

Ein neuer Markt?

Voraussetzungen für die Entstehung von experimentellem Musiktheater in Mitteleuropa

3 Ebenda, S. 65.

Das Theater blieb und bleibt nicht unberührt von den Neuerungen im gesellschaftlichen Raum, den technischen und logistischen, sozialen und ökonomischen. Nur zu häufig erweist es sich als besonders scharf auf innovative Verfahren und Insignien des Fortschritts. Wie sehr die Theaterbetriebe auch mit der Zeit gehen wollen und müssen, so sehr sind ihre Arbeitsverläufe weithin nicht nur vorindustriellen Produktionsweisen verhaftet, sondern – vermittelt des Repertoires – auch Inhalten und Kommunikationsformen vergangener Epochen. Zwar wurde die Theatersphäre auch in Mitteleuropa zunehmend von kapitalistischer Logik heimgesucht und nach Kriterien des effektiven Wirtschaftens durchforstet, doch erscheint sie als buntscheckiger Dienstleistungssektor keineswegs gänzlich von der Kulturindustrie absorbiert. Und mit dem Diensteifer der Theaterleute gegenüber den Wünschen ihrer Kundschaft hat es von Alters her eine ebenso eigentümliche Bewandnis wie mit der Bemeßbarkeit und Vergütung der Leistungen.

Vom Glanz und Elend der allgemeinen Warenproduktion werden auch die besonders verstrickten Verfahrensweisen der Theater getrieben, illuminiert und bedroht. Doch bei aller Anpassungsfähigkeit an die Mechanismen dessen, was Kurt Weill 1926 mit dem Begriff »Kunstindustrie«¹ erfaßte, was Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* dann grundsätzlich als »Kulturindustrie« theoretisierten, sind deren wichtigste Grundlagen den in Europa überwiegend von den »öffentlichen Händen« ausgehaltenen Theatern und Festivals nicht gegeben. Denn weder bewegen diese sich ökonomisch »auf der Suche nach neuen Verwertungsmöglichkeiten des Kapitals«, noch werden »in all ihren Sparten [...] Produkte mehr oder minder planvoll hergestellt, die auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen«².

Während sich die aufblühenden Zweige der Kulturindustrie an der Haupttafel der Zivilisation breit machten, sind die Theater am Katzentisch zurückgeblieben. Sie haben sich 26 dabei Denkformen und Praktiken der Kultur

vor deren Fundierung auf die herrschende Ökonomie und Politik bewahrt. Sind »geistige Gebilde kulturindustriellen Stils« nach Adornos Definition »nicht länger auch Waren, sondern sind es durch und durch«, so enthält das heutige Sortiment des Theaters mitunter noch geistige Gebilde, die quer stehen zu den »schamlos konformistischen Verhaltensmustern«³.

Dem entschiedenen Willen, in den beklagten Mechanismen nicht zu funktionieren oder ihnen sogar zu opponieren, verdankt sich in vielen Fällen der subjektive Antrieb zu experimentellen Ansätzen für Musiktheater. Dabei umschreibt der Begriff des Experimentellen keineswegs ein festes Terrain, schon gar kein »gesichertes«. Unschärf sind die Grenzlinien zwischen dem, was bei seinem Erscheinen auf der Bild- und Musikfläche als Experiment wahrgenommen, gerühmt und anerkannt oder geächtet wird. Daher kann der Begriff auch hier lediglich als Arbeitshypothese dienen. Er wird jedoch positiver genommen als zum Beispiel von dem für neue Projekte engagierten Dramaturgen und Operndirektor Klaus-Peter Kehr, der im Rahmen der Umfrage für diesen Text erklärte: »Dieser ganze Bereich der sogenannten experimentellen Musik – das ist ein von Intendanten erfundenes und erlogenes Genre! Da geht es doch gar nicht um Experimente! Mit dem Etikett wird den Leuten signalisiert: Schaut nicht so genau hin, wir experimentieren ja nur! Hingegen würde Experimentieren ja bedeuten, daß man ganz bestimmte Dinge herausfinden, auf den Prüfstand nehmen will und ein Erkenntnisinteresse formuliert.«

Laborversuch oder Pflichtprogramm

Neugier auf Neues und Wille zum Experiment werden durch die real existierenden Gegebenheiten befördert und begrenzt. Wie groß aber ist der Spielraum auf der Betreiberseite? Nach Bonn, Karlsruhe und München hat sich auch Stuttgart mit dem *Forum Neues Musiktheater* eine Einrichtung zugelegt, die sich als Subunternehmen des Staatstheaters seit September 2003 auf dem Gelände des Römerkastells in Bad Cannstatt in einem flexibel zu nutzenden, ehemaligen Pferdestall speziell des Experimentellen annimmt.⁴ Klaus Zehelein, maßgeblich für die auch im internationalen Vergleich hervorragende Opernarbeit in Stuttgart, beantwortete die Frage nach dem Spielraum des radikal Neuen, das unter seinem Szepter ermöglicht wird: »Dieses Forum versteht sich als Labor im Sinne einer Forschungsstätte für Künstler als auch selbstverständlich als Auführungsort unterschiedlicher Projekte.« Zu

1 Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. David Drew, Frankfurt/M. 1975, S. 111.

4 Das *Forum Neues Musiktheater* nahm seine öffentlichkeitswirksame Arbeit mit der UA *Im Spiegel wohnen* von Andreas Breitscheid auf, ein vom Einsatz neuer Medien gestütztes Projekt, das von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* ausging. Fortgesetzt wurde der »Modellversuch« mit dem von Joachim Schlömer aufbereiteten *Infinito Nero* von Salvatore Sciarrino, einer »Projektbeschreibung« mit siebzehn Nachwuchskünstlern, die als »Satelliten« kleinere Inszenierungen von Kammermusik dreingeben durften.

2 Theodor W. Adorno, *Résumé über Kulturindustrie* (1963), in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M. 1967, S. 60 f.

den bemerkenswerten Verhandlungsergebnissen des Intendanten gehört die finanzielle Absicherung des Modells auf drei Jahre durch die Landesstiftung und die Landesbank – es handelt sich um zusätzlich akquirierte Gelder: »Aus dem zentralen Haushalt der Oper fließen keine Mittel.«

Bonn verfügt seit dem Verlust der Hauptstadt-Funktion zu Beginn der neunziger Jahre über eine zusätzliche Bühne mittlerer Größe in exquisiten Ambiente der Bundeskunst- und Ausstellungshalle. In Kooperation mit dieser wird die Reihe *bonn chance!* von der Oper Bonn betrieben. Das kommunale Theater ist ein größeres Drei-Sparten-Unternehmen, das im Großen Haus jährlich wenigstens eine Oper des 20. Jahrhunderts herausbringt, im Forum der Bundeskunsthalle in der Regel zwei experimentelle Produktionen pro Spielzeit.⁵ »Die Reihe hat seit zwölf Jahren ein Stammpublikum von Interessierten gewonnen, das je nach Werk im Volumen schwankt«, erläutert der Dramaturg Jens Neundorf von Enzberg. Der Anteil von *bonn chance!* am Theater-Etat macht nach seiner Auskunft rund fünf Prozent aus, ebenso beim Arbeitsaufkommen. Die Unterstützung durch die Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen war in den letzten Jahren rückläufig. Doch, so Neundorf, »das Kultursekretariat NRW und der Fonds Neues Musiktheater des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes NRW unterstützen die Reihe durch Beteiligung an Kompositionsaufträgen sowie durch Produktionskostenzuschüsse. Die Höhe der Förderung hängt jeweils vom Gesamtvolumen ab, Aufträge wurden in Einzelfällen schon zu einhundert Prozent unterstützt. Bis dato war die Förderung an wenigstens sechs Vorstellungen geknüpft; dies Kriterium soll aber geändert werden.«

Im Kleinen geht es kleiner zu, aber im Prinzip nicht anders als bei den Muster-Einrichtungen. Beispielsweise auch in Wuppertal, Bielefeld oder Aachen werden Ur- und Erstaufführungen durch den Landes-Fond gefördert. »Privates Geld fließt leider nur in den mainstream, also ins Populäre, Opulente, Kulinarische, Eventvolle, Quotentaugliche«, resümierte Paul Esterhazy, der Chefdramaturg in Bonn war und seit 2001 das Stadttheater Aachen leitet.⁶ »Da ich die Vermittlung von Neuem Musiktheater als Pflicht- und nicht als Kürprogramm eines öffentlich subventionierten Mehrspartentheaters ansehe, müssen die Finanzen im nötigen, oft sehr erheblichen Maße bereitgestellt werden.«

Das klingt kühl und sachlich, erweist sich jedoch lebenspraktisch – wenn neben den Kosten für Libretto und Komposition zusätzliche

Instrumentalisten und spezielle Gast-Sänger verpflichtet, Video-Spezialisten und -Geräte beschafft werden müssen – als dramatisch. »An Ausbau des experimentellen Anteils ist in Wuppertal nicht zu denken«, erklärt Klaus-Peter Kehr. »Das Haus lebt an der finanziellen Untergrenze – und wenn auch nur bei einer Vorstellung nicht genügend Zuschauer kommen, müssen wir schon zittern, daß das Theater nicht bankrott geht (es handelt sich um eine GmbH, und die kann wirklich pleite gehen!). Wir können bei fünf oder sechs Premieren pro Spielzeit ein neues Werk realisieren – ein Anteil, der etwa der Mehrwertsteuer entspricht.«

Der Beanspruchung der Kräfte bei der Bewältigung der »Pflichtaufgabe Experiment« sei an seinem kleinen Haus immens, konstatiert Paul Esterhazy. »Er lohnt aber – auch wegen der künstlerischen Querwirkungen auf das umliegende, ältere Repertoire.« Und was die Publikums-Resonanz betrifft: »Mühsam nährt sich das Eichhörnchen! Der selbstverständliche Umgang mit Neuem Musiktheater (auch im Abonnements-Repertoire) führt zu einer gewissen Normalität des Neuen. Von explosionsartigen Publikumszuwachsen in diesem Bereich ist aber auch aus Aachen nicht zu berichten. Immerhin mobilisieren wir über die Einspeisung der Neuen Musik in den Theateralltag mehr Publikum als bei vielen ›Ghetto‹-Konzeptionen (auch größerer Bühnen) anderenorts – *bonn chance!* mit eingeschlossen.«

Verpflichtung und Entpflichtung

»Je radikaler ein Komponist ist, je wagemutiger und überraschender er in seinen Mitteln arbeitet, desto mehr interessiert er uns«, faßt Regula Gerber als Intendantin in Bielefeld ihre Position zusammen. »Alles ist möglich, nur eines nicht: Wir meiden Stücke, die sich musikalisch oder dramaturgisch innerhalb der herkömmlichen Bahnen einer Klischee gewordenen Opernästhetik bewegen (beispielsweise herkömmliche Erzähl- oder Literaturoper). Aus verschiedenen Gründen werden gerade sie an anderen Häusern bevorzugt.« Gerber und ihr Team konnten an der Arbeit anknüpfen, die unter ihrem Vorgänger Heiner Bruns von John Dew und Gottfried Pilz geleistet wurde. »Es gibt in Bielefeld ein aufgeschlossenes Publikum für Neues Musiktheater«, bestätigt die Theaterleiterin. »Es hat sich sogar eine echte Fangemeinde entwickelt. Diese Gruppe von Zuschauern unterscheidet sich von der, die sonst die Oper besucht. Ihr Interesse scheint um so größer, je weiter sich Stücke dabei äußerlich von der Opernästhetik entfernen und in Richtung Performance und Event gehen.«

5 In den letzten zwölf Jahren wurde u.a. *Flügel schlägt*, *DisTanz* und *Komödia* von Achim Freyer uraufgeführt, von Adriana Hölszky *Tragödia*, um ein halbes Jahrhundert verspätet *die rosen der einöde* von Thomas Bernhard und Gerhard Lampersberg, von Franz Hummel die Operette *Gorbatschow*; mit *Hindenburg* der Anlauf zu Steve Reichs *Three Tales*; dazu bizarre Video-Projekte wie *Weather* von Michael Gordon und Elliot Caplan, die Techno-Oper *RAW* von Pablo C. Chagas oder das Sport-Video-Modell *Battling Siki – Boxe et opéra*.

6 Das Stadttheater Aachen präsentierte seit Herbst 2000 u.a. *Die Blinden* von Beat Furrer, die Ur-aufführungen von Klaus Langs *Die Perser* sowie von Helmut Oehrigs *BlauWaldDorf* und *Wozzeck kehrt zurück*.

7 Für das bislang markanteste Bielefelder Projekt während Regula Gerbers Amtszeit – *Orfeo* – wurde 2002 auch die *Siemens-Musikstiftung* erfolgreich angezapft – neue *Orpheus*-Kommentare von Iris ter Schiphorst im Namen der genderspezifisch unterbelichteten Eurydike, von Manos Tsangaris im modernen Tartarus eines U-Bahn-Abschnitts und in Form des *orpheusarchipels* von Georg Nussbaumer in einem Bunker.

8 »Es ist kennzeichnend für unsere Arbeit«, fügte Klaus Pierwoß hinzu, »daß wir mit Komponisten wie Detlev Glanert, von dem wir bereits zwei Stücke herausgebracht haben, mit Giorgio Battistelli oder Johannes Kalitzke, von denen wir auch schon jeweils die zweite Oper realisieren, über längere Zeiträume zusammenarbeiten. Wir kennen ihre musikalischen Qualitäten und haben eine große Übereinstimmung, was das stoffliche Interesse angeht.«

Die Finanzierung solcher Events erfolgt in Ostwestfalen – auf der gleichen Basis wie in Aachen, Wuppertal oder Bonn – aus den Töpfen des Landes; »gelegentlich projektbezogen bei der Beteiligung ausländischer Künstler auch durch Botschaften oder Kulturinstitute als Kooperationspartnern«.⁷ Doch »Sponsoren aus dem kommerziellen Bereich sind nur sehr schwer für solche ›Nischenproduktionen‹ zu begeistern; sie fördern lieber repräsentative Oper oder das Musical«, gibt auch Regula Gerber zu bedenken. »Und der Theaterapparat paßt sich immer erst nachträglich an die jeweils neuen Forderungen an, die aus der Kunst kommen. Wenn etwas neu ist, bedeutet dies notwendig ungewohnte Anforderungen und höheren Arbeitsaufwand.«

Mitunter sind besondere Schwierigkeiten bei den Mitarbeitern zu überwinden. »Als ich in meiner ersten Bremer Spielzeit bekannt gegeben haben, daß wir *Bremer Freiheit* von Adriana Hölszky und *Leben mit einem Idioten* von Alfred Schnittke machen wollen, gab es im Ensemble ein regelrechtes Aufjaulen, weil einige Sänger das als zu viel Zeitgenossenschaft empfunden haben; doch wir haben diese Linie durchhalten können«, erinnert sich Klaus Pierwoß. Auch er rechnet das Neue zu den Pflichtaufgaben. »Ich will den Fortschritt wirklich nicht überschätzen, aber ich meine, daß die Akzeptanz langsam größer wird.«⁸ [...] Beiläufig bemerkt bin ich auch nicht unfroh darüber, daß ein Komponist wie Detlev Glanert inzwischen sehr viel besser von dem leben kann, was er für seine Opern bekommt, als das zu Beginn unserer Zusammenarbeit der Fall war.« (Die soziale, ökonomische und ideologische Situation der Komponisten als selbständige Zulieferer der Betriebe – Kleingewerbetreibende mit Hang zu Großem – verdient eine eigene Betrachtung).

Was die Geldmittel für Librettisten und Komponisten angeht, habe das Bremer Theater »außerordentliches Glück gehabt, da die Waldemar-Koch-Stiftung bei insgesamt fünf von den acht Produktionen jeweils diesen Anteil übernommen hat. Es handelt sich um eine Summe von rund 50.000 pro Werk – aber wie bei jedem Sponsoring muß diese Geldförderung jedes Jahr neu ›erobert‹ werden.« Mit Blick auf die finanzkräftigen Opernunternehmen der Republik moniert Pierwoß: »Ich verstehe nicht, warum die großen Häuser dies nicht analog handhaben. Wenn zum Beispiel die Deutsche Oper Berlin keinen Sponsor finden kann, soll sie doch Gala-Abende machen und aus den Einkünften Librettisten und Komponisten Aufträge für neue Werke geben.«

In dieser Hinsicht sieht sich das größte
28 Opernhaus der Hauptstadt aber nicht zustän-

dig. »Grundsätzlich ist das Interesse der Deutschen Oper Berlin am experimentellen Musiktheater schon vorhanden«, erklärte der Pressereferent in der Bismarckstraße, »die allgemeinen Bedingungen aber« – das Fehlen einer kleineren Spielstätte, die geltenden Tarifverträge und das Gebot der Wirtschaftlichkeit – würden eine »Entwicklung auf diesem Gebiet unmöglich machen. [...] Leider sind die Publikumsinteressen ausschlaggebender als unser durchaus vorhandenes Interesse. Hinzu kommt, daß die Formen des experimentellen Musiktheaters vor allem im Bezirk Mitte neue Spielstätten erobert haben (beispielsweise die Sophiensäle).« Dadurch sieht sich die Deutsche Oper verpflichtet – und will die finanziell wahrlich nicht überernährte freie Szene gleich auch noch reglementiert wissen: »Eine Finanzierung der freien Projekte darf nicht zum Nachteil der fest eingesessenen, eher konservativen Musiktheater-Spielstätten werden. Auch das experimentelle Musiktheater braucht einen ›Gegenpol‹, den es – mitunter auch nur noch in Ansätzen – vor allem in den großen Opernhäusern der Stadt findet.«

Gegen eine Programm-Politik dieses Typs, die auf politische Intervention des Kultursenators Thomas Flierl (PDS) hin (aufgrund der Beratung durch den Wiener Staatsopernintendanten Ioan Holender) ausgerichtet wurde, steuert kurz hinter der Grenze der Bundesrepublik (und durchaus relevant für den deutschen Markt) Peter Ruzicka bei den Salzburger Festspielen einen Gegenkurs. »Die internationale Musik- und Theaterszene erlebte in den vergangenen Jahrzehnten eine ungeahnte Dezentralisierung: Städte, Bühnen, Konzertsäle sorgten für Aufsehen, die bis dahin in der musikalischen Geographie gar nicht zu existieren schienen«, rief er den Festgästen bei seiner Inthronisation im Sommer 2002 ins Gedächtnis. »Europa geriet in den Sog einer Erneuerung, die von der Peripherie ausging, nicht länger von den Metropolen.« Daher und gestützt auf seine Erfahrungen als Intendant der Hamburgischen Staatsoper wie der Münchener Biennale war Ruzickas Schlußfolgerung nur konsequent: Komponisten der Gegenwart »sollen ein Heimatrecht genießen in Salzburg. Und ich habe nicht vor, sie auf eine einsame (Perner-)Insel zu verbannen. Die Musik des 21. Jahrhunderts gehört ins Zentrum des Festspielbezirks.« Ins Leben gerufen wurde dort der (biennale) Veranstaltungszyklus *Salzburg Passagen*, 2003 ausgestattet mit über 700.000 und mit einer Platzausnutzung von über 70 % quittiert. In Summe könne »der Anteil der Arbeitsökonomie bei insgesamt 188 zu realisierenden Veranstaltungen für die neue Musik grob auf 25 Prozent geschätzt werden.«

Tatsächlich ein Markt?

»Die Publikumsakzeptanz erscheint in Salzburg wie in München bemerkenswert«, ergänzt Peter Ruzicka. »Es gibt einen ›Markt‹ für neue Hör- und Seherfahrungen. Anderenfalls wären Auslastungsquoten von über neunzig Prozent bei Lachenmanns Musiktheater 2002 sowie 2003 bei Hans Werner Henzes *L'Upupa* (bei Kartenpreisen bis über 300) nicht vorstellbar. Es scheint auf die besondere Qualität der Präsentation [...] anzukommen. Dies gilt auch für die Münchener Biennale, die viele ›Quereinsteiger‹ innerhalb des sehr breit gestreuten Publikums (bei wesentlich moderateren Kartenpreisen) anzuziehen scheint.«

Wirklich frei ist der von Ruzicka umrissene »Markt« allerdings keineswegs, sondern von allen Seiten erheblichen Zwängen ausgesetzt. Ganz überwiegend wird er durch die Subventionsflüsse bestimmt und ausgeschöpft durch das ziemlich geräuschlose Funktionieren von Netzwerken.⁹ Leider sind die Förderkriterien im Positiven und Negativen sehr undurchschaubar«, gesteht Neundorf von Enzberg. Über sie und insbesondere über die für Theater-Kompositionen mag niemand in der Branche laut reden. »Diese Debatte kann man nicht öffentlich führen – sonst treten Sie neun von zehn Komponisten auf die Zehen!« lacht Klaus-Peter Kehr ins Mikrofon. »Es ist doch so: Letztlich haben viele Komponisten kein Interesse am Theater; das sagen sie auch. Die nehmen einen Auftrag an, weil sie zwei Stunden Musik schreiben können und Geld bekommen. Die Stücke, die beim ›normalen‹ Publikum erfolgreich sind, sind anders gestrickt. Das Problem ist in der Regel, daß die Komponisten zu wenig von Theater verstehen. Dabei ist es ja unheimlich schwierig zu definieren, was eine gute Theatermusik ausmacht.«¹⁰

Die Einwände von Klaus Pierwoß sind prinzipiell: »Die experimentellen Formen der Kunst ausschließlich über den Markt entstehen zu lassen, wird nicht funktionieren. Wir spielen in Bremen auch Musical – und mit großer Überzeugung. Nun aber ist zu beobachten, daß Musicals, die von vornherein gezielt für einen bestimmten Markt produziert werden, sich nicht durchsetzen, sondern ganz schnell wieder in der Versenkung verschwinden. Sie wirken so synthetisch oder sogar geklont, weil sie versuchen, den Markt genau zu treffen und haarscharf daran vorbeizielien.«

Manche Köpfe auf den Entscheidungsebenen haben schlichtweg keine Ohren für die Markt-Probleme (»Die Frage nach der Freiheit des Marktes verstehe ich nicht«, mailte Regula Gerber). Paul Esterhazy aber ist die Liberalisierung des Marktes durchaus ein Anliegen.

»Durch vielerlei Restriktionen ist dieser ›Markt‹ äußerst unfrei. Nur durch erhebliche Subvention von Austauschprojekten auf diesem Sektor könnte sich das ändern. In der Realität sieht es so aus, daß sich zum einen gerade diese aufwendigen, experimentellen Produktionen (wegen Orchesterbesetzung und Ton-Video-Installation) wenig zum Transport eignen (da wird ein Gastspiel ggf. fast so teuer wie eine Originalproduktion). Zum anderen verzichtet kaum eine Bühne auf den Lorbeer der – selbst in der veränderten Medienlandschaft – meist doch noch überregional honorierten Erstaufführung, wenn sie sich schon die große Mühe der Einstudierung macht und das Risiko der Mindereinnahmen an der Abendkasse einget. Also bleibt es bei der musiktheatralischen Kleinstaaterei und beim Phänomen, daß immer noch erstaunlich viele Werke ur-, aber keine mehr zweitaufgeführt werden.«¹¹

Von den acht Milliarden Euro, die von den öffentlichen Haushalten in Deutschland für kulturelle Aufgaben ausgeschüttet werden¹², erreicht rund ein Viertel die Theater und Orchester; diese wenden zwischen fünf und 25 Prozent für Neue(re)s auf. Mithin eine Summe in der Größenordnung von 300 Millionen Euro pro Jahr. Freilich überwiegen in diesem Betrag zu über 85 Prozent die ohnedies anfallenden Gehalts-, Lohn- und sonstigen fixen Kosten (verbleiben »frei verplanbar« nicht viel mehr als vierzig Millionen). Da sich nur ein Teil des »Neu(er)en« im Feld des Experimentellen bewegt – bei optimistischer Schätzung ein Drittel – ergibt sich für dieses ein bescheidenes Marktsegment mit einem Jahresumsatz von zehn bis fünfzehn Millionen Euro.

Stellt man in Rechnung, daß allein die erwähnte Henze-Uraufführung den Salzburger Festspielen mit knapp zwei Millionen Euro zu Buche schlug, dann erscheinen zehn oder fünfzehn Millionen für jeweils eine Hundertschaft neuer Video-, Techno-, Internet- oder avancierter Kammeropern alles andere als feudal. Aber eben auch als Ressource nicht uninteressant. Es kommt darauf an, was aus ihnen gemacht wird. ■

(Die Zitate im Text entstammen den Antworten auf eine Umfrage, die im Mai 2004 an ein Dutzend Theater gerichtet wurde, die in auffälliger Weise neues / experimentelles Musiktheater angeboten haben. Das Interview mit Hugues R. Gall fand am 17.6.2004 in Paris statt.)

11 Hugues Gall, *Directeur général der Opéra national de Paris* 1995–2004, sagte in Bezug auf die in seiner Ära uraufgeführten Werke, er »habe darauf bestanden, daß an seinem Hause diese Opern nach zwei Spielzeiten wieder im Spielplan auftauchen, damit der Komponist korrigieren kann, das Publikum sich an das Stück gewöhnt und das Stück so eine wirkliche Chance bekommt.« Eine analoge Regelung praktiziert Pierre Audi an *de nederlandse opera*.

9 »Der Betrieb des experimentellen Musiktheaters vollzieht sich nach den Regeln der ›Netzwerke‹ – oder eben so unregelmäßig wie diese«, erläutert ein Rundfunkredakteur, der regelmäßig Musiktheater-Uraufführungen aufzeichnen und ausstrahlen läßt. »Es kommt darauf an, zum richtigen Zeitpunkt zum richtigen Netzwerk zu stoßen.«

12 Dies entspricht acht Promille des Gesamthaushaltsvolumens von Bund, Ländern und Kommunen in der Bundesrepublik Deutschland.

10 Im Hinblick auf den optimistisch marktorientierten Kurs der Münchener Biennale ist Kehr sich sicher: »Stücke wie *Shadow-time* von Brian Ferneyhough werden sich nicht auf dem Markt behaupten.«