

## **Eberhard Kloke**

*Komponist, Dirigent, ehemaliger Künstlerischer Leiter der Opernhäuser in Freiburg und Nürnberg und Chefdirigent der Bochumer Symphoniker*

Das Gespräch wurde am 9. Dezember 2010 in Berlin geführt.

## **Rainer Simon:**

Welche Fähigkeiten von Opernsängern erschweren beziehungsweise erleichtern die Produktion freien Musiktheaters? Welche Kompetenzen für freie Musiktheaterprojekte, wie Sie sie produzieren, besitzen sie beziehungsweise besitzen sie nicht?

## **Eberhard Kloke:**

Es gibt einen grundsätzlichen Unterschied zwischen freier Musiktheaterarbeit und der Arbeit an institutionalisierten Opernhäusern: Die Produktionsbedingungen für freie Projekte sind viel schwieriger. Man hat nicht die Produktionsmittel und die Probenzeiten wie in einem normalen Opernhaus, sondern muss schnell zum Punkt kommen. Das heißt, die Auswahl der Solisten richtet sich vor allem danach, wie flexibel die Leute sind, und wie musikalisch sicher sie zu den Proben beziehungsweise 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 und bestens motiviert zu den Proben. Sie nehmen unter schwierigsten Bedingungen eine extrem kurze Probenzeit in Kauf.

Zudem brauchen Sie für freie Musiktheaterproduktionen Leute, die in der Lage sind, über ihr Stimmfach hinaus zu singen, 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 ist eben auch eine möglichst große Flexibilität gefragt.

**RS:** Und ist diese Flexibilität bei Sängern, die fest an Opernhäusern engagiert sind, vorhanden? Wenn Sie überlegen, Sie würden eine freie, experimentelle Musiktheaterproduktion machen, ein Opernhaus würde an Sie herantreten und Sie

hätten dort ein festes Ensemble zur Verfügung, würde es genau das leisten können, was Sie soeben beschrieben haben oder wo lägen da die Schwierigkeiten?

**EK:** Die Sänger an Opernhäusern sind häufig auf bestimmte Fächer beschränkt – Spinto Tenor, dramatischer Sopran, lyrischer Tenor etc. Oder sie haben sich zum Beispiel auf romantische Oper spezialisiert. Ein weiterer Aspekt ist das gesprochene Wort: Ein Tenor spricht nicht, es sei denn, die Rolle sieht es unbedingt vor. Mit diesen Sängern lässt sich Fächerübergreifendes sicherlich nur sehr schwer erarbeiten.

Andererseits sind die Grenzen fließend geworden. Heute kann sich ein Sänger auch an festen Opernhäusern nicht mehr nur auf sein Fach zurückziehen. Da hat sich in den letzten zwanzig, fünfundzwanzig Jahren viel getan. In Deutschland bricht derzeit vor allem auch „unten“, in den kleinen Stadttheatern, einiges weg. Um sich im Überlebenskampf einigermaßen durchsetzen zu können, ist eine gewisse Flexibilität unverzichtbar geworden. Generell sind die Bereitschaft und die künstlerische Qualität der Sänger, der Musiker und des Chores eher gestiegen.

**RS:** Und was den Ensembledanken anbelangt? Worin bestehen Ihrer Ansicht nach die Chancen und die Schwierigkeiten eines Ensemblebetriebes für freie Musiktheaterproduktionen?

**EK:** Der Ensembledanke war für einen bestimmten Ausschnitt der Musikgeschichte stimmig – für das ausgehende 19. Jahrhundert und das frühe 20. Jahrhundert. In diesem Zeitfenster konnten sowohl das überschaubare Repertoire, das weitestgehend aus dem 19. Jahrhundert stammte, als auch die wenigen aktuellen Stücke über bestimmte Fächerstrukturen abgedeckt werden. Da der Anspruch eines Opernhauses heute darin besteht, einen Spielplan mit unterschiedlichen Stücken aus unterschiedlichen Epochen zusammenzustellen, und es dafür dann bestimmte Sänger eine bestimmte Zeit lang engagiert, ist ein Ensemblebetrieb heute eher hinderlich. Um einem Ensemble und dessen Beschäftigungsansprüchen halbwegs gerecht werden zu können, dürften Sie nur ein bestimmtes Repertoire pflegen.

Damit komme ich auf mein Lieblingsthema zu sprechen: Es ist doch bezeichnenderweise so, dass zwischen 1950 und 2010 im Grunde kaum Musiktheaterwerke geschrieben wurden, die ins Repertoire eingegangen 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 die Zukunftsfähigkeit dieser Kunstgattung, so wie sie sich im 18. oder 19. Jahrhundert entwickelt hat und praktiziert wurde, mit drei Fragezeichen zu versehen.

Das hat natürlich Rückwirkungen auf den Ensemblegedanken, der eng mit der Repertoirepraxis und dessen Verfallsgeschichte verknüpft ist. Jede neue Musiktheaterproduktion – sei es nun die eines abendfüllenden Werks, einer Collage oder einer ganz anderen Form – steht heute zu den Strukturen eines Ensemblebetriebs im klaren Widerspruch. Das moderne Musiktheater wird sich nicht mehr am Ensemble orientieren. Das zeigen ja auch die freien Gruppen, die sich permanent weiterentwickeln. Es gibt noch Pseudo-Ensemblestrukturen an den großen Häusern. Ich habe gestern mal spaßeshalber einen Blick auf die Zusammensetzung des Ensembles der Staatsoper Berlin geworfen und festgestellt, dass dieses Haus vielleicht noch zehn bis zwölf fest angestellte Sänger hat. Der Rest sind Gäste. Da können Sie kaum mehr Ensemblestrukturen finden.

RS: Auf die beiden großen Opernkollektive, Chor und Orchester, sind Sie schon einmal in einem Nebensatz eingegangen. Zur Vertiefung: Inwiefern lassen sich die beiden in freien Musiktheaterproduktionen einsetzen?

EK: Das Thema „Chor“ in freien Musiktheaterproduktionen erledigt sich meist von vornherein, weil freie Musiktheaterproduktionen viel zu flexibel sein müssen, als dass Sie dort einen Chor integrieren können – zumal einen Chor, der in feste Opernrepertoirestrukturen eingebunden ist. Seit den siebziger, achtziger Jahren wurden allerdings in Folge der Öffnung zum Osten hin mehr und mehr Ost-Chöre für freie Produktionen und szenische Raumkonzerte engagiert. Als Werner Schröter und ich die *Missa Solemnis* in szenischer Version am Düsseldorfer Schauspielhaus produziert haben, überlegten wir lange, welchen Chor wir nehmen könnten, 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 im deutschsprachigen Raum mit keinem anderen Chor zu der Zeit hätten haben können. Das geht erst jetzt durch die Qualität zum Beispiel eines Berliner Rundfunkchors oder eines Arnold Schönberg Chors aus Wien, die das ein bisschen aufgebrochen haben. Eine noch stärkere Öffnung hat bei Kammerorchester-Formationen wie dem Ensemble Modern, der Musikfabrik NRW oder dem Klangforum Wien stattgefunden.

Und damit wären wir bereits bei dem sehr schwierigen Thema „Orchester“.

Ausgerechnet die Starrheit des Tarifsystems, die von vielen – auch von mir – beklagt wird, hat dazu beigetragen, dass vieles noch erhalten ist, was ansonsten finanziell und strukturell den Bach hinuntergegangen wäre. In Deutschland ist die Orchesterkultur somit immer noch reich, schaufelt sich aber im Moment selbst das Grab, weil alle das Gleiche oder Ähnliches machen. Aufgrund dieser Gleichmacherei verschwinden identitätsstiftende Programme. Ein Orchester ohne Programm verliert allerdings sein künstlerisches Gesicht und wird dadurch austauschbar. Das sieht man hier in Berlin. Wenn überall das Gleiche gemacht wird und überall die gleichen Stücke mit ähnlichen Regisseuren und Dirigenten aufgeführt werden, wird dieser Zirkus irgendwann austauschbar und langweilig. Und das führt natürlich zu der kulturpolitischen Überlegung, ob man so etwas überhaupt noch erhalten sollte.

RS: Sie haben ein paar freie Kammerorchester-Formationen wie das Ensemble Modern erwähnt. Inwiefern unterscheidet sich deren Arbeitsweise von der traditioneller Opernorchester und warum arbeiten freie Musiktheaterproduzenten eher mit einem Ensemble Modern?

EK: Der größte Vorteil dieser neuen Formationen besteht darin, dass die Mitglieder nicht nur ein Instrument, sondern viele verschiedene Instrumente aus unterschiedlichen Instrumentengruppen spielen. Das heißt, es ist selbstverständlich, dass ein Klarinetist Es-Klarinette, D-Klarinette, B-Klarinette, A-Klarinette, C-Klarinette, Bass-Klarinette und Kontrabass-Klarinette spielt. Das ist an einem Opernhaus undenkbar! Da muss jedes Wechsellinstrument extra engagiert und finanziert werden. Das hat natürlich Auswirkungen auf den Spielplan – insbesondere was die Neue Musik betrifft. Denn, wenn ein Komponist XY einen bestimmten Wechsel fordert, dann kann dafür nicht immer jemand extra besetzt werden. Wie bereits erwähnt, beherrschen die Mitglieder solcher freien Gruppen zudem von vornherein ihren jeweiligen Part, da man extrem wenig Probenzeit zur Verfügung hat. Man fängt also von einem ganz anderen Niveau aus an zu proben. Das ist bei Tariforchestern mit ihrer Acht-Dienste-Regelung pro Woche anders. Einen Dienst leisten heißt entweder zweieinhalb Stunden lang zu proben oder aber drei Stunden bei einer Aufführung oder bei den Endproben zu spielen. Theoretisch würde das allerdings beinhalten, dass die Orchestermusiker dann auch vorbereitet wären, was sie jedoch in der Regel nicht sind. Innerhalb der Probendienste wird somit nachgeholt, was die Musiker in der Vorbereitungszeit nicht geleistet haben.

Bei freien Formationen sind die Belastbarkeit, die zeitliche Inanspruchnahme und das gesamte Arbeitspensum letztlich also wesentlich größer – schon allein, weil sie um der Finanzierung willen viel mehr reisen müssen – national und international. Dass diese Belastung zu ertragen ist, lässt sich zum Beispiel anhand des Ensemble Modern belegen, das mit der fast ursprünglichen Formation seit den achtziger Jahren – also bis heute fast dreißig Jahre lang – durchgehalten hat. Die maximale Arbeitsbelastung eines Berliner Orchestermusikers, der höchstens auf 20 bis 25 Stunden in der Woche kommt, ist damit überhaupt nicht zu vergleichen. Aber die Kulturpolitik thematisiert diese Schiefelage nicht, traut sich nicht, einen Finger in die Wunde zu legen und zu sagen: „Was ist denn hier eigentlich los? Mehr Geld? Dann aber auch bitte mehr Arbeit!“ Denn das ist politisch nicht opportun, obwohl es jeder Musiker im Grunde weiß.

RS: Bei Ihren *Prometheus*-Projekten und auch anderen Arbeiten haben Sie verschiedene Musikstücke, Texte und Filme miteinander kombiniert: Inwiefern ermöglichen oder erschweren staatliche Opernbetriebe solche Kombinationen von Neuen Medien, verschiedenen musikalischen Materialien, Werken, Texten?

EK: Im Grunde sind sie nicht dafür geschaffen. Wenn die Verantwortlichen allerdings 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, freie Gruppen, wie zum Beispiel das Experimentalstudio der Heinrich–Strobel-Stiftung aus Freiburg oder einen Experimentalchor für Nono in den normalen Opernprobenbetrieb zu integrieren. Man muss es nur wollen. Wenn Intendanten, Regisseure und Dirigenten eine bestimmte Vorstellung davon haben, wie heutiges Musiktheater – jenseits von Verdi, Wagner, Mozart etc. – aussehen könnte, dann ist das durchaus möglich. Unmöglich wird es dort, wo man überhaupt keine Vorstellung davon hat, außerhalb des Opernrepertoires Musiktheater für heute zu definieren.

Wenn ich in der Generalprobe von Igor Strawinskys *Rake's Progress* an der Staatsoper Berlin sitze und dort die dilettantischen, medialen Bemühungen des Regieteam sehe, die Sänger per Video abzufilmen und live auf einen Screen zu werfen – also Dinge, die wir in der Volksbühne vor zehn Jahren schon intelligenter, besser und vor allem stückbezogener gesehen haben – dann frage ich mich, wo ist in so einem Opernhaus das Korrektiv, diese Dinge weiterzuentwickeln und sie nicht von rückwärts aufzurollen.

Eine solche Anwendung von Video ist ein Rückschritt, ja peinlich, weil sie noch nicht einmal eine schlechte Kopie darstellt. Das ist einfach gar nichts!

RS: 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?

EK: Ja, selbstverständlich! Wenn die programmatische Vision des Generalmusikdirektors der Staatsoper Berlin sich auch jenseits von Jens Joneleit, Georges Bizet und Richard Wagner bewegen würde, wäre das selbstverständlich möglich. Diese Institute sind letztlich nur so gut wie ihre programmatische Ausrichtung. Das kann man aber letztlich nicht Herrn Barenboim vorwerfen, da er ja eines der wenigen internationalen, kulturellen Aushängeschilder der Stadt Berlin ist. Während der Übergangsspielzeit im Schillertheater wären jedoch die Möglichkeiten dagewesen, Musiktheater ohne den Zwang, sich des Opernrepertoires zu bedienen, neu zu definieren. Aber was wir bisher gesehen haben, ist ja eher ein Schritt zurück.

RS: Sie haben schon ein paar Worte zu den Unterschieden im Produktionsablauf zwischen Produktionen an traditionellen Opernhäusern und freien Musiktheaterproduktionen gesagt. 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?

EK: Im Grunde ist das förderlich. Um eine „normale“ Repertoireoper zu realisieren, gibt es in Deutschland eigentlich viel zu viel Probenzeit. Eine gute Produktion ließe sich auch mit der Hälfte realisieren. Dadurch könnte das Doppelte an Neuproduktionen herausgebracht werden und der Spielplan wäre vielfältiger. Man benötigt ja nicht für jedes Projekt einen riesigen Ausstattungsetat. Es gibt ja auch durchaus Musiktheater ohne Ausstattung, bei dem Sie nur einen Screen, einen Sänger oder ein Einheitsbühnenbild auf der Bühne haben. Zudem könnten die Produktionsbeteiligten, die Solisten, der Chor, das Orchester, die Technik vielmehr auf die Premiere hinfiebern, als das bei einer achtwöchigen Probenzeit der Fall ist. Die Opernstrukturen, so wie sie

die jeweiligen Verantwortlichen vorfinden, dann aber nicht in der Lage sind, sie zu verändern, stellen da ein sehr großes Hindernis dar.

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

EK: Da hatte ich ja nie vier bis acht, höchstens zwei oder drei Wochen!

RS: Und das reichte?

EK: Aber selbstverständlich! Da ging es ja nicht darum, mit einem Sänger seine Partie zu üben und langsam in das Stück hineinzufinden, zu dem ein Regisseur eine Konzeption entwickelt hat, die er mit den Beteiligten erarbeiten muss, sondern da ging es darum, bestimmte Parameter zusammenzusetzen: eine Bühne, eine Musik im Raum, verschiedene szenische Zeichen. Mal wird agiert, mal nicht. Dafür muss man sich einfach vorher überlegen, welche Parameter und welche Leute setze ich wo, mit welcher Wirkung, in welchen Zusammenhang.

Wir hatten es in Nürnberg auch mit einer besonderen Situation zu tun. In meiner letzten Spielzeit wurde das Opernhaus renoviert und stand daher überhaupt nicht zur Verfügung – „Ein Segen!“ würde ich heute sagen. Denn das Ensemble, der Chor und das Orchester waren gezwungen, sich neuen Aufführungsstätten und Probenbedingungen zu stellen. Aufführungsorte wie das Germanische Nationalmuseum, eine Kirche oder eine Halle – Orte also, die für Musiktheater überhaupt nicht gedacht waren – gaben uns die Gelegenheit, es neu zu definieren. In einem Opernhaus hingegen ist die räumliche Grundsituation durch die Anordnung von Zuschauerraum, Graben und Bühne oft schon derart vorgegeben, dass es schwer wird, da auszubrechen.

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

EK: Die Guckkastenbühne ist ein wichtiger und tragender Bestandteil der Opern- und Musikgeschichte zwischen 1800 und 1910. Der Guckkasten hängt eng mit dem vorhin beschriebenen Repertoiregedanken und dessen Entwicklung zusammen. Mit der Öffnung der Formen und den neuen multimedialen Möglichkeiten von Musik im 20. Jahrhundert ergaben sich auch in räumlicher Hinsicht andere Optionen. Meine *Wozzeck*-Bearbeitung für vierzig Musiker und Sänger – ohne Chor – habe ich zum Beispiel sowohl innerhalb als auch außerhalb eines Konzertsaals aufgeführt. Dass

angesichts solcher Alternativen immer noch so Opernhäuser gebaut werden, wie in Oslo, oder traditionelle Konzerthäuser, wie die Elbphilharmonie, ist für mich vollkommen unverständlich!

RS: Die einzelnen Bühnenparameter, auf die Sie soeben eingegangen sind, werden an traditionellen Opernbetrieben in den verschiedenen Abteilungen erarbeitet. Oft kommen die Ergebnisse und die Künstler erst in der letzten Probenwoche alle zusammen. Welche Vor- und Nachteile bietet dieses über lange Zeiträume hinweg getrennte Arbeiten der Abteilungen und Künstler freien Musiktheaterproduktionen?

EK: Die Arbeitsteilung hat sich ja durch die unterschiedlichen Gewerke – Schneiderei, Tischlerei, Malersaal, Schlosserei etc. – und deren unterschiedliche handwerkliche Strukturen entwickelt. Ein wesentlicher Vorteil dieser Arbeitsteilung besteht nun darin, dass die einzelnen Gewerke eine möglichst große handwerkliche Qualität für eine Produktion garantieren können. Auf der anderen Seite haben die Abteilungsmitarbeiter oft ein Defizit in der Kenntnis des Ganzen. In Nürnberg hatte ein Rüstmeister ein Schloss gebastelt, das ich toll fand. Als Anerkennung habe ich ihm eine Karte für die Premiere dieses Stücks besorgt. Daraufhin hat er gesagt, er sei noch nie in der Oper gewesen, obwohl er seit vierzig Jahren an diesem Theater gearbeitet hatte. Da wurde mir klar, was Arbeitsteilung auch bedeuten kann: Ein unheimlich toller Handwerker ist an einem Opernbetrieb seit vierzig Jahren beschäftigt, ohne dessen Endprodukt zu kennen!

Selbstverständlich gibt es auch Gegenbeispiele. Abteilungen wie die Maske oder die Schneiderei sind sehr daran interessiert, ihre Erzeugnisse auf der Bühne zu sehen. Summa summarum haben die Mitarbeiter der Gewerke eine große Bereitschaft, sich zu integrieren und am Endprodukt teilzuhaben, wenn sie entsprechend gefordert werden und ihre Arbeit – nicht nur beim Publikum, sondern gerade auch bei den Verantwortlichen – Anerkennung findet. Da zeigen die Kollektive eher Abgrenzungstendenzen, wenn zum Beispiel ein Musiker sich den Dienst wegtauscht und ein Vierteljahr im Opernhaus nicht gesehen wird. So etwas lässt der normale Opernbetrieb einfach zu!

RS: Mit „Opernbetrieb“ geben Sie das Stichwort zu meiner nächsten Frage. Opernhäuser sind ja meist Opernhäuser einer Stadt – sprich sie können künstlerisch auf die konkreten Gegebenheiten, auf die Fragen und Probleme der Einwohner reagieren.



Dem ließe sich ein Tournee- beziehungsweise Gastspielkonzept gegenüberstellen, bei dem Theateraufführungen durch ganz Europa, ja zum Teil durch die ganze Welt touren. Inwiefern fördern oder behindern die Opernhäuser als Opernhäuser einer Stadt die Produktion freien Musiktheaters?

EK: Diese Tourneeensembles sind 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 wiederum die Opernhäuser tatsächlich von dem Potenzial, das Sie beschrieben haben, also auf die Bedürfnisse der Bevölkerung einer Stadt zu reagieren, Gebrauch machen, ist die große Frage. Da gibt es kaum ein Haus, das diese Möglichkeiten nutzt. Das ist aber auch aufgrund der Langsamkeit und der gefestigten Strukturen der Häuser schwierig. Im Grunde ist alles vollkommen austauschbar. Das, was in Berlin gemacht wird, könnte in München gemacht werden und umgekehrt.

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

EK: Ja! Das HAU in Berlin zeigt zum Beispiel ganz gut, dass man auf verschiedene Bevölkerungsgruppen dieser Stadt künstlerisch eingehen und dadurch deren „Multikulti-Charakter“ durchaus gerecht werden kann. Aber in der Oper wird das nicht gemacht. Dass zum Beispiel Opernhäuser, in denen einmal auf Deutsch gesungen wurde, nun ihre Stücke ebenfalls in Originalsprache machen, geht im Grunde an der Bevölkerung vorbei. Dem Originalsprachenfetischismus und dem dahinter versteckten Repräsentationsgedanken kann man vielleicht an Häusern wie der Bayerischen Staatsoper frönen. Aber ansonsten geht es darum, identitätsstiftende Programmatik zu schaffen. Und das heißt, irgendwie auf die Gegebenheiten einer Stadt einzugehen. Während meiner Zeit bei den Bochumer Symphonikern habe ich zum Beispiel Räume wie die Jahrhunderthalle, die brachlagen, aber einen Teil der Geschichte dieser Stadt darstellten, zum integrativen Bestandteil meiner Arbeit gemacht und ihnen insofern wieder eine Identität innerhalb der Stadt verliehen.

RS: 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.

EK: Ja, gerade bei *Treffen in Telgte* wurden das Münsterland und dessen verschiedene städtebaulichen und landschaftlichen Spezifika in die künstlerische Arbeit einbezogen und dadurch eine Musiktheaterreise durch die Region kreiert. Dabei hat sich gezeigt, dass die Mobilität des Publikums unglaublich ist. Mit zwanzig Bussen haben wir da zwölf Stunden lang – von mittags bis Mitternacht – diese Musiktheaterlandschaft, in der wir auch immer wieder auf Unabwägbarkeiten, wie eine nicht angemeldete Prozession, gestoßen sind, erkundet. Da spielten natürlich die Räume und Landschaften dieser Region eine sehr entscheidende Rolle.

RS: Das klassische Opernrepertoire, auf das Sie ja schon zu sprechen kamen, geht in traditionellen Opernbetrieben mit einem besonderen Spielbetrieb, dem allabendlichen Vorstellungswechsel, einher: Worin bestehen die Vor- und Nachteile des Repertoirebetriebs für freie Musiktheaterproduktionen? Kann man das Ihrer Ansicht nach überhaupt zusammen denken?

EK: Nein! Das ist ein Widerspruch in sich selbst. Neue Formate sind mit dem Repertoirebetrieb überhaupt nicht zu vereinbaren, weil sie aufgrund ihrer neuen Inhalte auch neue Rahmenbedingungen benötigen. So ging zum Beispiel die Gründung des Freiburger Barockorchesters, das mit der historisch informierten Aufführungspraxis Barockmusik eine neue Dimension eröffnen wollte, mit dem Bau des Freiburger Konzerthauses einher. Neue Aufführungsstätte, neue Kollektivformation und neuer Rahmen fanden hier zu einer gelungenen Trias. Der Repertoirebetrieb setzt hingegen immer schon Strukturen voraus, die man ja gerade bei neuen Produktionen gar nicht mehr will.

RS: Abschließend möchte ich noch einmal an Ihre anfängliche Bemerkung zur Knappheit der Produktionsmittel bei freien Musiktheaterprojekten anknüpfen: Welche Vor- und Nachteile bietet denn die Produktionsfinanzierung in Opernbetrieben freien, experimentellen Musiktheaterproduktionen?

EK: Der Vorteil des traditionellen Opernbetriebs besteht darin, dass die Premieren, wie viele es auch pro Jahr sein mögen, alle budgetiert und damit von vornherein finanziell gesichert sind. Das sollte eigentlich zu programmatischer Vielfalt, der Entwicklung neuer Ideen und neuer Musiktheaterformen führen. Das Gegenteil ist der Fall. Je besser die Institute finanziert sind, desto langweiliger ist ihr Output. Daran ist ja irgendetwas falsch.

Bei den einen freien Gruppen hat die finanzielle Knappheit ein Ausbluten und einen Griff zum alten Repertoire zur Folge – etwa Mozart im Museum. Da hierbei der programmatische Anspruch fehlt, entsteht dann nichts Neues. Bei anderen stellen sich die finanziellen Bedingungen nach den jeweiligen Inhalten neu. Es wird dann entweder ein staatlicher Zuschuss generiert oder auf das berühmt-berüchtigte Sponsoring zurückgegriffen. Die Finanzierung von freien Musiktheaterproduktionen ist somit immer singulär und wird sich nie in eine Dauersubventionierung umwandeln lassen. Und das ist auch gut so.

Ein Problem dabei ist nur, dass die staatliche Kulturförderung für freie Musiktheaterproduktionen drastisch gesunken ist – viel erheblicher als zum Beispiel die Zuwendung zum Repertoiretheater. Wenn – wie in Berlin – die freien Träger ganzer Stadtteile wegbrechen, die etablierte Szene hingegen sogar noch mehr Geld bekommt, dann wird der Kulturbetrieb letztlich ausgehöhlt. Denn die etablierten Institutionen können à la longue auch nur existieren, wenn der Boden dafür vorhanden ist.

RS: Damit wäre ich mit meinen Fragen am Ende. Vielen Dank für das interessante Gespräch, Herr Kloke.