

Manfred Jochum/  
Isolde Schmid-Reiter  
(Hrsg.)

# Teure Kunstform Oper?

Musiktheater im neuen Jahrtausend  
Strategien und Konzepte

Gedächtnisstiftung Peter Kaiser (1793–1864), Vaduz

EUROPAISCHES FORUM ALPIACH

# Inhaltsverzeichnis

<i>Erhard Busek</i> Einleitung	7
<i>Sieghart Döhring</i> Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Zum Geleit	9
<i>Brigitte Fassbaender</i> Zur Begrüßung	13
<i>Michael Mihatsch/Christoph Dammann/Siegfried Mauser</i> Politik und Kulturbewusstsein: Kulturpolitische Rahmenbedingungen für das Musiktheater im neuen Jahrtausend (Roundtable)	17
<i>Alexander Pereira/Dominique Meyer</i> Musiktheater zwischen öffentlicher und privater Hand	29
<i>Franz Salzmann</i> Die Oper ist uns lieb und teuer – Die Oper ist teuer	35
<i>Irene Suchy</i> Oper und Wirtschaft – historische Modelle der Partnerschaft	41
<i>Klaus Billand</i> Braucht die Wirtschaft das Musiktheater?	47
<i>Michael Haefliger</i> Das Wechselspiel zwischen Kultur, Wirtschaft und Staat	55
<i>Gerhard Brunner</i> Ist künstlerisches Management lehrbar?	63
<i>Clemens Hoegl</i> Recruiting for Performance	69
<i>Werner Scheibenpflug</i> Controlling – ein Instrument zur Optimierung der Oper	77
<i>Hans Herdlein</i> An den Grenzen der Ökonomisierung	83

© 2006 by StudienVerlag Ges.m.b.H., Erlenstraße 10, A-6020 Innsbruck  
e-mail: order@studienverlag.at  
Internet: www.studienverlag.at

Buchgestaltung nach Entwürfen von Kurt Höretzeder  
Satz: StudienVerlag/Thomas Auer  
Umschlag: StudienVerlag/Karin Berner  
Korrektorat: Edgar Haberthür-Blättler

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

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

ISBN-10: 3-7065-4299-4  
ISBN-13: 978-3-7065-4299-9

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck,  
Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Geneh-  
migung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

## Oper und Wirtschaft – historische Modelle der Partnerschaft

Oper ist – von der US-amerikanischen Komponistin Judith Weir auf den Punkt gebracht – die höchste Stufe der „weißen, heterosexuellen, männlichen Musik“, Oper hat bei Publikum und Sponsoren das höchste Ansehen; der Kampf Johannes Brahms' oder Robert Schumanns um die Schaffung einer Oper war der Kampf um die höchste Anerkennung beim größtmöglichen Publikum.

Andererseits – also von wirtschaftlicher Seite gesehen – ist Oper eine Geschichte der Konkurse: Oper ist historisch und ursächlich verbunden mit wirtschaftlicher Krise. Oper beginnt im Italien der wirtschaftlichen Krise des 16. Jahrhunderts.

Die Liste der in Konkurs gegangenen Operndirektoren ist lang:

Fürst Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, der siebte Fürst Lobkowitz und jener, der durch Beethoven in die Musikgeschichte einging, ist eine Spitze der Misserfolge. Als erfolgreicher Betreiber eines von zwölf Gesellschaftstheatern in Wien war er schließlich in jener Kavalierversellschaft, die 1807 das Theater an der Wien übertragen bekam. Von aristokratischen Familien gebildet, genannt eine „Gesellschaft von Großen“, war er unter ihnen der Verantwortungsbewussteste und Leidenschaftlichste und blieb so lange am Projekt Oper hängen, bis er sein Vermögen ausgegeben hatte – nicht nur für Oper, sondern auch für die Sozialversorgung der Musiker. Er wurde unter Kuratel gestellt – eine Maßnahme, die die Familie beim Kaiser erwirken konnte – und starb, seines Wirkungsraumes beraubt, vereinsamt. Die Entscheidung für Paers „Leonore“ und gegen Beethovens „Fidelio“ – die Lobkowitz als Verantwortlicher für den Spielplan des Kärntner-Tor-Theaters fällte – trug ihm dann noch jenen schwarzen Punkt ein, der ihm eine Musikgeschichte lang blieb.

Wenn Oper funktioniert, phasenweise, dann braucht sie Lenkung, Zulassung, Marktordnung von Regierungsseite. Wobei Regierung und Geldwirtschaft immer schon eng verbunden, ja eins waren: Freiherr von Braun war Direktor der Hoftheater und zugleich Bankier des Kaisers Franz II. und konnte in dieser Funktion im Jahr 1800 Emanuel Schikaneders Gesuch zum Bau eines neuen Theaters, des Theaters an der Wien, ablehnen. (Der Kaiser revidierte den Entschluss wieder: „Die Vorstellung von Braun aber ist ohne Ertheilung eines Bescheides ad acta zu legen.“) Der Kaiser entschied richtig für Schikaneder – nämlich aufgrund des Zauberflöten-Erfolges, der das neue Theater als Zeichen des Unternehmers bis heute ziert.

Als Freiherr von Braun 1806 um eine Million Gulden das Theater an der Wien pachtete – eine Prestige-Aktion, es war das damals größte Theater Wiens –, borgte er sich vom Großhändler Baldauf 300.000 Gulden, von einem Mann namens Joseph Hradek 500.000. Hradek war niemand anderer als Kaiser Franz II. selbst. Dem Kaiser also gehörte – mit – das Theater.

Politische Lenkung kann Oper zum Florieren oder zum Scheitern bringen: das Verbot der Kinderballette im Theater an der Wien brachte dem Grafen Palfy den Ruin. Ein anderer Pleitier der Oper ist neben Graf Palfy, Nachfolger Lobkowitz, der das Theater um 200.000 Gulden verkaufen wollte und 1825 um die Schließung ansuchte, Franz Pokorny, Direktor des Theaters an der Wien: er ging mit 500.000 Gulden Schulden in Konkurs.

*Lassen wir uns von der Geschichte Ideen geben, Musikgeschichte ist anwendbar.*

Ein Modell aus der Operngeschichte sind die Kavaliersgesellschaften, die es nicht nur in Wien im 19. Jahrhundert, sondern auch in Venedig gab; Mitbestimmung war also an Mitbezahlen gebunden. Zuviel Mitbestimmung erschwerte Entscheidungen.

Bei der häufigen Schließung des Teatro La Fenice zwischen 1873 und 1897 kamen auch politische Kämpfe ins Spiel. Die Aktionäre des Fenice sahen in der Schließung eine politische Demonstration für die Einigung Italiens und behinderten die Befürworter einer Öffnung. Der Impresario, der für eine Öffnung eintrat, hätte im Ruf gestanden, für das ungeliebte Österreich Position zu ergreifen. Wenn die Theater in adeligen Palais waren, hatten die Impresarii Beziehungen mit den Besitzer-Familien bzw. zum Gouverneur, zum Bürgermeister, zu den Logenbesitzern, die also wirklich Eigentümer ihrer Logen waren. Mit ihnen und den Theaterkommissionen musste der Impresario Entlassungen, Spielpläne, die Subventionen, die Logis für Komponisten und Sänger, evtl. auch das Engagement des Librettisten – wenn sich ein Komponist wie Verdi nicht das Recht absichern ließ –, die Pachtvertragslänge für das Theater etc. absprechen.

Die Lotterie als Finanzbasis der Oper ist bis heute eine funktionierende Partnerschaft. Wegen des Lotteriespiels, das mit Kartentischen begann, waren die Foyers extra groß gebaut. Die Impresarii hatten das Glücksspielmonopol, zumindest mit Unterbrechungen, was ihnen ein Riesenvermögen sicherte, das sie abliefern, aber auch reinvestieren durften. Im Karneval 1805 kam der Roulettetisch – eben in Frankreich erfunden – nach Mailand, der es möglich machte, dass mehr Menschen als bisher am Glücksspiel teilnehmen konnten. Der Impresario Barbaja aus Neapel – eine Zeit lang auch mit der Colbran liiert – machte mit dem Monopol ein Vermögen. Er hatte ein besonderes Gespür für Entdeckungen, engagierte u.a. Rossini und entdeckte den jungen Donizetti. Das Opernhaus Palermo macht 2001 Online-Versteigerungen seiner Requisiten.

Die Partnerschaft Radio und Oper ist ein US-Erfolgsmodell; bis 2003 war die Met mit ihren Radioübertragungen von Texaco gesponsert; auch Oel findet für Staatsopernsendungen attraktive Partner aus der Wirtschaft.

Oper und Restaurant – das heißt Kunst- und Güterkonsum: das ist eine Partnerschaft, die von den Architekten im 19. Jahrhundert mitgeplant wurde und jetzt wieder auflebt: Seit kurzem sind Restaurant bzw. Café im Wiener Konzerthaus und in der Wiener Staatsoper wieder in Betrieb. Der Errichtung von Opern- und Konzerthaus-Komplexen in Japan gingen seit den 80er-Jahren Studien voraus, welche Güter Konzert- und Opernbesucher und -besucherinnen neben dem Musikbesuch erwerben und bis zu welchem Budget bzw. für welche Restaurants Bedarf besteht.

Oper war niemals eine elitäre, eher eine ordinäre, alltägliche Kunst. Man besuchte sie täglich; Die historischen Opernbauten Oberitaliens zeigen die Räume für Bequemlichkeiten wie Genuss aller Arten, die die Logen mit Hinterzimmern begünstigten und ermöglichten. Oper war auch ein Sündenpfuhl, eine körperliche Kunst – die antike Tragödie, einer ihrer Ursprünge, ließ ihre Zuschauer auf Latrinen-Plätzen die Reinigung spüren.

Ein Gewinn in der gegenwärtigen und historischen Operngeschichte sind die Opernbälle. In der Karnevalszeit musste der Impresario des 18. und 19. Jahrhunderts auch ein Ballfest organisieren, das zusätzliche Einnahmen garantierte. Die Bälle fanden nach der Vorstellung statt; die Zuschauer warteten in den Foyers, bis das Parkett umgebaut war. Für das Orchester musste nur der Schranken weggenommen werden – es gab noch keinen Graben, entweder konnte das Parkett angehoben werden oder es wurden Verbindungstreppen zwischen Bühne und Parkett gebaut. Waffen, Pfeifen, offene Fackeln wurden verboten, später auch Masken – weil die guten Manieren dahinter litten. Es gab auch Pferdeballette, für die das Parkett mit Sand bestreut wurde.

Die regelmäßige Neukategorisierung der Eintrittspreise an den Opernhäusern zeigt die Unsicherheit der Geschäftsführenden; dazu wieder eine Hilfe aus der Geschichte: Die Eintrittspreise in Italien waren im Verhältnis zu Frankreich und Deutschland sehr billig, da staatlich festgelegt und jenseits betriebswirtschaftlicher Notwendigkeiten. Die Behörden wollten jene Schichten, die Theaterskandale verursachten, versöhnlich stimmen – junge Akademiker, Studenten, Beamte. Demgegenüber waren die Abonnements sehr teuer und stiegen stärker als die Inflation – in Mailand mehr als in Neapel. Trotzdem waren Subventionen – in der Höhe der Einnahmen – notwendig. Ohne Lotterien war die Oper ein Verlustgeschäft. 1867 strich die italienische Abgeordnetenkammer alle staatlichen Subventionen. Die Kommunen konnten das Defizit nicht ausgleichen, außerdem gab es eine neue Theatersteuer; mehrere Theater, auch das Fenice, ließen daraufhin einige *Stagione* ausfallen.

Die Regeln haben sich im Wesentlichen in der Operngeschichte seit dem 18. Jahrhundert für Sänger und Sängerinnen kaum verändert: Sänger durften im Umkreis von 60 Meilen in der betreffenden und in der Vorsaison nicht auftreten. Falls eine neue Pflichtoper, *opera d'obbligo*, nicht aufführbar wäre, gab es als Ersatz eine *opera di ripiego*. Alle außer Komponist und Sänger wurden nach jeder Vorstellung bezahlt, die Komponisten erst nach



der dritten (die bei einem *fiasco* gar nicht zustande kam), die Sänger in *quartali*. Sänger und Sängerinnen mussten im unbezahlten Urlaub außerhalb des Engagements singen.

In der gegenwärtigen Diskussion über das Repertoire der Opernhäuser in Wien ist der Blick auf Aufgabenverteilung und Repertoire-Ordnungen der Operngeschichte Frankreichs ergiebig.

Seit 1806 war ein behördliches Dekret zur Eröffnung nötig, in dem dem Leiter eines Opernhauses Gattungen auferlegt bzw. zugewiesen wurden. Es wurden acht Theater zugelassen – nur die *Opéra* hatte das Recht, Stücke in französischer Sprache zu spielen, die ununterbrochen von Musik begleitet wurden und auch Ballette enthalten konnten.

In der *Opéra comique* durften nur Stücke gespielt werden, in denen sich gesprochener und vertonter Text abwechselten. Im *Théâtre italien* waren nur italienische Stücke erlaubt. In den *Théâtres secondaires* waren nur Couplets über bekannte Melodien gestattet. Die einzelnen Privilegien wurden in Frage gestellt – zum Beispiel vom *Théâtre lyrique*, ursprünglich von Adolphe Adam initiiert, wo Gounods „Faust“, Bizets „Perlenfischer“ und Berlioz' „Trojaner“ uraufgeführt wurden. Die Opernhäuser spielten alternierend an den Wochentagen. Die Opern unterstanden abwechselnd verschiedenen Ministerien, auch ihr Publikum unterschied sich: Das *Théâtre italien* besuchte mehr der Adel, die *Opéra* das Bürgertum. Die *Opera* war immer viel mehr Instrument der Politik, während das *Théâtre italien* eher zum unpolitischen Unterhaltungstheater wurde.

Politische bzw. wirtschaftliche Meinungen betreffend das Repertoire der Opernhäuser werden oft belächelt, wie die Meinung des Rechnungshofes 2001, das Theater an die Wien solle kein reines Opernhaus sein.

Eine kuriose Betrachtung ist jene der finanziellen Verantwortung der Direktoren. Wenn eine Saison in der italienischen Oper schief ging, wurden die Impresarii – auch wenn sie sich für unvorhergesehene Fälle vertraglich abgesichert hatten – vor eine Kommission zitiert; der *maestro di cappella* hatte mit Verlust mehrerer Gehälter zu rechnen. Donizetti zitterte um eine neue *scrittura* nach einer missglückten Aufführung, zu der die Primadonna verspätet anreiste und nicht einmal die Probezeit von zwei bis drei Wochen möglich machte. Jener Unglücksimpresario, der Rossinis „Barbier“ veranlasst hatte, erlebte die Premiere nicht – er starb 44-jährig. Manche begingen Selbstmord, andere landeten im Gefängnis – und begannen im nächsten Jahr eine neue Stagione. 1831 hatte in Frankreich der für die *Grand Opéra* eingesetzte Apotheker und Mediziner Louis Véron mit einer Kautions – die er von einem Freund Rossinis erhalten hatte – die Intendanz angetreten. Véron hatte früh Geld gemacht, mit einer Paste gegen Bronchitis, die er allen, die singen oder sprechen mussten, verkaufte. Er wurde Journalist und Theaterdirektor, gründete eine Zeitschrift *Revue de Paris*, in der Prosper Mérimée, George Sand, Victor Hugo publizierten. So wurde seine Bewerbung plausibler. Véron konnte die Anzahl der Abon-

nements steigern, zog das bürgerliche Publikum in die Oper, sein Motto: die Oper soll das Versailles der Bürgerlichen werden. Für das Bürgertum gestaltete Véron das Foyer neu, die Logen wurden im vorderen Teil mit offenen Verbindungen gestaltet. Im *Foyer des Chanteurs* konnten sich Sänger und Publikum begegnen, im *Foyer des Danseurs* machten die Herren den Tänzerinnen ihre Aufwartung (geschützt vor den Blicken der anderen, weil Tänzerinnen als Prostituierte angesehen waren). Sein Hauptverdienst waren die Opernverträge „Robert der Teufel“ und „Die Hugenotten“, die erst nach seiner Amtszeit aufgeführt wurden. Er erkannte, dass Götter und Heroen out waren; unter seiner Leitung „verständerte“ die Oper. Véron erfand neue Effekte für seine aufwendigen Inszenierungen. Gradmesser für den Erfolg waren die Einnahmen des Abends. Die Autoren waren mit ihren Tantiemen am Erfolg beteiligt. Véron war durch seinen Pachtvertrag eingeschränkt: er musste die Oper in repräsentativem Zustand halten, wie es einer Nationaloper gebührt. Bestehende Verträge musste er einhalten, die Anzahl der Musiker durfte er nicht reduzieren, er war zu einer bestimmten Auflage an neuen Produktionen verpflichtet, mindestens alle zwei Monate musste ein neues Werk mit neuen Kostümen und neuer Ausstattung Premiere haben, mit dem Privilegium: Großer Erfolg des einen Werkes rechtfertigte das Auslassen eines anderen Werkes. Véron hatte bereits das Modell eines Opernstudios konstruiert: er hatte ein Vorgesichtsrecht auf die Abgänger des Conservatoire.

In der historischen Opern- und Theatergeschichte waren Sänger und Sängerinnen der Opernbühnen auch zu Konversation und guten Manieren verpflichtet, sie waren – was Mode und Manieren betraf – die Trendsetter der Gesellschaft.

Heute ist Oper vor allem museal. Abgesehen von den letzten hundert Jahren ist Oper jedoch immer mit neuen Kompositionen erfolgreich gewesen – ähnlich der Filmgeschichte: Opernkomponisten verstanden sich als Produzenten im industriellen Sinn. Es ging weniger um den Ruhm als Künstler als um ein verkäufliches Produkt. Trotzdem kamen die kommerziellen Interessen mit den ästhetischen in Konflikt. Rossini hörte deshalb zu komponieren auf. Meyerbeer hätte es sich zwar leisten können, wollte aber neben finanziellem Erfolg auch den Zuspruch des Publikums. Wagner wiederum ließ sich seinen Ruhm – geschickt oder schamlos – von Mäzenen finanzieren.

*Die Auswahl eines neuen Werkes für die Opernbühne war genauso schwierig wie heute. Wer wählte aus?*

Eine Zeit lang gab es in Paris eine Jury aus fünf Literaten und fünf Musikern, denen alle Librettisten ihre Werke vorlesen mussten. Anschließend gab es einen anonymen Fragebogen:

- ob das Werk angemessen
- das Sujet interessant
- die Handlung klar und geführt sei

- die Dichtung gut geschrieben
- der Zuschnitt des Librettos für die Musik passend
- welche Änderungen nötig
- ob das Stück zuzulassen sei
- der Komponist geeignet ist

In der Jury waren Cherubini, Boieldieu, Berton, Spontini; später auch Paer. Sie ließen sich das Werk am Klavier oder im Foyer in kleinen Besetzungen von den Musikern vorführen.

Zur Musik wurde gefragt:

- Ist die Partitur korrekt geschrieben?
- Mit Klarheit?
- Passt der Stil in die *Opéra*?
- Behält jede Figur ihren Charakter?
- Werden Zeichensetzung und Prosodie des Texts beachtet?
- Welche Korrekturen sind nötig?

Die Jury wurde – wie fast jede Jury – als konservativ empfunden, was nicht nur Berlioz erboste. Véron war gehasst; Meyerbeer kommentierte, dass sie einander nicht liebten, nicht trauten, aber einander nötig hätten.

Wie wenig die Musikwissenschaft Qualitätsparameter der Oper zu formulieren versucht hat, zeigt das letzte und neueste Buch über das Handwerk an der Kunstform Libretto, das aus dem Jahr 1913 stammt. Seither wagten sich Musikwissen-Schaffende nur an Stoffgeschichte, aber nicht an eine Parameter-Formulierung.

## Literatur

Siegfried Albrecht u.a.: Teatro – eine Reise zu den oberitalienischen Theatern des 16.–19. Jahrhunderts. Marburg 1991/2001.

Tadeusz Krzeszowiak: Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801–2001. Wien – Köln – Weimar 2002.

John Rosselli: Singers of Italian Opera: The History of a Profession. Cambridge 1992.

John Rosselli: The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario. Cambridge 1984.

Michael Walter: Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1997.