufgüsse« bereits existierender Werke des Musiktheaters. Darüber hinaus sei die Vergabe von Kompositionsaufträgen – eine zur damaligen Zeit bewährte und stark geförderte Praxis der Opernhäuser, um Neukompositionen des Musiktheaters anzuregen – kein geeignetes Instrument, die Entwicklung der Gattung voranzutreiben. Denn diese Praxis bediene, so äußert sich Boulez etwa in Bezug auf die Hamburgische Staatsoper unter der Intendanz von Rolf Liebermann, lediglich »bürgerlichen Durchschnittsgeschmack«. Eine Reform des Musiktheaters ließe sich nicht durch Kompositionsaufträge verwirklichen.<sup>67</sup>

Das Interview ist im Übrigen nicht nur in Bezug auf den ästhetischen Diskurs zum Musiktheater aufschlussreich, sondern gibt darüber hinaus einen Einblick in das Beziehungsgeflecht zeitgenössischer Opernkomponisten samt ihren persönlichen Befindlichkeiten und Spannungen innerhalb der Szene der Neuen Musik bzw.

---

65 Pierre Boulez im Interview: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!«. SPIEGEL-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez, in: Der Spiegel, 40/1967, S. 166–174, hier S. 172f.

66 Ebd., S. 166.

67 Ebd., S. 166–169.

der zeitgenössischen Musiktheaterszene: Nahezu erheiternd ist Boulez' unverfrorene Art, ästhetisch motiviert gegen seine Komponisten-Kollegen zu wettern. Weder auf Hans Werner Henze (er sei Epigone) noch Gunther Schuller (seine Oper sei misslungen) ist Boulez gut zu sprechen. Mauricio Kagel und György Ligeti mangle es an Theaterkenntnis, Boris Blachers Oper *Zwischenfälle bei einer Notlandung* sei keine Oper, sondern Filmkulissenmusik. – Boulez macht in seinen kompromittierenden Ausführungen deutlich, dass Musiktheater grundsätzlich reformbedürftig sei. Explizit spricht er sogar von der Notwendigkeit einer ›Revolution‹. Einen Hinweis darauf, wie eine solche ›Revolution‹ ausgestaltet sein könnte, gibt er durch eine skizzenhafte Darstellung dessen, was modernes Musiktheater seiner Meinung nach auszeichne: »Zunächst einmal: Der Text muß wirklich direkt für das musikalische Theater konzipiert werden. Es darf keine Adaption eines literarischen Stoffes sein, wie das heute ausnahmslos üblich ist.«<sup>68</sup> In diesem Zusammenhang differenziert Boulez zwischen ›Text vertonen‹ und ›Text verwenden‹, und gibt zu bedenken, dass im Idealfall »Text und Musik gleichzeitig konzipiert würden.«<sup>69</sup> Darüber hinaus illustriert Boulez seine Vision für ein gelungenes ›modernes‹ Musiktheater anhand einer Szene aus Jean Genets Stück *Wände überall*, bei der Textfragmente auf Wände gezeichnet werden. Durch diese »Aktion, die zu gleicher Zeit die technischen Aspekte der Bühne verwendet«<sup>70</sup>, entstehe das Bühnenbild.

Boulez' Skizze des modernen Musiktheaters ist nichts anderes als eine Beschreibung eines Amalgams aus sich gegenseitig bedingenden Kunstformen: Musik wirkt auf Bühnenbild und Text, der Text wirkt auf Bühnenbild und Musik, Bühnenbild wirkt auf Text und Musik. Boulez' ›Vision‹ ist letztendlich eine Beschreibung der utopischen Idee eines Gesamtkunstwerks<sup>71</sup> und der damit einhergehenden »Erprobung der generischen Fundamentalstruktur«<sup>72</sup> durch eine fortwährende Auseinandersetzung mit den in der Oper integrierten Kunstformen. Allerdings, und das ist für das folgende Argument entscheidend, suggeriert Boulez, dass es sich bei seiner ›Vision‹ um eine ästhetische Neuerung handle. Damit sind die von

---

68 Ebd., S. 169.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 170.

71 Das Konzept des Gesamtkunstwerks als Synthese der Künste wird besonders im Bereich der Musik regelmäßig mit den formästhetischen Überlegungen Richard Wagners zum Musikdrama in Verbindung gebracht, obwohl überliefert ist, dass bereits die Florentiner Camerata sich dieser Synthese angenommen hat. Das Konzept einer integrativen Kunstform lässt sich für die Musiktheatergeschichte also weit vor Wagner zurückverfolgen. – Udo Bembach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2004, S. 210.

72 Erik Fischer: *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1982 [= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht u. a., Band XX], S. 54.

Boulez geforderten, durch den *Spiegel* wirksam verbreiteten und nach Boulez' Ansicht auch notwendigen ästhetischen Neuerungsprozesse des Musiktheaters symptomatisch für die stets proklamierte ›ästhetische Krise‹ der Gattung,<sup>73</sup> aus welcher heraus derlei Neuerungen als Transformationsprozesse begriffen werden. Dieses Narrativ beruht wiederum auf der Prämisse, dass all diejenigen Werke, die unter dem anerkannten Konzept der ›Oper‹ firmieren – also Opern aus einen

---

73 Ein aufschlussreiches Kompendium und zugleich Spiegel dieser ›Krise‹ mit Fokus auf maßgeblich ästhetische Fragen ist – um neben Boulez' Interview ein weiteres Beispiel anzuführen – der 1964 vom Internationalen Musikrat ausgerichtete und von der UNESCO unterstützte Kongress zu ›zeitgenössischem Musiktheater‹, dem auch Boulez mit einem Beitrag bewohnte. Für das Symposium versammelten sich darüber hinaus weitere namhafte Persönlichkeiten aus dem Bereich des Musiktheaters aus dem In- und Ausland. Die Beiträge, Berichte und Diskussionen der Teilnehmer\*innen erschienen in einem Sammelband, der eine wertvolle Quelle zu den Diskursen zum Musiktheater in den 1960er Jahren darstellt. Anhand der Gliederung in mehrere große Themenbereiche ist deutlich erkennbar, wie schwierig sich die ästhetische ›Krise der Oper‹ definieren ließ. Form, Stoffe, Inszenierungen und der Einfluss technischer Medien wurden ebenso besprochen wie Fragen zur Ausbildung der Sänger\*innen oder zu orientalischem Theater. Wenn auch die Meinungen bezüglich ›ästhetischer Neuerungen‹ und der Art und Weise der Überwindung der vermeintlichen oder tatsächlichen Krise weit auseinander gingen, so herrschte zumindest Einigkeit darüber, dass die Oper in einer ästhetischen Krise gefangen sei. Damit einhergehend wurde einerseits die Notwendigkeit eines Kongresses betont, andererseits herrschte Einigkeit darüber, dass Oper sich wieder an das Publikum annähern und dieses geistig fordern solle. Die Überwindung der Krise könne – so lässt sich interpretieren – nur aus einer Erneuerung der Oper resultieren. – Ernst Thomas (Hg.) i. A. des Deutschen Musikrates: *Zeitgenössisches Musiktheater*. Hamburg 1964. Internationaler Kongress, 1966, Pfungstadt: Jacob Helène KG. – Die ›Erneuerung‹ oder, neutral formuliert, Änderungsbestrebungen der Gattung Oper sind selbstverständlich kein Alleinstellungsmerkmal des Musiktheaterdiskurses nach 1945. Für das Musiktheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben Komponisten der Neuen Sachlichkeit etwa versucht, die Gattung Oper einem größeren Publikum zugänglich zu machen, indem sowohl für die Komposition als auch für die Inszenierung Aspekte von zu der Zeit beliebten Medien wie Varieté, Revue oder Film entlehnt wurden und die verarbeiteten Stoffe sich an die Lebenswirklichkeit der neu zu gewinnenden proletarischen Theaterbesucher\*innen annähern sollten. Bekannte Beispiele sind etwa *Der Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* von Bertolt Brecht und Kurt Weill oder die Oper *Jonny spielt auf* von Ernst Křenek. Das Problembewusstsein um die Antiquiertheit der Gattung Oper, vornehmlich der ›kulinarische‹ Charakter, verbunden mit Bemühungen zur Überwindung desselben, verdeutlicht folgender Kommentar Bertolt Brechts zur Oper Mahagonny, der ihre ›gesellschaftsändernde Funktion‹ verdeutlichen soll: Die Oper »sitzt [...] noch prächtig auf dem alten Ast, aber [sie] sägt ihn wenigstens schon [...] ein wenig an«. – Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«, in: *Schriften*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1981, S. 76–88, beide Zitate hier S. 87. – Zur ›Krise‹ siehe bspw. auch O. A.: Podiumsdiskussion, in: Hermann Danuser (Hg.): *Musiktheater heute*. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, Mainz: Schott, 2003, S. 394–426.

Zeitraum von rund 350 Jahren<sup>74</sup> – ein klar umrissenes gattungsästhetisches Feld darstellen, von dem sich das, wie Boulez verdeutlicht, ›revolutionäre‹ Konzept des Musiktheaters abgrenzen lasse.<sup>75</sup> Es ist offensichtlich, dass diese generische Differenz zwischen den beiden Konzepten ›Oper‹ und ›Musiktheater‹ nicht stichhaltig zu begründen ist, da die Homogenität der Werke, die aus einer solchen Perspektive zur Operngattung gehören, angezweifelt werden kann. Was aber sehr wohl festgestellt werden kann, ist, dass die Oper durch die laut Boulez zu vollziehende Überwindung ihrer selbst wieder stabilisiert würde; und zwar besonders durch die stete Wiederholung der Differenz zwischen den zwei semantisch aufgeladenen Zuschreibungen ›anachronistische Kunstform‹ respektive ›Erneuerung‹. Das damit verknüpfte Phänomen, dass Werke des ›Musiktheaters‹ – Musiktheater wird für dieses generisch motivierte Argument hier ausnahmsweise als Gattungsbegriff verstanden – wieder in das Opernrepertoire aufgenommen wurden, lässt sich beispielsweise anhand des Musiktheaters der Neuen Sachlichkeit zeigen; als ästhetische Reaktion auf die ›Krise‹ der Oper konnten die Produktionen in den 1920er Jahren letztendlich das kanonisierte Konzept der Oper nicht aufbrechen. An dieser Stelle soll die Ausweitung des Gattungsbegriffs ›Musiktheater‹ durch Mungen aufgegriffen werden: Denn konzeptionell lässt sich diese theoretische Ausweitung des Gattungsbegriffs mit der Bestrebung von Komponist\*innen vergleichen, die die generische Fundamentalstruktur versuchen zu ›erproben‹: Mungen erprobt den Gattungsbegriff ›Musiktheater‹ auf seine Dehnbarkeit und impliziert im Übrigen mit der Ausweitung des Begriffs auf ›Everyday Performances‹, dass konventionelle Oper ›gesellschaftliche Relevanz‹ nicht leisten kann und dass dafür neue Alltagsformen gesucht werden müssen. In der generisch motivierten Ausdehnung des

---

74 Gängig ist es, die Gattung Oper, in Abgrenzung zum diffus anmutenden Begriff des Musiktheaters, mit ihrer Entstehung um 1600 bis zum Tod von Richard Strauss zu verorten, obwohl bereits vor 1949 zahlreiche Kompositionen vorliegen, die den historischen Gattungsbegriff nicht mehr bedienen. – Zum Gedanken des gattungsästhetisch klar definierten Feldes der Oper Erik Fischer: Die Oper. Der problematische Anweg zum Problem ihrer Definition, in: Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, S. 92–100, hier S. 92.

75 Im Übrigen nutzt auch Adorno diese Prämisse für seine Feststellung der ›Krisenhaftigkeit‹ der Oper: »Krisenhaft an der Oper ist vielmehr ihre innere Zusammensetzung, vor allem die Substantialität, Aktualität und Konsistenz des heute Produzierten. Da freilich die Oper aus ihren eigenen materialen und ästhetischen Bedingungen wie kaum eine andere Form eines Publikums bedarf, so lässt diese innere Krise von der Frage der Wirkung und damit von der Gesellschaft nicht sich trennen. [...] Daß aber das Publikum an der Opernform gerade als einem Denkmal der Vergangenheit festhält, trägt zu deren gegenwärtigen Schwierigkeiten bei, da der Komponist von seinem Publikum so wenig abstrahieren kann wie von der künstlerischen Aktualität dessen, was er gestaltet, und die beiden Forderungen kaum mehr zusammengehen.« – Theodor W. Adorno: Fragen des gegenwärtigen Operntheaters, in: Neue Deutsche Hefte III, S. 526–535, hier S. 526.

Begriffs ›Musiktheater‹ liegt abermals das Bestreben, das Musiktheater zu legitimieren. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen – bei Mungen klingt bereits an, dass es ihm weniger um ›generische‹ Fragen zu gehen scheint, das heißt um Fragen der musikalischen Form, als um Überlegungen zu einem Dispositiv – lässt sich der generisch motivierte Diskurs der ›Krise‹ auf das Musiktheater als Dispositiv übertragen und die ›Krise‹ somit auch als diskursive Strategie der Legitimation des Geltungsanspruchs des Musiktheaters lesen, da die ritualisierte Proklamation dieser ›Krise‹ mit dem offensichtlich weiterhin vorhandenen Bestand der Oper kollidiert und diese durch das repetitive Moment der ›Krise‹ wieder selbst stabilisiert. Die ritualisierte Repetition der ›Krise‹ – getreu dem adaptierten Motto: ›L'opéra est mort, vive l'opéra!‹<sup>76</sup> – zeigt sich nicht zuletzt darin, dass das Gespräch mit Boulez auch nach 25 Jahren noch den Musiktheaterdiskurs bestimmt. Einerseits ist es also bezeichnend, dass der Titel des Interviews regelmäßig als Metapher verwendet wird – insbesondere wenn es um Transformationsprozesse im Opernbetrieb geht. Andererseits zeigt sich die ritualisierte Verlautbarung der ›ästhetischen Krise‹ auch und besonders durch den erneuten Abdruck des Interviews aus den 1960er Jahren im Jahr 1993 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* samt einer retrospektiven Stellungnahme von Boulez zu seinen eigenen Äußerungen.<sup>77</sup> Der erneute Abdruck des Interviews von 1967 ist durch eine kurze Einleitung eingerahmt, in der betont wird: »Aktueller denn je scheint dieses Gespräch von damals zu sein in unseren Tagen, in denen Opern wie Pilze aus dem Boden sprießen«<sup>78</sup> – abermals ein Bezug auf die zu dieser Zeit weiterhin angewandte Praxis, Kompositionsaufträge für Opern an Komponist\*innen zu vergeben. Im Kontext des erneuten Abdrucks des Interviews kommentieren sodann die Komponistin Adriana Hölszky und die Komponisten Hans-Jürgen von Bose, Manuel Hidalgo, Nicolaus A. Huber, Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Hans Zender und Walter Zimmermann, allesamt dem Musiktheater als Genre verpflichtet, das alte Interview von Boulez, das zur Zeit der Veröffentlichung

---

76 Hermann Danuser (Hg.): Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, Mainz: Schott, 2003 [= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 9], S. 29.

77 O. A.: Sprengt die Opernhäuser in die Luft!; Die Fragen. Die Antworten, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 154, Heft 4, 1993, S. 10–29. – Die ›ästhetische Krise‹ der Oper, wie sie hier als Legitimationsstrategie für den Geltungsanspruch des Musiktheaters perspektiviert wurde, ist, durch den ästhetischen Reflex auf diese ›Krise‹ der sogenannten ›Avantgarde‹ und die perpetuierte Verlautbarung dieser ›Krise‹ innerhalb der Szene, Teil der ›Image-Konstruktion‹ von Komponist\*innen aus dem Umfeld der Neuen Musik. – Zur Image-Konstruktion der Szene der Neuen Musik siehe Frank Hentschel: Die »Wittener Tage für neue Kammermusik«. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007, hier insbesondere Kapitel 4 [= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 62, hg. von Albrecht Riethmüller].

78 O. A.: Sprengt die Opernhäuser in die Luft!; Die Fragen. Die Antworten, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 154, Heft 4, 1993, S. 10–29, hier S. 15.

sehr viel Aufmerksamkeit erregte, und beantworten fünf Fragen zur persönlichen Einschätzung der aktuellen Situation der Oper. Die Fragen, an denen sich die Komponist\*innen orientieren sollen, streifen etwa die Bedeutung der Äußerungen Boulez' auf das eigene musiktheatralische Schaffen der Komponist\*innen, die Möglichkeit eines Musiktheaters ohne den für das Genre in traditioneller Perspektive so unabdingbar erscheinenden Gesang, etwaige historische Vorbilder aus dem Bereich des Musiktheaters und auch, ob derzeit eigene Musiktheater-Kompositionen in Planung seien. Außerdem wird die Suche nach neuen Orten und Formen für Aufführungen des Musiktheaters vor dem Hintergrund der wirtschaftlichen Situation thematisiert, mit der Anmerkung, dass die »Kosten für die Realisierung einer neuen Oper heute aufgrund der gesamtwirtschaftlichen Situation kaum mehr zu tragen [sind], obschon immer noch suggeriert und »gerechtfertigt« wird, Oper erfülle sowohl die künstlerischen als auch die gesellschaftlichen Bedürfnisse.«<sup>79</sup> In den Antworten wird einerseits deutlich, dass die Äußerungen Boulez' aus der Perspektive der Komponist\*innen auch nach 25 Jahren »so aktuell wie eh und je«<sup>80</sup> sind; die »ästhetische Krise« hat – zumindest in der Szene der Neuen Musik, also unter zeitgenössischen Komponist\*innen, die sich traditionell einer »bürgerlichen Musikkultur« verpflichtet sehen – offensichtlich weiterhin Bestand. Andererseits greifen die Komponist\*innen – wenn auch nur in zwei kurzen Bemerkungen – eine weitere ästhetische Reaktion auf diese »Krise« jenseits von möglichen neuen Musiktheaterkompositionen auf, nämlich die Reaktion von Regisseuren auf vorwiegend historisches Repertoire auf den Opernbühnen. Hans-Jürgen von Bose äußert sich wie folgt zu den Inszenierungspraktiken:

»Ich glaube, daß auch heute viele Opernregisseure zeitgenössische Opern verhindern, allerdings wahrscheinlich gleichermaßen subtil wie absichtslos, indem sie das Publikum, die Intendanten und die Presse mit alter Opernliteratur in modern »aufgemotzten« Inszenierungen beglücken, so daß ein Bedarf nach heute komponiertem Musiktheater viel weniger zu bestehen scheint.«<sup>81</sup>

Dieter Schnebel hingegen schätzt die Situation der Regie im Musiktheater weit aus weniger pejorativ ein. Nahezu alle Äußerungen Boulez' könne er unterschreiben. »Allerdings hat sich eines inzwischen geändert: Es gibt wohl mehr wichtige Regisseure – z.B. Ruth Berghaus, Chéreau, Freyer, Kupfer, Neuenfels, Sellars, Stein,

---

79 Ebd., S. 20.

80 Wolfgang Rihm im Interview, in O. A.: Sprengt die Opernhäuser in die Luft!; Die Fragen. Die Antworten, S. 24.

81 Hans-Jürgen von Bose im Interview, in: O. A.: Sprengt die Opernhäuser in die Luft!; Die Fragen. Die Antworten, S. 21.

Wilson.«<sup>82</sup> Auch wenn Schnebel sodann einräumt, dass die Regisseure dem Theater nicht immer gerecht würden und auch wenn von Bose auf Regisseure offensichtlich nicht allzu gut zu sprechen ist, ist die Regie als Referenz beider Aussagen im Kontext der ›ästhetischen Krise‹ interessant. Denn mit der identischen Argumentationslinie, wie die ›musikästhetische Krise‹ als diskursive Legitimationsstrategie verortet wurde, ist auch die durch das historische Repertoire bedingte ›inszenierungsästhetische Krise‹ seit etwa den 1970er Jahren einzuordnen, die sich heute in der nahezu inflationären Verwendung des in den 1980ern etablierten Begriffs ›Regietheater‹ niederschlägt. Das Selbstverständnis der auf diese Krise reagierenden Regisseur\*innen kann habituell durchaus mit dem der Szene der Neuen Musik verglichen werden, da innerhalb beider Strömungen die Provokation der Rezipient\*innen bisweilen als Indikator für ästhetischen Erfolg angesehen wird; zumindest dann, wenn der Begriff des ›Regietheaters‹ sehr spezifisch auf eben dieses Phänomen der Provokation reduziert wird.<sup>83</sup>

An dieser Stelle soll an Mungen erinnert werden, der das ›Regietheater‹ in seinem Vorwort explizit als Legitimationsstrategie im Musiktheater bezeichnet, ohne indes den semantisch mit diversen Ebenen aufgeladenen und deshalb auch unpräzisen Begriff zu spezifizieren. Da der Begriff ›Regietheater‹ in seiner Bedeutung so diffus und offen ist, eignet er sich für verschiedene Modi der Operationalisierung durch Rezipient\*innen, was gleichzeitig – zumindest auf den ersten Blick – die Verknüpfung mit dem Aspekt der Legitimation erschwert. Je nach Sichtweise und der geistigen Haltung der Rezipient\*innen einer Aufführung unterliegt der Begriff ganz unterschiedlichen Konturierungen, von neutraler Verwendung zur Darstellung der künstlerischen Tätigkeit in der Regie bis hin zum Schimpfwort, das sich zumeist dann artikuliert, wenn der Regisseur bzw. die Regisseurin dem Werk vermeintlich nicht gerecht wird. Während diese Auseinandersetzung sowohl im Sprechtheater als auch im Musiktheater »ein Phänomen auf der Bühne [beschreibt], das sich in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen aus einer langen Theatertradition heraus entwickelt hat«<sup>84</sup>, scheint die Wirkung bzw. die Rezeptionserwartung bei

---

82 Dieter Schnebel im Interview, in: O. A.: Sprengt die Opernhäuser in die Luft!; Die Fragen. Die Antworten, S. 26.

83 Im Zusammenhang mit einer Idomeneo-Inszenierung durch Hans Neuenfels stellt ein Kritiker bspw. fest: »Ende gut, alles gut: Sänger und Dirigent: gefeiert. Das Regieteam bekam das erwartete Buh.« – Volker Boser: Wenn göttliche Köpfe rollen, in: Abendzeitung München, 15.03.2003.

84 Ortrud Gutjahr: Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater, in: Dies. (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, Würzburg: Königshausen & Neumann [= Theater und Universität im Gespräch, Bd. 6], S. 13–25, hier S. 15. – Gutjahr gibt in ihrem einleitenden Aufsatz einen übersichtlichen historischen Abriss zur Entwicklung der Regie anhand zentraler Schlüsselfiguren des Theaterkanons von Goethe über Wagner und Reinhardt bis zu Regisseuren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

den beiden Theaterformen an die Wandelbarkeit der Textvorlage gebunden zu sein und sich deshalb unterschiedlich darzustellen: In Abgrenzung zum Sprechtheater, bei dem die Elastizität der schriftlichen Vorlagen traditionell viel stärker präsent ist, bleibt im Musiktheater die Kombination aus Noten und Text in der Partitur auch für die Aufführungspraxis mehr erhalten, was Brüche deutlicher hervortreten lassen kann. Als deutlich sichtbare Variable tritt deswegen die Inszenierung im Musiktheater in den Vordergrund. ›Regietheater‹, vornehmlich im Bereich der Oper, bezieht sich auf die Beschreibung einer Inszenierungspraxis, bei der meist Werke des gegenwärtigen Opernkanons durch einen Regisseur – häufig mit einer eindeutigen Handschrift – interpretiert und auf die Bühne gebracht werden. Der Begriff kam im Musiktheater in den 1980er Jahren im deutschsprachigen Raum auf; im angloamerikanischen Raum wird diese Art von Inszenierungspraxis bisweilen ›Eurotrash‹ genannt. Besonders im Zusammenhang mit Opernwerken, die dem klassischen Opernrepertoire zugeschrieben werden – und dieses Verständnis kann auch Mungen in seiner Begriffsverwendung unterstellt werden –, wird ›Regietheater‹ häufig verwendet, um zu verdeutlichen, dass ein Regisseur bzw. eine Regisseurin im Zuge der Inszenierung Interpretationen oder Assoziationen auf der Bühne sichtbar macht, die – so zumindest positionieren sich Gegner\*innen dieser Art ›Regietheaters‹ – mit dem ›Werk an sich‹ nichts mehr gemein hätten; die Maxime der Werktreue würde durch eine solche Inszenierungspraxis missachtet. Regietheater ›wird verstanden als ein Theater des Eingriffs, wenn nicht gar des Übergriffs.«<sup>85</sup> Eine solche Einschätzung fußt auf der Annahme, dass es ein ›Werk an sich‹ gäbe, das durch die Partitur fixiert sei. Die Partitur gilt dabei als Autorität vor allen anderen Komponenten des Musiktheaters.<sup>86</sup> Sofern sich also Zuschauer\*innen von einer Inszenierung provoziert fühlen, weil das Rezipierte nicht der Erwartung entspricht, wird der Begriff ›Regietheater‹ aus Rezipient\*innenperspektive mit pejorativer Konnotation verwendet. Da die Provokation des Publikums in der Musiktheaterszene aber seinerseits durchaus positiv konnotiert ist, kann das so rezipierte ›Regietheater‹ in der stets perpetuierten Dichotomie zwischen positiver und negativer Konnotation als Legitimationsstrategie zur Stabilisierung des Musiktheaters verstanden werden.<sup>87</sup> Hinzu kommt, dass immer neue Inszenierungen bekannter Stücke immer auch neue Kunstwerke sind, die vermeintlich oder tatsächlich neue Lesarten alter Werke mit der heutigen Zeit in Beziehung

---

85 Ebd. S. 14.

86 Siehe zur Begriffsgeschichte von ›Werktreue‹ auch Christopher Balme: Werktreue. Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs, in: Ortrud Gutjahr (Hg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008 [= Theater und Universität im Gespräch, Bd. 6], S. 43–50.

87 Provokation als positive Konnotation im Musiktheater wird in Kapitel III 4 dieser Arbeit näher beleuchtet.

setzen. Insofern ist das »Regietheater« einerseits eine künstlerische Reaktion auf das dominante historische Repertoire, andererseits verweist der Begriff auf das Theater als autonome Kunstform.<sup>88</sup> Es könnte also die Ansicht formuliert werden, »Regietheater« gebe »neue Impulse für das »totgesagte« Musiktheater«<sup>89</sup> und entfalte die Festigung seines Geltungsanspruchs in der perpetuierten Reinterpretation und Assoziationsleistung des Regisseurs bzw. in der Entschlüsselung der auf der Szene sich konkretisierenden Bilder, die den Zuschauer\*innen überlassen wird.<sup>90</sup> Damit erwiese sich die Legitimation durch »die gesellschaftspolitische Notwendigkeit und Sprengkraft des Regietheaters und der Kunst des Inszenierens.«<sup>91</sup>

### 3. Zwei Momentaufnahmen: »Radikale Leichtigkeit« und »Besser als Sex«

Als Spiegel der zuvor skizzierten Narrative sollen in diesem Unterkapitel beispielhaft zwei journalistische Texte stehen, die thematisch genau an der Schnittstelle von Musiktheater und Legitimation ansetzen. Es handelt sich einerseits um einen Text mit dem Titel *Radikale Leichtigkeit*<sup>92</sup> aus dem Kundenmagazin der Deutschen Bahn, in dem die Operette als Gattung inspiziert wird. Über dem Titel bzw. im Anriss-text ist zu lesen: »Comeback der Operette«<sup>93</sup> und »Lange Zeit galt die Operette als altbacken, muffig und öde. Die komische Oper Berlin hat den Vorläufer des Musicals jetzt rehabilitiert und ihm zu einem Revival verholfen. Ein Hausbesuch.«<sup>94</sup> Andererseits steht ein Artikel zur Oper aus dem *Kulturspiegel* mit dem Titel »*Besser als Sex*«<sup>95</sup> im Fokus, in dem mehrere Persönlichkeiten, die in unterschiedlicher Weise dem Opernbetrieb verpflichtet sind, einzeln zu Wort kommen und sich jeweils

---

88 Miriam Drewes: Theater jenseits des Dramas: Postdramatisches Theater, in: Peter W. Marx (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012, S. 72–84, hier S. 78f.

89 Sigrid Wiesmann: Musiktheater in der Bundesrepublik, in: Carl Dahlhaus und Giwi Ordschonikidse (Hg.): Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland, Hamburg und Wilhelmshaven: Musikverlag Hans Sikorski/Heinrichshofen Verlag, 1982, S. 199–212, hier: S. 205.

90 Jürgen Schläder: OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters, Leipzig: Henschel, 2006, S. 7.

91 Ebd., S. 8.

92 Jürgen Ziemer: Radikale Leichtigkeit, in: mobil 02/2015, Kundenmagazin der Deutschen Bahn, 2015, S. 82–85.

93 Ebd., S. 82.

94 Ebd., S. 82.

95 O. A. (Hg.): »Besser als Sex«. Operaufführungen sind verstaubt, langweilig, endlos – so lautet das Vorurteil. Falsch! Daniel Barenboim, Anna Netrebko, und fünf weitere Experten erklären eine Kunst mit Zukunft, KultursPIEGEL, 7/2005, S. 14–17.

einer Frage zur Gattung widmen. Im Anrisstext des Artikels »*Besser als Sex*« heißt es: »Opernaufführungen sind verstaubt, langweilig, endlos – so lautet das Vorurteil. Falsch! Daniel Barenboim, Anna Netrebko und fünf weitere Experten erklären eine Kunst mit Zukunft.«<sup>96</sup> Ganz im Sinne der geläufigen Marketingstrategie ›sex sells‹ ist die Überschrift ein Blickfang. Stark kondensiert präsentiert der Anrisstext geläufige, offensichtlich im allgemeinen Wissensvorrat verankerte Ansichten über Opernaufführungen und verspricht mit dem Ausruf ›Falsch!‹ ein deutliches Korrektiv dieser ›Vorurteile‹ durch ›Experten‹. Insbesondere die Vorgehensweise, offensichtlich sachkundige Spezialist\*innen zu Wort kommen zu lassen, verleiht der Korrektur negativ besetzter Ansichten über Oper besonderes Gewicht und Glaubwürdigkeit. Neben Namen und Funktion der Person unter den Texten steht bei einigen Antworten auch ein Verweis auf etwaige ausgewählte Auszeichnungen oder besondere Expertise der zu Wort kommenden Person – etwa ›Theaterpreisträger‹, ›Star-Sopranistin‹, oder ›einer der besten Wagner-Kenner der Welt‹. Auch im Anrisstext des Artikels über die Operette werden, obschon sachlicher formuliert, geläufige Ansichten über die Gattung (›altbacken, muffig und öde‹) ausgeräumt. Der ›Vorläufer des Musicals‹ sei jetzt ›rehabilitiert‹ und wiederbelebt, heißt es.<sup>97</sup> Schon dieser erste Eindruck, den die Texte vermitteln, zeigt deutlich: Sie dienen der Legitimation des Musiktheaters, indem sie gesellschaftlich verdichtete, negativ konnotierte Narrative zu den Gattungen ins rechte Licht zu rücken und zu widerlegen suchen.

Unter dem Slogan ›Besser als Sex‹ versammelt sich also ein Ensemble aus Fragen und Antworten zur Oper. So geht Klaus Zehelein, ehemaliger Intendant der Staatsoper Stuttgart und Vorsitzender des Deutschen Bühnenvereins, beispielsweise auf die Frage ein, ob Oper eine nicht längst veraltete Kunstform sei. Martin Zehetgruber, laut Angabe im Artikel mehrfach ausgezeichnete Bühnenbildner, reiht Gründe aneinander, warum Bühnenbilder regelmäßig überladen seien. Anna Netrebko, Sopranistin, widmet sich dem Klischee übergewichtiger Opernsängerinnen. Auch wenn an dieser Stelle nicht alle Antworten zitiert und kommentiert werden sollen, soll dennoch ein Blick auf einige lohnenswerte Ausschnitte geworfen werden. Daniel Barenboim etwa, Dirigent und derzeitiger Generalmusikdirektor der Deutschen Staatsoper Berlin, erläutert – »als einer der besten Wagner-Kenner der Welt«<sup>98</sup> –, warum Wagner, »obwohl er schon lange tot ist«<sup>99</sup>, »noch immer so viele Fans«<sup>100</sup> hat:

96 Ebd., S. 14.

97 Jürgen Ziemer: Radikale Leichtigkeit, in: mobil 02/2015, Kundenmagazin der Deutschen Bahn, 2015, S. 82–85, hier S. 82.

98 Daniel Barenboim über Wagner, in: O. A. (Hg.): »Besser als Sex«. Opernaufführungen sind verstaubt, langweilig, endlos – so lautet das Vorurteil. Falsch! Daniel Barenboim, Anna Netrebko, und fünf weitere Experten erklären eine Kunst mit Zukunft, KulturSPIEGEL, 7/2005, S. 14–17, hier S. 15.

99 Ebd.

100 Ebd.

»Richard Wagners anhaltende Aktualität erklärt sich daraus, dass seine Musik nicht zeitgebunden war und ist. Er hat etwas Einzigartiges geschafft: alles, was es bis dahin in der Musik gab, zusammenzufassen und gleichzeitig den Weg in die Zukunft zu betreten. Wagners Werk spricht zu allen Menschen, denn es ist eine untrennbare Verbindung seines Denkens, seines Fühlens und seiner außer-gewöhnlichen Sinnlichkeit.«<sup>101</sup>

Peter Konwitschny, Opernregisseur, erläutert anhand der Oper *Rigoletto* von Giuseppe Verdi ausführlich, warum das Sterben auf der Bühne jedes Mal so lange dauert. »Weil Zeit nötig ist, um über das Wesentliche, um von der Utopie zu sprechen. [...] Zur Schaffung dieses kathartischen Raumes ist Zeit nötig. Deshalb muss das Sterben eine gewisse Dauer haben.«<sup>102</sup>

Christina Weiss, von 2002–2005 Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, widmet sich der Frage, wieso für die Oper so viele Steuergelder verschwendet würden. Zunächst stellt Weiss fest, dass die Oper im Vergleich zu den anderen Künsten »unter stärkerem Rechtfertigungsdruck«<sup>103</sup> stehe. Auf die ihr gestellte Frage geht Weiss allerdings nicht sofort ein, sondern spricht zunächst über ein »immergleiches Repertoire von etwa 50 Stücken« und die Notwendigkeit eines »neuen Publikums«. <sup>104</sup> Als Erklärung für die »Verschwendung« von Steuergeldern führt sie sodann die Personalintensität des Opernbetriebs an, was zwar einleuchtet, aber die Notwendigkeit der Oper als Institution nicht besonders hervorhebt. Aufschlussreich ist jedoch Weiss' recht poetische Bemerkung, welche dem Geltungsanspruch der Oper als Institution einerseits eine sehr persönliche Note verleiht, aber andererseits diese persönliche Einschätzung zu einer allgemeingültigen Maxime erweitert: »Für mich ist die Oper ein wundervoller Ort der Verwandlung. Wer offenen Auges und Ohrs ist, wird anders herauskommen, als er hineingegangen ist.«<sup>105</sup> Die Oper also ist laut Weiss Möglichkeitsraum für persönliche Transformationsprozesse. Diese Transformationsprozesse werden von Weiss als Rechtfertigung für die »Verschwendung von Steuergeldern« angeführt. Mit ihrer Begründung bewegt sich Weiss innerhalb eines Denkmusters ähnlich dem von Konwitschny erläuterten und zuvor zitierten »kathartischen Raumes«.

101 Ebd.

102 Peter Konwitschny über das Sterben in der Oper, in: O. A. (Hg.): »Besser als Sex«. Operaufführungen sind verstaubt, langweilig, endlos – so lautet das Vorurteil. Falsch! Daniel Barenboim, Anna Netrebko, und fünf weitere Experten erklären eine Kunst mit Zukunft, KulturSPIEGEL, 7/2005, S. 14–17, hier S. 16.

103 Christina Weiss über die Verschwendung von Steuergeldern für die Oper, in: O. A. (Hg.): »Besser als Sex«. Operaufführungen sind verstaubt, langweilig, endlos – so lautet das Vorurteil. Falsch! Daniel Barenboim, Anna Netrebko, und fünf weitere Experten erklären eine Kunst mit Zukunft, KulturSPIEGEL, 7/2005, S. 14–17, hier S. 16.

104 Ebd.

105 Ebd.

Schließlich beantwortet Peter Weibel, Direktor des Zentrums für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, die Frage: »Warum sitzt man stundenlang herum, wenn doch nur altbekannte Geschichten erzählt werden?«<sup>106</sup> sehr ausführlich. Laut Personenbeschreibung unter seiner Antwort ist Peter Weibel »großer Opernfan.«<sup>107</sup> – Diese Haltung lässt sich auch deutlich aus seinem Text herauslesen, auf den an anderer Stelle noch ausführlich eingegangen wird.

Im Gegensatz zu dem sehr offensichtlichen Konzept, durch gezielte Fragen an Experten mit Vorurteilen zur Oper aufzuräumen, ist der Bericht über die Komische Oper Berlin und das ›Revivak‹ der Operette etwas subtiler gestaltet, denn vom Einzelfall – hier hauptsächlich eine Inszenierung der Operette *Die schöne Helena* von Jacques Offenbach durch Barrie Kosky – schließt der Autor Jürgen Ziemer auf einen generellen Wandel der Perzeption der Kunstform. Über *Die schöne Helena* an der Komischen Oper schreibt der Autor:

»Der ganze Abend steckt voller abgedrehter Einfälle, frivoler Dialoge und musikalischer Zitate, die von Wagner und Beethoven bis zu Edith Piaf und dem hebräischen Volkslied ›Hava Nagila‹ reichen. Es sind musikalische Akzente, kleine Querverweise, wie man sie im Pop mit Samples setzt. Das Publikum scheint komplett aus dem Häuschen. Verstohlen schaut man sich im Saal um. In einer Loge sitzt ein weißhaariges Ehepaar – Typ konservative Akademiker und jahrzehntelange Theaterabonnenten. Ob die beiden sich provoziert fühlen? Werden Sie aufstehen und protestierend den Saal verlassen? Unter einer Aufführung von Offenbachs Mutterschiff der Operette kann man sich ja auch etwas ganz anderes vorstellen. Bis vor kurzem galt die Operette als das musikalische Äquivalent zu Großmutter guter Stube – inklusive Spitzendeckchen und röhrendem Hirsch an der Wand. Als überzuckerter, stockkonservativer Quatsch ohne Anspruch. [...] Und das soll plötzlich alles anders sein? Wenn man die Besucher in der Komischen Oper fragt: Ja! Ja! Ja! Auch die Feuilletons und Kulturmagazine sprechen längst von einem ›Comeback der Operette‹, schwärmen von ›Kultaufführungen‹ und einer neuen Sinnlichkeit. Selbst radikale Experimente mit der Form an sich sind kein Tabu mehr.«<sup>108</sup>

Das Gerüst des Artikels bildet gewissermaßen ein Aufführungsbericht, der, obwohl viel ausführlicher, dem Gestus einer Kritik im Feuilleton sehr nahesteht. Besonders

---

106 Peter Weibel über stundenlanges Rumsitzen in der Oper trotz altbekannter Geschichten, O. A. (Hg.): »Besser als Sex«. Operaufführungen sind verstaubt, langweilig, endlos – so lautet das Vorurteil. Falsch! Daniel Barenboim, Anna Netrebko, und fünf weitere Experten erklären eine Kunst mit Zukunft, KulturSPIEGEL, 7/2005, S. 14–17, hier S. 17.

107 Ebd.

108 Jürgen Ziemer: Radikale Leichtigkeit, in: mobil 02/2015, Kundenmagazin der Deutschen Bahn, 2015, S. 82–85, hier S. 82.

auffällig ist außerdem der Fokus auf die Person Koskys und die Einflechtung seiner zahlreichen Äußerungen und Ansichten in den Text, die – vergleichbar mit der ›Expertise‹ der zu Wort kommenden Personen im *Kulturspiegel* – dem Bericht eine unmittelbare und authentische Einschätzung zur Lage der Operette verleihen, etwa wenn Kosky eine spezifische Operette mit dem Attribut »Meisterstück« verknüpft und über die Operette *Die schöne Helena* bemerkt: »Die Musik ist sensationell – witzig, frech, ganz wunderbar [...].«<sup>109</sup> Darüber hinaus wird die Persönlichkeit Koskys mit zahlreichen auffallenden Eigenschaften charakterisiert: Er sei »leidenschaftlicher jüdischer Intellektueller mit dicker Hornbrille«, »Tausendsassa«, »Prince-Fan«, der »nicht nur Operetten inszeniert, sondern auch Wagner-Opern.« Gewissermaßen vollzieht sich durch diese Beschreibung eine Versöhnung der in der Regel als Gegensätze dargestellten Gattungen in der Person Koskys: ein Intellektueller, der sich zur Popmusik bekennt und der offensichtlich gleichermaßen ›ernstem‹ als auch ›heiterem‹ Musiktheater etwas abgewinnen kann. »Die Idee, zwischen Hochkultur und Unterhaltung zu unterscheiden, findet der Prince-Fan grauenhaft.«<sup>110</sup> Bereits zu Beginn des Berichts wird deutlich, dass die Rehabilitation der Operette, so wie im Anrisstext konstatiert, auf die Überwindung der Dichotomie Oper versus Operette abzielt:

»Bei allem Anspruch an das Schöne, Gute und Wahre – letztlich zählen auch in der Klassik die drei Regeln, die der große Regisseur Billy Wilder schon vor über 40 Jahren formuliert hat: ›Du sollst nicht langweilen, du sollst nicht langweilen und du sollst nicht langweilen.‹ So gesehen hat das Ensemble der Komischen Oper heute schon mal alles richtig gemacht. Das Publikum amüsiert sich nicht nur – es tobt vor Vergnügen. Irgendwann klatscht es sogar den Takt.

Ein bisschen wundert man sich trotzdem: Wir sitzen schließlich in einem Tempel der Berliner Hochkultur. Mozart, Schönberg, Verdi – steht hier alles auf dem Spielplan. Auch Jacques Offenbachs ›Die schöne Helena‹, die heute die Zuschauer begeistert, ist ein 150 Jahre alter Klassiker der Musikgeschichte. Aber eben auch anzüglich, aufgekratzt und ausgesprochen komisch. Die Musik klingt, als hätte man sie durch einen Pool voller Champagner gezogen – stürmisch, prickelnd und wunderbar beschwipst.«<sup>111</sup>

Auch weitere Passagen zielen auf Überwindung der Gattungsdichotomie ab, indem etwa Entertainment, in der Regel mit Operette konnotiert, nun auch dem ›klassischen Musiktheater‹ zugeschrieben, oder der Gegensatz ›Verflachung‹ versus ›Qualität‹, als zuvor eindeutig der Operette respektive der Oper zugeordnet, nun korrigierend bemüht wird: Bei

---

109 Ebd., S. 84.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 82.

»jeder Vorstellung [rotiert] eine gigantische Entertainment-Maschine [...]. Nicht nur Pop und Musicals, auch das klassische Musiktheater arbeitet mit allen denkbaren Tricks. Das ist kein Ausverkauf ewiger Werte, sondern die Beschwörung einer kreativen Zukunft.

Die Musik sollte im Mittelpunkt stehen, klar. Aber sie allein füllt nicht die schwer subventionierten Opern- und Konzertsäle. Zehn Prozent mehr Zuschauer hat der immer ein wenig crazy wirkende Kosky innerhalb eines Jahres in seinen Musentempel gelockt. Nicht mit Verflachung, sondern mit einer Qualität, die das Bewährte fortführt, aber auch das Neue erforscht.«<sup>112</sup>

In der Qualität scheint also die Ursache für die hohe Nachfrage nach Eintrittskarten für *Die schöne Helena* zu liegen. »Auf Karten muss man lange warten« – ein Charakteristikum, das in der Regel nicht mit staatlich gefördertem Musiktheater in Verbindung gebracht wird. Zum Schluss des Artikels erfolgt eine Skizze der Verfassung des Publikums nach der Veranstaltung; von der Textdramaturgie verhält es sich damit ganz ähnlich wie bei Zeitungskritiken im Feuilleton: »Als die Zuschauer nach drei Stunden aus der Komischen Oper strömen, wirken sie glücklich. Sogar das konservative weißhaarige Ehepaar«, das zuvor als Pars pro Toto symbolisch für das althergebrachte Operettenpublikum beschrieben wurde, »trägt ein Lächeln im Gesicht.«<sup>113</sup> – Die Klischees über die Gattung scheinen, zumindest im Rahmen dieses Berichts, nun endgültig ausgeräumt. Im Anschluss an den Artikel sind Pauschalreisen zu Operettenaufführungen aufgeführt, inklusive Übernachtung und Anreise mit der Deutschen Bahn.<sup>114</sup>

In beiden Texten zeichnen sich, teilweise sehr plakativ, verschiedene, im öffentlichen Diskurs verdichtete Wissensformationen, Narrative und diskursive Legitimationsstrategien für den Geltungsanspruch des Musiktheaters ab. Das folgende Kapitel widmet sich dem gewählten Untersuchungsgegenstand, der Musiktheaterkritik, und der Methode der Analyse.

---

112 Ebd., S. 84.

113 Ebd.

114 O. A.: Operetten-Tipps, in: mobil 02/2015, Kundenmagazin der Deutschen Bahn, 2015, S. 82–85, hier S. 85.