

Universität Hildesheim
Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation

KULTURPOLITISCHE KONZEPTIONEN ZUR KÜNSTLERISCHEN ENTWICKLUNG VON ZEITGENÖSSISCHEM MUSIKTHEATER

UNTERSUCHT AM BEISPIEL DER STAATSOPER HANNOVER, DER BAYERISCHEN STAATSOPER UND DER STAATSOPER STUTTGART

Diplomarbeit im Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis
Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Schneider
Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Löffler

Johanna Schweizer
Orléansstr. 22
31135 Hildesheim

Hildesheim im Juli 2005

„Das Schlimmste ist die Ausschaltung des Risikos zugunsten des Markterfolges.
Wir müssen mit Kunst nach einem anderen Kriterium umgehen als dem der
Einschaltquote“

(Klaus Zehelein)

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

1 BEDEUTUNG DER BEGRIFFE KULTURPOLITIK, MUSIKTHEATER UND ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER

- 1.1 Kulturpolitik
 - 1.1.1 Kulturpolitikbegriff
 - 1.1.2 Kulturpolitische Handlungsträger
 - 1.1.3 Kulturpolitische Konzeptionen
- 1.2 Musiktheater
 - 1.2.1 Musiktheater als szenische Interpretation
 - 1.2.2 Musiktheater als musikalische Form
- 1.3 Zeitgenössisches Musiktheater

2 RAHMENBEDINGUNGEN DER ENTWICKLUNG VON ZEITGENÖSSISCHEM MUSIKTHEATER

- 2.1 Problematik der zeitgenössischen Arbeit
 - 2.1.1 Dispositionelle Abhängigkeit
 - 2.1.2 Zeitliche Abhängigkeit
 - 2.1.3 Räumliche Abhängigkeit
- 2.2 Entstehung unabhängiger Modelle
- 2.3 Entwicklung und aktuelle Situation der Modelle
 - 2.3.1 Erste zeitgenössische Modelle in den 60er und 70er Jahren
 - 2.3.2 Entstehung weiterer Modelle in den Folgejahren
 - 2.3.3 Erste Schließungen und ‚Stilllegungen‘
 - 2.3.4 Gemeinsame Probleme der Modelle

3 KULTURPOLITISCHE AKTEURE UND VORAUSSETZUNGEN

- 3.1 Der Staat als kulturpolitischer Akteur
 - 3.1.1 Kulturauftrag
 - 3.1.2 Staatliche Finanzierung
- 3.2 Das Theater als kulturpolitischer Akteur
 - 3.2.1 Künstlerisches Gesamtkonzept
 - 3.2.2 Etablierung unabhängiger Strukturen
 - 3.2.3 Theaterinterne Verteilung des Etats
- 3.3 Kulturpolitischer Einfluss durch Dritte
 - 3.3.1 Verbände, Vereinigungen und Gesellschaften
 - 3.3.2 Private und Wirtschaft
 - 3.3.3 Publikum
 - 3.3.4 Presse

4 MODELLE ZEITGENÖSSISCHER MUSIKTHEATERARBEIT IN HANNOVER, MÜNCHEN UND STUTTGART

- 4.1 Begründung der Auswahl dieser drei Modelle
- 4.2 ‚zeitoper‘, Staatsoper Hannover
 - 4.2.1 Initiative
 - 4.2.2 Struktur
 - 4.2.3 Finanzierung
- 4.3 ‚festspiel+‘, Bayerische Staatsoper
 - 4.3.1 Initiative
 - 4.3.2 Struktur
 - 4.3.3 Finanzierung
- 4.4 ‚Forum Neues Musiktheater‘, Staatsoper Stuttgart
 - 4.4.1 Initiative
 - 4.4.2 Struktur
 - 4.4.3 Finanzierung

5 KULTURPOLITISCHE KONZEPTIONEN

5.1 Einzelinitiativen an den Theatern

5.1.1 Der Kulturauftrag in der Praxis

5.1.2 Erfordernis des Zeitgenössischen

5.1.3 Zeitgenössisches Musiktheater als Selbstläufer?

5.1.4 Kriterien der Kulturpolitik

5.1.5 Freiheit der Kunst contra inhaltliche Zielvereinbarungen

5.1.6 Einflussnahme der Politik bei der Intendantenwahl

5.1.7 Zusammenfassung

5.2 Übertragbarkeit und Möglichkeiten der Struktur

5.2.1 Kulturpolitischer Einfluss auf die Wahl der Strukturen

5.2.2 Autonomie oder Zusammenarbeit

5.2.3 Das Modell der Zukunft?

5.2.4 Die Modelle der Zukunft!

5.2.5 Möglichkeit der Ressourcennutzung

5.3 Private Finanzierung

5.3.1 Schwierigkeit der Finanzierung durch Oper und Staat

5.3.2 Möglichkeiten der Theater

5.3.3 Möglichkeiten der Politik

5.3.4 Zusammenfassung

5.4 Kulturpolitische Bedeutung der Kommunikation

5.4.1 Vermittlungsarbeit der Modelle

5.4.2 Interessensbekundung und Kompetenzbestätigung durch die Presse

5.4.3 Formulierung der künstlerischen Bedürfnisse durch die Intendanten

5.4.4 Loyalität oder Lobbyarbeit durch die Politik?

5.4.5 Zusammenfassung

6 KONZEPTIONELLE ANSÄTZE FÜR DIE ZUKUNFT

LITERATURVERZEICHNIS

1 Publikationen

2 Statistiken

3 Zeitungsartikel

4 Interviews

5 URLs

EINLEITUNG

„Hat die Oper eine Zukunft?“¹ Diese plakative Frage, die Gerard Mortier in seiner Festrede zur Eröffnung der ‚Akademie Musiktheater heute‘ stellt, trifft den Kern der aktuellen Diskussion im Musiktheaterbetrieb. Die Oper² wird aus künstlerischer Sicht nicht nur von der jüngeren Generation als rückschrittliche und museale Einrichtung wahrgenommen und die finanzielle Lage der Häuser ist aufgrund der drastischen Mittelkürzungen sehr schwierig. Die künstlerischen Leitungen und die Kulturpolitiker³ müssen sich immer wieder mit dieser Frage auseinandersetzen, die trotz ihrer Aktualität durchaus nicht neu ist. Seit ihren Anfängen musste sich die Oper gegen künstlerische Vorwürfe behaupten, die verstärkt in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts laut wurden. Kritisiert wurde die Kunstform Oper an sich und die vorherrschende Aufführungspraxis, die nicht mehr zeitgemäß erschien. So ist bereits in den 20er Jahren vom ‚Opernmuseum‘ die Rede⁴, welches die ewig gleichen Werke präsentiert. Adorno greift die Diskussion in seiner ‚Einleitung in die Musiksoziologie‘ auf und konstatiert 1962, Oper sei passé und ihre Form veraltet.⁵ Während sich die rein szenischen und musikalischen Künste veränderten und weiterentwickelten, hatte die avantgardistische Strömung der Neuen Musik keinen Einfluss auf das Nachkriegs-Musiktheater in Deutschland. Vorherrschend war eine allgemein eher restaurative als innovative Gesinnung⁶. Erst während der 60er und 70er Jahre erreichte die Neue Musik auch die Opernhäuser. An einigen Häusern entstand ein wahrer ‚Neue-Musik-Boom‘. So wurden beispielsweise in Frankfurt, Stuttgart, Mannheim, Hamburg und Berlin jährlich Auftragskompositionen vergeben und die zeitgenössischen Werke spielten im Spielplan eine wesentliche Rolle.⁷

Mittlerweile findet zeitgenössisches Musiktheater an den meisten Opernhäusern mehr oder weniger in unterschiedlicher Form statt. Zwar ist die Zahl der Ur- und Erstaufführungen insgesamt in den letzten Jahren gestiegen⁸, die Anzahl zeitgenössischer Produktionen an einzelnen Häusern sind jedoch im Vergleich zu den Höchstleistungen in den 70er Jahren wieder zurückgegangen. Obwohl das Repertoire der deutschen Opernhäuser, wie oft kritisiert wird, nur aus rund 60 Werken besteht, die immer wieder inszeniert werden, wird vermehrt eine generelle Verpflichtung gegenüber der Weiterentwicklung der Kunstgattung Oper empfunden. Auftragswerke werden vergeben, neue Musiktheaterwerke uraufgeführt und auch das ‚composer in residence‘ Modell, das einen Komponisten über einen bestimmten Zeitraum an ein Haus bindet, welches dessen Arbeit unterstützt und aufführt, verbreitet sich zunehmend. Das Zeitgenössische spielt somit zwar im Vergleich zum klassischen Repertoire noch immer eine geringe Rolle in den Spielplänen, aber dennoch besteht ein breites Interesse der Theater, der Medien und auch des Publikums an der Produktion von neuen Musiktheaterwerken.

Das Ergebnis der diesjährigen Umfrage der Zeitschrift ‚Opernwelt‘ bestätigt diese Entwicklung: Zum ‚Opernhaus des Jahres 2004‘ wurde überraschenderweise keine einzelne Bühne gewählt, sondern das deutsche Stadttheater in seiner Gesamtheit! Die Jury von 50 Kritikern würdigte damit das derzeit ungewöhnlich hohe Niveau sowie die Risikobereitschaft und Neugier an den kleinen Opernhäusern.⁹ Diese Entscheidung macht deutlich, dass die Theater sich mittlerweile auch im Bereich des Musiktheaters auf experimentellere Wege trauen. Trotz der vielbeschworenen Theaterkrise und dem damit verbundenen großen Finanz- und Platzauslastungsdruck ist die Risikobereitschaft höher denn je. Die Opernhäuser trauen sich etwas! Dabei stellt sich jedoch die Frage, wie diese experimentellere Arbeit an den Opernhäusern stattfindet, und ob es möglich ist, kontinuierlich und unabhängig innerhalb eines Hauses an der Weiterentwicklung der Oper zu arbeiten. Kann ein Opernbetrieb so etwas überhaupt leisten, oder macht die strenge Organisation und theaterinterne Zwänge die experimentelle Arbeit unmöglich?

In den 60er Jahren schien die Kunstform Oper innerhalb der institutionalisierten Opernhäuser nicht reformierbar. Boulez veranlasste dies 1967 zu seiner berühmt gewordenen Forderung, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen, um Neues möglich zu machen. Eine konstruktive Alternative zu dieser überspitzten Äußerung entwickelten einzelne Theatermacher in den 60er/70er Jahren. Sie etablierten Reihen¹⁰ innerhalb des großen Opernbetriebs, um unabhängig an der künstlerischen Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters zu arbeiten. In kleinen Spielstätten, Studiobühnen oder an externen Spielorten sollten diese eine kon-

tinuierliche Arbeit abseits der großen Bühne ermöglichen, und lebenden Künstlern einen Schutzraum bieten, an dem Werke entstehen können, an dem ausprobiert, experimentiert und geforscht werden kann. Einige dieser Reihen existieren noch immer, weitere kamen in den darauffolgenden Jahren an verschiedenen Opernhäusern hinzu.

Welche Bedeutung diese unabhängigen zeitgenössischen Reihen für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters haben, soll in dieser Arbeit untersucht werden. Welche Möglichkeiten bieten sie und mit welchen Problemen haben sie zu kämpfen? Außerdem stellt sich die Frage, wie und durch wen diese experimentelle¹¹ Arbeit unterstützt wird, und unter welchen kulturpolitischen Voraussetzungen sie stattfindet. Verstehen es Politik und Theater als ihre Aufgabe, sich für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters einzusetzen und findet auch bewusst kulturpolitisch motivierte Arbeit an den Opernhäusern statt? In der anschließenden Untersuchung werden drei Opernhäusern auf diese Aspekte untersucht, die neben ihrem ‚normalen‘ Opernbetrieb zeitgenössische Modelle etabliert haben: die Opernhäuser Hannover, München und Stuttgart. Anhand dieser drei Opernhäuser soll dargestellt werden, durch wessen Initiative diese Reihen entstanden sind, wie diese organisiert und finanziert werden. Ziel ist es dabei herauszufinden, welche Probleme und Möglichkeiten diese Reihen gemeinsam haben, sowie zu untersuchen, ob diese Arbeit durch konkrete kulturpolitische Konzeptionen unterstützt wird beziehungsweise wie sie unterstützt werden könnte. Leitend ist dabei die These, dass die experimentelle Arbeit innerhalb geschützter Strukturen an Opernhäusern große Potentiale birgt, und für die von Mortier hinterfragte ‚Zukunft der Oper‘ einen unverzichtbaren Beitrag leistet. Dennoch wird diese Arbeit durch die Finanzmisere der Kulturetats immer wieder in Frage gestellt, und scheint wenig kulturpolitischen Rückhalt zu erfahren.

Über die zeitgenössische Arbeit innerhalb unabhängiger Strukturen an deutschen Opernhäusern gibt es bisher keine wissenschaftlichen Arbeiten. Einblick in dieses Engagement erhält man einzig durch die Eigendarstellungen der jeweiligen Reihen, durch Rezensionen, Kritiken und vereinzelte Artikel in Fachzeitschriften sowie durch eine sehr übersichtliche Anzahl an Vorträgen und Interviews zu dieser Thematik. Die Berichterstattung in der Presse beschränkt sich in den meisten Fällen auf die Besprechung einzelner Aufführungen, während der Kontext und die Struktur, in der diese Arbeit stattfindet, nur sehr selten reflektiert und erwähnt wird. Auch an den Theatern selbst findet keine Aufarbeitung und Dokumentation der experimentellen Arbeit statt. Texte, Informationen oder gar Publikationen über die Entstehung und die Hintergründe dieser zeitgenössischen Produktionsstätten existieren kaum. Weder die Staatsoper Hamburg, an der diese Studioarbeit bereits Tradition hat, noch das Theater in Kiel, an dem die erste Studiobühne für experimentelles Musiktheater entstanden ist, verfügt über zugängliches Dokumentationsmaterial.¹² Auch in Hannover und in München existieren nur vereinzelte Interviews oder Berichte über die Arbeit der zeitgenössischen Modelle, während in Stuttgart diese Arbeit durch die Größe des Projektes stärker in der Öffentlichkeit steht. Entsprechend sind mehr Interviews, Vorträge und andere Materialien verfügbar. Einen Orientierungsrahmen zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Thema bieten verschiedene veröffentlichte Vorträge und Interviews des Stuttgarter Intendanten Klaus Zehelein. Diese dienen unterstützend zur Hypothesenbildung, was die Bedeutung der zeitgenössischen Modelle betrifft, sowie zur Darstellung der Problematik der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit an großen Opernhäusern. Interessante Einblicke in die künstlerische Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters innerhalb solcher Strukturen bietet außerdem Carla Henius¹³ in einem Essay über das zeitgenössische Musiktheater seit Ende der 40er Jahre. Ihr Bericht macht es dieser Arbeit möglich, die Entstehung der zeitgenössischen Modelle seit der 60er Jahre nachzuvollziehen, um den geschichtlichen Kontext dieser experimentellen Arbeit in der Untersuchung berücksichtigen zu können.

Auch über das zeitgenössische Musiktheater an Staatsopern im Spiegel kulturpolitischer Interessen existieren keine Untersuchungen. Wissenschaftliche Arbeiten über kulturpolitische Hintergründe der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit, wie sie in dieser Arbeit analysiert werden, wurden bisher nicht publiziert. Die Arbeit stützt sich deshalb auf allgemeine Literatur zur Kulturpolitik und entwickelt davon ausgehend die kulturpolitischen Voraussetzungen sowie die kulturpolitischen Akteure speziell für zeitgenössisches Musik-

theater. Als Grundlage dient hier vor allem Kleins ‚Kompendium Kulturmanagement‘¹⁴ und seine Einführung in die Kulturpolitik¹⁵ sowie Fuchs’ ‚Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe‘¹⁶.

Aufgrund mangelnder existierender Literatur für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der experimentellen Musiktheaterarbeit an Opernhäusern und deren kulturpolitischem Hintergrund war es notwendig, neue Quellen durch Interviews zu erschließen. Als Interviewvariante für diese Arbeit wurde das Experteninterview gewählt, und als Erhebungsinstrument das offene leitfadengestützte Interview¹⁷. Diese Interviews bilden die wichtigste wissenschaftliche Grundlage für die Arbeit. Methodisch bezieht sich diese Arbeit auf die Ansätze von Meuser und Nagel¹⁸ zu Theorie, Methode und Anwendung des Experteninterviews. Die Auswahl der Experten wurde entsprechend Meuser und Nagel vom „Gesichtspunkt der Vergleichbarkeit ihrer Positionen und der vermuteten Verwandtheit ihres Erfahrungswissens“¹⁹ geleitet. Es wurde jeweils der Intendant des Hauses, der künstlerische Leiter der zeitgenössischen Produktionsstätte sowie der Minister für Kunst bzw. der zuständige Ministerialrat zum Thema befragt. Während die Interviews mit den künstlerischen Leitern wichtig waren, um Genaueres über die finanzielle, strukturelle und organisatorische Situation sowie die praktische Arbeit zu erfahren, waren die Intendanten die richtigen Ansprechpartner für kulturpolitische Hintergründe bezüglich dem Kulturauftrag der Oper sowie der Zusammenarbeit mit dem Ministerium. Die Vertreter der Politik wurden als Experten nach kulturpolitischen Zielen und Initiativen für zeitgenössisches Musiktheater und ebenfalls nach der Zusammenarbeit zwischen Theater und Politik befragt. Interviewpartner von Seiten der Opernhäuser waren die Intendanten Albrecht Pulmann für Hannover, Peter Jonas für München und Klaus Zehelein für Stuttgart sowie die künstlerischen Leiter Xavier Zuber für die ‚zeitoper‘ in Hannover, Cornel Franz für ‚festspiel+‘ in München und Andreas Breitscheid für das ‚Forum Neues Musiktheater‘ in Stuttgart. Als Politiker sollten die Minister gewonnen werden, die zur Zeit der Berufung des jeweiligen Intendanten im Amt waren. Im Falle von Niedersachsen und Baden-Württemberg stellten sich die Minister a.D., Klaus von Trotha und Thomas Oppermann, für ein Interview zur Verfügung, während in Bayern Michael Mihatsch als zuständiger Ministerialrat für Hans Zehetmair einsprang. Zusätzlich gab außerdem für Baden-Württemberg Ministerialrat Peter Selbach Auskunft.

Für die Durchführung der Interviews wurden drei Leitfäden entsprechend der unterschiedlichen Expertengruppen entwickelt. Entsprechend dem Typus des offenen leitfadengestützten Interviews bietet der Leitfaden zwar eine thematische Vorstrukturierung, wird jedoch relativ flexibel eingesetzt.²⁰ Die Leitfäden sind im Anhang unter Punkt 1 einsehbar. Die Interviews mit den Intendanten und künstlerischen Leitern der Experimentierstätten wurden persönlich vor Ort im jeweiligen Opernhaus durchgeführt²¹, während die Politiker und Ministerialräte aus zeitlichen Gründen telefonisch interviewt wurden. Allen Interviewpartnern lag ein Exposé vor, in dem Thematik und übergeordnete Fragen formuliert waren. Außerdem wurde allen Experten einleitend zum Interview die Themenstellung der Arbeit nochmals kurz erläutert. Die Interviews wurden auf Band aufgezeichnet und anschließend transkribiert. Die transkribierten, nur leicht redigierten Interviews sind im Anhang unter Punkt 3 dieser Arbeit beigefügt.²² Außerdem sind im Anhang die Transkriptionsregeln unter Punkt 2 zu finden. Grundsätzlich hängt das Gelingen eines Interviews von äußeren Umständen wie Sympathie, Tagesform, Verhalten und Interviewatmosphäre ab.²³ Dabei spielt sowohl das nonverbale und verbale Verhalten des Interviewers als auch des Interviewten eine entscheidende Rolle. Aufgrund dieser Problematik bleiben die durch die Interviews gewonnenen Informationen in gewisser Weise immer subjektiv. Eine andere Person könnte zu einem anderen Zeitpunkt somit zu anderen Ergebnissen kommen, weshalb die Interviews lediglich Einblick in die momentane Darstellung einer Situation bieten können.

Ziel bei der Ausarbeitung der Interviews war es, durch einen Vergleich der Expertenäußerungen das Überindividuell-Gemeinsame herauszuarbeiten. Durch einen thematischen Vergleich sollten Gemeinsamkeiten und Unterschiede festgestellt und durch Äußerungen der Experten dokumentiert werden. Die Vergleichbarkeit der Interviewaussagen ist durch den gemeinsamen institutionell-organisatorischen Kontext der Experten weitgehend gesichert²⁴. Zusätzlich dient der Einsatz des Leitfadens als Instrument, um die thematische Vergleichbarkeit der Expertenaussagen zu unterstützen.²⁵ Dennoch muss natürlich berücksichtigt werden, dass die drei untersuchten Modelle unter strukturell und finanziell sehr unterschied-

lichen Voraussetzungen arbeiten.

Neben den Experteninterviews spielt auch die teilnehmende Beobachtung²⁶ eine Rolle für den Datengewinn. Durch die persönliche Mitarbeit der Verfasserin in der Praxis der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit an den Staatsopern Hannover und Stuttgart²⁷ wurden Aspekte beobachtbar, die in Gesprächen und Dokumenten nicht in dieser Weise zugänglich wären. Durch die Verbindung der verschiedenen methodischen Zugänge wie den Experteninterviews, der teilnehmenden Beobachtung und dem Einbezug der vorhandenen Textmaterialien, kann das Verfahren zum Datengewinn dieser Arbeit als Methodenmix²⁸ bezeichnet werden. Ziel dieses Methodenmixes ist, umfassendere und vielschichtige Erkenntnisse über die zeitgenössische Arbeit innerhalb unabhängiger Strukturen und deren kulturpolitischen Kontext zu erlangen, als es durch eine einzelne Methode möglich wäre.

Für den thematischen Einstieg ist es zu Beginn der Arbeit wichtig, die Begriffe ‚Kulturpolitik‘, ‚Musiktheater‘ und ‚zeitgenössisches Musiktheater‘ zu definieren. Da ein einheitliches Verständnis dieser drei Begriffe weder in der Praxis noch in der Literatur existiert, wird in Kapitel 1 deren spezifische Bedeutung im Kontext dieser Arbeit dargestellt. Bei der Begriffsdefinition von ‚Kulturpolitik‘ wird erläutert, welcher Kultur- und welcher Politikbegriff in diesem Zusammenhang zugrunde liegt, wer kulturpolitische Handlungsträger sind, was allgemein unter kulturpolitischen Konzeptionen verstanden wird und welche Bedeutung ihnen zukommt. Um die Verwendung des Begriffes ‚zeitgenössisches Musiktheater‘ zu definieren, werden zunächst zwei Bedeutungen von ‚Musiktheater‘ unterschieden. Ein kurzer Abriss über die Entwicklung dieser zwei Musiktheaterverständnisse soll die verschiedenen Wesensmerkmale verdeutlichen.

In Kapitel 2 gilt es, die Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit an staatlichen Opernhäusern zu skizzieren. Dabei werden zunächst die Probleme erörtert, die sich bei der zeitgenössischen Arbeit aufgrund von dispositioneller, zeitlicher und räumlicher Abhängigkeit vom Opernbetrieb ergeben. Weshalb diese Problematik zur Entstehung kleiner Strukturen für die zeitgenössische Arbeit führt, wird anschließend aufgezeigt. Es folgt ein kurzer Überblick über die Entstehungsgeschichte, die Entwicklung und die aktuelle Situation der zeitgenössischen Modelle, wobei gemeinsame Probleme dieser operninternen Strukturen deutlich werden.

Da die Probleme möglicherweise kulturpolitischen Ursprung haben, interessiert in Kapitel 3, unter welchen kulturpolitischen Voraussetzungen zeitgenössische Musiktheaterarbeit stattfindet und welchen Einfluss die verschiedenen kulturpolitischen Akteure haben. Es werden deshalb die verschiedenen kulturpolitischen Akteure vorgestellt, und deren wesentliche kulturpolitischen Möglichkeiten und Kompetenzbereiche aufgezeigt. Dabei interessiert insbesondere der Einfluss des Staates durch den Kulturauftrag und die öffentliche Finanzierung der Opernhäuser, sowie die Möglichkeiten der Theater durch das künstlerische Gesamtkonzept, die Etablierung unabhängiger Strukturen und die theaterinterne Verteilung des Etats. Außerdem wird dargestellt, welche Möglichkeit Verbände, Vereinigungen und Gesellschaften sowie Private, Wirtschaft, Publikum und Presse haben, kulturpolitisch für zeitgenössisches Musiktheater aktiv zu werden.

Den Hauptteil dieser Arbeit bilden die Kapitel 4 und 5, in denen die drei zeitgenössischen Modelle der Staatsopern in Hannover, München und Stuttgart vorgestellt sowie auf ihren kulturpolitischen Hintergrund hin untersucht werden. Im Prozess der Auswertung der Interviews²⁹ wurden drei Kategorien entwickelt, an denen sich die Vorstellung und die Untersuchung orientieren. Diese Kategorien sind Initiative, Struktur und Finanzierung der Reihen. In Kapitel 4 folgt auf die Begründung der Auswahl der drei Modelle die Beschreibung des jeweiligen Konzepts anhand dieser Kategorien. Kapitel 5 vergleicht die drei Modelle und arbeitet Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf das kulturpolitische Engagement der Akteure heraus. Es wird untersucht, ob kulturpolitische Konzeptionen zur künstlerischen Entwicklung von zeitgenössischem Musiktheater existieren. Außerdem wird herausgearbeitet, welche Bedeutung diese zeitgenössischen Produktionsstätten haben und ob man sie als kulturpolitische Konzeptionen bezeichnen kann. Kulturpolitische Defizite werden benannt und Handlungsempfehlungen entwickelt. Kapitel 5 orientiert sich wiederum an den drei entwick-

kelten Kategorien. Zusätzlich zu Initiative, Struktur und Finanzierung wird außerdem die kulturpolitische Bedeutung der Kommunikation erarbeitet. Sowohl in Kapitel 4 als auch in Kapitel 5 werden thematisch relevante Stellen der Interviews herausgegriffen, um die jeweiligen Positionen und Aussagen der Experten zu stärken und einander gegenüber zu stellen.

In Kapitel 6 werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst. Probleme und Möglichkeiten der Modelle sowie kulturpolitische Defizite und Handlungsempfehlungen bezüglich der experimentellen Musiktheaterarbeit an Staatsopern werden abschließend formuliert und konzeptionelle Ansätze für die Zukunft aufgezeigt.

1 BEDEUTUNG DER BEGRIFFE KULTURPOLITIK, MUSIKTHEATER UND ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER

Im folgenden wird die Bedeutung der Begriffe ‚Kulturpolitik‘, ‚Musiktheater‘ und ‚zeitgenössisches Musiktheater‘ erläutert. Durch eine klare Abgrenzung zu anderen möglichen Verwendungen der Begriffe soll die Bedeutung im Kontext dieser Arbeit verständlich gemacht werden.

1.1 KULTURPOLITIK

In der Praxis und Literatur existiert eine Fülle unterschiedlicher Verständnisweisen von ‚Kulturpolitik‘. Der Grund dafür ist die Vielzahl von Kulturbegriffen und die vielfältigen Möglichkeiten, Politik konzeptionell zu erfassen.³⁰ Ein einheitliches Verständnis des Kulturpolitikbegriffes existiert deshalb weder in der Praxis noch in theoretischen Arbeiten, und eine allgemein verbindliche Definition des Begriffes ist nicht möglich. Der Begriff, wie er für diese Arbeit relevant ist, soll im folgenden durch die Kombination eines Kulturbegriffes mit einem Politikbegriff und durch die Definition der kulturpolitischen Handlungsträger definiert werden.

1.1.1 KULTURPOLITIKBEGRIFF

Grundlage für die Begriffsbeschreibung von ‚Kulturpolitik‘ in dieser Arbeit stellt Kleins ‚Vierfelder-Matrix‘ dar, die zwischen dem weiten Kulturbegriff, dem engen Kulturbegriff, dem weiten Politikbegriff und dem engen Politikbegriff unterscheidet.³¹ Der weite Kulturbegriff umfasst dabei Kulturen im Plural als Sitten, Gebräuche, Lebensweisen der Menschen, der enge Kulturbegriff beinhaltet die Kultur als Kunst, das Wahre, Schöne und Gute. Die Politik wird beim weiten Politikbegriff als staatliches wie gesellschaftliches Handeln begriffen, während der enge Politikbegriff die Politik als ausschließlich staatliches Handeln definiert. Erst die Kombination eines bestimmten Politikverständnisses mit einem spezifischen Kulturbegriff macht eine praktikable Definition von ‚Kulturpolitik‘ möglich. In folgender Arbeit versteht sich ‚Kulturpolitik‘ als eine Kombination des engen Kulturbegriffes und des weiten Politikbegriffes, und somit als das Zusammenwirken von Individuum, Gesellschaft und Staat für ein Ziel innerhalb der Kultur im Verständnis von Kunst.

1.1.2 KULTURPOLITISCHE HANDLUNGSTRÄGER

Kulturpolitische Handlungsträger sind alle, die in irgendeiner Weise für Kultur allein oder gemeinsam tätig sind bzw. tätig werden können und auf die politische Willens- und Meinungsbildung Einfluss nehmen³². Darunter fallen sowohl die Politik und deren Führungskräfte in der Administration sowie die Künstler selbst, deren Lobby mit Interessenverbänden, Vereinen und Gesellschaften, das Publikum und nicht zuletzt die Medien.

1.1.3 KULTURPOLITISCHE KONZEPTIONEN

Kulturpolitische Handlungsträger können Konzeptionen entwickeln, die sie in ihren kulturpolitischen Bemühungen für ein bestimmtes Ziel unterstützen. Kulturpolitische Konzeptionen sind Mittel, Verfahren, Handlungsmuster oder Organisationsformen, die die Erreichung eines bestimmten kulturpolitischen Zieles bezwecken. Den kulturpolitischen Konzeptionen kommt im deutschen Kulturföderalismus eine besondere Bedeutung zu, da der Staat in seinen juristischen Rahmenbedingungen eine große inhaltliche Freiheit zulässt. Das Grundgesetz regelt die Freiheit der Kunst³³, was die Interpretation zulässt, dass dem deutschen Staat in seinem Verständnis als Kulturstaat auch die Aufgabe zukommt, ein „freiheitliches Kulturleben zu erhalten und zu fördern“³⁴. Der Staat verpflichtet sich damit zwar der Kultur in ideeller und finanzieller Hinsicht, definiert jedoch weder den Begriff Kultur noch regelt er die praktische Umsetzung. Die inhaltlichen Diskussionen und kulturpolitischen Aktivitäten für die angestrebten Ziele spielen somit eine große Rolle bei der praktischen Gestaltung der Kulturpolitik.

1.2 MUSIKTHEATER

Um die Bedeutung und die Verwendung des Begriffes ‚zeitgenössisches Musiktheater‘ für diese Arbeit zu definieren, muss zunächst näher auf den Begriff ‚Musiktheater‘ eingegangen werden, der zwei unterschiedliche Bedeutungen hat. Er benennt zum einen die Art musikalisch-szenischer Komposition, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Abgrenzung zur Gattung Oper entstand. Zum anderen betitelt er den Inszenierungsstil, der ungefähr zur gleichen Zeit zu einer neuen Form der Opernregie führte. ‚Musiktheater‘ dient als Bezeichnung für „eine

Entwicklungsstufe szenisch-musikalischen Komponierens und Reproduzierens, in der das theatralische Element gleichberechtigt neben das musikalische tritt³⁵ und steht somit sowohl für musikalische Produktion als auch für szenische Interpretation seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Im folgenden soll kurz auf die beiden Bedeutungen des Begriffs eingegangen werden.

1.2.1 MUSIKTHEATER ALS SZENISCHE INTERPRETATION

Im szenischen Bereich der Aufführung und Interpretation von musikdramatischen Bühnenwerken umfasst der Begriff ‚Musiktheater‘ „alle Versuche der letzten 100 Jahre, durch Inszenierung und Bühnenbild zu einer aktuellen Deutung der Stücke zu kommen“.³⁶ ‚Musiktheater‘ bezeichnet somit „die moderne Sicht auf die Opernstoffe“³⁷, welche bei der Inszenierung eines Stückes herausgearbeitet wird. Eine wichtige Bedeutung hat das szenische Musiktheaterverständnis vor allem im deutschsprachigen Raum, wo es aufgekommen ist sowie sich entwickelt und etabliert hat. Eine zeitliche Fixierung der Entstehung des Begriffes ist jedoch nicht möglich.³⁸ Ein kurzer Abriss über die Entwicklung soll den szenischen Musiktheaterbegriff verdeutlichen.

ENTWICKLUNG DES SZENISCHEN MUSIKTHEATERBEGRIFFES

Die Anfänge des Musiktheaters und seiner individuellen Inszenierungskonzepte stehen unmittelbar in Verbindung mit der Person und dem Werk Richard Wagners. In seiner Idee des ‚Gesamtkunstwerks‘³⁹ formulierte er die Notwendigkeit einer „Vereinigung aller Künste zu einer gemeinschaftlichen Leistung“⁴⁰. Eine solche gesamtkünstlerische Darstellungsform, die nicht nur auf naturalistischer Darstellung basierte, wurde insbesondere durch die Komplexität und philosophische, historische und psychologische Vielschichtigkeit seiner eigenen Musikdramen notwendig. So ist nicht verwunderlich, dass sich gerade an den Aufführungsformen der wagnerschen Werke gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Lager spalteten zwischen den konventionell-naturalistischen Aufführungen und den neuen Musiktheaterkonzeptionen, die sich vom Naturalismus der bis dahin üblichen Illusionsbühne abkehrten. Eine wesentliche Rolle spielten dabei unabhängig voneinander die Bühnenbildner Adolphe Appia und Edward Gordon Craig, die neuartige Raum- und Lichtkonzeptionen entwarfen, um die Musik auch optisch zu interpretieren und nicht mehr oder weniger exakte historische Schauplätze darzustellen. Die neuartige Bühnengestaltung durch Appia und Craig gilt heute als Ausgangspunkt für die Erneuerung des Aufführungsstiles.⁴¹ Erstes Zentrum einer neuzeitlichen und interpretatorischen Auseinandersetzung mit der Oper war von 1897 bis 1907 die Wiener Hofoper unter Gustav Mahler⁴², der sich als Dirigent, Regisseur und Theaterleiter für die Oper als Einheit der verschiedenen Künste und für ihre Entkonventionalisierung einsetzte. Etwa zur selben Zeit gründete Hans Gregor in Berlin die Komische Oper. Alternativ zum Königlichen Opernhaus setzte Gregor mit seiner privaten, als Aktiengesellschaft geführten Komischen Oper auf ein aktuelles Repertoire sowie auf die szenische Neuerung in der Operninterpretation. Die Reformideen Mahlers und Gregors werden als „Zentrum des sich erneuernden Musiktheaters vor dem ersten Weltkrieg“⁴³ bezeichnet. Eine weitläufigere Überwindung des alten Repräsentationstheaters setzte nach dem Ersten Weltkrieg ein. Innovative Regiekonzepte kamen ab 1920 vor allem in kleineren Städten, unter anderem durch den Regisseur Arthur Maria Rabenalt in Darmstadt auf.⁴⁴ Die Opernwerke sollten durch die Inszenierung in einem zeitgenössischen Kontext gesehen werden können und das Theater mit der Gegenwart in Verbindung setzen. Diesen Anspruch hatte auch die Kroll-Oper unter Otto Klemperer in Berlin, die 1927 gegründet wurde. Doch die Reformbestrebungen des Musiktheaters wurden Anfang der 1930er Jahre gewaltsam von den Nationalsozialisten beendet. Nach dem Krieg gründete Walter Felsenstein 1947 die Komische Oper in Anknüpfung an den Namen und das realistische Musiktheaterkonzept Hans Gregors. Felsenstein gelang es, seine theoretisch und methodisch fundierte Inszenierungsform an seine Schüler und Nachfolger wie Götz Friedrich, Harry Kupfer und Ruth Berghaus weiterzugeben. Etwa zur selben Zeit prägte Wieland Wagner in Bayreuth mit seinen Inszenierungen einen Regiestil, der von Abstraktion und Symbolismus geprägt war, und dessen Radikalität die Wagnerianer und die Kritik zu massivem Widerstand herausforderte. In dem damals als provozierend empfundenen Essay „Denkmalschutz für Wagner?“ von 1962 schreibt er, dass Wagners Bild- und Regievorschriften ausschließlich dem Theater des 19. Jahrhunderts galten, und dass zukünftige Generationen Wagners Werk von seinem Ursprung aus immer neu zu gestalten hätten.

MUSIKTHEATER SEIT DEN 70ER JAHREN DES 20. JAHRHUNDERTS

Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wird der Begriff ‚Musiktheater‘ an den Opernhäusern für die allgemeine Praxis der Operninszenierung verwendet, die „damit den Anspruch erhebt, Musiktheater zu sein“⁴⁵. Wenn auch sicherlich einige Opernhäuser dem eigenen Anspruch, ‚Musiktheater‘ zu sein, nicht gerecht werden, so haben sich doch die Ideen und Konzepte von Mahler, Gregor, Klemperer und Felsenstein größtenteils durchgesetzt. Die Abkehr von der konventionellen Praxis der szenischen Realisierung von Opern hat jedoch nicht zu einem dominierenden Inszenierungsstil geführt, sondern vielmehr zu einer bislang einzigartigen Vielfalt und einem Stilpluralismus der szenischen Operndeutung.

1.2.2 MUSIKTHEATER ALS MUSIKALISCHE FORM

Im musikalischen Bereich hat der Begriff ‚Musiktheater‘ wiederum zweierlei Bedeutungen. Zum einen wird er als Dachbegriff gebraucht, der die verschiedensten Kompositionsformen bezeichnet, die Musik und Szene verbinden, jedoch nicht unter dem Begriff der Oper zu fassen sind.⁴⁶ In engerem Sinne bezeichnet der Begriff musikalisch-szenische Verbindungen des 20. Jahrhunderts, die bewusst als Gegensatz zur Oper und zu deren Überwindung konzipiert wurden.

ENTWICKLUNG DES MUSIKALISCHEN MUSIKTHEATERBEGRIFFS

Der musikalische Musiktheaterbegriff entstand im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Mit der Abkehr Richard Wagners von der Gattung Oper hin zum Musikdrama ist eine allgemeine Abkehr von den Gattungsnormen und Gattungsbezeichnungen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert festzustellen. Die musikdramatischen Werke dieser Zeit sind durch die Vielzahl individueller Werkbezeichnungen gekennzeichnet. Genannt seien nur einige Bezeichnungen wie Drama, Tragödie, Komödie⁴⁷, Märchenspiel⁴⁸ oder Bühnendichtung⁴⁹. Diese Abkehr vom Opernbegriff durch die Werkbezeichnung wird heute als Vorbereitung auf die Entstehung des Begriffs ‚Musiktheater‘ begriffen.⁵⁰ In der Folge entwickelten sich zusätzlich eine kaum überschaubare Menge an Werkformen wie die Literaturoper durch Debussy und Strauss um 1900 und die Zeitoper⁵¹ durch Krenek, Weill und Hindemith um 1920. In den Schriften Kurt Weills taucht die Bezeichnung ‚Musiktheater‘ zum ersten Mal schriftlich in programmatischem Zusammenhang mit einer Erneuerung der Oper als Kompositionsform auf⁵². Beliebte musikdramatische Ausdrucksformen der verschiedensten Stilrichtungen waren außerdem die Kurzoper und die Kammeroper⁵³ im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, deren extreme Ausläufer Milhauds Opéras-minutes waren. Später mit Einführung von Rundfunk und Fernsehen kam zudem die Radio- und Funkoper um 1940 und die Film- und Fernsehoper um 1950 auf. Auch die avantgardistischen Formen des Musiktheaters nach 1960 wie die Happening-Bewegung um John Cage, Kagels instrumentales Theater sowie die zeitgenössischen, pluralistischen Strömungen der Postmoderne werden in der Musikterminologie vom Musiktheaterbegriff umfasst.

1.3 ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER

Der Begriff ‚zeitgenössisches Musiktheater‘ orientiert sich in dieser Arbeit am musikalischen Musiktheaterbegriff und bezeichnet die zeitgenössische musikdramatische Produktion. Er meint in diesem Zusammenhang weder modernes Regietheater, noch neuzeitlichen Interpretationsstil von Bühnenwerken, sondern die Schaffung und Aufführung neuer Musiktheaterwerke durch lebende Komponisten. Natürlich ist mit einer Musiktheateraufführung immer eine szenische Realisation verbunden. Vor allem in der zeitgenössischen Musiktheaterpraxis findet meist schon in der Konzeptionsphase eine sehr enge Zusammenarbeit und ein Austausch zwischen den verschiedenen Bereichen Komposition, Dramaturgie und Regie statt. Somit ist der musikalische Musiktheaterbegriff automatisch mit dem szenischen Musiktheaterbegriff verbunden. Im Vordergrund steht bei der Verwendung des Begriffes in dieser Arbeit jedoch die Entwicklung des Musiktheaters als musikdramatische Gattung und die kontinuierliche Suche nach zeitgenössischen Formen. ‚Zeitgenössisches Musiktheater‘ ist in dieser Arbeit somit einem Theaterverständnis nahe, wie es bis ins 19. Jahrhundert galt, als die Oper ausschließlich aus Neuproduktionen und Uraufführungen bestand. Eine Opernaufführung war in dieser Zeit immer ein zeitgenössisches Ereignis, bei dem Komponisten der jeweiligen Zeit dem Publikum ihre Arbeiten präsentieren konnten. Erst mit Aufkommen des historischen Bewusstseins und des Repertoirebetriebs hat sich diese Aufführungs- und Rezeptionspraxis verändert. Die Basis des heutigen Opernbetriebes bildet

nicht mehr die zeitgenössische Komposition sondern das Repertoire und dessen Interpretation.

Ausgehend vom musikterminologischen Dachbegriff umfasst ‚zeitgenössisches Musiktheater‘ in diesem Kontext die verschiedensten Kompositionsformen, die Musik und Szene verbinden, jedoch nicht unter dem Begriff der Oper zu fassen sind. Wesentlich ist nicht, ob die Konzeption der Stücke bewusst als Gegensatz zur Oper, zur Weiterentwicklung der Gattung Oper oder ohne spezifischen Bezug zur Opernform erstellt wurde. ‚Zeitgenössisches Musiktheater‘ steht in dieser Arbeit für eine größtmögliche Bandbreite an Verbindungen von Musik und Szene, die in Form und Stil keiner Einschränkung unterliegen. ‚Zeitgenössisches Musiktheater‘ bedeutet deshalb in jedem Fall auch formale Freiheit und Unabhängigkeit:

„Neues Musiktheater heute heißt Experiment. Sich einlassen auf den abgeschliffenen Apparat, auf die zu Tode geheiligte Formvorlage des Musiktheaters, bedeutet Nachgeben am falschen Ort.“⁵⁴

Doch was sind überhaupt die Probleme und Einschränkungen, die sich durch den hier als abgeschliffen bezeichneten Opernapparat ergeben? Ist der Opernapparat wirklich so abgeschliffen oder kann eine Freiheit in Form und Stil auch in der Praxis des Opernbetriebes möglich gemacht werden? Und welche Rolle spielen dabei die bereits erwähnten Modelle, die abseits der großen Bühnen den zeitgenössischen Künstlern einen Raum bieten, in dem neue Werke entstehen und aufgeführt werden können?

2 RAHMENBEDINGUNGEN DER ENTWICKLUNG VON ZEITGENÖSSISCHEM MUSIKTHEATER

In Punkt 2.1 soll die Problematik der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit innerhalb der großen Opernbetriebe dargestellt werden, um die Gründe für die Entstehung strukturell unabhängiger Modelle in Punkt 2.2 zu verdeutlichen. Anschließend wird in Punkt 2.3 die Entwicklung dieser Experimentierstrukturen in Deutschland seit ihrer Entstehung Ende der 60er Jahre nachgezeichnet.

2.1 PROBLEMATIK DER ZEITGENÖSSISCHEN ARBEIT

Die zeitgenössische Musiktheaterarbeit stellt die Staatsopernbetriebe vor eine Vielzahl an Herausforderungen, die durch die Betriebsstruktur der Opernhäuser bedingt sind. Probleme ergeben sich vor allem durch die Abhängigkeit der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit von den Produktionsabläufen der großen Operninszenierungen bezüglich Disposition, Probenzeit und Räumlichkeiten.

2.1.1 DISPOSITIONELLE ABHÄNGIGKEIT

Dem Anspruch des zeitgenössischen Musiktheaters, auf aktuelle Themen einzugehen und nahe am Puls der Zeit zu sein⁵⁵ steht häufig die langfristige Planung der Opernarbeit entgegen. Sänger, Regisseure und andere beteiligte Künstler werden schon Jahre im Voraus gebucht, der Opernspielplan steht aus diesem Grund bereits lange vor der Spielzeit fest. Eine kurzfristige Planung ist deswegen für zeitgenössische Produktionen nur schwer möglich. Sie sind personell und zeitlich gebunden an die Bedingungen des großen Betriebes. Auch die Probenarbeit ist abhängig von dispositionellen Gegebenheiten durch die Arbeit auf der großen Bühne. Eine Suche nach neuen Produktionsformen und deren flexibler Einsatz ist unter dem Zwang der institutionellen Strukturen des Opernhauses kaum möglich. Je nach Art und Größe der zeitgenössischen Produktion wird es beispielsweise schwierig, über einen längeren Zeitraum zu proben, während parallel andere Premieren stattfinden. Probleme entstehen auch, wenn mit einzelnen Gruppen des Orchesters über längere Zeit gearbeitet werden muss, oder die Arbeit in zeitlich versetzten Probenblöcken stattfinden soll, weil das Stück dies erfordert.⁵⁶ Neue Arbeitsweisen und Produktionstechniken für zeitgenössische Stücke zu entwickeln, die dem jeweiligen Werk und den daraus resultierenden unterschiedlichen Anforderungen gerecht werden, scheint also unter dem Dach einer Staatsoper aufgrund dispositioneller Probleme äußerst schwierig.

2.1.2 ZEITLICHE ABHÄNGIGKEIT

Eng verbunden mit den dispositionellen Problemen ist die knappe Zeit, die zur Erarbeitung neuer Stücke zur Verfügung steht und der Premierendruck, unter dem die Proben stattfinden. Aufgrund des Zeitdruckes sind inhaltliche Verluste bei der Arbeit mit neuer Literatur unvermeidlich.⁵⁷ Die inhaltlichen Diskussionen darüber, was in einer Produktion erreicht werden soll, sind häufig spätestens mit Beginn der szenischen Proben zu Ende. Andererseits stellt die Ergründung eines neu komponierten Stückes jedoch hohe Ansprüche an das Team, weil eine Beschäftigung mit dem möglicherweise sehr kurzfristig fertiggestellten Stück erst während der Probenarbeit stattfinden kann.

2.1.3 RÄUMLICHE ABHÄNGIGKEIT

Die herkömmlichen Spielstätten der Opernhäuser in Form der Guckkastenbühnen entsprechen heute kaum noch den Anforderungen und Bedürfnissen des zeitgenössischen Musiktheaters. Zum einen werden sie den neuen Stücken inhaltlich nicht gerecht, welche nicht mehr den Blick auf eine imaginäre, fremde Welt bieten wollen, sondern vielmehr auf heutige Klänge und Stoffe ausgerichtet sind und die Nähe des Publikums und seiner Lebenswelt suchen.⁵⁸ Hinzu kommt, dass die Bühnen- und Zuschauerräume für die verschiedensten Formen der experimentellen und zeitgenössischen Stücke überdimensioniert sind, besonders, wenn die zeitgenössische Arbeit als Plattform für die Entwicklung und Förderung junger Komponisten und Künstler verstanden wird, denen ein Experimentieren in kleinerer Form ermöglicht werden soll.⁵⁹ In den letzten drei Jahrzehnten fand aus diesem Grund ein „beispielloser Bau-Boom“⁶⁰ statt, der durch die Schaffung von multifunktionalen Gebäuden einen neuen Umgang mit Raum ermöglichen sollte. Auch durch die Nutzung alternativer Spielstätten begannen die Häuser in den 70ern und 80ern, dem zeitgenössischen Musiktheater mehr räumliche Freiheit und Flexibilität einzuräumen.

2.2 ENTSTEHUNG UNABHÄNGIGER MODELLE

In dem die Theater versuchen, eine möglichst große Unabhängigkeit von den Produktionsabläufen der Oper zu gewährleisten und kreativ an Fragen von Disposition und Arbeitstechniken herangehen, können sie die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters unterstützen. Sie können auch alternative Räumlichkeiten zur Verfügung stellen oder bespielen und die kontinuierliche zeitgenössische Opernarbeit durch die Bereitstellung eines festen Etats fördern. Doch trotz aller möglichen Bemühungen bleibt eine Reihe von Zwängen bestehen, die die unabhängige zeitgenössische Arbeit einengen, und ein freies Experimentieren in der vorhandenen Opernstruktur einschränken.⁶¹

Diese betrieblichen Einschränkungen standen der künstlerischen Weiterentwicklung des Musiktheater schon in den 60er Jahren entgegen. Kompositionen und Werke, wie zum Beispiel das musikalische Theater, Multimediaoper und Performance waren in ihrer Form nicht mehr für die große Bühne konzipiert. Den jungen Komponisten ging es darum, mit den Theaterleuten zu experimentieren, und durch ‚work-in-progress‘ Stücke zu entwickeln, anstatt fertige Stücke abzuliefern.⁶² Um eine größere Unabhängigkeit der zeitgenössischen Produktionen vom großen Opernbetrieb bezüglich Inhalt und Produktionsweise zu gewährleisten, wurden von den Opernhäusern deshalb kleine Strukturen innerhalb der großen Opernstruktur entwickelt, die den Komponisten, Librettisten, Regisseuren, Dramaturgen und Sängern einen Schutzraum bieten sollten. Michael W. Schlicht folgerte schon 1973: „Neues, Weiterführendes kann heute auf dem Gebiet des Musiktheaters nur im Studio erwartet werden.“⁶³ Auch andere erfahrene Theatermacher wie Klaus Zehelein kommen zu dem Ergebnis, dass die Institution Oper den Werken nicht mehr die notwendigen Freiheiten und Möglichkeiten bieten kann. Deshalb müssen Orte gefunden werden, „wo modellhaft etwas vorgearbeitet wird, was im Opernhaus nicht mehr zu leisten ist.“⁶⁴

2.3 ENTWICKLUNG UND AKTUELLE SITUATION DER MODELLE

Die Darstellung der Entwicklung dieser kleinen Experimentierstrukturen in Deutschland seit ihrer Entstehung Ende der 60er Jahre ist nicht einfach, da wie erwähnt kaum Material darüber vorliegt.⁶⁵ An den verschiedenen Theatern existieren kaum Texte, Informationen oder gar Publikationen über die Entstehungsgeschichte dieser zeitgenössischen Produktionsstätten.⁶⁶ Dennoch soll an dieser Stelle versucht werden, einen kurzen Überblick über deren Entstehungsgeschichte, Entwicklung und Situation zu geben, der aus genannten Gründen kei-

nen Anspruch auf Vollständigkeit stellen kann. Die Einbettung der Untersuchung in einen geschichtlichen Kontext ist jedoch notwendig, um durch Gemeinsamkeiten der Modelle eine Grundlage für den Vergleich und Rückschlüsse auf deren allgemeine Situation zu ermöglichen. Ergänzend zur Recherche auf den Homepages der jeweiligen Institutionen dienen als Informationsquellen die Experteninterviews mit den Intendanten und Dramaturgen sowie Carla Henius⁶⁷ Bericht über das experimentelle Musiktheater seit 1946.

2.3.1 ERSTE ZEITGENÖSSISCHE MODELLE IN DEN 60ER UND 70ER JAHREN

Verschiedene erste Studios und Reihen an Opernhäusern für Neue Musik, wie die 1964 am Theater Kiel eingerichtete ‚Musica-nova‘-Reihe⁶⁸ und das 1974 von Udo Zimmermann an der Dresdner Staatsoper gegründete ‚Studio Neue Musik‘⁶⁹ beschäftigten sich hauptsächlich mit der Entwicklung und Produktion von neuer Musik überhaupt und verfolgten noch keinen musiktheatralischen Ansatz.⁷⁰ Das erste deutsche Modell für zeitgenössische Musiktheaterarbeit abseits der großen Bühne war das ‚Opernstudio‘ in Kiel, das 1969 durch den damaligen Kieler Opernintendanten Joachim Klaiber und den Dirigenten und Komponisten Hans Zender gegründet wurde. Weitere Studiogründungen folgten, da die Opernhäuser die Notwendigkeit erkannten, auf die veränderten Kompositions- und Produktionsprozesse zu reagieren. 1970 eröffnete in Stuttgart eine neue Studiobühne⁷¹, die zunächst im Kammertheater und später in der Neuen Staatsgalerie zeitgenössische Werke aufführte. Im selben Jahr entstand in München die ‚Experimentierbühne der Bayerischen Staatsoper‘ durch die Initiative des Intendanten Günther Rennert, der dort auch die künstlerische Leitung übernahm. Der ‚Experimentierbühne‘ stand zunächst die große Probebühne und später das Marstallgebäude für ihre Arbeit zur Verfügung. 1975 rief August Everding⁷² die ‚opera stabile‘ an der Hamburgischen Staatsoper ins Leben. Ein Grund für die Etablierung einer Experimentierbühne war „die Einsicht, dass sich ein in der Gegenwart verankertes Haus nicht mit der glanzvollen Aufführung von großen Werken der Musikgeschichte zufrieden geben kann“⁷³.

2.3.2 ENTSTEHUNG WEITERER MODELLE IN DEN FOLGEJAHREN

In den Folgejahren entstanden an vielen Häusern verschiedenste Modelle und Studios für zeitgenössisches Musiktheater, so zum Beispiel 1977 die ‚musik-theater-werkstatt‘ unter der Intendanz von Claus Leininger und der Leitung von Carla Henius in Gelsenkirchen, die 1987 ans Staatstheater Wiesbaden mitgenommen wurde. Am Theater Bonn wurde 1985 von Udo Zimmermann eine Werkstatt für zeitgenössisches Musiktheater eingerichtet, und an der Sächsischen Staatsoper Dresden entstand 1988 die ‚kleine scene‘ als geschützter Ort für Experimente. Dies sind nur einige Beispiele aus einer Vielzahl an Studiostrukturen, die in diesen Jahren entstanden. Eine vollständige Aufzählung ist im Rahmen dieser Arbeit nicht beabsichtigt und wäre auf Grund fehlender Informationen und lückenhafter Dokumentation durch die Theater nicht möglich.

2.3.3 ERSTE SCHLIEßUNGEN UND ‚STILLEGUNGEN‘

Trotz der Aufbruchsstimmung in den 60er und 70er Jahren und den vielen Neugründungen mussten die Theater um ihre unabhängigen Produktionsstätten kämpfen. Viele von ihnen verschwanden schon bald wieder aus dem öffentlichen Blickfeld, oder hatten es schwer, überhaupt öffentlich wahrgenommen zu werden. Der ‚opera stabile‘ in Hamburg wurde 1983 vom Ministerium mit dem Argument der Kosten-Nutzen-Rechnung die Mittel gestrichen, was die vorübergehende Einstellung der Reihe bedeutete. Nach späterer Reanimation und weiteren Auszeiten wurde sie im Januar 2005 wiedereröffnet. Auch das Kieler Opernstudio lag nach dem Ende der Intendanz Joachim Klaibers lange Zeit brach⁷⁴ und existiert heute nicht mehr. Die Werkstatt für zeitgenössisches Musiktheater in Bonn besteht heute noch als ‚Bonn Chance‘, hat jedoch seit dem Regierungsumzug nach Berlin und der damit einhergehenden Streichung der Bundesmittel mit großen finanziellen Problemen zu kämpfen⁷⁵. Die ‚kleine scene‘ in Dresden existiert wieder, nachdem die Räumlichkeiten zwischenzeitlich anderweitig genutzt wurden⁷⁶ und die Sächsische Staatsoper die ‚kleine scene‘ abschaffen wollte⁷⁷. Die ‚musik-theater-werkstatt‘ in Wiesbaden experimentiert noch unter dem selben Namen.⁷⁸ Über den Verlauf der Entwicklung der Versuchsbühnen in München und Stuttgart in den 80er und 90er Jahren konnten keine genauen Informationen erlangt werden. Auch in den Interviews hat sich keiner der Intendanten oder künstlerischen Leiter bei der Frage nach der Entstehung der Reihe auf die geschichtliche Entwicklung oder Tradition am Hause bezogen.

2.3.4 GEMEINSAME PROBLEME DER MODELLE

So unterschiedlich diese Modelle und Strukturen waren, lässt sich doch eines festhalten: Sie hatten alle große Schwierigkeiten zu überleben, und über die jeweiligen Intendanten hinaus fortzubestehen. Obwohl einige von ihnen bis heute existieren, verschwand der Großteil davon nach und nach wieder. Was waren die Gründe für diese Schließungen? Waren es individuelle Probleme an den jeweiligen Häusern oder sind allgemeine Probleme und gemeinsame Schwierigkeiten festzustellen? Diese Gemeinsamkeiten interessieren besonders in Bezug auf die aktuelle zeitgenössische Musiktheaterarbeit an Staatsopern in Deutschland. Wie sieht die Situation dieser Modelle heute aus und bestehen möglicherweise noch die gleichen Probleme? Könnte man diese Modelle als kulturpolitische Konzeptionen zur Entwicklung von zeitgenössischem Musiktheater bezeichnen und welche Rolle spielen dabei die kulturpolitischen Akteure des zeitgenössischen Musiktheaters? Im Folgenden sollen deshalb zunächst ein Überblick über die kulturpolitischen Akteure des zeitgenössischen Musiktheaters gegeben und kulturpolitische Voraussetzungen für die experimentelle Arbeit an Staatsopern aufgezeigt werden.

3 KULTURPOLITISCHE AKTEURE UND VORAUSSETZUNGEN

Auf kulturpolitischer Ebene können verschiedene Akteure einen Beitrag zur Entwicklung von zeitgenössischem Musiktheater leisten. Im Bereich der staatlichen Theater spielt dabei sowohl der Staat eine wesentliche Rolle, als auch der jeweilige Opernbetrieb selbst, mit seinem zuständigen Intendanten und dessen künstlerischem Leitungsteam. Zum Einfluss dieser beiden Hauptakteure kommt der kulturpolitische Einfluss durch Dritte, beispielsweise durch private Förderer, die sich finanziell für zeitgenössisches Musiktheater einsetzen sowie durch eine mögliche Lobby mit Interessenverbänden, Vereinen und Gesellschaften. Keinesfalls zu unterschätzen ist außerdem das Publikum und schließlich die Medien, die wesentlichen Einfluss auf die politische Willens- und Meinungsbildung nehmen. All diese Akteure können nach der Definition von Kulturpolitik⁷⁹ allein oder gemeinsam kulturpolitisch für zeitgenössisches Musiktheater tätig werden und auf die politische Willens- und Meinungsbildung Einfluss nehmen.⁸⁰

3.1 DER STAAT ALS KULTURPOLITISCHER AKTEUR

Dem Staat kommt als kulturpolitischer Akteur für zeitgenössisches Musiktheater durch seine Eigenschaft als Träger der staatlichen Opernhäuser vor allem auf Landesebene eine große Bedeutung zu. Im Folgenden soll der mögliche Einfluss der Landespolitik auf die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters mittels des Kulturauftrags und der staatlichen Finanzierung der Opernhäuser dargestellt werden.

3.1.1 KULTURAUFRAG

Der Staat hat durch die finanzielle und teilweise auch rechtliche Trägerschaft⁸¹ der Staatstheater kulturpolitischen Einfluss auf die Zielbestimmung der Theater. Die Theaterbetriebe gehen durch die staatliche Finanzierung die Verpflichtung ein, einem vom jeweiligen Träger bestimmten Kulturauftrag gerecht zu werden. Abgeleitet vom öffentlichen Ziel der Kulturpolitik beschreibt der Kulturauftrag den öffentlichen Auftrag des staatlichen Theaters. Um den Einfluss des Staates zu untersuchen, interessiert deshalb besonders, welche Rolle das zeitgenössische Musiktheater im Kulturauftrag an die Opernhäuser spielt. Ist die Entwicklung von zeitgenössischem Musiktheater als Aufgabe der Theater im Kulturauftrag festgeschrieben?

KULTURAUFRAG IN DER LITERATUR

In der Literatur existieren verschiedene Ansätze, den Kulturauftrag des Musiktheaterbetriebes zu definieren. In der Regel besteht er aus zwei Komponenten: genannt werden einerseits die Pflege- und Weiterentwicklung des Musiktheaters und andererseits der Bildungs- und Erziehungsauftrag.⁸² Die Funktion der Theater bei der Pflege- und Weiterentwicklung des Musiktheaters wird beschrieben als eine Funktion des Bewahrens der vorhandenen Werke durch den Repertoirebetrieb und als eine Funktion der Impulsgebung⁸³, indem neue Musiktheaterwerke geschaffen werden. Die Produktion von zeitgenössischen Werken bildet somit einen wesentlichen Bestandteil innerhalb der Komponente Pflege- und Weiterentwicklung des Musiktheaters. Und auch die zweite Komponente, der Bildungs- und Erziehungsauftrag, impliziert die Aufführung neuer Werke: um dem Bildungsauftrag durch

eine Heranführung des Publikums an die Breite der vorhandenen Werke gerecht zu werden, ist ein Spielplanpluralismus⁸⁴ notwendig, der seinerseits wiederum neben der Pflege des Repertoires die Aufführung zeitgenössischer Werke erfordert. Somit definieren beide Komponenten die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters durch die Aufführung neuer Werke als einen wesentlichen Bestandteil der staatlichen Theaterarbeit. In der Literatur kommt der Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters im Kulturauftragsverständnis also durchaus eine wesentliche Bedeutung zu.

LÄNDERSPEZIFIK DES KULTURAUFRAGES

Einen allgemeinen und einheitlich definierten Kulturauftrag gibt es in der Praxis nicht. Grund dafür ist, dass Kultur als eine freiwillige Aufgabe des Staates gilt und aufgrund historischer Erfahrungen nicht in einem ausformulierten Kulturverfassungsrecht geregelt ist.⁸⁵ Durch die Beschränkung des Staats auf die Schaffung weniger juristischer Rahmenbedingungen⁸⁶ existiert auch keine umfassende inhaltliche Definition darüber, worin die öffentliche Aufgabe der Kulturpolitik besteht. Die Definition eines solchen Kulturauftrags fällt im Sinne des kulturföderalistischen Prinzips⁸⁸ in den Kompetenzbereich der jeweils zuständigen Kulturverwaltung auf Bundes-, Landes- oder Kommunalebene und kann durchaus unterschiedlich definiert werden. Die Ziele der Kulturpolitik auf Landesebene, die für die Staatstheater relevant sind, werden somit sehr stark von den jeweils länderspezifischen Traditionen geprägt. Jedes Bundesland verfolgt innerhalb des verfassungsrechtlich gesetzten Rahmens seine eigene Kulturpolitik. Der daraus resultierende öffentliche Auftrag an die Staatstheater unterscheidet sich somit wesentlich von Bundesland zu Bundesland.

3.1.2 STAATLICHE FINANZIERUNG

Durch die staatliche Finanzierung wird den Theatern ein ökonomischer Spielraum zur Entfaltung ihrer künstlerischen Ziele abseits von Markterfordernissen gewährt. Sie bietet der im Grundgesetz verankerten Freiheit der Kunst Schutz und soll eine Anpassung an den Markt und eine ausschließlich auf den ökonomischen Erfolg ausgerichtete Zielsetzung der Theater verhindern. Das grundsätzliche und unvermeidliche qualitative Dilemma der Theater, bestehend in einem Zielkonflikt zwischen künstlerischem und ökonomischem Leistungsziel und der Unvereinbarkeit von Kunst und Markt, soll durch die finanzielle Absicherung abgeschwächt werden.⁸⁸ Im Gegensatz zum angloamerikanischen System der Kulturförderung soll in Deutschland die Kunst nicht den Marktkräften ausgeliefert sein, sondern sich in einem geschützten Raum frei entwickeln können. Eine besondere Bedeutung hat diese Marktkorrektur für die Entwicklung von zeitgenössischem Musiktheater an Staatstheatern, denn zeitgenössische Produktionen sind unvermeidbar mit einem ökonomischen Risiko verbunden. Der finanzielle Aufwand für eine zeitgenössische Produktion steht oft in keinem Verhältnis zu den Einspielergebnissen⁸⁹. Zeitgenössisches Musiktheater erfordert somit mehr finanzielle Investition als konventionelle Opernproduktionen und ist viel stärker von einer marktrelativierenden Maßnahme durch den Staat abhängig.

3.2 DAS THEATER ALS KULTURPOLITISCHER AKTEUR

Die Theater können als kulturpolitischer Akteur eine bedeutende Rolle für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters spielen. Die verfassungsrechtlich verankerte Freiheit der Kunst gewährt dem Intendanten große künstlerische Freiräume⁹⁰, weshalb die Theater über einen sehr großen inhaltlichen Entscheidungsspielraum verfügen. Im Folgenden soll deshalb der Einfluss des Theaters auf das zeitgenössische Musiktheater durch das künstlerische Gesamtkonzept, die Etablierung unabhängiger Reihen sowie die Finanzierung dargestellt werden.

3.2.1 KÜNSTLERISCHES GESAMTKONZEPT

In Zusammenarbeit mit seinem künstlerischen Leitungsteam ist der Intendant verantwortlich für die Entwicklung eines Gesamtkonzepts, nach dem sich die künstlerische Arbeit innerhalb des Opernbetriebes ausrichtet. Bei der Erarbeitung dieses Konzepts werden sich Intendanten und künstlerische Leitung die Frage stellen, welche Rolle dem Zeitgenössischen im Spielplan zukommen wird. Soll das Musiktheater der Gegenwart gefördert werden, in dem zeitgenössische Werke aufgeführt oder in Auftrag gegeben werden? Welche Bedeutung soll das experimentelle Musiktheater dabei spielen?

3.2.2 ETABLIERUNG UNABHÄNGIGER STRUKTUREN

Die Entscheidung für eine verstärkte zeitgenössische Musiktheaterarbeit stellt die Staatsopernbetriebe wie in Punkt 2.1 dargestellt vor Herausforderungen bezüglich Disposition, Probenzeit und Räumlichkeiten, die durch die Betriebsstruktur der Oper bedingt sind. Um eine größere Unabhängigkeit der zeitgenössischen Produktionen vom großen Opernbetrieb in Hinblick auf Inhalt und Produktionsweise zu gewährleisten, können die Opernhäuser kulturpolitisch aktiv werden, indem sie die oben dargestellten unabhängigen Strukturen innerhalb der großen Opernstruktur entwickeln. Abseits der zwangsläufigen dispositionellen, inhaltlichen und räumlichen Einschränkungen kann Komponisten, Librettisten, Regisseuren, Dramaturgen und Sängern ein Schutzraum geboten werden: ein Ort zum zeitgenössischen Produzieren und Experimentieren.

3.2.3 THEATERINTERNE VERTEILUNG DES ETATS

Auch die Finanzierung der zeitgenössischen Produktionen stellt die Opernhäuser vor eine Herausforderung: die Produktion neuer Opernstoffe ist mit relativ hohen Kosten verbunden, wenn man die Ausgaben zu der möglichen Besucherzahl ins Verhältnis setzt. Ursache für die hohen Kosten sind dabei meistens nicht die Produktionskosten, sondern „die Tatsache, dass es nicht so viel Geld einbringt“.⁹¹ Erstens auf Grund der begrenzten Besucheranzahl, die teilweise durch die kleineren Formen der neuen Werke bedingt ist sowie durch die alternativen Spielorte, die weniger Publikum zulassen. Zweitens stoßen zeitgenössische und unbekanntere Werke immer nur auf das Interesse eines begrenzten Publikums. Die Problematik ist offensichtlich: selbst bei verhältnismäßig großer Akzeptanz bei Publikum und Presse bringt zeitgenössisches Musiktheater weder Geld noch Pluspunkte für die Auslastungszahlen. Dennoch hat die Theaterleitung die Möglichkeit, ihre theaterpolitischen Ziele durch die interne Verteilung des Etats durchzusetzen. Da die finanzielle Gewichtung der einzelnen Bereiche eine künstlerische Entscheidung ist, fällt sie in den Kompetenzbereich des Intendanten. In Absprache mit dem künstlerischen Leitungsteam regelt er die interne Verteilung des Etats. Über den finanziellen Einsatz für zeitgenössisches Musiktheater aus dem Etat kann der Intendant somit frei entscheiden.⁹²

3.3 KULTURPOLITISCHER EINFLUSS DURCH DRITTE

Kulturpolitischer Einfluss auf die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters wird auch durch Dritte ausgeübt. Neben den beiden kulturpolitischen Akteuren Staat und Theater können sich Interessenverbände, Vereine und Gesellschaften sowie Private für zeitgenössische Experimentierstätten an Staatstheatern auf verschiedene Weise meinungsbildend oder finanziell engagieren. Neben organisiertem und privatem Engagement spielen außerdem Publikum und Medien eine wichtige kulturpolitische Rolle. Für die zeitgenössische Musiktheaterarbeit an Staatstheatern kommt diesem Einfluss durch Dritte sehr große Bedeutung zu. Wer auf welche Art und Weise in diesem dritten Bereich die Entwicklung der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit fördert, soll im Folgenden kurz dargestellt werden.

3.3.1 VERBÄNDE, VEREINIGUNGEN UND GESELLSCHAFTEN

Auf meinungsbildender Ebene können berufsständige und unabhängige Interessensverbände und Gesellschaften eine kulturpolitische Rolle für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters spielen. Auf politische Entscheidungen und die gesellschaftliche Meinungsbildung haben Verbände und Gesellschaften als Informations- und Ratgeber mit ihrem Branchen- und Detailwissen einen wesentlichen Einfluss.⁹⁴ Sie nehmen eine vermittelnde Funktion zwischen Staat und Gesellschaft wahr, in dem sie gebündelte Forderungen und kulturpolitische Interessen an die staatlichen Organe weiterleiten. Kulturelle Verbände, Gesellschaften und Vereinigungen können die Staatstheater bei ihrer zeitgenössischen Arbeit unterstützen, in dem sie deren Interessen und Ziele fördern und die Wahrnehmung ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit verstärken.

Eine Unterstützung des zeitgenössischen Musiktheaters an staatlichen Theatern kann durch Verbände stattfinden, die sich auf internationaler oder bundesweiter Ebene um die Belange der Kultur, der Musik oder der Bühne kümmern. Solche sind beispielsweise Spitzenverbände wie das Internationale Theaterinstitut⁹⁴ und der Deutsche Kulturrat⁹⁵, sowie deren selbständige Bundesverbände wie der Deutsche Musikrat⁹⁶ und der Deutsche Bühnenverein⁹⁷. Auf Länderebene können die jeweiligen Landesverbände aktiv werden, die den Bundesverbänden

angeschlossenen sind.⁹⁸ Auch Berufsverbände wie beispielsweise der Deutsche Musikverleger Verband⁹⁹, der Deutsche Komponisten Verband¹⁰⁰ sowie die Dramatiker Union¹⁰¹ können vermittelnd für zeitgenössisches Musiktheater tätig werden. Ebenso können Gesellschaften auf internationaler, bundes- und landesweiter Ebene wie die Kulturpolitische Gesellschaft¹⁰² sowie die Internationale Gesellschaft für Neue Musik beziehungsweise die Gesellschaft für Neue Musik Deutschland¹⁰³ und deren Landesverbände kulturpolitisch für zeitgenössisches Musiktheater aktiv werden. Publikationen, Konferenzen, Aufrufe, Stellungnahmen, Handlungsempfehlungen und vieles mehr bieten diesen Interessensgemeinschaften die Möglichkeit, meinungsbildend tätig zu werden.

3.3.2 PRIVATE UND WIRTSCHAFT

Neben Verbänden, Vereinen und Gesellschaften können Privatpersonen oder Unternehmen auf finanzieller Ebene die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters fördern. Aufgrund der Kostenintensität der Arbeit mit zeitgenössischer Musiktheaterliteratur sind kontinuierlich arbeitende kleine Reihen innerhalb des großen Opernbetriebs in Zeiten von Etatkürzungen und Einsparungsmaßnahmen sehr schnell in ihrer Existenz gefährdet. Die finanzielle Unterstützung von Privaten und von der Wirtschaft kann somit eine existenziell wichtige Funktion für die zeitgenössische Musiktheaterarbeit an Staatstheatern einnehmen.

3.3.3 PUBLIKUM

In der von Finanzdebatten geprägten Kulturpolitik hat die Akzeptanz des Publikums eine besondere Bedeutung für die Theater im allgemeinen, aber auch speziell für zeitgenössisches Musiktheater. Oft werden dem zeitgenössischen Musiktheater mangelnde Auslastungszahlen in Verbindung mit zu hohen Kosten zum Verhängnis, und dienen der Politik und auch den Theatern selbst als Argument, zeitgenössische Produktionen zu streichen. Mit möglichst hohen Aufführungs- und Auslastungszahlen versuchen die Theater deshalb, den Rechtsträger und Geldgeber davon zu überzeugen, dass die staatliche Finanzierung ihre Berechtigung hat. „Durch nichts anderes lässt sich dieser Rechtsträger besser zu Subventionen motivieren, als durch statistisch belegbare Ausnutzungszahlen“¹⁰⁴, konstatiert Joachim Klaiber schon 1978. Und die Situation verschärft sich zunehmend. Aufgrund der finanziellen Situation und dem daraus resultierenden betriebswirtschaftlichen Effizienzdenken haben sich die Theater mit prozentualen Mindestauslastungszahlen und Einnahmesolls auseinander zu setzen. Das Theater leer zu spielen kann sich kein Intendant leisten, und die Spielplangestaltung unterliegt längst nicht mehr nur dramaturgischen Überlegungen, sondern zunehmend auch ökonomischen Zwängen.¹⁰⁵ Das Interesse des Publikums an experimentelleren Programmen ist somit für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters eine wichtige Voraussetzung.

3.3.4 PRESSE

Die meinungsbildende Funktion der Presse nimmt für das zeitgenössische Musiktheater eine entscheidende kulturpolitische Position ein. Durch Vorberichte, Ankündigungen und Kritiken können sie ihr Interesse an zeitgenössischen Werken und Produktionen bekunden und nach außen kommunizieren. Ebenso kann positive Kritik der Presse die künstlerische Kompetenz der Theatermacher unterstreichen und zu einer größeren Akzeptanz von Seiten der Politik, des Publikums als auch des Theaterensembles führen.

4 MODELLE ZEITGENÖSSISCHER MUSIKTHEATERARBEIT IN HANNOVER, MÜNCHEN UND STUTTGART

Im Folgenden werden die drei zeitgenössischen Modelle der Staatsopern Hannover, München und Stuttgart vorgestellt. Anhand der Experteninterviews mit Intendanten, Dramaturgen bzw. künstlerischen Leitern und Kulturpolitikern soll ein Einblick auf die zeitgenössische Arbeit dieser Häuser gegeben werden. Insbesondere interessiert dabei, durch wessen Initiative die Reihen entstanden, welche Konzepte und welche Ziele verfolgt werden, in welcher strukturellen Form gearbeitet wird und wie sich die Reihen finanzieren. Es geht dabei nicht um eine Bewertung der jeweiligen Konzeptionen und ihrer Arbeit. Eine Untersuchung oder gar Beurteilung nach künstlerischen Gesichtspunkten kann und wird in diesem Rahmen nicht erfolgen. Vielmehr soll dargestellt werden, welche Probleme und Möglichkeiten die Modelle trotz ihrer unterschiedlichen Strukturen gemeinsam haben, und welche Rolle dabei die verschiedenen kulturpolitischen Akteure spielen. Im Prozess der Auswertung der Inter-

views¹⁰⁶ wurden drei Kategorien entwickelt, an denen sich die Vorstellung orientiert. Diese Kategorien sind Initiative, Struktur und Finanzierung der Reihen.

4.1 BEGRÜNDUNG DER AUSWAHL DIESER DREI MODELLE

Für die Auswahl der Modelle spielten verschiedene Faktoren eine Rolle. Im Vordergrund stand, dass die Reihen in möglichst verschiedenen Strukturen arbeiten sollten. Deshalb wurde mit der ‚zeitoper‘ in Hannover ein Modell ausgewählt, bei dem die zeitgenössische Arbeit sehr eng mit dem ‚normalen‘ Opernbetrieb verbunden ist, während das Münchner-Modell ‚festspiel+‘ als Teil der Münchner Opern-Festspiele mit dem alltäglichen Opernbetrieb kaum verbunden ist. Noch unabhängiger arbeitet das ‚Forum Neues Musiktheater‘, das strukturell ganz von der Staatsoper Stuttgart abgelöst ist.

Für die Auswahl war außerdem wichtig, Staatsoper mit möglichst unterschiedlichen politischen, sozialen und geographischen Hintergründen zu wählen. Mit Hannover¹⁰⁷, München¹⁰⁸ und Stuttgart¹⁰⁹ wurden deshalb Modelle ausgesucht, die an Opernhäusern während der Regierungszeit unterschiedlicher Parteien entstanden. Interessant schien zudem, dass die verschiedenen Bundesländer in ihren Länderverfassungen ihre Verpflichtung und Aufgabe gegenüber der Kultur unterschiedlich definieren¹¹⁰. Während die niedersächsische Landesverfassung den Schutz und die Förderung von Kunst und Kultur fest schreibt¹¹¹, und das Land Bayern sich sogar als Kulturstaat versteht¹¹², findet sich in der baden-württembergischen Landesverfassung kein Hinweis auf die Kultur¹¹³. Außerdem könnte die soziale und geographische Umgebung möglicherweise Einfluss auf die kulturpolitische Aktivität durch Dritte haben. Dass kein Modell der neuen Bundesländern berücksichtigt wurde, hat mit den oben aufgeführten Strukturunterschieden der Modelle zu tun, die für die Auswahl im Vordergrund standen. Zwei interessante Modelle in den neuen Bundesländern (Sächsische Staatsoper Dresden mit der ‚kleinen scene‘¹¹⁴ und die Staatsoper unter den Linden Berlin mit den ‚satelliten‘¹¹⁵) kamen deshalb nicht in Frage.

Da wie bereits erwähnt über die zeitgenössische Musiktheaterarbeit an Opernhäusern kaum Literatur existiert, musste auf andere Mittel des Informations- und Datengewinns zurückgegriffen werden. Die Arbeit stützt sich deshalb auf Experteninterviews und ergänzend dazu auf teilnehmende Beobachtung durch die Tätigkeit der Verfasserin als Produktions- und Regieassistentin in Hannover und Stuttgart. Die konsequenteste Variante des Methodemixes ist, die verschiedenen Methoden des Datengewinns an denselben Fällen einzusetzen.¹¹⁶ Es schien deshalb sinnvoll, die Konzeptionen in Hannover und Stuttgart zu untersuchen.

4.2 ‚ZEITOPER‘, STAATSOPER HANNOVER

Seit der Spielzeit 2001/02 gibt es an der Staatsoper Hannover unter der Intendanz von Albrecht Puhmann und unter der Leitung des Dramaturgen Xavier Zuber die ‚zeitoper‘: eine kleine Reihe für die Arbeit mit zeitgenössischem Musiktheater innerhalb des Gesamtbetriebes der Oper. Weitgehend unabhängig vom großen Opernbetrieb bezüglich Inhalt und Produktionsweise können junge Komponisten hier Opernerfahrungen sammeln, komponieren und experimentieren. Zwei Musiktheaterproduktionen werden pro Spielzeit realisiert, die ergänzt werden durch die ‚zeitkonzerte‘, einer Programmreihe mit zeitgenössischen Konzerten. Gestaltet und verwaltet wird diese Plattform mit und aus den Kräften der Oper, also mit dem künstlerischen, technischen und administrativen Personal und den Ressourcen des Hauses.¹¹⁷ Zusätzlich werden je nach Bedarf Komponisten, Librettisten oder Produktionsleiter engagiert. Wichtig ist dem Intendanten Puhmann dabei, dass die Begeisterungsfähigkeit von Theaterneulingen für die Arbeit genutzt und einbezogen wird¹¹⁸. Neben der inhaltlichen Unabhängigkeit ist die zeitliche und räumliche Flexibilität ein wesentlicher Bestandteil des Konzeptes. Durch kurzfristigere Planung ergibt sich die Möglichkeit, auf Zeitthemen einzugehen und aktuelle Stoffe für die Bühne zu bearbeiten. Aus diesem Zeitbezug und in Anlehnung an die ‚zeitoper‘ der 20er und 30er Jahre¹¹⁹ leitet sich der Begriff ‚zeitoper‘ ab. Eine Spezifik der ‚zeitoper‘ ist, dass sie keine feste Spielstätte hat, sondern Räume sucht, die zum Thema passen. Sie spielt an Flughäfen, in Hotels oder im Heizkraftwerk. Dieses Raumkonzept ermöglicht eine inhaltliche, örtliche und dispositionelle Flexibilität.

4.2.1 INITIATIVE

Die ‚zeitoper‘ entstand auf Initiative des Dramaturgen Xavier Zuber als Teil des dramaturgischen Gesamtkonzeptes in Vorbereitung auf die neue Intendanz unter Albrecht Puhlmann an der Staatsoper Hannover.¹²⁰ Zuber beschreibt, dass der Neubeginn in Hannover ideal war für die Entstehung der ‚zeitoper‘, denn um eine solche Reihe zu etablieren brauche man Zeit zur Vorbereitung und einen künstlerischen Neuanfang.¹²¹

Die Motivation beschreibt Xavier Zuber als eine inhaltlich-dramaturgische. Die ‚zeitoper‘ entstand aus einem Bedürfnis, die Form der Oper noch einmal zu untersuchen und durch die Bearbeitung zeitgenössischer Themen und aktueller Situationen für die Bühne auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. Dafür wollte er eine kurze Form finden, die dem Publikum auf ganz direkte Weise einen Stoff vermittelt, ohne dass Vorkenntnisse notwendig sind.¹²²

Neben dem inhaltlichen Interesse an der Form der Oper empfinden Xavier Zuber und Albrecht Puhlmann eine kulturpolitische Verpflichtung gegenüber dem zeitgenössischen Musiktheater. Für Zuber hat die Oper zum einen die Aufgabe, das Repertoire zu pflegen, und zum anderen die Pflicht, über die Zukunft dieser Kunst nachzudenken. Er sieht die Aufgabe eines Staatstheaters darin, auch zeitgenössische Opern und moderne Formen der Oper zu suchen. Innerhalb einer unabhängigen Struktur wie der ‚zeitoper‘ zu experimentieren und zeitgenössischen Komponisten eine Plattform zu bieten, versteht Zuber deshalb als kulturpolitischen Auftrag der Staatsoper.¹²³ Parallel dazu müsse ein Opernhaus jedoch auch Auftragswerke für die große Bühne vergeben.¹²⁴ Auch Puhlmann betont die Verpflichtung der Opernhäuser, durch die staatliche Finanzierung die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters zu fördern, und versteht es ebenfalls als Auftrag der Staatstheater, zeitgenössische Oper zu spielen.¹²⁵ Die ‚zeitoper‘ entstand somit aus einer Initiative des Theaters, die inhaltlich-dramaturgisch sowie kulturpolitisch motiviert war.

4.2.2 STRUKTUR

Die Arbeit der ‚zeitoper‘ ist strukturell sehr eng verbunden mit dem normalen Staatsopernbetrieb. Als künstlerischer Leiter der Reihe bildet Xavier Zuber die einzige feste Konstante in der Personalstruktur der ‚zeitoper‘. Komponisten, Librettisten, Produktionsleiter, Assistenten werden entsprechend zu jedem Projekt engagiert, die Regie übernehmen häufig Zuber selbst oder Assistenten und Dramaturgen vom Haus. Sänger und Musiker werden aus dem Ensemble der Staatsoper gestellt, und die internen Ressourcen des Hauses stehen der ‚zeitoper‘ zur Verfügung. Technik, Kostüme, Disposition und die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit wird von den jeweiligen Abteilungen für die ‚zeitoper‘ übernommen.

Zuber beschreibt, dass die ‚zeitoper‘ sich in Hannover den Freiraum und die Struktur innerhalb der Oper erst schaffen musste. Obwohl ihm ein großes Vertrauen entgegengebracht wurde, gab es nicht sofort das Budget und den Raum für die experimentelle Arbeit.¹²⁶ Auch innerhalb der Oper und den Abteilungen musste sich die ‚zeitoper‘ durch ihre Arbeit einen Freiraum schaffen und die Abteilungen für sich gewinnen, da die Reihe und deren Arbeit zunächst niemand kannte. Erst nach und nach entwickelte sich ein Bewusstsein für diese zeitgenössische Arbeit. Im zweiten Jahr wurde dann beschlossen, die ‚zeitoper‘ weiterzuführen und ihr mehr Raum und mehr Geld zur Verfügung zu stellen.¹²⁷

Die Struktur der ‚zeitoper‘ hat sich somit erst mit der Arbeit entwickelt, und wurde nicht als solche von Anfang an etabliert. Rückblickend empfindet Zuber das als den besten Weg:

„Man kann das nicht institutionalisieren. Man kann nicht sagen, so, hier ist der Raum, und jetzt machen wir neue Sachen. Das funktioniert nicht. Man muss die Leute erwischen, wie ein Regisseur. Man muss die Leute verführen zu einem Projekt.“ (Ansonsten) macht man Museum. Man tut so, als ob man was Neues machen würde, aber man benutzt die alten Strukturen.“¹²⁸

Intern hat sich die Arbeit in den Köpfen durchgesetzt. Die Arbeit mit dem hausinternen Sängersenemble wird als befruchtend und inspirierend empfunden, weil man bei zeitgenössischen Kompositionen auf die Sänger eingehen kann und die Partien für die jeweilige Stimme geschrieben werden. Da jede Rolle zum ersten Mal interpretiert wird und die Sänger

sich nicht an großen Vorbildern messen müssen, führt die zeitgenössischen Arbeit zu einem lebendigeren Selbstbewusstsein des Sängersensembles.¹²⁹ Die starke Einbindung des Opernpersonals wird von Zuber als auch von Puhlmann als sehr positiv bewertet.¹³⁰ Dennoch muss immer wieder um den strukturellen Freiraum gekämpft werden¹³¹, und eine dispositionelle Abhängigkeit ist unvermeidlich.¹³² Für das künstlerische Ergebnis kann das auch Nachteile haben. Puhlmann erläutert, dass man zwar einerseits eine bestimmte Freiheit und Unabhängigkeit habe und daraus etwas entstehen könne, andererseits möglicherweise die Qualität der Produktionen darunter leide, „dass alle das dem Alltag abringen müssen.“¹³³ Er bleibt dennoch dabei, dass die Ressourcen und das Ensemble der Oper genutzt werden müssen, aber möchte in Zukunft ein anderes personelles und finanzielles Polster aufbringen, um den künstlerischen Entscheidungen mehr Aufmerksamkeit zu schenken.¹³⁴

4.2.3 FINANZIERUNG

Die ‚zeitoper‘ erhält pro Projekt ein festes Grundbudget von 7500 Euro vom Opernhaus, wovon 2500 Euro zweckgebunden sind für Anschaffungen beispielsweise im Bereich der Technik und der Ausstattung. Zusätzlich beteiligt sich seit 2002 die Deutsche Bank als Sponsor an jeder Produktion mit 5000 Euro. Insgesamt stehen somit 12 500 Euro pro Produktion zur Verfügung. Davon werden die externen Künstler wie beispielsweise Komponist und Librettist bezahlt, sowie die verschiedenen Orte technisch ausgestattet, und alles entrichtet, was von außen an Kosten dazukommt. Durch die Möglichkeit, die gesamten Ressourcen und die Logistik der Oper zu nutzen, ergeben sich für die ‚zeitoper‘ auch große finanzielle Vorteile. Diese Unterstützung miteingerechnet, beläuft sich die tatsächliche Leistung des Opernhauses auf ein Vielfaches des finanziellen Grundbudgets.¹³⁵ Als die Politik in der Spielzeit 2002/2003 extreme finanzielle Einsparungen verkündete, stand auch der Etat der ‚zeitoper‘ zur Disposition. Nach internen Diskussionen zwischen der Intendanz, der Betriebsdirektion und der Dramaturgie wurde er um die Hälfte gekürzt. Mit Hilfe der hausinternen Abteilung für Kommunikation und Development konnte die Deutsche Bank als Sponsor gewonnen werden. Ohne den Sponsor wäre es nach Puhlmanns Einschätzung schwierig geworden, die ‚zeitoper‘ weiterzuführen.¹³⁶ Auch Zuber bezweifelt, dass die ‚zeitoper‘ mit gekürztem Etat weiter existiert hätte: „Das hätte dem ganzen Projekt den Schwung genommen. Man hätte natürlich kleine Sachen machen können, aber ich glaube, dann wäre das verkümmert.“¹³⁷ Mit Hilfe des Sponsors und dem festgeschriebenen Etat von Seiten der Oper erhält die ‚zeitoper‘ mittlerweile jedoch ein konstantes Budget, mit dem sie kontinuierlich planen kann.

4.3 ‚FESTSPIEL+‘, BAYERISCHE STAATSOOPER

Seit 1998 existiert die Reihe ‚festspiel+‘ an der Bayerischen Staatsoper unter der Intendanz von Peter Jonas. Die zeitgenössischen Produktionen von ‚festspiel+‘ finden nicht parallel zum laufenden Opernbetrieb innerhalb der Spielzeit statt, sondern sind, wie der Name andeutet, Bestandteil der Münchner Opernfestspiele. Ergänzend zur interpretativen Auseinandersetzung mit den großen Opernwerken durch deren Inszenierung innerhalb der Festspiele soll ‚festspiel+‘ die Produktion neuer Stücke anregen und ermöglichen. Zwischen 15–20 ‚festspiel+‘-Veranstaltungen werden innerhalb des Festspiel-Monats präsentiert. Das Programm von ‚festspiel+‘ reicht dabei von Ausstellungen über Konzerte, Performances, Filmprojekte, Installationen und Jazz-Veranstaltungen bis zu Musiktheaterprojekten. ‚festspiel+‘ hat wie die ‚zeitoper‘ keine feste Spielstätte, sondern wählt die Veranstaltungsorte flexibel für jede Produktion aus. Sowohl die Räumlichkeiten verschiedener Münchner Theater und Veranstaltungszentren als auch Kirchen, Reaktorhallen oder Fußballstadien werden von ‚festspiel+‘ bespielt. Wichtig ist Cornel Franz, der dem dreiköpfigen Leitungsteam¹³⁸ angehört, aus dem reinen Theaterbereich auszubrechen, neue Produktionsformen ausprobieren zu können und Themen auch teilweise nur anzureißen, ohne daraus gleich große Werke machen zu müssen.¹³⁹ Einzelne Künstler werden regelmäßig zu Produktionen eingeladen um ihre Arbeit und deren Entwicklung zu verfolgen und zu unterstützen.¹⁴⁰ Durch die teils ungewöhnlichen Veranstaltungsorte und Programm-Konstellationen soll eine breite Publikumsschicht erreicht werden¹⁴¹ und das Publikum in seiner Wahrnehmung sensibilisiert werden¹⁴². Der Münchner Intendant Peter Jonas nennt als Ziel von ‚festspiel+‘, das Publikum zu Neuem zu verführen und gemeinsam mit dem Publikum Spaß an den Produktionen zu haben.¹⁴³

4.3.1 INITIATIVE

Als Peter Jonas seine Intendanz 1993 in München antrat, existierte an der Bayerischen Staatsoper bereits eine experimentelle Musiktheaterreihe mit dem Namen ‚Marshall‘. Jonas entschied sich, diese Reihe fortzuführen und entwickelte gemeinsam mit Cornel Franz, der die Organisation übernehmen sollte, das Konzept für eine zeitgenössische Reihe mit dem Titel ‚Labor‘. Aufgrund von politischen Einwänden und finanziellem Druck aus dem Ministerium¹⁴⁴ entschloss sich Jonas 1996 nach drei Jahren, das ‚Labor‘ zu schließen. Jonas beschreibt die damalige Situation als

„kleiner Krieg (...) entzündet von ein paar Leuten im Ministerium. Die haben gesagt, „was tun die da mit ihrem ‚Labor‘, die sollten doch mit ihren Trovatores und Traviatas beschäftigt sein. Vor allem, es kostet so wahnsinnig viel Geld!“¹⁴⁵

Nach einem Jahr Denkpause wurde dann 1998 mit ‚festspiel+‘ eine neue zeitgenössische Reihe mit einem überarbeiteten künstlerischen und finanziellen Konzept etabliert. Die Veranstaltungen sollten aus Gründen der besseren Bemerkbarkeit¹⁴⁶ konzentriert in der Festspielzeit statt finden, und die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und das Marketing verstärkt werden. Jonas fasst die Entstehung von ‚festspiel+‘ wie folgt zusammen:

„Es gab da eine Idee, und die Realisierung der Idee, die mit einer Reihe von Umständen verbunden war. Aus diesen Umständen haben wir Kapital gemacht. Und die Umstände waren nicht immer positiv, aber sie haben uns inspiriert und manchmal im Geist des Widerstands unseren Ideen eine Richtung gegeben.“¹⁴⁷

Dieser Geist des Widerstands resultierte dabei unter anderem auch aus einer kulturpolitischen Überzeugung. Jonas fühlt sich als Intendant eines staatlich geförderten Staatsoperhauses verpflichtet, dem zeitgenössischen Musiktheater Platz einzuräumen:

„Ich denke, ein Opernhaus welches das überhaupt nicht tut, hat einem Teil seines Auftrags für die Kunstform selbst abgesagt.“¹⁴⁸

Die Initiative zur Etablierung und der Einsatz für den Erhalt der zeitgenössischen Reihe erfolgte somit neben der inhaltlichen auch aus einer kulturpolitischen Motivation.

4.3.2 STRUKTUR

Das ‚festspiel+‘-Team setzt sich aus internen Kräften der Oper und freien Mitarbeitern zusammen. Die künstlerische Leitung verantwortet ein Komitee bestehend aus Peter Jonas und Ulrike Hessler¹⁴⁹, beide Direktionsmitglieder der Staatsoper, und Cornel Franz¹⁵⁰, der als freier Mitarbeiter für ‚festspiel+‘ engagiert wurde. Innerhalb dieses Komitees werden künstlerische Ideen entwickelt, die in einer erweiterten Direktionsrunde mit dem künstlerischen Betriebsdirektor¹⁵¹ und dem Finanz- und Verwaltungsdirektor¹⁵² auf deren Durchführbarkeit überprüft werden. Anschließend übernimmt Cornel Franz die organisatorische Leitung und Durchführung der ‚festspiel+‘-Produktionen. Dabei wird er von einer Assistentin unterstützt, die ebenfalls als freie Mitarbeiterin vom Haus für ‚festspiel+‘ engagiert wurde und von der Oper finanziert wird.

Obwohl die künstlerische Leitung in enger Zusammenarbeit mit dem Personal des Opernhauses stattfindet, ist ‚festspiel+‘ mit dem alltäglichen Opernbetrieb strukturell kaum verbunden. Dies liegt zum einen in der Tatsache, dass ‚festspiel+‘ Teil der Münchner Opernfestspiele ist und die Aufführungen nicht während der Spielzeit, sondern alle innerhalb eines Monats statt finden. Außerdem werden für die Produktionen externe Künstler und Teams eingeladen. Eine Zusammenarbeit mit den Sängern und Künstlern des Hauses kommt nur in seltenen Fällen zustande. Cornel Franz nennt als Grund für die starke Abgrenzung von ‚festspiel+‘ zum Opernhaus die unterschiedliche Ausrichtung und Arbeitsweise:

„Wir versuchen von außen Leute reinzubringen. Manchmal kommt es schon zu einem Dialog, wenn noch Leute vom Haus mitmachen. Aber der große Unterschied ist der: die Oper ist eine Interpretationsmaschine, und wir sind eine Produktionsmaschine.“¹⁵³

Für Jonas hingegen hat die geringe Einbeziehung von Sängern und Musikern des Opernhauses einen logistischen Grund. Aufgrund der Beschäftigung des Opernpersonals bei den parallel stattfindenden Festspielen entstünden dispositionelle Probleme für ‚festspiel+‘.¹⁵⁴ Während das künstlerische Personal so kaum in die zeitgenössische Arbeit eingebunden wird, profitiert ‚festspiel+‘ in anderen Bereichen von der Zusammenarbeit mit dem Opernhaus. Die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit wird vom Haus übernommen, die Abteilung für Developement und Sponsoring ermöglicht durch Sponsorsuche die Finanzierung, und das technische Personal, die Werkstätten und andere Ressourcen der Staatsoper stehen ‚festspiel+‘ zur Verfügung.

Die Struktur von ‚festspiel+‘ wurde vom Intendanten vor dem Hintergrund der gesammelten Erfahrungen mit der Reihe ‚Labor‘ bewusst gewählt. Die Motivation war nicht nur, die zeitgenössische Arbeit dispositionell, zeitlich und räumlich vom laufenden Opernbetrieb unabhängig zu machen, sondern hauptsächlich auch, die zeitgenössische Reihe durch eine kleine und flexible Struktur gegenüber der Politik durchsetzen zu können.¹⁵⁵ Eine wichtige Rolle für die strukturelle Überlegung spielte deshalb die Bemerkbarkeit der Reihe.¹⁵⁶ Um von Publikum, Presse und Sponsoren verstärkt wahrgenommen zu werden, wurde die Festivalform gewählt und Ulrike Hessler mit dem Marketing beauftragt. Nur so konnte die Reihe finanziell möglichst unabhängig von dem Opernnetat und staatlichen Förderungen gemacht werden, und sich dem politischen Druck durch das Ministerium entziehen.

4.3.3 FINANZIERUNG

‚festspiel+‘ finanziert sich seit 2003 selbständig über Sponsoring und die Einnahmen aus dem Kartenverkauf. Ausschlaggebend war für diese bewusste Entscheidung des Leitungsteams von ‚festspiel+‘ die politische Abhängigkeit und der ständige Rechtfertigungsdruck¹⁵⁷. Bereits 1998 beschlossen Jonas, Franz und Hessler, sich möglichst bald durch private Sponsoren und Förderer „aus dem Griff des Ministeriums (zu) befreien“¹⁵⁸. Doch es gelang nicht sofort. Nach drei Jahren ‚festspiel+‘ zeigte der Verwaltungsdirektor „die gelbe und dann die rote Karte“¹⁵⁹, und die Politik forderte erneut die Abschaffung von ‚festspiel+‘, mit der Begründung, diese Arbeit gehöre nicht zum Zentralauftrag der Oper¹⁶⁰. Als die Staatsoper 2003 zusätzlich mit großen Sparauflagen konfrontiert wurde, und das Ministerium über eine im Etat halbierte Sparversion von ‚festspiel+‘ diskutierte¹⁶¹, koppelte sich die Reihe endgültig vom Staatsopernetat und somit vom Einfluss der Politik ab. Die Reihe finanziert sich seit dem selbständig. Das Budget für das Gesamtprogramm variiert von Jahr zu Jahr etwas und beträgt pro Spielzeit ungefähr 350 000 Euro. Davon sind etwa 100 000 Euro Einnahmen aus Kartenverkauf. Die restlichen 250 000 Euro werden über direktes Projektssponsoring (40 000 Euro), den Hauptsponsor HypoVereinsbank (40 000 Euro) und vom Sponsoringetat der Bayerischen Staatsoper (170 000 Euro) finanziert.¹⁶² Für 2005 konnte als zweiter Hauptsponsor zusätzlich der Unternehmensberater Roland Berger gewonnen werden.

Trotz der finanziellen Unabhängigkeit profitiert ‚festspiel+‘ wie bereits erläutert vom Personal und den Ressourcen der Staatsoper:

„Wir klauen natürlich unter dem Tisch von den Ressourcen hier und da, aber es ist jetzt ein Unternehmen, das sich total selbst finanziert. (...) Natürlich ist etwas Mogelei dabei, denn wir existieren hier als Staatsoper und als Institution, und wir können ‚festspiel+‘ privat machen, aber die Leute und die Ideen kosten nichts, denn die sind sowieso da.“¹⁶³

Durch die Staatsoper hat ‚festspiel+‘ die Möglichkeit, an bestimmte Sponsoren heranzukommen, die ohne den Rückhalt der großen Institution nicht gewonnen werden könnten. Außerdem erfährt ‚festspiel+‘ von der Sponsoring Abteilung der Oper große Unterstützung, und profitiert von Sponsorenkontakten, die durch das große Haus entstanden sind.¹⁶⁴

Koproduktionen und Kooperationen spielen aus finanziellen Gründen eine wesentliche Rolle bei ‚festspiel+‘, und verschiedene Veranstaltungen wären nicht möglich, ohne die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen. Eine solche Zusammenarbeit findet beispielsweise statt, indem ‚festspiel+‘ kostenlos Veranstaltungsorte mit Einlasspersonal zur Verfügung gestellt werden oder indem ganze Produktionen mit anderen Opernhäusern koproduziert werden.¹⁶⁵

4.4 ‚FORUM NEUES MUSIKTHEATER‘, STAATSOPER STUTTGART

2003 wurde das ‚Forum Neues Musiktheater‘¹⁶⁶ der Staatsoper Stuttgart unter der Intendanz von Klaus Zehelein und der Künstlerischen Leitung von Andreas Breitscheid gegründet. Das ‚Forum‘ versteht sich als Laboratorium zur Erforschung und Entwicklung von zeitgenössischem Musiktheater. Losgelöst vom ‚normalen‘ Opernbetrieb und den Produktionsstrukturen des Repertoiretheaters werden in einer eigens dafür ausgebauten Halle experimentelle Musiktheaterprojekte realisiert. Zentraler Aspekt der Arbeit ist der Einbezug neuer Medien und Technologien und deren Potentiale und Einsatzmöglichkeiten im Musiktheater. Pro Spielzeit werden mindestens vier Projekte realisiert, für die sich einzelne Künstler, Komponisten oder ganze Produktionsteams mit eigenen Konzepten bewerben können. Das ‚Forum Neues Musiktheater‘ stellt zur Realisierung dieser Projekte seine Infrastruktur zur Verfügung. Räumlichkeiten, Personal, Technik, Tonstudio, Logistik und Know-how bieten den Künstlern eine Plattform zur Realisierung ihrer Projektideen. Die Aufführungen, die am Ende eines Arbeitsprozesses mit oft mehreren Arbeitsphasen präsentiert werden, verstehen sich nicht als Premieren, sondern als ‚work-in-progress‘ Ergebnis. Künstler werden teilweise auch mehrmals eingeladen, um deren Entwicklung zu fördern und eine kontinuierliche Arbeit zu ermöglichen.¹⁶⁷ Ziel des ‚Forum‘ ist es, neue Perspektiven für das Musiktheater des 21. Jahrhunderts zu entwickeln. Neben den Musiktheaterproduktionen veranstaltet das ‚Forum‘ regelmäßig Workshops, bei denen renommierte Künstler und Technologie-Experten über die neuesten technologischen Entwicklungen und deren Einsatzmöglichkeiten im Musiktheater referieren.

Das ‚Forum Neues Musiktheater‘ legt außerdem Wert auf die Vermittlung seiner Arbeit nach außen. Einen Austausch zwischen Künstlern und Publikum soll durch offene Proben, Einführungsvorträge und Gespräche mit den Produktionsteams ermöglicht werden. Fester Kooperationspartner des ‚Forum Neues Musiktheater‘ ist die Akademie Schloss Solitude¹⁶⁸. Weitere Kooperationen bestehen mit Forschungsinstituten wie zum Beispiel dem ZKM¹⁶⁹ in Karlsruhe, dem IRCAM¹⁷⁰ in Paris und dem STEIM¹⁷¹ in Amsterdam. Durch Kooperationen und durch gemeinsame Entwicklungsprojekte mit Institutionen sowie Hochschulen und Universitäten aus dem Musik- und Medienbereich versucht das ‚Forum‘ ein Netzwerk für interdisziplinäre Musiktheaterarbeit zu schaffen.

4.4.1 INITIATIVE

Das ‚Forum Neues Musiktheater‘ entstand auf Initiative des Intendanten Klaus Zehelein. Während langjähriger zeitgenössischer Musiktheaterarbeit innerhalb des großen Opernbetriebs machte er die Erfahrung, dass durch die institutionellen Abhängigkeiten zwangsläufig künstlerische Verluste entstanden. Trotz des Versuches, sich den Fragen von Disposition und Arbeitstechniken kreativ anzunähern konnte den Ausführenden nicht die nötige Freiheit für eine innovative und kreative Auseinandersetzung mit den Werken geboten werden.¹⁷² Zehelein empfand es deshalb als Notwendigkeit, eine Struktur bereitzustellen, die flexibel und unabhängig von den Produktionsabläufen der Oper mit zeitgenössischem Musiktheater experimentieren kann.¹⁷³ Die Motivation entstand somit aus einem institutionellen Manko, das behoben werden sollte, um einen künstlerischen Beitrag zur Forschung und Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters zu leisten.

Zehelein, der es als seinen kulturpolitischen Auftrag versteht, sich für die Weiterentwicklung des Musiktheaters einzusetzen¹⁷⁴, machte deshalb die Gründung einer solchen Experimentierstätte zur Bedingung für seine Vertragsverlängerung in Stuttgart:

„Als ich meine Vertragsverlängerung mit dem Minister verhandelte, wusste ich genau, dass das, was ich wollte, nicht Bestandteil des Vertrages sein konnte: die Gründung eines Forums für neues Musiktheater in Stuttgart (...). Ich wusste aber, dass ich meinen Vertrag nicht verlängern werde, wenn nicht mehr als nur eine bloße Absichtserklärung sowohl von der Stadt wie vom Land bleibt.“¹⁷⁵

Als von Publikum, Presse und Politik gleichermaßen geschätzter Intendant konnte Zehelein in seiner Position eine solche Forderung stellen und überzeugte auch den damaligen zuständigen Minister Klaus von Trotha¹⁷⁶.

4.4.2 STRUKTUR

Das ‚Forum Neues Musiktheater‘ arbeitet als organisatorisch selbstständige Abteilung unter dem Dach der Staatsoper. Auf dem großen Areal des Römerkastells in Bad Cannstatt, das ein privater Investor als Medienzentrum umgestaltet hat, stehen eigens dafür geschaffene Räumlichkeiten für die künstlerische Arbeit und für die Verwaltung und Organisation zur Verfügung. Neben der großen Aufführungshalle und dem Tonstudio gibt es Konferenzräume und Büros, in dem das siebenköpfige Team des ‚Forum‘ arbeitet. Fünf volle und zwei halbe Stellen stehen dem ‚Forum‘ für die Künstlerische Leitung, die Geschäftsführung, die Pressearbeit, die Produktionsleitung, die Technik und die Tontechnik zur Verfügung.¹⁷⁷ Verträge, Abrechnungen und die Pressearbeit werden selbständig gemacht. In der Oper, wo die Fäden zusammenlaufen, werden dann lediglich die übergeordneten Tätigkeiten wie die Buchhaltung abgeschlossen.¹⁷⁸

Trotz organisatorischer Unabhängigkeit findet eine enge Zusammenarbeit und ein Austausch mit der Dramaturgie und der Intendanz des großen Hauses statt. Sowohl Klaus Zehelein wie auch seine Dramaturgen sind bei Konzeptionsgesprächen, Einführungsveranstaltungen und Endproben anwesend und bringen sich mit Kritik und Anregungen auf künstlerischer und konzeptioneller Ebene ein. Auch auf die Ressourcen der Oper kann das ‚Forum‘ zurückgreifen. Materialausleihen im Technik- oder Ausstattungsbereich oder Personal für Technik, Kostüm und Maske stellt das Opernhaus je nach Bedarf zur Verfügung. Die jeweiligen Kosten werden jedoch auf das ‚Forum‘ umbucht und der Aufwand intern beglichen.¹⁷⁹

Was die Disposition anbelangt, ist das ‚Forum‘ vom großen Haus völlig unabhängig. Zum einen, weil keine räumliche Abhängigkeit besteht, da die Aufführungshalle zugleich auch Prozebühne ist und ausschließlich dem ‚Forum‘ zur Verfügung steht. Auch in Ausnahmefällen wird von der Oper nicht auf die Halle zurückgegriffen. Zum anderen, weil das ‚Forum‘ ebenso wie ‚festspiel+‘ in München ausschließlich mit externen Künstlern und Künstlergruppen arbeitet. Zu den einzelnen Projekten finden regelmäßig Ausschreibungen statt, auf die sich junge Sänger, Instrumentalisten, Dramaturgen und Regieabsolventen oder Postgraduierte verschiedener anderer Studiengänge bewerben können, die sich direkt oder indirekt mit Musiktheater beschäftigen. Als Teilnehmer können diese an der Realisierung eines bereits konzipierten Projektes mitarbeiten. Außerdem werden zur Förderung der beruflichen Ausbildung vom ‚Forum Neues Musiktheater‘ Stipendien vergeben.

Die Struktur des ‚Forum Neues Musiktheaters‘ wurde von Klaus Zehelein bewusst gewählt, um modellhaft etwas vorzuarbeiten, was im Opernhaus seiner Meinung nach nicht mehr zu leisten ist.¹⁸⁰ Sein Vorhaben, Produktionsstätte, Labor, Werkstatt und weitere Ausbildung zu verbinden hätte die Grenzen des Opernbetriebs gesprengt. Die räumliche, dispositionelle und arbeitstechnische Unabhängigkeit machte er deshalb zur Voraussetzung für seine Idee. Ebenfalls Voraussetzung war für ihn die Größe des Projekts:

„Was getan werden muss, ist nicht eine kleine, verschwindende Initiative, sondern ein Projekt mit einem Etat in der Größenordnung von 2,5 Millionen Mark im Jahr.“¹⁸¹

Erst die Größe der Initiative und deren Unabhängigkeit vom Opernhaus machte das kulturpolitische Ziel des ‚Forum‘ möglich: ein Experimentieren abseits von vordergründiger Nutzungseffizienz, unterstützt von privaten und staatlichen Förderern.

In einer Runde mit dem Intendanten Klaus Zehelein, der Chefdramaturgin Juliane Votteler, dem künstlerischen Leiter Andreas Breitscheid und den Mitarbeitern des Forums wird regelmäßig über die Funktionalität der Struktur bei den vergangenen Projekten beraten. Für notwendig gehaltene Änderungen werden vorgenommen und die Struktur den Erfahrungen gemäß weiterentwickelt.¹⁸²

4.4.3 FINANZIERUNG

Eine Finanzierung des ‚Forum Neues Musiktheaters‘ ausschließlich über die Oper war von Anfang an ausgeschlossen, da der Opernetat eine weitere Spielstätte finanziell nicht hätte tragen können. Zeheleins Vorstellung war deshalb, das ‚Forum‘ über eine Drittelparität von Oper, Land und Stadt zu finanzieren. Als privaten Sponsor gewann er die Landesbank Baden-

Württemberg¹⁸³, die bereit war, das ‚Forum‘ mit 250 000 Euro im Jahr zu sponsern. Auf der Grundlage dieser Unterstützung konnten andere Fördergelder beantragt werden, wie zum Beispiel EU-Fördergelder, mit denen das Pilotprojekt ‚Im Spiegel wohnen‘ finanziert wurde. Mit der Zusage des privaten Sponsor trat Zehelein an die Stadt heran, die sich nicht zuständig fühlte und Zehelein mit seinem Anliegen ans Land verwies. Doch trotz Zusage vom Ministerium¹⁸⁴ konnte das ‚Forum‘ aufgrund der Haushaltslage nicht über den Landeshaushalt finanziert werden. So entstand die Idee, das Projekt über die Landesstiftung Baden-Württemberg¹⁸⁵ mitzufinanzieren – eine Stiftung, deren Kapital sich aus dem Verkaufserlös von Landesbeteiligungen zusammensetzt und die vom Land verwaltet wird. Mit einer einmaligen Zahlung von 3 Millionen Euro beteiligte sich diese schließlich am Projekt. Dem ‚Forum‘ stehen somit jährlich ca. 1,25 Millionen Euro zur Verfügung. Davon werden für den nicht originär künstlerischen Bereich, also die Infrastruktur, Miete, Sachmittel und das Personal etwa 45% verwendet, während die künstlerische Projektarbeit bei 55% liegt.¹⁸⁶ Obwohl dem ‚Forum‘ die Kosten für die Ressourcennutzung des Opernhauses wie oben beschrieben in Rechnung gestellt und intern beglichen werden, profitiert das ‚Forum‘ enorm von der vorhandenen Infrastruktur der Oper. Ohne die Oper wäre der personelle und materielle Aufwand um ein Vielfaches höher.

Da die Landesstiftung keine institutionelle Förderung vergibt, sondern ausschließlich Projektförderungen und Anschubfinanzierungen, besteht nach den ersten drei Jahren, auf welche die drei Millionen verteilt wurden, wahrscheinlich keine Möglichkeit einer weiteren Förderung.¹⁸⁷ Ab 2006 ist die Finanzierung des ‚Forum‘ deshalb noch ungewiss. Und dies trotz des positiven Willens der Landes- und Kommunalpolitik und der massiven Unterstützung der Staatsoper bei der Sponsorensuche.

5 KULTURPOLITISCHE KONZEPTIONEN

Im Folgenden sollen die drei vorgestellten Modelle aus Hannover, München und Stuttgart auf ihren kulturpolitischen Hintergrund untersucht werden. Die Untersuchung orientiert sich wie Kapitel 4 an den drei entwickelten Kategorien Initiative, Struktur und Finanzierung¹⁸⁸ sowie zusätzlich an der Kommunikation. Es soll dargestellt werden, welche Rolle die kulturpolitischen Akteure spielen. Wird die zeitgenössische Arbeit der Modelle gefördert und unterstützt? Gibt es von Seiten der Politik und der Theater kulturpolitische Konzeptionen zur Entwicklung von zeitgenössischem Musiktheater? Oder kann man die zeitgenössischen Modelle gar als kulturpolitische Konzeptionen bezeichnen? Dabei wird zunächst auf die Initiative zur Etablierung der Reihen eingegangen. Es soll untersucht werden, durch wen und wodurch die Initiative entstand, und ob eine kulturpolitische Motivation der Auslöser war.

5.1 EINZELINITIATIVEN AN DEN THEATERN

Beim Vergleich fällt auf, dass alle drei Modelle auf Initiative einzelner Personen innerhalb der Theater entstanden. Motiviert von kulturpolitischen und künstlerischen Aspekten und Bedürfnissen¹⁸⁹, setzten sich jeweils Intendanten beziehungsweise Dramaturgen für die Etablierung einer unabhängigen Struktur ein. Von staatlicher Seite scheinen die Initiativen wenig Unterstützung erhalten zu haben. Die Haltung der Politik im Falle München beschreibt Ministerialrat Michael Mihatsch:

„Es hat niemand gesagt, „ihr müsst das machen“, es hat auch keiner gesagt, „ihr dürft das nicht machen“. Sondern sie haben es einfach gemacht.“¹⁹⁰

Der Münchner Intendant Peter Jonas bekräftigt, dass die Politik die Initiative nicht unterstützt hat, sondern „eher toleriert, beziehungsweise nicht toleriert.“¹⁹¹ Auch Intendant Klaus Zehelein äußert im Interview, dass er in Stuttgart zunächst keine Unterstützung von politischer Seite erfahren habe¹⁹² und in Hannover ging die Initiative ebenfalls ausschließlich vom Theater aus. Thomas Oppermann, ehemaliger niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur¹⁹³, sagt zur Situation in Hannover:

„Es war immer ein Thema, zeitgenössisches Musiktheater, aber es gab kein Programm und auch keinen Druck in die Richtung.“¹⁹⁴

In allen drei Fällen gab es also keinen Anstoß von Seiten der Politik. Dennoch erwähnen alle drei Intendanten den Kulturauftrag, durch den sie sich verpflichtet fühlen, zeitgenössisches Musiktheater zu entwickeln und zu präsentieren. Neben der Aufgabe, das Repertoire zu pflegen, haben Staatstheater nach Ansicht der Intendanten durch die staatliche Finanzierung die Aufgabe, auch zeitgenössische Formen der Oper zu suchen.¹⁹⁵ Gibt es einen dezidierten Auftrag, zeitgenössisches Musiktheater zu fördern? Wenn ja, wo ist dieser Auftrag formuliert?

5.1.1 DER KULTURAUFRAG IN DER PRAXIS

Wie bereits unter Punkt 3.1 dargestellt, existieren in der Literatur verschiedene Ansätze, den Kulturauftrag zu definieren. Eine wichtige Komponente ist dabei die Weiterentwicklung des Musiktheaters. In der Praxis gibt es jedoch aufgrund des Kulturföderalismus keinen einheitlich formulierten Kulturauftrag. Somit kann jedes Bundesland einen länderspezifischen Kulturauftrag definieren. In Hannover findet sich eine auftragsähnliche Formulierung im Geschäftsführervertrag der Staatsopern GmbH. In sehr allgemeiner Form steht darin, dass unter Berücksichtigung der einzelnen Budgets Oper und Ballett für die Region und für die Stadt angeboten werden soll¹⁹⁶. Inhaltlich finden sich keine spezielleren Definitionen. Thomas Oppermann bestätigt im Interview, dass es keinen Kulturauftrag des niedersächsischen Ministeriums an die Staatsoper Hannover gibt.¹⁹⁷ Den Auftrag definiert sich der Intendant Albrecht Puhmann aus diesem Grund selbst:

„Der Auftrag selber, oder ich habe es als Auftrag genommen (war), (...) etwas ähnliches (wie in Basel) auch hier zu versuchen, also eine zeitgenössische, zeitgemäße, geistesgegenwärtige Oper zu machen. (...) Man wollte auf jeden Fall eine andere Oper als die, die vorher war.“¹⁹⁸

Einen weiteren inhaltlichen Anhaltspunkt bietet der damalige Leitsatz des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur: ‚Wir fördern was uns fordert!‘. Diese Forderung versteht Puhmann als Auftrag, den er gerne ans Publikum herantragen will.¹⁹⁹

Auch in München ist der Auftrag nicht explizit formuliert und festgeschrieben. Im Vertrag des Intendanten steht lediglich, dass der Intendant beauftragt ist, die Gesamtleitung der Bayerischen Staatsoper zu übernehmen, und die Bayerische Staatsoper dem breitmöglichsten Publikum mit dem breitmöglichsten Repertoire dienen soll. In einer zugänglichen Art und Weise soll die Staatsoper zu einem angemessenen Preis, so häufig wie möglich, mit der höchstmöglichen Qualität und konsistent mit den finanziellen Möglichkeiten Oper anbieten. Einen detaillierteren Auftrag gibt es nicht, und Intendant Jonas fügt hinzu: „Wir haben das ein wenig anders interpretiert.“²⁰⁰ Abgesehen davon existiert in Bayern eine sogenannte ‚Grundordnung‘, die festlegt, dass ein angemessener Anteil an Zeitgenössischem stattfinden muss. Näher quantifiziert wird die Aussage nicht, sondern wiederum ins Ermessen des Intendanten gestellt.²⁰¹

Die untersuchten Beispiele verdeutlichen: Es gibt in der Praxis keinen dezidierten Kulturauftrag von Seiten des Landes. Es finden sich nur in sehr allgemeiner Form Andeutungen, und die Förderung des zeitgenössischen Musiktheaters ist nirgendwo festgeschrieben. Die Verantwortung gegenüber der Weiterentwicklung der Kunstform innerhalb eines Opernbetriebs wird ganz der künstlerischen Leitung überlassen, welche sich wiederum ihren jeweiligen Kulturauftrag selbst herleitet und formuliert. Weder in Bayern und Baden-Württemberg noch in Niedersachsen fordert die Politik die Weiterentwicklung der Kunstform Oper durch zeitgenössische Produktionen ein²⁰². Bedeutet das, dass dem Staat nichts an der Weiterentwicklung der Opernform liegt? Ist das der Grund, warum er kein Engagement für kontinuierliche zeitgenössische Arbeit zeigt?

5.1.2 ERFORDERNIS DES ZEITGENÖSSISCHEN

In den Interviews wurden die Politiker aus diesem Grund nach dem Stellenwert von Repertoirepflege und Weiterentwicklung der Oper befragt. Es ging darum herauszufinden, welche Bedeutung die Politik der Weiterentwicklung des Musiktheaters beimisst. Auffallend war bei den Antworten der Politiker und deren Vertreter, dass unter ‚Weiterentwicklung‘ des Musiktheaters häufig die ‚Neuinszenierung‘ von Werken verstanden wurde.²⁰³ Während sich das zeitgenössische Regietheater also in den Köpfen der Politiker zum großen Teil durchgesetzt hat und moderne Sichtweisen und Inszenierungen von den interviewten Politikern befürwortet werden, wurde auf die musikalische Weiterentwicklung der Gattung Oper erst

auf Nachfrage eingegangen. Der Aspekt der zeitgenössischen Neuproduktion scheint in Bezug auf Ziel und Aufgabe der Oper weniger in den Vorstellungen verankert. Auf Nachfrage wurde die Notwendigkeit der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit jedoch von allen Politikern bestätigt. Oppermann beschreibt:

„(...) die Oper muss natürlich immer wieder neue Stücke auf die Bühne bringen, und sie darf nicht museal erstarren (...) Sie muss sich als Genre weiterentwickeln, und das kann sie natürlich nur, wenn neue Opern auch auf die Bühne gebracht werden.“²⁰⁴

Auch Bayern und Baden-Württemberg bestätigen das Erfordernis des Zeitgenössischen²⁰⁵ und verstehen es deshalb als Verpflichtung der Staatsopern, die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters zu fördern.²⁰⁶ Ein Konsens über die Notwendigkeit von zeitgenössischem Musiktheater besteht, doch was hindert die Landespolitik daran, sich auch politisch dafür einzusetzen?

5.1.3 ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER ALS SELBSTLÄUFER?

Für ein Engagement seitens der Politik gebe es keinen Grund, so Ministerialrat Michael Mihatsch aus Bayern, weil aus eigenem Interesse der Intendanten der Spielplan immer irgendwelche zeitgenössischen Dinge enthalte.²⁰⁷ Der Intendant sei in aller Regel am Zeitgenössischen interessiert, weil dieser

„auch das Feuilleton ins Haus bringen will, und die wiederum den Stellenwert eines Hauses sehr stark festmachen an der Frage, wie stark sich ein Opernhaus mit zeitgenössischer Musik beschäftigt.“²⁰⁸

Auch aus baden-württembergischer Sicht wird dies bestätigt. Da die Intendanten von ihren Kollegen wahrgenommen werden wollten, so der ehemalige Kunstminister Klaus von Trotha, seien sie darauf aus, Sachen zu machen, mit denen sie qualitativ auffallen, wie zum Beispiel zeitgenössisches Musiktheater.²⁰⁹

Ist das zeitgenössische Musiktheater also ein Selbstläufer, und reguliert sich das Verhältnis zwischen Pflege- und Weiterentwicklung der Oper von selbst? Puhlmann sieht das anders. In Zeiten, die von Auslastungszahlen diktiert werden, ist der Einsatz für Zeitgenössisches aus finanzieller Sicht mehr als gewagt:

„Man muss überhaupt erst den Mut haben zu sagen, wir gehen das Risiko ein und spielen bestimmte Komponisten in den Konzerten, (...) wo man weiß, dass automatisch weniger Zuschauer kommen. Das ist für alle nicht einfach. Erst mal, weil ein leerer Saal für die Künstler nicht schön ist, und umgekehrt auch, weil das mit dem Publikum dann sehr schwierig wird.“²¹⁰

Auch die Spielpläne der Theater und die drei untersuchten zeitgenössischen Modelle verdeutlichen, dass zeitgenössisches Musiktheater in finanziell engen Zeiten keinesfalls Selbstläufer ist. Zumindest nicht, wenn kontinuierlich gearbeitet, experimentiert und geforscht werden soll. Diese Arbeit erfordert vielmehr einen besonderen Einsatz im finanziellen, personellen und ideellen Bereich. Durch die Zurückhaltung der Politik, wird die extreme Abhängigkeit der zeitgenössischen Reihen von den jeweiligen Intendanten verstärkt. Dies bestätigt auch Cornel Franz im Falle von ‚festspiel+‘:

„Sir Peter stützt das und ohne Sir Peter würde es das nicht geben. Er könnte auch genau so gut sagen, „das lassen wir jetzt sein“, denn es wird ja nicht mehr vom Staat finanziert, sondern alles über Sponsorgelder. Und er könnte sagen, „ich nehme diese Gelder für andere Sachen“.“²¹¹

Im Falle der drei untersuchten Beispiele haben die Intendanten diesen Einsatz gebracht und Mut bewiesen. Es gibt jedoch zahlreiche Intendanten, die ihre Verpflichtung gegenüber der Weiterentwicklung der Oper nicht ernst nehmen oder das finanzielle Risiko nicht eingehen können beziehungsweise wollen. Statt dessen wird auf Sicherheit und Populäres gesetzt, und dem traditionellen Repertoire im Sinne eines ‚Opernmuseum‘ alle Ehre erwiesen. Hier sollte

der Staat seine kulturpolitische Aufgabe ernst nehmen und die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters zur Bedingung machen. Doch kann die zeitgenössische Arbeit überhaupt eingefordert werden, und welche Möglichkeiten bieten sich dem Staat?

5.1.4 KRITERIEN DER KULTURPOLITIK

Die Politik beruft sich immer wieder auf die Zurücknahme des Staates, wenn es um Kulturgestaltung geht.²¹² Den Opernhäusern könne nicht vorgeschrieben werden, was sie zu spielen hätten oder in welche Richtung sie sich zu bewegen hätten, da dies die ureigenste künstlerische Entscheidung des Intendanten sei.²¹³ Unbestrittene Tatsache ist, dass die im Grundgesetz geregelte Freiheit der Kunst²¹⁴ die kulturpolitische Entscheidungskompetenz des Staates in Bezug auf die Formulierung konkreter inhaltlicher Ziele innerhalb des Kulturauftrags einschränkt. Denn Inhalte, Maßstäbe, Ziele und Methoden sollen nicht von außen, sondern von der Kunst selbst und durch ihre Strukturen, Entwicklungen und Abläufe bestimmt werden und sich selbst regulieren. Undeutlich ist dabei jedoch, wo die Freiheit der Kunst anfängt und ab wann inhaltlich Einfluss genommen wird. Doch wie machtlos ist die Politik tatsächlich? Es stellt sich die Frage, ob die Formulierung von Zielen und insbesondere die Konkretisierung der öffentlichen Aufgabe durch das Land die Theater in ihrer künstlerischen Freiheit einschränken würde. Könnte die Definition von kulturpolitischen Kriterien und inhaltlichen Zielvereinbarungen nicht auch Spielräume schaffen für weniger Populäres?

In Baden-Württemberg wurde im Jahre 1990 vom Landesministerium eine Konzeption²¹⁵ veröffentlicht, in der kunst- und kulturpolitische Leitlinien für das Spannungsfeld von Staat, Gesellschaft und Kultur dargestellt werden. Die Kunstkonzeption Baden-Württemberg entstand in Zusammenarbeit verschiedener Ministerien²¹⁶ mit einschlägigen Verbänden und kommunalen Spitzenverbänden. In Gesprächen wurden Vorschläge und Beiträge erarbeitet und erörtert. Diese Konzeption definiert zunächst sehr allgemein vier Prinzipien der Kunstförderung: Liberalität, Pluralität, Subsidiarität und Dezentralität. Es folgt eine detaillierte Darstellung des Bestandes baden-württembergischer Kunstförderung und ein Perspektiven-Teil, in dem untersucht wird, auf welchen Gebieten Defizite vorhanden sind und wie diese beseitigt werden könnten. Auf Kostenangaben im Perspektiven-Teil wurde bewusst verzichtet. Die Kunstkonzeption bietet somit ein Forum, das nicht – wie in der aktuellen Diskussion üblich – finanzielle Aspekte diskutiert, sondern inhaltliche Konzeptionen andenkt. Über die Grenzen der Kunstkonzeption war sich Hannes Rettich²¹⁷, unter dessen Leitung die Konzeption erarbeitet wurde, sehr wohl bewusst:

„Kunst kann nicht geplant werden und Kunst kann nicht genormt werden. Spontaneität, Zufälligkeit und auch ein Stück Chaos sind wesentliche Ingredienzien für Kreativität. Eine Kunstkonzeption kann deshalb immer nur ein politisches und administratives Gerüst sein. Die Inhalte werden von den Künstlern bestimmt.“²¹⁸

Ein kulturpolitisches Gerüst, wie es die Kunstkonzeption bietet, scheint dennoch sehr sinnvoll, um die inhaltlichen Ziele gerade in finanziell schwierigen Zeiten nicht aus den Augen zu verlieren. Solche Perspektiven sollten jedoch regelmäßig erarbeitet werden, um eine kontinuierliche Arbeit zu ermöglichen.

Während die niedersächsische Politik mit dem Leitsatz ‚Wir fördern was uns fordert‘ grobe Förderungskriterien definiert, macht Mihatsch als Vertreter der bayerischen Landespolitik keine näheren Angaben zu Kriterien der Kulturförderung²¹⁹. Er hält nichts von Konzeptionen und betont stattdessen wieder die inhaltliche Zurücknahme des Staates:

„Kunstpoltik oder Kulturpolitik wird in Bayern nicht nach Plan gemacht. Gott sei Dank. Und auch nicht nach irgendeiner Konzeption. Sondern ganz überwiegend als Echo auf die Bedürfnisse der Klientel und der Szene. (...) Der Staat hat nach dem Grundgesetz die Freiheit der Kunst zu beachten. (...) Deswegen wäre ich da immer sehr vorsichtig, wenn von der kulturpolitischen Gestaltungsmacht der öffentlichen Hand die Rede ist.“²²⁰

Es ist jedoch zu überlegen, ob es ausreicht, auf Bedürfnisse zu reagieren, anstatt gezielt zu agieren. Prioritäten zu setzen könnte durchaus gerade dann sinnvoll sein, wenn aus finanziellen Gründen nicht auf sämtliche Bedürfnisse eingegangen werden kann.

5.1.5 FREIHEIT DER KUNST CONTRA INHALTLICHE ZIELVEREINBARUNGEN

Vermeehrt kommen in letzter Zeit Überlegungen auf, inwieweit es sinnvoll wäre, dass zwischen der Politik und der jeweiligen Institution in einer „neuen Form der Zusammenarbeit“²²¹ Zielvereinbarungen getroffen werden. Dabei kann man zweierlei Arten von Vereinbarungen unterscheiden, die im Folgenden als qualitative und quantitative Zielvereinbarungen bezeichnet werden.²²² Quantitative Zielvereinbarungen sind schon seit Jahren üblich, was beispielsweise die Festlegung der Vorstellungsanzahl, der Anzahl der Eigenproduktionen sowie der Höhe der Eigeneinnahmen betrifft.²²³ So beschreibt Jonas beispielsweise den wachsenden finanziellen Druck auf die Einspielergebnisse, die von der Politik „immer höher und höher angesetzt“²²⁴ wurden. Qualitative Zielvereinbarungen hingegen wurden bisher unter Anführung der Freiheit der Kunst kaum getroffen, was ebenfalls die Interviews bestätigen. Dabei geht es nicht darum, auf die künstlerischen Entscheidungen der Intendanten wie Werk- oder Sängerauswahl Einfluss zu nehmen, sondern eher übergeordnete inhaltliche Ziele und Schwerpunkte gemeinsam zu erarbeiten.

Solche inhaltlichen Zielvereinbarungen bieten gerade in finanziell schwierigen Zeiten den Theatern eine Chance. Diese können in Gesprächen mit der Politik ihre künstlerischen Bedürfnisse formulieren und kommunizieren, was angesichts der momentan üblichen reinen Finanzdiskussionen dringend notwendig ist. Die künstlerische Freiheit würde durch inhaltliche Zielvereinbarungen nicht eingeschränkt. Im Gegenteil, denn die momentane Situation schränkt die Theater inhaltlich weitaus mehr ein. Die inhaltliche Zurückhaltung des Staates bedeutet für die Theater in Zeiten knapper Kassen nur vordergründig eine Freiheit. Indem sich die Politik inhaltlich unter dem Deckmantel der ‚Freiheit der Kunst‘ zurücknimmt, gleichzeitig jedoch die Auslastungszahlen immer höher und höher ansetzt, müssen die Theater ihre künstlerischen Ansprüche herunterschrauben. Die finanzielle Schraube dreht sich immer weiter zu und zwingt die Theater zum Populären und Bewährten. Platz für Experimente und die Weiterentwicklung des Musiktheater bleibt dabei kaum. Die Formulierung inhaltlicher Ziele wäre deshalb ein großer Schritt in die richtige Richtung. Die Kulturpolitik darf sich ihrer inhaltlichen Verpflichtung nicht entziehen, sondern gemeinsam mit den Theatern muss sie über eine solche Zusammenarbeit nachdenken, die über das Finanzielle hinausgeht. Diese gemeinsamen Ziele könnten in einem länderspezifischen Kulturauftrag festgehalten werden, der die Theater in ihren künstlerischen Absichten unterstützt. Der Stellenwert der Weiterentwicklung des Musiktheaters könnte so auf Landesebene festgehalten werden und als theaterpolitisches Ziel durch konkrete Initiativen von Seiten der Politik und der Theater umgesetzt werden.

5.1.6 EINFLUSSNAHME DER POLITIK BEI DER INTENDANTENWAHL

Während sich die Politik einerseits mit dem Argument der Freiheit der Kunst inhaltlich zurücknimmt, übt sie mit der Wahl und Berufung des Intendanten einen sehr großen inhaltlichen Einfluss aus. Sie bestimmt über die zukünftige Arbeit und die künstlerische Ausrichtung eines Opernhauses und schafft so die künstlerische Grundlage, auf der die Opernarbeit stattfindet. Diese grundlegendste der künstlerischen Entscheidungen ist eben deshalb so bedeutend, weil der Intendant in der folgenden Zusammenarbeit künstlerisch selbstbestimmt arbeitet. Trotz der Zurücknahme des Staates in künstlerischen Fragen, wird sowohl bei der Berufung wie auch bei der Verlängerung oder Vertragskündigung des Intendanten eine wesentliche künstlerische Entscheidung von der Politik getroffen. Von Trotha beschreibt:

„Künstlerische Freiheit umfasst eben auch Aufführungen die nicht jedermann für akzeptabel oder für notwendig hält. (...) Denn Protest gehört zu einem lebendigen wirkungsvollen Theater. Konsequenzen daraus können sich dann später bei der Frage der Wiederwahl oder einer vorzeitigen Vertragskündigung zeigen.“²²⁵

Im Folgenden wird dargestellt, wer diese Entscheidungen nach welchen Kriterien trifft. Werden hier tatsächlich inhaltliche Entscheidungen getroffen oder bestimmen andere Aspekte die Auswahl? Wer berät die Politik bei der Wahl der künstlerischen Leitung?

Der Findungsprozess zur Berufung eines Intendanten läuft in den verschiedenen Bundesländern unterschiedlich ab. Die Entscheidungen treffen jedoch grundsätzlich die

zuständigen Minister für Kultur und Kunst, die von ihren Mitarbeitern, teilweise unterstützt von Findungskommissionen eine Kandidatenauswahl präsentiert bekommen. Was die Kriterien für die Auswahl der Intendanten anbelangt, so scheinen neben den künstlerischen Kriterien mittlerweile auch die organisatorischen Kompetenzen eines Intendanten eine wesentliche Rolle zu spielen. So nennt beispielsweise der ehemalige niedersächsische Minister Oppermann als Kriterium für seine Entscheidung, dass er mit Puhlmann „einen experimentierfreudigen und modernen Intendanten“²²⁶ verpflichten wollte, der gleichzeitig als „moderner Kulturmanager (...) die ganze Oper im Blick“²²⁷ hat.

Neben den inhaltlichen Kriterien wie Experimentierfreudigkeit und Modernität spielen demnach auch die Managementqualitäten des Intendanten eine Rolle. Sicher zu Recht, denn die Aufgaben eines Intendanten reichen über das rein Künstlerische längst hinaus. Die Anforderungen an den neuen Intendanten in München beschreibt Reinhard J. Brembeck in der Süddeutschen Zeitung folgendermaßen:

„Ein Kommunikationstalent braucht dieser Job dringender als sonst etwas, mehr noch als eine ausgedrechselte dramaturgische Linie (...), denn er muss in erster Linie die Auslastungszahlen des Hauses auch weiterhin konstant bei über 90 Prozent halten, schon allein aus finanziellen Gründen. Das aber schafft man nur bedingt mit einem intelligenten Programm.“²²⁸

Während die Politiker sich vorsichtiger ausdrücken, lässt die Beschreibung Brembecks eine fatale Entwicklung erkennen. Sicherlich verlangt die finanzielle Situation nach Intendanten mit Managerqualitäten. Doch kann es sein, dass die Auslastungszahlen aus finanziellen Gründen wichtiger sind als ein intelligentes Programm? Wohl kaum. Auf keinen Fall dürfen aufgrund der finanziellen Lage künstlerische Kriterien nebensächlich werden und die dramaturgischen Ansprüche heruntergeschraubt werden. Eine verantwortliche Politik, die eine freie künstlerische Arbeit ermöglichen will, muss solchen Tendenzen mit aller Kraft entgegenwirken.

Aus diesem Grund wäre anzuraten, dass sich die Landespolitik bei der Intendantenberufung in jedem Fall von einer Findungskommission beraten lässt, der auch Experten aus dem Kunstbereich angehören. Selbst wenn die Suche innerhalb der Abteilungen ernsthaft und offen angegangen wird, ist es nicht im Sinne der ‚Freiheit der Kunst‘, dass eine solch grundlegende und wichtige künstlerische Entscheidung von einem Minister eigenverantwortlich getroffen wird. Wozu dies führen kann, hat das Intendantengerangel in München deutlich gemacht. Eigenmächtig und ohne Unterstützung durch eine Findungskommission hatte Hans Zehetmair, bayerischer Kunstminister a. D., Christoph Albrecht als neuen Münchner Opernchef berufen.²²⁹ Diese Berufung wurde im März 2005 überraschenderweise vom Bayerischen Kunstministerium zurückgenommen. Ohne Angabe von Gründen wurde bekannt gegeben, dass Albrecht sein Amt nicht antreten würde. In der Presse wird nun spekuliert, dass die Interessen und Ansprüche des Opernhauses von denen Albrechts abwichen, und dass das nach modernen Managementprinzipien geführte Haus auf eine Katastrophe zugesteuert wäre.²³⁰ Die Rücknahme der Entscheidung hat nicht nur schwerwiegende finanzielle, sondern auch künstlerische Konsequenzen. Die Abfindungssumme für Albrecht wird auf zwei bis drei Jahresgehälter, also auf rund 500 000 Euro geschätzt²³¹, und der designierte neue Intendant wird erst 2008, also zwei Spielzeiten nach Jonas Weggang, zur Verfügung stehen. Deutlich wird an diesem Beispiel, dass sich die Politik bei derartig wichtigen Besetzungsentscheidungen von Experten beraten lassen sollte. Denn die Entscheidung für einen Intendanten ist eine grundlegend künstlerische und muss als solche von der Politik entsprechend ernst genommen werden.

5.1.7 ZUSAMMENFASSUNG

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass alle drei Modelle aufgrund von Einzelinitiativen an den Theatern entstanden und von Seiten der Politik kein Engagement für die gezielte Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters ausgeht. Es gibt keinen dezidierten Kulturauftrag, obwohl die Notwendigkeit der Weiterentwicklung der Opernform anerkannt wird. Mit dem Argument der ‚Freiheit der Kunst‘ und der Behauptung, zeitgenössisches Musiktheater sei ein Selbstläufer, hält sich die Politik von der Kulturgestaltung zurück. Bei der Intendantenberufung nimmt sie dagegen grundlegend Einfluss, teilweise durch eigenver-

antwortliche Entscheidungen von Ministern ohne Expertenrat. Die zeitgenössische Arbeit an den Theatern wird jedoch von der Politik durch inhaltliche Zielsetzungen weder initiiert noch motiviert.

5.2 ÜBERTRAGBARKEIT UND MÖGLICHKEITEN DER STRUKTUR

Vergleicht man die Organisationsstrukturen der drei Modelle, so wird deutlich, dass sie sich sehr unterscheiden. Im Folgenden soll untersucht werden, ob die Strukturen von den Theatern bewusst gewählt wurden oder ob sie sich durch die Arbeit entwickelt haben. Wurde die Entscheidung für die Struktur von kulturpolitischen Überlegungen geprägt oder entstand sie ausschließlich aus einem künstlerischen Bedürfnis? Welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten kennzeichnen sie, und was sind ihre Vor- und Nachteile? Sind diese Modelle auf andere Häuser übertragbar, und gibt es das Modell der Zukunft?

5.2.1 KULTURPOLITISCHER EINFLUSS AUF DIE WAHL DER STRUKTUREN

Die jeweiligen strukturellen Formen der untersuchten Reihen sind alle auf unterschiedliche Weise entstanden. Während sich die Form der ‚zeitoper‘ erst mit und durch die Arbeit entwickelt hat, wurden die Organisationsformen von ‚festspiel+‘ und dem ‚Forum Neues Musiktheater‘ sehr bewusst gewählt. In Hannover stand die Umsetzung einer künstlerischen Idee im Vordergrund, während für die beiden Modelle in München und Stuttgart die Organisationsstruktur zur Umsetzung der künstlerischen Absicht aus kulturpolitischen Gründen eine wichtige Rolle spielte. In München beeinflusste das Desinteresse und die Ablehnung von Seiten der Politik nach Aussage von Intendant Peter Jonas die Organisationsstruktur der Reihe. Um ‚festspiel+‘ gegenüber der Politik durchzusetzen und finanziell unabhängig zu machen, wurde deshalb die heutige Form gewählt. Jonas wollte damit beweisen, dass es möglich ist, moderne Laborarbeit selbst zu finanzieren.²³² Ebenso war für Klaus Zehelein in Stuttgart die selbstständige Organisationsstruktur und die Größe des Projekts eine Voraussetzung. Er wollte keine verschwindend kleine Initiative, sondern ein Projekt mit einem Jahresetat in Millionenhöhe. Diese „richtige Offensive zur falschen Zeit“²³³, wie er die Etablierung des ‚Forums‘ nennt, ergab sich aus der Konsequenz seiner Beobachtungen der kulturpolitischen und künstlerischen Situation der Opernhäuser. Er beschreibt, dass durch die finanzielle Misere und die Überlebenskämpfe der Opernhäuser die Arbeit am Kunstwerk selbst immer mehr in den Hintergrund trete. Mit dem ‚Forum Neues Musiktheater‘ wollte er gezielt einen Ort etablieren an dem künstlerische Arbeit befreit von diesem Druck stattfinden kann.

In München und Stuttgart resultierte die strukturelle Form somit neben künstlerischen auch aus kulturpolitischen Überlegungen. Die Initiatoren wollten mit ihren Modellen ein kulturpolitisches Zeichen setzen, indem sie eine Form entwickelten, die durch ihre Organisationsstruktur und ihre Finanzierung ein unabhängiges Experimentieren möglich machen sollte. Die strukturelle Form der Modelle wurde also von künstlerischen und kulturpolitischen Bedürfnissen abgeleitet und geprägt.

5.2.2 AUTONOMIE ODER ZUSAMMENARBEIT

So unterschiedlich die strukturellen Formen der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit sind, so ist ihre Arbeit doch von einem gemeinsamen Grundkonflikt geprägt: Wie viel Zusammenarbeit mit dem Opernhaus ist sinnvoll? Die zeitgenössische Arbeit der untersuchten Modelle unterscheidet sich stark bezüglich ihrer Abhängigkeit beziehungsweise Unabhängigkeit vom Opernhaus. Die Verbindung der Reihen zum Opernhaus wird sehr unterschiedlich gestaltet, und grundsätzlich befinden sich die Reihen in einem Zwiespalt zwischen vollständiger Unabhängigkeit und enger Zusammenarbeit mit der Oper. Wie bereits dargestellt ist die ‚zeitoper‘ in Hannover sehr eng mit dem ‚normalen‘ Opernbetrieb verbunden, während ‚festspiel+‘ in München weitaus unabhängiger arbeitet und das ‚Forum Neues Musiktheater‘ in Stuttgart eine organisatorisch völlig unabhängige Abteilung ist. Beides hat Vor- und Nachteile im künstlerischen, organisatorischen und finanziellen Bereich.

Der finanzielle Aufwand einer völlig unabhängigen Institution ist aufgrund der zusätzlich anfallenden Personalkosten bedeutend höher, und die Institutionalisierung birgt gewisse Gefahren. Immer wieder passiert es, dass zeitgemäße Konzepte und Strukturen entwickelt und umgesetzt werden aber bereits nach kurzer Zeit wieder im Bürokratismus versinken.

Zuständigkeiten werden von einem auf den anderen Tisch verschoben und die Kommunikation versagt. Wäre es nicht sinnvoller, in kleinen Schritten in die Infrastruktur zu investieren und zunächst zu versuchen, den Projektcharakter und die inhaltliche Motivation der Beteiligten zu erhalten? Führt eine zu frühe Institutionalisierung nicht zum kreativen Stillstand? Eine den Bedürfnissen angepasste Entwicklung der Struktur ist aus diesen Gründen deshalb möglicherweise sinnvoller, andererseits leidet im Gegenzug die künstlerische Qualität durch die starke Abhängigkeit vom Opernhaus und die Doppelbelastung des Personals. Denn die Pragmatik und die Einschränkungen des Betriebs zwingen die Reihen bei einer engen Verbindung mit dem Opernhaus zu künstlerischen Kompromissen. Nur durch eine vollständige Abkoppelung von der Oper kann einer Abhängigkeit von den Produktionsabläufen der großen Oper entgangen werden. Doch die Einbindung und die Zusammenarbeit mit dem Sänger- und Musikerensemble der Opernhäuser hat auch künstlerische Vorteile. Indem zeitgenössische Projekte mit dem Repertoirebetrieb verbunden werden, findet eine gegenseitige Befruchtung und Inspiration statt. Ist dies nicht eigentlich der Sinn solcher Modelle, die Oper an das zeitgenössische Geschehen anzubinden? Ist das nicht gerade der große Vorteil der Opernwerkstätten, dass sie einen Ort der Begegnung zwischen Neu und Alt, Experiment und Bewährtem schaffen können?

5.2.3 DAS MODELL DER ZUKUNFT?

Man kann die Argumente drehen und wenden, und dabei wird nur eines deutlich: Das Modell der Zukunft gibt es nicht! Jedes Haus muss sein spezielles Modell der Zukunft entwickeln und diese Entscheidung entsprechend seiner Bedürfnisse und Möglichkeiten treffen. Immer wieder wird dabei dieser Grundkonflikt eine Rolle spielen, immer wieder muss neu zwischen Unabhängigkeit und Zusammenarbeit abgewogen werden. Dabei kann eine Orientierung an anderen Häusern sehr produktiv sein. Durch eine Auseinandersetzung mit den Problemen und Möglichkeiten anderer Modelle können Schwierigkeiten umgangen werden und kann von andernorts bereits gemachten Erfahrungen profitiert werden.

5.2.4 DIE MODELLE DER ZUKUNFT!

Wenn man die drei Modelle mit den Opernstudios der 60er Jahre vergleicht, fällt auf, dass sich deren Funktion verändert hat. In den 60er Jahren waren die Opernstudios wichtig, um zeitgenössische Musik überhaupt aufzuführen und dem Publikum Erfahrungen zu ermöglichen und Stücke zu zeigen, die an einem Opernhaus bisher nie zu sehen waren.²³⁴ Heute spielen diese Experimentierstätten zusätzlich eine wichtige kulturpolitische Rolle. In Zeiten, wo sich durch finanzielle Einsparungen an den Theatern, wie Zehelein beschreibt, schnell die „Frage nach dem Spielplan für absolute Mehrheiten“²³⁵ stellt, und in der es „um Gottes Willen doch keine Experimente geben sollte, und wenn, dann nur solche, die dann auch für Stadt oder Land medienwirksam sind“²³⁶ bietet die Einrichtung von kleinen Strukturen, die abseits der großen Bühne zeitgenössisch produzieren und experimentieren können, einen notwendigen Schutzraum. Durch die Alltagsrealität der Theater besteht die Haupttätigkeit der Intendanten und Direktoren oft nur noch in der Abwehr und Umsetzung von Einsparungen. Das gleiche Phänomen findet sich in der Politik wieder. Kulturpolitiker sind hauptsächlich damit beschäftigt, „Abwehrschlachten“²³⁷ zu schlagen. Die kulturpolitische Aktivität von Theater und Politik besteht zum Großteil nur noch in einem Reagieren statt in gezieltem Agieren. Die Etablierung einer unabhängigen Struktur innerhalb eines Opernhauses kann diesbezüglich ein inhaltliches Zeichen setzen. Es kann damit signalisiert werden, dass experimentelle Musiktheaterarbeit nicht Luxus sondern Notwendigkeit und Grundlage ist, um eine kontinuierliche Weiterentwicklung der Gattung Oper zu ermöglichen. Somit sind diese Modelle in ihrer Vielfalt und Unterschiedlichkeit die Modelle der Zukunft!

5.2.5 MÖGLICHKEIT DER RESSOURCENNUTZUNG

Aus welchem Grund müssen zeitgenössische Experimente überhaupt an großen Häusern stattfinden, könnte man fragen, da es sowieso kaum möglich ist, ohne gewisse Einschränkungen zu experimentieren? Reicht es nicht, dass freie Spielstätten sich für zeitgenössisches Musiktheater engagieren, die viel sinnvoller abseits von Hierarchie und starren Strukturen der Staatstheater experimentieren können? Für die zeitgenössische Produktion an großen Häusern spricht die Aufgabe der Staatstheater, neben der Repertoirepflege die Weiterentwicklung des Musiktheaters durch zeitgenössische Aufführungen zu fördern.²³⁸ Ein weiterer Aspekt, der die Erarbeitung neuer Opernstoffe an staatlichen Opernhäusern sehr sinnvoll

macht, sind die enormen Möglichkeiten, die sich – trotz aller Probleme – durch die bestehende Struktur der Opernhäuser ergibt. Die strukturellen und technischen Potentiale, die finanziellen und personellen Ressourcen die ein funktionierender Opernbetrieb bietet, können und müssen unbedingt für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters genutzt werden! Der Staatsopernbetrieb als „hoch performe Institution“²³⁹ verpflichtet sich, seine Ressourcen zu nutzen um „darüber nachzudenken, wie es mit dieser Kunst in Zukunft weitergeht.“²⁴⁰

Nachfolgend wird untersucht, welche Rolle die Politik und die anderen kulturpolitischen Akteure bei der Finanzierung der Reihen spielen. Bietet die Politik finanzielle Anreize zur Förderung des Wagnisses zeitgenössischer Musik oder gibt sie sich auch in Fragen der Finanzierung zurückhaltend? Außerdem wird betrachtet, ob und welche Gemeinsamkeiten bei der Finanzierung der Modelle bestehen.

5.3 PRIVATE FINANZIERUNG

Bei der Untersuchung der Finanzierung ist auffallend, dass sich alle drei Modelle finanziell von staatlicher Unterstützung unabhängig machen mussten. Sowohl bei der ‚zeitoper‘ in Hannover als auch bei ‚festspiel+‘ in München standen die Etats aufgrund extremer finanzieller Sparauflagen durch den Staat zur Disposition.²⁴¹ Die theaterinterne Finanzierung konnte nicht weiter gewährleistet und die Existenz der beiden Reihen nur durch privates Engagement gesichert werden. Auch in Stuttgart musste Zehelein von seiner ursprünglichen Vorstellung einer Drittelparität von Oper, Land und Stadt wieder Abstand nehmen. Weder Stadt noch Land wollten die erforderlichen Mittel aus ihren Haushalten zur Verfügung stellen. Um eine Zusage von der Landesstiftung zu erhalten, musste auch er zunächst private Sponsoren für sein Vorhaben gewinnen. Private Sponsoren und Förderer spielen somit eine wesentliche Rolle für die zeitgenössische Arbeit.

5.3.1 SCHWIERIGKEIT DER FINANZIERUNG DURCH OPER UND STAAT

Die Finanzierung aus dem eigenen Etat der Opern und von Seiten des Staates wird zunehmend schwieriger. Die Untersuchung zeigt, dass es Politik und Theatern verstärkt Probleme bereitet, das ‚Risiko‘ einer kontinuierlichen zeitgenössischen Musiktheaterarbeit finanziell zu unterstützen. Dabei sollte die staatliche Förderung gerade solche Experimente ermöglichen, und den Staatsopern eine künstlerische Arbeit abseits von Markterfordernissen gewährleisten. Denn sowohl in der Literatur als auch in der Praxis wird die staatliche Förderung häufig als ‚Risikoprämie‘ verstanden.²⁴² Von Trotha beschreibt den Vorteil der staatlichen Theater wie folgt:

„Der Unterschied (zwischen staatlichen und privaten Theatern) liegt in der Finanzierung. Die privaten Theater müssen Rücksicht nehmen auf ihre Klientel. Sie müssen auf unterhaltsame oder leicht eingängige Dinge zurückgreifen, wobei das staatliche Theater den Vorteil der Subvention hat, und damit ein vom Publikumsgeschmack unabhängigeres Theater aufführen kann. Dabei liegt die Verantwortung ganz wesentlich bei den Theatermachern und denjenigen, die diese Theatermacher bestellen.“²⁴³

Die Theater verpflichten sich durch die Grundfinanzierung vom Staat, die dadurch ermöglichte größere künstlerische Freiheit zu nutzen und Risiken einzugehen. Erst der Teil des Theaterangebots, der über reine Unterhaltung hinaus geht, rechtfertigt die staatliche Förderung. Auch das Experiment muss somit im öffentlich geförderten Theater seinen Platz haben.²⁴⁴ Diese Verantwortung gegenüber dem Experiment und dem Risiko müssen sowohl die Theater als auch die Politik ernst nehmen und einfordern – trotz finanzieller Engpässe. Welche Möglichkeiten sich den Theatern und der Politik diesbezüglich bieten, und ob diese wahrgenommen werden, wird im Folgenden untersucht.

5.3.2 MÖGLICHKEITEN DER THEATER INTERNE VERTEILUNG DES ETATS

Die Theaterleitungen haben, wie bereits dargestellt²⁴⁵, die Möglichkeit, ihre künstlerischen Ziele durch die interne Verteilung des Etats durchzusetzen. Durch die Gewährung eines festen Etats können die Theater die Kontinuität der zeitgenössischen Arbeit fördern. Um die Bereitstellung eines solchen Etats zu ermöglichen, müssen natürlich im Gegenzug

Einsparungen in anderen Bereichen gemacht werden.²⁴⁶ Die Bayerische Staatsoper in München hat vor zwei Jahren eine solche konsequente Entscheidung zu Gunsten von ‚festspiel+‘ getroffen. Zwei Produktionen auf der großen Bühne wurden durch Wiederaufnahmen ersetzt. Mihatsch beschreibt dies als ein plakatives Opfer zugunsten von ‚festspiel+‘²⁴⁷, welches außer den finanziellen Vorteilen bewirkte, dass sich das Opernhaus gleichzeitig mit dieser Entscheidung hinter die zeitgenössischen Produktionen stellte, und deren Bedeutung und Stellenwert nach außen verdeutlichte.

Im Interview bestätigt von Trotha die Möglichkeit, dass die Theaterleitung auf Grund von Kürzungen eine solche Entscheidung treffen kann²⁴⁸, und auch in Hannover musste in der Spielzeit 2003/2004 eine Produktion in die nächste Spielzeit verschoben werden. Der Etat der ‚zeitoper‘ wurde zu derselben Zeit aufgrund der extremen Sparauflagen gekürzt, aber trotz aller Schwierigkeiten nicht ganz gestrichen. Obwohl große finanzielle Einschränkungen gemacht werden mussten, leistet die Oper weiterhin einen konstanten Beitrag zur ‚zeitoper‘ aus dem Opernetat.

UNTERSTÜTZUNG BEI DER SPONSORENSUCHE

Sowohl die ‚zeitoper‘ als auch ‚festspiel+‘ und das ‚Forum Neues Musiktheater‘ wurden bei der Akquise von Sponsorengeldern massiv von der Oper unterstützt. In Hannover wurde die ‚zeitoper‘ bei der Sponsorensuche von der hausinternen Abteilung für Kommunikation und Development unterstützt, und in Stuttgart machte sich der Intendant persönlich auf die Suche nach Sponsoren für das ‚Forum Neues Musiktheater‘. Besonders profitiert auch ‚festspiel+‘ in München von der Unterstützung des Hauses. Der Hauptsponsor sowie Projektsponsoren wurden von der Sponsoring-Abteilung gewonnen, und ein großer Teil des ‚festspiel+‘-Etats wird über den Sponsoringetat der Bayerischen Staatsoper finanziert.

Zusätzlich zur personellen Unterstützung ergibt sich ein weiterer großer Vorteil durch die Anbindung an das Opernhaus. Die Modelle haben die Möglichkeit, an Sponsoren heranzutreten, die ohne den Rückhalt dieser renommierten Institution nicht gewonnen werden könnten. Franz bestätigt dies für München:

„diese Sponsoren würde man ohne die Staatsoper im Rücken überhaupt nicht kriegen. (...) Man merkt auch, dass es immer leichter wird, je etablierter man ist. (...) Interessant ist, dass dann tatsächlich noch Ressourcen da sind, die man normalerweise nicht aktivieren könnte.“²⁴⁹

ALTERNATIVE WEGE DER FINANZIERUNG

Aufgrund der finanziellen Situation gewinnen Kooperationen und Koproduktionen in verschiedensten Variationen an Bedeutung. In Hannover und München gestalten sich Kooperationen unter anderem dadurch, dass Veranstaltungsorte von Dritten zur Verfügung gestellt werden. Die Produktionen wären ohne eine Zusammenarbeit mit anderen Institutionen oder Firmen nicht möglich. Das ‚Forum‘ arbeitet in Stuttgart mit festen Kooperationspartnern im In- und Ausland. Koproduktionen mit anderen Veranstaltern spielen verstärkt in allen drei Fällen eine Rolle. Durch das Interesse verschiedener Institutionen an einem oder mehreren Künstlern werden mehrere Aufführungen einer Produktion ermöglicht und die Produktionskosten auf verschiedene Institutionen verteilt.

Die Finanzierung der untersuchten Modelle wurde somit vom Engagement der Opernhäuser in Stuttgart, Hannover und München trotz der schwierigen Etatlage unterstützt. Durch die Gewährung eines festen Etats, Einsparungen in anderen Bereichen zugunsten der zeitgenössischen Arbeit und durch große Unterstützung bei der Sponsorensuche konnte die Finanzierung der Modelle weiter gewährleistet werden. Durch Kooperationen und Koproduktionen werden außerdem verstärkt alternative Wege der Finanzierung gegangen. Inwiefern engagiert sich jedoch die Politik bezüglich der Finanzierung der vorgestellten Modelle?

5.3.3 MÖGLICHKEITEN DER POLITIK

EINFORDERUNG DES RISIKOS

Wenn man die staatliche Förderung als Risikoprämie versteht, muss die Politik in der Konsequenz von den Theatern fordern, das Risiko ‚zeitgenössisches Musiktheater‘ einzuge-

hen. Sie muss die Theater in ihren Entscheidungen für das Risiko unterstützen und die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters fördern. In München wurde ‚festspiel+‘ jedoch wie oben dargestellt nicht unterstützt, sondern im Gegenteil dessen Abschaffung gefordert.²⁵⁰ Wenn es um Einsparungen geht, scheint die Politik demnach genaue Vorstellungen zu haben, was unter den Kulturauftrag fällt, und was nicht. Geht es jedoch um eine positive Bestimmung des Mitteleinsatzes, beruft sich die Politik auch hier wieder auf die Autonomie der Theater, die als Kernpunkt beinhaltet, dass die konkrete Verwendung der Mittel weder bestimmt definiert noch kontrolliert wird.²⁵¹ Dabei könnten durch Zielvereinbarungen qualitativer Art gemeinsam mit den Theatern Schwerpunkte und Gewichtungen definiert werden, ohne die künstlerische Freiheit einzuschränken.

ALTERNATIVE FORMEN DER KULTURFÖRDERUNG

Zusätzlich zur Schwerpunktsetzung innerhalb der institutionellen Förderung könnten in den zuständigen Ministerien Akzente gesetzt werden durch Konzeptionsförderung, durch inhaltlich ausgerichtete Spezialfonds oder durch wirkliche ‚Risikoprämien‘. Andere Kulturförderungsformen wie die Netzwerkförderung für Kooperationen und Koproduktionen bieten dem Staat ebenso die Möglichkeit, inhaltliche Akzente zu setzen und den Austausch zwischen den Theatern zu fördern.

In Nordrhein-Westfalen existiert für zeitgenössisches Musiktheater seit 2001 ein solcher Spezialfonds. Der ‚Fonds Neues Musiktheater‘ ist auf Initiative des NRW-Kultursekretariats entstanden und wird vom Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes NRW mitgetragen. Als europaweit einzigartiges Projekt dient der Fonds der nachhaltigen Förderung des zeitgenössischen Musiktheaters in Nordrhein-Westfalen. Durch Sondermittel des Kulturministeriums NRW werden einerseits Auftragskompositionen vergeben und Uraufführungen ermöglicht, andererseits werden Inszenierungen von zeitgenössischen Opern unterstützt, die nach 1965 entstanden sind und bereits uraufgeführt wurden. Ziel des ‚Fonds Neues Musiktheater‘ ist es, der Musealisierung der Gattung Oper entgegenzuwirken und die Spielpläne aller 12 Opernhäuser in NRW um mehr zeitgenössische Musiktheaterproduktionen zu erweitern. Risiko und Mehraufwand bei der Aufführung zeitgenössischer Bühnenwerke sollen motiviert, befördert und belohnt werden. Seit 2001 konnten insgesamt 43 Kompositionsaufträge vergeben bzw. Inszenierungen unterstützt werden.²⁵² Seit kurzem gibt es zusätzlich einen ‚Fonds experimentelles Musiktheater‘, der die Bedeutung der Arbeit in ästhetischen Laboratorien „sowohl finanziell als auch mit Blick auf die öffentliche Rezeption“²⁵³ unterstützen will, in dem er durch Einbeziehung fester und freier Theater- und Opernhäuser Nordrhein-Westfalens das experimentelle Musiktheater stärker öffentlich verankert.

In den drei untersuchten Bundesländern gibt es jedoch von Seiten der Politik keine Initiativen in diese Richtung. Weder die niedersächsische, noch die bayerische oder baden-württembergische Landespolitik setzt durch gezielten Einsatz spezieller Förderungsmaßnahmen oder alternativer Kulturförderungsformen inhaltliche Akzente. In Niedersachsen und Baden-Württemberg können die Staatsoper zusätzlich projektbezogene Fördergelder beantragen. Dafür gebe es im Haushalt „Sammeltitel wie etwa die Förderung moderner Kunst und die Möglichkeit der Umwidmung vorhandener Mittel“²⁵⁴, so von Trotha. In Bayern lehnt Mihatsch eine zusätzliche gezielte Förderung ab:

„Die Staatsoper hat einen Etat von inzwischen 80 Millionen Euro. Innerhalb dieses Etats können sie Schwerpunkte setzen, wie sie wollen, aber irgendwo noch eine Extrawurst oben drauf gibt es nicht.“²⁵⁵

Es gibt zwar zusätzlich zur institutionellen Förderung in allen drei Bundesländern verschiedene Kultur- oder Kunstfonds, die inhaltlich jedoch sehr offen und breit ausgerichtet sind. Die Landesstiftung in Baden-Württemberg fördert Projekte, um die Zukunftsfähigkeit Baden-Württembergs zu sichern. Außer aus dem Bereich der Kunst können auch Anträge aus verschiedensten anderen Bereichen gestellt werden.²⁵⁶ Ebenso ist der Kulturfonds Bayern sehr offen gestaltet und fördert Projekte von nichtstaatlichen Trägern aus allen Kunstgattungen. Für staatliche Institutionen besteht keine Möglichkeit, projektbezogene Mittel einzuwerben.²⁵⁷ In Niedersachsen gab es unter Oppermann ebenfalls keine politischen Programme, die kon-

kret die Förderung von zeitgenössischem Musiktheater zum Ziel hatten.²⁵⁸

KRITERIEN STATT PROZENTUALE KÜRZUNG

Woher das Geld für die gezielte Förderung genommen werden soll, wird von den Politikern skeptisch gefragt. Die Politik habe genügend damit zu tun, den laufenden Betrieb aufrecht zu erhalten.²⁵⁹ Eine zusätzliche Förderung sei aufgrund der finanziellen Haushaltslage nicht möglich. Von Trotha beschreibt die Situation:

„Alle Kunsteinrichtungen wollen ständig mehr. Das heißt, wir haben eigentlich nie die Situation gehabt, dass wir hätten sagen können, „da sind jetzt noch eine Million oder eine halbe Million, die sind eigentlich frei, mit denen können wir jetzt ganz etwas anderes machen.“²⁶⁰

Die schwierige finanzielle Lage der Haushalte ist unbestritten, doch ist sie mittlerweile Grundlage aller Diskussionen, keinesfalls mehr Argument. So wie die Theater mit der finanziellen Lage kreativ umgehen müssen und verstärkt auf private Förderung sowie neue Kooperationsmodelle ausweichen, muss auch die Politik versuchen, durch alternative Finanzierungsformen aus ihrem Abwehrmechanismus herauszukommen und Kriterien zu definieren. Sicher ist es schwer für die Politik, wie von Trotha darlegt, über Inhalte zu Kriterien zu kommen:

„Denn erstens ist die Kunstfreiheit zu wahren. Das heißt, man darf eigentlich gar keine Wertung vornehmen, sondern alles was da ist, nimmt für sich den Schutz der Kunstfreiheit in Anspruch. Also wird versucht dieser Frage auszuweichen, in dem man prozentual bei fast allen kürzt.“²⁶¹

Deshalb müssten die Kriterien gemeinsam mit Expertengremien aus der Kunst erarbeitet werden. Eine prozentuale Kürzung, wie sie derzeit häufig praktiziert wird, hat für die Kunst jedoch fatale Auswirkungen. Den Institutionen sind auf Grund der knappen Mittel die Hände gebunden. Sie müssen auf Populäres setzen, Experimente vermeiden und den Spielplan nach finanziellen Kriterien ausrichten. Für die wichtige inhaltliche Arbeit, für Vermittlungsangebote und Grundlagenforschung, für Kinder- und Jugendangebote und die Weiterentwicklung der Kunst bleiben keine Kapazitäten. Gerade in finanziell schwierigen Zeiten ist deshalb eine verstärkte inhaltliche Unterstützung durch die Kulturpolitik wichtig, um die künstlerische Auseinandersetzung nicht durch die finanzielle Problematik zu ersticken. Die Landespolitik neigt dazu, sich aus ihrer Verantwortung herauszureden. Es reicht nicht, den Theatern einen Etat zu gewähren und sich auf die Autonomie der Opern und deren Freiheit in der Verwendung der Mittel zu berufen. Ergänzend zur Finanzierung der Theater in Form eines festgelegten Etats und der gemeinsamen Ziel- und Schwerpunktdefinition, müssen alternative Instrumente für eine gezielte Förderung eingesetzt werden. Nur durch eine gezielte Förderung kann eine inhaltliche Kulturarbeit unterstützt werden.

5.3.4 ZUSAMMENFASSUNG

Es kann festgehalten werden, dass alle drei Modelle verstärkt auf private Finanzierung angewiesen sind. Obwohl der Sinn der staatlichen Finanzierung darin besteht, als Risikoprämie gerade solche Experimente zu ermöglichen, wird es zunehmend schwieriger, die zeitgenössische Arbeit über den Opernetat zu finanzieren. Dennoch muss sowohl von den Theatern als auch von der Politik die Verantwortung gegenüber risikoreicheren Produktionen eingefordert werden. Die Theater haben die Möglichkeit, durch die interne Gewichtung und Verteilung des Etats, dem Zeitgenössischen Platz einzuräumen und die Reihen bei der Sponsorsuche zu unterstützen. Die Politik sollte die Entscheidung der Theater für das Risiko mittragen, anstatt es in Hinblick auf die Einnahmesolls und Auslastungszahlen zu verhindern. Zusätzlich können sowohl Politik als auch Theater verstärkt alternative Wege der Finanzierung gehen und durch eine neue Form der Zusammenarbeit sowie mittels einer gezielten Förderung einen Beitrag zur Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters leisten.

5.4 KULTURPOLITISCHE BEDEUTUNG DER KOMMUNIKATION

Eine weitere wichtige kulturpolitische Funktion besteht in der Vermittlung und Kommunikation der experimentellen Musiktheaterarbeit. Durch eine gelungene Vermittlungsarbeit können die Theater, die Politik sowie die Presse die Bedeutung der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit für die Entwicklung der Gattung Oper herausstellen und dadurch ideelle, personelle und finanzielle Unterstützung erreichen. Wie diese Möglichkeit an den drei untersuchten Häusern genutzt wird und wie die jeweiligen kulturpolitischen Akteure die Meinungsbildung und die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit für die zeitgenössische Arbeit beeinflussen, wird nachfolgend untersucht.

5.4.1 VERMITTLUNGSARBEIT DER MODELLE

Für alle drei Modellen spielt die Kommunikation der Arbeit gegenüber dem Publikum eine wichtige Rolle. Bei der Suche nach neuen Formen ist die Vermittlung des Zeitgenössischen ein wichtiger Aspekt, der sowohl in Hannover, als auch in München und Stuttgart als wesentlicher Bestandteil der Arbeit empfunden wird. Xavier Zuber geht es bei der ‚zeitoper‘ um ein Laboratorium, aber

„nicht um des Laboratoriums willen, sondern tatsächlich mit einem Inhalt und einer Aufführung für das Publikum. Das ist wichtig, damit das Publikum auch mitgehen kann auf dieser Suche nach neuen Formen und neuen Stoffen. Auf der Suche danach, wie man heute Oper noch machen kann.“²⁶²

Bei der ‚zeitoper‘ schaffen die ungewöhnlichen Aufführungsorte eine Verbindung zum Publikum. Da die Öffentlichkeit weder das Stück kennt, welches im Arbeitsprozess erst entsteht, und häufig auch den Komponisten nicht einordnen kann, spielen die Spielorte eine vermittelnde Rolle. Zuber beschreibt:

„sonst wissen sie ja nichts. Sie hören nur, das findet im Kraftwerk oder im Flughafen statt. Und dann sind sie aber immer so wahnsinnig neugierig zu wissen, „Oper im Flughafen, wie geht denn das“, und dann kommen sie hin.“²⁶³

Auch in München spielt die unkonventionelle Wahl des Ortes für die Vermittlung eine Rolle. Bewusst wird dabei mit der „Ver-eventisierung“²⁶⁴ des Lebens gespielt, denn dass bei einer Produktion im Stadion auch ein ‚Event‘-anteil dabei ist, ist klar. Doch durch die äußere ‚Event‘-Form soll den Leuten ein künstlerisch anspruchsvolles Programm vermittelt werden, so Cornel Franz.²⁶⁵ Sowohl der ‚zeitoper‘ als auch ‚festspiel+‘ geht es darum, durch die Verbindung von aktuellen Themen und ungewöhnlichen Orten die Leute neugierig zu machen und auch Publikumsschichten zu erreichen, die sonst nicht den Weg in die Oper finden.²⁶⁶ Was keinesfalls bedeutet, dass die Projekte inhaltlich durch das Publikumsinteresse beeinflusst werden. Im Gegenteil findet die musikalische, dramaturgische und szenische Suche nach neuen Formen unabhängig vom Publikum statt.

Auch in Stuttgart wird großen Wert auf die Suche nach neuen Vermittlungsformen gelegt. Die Vermittlungsarbeit im ‚Forum Neues Musiktheater‘ findet dabei auf klassischere Weise statt. Offene Proben geben Einblick in Arbeitsprozesse, Einführungsveranstaltungen vermitteln Hintergründe und Gespräche mit den Produktionsteams nach den Aufführungen bieten Einblick in den Arbeitsprozess. Ein Austausch zwischen Machern und Publikum wird dadurch gefördert und möglich gemacht. Außerdem finden regelmäßig Workshops statt, in denen die neuesten technologischen Entwicklungen des Musiktheaters vorgestellt werden.²⁶⁷

Die Publikumsresonanz ist in allen drei Fällen positiv. Die Aufführungen der ‚zeitoper‘ sind mittlerweile meist ausverkauft, weshalb häufig sogar Zusatzvorstellungen angeboten werden. Aufgrund der speziellen Räumlichkeiten finden zwar jeweils nur relativ wenig Zuschauer Einlass, dennoch ist ein großes Interesse vorhanden. Auch ‚festspiel+‘ kann sich über mangelndes Zuschauerinteresse nicht beklagen. Ein eindrucksvoller Beweis sind die Eigeneinnahmen über den Kartenverkauf, die im Jahr 2004 bei fast 30% lagen.²⁶⁸ Ebenso findet in Stuttgart das Publikum nach anfänglichen Schwierigkeiten durch die örtliche Situation im Römerkastell den Weg ins ‚Forum‘, und die Vorstellungen sind mittlerweile oft ausverkauft.²⁶⁹

5.4.2 INTERESSENSBEKUNDUNG UND KOMPETENZBESTÄTIGUNG DURCH DIE PRESSE

Die zeitgenössische Musiktheaterarbeit in Hannover, München und Stuttgart wird auch von der Presse unterstützt. Kritiker besuchen regelmäßig die Aufführungen. Die Arbeit wird wahrgenommen und es wird darüber berichtet. Obwohl Aufführungen zum Teil stark kritisiert werden, so Peter Jonas, bestehe ein loyales und zuverlässiges Verhältnis mit den Journalisten²⁷⁰. Auch in Hannover stellt Zuber bei der Presse ein besonderes Engagement vor allem für die zeitgenössischen Produktionen außerhalb des Theaters fest. Durch Vorankündigungen und Kritiken unterstütze die Presse die ‚zeitoper‘ in der Absicht, „engagiertes Theater (zu) fördern“²⁷¹. Auch über die Produktionen des ‚Forum‘ wird regelmäßig berichtet. Die Presse spielt somit für das zeitgenössische Musiktheater eine entscheidende kulturpolitische Rolle. Durch Vorberichte, Ankündigungen und Kritiken kann sie ihr Interesse an zeitgenössischen Werken und Produktionen bekunden und nach außen kommunizieren. Mit positiver Kritik kann sie die künstlerische Kompetenz der Theatermacher unterstreichen und zu einer größeren Akzeptanz von Seiten der Politik, des Publikums als auch des Theaterensembles führen. Insbesondere die Kritikerumfragen am Spielzeit-Ende können dabei eine große Rolle spielen und die Meinung der anderen kulturpolitischen Akteure beeinflussen. Ein Beispiel dafür ist die Umfrage der Zeitschrift Opernwelt²⁷², die jedes Jahr ein ‚Opernhaus des Jahres‘ kürt. Eine solche Auszeichnung dient der Musiktheaterarbeit insofern, dass sie die künstlerische Kompetenz des Intendanten unterstreicht und zu einer größeren Akzeptanz von Seiten der Politik, des Publikums als auch des eigenen Ensembles führt. Deutlich wird dies unter anderem in der Aussage von Klaus von Trotha:

„Ein Intendant, der in sechs Jahren fünf Mal Oper des Jahres geworden ist, dem kann man ja nur sagen: „mach! Mach weiter!““²⁷³

Ein solches Vertrauen von Seiten der Politik, gestärkt durch die positive Bewertung der Arbeit seitens der Presse, ist für die Realisierung von experimentellen und zeitgenössischen Produktionen ein großer Vorteil.

5.4.3 FORMULIERUNG DER KÜNSTLERISCHEN BEDÜRFNISSE DURCH DIE INTENDANTEN

Auch die Vermittlung der experimentellen Arbeit durch die Intendanten spielt eine wichtige Rolle. Im Folgenden soll untersucht werden, wie die Bedeutung der zeitgenössischen Produktionsstätten von den jeweiligen Intendanten nach außen getragen wurde. Welche Möglichkeiten bieten sich den Theatern, ihre inhaltlichen Schwerpunkte gegenüber der Politik zu vermitteln?

In Hannover wurde die Rolle, welche die zeitgenössische Produktion an der Staatsoper Hannover spielen soll, durch den Intendanten „bei den ersten Gesprächen, die man führt und aufgrund derer man ja auch engagiert wird“²⁷⁴ formuliert. Puhlmann betont die Notwendigkeit, bereits in diesen Vorgesprächen bestimmte Setzungen zu machen. Die Notwendigkeit der zeitgenössischen Arbeit auf der großen Bühne wird von Puhlmann immer wieder in den verschiedensten Foren kommuniziert. Die Arbeit der ‚zeitoper‘ und die Bedeutung einer experimentellen Reihe innerhalb des Opernbetriebs wurde jedoch anscheinend gegenüber der Politik nicht explizit hervorgehoben. Minister Oppermann scheint von der ‚zeitoper‘ noch nichts gehört zu haben.²⁷⁵ Besucht wurden von ihm „immer nur die großen Premieren“²⁷⁶.

In München hat Jonas die Bedeutung von ‚festspiel+‘ gegenüber Politik und Öffentlichkeit herausgestellt, in dem er wie oben beschrieben ein plakatives Opfer²⁷⁷ brachte und zwei Neuproduktionen am großen Haus durch Wiederaufnahmen ersetzte. Als die finanziellen Einsparungen verkündet wurden, setzte sich Jonas außerdem in Gesprächen mit der Politik für die Reihe ein. Er übernahm, wie Cornel Franz beschreibt, „den Löwenanteil der Verteidigung“²⁷⁸.

Zehelein stellte wie bereits dargestellt bei seiner Vertragsverlängerung klar, wie wichtig ihm sein zeitgenössisches Projekt in Stuttgart ist²⁷⁹. Er machte die Unterstützung von Seiten der Politik zur Bedingung für eine Verlängerung. Auch in zahlreichen Vorträgen, auf Tagungen und Kongressen, in Veröffentlichungen, Interviews und Stellungnahmen stellt er die Bedeutung von unabhängigen Orten im Theater heraus, an denen experimentiert werden kann.

Wie wichtig die Unterstützung der Intendanten für die experimentelle Arbeit ist, wird hier deutlich. Beginnend bei Gesprächen im Rahmen der Intendantenberufung²⁸⁰ mit den verantwortlichen Politikern und Verwaltungsangestellten muss eine kontinuierliche Verständigung über inhaltliche Schwerpunkte und Ziele der Theaterarbeit stattfinden. Die Intendanten müssen ihr Verständnis von Funktion und Aufgabe der Theater gegenüber der Politik darstellen und die Notwendigkeit der zeitgenössischen Produktion formulieren. Nur so kann auch die Politik dieses künstlerische Bedürfnis erkennen, und entsprechend darauf reagieren. Die Politik könnte gemeinsam mit den Theatern durch eine bewusste Kommunikation von Positionen und Zielen zur Meinungsbildung und zum Öffentlichkeitsinteresse für zeitgenössisches Musiktheater und seiner Entwicklung beitragen. Hauptsächlich geht es hierbei um Unterstützung auf ideeller und personeller Ebene, die keine Kosten verursacht. Beispiele dafür sind die Loyalität und die ideelle Unterstützung der Theater für ihre Experimentierstätten sowie die gezielte Lobbyarbeit für zeitgenössisches Musiktheater durch den Staat. Eine wichtige Rolle können dabei auch Publikationen spielen, in denen die Positionen, Ziele und das Kulturverständnis vermittelt werden. Ob die drei untersuchten Modelle auf diese Weise von Seiten der Politik Unterstützung erfahren und wie der Staat seine Ansichten zur Kultur mitteilt, soll im Folgenden dargestellt werden.

5.4.4 LOYALITÄT ODER LOBBYARBEIT DURCH DIE POLITIK?

In Niedersachsen wurde die Arbeit der ‚zeitoper‘ von der Politik nicht speziell meinungsbildend unterstützt. Zur Kommunikation der Ansichten zur Kultur werden allgemeine publizistische Möglichkeiten genutzt. Außerdem hat Oppermann jeweils auf der Pressekonferenz zur Vorstellung des Spielplans der Oper als Kulturminister teilgenommen und zur Finanzierung sowie dem Stand der Oper Stellung genommen.²⁸¹ An Aufführungen der ‚zeitoper‘ habe er jedoch noch nicht teilgenommen.²⁸²

Seitens der bayerischen Landespolitik hat ‚festspiel+‘, wie man den Interviews entnehmen kann, keine ideelle Unterstützung erfahren. Die Politik scheint die Bedeutung und die Notwendigkeit der Reihe eher in Frage zu stellen²⁸³ und deswegen auch nicht nach außen zu vertreten. Auch für die Fortführung der zeitgenössischen Produktionen in der neuen Intendanz möchte sich die Politik nicht einsetzen – weder negativ noch positiv. Mihatsch dazu:

„Ob und wie der neue Intendant das fortsetzt, das ist seine Entscheidung, und das hat er dann zu rechtfertigen gegenüber dem Publikum und der Presse. Wir werden den Teufel tun, zu sagen „lasst da die Finger weg“. Das haben wir nicht gemacht und das werden wir auch nicht machen.“²⁸⁴

Auch von Trotha aus Stuttgart hat noch keine Aufführung des ‚Forums‘ besucht: „Ich muss gestehen, ich habe mir leider noch kein eigenes Bild davon machen können.“²⁸⁵ Dennoch hat er zu seiner Amtszeit die Entstehung des ‚Forums‘ meinungsbildend innerhalb der Landespolitik unterstützt. Er beschreibt die Anfänge des ‚Forum Neues Musiktheater‘:

„Die Entstehungsgeschichte war damals insofern sehr glücklich, als ich die Konzeption hochinteressant fand, und der Opernintendant Klaus Zehelein zur Vertragsverlängerung anstand und aufgrund seiner erfolgreichen Position Forderungen stellen konnte. Daraufhin habe ich zum Ärger meiner eigenen Partei, und Teilen der Landtagsfraktion, mich dafür eingesetzt. (...) Ich habe mich mit dieser Entscheidung auch ein bisschen ins Ungewisse gewagt. Denn damals gab es nur eine Konzeption, und ich weiß heute, dass dieses erste Jahr mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden war. Aber das gehört zum experimentellen Charakter.“²⁸⁶

Er würde auch wieder so entscheiden und ist nach wie vor der Meinung: „Im Zweifel für das Neue. Wer Neues sehen und hören will muss Neues wagen.“²⁸⁷ Im Moment hält er Vorträge zum Thema ‚Wie kommt das Neue in die Welt‘ und geht darin der Schwierigkeit nach, Neues durchzusetzen.

Den Opernhäusern bei ihrer zeitgenössischen Arbeit Unterstützung und Rückendeckung zu geben, sollte zu einer ernst zu nehmenden Aufgabe der Politik als Träger der Theater gehören. Diese Unterstützung ist besonders wichtig in diesem Bereich, wo teilweise kontroverse

Meinungen und Interessen aufeinander treffen. Über diese Loyalität hinaus könnte jedoch eine gezielte Lobbyarbeit die Theater bei besonders schwierigen Vorhaben unterstützen und ihnen durch gezielte Maßnahmen eine Öffentlichkeit verschaffen. Eine solche Maßnahme für den Bereich zeitgenössisches Musiktheater könnte der Besuch der Premiere einer zeitgenössischen Produktion durch einen Politiker oder seinen Vertreter sein. Dabei geht es weniger um das tatsächliche persönliche Interesse, sondern darum, repräsentative Aufgaben auch und gerade für außergewöhnlichere Bereiche wahrzunehmen. Während der Besuch einer Premiere auf der großen Bühne als offizieller Auftritt von Ministern wahrgenommen wird²⁸⁸, bekommt man in den seltensten Fällen politischen Besuch bei Premieren auf den zeitgenössischen Experimentierbühnen.²⁸⁹ Gerade zeitgenössische Produktionen würden von einem Besuch profitieren, und der Staat könnte hier die inhaltliche Arbeit der Häuser und die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters unterstützen. Auch die Erwähnung der zeitgenössischen Aktivitäten der Opernhäuser in Ansprachen und Reden könnte dazu beitragen, den Stellenwert dieser Arbeit hervorzuheben und in seiner Wahrnehmung zu fördern. Eine weitere Möglichkeit böte sich in Form von organisierten Reisen zu experimentellen Spielorten und Aufführungen, um die Aufmerksamkeit der Medien und der Öffentlichkeit auf diese Arbeit zu lenken und für sie „zu werben“²⁹⁰.

Für die interne und externe Kommunikation des Staates können außerdem Veröffentlichungen über Ziele und Positionen der Kulturpolitik sehr sinnvoll sein. Die interne Auseinandersetzung scheint notwendig, da „im Landtag (...) abgesehen von Regierungserklärungen und den Haushaltsdebatten fast nie über Kulturförderung diskutiert (wird).“²⁹¹ Die inhaltliche Auseinandersetzung über Positionen und Ziele innerhalb des Zuständigkeitsbereiches könnte angeregt, und deren Verbreitung innerhalb der Ministerien erleichtert werden.

Extern könnten solche Veröffentlichungen wie beispielsweise die Kunstkonzeption Baden-Württemberg²⁹² als Orientierungsrahmen für die Politik und die staatlichen Theater bei ihrer Zieldefinition dienen. Auch einer breiten Öffentlichkeit inklusive Presse und Theaterpublikum kann so Aufschluss über die Ausrichtung der staatlichen Kulturpolitik und über das staatliche Kulturverständnis gegeben werden. Voraussetzung für die Brauchbarkeit solcher Veröffentlichungen ist eine explizit an künstlerischen Zielen orientierte Arbeit, die Schwerpunkte erkennen lässt und nicht pauschal aus politischem Interesse alle Bereiche abdeckt.

5.4.5 ZUSAMMENFASSUNG

Bei allen drei Modellen ist die Suche nach neuen Formen der Vermittlung ein wichtiger Aspekt. Während in Hannover und München die unkonventionelle Ortswahl für die Vermittlung eine wichtige Rolle spielt, leistet Stuttgart auf klassischere Weise Vermittlungsarbeit durch Gespräche, Einführungen und Workshops. Auch die Presse engagiert sich für die zeitgenössischen Produktionen und zeigt Einsatz durch Anwesenheit, Vorberichte und Kritiken. Die Intendanten selbst treten sehr offensiv gegenüber der Politik auf und kommunizieren die Bedeutung und Notwendigkeit der unabhängigen Modelle. Diese Vermittlungsarbeit durch die konzeptionelle Ausrichtung der Modelle, durch die Presse und die Intendanten hat eine wichtige kulturpolitische Bedeutung. Maßgeblich meinungsbildend spielt sie für das zeitgenössische Musiktheater eine wichtige Rolle. Beginnend bei inhaltlichen Setzungen im Rahmen der Intendantenberufung²⁹³, über eine kontinuierliche Kommunikation durch Gespräche, Vorträge und Veröffentlichungen müssen die Theater ihre inhaltlichen Schwerpunkte formulieren. Nur so kann auch die Politik dieses künstlerische Bedürfnis erkennen und entsprechend darauf reagieren.

Die Politik verhält sich den Modellen gegenüber zwar größtenteils loyal, spezielle Unterstützung hat die experimentelle Arbeit jedoch weder in Niedersachsen noch in Bayern von der Politik erfahren. Während die Loyalität gegenüber der zeitgenössischen Arbeit Voraussetzung ist, sollte diese auch speziell kommuniziert oder meinungsbildend unterstützt werden. Eine gezielte Lobbyarbeit wäre dafür nötig. Die Politik könnte durch repräsentative Vorstellungsbesuche, die Erwähnung der zeitgenössischen Aktivitäten in Reden oder durch organisierte Reisen dazu beitragen, den Stellenwert dieser Arbeit hervorzuheben und in seiner Wahrnehmung zu fördern. Auch in Form von Veröffentlichungen könnten inhaltliche

Positionen und Ziele, und so unter anderem die Rolle der zeitgenössischen Produktionsstätten, nach außen getragen werden.

6 KONZEPTIONELLE ANSÄTZE FÜR DIE ZUKUNFT

Die Ergebnisse der Untersuchung von Struktur, Initiative, Finanzierung und Kommunikation der zeitgenössischen Modelle machen deutlich: Es gibt von Seiten der Politik keine kulturpolitischen Konzeptionen zur Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters. Die Modelle in Hannover, München und Stuttgart wurden weder politisch motiviert noch finanziert, sondern entstanden ausschließlich auf Initiative der Theater. Kulturpolitisch aktiv für zeitgenössisches Musiktheater waren somit einzig die Theater selbst. Mit der Etablierung von internen unabhängigen Strukturen haben sie kulturpolitische Konzeptionen entwickelt, um die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters zu fördern. Obwohl die Modelle nicht ausschließlich kulturpolitisch motiviert sind, haben sie eine besondere kulturpolitische Bedeutung, indem sie die Notwendigkeit von experimentellem Musiktheater kommunizieren. In unterschiedlicher struktureller Form haben die Theater Freiräume für die Entstehung von Neuem geschaffen und sich mit den organisatorischen Problemen und Möglichkeiten eines Opernbetriebes konstruktiv auseinandergesetzt. Entstanden sind dabei Modelle zukünftiger Musiktheaterarbeit, die neben der unabhängigen Produktionsweise die enormen Ressourcen und Möglichkeiten der Opernbetriebe nutzen und die Opernhäuser von innen heraus für zeitgenössische Strömungen öffnen können. Diese Möglichkeiten bieten solchen Modellen bestimmte Vorteile im Vergleich zu nicht-staatlichen Initiativen. Sie befinden sich im Gegensatz zu vielen Festivals und Institutionen für Neue Musik nicht in kulturell isolierten Nischen, sondern mitten im Geschehen des ‚normalen‘ Opernbetriebs. Nur innerhalb dieser etablierten, staatlichen Kulturinstitutionen besteht die Möglichkeit, von dem konservativen Kulturbetrieb wahrgenommen zu werden. Die Eingebundenheit der zeitgenössischen Reihen in den Opernbetrieb ist ihr größtes Problem, aber zugleich auch ihr größtes Potential. Durch eine produktive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Problemen, die sich durch die Verbindung zum Opernhaus ergeben, müssen diese Potentiale und Möglichkeiten bewusst genutzt werden. Die Voraussetzung dafür ist jedoch, dass sich diese Modelle nicht innerhalb des eigenen Hauses in Isolation begeben, sondern ihre Arbeit intern und extern kommunizieren. Als Ort der Begegnung und des Experiments müssen sich die Modelle in der Staats- und Stadttheaterlandschaft verstärkt durchsetzen und die zeitgenössische Musiktheaterarbeit wieder zu einer Selbstverständlichkeit im Opernbetrieb machen!

Doch zeitgenössisches Musiktheater ist kein Selbstläufer und der Kunstbetrieb wird auch in den nächsten Jahren weiter mit veränderten ökonomischen Verhältnissen auskommen müssen. Besonders in finanziell knappen Zeiten ist das Engagement von Seiten aller kulturpolitischer Akteure gefragt. Politik, Theater, Wirtschaft, Presse und Publikum sowie Vereine und Verbände müssen sich für die experimentelle Arbeit an Opernhäusern stark machen. Das künstlerische Bedürfnis und die Notwendigkeit der Weiterentwicklung der Kunstform Oper darf nicht einem ökonomischem Rundumschlag erliegen. Eine alleinige Ausrichtung der Kunst am Markterfolg hätte schlimme Folgen und hat mit der so hochgehaltenen ‚Freiheit der Kunst‘ nichts mehr zu tun. Es muss gefragt werden, wie frei die Kunst überhaupt noch ist und ob inhaltliche Entscheidungen nach künstlerischen Kriterien getroffen werden, oder ob sich diese überwiegend an Finanzplänen orientieren. Die Tendenz zu letzterem steigt, und das künstlerisch so notwendige Risiko scheint fehl am Platz. Doch aufgrund der finanziellen Lage dürfen auf keinen Fall künstlerische Kriterien nebensächlich werden und die dramaturgischen Ansprüche heruntergeschraubt werden. Eine verantwortliche Politik, die eine freie künstlerische Arbeit ermöglichen will, muss einer solchen Entwicklung entgegenwirken und für die Kunst marktregulierend eintreten. Und das nicht nur finanziell. Die Politik sollte inhaltliche Ziele definieren, sowie die Weiterentwicklung der Kunstform Oper durch zeitgenössische Produktionen einfordern. Sie muss Kriterien der Kulturpolitik entwickeln und gemeinsam mit den Theaterleitungen Ziele der Musiktheaterarbeit definieren. Es reicht nicht aus, auf Bedürfnisse zu reagieren, anstatt gezielt zu agieren. Aufgrund der finanziellen Situation müssen Prioritäten gesetzt werden, um die Freiheit der Kunst gegen den finanziellen Druck zu verteidigen. Inhaltliche Zielvereinbarungen, länderspezifische Kulturaufträge und eine gezielte Förderung durch Risikoprämien oder Spezialfonds bieten der Politik die Möglichkeit, Impulse zu geben und Anreize für eine inhaltlich ausgerichtete Arbeit zu schaffen. Für eine kontinuierliche Weiterentwicklung der Gattung Oper sind kulturpolitische

Konzeptionen auch von Seiten der Politik gefragt.

Auch die Theater sollten verstärkt kulturpolitisch Zeichen setzen, und ihre Ziele und Bedürfnisse kommunizieren. Kulturpolitische Konzeptionen wie im Falle der Opernhäuser in Hannover, München und Stuttgart leisten dafür einen wichtigen Beitrag. Momentan ist die Zahl dieser Experimentierstätten in Deutschland jedoch sehr übersichtlich oder die Initiativen so verschwindend klein, dass sie neben dem großen Opernbetrieb kaum wahrgenommen werden. Die Opernhäuser sollten die experimentelle Musiktheaterarbeit deshalb sowohl finanziell als auch in Hinblick auf die öffentliche Rezeption unterstützen und die ästhetischen Laboratorien aus dem institutionellen Abseits der großen Bühnen herausholen. Dies wird besonders deutlich durch den Vergleich der heutigen Situation mit den ersten experimentellen Reihen der 60er Jahre. Es bestehen heute immer noch die selben Probleme wie damals. Die Abhängigkeit von einzelnen Personen, die finanziellen Probleme und die Schwierigkeiten, über die jeweiligen Intendanten hinaus fortzubestehen, haben früher wie heute die gleiche Ursache:

Es gibt keine Lobby für zeitgenössisches und experimentelles Musiktheater an Staatsopern! Es gibt europaweit zahlreiche Gesellschaften für Neue Musik²⁹⁴, aber keine Gesellschaft für zeitgenössisches Musiktheater. Die Interessen der zeitgenössischen Musiktheaterarbeit werden nicht gebündelt vertreten. Die jeweiligen Fördervereine der Opernhäuser unterstützen nur in Einzelfällen die experimentelle Arbeit und auch sonst gibt es kaum Initiativen, die die Bedeutung dieser Arbeit auf nationaler oder internationaler Ebene hervorheben. In der Freien Szene hingegen gibt es vereinzelt Vereinigungen, die sich ausdrücklich für die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters engagieren. So beispielsweise der ‚Fonds Darstellende Künste‘²⁹⁵, der sich durch Projektförderung bundesweit für die künstlerische Weiterentwicklung der Bühnenkunst²⁹⁶ engagiert und vorrangig Projekte freier Gruppen unterstützt. Außerdem existiert eine ‚Europäische Vereinigung für Kammeroper und Musiktheater‘²⁹⁷, deren Mitgliederstamm sich aus verschiedenen freien Musiktheatergruppen zusammensetzt und die durch ihre Arbeit der zeitgenössischen Opernform eine größere Öffentlichkeit verschaffen wollen. Die Freie Szene hat die Notwendigkeit eines Interessenzusammenschlusses bereits erkannt, während die staatlichen Theater erst langsam mit Kooperationen und Koproduktionen nachziehen.

Die kulturpolitischen Konzeptionen der einzelnen Theater haben – mit Ausnahme des ‚Forum Neues Musiktheater‘ in Stuttgart – meist nur regionale kulturpolitische Bedeutung. Von Anfang an waren und sind sie, wie die Geschichte und die Entwicklung der Studio-Opern deutlich macht, immer auf Einzelinitiativen und auf Einzelkämpfer angewiesen. So wichtig diese regionalen Konzeptionen sind, muss dennoch versucht werden, auf nationaler Ebene mehr Aufmerksamkeit durch übergeordnete kulturpolitische Konzeptionen zu erlangen. Dies kann durch eine strukturelle Zusammenarbeit der Staatsopern erreicht werden. Die Theater produzieren jedes für sich und versuchen sich voneinander abzuheben. Statt einem Miteinander findet ein misstrauisches Gegeneinander statt. Für die künstlerische Entwicklung mag das sinnvoll sein, weil es den Stilpluralismus und verschiedene Ästhetiken fördert sowie die künstlerische Produktion anregt. Doch auf struktureller Ebene sollten sich die Theater gemeinsam für die öffentliche Wahrnehmung der zeitgenössischen Projekte einsetzen und weitreichendere kulturpolitische Konzeptionen entwickeln.

Eine solche Möglichkeit würde beispielsweise ein Interessenzusammenschluss verschiedener staatlicher Opernhäuser bieten. In einem nationalen Netzwerk könnten die Theater einen Konsens für mehr experimentelle Musiktheaterarbeit offen formulieren und sich zu ihrem Verständnis des Kulturauftrages im Sinne der Weiterentwicklung von Musiktheater bekennen. Die staatlichen Häuser könnten die Problematik der zeitgenössischen Arbeit aufgrund der finanziellen Lage publik machen und die Notwendigkeit dieser Arbeit betonen. Der Spagat der Theater zwischen quantitativen Anforderungen der Politik sowie ihrem eigenen künstlerischen Bedürfnis zum Experiment und zur Neuproduktion könnte nach außen kommuniziert werden. Durch den Zusammenschluss könnte ein Forum entstehen, dessen Ziel es sein müsste, künstlerische Interessen zu vertreten und zu verbreiten.

Auch finanziell würde eine solche Vereinigung neue Perspektiven eröffnen. Im Namen der

großen Opernhäuser könnten auf nationaler Ebene im großen Rahmen Sponsoring-Gelder akquiriert werden, die einzelnen zeitgenössischen Reihen mangels überregionaler Bedeutung und freien Musiktheatergruppen ohne namhafte Institutionen im Hintergrund niemals zugänglich wären. So fände keine bloße Verschiebung der Förder- und Sponsoringgelder statt, sondern es würde sich ein finanzielles Potential bieten, das bisher nicht – vor allem nicht für den Bereich Musiktheater – genutzt wird. Und dieses Potential ist da: zahlreiche nationale Unternehmen setzen auf Innovation und Erneuerung, Forschung und Weiterentwicklung. Sie wären ideale Sponsoringpartner eines Netzwerkes, das etablierte und renommierte Kulturinstitutionen vereinigt, welche zeitgenössisch und innovativ produzieren.

Ein solches Netzwerk für experimentelle Musiktheaterarbeit an Staatsopern könnte zudem für die interne Organisations- und Arbeitsform zeitgenössischer Modelle interessant sein. Die künstlerischen Leiter und Leitungsteams der zeitgenössischen Musiktheaterproduktionsstätten könnten sich so über strukturelle Probleme und Möglichkeiten bei der experimentellen Arbeit an den staatlichen Häusern austauschen. Der Erfahrungs- und Informationsaustausch darf natürlich die künstlerische Autonomie der Konzeptionen nicht gefährden, doch um eine künstlerische Abgrenzung sind die Theater sowieso bemüht, und künstlerisch würden die einzelnen Konzeptionen weiter autonom arbeiten.

Dennoch kann ein Austausch von Produktionen durchaus auch künstlerisch befruchtend wirken und attraktivere Bedingungen für die Künstler schaffen. Ein bundesweites Netzwerk würde Kooperationen sowie die gemeinsame Durchführung interessanter Projekte ermöglichen. Finanziell wäre der Aufwand geringer und das Angebot größer und vielfältiger, was wiederum Vorteile für die öffentliche Wahrnehmung mit sich bringen würde. Vorstellbar wäre, dass entweder mehrteilige Produktionen gemeinsam verwirklicht werden²⁹⁸ oder ein gemeinsames Festival organisiert wird, bei dem sich die verschiedenen Experimentierstätten mit ihren Produktionen präsentieren. Diese und andere mögliche Aktionen oder Projekte bieten die Chance, bundesweit Aufmerksamkeit zu erlangen. Eine professionelle Öffentlichkeitsarbeit wäre dafür selbstverständlich Voraussetzung.

Für die organisatorische Umsetzung könnten hier wiederum die Ressourcen der Opernhäuser genutzt werden. Die Koordination dieses Zusammenschlusses sollte ein Projektleiter übernehmen, der mit den entsprechenden Abteilungen der Mitglieds-Opernhäuser zusammenarbeitet. Für die Presse- und Lobbyarbeit könnten die zahlreichen Kontakte der verschiedenen Opernhäuser und deren Leiter genutzt werden. Auch in rechtlichen und organisatorischen Angelegenheiten könnten verschiedene Abteilungen die Arbeit des Projektleiters unterstützend begleiten sowie Aufgaben übernehmen.

Die Möglichkeiten einer solchen Vereinigung sind enorm und könnten unendlich weitergeführt werden, doch eine Ausarbeitung führt an dieser Stelle zu weit. Gemeinsam mit Experten aus der Theaterpraxis und der Verwaltung könnte eine solche kulturpolitische Konzeption für einen nationalen Zusammenschluss erarbeitet werden.

Grundsätzlich wird deutlich: Sowohl die Politik als auch die Theater müssen mit der finanziellen Situation kreativ umgehen und inhaltliche Ziele definieren und mitteilen. In gemeinsamen Initiativen muss die experimentelle Musiktheaterarbeit sowohl finanziell als auch mit Blick auf die öffentliche Wahrnehmung von allen kulturpolitischen Akteuren unterstützt, und eine Lobby entwickelt werden. Das Musiktheater muss zeitgenössischer werden! Gefragt ist deshalb zuallererst ein risikofreudiges und inhaltliches Denken und Handeln.

1 Gerard Mortier geht der Frage der Zukunft der Oper in seiner Festrede anlässlich der Eröffnung der ‚Akademie Musiktheater heute‘ nach, die im Jahr 2001 gehalten wurde. Vgl. <http://themen.miz.org/konzertemusiktheater/dokumente.php>, Stand 13.6.2005.

2 Im folgenden werden die Begriffe ‚Oper‘, ‚Opernhaus‘, ‚Staatsoper‘, ‚Theater‘ und ‚Staatstheater‘ als Synonyme verwendet.

3 In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit und Übersichtlichkeit ausschließlich die männliche Sprachform benutzt, die selbstverständlich die weibliche Form mit einschließt.

- 4 Vgl. Eckert, Nora, 1995, S. 9.
- 5 Vgl. Adorno, Theodor W., 1975, S. 90ff.
- 6 Vgl. Henius, Carla, 1993, S. 26.
- 7 Der Anteil der zeitgenössischen Werke lag zwischen zwei und sechs Produktionen pro Spielzeit, vgl. ebda, S. 26.
- 8 Vgl. Werkstatistiken des Deutschen Bühnenvereins (Hrsg.) „Wer spielt was?“ der Jahre 1989-2001, und Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975“, Rommerskirchen 1978.
- 9 Vgl. <http://www.opernwelt.de/jahrb.html>, Stand 8.5.2005.
- 10 Im folgenden werden die Begriffe ‚Reihe‘, ‚Modell‘, ‚Experimentierstätte‘, ‚Labor‘, ‚Produktionsstätte‘, ‚Struktur‘ als Synonyme für die experimentelle Musiktheaterarbeit innerhalb unabhängiger Strukturen an Staatsopern verwendet.
- 11 Das Wort ‚experimentell‘ wird im Folgenden als Synonym für zeitgenössisch verwendet und kann sowohl den strukturell- als auch den künstlerisch-experimentellen Charakter der Produktionsstätten bezeichnen.
- 12 Sowohl in Hamburg als auch in Kiel wurden verschiedene Abteilungen per e-mail und telefonisch um Informationsmaterial gebeten. Weder die Dramaturgie, noch die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit oder das Archiv verfügte über Dokumentations- oder Pressematerial über Entstehung und Hintergründe der Reihen.
- 13 , Carla, 1993.
- 14 Klein, Armin (Hrsg.), 2004.
- 15 Klein, Armin, 2003.
- 16 Fuchs, Max, 1998.
- 17 Vgl. Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2002, S. 71ff und Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2003, S. 57ff.
- 18 In verschiedenster Literatur zur qualitativen Forschung wird in Bezug auf das Experteninterview immer wieder auf den Ansatz von Meuser und Nagel verwiesen. Er scheint in der qualitativen Methodendiskussion als Standard zu gelten.
- 19 Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2002, S. 80.
- 20 Vgl. Hopf, Christel, 2000, S. 351 und Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2003, S. 58.
- 21 Mit Ausnahme des Interviews mit Andreas Breitscheid, Künstlerischer Leiter des ‚Forum Neues Musiktheater‘, das telefonisch durchgeführt wurde.
- 22 Mit Ausnahme des Interviews mit Andreas Breitscheid, Künstlerischer Leiter des ‚Forum Neues Musiktheater‘, dessen Veröffentlichung vom Interviewpartner nicht autorisiert wurde.
- 23 Vgl. Silzer, Marlene und Wernich, Jörg M., 2000, S. 18 und Göbl, Tanja, 2003, S. 21.
- 24 Dieser gemeinsame Kontext, der die Vergleichbarkeit der Interviewtexte ermöglicht, wird in der Literatur als ‚Funktionskontext‘ bezeichnet, und ist ein wichtiges Charakteristikum von Experteninterviews. Vgl. Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2003, S. 58.
- 25 Vgl. Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2002, S. 80.
- 26 Lüders, Christian, 2003, S. 151ff.
- 27 Die Verfasserin war Produktionsassistentin der ‚zeitoper‘ für die Produktion ‚Aus der Depression‘ (Okt.-Dez 2003) und Regieassistentin am ‚Forum Neues Musiktheater‘ für die Produktion ‚Voyeur‘ (Mai-Juli 2004).
- 28 Unter Methodenmix, auch als Triangulation bezeichnet, versteht man in der Sozialforschung die Betrachtung eines Forschungsgegenstandes von mindestens zwei Punkten aus. In der Regel wird dies durch die Verwendung verschiedener methodischer Zugänge realisiert. Vgl. Flick, Uwe, 2000, S. 309ff und Flick, Uwe, 2003, S. 161ff und Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2002, S. 72.
- 29 Vgl. Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2002, S. 86.
- 30 Eine kompakte Beschreibung der Entwicklung der verschiedenen Kultur- und Politikbegriffe ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Zur Vielfalt der Kultur- und Politikbegriffe vgl. Fuchs, Max, 1998, S.93ff sowie Klein, Armin (Hrsg.), 2004, S. 79ff.
- 31 Klein, Armin (Hrsg.), 2004, S. 85.
- 32 Vgl. Heinrichs, Werner und Klein, Armin, 1996.
- 33 Vgl. Art. 5 (3) GG: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.“
- 34 Nach Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichtes wird Art. 5 (3) als eine „objektive Wertentscheidung für die Freiheit der Kunst“ interpretiert, weswegen ihm als „moder

- nen Staat, der sich im Sinne einer Staatsbestimmung auch als Kulturstaat versteht“ die Aufgabe zukommt, „ein freiheitliches Kulturleben zu erhalten und zu fördern“.
BverfGE 36/321, zitiert nach Klein, Armin (Hrsg.), 2004, S. 89.
- 35 Maehder, Jürgen, 1981, S. 430.
- 36 Konold, Wulf, 1997, Spalte 1670.
- 37 Eckert, Nora, 1995, S. 9.
- 38 Vgl. Konold, Wulf, 1997, Spalte 1671.
- 39 Formuliert ist die Idee des Gesamtkunstwerks in Richard Wagners Schriften „Die Kunst und die Revolution“ (1849) und in „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849).
- 40 Konold, Wulf, 1997, Spalte 1671.
- 41 Vgl. ebda, Spalte 1673.
- 42 Vgl. Willnauer, Franz, 1993.
- 43 Konold, Wulf, 1997, Spalte 1676.
- 44 Wulf Konold führt hier die Theater der Städte Würzburg, Darmstadt, Münster, Essen und Leipzig auf. Vgl. ebda, 1997, Spalte 1677.
- 45 Ebda, Spalte 1687.
- 46 Vgl. Ruf, Wolfgang, 1997, Spalte 1689ff.
- 47 Bei Strauss „Salome“ (Drama), „Elektra“ (Tragödie), „Der Rosenkavalier“ (Komödie).
- 48 Bei Humperdinck „Hänsel und Gretel“ (Märchenspiel).
- 49 Bei d`Albert „Die toten Augen“ (Bühnendichtung), siehe zu den Werkbezeichnungen auch Ruf, Wolfgang, 1997, Spalte 1691.
- 50 Vgl. ebda, Spalte 1691.
- 51 Vgl. Cook, Susan C., 1988 sowie Geuen, Heinz, 1997, S. 134ff.
- 52 Vgl. Ruf, Wolfgang, Spalte 1691.
- 53 Vgl. Döhning, Sieghart, 2004.
- 54 Schulz, Reinhard, 1994, S. 233.
- 55 Vgl. Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 101.
- 56 Vgl. Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S.16ff.
- 57 Vgl. Zehelein, Klaus „Das Schlimmste ist die Ausschaltung des Risikos“, in die Deutsche Bühne, 7/2004, S. 29.
- 58 Vgl. Brembeck, Reinhard J. „Armageddongeraune im Foyer“, in Süddeutsche Zeitung, 11.03.2005.
- 59 Vgl. Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 92.
- 60 Reininghaus, Frieder, 2000, S. 102.
- 61 Vgl. Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S. 17.
- 62 Henius, Carla, 1993, S. 33.
- 63 Michael W. Schlicht „Neunzehn Auftragswerke der Hamburgischen Staatsoper“, Wien, 1973, zitiert nach ebda, S. 32.
- 64 Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S.17.
- 65 Vgl. Einleitung, S. 3.
- 66 Weder das Theater Kiel noch die Hamburgische Staatsoper konnten nach telefonischen Anfragen in der Öffentlichkeitsarbeit, der Dramaturgie und der Bibliothek/Archiv nähere Informationen über die Entstehung der zeitgenössischen Modelle liefern.
- 67 Carla Henius engagierte sich bereits 1969 in Kiel gemeinsam mit ihrem Mann, dem dortigen Intendanten Joachim Klaiber für experimentelles Musiktheater im Kieler ‚Opernstudio‘. Sie war von 1977 bis 1986 am Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen und parallel von 1980 bis 1982 in Freiburg unter Manfred Beilharz Leiterin der ‚musiktheater-werkstatt‘. 1987 folgte sie ihrem Gelsenkirchener Intendanten Claus Leininger mit der ‚musik-theater-werkstatt‘ ans Hessische Staatstheater Wiesbaden, wo sie diese Reihe, die auch heute noch existiert, bis 1997 leitete. Vgl. Henius, Carla, 1993.
- 68 Die Gründung der Reihe fällt in die Zeit der Intendanz von Joachim Klaiber (1963-1976).
- 69 Udo Zimmermann war damals Dramaturg an der Dresdner Staatsoper, vgl.: Geißler, Frank (Hrsg.), 2003, S. 250.
- 70 Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S. 15.
- 71 Die Eröffnung der Studiobühne fällt in die Zeit der Intendanz von Walter Erich Schäfer

- (1945-1972).
- 72 Intendant der Hamburgischen Staatsoper (1973-1977).
- 73 Vgl. www.hamburgische-staatsoper.de, Stand 15.12.2004.
- 74 Vgl. Butzlaff, Wolfgang, 2002, S. 36.
- 75 Diese Information entstammt einem Gespräch zwischen J.S. und Jens Neundorf von Enzberg, Chefdramaturg am Theater Bonn und Künstlerischer Leiter von „bonnchance“ und ehemaliger Leiter und Begründer der ‚kleinen scene‘ in Dresden, 4.10.2004.
- 76 Vgl. www.semperoper.de, Stand 7.4.2005.
- 77 Diese Information entstammt einem Gespräch zwischen J.S. und Jens Neundorf von Enzberg, Chefdramaturg am Theater Bonn und Künstlerischer Leiter von „bonnchance“ und ehemaliger Leiter und Begründer der ‚kleinen scene‘ in Dresden, 4.10.2004.
- 78 unter der Leitung von Ernst August Klötzke, Intendant Dr. Manfred Beilharz.
- 79 Vgl. Definition von Kulturpolitik unter 1.1.1, S. 8.
- 80 Vgl. Kulturpolitische Handlungsträger unter 1.1.2, S. 9.
- 81 Bei der öffentlichen Trägerschaft der Staatstheater wird unterschieden zwischen rechtlicher und finanzieller Trägerschaft. Finanzieller Träger der Staatstheater ist der Staat, da diese ganz oder zumindest überwiegend von den Ländern finanziert, und in vielen Fällen von den Kommunen mitfinanziert werden. Die rechtliche Trägerschaft hingegen ist abhängig von der Organisationsform des Theaterbetriebes. Sie kann vom unselbständigen Regiebetrieb über den organisatorisch aber nicht rechtlich selbständigen Eigenbetrieb bis hin zu organisatorisch und rechtlich selbständig verwalteten Rechtsformen wie der GmbH variieren. Rechtliche Träger der Staatstheater können somit sowohl der Staat als auch die Theaterleitung selbst sein. Vgl. Deutscher Bühnenverein, 2004, S. 11 und Wezel, Wolfdietrich, 1964, S.93.
- 82 Vgl. Boerner, Sabine, 2002, S. 25 und Wahl-Zieger, Erika, 1978, S. 24.
- 83 Vgl. Wahl-Zieger, Erika, 1978, S. 24.
- 84 Vgl. Rettich, Hannes „Theater müssen uns lieb und teuer sein!“ in Heinrichs, Werner (Hrsg.), 1997, S.123.
- 85 Die negative Erfahrung durch den politischen Missbrauch der Kultur im Nationalsozialismus hatte Auswirkungen auf die Gesetzgebung auf höchster Ebene. Im Grundgesetz wurden 1949 als juristische Sicherungen die Freiheit der Kunst und die Dezentralisierung der Kulturpolitik festgeschrieben, die eine gesamtstaatliche Gleichschaltung verhindern sollten. Vgl. Klein, Armin, 2004, S. 88 und Trommler, Frank, 1983, S. 379.
- 86 Vgl. Klein, Armin, 2004, S. 88.
- 87 Vgl. zum Kulturföderalismus ebda.
- 88 Vgl. Wahl-Zieger, Erika, 1978, S.137ff. und unter 3.2.3.
- 89 Vgl. zur Finanzierung der zeitgenössischen Produktionen unter 3.2.3, S. 23
- 90 Vgl. Boerner, Sabine, 2002, S. 25.
- 91 Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 121.
- 92 Vgl. Puhmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 104.
- 93 Lietzau, Wolfgang und Zitzmann, Thomas „Was sind Verbände?“, pdf-Dokument unter <http://www.verbaende.com>, Stand 23.03.2005, S. 1.
- 94 Vgl. <http://www.iti-germany.de>.
- 95 Vgl. <http://www.kulturrat.de>.
- 96 Vgl. <http://www.musikrat.de>.
- 97 Vgl. <http://www.buehnenverein.de>.
- 98 Die entsprechenden Landesverbände sind in der Datenbank des Musikinformationszentrum unter <http://www.miz.org/institutionen/start.htm>, Stand 24.03.2005, oder auf der Homepage des Deutschen Kulturrats unter www.kulturrat.de, Stand 24.03.2005, zu finden.
- 99 Vgl. <http://www.dmv-online.com>.
- 100 Vgl. <http://www.komponistenverband.de>.
- 101 Vgl. <http://www.dramatikerunion.de>.
- 102 Vgl. <http://www.kupoge.de>.
- 103 Vgl. <http://www.ignm-deutschland.de>.

- 104 Klaiber, Joachim, 1978, S. 162.
- 105 Vgl. Bla „Oper zwischen Boom und Krise“, in Der Standard, 9.3.1998.
- 106 Vgl. Meuser, Michael und Nagel, Ulrike, 2002, S. 86.
- 107 Zur Zeit der Intendantenberufung unter SPD-Regierung.
- 108 Zur Zeit der Intendantenberufung bis heute unter CSU-Regierung.
- 109 Zur Zeit der Intendantenberufung bis heute unter CDU-Regierung.
- 110 Vgl. zur Kultur als Pflichtaufgabe in den Landesverfassungen:
Deutscher Bühnenverein, 2004, S. 104.
- 111 Art. 6 LV: „Das Land, die Gemeinden und die Landkreise schützen und fördern Kunst, Kultur und Sport“.
- 112 Art. 3 LV: „Bayern ist ein Rechts-, Kultur- und Sozialstaat (...).“.
- 113 Vgl. Deutscher Bühnenverein, 2004, Anhang, S. 131.
- 114 Vgl. http://www.semperoper.de/index.php?f_CategoryId=113&m=master_overview_E.html&s=sub_category.html,
Stand 18.4.05.
- 115 Vgl. http://www.staatsoper-berlin.de/de/fs_b2_2.htm?ct_b2.htm, Stand 18.4.05.
- 116 Vgl. Flick, Uwe, 2000, S. 316.
- 117 Vgl. Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 98.
- 118 Vgl. ebda, S. 100.
- 119 Die Zeitoper bezeichnet einen Typus musikalischer Bühnenwerke, die um 1920/1930 entstanden. Diese sehr kurzen Werke setzen sich mit aktuellen Zeit-Themen auseinander und greifen Aspekte des täglichen Lebens für die Bühne auf, um eine neue Beziehung zum Publikum zu schaffen. Vertreter und Begründer der Zeitoperbewegung waren Kurt Weill, Arnold Schönberg, Paul Hindemith und Ernst Krenek. Zur Zeitoper vgl. Cook, Susan C., 1988 sowie Geuen, Heinz, 1997, S. 134ff.
- 120 Albrecht Puhlmann wurde zur Spielzeit 2001/2002 als Intendant vom Theater Basel an die Staatsoper Hannover berufen.
- 121 Vgl. Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 90.
- 122 Vgl. ebda.
- 123 Vgl. ebda.
- 124 Vgl. ebda.
- 125 Vgl. Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 99.
- 126 Vgl. Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 91.
- 127 Vgl. ebda, S. 92.
- 128 Ebda.
- 129 Vgl. ebda, S. 93.
- 130 Vgl. ebda, S. 92f. und Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 102.
- 131 Vgl. Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 93.
- 132 Vgl. ebda, S. 94.
- 133 Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 101.
- 134 Vgl. ebda.
- 135 Vgl. Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 94.
- 136 Vgl. Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 103.
- 137 Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 95.
- 138 Zum Leitungsteam von ‚festspiel+‘ vgl. unter 4.3.2, S. 33.
- 139 Vgl. Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 110.
- 140 Vgl. ebda, S. 115.
- 141 Vgl. ebda, S. 112.

- 142 Franz führt hier als Beispiel eine Madonna-Ausstellung im Nationaltheater auf, in der sich „ältere Damen vor der Tannhäuser-Aufführung noch Madonna-Videos reingepiffen (haben)“ und danach möglicherweise eine andere Wahrnehmung von Madonna hatten. Als weiteres Beispiel nennt er die Aufführung der Johannespassion in einer Kirchenbaustelle: „Was da ganz spannend war, und da haben mich auch viele darauf angesprochen, war, dass die Leute das anders gehört haben. Einfach durch dieses Ambiente und diesen Ort. (...) manche sagten, das war wie kurz nach dem zweiten Weltkrieg, als wir wieder ins Theater gehen konnten“, Vgl. ebda, S. 112 und S. 117.
- 143 Vgl. Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 121f.
- 144 Vgl. ebda, S. 118.
- 145 Ebda.
- 146 Vgl. Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 110.
- 147 Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 119.
- 148 Ebda, S. 121.
- 149 Ulrike Hessler ist Direktorin für Public Relations und Programmentwicklung an der Bayerischen Staatsoper.
- 150 Cornel Franz ist außerdem als Studiendekan und Professor an der Hochschule für Musik und Theater für den Studiengang ‚Regie für Schauspiel und Musiktheater‘ tätig.
- 151 Ronald H. Adler ist Künstlerischer Betriebsdirektor der Bayerischen Staatsoper München.
- 152 Roland Felber ist Geschäftsführender Direktor der Bayerischen Staatsoper München.
- 153 Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 110.
- 154 Vgl. Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 122.
- 155 Vgl. Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 110 und Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 118.
- 156 Vgl. ebda.
- 157 Vgl. Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 118f.
- 158 Ebda, S. 119.
- 159 Ebda.
- 160 Vgl. Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 113.
- 161 Vgl. Tholl, Egbert „Minus statt Plus. Wie die Bayerische Staatsoper sparen muss“, in Süddeutsche Zeitung, 31.1.2003.
- 162 Es handelt sich hier um gerundete Zahlen aus dem Jahre 2004 nach Angaben von Cornel Franz.
- 163 Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 119.
- 164 Der Kontakt zum neuen Hauptsponsor Roland Berger kam beispielsweise durch die Sponsoring Abteilung des Opernhauses zustande, und auch die Hypo-Vereinsbank hat schon zuvor am Haus gesponsert. Vgl. Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 114.
- 165 Vgl. Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 114 und S. 116.
- 166 Im Folgenden auch kurz bezeichnet mit ‚Forum‘.
- 167 Vgl. Zehelein, Klaus, Intendant der Staatsoper Stuttgart, im Interview mit J. S. am 27.7.2004, siehe Anhang unter 3.3.1, S. 132f.
- 168 Vgl. <http://www.akademie-solitude.de>.
- 169 Vgl. <http://www.zkm.de>.
- 170 Vgl. <http://www.ircam.fr>.
- 171 Vgl. <http://www.steim.org/steim/lisa.html>.

- 172 Vgl. Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S. 17.
- 173 Vgl. Zehelein, Klaus, Intendant der Staatsoper Stuttgart, im Interview mit J. S. am 27.7.2004, siehe Anhang unter 3.3.1, S. 131.
- 174 Vgl. ebda, S. 132.
- 175 Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S. 17.
- 176 Vgl. von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 144.
- 177 Diese Information entstammt einem Gespräch zwischen J.S. und Anna Weeber, Geschäftsführerin des „Forum Neues Musiktheater“ Stuttgart, 23.7.2004.
- 178 Ebda.
- 179 Ebda.
- 180 Vgl. Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S. 17.
- 181 Ebda, S. 17.
- 182 Diese Information entstammt einem Gespräch zwischen J.S. und Anna Weeber, Geschäftsführerin des „Forum Neues Musiktheater“ Stuttgart, 23.7.2004.
- 183 Vgl. <http://www.lbbw.de>.
- 184 Vgl. von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 144.
- 185 Vgl. <http://www.landesstiftung-bw.de>.
- 186 Diese Information entstammt einem Gespräch zwischen J.S. und Anna Weeber, Geschäftsführerin des „Forum Neues Musiktheater“ Stuttgart, 23.7.2004.
- 187 Ebda.
- 188 Vgl. zur Entwicklung der Kategorien unter Einleitung, S. 7 und unter 4, S. 27.
- 189 Vgl. zur Motivation zur Etablierung der Strukturen unter 5.2.1, S. 51.
- 190 Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 129.
- 191 Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 119.
- 192 Vgl. Zehelein, Klaus, Intendant der Staatsoper Stuttgart, im Interview mit J. S. am 27.7.2004, siehe Anhang unter 3.3.1, S. 131.
- 193 Thomas Oppermann war von 1998-2003 niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur, und somit zur Zeit der Berufung von Intendant Albrecht Puhlmann im Amt. Vgl. Kriterien der Expertenauswahl für die Interviews, Einleitung, S. 4.
- 194 Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 108.
- 195 Vgl. Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 91, und Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 99, und Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 121, und Zehelein, Klaus, Intendant der Staatsoper Stuttgart, im Interview mit J. S. am 27.7.2004, siehe Anhang unter 3.3.1, S. 132.
- 196 Vgl. Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 98.
- 197 Vgl. Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 106.
- 198 Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 98.
- 199 Vgl. ebda, S. 100.
- 200 Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 120.
- 201 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 127f.
- 202 „Aber wir haben das jetzt nicht eingefordert oder so.“, Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S.

- am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 106.
- 203 Vgl. Selbach, Peter, Ministerialrat des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.3.2, S. 137, und Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 107.
- 204 Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 107.
- 205 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 126, und Selbach, Peter, Ministerialrat des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.3.2, S. 138.
- 206 Vgl. Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 107, und Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 126, und Selbach, Peter, Ministerialrat des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.3.2, S. 138.
- 207 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 128.
- 208 Ebda.
- 209 Vgl. von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 142.
- 210 Puhmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 102.
- 211 Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 113.
- 212 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 124, und Selbach, Peter, Ministerialrat des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.3.2, S.134, und Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 105.
- 213 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 124.
- 214 Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes lautet: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.“.
- 215 Rettich, Hannes, 1990.
- 216 Ministerium für Wissenschaft und Kultur (für die professionelle Kunst), Ministerium für Kultus und Sport (für die Laien-, außerschulische Jugend- und die Schulkunst), Innenministerium (für die Denkmalpflege und die Ostdeutsche Kulturarbeit), Finanzministerium (für die Staatlichen Schlösser und Gärten), vgl. Rettich, Hannes, 1990, S. 16.
- 217 Von 1961 bis 1990 war Hannes Rettich an maßgeblichen Stellen für die Landeskultur in Baden-Württemberg zuständig, zuletzt als Kunstkoordinator im Staatsministerium.
- 218 Ebda, S. 15.
- 219 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 124.
- 220 Ebda, S. 124 und S.129.
- 221 Weiss, Christina in „Interview mit Kulturstaatsministerin Weiss zu den Münchner Opernfestspielen 2004“, in der Beilage der Süddeutsche Zeitung, 26.6.2004.
- 222 Waidelich unterscheidet im KGSt-Gutachten zwischen Leistungs- und Finanzzielen, vgl.

- Waidelich, Jürgen-Dieter, Teil II, 1991.
- 223 Vgl. Deutscher Bühnenverein, 2004, S. 103ff, und Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 118.
- 224 Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 118.
- 225 von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 143f.
- 226 Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 107.
- 227 Ebda.
- 228 Brembeck, Reinhard J. „Der Charmeur. Klaus Bachler wird 2008 Intendant der Bayerischen Staatsoper“, in Süddeutsche Zeitung, 11.5.2005.
- 229 Vgl. Brembeck, Reinhard J. „Rabulistik. Der verworrene Fall Christoph Albrecht“, in Süddeutsche Zeitung, 12.5.2005.
- 230 Vgl. ebda.
- 231 Vgl. ebda.
- 232 Vgl. Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 119.
- 233 Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S. 17.
- 234 Vgl. Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999, S. 17.
- 235 Ebda, S. 15.
- 236 Ebda.
- 237 Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 129.
- 238 Vgl. zur Aufgabe der Staatstheater und zum Kulturauftrag der Theater unter 3.1.1, S. 20.
- 239 Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 91.
- 240 Ebda.
- 241 Vgl. zur Finanzierung der Reihen unter 4.2.3, S. 31 und 4.3.3, S. 35.
- 242 In der Literatur findet sich dieses Verständnis von staatlicher Finanzierung u.a. bei Fuchs, Hans, 1988, S. 237 und Rettich, Hannes, 1997, S. 123 und Waidelich, Jürgen-Dieter, Teil II, 1991, S. 55. In der Praxis wurde dieses Verständnis von staatlicher Finanzierung von den Vertretern der Politik und Theater im Rahmen der geführten Interviews bestätigt, vgl. im Anhang unter 3.
- 243 von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 140f.
- 244 Vgl. Fuchs, Hans Joachim, 1988, S. 237.
- 245 Vgl. Theaterinterne Verteilung des Etats unter 3.2.3, S. 23.
- 246 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 128 und Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 102.
- 247 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 128.
- 248 Vgl. von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 141.
- 249 Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 114.
- 250 Vgl. zur Finanzierung von ‚festspiel+‘ unter 4.3.3, S. 35.
- 251 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und

- 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 127.
- 252 Vgl. <http://www.nrw-kultur.de/output/controller.aspx?cid=76>, Stand 5.6.2005.
- 253 Brusis, Ilse, Präsidentin der Kunststiftung NRW, zitiert aus der Pressemeldung des NRW Kultursekretariats Wuppertal, vgl. <http://www.nrw-kultur.de/output/controller.aspx?cid=132>, Stand 9.6.2005.
- 254 von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 143.
- 255 Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 128.
- 256 Gesellschaftszweck der Landesstiftung ist die Förderung in den Bereichen Wissenschaft und Forschung, Bildung und Erziehung, Kunst und Kultur, der Religion, der Völkerverständigung, der Entwicklungshilfe, des Umwelt-, Landschafts- und Denkmalschutzes, des Heimatgedankens sowie die Förderung der Jugendhilfe, der Altenhilfe, des öffentlichen Gesundheitswesens, des Wohlfahrtswesens und des Sports, vgl. Informationen zur Landesstiftung unter <http://www.landesstiftung-bw.de/stiftung/index.php>, Stand 27.5.2005.
- 257 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 127.
- 258 Vgl. Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 108.
- 259 Vgl. Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S.129 und von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 143.
- 260 von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 143.
- 261 Ebda.
- 262 Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 91.
- 263 Ebda, S. 95.
- 264 Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 115.
- 265 Vgl. ebda.
- 266 Vgl. ebda, S. 112.
- 267 Vgl. http://www.fnm.de/index_frame.php?lan=de&n=1&s=0&d=46&type=1, Stand 3.6.2005.
- 268 Vgl. zur Finanzierung von ‚festspiel+‘ unter 4.3.3, S. 35.
- 269 Diese Information entstammt einem Gespräch zwischen J.S. und Anna Weeber, Geschäftsführerin des „Forum Neues Musiktheater“ Stuttgart, 23.7.2004.
- 270 Vgl. Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2, S. 123.
- 271 Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1, S. 96.
- 272 Vgl. <http://www.opernwelt.de>.
- 273 von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 141f.
- 274 Puhmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2, S. 98.
- 275 Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 109.
- 276 Ebda.
- 277 Vgl. zu den Möglichkeiten der Theater unter 5.3.2, S. 55.

- 278 Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 115.
- 279 Vgl. unter 4.4.1, S. 37.
- 280 Kommunale Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsvereinfachung (KGSt), 1989, S. 38ff.
- 281 Vgl. Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 109.
- 282 Vgl. Ebda.
- 283 Vgl. Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1, S. 113.
- 284 Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3, S. 129.
- 285 von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 144.
- 286 Ebda.
- 287 Ebda.
- 288 Vgl. ebda, S.144 und Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 109.
- 289 Vgl. von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 144 und Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3, S. 109.
- 290 Christina Weiss über einen Betriebsausflug in die ostdeutsche Theaterlandschaft, in Noack, Bernd „Nahe am Gefrierpunkt“, in Süddeutsche Zeitung, 11.03.2005.
- 291 von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3, S. 144.
- 292 Vgl. zur Kunstkonzeption unter 5.1.4, S. 46.
- 293 Kommunale Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsvereinfachung (KGSt), 1989, S. 38ff
- 294 Vgl. <http://www.iscm.nl>.
- 295 Vgl. <http://www.fonds-daku.de>.
- 296 Die Förderungsmöglichkeiten des Fonds erstrecken sich auf alle Arbeitsfelder und Sparten der Darstellenden Künste und somit auch auf das zeitgenössische Musiktheater, vgl. <http://www.fonds-daku.de>, Stand 8.6.2005.
- 297 Vgl. <http://www.6-tage-oper.de/2002/evkm.htm>.
- 298 an der Staatsoper Hamburg wurde beispielsweise eine mehrteilige Oper der freien Produktionsgruppe Novoflot in Zusammenarbeit mit den Sophiensaelen und dem Ultraschall-Festival in Berlin produziert, vgl. http://www.novoflot.de/novoflot/ueber_uns.html, Stand 9.6.2005.

-

LITERATURVERZEICHNIS

1 PUBLIKATIONEN

- Adorno, Theodor W. „Ästhetische Theorie“, Frankfurt, 1973
- Adorno, Theodor W. „Einleitung in die Musiksoziologie“, Frankfurt, 1975
- Adorno, Theodor W. „Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft“, Frankfurt, 1955
- Amt für Kultur, Volksbildung und Schulverwaltung der Stadt Wien „Europagespräch 1968. Das Europäische Theater und sein Publikum“, Wien, 1968
- Becker, Hellmut und Kluge, Alexander „Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle“, Frankfurt, 1961
- Blümle, Ernst-Bernd „Lobby“, in Görres-Gesellschaft (Hrsg.) „Staatslexikon“, Bd. 3, 1987
- Boerner, Sabine „Führungsverhalten und Führungserfolg. Beitrag zur einer Theorie der Führung am Beispiel des Musiktheaters“, Wiesbaden, 2002
- Böttger, Dirk „Das Musikalische Theater. Oper, Operette, Musical“, Zürich, 2002
- Bohnsack, Ralf u.a. (Hrsg.) „Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung“, Opladen, 2003
- Bogner, Alexander u.a. (Hrsg.) „Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung“, Opladen, 2002
- Büchter-Römer, Ute „Aspekte des Neuen Musiktheaters und Strategien seiner Vermittlung“, Augsburg, 1996
- Burmeister, Hans-Peter (Hrsg.) „Die Zukunft des deutschen Theaters“, 48. Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium, Rehburg-Loccum, 2005
- Butzlaff, Wolfgang „Gesammelte Kritiken“, Bd. 4: Musiktheater 2, Kiel, 2002
- Cook, Susan C. „Opera for a New Republic – the Zeitopern of Krenek, Weill and Hindemith“, Michigan 1988
- Dahlhaus, Carl „Opernrepertoire und historisches Bewusstsein“, in in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S. 133ff
- Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Theater-Manifest“, Manuskript, Berlin 2003
- Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Rechtliche und strukturelle Rahmenbedingungen von Theatern und Orchestern in der Bundesrepublik Deutschland“, Gutachten, Oktober 2004
- Dittmann, Armin „Kulturverfassungs- und Kulturverwaltungsrecht“, in Görres-Gesellschaft (Hg.) „Staatslexikon“, Bd. 3, 1987
- Döhring, Sieghart „Kammeroper – Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff“, in Reininghaus, Frieder u.a. (Hrsg.) „Experimentelles Musik- und Tanztheater“, Bd. 7 der Reihe „Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert“, Laaber, 2004
- Eckert, Nora „Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure“, Berlin, 1995
- Engel, Titus u.a. (Hrsg.) „Generation_Oper. Fünfzehn junge Kommentare zur Situation der Oper“, Saarbrücken, 2001
- Esslin, Martin „Theater in unserer Zeit“, in „Europagespräch 1968. Das Europäische

- Theater und sein Publikum“, Wien, 1968
- Fabel, Martin „Kulturpolitisches Controlling. Ziele, Instrumente und Prozesse der Theaterförderung in Berlin“, Frankfurt, 1998
- Felsenstein, Walter und Herz, Joachim „Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen“, Leipzig, 1976
- Flick, Uwe „Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften“, Hamburg, 1999
- Flick, Uwe u.a. (Hrsg.) „Qualitative Forschung. Ein Handbuch“, Hamburg, 2000
- Flick, Uwe „Triangulation“, in Bohnsack, Ralf u.a. (Hrsg.) „Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung“, Opladen, 2003, S. 161-162
- Flick, Uwe „Triangulation in der qualitativen Forschung“, in Flick, Uwe u.a. (Hrsg.) „Qualitative Forschung. Ein Handbuch“, Hamburg, 2000, S. 309-318
- Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978
- Fuchs, Hans Joachim „Theater als Dienstleistungsorganisation. Legitimationsprobleme des bundesdeutschen Sprechtheaters der Gegenwart“, Frankfurt am Main, 1988
- Fuchs, Max „Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis“, Opladen, 1998
- Geißler, Frank (Hrsg.) „Man sieht, was man hört. Udo Zimmermann über Musik und Theater“, Leipzig, 2003
- Geuen, Heinz „Von der Zeitoper zur Broadway Opera“, Schliengen, 1997
- Glaser, Hermann „Kulturpolitik und Musiktheater“, in in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S. 104ff
- Göbl, Tanja „Materialband zur Diplomarbeit: Theaterfotografie der Gegenwart“, Hildesheim 2003
- Göschel, Albrecht „Konzeptionen von Kulturpolitik und ihre Folgen für Kulturmanagement“, in Heinrichs, Werner (Hrsg.) „Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit“, Baden-Baden, 1997
- Heinrichs, Werner und Klein, Armin „Kulturmanagement von A-Z“, München, 1996
- Heinrichs, Werner (Hrsg.) „Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit“, Baden-Baden, 1997
- Heinrichs, Werner „Planung, Steuerung und Kontrolle von Projekten. Projektmanagement im Kulturbetrieb“, in Handbuch Kulturmanagement, 1998
- Hellmann, Kai-Uwe u.a. (Hrsg.) „Das System der Politik. Niklas Luhmanns politische Theorie“, Wiesbaden, 2003
- Henius, Carla „Schnebel, Nono, Schönberg oder Die wirkliche und die erdachte Musik“, Hamburg, 1993

- Henius, Carla „Das undankbare Geschäft mit neuer Musik“, München, 1974
- Henius-Klaiber, Carla „Opernstudio – musikalisches Experimentiertheater – implicite eine Forderung an den Spielplan“, in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S. 169ff
- Henze, Hans Werner (Hrsg.) „Neues Musik Theater, Almanach zur 1. Münchener Biennale“, Wien, 1988
- Hessisches Staatstheater Wiesbaden (Hrsg.) „musik-theater-werkstatt. Dokumentation über neuen Jahre 1986-1995“, Redaktion Carla Henius, Wiesbaden, 1995
- Hessisches Staatstheater (Hrsg.) „musik-theater-werkstatt. Die Vorträge 1989-1990“, Redaktion Carla Henius, Wiesbaden, 1990
- Hoegl, Clemens „Ökonomie der Oper. Grundlagen für das Musiktheater-Management“, Bonn, 1995
- Holl, Karl „Oper in Not“, in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S.13ff
- Hoffmann, Hilmar „Kultur als Lebensform. Aufsätze zur Kulturpolitik“, Frankfurt a. M., 1990
- Hoffmann, Hilmar „Notwendigkeit und Möglichkeit der Finanzierung von Musiktheater“, in in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S. 46ff
- Hopf, Christel „Qualitative Interviews – ein Überblick“, in Flick, Uwe u.a. (Hrsg.) „Qualitative Forschung. Ein Handbuch“, Hamburg, 2000, S. 349-360
- Ischreyt, Heinz „Deutsche Kulturpolitik“, Bremen, 1964
- Klein, Armin (Hrsg.) „Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis“, München, 2004
- Klein, Armin „Kulturpolitik. Eine Einführung“, Opladen, 2003
- Klaiber, Joachim „Der ‚dramaturgisch konzipierte‘ Spielplan und die Moderne“, in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S. 161
- Kolleritsch Otto (Hrsg.) „Oper heute. Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater“, Wien, 1985
- Kommunale Gemeinschaftsstelle für Verwaltungsvereinfachung (KGSt) „Führung und Steuerung des Theaters“, Gutachten, Köln, 1989
- Konold, Wulff „Deutsche Oper – einst und jetzt“, Kassel, 1980
- Konold, Wulf „Musiktheater, Inszenierungen“ in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel, 1997, Spalte 1670ff
- Kühn, Hellmut „Musiktheater heute“, Mainz, 1982
- Kulturstiftung der Länder (Hrsg.) „Antworten auf die Fragen des Zwischenberichts ‚Bündnis für Theater: Wir brauchen einen neuen Konsens‘“, Manuskript, Berlin 2003
- Lange, Stefan „Niklas Luhmanns Theorie der Politik. Eine Abklärung der Staatsgesellschaft“, Wiesbaden, 2003

- Liebermann, Rolf „Opernjahre“, Bern, 1977
- Lietzau, Wolfgang und Zitzmann, Thomas „Was sind Verbände?“, unter <http://www.verbaende.com>, Stand 23.3.2005
- Luhmann, Niklas „Die Kunst der Gesellschaft“, Frankfurt, 1995
- Lüders, Christian „Teilnehmende Beobachtung“, in Bohnsack, Ralf u.a. (Hrsg.) „Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung“, Opladen, 2003, S. 151-153
- Maehder, Jürgen, „Musiktheater“, in Honnegger, Marc (Hg.) „Das große Lexikon der Musik“, Bd. 5, Freiburg, 1981
- Mayring, Philipp „Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken“, Weinheim, 2000
- Meuser, Michael und Nagel, Ulrike „ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht“, in Bogner, Alexander u.a. (Hrsg.) „Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung“, Opladen, 2002, S. 71-93
- Meuser, Michael und Nagel, Ulrike „Experteninterview“, in Bohnsack, Ralf u.a. (Hrsg.) „Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung“, Opladen, 2003, S. 57-58
- Mohr, Arno (Hrsg.) „Grundzüge der Politikwissenschaft“, München, 1995
- Mohr, Arno „Politikwissenschaft als Universitätsdisziplin in Deutschland“, in Mohr, Arno (Hg.) „Grundzüge der Politikwissenschaft“, München, 1995
- Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.) „Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000“, Laaber, 2000
- Müller, Lorenz und Singer, Otto „Rechtliche und institutionelle Rahmenbedingungen der Kultur in Deutschland“, Ausarbeitung der Wissenschaftlichen Dienste des Deutschen Bundestages, Januar 2003
- Müller-Schöll, Nikolaus „Theater außer sich“, Manuskript, Frankfurt 2003
- Naumann, Michael „Die schönste Form der Freiheit. Reden und Essays zur Kultur der Nation“, Berlin, 2001
- Obert, Susanne u.a. „Standortprofil Berliner Musikwirtschaft“, Berlin, März 2001, Quelle: http://www.berlin.de/senwiarbfrau/projektzukunft/mat/studien/musikwirtschaft_2004.pdf, Stand 23.3.2005
- Ohnesorg, Franz Xaver (Hrsg.) „Die Befreiung der Musik“, Bergisch Gladbach, 1994
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung „Im Bund mit der Kultur. Neue Aufgaben der Kulturpolitik“, Berlin, 2002
- Rapp, Uri „Konvention und Freiraum – Musiktheater als soziale Institution“, in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S. 30ff
- Rassem, Mohammed und Fries, Heinrich „Kultur“, in Görres-Gesellschaft (Hrsg.) „Staatslexikon“, Bd. 3, 1987
- Rassem, Mohammed „Kultursoziologie“, in Görres-Gesellschaft (Hrsg.) „Staatslexikon“, Bd. 3, 1987
- Rau, Johannes „Grußwort des Bundespräsidenten zur Eröffnung des Kongresses der

- Kulturstiftung der Länder „Bündnis für Theater“, Manuskript, Berlin 2003
- Reininghaus, Frieder u.a. (Hrsg.) „Experimentelles Musik- und Tanztheater“, Bd. 7 der Reihe „Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert“, Laaber, 2004
- Reininghaus, Frieder „Musiktheater am Ende des 20. Jahrhunderts“, in Motte-Haber, Helga de la (Hg.) „Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000“, Laaber, 2000
- Rettich, Hannes „Theater müssen uns lieb und teuer sein!“ in Heinrichs, Werner (Hrsg.) „Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit“, Baden-Baden, 1997
- Rettich, Hannes „Kunstkonzeption des Landes Baden-Württemberg“, Freudenstadt, 1990
- Ruf, Wolfgang „Musiktheater, Kompositionen“ in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Spalte 1689ff, Kassel, 1997
- Schmidt, Manfred G. „Policy-Analyse“, in Mohr, Arno (Hrsg.) „Grundzüge der Politikwissenschaft“, München, 1995
- Schneider, Wolfgang „Von Apparaten, Tankern, von Probebühnen des Lebens und Entwicklungsräumen“, Manuskript, Hildesheim 2002
- Schulz, Reinhard „Wozu dieses Theater? Mauricio Kagel und Perspektiven des Neuen Musiktheaters“, in Ohnesorg, Franz Xaver „Die Befreiung der Musik“, Bergisch Gladbach, 1994
- Schulze-Reimpell, Werner „Kulturpolitische Forderungen des Musiktheaters“, in Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.) „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Bayreuth, 1978, S. 115ff
- Silzer, Marlene und Wernich, Jörg M. „Methodenband. Dokumentation des methodischen Vorgehens bei einer qualitativen Studie zur subjektiven Bedeutung filmischer Gewaltdarstellungen für Jugendliche“, Hildesheim 2000
- Steinbeck, Dietrich „Der Spielplan als Ergebnis seiner geschichtlichen Entwicklung“, in „Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland“, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Hrsg.), Bayreuth, 1978, S. 142ff
- Trommler, Frank „Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland“ in Langenbucher, Wolfgang (Hrsg.) „Kulturpolitisches Wörterbuch Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik im Vergleich“, Stuttgart, 1983
- Vill, Susanne „Theaterformen im neuen Musiktheater“, in Kolleritsch Otto (Hrsg.) „Oper heute. Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater“, Wien, 1985
- Votteler, Juliane (Hrsg.) „Musiktheater heute. Klaus Zehelein, Dramaturg und Intendant“, Hamburg, 2000
- Wahl-Zieger, Erika „Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur“, Göttingen, 1978
- Waidelich, Jürgen-Dieter „Theatermanagement/Theaterorganisation. Teil I. Problemaufriss und Geschichte des Theatermanagements bis zur Gegenwart“, Hagen, 1991
- Waidelich, Jürgen-Dieter „Theatermanagement/Theaterorganisation. Teil II. Strukturen und Rezepturen der gegenwärtigen Theaterarbeit“, Hagen, 1991
- Weinacht, Paul-Ludwig „Kulturpolitik“, in Görres-Gesellschaft (Hrsg.) „Staatslexikon“, Bd. 3,

1987

Wezel, Wolfdietrich „Das subventionierte öffentliche Theater. Seine Struktur und seine Problematik“, München, 1964

Wilke, Reinhard „Staat und Kulturförderung. Zehn Jahre regionale Kulturpolitik des Landes Niedersachsen“, Sögel, 1985

Willnauer, Franz „Gustav Mahler und die Wiener Oper“, Wien, 1993

Wostrak, Annette „Berliner Opernpolitik 1980-2000“, Diplomarbeit im Studiengang Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis, Berlin 2001

Zehetmair, Hans „Kultur bewegt. Kulturpolitik für Bayern“, München, 2001

Zentgraf, Christiane (Hrsg.) „Musiktheater – um welchen Preis?“, Bayreuth, 1992

2 STATISTIKEN

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Theaterstatistik 2001/2002“, Köln 2002

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975“, Rommerskirchen 1978

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 2001/2002“, Bensheim 2002

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 2000/2001“, Bensheim 2001

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1999/2000“, Bensheim 2000

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1998/1999“, Bensheim 1999

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1997/1998“, Bensheim 1998

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1996/1997“, Bensheim 1997

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1995/1996“, Bensheim 1996

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1994/1995“, Bensheim 1995

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1993/1994“, Bensheim 1994

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1992/1993“, Bensheim 1993

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1991/1992“, Bensheim 1992

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1990/1991“, Bensheim 1991

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1989/1990“, Bensheim 1990

Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Wer spielt was? 1988/1989“, Bensheim 1989

3 ZEITUNGSARTIKEL

Anders, Gunter „Rechtsformen für Kultureinrichtungen“ in INTHEGA Kultur-Journal, Heft 3, Juni 2004

Angermann, Klaus „Geschichten im Kopf des Hörers“, in Die Deutsche Bühne, 6/2002

Bartel, Jörg „Gefährliche Passionsspiele am deutschen Theater“, in NRZ, 12.06.2003

Bla „Oper zwischen Boom und Krise“, in Der Standard, 9.3.1998

Brandenburg, Detlef „Bei Klonen, welche Liebe fühlen“, in Die Deutsche Bühne, 9/2003

Brandenburg, Detlef „Die Zukunft beginnt heute“, in Die Deutsche Bühne, 7/2004

Brandenburg, Detlef „Große Worte, blasse Taten. Die Uraufführungsreihe ‚Bonn Chance‘ und einige Probleme der neuen Musikdramatik“, in Die Deutsche Bühne, 6/2002

Brandenburg, Detlef „Radikal am Werk“, in Die Deutsche Bühne, 6/2002

Brandenburg, Detlef „Seelenpolyphonie“ in Die Deutsche Bühne, 5/2001

Brandenburg, Detlef „Wie man sich bettet oder West-östlicher Diwan“ in Die Deutsche Bühne, 12/2004

Brembeck, Reinhard J. „Armageddongeraune im Foyer“, in Süddeutsche Zeitung, 11.03.2005

Brembeck, Reinhard J. „Biotop fürs Neue. Ganz der Kunst ergeben – die deutschen Opernhäuser“, in Süddeutsche Zeitung, 16.02.2005

Brembeck, Reinhard J. „Der Charmeur. Klaus Bachler wird 2008 Intendant der Bayerischen Staatsoper“, in Süddeutsche Zeitung, 11.5.2005

Brembeck, Reinhard J. „Rabulistik. Der verworrene Fall Christoph Albrecht“, in Süddeutsche Zeitung, 12.5.2005

Brüggemann, Axel „Im Opernhaus vom Gestern zum Heute“, in Die Deutsche Bühne, 5/2001

Brüggemann, Axel „Opernzauber statt Zauberflöte“, in Die Deutsche Bühne, 6/2001

Burkhardt, Werner „Intergalaktische Hiobsbotschaften“, in Süddeutsche Zeitung, 28.01.2005

Ciulli, Roberto u.a. „Reparaturen sind nicht alles. Zur Diskussion von Theater- und Betriebsstrukturen“, in Theater der Zeit, 4/2003

Detje, Robin „Mittelmaß und Größenwahn“ in Theater heute, Jahrbuch 2003, S. 9ff
Deutscher Bühnenverein (Hrsg.) „Theaterpolitisches Thesenpapier“ in Kulturpolitische Mitteilungen IV / 1993, S. 38ff

Hessler, Ulrike und Holzamer, Hans-Herbert, Interview mit Kulturstaatsministerin Weiss zu den Münchner Opernfestspielen 2004, in der Beilage der Süddeutsche Zeitung, 26.6.2004

Hillger, Andreas „Das Neue fördern“, in Die Deutsche Bühne, 5/2001

Hoffmann, Hilmar „Musiktheater morgen. Vorurteile gegen die Oper – aufgeklärt und entkräftet“, in Musica, 29. Jahrgang, 1975, S. 297-300

Keim, Stefan „Bilderfluten, Trauergesänge. Das Festival 6-Tage-Oper in Düsseldorf“, in Die Deutsche Bühne, 6/2002

Keim, Stefan „Im Suchen liegt das Ziel“, in Die Deutsche Bühne, 5/2001

Keim, Stefan „Sinn für Sinnlichkeit“, in Die Deutsche Bühne, 6/2002

Krug, Hartmut „Oper off“, in Die Deutsche Bühne, 6/2001

- Noack, Bernd „Nahe am Gefrierpunkt“, in Süddeutsche Zeitung, 11.03.2005
- Pilz, Dirk „Die ganze Welt ist ein Projekt“, Theater der Zeit 01/2004
- Reininghaus, Frieder „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, in Die Deutsche Bühne, 5/2001
- Reininghaus, Frieder „Zwischen Nostalgie und Futur. Ein Streifzug durch die Regionen des neuen Musiktheaters“, in Die Deutsche Bühne, 8/2003
- Ruf, Wolfgang J. „Teure Täuschungsmanöver“, in Kulturpolitische Mitteilungen III/2003
- Schmitz-Gielsdorf, Uwe „Die Realität als Bühnenbild“, in Die Deutsche Bühne, 9/2001
- Seifert, Ilka „Staatsoper Unter den Linden“, Beitrag zum Thema „Experimentelle Impulse durch Institutionen“, in Positionen, Nr. 55, Mai 2003
- Stadelmaier, Gerhard „Feuerreiter“, in FAZ 01.10.2003
- Sucher, C. Bernd „Auf der Suche nach der Überraschung“, in Süddeutsche Zeitung, 21.3.2005
- Tholl, Egbert „Minus statt Plus. Wie die Bayerische Staatsoper sparen muss“, in Süddeutsche Zeitung, 31.1.2003
- Wagner, Bernd „Das ‚Floß der Medusa‘, der repräsentative Glanz und der Bauchnabel des Theaters“ in Kulturpolitische Mitteilungen IV/2003
- Wagner, Bernd „Theater muss sein’ Aber zu welchen Preis?“ in Kulturpolitische Mitteilungen IV/2003
- Weiss, Christina im Interview, Südwestrundfunk, 03.08.2003, Quelle:
<http://www.bundesregierung.de/Bundesregierung/Beauftragte-fuer-Kultur-und-Me/Reden-Interviews-,11827.505294/interview/Interview-mit-Kulturstaatsmini.htm>, Stand 13.6.2005
- Weiss, Christina in „Interview mit Kulturstaatsministerin Weiss zu den Münchner Opernfestspielen 2004“, in der Beilage der Süddeutsche Zeitung, 26.6.2004, Quelle:
<http://www.bundesregierung.de/Bundesregierung/Beauftragte-fuer-Kultur-und-Me/Reden-Interviews-,11827.677414/interview/Interview-mit-Kulturstaatsmini.htm>, Stand 13.6.2005
- Weiss, Christina „Der Palast der Verwandlung – die Oper im 21. Jahrhundert“, Eröffnungsrede der Münchner Opernfestspiele, 27.06.2004, Quelle:
<http://www.bundesregierung.de/Bundesregierung/Beauftragte-fuer-Kultur-und-Me/Reden-Interviews-,11827.673855/rede/Der-Palast-der-Verwandlung-die.htm>, Stand 13.6.2005
- Weiss, Christina im Interview „Die Politik ist der Spiegel der Gesellschaft“, in Theater der Zeit, 19.03.2004, Quelle:
<http://www.bundesregierung.de/Bundesregierung/Beauftragte-fuer-Kultur-und-Me/Reden-Interviews-,11827.624802/interview/Interview-mit-Kulturstaatsmini.htm>, Stand 13.6.2005
- Zehelein, Klaus „Wo Kunst offensiv wird“, in Die Deutsche Bühne, 12/1999
- Zehelein, Klaus „Oper im Versuchslabor“, in Neue Zeitschrift für Musik, 4/2002
- Zehelein, Klaus im Interview zum Forum Neues Musiktheater Stuttgart mit Juliane Votteler und Heidrun Havran zum Thema „Experimentelle Impulse durch Institutionen“, in Positionen, Nr. 55, Mai 2003

Zehelein, Klaus „Das Schlimmste ist die Ausschaltung des Risikos“, in die Deutsche Bühne, 7/2004

Zuber, Xavier „Staatsoper Hannover“, Beitrag zum Thema „Experimentelle Impulse durch Institutionen“, in Positionen, Nr. 55, Mai 2003

Zuber, Xavier im Interview mit Stefan Fricke „zeitoper – für heute, nicht für morgen“, in Neue Zeitschrift für Musik, 4/2002

Außerdem eingesehen: Pressespiegel der Staatsoper Hannover zur ‚zeitoper‘
Pressespiegel der Bayerischen Staatsoper München zu ‚festspiel+‘
Pressespiegel des ‚Forum Neues Musiktheater

4 INTERVIEWS

Breitscheid, Andreas, Künstlerischer Leiter des „Forum Neues Musiktheater“ Stuttgart, im Interview mit J. S. am 17.12.2004, konnte dem Anhang nicht beigelegt werden, weil der Interviewte die Veröffentlichung nicht autorisiert hat.

Franz, Cornel, Konzept-Beratung „festspiel+“ der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.1

Jonas, Peter, Intendant der Bayerischen Staatsoper, im Interview mit J. S. am 28.12.2004, siehe Anhang unter 3.2.2

Mihatsch, Michael, Ministerialrat des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur, im Interview mit J. S. am 04.02.2005 und 10.02.2005, siehe Anhang unter 3.2.3

Oppermann, Thomas, niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur von 1998-2003, im Interview mit J. S. am 12.1.2005, siehe Anhang unter 3.1.3

Puhlmann, Albrecht, Intendant der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 01.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.2

Selbach, Peter, Ministerialrat des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.3.2

von Trotha, Klaus, baden-württembergischer Minister für Wissenschaft und Kunst von 1991-1992 und Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst von 1996-2001, im Interview mit J. S. am 13.1.2005, siehe Anhang unter 3.3.3

Zehelein, Klaus, Intendant der Staatsoper Stuttgart, im Interview mit J. S. am 27.7.2004, siehe Anhang unter 3.3.1

Zuber, Xavier, Dramaturg für Oper und „zeitoper“ an der Staatsoper Hannover, im Interview mit J. S. am 8.12.2004, siehe Anhang unter 3.1.1

5 URLs

<http://www.bundesregierung.de>

<http://www.mwk-bw.de>

<http://www.stmwfk.bayern.de>

<http://www.mwk.niedersachsen.de>

<http://www.senwisskult.berlin.de>

<http://www.mswks.nrw.de>

<http://www.kulturportal-deutschland.de>

<http://www.kulturportal-bayern.de>

<http://www.staedtetag.de>
<http://129.35.196.100/Rathaus/kult/37585/index.html>
<http://www.kulturstiftung-des-bundes.de>
<http://www.kulturstiftung.de>
<http://www.landesstiftung-bw.de>
<http://www.nrw-kultur.de>
<http://www.kunststiftungnrw.de>
<http://www.iti-germany.de>
<http://www.kulturrat.de>
<http://www.musikrat.de>
<http://www.buehnenverein.de>
<http://portal.verdi.de>
<http://www.kupoge.de>
<http://www.komponistenverband.de>
<http://www.dmv-online.com>
<http://www.iscm.nl>
<http://www.ignm-deutschland.de>
<http://www.kuenstler.biz>
<http://www.dramatikerunion.de>
<http://www.darstellendekuenste.de>
<http://www.composers-club.de>
<http://www.dramaturgische-gesellschaft.de>
<http://www.dtv-textdichter.de>
<http://www.univie.ac.at/ema>
<http://www.verbaende.com>
<http://www.fonds-daku.de>
<http://www.opernstiftung-hamburg.de>
<http://www.gfo-hannover.de>

<http://www.villamassimo.de>
<http://www.akademie-solitude.de>
<http://www.deutsche-bank-stiftung.de>
<http://www.allianz-kulturstiftung.de>
<http://www.staatstheater-hannover.de>
<http://www.zeitoper.de>
<http://www.staatstheater-stuttgart.de>
<http://www.fnm.de>
<http://www.bayerische.staatsoper.de>
<http://www.hamburgische-staatsoper.de>
<http://theaterbonn.bgp.de>
<http://www.theater-aachen.de>
<http://www.theater-kiel.de>
<http://www.staatstheater-wiesbaden.de>
<http://www.theater-krefeld-moenchengladbach.de>

<http://www.semperoper.de>
<http://www.miz.org>
<http://www.kulturforschung.de>
<http://www.bildungserver.de>
<http://www.statistik-portal.de>
<http://www.sueddeutsche.de>
<http://www.opernwelt.de>
<http://www.muenchenerbiennale.de>
<http://www.6-tage-oper.de/2002/evkm.htm>
<http://www.6-tage-oper.de/2004/index.htm>
<http://www.pocket-opera.com>
<http://www.kammeropernrw.de>
<http://www.kampnagel.de>
<http://www.zkm.de>

<http://www.ircam.fr>
<http://www.steim.org/steim/lisa.htm>

-