

Freies Musiktheater in Wien

Thomas Desi



Nikolaus Habjan & Kollege führen durch
den Abend. Festival 13 – Die Wiener
Musiktheater 2012, Expeditthalde 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 Bewussterwerden, 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 Opernszene 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 Opernszene“ 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 Opernszene“ – 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,
Exedithalle 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 ZOOM 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 „Umkrempe- lung“ 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