

thema

Freies Musiktheater in Wien

Allgemein mit Spannung, großer Anerkennung und Wohlwollen bedacht wurde der Zusammenschluss einer Plattform zeitgenössischer Musiktheatergruppen in Wien – öffentlich sichtbar durch ein zweitägiges Festivalformat namens *13* in der Expeditihalle der ehemaligen Ankerbrotfabrik im Herbst 2012, vom Sirene Operntheater mit dem Geschenk eigener Mittel initiiert.

In diesem Sinn gibt auch das vorliegende Thema der *gift* dieser Plattform Raum für Darstellung und öffentliche Selbstreflexion, für die sich Mitglieder der Plattform mit Ideen und Beiträgen in die Redaktion einbrachten – obwohl sich viele der Künstler_innen zum Zeitpunkt der Erstellung der Ausgabe mitten in Produktionsprozessen befanden.

Das Resultat ist ein komisch-ernst historischer Einstieg von Markus Kupferblum zur Genese des Verhältnisses von Politik und Musiktheater, gefolgt von einem kulturpolitisch (selbst-)kritischen Parforceritt der ‚Stationen‘ der freien Musiktheaterszene in Wien von Thomas Desi. Als Intermezzo befragt Jürgen Bauer im Retro-bourgeois Gestus das Publikum als Huster_innen, Raschler_innen und Schmatzer_innen – eine nicht ganz genrespezifisch, eher allgemeine

Typologie des Hustens im Theater. Stephan Lack stellt das von Kristine Tornquist und Jury Everhartz herausgegebene Buch *Fragen an das Musiktheater* vor – er liest es ebenfalls als eine öffentliche Selbstverständigung. Diese wird fortgeführt in einem E-Mail-Forum, in dem Georg Steker, Markus Kupferblum, Michael Scheidl, Jury Everhartz und Kristine Tornquist über Ironie, Katharsis, Geld, Publikum, Sinn, Ort und Politik im Musiktheater diskutieren. Im Zeitfenster porträtiert Jury Everhartz den gefeierten wie umstrittenen historischen Granden eines neuen Musiktheaters Hanns Eisler. Und unter dem Titel *Labor oder Fließband* widmet sich ein aktuelles Buch von Rainer Simon dem Thema Produktionsbedingungen im freien Musiktheater – vorgestellt von Jürgen Bauer.

Die versammelten Texte erheben in keiner Weise einen Anspruch auf Repräsentation oder Vollständigkeit: To Be Continued.

Website der Plattform Musiktheater Wien:
www.musiktheater.at



Über die Wirkmächtigkeit von Musiktheater

Markus Kupferblum

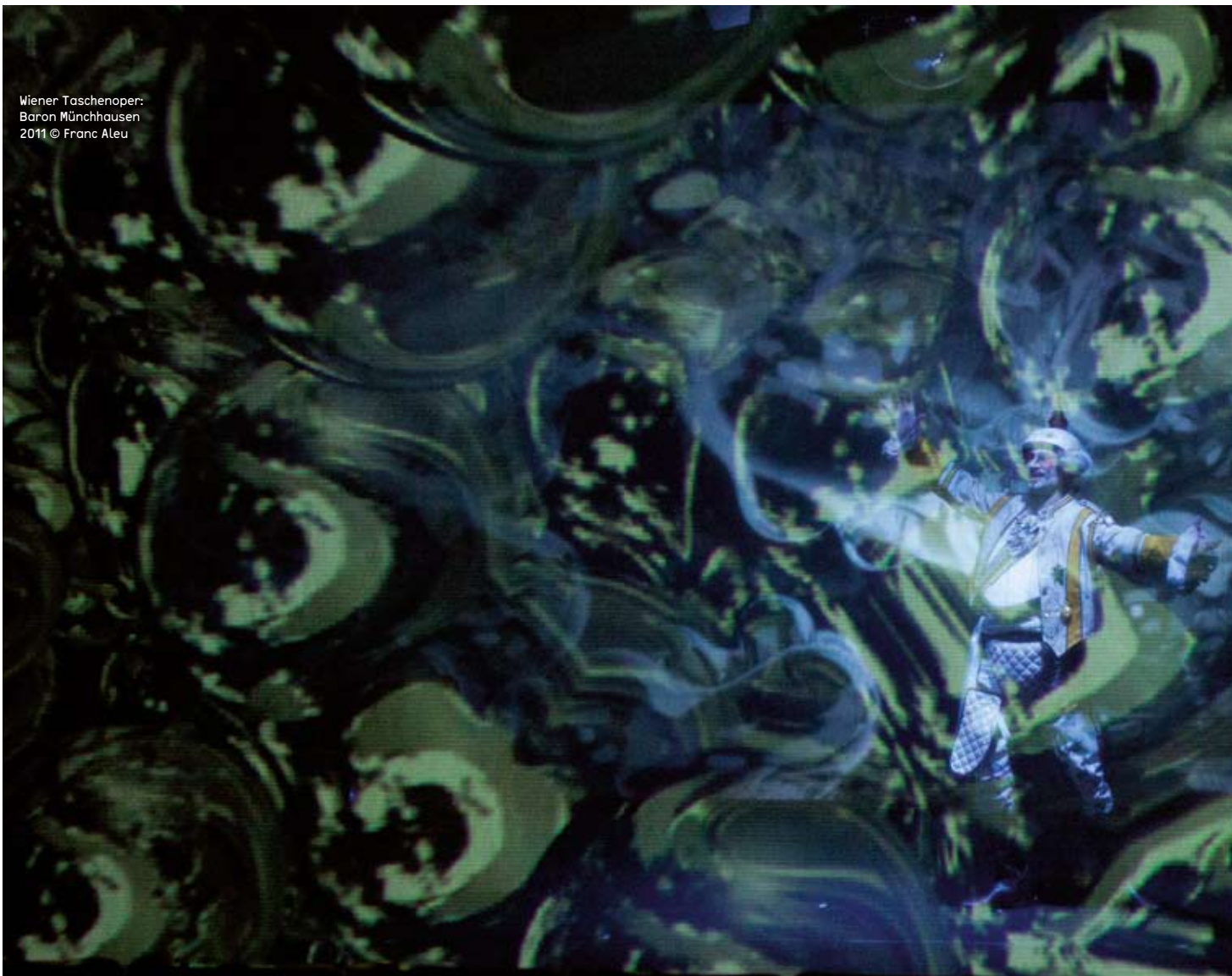
Pandoras Box Ensemble: Tango Klassik, 2008, Interkulttheater © Barbara Krull

Die Revolution der Sinnlichkeit

Als in der Hochblüte der Renaissance Menschen begannen, mit Instrumentenbegleitung auf einer Bühne solo zu singen, taten sie das aus der Lust an einem neuen Klangbild, das dem erträumten Ideal eines elysischen Paradieses nahe kommt. Niemand wollte noch ahnen, dass sich diese Kunstform zu einem revolutionären Instrument entwickeln könnte, das den Herrschern dieser Welt mitunter durchaus gefährlich werden konnte. Wer glaubte damals schon an eine umstürzlerische Kraft der lyrischen Poesie? Im Gegenteil: Die Sänger ersangen sich die imaginierten Götterwelten der Antike, die in wohlthuendem Kontrast zu der grimmigen Wirklichkeit standen, die sie Tag um Tag auf der Straße vorfanden. Die Tagelöhner,

die schuftenden Arbeiter und fluchenden Kutscher waren die Antithese zum singenden Orpheus, der selbst Furien bezwingt, um seine Liebe zurückzugewinnen oder zu Dido, die grandios und lyrisch an ihrer unerfüllten Liebe zerbricht. Im Schutz ihrer Schlösser in Florenz und Mantua entzogen sich die hohen Herrschaften mit ihren Musiktheaterensembles der schnöden Realität und schufen dort eine klangmächtige Gegenwelt, die die antiken Ideale hochhielt. Niemand wollte eine politische Dimension in diesem Unterfangen erkennen, sondern man delectierte sich an dem wiedergewonnenen Wissen alter Zeiten, das durch die Rückübersetzungen aus dem Arabischen und Persischen ins Griechische und Lateinische der Europäischen Elite wieder zur Verfügung stand.

Wiener Taschenoper:
Baron Münchhausen
2011 © Franc Aleu



Die Kunst zu Überleben

Doch in der Gesellschaft brodelte es. Die neuen Zeiten schufen neue Machtverhältnisse, neue Berufe entstanden und der Wohlstand wurde neu verteilt. Diese Neuordnung der Gesellschaft generierte zahlreiche soziale Probleme, die nach einem Ventil verlangten, um diese enormen Spannungen abzubauen. Die Menschen brauchten Geschichten, die von ihnen selbst erzählten, von ihnen und ihrem beständigen Überlebenskampf, um zu lernen, mit ihren alltäglichen Konflikten umzugehen.

Die griechische Götterwelt mit ihren Idealen bot dazu keine Lösung, doch war so ein Ventil bald in der *Commedia dell'Arte* gefunden. Diese neuartige improvisierte Volkskomödie erzählte von genau den Menschen, die sich täglich

durch die lärmenden Gassen der Städte bewegten, jeder und jede auf der Suche nach ihrem Glück – und allzu oft auch nach der ewigen und absoluten Liebe. Lehrte die griechische Tragödie die Menschen, wie man lebt, so lehrte die *Commedia dell'Arte*, wie man überlebt.

War es am Anfang des Musiktheaters etwa noch Antonio Banchieri, ein Benediktinermönch, der in seinem Kloster altmodische Madrigale als Parodien auf diese neue Gesellschaft komponierte und sich über die zahlreichen Glücksritter und Taugenichtse lustig machte¹, die in polyphonen Chorstimmen ihr Schicksal beweinten, eroberte schon bald eine ganze neue Operngattung den Sologesang für das gemeine Volk.

Es war die *Opera Buffa*, die aus den *Intermezzi*, den Pausenstücken, entstand, die man eigentlich nur zur Erheiterung für das Publikum spielte, das in der Pause vor dem



ja offensichtlich bloß um einen Stellvertreterkrieg handelte. Weniger ging es den Menschen dabei um die Frage, ob die Opera Seria oder die Opera Buffa die bessere Kunstform sei, sondern darum, welche Gesellschaftsschichten mit ihnen bedient werden.²

Als Pergolesis Opera Buffa *Serva Padrona* 1752 von einer italienischen Truppe in Paris als Intermezzo von Lully's Opera Seria *Acis et Galathée* aufgeführt wurde, löste diese den sogenannten „Buffonistenstreit“, die „Querelle des Bouffons“ aus, der bis 1754 fort dauerte. Niemand geringerer als Jean-Jacques Rousseau sprach nun der französischen Musik ihre Qualität ab und postulierte, nur mehr italienische Opern zu spielen, da die italienische Sprache „sanft, klangvoll und wohlakzentuiert“ klinge³. Doch bald spitzte sich der Streit zu einer politischen Auseinandersetzung zu, die auf den Punkt gebracht lautete: Königliche Hofoper gegen bürgerliches Singpiel. Im vorrevolutionären Paris kochten da bald die Emotionen über, die italienische Komödiantentruppe, die die *Serva Padrona* aufgeführt hatte, wurde 1754 schließlich gewaltsam des Landes verwiesen und alle italienischen Opern verboten. Sämtliche aufgeklärten Geister rebellierten nun erst recht gegen die Französische Oper und bald immer unverhohlener gegen den König.

¶¶ Doch bald kamen die Menschen nur mehr für die „Pause“ ins Theater und blieben der tragischen griechischen Oper fern. ¶¶

Dritten Akt einer Tragödie, bevor der Held stirbt, noch einmal zum Lachen gebracht werden sollte. Doch bald kamen die Menschen nur mehr für die „Pause“ ins Theater und blieben der tragischen griechischen Oper fern. Sie genossen die gesungenen Volkskomödien des Intermezzo und es war schließlich das Teatro San Carlo in Neapel, das 1730 erbaut wurde, um als erstes Theater ausschließlich solche Intermezzi zu spielen – aber nun eben abendfüllend.

Siegeszug der Opera Buffa

Von da an begann der Siegeszug der Opera Buffa, der bald zu einem regelrechten Krieg eskalierte, der im vorrevolutionären Paris zu riesigen, politischen Tumulten führte, da es sich hier

Oper als Triebfeder der Revolution

Das war nicht die einzige Auseinandersetzung um die Oper, die zu dieser Zeit tobte, doch die andere wurde eher künstlerisch geführt – dafür nahezu europaweit: Da ging es nämlich nicht nur um die Frage, ob die italienischen oder die französischen Opern besser wären, sondern ob es überhaupt statthaft sei, „Opere Buffe“ aufzuführen und mit dem Medium der Musik Leute zum Lachen zu bringen.

Natürlich wurde dabei auch die revolutionäre Kraft der Geschichten der Commedia dell'Arte erkannt, die dann auch verboten wurden, wenn sie sich allzu explizit gegen die herrschende Klasse wandten. Die „Revolutionsoper“ *Figaro* etwa war ein Produkt der Aufklärung, in der ein absolutistisch herrschender Graf von seinen Dienern dazu genötigt wird,

sich öffentlich zu entschuldigen. Das klingt für uns vielleicht recht harmlos für eine „Revolution“ und es ist womöglich für viele schwer zu verstehen, warum so eine Oper damals verboten wurde. Aber denken wir an die heutigen Zustände etwa in China, Nordkorea oder im Iran, erscheint uns eine öffentliche Entschuldigung von diktatorischen oder „absolutistischen“ Herrschern gleichsam denkunmöglich. Würden sich etwa die chinesischen Parteiführer dafür entschuldigen, was sie den Tibetern antun, oder die iranischen Mullahs dafür, dass sie jahrzehntlang ihr Volk brutal und rücksichtslos unterdrücken, foltern und ermorden?

Doch Opernrevolutionen können auch durchaus erfolgreich sein: In England gelang es Johann Christian Pepusch mit seinem Librettisten John Gay 1728 mit der Aufführung ihrer provokanten *Bettleroper* den überaus erfolgreichen Georg Friedrich Händel zu brüskieren, und bald darauf musste dessen Heimstätte, die Royal Academy, ihre Pforten schließen, um das Volk, das auf der Seite Pepusch's war, zu beschwichtigen. Auch Giuseppe Verdi verstand es, mit seinen Opern Politik zu machen. Nicht nur bot sein Nachname ein Akronym für die italienischen Royalisten, die sich eine Einigung Italiens unter König Vittorio Emanuele wünschten und sich bald erfolgreich gegen die habsburgischen Besatzer auflehnten, seine Opern wurden zu Hymnen der Freiheit und Selbstbestimmtheit des italienischen Volkes.⁴

Die Musik als politisches Instrument

Wo immer es Diktaturen gibt, spielt das Theater eine enorm wichtige Rolle des Widerstands. Die Musik verhilft der Oper, das Publikum direkt und emotional anzusprechen und eignet sich vielleicht dadurch wesentlich besser als das Sprechtheater dazu, sich gegen herrschende Missstände zu artikulieren.

Waren es in der Zeit des Nationalsozialismus etwa die Lieder der Oper *Brundibar*, die Hans Krása im Konzentrationslager Theresienstadt komponiert hatte und die dort über viele Monate hinweg von Kindern aufgeführt wurde, die als Zeichen des Widerstandes von den Häftlingen gesummt wurden, war es in der Sowjetunion der *Antiformalistische Rajok*,

der von Schostakowitsch offen gegen Stalin komponiert worden war, und im Walzertakt und im Stil des gregorianischen Volkslieds die „sowjetische Musik“ preist.

Opernkomponisten wurden bisweilen, wie etwa Richard Wagner, von Diktatoren genutzt, um ihre eigene politische Botschaft zu vermitteln, andere wie Franz Lehár oder Richard Strauss kollaborierten oder wurden wie Sergej Prokofjew oder Dimitri Schostakowitsch gnadenlos verfolgt und wie Igor Strawinski, Arnold Schönberg, György Ligeti, Wolfgang Korngold, Alexander von Zemlinsky oder Kurt Weill vertrieben oder gar wie Viktor Ullmann oder Hans Krása ermordet.

Der vertriebene Wiener Staatsoperndirektor Bruno Walter dirigierte 1942 an der New Yorker Metropolitan Opera den *Don Giovanni*, der nicht nur zu einer gefeierten Sternstunde der Mozartrezeption wurde, sondern im Publikum eine enthusiastische Zustimmung zum Kampf der USA gegen Hitlerdeutschland provozierte. Doch dann war es wiederum die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper, die nach dem Krieg ein gewichtiges Symbol für das wiedererstandene Österreich wurde.

Freies Musiktheater

Heute finden in Europa die Revolutionen im Musiktheater glücklicherweise meistens auf der Bühne statt, wenn etwa Nikolaus Harnoncourt eine neue Lesart einer bekannten Oper präsentiert oder ein/e Regisseur_in eine besonders dichte und sinnliche Form findet, eine Geschichte für ein heutiges Publikum relevant und dringlich zu erzählen – oder mitunter auch bloß am Weg dorthin, also in der Art, eine Oper zu produzieren.

Als ich 1987 die erste freie Oper in Österreich produzierte, was mir damals absolut nicht bewusst war, – es war übrigens die *Serva Padrona* –, fand eine kleine Revolution im freien Theater Österreichs statt. Es wurde der Bedarf geschaffen, ein eigenes Musiktheaterbudget für freie Gruppen zu installieren, das bald eine ungeheure Gründungswelle von freien Operngruppen zur Folge hatte, die die Wiener Szene bis heute beleben. Die Neue Oper, das Wiener Operntheater, die

77 Wo immer es Diktaturen gibt, spielt das Theater eine enorm wichtige Rolle des Widerstands. 44

Taschenoper und bald die Gruppe Netzzeit kompensierten auf famose Weise die jahrelangen Versäumnisse der großen Opernhäuser, das „Repertoire nach Puccini“ zu pflegen oder Kompositionsaufträge zu vergeben. Auch waren es die freien Operngruppen, die als erste bewusst ein junges Publikum ansprachen, um es für diese Kunstform zu begeistern. Zahlreiche internationale Stars begannen ihre Karrieren in der freien Wiener Opernszene – und zahlreiche Stars kommen auch immer wieder gerne dorthin zurück. Ulla Pilz, Adrian Eröd, Roman Sadnik, Thomas Gansch, Andreas Mitisek, Olivier Tambosi oder Michael Sturminger unternahmen ihre ersten Schritte in der Wiener freien Opernszene.

Doch hat das „Freie Musiktheater“, wie es heute lieber genannt wird, keinen politischen Anspruch mehr? Sind es nicht genau diese freien Operngruppen, die durch ihre schlanken Strukturen schnell und unmittelbar auf gesellschaftliche Missstände und auf Veränderungen reagieren könnten? Ist es nicht gerade die Internationalität dieses Mediums, die es zum leidenschaftlichen Kampf gegen jede Form des Rassismus verpflichtet? Sind musische Menschen nicht mit einer besonderen Sensorik ausgestattet, soziale Spannungen besonders früh zu spüren? Oder ist alles so lange in Ordnung, so lange in der Staatsoper täglich der Vorhang aufgeht?

Wie in jeder Epoche ist die zeitgenössische Kunst ein verlässliches Zeugnis unserer Zeit. Im Iran wurde seit 1979 keine Oper aufgeführt, weil es verboten ist, dass Frauen auf einer Bühne solo singen, außer es befinden sich ausschließlich Frauen im Publikum. In Österreich findet täglich Oper statt, aber für sämtliche zeitgenössische Komponist_innen sieht das Kulturbudget der Musikstadt Wien lediglich 25.000 Euro pro Jahr vor.

Trotzdem bleibt die Oper lebendig, trotzdem bleibt sie wesentlich. Es wurde sogar vor kurzem ein besonders wichtiges Werk über den arabischen Frühling in Salzburg uraufgeführt, *18 Tage* vom ägyptischen Komponisten Hossam Mahmoud, der dieses Werk in Kairo nie hätte zeigen dürfen. Von einem guten Theater geht eine Heilkraft für die Gesellschaft aus, sagt Peter Brook, und so ist es eine Verpflichtung der freien Operngruppen, wesentliches und gesellschaftlich relevantes Theater zu machen. ||

¹ Als Musiker nahm er sich jedoch sehr ernst, war er doch der erste Dirigent, der einen Taktstock benutzte und in seine Noten dynamische Bezeichnungen einfügte, damit nichts von seiner Musik verloren ging.

² Wir erinnern uns noch an die FPÖ Plakate, die anlässlich der Planung eines Opernhauses am Linzer Schlossberg ähnliche Instinkte schürten. „Kleiner Mann zahlt große Oper“, hieß es damals – und das Projekt wurde abgesagt, bis man sich auf den Standort festlegte, den Adolf Hitler bereits für das Linzer Opernhaus geplant hatte. Als man dann auch noch mit Hitlers Lieblingsoper das Haus eröffnete, war der braune Rand der Linzer Gesellschaft, der diese Signale sehr wohl erkennt, beschwichtigt und nun ist man einhellig stolz auf das neue Linzer Opernhaus.

³ Rousseau, Jean Jacques, *Lettre sur la musique française*, 17. November 1753.

⁴ Als ich im September 2012 im Österreichischen Kulturforum in Teheran einen iranischen, gemischten (!) Chor hörte, der Va Pensiero sang, kamen mir die Tränen, weil ich körperlich spürte, dass dieses Stück heute noch, genauso wie damals, ein lebendiger und kräftiger Hoffnungsruf ist, ein geknechtetes Volk aus der Unterdrückung zu befreien.

Markus Kupferblum

ist Opern- und Theaterregisseur, Autor und Clown. Er ist Gründer des Totalen Theaters in Wien und Experte für Commedia dell'Arte und Maskentheater. Bekannt ist er für seine spartenübergreifende Arbeit zwischen Oper, Zirkus, Theater und Film. Bisherige Inszenierungen in Frankreich, Österreich, Deutschland, England, Spanien, Belgien, USA, Korea, Libanon, Israel, Russland, Litauen, Luxemburg, Schweiz und Italien. Beim Festival von Avignon wurde er 1993 mit dem 1. Prix de l'Humour ausgezeichnet, 2007 erhielt er den Nestroy Preis der Stadt Wien für die beste Off-Produktion. Im Februar 2012 rief er gemeinsam mit Bernd C. Sucher den Europäischen Theatertag für Toleranz ins Leben. Im Februar 2013 gründete er das Musiktheaterensemble Schlüterwerke, das ohne öffentliche Förderung nach dem Prinzip pay as you can regelmäßig hochpolitische Produktionen zeigt. Am 21. Juni findet die Premiere der *Winterreise – ein Gewaltmarsch* statt, bei dem Schuberts Winterreise mit der Schlacht um Stalingrad verknüpft wird, die genau vor 70 Jahren im Februar 1943 stattgefunden hat. Sein Buch *Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution – die Commedia dell'Arte als politisches Volkstheater* wird im September im Facultas Verlag erscheinen.

www.kupferblum.com





© Nick Mangafas:
Family Table 9 Months Later
David Maayan 2006,
Vladimir Petković

Hust, Keuch, Röchel, Schnief, Raschel, Schnarch

Jürgen Bauer

Ich gebe es zu: Ich bin unerträglich. Mich stören die Störer_innen im Theater, die Huster, Raschler, Schwätzer. Ich gebe es zu, ich werfe immer öfter böse Blicke über meine Schulter, wenn es mir zu laut wird. Dabei bin ich eigentlich ein friedliebender Mensch, es musste also etwas getan werden. Dieser Artikel ist ein Akt der Psychohygiene, ein Befreiungsschlag, eine Selbstverteidigung. Und da man alleine so schlecht kämpft, auch eine Spurensuche nach Verbündeten.

Christoph Marthalers Stück *King Size* am Theater Basel begann mit einer Tonbandstimme, die das Publikum in fünf Sprachen aufforderte, doch seine Telefone einzuschalten, zu rascheln und zu husten. Doch die ironische Aufforderung war völlig unnötig, das Theaterpublikum lässt sich heutzutage ohnehin immer weniger davon abhalten, den Geräuschen auf der Bühne eigene Laute entgegenzusetzen. Die Berliner Zeitung schrieb einmal: „Wenn der Berliner krank ist, geht er nicht zum Arzt, sondern ins Theater.“ Das kann man mit gutem Recht auch über den Wiener, über die Wienerin sagen. Längst gleichen die Zuschauer_innenräume Außenstellen der lokalen Lungenheilstätten und erinnern mich immer öfter an Loriots berühmte Hustensymphonie, bei der neben dem Symphonieorchester die Huster_innen im Publikum gleich mitdirigiert werden. Der britische Shakespeare-Darsteller Sir Ralph Richardson hat einmal gemeint, die Kunst der Schauspieler_innen bestehe darin, die Leute vom Husten abzuhalten, doch demnach gibt es heute keine wahren Schauspielkünstler_innen mehr. Zwei Stunden Theater in Ruhe genießen? Fehlanzeige! Zwei Stunden Stille für Musik? Weit gefehlt!

Typologie des Hustens

Der Sänger Thomas Hampson hat mir Arbeit abgenommen und in mühevoller Kleinarbeit anhand seiner praktischen Erfahrungen fünf Hustergruppen unterteilt: Vom Entlastungs-Hüsteln (staccato forte) über das explosive Stoßhusten (sforzando forte), das Abonnent_innen-Husten (tenuto mezzoforte) und das ansteckende Räuspfern (martellato subito) bis hin zum großen Würgeanfall (fermata, crescendo, staccato, echo) reicht seine Typologie der theater-pulmologischen Störungen. Doch auch abseits des Gehustes bietet sich dem geübten Publikum ein riesiges Arsenal an Möglichkeiten, eine Aufführung zu stören. Auf seinem Blog „metropolkultur“ hat Harald Baumer unter dem Titel *Was ich am Theaterpublikum hasse* eine ganze Reihe zu dem Thema gestartet. Neben Husten findet sich dort auch Essen, Trinken, Rascheln, Schwätzen, Applausdiebstahl und Platzhopsen. Etwas strukturierter ist es die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte gegangen, die in ihrem Text *Theater als öffentlicher Raum* ein Sammelsurium an Publikumsverhalten aufführt, das hier nur gekürzt wiedergegeben werden kann: „Sie rutschen unruhig auf dem Stuhl hin und her, sie schauen wiederholt auf ihre Uhr, gähnen, schlafen ein und fangen an zu schnarchen; sie husten und niesen, knistern mit Papier, essen und trinken; sie flüstern sich Bemerkungen zu oder kommentieren das Bühnengeschehen laut und ungeniert; sie stehen geräuschvoll auf, verlassen den Saal und schlagen die Türen knallend hinter sich zu.“ Den Möglichkeiten sind also keine Grenzen gesetzt! Ob das die Praxis zur Theorie der Publikumsaktivierung ist? Haben wir uns das nicht einmal anders vorgestellt?

Benimmfibel für das Theaterpublikum

Die Journalistin Natascha Pflaumbaum überschrieb ihren Premierenbericht zu Michael Thalheimers *Medea*-Inszenierung in Frankfurt mit „Kindsmord mit Hustenanfällen“ und kam zum Schluss: „Es ist, als habe der gesamte Husten dieser Welt

Einzug in diese Aufführung gehalten.“ Doch auch sonst häufen sich Artikel, die über störendes Publikumsverhalten berichten. Dabei wäre es so einfach, es anders zu halten. Über das beliebte Essen und Trinken im Theater schreibt etwa Harald Baumer: „Wir leben in keinem Notstandsgebiet. Jeder Theater- und Opernbesucher sollte in der Lage sein, vor Vorstellungsbeginn ausreichend zu trinken und zu essen.“ Mahlzeit!

Den manischen Schwätzer_innen könnte man mit den Worten des Schriftstellers und Schauspielers Curt Goetz kontern: „Eine Gelegenheit, den Mund zu halten, sollte man nie vorübergehen lassen.“ Wobei man der Journalistin Judith von Sternburg nur beipflichten kann: Unter „reden“ fällt auch „flüstern, wispern, seufzen, beten, mitsingen, mitsummen sowie Interjektionen aller Art wie Ah, Oh, Huch, Hi, Puh, Uff“. Das Husten, wird jetzt manche sagen, ist aber doch ein anderer Fall: „Husten ist etwas Zwangsläufiges, das halt raus muss“, schreibt etwa Peter Michalzik in seiner „Gebrauchsanweisung fürs Theater“. In einem Beitrag für *Pharmazie in unserer Zeit* hält Dr. Günter Weis gar fest: „Der gesunde Mensch hustet nicht“, außer er sitzt eben im Theater, wo eine „komplexe Einwirkung auf das Hustenzentrum Husten verursachen kann.“ Das hat wohl auch mit der Luft zu tun, oft auch mit Nebel und Rauch von der Bühne, ich habe schon verstanden. Und trotzdem, wenn in einer Münchner Opernkritik die Journalistin über ihren Hustenreiz berichtet und ungläubig fragt: „Wie kommen bloß die Sänger mit diesem ungesunden Klima klar?“, dann möchte ich ihr entgegenrufen: Na wie wohl, mit etwas Disziplin und Respekt! Ich schaffe es ja auch, so schwierig kann es also nicht sein. Und auch in Japan wird, wenn man Berichten Glauben schenken darf, kaum gehustet. Aber Peter Michalzik hat wohl Recht: „Vollkommen verlernt wurde die Kunst des stillen Hustens.“ Vielleicht wissen die Menschen aber auch nur nicht, wo sich ihre Armbeuge befindet. Sobald einer oder eine anfängt, ist der Damm ohnehin gebrochen. „Sympathiehusten“ nennt das Harald Baumer auf seinem Blog. Dabei gäbe es auch hier Abhilfe. Den hysterischen Hustern empfiehlt Judith von Sternburg in der Frank-

77 Sie rutschen unruhig auf dem Stuhl hin und her, sie schauen wiederholt auf ihre Uhr, gähnen, schlafen ein und fangen an zu schnarchen. 66

Erika Fischer-Lichte

furter Rundschau etwa, ein Hustenbonbon bereitzuhalten. Deren Wirksamkeit ist sogar wissenschaftlich erwiesen, wenn man der Pharmazeutischen Rundschau Glauben schenken darf! Dort ist zu lesen: „Das im Theater so beliebte Honigbonbon regt den Speichelfluss an und beim Lutschen schirmt es die entzündeten Areale und die mehr oder weniger freiliegenden C-Fasern kurzzeitig ab.“ Was auch immer das genau heißen mag, selbst wenn die sogenannten „Demulzenzien“ nur für 10 bis maximal 30 Minuten Ruhe garantieren, mit ein paar Zuckerln ist man schon dabei! Ausgepackt werden sollten diese natürlich schon vor Beginn der Vorstellung, ebenso wie das obligatorische Taschentuch. Immerhin gilt mit Judith von Sternburg, dass selbst das leiseste Knistern zum lauten Knatzen wird, sobald die Musik spielt. Merke außerdem: „Die das Knatzen verursachende Person hört das selbst nicht. Aber alle anderen hören es. Ein akustisches Phänomen.“ Für Akustiker_innen unerklärlich? Vielleicht. Für geübte Zuschauer_innen trotzdem längst bekannt. Und wenn es einmal ganz schlimm kommt, könnte man sich ja an einen Ratschlag des Standard zur richtigen Etikette halten: „Wer nicht unbedingt unter Menschen gehen muss, verschiebt als höflicher Kranker seine Freizeitaktivitäten.“ Natürlich hält sich aber niemand an diese Regeln, warum auch? Schon 1897 beschrieb J. von Wedell in seinem Benimmbuch „Wie soll ich mich benehmen?“ das Verhalten des Opernpublikums und stöhnte auf: „O undankbares Theaterpublikum! Lernst du nie Rücksicht für die Künstler, die ihr bestes Können für dich einsetzen?“

Militanter Individualismus

Warum stört mich und eine offenbar verschwindend kleine Minderheit das nun so? Erika Fischer-Lichte schreibt: „Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und auf die anderen Zuschauer.“ Könnte ich diese Auswirkungen nicht einfach akzeptieren?

Mich entspannt zurück lehnen und daran denken, dass das ruhig im dunklen Zuschauer_innenraum sitzende Publikum bei weitem nicht selbstverständlich ist? Recherchiert man zum Thema, stößt man bald auf das Argument, dass doch früher – Renaissance! Barock! – alles noch viel schlimmer gewesen wäre. Sollte ich als Theaterwissenschaftler das nicht wissen? Doch schon Helmut Castrop hielt in seinem Text zum elisabethanischen Theater fest: „Lärm und Rowdytum hat es zuweilen gegeben. Die meisten Zeugnisse sprechen jedoch von der großen Disziplin, Aufmerksamkeit und Stille, die im Theater herrschte und in der nur das Nüsseknacken als störendes Geräusch empfunden wurde.“ Ganz im historischen Regen stehe ich also wohl doch nicht. Vielleicht reizen mich die Störer_innen im Theater auch deshalb so, weil ich ihnen hilflos ausgeliefert bin. Ein Buch kann man zuklappen und woanders weiterlesen, bei einem Gemälde im Museum zuwarten, bis die Schwätzer verschwunden sind. Doch im Theater hat man keine Wahl, das Publikum kann man sich meist nicht aussuchen. Und glaubt man der Journalistin Natascha Pflaumbaum, so braucht eben auch dieses Publikum eine Bühne, und deswegen wird gehustet. Ein soziales Phänomen also, wie auch Thomas Hampson glaubt: „Menschen haben als soziale Wesen das natürliche Bedürfnis, mitzusingen, so wie Vögel. Deshalb sind ihre Stimmlippen während eines Konzertes in ständiger Anspannung.“ Aber hat dieses soziale Phänomen vielleicht Grenzen des Respekts überschritten? Schon Karl Kraus schrieb in der *Fackel*: „Im Theater muß man so sitzen, daß man das Publikum als eine schwarze Masse sieht. Nichts ist störender als die Individualitäten der Menge unterscheiden zu können.“ An dieser Stelle erschrecke ich etwas: Stört mich etwa das Individuum an sich? Suche ich die schwarze Masse? Ich recherchiere weiter, und siehe da: In Bezug auf das Dauergeklingel von Telefonen sprach Ian Rickson, der frühere Intendant des Royal Court Theaters, vom „militanten Individualismus“, der sich in die Besucherinnen und Besucher geschlichen habe. Ich glaube, es ist dieser Militarismus, der meine Feindschaft weckt. Erinnern Sie sich: Ich bin eigentlich ein friedliebender Mensch! Jérôme Bêl hat Theater einmal so

” Sex, Gewalt und Blut – längst kein Problem mehr.
Aber gegen ein paar Minuten Stille regt sich schnell Widerstand im Auditorium. “

definiert: „People sitting in the dark, watching other people standing in the light.“ Das ist für viele Leute offenbar nicht zu akzeptieren. Bei einer Diskussionsveranstaltung zum Thema Internet am Thalia Theater Hamburg meinte ein junger Mann, er gehe auch deshalb nicht ins Theater, weil er da sein Handy ausschalten müsse. Die Seite *Nachtkritik.de* beschrieb seine Haltung: „Damit würde er in eine auktorial organisierte, einseitige Aufmerksamkeit gezwungen.“ Was natürlich völlig richtig ist.

Tell them we're busy!

Vielleicht werden ein paar Stunden Ruhe tatsächlich bereits als Zumutung empfunden. Meine Theatererfahrungen legen diesen Schluss jedenfalls nahe. Sex, Gewalt und Blut – längst kein Problem mehr. Aber gegen ein paar Minuten Stille regt sich schnell Widerstand im Auditorium. Weil die Zuschauerinnen und Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen werden? Wahrscheinlich weil es gälte, einen gemeinsam geteilten Raum als solchen zu erkennen. Doch wo selbst in öffentlichen Verkehrsmitteln Intimstes laut herausgebrüllt wird, ist die Trennung von privatem und öffentlichem Raum wohl obsolet. Dementsprechend aggressiv oft die Reaktionen, wenn man etwas Ruhe einfordert. Doch manchmal, in wunderbaren

Momenten, gibt es Unterstützung von der Bühne! In Berlin reagierte einmal ein auf der Bühne rauchender Schauspieler auf das Husten im Publikum mit: „Ich mach´ sie ja gleich aus!“ Der Sänger Thomas Hampson reichte einer ZuhörerIn in der ersten Reihe während eines Konzertes ein Zuckerl, um ihr Husten zu beenden. Der wunderbare Kevin Spacey wiederum rief einem Zuschauer, dessen Telefon während der Vorstellung läutete, von der Bühne aus zu: „Tell them we're busy.“ John Wood als King Lear unterbrach seinen Monolog und fragte: „Will you please stop coughing?“ Der Meister solcher Reaktionen aber war der aus den „Harry Potter“-Filmen bekannte Richard Griffiths. Als während einer Vorstellung von *The History Boys* ein Telefon klingelte, wandte er sich mit folgenden Worten zum Publikum: „I am asking you to stand up, leave this auditorium and never, ever come back.“

Sogar Kritiker, die tragischerweise vermehrt an Gedächtnisschwund leiden, überstehen ja kein noch so kurzes Stück ohne Gekritzel im Notizblock und sind verstört, wenn man ihnen – wie der Schauspieler Thomas Lawinky vor einigen Jahren – den Spiralblock entreißt. Wie soll es erst dem „normalen“ Publikum ergehen? Aber vielleicht hat dieser Artikel ja etwas bewirkt und man gönnt mir in Zukunft meine „auktorial organisierte Aufmerksamkeit“. Und wenn nicht, kann ich ja immer noch meine Vorschläge für rituelle Bestrafungen hervorkramen. Strafzahlungen für Huster etwa! ||

Jürgen Bauer

ist Theaterwissenschaftler und Autor aus Wien

Fragen an sich selbst

Stephan Lack

Neue Opern- und Musiktheaterformen haben es in Wien immer noch schwer, sich neben dem Repertoirebetrieb der großen Opernhäuser zu behaupten. Dass sich die freie Musiktheaterszene trotzdem vielfältig und erstaunlich selbstbewusst zu präsentieren weiß, beweist das Buch *Fragen an das Musiktheater*.

„Man verlangt viel von neuer Oper und gesteht ihr wenig zu“, heißt es im Vorwort von Irene Suchy. Wie hoch die eigenen Ansprüche der Theaterschaffenden an sich selbst und das Musiktheater sind, lässt sich hier in Interviewform nachlesen. Im Rahmen der 2011 erfolgten Gründung des Ver-

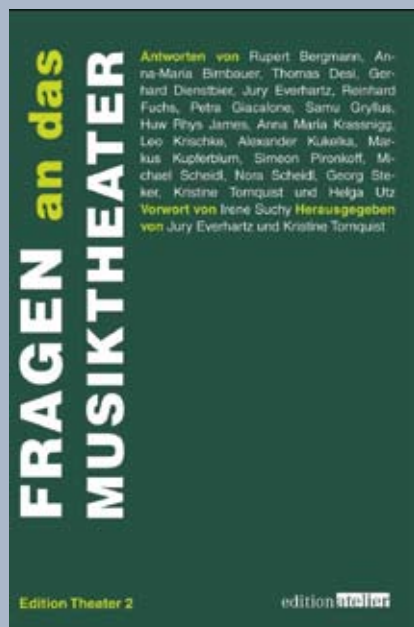
bandes der freien Wiener Musiktheater formulierten die Herausgeber Jury Everhartz und Kristine Tornquist – ihrerseits feste Größen innerhalb der Wiener Musiktheaterlandschaft – sechzehn Fragen an die Gruppen des neuen Netzwerks. Das Ergebnis ist nicht nur ein Einblick in Arbeitsprozesse und Produktionsbedingungen der vierzehn portraitierten Musiktheater, sondern vielmehr auch eine sehr persönliche Auseinandersetzung der Befragten mit der Kunstform an sich. Viel erfährt man hier über künstlerische Lebenswege (die Wege zum Musiktheater sind mannigfaltig) und die diversen Verständnisse von dem, was Musiktheater sein kann und darf. Lesenswert ist u.a. wie Tornquist das Spannungsfeld zwischen ihrer Arbeit als Librettistin und Opernregisseurin beschreibt oder Zoon Musiktheater-Gründer Thomas Desis lustvolle Abrechnung mit der Gattung Oper – eine von mehreren Sichtweisen zu der „Glaubensfrage“ Oper oder Musiktheater?

Ein großer Teil des Buches widmet sich freilich der kulturpolitischen Situation der Wiener freien Musiktheaterszene, deren Unterfinanzierung, die Subventionsvergabepolitik der letzten Jahre und dem augenscheinlichen Missverhältnis zu den großen Opernbetrieben. Erfreulich ist das Ausmaß an Selbstbewusstsein und Zuversicht, das die Theaterschaffenden diesen Produktionsschwierigkeiten entgegensetzen. „Das Publikum, das in jedem unserer

Träume unausgesprochen in Sonderzahlen mit uns zuschaut und gespannt verfolgt, was wir mitzuteilen haben, weiß das in den meisten Fällen nur noch nicht“, schreibt etwa Thomas Desi augenzwinkernd. Momente der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Positionierung und dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Stellenwert des Musiktheaters im Allgemeinen sind indes rar. Das liegt natürlich auch an dem verwendeten Mittel des Fragekataloges; zwar decken die insgesamt 16 Fragen einen breiten Themenkomplex ab, unbequeme Fragestellungen und präzises Nachfragen sind so aber nicht möglich. Vielleicht wären hier individuelle Interviews – wie sie für das ebenfalls in der Edition Atelier erschienene Vorgängerbuch *Fragen an das Theater* geführt wurden – ergiebiger, wenngleich auch aufwendiger gewesen. Nichtsdestotrotz muss man den meisten Musiktheaterschaffenden zu gute halten, dass sie die Publikation nicht als Plattform, sondern vor allem für eine intensive Selbstreflexion der eigenen Arbeit nutzen. Insofern hat Sven Hartberger Recht, wenn er im Nachwort meint, dass die aus dem Buch gewonnen Erkenntnisse für die Musikszene selbst wohl wichtiger sind als für ihr Publikum. ||

Everhartz, Jury & Tornquist, Kristine (Hg.): *Fragen an das Musiktheater*. edition atelier (2012)

Stephan Lack ist Autor aus Wien



Freies Musiktheater in Wien

Thomas Desi



Nikolaus Habjan & Kollege führen durch den Abend. Festival 13 – Die Wiener Musiktheater 2012, Expeditihalle in der ehem. Ankerbrotfabrik © Andreas Friess



1. Erfolgsbilanz Musiktheater Plattform Gegenwart

Grußbotschaft an den Gemeinderat der Stadt Wien: Die Plattform Freie Wiener Musiktheater hat in einer leerstehenden Halle im Areal des Otto-Wagner-Spitals, der Wäscherei, zwei Probesäle und einen Lager-/Depotbereich errichtet, in denen eine Anzahl der heuer zu sehenden Produktionen geprobt und erarbeitet wurde. Die Plattform wünscht sich, diese von der Stadt Wien mit einer Anschubsubvention unterstützte Arbeitsstation auch in der Zukunft nutzen zu können und sich innerhalb des neu zu gestaltenden Areals als kultureller Standort etablieren zu können.

2a. Vom Konflikt als Synergie

Wer über Kunst spricht, schafft sich Feind_innen. Das Künstlerische an sich in Worte zu fassen, ist eine Aufgabe für Dichter_innen und Poet_innen, die jene Mauer vielleicht überwinden können, an der guter Geschmack im allgemeinen scheitert und die oft selbst die willigsten Geister scheidet.

Der Künstler_innen Zeit in elfenbeinernem Getümmel ist vorbei. Sehr wohl kann es einen Konsens geben, des Verstehbaren und Diskutierbaren. Wie auch immer wird nun das Modell einer Synergie, von Partnerschaften und von Plattformen herbeigemailt, denn das „Wir sitzen in einem“-Boot hat das „Es ist voll“-Boot abgelöst, nachdem die Akteur_innen festgestellt haben, dass doch noch Plätze frei sind, wie sich zeigt, wenn man den Willen dafür hat und etwas zusammenrückt. Die Künstler_innen sollen sich ja angeblich mehr auf ihre Kunst konzentrieren und weniger auf das Boot, in dem sie sitzen. Damit sie nicht untergehen, müssen aber auch sie rudern. Diese von den Enttarnungen und Entromantisierungen des Turbokapitalismus', der Privatisierungsmasche, des Dritten Wegs und der End-Of-History-Euphorie und ähnlicher gigantischer Selbsttäuschungen der Gesellschaften nach 1989 getragene Ernüchterung, eine kollektive Scham als Bewusstwerdung, dass die Welt nicht so weiterbestehen wird können, wie es die letzten 70 Jahre als unwiderruflich festgeschrieben schien, schafft neue Gruppierungen, Selbsthilfen, Organisationsformen, die letztlich von fundamentalem Misstrauen gegenüber den etablierten Strukturen initiiert werden.

Die 2011 entstandene Musiktheater-Plattform Freie Musiktheater Wien, unter der sich fast alle freien Musikthe-

aterproduzent_innen Wiens zusammenfinden, hat weder ein Manifest, noch eines, aus dem die Scheidungsgründe schon absehbar wären, schon gar nicht eine künstlerische Gemeinsamkeit, die Vereinsmeierei begründen würde. Als Mitinitiator dieser Plattform und deren Obmann sehe ich das Wort „Konflikt“ in seiner eigentümlichen etymologischen Deutung als „Zusammen-schlagen“ eigentlich positiv: Ein Konflikt zeichnet sich – neben anderem freilich – auch eben durch das „Zusammen“, durch die Gemeinsamkeiten der Konflikt-Elemente oder Konflikt-Partner_innen aus. Man schlägt eben sich zusammen, auf einen Haufen. Das Gemeinsame im Geiste ist paradoxerweise oft trennender als das Fremde, und je abstrakter das Objekt, umso heftiger das Zwiſtpotential. Niemand kann sich besser in die Haare kriegen, als Musikwissenschaftler_innen oder Theolog_innen.

Das Musiktheater, wie auch immer man es definiert,

Die Plattform Freie Musiktheater Wien hat weder ein Manifest, noch eines, aus dem die Scheidungsgründe schon absehbar wären, schon gar nicht eine künstlerische Gemeinsamkeit, die Vereinsmeierei begründen würde.

zeichnet sich durch einen in Bezug auf Sprechtheater, Tanztheater oder Konzert höheren produktiven Komplexitätsgrad aus. Vielfältige Produktionsebenen, das Verweben unterschiedlicher „Disziplinen“, schaffen auch eine größere Bandbreite rein produktionsorientierter Gemeinsamkeiten und Bedürfnisse.

An diesem Punkt setzt die Plattform-Idee ein. Partner_innenschaft kann wirksam werden, wo die individuelle Ausdruckssphäre der einzelnen Künstler_innenpersönlichkeiten nicht zum Diskussionsgegenstand wird, sondern sich auf die Frage der materiellen Umsetzung konzentriert. Der künstlerische Konflikt (K&K), naturgemäß, wird zu einem Konfluens der Bedürfnisse bei der Realisierung der Werke. Aus Konkurrent_innen (Mit-Fließenden) werden Miteinander Fließende. Das fragile Gleichgewicht der Befindlichkeiten wird erhalten durch Diskussionsfähigkeit, Toleranz und gewisse emotionale Distanz zu den entstehenden Problemen und Reibungsflächen. Der Konflikt muss einer der Energieträger der Weiterentwicklung sein und nicht ein Untergangsmoment.

2b. Vom Konflikt mit der Stille

Wir – und das ist das gesamte Spektrum unserer Gesellschaft – ertragen die Stille nicht.

3. Allzu persönlicher Nachtrag: Vom Entsorgen der Wiener Operszene und von goldenen Geisterschiffen 90er Jahre

Beim Entsorgen von Papieren habe ich vor einiger Zeit und vor-schnell eine goldfarbene Broschüre im Format DIN A4 entsorgt. Es war eine Art Bilanzbericht der „Wiener Operszene“ aus den 1990er Jahren, erstellt anlässlich einer Pressekonferenz. Ein „Leistungsbericht“, der nun in meinem Versuch, aus dem Gedächtnis dieses Dokument zu

rekonstruieren, an die goldenen Zeiten des realsozialistischen Fortschritts erinnerte, Goldene Geisterschiffe aus Papier wie Potemkinsche Dörfer untersubventionierter Bühnenbilder. Die damals noch unausgeprägten, dennoch aber sich ankündigenden wirtschaftlichen Denkweisen des Global Age, der denkbar kurzen Zeit NACH dem vielbeschworenen End of History

(1990er war Fukuyama, 2000er war Fukushima), waren der Beginn der Ära der Manager_innengeneration auch für die Wiener freie Szene. Es wäre an der Zeit, den lästigen Nebenschauplatz „Wirtschaftlichkeit“ in der Theaterproduktion zu überprüfen und von den Sprechblasen und leergeschossenen Diskussionshülsen aus jener Epoche zu entrümpeln. Das erwähnte goldfarbene Dokument aus der „Wiener Operszene“ – übrigens auch ein Begriff, der offiziell entsorgt werden sollte und den Annalen der Musikgeschichtsschreibung überantwortet – war eine Leistung jener Öperchen, für die Stadt und Staat stattliche Subventionen bereitstellten, um hier eine neue Form von Oper heben zu helfen. Diese Hebammentätigkeit wurde medial auch im Ausland (= Deutschland) lobenswert zur Kenntnis genommen. Mit allen Vorbehalten, die im Ausland (= Deutschland) gegenüber dem Inland (= Österreich) existierten, wurde der Skeptizismus durchbrochen, dass aus Wien (= Österreich = Inland) überhaupt irgend ein Lebenszeichen solcher Art kommen könnte. Das Goldgepränge des Umschlags war natürlich ein Etikettenschwindel, der sich



Wiener Taschenoper:
Intermezzi. Festival 13 – Die
Wiener Musiktheater 2012,
Expeditihalle in der ehem.
Ankerbrotfabrik
© Andreas Friess

im Gesamtverdrehungskonzept jener Kulturmanager_innen“ insgesamt programmatisch wiederfindet, die beteuerten, „man könne alles verkaufen, wenn man ... könne“. Wiener Opernszene als geradlinige Fortsetzung der Traditionen Musikverein, Staatsoper, Ver Sacrum. Dass dafür von den Wänden des Musikvereins das Blattgold abgekratzt wurde, ist allerdings ins Reich der Legende zu verweisen. Wiewohl auch Legenden ein wahrer Kern innewohnt, denn es war das Gold der Staatsoper, das da abgekratzt worden war. Die Wiener Staatsoper hat den Abgang nicht bemerkt, und auch sonst hat die Institution „Wiener Staatsoper“ das Entstehen der Wiener Opernszene nicht gekratzt. Damit war bewiesen, dass es sogar in einer Stadt wie Wien, mit drei Opernhäusern, dennoch auch hermetisch davon abgeriegelt innovative Projekte geben kann, ohne die Flaggschiffe auch nur im Mindesten hier zu Kursanpassungen anzuregen. Zweitens war in besagter Broschüre als Balkengrafiken schwarz-auf-weiß Subventionsbilanz als Leistungsbilanz abgebildet: Neue Oper, Taschenoper, Totales Theater und wie sie damals hießen, sahen aus wie eine moderne Skyline, deren Fassaden Beträge von teilweise über einer Million Schilling repräsentierten!

Big Players and Small Fish

Trotz dieser Wandlungen der Content-Bestimmung, wie man derzeit sagen muss, waren damit weitgehend für Jahre und zum Teil bis heute die Big Players In Town bestimmt. Es war

also die wohlwollende Geste, der neuen Kunstform „freies Musiktheater“ in Wien eine finanzielle Basis zu schaffen, gezeichnet von der allgemeinen Unsicherheit und der mangelnden Kenntnis, wie ein solches „freies Musiktheater“ formal, unternehmerisch, künstlerisch in Wien überhaupt ausschauen könnte. Aber so ist sie nun mal, die Utopie: Möglichkeitsform als Seinsgrund, wenn auch von ihrer inneren Haltung her den verlorengegangenen K&K-Provinzopern, Bürgertheatern und Komödienbühnen näher als den Lofts von Manhattan oder den Squats von Paris. Wenn man sich denn zumindest an irgendeinem Vorbild internationaler zeitgenössischer Art orientiert hätte. Nein: Es ging um die Institutionalisierung von Oper mit anderen (Subventions-)Mitteln. Der innovative Gestus der Wiener Opernszene war einer, der erst durch die Wiener Kulturabteilung indirekt verordnet werden musste. Einzelne Unternehmungen, bei – ja, das soll es geben: lebenden! – Komponist_innen „Opernaufträge“ einzubringen, waren der Regel Ausnahme. Die „Produktionsprozesse“ blieben unhinterfragt. Man hatte in Wien ja wohl keine Modelle außer K&K. Wobei gerechterweise gesagt werden muss, dass in diesem thematischen Zusammenhang eigentlich K&K für Kaufmann und König stehen müsste, die als Musiktheaterinnovator_innen bereits viel früher Produktionen in einem viel internationaleren Kontext realisierten, avanciert und der Avantgarde verpflichtet, einem international jugendlichen Gestus, als nahezu alle Initiativen der Opernszene der 1990er Jahre. 1975 war es, als der Komponist Kaufmann, die Schau-



Markus Kupferblum /
 Totales Theater:
 Sekretärinnen
 Oper Dortmund 2010
 © Hans Kudlich

spielerin König und der Toningenieur Walter Stangl ihr „Experimentalstudio“ gründeten. Bis zur Neuen Wiener Opernszene, dessen Erstproduktion vielleicht 1989 gewesen sein mag, vielleicht sogar eine Produktion des *Orpheus* von Gluck (!), in dem der Autor dieser Zeilen musikalischer Leiter war, sind es gerade mal zwei Gymnasialaufbahnen. Nein, es geht nicht um die Kür des Ersten, weil der Künstler nicht auf die Uhr schaut, und auch nicht in die Excel-Tabelle der Finanzkalkulation. Excel-Tabellen gab es damals nämlich auch noch gar keine. Regisseur und Theatermacher Markus Kupferblum, der eben das Totale Theater Wien gegründet hatte, besaß einen Apple Mac SE, der für kommende Desktop-Publishing Aktivität eingesetzt werden sollte. Die flammend rot und überformatig konzipierten Korrespondenzmappen des Totalen Theaters, mit einem an asiatische Kalligraphien erinnernden Signet des Bildhauers „Ritzi“ Csada mögen besonders im Kulturamt der Stadt Wien stets greifbar aus diversen Papierstapeln herausgestanden sein. Genau die Absicht, die mit dem Überformat bezweckt war. Demzufolge sich allerdings auch die Ränder und Ecken dieser Mappen rasch abnutzten und umknickten und unschöne Verformungen zeigten. Die Konzeption von Markus Kupferblums Totalem Theater schien mir, dem musikalischen Leiter im Totalen Theater, durchaus in eine innovativere Richtung zu gehen, als die der anderen Herren der Opernszene. (Damen waren damals noch nur für

andere Tätigkeiten vorgesehen, wie mir schien.) Das Totale Theater stand zwar auch für die Suche nach völlig neuen Stückkreationen, im Sinn eines am französischen Kultursystem geschulten théâtre d'auteur, allerdings wohnten – Hélas! – Leidenschaften für die große Oper und der Wunsch, dieser eine Zirkusversion abzutrotzen, in einer Intendantenbrust. Insgesamt also eine zwischen der konventionell geratenen Wiener Opernszene und den K&K'schen Experimentalstudio angesiedelten Artistic Corporate Identity.

Die Professionalisierung der freien Szene durch den Geist des Computers

Als Gründer und Leiter der Musiktheaterinitiative ZOON Musiktheater Ensemble habe ich Mitte der 1990er Jahre zwei Mal den Versuch unternommen – oder den Mut genommen – die Protagonist_innen dieser eher langsam wandelnden als sich wandelnden „Szene“ an einen gemeinsamen Tisch zu bekommen. Es war eine Welt kleinkrämerischer Eigenbrötler_innen, die zwar alle im selben, angeblich vollen Subventionsboot saßen, aber in dem Kunst-Sumpf in verschiedene Richtungen zu paddeln glaubten und dabei künstlerisch naturgemäß nicht vom Fleck kamen. Das Gefühl der Epochenwende kam auch in der Wiener Opernszene, in der Wiener

freien Szene irgendwann danach. Nein, es war nicht nur die „Theaterreform“. Es war die Welt des Computers, die Einzug gehalten hatte auch in die elfenbeinerne goldglanzbeschönigte Abgehobenheit der jungen Operndirektor_innen. Der Computer besorgte einem den Schein der „Professionalisierung“. Von den Aussendungen, Korrespondenzen, Drucksachen, Postkarten, Plakaten und ja: Internet-Auftritten bis zu den MA7 und bm:ukk-Anträgen und Arbeitsberichten wurde alles „professionalisiert“, vor allem das grafische Gestalten. Ja, das Niveau der äußeren Form wurde angehoben. Ja, es wurde die Gestalt professionalisiert. Ja, es wurde die Aufmachung verbessert. Aber von der Wiener Opernszene hat man zu diesem Zeitpunkt im Ausland (= Deutschland) schon nicht mehr gesprochen.

Einige Kataloge habe ich aufgehoben bei der erwähnten Entsorgung. Dazu gehört etwa jener Almanach zur 1. Münchener Biennale Neues Musiktheater von 1988. Hans Werner Henze, der auf Einladung des damaligen Kulturdezernenten Kolbe dieses Festival konzipierte, schreibt im Vorwort: „etwas [...] das dringende kulturelle Notwendigkeit wäre [...] eine Vielzahl hochaktueller Themen. Ein Gefühl zu entwickeln für künstlerisches und persönliches gesellschaftliches Gefordertsein. [...] Es ist ein Genre von Kammeroper entstanden. [...]“

Ging es Henze neben der soziopolitischen Funktion der Einbindung „unterprivilegierter Klassen“ (!) auch um die Vermittlung der neuen Musik an „junge Menschen“, dann war das auch immerhin der dringende Wunsch, von dringenden Notwendigkeiten und hochaktuellen Themen zu sprechen und diese künstlerisch eingebracht zu sehen. Die Wiener Szene hat sich da eher ruhig verhalten. Dass mit dem Epochenwandel allerdings auch einer der totalen Marginalisierung exponierter „neuer Musik“ einherging, wurde bislang zu wenig explizit diskutiert. Dass der Forderungsgestus nach dem „Fortschritt in der Kunst“ abgefrühstückt und auch in Wien eine pluralistische Gesellschaft entstanden war, in der es so wie andernorts auch keine eindeutigen Fortschrittsrichtungen mehr geben kann, betrifft auch das Thema des Musiktheaters.

Großer Fisch frisst viele kleine Fische

Was soll das überhaupt sein: Musiktheater? Man erlebt den Begriff längst usurpiert durch die großen Häuser, die überhaupt alles usurpiert haben, was nur irgendwie an der freien Szene interessant gewesen sein mag und dadurch ja auch die freie Szene selbst in Frage stellt, oder, positiv formuliert: die

freie Szene herausfordert, innovativer zu agieren. Die noch bei Henze richtig beschriebene Form, entstanden aus „platzmäßigen und finanziellen Beschränkungen“, als eigenständiges stark personenbezogenes Genre, ist längst auch in der Anwendung auf große Opern übergegangen. Ein Bekannter, ausgewiesener Theater- und Musikliebhaber, fasste es so: „Wer zu viele Opern gesehen hat, und dennoch eine große Liebe zu Musik und Theater sich bewahrt, der wendet sich dem Musiktheater zu.“ So schön diese Definition auch sei, sie ist letztlich Verweigerung von konventionellem Opernrepertoire mit all dessen Getue und Getute. Aber am Ende des großen Fressens: Großer Fisch frisst viele kleine Fische.

Irgendwie lässt mich diese goldfarbene Broschüre der entsorgten „Wiener Opernszene“ nicht los. Die „Umkremplung“ einer Gesellschaft erfolgt manchmal schnell (Diktaturen und Katastrophen) oder langsam („natürlicher Abgang“). In den 1990er Jahren hat sich Wien definitiv gewandelt. Es war nicht nur der übliche natürliche Abgang. Die Generation X (wie in excel) unternahm mit Hilfe der Computer eine die älteren demütigende Professionalisierung von allem und jedem. Manager_innen erschienen, Wirtschaftlichkeit wurde als allein selig machend verkündet, Privatisierung als neue Religion verheißen. Dass diese Vorgänge im Musiktheater oder der Wiener Opernszene ablesbar gewesen sein sollen wäre weit hergeholt. Es wäre auch nicht aufgeschienen, denn Wien als lokale kulturelle Zone mag ihr historisch entstandenes Beharrungsvermögen und ihr Unvermögen, spontan auf Moden, Trends, Tendenzen zu reagieren für sich als Charakteristikum verbuchen. Am Golde hängt, zum Golde drängt doch alles.

Unlängst hat der Kultursprecher der Grünen, Klaus Werner-Lobo, Anregungen gegeben, neue Musiktheaterstätten in Wien, etwa in der Nähe des neuen Hauptbahnhofes und anderswo zu bauen. Inwieweit hier Kulturtanker ungefragt oder gefragt sich angesprochen gefühlt haben mögen: Ich plädiere dafür, dass jeder Wiener Gemeindebezirk mindestens ein (Musik-)Theater haben sollte.

Die Plattform Freie Musiktheater Wien wünscht sich, die von der Stadt Wien mit einer Anschubsubvention unterstützte Arbeitsstation Alte Wäscherei auch in der Zukunft nutzen zu können und sich innerhalb des neu zu gestaltenden Areals Steinhof als kulturellen Standort etablieren zu können. ||

Thomas Desi

Regisseur und Autor, studierte in Wien Musik und arbeitet seit 1988 in der freien Wiener Musiktheaterszene. Musikalischer Leiter des Totalen Theaters bis 1994, Mitbegründer von KlangArten Neue Musik, seit 1994 künstlerischer Leiter von ZOON Musiktheater.
www.zoon.at

© Nick Mangafas:
Barrie Kosky rehearsing
Hoffmanns Erzählungen
2005





bilderrahmen

Nick Mangafas

Geboren 1960, Adelaide / Australien.

... I have always enjoyed every production I've ever worked on, from the first one *The Court Yard Of Miracles* in Adelaide, Australia in 1990 to the last one *alles bewegt*, ten days ago at the Festspielhaus St. Pölten, regardless, because of the mainly great people involved in producing something as magical as good theatre ...

Training in Adelaide bei Alexander Makeyev/Richard Humphreys/Grant Hancock & Associates (1988-'91), seit 1991 als freischaffender Fotograf tätig.

Fotografie/Theaterproduktionen und Dokumentationen (Auswahl 1991-2011:) Adelaide Theatre Guild; Theatro Oneiron / Adelaide; Magpie Theatre / Adelaide; Amphitheatro-Spiros Evangelatos (GR); Internationale Tanzwochen / Wien; Stadttheater St. Pölten; Klangbogen / Wien; IRAA Theatre bei Wiener Festwochen; IRAA Theatre / Melbourne; Weard Theatre / Wien; Wunderbar und Endlich Festival / Wien; Theater VIA / Wien; Vis Plastica / Wien; Tanztheater Wien; Volksooper; Bilderwerfer / Wien; Institut neue Impulse durch Kunst und Pädagogik / Perchtoldsdorf; Pink Zebra Theatre / Wien; 2001-2006 Schauspielhaus Wien; Summa Cum Laude International Youth Music Festival / Wien; Theater ohne Grenzen, Wien; B project/Vision Works / Wien; VHS Alsergrund; VHS Hietzing; Linz09; Progetto Semiserio / Wien; Theater Nestroyhof Hamakom; Festspielhaus St.Pölten

www.nickmangafas.at



Wiener Musiktheater als gesellschaftliche Kläranlage?

Die in der Wiener Musiktheaterplattform zusammengeschlossenen Künstler_innen produzieren gerade auf Hochtouren, dennoch fanden einige von ihnen Zeit für eine E-Mail-Diskussion über Qualität, Publikum bis hin zur Katharsis. Mit Georg Steker (progetto semiserio), Markus Kupferblum (Schlüterwerke), Michael Scheidl (netzzeit), Kristine Tornquist und Jury Everhartz (sirene Operntheater)

Publikum und Qualität

Georg Steker: Sprechen wir über Qualität und Inhalt, über gutes und schlechtes Theater.

Markus Kupferblum: Benötigen wir so ein absolutes Urteil, wenn wir arbeiten? Wer sollte das fällen? Ich denke, das Publikum weiß, was es sich antut. Bleiben die Zuschauer_innen aus, muss die Gruppe wohl umdenken, denn findet eine Gruppe kein Publikum, kann sie ihre Botschaft auch nicht übermitteln.

Steker: Das Publikum ist nicht ein „wissendes Einheitswesen“. Erstens verändert es sich dauernd. Zweitens gibt es

viele Rahmenfaktoren (Festival-Teilnahme, Koproduktionen, Gastspiele, Spielstätten), die das Publikum mitbestimmen. Ich produziere gerade mit progetto bei den Wiener Festwochen. Wir sind ausverkauft einen Monat vor der Premiere, ich hab noch nicht einmal eine Aussendung gemacht. Welches Publikum wird wohl in den Vorstellungen sitzen? Vielleicht ist es gut, sich immer wieder einem „fremderen“ Publikum zu stellen, als dem „eigenen“! Und ja, Qualität ist meines Erachtens beurteilbar.

Michael Scheidl: Die Frage bleibt: Wer beurteilt das? Wir sind gerade damit konfrontiert, dass wir vom Publikum geliebt und von den Fachleuten in Stücke gerissen worden sind.

Kupferblum: Meiner Meinung nach haben Kritiker_innen nicht nur die Funktion, Künstler_innen Anerkennung zu geben, sondern im Idealfall auch, das Publikum zu bilden. Das Schlimmste ist, wenn sie überhaupt nicht schreiben. Unfaire und tendenziöse Kritiken sind ärgerlich. Aber eine starke Kontroverse ist letzten Endes auch für die verrissenen Künstler_innen positiv, weil sie dadurch in Erinnerung bleiben.

Scheidl: Wir bemühen uns um ein neugieriges Publikum: „Erst gingen die Leute ins Kino, um Filme zu erleben. Das war toll. Dann begannen die Cineasten das Kino zu okkupieren und von Stund' an war jeder ein Experte und wichtig war es nur mehr über den jeweiligen Film NACHTER diskutieren zu können. Der Film selber wurde völlig egal – ob er gut oder schlecht war, er war nur mehr Anlass für den Cineasten, um sich selbst in Szene zu setzen.“ (Paul Virilio). Das Publikum, das hier beschrieben wird, gibt es natürlich auch am Theater – die Theatrasten. Die interessieren uns immer weniger. Die gehen auch immer weniger ins Theater, weil die müssen sich ja jetzt das Theater anschauen, das sie sich selbst herangezüchtet haben.

Kristine Tornquist: Seit wir unsere Stücke immer auch in den Kontext von Rahmenveranstaltungen stellen, also Ausstellungen, Reden und Nachtkonzerte machen und eine nette open-end-Bar führen, hat sich der Kontakt mit dem Publikum intensiviert. Wir bekommen nach den Vorstellungen auch viel persönliches Feedback, E-mails mit Privatkritiken und – seit wir einmal öffentlich gemacht haben, dass die Grundidee für ein Projekt von einem uns damals unbekanntem Herrn aus dem Publikum kam – laufend Vorschläge für nächste Projekte. Da wir Opern „für uns“ und unsere Künstler_innenfreunde machen, ziehen wir offenbar auch ein Publikum an, das uns in der Geisteshaltung ähnelt.

Kupferblum: Natürlich ist das Publikum immer dynamisch und lebendig. Aber wir auf der Bühne sind es, die eine Atmosphäre schaffen und das Publikum in Schwingung bringen. Ich hätte am liebsten ein Theater. Das macht für mich am ehesten Sinn. Erstens schafft es eine Identität für das Publikum, eine Heimat für die Künstler_innen und es ist überdies

noch billiger. Ich finde aber auch, dass fixe Institutionen unverhältnismäßig hoch gefördert werden im Vergleich zur freien Szene, oder diese eben unverhältnismäßig niedrig. Würde die Stadt Wien sich offen zu einer freien Szene bekennen, müsste sie diese nicht nur „fördern“, sondern – wie alle anderen Institutionen auch – finanzieren! Ich spreche daher lieber von Kunstfinanzierung als von „Förderung“.

Scheidl: Ich stimme Markus zu, glaube aber persönlich, dass der Trend von den fixen Häusern weg geht. Aber das ist halt auch mein Credo. Das Problem ist: Fixe Häuser haben höhere Fixkosten (nomen est omen). Aber mobiles Theater, also solches, das keine IMMOBILIE besitzt, ist wohl eher die Zukunft. Daher sollte es dafür auch mehr Geld geben und die festen Häuser sollten auf einige wenige reduziert werden.

Tornquist: Das Schubladisieren von unterschiedlichen Stilvorhaben und ästhetischen Konzepten ist auch so ein Inselproblem. Als Künstler_in scheint man ja im Urwald der Möglichkeiten ein Plätzchen für sich urbar machen zu müssen und der Rest ist dann definiertes Feindesland. Anzuerkennen, dass es viele gleich-wahre Möglichkeiten gibt, die Sache anzupacken, ist offenbar schwer. Eben auch der Ironiefaktor. Wir zum Beispiel arbeiten ohne Ironie – das wird dann schnell als altmodisch und naiv verbucht, wobei es das nicht ist – die Hintergedanken sind halt auf der Bühne nicht offen ausgestellt, sondern bleiben im Konzeptstadium verborgen.

Jury Everhartz: Wer hat eigentlich gesagt, dass wir immer modern sein sollen? Dass man immer alles neu machen muss? Und das auch noch im Theater, wo ja nichts von dem bleibt, was man macht.

Kupferblum: Jury, wir sind eine Generation von Waisenkindern. Die 68er-Generation hat zuerst versucht, ihre Väter zu töten, dann ihre Söhne. Sie selbst haben oft hervorragende Arbeit geleistet und mit ihren Produktionen bisweilen auch Theatergeschichte geschrieben, aber sie haben ihr Wissen der nächsten Generation verwehrt und die Institutionen bis ins hohe Rentenalter an sich gerissen. Deshalb tun sich viele Künstler_innen unserer Generation so schwer, einen Platz

77 Wenn das Publikum klatscht, ist es erleichtert, dass es nicht selbst sterben musste oder mit der Waffe bedroht wurde – und doch dabei war. 44

zu finden und eine eigene Sprache. Einige wollen unbedingt alles neu erfinden oder imitieren ihre großen Vorbilder, viele zerbrechen an ihren Idealen und andere fallen dem Zynismus anheim, der aus der Befindlichkeit der Waisenkinder entsteht, die ungeliebt sind.

Tornquist: Ich bin dafür, die Begriffe neu, modern und modisch auseinander zu halten. Den modischen Versuchungen (z. B. derzeit Projektionen großer Gesichter, Müllbühne à la Schlingensiefel, Versuchsanordnungsdramaturgie, reality performance ...) sollte man lieber nicht erliegen, die Moderne ist glücklicherweise längst gegessen, aber nach etwas zu suchen, in dem man die kulturellen Informationen, die man selbst aufsaugt, und Ereignisse aus dem eigenen Leben eigenwillig und kühn neu kombiniert, finde ich schon wichtig. Dafür braucht man alle diese Kindertalente: Suchen, Finden, Basteln, Lernen.

Katharsis?

Kupferblum: Am Tag, an dem ich aufhöre zu lernen, muss ich wohl meinen Beruf wechseln. – Gibt es Katharsis?

Tornquist: Mich beschäftigt dabei das Opfer sehr. In gewisser Weise, offen oder verdeckt, muss – im ernstesten Theater – auf der Bühne immer etwas geopfert werden. Klassische Opernbühne: jemand stirbt! Am besten eine Identifikationsfigur. Wenn das Publikum klatscht, ist es erleichtert, dass es nicht selbst sterben musste oder mit der Waffe bedroht wurde oder einfach nur sich offenbaren musste – und doch dabei war. Dieser Sprint durch die Gefühls- oder Gedankenjagd, die in der Oper gern mal vernachlässigt wird, ist Katharsis. Man ist gestorben, hat erlebt und kann im idealen Fall über sich selbst lachen. Ich versuche als Regisseurin immer, Katharsis herzustellen.

Kupferblum: Für jeden Theatermenschen ist die Katharsis das Hauptziel, die der Künstler_innen und v. a. die des Publikums ... aber können wir das? Was müssen wir tun, um die Menschen auf eine Botschaft vorzubereiten? In der Commedia

dell'Arte sagte man, man müsse die Leute zuerst zum Lachen bringen, denn wenn sie lachen, haben sie keine Angst mehr, und wenn sie keine Angst mehr haben, sind sie offen und wenn sie offen sind, kann man mit der Botschaft kommen.

Steker: Für mich ist es in den Arbeiten das Hauptziel, nicht zur Erkenntnis zu verhelfen. Ich maße mir nicht an, der Erkenntnis selbst schon näher zu sein. Nein. Das bloße Zeigen des vielleicht Verschütteten, das Thematisieren des Verschlusenen (in der Seele jedes/jeder Einzelnen). Das „Mitfühlen lassen“ ist der emotionale Einblick, aber keine Erkenntnis. Wenn, dann eine Ahnung im Sinne des Verstehens.

Tornquist: Die Grundausbildung zum Menschsein, die alle unterschiedslos durchlaufen, besteht darin, dass man Mimik und Körpersprache lesen und nachfühlen lernt, emotionale Grundmuster erkennt, und aus einfachen Symbolen Gedankengänge nachvollziehen kann. Mehr braucht das Publikum eigentlich nicht. Oder sagen wir: mehr braucht ein/e Regisseur_in nicht, er/sie muss nur noch die Erinnerung an und den Zugang zu dieser menschlichen Basis haben, und darf sie nicht durch seine handwerkliche und theaterwissenschaftliche Bildung überdeckt haben. Damit kann man die meisten Zusammenhänge und Gedanken schon darstellen. Mich reizt die Vorstellung, ein Theater zu machen, das weder die Konzeptionsgeschichte noch den europäischen kulturellen Hintergrund braucht, um verstanden zu werden. Und damit meine ich nicht, dass wir uns eine andere Kultur shoppen, sondern dass wir eben zurückgehen und die Symbole so gut wie möglich selbst herstellen und nicht leihen, zitieren, downloaden und updaten ... Ein hoher Anspruch, den man nicht immer einhalten kann.

Steker: Betreffend der klaren Lesbarkeit von Mimik und Gestik sind wir im Gesangstheater aber grundfalsch. Man schaue die Mimik der Sänger_innen! Singen ist sehr selten mit natürlicher Mimik gemacht (und auch schwierig, weil man Räume stimmlich füllen muss und nicht unter der Duschsche singt). Weit aufgerissenen Münder dienen der Funktion, nicht aber unbedingt der Emotion. Ein Close Up eines Sängers ließe emotionale Extremzustände vermuten, die der

transportierte Inhalt (Text) aber meist nicht darstellt. Und die Gestik? Da ist gerade die Oper ein Feld der Künstlichkeit, hinter der kein seelisch/emotionaler Movens spürbar ist. Daher lädt das Gesangstheater eher ein, emotionale Distanz zu schaffen. Ergebnis kann sein, dass die Zuseher_innen zu Zuhörer_innen werden und die Musik die emotional leitende Funktion einnimmt. Zu wenig, meines Erachtens.

Tornquist: Die Sänger_innen, mit denen ich arbeite, können auch anders. Die pathetische Gestik und Mimik ist heutzutage keine Grundvoraussetzung mehr für einen schönen Ton.

Steker: Wiener Musiktheater als gesellschaftliche Kläranlage? Denke ich nicht. Spannend wäre in dem Zusammenhang einmal IN einer Kläranlage zu produzieren.

Das Ideale und die Ironie

Kupferblum: Nicht klären, sondern zu einer Erkenntnis verhelfen. Einer der wesentlichen Gründe, warum ich meine Arbeit so liebe, ist die fast tägliche Erkenntnis, dass wir Menschen alle sehr ähnlich sind in unseren Sehnsüchten, unseren Urteilen, unseren Ängsten und unseren schlechten Gewohnheiten, so verschieden unsere Kultur auch sein mag, so unterschiedlich unsere Lebenswirklichkeit und unser soziales Niveau. Alle Menschen verstehen sofort, was ein einfacher Arbeiter erträumt, ein reicher Mann fürchtet, ein Angeber vorzugeben versucht, welche Wahrheiten in den unterschiedlichen Menschen stecken. Im Theater können wir dadurch das Gemeinsame stärken und das Trennende zurückdrängen.

Links: Sirene Operntheater: Das Krokodil, Jugendstiltheater, 2004 © Udo Starnegg. Rechts: Markus Kupferblum: Antwort auf einen ungeschriebenen Brief, Akko/Israel, 2010 © Yair Jungman





Links: Zoon: Das Budapest Verhör, 2011 © Barbara Pálffy. Rechts: netzzeit: Amazonas a queda do céu! 2010 © Regine Körner

Everhartz: Wie soll man denn vom Anspruch lassen, die Welt zu verbessern? Die Perspektive des Theaters ist immer die ideale, selbst da, wo sie sich des Vergeblichen annimmt. Ich befürchte, dass wir da etwas verloren haben: wo es nicht mehr um das Mitfühlen geht, ist die Ironie schon da. Und ich glaube, wir leben in einer sehr ironischen Zeit. Ironie ist aber ein Sprengsatz, das kann nur noch in die Luft gehen. Da stimmt dann einfach nichts mehr, man hat zwar seinen Spaß, aber selbst der wird dann langweilig.

Ich stimme Markus Kupferblum zu, wenn er die Katharsis einmahnt. In der Aufklärung war damit gemeint, Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, nicht mehr unangreifbare Götter. Mit denen das Publikum mitfühlen kann. Natürlich wird so das Theater zur moralischen Anstalt, aber es ist eine der letzten, die es gibt, außer der Freiwilligen Feuerwehr.

Kupferblum: Sind diese Fragen wesentlich oder sind sie der verzweifelte Versuch, einer vollkommen sinnlosen Betätigung den Anschein von Lauterkeit zu geben?

Steker: Eine ehrliche Frage. Solange sie nicht nur dazu dient, die von diesem Zweifel ebenso Betroffenen auf einen neuen Schein-Sinn durch gegenseitige Vergewisserung einzuschwören. Ich halte das Erschaffen und in Formen Gießen von Inhalten und brennenden Fragen für keineswegs sinnloses Tun. Eine größere Gesellschaftsrelevanz täte ich der Arbeit aber auch nicht zuschreiben.

Tornquist: Die Frage sitzt! Jaja, könnte schon sein. Ich habe jedenfalls bemerkt, dass wir untereinander kaum über inhaltliche Fragen sprechen, höchstens im allerkleinsten Kreis, und mich gefragt, ob es daran liegt, dass man irgendwie auf eine Insel gespült wurde und nur mit aufwendigem Bootsverkehr noch unsere Kommunikation betreiben kann – Einzelbesuche auf den Inseln des persönlichen Stils. Jury und ich sind aber eher zum Schluss gekommen, dass es daran liegt, dass man sich so hinter seinem ironischen Ansatz versteckt – und Ironie ist ja immer schwer verhandelbar. Man kann immer nur sagen: eh schon wissen, das ist um diese drei Ecken herum gedacht. Allerdings bleibt dann doch verborgen, was hinter den drei Ecken so stattgefunden hat. Ironie ist eine rhetorische Figur der Verstellung. Aber damit distanzieren sich die Künstler_innen vom Ernst des Themas, und auch vom Ernst des Metiers. Ironie oder Ernst? Aus Einzelgesprächen weiß ich aber, dass es sehr wohl Bedarf nach „Ernst und Marmor“ gibt, nicht bei allen, aber bei vielen.

Kupferblum: Ich halte mir diese Frage immer vor Augen! Aber eine Antwort wage ich nicht zu geben. Bei mir ist es jedenfalls immer Ernst und Marmor. Ich taue nicht zum Zynismus, sogar die Ironie fällt mir schwer und sie langweilt mich zutiefst. Das Leben ist zu kurz, als sich mit Zyniker_innen zu unterhalten.

Everhartz: Es gibt vielleicht einen wesentlichen Unterschied in der Auffassung, wie man Theater macht. Macht man es



nämlich allein, auf sich bezogen, oder ist das auch ein gemeinsamer Prozess, den man da betreibt? Und warum ist es dann so, dass im Theater heute so eine monomanische Unruhe waltet? Ich pflichte Helga Utz bei, das Drama entsteht aus der Deformation. Das Drama des Einzelnen, des Autors, der etwas Wahres sagt. Und wahr ist immer nur Deformation. Aber Theater ist nicht nur eine literarische Metapher, für mich hat es auch mit der Schönheit der Larven in der Pfütze zu tun. Eine kommunikative Schönheit, würde ich einmal sagen. Und dabei zuzuschauen, wie die Pfütze trocknet, hat alle dramatische Wucht der Welt.

Tornquist: Braucht man also Wut oder Mut?

Kupferblum: Mut!

Steker: Na sicher.

Scheidl: Nona.

Everhartz: Theater hat eigentlich immer mehr mit Angst als mit Mut zu tun.

Kupferblum: Singt man, um einander Mut zu machen?

Steker: In Revolutionen! Haben wir eine? ||

www.musiktheater-wien.at

Jury Everhartz

lebt als Komponist, Organist und Dirigent in Wien, Organist und Chorleiter in Mariahilf und St. Augustin. Mitbegründer des sirene Operntheaters (www.sirene.at), Tätigkeit als Kurator u. a. für das bmukk, die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Wiener Staatsoper.

Markus Kupferblum

ist Opern- und Theaterregisseur, Autor und Clown. Er ist Gründer des Totalen Theaters in Wien und Experte für Commedia dell'Arte und Maskentheater. Bekannt ist er für seine spartenübergreifende Arbeit zwischen Oper, Zirkus, Theater und Film. Im Feb. 2012 rief er gemeinsam mit Bernd C. Sucher den Europäischen Theatertag für Toleranz ins Leben. Im Februar 2013 gründete er das Musiktheaterensemble Schlüterwerke, das ohne öffentliche Förderung nach dem Prinzip pay as you can regelmäßig hochpolitische Produktionen zeigt. www.kupferblum.com

Michael Scheidl

Schauspielstudium am Max Reinhardt Seminar, Arbeiten als Schauspieler, Regisseur und Produzent in Österreich und Deutschland am Theater, in Film und Fernsehen, 1984 gründet er die Produktionsorganisation netzzeit, seit 2000 inszeniert er immer mehr Musiktheater der Gegenwart. www.netzzeit.at

Georg Steker

erhielt seine erste künstlerische Ausbildung bei den Wiener Sängerknaben, Studienabschluss der Wirtschaftsgeschichte 2001, Gesangstudien an den beiden Musikuniversitäten in Wien, Post Graduate Studium für Kulturmanagement in Wien, 2001 Gründung der Company progetto semiserio mit Andreas Leisner, Produktionsleiter für international agierende Musik- und Theaterinstitutionen in Österreich (Schauspielhaus Wien, Linz09, Wiener Festwochen, Österreichischer Komponistenbund, sirene Operntheater etc.). www.progettosemiserio.at

Kristine Tornquist

Goldschmiedlehre und Metallbildhauerei-Studium; seither kreist sie frei zwischen Bildender Kunst, Theater, Texten und Denken. Mitbegründerin des sirene Operntheaters (www.sirene.at), schrieb 30 Libretti, die vertont wurden, und inszenierte 41 Opern bzw. Kurzoper.

zeitfenster

Hanns Eisler

„Ich bin, wenn ich an Hanns Eisler denke, von tiefer menschlicher Ehrfurcht davon erfüllt, was das Ringen seines Lebens um die künstlerische Wahrheit ausstrahlt.“ (Georg Lukács)

Jury Everhartz

Johannes Eisler wird 1898 geboren, er wächst in Wien auf. 1916 entsteht im Schützengraben eine erste Komposition, *Gegen den Krieg*. Sein prägendes Bekenntnis: „Musik ist eine Gedankensprache, keine Esoterik!“ Wieder in Wien nimmt er Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg, der ihn ohne Honorar – zeitweilig gar in sein Haus – aufnimmt. „Bei Schönberg lernte ich Redlichkeit in der Musik, Verantwortlichkeit und das Fehlen von jeder Angeberei.“ In Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen werden keine Honorare gezahlt, Eisler freut sich: „Frei von Profitsucht und Pressezwist!“ Noch mehr Idealisten findet er in den beiden Arbeiterchören, die er zu dieser Zeit leitet. Darüber kommt es allerdings zu Spannungen mit dem bürgerlichen Schönberg: „Sobald Sie zwei warme Mahlzeiten am Tag haben, werden Sie sich den Sozialismus wieder abgewöhnen!“ Eisler denkt nicht daran. Er will mit seinen Arbeitern keine Werke mehr aufführen, „deren Wert im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Beliebtheit steht.“ Schließlich fasst er einen Entschluss: „Ich schreibe keine moderne Musik. Bis auf Äußerlichkeiten habe ich nie etwas von dieser Technik verstanden. Das ist keine Musik.“ Nach dem Bruch folgt er 1925 den Geschwistern nach Berlin. Dort ist er mit massiveren sozialen Spannungen als in Wien konfrontiert. Die Welt der bürgerlichen Privatheit erscheint ihm absurd, er vertont Texte von Morgenstern und engagiert sich in der Berliner KP. Mit dem Liederzyklus *Zeitungs Ausschnitte* schreibt er ein erstes umfangreiches, politisch engagiertes Werk im Stil der „Musik der Straße, das schockierte das Publikum ganz enorm!“ Er schreibt Kritiken für die Rote Fahne und tritt der Agitproptruppe Das Rote Sprachrohr bei. Viele seiner Werke wie das *Kominternlied* oder das *Solidaritätslied* gehören schon zum Allgemeingut der sozialistischen Bewegung. 1930 trifft er auf Bertolt Brecht, dessen enger Weggefährte er wird. Gemeinsam schreiben sie *Die Maßnahme*, ein Lehrstück. Wegen des radikalen Endes – dem Tod des



Eisler 1950er. Archiv Dr. Jürgen Schebera/Berlin © neumgraf.de

Einzelnen, wenn er sich gegen das Kollektiv stellt – sperren Brecht und Eisler dieses Stück, das seither nur drei Mal wiederaufgenommen wurde, zuletzt 2002 von der Neuen Oper Wien im Jugendstiltheater. Brecht und Eisler stehen 1933 auf den vordersten Plätzen der Schwarzen Liste, beide gehen ins Exil. Eisler findet ein Engagement an der New School for Social Research in New York, muss aber vorsichtig sein, da jede kommunistische Betätigung mit Ausweisung bedroht ist. In Hollywood dreht er mit Fritz Lang *Hangmen also die* und mit Brecht *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Gemeinsam mit Theodor W. Adorno schreibt er ein Buch *Komposition für den Film*. 1948 wird Eisler vor den Ausschuss für unamerikanische Umtriebe zitiert. Mutig sagt er dort: „All members of the Communist Party were heroes. I have never been a hero, I'm composer.“ Trotz prominenten Protestes wird er ausgewiesen. Nach vergeblicher Hoffnung auf eine Professur in Wien geht er nach Ostberlin, wo er begeistert empfangen wird. Für die neue Hymne der DDR *Auferstanden aus Ruinen* erhält er den Staatspreis 1. Klasse und wird Professor an der Deutschen Akademie der Künste. Hoffnungsvoll schreibt er: „Vielleicht wird die Musik wieder einen freundlicheren und freudigeren Charakter annehmen nach dieser Periode der Unlust und Qual mit sich selbst.“ Und: „Die Schönbergschule wird jetzt geschlossen – die jüngeren Jahrgänge fallen durch.“ Trotzdem gibt es Schwierigkeiten. Das Regime ist eher auf Konsolidierung der Verhältnisse als auf Fortgang der Revolution bedacht. Auch dem Plan einer großen Deutschen Nationaloper, *Faust*, steht die Führung der DDR nicht wohlwollend gegenüber. Eisler schreibt das Libretto selbst, beginnt aber nicht mit der Komposition. In Wien – Eisler war zeit seines Lebens Österreicher – erleidet er 1960 einen Herzinfarkt und stirbt 1962 in Berlin. Sein Vermächtnis: „Eines Tages wird die Kunst wieder werden, was sie heute nur in der niedrigsten Form ist: Spaß, Vergnügen und Zerstreuung.“

Frei, freier, am Freisten

Jürgen Bauer



Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, schrieb schon Friedrich Schiller. Und trotzdem haben es gerade im Theater oft jene Gruppen und Produktionen am schwersten, die sich dezidiert „frei“ nennen. Das gilt vor allem für den Musiktheaterbereich, dem sich Rainer Simon in seinem Buch *Labor oder Fließband* widmet.

Seit der Spielzeit 2009/2010 sind der belgische Starregisseur Jan Lauwers und seine Needcompany nun schon „Artists in Residence“ am Burgtheater Wien, im September 2009 begann auch das Nature Theater of Oklahoma seine auf zehn Teile angelegte Reihe *Life and Times* im Kasino am Schwarzenbergplatz. Größere Tempel gibt es vermutlich nicht mehr, in welche die freie Szene eindringen könnte. Für die Häuser geht es hier natürlich auch um einen eingekauften Distinktionsgewinn, nicht umsonst sind beide Gruppen gefeierte Lieblinge des internationalen Festivalzirkus. Mit Regisseuren und Gruppen von René Pollesch bis Rimini Protokoll sind ohnehin seit vielen Jahren vormals „freie“ Künstlerinnen und Künstler in die etablierten Häuser gewandert. Als vor einigen Jahren in Deutschland die Kulturstiftung des Bundes ihre Theaterförderung neu ausrichtete, sollte diese Tendenz gezielt unterstützt werden. Statt Stadttheater fördert der „Doppelpass“-Fonds nun Kooperationen freier Gruppen mit festen Häusern. Damit sollen beide Welten „zum Erproben neuer Formen

der Zusammenarbeit und gemeinsamer künstlerischer Produktionen angeregt werden“, wie es etwas trocken heißt. Ganze 4,6 Millionen Euro lässt man sich das bis 2016 kosten, und diese Summe klingt gleich viel weniger trocken. Die Sportmetapher „Doppelpass“ soll außerdem wohl suggerieren: Es geht um das Zuspielen des Balls, den Kampf für das gemeinsame Team. Im Idealfall ist der Torschuss dann mehr als nur ein Imagegewinn für die Stadttheater. In der zweiten Förderrunde ist mit der Komischen Oper Berlin nun erstmals ein großes Musiktheaterhaus mit dabei. Unter dem Titel *My Square Lady* wird die Gruppe Gob Squad einen Roboter auf eine „performative Erkundungstour“ durch das Haus schicken, um die Emotionsmaschine Oper zu erkunden. Mühen soll das Ganze in einer Bühnenproduktion, und auch wenn man sich unter dem Projekt jetzt noch kaum etwas vorstellen kann, erfüllt es wohl den Wunsch nach Öffnung, nach neuen Begegnungen und gegenseitiger Anregung.

Was ist frei und wie frei ist frei?

Doch wie kann das Aufeinandertreffen von freien Produktionsbedingungen und Operntankern überhaupt aussehen? Im Gegensatz zum Sprechtheater sind hier mit den großen Gruppen von Orchester bis Chor ja viel starrere und trägere Einheiten beteiligt. Rainer Simon hat

mit seinem Buch *Labor oder Fließband? Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern* genau diese gegenseitige Provokation ins Visier genommen¹. Dabei lässt schon der Titel aufhorchen: Sind freie Projekte nicht genau jene, die abseits der Opernhäuser entstehen? Die deren Repertoireaufführungen etwas Anderes, Neues, Frisches entgegensetzen? Tatsächlich löst das Buch diesen Widerspruch nicht auf. Rainer Simon legt sein Augenmerk vielmehr auf die Frage, wie große Opernhäuser freiere Produktionsformen für sich nutzen können, wie offenere Formen des Arbeitens in die großen Häuser quasi eingeschleust werden können. „Freie Musiktheaterproduktionen stellen Arbeiten dar, die von gewissen Produktionskonventionen unabhängig beziehungsweise frei sind.“ Und diese können dann eben auch an den Staatsoper und Stadttheatern entstehen. Das ist vermutlich für die großen Häuser eine ebenso provokante These, wie für die freie Szene. „Frei“ bezeichnet hier eben nicht so sehr das Wo, sondern das Wie des Entstehungsprozesses. Und so sehen die Schlagworte dieses Wie aus: Aufbrechen von Libretto und Partitur / Collagieren und neu Zusammensetzen der Werke / Veränderung der Ensembles / Eigenständigwerden von Bühne, Licht und Choreografie / Verlassen der traditionellen Aufführungsorte / Organisation der Proben- und Produktionsabläufe nach künstlerischen Notwendigkeiten. Wenn viele dieser Forderungen bekannt

vorkommen, so liegt das daran, dass Hans Thies Lehmann sie in seinem *Postdramatischen Theater* bereits Ende der neunziger Jahre für den Theaterbereich beschrieben hat. Ist freies Musiktheater für Rainer Simon also nur die Sehnsucht nach „postpartiturischer Oper“?

Opernstrukturen sind gegen die Kunst

In zahlreichen Interviews mit Künstlern – und es sind in diesem Fall wirklich nur Männer –, die sowohl freie Musiktheaterproduktionen realisiert haben, als auch auf Erfahrungen im traditionellen Opernbereich zurückgreifen können, versucht Simon seine Überlegungen an der Praxis zu testen. Zwischen so unterschiedlichen Künstlern wie Sebastian Baumgarten, Heiner Goebbels, Christoph Homberger, Eberhard Kloke, Barrie Kosky, David Moss, Jochen Sandig und Arno Waschke kann dabei natürlich kein einheitliches Bild entstehen. Am ehesten enig ist man sich noch in der Ablehnung der starren Opernstrukturen. Heiner Goebbels: „Die Strukturen an Opernhäusern sind prinzipiell nicht für meine Arbeitsweise geeignet.“ Christoph Homberger: „Opernstrukturen sind gegen die Kunst.“ Barrie Kosky: „Das ist eine Katastrophe, ja beinahe Antikunst!“ Dabei steuert man jedoch einen etwas schizophrenen Zustand an, denn die Vorteile großer Häuser möchte man nicht missen. Wieder Christoph Homberger:

„Den Apparat finde ich geil! Den hätte ich gerne!“ Er soll nur eben flexibler werden, musikalische Brüche zulassen. Viel weniger enig ist man sich da schon darin, wie diese „freieren“ Produktionen dann aussehen sollen: Von Barrie Koskys Sehnsucht nach der Überwindung von Genre Grenzen und dem Ende des „Schubladensystems“ bis zu Sebastian Baumgartens fast manischem Wunsch nach Werkbearbeitung – „Das ist zu viel Klipp-Klapp. Weg damit!“ – reichen die Vorstellungen. Vielleicht ist es gerade diese Vielfalt, die im Moment vermisst wird und die in den Interviews schön zum Ausdruck kommt. So meint etwa Heiner Goebbels: „Ich will überrascht werden und nicht schon im Voraus wissen, was bei einer Produktion am Ende herauskommt.“

Labore für ein Musiktheater der Zukunft


Rainer Simon greift in seinem Buch Fragen auf, die auch Matthias Rebstock, Professor für Szenische Musik, anlässlich der Vorlesungsreihe *Hildesheimer Thesen*² behandelt hat: Wie kann man Spielräume für offenere Kunstprojekte schaffen? Was am Ende bleibt, sind einige spannende Gespräche, aber auch der etwas fahle Beigeschmack, freie Musiktheaterprojekte ausschließlich über Ästhetik und Probenbedingungen bestimmt zu haben. Was wäre dann aber mit ganz konventionellen Aufführungen,

die abseits der großen Tanker produziert werden? Wirklich nur „Gimmicks“, wie es im Buch an einer Stelle heißt? Hier fehlt dann doch eine genauere Definition des Begriffes „frei“, der am Ende des Buches so schwammig geworden ist, dass er Alles und Nichts bedeutet. Wenn viele der befragten Künstler sehnsüchtig nach den Möglichkeiten im Sprechtheater schießen, müsste man vielleicht doch Heiner Goebbels Forderung genauer nachgehen, der einige Opernhäuser schließen möchte, um sie in Labore für ein Musiktheater der Zukunft zu verwandeln, „von dem wir heute noch nicht wissen, wie es aussehen wird.“ Immerhin meint Sebastian Baumgarten: „Die Oper hat von allen Theaterformen die größte Chance auf Veränderung“. Sie muss nur genutzt werden. ||


¹ Rainer Simon: *Labor oder Fließband? Produktionsbedingungen freier Musiktheaterprojekte an Opernhäusern*. Theater der Zeit, 2013 (Recherchen 101).

² http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=7673%3Ahildesheimer-thesen-xii-fuer-einen-dialog-zwischen-opernhaeusern-und-freier-musiktheaterszene&option=com_content&Itemid=84

Jürgen Bauer ist Theaterwissenschaftler und Autor aus Wien



**ANNE BENNENT IN
DER BESUCH
DER ALTEN DAME**
Von Friedrich Dürrenmatt

WIEN-TICKET.AT
 **58885**

TICKETS UND INFO
02266 / 676 89
www.festspiele-stockerau.at