

1. Einführung

1.1. Problemstellung und Hypothese

Wohl kaum eine andere Theaterform ruft in unseren Tagen derart kontroverse Reaktionen hervor wie die Gattung Oper. Alexander Kluge charakterisierte diese einmal treffend als »Kraftwerk der Gefühle¹ und sprach hiermit sicherlich vielen theaterbegeisterten Musikenthusiasten aus der Seele. Jedoch werden, um in diesem Kraftwerk die gewollten Energien freizusetzen, weder Atome gespalten, noch fossile Brennstoffe verbrannt, sondern stattdessen jede Menge öffentliche Gelder verschlungen, die – ganz ähnlich wie auch die fossilen Energieträger – zunehmend knapper werden. Hinzu kommt, dass der ehemals grundsätzlich vorherrschende gesellschaftliche Konsens über die Legitimation öffentlicher Kulturfinanzierung zunehmend Risse bekommt. Die Gründe hierfür scheinen im Falle der Oper nur zum Teil in der hohen Personal- und damit Kostenintensität unserer öffentlich subventionierten Musiktheaterbetriebe begründet zu liegen. Vielmehr wird die Oper in weiten Teilen der Gesellschaft zunehmend als eine konservative (wenn nicht gar elitäre) Einrichtung mit musealem Charakter wahrgenommen, deren kulturpolitisches Existenzrecht folglich immer häufiger in Frage gestellt wird. »Zu teuer! Zu abgehoben! Nicht mehr zeitgemäß!«, so lautet der vielerorts vernehmbare Tenor einer immer schärfer geführten kulturpolitischen Debatte um die Zukunft der (noch) zahlreich vorhandenen öffentlich-rechtlichen Musiktheaterbetriebe in Deutschland.

Dem ehemals vorherrschenden geopolitischen ›Flickenteppich‹ einzelner souveräner Markschaften und Fürstentümer verdankt die Bundesrepublik Deutschland bis heute eine weltweit einzigartig reich ausgeprägte Theaterlandschaft: Vormals als Orte aristokratischer Repräsentation, später dann, mit Beginn des 19. Jahrhunderts, als ›Umschlagplatz‹ bürgerlicher Werte und Normvorstellungen dienend, gingen viele dieser traditionsreichen Spielstätten schließlich in unseren heutigen Stadt- und Staatstheaterbetrieben auf.² 142 öffentliche Theater (Staatstheater, Stadttheater und Landesbühnen), etwa nochmal so viele Theater und Spielstätten ohne festes Ensemble, 280 Privattheater, 128 Orchester (inklusive Theaterorchester) sowie 85 Festspiele verzeichnet die deutsche Bühnenstatistik

¹ Tatsächlich scheint Kluge diese durch ihn berühmt gewordene Formulierung von seinem langjährigen Freund und Arbeitskollegen, dem 2010 verstorbenen deutschen Film-, Theater- und Opernregisseur Werner Schroeter, übernommen zu haben.

² Vgl. exempl. Lennartz, Knut: Theaterhistorie. Die Wurzeln der deutschen Theaterlandschaft, in: Deutscher Bühnenverein (Hg.): Theater und Orchester in Deutschland, Köln 2005, S. 24-35.

gegenwärtig.³ Deren Erhalt und öffentliche Subventionierung wird in erster Linie durch den (wie auch immer gearteten) ›Bildungsauftrag‹ begründet, den diese laut Träger zu erfüllen haben.⁴ Doch wie können die großen Theater, anders als in vorangegangenen Epochen, diese Anforderungen angesichts einer zunehmend pluralistischen Gesellschaftsstruktur eigentlich noch erfüllen? Ist das Theater heute überhaupt noch ein Ort, an dem Menschen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten zusammenkommen und wo relevante Themen eines gemeinsamen ›öffentlichen Bewusstseins‹ für eine breite Allgemeinheit adäquat verhandelt werden? Oder stecken die deutschen Opernhäuser neben ihrer offenkundigen Finanz- nicht vielmehr (auch) in einer ausgewachsenen Sinnkrise? Ökonomische und soziale Aspekte scheinen hierbei, gemeinsam mit der Frage nach den geeigneten Darstellungsformen einer zeitgemäßen Opernkunst, eine sich wechselseitig bedingende Rolle zu spielen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang ferner eine in den letzten Jahren stark gewachsene Tendenz zur vordergründigen Eventisierung von Kunst und Kultur, die auch vor der Kunstform Oper nicht haltmacht und welche sich heute bei uns in nahezu sämtlichen Bereichen des öffentlichen Lebens wiederfinden lässt.⁵

Angesichts der beschriebenen Situation scheint es allein mit dem bloßen Bekenntnis zum weiteren Erhalt der zweifelsohne einzigartigen deutschen Theaterlandschaft bei weitem nicht mehr getan zu sein, und auch die von zahlreichen Kulturanbietern immer wieder propagierte These ›Theater muss sein‹⁶ (August Everding) ersetzt noch lange nicht deren empirisch fundierte Begründung. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es daher, Konzepte und Strategien für den weiteren Erhalt der Gattung Oper in unserer Zeit zu erörtern und (wo möglich) konkrete Maßstäbe für einen zukunftsorientierten öffentlichen Musiktheaterbetrieb zu entwickeln. Den Ausgangspunkt dieser Bemühungen bildet hierbei die These, dass die Gattung Oper keinesfalls ein anachronistisches ›Auslaufmodell‹ darstellt, sondern vielmehr, sowohl in ökonomischer, gesellschaftlicher als auch künstlerischer Hinsicht, über charakteristische Eigenheiten verfügt, die es ihr erlauben, angemessen auf die veränderten sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen innerhalb unserer heutigen Gesellschaft zu reagieren. Diese Potenziale herauszuarbeiten und durch empirisch gesicherte Erkenntnisse aus den Bereichen der Theater-, Musik- und Sozialwissenschaft, aber

³ Vgl. Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 2016/17, 53. Heft, Köln 2018.

⁴ Demnach wird die Aufgabe von staatlichen Institutionen wie Theatern, Schulen oder Rundfunkanstalten vorrangig darin gesehen, für die Allgemeinheit geeignete Bildungsangebote zu erarbeiten und bereitzustellen, um hierdurch bestimmte Werte wie Wissen, Toleranz oder Aufgeschlossenheit zu fördern (vgl. vertiefend Kapitel 1.3.2.).

⁵ Vgl. hierzu Kapitel 1.2.2. und 1.3.3.

⁶ Seit Jahren findet das Motto auf zahlreichen Publikationen des Deutschen Bühnenvereins (wie Aufklebern, Plakaten, Broschüren etc.) eine weitreichende Verbreitung.

auch der Psychologie, der Betriebswirtschaftslehre sowie des Kulturmanagements zu untermauern, stellt das ehrgeizige Anliegen der vorliegenden Forschungsarbeit dar.

Eine derart umfassende Betrachtungsweise darf zudem als das eigentliche Innovationspotenzial der nachfolgenden Untersuchung angesehen werden, indem durch sie, im Rahmen einer anwendungsorientierten Theaterforschung⁷, all jene (Teil-)Erkenntnisse aus den unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen, die bislang überwiegend isoliert voneinander betrachtet wurden, erstmalig ganzheitlich zusammengeführt und im Hinblick auf eine übergeordnete Forschungsfrage ausgewertet werden. Durch seinen in dieser Form bislang noch nicht verfolgten Ansatz richtet sich das Thema an einen großen beruflichen und gesellschaftlichen Personenkreis aus Wissenschaftlern und Praktikern aller Disziplinen und Tätigkeiten, die direkt oder indirekt mit dem (Musik-)Theater zu tun haben. Das besondere Anliegen dieser Arbeit ist es daher nicht nur, Impulse für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema zu geben, sondern auch für die Praxis des modernen Musiktheaterbetriebs, wodurch sich der Kreis zwischen wissenschaftlichem und praktischem Ansporn schließt.

⁷ Zur weiteren Spezifizierung des gewählten methodischen Zugangs vgl. Kap. 1.4.

1.2. Forschungsstand

1.2.1. Zum Dilemma der Finanzierbarkeit von Kunst und Kultur

»Teure Kunstform Oper?«, so fragten Manfred Jochum und Isolde Schmid-Reiter in ihrem gleichnamigen Band⁸ aus dem Jahr 2006 und stimmten damit in eine zunehmend hitzig geführte Debatte um die weitere Finanzierbarkeit der besonders personal- und damit kostenintensiven Kunstform Oper ein, welche die Literatur bereits seit Jahren beschäftigt⁹ und die im Jahr 2012 mit der Veröffentlichung des populärwissenschaftlichen Bestsellers ›Der Kulturfarkt¹⁰ eine bemerkenswert breite Öffentlichkeit erreichte. Allerdings stellt die Auseinandersetzung mit diesem Thema keineswegs erst eine Erscheinung unserer Tage dar.

Bereits in ihrer grundlegenden Studie¹¹ aus dem Jahr 1966 konnten William Baumol und William G. Bowen aufzeigen, wie es um die weitere Kostensituation im Kultur- bzw. Dienstleistungssektor bestellt sein wird. Demnach steht zu erwarten, dass bei der heutigen Subventionspraxis der Anteil der öffentlichen Gelder zur Erhaltung des gegenwärtigen (Musik-)Theaterbetriebes immer weiter ansteigen wird. Diese Entwicklung erklärt sich vor allem aus der Unfähigkeit der darstellenden Künste, mit dem Produktivitätswachstum der übrigen Wirtschaft Schritt zu halten. Die fehlenden technologischen Innovationen, bei gleichzeitig steigenden Löhnen für die Beschäftigten am Theater, lassen die Lohnstückkosten unaufhaltsam nach oben steigen. Unter dem Terminus einer ›Baumolschen Kostenkrankheit‹ hat dieses volkswirtschaftliche Phänomen seither seinen Einzug in die Forschungsliteratur gefunden.¹² Auswege für einen zumindest kostendeckenden Betrieb sind demnach allenfalls auf der Einnahmenseite, nicht aber auf der Ausgabenseite zu erwarten.

Eine der wesentlichsten Einnahmequellen der öffentlich subventionierten Bühnen in Deutschland, durch die sich überhaupt erst ein nennenswerter Eigenfinanzierungsanteil generieren lässt, stellt traditionsgemäß der Verkauf von Eintrittskarten dar. Doch gerade hierin scheint eines der Hauptprobleme vieler öffentlich-rechtlich betriebener Theater zu

⁸ Jochum, Manfred/Schmid-Reiter, Isolde: Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte, Innsbruck 2006.

⁹ Vgl. exempli. Wegner, Manfred: Musik und Mammon: die permanente Krise der Musikkultur, Baden-Baden 1999.

¹⁰ Haselbach, Dieter/Klein, Armin/Knüsels, Pius/Optiz, Stephan: Der Kulturfarkt: von allem zu viel und überall das Gleiche; eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention, 3. Aufl., München 2012.

¹¹ Baumol, William J./Bowen, William G.: Performing Arts: The Economic Dilemma: A Study of Problems common the Theatre, Opera, Music and Dance, New York 1966.

¹² Vgl. vertiefend Frank, Björn: Muss Kultur immer teurer werden? Die Baumolsche Kostenkrankheit, München/Frankfurt a.M. 1972 oder Garnitz, Bastian: Baumol und die ›Kostenkrankheit‹, München 2011.

liegen¹³: Derweil laut deutscher Theaterstatistik für die Spielzeit 1995/96 noch ein Aufkommen von 23,02 Millionen Besuchern in der Summe aller öffentlich geführten Theaterbetriebe verzeichnet werden konnte, sank dieser Wert bis zur Saison 2005/06 um beinahe 10% (genau: 9,9% bzw. 2,28 Millionen) auf 20,74 Millionen Besucher.¹⁴ Parallel dazu stieg der durchschnittliche Betriebszuschuss pro Besucher (also jener Betrag, um den die öffentliche Hand jede verkaufte Eintrittskarte durch Subventionierung ›bezuschussen‹ muss) innerhalb des gleichen Zeitraums von ehemals 85,88 Euro¹⁵ auf einen Betrag von 103,10 Euro an.¹⁶ Konnte bis zur Saison 2015/16 – also nochmals für den Zeitraum eines Jahrzehnts später – ein relativ stabil gebliebenes Besucheraufkommen von rund 21,04 Millionen Besuchern registriert werden, so stieg der Betriebszuschuss pro Besucher in der gleichen Zeitspanne auf 124,68 Euro weiter an.¹⁷ Beachtet man in diesem Zusammenhang ferner die kontinuierlich ansteigenden Personalkosten sowie den (inflationsbedingt) stetig anwachsenden Finanzierungsbedarf bei den Sachausgaben, so wird hieraus schnell ersichtlich, dass eine alleinige Beibehaltung des gegenwärtigen Subventionierungsniveaus tatsächlich einer effektiven Senkung der öffentlichen Kulturausgaben gleichkommt. Dadurch, dass der Anteil der öffentlich geleisteten Subventionen an den Gesamtausgaben der deutschen Theater gegenwärtig bei durchschnittlich 80-85% liegt¹⁸, steht überdies zu erwarten, dass der Kostendruck im Bereich der öffentlichen Theater auch in Zukunft weiter ansteigen wird. Hierdurch gewinnt die Erschließung von möglichen Einsparpotenzialen zunehmend an Bedeutung.

Denkt man einmal konsequent über die verschiedenen Möglichkeiten zur Kostenreduzierung bzw. -optimierung im Kultursektor nach, so ergeben sich unausweichlich Fragen nach deren praktischer Umsetzbarkeit: In seiner Dissertationsschrift¹⁹ aus dem Jahr 2011 erörtert Patrick S. Föhl anhand einer umfassenden empirischen Untersuchung nicht nur theoretische Grundlagen, sondern liefert zugleich auch anschauliche Gestaltungsempfehlungen für mögliche Einspar-, aber auch schlummernde Kreativ-Potenziale, die aus der Zusammenarbeit (Kooperation) bzw. Zusammenlegung (Fusion) zweier öffentlicher Theater entstehen können. Hierbei zeigt sich insbesondere, dass diese nur dann nennenswerte

¹³ Zur näheren Unterscheidung zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Theatern vgl. Kapitel 1.3.1.

¹⁴ Vgl. Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 1995/96, 31. Heft, Köln 1997 und Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 2005/06, 41. Heft, Köln 2007.

¹⁵ Nach dem Verhältnis 1 Euro = 1,95583 DM aus dem ursprünglichen DM-Betrag umgerechnet.

¹⁶ Vgl. Deutscher Bühnenverein 1997 und 2007.

¹⁷ Vgl. Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 2015/16, 52. Heft, Köln 2017.

¹⁸ Vgl. Deutscher Bühnenverein 2019.

¹⁹ Föhl, Patrick S.: Kooperationen und Fusionen von öffentlichen Theatern. Theoretische Grundlagen, empirische Untersuchungen und Gestaltungsempfehlungen, Wiesbaden 2011.

Vorteile für die künstlerische Arbeit der betroffenen Häuser mit sich bringen (können), sofern die entsprechende Zusammenarbeit bzw. -legung nicht ausschließlich aufgrund äußerer Sparzwänge der Kulturpolitik, sondern (auch) aus künstlerischen Erwägungen der jeweils beteiligten Kulturschaffenden heraus vollzogen wurde.

In der bereits dritten Auflage seines Buches »Der Exzellente Kulturbetrieb«²⁰ aus dem Jahr 2011 (Erstauflage 2007) fordert Armin Klein hingegen einen weitaus radikaleren Paradigmenwechsel in der deutschen Kulturpolitik, orientiert an internationalen Maßstäben: Die zentrale Frage lautet für ihn, wie sich die normativen Ziele des »Kulturstaates Deutschland«²¹ unter den veränderten sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen auch weiterhin optimal verwirklichen lassen. Erst durch ein Ende des herkömmlichen »Weiter so!« – so eine seiner zentralen Thesen – entstehe die Herausforderung eines grundlegenden Neubeginns. Die Kulturpolitik fordert er dazu auf, sich von der Rolle des »aktiven« zu der des »aktivierenden« Partners von Kunst und Kultur zu wandeln. Den Kulturbetrieben selbst empfiehlt Klein dagegen eine konsequente Entwicklung hin zu »lernfähigen« Organisationsstrukturen eines vorrangig auf die Belange des Publikums ausgerichteten Kulturbetriebs, um hierdurch dem wachsenden Konkurrenzdruck eines erweiterten Freizeitangebots in unserer Gesellschaft auch in Zukunft standhalten zu können.²² Diese geforderten Entwicklungsprozesse einzuleiten und mit aller gebotenen Nachhaltigkeit zu verfolgen, sieht Klein als eine der wichtigsten Aufgaben eines zukunftsorientierten Kulturmanagements an, möchten sich die öffentlichen Kulturbetriebe auch in Zeiten immer knapper werdender Sparhaushalte ihren Legitimationsanspruch auf weitere Subventionszahlungen von Seiten der Kulturpolitik nicht verwirken.

1.2.2. Zu den Phänomenen des gesellschaftlichen Wandels

Kernstück einer jeden Form von Auseinandersetzung mit Phänomenen des gesellschaftlichen Wandels stellt zunächst einmal – wie sollte es auch anders sein – eine Beschäftigung mit den einzelnen Mitgliedern/Individuen der Gesellschaft selbst dar. Für das (Musik-)Theater bedeutet dies in erster Linie: den (potenziellen) Besucherinnen und Besuchern einer Vorstellung – dem Publikum. Hierdurch kommt im Rahmen der vorliegenden Untersuchung dem Aspekt der Publikumsforschung eine zentrale Bedeutung zu.

²⁰ Klein, Armin: Der exzellente Kulturbetrieb, 3. Aufl., Wiesbaden 2011a.

²¹ Vgl. hierzu Kapitel 1.3.2.

²² Vgl. hierzu Kapitel 1.2.2.

In ihrer Schriftensammlung zum Thema des demografischen Wandels aus dem Jahr 2009 bringen die Herausgeberinnen Andrea Hausmann und Jana Körner die sich seit Jahren abzeichnenden Veränderungen in der Bevölkerungs- und damit zugleich Publikumsstruktur der deutschen (Musik-)Theaterlandschaft in der plakativen Formel »älter, bunter und weniger«²³ auf den Punkt. Nach Glogner-Pilz/Föhl²⁴ lässt sich das moderne Kulturpublikum dabei in fünf unterschiedliche Kategorien von Publika unterteilen: (1.) Das reale Publikum, das in einem Theater oder Museum Kultur unmittelbar konsumiert, (2.) das massenmediale Publikum, das über Radio oder Fernsehen zur gleichen Zeit, aber an verschiedenen Orten an der Kultur partizipiert, (3.) die Medienschaften, die aufgezeichnete Aufführungen zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten (auf CD, DVD, Festplatte oder per Stream) konsumieren, (4.) das statistische Publikum, das bspw. in einer wissenschaftlichen Befragung angibt, regelmäßig eine bestimmte Form von Kultur zu konsumieren sowie (5.) das experimentelle Publikum, das bspw. im Rahmen eines sozialwissenschaftlichen Experiments einer bestimmten Aufführung beiwohnt.

Durch den Umstand, dass das Publikum selbst, wie auch dessen Zeit- und Finanzressourcen nicht beliebig vermehrbar sind, könnte eine empirische Publikumsforschung nach Ansicht der Autoren dazu beitragen, dem Konkurrenzdruck eines zunehmend pluralisierten Freizeitangebots aktiv und wirkungsvoll dadurch entgegenzutreten, indem sie dem Kulturmanagement bzw. der Kulturvermittlung dabei behilflich sei, die ausdifferenzierten Zielgruppen adäquat und zielorientiert anzusprechen.²⁵ Eine der Möglichkeiten hierzu bilde das sogenannte ›Audience Development‹²⁶, bei dem Kulturmarketing, Kulturpolitik und Kulturpädagogik gemeinsam Strategien dazu entwickeln, ein Kulturangebot zu schaffen, das ganz auf die individuellen Bedürfnisse und Anforderungen der jeweils anvisierten Zielgruppen abgestimmt ist.²⁷

Im Hinblick auf die eingangs formulierte Forschungsthematik lassen sich zwei wesentliche Erscheinungsformen des gesellschaftlichen Wandels ausmachen, welche für die nachfolgende Untersuchung von zentraler Bedeutung sind. Dies sind (1.) ein deutlich verändertes Rezeptionsverhalten des gegenwärtigen Kulturpublikums sowie (2.) die gewachsene Kon-

²³ Hausmann, Andrea/Körner, Jana: Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturmachfrage, Wiesbaden 2009, S. 7.

²⁴ Glogner-Pilz Patrick/Föhl, Patrick S. (Hg.): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, 2., erweiterte Aufl., Wiesbaden 2011, S. 17.

²⁵ Ebd., S. 14.

²⁶ Mandel, Birgit (Hg.): Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung, München 2008.

²⁷ Ob und inwiefern die in diesem Zusammenhang angesprochenen ›Bedürfnisse‹ der jeweils anvisierten Zielgruppen allerdings erst durch die eingeforderte Ausrichtung des kulturellen Angebots auf eben diese (behaupteten) Erfordernisse des Publikums kreiert werden, steht dabei freilich auf einem anderen Blatt und würde zunächst einer gesonderten Untersuchung bedürfen.

kurrenz eines – wie bereits erwähnt – stark erweiterten Freizeitangebots einer zunehmend nach Unterhaltung verlangenden Erlebnisgesellschaft.²⁸

In seiner grundlegenden Studie zur ›Kultursoziologie der Erlebnisgesellschaft‹²⁹ unterscheidet Gerhard Schulze drei Stadien, die inhaltlich und zeitlich den Gang der Entwicklung von 1945 bis in die Jetzzeit prägen. Dies sind (1.) die Restauration der Industriegesellschaft, (2.) die Periode des Kulturkonflikts und (3.) die Erlebnisgesellschaft: Waren nach der existenziellen Katastrophe des 2. Weltkriegs die Suche nach dem ›Wahren, Guten und Schönen‹ sowie die Rückbesinnung auf alte, bürgerliche Werte quasi evident, so entwickelte, laut Schulze, die nachfolgende 68er-Generation schon bald eine Abneigung gegen die zunehmend als überkommen empfundenen alten Werte (und damit zugleich Kulturvorstellungen) der Elterngeneration – speziell die Kunstform Oper wurde in diesem Zusammenhang von vielen als ›Bollwerk‹ eines veralteten Kulturverständnisses betrachtet.³⁰ Aus der aufkommenden Rock-, Pop- und Blues-Bewegung entwickelten sich daher schon bald zahlreiche, individuelle Leitkulturen für eine neue Generation, für die der Wunsch nach persönlicher Selbstverwirklichung nunmehr im Mittelpunkt stand (Alternativ statt Hochkultur). Dies wiederum trug maßgeblich zur Herausbildung einer erlebnisorientierten Konsumwelle bei, deren Suche nach immer neuen Oberflächenreizen das Rezeptionsverhalten dieser Generation nachhaltig veränderte (Suche nach oberflächlicher Sinnes- statt tiefgreifender Sinnerfahrung).

Demnach verlangt das heutige Kulturpublikum scheinbar zunehmend nach einem ›Sensations-Effekt‹, der auch vor der Hochkultur nicht halt macht und der sich im Bereich des Musiktheaters beispielhaft in einem verstärkten Hang zum Starkult³¹ erkennen lässt. Dieser Hang zur reinen ›Eventkultur‹ (im Gegensatz zum ›Kulturevent‹) verkörpert nach Wopmann zudem ein neues Kulturverständnis an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, nach dem sich Waren-, Erlebnis- und Kulturkonsum heute kaum mehr voneinander trennen las-

²⁸ Dieser Entwicklung darf wohl ein wesentlicher Anteil an der wachsenden Eventisierung von Kunst und Kultur zugesprochen werden; vgl. Kapitel 1.3.3.

²⁹ Vgl. Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, 2. Aufl., Frankfurt a.M./New York 2005.

³⁰ Vgl. Boulez, Pierre: Sprengt die Opernhäuser in die Luft, in: Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik, Bd. 34, Mainz 1967, S. 429-437.

³¹ Auch wenn vereinzelte Opernsänger (wie bspw. im 18. Jhd. der berühmte Kastrat Farinelli) bereits in früheren Epochen immer wieder eine geradezu kultische Verehrung von Seiten des Publikums erfahren haben, so stellt die in unseren Tagen stetig anwachsende Vermarktung insbesondere von jungen Sängerinnen und Sängern – beispielhaft versinnbildlicht durch eine zunehmend auf den äußerlichen Reizen der jeweiligen Künstler basierende Gestaltung von CD-Covern durch die moderne Musikindustrie (getreu dem Motto ›sex sells‹) – in ihrer konkreten Ausformung dennoch eine spezifische Erscheinung unserer heutigen Zeit dar.

sen.³² Demnach vermischen sich Ernst und Unterhaltung in der Kultur zusehends miteinander und kulminieren schließlich in einer alle Unterschiede nivellierenden Integrationskultur.³³ Diesem zunehmenden Hang zur Oberflächlichkeit sei es ebenfalls geschuldet, dass beispielsweise im Bereich der Oper die Bedeutung des Hörens zusehends hinter dem Aspekt der reinen Optik zurücktrete.³⁴

1.2.3. Zur Fragestellung nach einer zeitgemäßen Opernkunst

Keine Beschäftigung mit den möglichen Potenzialen eines zukunftsorientierten Musiktheaters wäre vollständig, ohne nicht auch eine Auseinandersetzung mit deren spezifischen künstlerischen Wertigkeiten zu verfolgen. Mag ein derartiges Ansinnen die gesellschafts- bzw. wirtschaftswissenschaftliche Forschung auch vor nicht unerhebliche Probleme zur Begründung eines entsprechend ausgerichteten methodischen Zugangs stellen, so gehört die Beschäftigung mit den ›phänomenologischen‹ Erscheinungen einer auf dem Zusammenspiel ihrer jeweiligen Zeichensysteme³⁵ (Theatralität) basierenden Bühnenkunst seit jeher zu den zentralen Aufgabenfeldern einer anwendungsorientierten Theaterwissenschaft.³⁶

Zweifelsohne stellt die Vermittlung einer dramatischen Handlung durch das Zusammenwirken von Sprache, Bewegung und – vor allen Dingen – Musik das zentrale Unterscheidungsmerkmal der Oper zu den übrigen Bühnenkünsten dar.³⁷ Zwar wurden die positiven Effekte, die eine Beschäftigung mit klassischer Musik bspw. auf die kognitiven Fähigkeiten des menschlichen Gehirns auszuüben vermag, von der empirischen Forschung bereits hinreichend belegt³⁸, jedoch bedurfte es wohl nicht erst Christiane Tewinkels ›musikalischer Betriebsanleitung‹ aus dem Jahr 2004 um aufzuzeigen, dass viele der tradierten Darstellungs- und Verhaltenskonventionen im zeitgenössischen Musik(theater-)betrieb, die

³² Vgl. Wopmann, Alfred: Kulturevent versus Eventkultur – Festivalboom versus Theatersterben (II), in: Jochum, Manfred/Schmid-Reiter, Isolde: Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte, Innsbruck 2006, S. 109.

³³ Vgl. Opaschowski, Horst W.: Kathedralen des 21. Jahrhunderts. Erlebniswelten im Zeitalter der Eventkultur, Hamburg 2000.

³⁴ Vgl. Mihatsch, Michael/Dammann, Christoph/Mauser, Siegfried: Politik und Kulturbewusstsein: Kulturpolitische Rahmenbedingungen für das Musiktheater im neuen Jahrtausend, in: Jochum, Manfred/Schmid-Reiter, Isolde: Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte, Innsbruck 2006, S. 17-28.

³⁵ Vgl. hierzu vertiefend die Darstellung des für diese Arbeit angewandten Theatralitätsbegriffs in Kapitel 1.3.3.

³⁶ Zum methodischen Zugang dieser Arbeit vgl. Kapitel 1.4.

³⁷ Zur näheren Differenzierung der einzelnen Sparten im Deutschen Theatersystem vgl. Kapitel 1.3.1.

³⁸ Vgl. exempl. Jäncke, Lutz: Macht Musik schlau? Neue Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der kognitiven Psychologie, Bern 2009.

sich teilweise aus dem 19. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart erhalten haben, am Verständnis vieler heutiger Rezipienten schlachtweg vorbeigehen.³⁹ Insbesondere die Pflege eines relativ eng abgesteckten Werkekanons, durch den das gegenwärtige Repertoire maßgeblich bestimmt wird und – anders als noch in vorangegangenen Epochen – kaum mehr neue Stücke ihren Einzug auf die Spielpläne finden, scheint dem heutigen Musiktheater in weiten Teilen der Gesellschaft den Ruf einer reaktionären Bühnenkunst eingetragen zu haben.⁴⁰ Ferner scheinen insbesondere die Werke vieler zeitgenössischer Komponisten zunehmend vom breiten Publikumsgeschmack abgekoppelt zu sein, wodurch sich das kontemporäre Musiktheater häufig in einer reinen Selbstreferenzialität verliert, die für den Laien kaum noch zu durchschauen ist.⁴¹

Durch die stetig gewachsene Ausrichtung an einem (sogar international) weitestgehend identischen Kernrepertoire, verlagerte sich in der Oper das Interesse des Publikums zusehends hin zu der szenischen Umsetzung jener ihm in aller Regel bereits bestens vertrauten Werke. Hierdurch erfuhr in der Folge vor allem die Arbeit des Regisseurs, als dem nunmehr eigentlichen Urheber hinter einer Aufführung, eine stark anwachsende Bedeutung.

Derweil man bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein noch sämtliche Vorgänge, die sich während einer Vorstellung auf der Bühne ereigneten, vorrangig als einen bloßen »Dienst am Dichterwort«⁴² betrachtete, begann sich das Theater im weiteren Verlauf zusehends der Wertigkeit seiner eigenen Mittel bewusst zu werden.⁴³ Aus dem hieraus erwachsenden Streben nach einem großen Gesamtkunstwerk, welches »alle Gattungen der Kunst zu umfassen«⁴⁴ (Richard Wagner) und sich durch eine »Ganzheit der Mittel«⁴⁵ (Edward Gordon Craig) – also dem gesprochenen (bzw. gesungenen) Wort, dem darstellerischen Ausdruck sowie der szenografische Gestaltung – auszuzeichnen hatte, entwickelte sich schließlich der Beruf des modernen Regisseurs als einem (im Musiktheater gemeinsam mit dem Dirigenten/Musikalischen Leiter) Gesamtverantwortlichen für die Ausarbei-

³⁹ Vgl. Tewinkel, Christiane: Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile? Eine musikalische Betriebsanleitung, Köln 2004, S. 25ff.

⁴⁰ So umfasst die Liste der meistgespielten Opern auf deutschen Bühnen alljährlich nahezu ausschließlich Stücke des 19. sowie einige wenige Werke des 18. Jahrhunderts (vgl. exempl. Deutscher Bühnenverein 2016).

⁴¹ Vgl. exempl. Treffinger, David: Musik als Literatur? Die Oper nach 1945 in der Identitätskrise, Graz 2012.

⁴² Hiß, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000, München 2005, S. 123.

⁴³ Vgl. hierzu vertiefend Kapitel 1.3.3.

⁴⁴ Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850, Kap. 5.

⁴⁵ Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters, Berlin 1969, S. 101, zit. in: Hiß 2005, S. 129.