

# FRAGEN **an das** MUSIKTHEATER

**Antworten von** Rupert Bergmann, Anna-Maria Birnbauer, Thomas Desi, Gerhard Dienstbier, Jury Everhartz, Reinhard Fuchs, Petra Giacalone, Samu Gryllus, Huw Rhys James, Anna Maria Krassnigg, Leo Krischke, Alexander Kukulka, Markus Kupferblum, Simeon Pironkoff, Michael Scheidl, Nora Scheidl, Georg Steker, Kristine Tornquist und Helga Utz  
**Vorwort von** Irene Suchy **Herausgegeben von** Jury Everhartz und Kristine Tornquist

FRAGEN  
an das  
MUSIKTHEATER

Herausgegeben von  
Jury Everhartz und Kristine Tornquist

edition **atelier**

# INHALT

Irene Suchy: VORWORT	6
Michael Scheidl, Nora Scheidl: netzzeit (seit 1984)	11
Markus Kupferblum: TOTALES THEATER (seit 1987)	23
Gerhard Dienstbier: Die Wiener Taschenoper (seit 1989/1999)	35
Thomas Desi: ZOON Musiktheater (seit 1994)	41
Anna-Maria Birnbauer, Huw Rhys James: MUSIKWERKSTATT WIEN (seit 1996)	55
Alexander Kukulka: Neues Wiener MusikTheater (seit 1999)	67
Leo Krischke: ensemble adhoc (seit 1999)	73
Jury Everhartz, Kristine Tornquist: sirene Operntheater (seit 2000)	81
Georg Steker: progetto semiserio (seit 2001)	93
Anna Maria Krassnigg: Salon5 (seit 2007)	101
Petra Giacalone: Pandoras Box (seit 2008)	107
Reinhard Fuchs, Simeon Pironkoff: PHACE (Musiktheater seit 2009)	111
Helga Utz: OPER UNTERWEGS (seit 2009)	119
Rupert Bergmann, Samu Gryllus: MuPATH (seit 2010)	129
Sven Hartberger: NACHWORT	137
FRAGENKATALOG	139
EDITORIALER HINWEIS	140

Irene Suchy

## VORWORT

B: Ich weiß nicht, ich weiß nicht! Mich soll der Kuckuck holen, wenn dieses Gemieze und Gemauze nicht ein Hundeleben ist! Man muß schon ein Pferd mit Elefantenhaut sein, um sich diese Katzen als Bären anhängen zu lassen! Zudem glaube ich: Es schadet häufig, ist man allzu häufig ...

A: Du zitierst aus dem Stück?

B: Da wüßt ich nicht, wo anfangen und wo aufhören! Es hat keinen Anfang, keinen Schluß.

A: Keine Handlung? Keinen Guß?

B: Einmal fällt ein Schuß!

A: Ja! Das kenne ich bei ihm. In jedem seiner Stücke wird geschossen.

Ohne daß er jemals ins Schwarze getroffen hätte.

(Aus Otto M. Zykan: *Der Zurückgebliebenen Auszählreim* – Theater für ein Opernhaus)

Man verlangt viel von neuer Oper und gesteht ihr wenig zu. In letzter Zeit diskutieren die Feuilletons darüber, wer sich neue Oper leisten kann: die Opernhäuser nicht mehr, die Festivals eher. Was die Salzburger Festspiele beweisen, stellen die Wiener Festwochen in Frage. Sie fragen sich, ob der finanzielle Beitrag, der jedem Gast im Publikum zum bezahlten Kartenpreis dazugeschenkt werden muss, mit bis zu 300 Euro zu verantworten sei. Teuer, die Oper – die höchste Form der weißen Kompositionskunst, Kampfring von Dirigentenschaukämpfen im Streit um das Vorrecht um die jeweils erste Live-Übertragung aus der Wiener Staatsoper, von den Salzburger Festspielen, aus der Met etc. Der Opern-Ring(kampf) zeigt, dass die Operndisziplin in ihrer ewigen Neuerschaffung die höchste unter den klassischen Musik-Sportarten ist.

Menschwerdung oder mehr Mensch zu werden, postulierte der letzte scheidende Staatsoperndirektor in Abschiedsinterviews für den Opernbesuch. »Alle Musiker sollten sich viel stärker einmischen in die Politik«, forderte Heinz Holliger – aber wer tut's? Leserbriefe von Opernkomponisten sind rar geworden. Wer aus der zeitgenössischen musiktheatralischen Welt mischt sich ein? Wirkung, Wirksamkeit, Erkenntnis, Menschwerdung. »Vom Gesicht des Musikprogramms«, spricht Hans Landesmann. Welches Gesicht, theatral maskiert, könnte ein Publikum herausfordern, ansprechen, brüskieren, verführen, verleiten, aufregen zum Opernbesuch? Welches Gesicht muss neue Oper zeigen, damit sie ihre Existenzberechtigung, ihre Unersetzlichkeit beweist? Welches Gesicht hat unsere Musiktheater-MacherInnen so angestachelt, dass sie selbst Oper machen?

Die großen Häuser Wiens haben neue Oper nach hinten verschoben, in die Ankündigung, in vage Vorhaben, in prinzipielle Zusagen und faktische Absagen. Die Budgets sind hoch, sie sind größtenteils dem schon Dagewesenen vorbehalten. Es vergehen Jahre, Jahrzehnte, bis die Wiener Staatsoper einen Auftrag erteilt; kein Werk, geschrieben nach 1950, steht auf dem Spielplan von Volks- und Staatsoper. Weder WIEN MODERN noch andere Festivals der neuen Musik in Österreich produzieren neue Oper. Während in München eine Biennale für neues Musiktheater dem Publikum und den Mitwirkenden Zeit zum Üben des Hörens und des Mit-Wirkens gibt, verpasst Wien die Chance eines neuen Opernhauses und widmet ein altes Haus, das Theater an der Wien, vom Musical zum Barock-Theater-Haus um, mit sehr gelegentlichen Ausflügen ins Zeitgenössische.

Dem Unerklärlichen, das mit Auslastung, Quote und Budgetnöten begründet, nein, zerredet wird, steht die Lust des Publikums an neuer Oper gegenüber. Das, was an österreichischer Musiktheaterproduktion im Lande vergeben wird, verwenden Opernhäuser und Festivals in Basel, Mannheim, Schwetzingen, Ludwigsburg. George Delnon, Klaus-Peter Kehr, Thomas Würdehoff brüsten sich mit Produktionen österreichischer Teams, verhelfen sich mit den Erfolgen von Bernhard und Klaus Lang, Georg Friedrich Haas und Olga Neuwirth zu Erfolg.

Der Zurückhaltung gegenüber neuer Musik, der Ratlosigkeit, wie und was auswählen, von Intendanten und wenigen Intendantinnen der großen wohl-dotierten Häuser fiel schon manches Werk zum Opfer. Ihrer Entscheidungs-unlust verdanken wir den Verlust von Werken wie im Falle Werner Pirchners. Demgegenüber steht die Fülle der freien Operngruppen, die mit wenn auch oft als unzureichend empfundenen Budgets musikalisch-theatralisch erkunden, was Thema sein könnte, warum und wie und auf welche Bühne es gebracht werden könnte. Die modernen Lady Macbeths, die gegenwärtigen Hofnarren, die verführten Frauen und verpfuschten Existenzen haben nun neue Vorbilder: Anna Nicole Smith, Friedrich Hayek, Einstein. Die Welten der Pariser Weihnachtsmärkte haben sich in Börsenhandelsplätze und virtuelle Web-Planeten gewandelt, die Kriege sind weiterhin Thema, die Streitparteien gewandten sich anders – in Outfit und Ausdruck.

Neue Oper fordert, sie verlangt das Äußerste, sie geht an die Grenzen derer, die sie, Hebammen gleich, zur Wiege der Bühne tragen. Sie verlangt, ständig neu geboren zu werden, nicht behandelt, nicht besprochen, sie will erlebt sein. Sie bläst sich auf, bis sie platzt, macht das Unmögliche zum Bühnenmöglichen, sie verlangt das Nie-Dagewesene, eine andere Musiksprache, neue Artikulationen, nicht alte Koloraturen in modernen Sujets. Sie will sich immer aufs Neue

dem Kategorisieren der Kunst und Wissenschaft entziehen. Wer Musiktheater macht, darf nichts auslassen. Oper ist Notentext als unerlässliche Ausgangsrecherche, umgeben von Performativität, die in die Musikwissenschaft drängt. Oper will alle theatralischen Mittel, den Film, die Gestik, die Pantomime in der Partitur gleichberechtigt zur Geltung bringen. So sind die, die mitarbeiten, nicht notwendigerweise Musik-, sondern Kunstproduzierende, wie es in den 80er-Jahren Grita Insam mit Horst Gerhard Haberl war. Angeknüpft wird wieder an die Tradition der Video-Musik-Kunst, der Inszenierung des Hörbaren und des Sichtbarmachens von Musik.

Oper will Wirksamkeit. Sie will das Wunderbare, einem Fitzcarraldo gleich, der Schiffe über Berge trägt, der das Glück der Oper in unberührte Gebiete bringt, der aus der Aktualität den Mythos inszeniert und nicht mit dem Mythos die Aktualität vermeidet. CDU, Dutschke, Hitler waren – bei Schlingensief – schon Opernthemem. Oper will politisch sein. Zobl komponierte 1983 einen *Weltuntergang*, Haspel inszenierte 1979 eine fröhliche Apokalypse, Schwertsik 1995 den »ewigen Frieden«; 1980 komponierte Zykan *Kunst kommt von Gönnen*, eine Paraphrasierung des NS-Spruches »Kunst kommt von Können«; im Wiener Künstlerhaus gab es schon 1967 eine Ausstellung *Musiktheater der Zeitgenossen*.

Fernsehen und neue Oper waren befreundet, inspirierten einander und brachten sich wechselseitig ins Programm. Oper wird im Fernsehen nicht (nur) übertragen, sie wird gemacht. Schlingensief war ja auch einst Aufnahmeleiter der *Lindenstraße*, Oper und Soap-Opera waren gar nicht so weit voneinander entfernt, in beiden kann das Naheliegende vorkommen, Liebeskummer und Wahlkampf. Die österreichische Geschichte der Fernsehoper ist nicht nur mit Komponisten wie Krenek mit *Ausgerechnet und verspielt*, Konts *Peter und Susanne* und Paul Angerer verbunden, sondern auch mit dem Salzburger Fernsehoperpreis, begründet im Jahre 1956, der bis 1983 alle drei Jahre stattfand. Unter den ausgezeichneten Werken waren Opern wie *Orpheus von Hiroshima* von Akutagawa Yasushi nach Kenzaburō Ōe oder die Pop-Oper *TRIP* von Fatty George nach Bühnenbildern von Ernst Fuchs.

Die alte Fernsehoper war und wird zur neuen Medienoper: Opernwelten geben der Oper Raum in anderen Medien, Chat-Operas, Internet-Partizipationen, Bildwelten. Eine immer neue Entdeckung, die bei Alban Bergs *Lulu* ihren Ausgang nahm, in die Partitur von Zimmermanns *Soldaten* eingeschrieben ist, die dem Regisseur weniger Wahl und mehr Kunst anbietet.

Oper entdeckt und bespielt neue Orte, wie die Arena, wo Günter Kahowez und Gerhard Schmidinger, ein junges närrisches Paar, in den 70er-, 80er-Jahren Musiktheater machten. Zur selben Zeit suchte der österreichische Fernsehfilm

adäquate Präsentationsweisen für neueste Musik: Franz Novotny drehte das Doppelporträt *Hans Orsolics – Gerhard Schmidinger – eine Passion*. Das war die Avantgarde-Schiene des Fernsehens der 70er-Jahre, *Impulse*, in der Peter Weibel *Hausmusik* mit sich verselbstständigender Musik verfilmte und Zykan und HK Gruber Lehrstücke über Schönberg verfassten, die dann wieder in die Opernhäuser Eingang fanden. Die Oper erlebte Zeiten der Unbelehrbarkeit, in der man es wagen konnte, von »Lehrstücken« zu sprechen.

»Der Herstellungsprozess von Musik ist das Drama«, befand Horst Gerhard Haberl 1981 – in einer Zeit, als der Opernbühnenraum sich mit künstlerischer *Humanic*-Werbung in die Fernseherinnerungswelten von Generationen ausweitete, in »skulpturale Handlungen aus der Verschmelzung von Wort, Ton, Licht, Architektur und Bewegung«, in »virtuose Raum.Zeit.Klang.Rituale, in denen sich Musik.Körper in Szene« setzen. Was damals begann, selten als Musikgeschichte erfasst wurde, wird nun fortgesetzt und immer wieder begonnen. Das Publikum, auch davon sprechen die Musiktheater-Machenden in diesem Buch, darf ablehnen und sich zuneigen, darf seinen Platz wählen, seine Sichtweise; es darf sich beteiligen, es macht sich sein Theater. Es darf seine Bürgerlichkeit abstreifen und in neue Milieu-Welten tauchen – unsere Operngruppen begleiten es. Es darf die Last der Tradition mittragen oder leichten Gepäcks unbeschwerter Gast sein.

Unbeantwortet bleibt die Frage, was Oper ist. Sie wird nebensächlich. Was wird und vergeht, braucht nicht Benennung. Nur das Abgeschriebene ist benannt. Wie Oper heißt – Oper oder Ode oder Opernode (Zykan), inszeniertes Konzert, Musiktheater, Projekt, progetto, Videooper? Wie Oper funktioniert? Von diesem Ringen berichten die MusiktheatermacherInnen, die – in der Nachfolge von Verdi und Boito und deren Impresarii – über Sujets beratschlagen, taktieren, Druck ausüben, zu ihrer Producer-Verantwortlichkeit stehen. Als Lesende belauschen wir hier die Gespräche an Bühnentürln und in engen Direktionsgängen, erkennen das Wandeln am schmalen Grat zwischen behindernder und fördernder Erfahrung, zwischen Anbiederung und Erwecken der Neugier, zwischen Banalem und Erhabenem.

Irene Suchy, oe1-Mitarbeiterin, Musik- und Kulturwissenschaftlerin, Ausstellungsmacherin und Dramaturgin; Publikationen zu Paul Wittgenstein (2006), Otto M. Zykan (2008), Friedrich Gulda (2010), *Strasshof an der Nordbahn – die NS Geschichte eines Ortes und ihre Aufarbeitung* (2012), *Henzes Utopie – Jugend.Musik.Fest. Deutschlandsberg 1984–2003* (2013)