

Ulrike Hartung/Kornelius Paede (Hg.)

Oper raus!

Ästhetische Neuformatierungen
und gesellschaftliche Widersprüche



STAATSTHEATER
KASSEL

fimt.

Ulrike Hartung, Kornelius Paede (Hrsg.), Eva-Theresa Beck
(Mitwirkung)

Oper raus!

Ästhetische Neuformatierungen und gesellschaftliche
Widersprüche

Thurnauer Schriften zum Musiktheater
Band 48

Ebook (PDF)-Ausgabe:
ISBN 978-3-8316-7785-6 Version: 1 vom 04.06.2024
Copyright© utzverlag 2024

Alternative Ausgabe: Softcover
ISBN 978-3-8316-5050-7
Copyright© utzverlag 2024

Oper raus!
Ästhetische Neuformatierungen und
gesellschaftliche Widersprüche

*Herausgegeben von
Ulrike Hartung
Kornelius Paede*

Unter Mitarbeit von Eva Theresa Beck



Thurnauer Schriften zum Musiktheater
Herausgegeben vom Forschungsinstitut für Musiktheater der
Universität Bayreuth
Band 48

Gesetzt aus der LD Genzsch Antiqua von der Lazydogs Typefoundry
(www.lazydogs.de), Schriftgestalter: Michael Wörgötter

Rechteinhaber:innen, die bis zum Redaktionsschluss am 8. April 2024
nicht ermittelt werden konnten, bitten wir um Kontaktaufnahme.

Umschlaggestaltung: utzverlag. Das Covermotiv stammt aus der
Produktion *Carmen* am Staatstheater Kassel in der Raumbühne
ANTIPOLIS, Premiere am 13. Oktober 2023.

Inszenierung: Florian Lutz, Musikalische Leitung: Kiril Stankow,

Bühne: Sebastian Hannak, Kostüm: Mechthild Feuerstein,

Video-Regie: Konrad Kästner/Chris Fromm,

Dramaturgie: Kornelius Paede. Bild: Katrin Ribbe.

Wir bedanken uns bei Georg Reinhardt vom Staatstheater Kassel für
die Unterstützung bei der Umschlaggestaltung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die
Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch auszugsweise
Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2024
ISBN 978-3-8316-5050-7 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7785-6 (E-Book)

Printed in EU
utzverlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Nach der Repräsentation. Eine Einleitung von Ulrike Hartung und Kornelius Paede	7
<i>Kapitel 1: Oper raus! Ästhetische Neuformatierungen und strukturelle Beharrungskräfte</i>	23
Polaroids einer Zukunft. Welche Räume wir zukünftig gestalten von Sebastian Hannak	25
Die Handschrift der Augenhöhe von Florentine Klepper	43
Oper raus! Wohin? Florian Lutz im Gespräch mit Marie-Anne Kohl	49
Im Dialog mit der Zeit – Oper als Material von Paul-Georg Dittrich	63
Strohmann Regietheater: Die Essenzialisierung der Oper und die politischen Logiken einer untoten Debatte von Ulrike Hartung und Kornelius Paede	81
<i>Kapitel 2: Wessen Oper? Stimme, Gender, Repräsentation</i>	111
Feminismus. Das Phantom der Oper von Kerstin Steeb	113
Stimme, Geschlecht und Besetzung. Eine Spurensuche von Teresa Martin	129
Femme Fragile, Femme Fatale, Femme Forte – Femme Future! von Lulu Obermayer	153

„Getroffen von seiner süßen Stimme“ – Vokale Materialtransformationen vom Teatro San Carlo über Hollywood bis <i>Ukraine’s Got Talent</i> von Marie-Anne Kohl	159
<i>Kapitel 3: Oper and beyond: Politiken und Materialien</i>	183
Yuppie Opera oder: Die Kreation der (Un)Fair Lady durch neoliberalen Backlash von Willem Strank	185
Der metallische Geschmack der Musiklehrerin von Dietmar Dath	205
We don’t need no education? Pädagogische Zuschreibungen an das Musiktheater von Felix Linsmeier	209
Musikperformances und Computerspielkultur Melanie Fritsch im Gespräch mit Dominik Frank, Ulrike Hartung und Kornelius Paede	227
Fakt oder Fake? Die Umwegrentabilität als Legitimationsargument für öffentliche Kulturförderung von Oper und Theater von Tillmann Triest	243
Absage an den Realismus Wolfgang M. Schmitt im Gespräch mit Felix Linsmeier	263
Biografien	271
<i>Herausgeber:innen</i>	273
<i>Autor:innen und Gesprächspartner:innen</i>	274

Nach der Repräsentation. Eine Einleitung

von Ulrike Hartung und Kornelius Paede

Ästhetische Neuformatierungen und das Austragen gesellschaftlicher Widersprüche sind ein gutes Zeichen für eine Kunstform. So hart um Oper gerungen wird, so deutlich verbrieft der Konflikt, dass es dabei um etwas geht, dass sie nicht egal ist. Krisen und ihre Diskurse sind eindeutige Marker dafür, dass vom krisenhaften Gegenstand nach wie vor etwas erwartet wird. *Oper raus!*, der Titel dieser Publikation, ist in diesem Sinne eine analytische These und ein Plädoyer. Für uns, die Herausgeber:innen, schließt er gedanklich an das an, was wir 2020 unter Alexander Kluges Schlagwort „Gefühle sind von Haus aus Rebellen“¹ für das Musiktheater begonnen haben, theoretisch und praktisch zu erkunden, damals subsummiert als „Musiktheater als Katalysator und Reflexionsagentur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse.“ Die gesellschaftlichen Relevanzfragen an Musiktheater und Oper im Lichte von Gefühlspolitiken sind heute mindestens so akut wie damals. „Oper raus! Raus aus der Versenkung! Raus in die Stadt!“, war entsprechend die Überschrift der Diskursreihe am Staatstheater Kassel, die diesen Seiten zugrunde liegt. Um ausgewählte Vorstellungen des dortigen Musiktheaterspielplans diskutierten Expert:innen gemeinsam mit Dominik Frank (*fimt*), Ulrike Hartung (*fimt*) und Kornelius Paede (Staatstheater Kassel), an welchen Stellen die Opernhäuser ästhetisch, räumlich, politisch und institutionell ihre Komfortzonen verlassen (müssen). Dieser gedanklichen Reise folgt das vorliegende Buch: immer wieder auch am Beispiel des Staatstheaters Kassel, dessen Intendanz-Neubeginn mit Florian Lutz in der Spielzeit 2021/22 inmitten gesellschaftliche Widersprüche, Krisenlagen und Debatten fiel. Die Eröffnungsinszenierung *Wozzeck* von Alban Berg, die die *Süddeutsche Zeitung* mit „So geht das neue Theater! [...] Kassel erfindet mit seiner Raumbühne die Zukunft

1 Frank u. a. 2020; Originalzitat Alexander Kluge in Bindernagel 2017.

der Oper⁴² beschrieb, fand noch mitten in Zeiten der Corona-Pandemie statt und die dazugehörige Raumbühne PANDAMEMONIUM beförderte nicht nur Musiktheaterexperimente im namensgebenden pandemischen ‚Musiktheaterparlament‘, sondern ermöglichte überhaupt erst groß besetzte Oper des 20. Jahrhunderts ohne Abstandsgebote. Die künstlerische Handschrift dieser Arbeit steht exemplarisch für jenes Spannungsfeld, das am Staatstheater auch in der Spielzeit 2023/24 programmatisch mit der weiterentwickelten Raumbühne unter dem Namen ANTIPOLIS wiederkehrte: demokratische Publikumsanordnungen und Mitbestimmungsmöglichkeiten im musiktheatralen Geschehen, zeitgenössisches Musiktheater und spartenübergreifende Arbeiten sowie die Verbindung von großen Opernformaten mit Fragen der sozialen Wirklichkeit, wie zum Beispiel die Verteilung von Wohlstand. Als zum Ende der Kasseler Auftaktspielzeit im Opernhaus spartenübergreifende Projekte und zeitgenössische Musik zu sehen waren, wurde auf dem Friedrichsplatz, direkt vor dem Opernhaus, bei der *documenta fifteen* ein weltweiter Streit um Kunstautonomie und Politik ausgetragen. Als Labor des zeitgenössischen Musiktheaters kommen wir also immer wieder auf das Staatstheater und die dort wirkenden Künstler:innen zurück.

Der Titel *Oper raus!* ist unschwer zu erkennen aber auch Referenz an einen noch berühmteren Titel: die Aktion *Bitte liebt Österreich – erste österreichische Koalitionswoche* von Christoph Schlingensief, besser bekannt als *Ausländer raus!* Die Aktion ist im herkömmlichen Sinne kein Musiktheater und dennoch lassen sich an ihr zentrale Aspekte dessen veranschaulichen, was uns gedanklich um das Diskursformat *Oper raus!* und den vorliegenden, darauf basierenden Band bewegte. Während der Wiener Festwochen im Jahr 2000 unter der Leitung von Luc Bondy zogen zwölf Teilnehmer:innen, von Schlingensief als Asylbewerber:innen anmoderiert, für eine Woche in eine rundum abgeschirmte und kameraüberwachte Container-Konstruktion neben der Wiener Staatsoper. In Anlehnung an das TV-Format *Big Brother* war es möglich, die Teilnehmer:innen per Livestream 24 Stunden am Tag zu beobachten und per Telefon über ihre Abschiebung abzustimmen. Am Ende eines jeden Tages musste die Person mit den meisten Anrufen den Container ver-

2 Tholl 2021.

lassen. Begleitet wurden diese Vorgänge von Fahnen und Plakaten mit rechtspopulistischen Parolen der FPÖ sowie von Auftritten und Reden diverser Vertreter:innen aus Politik, Kultur und Kunst. Die Aktion erregte lokal wie international massiv Aufsehen und Aufmerksamkeit.

Unsere politische Gegenwart hat einiges gemein mit der Zeit von Schlingensiefels Container-Aktion: Die Regierungsbeteiligung der rechtspopulistischen Partei FPÖ im Jahr 2000 – in vielen Zügen der deutschen AfD vorbildhaft – verdeutlichte die brutale Realität eines akuten Rechtsrucks in Österreich und steht damit pars pro toto für eine gesamteuropäische Entwicklung damals und heute. Dass eine Partei wie die AfD, die vom Verfassungsschutz in weiten Teilen als „gesichert rechtsextrem“³ eingestuft wird, nicht nur als zweistärkste Oppositionspartei im deutschen Bundestag sitzt, sondern auch auf Landes- und Kommunalebene immer mehr an Bedeutung gewinnt und damit nicht zuletzt auch Gremien von Kulturpolitik und Kunstförderung infiltriert, war im Jahr 2000 kaum vorstellbar.

Wie wenige andere Kunstwerke vermochte es *Bitte liebt Österreich!* weit über die deutschsprachige Theater- und Kunstlandschaft hinaus Aufmerksamkeit für eine spezifische politische Lage zu generieren und sie diskursiv zuzuspitzen. Der Ort, an dem die Aktion durchgeführt wurde, war keineswegs zufällig gewählt: Auf dem Herbert-von-Karajan-Platz unmittelbar vor der Wiener Staatsoper als zentralem Verkehrsknotenpunkt und Sehenswürdigkeit, an dem Wiener:innen und Tourist:innen gleichermaßen vielzählig verkehren, wurde zunächst sichergestellt, dass möglichst viele Menschen in Berührung mit der Aktion kommen.⁴ Damit verbunden – und eigentlich von viel größerer Bedeutung – war allerdings der erzeugte Kontrast zwischen dem feudalen Gebäude der Staatsoper als Wiege der Hochkultur einerseits, den nicht zuletzt auch Hitler zum Beispiel während der Reichstheaterwoche 1939 aufsuchte, um sich der Oper zu widmen; und der schäbigen Container-

3 Der Verfassungsschutz stuft die AfD in sechs von 16 Bundesländern bisher als rechtsextremen Verdachtsfall ein. Zusätzlich hat der Landesverfassungsschutz in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen die drei Landesverbände der AfD als „gesichert rechtsextreme Bestrebung“ eingestuft. Der Landesverband AfD Sachsen gilt zudem seit 2023 als gesichert rechtsextrem bzw. darf als rechtsextremistisch bezeichnet werden. Vgl. Medienservice Sachsen 2023.

4 Dass ausgerechnet Vertreter:innen der Oper dies zu verhindern suchten, erscheint für unseren Kontext von besonderer Brisanz. Vgl. Philipp 2000.

Konstruktion andererseits, wie man sie aus Auffanglagern für Asylsuchende aber auch aus dem Fernsehen und der Wiege des Reality-TV *Big Brother* kennt, das damals brandneu war. Im Bewusstsein medialer Transformationen und dazugehöriger Populismen wurde der Ort zu einer unvergleichlichen „Bilderstörungsmaschine“, zu einer „Schmutzplastik“, die einem Kraftfeld gleich sämtliche präsen- te „Schmutzpartikel“ magisch anziehe, so Schlingensief.⁵ Wesentlich war dabei ein weitreichendes Spiel mit Authentizität, wie es vielen von Schlingensiefs Arbeiten eigen war – und in veränderter Form heute beinahe eine Grundvoraussetzung für progressives Theater geworden ist: Im gesamten Verlauf der Aktion stellen sich permanent Fragen zum Beispiel nach der ‚Echtheit‘ der Asylbewerber:innen; ob die Kandidat:innen, wenn sie ‚echt‘ sind, tatsächlich abgeschoben werden; grundsätzlich nach dem ‚Ernst‘ und damit nach der Radikalität, mit der diese Kunstaktion einen gesellschaftspolitischen Missstand nicht nur adressierte, sondern für ein Publikum – das sich nicht zu jedem Zeitpunkt bewusst war, eines zu sein – unmittelbar reproduzierte. Diese kontinuierliche Unentscheidbarkeit, die auf verschiedenen Ebenen sowohl die Beteiligten als auch Rezipient:innen der Aktion konstant zu einer Gratwanderung zwischen Realität und Fiktion zwang und dadurch – theatertheoretisch gesprochen – tatsächlich *Präsenz* statt nur Repräsentation erzeugte, ist der zentrale Dreh- und Angelpunkt dieser Arbeit – und auch für das Gegenwart(musik)theater eine offene Frage. Denn vieles daran war ‚echt‘, ‚authentisch‘ und zum Greifen ‚wirklich‘: die menschenverachtenden Parolen, die aus Lautsprechern wiedergegeben wurden oder auf Plakaten um die Container-Konstruktion herum zu lesen waren, stellten tatsächlich wörtliche Zitate rechtspopulistischer Politiker:innen dar, die in ihrem menschenfeindlichen Zynismus exakt so gesagt beziehungsweise geschrieben wurden und damit realiter Teil des zeitgenössischen politischen Diskurses waren. Diese Form des satirischen Zitats wurde eingesetzt als Evidenzmittel zur Konstatierung einer eigentlich „verkehrten Welt“.⁶ Heute hat sich in der Breite der Eindruck verfestigt, die Realität sei mit satirischen Mitteln kaum noch zu überspitzen. Der Philosoph Burghart Schmidt beschreibt Schlingensiefs Umgang mit Rückbe-

5 Christoph Schlingensief in Poet 2000.

6 Schwind 1988, S.183.

zug auf Karl Kraus so, dass die Realität ohnehin zynischer sei, als man sie sich erdenken könne.⁷

Dieses Spiel mit Authentizität oder dem „Einbruch des Realen“⁸, wie es der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann beschreibt, treibt ein theatrales Grundprinzip der Verunsicherung und Unvorhersehbarkeit durch die leibliche Ko-Präsenz von Performenden und Zuschauenden auf die Spitze und erzeugt dadurch eine hochgradige Fragilität der Situation, die durchaus reale Gefahren für die an ihr Beteiligten birgt: Gefahren, denen wir uns heute selten im Kontext von Theater ausgesetzt sehen.

Wenn Schlingensiefel vom energetischen Potenzial eines „Kernkraftwerks“ spricht, das Kunst innewohne, und von ihren Artefakten als dessen „Brennstäbe“⁹, verleibt er sich gewissermaßen Alexander Kluges sprichwörtlich gewordenes Kraftwerk der Gefühle ein. Bei Kluge ist das Kraftwerk die Oper, ein „Projekt des 19. Jahrhunderts“¹⁰ – Schlingensiefel entwickelt es als reale „Bilderstörungsmaschine“ vor dem Opernhaus weiter. Sie erzeuge virulente Widersprüche, die die Dinge in ihrer Komplexität radikal offenzulegen vermögen.¹¹ Diese Radikalität konstituiert sich vor allem durch die sich aus dem Spiel mit Authentizität ergebende Verletzlichkeit. Risiko und Wagnis in der ungeschützten Situation, die Notwendigkeit, sich verhalten zu *müssen* und der so entstehende Aufruhr, der zeitweise regelrecht in Furor überging, sind die Aspekte dieser Arbeit, die uns im Nachdenken über Oper und Musiktheater als weitreichende Inspiration für dieses Buch begleitet haben. Die Folgenhaftigkeit der Präsenz – im Gegensatz zur Folgenlosigkeit in der Repräsentation – ist etwas, das wir als Potenzial und große Stärke im Musiktheater sehen und das es freizulegen gilt.

In *Oper raus!* steckt auch eine weitere, recht buchstäbliche Facette: Zahlreiche Opernhäuser müssen in den kommenden Jahren tatsächlich „raus“ aus ihren gewohnten architektonischen Strukturen und in Er-

7 Burghart Schmidt in Poet 2000.

8 Lehmann 1999, S.170.

9 Christoph Schlingensiefel in Poet 2000.

10 Kluge 1984, S.110.

11 Christoph Schlingensiefel in Poet 2000.

satzspielstätten umziehen, die sich nicht selten als permanente Provisorien entpuppen. So stehen beispielsweise in Nürnberg, Stuttgart, München und auch in Kassel umfassende Sanierungen und daraus resultierende Umzüge in Interimsspielstätten an, in Frankfurt und Düsseldorf sogar Neubauten; in Augsburg, Mannheim, an der Komischen Oper Berlin, Würzburg, Coburg, Altenburg und am Theater an der Wien ist der Auszug bereits erfolgt. Nicht selten steht in den begleitenden Debatten auch zur Disposition, ob sich Länder und Kommunen in Zeiten knapper Kassen teure Theater, die mancher als „unnötigen Luxus“¹² empfindet, überhaupt noch leisten sollen oder können. Denn:

Oper ist oft sinnfrei und maßlos, eigentlich immer elitär, sie existiert nur, weil sie – bis auf einer kurze Epoche im theaternärrischen Venedig des 17. Jahrhunderts – Zeit ihrer Existenz stets subventioniert oder durch Spielcasinos oder Lotterien im Foyer querfinanziert wurde. Alle kommerziellen Opernbetriebe gingen langsamer oder schneller pleite, selbst wenn der hier getriebene Aufwand auf ein Minimum begrenzt werden sollte.¹³

Dabei steckt doch durch die Konfrontation mit neuen Räumlichkeiten immer auch die Chance, produktive Ausnahmestände für neue Seh- und Hörexperimente zu erschließen und dabei nicht zuletzt die feudalen Hierarchien der Operntempel zu befragen. Die experimentelle Praxis der Raumbühne, wie sie am Staatstheater Kassel kontinuierlich weiterentwickelt wird, ist bereits kreativer Ausdruck einer solchen Konfrontation: Sie ist einerseits eine Reaktion auf den theaterpraktischen Umstand des Erlöschens der Betriebsgenehmigung der Bühnenmaschine der großen Bühne; andererseits macht sie aber auch aus der Not eine Tugend, indem sie den vermeintlichen Mangel in sein Gegenteil verkehrt, anstatt sich in kleinere Formate wie konzertante Aufführungen zum Beispiel zurückzuziehen. So wächst die Musiktheaterbühne buchstäblich über sich hinaus – nämlich in die Hinter- und Seitenbühnen sowie in den Zuschauerraum. Wie bereits im PANDAEMONIUM die Oper – als architektonische Struktur aber auch als ästhetische Form –

12 Schmitt 2024.

13 Brug 2014.

fruchtbar gemacht wurde in einer Zeit, in der ein exogener Schock nichts weniger als die Welt anhielt, so reagiert auch ANTIPOLIS auf gegebene Umstände. Zuvor lediglich stagione-artig en bloc bespielt, wurde in der Spielzeit 2023/24 jede Produktion in der Spielstätte Opernhaus – auch Tanz, Kinder- und Jugendtheater und spartenübergreifende Produktionen – in der Raumbühne ANTIPOLIS gespielt. Das Prinzip Raumbühne, wie es 2016 an der Oper Halle mit HETEROTOPIA seinen Anfang nahm, wird so kurz vor dem erzwungenen Verlassen des Hauses und dem Umzug in eine Interimsspielstätte auf die Spitze getrieben. *Oper raus!* versteht sich also auch in diesem Sinne als ein Plädoyer für das Ausbrechen aus den herkömmlichen Nutzungskonventionen eines Opernhauses, wodurch nichts weniger als seine Logiken – zum Beispiel die des Verhältnisses von Spielenden und Zuschauenden, von Bühne und Zuschauerraum – ins Wanken gebracht werden. Ganz im Sinne des Dramatikers Hermann Gressieker 1960: „[...] wir brauchen keine Geige mit Gangschaltung. Wir brauchen eine Geige, auf der man spielen kann, eine Geige mit einem Kasten, der Resonanz gibt.“¹⁴ Und war es nicht auch die Starrheit und räumliche Fixierung der Funktionen von Opernhäusern, die Pierre Boulez 1967 zu seiner radikalen Forderung nach ihrer Sprengung animierte? Gleichzeitig verbirgt sich hinter dem experimentellen Umgang mit dem Sachzwang eine entscheidendere Frage, der sich viele Opernhäuser auch durch die anstehenden Sanierungen stellen (müssen): Welche Räume braucht eine zeitgemäße Opernpraxis des 21. Jahrhunderts – und wie können sie einer demokratischen, diverser werdenden Gesellschaft entsprechen; ganz im Sinne von „Architektur als Medium kollektiver Aushandlungsprozesse“¹⁵? Denn „über ihre Rolle in Demokratisierungsprozessen hinaus kommt Theaterbauten auf kommunaler, regionaler und teils auf staatlicher Ebene eine identitätsbildende und damit gemeinschaftsstiftende Rolle zu.“¹⁶ Gerade Theaterbauten spiegeln unmittelbar den Aufbau einer Gesellschaft und ihre Architektur fungiert einerseits „als Ergebnis und Ausdruck gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse, andererseits als ein

14 Gressieker 1960/1961, S. 11.

15 Schmitz 2022, S. 12.

16 Ebd., S. 11.

Mittel, mit dem Gemeinschaft konstituiert und veranschaulicht wird.¹⁷ Aus diesem Grund sind Theater(neu)bauten und Sanierungen auch immer wieder Anlass für große kulturpolitische Debatten. Die einzigartige, insbesondere auch architektonische Landschaft der Oper mit ihren zentralen Standorten in den Herzen der Städte spiegelt diese Auseinandersetzungen für die Vergangenheit und Gegenwart wider.

Die gesellschaftlichen Implikationen für das Musiktheater sind also theaterpraktisch wie politisch immens und es muss sich in diesem Anspruch mit der Präsenz und der Folgenhaftigkeit des eigenen Tuns befassen. Genauso dringlich sind entsprechend die künstlerischen Thesen, die darauf reagieren. Fatalerweise werden innovative künstlerische Formate, Räume und Musiken zumeist *abseits* der großen Bühne programmiert und als Experimente gewissermaßen ausgelagert, was auf den großen Bühnen eine ästhetische Monokultur befördert. Andere Konzepte polarisieren daher zwangsläufig schon durch ihre starke Differenz zur Unbeweglichkeit des zentralperspektivischen Repertoiremodells – und das aus gutem Grund. Bertolt Brecht beschreibt schon 1930, welche Schwierigkeiten Ansätze haben, „welche die gesellschaftliche Funktion dieses auch spätbürgerlichen Apparates, nämlich spätbürgerliche Abendunterhaltung“¹⁸ infrage stellen. „Nicht diskutiert werden können solche Neuerungen, die auf seinen Funktionswechsel drängen, die den Apparat also anders in die Gesellschaft stellen.“¹⁹ Der Apparat sei „durch die bestehende Gesellschaft bestimmt und nimmt nur auf, was ihn in dieser Gesellschaft am Leben erhält.“ Die künstlerische Produktion gewinnt also „Lieferantencharakter. Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat.“²⁰ In diesem Sinne ist der Streit um neue ästhetische Formen, um die Rolle von Szene und Musik, um ‚Regietheater‘,²¹ um das Vorkommen marginalisierter Perspektiven ein Streit um die Oper grundsätzlich: was ihr Anspruch, ihre Aufgabe und ihr Publikum ist. Der ideologiekritische Blick auf Wer-

17 Ebd., S.19.

18 Brecht 1991, S.75.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Vgl. dazu den Beitrag der Herausgeber:innen in diesem Band.

ke, Programmatik und die Gattung und Institution selbst kann aber auch aus einem enormen gemeinschaftsstiftenden Potenzial schöpfen: In Zeiten tiefer politischer, sozialer und ökonomischer Verunsicherung sind Orte bitter nötig, in denen sich Resilienz entwickelt und die letztlich zu nichts weniger als demokratischen Korrekturen werden könnten. Aus diesem Grund lässt sich auch die Frage nach dem Publikum nur mit Blick auf die Institution und ihre Geschichte beantworten. Klassisches Audience Development etwa, das nur darauf ausgerichtet ist, neues Publikum für kulturelle Produkte zu erschließen, in denen sich zuallererst die bestehenden bürgerlichen (beziehungsweise wahlweise patriarchalen, kapitalistischen, eurozentristischen) Hegemonien bestätigen, greift also zu kurz. *Oper raus!* fragt nach einem Musiktheater, das in seiner Form wie in seinen Inhalten tatsächlich gesellschaftlich relevant ist und über bildungsbürgerliche Selbstvergewisserung einerseits und reine soziale Teilhabe andererseits hinaus anschlussfähig ist. All diese Fragen von Architekturen, institutionellen Funktionen und Publika gehen deshalb einher mit einer grundlegenden Befragung des Werkbegriffs, die nicht nur den existierenden Opernkanon einer genaueren Betrachtung unterzieht, sondern darüber hinaus ganz allgemein – strukturell und ästhetisch – auf den Prüfstand stellt, was ein ‚Werk‘ im Kontext von Oper und Musiktheater (noch) ist. Die Beiträge in diesem Buch denken deshalb auch darüber nach und machen künstlerische Vorschläge, wie Musiktheater über die Kategorie von autonomer Kunst hinaus weiterentwickelt werden kann. Denn Musiktheater in seiner inhärenten komplexen und unmittelbar emotionalen Hypermedialität ist über die traditionellen Gattungsgrenzen von Oper hinaus *das* Ausdrucksmittel des 21. Jahrhunderts. Es bietet das Potenzial zur tatsächlichen Adäquanz in der Begegnung mit der Komplexität unserer Gegenwart wie keine andere künstlerische Ausdrucksform. In seiner direkt emotionalen und empathischen Ansprache durch die Musik und die menschliche Stimme sowie die Möglichkeit zur sachlich-intellektuellen Auseinandersetzung über Text, die es über bewegte Körper im ästhetisierten Raum zur Anschauung bringt, birgt es eine unendliche Vielfalt an Anknüpfungspunkten an die Brennpunkte unserer Zeit. Seine Synthese der Künste sowie seine Simultanität der ästhetischen Ereignishaftigkeit haben das Potenzial, ein zeitgenössisches Publikum da abzuholen, wo es ‚ist‘ und gleichzeitig Räume der ästhetischen Differenzenerfahrung zu öffnen, die nicht nur intellektuell, sachlich und rational verbleiben. Der

Soziologe Hartmut Rosa beschreibt dieses Potential im Zusammenhang mit Heavy Metal, was sich jedoch ebenso problemlos auf Oper und Musiktheater übertragen lässt. Die Kunst rührt über Resonanzverfahren „an Bereiche, die die spätmoderne Gesellschaft kognitiv-theoretisch überhaupt nicht mehr zu bearbeiten vermag“²². Es geht also darum, „bildlich, gedanklich und emotional den mentalen Fokus so [zu] öffnen, dass [...] [die Musik] mit ihrer Wucht in existenzielle Sphären vorstoßen und sie in Bewegung versetzen“²³ kann. Ganz im Sinne der Aufgabe, die Marx der Theorie zuschreibt und die Rosa auf Musik erweitert und damit Kunst und Politik funktional engführt: „man muss [die] versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, dass man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt.“²⁴



Die Gespräche und Beiträge dieses Buchs haben wir in drei Kapitel aufgeteilt. Das Kapitel 1: „Oper raus! Ästhetische NeufORMATIERUNGEN und strukturelle Beharrungskräfte“ eröffnet der Bühnenbildner Sebastian Hannak und spricht anhand seiner Raumbühnen u. a. am Staatstheater Kassel über die historischen Grundlagen und Möglichkeiten zukünftiger Musiktheaterräume. Ihm folgt der Beitrag der Regisseurin Florentine Klepper, in dem sie kollaborative Arbeitsweisen auf Augenhöhe abseits von Konventionen über Repertoire und Hierarchie beschreibt, gefolgt von Florian Lutz (Intendant des Staatstheaters Kassel), der mit Marie-Anne Kohl (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) über die Vision der obig skizzierten Erlebnis- und Raumkonzepte spricht. Es schließt sich der Regisseur Paul-Georg Dittrich an, der seinen künstlerischen Ansatz portraitiert, dem „Kultobjekt bürgerlicher Musikverehrung den Drachenzahn zu ziehen und Musiktheater als immersives Video-Sound-System neu zu denken“²⁵. Das Kapitel be-

22 Rosa 2023, S.19.

23 Ebd., S.18.

24 Ebd.

25 Siehe seinen Beitrag in diesem Band.

schließt der Beitrag der Herausgeber:innen dieses Bands Ulrike Hartung (*fmt*) und Kornelius Paede (Staatstheater Kassel) über den Regietheaterdiskurs der Gegenwart

In Kapitel 2: „Wessen Oper? Stimme, Gender, Repräsentation“ beschäftigen wir uns mit der gelebten Praxis des Labors der Geschlechterperformativität im Musiktheater. Claudia Bauers Operndebüt *Les Contes d'Hoffmann* von Jacques Offenbach am Staatstheater Kassel haben wir am 23. Oktober 2022 zum Anlass genommen, im Rahmen einer Tagung einen Tag lang über die zahlreichen blinden Flecken in Musik und Theater, Geschlechterpolitiken in der Oper, weibliche und männliche Projektionsflächen und Feminismus zu diskutieren. Die Beiträge der Regisseurin Kerstin Steeb und der Tänzerin und Performerin Lulu Obermayer stammen aus diesem Kontext. Teresa Martin (Staatstheater Kassel) beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Spuren der Stimm(fach)besetzungen abseits der binären Geschlechternorm – und Marie-Anne Kohl (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) öffnet das Panorama vokaler Materialtransformationen von Oper bis zu Castingshows.

In Kapitel 3: „Oper and beyond: Politiken und Materialien“ beschreibt Willem Strank (Musikhochschule Lübeck) das künstlerische Spannungsfeld von Musiktheater und Neoliberalismus am Beispiel des Films. Wir freuen uns außerdem sehr, dass wir Dietmar Daths Programmheftbeitrag zu seinem ersten Opernlibretto – *Einbruch mehrerer Dunkelheiten* am Staatstheater Kassel von 2021 – mit in diesen Band aufnehmen durften. Felix Linsmeier (Staatstheater Kassel) setzt sich in seinem Essay mit dem Erziehungsbegriff im Musiktheater auseinander und Melanie Fritsch (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) hat sich im Folgenden unseren Fragen nach ungeahnten Chancen im Feld Oper und Gaming gestellt. Tillmann Triests (*fmt*) Beitrag analysiert mit kritischem Blick Umwegrentabilität als Legitimationsargument für öffentliche Kulturförderung – und das Buch schließt mit einem Interview von Felix Linsmeier mit Wolfgang M. Schmitt, in dem dieser mit ideologiekritischem Blick dem Realismus in der Oper eine Absage erteilt.



Abschließend möchten wir unseren Dank aussprechen: Zuallererst bedanken wir uns sehr herzlich bei allen Beitragenden an diesem Buch. Wir möchten uns weiters bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft bedanken, die das Forschungsprojekt „Beharrungs- und Bewegungskräfte: Musiktheater im institutionellen Wandel zwischen Musealisierung und neuen Formaten“, angesiedelt am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, im Kontext der Forschungsgruppe „Krisengefüge der Künste: Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart“ förderte und in dessen Rahmen *Oper raus!* überhaupt erst möglich wurde. Außerdem bedanken wir uns bei den Gewerken und technischen Abteilungen des Staatstheaters Kassel, ohne deren Unterstützung die Diskursveranstaltungen so nicht umzusetzen gewesen wären. Gleiches gilt für die Musiktheaterdramaturgie und künstlerische Produktionsleitung des Staatstheaters Kassel, Teresa Martin und Felix Linsmeier sowie Ann-Kathrin Franke.

Großer Dank auch an Dominik Frank, den dritten Co-Host von *Oper raus!*, dessen Anteil am Gesamtprojekt größer ist, als dieses Buch vermuten lässt, weil sich etliche Live-Gespräche nun in eigenständige Beiträge verwandelt haben. Zuletzt kann der Anteil von Eva Theresa Beck als drittes Augenpaar, Redakteurin und Lektorin an dieser Publikation nicht groß genug eingeschätzt werden und wir bedanken uns ganz herzlich für ihre Geduld und Sorgfalt.

Bibliografie

Bindernagel 2017

Jeanne Bindernagel, „Wem gehören unsere Gefühle? Ein Gespräch mit Alexander Kluge“, in: *Zeitung der Oper Halle* 4, Spielzeit 2017/18, S. 4.

Brecht 1991

Bertolt Brecht, „Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“, in: Peter Kraft (Hg.), *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24, Frankfurt/Main 1991.

Brug 2014

Manuel Brug, „Elitär und sinnfrei – warum Menschen die Oper lieben“, in: *Die Welt* [Online-Ausgabe], 12. Januar 2014, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article123795118/Elitaer-und-sinnfrei-warum-Menschen-die-Oper-lieben.html> (Zugriff: 9. April 2024).

Frank u. a. 2020

Dominik Frank, Ulrike Hartung und Kornelius Paede (Hg.), *„Gefühle sind von Haus aus Rebellen“. Musiktheater als Katalysator und Reflexionsagentur für gesellschaftliche Entwicklungsprozesse*, Würzburg 2020.

Gressieker 1960/1961

Hermann Gressieker, „Autor und Theaterbau. Vortrag auf dem Berliner Colloquium November 1960“, in: *Bühnentechnische Rundschau* 55 (1961), Nr. 3, S. 9–11.

Kluge 1984

Alexander Kluge, *Die Macht der Gefühle*, Frankfurt/Main 1984.

Lehmann 1999

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999.

Medienservice Sachsen 2023

Medienservice Sachsen (Hg.), „Sächsischer AfD-Landesverband als gesichert rechtsextremistische Bestrebung eingestuft“, in: *Medienservice Sachsen*, 8. Dezember 2023, <https://www.medienservice.sachsen.de/medien/news/1071656> (Zugriff: 9. April 2024).

Philipp u. a. 2000

Claus Philipp und Christoph Schlingensiefel, „Archibaldo de la Cruz I. Die Geschichte vom Bezirksvorsteher Richard Schmitz“, in: Matthias Lilienthal und Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefels AUSLÄNDER RAUS*, Frankfurt/Main 2000, S. 40–45.

Poet 2000

Paul Poet, *Ausländer raus! Schlingensiefels Container*, 2000.

Rosa 2023

Hartmut Rosa, *When monsters roar and angels sing: eine kleine Soziologie des Heavy Metal*, Stuttgart 2023.

Schmitt 2024

Christian Schmitt, „Theater für viele Millionen sanieren? Das sagen Duisburger“, in: *WAZ* [Online-Ausgabe], 15. Februar 2024, <https://www.waz.de/staedte/duisburg/article241684426/Theater-fuer-viele-Millionen-sanieren-Das-sagen-Duisburger.html> (Zugriff: 9. April 2024).

Schmitz 2022

Frank Schmitz, *Spiel-Räume der Demokratie. Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1975*, Berlin 2022.

Schwind 1988

Klaus Schwind, *Satire in funktionalen Kontexten: theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse*, Tübingen 1988.

Tholl 2021

Egbert Tholl, „So geht das neue Theater!“, in: *Süddeutsche Zeitung* [Online-Ausgabe], 12. Oktober 2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/staatstheater-kassel-raumbuehne-florian-lutz-alban-berg-wozzeck-1.5437506> (Zugriff: 27. März 2024).



Abb. 1: Kornelius Paede (Staatstheater Kassel) und Ulrike Hartung (*fmt*). Bild: Qinglin Meng.

Kapitel 1: Oper raus! Ästhetische Neuformatierungen und strukturelle Beharrungskräfte



Abb. 2: George Bizet, *Carmen*, Staatstheater Kassel, Spielzeit 2023/24. Bild aus der Premiere am 13. Oktober 2023. Damen des Opernchores des Staatstheaters Kassel in der Raumbühne, Blick auf das Parkett. Inszenierung: Florian Lutz, Musikalische Leitung: Kiril Stankow, Bühne: Sebastian Hannak, Kostüm: Mechthild Feuerstein, Video-Regie: Konrad Kästner/Chris Fromm, Dramaturgie: Kornelius Paede. Bild: Admill Kuyler.

Polaroids einer Zukunft. Welche Räume wir zukünftig gestalten

von Sebastian Hannak

„Chaque époque rêve la suivante.“
Walter Benjamin¹

Raubühne als Gebilde aus Interaktionen

Aufführungen sind fließende Gebilde. Das heißt, aus meiner Perspektive kann sich eine zeitgenössische Szenografie nicht mehr nur auf das Gestalten von monoperspektivischen Bildern in Guckkastenbühnen beschränken, sondern muss Mittel und Wege suchen, neue Sehgewohnheiten, neue Räume und neue Formen der Narration proaktiv mitzugestalten.

Anhand meiner langjährigen Erfahrungen mit dem Entwerfen und Umsetzen von Raumbühnen beschreibe ich hier aus meiner Perspektive, der des szenografischen Gestalters, das Besondere des räumlichen Erlebnisses und dessen Auswirkungen. In der speziellen szenografischen Anordnung einer Raumbühne wird aus den Interaktionen, die zwischen den Zuschauer:innen, den Darsteller:innen und dem Raum entstehen, aus einer einfachen Aufführung ein gemeinschaftliches, hybridisiertes Kulturereignis. Es entsteht ein miteinander verwobenes, sich gegenseitig bedingendes Spannungsfeld von Mensch und Architektur, Musik, Licht, Film, Sprache, Gesang und Tanz.

Einführung – Radical nowness in scenographic structures

Als Raumbühnen bezeichne ich den installativen Aufführungsraum, der durch Überwindung der in den meisten Theaterbauten gesetzten Grenze der Guckkastenbühne ein theatrales Kontinuum inmitten eines Theaters schafft, in welchem die Zuschauer:innen die Stücke aus allen nur denkbaren Perspektiven erleben und mit ihnen interagieren können. Dieser Aufführungsraum als fließendes Gebilde aus Interaktionen

1 Benjamin 1983, S. 46.



Abb. 3: *Die Reise des G. Mastorna* nach Federico Fellini, Theater Heidelberg, Spielzeit 2023/24. Das gedankliche Modell der Raumbühne übersetzt auf die besondere Situation des Heidelberger Theaters mit seinen beiden Theatersälen, die sich im 90°-Winkel treffen. Blick von der Hinterbühne auf die Installation, verteilt auf die beiden Bühnenräume. Bild: Sebastian Hannak.

ist zugleich Installation, Aktionsraum, Klangraum sowie Erlebnisraum und ermöglicht dabei eine neue Art, Geschichten zu erzählen und zu rezipieren.

Meine Entwicklung von Raumbühnen seit 2016 an der Oper Halle waren der Beginn, ein modernes Logen-Totaltheater als stets wandelbaren Raum zu schaffen, eine Bühne und Auditorium verschmelzende Szenografie mit Premieren aus allen Sparten. Durch das zentrale, modulare Element eines Gerüsts und eine mediale Vernetzung auf allen Ebenen wird eine ins unendliche erweiterbare und modifizierbare Grundstruktur als Blaupause eines gemeinschaftlichen Ortes geschaffen, der sich den unterschiedlichen Bedürfnissen der jeweiligen Theaterhülle oder umgebenden Raumsituation vielfältig anpassen kann. So werden immersive szenische Erfahrungsräume geschaffen, deren Bedeutungen im Sinne von Foucaults Heterotopie im Wesentlichen fluid, veränderbar sind. Die Zuschauer:innen sitzen immer mittendrin, mal um die Tanzfläche, mal auf der Drehbühne, mal im überbauten Parkett. Aus der Raumbühne als Ort für eine spartenübergreifende Intendanz-