

Transkript des Interviews mit Eberhard Kloke
(Dirigent, Komponist, Projektemacher) am 09.12.2010 in Berlin

Rainer Simon:

Meine erste Frage betrifft die Solisten in Opernhäuser – und zwar die traditionellen Opernsänger: Welche Fähigkeiten von Opernsolisten erschweren bzw. erleichtern die Produktion freien Musiktheaters? Welche Kompetenzen für freie Musiktheaterprojekte, wie Sie sie produzieren, besitzen sie bzw. besitzen sie nicht?

Eberhard Kloke:

Es gibt einen grundsätzlichen Unterschied zwischen freier Musiktheaterarbeit und der Arbeit an institutionalisierten Opernhäusern. Der liegt vor allem darin, dass die Produktionsbedingungen für freie Produktionen viel schwieriger sind. Man hat nicht die Produktionsmittel und die Probenzeiten wie in einem normalen Opernhaus oder Opernbetrieb, sondern man muss schnell zum Punkt kommen. Das heißt, die Auswahl der Solisten richtet sich vor allem danach, wie flexibel die Leute sind, wie musikalisch sicher sie zu den Proben bzw. zu den Endproben kommen. Zeit für eine Einstudierung wie am Opernhaus – dass man für eine Opernpartie einen Vorlauf von oft Monaten hat – bleibt da nicht. In freier Musiktheaterarbeit kommen die Leute in der Regel präpariert, bestens studiert, bestens motiviert zu den Proben. Sie sind daran gewöhnt und lassen sich darauf ein, unter schwierigsten Bedingungen eine extrem kurze Probenzeit in Kauf zu nehmen. Das ist grundsätzlich der Unterschied. Zudem brauchen Sie für freie Musiktheaterproduktionen Leute, die in der Lage sind, über ihr Stimmfach hinaus zu singen, also zu sprechen, in ungewöhnlichen Situationen und bei extremen Temperaturen zu agieren, im Regen zu singen, barfuss durch den Wald zu laufen oder auf Trümmergrundstücken oder in Fabrikhallen zu spielen. Und genau das macht diese Produktionen so „authentisch“. Denn dort agieren Menschen, die das nicht als Dienst verstehen, sondern die diese Produktionen wollen und diese oft extremen Bedingungen dafür in Kauf nehmen. Und deshalb benötigt man sehr große Flexibilität als Voraussetzung.

Rainer Simon:

Und ist diese Flexibilität bei Sängern, die fest an Opernhäusern engagiert sind, vorhanden? Wenn Sie überlegen würden, Sie würden eine freie Musiktheaterproduktion machen, ein Opernhaus würde an Sie herantreten und Sie hätten dort ein festes Ensemble zu Verfügung, würde es genau das leisten können, was Sie soeben beschrieben haben oder wo lägen da die Schwierigkeiten?

Eberhard Kloke:

... eine freie Theaterproduktion wird normalerweise nicht in ein feststehendes Opernhaus integriert. Es gibt aber freie Künstler, die – seien es Dirigenten, seien es Regisseure – von einem Opernhaus als Gäste engagiert werden, um dort mit den entsprechenden Sängern und Musikern zu arbeiten.

Da gibt es dann Sänger, die spezialisiert auf romantische Oper sind, eingegrenzt durch bestimmte Fächer – Spinto-Tenor, dramatischer Sopran, lyrischer Tenor etc. Mit diesen Sängern lässt sich Fächerübergreifendes sicherlich nur sehr schwer erarbeiten. Ein Tenor spricht nicht, es sei denn, die Rolle sieht es unbedingt vor.

Andererseits sind die Grenzen fließend geworden. Heute ist das auch an festen Opernhäusern nicht mehr so, dass sich jeder nur auf sein Fach zurückziehen kann. Da hat sich in den letzten 20, 25 Jahren viel getan. Es bricht ja in Deutschland gerade auch „unten“, in den kleinen Stadttheatern, weniger in den großen Städten, einiges weg. Da stellt die allem die Flexibilität – das heißt, funktional nicht eingegrenzt zu sein und zu agieren – eher eine Voraussetzung

dar, um im Überlebenskampf einigermaßen zu überstehen. Generell aber ist die künstlerische Bereitschaft der Sänger, der Musiker und des Chores eher gestiegen. Auch die Qualität ist gestiegen, das muss man schon sagen.

Rainer Simon:

Dann würde ich gerne vom einzelnen Sänger zur Sängergruppe, zum Ensemble kommen: Worin bestehen Ihrer Ansicht nach die Chancen und die Schwierigkeiten eines Ensemblebetriebes, des Ensemblegedankens für freie Musiktheaterproduktionen?

Eberhard Kloke:

Der Ensemblegedanke war für einen bestimmten Ausschnitt der Musikgeschichte stimmig – nehmen wir zum Beispiel mal das ausgehende 19. Jahrhundert und das frühe 20. Jahrhundert, wo es einen überschaubaren Teil des Repertoires, nämlich vor allem den des 19. Jahrhunderts und eben einigen aktuellen Stücken mit bestimmten Fächerstrukturen abzudecken gab. Heute ist ein Ensemblebetrieb in vielen Fällen hinderlich, weil sich Sänger für einen bestimmten Zeitraum für eine bestimmte Vorstellungszahl zusammenfinden und ein Opernhaus dann einen Spielplan mit unterschiedlichen Stücken aus unterschiedlichen Zusammenhängen – meinetwegen fünf Produktionen im Jahr – zusammenstellen kann. Das ist nicht möglich, wenn Sie feste Ensemblestrukturen haben. Dann müssen Sie auch ein bestimmtes Repertoire pflegen, um dem Ensemble halbwegs, was die Beschäftigungsansprüche angeht, gerecht zu werden. Da krankt es an der festgefühten Struktur.

Damit komme ich auf mein Lieblingsthema zu sprechen: Es ist doch bezeichnender Weise so, dass zwischen 1950 und 2010 im Grunde kaum Musiktheaterwerke geschrieben worden sind, die repertoirefähig geworden sind. Mit Mühe können wir vielleicht zehn aufzählen. Der Rest ist verschwunden oder nur selten wiederaufgeführt worden. Vollkommen anders sieht das zwischen 1900 und 1950 aus, wo eine Reihe von Opern sogar ins Repertoire des 21. Jahrhunderts Eingang gefunden haben. Insofern ist das Schicksal und generell die Zukunftsfähigkeit dieser Kunstgattung, so wie sie sich im 18. oder 19. Jahrhundert entwickelt hatte und praktiziert wurde, mit drei Fragezeichen zu versehen.

Das hat natürlich Rückwirkungen auf das Ensemble. Denn jede neue Musiktheaterproduktion – sei es nun die eines abendfüllenden Werks oder diejenige einer Collage oder einer ganz anderen Form – steht natürlich zu den Strukturen eines Ensemblebetriebs im klaren Widerspruch. Insofern wird sich das moderne Musiktheater sowieso nicht mehr am Ensemble orientieren. Das zeigen ja auch die freien Gruppen, die sich permanent weiter entwickeln. Es gibt noch so – naja, sagen wir mal Pseudo-Ensemblestrukturen an den großen Häusern. Ich habe gestern mal spaßeshalber einen Blick auf die Zusammensetzung des Staatsopernensembles geworfen und festgestellt, dass dieses Haus vielleicht noch zehn bis zwölf fest angestellte Sänger haben. Der Rest ist auch schon Stagione oder Semi-Stageone – siehe die Kooperation Mailand-Berlin. Also da können Sie kaum mehr Ensemblestrukturen finden.

Rainer Simon:

Ich würde nun gerne auf die beiden anderen großen Opernkollektive zu sprechen kommen – auf den Chor und das Orchester: Inwiefern lassen sich die großen Opernkollektive, Chor und Orchester, in freien Musiktheaterproduktionen einsetzen?

Eberhard Kloke:

Seit den 70er/80er Jahren wurden durch die Öffnung zum Osten hin viele Ostchöre in freien Produktionen und szenischen Raumkonzerten integriert, so dass man eher auf diese Konzertchöre, denn auf Opernchöre, die aufgrund ihrer Einbindung in feste Opernrepertoirestrukturen so etwas überhaupt nicht leisten konnten, zurückgriff. Das Thema

„Chor“ in freien Musiktheaterproduktionen erledigt sich meist sowieso, weil freie Musiktheaterproduktionen viel zu flexibel sein müssen, als dass sie dort einen Chor integrieren können. Das ist eher die Ausnahme.

Als Werner Schröter und ich die *Missa Solemnis* in szenischer Version am Düsseldorfer Schauspielhaus produziert haben, haben wir lange überlegt, welchen Chor wir nehmen und sind dann eben auf den Chor der Slowakischen Philharmonie Bratislava gekommen, der die *Missa Solemnis* auswendig zur ersten Probe parat hatte, und somit qualitative Voraussetzungen schuf, die wir in Deutschland mit keinem anderen Chor zu der Zeit hätten haben können. Das geht erst jetzt durch die Qualität zum Beispiel eines Berliner Rundfunkchors. In den 80er und 90er Jahren war das allerdings undenkbar.

Also konkret: Einen Chor in eine freie Musiktheaterarbeit zu integrieren, ist von deutscher Seite her extrem schwierig. Durch neue Chorformationen – ich denke an den Arnold Schönberg Chor in Wien etc. – ist das Ganze natürlich ein bisschen aufgebrochen worden. Das findet man allerdings noch eher bei den Kammerorchester-Formationen *Ensemble Modern*, *Musikfabrik NRW* oder *Klangforum Wien*.

Das Thema Orchester ist ein sehr schwieriges, weil das Orchester natürlich auf der einen Seite eine Tradition hat, die in Deutschland sehr gepflegt wird. Ausgerechnet die Starrheit des Tarifsystems, die von vielen – auch von mir – beklagt wurde, hat aber auch letztlich dazu beigetragen, dass vieles noch erhalten ist, was ansonsten finanziell und strukturell den Bach hinunter gegangen wäre. In Deutschland ist die Orchesterkultur also einerseits immer noch reich, schaufelt sich aber andererseits im Moment selbst das Grab, weil alle das Gleiche oder Ähnliches machen und durch diese Gleichmacherei das Problem entsteht, dass identitätsstiftende Programme verschwinden. Ein Orchester ohne Programm verliert sein künstlerisches Gesicht und wird dadurch austauschbar. Das sieht man hier in Berlin besonders. Und das führt dazu, dass natürlich von kulturpolitischer Seite her überlegt wird, ob man so etwas überhaupt noch erhalten sollte. Heute ist es im Grunde ja egal, wo etwas entsteht, da das Publikum sehr reisefreudig ist. Wenn heute irgendein besonderes Event stattfindet, dann fährt man eben dorthin. Aber es muss auch dementsprechend attraktiv sein. Und wenn überall das Gleiche gemacht wird und überall die gleichen Stücke mit den ähnlichen Regisseuren und Dirigenten aufgeführt werden, wird dieser Zirkus irgendwann austauschbar und langweilig.

Rainer Simon:

Sie sind gerade auf das Ensemble Modern im Vergleich zu den institutionalisierten Orchestern zu sprechen gekommen. Da würde mich nun noch interessieren, ob es abgesehen von der Institutionalisierung oder Nichtinstitutionalisierung Unterschiede in der Arbeitsweise dieser beiden unterschiedlichen Orchestertypen gibt und warum freie Musiktheaterproduzenten eher mit dem Ensemble Modern arbeiten.

Eberhard Kloke:

Der größte Vorteil dieser neuen Formationen – Klangforum Wien, Ensemble Modern, Musikfabrik – besteht darin, dass die Mitglieder nicht nur ein Instrument, sondern viele verschiedene Instrumente auch aus unterschiedlichen Instrumentengruppen spielen. Das heißt, es ist selbstverständlich, dass ein Klarinetrist Es-Klarinette, D-Klarinette, B-Klarinette, A-Klarinette, C-Klarinette, Bass-Klarinette, Kontrabass-Klarinette spielt. Das ist in einem Opernhaus undenkbar! Da muss jedes Wechsellinstrument extra finanziert werden. Das hat natürlich Auswirkungen auf den Spielplan und auf die Neue Musik. Wenn ein Komponist XY einen bestimmten Wechsel fordert, dann kann dafür nicht immer noch jemand extra besetzt werden.

Zudem ist es grundsätzlich so, dass in freien Gruppen – darauf bin ich vorhin schon eingegangen – der jeweilige Part von vornherein beherrscht werden muss, da man generell

extrem wenig Probenzeit zur Verfügung hat. Das heißt, man fängt von einem ganz anderen Niveau aus an zu proben.

Zudem ist der Dienstaufwand bei Tariforchestern ein viel größerer. Sie kennen ja sicherlich die Acht-Dienste-Grenze (in Opernorchestern). „Acht-Dienste“ leisten heißt: ein Zeitaufwand von insgesamt acht mal zweieinhalb Stunden bei Proben oder 3 Stunden und mehr bei Endproben und Aufführungen. Das würde aber theoretisch beinhalten, dass die (Opernorchester-)Musiker vorbereitet sind, was sie in der Regel nicht sind. Die Einstudierung wird daher darauf verwendet, das nachzuholen, was die Musiker in der Vorbereitungszeit nicht geleistet haben. Dem steht von der Entwicklung in den letzten Jahren eigentlich nur entgegen, dass die musikalisch-technischen Qualitäten der heutigen MusikerInnen so sind, dass sie das geforderte Repertoire meist perfekt technisch beherrschen.

Bei freien Formationen ist die Belastbarkeit und zeitliche Inanspruchnahme, also das Volumen der Arbeit viel größer. Schließlich müssen diese kleinen Kammermusikformationen im Hinblick auf ihre Grundfinanzierung auch viel mehr reisen – national, international. Ein Beispiel: Dass das Ensemble Modern mit der fast ursprünglichen Formation seit den 80er Jahren bis heute – also bald 30 Jahre – durchgehalten hat, zeigt ja, dass diese Belastung durchaus zu ertragen ist. Demgegenüber kommt ein Berliner Orchestermusiker auf eine maximale Arbeitsleistung von 20 bis 25 Stunden in der Woche – wenn es hochkommt. Das wird nur nicht zugegeben, anstatt dass die Kulturpolitik mal den Finger in die Wunde legt und sagt: „Was ist denn hier eigentlich los? Mehr Geld? Dann aber auch bitte mehr Arbeit!“ Das wird nicht gesagt, weil es politisch nicht opportun ist, obwohl es jeder Musiker im Grunde weiß.

Rainer Simon:

Von den menschlichen nun zu den materiellen Faktoren einer Musiktheateraufführung. Hier würde ich gerne insbesondere auf Neue Medien und auf das musikalische Material zu sprechen kommen: Inwiefern ermöglichen oder erschweren staatliche Opernbetriebe den Einsatz von Neuen Medien und von verschiedenen musikalischen Materialien, Werken, Texten – wie Sie es zum Beispiel bei *Musiktheater ohne Oper* gemacht haben, indem sie verschiedene Werke miteinander kombiniert haben?

Eberhard Kloke:

Darauf lässt sich provokant antworten: Sie sind im Grunde nicht dafür geschaffen. Aber wenn die Verantwortlichen neue Wege gehen würden, wäre das letztlich kein Problem. In meinen Nürnberger Spielzeiten hatte ich ja durchaus Produktionsmodelle – wie zum Beispiel bei den *Prometheus*-Projekten – entwickelt, in denen es möglich war, sogar freie Gruppen, wie zum Beispiel das Experimentalstudio der Heinrich Strobel Stiftung aus Freiburg und jenen Experimentalchor für Nono in den normalen Opernprobenbetrieb zu integrieren. Das ist durchaus möglich. Man muss es nur wollen und man muss es auch inhaltlich wollen: Wenn Intendanten, Regisseure und Dirigenten eine bestimmte Vorstellung haben, wie heutiges Musiktheater auszusehen hätte – jenseits von Verdi, Wagner, Mozart etc. – dann ist das natürlich möglich. Aber es ist eben nicht möglich, wenn man überhaupt keine Vorstellung davon hat, außerhalb des Opernrepertoires Musiktheater für heute zu definieren.

Wenn ich – wie vorgestern – in der Generalprobe von Strawinskys *Rake's Progress* (an der Staatsoper Berlin) sitze und dort die dilettantischen, medialen Bemühungen des Regieteams sehe, die Sänger gleichzeitig per Video abzufilmen und auf einen Screen zu werfen – also Dinge, die wir in der Volksbühne in Berlin vor zehn Jahren schon intelligenter, besser und vor allem Stück-bezogener gesehen haben – dann frage ich mich, wo ist in so einem Opernhaus das Korrektiv, diese Dinge weiter zu entwickeln und sie nicht von rückwärts irgendwie noch drauf zu satteln, was eben eher einen Rückschritt bedeutet. Eine solche Anwendung von

Video ist eher peinlich, weil sie ja noch nicht einmal eine schlechte Kopie ist. Das ist einfach gar nichts!

Rainer Simon:

Also ist es ihrer Ansicht nach keine Frage der Produktionsmöglichkeiten oder -bedingungen sondern eine rein programmatische Angelegenheit, inwiefern traditionelle Opernhäuser Neue Medien und verschiedenes musikalisches Material einsetzen?

Eberhard Kloke:

Ja, selbstverständlich! Wenn die programmatische Vision des Generalmusikdirektors der Staatsoper sich jenseits von Jens Joneleit, Bizet und Richard Wagner in Koproduktion mit der Mailänder Scala befinden würde, wäre das selbstverständlich möglich. „L'état, c'est moi!“ kann ich nur sagen. Diese Institute sind letztlich nur so gut, wie sie programmatisch ausgerichtet werden. Das kann man jetzt beklagen, aber letztlich nicht Herrn Barenboim vorwerfen, weil er eines der wenigen internationalen, kulturellen Aushängeschilder der Stadt Berlin ist. Und wenn man das so will, will man das eben so.

Sicherlich könnte man etwas ganz anderes machen. Vor allem in der Übergangsspielzeit im Schillertheater wären die Möglichkeiten, Musiktheater neu zu definieren, ohne den Zwang, sich des Opernrepertoires zu bedienen, sensationell. Aber was wir bisher gesehen haben, ist ja eher ein Schritt zurück ...

Rainer Simon:

Sie haben schon ein paar Worte zu den Unterschieden im Produktionsablauf zwischen Produktionen an traditionellen Opernhäusern und freien Musiktheaterproduktionen gesagt. Darauf würde ich gerne noch einmal näher zu sprechen kommen – und zwar zuerst einmal auf die Proben disposition: Welche Vor- und Nachteile bietet die traditionelle Proben disposition freien Musiktheaterproduktionen? Mit traditioneller Proben disposition beziehe ich mich einerseits auf die Probenzeiträume von vier bis acht Wochen sowie andererseits auf die standardisierte und straffe Organisation des Probenablaufs. Sind diese hinderlich oder förderlich für freie Musiktheaterproduktionen?

Eberhard Kloke:

Das ist eigentlich förderlich. Aber das wird gar nicht genutzt. Um eine „normale“ Repertoireoper zu realisieren, gibt es in Deutschland viel zu viel Probenzeit. Man könnte eine gute Produktion auch mit der Hälfte der Probenzeit realisieren. Das hätte zum einen den Vorteil, dass der Spielplan viel vielfältiger wäre. Und zum anderen hätte es den unglaublichen Vorteil, dass die an der Produktion Beteiligten – Solisten, Chor, Orchester, Technik – vielmehr auf dieses Ereignis hinfiebern könnten, als wenn so eine Produktion acht Wochen dauert.

Die Probenzeiten an der Komischen Oper sind zum Beispiel viel zu lang. Das steht in keinem Verhältnis zum Ergebnis. Und so ein Institut wie die Komische Oper könnte das Doppelte an Neuproduktionen machen. Es ist ja gar nicht notwendig, jedes Mal einen riesigen Ausstattungsetat zu generieren. Es gibt ja auch durchaus Musiktheater ohne Ausstattung, bei dem Sie nur einen Screen oder nur Sänger oder nur ein Einheitsbühnenbild haben. Da sind die Opernstrukturen, so wie sie die jeweiligen Verantwortlichen vorfinden, dann aber nicht in der Lage sind, sie zu verändern, ein sehr großes Hindernis.

Rainer Simon:

Und wenn wir zum Beispiel über Ihre *Prometheus*-Projekte sprechen, wären für derartige Produktionen vier bis acht Wochen angemessen?

Eberhard Kloke:

Da hatte ich ja nie vier bis acht Wochen! Da hatDas te ich höchstens zwei oder drei Wochen.

Rainer Simon:

Und da würden Sie sagen, das reicht im Grunde?

Eberhard Kloke:

Aber selbstverständlich! Da ging es ja nicht darum, mit einem Sänger seine Partie zu üben, langsam in das Stück hineinflinden, zu dem ein Regisseur eine Konzeption entwickelt hat, die er langsam mit den Beteiligten erarbeiten muss, sondern da geht es darum, bestimmte Parameter zusammensetzen: Da ist eine Bühne. Da ist eine Musik im Raum. Da sind verschiedene szenische Zeichen. Mal wird agiert. Mal wird nicht agiert. Da wurde das Medium Musiktheater neu aufgefächert. Dafür wäre es eher hinderlich, dafür acht Wochen Probenzeit zu haben. Da muss man sich dann mal vorher überlegen, welche Parameter und welche Leute setze ich wo, mit welcher Wirkung, in welchen Zusammenhang. Das ist durchaus mit weniger Probenzeit möglich. Zumal sich diese Projekte ja mal im Opernhaus befanden, mal in der sogenannten freien Raumszene, an Orten, die dafür gar nicht gedacht waren, in einem Konzertsaal oder in einer Kirche.

Damals in Nürnberg hatten wir es ja mit einer besonderen Situation zu tun. Das Opernhaus wurde in meiner letzten Spielzeit renoviert; es stand überhaupt nicht zu Verfügung – „Ein Segen!“ würde ich heute sagen. Denn das ganze Ensemble, der Chor und das Orchester waren gezwungen, sich neuen Aufführungsstätten, –räumen und Probenbedingungen zu stellen. Es war sehr spannend, mal im Germanischen Nationalmuseum, mal in einer Kirche, mal in einer neutralen Halle Musiktheater neu zu definieren. In einem Opernhaus ist die Grundsituation durch die Anordnung von Zuschauerraum, Graben und Bühne oft schon so vorgegeben, dass es schwer wird, da auszubrechen.

Rainer Simon:

Würden Sie die Guckkastenbühne also eher als problematisch denn als Chance für freie Produktionen beschreiben?

Eberhard Kloke:

Die Guckkastenbühne ist ein wichtiger, tragender Ausschnitt der Opern- und Musikgeschichte zwischen 1800 und 1910. Danach wird es schon anders. Ich hatte zum Beispiel einen *Wozzeck* für vierzig Musiker und Sänger aber ohne Chor bearbeitet und in einem historischen Konzertsaal – mal außen, mal innen – aufgeführt. Gerade bei solch einem zeitlosen Musiktheaterstück wie *Wozzeck* hat sich gezeigt, dass sowohl die Ausführenden als auch das Publikum durchaus bereit sind, sich auf unterschiedliche Aufführungszusammenhänge einzulassen, was dann natürlich auch für die Proben Konsequenzen hatte. Da kann man sich Musiktheater ganz anders nähern, als in der traditionellen Situation eines Opernhäuses. Und dass trotzdem immer noch so Opernhäuser gebaut werden, wie in Oslo, ist für mich total unverständlich! In dem Kapitel über Konzerthäuser¹ habe ich ja einiges dazu geschrieben, dass heute traditionelle Konzerthäuser zu bauen, wie zum Beispiel die Elbphilharmonie etc., mir vollkommen widersinnig erscheint angesichts des Repertoires und der Möglichkeiten, heute mit Musik multimedial umzugehen.

Rainer Simon:

Ich würde gerne mit Ihnen noch über die Zusammenarbeit der verschiedenen Abteilungen in Opernhäusern sprechen. An traditionellen Opernbetrieben arbeiten die verschiedenen

¹ Vgl. Kloke 2010, S. 392ff.

Abteilungen und Künstler relativ lange getrennt von einander und kommen oft erst in der letzten Probenwoche alle zusammen. Welche Vor- und Nachteile bietet dieses über lange Zeiträume hinweg getrennte Arbeiten der Abteilungen und Künstler an traditionellen Opernhäusern freien Musiktheaterproduktionen?

Eberhard Kloke:

Die Arbeitsteilung hat sich ja durch die unterschiedlichen Gewerke, durch die unterschiedlichen handwerklichen Strukturen entwickelt. Arbeitsteilung hat meiner Ansicht nach nicht nur Nachteile, was zum Beispiel die Kenntnis des Ganzen anbelangt, sondern auch durchaus Vorteile, die zum Beispiel in der Qualität der einzelnen Abteilungen – also Schneiderei, Tischlerei, Malersaal, Schlosserei, etc. – liegen. Das sind Gewerke unter dem Dach eines Theaters, die notwendig sind, um eine möglichst große handwerkliche Qualität für eine Produktion zu garantieren. Auf der anderen Seite kann ich folgendes Beispiel erzählen: In Nürnberg war ein Rüstmeister, der hatte irgendein Schloss gebastelt, das ich toll fand. Und ich habe ihm dann gesagt, dass ich ihm gerne eine Karte für die Premiere dieses Stücks besorgen und schenken würde. Daraufhin sagte er, dass er noch nie in der Oper war, obwohl er seit 40 Jahren an diesem Theater gearbeitet hatte. Da wurde mir klar, was Arbeitsteilung heißen kann: Ein unheimlich toller Handwerker, der in einem Institut seit 40 Jahren beschäftigt ist, dessen Endprodukt ihm überhaupt nicht bekannt ist. Ich halte das für ein Problem, könnte aber gerade im Theater auch sehr viele Gegenbeispiele nennen: Die Maske oder die Schneiderei, die sehr daran interessiert waren, das Endprodukt zu sehen. Also da gibt es durchaus beides. Im Grunde ist die Bereitschaft der Menschen, die dort in den unterschiedlichen Gewerken arbeiten, sich zu integrieren und auch am Endprodukt teilzuhaben, wenn sie entsprechend gefordert werden, und wenn auch ihre Arbeit Anerkennung findet – nicht nur beim Publikum sondern gerade auch bei den Verantwortlichen –, doch sehr groß. Die Kollektive zeigen viel eher Abgrenzungstendenzen – also, dass ein Musiker, sich den Dienst wegtauscht und ein Vierteljahr nicht gesehen wird im Opernhaus, was der Gastierbetrieb einfach zulässt. Das ist sicherlich nicht gut.

Rainer Simon:

Eine meiner Fragen betrifft noch den Standort von Opernhäusern. Diese sind ja meist Opernhäuser einer Stadt – sprich, sie können künstlerisch auf die konkreten Gegebenheiten, auf die Fragen und Probleme der Einwohner prinzipiell reagieren. Dem ließe sich ein Tourneekonzept gegenüberstellen, bei dem Theateraufführungen durch ganz Europa, ja zum Teil die durch ganze Welt touren. Hier nun die Frage, inwiefern die Opernhäuser als Opernhäuser einer Stadt die Produktion freien Musiktheaters fördern oder behindern können.

Eberhard Kloke:

Diese Tourneensembles sind einfach nur Schmarotzer des Kulturbetriebs, die vom Kulturkuchen lediglich das Sahnehäubchen der wenigen Highlights abschöpfen wollen. Das können Sie künstlerisch alles vergessen. Das ist alles Müll! Inwieweit die Musiktheaterinstitutionen – also sprich Opernhäuser – auf die Bedürfnisse, also auf die Kulturbedürfnisse einer Bevölkerung in einer Stadt reagieren, das ist die große Frage. Da gibt es kaum ein Haus, das da irgendwie im Brennpunkt steht. Das Musiktheater (traditionelle Opernproduktionen) ist so langsam und in seinen vorgefertigten Strukturen so festgefügt, dass es eigentlich nur von den gegebenen Realisationsmöglichkeiten, den Personen und deren persönlichem Anspruch an Programmatik abhängt, und eigentlich nichts mit der Bevölkerung oder mit den jeweiligen Strukturen der Bevölkerung zu tun hat. Es ist im Grunde vollkommen austauschbar. Das, was in Berlin gemacht wird, könnte in München gemacht werden und umgekehrt.

Rainer Simon:

Wobei die Möglichkeit der Interaktion und der Reaktion prinzipiell gegeben ist, wenn man ein Opernhaus in einer Stadt leitet, oder?

Eberhard Kloke:

Ja! Das HAU (in Berlin) zeigt zum Beispiel ganz gut, dass man mit verschiedenen Möglichkeiten dem „Multikulti-Charakter“ dieser Stadt durchaus gerecht werden oder zumindest den Anspruch an sich stellen kann, auf diese verschiedenen Bevölkerungsgruppen einzugehen. Aber in der Oper wird das nicht gemacht. Dass zum Beispiel Opernhäuser, in denen einmal auf Deutsch gesungen wurde, jetzt auch dahin tendieren, alles in der Originalsprache zu machen, geht im Grunde an der Bevölkerung total vorbei. Originalsprachfetischismus hin oder her – das kann die Staatsoper machen. Aber die anderen sollten doch irgendwie eine Identität schaffen. Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied darin, ob man in der Bayrischen Staatsoper, im Nationaltheater oder hier in der Staatsoper diesem Repräsentationsgedanken frönen will. Das ist ja OK! Das kann man ja mit ein oder zwei oder drei Opernhäusern machen. Aber ansonsten geht es – da bin ich total Ihrer Meinung – darum, als Musiktheater identitätsstiftende Programmatik zu schaffen. Und das heißt, irgendwie auf die Gegebenheiten einer Stadt einzugehen. Ich habe im Ruhrgebiet in meiner Arbeit mit den Bochumer Symphonikern immer dafür gesorgt, dass die Räume wie zum Beispiel die Jahrhunderthalle, die in dieser Stadt brachlagen und die auch einen Teil der Geschichte dieser Stadt darstellten, zum integrativen Bestandteil der Arbeit und insofern auch für die Stadt identitätsstiftend wurden.

Rainer Simon:

Ich habe die Frage natürlich auch gestellt, weil ich Projekte wie *Orte in Berlin* oder *Ein Treffen in Telgte* im Hinterkopf hatte, in denen Sie sich ja ganz konkret mit den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten auseinandergesetzt haben.

Eberhard Kloke:

Ja, gerade ein *Treffen in Telgte* bestand vor allem darin, dieses Münsterland und dessen verschiedene Spezifika städtebaulicher und landschaftlicher Gegebenheiten in die künstlerische Arbeit zu integrieren und dadurch eine Musiktheaterreise durch die Region zu kreieren. Dabei hat sich gezeigt, dass die Mobilität des Publikums unglaublich ist: Wie wir da mit 20 Bussen durch Unabwägbarkeiten hindurch wie zum Beispiel eine Prozession, die nicht angemeldet war, 12 Stunden lang – von mittags bis Mitternacht – diese Musiktheaterlandschaft erkundet haben! Da spielten natürlich die Räume, die Landschaften und die Voraussetzungen dieser Region eine sehr entscheidende Rolle.

Rainer Simon:

Ich habe nun noch zwei Fragen. Die erste bezieht sich auf den Spielbetrieb, auf den Sie an der ein oder anderen Stelle bereits im Nebensatz kurz eingegangen sind: Worin bestehen die Vor- und Nachteile eines Repertoirebetriebs für freie Musiktheaterproduktionen? Kann man das Ihrer Ansicht nach überhaupt zusammen denken?

Eberhard Kloke:

Nein! Das ist ein Widerspruch in sich selbst. Repertoirebetrieb und freier Musiktheaterbetrieb sind ein Widerspruch in sich selbst. Das kann nicht funktionieren, weil sich freie Musiktheaterformationen immer nach einer bestimmten programmatischen Struktur ausrichten. Nehmen wir das klassische Beispiel des Freiburger Barockorchesters. In einer Musikstadt wie Freiburg gründet es sich, um Barockmusik – siehe die sogenannte historisch informierte Aufführungspraxis – eine ganz neue Dimension zu eröffnen. Dies ging mit dem

Bau des Freiburger Konzerthauses einher. Somit fanden sich Aufführungsstätte, neue Kollektivformation und neuer Rahmen – sprich Barockmusik – plötzlich zusammen zu einer gelungenen Trias.

Meistens entstehen die Ensembles allerdings, wenn Neue Musik der Ausgangspunkt ist – wie zum Beispiel beim Ensemble Modern, bei der Musikfabrik, beim Klangforum oder beim Ensemble Intercontemporain, etc. Gerade die Neue Musik ist mit dem Repertoirebetrieb überhaupt nicht zu vereinbaren, weil sie aufgrund ihrer neuen Inhalte auch neue Rahmenbedingungen benötigt. Der Repertoirebetrieb setzt Strukturen voraus, die man ja gerade bei neuen Produktionen gar nicht mehr will. Insofern erledigt sich das dann von selbst.

Rainer Simon:

Meine letzte Frage betrifft die Finanzierung: Welche Vor- und Nachteile bietet die Produktionsfinanzierung in Opernbetrieben freien Musiktheaterproduktionen?

Eberhard Kloke:

Der Vorteil des traditionellen Opernbetriebs besteht darin, dass die Premieren, wie viele es auch sind pro Jahr – das ist ja unterschiedlich –, alle budgetiert sind. Das heißt, die Finanzierung ist von vornherein gesichert. Das sollte eigentlich dazu führen, dass programmatische Vielfalt, dass neue Ideen und dass die Weiterentwicklung von Musiktheater möglich ist. Das Gegenteil ist der Fall. Je besser die Institute finanziert werden, desto langweiliger wird eigentlich der Output. Das kann man generell so sagen. Da ist ja irgendetwas falsch. Also was ist da falsch?

Bei den freien Gruppen ist es unterschiedlich. Bei den einen führt die finanzielle Knappheit zum Ausbluten und zum Griff zum alten Repertoire, wie man es hier in Berlin auch sehen kann: zu Mozart im Museum (*Titus* im Bodemuseum, Premiere im Oktober 2010, Konzeption und Regie: Christoph Hagel). Das führt dann zu nichts Neuem, weil der entsprechende programmatische Anspruch nicht vorhanden ist. Bei den anderen stellen sich die finanziellen Bedingungen nach den jeweiligen Inhalten neu. Es wird dann entweder ein staatlicher Zuschuss generiert oder auf das berühmte berüchtigte Sponsoring zurückgegriffen. Die Finanzierung von freien Musiktheaterproduktionen ist daher immer singulär. Das wird sich nie in eine subventionierte Dauereinrichtung umfunktionieren lassen. Und das ist auch gut so. Das Problem dabei ist nur, dass die staatliche Kulturförderung für freie Musiktheaterproduktionen drastisch gesunken ist – viel erheblicher als zum Beispiel die Zuwendung zum Repertoiretheater. Wenn Sie in Berlin lesen, wie ganze Stadtteile – was die freie Kulturszene anbelangt – wegbrechen und die etablierte Szene sogar noch mehr Geld bekommt, dann ist das ein riesiges Problem, da der Kulturbetrieb letztlich auch so ausgehöhlt wird. Denn die etablierten Institutionen können à la longue auch nur existieren, wenn der Boden dafür vorhanden ist. Da macht man einen großen Fehler.

Andernorts ist es anders, aber auch zu beobachten. Das Nord-Süd-Gefälle ist drastisch. Bayern und Baden-Württemberg geht es im Verhältnis immer noch viel besser als Schleswig-Holstein und Mecklenburg-Vorpommern.

Rainer Simon:

Damit wären wir am Ende. Vielen Dank für das sehr interessante Gespräch, Herr Kloke.