

ACT zeitschrift für musik & performance

**Lange Planungshorizonte im
Musiktheater: Hindernis oder Chance?
Einige praxisbasierte Überlegungen**

(Merle Fahrholz)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2020), Nr. 9

www.act.uni-bayreuth.de

Lange Planungshorizonte im Musiktheater: Hindernis oder Chance? Einige praxisbasierte Überlegungen

Zusammenfassung

Das Musiktheater ist an den Stadttheatern die Sparte mit dem längsten Planungsvorlauf. Dies hat mannigfache Gründe und liegt unter anderem daran, dass es auch die personell aufwendigste Sparte ist, die den größten Bühnenraum beansprucht. Zudem verfügt das Musiktheater zumeist über das höchste Budget, das jedoch auch mit der Verpflichtung einhergeht, dieses möglichst gewinnbringend einzusetzen, damit das Haus als Ganzes inklusive der Werkstätten etc. getragen werden kann.

Der Artikel setzt sich mit der Frage auseinander, was dieser langfristige Planungshorizont für die Oper als Genre bedeutet, für die Sparte der Stadttheater und für die Entwicklung des Musiktheaters als publikumsrelevante Bühnenform. Zunächst werden die Gründe für diese lange Planung aufgezeigt und ihre Relevanz erörtert. Des Weiteren sollen Überlegungen angeregt werden, inwiefern dieser zeitliche Vorlauf nicht nur einschränkend ist, sondern auch Chancen eröffnet und wie der Umgang mit tagesaktuellen Fragen dennoch erfolgen kann.

Als Grundlage für die Erarbeitung dieser Erörterung dienen über zehn Jahre praktische Erfahrung in Leitungspositionen an Stadttheatern verschiedener Größen. Zudem werden aktuelle Fallbeispiele aus dem internationalen Musiktheater-Bereich zur besseren Veranschaulichung der Situation herangezogen. Der Artikel soll so einerseits die Herausforderung des langen Planungsvorlaufes im Musiktheater bewusst machen, andererseits zu einem gedanklich offenen Umgang hiermit anregen, der jenseits einer schablonenhaften Abarbeitung der einzelnen Saisonplanungen liegt.

Long planning horizons in music theatre: obstacle or opportunity? Some practical considerations

Abstract

The music theatre is the branch with the longest planning lead at the municipal theatres. There are a number of reasons for this including the fact that it is also the most personnel-intensive section at theatres, which occupies the largest stage space. In addition, music theatre usually has the highest budget, but this is also accompanied by the obligation to use it as profitably as possible so that the theatre as a whole, including the workshops, etc., can be supported.

The article deals with the question of what this long-term planning horizon means for opera as a genre, for the municipal theatre sector and for the development of music theatre as a stage form relevant to the public. First of all, the reasons for this long planning processes are presented and their relevance will be discussed. In addition, considerations will be suggested as to the extent to which this time lead is not only restrictive but also opens up opportunities and how current issues can be dealt with. More than ten years of practical experience in management positions at municipal theatres of various sizes serve as the basis for this discussion. In addition, current case studies from the international music theatre sector will be used to illustrate the situation further. On the one hand, the article is intended to raise awareness for the challenge of the long planning processes in music theatre and, on the other hand, to encourage an open-minded approach to this issue that goes beyond the stereotyped processing of individual season plans.

Lange Planungshorizonte im Musiktheater: Hindernis oder Chance? Einige praxisbasierte Überlegungen

Sie ist der Ozeandampfer im Theater, nicht das wendige kleine Motorboot: Die Sparte Musiktheater oder Oper.¹ Sie ist an den subventionierten Stadt- und Staatstheatern die Sparte mit dem längsten Planungsvorlauf; im gewählten Bild bedeutet dies, dass sie, hat sie erst einmal Kurs aufgenommen, schwer vom vorgezeichneten Weg abzubringen ist. Egal, ob da plötzlich ein Eisberg im Wasser auftaucht, oder am Horizont neues Land in Sicht ist. Allerdings hat sie, und das ist eine der Hauptursachen, auch mehr Personen an Bord als beispielsweise das Schauspiel, das in diesem Gleichnis wohl eher dem Motorboot entsprechen würde.

Im vorliegenden Artikel wird die Frage behandelt, was dieser langfristige Planungshorizont für die Oper als Gattung bedeutet, für den Betrieb eines Mehrspartenhauses und für die Entwicklung des Musiktheaters als publikumsrelevante Bühnenform. Als Grundlage für die Erarbeitung dieser Erörterungen dienen der Autorin über zehn Jahre praktische Erfahrungen an Stadttheatern verschiedener Größe – als Leitende Musiktheaterdramaturgin, Operndramaturgin, Dramaturgin für Junge Oper, Chefdramaturgin und stellvertretende Intendantin. Es handelt sich demnach weniger um eine wissenschaftliche Abhandlung als um eine praxisbasierte Betrachtung aus dem täglichen Opernleben. Sie soll dazu beitragen, eingespielte Usancen zu hinterfragen oder in einem neuen Licht zu zeigen.

Aus dem (fiktiven) Kalender einer Dramaturgin, Februar 2019

Montag

9h–10h: Gespräch mit dem Manager der Sparte Ballett über die Saison 2020/21. Die Spielzeit ist fast durchgeplant, die Premierentermine stehen, die Leitungsteams sind angefragt. Nun ist aufgekommen, dass das Ballett eine publikumswirksame Produktion über den Zeitraum von sechs Monaten wieder aufnehmen möchte. Der Nachteil hieran ist, dass diese Produktion einen so massiven Aufbau auf der Drehbühne benötigt, dass diese für andere Stücke

¹ Als Spartenbezeichnung sollen diese Begriffe im Folgenden zunächst synonym verwendet werden, bevor sie am Ende des Artikels differenziert betrachtet werden.

blockiert ist – auch für die Operette und das Musical, die ebenfalls in den sechs zuschauergünstigen Wintermonaten ihre Premiere haben sollen. Da es sich bei den geplanten Produktionen um Werke mit vielen Szenenwechseln handelt, ist die Drehbühne bei zumindest einem Werk hier ebenfalls angedacht. Was ist zu tun? Bühnenbilder ohne die Drehbühne anordnen? Die Premieren und die Wiederaufnahme zeitlich entzerren? Oder die Wiederaufnahme um ein Jahr verschieben und als Ausgleich hierzu bei Operette und Musical Stücke ansetzen, die die Drehbühne nicht benötigen?

11h–12.30h: Dernière eines sehr erfolgreichen Jugendstücks in der Jungen Oper. Obwohl die Vorstellungen fast alle ausverkauft waren, gibt es keine Zusatzvorstellungen oder eine Wiederaufnahme. Das Stück musste mit Aushilfen bei den Instrumentalist*innen aufgeführt werden, da die Dienste der Orchestermusiker*innen nicht ausgereicht hätten und die Kapazitäten des Ensembles ausgeschöpft waren, weshalb es im Vergleich zu den im Jugendtheater geringen Einnahmen extrem teuer geworden ist.

13.30h–14h: Vorsingen für eine große Partie in der Spielzeit 2020/21. Das Vorsingen muss rechtzeitig beendet werden, damit die Technik den Bühnenaufbau für den Abend angehen kann.

15h: Gespräch mit dem Chordirektor. Da heute chorfreier Tag ist, stehen für ihn keine Proben an. Gesprochen wird u. a. über die nächste Orchestersitzprobe,² die auf der Bühne stattfinden muss. Das Orchester und der benötigte Chor sind in *Lohengrin* zu groß, als dass die Probe im Orchesterprobensaal (akustisch) sinnvoll möglich wäre. Dem Regisseur und dem Lightdesigner entgehen hierdurch mögliche Beleuchtungszeiten, doch das ist ihnen schon seit Längerem bekannt. Ein weiteres Thema ist die Frage, wann die Noten für die ‚Ausgrabung‘ vorliegen, einem seit Jahrhunderten nicht mehr gespieltem Werk. Da es sich um ein unbekanntes aber chorintensives Stück handelt, möchte der Chordirektor rechtzeitig mit den Proben beginnen, selbst wenn die Premiere erst Ende der nächsten Spielzeit stattfindet. Weil es jedoch in der Arbeit zu dieser neuen kritischen Ausgabe zu Verzögerungen kam, muss zunächst mit historischem Notenmaterial gearbeitet werden.

² Die Probe, bei der die Sänger*innen und das Orchester erstmalig zusammenkommen, jedoch noch ohne szenische Darstellung.

18h–19h: Konzeptionsgespräch für die neue Produktion, die in sechs Wochen Premiere haben wird. Anwesend sind neben dem Leitungsteam, den Solist*innen und den Assistent*innen beispielsweise auch die Chefin der Kostümabteilung, die Chefin der Maske, der Technische Direktor, Vertreter der Presse- und Marketingabteilung und viele andere an der Produktion Beteiligte, wie Mitarbeiter*innen der Requisite und der Ton- und Lichtabteilungen. Im Anschluss beginnen die Proben.

Der lange Planungshorizont in der Sparte Oper liegt am augenscheinlichsten in ebenjener Größe begründet, die sie volumenmäßig zum Ozeandampfer macht. Mit den Kollektiven Chor und Orchester ist sie die personell aufwendigste Sparte. Bei einer Aufführung von *Aida* zum Beispiel wirken auf der Bühne und im Orchestergraben rund 130 Personen mit, ohne dass das vom Komponisten vorgesehene Ballett hierbei eingerechnet ist. Für die Erstellung einer Disposition bedeutet dies, dass nicht nur die Probenzeiten, die Vorstellungsdaten inklusive der Abonnementsvorstellungen, die möglichen Abwesenheiten der Solisten, die Auf- und Abbauzeiten des Bühnenbildes inklusive Beleuchtungs- und Tontechnik sowie die Dienstzeiten der technischen Abteilungen berücksichtigt werden müssen, sondern vor allem auch die Dienste der Kollektive mit der vertraglich geregelten Dienstanzahl, der freien Tage, der Ausgleichstage und natürlich der Ruhezeiten. Es ist ein komplexes Puzzlespiel, diese Anforderungen im Repertoiresystem³ – das im deutschen Stadt- und Staatstheater trotz zunehmender Verringerung der Wiederaufnahmen im Vergleich zum reinen Stagionesystem⁴ weiterhin üblich ist – zusammenzubringen, vor allem da dem Publikum in einer Woche meist mehrere verschiedene Produktionen angeboten werden sollen. Besonders schwierig wird dies, wenn es an einem Mehrspartenhaus räumliche Überschneidungen zwischen den Sparten gibt.

Dienstag

³ Im Repertoiresystem werden mit einem hauseigenen Ensemble Produktionen erarbeitet, die über einen längeren Zeitraum in Abwechslung mit anderen Stücken gespielt werden und gegebenenfalls über Jahre hinweg Wiederaufnahmen erleben.

⁴ Im Stagionesystem werden die einzelnen Produktionen meist mit Gästen erarbeitet und dann konzentriert über den Zeitraum von einigen Wochen hinweg dem Publikum gezeigt.

10h–14h: Bauprobe für die Saison 2019/20. Über das Konzept gab es in den letzten Monaten intensive inhaltliche Gespräche. Heute ist der Tag, an dem es einer größeren Runde im Theater vorgestellt und der Bühnenbildentwurf auf seine technische Machbarkeit hin geprüft wird. Im Anschluss gibt es in einem kleinen Kreis noch Überlegungen zum Aufwand des angedachten Bühnenbilds für die Werkstätten des Hauses und ob dies in der vorgesehenen Zeit leistbar ist. 16h–18h: Gespräche zu einer Stückentwicklung in der Jungen Oper, die zusammen mit einer jungen Komponistin entstehen soll. Vorgesehen sind für diese Produktion zwei Sänger*innen und drei Instrumentalist*innen.

Die Bühnenräume, die für die Operaufführungen vorgesehen sind, sind aufgrund der Fülle an Personen fast immer die größten eines Theaterbaus – und zumindest in der Theorie sehen die meisten gespielten Werke auch aufwendige Szenerien mit mehrfachen Wechseln des Bühnenbildes vor. Im Vergleich beispielsweise zum Ballett, das in vielen Produktionen mit geringen Aufbauten auskommt, bringt dies massiv höhere Anforderungen an die Werkstätten mit, die dementsprechend lange vorplanen müssen: Die Bauprobe für eine Produktion im Musiktheaterbereich sollte ein Jahr vor der Premiere stattfinden. Natürlich gelten diese Parameter auch für das Schauspiel, allerdings ist es hier häufiger üblich, kleinere Stücke auf Studiobühnen zu zeigen, die vielleicht auch experimenteller gedacht sind. Das Experiment bedeutet auf der großen Bühne hingegen immer ein Risiko: Hohe Personalkosten, die in der Oper bei den meisten Stücken immanent sind, gegebenenfalls geringer Ticketverkauf bei einem gleichbleibend großen Zuschauerraum und vielleicht auch noch höherer technischer Aufwand lassen eine Produktion schnell zum Verlustgeschäft werden.

Mittwoch

15h–16h: Gespräch zum aktuellen Stand der Auslastungen und des Ticketverkaufs. Eine Produktion ist schlechter angekommen als erwartet, obwohl der Titel dem gängigen Repertoire entstammt. Zum Glück gibt es andere Positionen, die dies wieder ausgleichen. Die große Frage ist, ob von dem sehr erfolgreichen Musical Zusatzvorstellungen angesetzt werden können und sollen. Denn obwohl sich diese sicherlich sehr gut verkaufen würden, so ist die

Produktion doch aufgrund der vielen Gäste und der hohen Tantiemen sehr teuer. Also doch lieber die Operette stärker bewerben, in der überwiegend Künstler*innen des Ensembles auftreten?

In allen Sparten des Theaters ist es wichtig, dass sich die einzelnen Produktionen unter anderem finanziell, aber natürlich auch von den personellen Kapazitäten her gegenseitig ausgleichen. Für die Oper gilt dies in besonderem Maße, denn während sie meist den höchsten Anteil eines Budgets innehat, so muss sie auch die meisten Einnahmen generieren. In einem Mehrspartenhaus hängt das Überleben eines ganzen Theaters inklusive seiner Werkstätten oft davon ab, ob die größte Sparte auch die einkommensstärkste und einkommensstabilste ist. Die wirtschaftlichen Anforderungen (keine Verluste) sowie die politischen Erwartungen (gute Auslastung) können und dürfen jedoch nicht zu Lasten eines inhaltlich herausfordernden, interessanten künstlerischen Programms erfüllt werden – ein Dilemma, das einer guten und eben auch langfristigen Spielzeitplanung bedarf, in der dennoch Raum und Flexibilität für Kreativität bleibt.

Zwischenstand

Die bisher angeführten Gründe für die langen Planungshorizonte sind überwiegend innerbetrieblicher Art, weitestgehend der Organisation eines ‚Massenevents‘ geschuldet, das eine normale Opernvorstellung aufgrund der vielen daran beteiligten Personen – nicht nur auf, sondern auch hinter und neben der Bühne – eigentlich ist. Sie greifen für alle Produktionen, sei die Oper nun aus dem 18. oder dem 21. Jahrhundert. Auch bei Uraufführungen muss ein spezieller Vorlauf beachtet werden. Denn selbst wenn das Sujet bereits feststeht und mit Librettist*in und Komponist*in Einigkeit erzielt wurde, kommen weitere Faktoren hinzu, die Zeit benötigen. Zunächst die Erstellung der Textvorlage, falls die/der Komponist*n nicht auf Basis einer bestehenden Vorlage arbeitet oder sich den Text parallel zu seiner/ihrer Arbeit hieraus selbst zusammenstellt. Dies benötigt je nach Autor*in und Art des Textes vielleicht ein halbes Jahr. Zum Schreiben der Musik wird je nach persönlicher Arbeitsgeschwindigkeit und zur Verfügung stehender Zeit ein Dreivierteljahr oder vielleicht gar das Doppelte

anstehen. Doch dann kommen weitere Schritte hinzu: Es muss ein vorläufiger Klavierauszug erstellt werden, es folgt eine Leseprobe mit den Sänger*innen. Hiernach sind voraussichtlich noch Korrekturen nötig. Parallel dazu entsteht die Partitur, beides muss gründlich gegengelesen werden, um gravierende Fehler im Orchestermaterial zu vermeiden – je genauer dies geschieht, umso reibungsloser gehen später die Proben vonstatten. Für die Erstellung des Notenmaterials (Partitur, Klavierauszug, Chorpartitur, Orchesterstimmen) benötigt der Verlag Zeit, circa ein halbes Jahr. Die Komposition muss demnach spätestens ein Jahr vor der geplanten Uraufführung fertig sein – die Absprachen hierzu erfolgen gut zwei bis drei Jahre vor derselben, manchmal länger.

Das macht augenscheinlich, was vielleicht einer der größten negativen Punkte des langen Planungsvorlaufes ist: Wie kann die Oper aktuelle gesellschaftliche Relevanz entfalten, wenn sie immer zwei bis drei Jahre ‚hinterherhinkt‘? Zudem mit einem sehr aufwendigen und teuren Produkt, dessen Wirkung beim Publikum im Falle einer Uraufführung zudem noch unsicher ist? Während diese Frage inhaltlich zu sehen ist, kommt in einem Mehrspartenhaus ein organisatorisches Dilemma hinzu: Zwischen den einzelnen Sparten eines Hauses kann eine Diskrepanz entstehen, wenn für eine mehrere Jahre im Voraus geplant wird, die anderen jedoch aufgrund anderer Notwendigkeiten eine größere Flexibilität benötigen. Das trifft vor allem zu, wenn dieselben Spielstätten betroffen sind. Für alle Beteiligten erschwert es das Denken innovativer Formate oder außergewöhnlicher Projekte, wenn das übliche Raster von Probenzeiten, Premieren und Folgevorstellungen mit dazwischen eingestreuten sinfonischen Konzerten auf Jahre hinweg vorgedacht werden muss, um dann nur noch in Details verschiebbar zu sein. Fehlt so nicht die Freiheit, die für kreatives und im besten Falle künstlerisches Denken und Handeln notwendig ist? Auch eine spartenübergreifende Zusammenarbeit wird erschwert durch diese unterschiedlichen Planungshorizonte, die den jeweiligen Eigenheiten der Sparten geschuldet sind.

Donnerstag

10h–12h: Die Notizen nach dem letzten Gedankenaustausch mit dem Komponisten der Uraufführung des Frühjahrs 2022 müssen bearbeitet werden. Das bedeutet auch inhaltliche und textliche Recherche, die dann zusammengefasst und als Arbeitsgrundlage verschickt werden muss.

13h–14.30h: Mittagessen mit einem Sänger, der in der Nähe gastierte und der in einer der kommenden Spielzeiten eine herausragende Partie in einer ‚Ausgrabung‘ singen soll. Er ist sich, was dieses Stück angeht, noch nicht ganz sicher. Gespräche über den historischen Hintergrund, die musikgeschichtliche Stellung des Werkes und natürlich jene des Komponisten.

16h–18h: Gespräche mit der Chefdisponentin, dem Opernintendanten, dem Orchestermanager und dem Ballettmanager zur Premieren-Planung bis 2023/24: Wagners *Ring des Nibelungen* soll in diesen Jahren auf die Bühne gebracht werden, was eine detaillierte Vorplanung erfordert: Welche Premieren können daneben in den Spielplan aufgenommen werden? Wie können die Proben- und Vorstellungszeiten aufeinander abgestimmt sein? Was ist mit Galas oder auch Sonderprojekten im Outreach-Bereich? Und wie sind die Orchesterdienste auf die besonderen Bedingungen (zusätzliche Proben, Doppeldienste) anzupassen?

Erst durch die langfristige und akribische Planung werden große Projekte wie Wagners *Ring des Nibelungen* machbar. Dies bezieht sich nicht nur auf innerbetriebliche Abläufe – es müssen beispielsweise die längeren Probenzeiten, die Doppeldienste im Orchester oder im Zweifelsfall geänderte Abonnementsstrukturen rechtzeitig eingeplant werden – , sondern vor allem auch auf die Möglichkeit, externe Gelder zu akquirieren. Zudem können langfristig eingeplante besondere Positionen in einem Spielplan ausgeglichen oder durch eine zyklische Gestaltung vorbereitet und begleitet werden. Auch unabhängig von einem ausgeglichenen Miteinander von Repertoirestücken, selten gespielten ‚Ausgrabungen‘, ‚Kassenschlagern‘ und Ur- und Erstaufführungen, das teilweise über mehrere Spielzeiten hinweg generiert wird, ermöglicht erst die langfristige Planung den Aufbau eines passenden Ensembles. Nur ganz große Häuser können es sich leisten, Sänger*innen jeglichen Fachs zu

engagieren. Andere müssen sehr genau schauen, welche Stimmtypen sie benötigen oder wie sie talentierte Künstler*innen mit attraktiven Partien an das Theater binden können. Zudem werden in vielen Werken spezialisierte Stimmen benötigt, die nicht unbedingt aus den eigenen Ensembles heraus besetzt werden können – das gilt beispielsweise für den Countertenor, aber auch für einen Tenore spinto oder den/die versierte/n Sänger*in für zeitgenössische Werke. Selbst kleine Häuser stehen unter dem Druck, die einzelnen Partien stilistisch möglichst fachgerecht zu besetzen. Werden dann Gäste eingekauft, müssen diese oft lange im Vorhinein angefragt werden, damit die Proben- und Vorstellungszeiten kompatibel sind mit möglichen weiteren Engagements. Das führt insbesondere bei international gefragten Solist*innen zu langen Vorlaufzeiten, die mehrere Jahre betragen können. Dass dies inzwischen auch für Regisseur*innen gilt, die ‚gut im Geschäft‘ sind, sei hier nur nebenbei erwähnt. Allerdings kann es passieren, dass einige von ihnen, die sowohl im Musiktheater als auch im Schauspiel tätig sind, in letzterem kaum noch arbeiten können, da sie aufgrund der früheren Anfragen des Musiktheaters schon ausgebucht sind, wenn die Kolleginnen und Kollegen aus dem Schauspiel ein Angebot unterbreiten. Ein Problem, das allerdings nur wenige Personen betrifft.

Freitag

18h–22.30h: Direktionsdienst bei *Turandot*. Neben der Rücksprache mit den Damen und Herren der Kasse, dem Foyerpersonal, dem Inspizienten sowie dem Bühnenmeister und dem Rundgang durch die Maske und die Garderoben der Solist*innen ist die Einführung zu halten. Im Anschluss hieran und in der Pause suchen mehrere Besucher das Gespräch über die Inszenierung oder die Oper allgemein. Hierbei spielt emotionale Ergriffenheit immer wieder eine wichtige Rolle.

Die oben angeführten Argumente für eine lange Vorausplanung beziehen sich zumeist auf Produktionen im Bereich Oper – hier ist der Begriff gattungsspezifisch gemeint. Die Abläufe innerhalb eines Betriebes richten sich daran aus, wie Werke eines zum Teil jahrhundertealten Kanons bestmöglich auf die heutigen Theaterbühnen gebracht werden können. Dies ermöglicht eine hohe

Effizienz und eine Qualitätssicherung, die sich über viele Jahrzehnte hinweg entwickelt hat. Eine Kunstform, die im Kern die Empathie der Zuschauer*innen anspricht, unterstützt nicht primär den Intellekt: Es sind die Emotionen, die im Mittelpunkt einer Oper stehen. Diese Gefühlsebene ist zeitlos und meist das, was das Publikum unmittelbar anspricht. Es geht eher um allgemeinmenschliche Thematiken als um zeitaktuelles Geschehen. Das soll bei weitem nicht bedeuten, dass die Oper sich selbst musealisieren und alles im historischen Gewand präsentieren soll, im Gegenteil! Aber der Druck, präzise am aktiven, das heißt aktuell handelnden bzw. stattfindenden Zeitgeschehen zu sein, ist geringer. Stattdessen geht es um gesellschaftliche Strömungen, um eine Auslotung von Werten, um einen Codex, der Menschen miteinander verbindet – oder auch nicht. Anstelle tagespolitischen Geschehens stehen so Fragen zum zwischenmenschlichen Miteinander oder auch zum Zeitgeist im Mittelpunkt, die sich oft wesentlich weniger schnell ändern oder auch erst langsam manifestieren. Hier muss der lange Planungshorizont also nicht von Nachteil sein. Anders sieht es im Musiktheater aus – der Begriff sei nun spezifisch auf Werke bezogen, die nicht zwangsläufig die inhaltlich-musikalische Struktur der Oper aufgreifen, sondern die eine offenere Verbindung von Musik und theatralen Formen darstellen und die eventuell explizit zeitgenössisch oder auch tagespolitisch sind. Hier sind die schwerfälligen Strukturen des Opernbetriebs ein Hindernis, und teilweise lassen sich solche Werke erst gar nicht in die festen Abläufe eines Hauses integrieren. Es fehlt hierfür an den meisten Stadttheatern eine flexible Studiobühne für die Sparte Oper/Musiktheater. Es fehlt an Diensten, um einzelne Orchestermusiker in Projekte zu integrieren. Es fehlt in den Ensembles teilweise an Sänger*innen, die flexibel genug hierfür sind. Häufig fehlt auch schlichtweg das Geld.

Samstag

10h–20h: Die Junge Oper feiert zehnjährigen Geburtstag. Auf dem Programm stehen eine Premiere für Jugendliche (Uraufführung), ein Gastspiel für Kinder ab drei Jahren (Stückentwicklung mit einem musizierenden Schauspieler und einer Sängerin), mehrere Workshops, Führungen, eine offizielle Festansprache

und natürlich eine große Feier des Jugendoperclubs, der viele Teilnehmer*innen hat, die bereits seit zehn Jahren aktiv dabei sind.

Sicherlich ist es kein Zufall, dass viele formal neue Wege beschreitende musiktheatrale Projekte innerhalb der subventionierten Betriebe im Bereich der Jungen Oper stattfinden. In einigen Theatern ist es explizit vorgesehen, dass die Junge Oper eben nicht ‚nur‘ Musiktheater für junges Publikum produziert, sondern auch für Neues aufgeschlossene Erwachsene. Ein Vorteil hieran ist, dass die Arbeit an den Jungen Opern oft abgekoppelt vom Hauptbetrieb stattfindet und die Produktionen mit Gästen besetzt sind, was größere Freiräume in der Besetzung und der zeitlichen Disposition öffnet. Zudem sind die hier produzierten Formate generell auf kleine Räume ausgerichtet, der Zuschauerraum bietet weniger Platz und lässt sich so auch mit geringerem Kartenverkauf füllen, zu Preisen, die oft niedriger sind als für den großen Saal. In die scheinbar größere Experimentierfreude im Bereich der Jungen Oper spielt vielleicht auch hinein, dass aufgrund der leider meist schlechteren finanziellen, personellen und technischen Ausstattung das Improvisieren eine größere Rolle spielt. Die Projekte sind nicht in den großen Opernapparat eingebunden – mit all seinen Möglichkeiten, aber eben auch seinen Erwartungen. Neben diesen äußerlichen Gründen ist vorrangig jedoch anzuführen, dass Produktionen in der Jungen Oper mit Blick auf ein bestimmtes Publikum geschrieben und umgesetzt werden: Im Fokus stehen die Zuschauer, ihre Lebensrealität und ihre Bedürfnisse in Bezug auf das Theater. Eine Denkweise, die in der ‚klassischen‘ Oper weniger präsent ist. An der Oper Dortmund entstand im Herbst 2018 neben der Jungen Oper die von der Bundeskulturstiftung im Programm *360 Grad* geförderte Bürgeroper: *We DO Opera*. Sie ist ein Laienensemble, bei dem Instrumentalist*innen und Sänger*innen aller Stilrichtungen und Kenntnisgrade willkommen sind, explizit auch jene, die nicht einer westlichen musikalischen Tradition verpflichtet sind. Versammelt sind so Personen mit den diversesten persönlichen und kulturellen Hintergründen, die mit der Oper an sich teilweise bisher wenig zu tun hatten. Workshops bringen sie zusammen, um verschiedene Musikrichtungen kennenzulernen, explizit auch wieder nicht-westliche, um sich im Spiel auf der Bühne auszuprobieren, um Texte zu schreiben und sich generell mit der Frage zu beschäftigen, was sie wie auf die Bühne bringen wollen. Wichtig

ist hierbei, dass das Ergebnis in der Musik wurzeln soll. Für dieses Ensemble, das aufgrund der diversen musikalischen Stilrichtungen nicht mit einem herkömmlichen (Jugend-)Laienopernensemble zu vergleichen ist, schreibt der türkischstämmige Komponist Enver Yalcin Özdiker eigens im Verlauf des Prozesses die Musik, das Stück selbst wird aus der Gruppe heraus entwickelt. Dabei ist völlig offen, welches Format es letztendlich annehmen wird. Für die Oper Dortmund ist es explizit kein reines Teilhabe-Projekt, sondern eines, in dem die Frage gestellt wird, wie eine stark gemeinschaftlich geprägte musiktheatrale Produktion inhaltlich und formal heute aussehen kann. Ein künstlerisches Experiment.

Das Interesse an der Bürgeroper überstieg bei weitem alle Erwartungen: Mehr als 170 Personen nahmen an den Schnupperlektionen teil, 111 Personen meldeten sich verbindlich für das neunmonatige Projekt an – ursprünglich erwartet waren 20 bis 30 Personen. Damit all diese Menschen an der Aufführung zu Saisonende teilnehmen können, musste diese verlegt werden von der Jungen Oper (99 Plätze) in das Opernhaus (1200 Plätze). Was sich hierbei bereits zeigt: Die Bürgeroper bedarf einer extrem hohen Flexibilität, aber eben auch der Struktur und des professionellen Umfelds, die ein Theaterbetrieb generieren kann. Um das zu gewährleisten, benötigt zumindest die Erstellung des strukturellen Rahmens eine lange Vorlaufzeit – und aus künstlerischer Sicht möglichst die Garantie der Dauerhaftigkeit, damit es nicht bei einem Ausnahmeprojekt bleibt, sondern das Genre Bürgeroper fest in die inhaltlichen, finanziellen und organisatorischen Planungen für die kommenden Spielzeiten verankert wird.

Sonntag – oder ein Ausblick

Zusammenfassend ist anzumerken, dass Werke im Format der ‚großen‘ Oper mit Chor und vollem Orchester – unabhängig davon, aus welchem Jahrhundert sie stammen – von einem langen Planungshorizont profitieren, sowohl was die Aufführungsqualität, die Umsetzbarkeit aber auch die ausgewogene Ausrichtung innerhalb des Spielplanes angeht. Das soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Planungszeit innerhalb eines Mehrspartenhauses zu einem ‚Spagat‘ führen kann, der allen Seiten eine hohe Kompromissbereitschaft abverlangt und die Machbarkeit beispielsweise in der spartenübergreifenden Zusammenarbeit

erschwert. Zudem wird die Entwicklung neuer Formate behindert, wenn der große Apparat zwangsläufig bedient werden muss. Vor diesem Hintergrund ist es dringend wünschenswert, dass im institutionellen Rahmen neben den Produktionen auf der großen Bühne kleinere Formate entwickelt werden, die fest zum Angebot dazugehören, aber mit größerer Flexibilität Experimentierfreude zulassen, ohne auf die Gunst einer Sonderfinanzierung oder eines anderen Ausnahmestatus (Sonderprojekt zu einem Jubiläum etc.) angewiesen zu sein. Dass diese Suche nach neuen Wegen dann wiederum in andere Bereiche des Opernbetriebes ausstrahlt, ist natürlich wünschenswert. Ebenso wichtig ist ein kontinuierlicher Blick über den Tellerrand hinaus, insbesondere was den Austausch mit anderen Sparten oder Kunstformen betrifft.

Diese Überlegungen sind nicht neu, und auch der Wunsch, innerhalb der Institutionen mehr Freiraum für künstlerische Prozesse zu erlangen, gehört zum täglichen Geschäft. Dennoch geht es in diesem Artikel auch darum, das Bewusstsein dafür zu fördern, dass für die Zukunft des ‚klassischen‘ Opernbetriebs ein Miteinander der Kräfte von ‚traditionell‘ und ‚experimentell‘ benötigt wird, kein Gegeneinander. Denn die ‚große‘ Oper mit all ihren Usancen ist aktuell diejenige, für die die Subventionen der Stadt- und Staatstheater zugesprochen werden. Es ist das Genre, welches das Abonnentenpublikum oder die Personen, die wegen eines festlichen Anlasses einmalig in die Oper gehen, überwiegend anspricht. Ein hochemotionales Sängerfest, das seit über 400 Jahren Menschen berührt. Das Wecken von Empathie und das Anregen zum Nachdenken über das zwischenmenschliche Miteinander, die Kernessenzen dieser ‚großen‘ Oper, sind zeitgemäß. Dass sie eine lebendige Kunstform bleibt, ist eine Aufgabe, für die innerhalb der Staats- und Stadttheater neben den äußeren Rahmenbedingungen mindestens Menschenkenntnis, Fingerspitzengefühl, Kreativität, Weitblick und Mut benötigt werden. In diesem Kontext ist der lange Planungshorizont für Oper und Musiktheater beides: Chance und Hindernis.