

„Das Wiener Opernwesen“

„The Viennese Opera Entity“

Zur Erlangung eines Doktors der Philosophie,
Studienkennzahl 792,

eingereicht an der Universität für Angewandte Kunst Wien

bei

Frau Leiterin der Abteilung Philosophie,
ao.Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Marion Elias (Erstbetreuung)
im Fach der Philosophie

sowie bei

Herrn Ordinarius für Kultur- und Geistesgeschichte a.D.
o.Univ-Prof. emeritus Dr. Manfred Wagner (als externer Gutachter)
im Fach der Kultur- bzw. Musikwissenschaft

vorgelegt von

Herrn Mag.phil. Thomas Klinglmüller.

Wien, im März 2020

Ich erkläre hiermit, dass ich die Dissertation entsprechend den Grundsätzen guter wissenschaftlicher Praxis selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, sowie

dass diese Dissertation bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form zur Beurteilung vorgelegt wurde.

Wien, am 2. März 2020

Mag.phil. Thomas Klinglmüller

Abstract zu: „Das Wiener Opernwesen“

deutsch

Das Wiener Opernwesen beschäftigt sich mit den 25 Bestimmungsmerkmalen seines Bestehens – darunter das wichtigste, der Operncluster, der am Standort Wien gegeben ist, weil hier Exzellenz in der Aufführungsqualität, eine enorme Größenordnung an Häusern bzw. Vorstellungen sowie ein signifikant sehr großes Umfeld im Rahmen dieses Wiener Opernexcellenzclusters zusammentreffen. Diese Erkenntnis wird sukzessive erklärt, angestrebt und schließlich erzielt. Die Basis des Buches, das als Dissertation an der Universität für Angewandte Kunst Wien eingereicht wurde, sind 11 Interviews mit Opernexpertinnen und Experten, die als einleitend grundlegende Recherche unternommen wurden. Das WOW bietet Interessierten einen niederschweligen Zugang zum Thema Oper in Wien, Fachleuten ein gehöriges Argumentationsreservoir im Sinne einer Anwaltschaft der Wiener Opernexcellenz sowie der Wissenschaft eine Zusammenfassung all dessen, was in Wien zum Wesen der Opernunternehmen (notwendig) dazu gehört.

english

The Vienna Opera Entity is about 25 criteria of its being – the most important – an opera cluster at the destination of Vienna, because here there is performance quality, an enormous quantity of houses and performances and foremost a significant very big surrounding concerning this opera excellence cluster. This cognizance is achieved step by step – and in finally stressing this point to the end. The basis of the book, which was handed in as a dissertation at the University of Applied Arts Vienna, are 11 interviews with opera experts, and these interviews were done as an important preliminary research to it. The Vienna Opera Entity offers people interested a low threshold access to the topic of opera in Vienna, professionals a profound repertory in argumentation in the sense of an advocacy of the Viennese Opera Excellence, and for science a summery is granted about all the (necessary) essence of Vienna based Opera businesses.

VORWORT

Das vorliegende Buch zum Wiener Opernwesen stellt das Ergebnis von einigen Jahren an Dissertationsstudium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien sowie in der Folge auch an der Universität für Angewandte Kunst Wien dar. Es fungierte für mich nicht bloß als hinreichende Voraussetzung, das (postgraduale) Doktoratsstudium der Kultur- und Kunstphilosophie in Verbindung mit der Kultur und Kunstökonomie abzuschließen, sondern stellte stets auch mein zentrales Herzensanliegen dar.

Die abschließende Dissertationsbetreuung erfolgte durch Frau ao.Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Marion Elias und Herrn em. o.Univ.-Prof. Dr. Manfred Wagner an der Angewandten. Für deren Betreuung überhaupt, die hier vermittelten wissenschaftlichen Erkenntnisse sowie natürlich auch für ihre Mühe, jeweils ein Beurteilungsgutachten zu verfassen, danke ich daher zu allererst und ausgesprochen diesen beiden Menschen sehr herzlich. Ohne sie wäre ein positiver Studienabschluss im Doktorat wohl nicht möglich gewesen.

Es ist nun also gelungen, das klassische Hauptziel eines jeden Dissertationsstudiums erfolgreich zu erzielen: die Kompetenz zu erlangen, ein ansehnliches, wissenschaftlich fundiertes wie wohlformuliertes Buch aus eigenem Antrieb, aus eigenem Wissen und eigenem Fleiß heraus, zu verfertigen. Das war mein Ziel, und obwohl es am Weg dorthin zahlreiche Downs and Ups gab, bin ich jetzt wirklich sehr glücklich, dies Ziel am Ende dann doch erreicht zu haben.

Mein besonderer Dank gilt daher nun zweitens meinen Eltern, die es mir ermöglicht haben, dieses Doktoratsstudium zu absolvieren. Ich bin somit nun an einem Punkt, an dem ich alle meine bisherigen wissenschaftlichen Ziele verwirklichen durfte. Ohne meine Eltern hätte dies ebenso final geradezu eine Unmöglichkeit bedeutet, weil sie genauso wie die Dissertationsgutachter durch das ganze Studium hindurch vor allem an meine (wissenschaftlichen) Fähigkeiten glaubten.

Fortfahren möchte ich aber nun drittens damit, meiner Hoffnung Ausdruck zu verleihen, dass Sie, geneigter Leser¹, ergo durch dieses Buch womöglich nicht nur zum verstärkten Operngenuß etwa am Standort Wien angeregt werden, sondern dass Ihnen die gegenständliche Lektüre meiner Dissertation zum wissenschaftlich neuen Phänomen des

¹ Alle in der männlichen Form verwendeten Begriffe, Anreden sowie Personalformen in dieser wissenschaftlichen Arbeit sind bitte aus Gründen des Genderwesens bzw. der textlichen Geschlechtergerechtigkeit auch in der weiblichen Person mit zu verstehen.

Wiener Opernwesens (WOW) auch an und für sich ein wenig Freude bereitet bzw. ihr Wissen zum WOW konkret bereichert.

Zum Verlauf der Textgenese ist zu erwähnen, dass im Zuge dessen insgesamt drei Hauptfassungen des Buches entstanden sind, wobei Sie hiermit die finale Endfassung in Händen halten, die hoffentlich auch die beste darstellt, weil diese auf den beiden Erstversionen basiert und nochmals hinsichtlich insbesondere des sprachlichen Ausdrucks und der Methodologie optimiert bzw. perfektioniert wurde.

Neben der Textproduktion selbst, möchte ich sagen, war ich ehrenhalber auch als PhD-Studierendenvertreter der MDW tätig, was mir viel Freude bereitete und auch nicht ganz unerfolgreich verlief. So konnten wir uns dort als PhD-Studierende im Rahmen der Studierendenvertretung regelmäßig zu gemeinsamen Diskussionen treffen, zu welchen ich einlud, was eine hervorragende Gelegenheit bedeutete, sich in einer internationalen Studierendengemeinschaft dem musikalisch-wissenschaftlichen Diskurs hinzugeben, sich besser kennenzulernen aber auch sich beruflich zu vernetzen.

Des Weiteren ist zum Verlauf des Doktoratsstudiums beizufügen, dass ich einen Universitätswechsel von der MDW an die Universität für Angewandte Kunst durchführen musste, da mein Betreuer an der MDW krank geworden war und weil auch alle weiteren an der MDW tätigen Betreuer des Faches „Kulturökonomie“ kurzfristig nicht als Betreuer zur Verfügung standen.

Man kann also, möchte man mein Magister- und dann Doktoratsstudium mit einem sportlichen Wettbewerb vergleichen und in einem Wort zusammenfassen, insgesamt ob der Dauer und der verschiedenen involvierten Universitäten wohl nicht nur von einem (geisteswissenschaftlichen) Marathon, sondern eher sogar von einem diesbezüglichen Triathlon² sprechen.

Meinen Lebenslauf hier darzustellen, wäre sicherlich zu weit gegriffen, aber ich studierte an allen drei musikbezogenen universitären Einrichtungen Wiens und nun zuletzt auch an „der Angewandten“, zweimal war damit auch ein Hochschülerschaftsengagement verbunden, und mein bis zuletzt studiertes Fach der Kulturökonomie bzw. Kunst- und

² Ein Triathlon ist ein Sportwettbewerb, bei dem die Teilnehmer in einem Wettkampf gleich in drei Disziplinen unmittelbar nacheinander reüssieren müssen. Sie müssen also etwa zuerst einen Marathon laufen, dann eine enorme Distanz schwimmend bestreiten, um hernach noch eine dritte sehr signifikante Strecke radfahrend auf sich zu nehmen. Ein Triathlon gilt als einer der härtesten möglichen Sportbewerbe überhaupt. In Österreich heißt einer der dermaßen abgehaltenen Triathlons nicht umsonst „Ironman“, weil man quasi wirklich ein Mann aus Stahl sein sollte, um solch eine immense Prüfung sportlich, mental sowie physisch-gesundheitlich auf sich nehmen zu können.

Kulturphilosophie rundete den Querschnittsbereich der „Opernwissenschaften“ geradezu ideal ab. Es war dies alles organisatorisch nicht ganz einfach zu erzielen, besonders nach der Erkrankung des Dissertationserstbetreuers von der MDW.

Final hatte ich aber dennoch die Möglichkeit, alles, was nur irgendwie mit Oper am Standort Wien zusammenhängt, und sei es nur anfänglich, so doch zu studieren, was dem Grundtenor meines gesamten Studieninteresses nämlich schon seit meinem Studienbeginn (an der Universität Wien und der Musik- und Kunstuniversität der Stadt Wien) entsprach: jenem des Wiener Opernwesens. Nun konnte ich dieses Studienhauptinteresse zum Studienabschluss sozusagen als Kür auch noch in ein Buch, das Ihnen nun vorliegende Werk mit dem gleichlautenden Titel „Das Wiener Opernwesen“, verwandeln.

Auch bin ich alles andere als unglücklich dort, wo ich universitär nun am Ende gelandet bin. Denn sowohl Frau ao.Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Elias als auch Herr em. o.Univ.-Prof. Dr. Wagner sind sehr fachkompetent, freundlich und versuchen stets, ihren Studierenden jeweils konkret und auf deren Einzelfall bezogen weiterzuhelfen. Sie haben mir insbesondere gezeigt, wie ich es schaffe, das Buch schließlich als inhaltlich wissenschaftlich wohl begründet zu verfassen und trotzdem dabei jedes einzelne Argument stets als allgemeinverständlich zu formulieren.

Ihnen, geneigter Leser desselben, wünsche ich jetzt also beste wissenschaftliche Einsichten aber auch entspanntes Vergnügen bei der Lektüre meines Buches „Das Wiener Opernwesen“ und hoffe, dass Sie das WOW entweder bereits so wie ich ins Herz geschlossen haben oder aber dies vielleicht schon demnächst versuchen werden. Gleichzeitig möchte ich Ihnen dabei nochmals für Ihr diesem hochspannenden Thema entgegengebrachtes Interesse danken und empfehle mich damit sehr herzlich als

Ihr Thomas Klinglmüller.

Wien, am 18. Februar 2019

VORWORT	1
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	6
1. ABSCHNITT.....	7
KAPITEL 1: EINLEITENDE GEDANKEN ZUM WIENER OPERNWESEN (WOW)	7
I. Zur Kompetenz und Motivation des Autors.....	10
II. Zur Gliederung der vorliegenden Arbeit	13
III. Zum Methodenteil der vorliegenden Arbeit	16
2. ABSCHNITT.....	18
KAPITEL 2: EXPOSITION DER THEORIE	20
KAPITEL 3: CONTRAARGUMENTE GEGEN DAS WIENER OPERNWESEN	24
I. Ein ganzes Wiener Opernwesen ließe sich wissenschaftlich gar nicht feststellen.....	24
II. Opernaufführungen in Wien wären nicht so exzeptionell wie hier behauptet.	25
III. Opernaufführungsqualität an sich ließe sich an einem Standort nicht messen.....	27
IV. Ein Wiener Opernwesen festzustellen, wäre bloße Weltanschauungsphilosophie	31
V. Die Phänomenologie wäre nicht geeignet, das Wiener Opernwesen zu begründen.	34
KAPITEL 4: PROARGUMENTE DES WIENER OPERNWESENS	38
I. Individualwirkungen des Wiener Opernwesens	38
II. Kollektivwirkungen des Wiener Opernwesens	53
III. Die kulturökonomische Besprechung des WOW ist für dessen Bestand zentral.....	80
IV. Das WOW stellt im internationalen Vergleich eine Referenzgröße dar.	116
V. Das Wiener Opernwesen entspricht sinngemäß einer Wiener Opernfreude.....	125
KAPITEL 5: METHODENTEIL	154
I. Wissenschaftsgebäude – Zuordnung des Wiener Opernwesens	155
II. Studienart – Qualifikation der WOW-Studie.....	157
III. Interdisziplinäre Methodologie der WOW-Studie.....	158
IV. Das Wesen am Wiener Opernwesen	162
V. Das Wiener Opernwesen als eine Form von angewandter Kunst.....	168
3. ABSCHNITT.....	172
KAPITEL 6: FAZIT	172
KAPITEL 7: PROGNOSE.....	174
KAPITEL 8: APPELL.....	179
LITERATURVERZEICHNIS	182
ANHANG 1 – ERGÄNZENDE BEWEISE DES WIENER OPERNWESENS.....	184
ANHANG 2 DIE INTERVIEWS ALS EXPLORATIVER TEIL DES WOW.....	194
EINLEITUNG	194
BESONDERS WICHTIGE STATEMENTS DER INTERVIEWPARTNER – WIENER BEST-PRACTICE-	
OPERNKOMPANIELEITER.....	195
<i>Direktor Dominique Meyer</i>	195
<i>Direktor Thomas Platzer</i>	197
<i>Prof. DI Roland Geyer</i>	198
<i>Direktor Robert Meyer</i>	200
<i>Walter Kobéra</i>	201
<i>Markus Hinterhäuser</i>	202
BESONDERS WICHTIGE STATEMENTS DER INTERVIEWPARTNER – WIENER OPERNEXPERTEN..	203
<i>Dr.jur. Josef Ostermayer</i>	203
<i>Dr.ⁱⁿ Barbara Rett</i>	204
<i>Kammerschauspieler Prof. Otto Schenk</i>	205

<i>Univ.Prof.ⁱⁿ Gabriele Lechner</i>	206
<i>Prof.ⁱⁿ Mag.^a Helga Meyer-Wagner</i>	206
BIOGRAFIEN SAMT KURZBESPRECHUNG DER INTERVIEWS	208
<i>Wiener Opernkompanieleiter</i>	208
<i>Wiener Opernexperten</i>	216
INTERVIEWS IN LANGVERSION (TRANSKRIBIERT & AUTORISIERT).....	223
<i>Wiener Opernkompanieleiter</i>	223
<i>Wiener Opernexperten</i>	281

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

BRP	Bruttoregionalprodukt
BThOG	Bundestheaterorganisationsgesetz
EVTA	European Voice Teacher Association
HP	Homepage
MDW	Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien
mE	meines Erachtens
MET	Metropolitan Opera
MET NY	Metropolitan Opera New York
MOZ	Universität Mozarteum Salzburg
MUK	Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
NOW	Neue Oper Wien
NY	New York
SF	Salzburger Festspiele
TaW	Theater an der Wien
UNO	United Nations Organisation
WOC	Wiener Operncluster
WOW	Wiener Opernwesen
Wr. KO	Wiener Kammeroper
Wr. SO	Wiener Staatsoper
Wr. VO	Wiener Volksoper

1. ABSCHNITT

KAPITEL 1: Einleitende Gedanken zum Wiener Opernwesen (WOW)

Wenn wir Wien als Hauptstadt Österreichs betrachten, was stellen wir uns vor? Wohl eine internationale Großstadt zwar nicht im Sinne einer Megacity, wie diese etwa London, New York oder einige Städte des Asiatischen Raumes rein quantitativ gesehen darstellen. Aber wir stellen uns dennoch sehr wohl eine geographisch im Herzen Europas liegende Weltstadt vor, die an Bausubstanz viel pracht- und prunkvolles aus der Herrschaftszeit der Habsburger geerbt – ins hier und heute gerettet – hat, die darüber hinaus als Tourismusmetropole von Rang und auch als eine sehr große Universitätsstadt fungiert. Daneben ist Wien klarerweise eben auch noch zusätzlich die Hauptstadt der Republik Österreich, was einer rechtlich-verwaltungsmäßigen Kategorie gleichkommt, die die Bundeshauptstadt näher zu beschreiben, vermag.

Zu ihrer weiteren Qualifikation könnte man deshalb angeben, dass sich zahlreiche Interessenvertretungen, Gerichte und Unternehmenszentralen hier aufhalten und eben die Touristen zahlreich kommen, was sich in der Folge als Kongress- oder Kulturtourismus bezeichnen lässt. Shopping, kulinarische Freuden oder die Absolvierung von Geschäftsterminen zählen daneben auch noch zum Wiener Tourismus dazu. Blickt man nun auch auf den Rest des Staates Österreich, so kommt zum Kulturtourismus, zur Industrie und zu diplomatischen wie wirtschaftlichen Verhandlungen, die hier wegen der geographisch zentraleuropäischen Lage regelmäßig stattfinden, auch noch das wichtige Asset der (zum Teil etwa in Form von Nationalparks gepflogenen) unberührten Natur hinzu, die Berge und Seen, die Wiesen und Wälder, natürlich auch die Skigebiete und eine in der Stadt wie am Land gegebene und in allen Kategorien exzellent aufgestellte Hotellerie.

Was wir aber viel zu wenig schätzen, weil wir es geradezu als gegeben hinnehmen, ist die Kunstkultur Österreichs und insbesondere jene seiner Hauptstadt. Denn wenn wir an die Kunst denken, glauben viele Österreicherinnen und Österreicher, viele Wienerinnen und Wiener, dass sowohl die Quantität wie die Qualität der hierzulande dargebrachten Kunst – mag es sich um bildende, darstellende oder musikalische Kunst handeln – zwar

sehr hoch sei, aber dies eben grundsätzlich als gegeben anzunehmen wäre und nicht etwa als etwas Besonderes.

Und es stimmt auch: Die Qualität ist weitgehend durchaus exquisit, und man soll entsprechend Alles unternehmen, um diese nachhaltig zumindest auf dem gegebenen Niveau zu erhalten. International betrachtet ist aber Qualität wie Quantität von Kunst in Wien etwa gemessen an den zur Aufführung gelangenden exzellenten Opernaufführungen durchaus singulär. Warum ist das so? Die Antwort liegt auf der Hand: Um ein hohes Kultur-niveau halten zu können, bedarf es hoher Kunstqualität wie -Quantität. Dieses ist die hinreichende Bedingung, ein reiches Land zu unterhalten. Und genau darin liegt ja geradezu das Alleinstellungsmerkmal reicher Länder – sozusagen als deren typisches Spezifikum. Sie bieten ihren Bürgerinnen und Bürgern so viel, dass sich diese gefordert und gefördert fühlen. Deshalb leisten solchermaßen unterstützte Einwohner (eines reichen Landes) für den Staat sehr viel ihres persönlichen Einsatzes, ihrer persönlichen Arbeitskraft, durch Steuern, durch politisches Engagement usw., ohne Angst zu haben, das wäre in ihrem eigenen Sinne eine schlechte oder gar fruchtlose Investition. Nicht zuletzt auch deshalb, weil sie erwarten können, dass ihr Aufwand nicht von der Allgemeinheit verschmäht, sondern es stets dazu kommen wird, dass sie (auf den verschiedensten Wegen gelebt) diesen Einsatz zumindest in der einen oder anderen Art durch die Bereitstellung von Bürgervorteilen durch den Staat bzw. die fragliche öffentliche Körperschaft quasi rückvergolten bekommen.

Ein Teil dieser von der Öffentlichkeit massiv unterstützten Kulturgüter in und für Wien ist das Wiener Opernwesen. Ziel der gegenständlichen Abhandlung ist daher, dieses in extenso zu erörtern. Dabei werden insbesondere folgende drei Zwecke verfolgt:

1. Die Heranführung an das Kulturgut Oper (in Wien) der Nachfolgenerationen als Hauptzielgruppe dieses Buches im Verhältnis zur Generation der aktuell die Wiener Opernkompanien besuchenden Menschen. Das bezieht sich, da grundsätzlich sehr viele Seniorinnen und Senioren Oper konsumieren, auf die zur Zeit mittlere und dann auf die heute junge Generation, die quasi ihr Kunst- und Kulturerbe auch annehmen müssen, damit die Opernkunst in Wien gesund weiterlebt.
2. Die Füllung einer wissenschaftlichen Lücke. Denn es gibt bis dato zwar geschichtliche Abhandlungen zur Wiener Staatsoper, zu diversen weiteren Musiktheatern, zu einigen sehr wichtigen Komponisten, die in Wien gelebt haben, zu exzeptionellen

Opernaufführungen und zu vielem mehr, was vor allem durch die Musik- und Theaterwissenschaft geleistet wurde. Eine systematische Beschreibung des Wiener Opernwesens oder mit einem geflügelten Wort der Wiener Opernfreude in wissenschaftlich brauchbarer Hinsicht steht aber noch völlig aus. Dies sei also der zweite Zweck dieser Dissertation. Hier geht es vor allem um die Deskription also die Beschreibung des Kulturgutes (exzellenter) Opernaufführungen am Standort Wien.

3. Subsidiär sollen natürlich auch alle interessierten Leserinnen und Leser, mögen sie Wissenschaftler, Kulturmanager oder Publikumsteile darstellen, als wichtige Nebenzielgruppen für die Lektüre dieses Buches gewonnen und gleichzeitig auch befriedigt werden, da auch für sie ein mehr als einführendes Verständnis vom Wiener Opernwesen durchaus einen intellektuell-ökonomisch angenehmen Moment darstellen wird.

Als Zielgruppe dieses Buches gelten also

- a) direkt all die interessierten Nachwuchsopernkonsumenten Wiens,
- b) die Wissenschaftler, die mit der vorliegenden Dissertation befasst sind und/oder welche sich für den Gegenstand der Oper überhaupt am Standort Wien interessieren sowie
- c) alle mit dem Kulturgut der Oper in Wien überhaupt in Beziehung stehenden Personen, mögen sie Opernproduzenten, -rezipienten oder bloß grundsätzlich daran interessierte Zaungäste sein.

Zu einer stimmigen Einleitung zählen immer auch die Offenlegung des persönlichen Bezugs des Autors zum Thema sowie einige Anmerkungen dessen Gliederung betreffend und auch solche zur Wissenschaftlichkeit der Monographie. Der persönliche Bezug soll die Funktion erfüllen, dem Leser zu erklären, warum gerade das Thema vom Autor behandelt wird und dass seine Kompetenz im gegenständlichen Bereich diesen auch dazu berechtigt. Die Gliederung dient hier der Antizipation des Verlaufs der Darstellung des WOW, und dessen Wissenschaftlichkeit anzusprechen, ist insofern notwendig, als jede wissenschaftliche Arbeit auch nach einer methodischen Zuordnung bzw. einem jedenfalls grundlegenden Methodenteil verlangt. Kommen wir dementsprechend also zunächst zum persönlichen Themenbezug des Autors und seiner für die Behandlung des Themas notwendigen objektiven Kompetenz.

I. Zur Kompetenz und Motivation des Autors

Durch die Heranführung an den Musik-, Theater und Musiktheatergegenstand bereits in meiner Jugend hege ich ein tief verwurzeltes Interesse an der musikalischen wie der darstellenden Kunst. Das geht schon auf mein 6. Lebensjahr zurück, von dem ab ich Klavierunterricht bekam, dann spielte ich im Gymnasium in der Schauspielgruppe mit, landete mit 12 Jahren bereits zur Atemtechnik am Konservatorium der Stadt Wien (nunmehr Musik- und Kunstprivatuniversität Wien (MUK)) sowie im Kirchenchor, um dann mit dem 20. Lebensjahr ebenfalls an der MUK für eine Dauer von 3 Jahren auch ein Sologesangsstudium zu betreiben. Bereits seit dem 12. Lebensjahr aber besuchte ich schon regelmäßig Opernvorstellungen, seien es etwa diese der Wiener Staatsoper, der Wiener Volksoper oder z.B. auch jene des im Jahr 2006 wieder zum Wiener Opernwesen hinzugekommenen neuen Opernhauses – des Theaters an der Wien, das ja bekanntermaßen schon zur Zeit Mozarts existierte und nur vorübergehend von 1964 bis 2006 einem anderen Zweck, nämlich jenem der Musicalaufführung, gedient hatte.³

Ich war also (aus heutiger Sicht 2019) ca. 100 Mal in der Staatsoper Stehplatzgast. 15 Jahre dann nach meinem ersten Opernbesuch erwarb ich fortan Karten besserer Platzkategorien, um derart aufgrund der vielen unterschiedlichsten Plätze sozusagen in den Besitz eines perspektivisch-umfassenden Opernrezeptionsverständnisses zu kommen. Die ersten 15 Jahre der Stehplatzzeit wie die letzten 10 Jahre des Opernbesuchs waren, und darauf kommt es hier vor allem an, stets eine privat wie beruflich als sehr signifikant zu beschreibende *Lebensfreude*, also quasi eine ***Wiener Opernfreude***.

2011 schloss ich an der Universität Wien meinen Magister philosophiae in Musikwissenschaft ab, hier ging es um die musik- und theaterwissenschaftliche Theorieexpertise zum Gebiete der Musik und des Musiktheaters. Die Universität Wien bietet dieses Studium (heute als Bachelor und Masterstudium) an, und es handelt sich beim Musikwissenschaftsinstitut der Uni Wien um eines der größten weltweit. So konnte ich also die künstlerische Seite der Musik, wie sie an der MUK gepflogen wird, durch mein drei Jahre betriebenes *Sologesangsstudium* mit ihrer theoretischen Seite, wie sie an der Uni Wien als *Musikwissenschaft* unterrichtet wird, *verknüpfen*.

Es fehlte mir aber noch eine weitere Musikhochschule in Wien - die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, welche zum Teil künstlerische, zum Teil

³ Erkenntnis entnommen der aktuellen Theater an der Wien Homepage, am 3.1.2019 unter: <https://www.theater-wien.at/de/ueber-uns/geschichte>.

musikwissenschaftliche Studien anbietet. So strebte ich an, dort meine Dissertation anzusiedeln, und tatsächlich funktionierte auch dieses Bestreben. Durch meine Tätigkeit (ehrenhalber) als dortiger PhD-Studierendenvertreter lernte ich auch ganz nebenbei die gesamte grundsätzliche Unterrichtstätigkeit von den größten Musikuniversitäten Österreichs (insbesondere) im Bereich der Singdarstellung kennen. Dies ist deshalb hier anzuführen, weil es in der Musik grundsätzlich hinsichtlich ihrer universitären Lehre zwei unterschiedliche pädagogische Bereiche gibt: einen Bereich, in dem Künstler (Musiker, Singdarsteller, Komponisten etc.) ausgebildet werden und einen zweiten, der Musikwissenschaftler ausbildet, die laut deren Curriculum sozusagen gerade das Gegenteil zu den Künstlern bilden, weil sie ihren Studienschwerpunkt auf die Wissenschaftlichkeit legen und nicht etwa auf der Perfektion ihres/eines Instrumentes oder etwa auf die darstellender Kunst als Sänger, Schauspieler oder Musicaldarsteller. Beide logisch zueinander als gegenteilig eingeteilte Bereiche zu kennen, ist aber dennoch alles andere als ein Nachteil – nicht zuletzt für die Praxis, wo diese wieder gemeinsam wenn auch nebeneinander so doch zumindest gleichermaßen wirken, und solcher Umstand war mir, sehr erfreulicherweise durch mein Studium an allen drei großen musikbezogenen Universitätseinrichtungen Wiens (MUK, Musikwissenschaftsinstitut der Uni Wien und MDW) zu erleben, gönnt.

Des Weiteren bin ich Obmann/Präsident des Vereins „Gesellschaft für Opernforschung“, den ich selbst zu dem Zwecke ins Leben gerufen habe, das Wiener Opernwesen wissenschaftlich zu begleiten. Das Augenmerk liegt hier zunächst auf der Veröffentlichung gegenständlicher Dissertation. Aber es geht hier natürlich auch um die Synthese, ja gerade um das Zusammendenken der Kulturökonomie und der Musik- bzw. Kulturwissenschaft qua Betrachtung des Kulturgutes Oper in Wien, das sich eben tauglich und prägnant als Wiener Opernwesen manifestiert. Einher damit geht auch der Wunsch, im Bereich Musiktheater- bzw. Opernkompaniemanagement oder im Bereich Dramaturgie bis hin zum Journalismus oder zur Kulturpolitik beruflich tätig zu werden oder eben im Rahmen der Trias Musikwissenschaft/Kulturökonomie/Kunstphilosophie (universitär) lehren zu dürfen.

Meine größte Stärke liegt gemäß dem eben Gesagten darin, dass ich über die umfassende Erfahrung und das wissenschaftlich hinlängliche Wissen verfüge, um ein Wiener Opernwesensphänomen als interdisziplinäre ontologische (also wesensmäßige) Erkenntnis in seinem Sein (philosophisch) zu konstituieren. Genau dies ist die Aufgabe der gegenständlichen Arbeit. Als 25 Jahre praktizierender Opernfan bzw. Opernpublikumsteil

kenne ich das Wiener Opernwesen auch im empirischen Sinn aus vielfachen Feldbeobachtungen heraus, welche ich jeweils konsumierend unternahm. Als ehemaliger, wenn auch nur anfänglicher Gesangsstudent habe ich einen grundlegenden Einblick in die Gesangstechnik und auf die Bedürfnisse aber auch die Leistungen von Sängerinnen und Sängern. Als Musikwissenschaftler, Kulturökonom, und Philosoph verfüge ich über die Möglichkeit, ein Phänomen der Wiener Opernpraxis in eine praktische Philosophie der Wiener Opernfreude qua Wiener Opernwesen zu überführen sowie dieses sprachlich entsprechend auszudrücken. Freilich bin ich mir darüber bewusst, dass ich wahrscheinlich philosophisch damit noch lange nicht an die intellektuelle Größe eines wichtigen und großen philosophischen Autors, sagen wir z.B. eines Hegel, Kant, oder Aristoteles, heranreichen werde, auch wenn dies natürlich immer mein erklärtes Ziel war und ist. Sie werden aber wahrscheinlich stets trotzdem im Sinne der dichterischen Sprachkunst an sich weit bessere und stichhaltigere Traktate errichtet haben. Der Zweck jedoch der gegenständlichen Arbeit ist ja nur, ein konkretes a priori der Wissenschaftlichkeit verdächtigtes Phänomen (des Wiener Opernwesens) hinreichend zu beschreiben und sich dabei gleichzeitig sprachlich-intellektuell bloß ein Beispiel an den großen Philosophennamen zu nehmen, um langfristig in deren Sphären Richtung streben zu können. Und dafür reicht meine interdisziplinäre Wissenschaftskenntnis der Musikwissenschaft, der Kulturökonomie etc. nicht nur aus, sondern sie bietet sogar materiell die ideale Grundlage zur Konstitution eines interdisziplinären Wiener Opernwesen-Phänomens.

Ergänzend möchte ich sagen, dass die Philosophie dementsprechend für mich hier nicht nur Teil der Bezeichnung des angestrebten akademischen Grades eines Doctor philosophiae ist, sondern sie stellt sozusagen überhaupt eine Metawissenschaft bzw. Wissenschaftstheorie, die grundsätzlich alle anderen Wissenschaften unter ihrem Dach zu vereinigen sucht, dar.

Nachdem es sich beim Wiener Opernwesen um ein polyfaktoriell zu begründendes Phänomen handelt, das auf der methodischen Verschränkung von Kultur- und Kunstökonomie mit der Kultur- und Kunstwissenschaft fußt, ist das Fachgebiet der Philosophie auch hier und für dieses nämlich quasi als übergeordnete Dachwissenschaft als sehr einschlägig anzusehen.

Denn ein wissenschaftliches Phänomen zu beschreiben, bedeutet schon grundsätzlich – jedenfalls durch seine sprachliche Beschreibung/konkrete Ausformulierung – Philosophie und zwar im eigentlichen Sinne des Begriffs der „Weisheitsliebe“ konkret zu unternehmen. Dass die Musikwissenschaft an sich in der Universitäts- und Studienorganisation

stets qua deren akademischen Graden als Teildisziplin der Philosophie geführt wird, tut hierzu ein Übriges. Daher war die gegenständliche Arbeit letztendlich schon grundsätzlich in der Philosophie zu verorten.⁴

II. Zur Gliederung der vorliegenden Arbeit

Die Arbeit ist grundsätzlich in drei Abschnitte eingeteilt: in den Einleitungs-, den Hauptteil- und den Abschlussabschnitt. Sie entsprechen numerisch den Abschnitten 1 – 3 und werden auch als solche bezeichnet.

Der **Abschnitt 1** enthält ein Kapitel (Nummer 1) und beschäftigt sich mit dem Festmachen der Zielgruppe des Textes, mit der Skizzierung seiner Problematik, daraus folgend mit seinen Zwecken, mit der Einteilung der Gliederung der vorliegenden Dissertation, mit dem persönlichen Bezug zum Thema des Autors und mit seiner inhaltlich wie methodisch hinreichenden Kompetenz hierzu.

Der **Abschnitt 2** enthält vier Kapitel (Nummer 2-5), zunächst jenes der Theorieexposition (als Kapitel 2), später jene alle 25 Kernargumente des Wiener Opernwesens (als Kapitel 4), die in 5 Thesen zusammengefasst werden, welche den positiven Bestand des Wiener Opernwesens mit wissenschaftlicher Genauigkeit begründen. Ausgehend von der Problemdefinition der Einleitung dieses Abschnittes 2 werden diese nun im Einzelnen dem Leser vorgestellt. Zwischen der Theorieexposition (Kapitel 2) und deren

⁴ Die gegenständliche Studie wird bei der Universität für Angewandte Kunst als wissenschaftliche Abschlussarbeit – Dissertation zur Erlangung des Doctor philosophiae – eingereicht. Hier bedarf es also einer analogen Anwendung des Kunstverständnisses von der angewandten zur musikalischen bzw. singdarstellerischen Kunst. Dies wird jedoch unmittelbar möglich sein, nachdem auch die Angewandte einen Lehrgang der Kulturökonomie „Art and Economy“ anbietet, der das Gebiet der Kulturökonomie – eine unserer hier zentralen Wissenschaften – betrifft.

Das Projekt dieser Dissertation war ursprünglich am Institut für Kulturmanagement der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien begonnen worden. Auch das gesamte Doktoratscurriculum wurde bereits dort geleistet. Leider ging der dortige Betreuer aber krankheitshalber in Pension, sodass ein Betreuerwechsel indiziert war.

Dermaßen erfolgte also der Wechsel zur Philosophieabteilung der Universität für Angewandte Kunst Wien. Dieser bot vor allem den Vorteil, nicht, wie es mit einem Verbleib an der MDW notwendig gewesen wäre, mit der Arbeit warten zu müssen, da zum Zeitpunkt unmittelbar vor dem Universitätswechsel leider alle anderen Betreuer der MDW entweder vollständig besetzt waren oder sich langfristig auf Sabbatical – Buchschreiburlaub – befanden.

Das Alles sei jedoch nur am Rande erwähnt, weil es zum Thema nur subsidiär beiträgt.

Jedenfalls konnte aber nun und somit eine allseitig sehr gute Lösung im Sinne des Wiener Opernwesens gefunden werden, indem ich mein Studium seit dem Sommersemester 2018 an der Universität für Angewandte Kunst Wien bei Frau Professorin Marion Elias und Herrn Professor emeritus Manfred Wagner fortsetzen durfte.

Proargumentation (Kapitel 4) erfolgt aber eine prägnante aber hinreichende Schilderung möglicher Einwände gegen das Wiener Opernwesen (als Kapitel 3), die sodann sofort zu entkräften gesucht werden, um dem Leser die Sicht auf die Proargumentation zum Wiener Opernwesen, welche wie gesagt in Kapitel 4 unternommen wird, nicht zu verstellen.

Stets wird im Abschnitt 2, der sohin auch den Hauptteil dieser Dissertation ausmacht, darauf geachtet, die Einzelargumente jedes für sich gesehen hinreichend mit materieller Substanz zu unterfüttern – sprich entsprechend tatsachenbasiert oder aber zumindest wissenschaftlich-deduktiv zu begründen. Nachdem hierbei sehr unterschiedliche wissenschaftliche Methoden eingesetzt werden, ist es hier sachdienlich, auch einen kurzen Methodenteil anzuschließen, der sich mit der Frage der methodologischen Zu- und Einordnung der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit hinreichend beschäftigt. Er ist in Kapitel 5 niedergeschrieben, doch bereits jetzt kann schon vorausgeschickt werden, dass sich unterschiedliche wissenschaftliche Methoden hier zwar treffen, nie aber die Grenze der Seriosität oder der Philosophie als Wissenschaftstheorie überschritten wird. So kommt es nie zu hanebüchenen zweckfrei-methodischen Disziplininkombinationen, sondern es wird auf alljene Wissenschaften abgestellt, die das Wiener Opernwesen sozusagen als Opernwissenschaften erfassen können. Diese sind etwa die Musik- und die Theaterwissenschaft als Elemente der Kultur- und Kunstwissenschaft, die um die Ökonomie erweitert die Kunst- und Kulturökonomie ergeben. Ergänzend hinzukommen die Anthropologie und die Soziologie.

Der Gegenstand der Kulturökonomie mag vielleicht einem Juristen, Mediziner oder Techniker a priori als etwas seltsam oder gar selbstreferentiell erscheinen, es handelt sich aber hierbei um ein wissenschaftliches Gebiet, das im deutschsprachigen Raum, aber auch im Rest Europas und in einigen diesbezüglichen Zentren der Welt universitär gelehrt wird. Zugleich handelt es sich hierbei sozusagen um die tauglichsten Opernwissenschaften, weil sie dem Operngegenstande materiell (disziplinär-inhaltlich) am allernächsten liegen. Alles weitere dazu im Methodenteil am Schluss dieses Abschnittes (in Kapitel 5).

In **Abschnitt 3**, dem Dissertationsschlussstil, findet sich sodann nur noch die Zusammenfassung des Wiener Opernwesens und seiner Wirkungen verbunden mit einem Ausblick und einem Apell an die Leser. Es wurde dermaßen dort ein Fazit (als Kapitel 6) formuliert, das eine kurze prägnante Formulierung des WOW bedeutet. Es folgt auch eine daraus abgeleitete Prognose hinsichtlich dieser hiermit geleisteten, neuen wissenschaftlichen Theorie (in Kapitel 7). Ganz am Schluss steht (in Kapitel 8) ein Apell, der uns im

Sinne des wissenschaftlich neuen WOW zum richtigen Handeln auffordert bzw. uns an dieses erinnern soll. Bei all dem wird auch darauf geachtet, dass die Klammer, welche von Abschnitt 1 ausgegangen war – hinsichtlich der Zielgruppe, der Problemstellung und der diesbezüglich verfolgten Zwecke der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit zum WOW – sich dort als final (inhaltlich) abgeschlossen entsprechend wiederfindet.

Mit der Zusammenfassung, Prognose sowie der daraus folgenden Handlungsaufforderung (an alle angedachten Zielgruppen gerichtet) ist sodann die Geschichte des Wiener Opernwesens auch insgesamt inhaltlich wie formal als endgültig abgeschlossen zu bewerten.

Sodann folgt noch der Anhang 1 der vorliegenden Arbeit, weil es beim Fließtext zum Wiener Opernwesen zwar um eine wissenschaftliche, aber auch um eine ästhetisch wertvolle Geschichte der Konstitution des Wiener Opernwesens und seinen Zwecken bzw. Wirkungen gehen soll, und hierbei umständliche Beweisketten faktischer Tatsachen möglicherweise sogar als verwirrend erscheinen könnten. Deshalb sollen alle größeren und/oder entfernteren Beweisgedanken, -Dokumente und -Kommentare, die dermaßen den Fließtext wie beschrieben bloß unnötig behindern würden, mit Absicht im allgemeinen Schriftbild der vorliegenden Arbeit als vom Grundtext abgetrennt und daher folglich als im Anhang 1 Punkt für Punkt und je spezifisch entsprechend abgedruckt, erscheinen, auch um eine allgemeine, textliche Klarheit erzielen zu können.

Hernach folgt schließlich der Anhang 2. Hier werden 11 Experteninterviews in der vollen Transkription als Ergebnis der Erstrecherche dem bisherigen Text angefügt. Zu deren erweiterter Prägnanz wurden hier auch die Hauptaussagen der Interviews zitatweise der Gesamttranskription vorangestellt. Auch um eine Biografie samt Foto und um eine inhaltliche Zusammenfassung wurde jedes Interview und zwar zum besseren Verständnis für den Leser desselben ergänzt.

Am Ende dieser Gliederungsüberlegungen sei nochmals erwähnt, dass die Aufgabe der Erstellung einer tragenden Theorie zum Wiener Opernwesen zur Gänze als Fließtext quasi als dessen Story erörtert wird.

Es handelt sich dabei methodologisch gesprochen um eine deskriptive Vorgehensweise. Den Gegensatz dazu bildet der anfänglich-explorative Studienansatz. Dieser ging der Story des WOW zeitlich klarerweise voraus.

Damit die WOW-Story nämlich überhaupt erzählt werden konnte, war es zunächst notwendig festzustellen, dass der Vermutung des Autors, es gebe ein Wiener Opernwesen, Aussagen von einschlägigen Expertinnen und Experten inhaltsentsprechend folgten, was auch tatsächlich der Fall war, und somit mit den Interviews in extenso bewiesen wird, dass ein WOW wissenschaftlich zu denken, unproblematisch ist.

Diese Vorgangsweise entspricht einer sogenannten explorativen Arbeitstechnik, die also auf Erforschung eines Phänomens im Feld ausgerichtet ist, dessen faktische Existenz eingangs vom Autor bloß vermutet worden war, aber nicht aus eigener – alleiniger – Stärke wissenschaftlich als gegeben angenommen werden konnte. Es wurden daher dabei sozusagen gesehen erste, notwendige Tatsachen für das WOW explorativ durch Expertenbefragung aufgefunden, die die grundsätzliche Möglichkeit eines WOW sozusagen hinreichend bedingten.

Daraus folgend konnte sohin zu einer deskriptiven Auseinandersetzung zum Wiener Opernwesen durch den Studienautor selbst übergegangen werden, welche sich aber stets auf die inhaltliche Basis des explorativen Studienteils der Experteninterviews stützt. Darin war bereits die zunächst widerlegliche Vermutung als bewiesen hervorgekommen, dass es überhaupt ein Wiener Opernwesen geben kann. Aufgrund dessen finden sich aus wissenschaftlichen Beweisgründen auch alle 11 transkribierten Experteninterviews, die den explorativen Teil der gegenständlichen WOW-Studie betreffen, als vollständig transkribiert und niedergeschrieben im Anhang 2 zu diesem Buch.

III. Zum Methodenteil der vorliegenden Arbeit

Jede wissenschaftliche Arbeit soll wissenschaftliche Methoden verwendet haben. Oft wird dazu ein eigener Methodenteil unterhalten. Hier wurde aber das Projekt der wissenschaftlichen Genese des Wiener Opernwesens sehr lange vorbereitet, oft umgeschrieben bzw. gegliedert, und nebenbei ein Dissertationscurriculum absolviert. Das heißt, der vorliegende Text sollte bereits an und für sich gut gegliedert, leicht verständlich und von wissenschaftlicher Kompetenz getragen sein. Dies wird an jedem einzelnen Inhaltsargument zu messen bzw. zu erkennen sein. Aber natürlich wird im Anschluss an diesen Text ein kurzer und prägnanter Abriss aller wissenschaftlichen Methoden als dessen Methodenteil hinlänglich erörtert und in einen Zusammenhang zu seiner Gliederung gebracht, um einen allfälligen Mangelvorwurf, der wissenschaftliche Methodenteil fehle in der vorliegende Arbeit, nachhaltig zu verhüten.

Vorab darf abschließend zum Thema Methodenteil noch verraten werden: Es handelt sich bei vorliegender Theorie um die philosophische Erkenntnis bezüglich eines seienden Phänomens, das gemäß der Phänomenologie hier festgehalten wird. Zugleich wird auch die Ontologie, die Wesenslehre, als hier einschlägig mitverwendet, da wissenschaftsmethodisch unterschiedlich zu verortende Tatsachen bzw. Aussagen, weil diese mitunter aus unterschiedlichen wissenschaftsmethodischen Bereichen stammen, insgesamt eben sogar zu einem neuen Wesen zusammenkommen. Sehr treffend kann man dabei etwa von einer Verschränkung der Kulturwissenschaft (qua Musik- und Theaterwissenschaft) und der Ökonomie zum Bereich der gemeinsamen Schnittfläche des Begriffes von einer Kulturökonomie sprechen, wobei dieser Vorgang natürlich insgesamt sehr wohl unter dem Dach einer „phänomenologischen Ontologie“ – also im Rahmen von Philosophie – stattfindet und somit auch wissenschaftsmethodologisch als korrekt zu bezeichnen ist. Nähere Details dazu folgen dann im Methodenteil selbst. Dieser findet sich als letztes Kapitel (Nummer 5) des Abschnitts 2 hier in diesem Buch.⁵

⁵ Bei Ungewissheit über die genaue Gliederung lohnt sich diesbezüglich ein Blick ins Inhaltsverzeichnis. Es wurde nämlich hier der optischeren Klarheit wegen eine fünfstufige Überschriftenstruktur gewählt, gleichzeitig aber eine Nummerierung in der Form 1., 1.1., 1.1.1. verzichtet, da sonst die Story des Wiener Opernwesens im Ergebnis zu unübersichtlich strukturiert daherkäme, weil es deren Inhalt nämlich mit sich bringt, dass hierbei der Erzählstrang in Form eines „Roten Fadens“ nicht abreißen darf, und eine streng hierarchisch erscheinende – zahlenmäßige – Gliederung somit nicht der richtige Ansatz wäre.

2. ABSCHNITT

Das aktuelle Jahr 2019 ist in operntechnischer Hinsicht ein Jubiläumsjahr: Die Wiener Staatsoper feiert das 150. Jubiläum seit ihrer Eröffnung im Haus am Ring (in Paris, das auch ein größeres Opernwesen aufweist, feiert man sogar 350 Jahre „Oper“⁶ als dort regelmäßig stattfindendes Kulturgut) und wie später darzustellen sein wird, gibt es bereits seit dem Jahr 1625 Operaufführungen in Wien, weshalb wir insgesamt gesehen (mit Blick nicht nur auf die Staatsoper) fast schon 400 Jahre lang Operaufführungen in Wien produzieren und rezipieren.

Was läge also näher, als hier einmal inne zu halten, und sich zu fragen: Was führt dazu, dass wir hier in Wien so viel und so exzellente Operaufführungen haben? Was mögen die Wirkungen sein, die überdies für die Oper als zentralen Bestandteil dieses Kultur- bzw. Kunstgutes zu nennen sind, weil es ihre Zielgruppe, das Publikum erfreut, anregt, belehrt, da und dort vielleicht sogar kritisiert?

In der Einleitung wurden die drei Kernzwecke der vorliegenden Arbeit „Wiener Opernwesen“ bereits einführend erklärt: Die Heranführung des Nachwuchses an das Kulturgut der Oper in Wien, die Konstituierung einer entsprechenden wissenschaftlichen Theorie des Wiener Opernwesens und die hinreichende intellektuelle Versorgung all jener wissbegierigen Menschen, die sich bezüglich des Gegenstandes der Oper am Standort Wien besonders interessieren, mögen sie nun Musiktheaterprofessionals oder -Laien sein. In der nun zur Erbringung kommenden Abhandlung zu diesen drei Zwecken rückt allerdings die Konstitution der wissenschaftlichen Theorie deshalb in den Vordergrund, da die anderen beiden Zwecke bloß deren logische Folgen darstellen. Am Ende wird aber nochmals die konkrete Verbindung von Zweck zwei (wissenschaftliche Theorie) zu Zweck eins (Nachwuchsheranführung) und drei (Erklärung des Wiener Opernwesens für Interessierte) jedenfalls mittelbar abgeleitet bzw. zusammengefasst werden.

⁶ Diese Information wurde der Homepage der Opéra national de Paris, welche die Opéra Bastille und das Palais Garnier gemeinsam betreibt, dergestalt entnommen, als 8. Mai 2019 im Palais Garnier die 350 Jahre Oper in Paris-Gala mit Anna Netrebko und Yusif Eyvazov stattfindet. Siehe: (Opéra national de Paris 2018) Seit 1667 wird also in der Opéra national de Paris Oper zur Aufführung gebracht. In Wien geht die Opernaktivität in der Stadt sogar bis auf 1625 zurück, wie später zu zeigen sein wird. Die Staatsoper selbst ist aber eben „erst“ 1869 – damals als Wiener Hofoper – eröffnet worden.

Wir werden aber zunächst hic et nunc zur Theorieexposition (Kap. 2) und dann zu den Contra-Argumenten (Kap. 3) kommen, diese sind zu entkräften, um unseren Kopf frei zu machen für die Rezeption der neuen Wiener Opernwesenstheorie. Denn nur wenn wir erkennen, dass alle wissenschaftlich möglichen Contraargumente gegen die Wiener Opernwesenstheorie letzten Endes als schlicht objektiv inhaltlich falsch zu beurteilen sind, haben wir die Möglichkeit, das Wiener Opernwesen als neuen wissenschaftlichen Begriff in unser Bewusstsein eintreten zu lassen oder vielleicht sogar nachhaltig in unser Verständnis aufzunehmen.

Die aus rhetorischen Gründen zu thematisierenden Einwände werden sich auf die Produktqualität des Wiener Opernkonzerts und deren Messbarkeit, auf die Ontologie als Wesensgenese des Wiener Opernwesens, auf die wissenschaftliche Fundiertheit der neu konstituierten Theorie und innerhalb derer auf das konkret zur Anwendung gebrachte Gebiet der Phänomenologie (als Element der Ontologie) beziehen.

Eigentlich ist es ja schade, dass man mögliche Einwände explizit vorwegnehmen soll in einer gelungenen Überzeugungsrede oder in einer wissenschaftlichen Exposition einer neuen Theorie. Denn aus meiner Sicht läge das Wiener Opernwesen schon per se betrachtet mit derselben Sicherheit als wirklich vor, wie davon auszugehen ist, dass jeden Tag im Osten die Sonne aufgeht. Aber einerseits um Zweifler zu befriedigen und/oder zu widerlegen, oder aber andererseits auch aus argumentationslogischen Gründen selbst ist eine erfolgreiche Einwandvorwegnahme bezüglich möglicher Gegenargumente eben Teil jeder gelungenen Überzeugungsabhandlung. Denn nur so haben wir den Kopf frei für die ihr folgende (im Gegensatz zu den Contra-Argumenten wahr seiende) WOW-Theorie an sich. Es gilt also bezüglich des übernächsten Kapitels mit der Nummer 3: Nur wenn man vorab die Contras verneint, ist man im Sinne eines gelungenen roten Fadens einer neuen Theorie überhaupt gedanklich offen für deren Pros.

KAPITEL 2: Exposition der Theorie

Kommen wir nun zur eigentlichen Theorieexposition:

Die Stadt Wien verfügt über ein Opernwesen. Fünf Säulen bilden für dessen Umfang und Nachhaltigkeit sowie dessen hohe Qualität die tragende Struktur.

Es sind dies:

- die positiven Wirkungen, die vom WOW ausgehend jeweils auf den einzelnen Menschen, der Oper konsumiert, als diesbezügliche WOW-Individualwirkungen zu bezeichnen sind
- und auf eine gesamte Oper konsumierende Gesellschaft als Ganzes betrachtet auf diese als WOW-Kollektivwirkungen wirken.
- Die dritte Säule der Wiener Opernwesen-Theorie wird bedingt durch den vorwiegend ökonomischen Begriff des Clusters, der hinsichtlich der produzierenden Opernkompanien quantitativ wie qualitativ in Wien vorliegt, das Kulturgut Oper am Standort Wien umfassend sicherstellt und damit auch das gesamte Umfeld der Opernhäuser Wiens betrifft, wie es für jeden (wirtschaftlichen) Cluster ein Definitionsmerkmal ausmacht. Das Vorliegen des Wiener Opernclusters ist hier für das Vorliegen eines Wiener Opernwesens sogar das allerstärkste Argument.
- Dessen Folgewirkung wiederum ist es, dass die gesamte Welt auf Wien als eine der 10 wichtigsten Operndestinationen blickt, um hier Oper zu konsumieren, um den Toptenrang etwa der Wiener Staatsoper zu begründen und leider auch da und dort, um von Wien qua einer Art von „Industriespionage“ abzuschauen oder schöner gesagt, sich an Wien hinsichtlich des Opernwesens einer Stadt insbesondere an deren exquisiter Opernaufführungsqualität oder sogar an dessen Opernkulturmanagement zu benchmarken.
- Schließlich ist es fünftens hier ein Thema, warum Wien so viel und so gut Oper macht. Es wird hierzu der Begriff der Opernhaftigkeit erörtert, dessen Bejahung zu Recht vermuten lässt, dass es sich in Wien vor allem auch um ein Zentrum der Opernliebe handelt. Gemeint ist letztlich die immense Nachfrage nach exquisiten Opernaufführungen durch die Wiener selbst als Opernpublikum.

Eine Vorwegnahme des Schlussappells kann daher bereits jetzt erfolgen. *Verstehen, machen und genießen wir Oper in Wien!* Die gesamte Arbeit basiert aber davor auf den fünf inhaltlichen Argumenten des Wiener Opernwesens: Auf dessen Individual-, wie Kollektivwirkungen bei der Rezeption, auf dem Bestehen eines Wiener Opernclusters, aufgrund von dessen Rang einer Internationalen Referenzgröße (eben hinsichtlich des Opernwesens Wiens) und auf der (hinreichend beweisbaren) Opernhaftigkeit der Wiener sowie ihrer Stadt und ihrer Opernkompanien, die hier gemeinsam unter dem Begriff „Wiener Opernfreude und -Liebe“ zusammengeführt wurden.

Es gibt zahlreiche Argumente, warum es Sinn macht, sich auf das Projekt „Oper in Wien als Wiener Opernwesen“ einzulassen. Einige davon wurden schon aufgezählt. Einen wichtigen Grund möchte ich nun gleichsam als Zäsur einfügen: Es ist auch eine Frage des persönlichen Patriotismus, ob man sich selbst erlaubt zu untersuchen, worin die Stärken und Schwächen eines Landes oder einer Stadt liegen. Denn wenn man dies nicht einmal versucht, wird man immer auch über seine eigenen Möglichkeiten im Unklaren umherirren. Jeder, der daher nun einsteigt, und sich dem Wiener Opernwesen stellt, wird in der Konsequenz einen tieferen Einblick in das Wesen Wiens und seiner Republik Österreich (und damit auch zu seinem eigenen Vorteil eines besseren „Bürgersachverständes“) haben.

Dieser Vorteil wird sozusagen schon unabhängig von der Anerkennung der Argumente contra und pro des Wiener Opernwesens einschlägig, da bereits die Befassung mit dem Thema selbst an sich sehr nützlich ist. Denn dass Wien eine Opernstadt ist, ist nicht erst Ergebnis der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung, sondern ein Gemeinplatz, der auf jedem Stammtisch innerhalb Österreichs und darüber hinaus als wahr akzeptiert werden wird.

Es geht also nun und hier um die konkrete Beschaffenheit der Operndestination Wien. Qualität, Quantität, Beschaffenheit, Wirkungen, Gründe, sind hier die Schlagworte, welche ein Phänomen des Wiener Opernwesens tauglich zu begründen imstande sind. Der Einfachheit halber und weil es philosophisch-logisch einleuchtender ist, wird aber hier nicht entlang von einer zufälligen Erzählung einer bloßen Phänomengeschichte quasi als Story des Wiener Opernwesens vorgegangen, sondern diese Wiener Opernwesen-Story wurde vorher bearbeitet und strukturiert, sodass im Ergebnis beide Merkmale eingehalten

werden, der Erzählfluss und die hinreichend wissenschaftlich-logische Struktur des neuen Phänomens des Wiener Opernwesens.

Wer dem also folgt, hat ergo die Möglichkeit, sich selbst ins Zentrum der Wiener Opernkompanien hineinzudenken. Er/sie hat auch die Möglichkeit, sich selbst dem Operngeschehen Wiens hinzuzufügen. Es handelt sich um eine Gelegenheit, die eben patriotisch auch einen sehr hohen Wert hat. Denn soviel kann vorausgeschickt werden, die Opernaufführungsqualität in Wien ist sehr hoch – und dies in einem absoluten Verständnis des Wortes „hoch“. Möchte man also, typisch-heimische Kultur erleben, muss man nicht immer nur in einen Nationalpark oder auf die Skipiste, sondern wird im Operntheater mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auch mit sein Glück finden.

Wie merkt man also die unmittelbare Tatsache, dass inszenierte Handlung von klassischer Musik begleitet oder begründet, für gut lebende Menschen nicht nur höchst anziehend, sondern auch höchst wirksam ist? Indem man sich hineinbegibt in dieses Phänomen, in dieses Medium. Und selbst wenn man es nachhaltig negiert, kann man sich dieser unmittelbaren Wahrheit nur schwer entziehen. Denn auch im Rahmen eines Films etwa schon durch dessen Filmmusik werden wir emotional affiziert – ganz ähnlich wie dies in der Oper regelmäßig der Fall ist. Der Unterschied besteht allein darin, dass bei Theater und Musiktheater im Gegensatz zum Kino eine Live- (zeitgleich) und in-echt-Experience (qua Erlebnis im selben Raum) vorliegt und solche mindestens als unmittelbar sinnlich wahrgenommene Ergänzung zur übersteigerten Digitalität in unseren Leben fungiert, indem sie die digitalen Botschaften über die Kunst einer Art von wahrer Prüfung unterziehen kann.

Zu all diesen Argumentationspunkten kommen wir bald, aber zunächst soll eben aus logischen Gründen zu möglichen Gegenargumenten gegen die Exposition, Begründung und Annahme der wissenschaftlichen Theorie eines Wiener Opernwesens Stellung bezogen werden. Hernach folgen wie gesagt die fünf Säulen (Individualwirkungen, Kollektivwirkungen, Wiener Operncluster, Internationale Referenzgröße und Wiener Opernfreude bzw. -Liebe) der inhaltlichen Standfestigkeit des Wiener Opernwesens als Phänomen. Jede dieser fünf Säulen wird wiederum aus je fünf als Gründen formulierten Prämissen gebildet werden. Diese werden aber allesamt (25 an der Zahl) nicht nur als Punktation von 5 Säulen zu fünf Gründen abgehandelt bzw. subsumiert werden, sondern es wird

dabei auch stets versucht, dem Leser dies Alles eben als zusammenhängende Story des Wiener Opernwesens vorzulegen. Dabei geht es um die inhaltliche Stringenz der Argumente, um die flüssige Lesbarkeit, aber letztlich auch um die Erfüllung der 3 antizipierten Grundzwecke des Wiener Opernwesens, der Heranführung des Nachwuchses an den Opernkonsum, der Beschreibung eines neuen wissenschaftlichen Phänomens und daraus folgend schon grundsätzlich der Gewinnung von neuen Einsichten für all die an der Oper in Wien wirklich interessierten Menschen. Dies alles gipfelt natürlich wie bereits oben angekündigt in einem Appell an den Nachwuchs, dieser möge als mittlere oder junge Generation von der Seniorität (der älteren Generation der Opernrezipienten und subsidiär auch –Produzenten) das kulturelle Erbe des Wiener Opernwesens (mit großer Freude!) annehmen. Aber auch auf Produzentenseite und für die Politik sollen Gründe gefunden werden, warum es Sinn macht, Oper am Standort Wien in hoher Quantität wie Qualität aufrecht zu erhalten, zu pflegen, ja zu unterstützen. Diese Gründe glaubt der Autor dieser Studie bei aller gebotener Bescheidenheit, die das vorliegende große und dichte Thema gebietet, entdeckt bzw. gefunden zu haben, um sie in der gegenständlichen wissenschaftlichen Abschlussarbeit einer Dissertation je zu Recht und als hinreichend erklärt nun beschrieben haben zu werden.

KAPITEL 3: Contraargumente gegen das Wiener Opernwesen

I. Ein ganzes Wiener Opernwesen ließe sich wissenschaftlich gar nicht feststellen.

Gelegentlich wird gefragt, ja, was ist denn überhaupt ein Wiener Opernwesen? Es wird in der Folge behauptet, so etwas ließe sich doch wissenschaftlich gar nicht feststellen. Noch nie habe man davon bisher gehört oder gelesen. Um dieser Frage ordentlich zu begegnen, müssen wir uns fragen, was ein Wesen ist, und was ein wissenschaftliches Wesen ausmacht, das heißt, dass es zu seiner (auch wissenschaftlichen) Existenz berechtigt.

Für das Begreifen von Wesen ist in der Philosophie die Ontologie (Wesenslehre) zuständig. Damit ein Wesen nicht nur als Gegenstand betrachtet wird, sondern auch in seinem Sein als solches erkannt wird, behilft sich die Philosophie der sogenannten Epistemologie, also der Lehre vom Seienden. Dies sind Gemeinplätze, die man in vielen Einführungen in die wissenschaftliche Disziplin der Philosophie findet.

Für das Wiener Opernwesen ist also zu fragen: Hat es als Wesen Bestand und ist es als Seiendes in der Welt? Um die Antwort vorwegzunehmen: Beides ist der Fall. Denn durch seine fünfgliedrige Theorie schafft es das Wiener Opernwesen, in unserem Bewusstsein als klar Begriffenes einzutreten, es bildet dermaßen eine begriffliche Einheit. Nachdem aber seine fünf Bestandteile bzw. Thesen gleichzeitig als wahr bewiesen werden können, ist es auch ein Seiendes.

Um aber zu diesem Ergebnis zu kommen, ist es regelmäßig eine Notwendigkeit, diese wesensmäßige Einheit quasi aus dem Schein herauszulösen, dieses ist auch Aufgabe der Ontologie. Das geschieht dermaßen, als man sich zunächst den Begriff des jeweiligen Wesens vor Augen führt, in unserem Fall also „das Wiener Opernwesen“ und dann mit dessen inhaltlicher Belegung (Konnotation) vergleicht, um das wahre begriffliche Bild eines konkreten Wesens von dessen anfänglichem Schein klar abzugrenzen.

All die hier eben dargestellten Schritte zum wissenschaftlichen Gelangen zu einem Wiener Opernwesen sind somit kumulativ erfüllt. Somit kann der zunächst möglich gewesene Einwand, solches wäre wissenschaftlich nicht zu begründen, final keinen Bestand haben. Er gilt vielmehr als tauglich widerlegt. Nachdem jedes der fünf Proargumente des Wiener Opernwesens wiederum fünf Gründe für deren jeweiliges Bestehen erbringen wird, kann auch gesagt werden, dass dadurch eine hinreichende Diversifikation der neuen Sache „Oper in Wien“ zustande gekommen ist, womit von einem tauglichen Wesen

(im Sinne des Begriffs einer „Einheit“) ausgegangen werden kann. Somit muss auch ein allfälliger Einwand, dies Ganze wäre zu trivial und/oder zu klein, ins Leere gehen.

II. Opernaufführungen in Wien wären nicht so exzeptionell wie hier behauptet.

Kommen wir zum nächsten von manchem Kritiker im Mund geführten Wort, die Opernaufführungen in Wien wären gar nicht so international rekordverdächtig, es gäbe vielmehr eine mittelmäßige Wiener Operntradition, die keiner besonderen Würdigung bedürfte. Wien sei im Übrigen keine Weltstadt. Nur ca. 2 Millionen Einwohner wohnen hier, womit eine behauptete Weltgeltung Wiens überhaupt und von vornherein schon als gänzlich fragwürdig erschiene.

Diesem ist dreifach zu widersprechen: Zur Opernweltgeltung ist zu sagen, dass die besten Opernsänger der Welt hier auftreten, dass die Häuser in einem architektonisch relevanten, sehr einladenden Zustand sind und dass, obwohl Wien nur knappe 2 Millionen Einwohner hat, die gleiche Anzahl an exzellenten Opernaufführungen hier zur Vorstellung gelangt, wie dies etwa in London, Paris oder New York der Fall ist.

Aus der persönlichen 25jährigen Aufführungsteilhaberfahrung des Autors dieser Studie lässt sich des Weiteren sagen, dass bei gründlicher Durchdringung des Opernaufführungsmarktes auf Zuschauerseite ohne schlechtes Gewissen behauptet werden kann, dass bloß geschätzte 1 % aller Opernaufführungen jedenfalls in den fünf besten Opernkompanien Wiens überhaupt mangelhaft sind oder heute zumindest subjektiv als mangelhaft empfunden werden. Diese Tatsache ist immerhin Ergebnis einer sogenannten teilnehmenden Beobachtung der Wiener Musiktheaterproduktion, womit wir im Bereich der Musiksoziologie und allenfalls auch der Ethnomusikologie wären, die eine Beobachtung des Feldes durch einen Fachmann (hier den Autor) als wissenschaftlichen Beweis im Ergebnis sehr wohl zulässt.

Somit wurde durch den Autor durchschnittlich monatlich eine Aufführung besucht, in 25 Jahren also 300, davon ca. 100 am Stehplatz und der Rest auf besseren Plätzen. Dabei waren aber geschätzt nur ca. 5 % verbesserungswürdig. Lediglich 1 % aller besuchten Opernvorstellungen gefielen gar nicht. Das sind wie ich denke somit sehr geringe Werte. Wie kommen diese aber überhaupt zustande, ist doch die Auslastung in der Staatsoper immer fast 100 %, und wie man hört, sind hier zumeist alle Besucher stets sehr zufrieden? Zum einen deshalb, weil hier wirkliche Menschen – als Sänger, Orchestermusiker, Techniker etc. –

am Werk sind, selbst einem Star kann ja einmal die Stimme versagen, die Coverbesetzung dann nicht alle Bühnenaktionen sofort parat haben oder dergleichen, und das ist einfach so hinzunehmen bzw. zu akzeptieren (und zwar weltweit). Auf der anderen Seite ist Operngenuss auch eine (persönliche) Geschmacksfrage. Eine zeitgenössische Oper als (österreichische) Uraufführung, die zum Teil sehr fortgeschrittene Musik beinhaltet, die durchaus schwer zu verstehen ist, mag für den einen der Gipfel der musiktheatralischen Sublimität sein, etwa weil sie eine besonders wertvolle künstlerische Aussage darstelle, für den anderen eben nicht, der wiederum z.B. eher alte Inszenierungen mag oder der eben hinsichtlich der gespielten Werke eher dem internationalen Werkekanon vertraut, einen besonderen Komponisten oder eine besondere Gesangssprache bevorzugt oder etwa ein bestimmtes Wiener Opernhaus.⁷

Ergo kann gesagt werden, dass die Qualität der Opernaufführungen in Wien nicht nur mittelmäßig ist. Denn aufgrund der ethnomusikologischen Betrachtung des Wiener Opernwesens im Feld durch einen Fachmann im Rahmen einer hierzu hinlänglichen Stichprobe lässt sich sagen, dass die Wiener Opernkultur grundsätzlich – sowohl betreffs des Qualitätsmaßstabes der (unterschiedlichen) Best Practice Opernkompanien Wiens, aber auch im Verlauf der Zeit, wenn man also etwa auf die gesamte Geschichte der Wiener Staatsoper zurückblickt – stets sehr hochwertig war bzw. auch heute noch ist.⁸ Dieser Umstand ließe sich natürlich aber auch durch rein geschichtliche Daten etwa anhand von Zeitungskritiken seit 1869, dem Eröffnungsjahr der damaligen Wiener Hofoper, die der heutigen Wiener Staatsoper entspricht, schon für sich gesehen sehr gut belegen. Auch ist es die hohe Qualität des Wiener Opernwesens in Wien selbst so etwas wie ein gedankliches

⁷ Solche Entscheidungen kann man als Publikumsteil so gut wie nie im Vorhinein treffen. Denn es gibt zeitgenössische Komponisten, die sich nahezu vollkommen in der sogenannten Tonalität bewegen ebenso, wie sich im weltweiten traditionellen Opernoevre Werke finden, die mindestens der Extravaganz von zeitgenössischen Opern entsprechen. (Man denke z.B. an Bergs Lulu.) Die Kompositionsprinzipien verkehren sich somit zuweilen, weshalb ein neues Werk natürlich auch immer einem kleinen Risikokapital entspricht, das es aber alle Mal wert ist, eingegangen zu werden. Dazu kommt noch, wie die jeweilige Inszenierung angelegt ist und ob man eben beides sowohl das konkrete Werk als auch dessen Aufführungskonzept sozusagen kumulativ goutiert. Dementsprechend passiert es eben jedem einmal, dass selbst in einem Haus wie der Wiener Staatsoper oder dem Theater an der Wien einmal ein Abend dabei ist, der persönlich nicht gefällt, aber in der Regel trifft dies eben nur äußerst selten zu. (Das gilt analog auch für die anderen Best Practice Opernkompanien Wiens: Volksoper, Kammeroper und Neue Oper Wien.)

⁸ Dass die teilnehmende Beobachtung im Rahmen der Musikwissenschaft eine gültige wissenschaftliche Methode darstellt, ist vollkommen klar. Ergänzend hierzu kann aber erklärungsweise gesagt werden, dass diese etwa sowohl in der Ethnomusikologie (Betrachtung musikalischer Kulturen) als auch qua Musiksoziologie (Betrachtung gesellschaftlicher Wirkungen von Musik) explizit vorgesehen ist. Der Ethnomusikologe/Musiksoziologe geht hier als Fachmann derart vor, als er sich ins Feld begibt, dieses in der Folge beobachtet, dann seine Beobachtung nochmals durchdenkt oder etwa in Form von mehreren Beobachtungen diese zusammendenkt, um hernach eine wissenschaftlich relevante Bewertung desselben/derselben vorzunehmen und/oder eine Folge davon (schriftlich) abzuleiten.

Allgemeingut, da man einfach schon allgemein weiß, dass Oper in Wien ein besonderes und sehr fruchtvoll betriebenes Anliegen der Stadt, des Landes Österreich und natürlich ihrer bzw. seiner Bevölkerung ist. Zum Thema, Weltgrößtadt wäre nicht gegeben, möchte ich hier noch daran erinnern, dass Wien einen der drei UNO⁹-Sitze aufweist, geographisch im Zentrum Europas liegt und dass die Stadt zur Habsburgerzeit schon daraufhin ausgerichtet wurde, ein (hinreichend großer) Schmelztiegel der Kulturen zu sein, so dass man damals bereits architektonisch von der Konzeption einer Weltgrößtadt ausging. Egal ob man heute noch die Architektur Otto Wagners in der ganzen Stadt, darüber hinaus etwa die Ringstraßenprachtgebäude architektonisch bedenkt, die Wiener Staatsoper wurde zum Beispiel erbaut von den beiden Architekten „August Sicardsburg, der den Grundplan entwarf, und Eduard van der Nüll, der die Innendekoration gestaltete“¹⁰, oder aber, wenn man sich etwa konkret vorm geistigen Auge die intelligent durchdachte Sternform des Hauptstraßennetzes Wiens, das wiederum von Wald und Natur geradezu umrundet wird, um nicht zuletzt eine sehr gute Luftqualität (windmäßig) in allen Teilen der Stadt zu ermöglichen, vorstellt, wird einem sofort klar, dass es sich hier sehr wohl um eine Weltstadt im eigentlichen Sinne dieses Wortes handelt. Von den internationalen Lebensqualitätsrankings, in denen Wien zumeist zuoberst angeführt wird, ganz zu schweigen. Somit geht der Vorwurf der bloß mittelmäßigen Qualität des Wiener Opernwesens genauso wie jener, es herrsche hinsichtlich der Oper aber auch der Politik in Wien keine Weltgeltung, vollkommen ins Leere und darf hiermit für das hiesige Verständnis als hinreichend widerlegt gelten.

III. Operaufführungsqualität an sich ließe sich an einem Standort nicht messen.

Kommen wir nun zu einem Einwand, der zunächst sehr durchschlagend klingt. Er lautet: die Opernqualität am Standort Wien lasse sich überhaupt nicht messen. Qualität zu messen, sei metawissenschaftlich betrachtet nämlich überhaupt nur schwer zu erreichen, da es eben das Wesen einer qualitativen Studie sei, Umstände nuanciert zu beschreiben, nicht aber, diese Umstände quantitativ zu messen. Dieses wäre aber notwendig, um

⁹ UNO – United Nations Organization: Organisation der Vereinten Nationen. In Wien befindet sich eine Hauptniederlassung dieser wohl wichtigsten globalen politischen Einrichtungen.

¹⁰ Zitiert nach der Homepage der Wiener Staatsoper, welche am 2.2.2019 zu diesem Zweck unter folgendem Link konsultiert wurde: <https://www.wiener-staatsoper.at/die-staatsoper/das-haus/geschichte/>

unterschiedliche Werte sodann miteinander vergleichen zu können, was bekanntermaßen das Ziel jeglicher Messung darstellt.

Da lässt sich aber schon einmal spontan erwidern, durch die Verwendung von Skalen könne man Qualität doch, also auch Opernqualität derart messen, dass sie vergleichbar würde.

Hier folgt aber sogleich das nächste Problem. Es gibt für Wien nicht, und mir wäre auch nicht bekannt, ob es sie denn irgendwo auf der Welt gäbe, eine Opernaufführungsqualitätsstatistik für ein konkretes Opernwesen. Was da und dort zwar vorkommt, sind Feedbackumfragen einzelner Opernhäuser, aber eine Gesamtstatistik wäre mir nicht bekannt.

Nun stand mit diesem Umstand im Hinterkopf die gegenständliche Arbeit vor der Frage, in welcher Art sich die Qualität der einzelnen Kompanien des Wiener Opernwesens tauglich wissenschaftlich untersuchen und jeweils feststellen lasse. Eine diesbezügliche fleckendeckende Befragung wäre zu kostspielig und daher untunlich gewesen, auf das alleinige Wissen des Autors, dass hier in Wien meistens exzellente Opernaufführungen stattfinden – und zwar in der Regel, sich zu stützen, wäre aber gewiss auch kein wissenschaftlich hinreichender Modus, um ernsthaft zu einer sehr guten – im Sinne von qualitativ wie quantitativ-hinreichenden – Klarheit zu kommen.

Es steht also somit erneut die Frage im Raum, wie lässt sich nun trotzdem die Opernaufführungsqualität ordentlich messen?

Zunächst wieder die am nächsten liegenden Argumente. In Wien ist es ein gedankliches Allgemeingut, dass in dieser Stadt Oper in Spitzenqualität produziert wird. Da können Sie, geneigter Leser, den Hotelconcierge, den Taxifahrer, den Journalisten, den Politiker oder den Mann auf der Straße fragen, jeder wird Ihnen antworten, ja, in diesem Bereich sind wir international Spitze. Formal lässt sich das auch erkennen an Klassikmegaveranstaltungen wie z.B. dem Neujahrskonzert oder dem Sommernachtskonzert der Wiener Philharmoniker, wobei im ersten Fall die Fernsehquoten (live aus dem Musikverein) den Massenkonsum bestätigen und im zweiten Fall (im Park des Schloss Schönbrunn) auch aber tausende Personen dorthin pilgern, um jenes Orchester zu erleben, dass mit einigen Ausnahmen aus denselben Personen besteht, die auch als Wiener Staatsopernorchester in der Staatsoper und zwar so gut wie täglich auftreten.

Für die vorliegende Arbeit wollte ich mich aber nicht auf solche Sozialfakten allein stützen. Deshalb habe ich vorab für diese Studie den so genannten explorativen Teil über eine Interviewserie unternommen, um das Wiener Opernwesen quasi schon anfänglich umfassend wie in die Tiefe gehend darauf zu stützen. Expertinnen und Experten sollten

vorab bestätigen, dass sie sowohl die Qualität als auch den Umfang des Wiener Opernwesens als gedankliche Einheit in und für Wien bestätigen können bzw. was ihnen jeweils dazu einfällt, erzählen. Es wurden bewusst zwar ähnliche Fragen gestellt, aber die Personen konnten uneingeschränkt frei erzählen. Alle diese wichtigen Interviews lassen sich in vollständig transkribierter und abgezeichneter Form im Anhang dieses Buches inklusive Interviewpartnerbiografien und einer jeweiligen Interviewkurzzusammenfassung auch qua einzelner prägnanter Zitate im Anhang 2 dieses Buches nachlesen, wozu ich hiermit herzlich einlade. Das Wichtigste aber schon hier: Alle Interviewpartner bestätigten grundsätzlich die qualitative wie quantitative Existenz eines Wiener Opernwesens, mag dies explizit oder implizit erfolgt sein. Von da ab war aber dann eben klar, dass meine Aufgabe es sein würde, den explorativen, den erforschenden Teil der Studie (die Interviews) um einen deskriptiven, einen beschreibenden Teil umfassend zu ergänzen, was mit vorliegender Argumentationsabhandlung geschieht.

Doch zurück zur weiteren Qualitätsfeststellung der Operaufführungsqualität: Wie gesagt erfolgte eine teilnehmende musikwissenschaftliche Feldbeobachtung. Diese wurde bereits oben abgehandelt, deshalb kann auf weitere Erklärungen diesbezüglich momentan verzichtet werden. Nur soviel: Auch diese teilnehmende Beobachtung ist ein starkes Argument für eine sehr hohe Operaufführungsqualität, weil eben 300 Aufführungen, die circa insgesamt über 25 Jahre an den verschiedenen Opernhäusern Wiens (durch den Autor) besucht wurden, auch eine gewisse argumentative Kraft aufweisen, weil die Stichprobe durchaus groß und verteilt ausfiel. Freilich für eine komplette flächendeckende Statistik reicht diese nicht hin, aber immerhin für eine erste, ernsthafte Vermutung. (Und gemeinsam mit dem Argument des gedanklichen Allgemeingutes erstklassiger Operaufführungsqualität am Standort Wien und den diesbezüglich ebenfalls positiv ausfallenden Macher- bzw. Experteninterviews des explorativen Teils vorliegender Studie, ist dies schon Grund genug für eine ernsthafte wissenschaftliche Vermutung eines auch qualitativ begründetes Wiener Opernwesens in Form der vorliegenden Studie.)

Vielleicht noch zu den Experteninterviews ergänzend zu sagen, ist, dass hier nicht nur alle 11 Expertinnen und Experten bestätigen, das grundsätzlich ein hinreichend exzellentes und großes Opernwesen in Wien vorliege, sondern dass auch all jene Experten, die international große Erfahrung haben, z.B. Opernregisseur Prof. Otto Schenk, explizit jeweils in deren Wortspenden bestätigen, dass auch im internationalen Vergleich eine höchste Bewertung des Opernstandortes Wien festzustellen, in wissenschaftlich signifikantem Sinne durchaus berechtigt ist. Also nochmals: Alle Experten haben das

Opernwesen bejaht, und jene, die international tätig waren, haben dessen internationale Referenzgröße als durchaus indiziert dargestellt. Das war schon ein Grundsatz, von dem aus sich zu Beginn der vorliegenden Wiener Opernstudie sehr gut weiterarbeiten ließ. Doch das ist keineswegs bereits das Ende aller möglicher Gegeneinwände gegen die Behauptung, die Opernqualität für Wien und auch ganz allgemein ließe sich nicht wissenschaftlich feststellen.

Subsidiär kann man nämlich auch auf internationale Operntheaterrankings Bezug nehmen, die für die Staatsoper immer eine Top-Ten-Bewertung bedeuten. Zu diesen wird auch noch im Kapitel der Internationalen Referenzgröße weiter unten umfassend Bezug genommen.

In die gleiche Kategorie fällt auch die Tatsache, dass die wichtigsten international tätigen Opernsängerstars regelmäßig in Wien auftreten, ja geradezu nicht darum herumkommen, hier aufzutreten, wozu auch später noch einiges zu sagen sein wird. Anfänglich lässt sich dies aber auch schon jetzt tauglich beweisen, indem man etwa einen Blick auf die Operndatenbank der Universität Stanford wagt, und dementsprechend auf www.operabase.com einige bekannte Opernstars aufsucht und in deren Auftrittskalender häufig auf deren Erscheinen an der Wiener Staatsoper trifft. Man kann natürlich auch das Ensemble inklusive aller Gäste auf der Homepage www.wiener-staatsoper.at als umfangreich beschrieben erkennen und von den dort abgedruckten künstlerischen Lebensläufen dieselbe Erkenntnis vorab generieren.

Somit liegt zwar bei der Wiener Opernqualitätsmessung im internationalen Vergleich aus der Sicht des Autors eine Ferndiagnose vor, aber diese ist gestützt auf taugliche wissenschaftliche Sekundärquellen bzw. -Umstände, womit deren Einsatz hier als gerechtfertigt, ja auch als möglich und tunlich gelten wird, da mit beschränktem Mittelaufwand derart zu einer gültigen wissenschaftlichen Erkenntnis diesbezüglich gekommen werden konnte, wenn auch nahe liegt, dass diese durch Aufsuchen z.B. aller internationalen Operntopbetriebe nach und nach durch den Autor oder durch wen auch immer ergänzt bzw. ausgebaut werden sollte.

Auch die Existenz eines Opernwesens selbst mit ca. 15 Opernkompanien, davon 5 Best-Practice-Kompanien, erlaubt aber ebenso gemäß des Systemgedankens der Größe des Wiener Opernwesens die Vermutung, dass die besten Wiener Opernkompanien schon als Spitze des Wiener Operntheatermarktes eine bestimmt exquisite Qualität jedenfalls nicht verfehlen werden.

Zusammenfassend kann diese Einwandvorwegnahme bezüglich einer Unmessbarkeit von (Wiener) Operaufführungsqualität dermaßen bewertet werden. Die Messbarkeit der Operaufführungsqualität am Standort Wien konnte zwar nicht durchgehend sowie nur durch Primärquellen für die vorliegende Arbeit belegt werden. Dass aber eine ungefähre Messung in Richtung einer internationalen Spitzenposition qua auf Tatsachen basierter Schätzung – wissenschaftlich! korrekt wie dargetan – alle Mal möglich ist, liegt aufgrund einer Zusammenschau aller eben dargetaner Argumente wohl auf der Hand, womit hier dieser Einwand einer Unmessbarkeit von Operaufführungsqualität also als vollkommen falsch und damit hier auch als ungültig zu bewerten ist.

IV. Ein Wiener Opernwesen festzustellen, wäre bloße Weltanschauungsphilosophie.

Natürlich haben im Zuge des Studiums zahlreiche Diskussionen zu dem gegenständlichen Thema des Wiener Opernwesens stattgefunden. Einen Einwand gegen dieses wurde besonders häufig besprochen. Es war dies das mögliche Contraargument, das Wiener Opernwesen neu als etwas Wissenschaftliches auszurufen, sei bloß eine Art erdichtetes Werbemanifest. Dieser Einwand will wohl erwogen werden, denn nur wenn es gelingt, diesen umfassend zu widerlegen, werden wir soweit kommen, am Ende wirklich an ein Wiener Opernwesen auch mit finalem Gültigkeitsanspruch zu glauben.

Natürlich ist jede Schrift, die das Wiener Opernwesen analysiert und zu positiven Erkenntnissen gelangt, auch zur Werbung für dasselbe einsetzbar. Allein dies ist bloß mittelbares Ziel der vorliegenden Abhandlung.

Auch ist es so, dass man dem Wiener Opernwesen gewiss nicht die Wissenschaftlichkeit absprechen wird können. In einem doppelten Sinne nicht. Denn einerseits handelt es sich zwar um eine zusammengesetzte neue Theorie, aber diese basiert durchwegs auf wissenschaftlichen Tatsachen oder aber auf Sekundärquellen, die deutlich auf diese zu schließen zulassen. Andererseits ist auch die Struktur der Theorie metawissenschaftlich gründlich durchdacht, was insbesondere durch folgendes klar werden soll:

Die fünf Thesen der WOW-Theorie, welche sich mit den fünf Argumentationssäulen des Wiener Opernwesens beschäftigen, welche jeweils wiederum aus fünf Gründen bestehen und allesamt in Kapitel 4 abgedruckt, sind jeweils wissenschaftlich methodologisch vertretbar. Das heißt, dass sie alle einer konkret gültigen wissenschaftlichen Methode zugeordnet sind. Gegen Ende des zweiten Abschnitts wird hierauf nochmals konkret (im Methodenteil) Bezug genommen. Es wird dort jede Theoriesäule ergänzend einer konkreten

Einzelwissenschaft zugeordnet und begründet, warum dies zu geschehen hatte. Die gesamte Dissertation wird also im Methodenteil wissenschaftlich-strukturell auch nochmals untersucht und dermaßen eine methodologische Gesamtbetrachtung der Arbeit sehr tauglich durchgeführt.

Der Methodenteil stellt zwar per se gesehen nur eine wissenschaftliche Verpflichtung dar, und das Wiener Opernwesen sollte auch ohne Lektüre eines diesbezüglichen Methodenteils ganz klar erkennbar sein, weil es ja unabhängig davon und somit mit Recht den Anspruch, einen wohlformulierten Text abzugeben, der obendrein ordentlich gegliedert ist, stellt. Nachdem es aber eine signifikant große Gruppe von Wissenschaftlern gibt, die bei einer wissenschaftlichen Abschlussarbeit, wie dies eine Dissertation nun mal ist, vorwiegende die Aufgabe des Kandidaten darin sehen, eine *Methodendiskussion* zu einem bestimmten Thema umfangreich zu erbringen, sollen diese final auch nicht vor den Kopf gestoßen werden. Es erfolgt somit in und für die gegenständliche Studie zum WOW doch ein Methodenteil, der aber nur als kurz und prägnant abgefasster, diesbezüglicher Text ausfällt, weil dieser für das reine Verständnis des WOW-Themas eben nur subsidiär notwendig ist, weil wir eben den Anspruch stellen, dass schon der WOW Text an sich vollständig verständlich und klar verfertigt wurde. Wir werden also hier beim Methodenteil nochmals besonders darauf Acht geben, dass es nicht zu einer verwirrenden Verklammerung des an sich schon komplexen Themas des Wiener Opernwesens kommt, und methodische Spitzfindigkeiten werden hier deshalb bewusst vermieden. Es sei jedoch hier auch klargestellt, dass der als Doktoratskandidat fungierende Autor sich trotzdem eingehend mit der Methodenfrage für das WOW auseinandergesetzt hat, jedoch wie gesagt jedenfalls nach seiner Ansicht nicht der Hauptsinn eines neuen wissenschaftlichen Textes darin besteht, eine Disziplinbesprechung metawissenschaftlich vorzunehmen, es sei denn, es handelte sich um eine Arbeit aus dem Fach der Wissenschaftsphilosophie selbst.

Zurück zum Wortsinn des Einwandes der „Weltanschaulichkeitsphilosophie“: Eine technisch-wissenschaftliche Methodologie für die gegenständliche Arbeit wurde ja bereits bejaht und ganz grob skizziert wenn auch noch nicht in einem diesbezüglichen Methodenteil. Somit wird dem Weltanschaulichkeitseinwand insoweit damit begegnet, als die methodologische Wissenschaftlichkeit, beim WOW eine bloße Meinung des Autors schon in textquantitativer Hinsicht deutlich übersteigt. Gesondert wird aber dann auch, dort wo es notwendig ist, im Haupttext mehrfach der Methodikgesichtspunkt selbst kurz angesprochen, und es erfolgt dann zusätzlich wie nun schon vielfach angekündigt ein

zwar prägnanter aber dennoch auch hinreichend umfangreicher Methodenteil am Schluss des Abschnitt 2 dieser Dissertation.

Eine andere Bedeutung von „Weltanschaulichkeitsphilosophie“ ist aber nicht nur auf die Methodenfrage bezogen, will also nicht nur die methodologische Verortung des Inhaltes an sich als besprochen wissen, sondern fragt auch konkret nach den Beweggründen des Autors hinsichtlich seines von ihm produzierten Studieninhaltes selbst.¹¹ Wurde der Inhalt etwa vom Studienautor bloß aufgrund von dessen persönlicher Interessenslage also aufgrund von seiner rein privaten Motivlage hinsichtlich des wissenschaftlich untersuchten Gegenstandes gestaltet?

Edmund Husserl hat solche Vorgehensweise, wie in der letzten Fußnote deutlich wird, als Gegenteil der sogenannten strengen Philosophie erkannt und dabei darauf hingewiesen, dass es bei einer Weltanschaulichkeitsphilosophie typischerweise darum geht, das Vertreten bloßer persönlicher Meinungen sozusagen scheinwissenschaftlich zu vertreten und allerdings eben ohne hinreichende wissenschaftliche Signifikanz.

Solche Vorgehensweise wurde hier nicht unternommen. Der Autor hat zwar in seiner Lebenswelt auch allen Grund, Oper in Wien sehr zu mögen und vielleicht weiterhin beruflich mittelbar oder unmittelbar zu verfolgen, was ihm ja auch gewisse besondere Kenntnisse hinsichtlich des Wiener Opernwesens einbringt, aber bei der Konstruktion der wissenschaftlich neuen Theorie des Wiener Opernwesens wurde tunlichst darauf Acht gegeben, dass hier keine Betriebsblindheit regiert, sondern dass vielmehr sowohl inhaltlich faktisch als auch wissenschaftlich-methodologisch nur der höchste Sorgfaltsmaßstab schließlich angewendet wurde. Dies wird an mehreren Orten in dieser Arbeit explizit angesprochen, verwiesen sei hier aber nochmals kurz auf den am Ende dieses Abschnittes platzierten Methodenteil, der diese Frage letztgültig zu erörtern sucht.

Nachdem somit hinlänglich bewiesen wurde, dass im Falle des Wiener Opernwesens alles andere als Weltanschaulichkeitsphilosophie betrieben wurde, muss solcher Einwand letztgültig als wegen inhaltlicher Unwahrheit nicht haltbar erkannt bzw.

¹¹ Der Begriff „Weltanschauungsphilosophie“ wurde einem Werk Edmund Husserls entnommen: „Philosophie als strenge Wissenschaft“ (Husserl, Philosophie als strenge Wissenschaft 2009): siehe ebendort: S. 55 unten fortfolgende und insbesondere: S. 56 zweit-letzter Satz: „Trotzdem schätzen sie den Wert solcher Art Philosophie, die eben mehr Weltanschauung als Weltwissenschaft sein will, sehr hoch ein, und umso höher, je skeptischer sie, eben unter dem Einfluss des Historizismus, dem Absehen auf strenge philosophische Weltwissenschaft gegenüberstehen.“ Mit „schätzen sie den Wert...“ sind hier die Weltanschauungsphilosophen gemeint, die Husserl als unseriös einstuft. Grund hierfür ist, dass diese nicht den Gesamtgegenstand der Philosophie im Sinne eines umfassenden Weltverständnisses (der Philosophie) im Blick haben, sondern stets wissenschaftlich-beliebigen eigenen Meinungen, die je nur als scheinbarwissenschaftlich ausfallen, folgen.

abgeschmettert werden. Diese Aussage würde bestimmt Edmund Husserl nicht anders sehen, wobei hier dieses, sein im Felix Meiner Verlag erschienenes Buch „Philosophie als strenge Wissenschaft“ (weiterführend) durchaus als sehr empfehlenswert zu erkennen war.

V. Die Phänomenologie wäre nicht geeignet, das Wiener Opernwesen zu begründen.

Am Ende der möglichen Wiener Opernwesen-Gegenargumente ist meines Erachtens noch weiter auf Edmund Husserl einzugehen. Denn er ist einer der Väter der phänomenologischen Methode, welche für die vorliegende Arbeit mit zentral ist. Dazu etwa sein Buch „Die Idee der Phänomenologie“¹² ebenfalls im Felix Meiner-Verlag Hamburg erschienen. Die Phänomenologie ist sogar ein zentraler Erkenntnismoment unseres Wiener Opernwesens.

Warum? Weil die Phänomenologie es dem Wissenschaftler erlaubt, mit Bezugnahme auf das ihm unmittelbar in die Sinne Fallen von Tatsachen zur konkreten wissenschaftlichen Erkenntnis zu gelangen. Die Phänomenologie ist hierbei sozusagen der Modus, ein wissenschaftliches Phänomen als Wissenschaftler (selbst) zu erkennen. Husserl spricht dabei davon, dass der Erkennende zuerst schaut, dann denkt und am Schluss die gedachten Gedanken mit der objektiven Welt in Einklang bringt. Das geschieht wiederum durch das persönliche Denken über den persönlich erkannten Gegenstand nun aber durch solches Denken, das auf Intersubjektivität ausgelegt ist, also darauf, dass man sich vorstellt, welche meiner Gedanken würde auch meine Umwelt quasi vorverständnismäßig mit mir teilen (a priori anerkennen), und wo würde ich sozusagen vom Rest der Welt abdriften.¹³ Diese Methode wurde auch für das Wiener Opernwesen verwendet, es wurde sogar zur Mitte des diesbezüglichen Arbeitsganges von einem „kulturökonomischen Phänomen der ‚Wiener Opernfreude‘“ gesprochen, was nichts anderes ausdrücken sollte, als dass es ein neues wissenschaftliches Phänomen Wiener Opernwesen gibt, das auf die eine oder andere Weise näher zu qualifizieren sein wird, was einer hinreichend konkreten, allseitigen Freude gleichkomme.

Die Überschrift des aktuell zu entkräftenden Einwandes allerdings sagt, dass die Phänomenologie allein nicht hinreichend von Bestand wäre für die wissenschaftliche Begründung unseres Phänomens. Darin besteht der gegenständlich-primäre Vorwurf gegen eine

¹² Husserl, Die Idee der Phänomenologie, 1986

¹³ siehe ebendort: S. 3 ff. zu den sogenannten phänomenologischen Betrachtungsstufen

Wiener Opernwesen-Erkenntnis, die aber spätestens zum Schluss des wissenschaftlichen Arbeitsganges hier mit Recht angestrebt wird.

Deshalb müssen wir uns nun fragen: Ist nun die Phänomenologie hier hinreichend für die Erkenntnis des Wiener Opernwesens? Die Antwort ist zwar zunächst: Nein, das muss sie aber auch gar nicht – jedenfalls nicht allein – sein. Denn die Phänomenologie als wissenschaftliche Methode bezieht sich lediglich auf den ersten Denkansatz der gegenständlich-neuen Theorie, nicht aber auf deren konkrete Endausgestaltung.

Dazwischen – also zwischen Erstansatz und final gültiger Theorieformulierung – lagen nämlich noch die Epistemologie, welche die Frage aufwarf: Ist das Wiener Opernwesen überhaupt ein Seiendes, ist es wahr und tatsächlich? Dann kam die Ontologie mit der Frage: Handelt es sich dabei um ein eigenes Wesen in Form einer zusammendenkbaren Einheit? Des Weiteren traten die Kultur- und Kunstökonomie als Schnittfläche zwischen Kultur- und Kunstwissenschaften und Ökonomie unter Zuhilfenahme von Einzelwissenschaften wie der Anthropologie und der Soziologie als mögliche Disziplinen, in die man das Wiener Opernwesen einordnen könnte, hinzu.

Die Gesamttheorie WOW ist somit ein wissenschaftlich-methodologisches Kompositum unter dem Gesamtdach der Weisheitsliebe, der Philosophie, ohne jedoch jemals beliebig zu werden oder die Wissenschaftlichkeit zu vernachlässigen. Ich möchte dazu folgendes Beispiel bringen: Wir sehen den Wetterbericht in den TV-Nachrichten, dort wird kommuniziert, wie sich das Wetter in der nächsten Zeit am gegebenen Ort verhalten wird. Es handelt sich dabei zugleich um mediale Nachrichten, man könnte auch sagen, wissenschaftlich gesehen um Medienwissenschaft/Publizistik, der Inhalt beschäftigt sich aber mit der Meteorologie, einer anerkannten Naturwissenschaft. Ähnlich verhält es sich hinsichtlich einer Letztzuordnung zu einer wissenschaftlichen Disziplin auch mit dem Wiener Opernwesen.

Es beschreibt grob gesprochen Alles, was auch nur im Entferntesten mit Oper am Standort Wien zu tun hat, inhaltlich handelte es sich somit um Musiktheaterwissenschaft, es werden jedoch auch ökonomische Aspekte bedacht, und es werden zusätzlich wissenschaftliche Erkenntnisse von extra dazu herangezogenen Einzelwissenschaften ins System des Wiener Opernwesens eingearbeitet.

Dies kann aber wiederum nicht als phänomenologische Überschreitung oder gar als unwissenschaftlich abgewiesen werden. Denn die Definition von Kulturökonomie (früher Kulturbetriebslehre) gebietet sogar eine sogenannte Inter-Disziplinarität (eine Zwischenbezüglichkeit) der Kulturökonomie und somit auch des WOW. Das heißt, laut

Kulturökonomie-Definition darf jede Einzelwissenschaft, die mit dem Produkt des konkreten Kultur- oder Kunstprodukt hinlänglich stark auch nur zusammenhängt, in die Kulturökonomie integriert werden.

Ähnlich verhält es sich auch in der Musik- bzw. Theaterwissenschaft. Zwar selbst jeweils unter dem Begriffe einer „Einzelwissenschaft“ subsumiert, gibt es da wie dort eine Art Generalklausel, die jeden Inhalt als Musik- oder Theaterwissenschaft anerkennt, der mit der Musik bzw. mit dem Theater in einer signifikant-konkret-inhaltlichen Verbindung steht. Also können wir auch hier das Kompositum der Wiener Opernwesen-Theorie als wissenschaftlich korrekt gestaltetes vorlegen, weil von der Kulturökonomie (Ökonomie + Kunstwissenschaft qua „Musiktheaterwissenschaft“) ausgehend jede weitere konnexe Disziplin, so etwa hier als konkret gewordene einerseits die Anthropologie in Kapitel 4/I., aber auch die Soziologie in Kapitel 4/II., jeweils als wissenschaftlich korrekt miteinbezogen gilt.

Doch was bisher gesagt wurde, hört sich bis jetzt meines Erachtens doch etwas nach inhaltsleerem Geschwafel an. Viel wichtiger ist daher, dass auch die Wiener Opernwesen-Theorie selbst eine sinnvolle Struktur in sich ergibt, sodass der phänomenologische Erstzugang hierfür vollends als gerechtfertigt einzustufen ist. Im Endeffekt wird aber nicht nur das unternommen, nicht nur die Phänomenologie zur WOW-Genese tauglich verwendet, sondern dabei zeitgleich auch die Epistemologie (Seinslehre der Philosophie) und die Ontologie (Wesenslehre der Philosophie qua „Struktur“) zur Gänze befriedigt, wie sich spätestens im Methodenteil durchschlagend ergeben wird.

Somit ist der gegenständliche Einwand, die Phänomenologie greife hier insgesamt zu kurz, zwar vielleicht anfänglich durchaus stimmig, aufgrund der Trias der Phänomenologie, der Epistemologie mit der Ontologie, im konkreten Fall aber wirkt er sich weder formell noch inhaltlich auf unser Wiener Opernwesen aus.

Das Ganze ist jedenfalls als Teil der Kultur- und Kunstökonomie als Verschränkung von Ökonomie mit Kunst bzw. Kultur zu verstehen, die im vorliegenden Fall des Weiteren durch einige Einzelwissenschaften, wie gesagt z.B. durch die Anthropologie oder die Soziologie ergänzt werden. Final kommt ein neues wissenschaftliches Phänomen „Wiener Opernwesen“ als zustande gekommen heraus, das eben durch seine polyfaktorielle Ausgestaltung eine seit langem aufklaffende wissenschaftliche Lücke endlich tauglich zu schließen vermag.

Somit ist der aktuelle Einwand der gerade behandelten Überschrift, die Phänomenologie wäre hierzu (gänzlich) ungeeignet dahingehend falsch, weil sie eben tauglicher Teil

des eben beschriebenen wissenschaftlichen Theoriegeneseprozesses war und auch nach wie vor in geradezu nachhaltiger Form ist. Mit dem eben formulierten Satz aber wird auch der gesamte Einwand der phänomenologischen Unzulänglichkeit selbst, weil inhaltlich zu Recht falsch als ungültig geführt und dringt somit final im hiesigen Sachverhalt überhaupt nicht durch und zwar weder grundsätzlich noch allenfalls in einem (bestimmten) Detail.

KAPITEL 4: Proargumente des Wiener Opernwesens

Wir haben nun lange und umfassend die vermeintlichen Contraargumente zum Wiener Opernwesen erörtert und widerlegt. Kommen wir nun zu den eigentlichen Gründen des WOW. Jetzt haben wir den Kopf frei für sie. Denn wir wissen nun, dass allfällige schwerwiegende Einwände gegen das WOW schließlich argumentativ nicht durchdringen, weil sie nämlich in Kapitel 3 jeweils inhaltlich hinreichend widerlegt wurden. Die nun folgenden Proargumente sollen nun die wissenschaftliche Existenz des WOW tauglich stützen, ja begründen und erklären.

I. Individualwirkungen des Wiener Opernwesens

Zunächst ist festzuhalten, dass gemäß der exponierten Theorie jedes Opernwesen Wirkungen zeugt, mag es das Wiener, Pariser, New Yorker, Londoner oder jedes weitere Opernwesen sein. Warum also dennoch als Spezifikum des Wiener Opernwesens eine Beschreibung von dessen Wirkungen auf Individuen insbesondere Publikumsindividuen angeben? Der Grund ist simpel: Nur wenn wir verstehen, was ein Opernwesen leistet, können wir seinen Sinn letztgültig erfassen. Gehen wir also in medias res.

Fragen wir uns: Was können wir wissenschaftlich über die typischen Individualwirkungen jedes Opernwesens sagen? Wie können wir verstehen, was eine exzellente Opernaufführung, so wie sie in Wien (außer im Sommer) praktisch täglich mehrfach an der Tagesordnung steht, für den einzelnen Gast bedeutet? Erhellen wir dies anhand eines einschlägigen Beispiels.

1. Oper bildet jeden einzelnen Rezipienten.

Eine der am öftesten gespielten Opern ist *Le Nozze di Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart. Es geht dabei, wie der Titel schon sagt, um die Hochzeit des Friseurs, der aber nicht nur die Barbierrolle innehat, sondern auch eine Art Verwalter am Hofe des Grafen Almaviva darstellt. Nachdem nun der Graf gern als Frauenheld auftritt, macht das nicht nur seine Gattin unglücklich, sondern es entsteht auch ein riesiges Handlungschaos auf seinem Schloss. Diese Verwirrung wird zuerst in allen Farben exponiert, um dann schrittweise aufgelöst zu werden.

Natürlich handelt es sich bei vorliegendem Opernhauptwerk nicht um eine juristische Abhandlung des Familien- bzw. Eherechts, noch ist es eine Soziologie der typischen Rollen einer Grafschaft. Schon gar nicht liegt eine historisch wertvolle Chronik vor. Aber diese schwierige Konstellation der Liebe, Eifersucht und der unterschiedlichen Stände wird in *Le Nozze di Figaro* geradezu paradigmatisch thematisiert – mit viel Liebe zum Detail, sehr ironisch und durchblutet von einer geradezu himmlischen Musik, die auch Opernanfängern in der Regel ad hoc sehr gut gefällt, wie beispielsweise die meisten Mozart-Opern dies überhaupt tun.

Und man kann eben soviel implizit daraus lernen. War nicht schon jeder einmal verliebt oder in Zugzwang gegenüber seinem Vorgesetzten oder genötigt, eine konkrete Lebensproblematik mit schnellem, wirksamem und genialem Witz zu meistern? Diese konkreten Analogien lassen sich also für jeden Publikumsteilnehmer sofort auf sein Privat- wie Berufsleben anwenden.

Diese Anwendbarkeit entsteht auf gar sublimen Weise, sie ist darin durchaus mit einem Film vergleichbar. Ein Titel, ein Thema, ein Schauspieler, ein Regisseur oder Produzent interessieren uns, und wir sehen seinen Film im Kino, TV oder via der Verwendung von Streaming Diensten. Hernach – vorausgesetzt der Film war gut – wurden wir nicht nur unterhalten, sondern sahen uns auch mit der konkreten Aussage des Filmes konfrontiert, die wir zunächst aufnehmen, dann darüber nachdenken und endlich vielleicht unser Leben diesbezüglich zu einem kleinen Bruchteil ändern.

In der Oper wird dieser Effekt potenziert. Denn durch den gedichteten Librettotext, durch die unmittelbare Singdarstellung der Akteure und durch die zumeist wunderbare Musik, welche als edle Begleitung des Inhaltes fungiert, setzen wir uns nicht nur mit dem Thema der Oper auseinander, sondern wir verstehen auch seine Struktur. Denn wir sehen unmittelbar am Gesichtsausdruck verbunden mit der Gebärde der Darsteller, wie sie den sprachlich-musikalisch wiederzugebenden Inhalt persönlich meinen und zwar in echt und nicht durch einen wie auch immer gearteten Bildschirm. Dazu kommt noch die eigentliche Aussage des Stückes und dessen zum Teil politischer Aussage der Inszenierung durch den Regisseur, die wir sozusagen parallel dazu aufnehmen. Ergänzend ist hier noch zu erwähnen, dass es besonders häufig gespielte Meisterwerke gibt, die praktisch auf der ganzen Welt immer wieder und wieder gespielt werden, den sogenannten Opernkanon, der etwa unsere Beispieloper, „*Le Nozze di Figaro*“ von W.A. Mozart, umfasst.

Daher geht es sozusagen um typisierte wichtige Operninhalte, die rezipiert werden. Das heißt, dass zum Thema Liebe, Eifersucht viele Werke komponiert wurden, aber auch etwa

zu materielleren Dingen wie z.B. Neid, Gier, Missgunst, Krieg, Erbfolge aber auch etwa zu Trauer und vielen weiteren Grundemotionen, die für eine Allgemeinheit interessant sein können. Natürlich wählt der Opernkonsument nach freiem Belieben, welche Opernaufführungen er besucht. Aber es ist beim Opernkanon in gewisser Weise ähnlich wie beim Evangelium des Neuen Testaments der Bibel: Es werden viele verschiedene Lebensthemen behandelt, doch es lässt sich trotzdem erkennen, dass die behandelten Themen eine gewisse allgemeine Einschlägigkeit für jedes menschliche Leben aufweisen oder zumindest haben können. In der Oper kommen zu diesem Phänomen manchmal noch besondere Umstände als Anziehungsmomente hinzu, die die Menschen zu einer konkreten Oper hinführen können wie z.B. der Umstand, dass eine gewisse Oper als Premiere oder Neuproduktion angesetzt und somit ihr spezifisches Thema gleichsam in die Auslage gestellt wird, wodurch die Menschen insbesondere zum Genuss dieses Werks angeregt werden (sollen). So kommt es zu einer wenn auch geringen aber dennoch zu einer signifikanten Art von lebenspolitischer Steuerung der individuellen Opernrezeption.

Im Ergebnis geht es beim Lerneffekt durch Opernaufführungen aber darum, dass der eine Oper konsumierende Mensch während seines Operngenusses selbst etwas sinnvolles lernt und gleichzeitig einen angenehmen Abend verbringt, sodass ihm das Lernen, wenn überhaupt, dann nur in untergeordneter Weise und jedenfalls dabei nicht negativ auffällt. Dieses Lernen kann nun drei Bereiche betreffen:

- ein allgemeines unter Umständen psychologisches Lebensproblem zwischen den Figuren der Oper psychologisch angelegt,
- eine grundsätzliche, politische Problematik, welche durch das Werk selbst besprochen wird, indem diesbezüglich die Handlung einen immanent politischen Hergang aufweist. Beispiele: Erbfolgekonkurrenz, Revolution inklusive deren möglicher Rechtfertigung, Klassenunterschiede, Generationenkonflikte in Herrschaftshäusern oder Kompetenzprobleme zwischen weltlicher und kirchlicher Macht, und viele mehr.
- eine aktuelle politische Situation zum Zeitpunkt und am Ort der Opernvorstellung, jedoch nicht nur abstrakt, sondern hinreichend konkret im wirklichen Leben der Opernrezipienten als konkret-gegenwärtig vorkommend oder wenn zumindest die Opernkompanie gemeinsam mit den Urhebern des Opernwerkes bzw. dessen Regisseur denken, eine solche finde für die Publikumsindividuen so in deren Leben wirklich statt. Ein Ziel konkreter Opernkunst kann dann ein künstlerisch darauf bezogener Kommentar sein, um auch von künstlerischer Seite zur aktuellen, politischen

Situation Stellung zu nehmen und/oder vielleicht diesbezüglich sogar konkrete Lösungsvorschläge inhaltlich darstellerisch anzubieten mit dem Ziel, das Publikum möge diese auch an- bzw. übernehmen.

Um wiederum auf *Le Nozze di Figaro* zurückzukommen, geht es bei dieser Oper um ein Problem der die Liebe ausschaltenden Macht. In der Gegenwart würden wir den Inhalt derart übersetzen bzw. kurz zusammenfassen: Der Chef maßt sich an, seine Angestellten erotisch zu gebrauchen, weil er dies auch ohne deren Einwilligung durch seine Macht bedingt zunächst ungestraft tun kann und ist parallel dazu auch noch „glücklich“ verheiratet.

Dies ist gleichzeitig ein konkret-psychologisches Lebens- als auch ein grundsätzlich-politisches Problem, das aber nicht aktuell politisch indiziert sein wird, sondern eben immer wieder grundsätzlich passieren kann. Somit können all jene, die solche Situation in ihrem Leben haben oder in Zukunft unter Umständen haben werden, anhand von *Le Nozze di Figaro* lernen, wie der Figaro mit Witz den Grafen aussticht und seine Frau Susanna gemeinsam mit der Gräfin den aus dem anständigen Benehmen ausbrechenden Grafen wieder zur Raison bringt.

Letzten Endes verzichtet der Graf nämlich schließlich auf sein Recht der Ersten Nacht¹⁴, das zwar nominell sein Recht bezüglich jeder Heirat in seinem Verwaltungsbereich darstellte, aber natürlich unmoralisch und nach heutigen Wertungsmaßstäben auch per se ungerecht wäre. So hätte dies „Recht“ aber zunächst auch bei der Hochzeit von Susanna und dem Figaro vorkommen können. Der Graf versucht hier nämlich, Susanna an sich zu binden und sein *Prima Noctis* Recht auch in ihrem Fall durchzusetzen, indem er ungestüm um sie wirbt. Nachdem sich jedoch in dieser Oper die Moral durchsetzt, und Susanna final nicht mit dem Grafen schlafen muss, sondern sich der Graf gekonnt ausgespielt durch Susanna, die Gräfin und Figaro sogar vor allen Leuten untertänigst bei seiner zuweilen betrogenen Gattin entschuldigt bzw. entschuldigen muss, wird anhand dieser Oper unmittelbar augenscheinlich, wie man zwischen den Zeilen sowie mit Humor und positiv eingesetzter List, aus einer höchst unangenehmen Drucksituation auch als vermeintlich Unterlegener glücklich und unversehrt wieder herauskommen kann. Solche Situation kann potentiell jeden treffen, was neben der wunderschönen mozartischen Musik

¹⁴ Das „*Prima noctis*-Recht“ (Recht der ersten Nacht) besagte, dass Herrscher bezüglich der Hochzeiten ihrer Untergebenen das Recht besaßen/beanspruchten, anstatt des Ehegatten die erste Nacht (Hochzeitsnacht) mit der Braut selbst zu verbringen, was schon Mozart in *Le Nozze di Figaro* sehr deutlich zu kritisieren, verstand.

wohl auch den Hauptgrund dafür begründet, dass dieses Werk Teil des internationalen Opernkanons (geworden) ist.

Wenn also nun bewiesen ist, was eine einzelne Aufführung für den Rezipienten leistet, dann ist auch klar, dass sich dieser Effekt mit der Anzahl der konsumierten Opernvorstellungen multipliziert und auch für ein gesamtes Opernwesen in Anschlag zu bringen ist.

2. Oper wirkt anthropologisch – berührt den Menschen in seinem Sein selbst.

Wenn man sich des oben Gesagten bewusst wird, stellt sich als dessen Folge automatisch die Frage, wie diese Individualwirkungen von Operaufführungen *wissenschaftlich* abstützen? Natürlich wäre hier die Kultur- und Kunstökonomie ins Treffen zu führen, doch sie allein reicht nicht aus.

Warum ist aber für das Wiener Opernwesen anstatt dessen (zusätzlich zur Disziplin der Kulturökonomie) die Anthropologie als einschlägiger Wissenschaftsbereich zu besprechen? Deshalb, weil musiktheatralische Rituale schon seit Anbeginn des homo sapiens (lat. für wissender Mensch) Teil des Kriteriums der Menschlichkeit für ein Lebewesen waren. Man konnte etwa erkennen, wenn die ersten Menschen Begräbnisrituale durchführten und diese dann von der Geschichtswissenschaft bewiesen werden konnten, dass sie also deshalb, weil sie über sich selbst nachdachten, was sich anhand der Begräbnisrituale beweisen lässt, Menschen gewesen sein *müssen*.

Die Anthropologie sieht es nun als ihre wichtigste Aufgabe an, den Menschen in seinem Menschsein selbst (als handelndes Subjekt) zu betrachten bzw. zu erörtern und ihn nicht etwa nur als wissenschaftliches Objekt – sozusagen als gegebene Sache, wie dies etwa bei der medizinischen Anatomie der Fall ist, zu behandeln. Man muss sich also fragen, was ist menschliches Handeln? Die Antwort lautet ungefähr: Bedachtes Handeln. Siehe das hierzu einschlägige Zitat von René Descartes: Cogito, ergo sum – ich denke, also bin ich.¹⁵

Hierzu zählt mit 100 prozentiger Sicherheit die Kunst, darunter auch die Musik und das Theater. Denn welchen anderen Zweck verfolgte überhaupt das Musiktheater, wenn nicht diesen, den Menschen in eine (letztlich auch selbstbezogene) Kontemplation einzuladen? Es soll im Musiktheater also darüber nachgedacht werden: Welche allgemeinen Probleme im Leben hat der Rezipient, welche Probleme hinsichtlich des Zusammenlebens mit der Umwelt, wie gestaltet sich die politische Situation (als die übergeordnet

¹⁵ zitiert nach: (Wikipedia 2019)

strukturierte Umwelt)? Auch wenn es nicht immer sofort Antworten seitens der darstellenden Kunst gibt, wird man wohl behaupten dürfen, dass diese in Richtung solcher Lösungen wirkt. Dies wurde hier bereits für den Opernbereich am Beispiel von *Le Nozze di Figaro* als funktionsrichtig erklärt.

Weil das erste Wort „Kultur“ von „Kulturökonomie“, die ja die Grunddisziplin der gesamten Dissertation ist, aber zugleich die Alltagskultur jedes Menschen und das Kunstschaffen (nur) der Künstler begriffsinhaltlich meint, und beides zum seienden Menschsein der Anthropologie gehört, ist sogar eine anthropologische Gesamtkonnotation des Wiener Opernwesens zulässig. Denn sowohl die Künstler als auch die Rezipienten von Opernaufführungen in Wien befassen sich ja durch ihr Konsumieren oder durch ihr Schaffen der jeweils konkreten Oper mit deren Inhalt dahingehend, als sie diesen mit ihrem je persönlichen Leben vergleichen. In der Folge vollziehen also beide Gruppen durch das Befassen mit dem Operninhalte eine Selbstreflexion, die ja das wichtigste Eintrittskriterium in die Anthropologie ausmacht, auch jene der den Operninhalte „*bloß*“ darstellenden Singdarsteller und Musiker.

Um aber diesen Punkt der anthropologischen Wiener Opernfreude vollends abzuschließen, soll noch eine kleine Diskussion zu ihrer wissenschaftlichen Disziplin qua eines Definitionsversuches selbst stattfinden, um dem allfälligen Vorwurf vorzubeugen, hier würden lediglich anthropologische Gemeinplätze auf Wikipedia-Niveau¹⁶ wiederholt. Worin also besteht die Anthropologie, und warum ist sie für den hiesigen Kontext die geeignetste Subdisziplin, um die Individualwirkungen des Wiener Opernwesens auf jene menschlichen Individuen (wissenschaftlich) zu beschreiben, die im Rahmen des Wiener Opernwesens Oper konsumieren?

Wenn wir hier von Anthropologie sprechen, meinen wir stets die philosophische Anthropologie und nicht etwa eine biologistische, rein naturwissenschaftliche.¹⁷ In der Antike bereits wurde der Gedanke aufgeworfen: Was sei der Mensch über seine Körperlichkeit hinaus?¹⁸ Es gehe also bei der Frage der philosophischen Anthropologie um ein adäquates

¹⁶ Hierzu ist aber freilich anzumerken, dass Wikipedia alles andere als schlecht ist. Gerade zu allgemeinen Begriffen oder Erstrecherchen eignet sich dieses Online-Lexikon oft sogar besser als ein verstaubtes Brockhaus-Kompendium. So empfehlen Wikipedia etwa auch zahlreiche Universitätsprofessoren und zwar explizit. Dennoch muss gesagt werden, dass Wikipedia mit einem jeweils eigenen Fachlexikon einer konkreten wissenschaftlichen Disziplin in der Regel nicht konkurrieren kann. Dementsprechend wird in der gegenständlichen Studie in allgemeiner Hinsicht oft auf Wikipedia zurückgegriffen, im Besonderen aber stets die Spezialquelle verwendet.

¹⁷ Siehe dazu bitte den Artikel „Philosophische Anthropologie in historischer und aktueller Perspektive“ gemäß (Saage 2011).

¹⁸ Siehe ebendort, S. 283, Abs. 2, zweitletzter sowie letzter Satz.

„Menschenbild“.¹⁹ Bereits in der Antike wurde die Frage formuliert, ob denn nun ein Zusammendenken von Natur und Geist hinsichtlich einer kombinierten Disziplin der philosophischen Anthropologie statthaft sei.²⁰

In neuzeitlicher Hinsicht wurde dieser Ansatz unter anderem von Joachim Fischer in seinem im gegenständlichen Artikel, welcher vom deutschen Politologen Richard Saage verfasst wurde, zitierten Buch „Philosophische Anthropologie“ dahingehend weiterentwickelt, als Fischer von einem dritten Weg der Definition von „Anthropologie“ ausgeht, der besagt, dass „der Mensch in seiner Naturgeschichte verwurzelt bleibt. Zugleich findet aber sein eigentliches Leben in einer von ihm selbst geschaffenen Welt der Artefakte statt, die er kraft seines schöpferischen Geistes bzw. seiner Vernunft um sich herum errichtet.“²¹ Dies ergänzt sozusagen die ersten antiken Anthropologieverständnisansätze (des alten Griechenlands) zu einem relativ modernen Anthropologiebegriff (von 1928²²).

Im dritten Reich (1938-1945) wurde sohin die Anthropologie missbraucht, indem man versucht hat, ein Menschenbild eines anzustrebenden Übermenschen zu propagieren. Die normalen Menschen wären (in diesem Trugbild) in deren Leben zumindest schon in diese Richtung unterwegs gewesen. Gewisse Untermenschen aber würden dieses Kriterium nie erfüllen können, müssten deshalb (so der Holocaust) ausgerottet werden.²³ Von einer solchen „Drittes-Reich-Anthropologie“ muss man sich natürlich sehr deutlich distanzieren. Für das hiesige Verständnis hat ergo dies zu keinem Zeitpunkt auch nur irgendeinen Platz.

Steffen kommt aber nun zu einem finalen Verständnis, die philosophische Anthropologie beziehe sich schließlich auf den Menschen in seiner Welt. Warum? Weil seit der ersten Weltraumexpedition zum Mond noch klarer wurde, dass zum gegebenen Zeitpunkt menschliches Leben in erster Linie nur auf der Erde stattfindet, weshalb auch die Anthropologie tauglicherweise alle Menschen hinsichtlich ihrer Einwohnerschaft auf ebendieser Erde beschreiben und somit eindeutig diesbezüglich spezifizieren, soll heißen, erkennen

¹⁹ Siehe ebendort, S. 284, Abs. 2, 1. Satz.

²⁰ Siehe ebendort, S. 288, Abs. 3, 1. und 2. Satz.

²¹ Siehe ebendort, S. 283, sofort unter dem Titel in Verbindung mit: ebendort, S. 293, 3. Abs., 3. bis 6. Satz.

²² Siehe ebendort, S. 293, 2. Abs., 1. Satz.

²³ Siehe ebendort, S. 295, Punkt III, 1 Abs. fortfolgende, jedenfalls aber auch S. 296, Abs. 3. Der Hauptvertreter dieses Sachverhaltes ist Andreas Steffen in seinem Werk „Ontoanthropologie. „Vom Unverfügbaren und seinen Spuren“, Wuppertal 2011, Nordpark Verlag, S. 292. Nachdem dies Werk im gegenwärtig behandelten Artikel von Richard Saage bloß zitiert wird, handelt es sich hiermit bei diesem Artikel, in welchem Inhalte Steffens angeführt wurden, diesbezüglich (bloß) um eine Sekundärquelle, wenn auch deren Richtigkeit dieser ob des Renommées des Verlages, in welchem er erschienen ist (Mohr Siebeck), sehr wohl als grundsätzlich gegeben angezeigt ist.

kann.²⁴ Die Welt selbst sei somit, so Steffen, für den Menschen unhintergebar²⁵ weil notwendige Bedingung (für jedes Menschsein). Auf sonstige naturwissenschaftliche oder technische Einsichten (etwa Unumkehrbarkeit von Atomkraft oder dergleichen mehr) wird hier nicht eingegangen.²⁶ Es bleibt somit als finales Verständnis der philosophischen Anthropologie in der Gegenwart übrig, was auch schon die klassische Konnotation der philosophischen Anthropologie für sich selbst als Definitionskriterium anzuführen wusste und somit nach wie vor hier und jetzt bereithalten kann:

Die philosophische Anthropologie stellt bei der Beschreibung des Menschen in seinem Sein und Handeln eine gültige Alternative zur Wahl zwischen Natur- und Geisteswissenschaften dar. Sie zielt somit auch heute noch vor allem darauf ab, eine biologisch naturwissenschaftlich informierte philosophische Anthropologie zu sein, die sich also auf das Subjekt des ganzen Menschen in einem nichtdualistischen Sinn konzentriert, indem sie gleichzeitig seinen animalischen (natürlichen) und seinen soziokulturellen (geisteswissenschaftlichen) Aspekt in sich zu vereinen sucht. Dies unternimmt sie dahingehend philosophisch, als sie grundsätzlich auf ein neues Erkennen des Menschen qua Selbstreflexion aus ist, aber auch indem sie empirische Tatsachen, wie sie etwa in den Naturwissenschaften vorzukommen pflegen, ernst nimmt und beides stets zu neuen, wissenschaftlich gültigen Theorien zum Menschenbild zusammenzufügen sucht.²⁷

Wir sprechen also in unserem Verständnis von philosophischer Anthropologie von einer Schau auf den Menschen in seinem Sein und seinem Handeln, wie er sich eben als Gattung in der Natur wiederfindet, gleichzeitig aber auch davon, und das interessiert für den hiesigen Kontext insbesondere, wie er als denkendes weil vernunftbegabtes, gesellschaftliches Wesen lebt, dass er zum Beispiel Artefakte (Kunstwerke) schafft und somit selbst Umstände errichtet, die wiederum auf ihn zurückwirken.

Ob hier nun die Gesellschaft den Einzelnen steuern will oder umgekehrt, ist zunächst nicht von Belang. Die philosophische Anthropologie will vielmehr den Menschen (im Allgemeinen qua seines Durchschnittes) erforschen, weshalb es dabei wahrscheinlich immer eher um einen Einzelmenschen, als um die gesamte Menschengattung gehen muss,

²⁴ Siehe ebendort, S. 297, 2. Abs., 1. Satz sowie der 3. Abs. zur Gänze.

²⁵ Siehe ebendort, S. 297, 2. Abs., 2. Satz.

²⁶ Siehe ebendort, S. 297, Abs. 4, insbesondere 3. und 4. Satz aber auch 5. Satz ff.

²⁷ Die gesamte Definition der Philosophischen Anthropologie, wie sie für die Gegenwart gelten soll - siehe bitte: ebendort, aus einer Gesamtschau des 3. Abschnittes dieses Artikels heraus, zu finden ab S. 295, 1. Absatz, von wo aus begonnen wird, diese hinlänglich zu beschreiben. Insbesondere ist hierzu aber auch die folgende Stelle desselben Artikels wichtig: S. 297, 4. Abs. und S. 298.

obwohl natürlich auch empirische Ergebnisse zum Einzelmenschen sehr wohl auf der gesamten Gattung Mensch beruhen oder zumindest anhand einer hinreichend großen Gruppe innerhalb der Gattung Mensch untersucht werden, eben um eine wissenschaftlich qualifizierte Signifikanz diesbezüglich jeweils auch quantitativ gewährleisten zu können.

Doch zurück zum Gegenstand unserer Studie: Das Wiener Opernwesen stellt im weitesten Sinne auch eine Summe aller im zeitlichen Verlauf stattfindenden Opernaufführungen am Standort Wien dar. Bei Opernaufführungen handelt es sich unstrittig um Kunstwerke – solche der Musik vereint mit jenen der darstellenden Kunst. Somit ist das Artefakt-Kriterium, das gemäß der philosophischen Anthropologie durch den Menschen auf den Menschen wirkt, für die Opernkunst als unproblematisch erfüllt anzusehen.

Die Anthropologie wurde deshalb hier als Einzelwissenschaft, die die Kulturökonomie ergänzen soll, erwählt, weil umgekehrt nicht nur die Kunst den Menschen zum Menschen macht, sondern weil der Mensch umgekehrt auch die Kunst macht, um es selbst gut im Sinne von adäquat menschlich zu haben. Somit ist die Anthropologie dem Wiener Opernwesen hinsichtlich von dessen Individualwirkungen näher als die bloße Kultur-ökonomie, die von einem abstrakten zu produzierenden Kulturprodukt oder bloß von einem stark nachgefragten Kulturgut, wie es auch die Oper für Wien darstellt, spricht. Dass eine Kunst- kultur zu betreiben, allerdings selbst das Menschsein an sich bedeutet, ließe die Kultur- ökonomie im engeren Begriffssinne wohl außen vor. Die philosophische Anthropologie beschreibt allerdings auch diesen konkreten Umstand des WOW mit, nämlich, dass Kunst, also auch Oper des WOW, für den Menschen selbst ein wichtiger Teil seiner *conditio humana*²⁸ also seiner ureigensten Menschlichkeitsbedingung selbst darstellt, eben weil es sich bei ihr um ein Artefact im Sinne der Anthropologie handelt.

Dieser Umstand der anthropologischen *Conditio humana* erschien also bei der Konzeption dieser Dissertation als treffendste Umschreibung für den Stellenwert von Oper in Wien zu sein, wenn man jeweils auf dessen Wirkung auf den einzelnen Opernkonsumenten aber auch auf den einzelnen Operschaffenden abstellt.

Darüber hinaus ist aber auch der Objektivität wegen hier festzuhalten, dass solche natürlich prinzipiell für jedes Opernwesen gilt und nicht nur für das WOW, weil klarerweise der Mensch nicht nur in Wien Mensch und Oper nicht nur in Wien eine wichtige Kunst- form ist.

²⁸ Siehe bitte ebendort, S. 283, letzter Satz in Verbindung mit S. 284, 1. Absatz.

Dass ein durch Oper indizierter, künstlerischer Wirkungsaspekt auf das Leben von Zuschauern und Zuhörern wissenschaftlich unproblematisch zu begründen ist, wurde eben in hinreichender Form wissenschaftlich begründet. Es geht bei diesen positiven Wirkungen in unserem Kontext aber vor allem um einen subtilen (weil angenehm unbemerkten) Lerneffekt der Rezipienten.

Dieser wiederum ist deswegen als anthropologisch zu bezeichnen, weil er sich auf das Leben von rezipierenden Individuen also auch auf deren praktisch-konkretes, „handelndes“ Menschsein bezieht, wie es die Anthropologie stets im Blick hat. Das Artefakt (die konkrete Operaufführung) wird von einer Gruppe konkreter Individuen (Künstlern) mit dem Ziel hergestellt, den jeweils konkret dieses Artefakt aufnehmenden Menschen hinsichtlich von deren Leben, deren Handeln – deren (anthropologisches) Menschsein – in irgendeiner Form inhaltlich zu bereichern. Vielleicht wird also der einzelne Rezipient einer konkreten Operaufführung in der Folge bewusst oder unbewusst sogar sein Handeln (kunstbedingt) ändern. Solche Änderungen durch Opernrezeption kausal bedingt machen in unserem Kontext hier das wesentliche Momentum aus, weil sie sozusagen „kulturanthropologisch“ zustande gekommen sind. Die vorliegende Dissertation wird dahingehend von der Anthropologie methodisch ergänzt, was auch notwendig ist, weil die Kultur- und Kunstökonomie solche eben beschriebenen Effekte nur zum Teil beschreiben könnte und immer der hier notwendige Aspekt auch des „handelnden Menschseins“ außen vor bliebe.

3. Oper wirkt medienwissenschaftlich – funktioniert wie jedes andere Medium auch.

Warum ist die Oper ein Medium? Wie einige andere Einrichtungen einer Gesellschaft tritt auch die Oper als Medium in Erscheinung. Sie erfüllt über ein Hin- und Herpendeln zwischen Aufführenden und Publikum im Rahmen einer Aufführung zuerst auf jeden Fall eine mediale Funktion. Doch es gibt sogar darüber hinaus sehr positive Wirkungen des Opernkonzums auf das je konsumierende Individuum.

Zuerst **zum physikalischen Vorgang**: Die Schallwellen treffen auf das menschliche Ohr, und sie werden in der Folge an das Gehirn weitergeleitet. Es ist nachgewiesen, dass dadurch also durch die Konsumation von (klassischer) Musik, was die Nerven und Hirnareale anlangt, ein positiver Effekt erzielt wird.²⁹

²⁹ Näher dazu Stefan Kölsch, der deutsche Neurowissenschaftler, der sich eingehend mit Musik und Hirnaktivität auseinandersetzt. (Koelsch, 2015: http://www.stefan-koelsch.de/papers_most_cited.html)

Weiter zur **Psyche**: Warum wirkt sich Oper positiv auf diese aus? Es wurde bereits festgestellt, dass Oper gesellschaftlich bildet, indem sie eine Narration von Inhalt und gegebenenfalls noch von Regieinhalt und zwar in inszenierter Form darstellt. Dieser Umstand hat aber gerade auch dadurch eine psychische Komponente: Indem man aus einer bestimmten Oper etwas bestimmtes lernt, kann davon ausgegangen werden, dass man einer der fraglichen konkreten Opersituation ähnlichen Lebenssituation besser begegnen wird können, als ohne die Oper rezipiert, produziert oder über sie gelesen zu haben. Es kommt derart zu einem individuell nützlichen Vorgang der Befassung jeweils mit einer konkreten Oper. Dieser setzt nun das Bewusstsein dazu instand, einerseits konkrete gegenwärtige Probleme leichter zu verarbeiten, oder andererseits sogar dazu, in der Zukunft im Bedarfsfall desselben auftretenden Problems eine womöglich passend-problem-lösende Erinnerung aus dem Gedächtnis a priori abrufen zu können. Diese individuellen Lerneffekte wurden aber bereits zu Beginn der aktuellen Individualwirkungen des WOW erörtert. Sie erfolgten daher im hiesigen Kontext (der aktuellen Überschrift zu 4./1./3.) nur mehr aufgrund des Grundsatzes von systematisch-geschlossener Argumentationsgenauigkeit bezüglich des aktuellen Argumentationsganges.

4. Oper wirkt kulturökonomisch – lehrt besseres ökonomisches Kommunizieren.

Durch Kunst schärfen wir unseren Verstand. Wenn jemand regelmäßig Kunstwerke konsumiert und dabei aufpasst, lernt er nicht nur etwas daraus, weil die Kunstwerke an sich gewisse lebensvorteilhafte Botschaften sozusagen als Surplus zur Eintrittskarte hinzu liefern, sondern auch die Gelenkigkeit des Verstandes des jeweils konkreten Rezipienten profitiert dadurch in einem signifikanten Ausmaß.

Dies weiß etwa der ehemalige Doyen der deutschsprachigen Kulturökonomie, der nunmehr leider verstorbene, Kulturmanagementforscher Peter Bendixen aus Hamburg. Bereits seine einleitende Definition der Kulturökonomie trifft den hier zu beschreibenden Kern der Sache, wie sofort gezeigt werden soll. Die Definition:

„Kulturökonomie handelt von der Aufgabe, **das geistig-schöpferische Potential einer Gesellschaft als einen individuellen und sozialen Eigenwert zu erkennen**, welcher letztlich auch die kreativen Grundlagen der Wirtschaft sichert, um ihn materiell und geistig zu fördern. Wirtschaften ist notwendige materielle Existenzsicherung, aber sie gedeiht nicht ohne Einbettung in ein vitales gesellschaftliches Kulturleben, aus dem auch die Gestaltideen für wirtschaftliche Tätigkeiten kommen. **Wirtschaft ist kein bloßes dingliches**

Disponieren unter dem Leitstern der Wirtschaftlichkeit, der Gewinnmaximierung und des Wirtschaftswachstums. ***Sie ist vielmehr individuelle korporative Kopfarbeit.***³⁰

Die wichtigsten Passagen dieser Kulturökonomiedefinition sind fett-kursiv markiert. Es geht dabei darum herauszuarbeiten, dass der wirtschaftliche Akteur, der auf jedem nur denkbaren Markt nur jedes denkbare Ziel verfolgt, selbst wenn er total gewinnorientiert denkt, schlicht ohne zu kommunizieren, keinen Zugang zu diesem Markt bzw. zu der Person oder Gruppe von Personen, die als Vertragspartner in Frage kommt bzw. kommen, erhält, weil der Markt nur rechnet, nicht aber selbst etwa zwischen zwei konkreten Personen oder Parteien direkt kommuniziert. Vielmehr halten sich marktspezifisch immer einzelne der in seinem Rahmen tätigen Akteure sozusagen, sind sie Wirtschaftsteilnehmer, gemeinsam auf einem Forum Romanum auf, ohne aber a priori auch nur mit irgendjemanden gesprochen geschweige denn verhandelt zu haben. Hier kommt Bendixens Wirtschaftsverständnis im Verhältnis zum Wiener Opernwesen zur Notwendigkeit einer Erörterung. Wenn wir Kunst rezipieren, wird, schalten wir ihn dabei nicht willentlich vollkommen ab, unser kommunikativer Verstand geschärft. Durch das Verstehen von Sachverhalten, durch das bloß gedankliche Folgen einer Szenenfolge mit Augen und Ohren. Ist diese Situation echt im Sinne von leibhaftig gegenwärtig, wie dies, wird sie in einem Theater dargebracht, stets zutrifft, fällt dieser Effekt noch unmittelbarer aus und ist somit ganz zentral positiv für die eigene Kommunikationsfitness, als es etwa im Kino möglich ist.

Einen solchen geschärften Kommunikationsverstand braucht man wiederum verstärkt beim wirtschaftlichen Handeln am Markt selbst. Einige Fragen dort lauten etwa: Wie verhandle ich einen Preis, wie bedenke ich allfällige Folgegeschäfte, welches Unternehmen ist örtlich am nächsten gelegen? Wie attraktiviere ich Kunden, mich anzusprechen, damit ich Ihnen eine Leistung erbringen darf? Wie komme ich zu Fremdkapital am Kreditmarkt? Wen spreche ich wie an? Wann verlasse ich den Markt (in unserem Bild das Forum Romanum) wieder?

Es verhält sich, so behauptet es jedenfalls Bendixen, mit dem Geist wie mit dem Körper: Ist man trainiert, ist man fit, gewinnt man. Habe ich also einen trainierten Kommunikationsverstand, so stellt dies einen signifikanten – direkt wirtschaftlichen! – Vorteil am Markt selbst dar, weil ich bei jeder Geschäftsinteraktion die Vorteile meiner Partner sowie

³⁰ Siehe bitte: Weikl, Bernd und Bendixen, Peter: Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie gemäß (Bendixen und Weikl 2011): S. 15, Abs. 1.

meine eigenen, schneller vor dem geistigen Auge haben werde, als der allfällige Konkurrent sie sich vorgestellt haben wird, weshalb ich leichter einen diesbezüglichen Erfolg erziele, indem ich etwa schneller zu einem (erwünschten) Vertragsabschluss komme.

Weil Bendixen dies so allgemein hinsichtlich der Tatsache, dass Kultur und Kunst rangmäßig vor der Wirtschaft kommen, impliziert, erschien dies hier zu erwähnen, geradezu als geboten. Denn das Bendixen'sche Vorziehen der Kultur vor die Wirtschaft, ist leider nach wie vor ein durchaus unorthodoxer Zugang im wissenschaftlich-disziplinären Verhältnis zwischen Wirtschaft und Kultur.

Weil aber unser philosophisch anthropologisches Verständnis gerade zu Bendixens Ansichten diesbezüglich sehr gut passt, weil wir auch die Kultur als Fixstern sehen wollen, und dies durch die Anthropologie wie durch die Kulturökonomie Bendixens tauglich bewiesen werden kann, ist es wichtig, dies zum gegenwärtigen Punkt der gegenständlich WOW-Studie anzuführen bzw. sich vor das geistige Radar zu holen, mit einem Wort, beide Aussagen zu einer zusammenzudenken.

Ein weiteres Argument in diese Richtung: Denken wir an kleine Kinder: Die wenigsten Kleinkinder werden versuchen, mit ihren Altersgenossen oder Eltern über Preise bzw. den wirtschaftlichen Einsatz von geldwerten Ressourcen zu verhandeln, würde es etwa auch nur die pro Tag verwendete Menge von Windeln betreffen. Vielmehr wird vom Kleinkind zuerst krabbeln, dann gehen, dann sprechen gelernt, und zehn Jahre später dann vielleicht wird von bzw. mit ihm das Dividieren oder Prozentrechnen eingeübt.

Genauso verhält es sich nun aber eben auch bei der grundsätzlichen Rangordnung zwischen dem Begriff „Kultur“ und dem Begriff „Wirtschaft“. Zuerst muss jemand einen kommunikativ versierten Verstand besitzen (erarbeiten, erlernen) und allenfalls die wirtschaftlichen Regeln im Bewusstsein (als eingelernt präsent) haben, erst dann kann er wirtschaftlich somit am Markt selbst, egal ob am Beschaffungs-, Kapital-, Arbeits- oder Absatzmarkt, qua eines real stattfindenden, konkreten Kommunikationsvorganges erfolgreich sein. Jede rezipierte Opernaufführung ist nun genau ein weiterer Schritt in diese Richtung, weil durch Opernkonsum der Verstand wie eben beschrieben geradezu perfekt trainiert wird. Nachdem das Wiener Opernwesen des Weiteren aus der Summe aller in Wien dargebrachter Opernaufführungen besteht, liegt auf der Hand, dass diese kulturelle Wirtschaftskommunikationsbedingung, so wie sie auch Bendixen durch das Kulturökonomiedefinitionszitat anfänglich jedenfalls implizit beschreibt, auch für das Wiener Opernwesen insgesamt als voll gültig anzuführen bzw. zu bewerten ist, weil jede Opernaufführung an sich betrachtet, ja ein jedenfalls voll gültiges Stück (gelebter) Kultur qua

Kunstpraxis darstellt, das den (Wirtschafts-)Kommunikationsverstand seiner Rezipienten wissenschaftlich signifikant zu stärken versteht.

5. Oper wirkt mit ganzer Stärke nur dann, wenn sie meisterhaft dargebracht wird.

Dieselbe Quelle des Kultur- und Kunstökonomiebuches Peter Bendixens, welches schon bisher nun mehrfach zitiert wurde, führt uns nun zum Abschluss des Punktes 4./I. in Gestalt von 4./I./5. hin, indem sie ein Meisterschaftskriterium bei der Opernproduktion als jedenfalls deutlich relevantes verlangt, nur dass wir jetzt den Teil eben des fraglichen Kunst- und Kulturökonomieeinführungsbuches in den Blick nehmen, der vorwiegend von Bernd Weikl, einem renommierten Wagner-Sänger aber auch selbst Ökonomen, verfasst wurde. Weikl interessiert sich also hier insbesondere für den immer wieder aufkommenden Stehsatz: „Die Oper ist tot. – Es lebe die Oper!“, der eines der von ihm geschriebenen Kapitel vorliegenden Buches übertitelt, in welchem er also bespricht, was dazu führe, dass die Oper immer wieder tot gesagt werde und warum sie dennoch immer wieder auferstehe und dabei ganz und gar in neuem Glanz zu erscheinen vermöge.³¹ Das jedoch alles hier zu untersuchen, wäre gewiss zu viel des Guten. Die Lektüre der gesamten Weikl'schen Passagen sei aber weiterführend durchaus sehr angeraten. (Im Prinzip geht es dabei aber auch nur weiterführend um seinen Meisterschaftsgrundsatz bezogen auf jede mögliche Opernproduktion, jedoch eben umfangreicher erklärt wie ausformuliert, als dies hier tunlich erscheint.

Nachdem dieser Grundsatz, Oper wirke nur dann nachhaltig, wenn sie dem Publikum in meisterhafter Qualität vorgestellt werde, auch für unser Verständnis des Wiener Opernwesens sehr wichtig ist, soll er zwar in aller gebotenen Kürze aber dennoch jetzt und in diesem Zusammenhang auch zur Sprache gebracht werden, weil sich dies sowohl im anthropologischen als auch im kulturökonomischen Sinn des WOW anbietet, um solchermaßen das Wiener Opernphänomen inhaltlich signifikant weiter zu erklären. Besprechen wir also hierzu die beiden zentralen Zitate Weikls bezüglich eines Meisterschaftskriteriums jeder gelungenen Opernkultur:

*„Die meisten Zuhörer erwarten **etwas Schönes**. Das Schöne erfährt immer Zustimmung, denn Schönheit und Einfachheit akzeptieren wir als richtig, weil dann die psychologischen Gesetze der Wahrnehmung ein antizipiertes Ziel in unserer Erwartungshaltung befriedigen.*

³¹ Siehe bitte hierzu: Weikl, Bernd und Bendixen, Peter: Einführung in die Kunst- und Kulturökonomie gemäß (Bendixen und Weikl 2011): S. 236 fortfolgende.

Bei Erfolg schaltet sich das **Belohnungssystem** in unseren grauen Zellen ein, setzt im Nucleus accumbens den Neurotransmitter Dopamin frei und vermittelt so ein **beglückendes Aha-Erlebnis**.³²

„Kunst allgemein und hier Aufführungen eines Musiktheaters sollen **auch nach Friedrich Schiller Freude bringen und damit Menschen befähigen**, sich und ihre Umwelt bewusster wahrzunehmen. Dieser **Bildungsauftrag** muss als Bringschuld der Gemeinschaft an sich selbst unbedingt gefördert werden. (...) Alle kognitiven Leistungen werden immer dann von uns bewundert, wenn sie über das Mittelmaß hinausragen. **Auch große Kunstwerke können und sollen uns Sichtweisen vermitteln, die über dem Standard positioniert sind.** (...) Deshalb benötigen wir ein gut funktionierendes und publikumsnahes Musiktheater mehr denn je!“³³

Kurz zusammengefasst heißt dies fürs erste Zitat: Ist die Oper toll, fühlen wir uns gut. Fürs zweites Zitat: Nur was besonders gut ist, ist es auch wert, auf einer Bühne stattzufinden. Das erste Zitat passt somit sehr gut zu einem anthropologischen Verständnis, weil es darum geht, einen persönlichen Wohligkeitszustand beim Rezipienten hervorgerufen durch ein konkretes Artefakt zu beschreiben. Das zweite Zitat passt sehr gut zur Kulturrökonomie, weil jeder Wirtschaftlichkeitsgrundsatz daran ausgerichtet ist, Knappheit herzustellen. Das kann aber des Weiteren nur dann funktionieren, wenn eine entsprechende Nachfrage nach dem fraglichen Gut bzw. Produkt gegeben ist. Diese wird aber in der Regel nur dann als gegeben erscheinen, wenn es für die in Aussicht genommene Zielgruppe von Konsumenten einen individuellen Konsumanreiz hierzu gibt. Dieser ist wiederum im Falle der Opernaufführung (mit Weikl gesprochen) deren eigene – sehr hohe! – Qualität. Weikl spricht sich im gegebenen Zusammenhang sogar für das überlebenswichtig notwendige Erfordernis solcher Qualität aus. Menschen erfahren dann konkret von der Qualität einer Opernproduktion etwa durch diesbezüglich aktuell veröffentlichte Kritiken in den Printmedien, im Internet oder Fernsehen, oder aber es ereilt sie in Form von Mundpropaganda durch Personen, die die Produktion bereits erlebt haben, die Kenntnis, ob die fragliche Produktion eher qualitätsvoll oder eher vernachlässigbar ausfällt.

Die Zitate sind also insoweit selbst erklärlich und müssen ergo hier nicht weiter ausgeführt werden. Eines möchte ich aber schon noch zu diesen Punkten (insbesondere zum zweiten Zitat) inhaltlich ergänzen, nämlich, dass eben die herausragende Meisterschaft in

³² gemäß Bendixen und Weikl, 2011: S. 274, Abs. 2

³³ gemäß ebendort: S. 279, Abs. 4, die letzten beiden Sätze sowie fortfolgende

der Frage der Opernaufführungsqualität beim Wiener Opernwesen dahingehend jedenfalls gegeben ist, als aus seiner Opernkompanieanzahl von ca. 15 produzierenden Kompanien Wiens 5 qualitativ besonders hervortreten. Diese – daher in der vorliegenden Arbeit „Best-Practice-Kompanien“ genannt, sind international hinsichtlich deren Qualität höchst konkurrenzfähig, was nun als Tatsache festzuhalten nützlich erscheint. (Diese Tatsache wird in der gegenständlichen Dissertation noch auf mehrere verschiedenartige Gründe gestützt und dermaßen klar sowie umfassend bewiesen.)

Also ist im Sinne von Bernd Weikl's Qualitätsanforderung der Bestand von 5 Spitzenkompanien des Wiener Opernwesens hier als fix anzunehmen möglich. So erfährt also das WOW die inhaltliche Zustimmung Weikl's, weil es hinsichtlich seiner wichtigsten Opernkompanien die Anforderung herausragender Opernaufführungsqualität jedenfalls zu leisten imstande ist und diese auch für gewöhnlich auch immer faktisch leistet.

Insofern können wir die Angst, das Wiener Opernwesen ereile womöglich einen schnellen Tod, so wie dies manchmal versucht wird herbeizureden, schnell loslassen und uns umso mehr dem exquisiten Operngenuss am Standort Wien widmen. Freilich muss aber diese nun in Frage stehende hohe Opernproduktionsqualität nicht nur von der Besucher- sondern auch von der opernschaffenden Seite Wiens stets im Blickfeld behalten werden, um allseitig adäquat als WOW insgesamt zukunftsfähig und in der Folge auch international angesehen zu bleiben, aber, und das ist als Abschluss des gegenwärtigen Punktes 4/I. vor allem zentral, um bei den einzelnen Rezipientinnen und Rezipienten die (hier nunmehr in extenso erörterten) positiven Individualwirkungen, verursacht durch den (regelmäßigen) Konsum (exquisiter) Opernaufführungen, (wie diese etwa vom WOW bereitgestellt werden,) signifikant sowie nachhaltig erzielen zu können. Hierzu muss in anthropologischer Sicht eben das künstlerische Artefakt des Menschen je von herausragender Qualität sein, um auf den rezipierenden Menschen (in künstlerischer Hinsicht) mit wissenschaftlich hinreichender Deutlichkeit zurückwirken zu können.

II. Kollektivwirkungen des Wiener Opernwesens

Nun soll es um all jene Wirkungen gehen, die der Opernkonsum mit sich bringt, die nicht nur auf eine einzelne Rezipientin oder einen einzelnen Rezipienten, sondern für deren gesamte Gesellschaft – daher in soziologischer Art und Weise – wirken. Es folgen wie

schon zu den Individualwirkungen 5 besonders gewichtige Argumente, um dies wissenschaftlich zu begründen, abzustützen – zu generieren.

Diese gelten, wie dies schon bei den Wiener Opernwesensindividualwirkungen der Fall war, auch prinzipiell für jedes in der Welt vorkommende Opernwesen, also nur „auch“ für das Wiener Opernwesen. Trotzdem sollen diese hier beschrieben werden, weil sie eben ein wichtiger Bestandteil des WOW sind. Ohne diese würde dem WOW ein wichtiger Bestandteil fehlen.

Die inhaltliche Gemeinsamkeit der fünf Einzelteile dieses Kollektivwirkungsbestandteiles des WOW stellt den Umstand dar, dass sie alle hinsichtlich der Gesellschaft, in der und für die ein Opernwesen stattfindet, positiv wirken, sohin sie neben der Kulturökonomie und allenfalls der Anthropologie auch noch der Soziologie methodisch zuzuordnen sind. Siehe diesbezüglich bitte Punkt 4./II./3. Dieser geht insbesondere auf die methodische Verortung des gesamten Punktes 4./II. (in soziologischer Art) ein.

1. Das Produkt Opernvorstellung befriedigt einen gesellschaftlichen Unterhaltungsbedarf.

Brot und Spiele, so lautete eine im alten Rom durchaus bekannte politische Strategie von Herrschern, wenn diese ihre Bevölkerung zufriedenstellen wollten. Brot und Spiele! Gilt derselbe Grundsatz noch heute? Die Antwort ist eine zweiseitige Münze. Zwar haben wir heute das Bedürfnis nach Freiheit (Liberté), Gleichheit (Égalité) und Brüderlichkeit (Fraternité), wie es etwa die französische Verfassung treffend wie nachhaltig festhält, aber dennoch begegnen wir als Gesellschaft so etwas wie einem mental-inhaltlichen Anlehnsbedürfnis. Dieses wird durch Zeitungen, das Fernsehen und das Internet, wie unsere Leitmedien heißen, grundsätzlich hinreichend befriedigt.

Aber dazu kommt auch noch das Bedürfnis, nein, ich finde, man sollte hier schon von einem Bedarf also von einem objektiv gerechtfertigten Bedürfnis sprechen, unterhalten zu werden, wie dies eben auch schon zur Zeit des antiken Roms der Fall war. Mit welchem Zweck? Zur Entspannung, zur Belustigung, zur Kontrastierung des Lebens, das außer Arbeit auch noch eine zweite Dimension kennen dürfen sollte. Jedenfalls trifft dieser Befund auf die entwickelte Welt dermaßen zu. Was also kann dieser Kontrastierung des Lebens im Verhältnis zur Strenge der Arbeitswelt tauglich dienen?

Der Sport, das Kino, das Theater, das Konzertwesen und natürlich das Musiktheater, also das Musical, die Operette und die Oper. Warum also, so überlegen wir nun für unseren WOW-Kontext, fragen die Menschen heute spezifisch das Kulturgut der Oper nach?

Die Antwort ist: Es gibt für Opernkonsumenten einen konkreten mehrgliedrigen Kulturproduktnutzen, und zwar einerseits von eleganter Abendunterhaltung, andererseits aber auch von seelischer Katharsis (Seelenreinigung) durch den Anspruch des Musiktheaters, den Menschen auch emotional zu berühren, und weil wir als menschliche Gesellschaft drittens per se an Kunst interessiert sind. Die Kunst wirft uns nämlich auf unsere Natur zurück, regt aber gleichzeitig zum Nachdenken an und bietet dabei oft Lösungen auf unsere Probleme, auf die wir sonst nicht gekommen wären. Aus der Perspektive des Individuums oder der Gattung Mensch wäre das wieder ein kulturökonomisches bzw. anthropologisches Faktum. Aus der Sicht der Gesellschaft eines Staates oder einer Stadt bezieht sich dieser Umstand aber klar auf die Soziologie, also auf das, was uns alle im Rahmen einer öffentlichen Körperschaft sozusagen gleichermaßen betrifft.

Die Oper befriedigt hier insbesondere das gesellschaftliche Bedürfnis, nach hochwertigster Elitenunterhaltung. Dies mag zunächst abgehoben klingen, aber so ist die gesellschaftliche Struktur, welche die Menschen in unterschiedliche Gruppen einzuteilen weiß. Die Menschen, welche beruflich die wichtigsten Jobs ausüben, die wiederum je die höchste Qualifikation verlangen, sind es, die Oper in erster Linie nachfragen. (Siehe bitte etwa hierzu die Aussagen des Theater an der Wien-Intendanten Roland Geyer's, der diesbezüglich von der gesellschaftlichen A und B-Schicht seiner Konsumentenzielgruppe spricht – zu finden in Anhang 2 – als Beweis für diese Tatsache.)

Eliten erfüllen in der Gesellschaft nun die Funktion der Leitung derselben. Wenn diese also eine aufwändigere, teurer herzustellende Unterhaltung oder künstlerische Bildung nachfragen, so nutzt dies aber dennoch der gesamten Gesellschaft, weil diese mittelbar dadurch profitiert. Ein gelassener, intelligenter und freundlicher Chef hat eben auch seine Bedürfnisse, wird eine derart zum Beispiel über seinen Opernkonsum angeregte, positive Energie aber durchaus nicht in der Regel für sich allein behalten, sondern diese in seine (von ihm geleitete) Gruppe geradezu direkt zu induzieren suchen.

Außerdem gilt mittlerweile der negative Beigeschmack jenes Elitenargumentes bezüglich des Opernkonsums für das Wiener Opernwesen sowieso final als nur bedingt gegeben. Etwa durch die immense Stehplatztradition der Wiener Staatsoper aber auch durch den Umstand, dass man Oper heute zu einem sehr geringen Preis via Internet streamed, schon immer im Radio kostenfrei anhören konnte oder aber auf Datenträger zuhause konsumieren kann bzw. direkt übers Fernsehen nachhause geliefert bekommt, ist nachhaltig gewährleistet, dass der wahre Opernfan sich nicht durch finanzielle Barrieren vom

Opernkonsum, mag dieser live oder via Radio/TV/Internet/Datenträger erfolgen, abhalten lassen muss.

Somit wurde der negative Moment der Elitenunterhaltung Oper direkt angesprochen und durch die eben dargebrachten Argumente sozusagen aus der Opernnutzengleichung einer jeden oder speziell der Wiener Gesellschaft herausgehoben. Natürlich ist der Kauf einer durchschnittlichen Opernkarte aber durchaus nach wie vor keine Kleinigkeit, die von jedem Bürger jederzeit spontan finanziert werden könnte. Aber wenn man des Weiteren etwa den Vergleich des durchschnittlichen Opernkartenpreises mit einer VIP-Karte eines Fußballländersmatches anstellt, lässt sich alle Mal feststellen, und das soll bitte kein Gegenargument gegen die Sportveranstaltung abgeben, dass der Opernkartenpreis maximal gesehen gleich teuer wie eine ordentliche Sportvipkarte ist. Im nächsten Punkt wird über die Finanzierungsthematik dann noch eingehender gesprochen.

Hier soll aber zunächst nochmals grundsätzlich festgehalten werden, dass die Elitenunterhaltung Oper durchaus gesellschaftlich als positiv zu bewerten ist, weil sie eben die Elite dazu befähigt, ihren Job als Elite zufriedener, ausgewogener und damit besser (auch für die *gesamte* Gesellschaft) zu verrichten. Und wer jetzt noch immer denkt, dies wäre alles übertrieben, zu teuer und nicht gerechtfertigt, dem sei hier ergänzend noch ins Gedächtnis gerufen, was z.B. ein schöner Urlaub am Meer, im Wellnesshotel oder in einem tollen Skigebiet pro Tag und Person geradezu an Geldmassen verschlingen kann. Wenn man sich dies zum Opernpreis von in Wien maximal ca. € 300,-- für die beste Karte der Wiener Staatsoper bildlich hinzudenkt, ist der Opernmaximalpreis geradezu als human einzustufen. Freilich gibt es auch noch höhere Preisspitzen, wie diese zum Beispiel bei den Salzburger Oster-, Pfingst- oder Sommerfestspielen üblich sind (bis zu € 490,--) oder welche etwa bei der 150. Jahr-Jubiläumsvorstellung im Mai 2019 (bis zu € 500,--) der Wiener Staatsoper zum Tragen kommen, aber das sind eben rare Ausnahmen der Opernkartenpreispolitik, die im ersten Fall durch die Ferienaktivität der Künstlerinnen und Künstler und im zweiten Fall durch das seltene 150. Jahr-Jubiläum der Wiener Staatsoper ausnahmsweise gerechtfertigt sind.

Exkurs: Vorsicht allerdings bei der Buchung von Karten über Agenturen! Hier kommt schnell mal ein Aufschlag von 20 % bis 30 % des Preises zum Tragen. Dies ist nur dann sinnvoll, wenn man kurzfristig tolle Karten braucht oder wenn man sich eine signifikante Beratungsdienstleistung für die richtige Kartenentscheidung von der spezifischen Ticketagentur konkret erhoffen darf.

Die Antwort auf die Eingangsfrage: „Gilt der Grundsatz: Brot und Spiele, heute noch zur Befriedigung einer Bevölkerung durch ihre Machthaber?“, ist also ganz dem eingangs erwähnten Bild der zweiseitigen Münze entsprechend mit: „Zum Teil ja, aber es kommt auf die konkreten Umstände an, ob wirklich ja oder nein.“, zu beantworten. Die Bevölkerung ist heute weit gebildeter, unabhängiger von ihrer Regierung, als dies im alten Rom sehr wahrscheinlich der Fall war. Dennoch gibt es nach wie vor einen deutlichen Bedarf nach leichter und ernsthafterer Unterhaltung. Wie gleich gezeigt werden wird, wird dieser zum Teil sehr signifikant durch öffentliche Opernunternehmen getragen bzw. bedient und auch durch die Öffentlichkeit selbst – in Form von kulturpolitischen Entscheidungen – zumindest stark mitfinanziert. Aber der Arm der Herrschenden hat mit Sicherheit heute nicht mehr den gleichen Durchgriff, den er in der Antike etwa dadurch gehabt haben mag, indem man durch die Veranstaltung von Spielen etwa schwache Staatsfinanzen oder Leitungsprobleme des Staates erfolgreich versucht thematisch zuzudecken, um etwa einer diesbezüglichen Verantwortung der Politik oder einzelner Politiker durch erfolgreiche, listig herbeigeführte Ablenkung final zu entgehen.

2. Das Wiener Opernwesen wird signifikant gesellschaftlich qua Staat und Stadt finanziert. Welche Gründe hat ein Staat oder eine Stadt, ein Opernwesen jedenfalls mit zu finanzieren, so wie dies in Wien der Fall ist? Die Förderung der intellektuellen Elite wurde bereits angesprochen, ebenso die Funktion jedes Opernwesens, Teil eines diversifizierten Freizeitangebotes einer Stadt überhaupt zu sein. Hinzu kommt noch ein Argument, das bereits 2013 vom damaligen EU-Kommissionspräsidenten erstmals öffentlich angesprochen wurde.

José Manuel Durão Barroso hielt (während seiner Amtszeit als EU-Kommissionspräsident) am 4. April 2013 eine Rede im Rahmen von einer Konferenz von Opera Europea zum Thema: „**Culture is the cement that binds Europe together**“.³⁴ **Dieser Leitsatz sei auch hier erwähnt, um eine öffentliche Opernfinanzierung nachhaltig mit zu begründen.**

Denn über die Grenzen von Stadt, Staat und Kontinent hinweg bedarf es einer gewissen Kommunikation, die auch über Oper sehr gut funktionieren kann. Denn man kann mit gemeinsam rezipierten Werken ein internationales Gemeinschaftsgefühl erzeugen bzw.

³⁴ gemäß Barroso, José Manuel: 2015: in seiner Rede

zumindest eine Thematik gemeinsam ansprechen, die allgemein inhaltlich von allen Rezipienten gleich konsumiert und damit unabhängig von der jeweiligen eigenen Meinung zunächst einmal angenommen wird. Das trifft nicht nur für all jene Werke zu, die eine Gruppe von Rezipienten derselben Sprache, in der das Werk abgefasst, sozusagen inhaltlich zusammen halten, sondern funktioniert sogar bei Werken, die ein Teil der Rezipienten sprachlich ad hoc nur zum Teil versteht, weil eben die verwendete Sprache nicht seiner eigenen Muttersprache entspricht. Durch den internationalen Opernkanon wird dieser völkerverbindende Umstand nur noch stärker indiziert. Denn wer zum Beispiel eine *Nozze di Figaro*, eine *Zauberflöte*, eine *Traviata*, eine *Bohème* oder welche der internationalen Dauerbrenneroperwerke, mag dies auch bloß qua Fremdsprachenrezeption sein, an sich heranlässt, öffnet sich diesbezüglich dem jeweils konkreten Operninhalt direkt und verbindet sich zeitgleich damit mit allen anderen Menschen, die diese Oper irgendwann gesehen haben oder die diese in der Zukunft erst sehen werden. Durch die Darstellung der jeweiligen Handlung auf der Bühne kann aber eine Sprachbarriere unter Umständen sowieso durch den darstellerischen Erklärungswert selbst völlig aufgehoben werden. Ergänzt wird dies durch Textübersetzungseinspielungen für die Zuseher zeitgleich zur szenisch-musikalischen Opernhandlung, wie diese mittlerweile fast überall regelmäßig vorkommen. Für all jene, die überdies die Werksprache schon zum Teil sprechen, kommt noch der angenehme Nebeneffekt zum Tragen, dass diese Personen, durch Nachahmung des Sprachklangs der Singdarsteller sich phonetisch in der jeweiligen Fremdsprache signifikant durch den Opernkonsum verbessern können. Dies wiederum befördert die internationale Völkerverständigung, wie sie etwa für eine vielsprachige internationale Körperschaft wie die Europäische Union von ganz zentraler Bedeutung ist. In der Folge kommt dies hier einem geradezu politisch per se zentralen Wert gleich, weil ja wechselseitiges, sprachliches Verständnis immer eine notwendige Voraussetzung für politisch-übereinstimmende Willenserklärungen zweier oder mehrerer Personen, Parteien oder gar Staaten ist.

In der Kulturökonomie werden diese Finanzierungsgründe wie gesagt als Freizeitangebot, als Intellektuellenförderung und als makroökonomisch wirksame Völkerverständigung zusammengefasst. Hinzu treten noch die Argumente des österreichischen Prestiges, wenn und weil hier insbesondere in Salzburg und Wien eine so exquisit hohe Opernaufführungsqualität vorherrschend ist, und jenes der Umwegrentabilität, weil etwa viele Touristen explizit aus diesem Grund hierher kommen und neben dem Opernticket dann

noch zahlreiche weitere Güter und Dienstleistungen zum Wohle der hiesigen Wirtschaft nachfragen.

Die öffentliche Kulturfinanzierung hat aber auch die eigenen Bürger, die in Wien Oper konsumieren wollen, selbst direkt im Blick. Sie hält sich an das sogenannte Phänomen eines „meritorischen Gutes“.

Die Definition des kulturökonomischen Fachbegriffes „meritorisches Gut“ besagt, dass für ein Kulturgut, das die Menschen verdienen, zu wenig Kaufpreis am Markt erzielt werden kann, weil die das jeweils in Frage stehende Gut verdienenden Menschen selbst nicht über ausreichend liquides Budget für diesen Zweck verfügen würden. Die Summe aber von allen zu gering ausfallenden Kaufpreisen am örtlichen Kulturabsatzmarkt, auf dem sich die heimischen Kulturprodukte ihre Kulturkonsumenten aussuchen und umgekehrt, bedeutete aber eine unerwünschte, deutliche Unterfinanzierung des jeweils in Frage stehenden Kulturgutes bzw. –Produktes und somit mittelbar sogar jeweils eine als konkret drohende Unmöglichkeit der Finanzierung desselben, gesetzt den Fall, man möchte heimische Kulturprodukte an heimische Konsumenten verteilen. Diesen Umstand der Divergenz von Wert des Kulturgutes und diesbezüglicher Zahlungsfähigkeit oder –Bereitschaft seiner Zielgruppe nennt sich dann mit der Theorie vom meritorischen Gut erklärt „Marktversagen“. *Durch eine öffentliche Förderung aber wird sodann dieses Marktversagen (entlang der Argumentation des Begriffes des „meritorischen Gutes“) dahingehend kompensiert, dass sich die Bürger wieder ihre Opernkarten tatsächlich leisten können und auch leisten werden, weil eben hier die öffentliche Finanzierung in die Funktion der Finanzierung des konkreten Kulturgutes – in unserem Fall der Oper am Standort Wien – quasi eintritt.*

Freilich kann man nun meinen: Warum bekommen die Menschen, die eigentlich gar nicht über das Geld dafür verfügen, trotzdem erstklassige Oper zum Tiefpreis angeboten und dann vorgestellt? Das taugliche Gegenargument hierzu aber sagt: Eben weil sie es (gesellschaftlich) verdienen.

Ob hinsichtlich eines konkreten Opernwesens dermaßen wirklich so vorgegangen wird, ist freilich per se eine wichtige politische Entscheidung der jeweils dazu im Verhältnis stehenden Politiker (und deren Öffentlichkeit). Hier gibt es etwa große grundsätzliche Anschauungsunterschiede zwischen der Nordamerikanischen und der Europäischen Kulturökonomie. Für Wien jedenfalls trifft das meritorische Gut hinsichtlich seines Opernwesens vollinhaltlich zu, wie dies auch im Punkt 4./III. nochmals zur Sprache kommen wird. In Salzburg ist es etwa vergleichsweise schon signifikant anders. Hier wird eher vom

„amerikanischen Ansatz“ ausgegangen, und die öffentlichen Förderungen der jeweiligen Festspiele halten sich grundsätzlich eher in Grenzen.

Feststeht also, dass für die Konsumenten des WOW etwa die Hälfte des Wertes, den ihre Opernkarte verbrieft, wenn sie ebendiese käuflich erwerben, von der Öffentlichkeit – entweder von der Stadt Wien oder der Republik Österreich qua deren Opernkompaniefinanzierungen übernommen werden. Auch dazu mehr im Punkt 4./III. Dass dadurch viele Menschen, die sich sonst entweder gar keine oder nicht so gute Opernkarten leisten könnten, unmittelbar profitieren, liegt somit ebenfalls auf der Hand. Die Theorie vom meritokratischen Gut hilft diesen Menschen ergo direkt, indem sie deren Opernkarten (stark) öffentlich qua Opernbudgetzuschüssen an die Kompanien mitfinanziert bzw. solche Finanzierung tauglich zu begründen, imstande ist.

Das wiederum dient auch der sozialen Ausgeglichenheit der gesamten Wiener Gesellschaft an sich. Und weil das Wiener Opernwesen in Wien so von allen gleichmäßig anerkannt wird, macht es den Menschen auch hier nichts aus, wenn sie wissen oder zur Kenntnis nehmen, dass etwa die Wiener Staatsoper oder das Theater an der Wien große öffentliche Förderungen in Form von sogenannten Basisabgeltungen erhalten, welche in deren jeweiliges Budget direkt von der Republik Österreich bzw. von der Stadt Wien eingespeist werden. Vielmehr ist es in Österreich common sense, dass die Kultur eine öffentliche Angelegenheit darstellt, und nicht wie in Amerika vor allem wohlhabende Privatpersonen zusammentreten, um Generalversammlungen von Opernkompanien zu gründen, die dann einen vorwiegend privat gelenkten Vorstand diesbezüglich wählen, der vom Staat direkt zunächst gar nichts bekommt. Freilich war dies aber auch dort nur mittelbar der Fall, weil die wohlhabenden Privaten etwa in den USA signifikant ihre Kulturzuwendungen, die sie den Opernkompanien regelmäßig angedeihen lassen, von ihren Unternehmensgewinnen steuerlich absetzen dürfen, was dazu führte, dass im Ergebnis auch in den USA die allgemeine Öffentlichkeit final die Kosten für Kultureinrichtungen wie zum Beispiel jene der Opernhäuser in signifikantem Ausmaß mit zu tragen hatte und nach wie vor hat.

„Die Reichen“ hatten dort zwar dermaßen das Privileg, ihre Spende an eine konkrete Kulturinstitution zu adressieren, diese sozusagen zu erwählen, während ein Teil (ca. 15 % davon in der Folge ohnehin wieder von der amerikanischen Öffentlichkeit übernommen wird und dieser Teil selbst sodann wieder zurück in die Taschen der Spender gespült wird. Dies wird in Amerika oft damit begründet, dass derart die Spender insgesamt mehr spenden, als sie spenden würden, gäbe es keine steuerliche Teilspendenabsatzfähigkeit.

Zusätzlich wird diesbezüglich angeführt, es könne ohnehin nur ein Teil der Spenden abgesetzt werden, und die Spender beteiligten sich sehr oft auch am Management der konkret erwähnten Kulturinstitution. In Österreich wurde mittlerweile mit den USA spendenmäßig gleichgezogen, in erster Linie trifft die Kulturfinanzierungsverantwortung neben den Rezipienten aber immer noch die aktuell gewählten Kulturpolitiker etwa den Kulturminister, der Kulturstadtrat und entsprechend die jeweils dazugehörige Volksvertretungskammer (auf Republik- oder Stadtebene), die eine jederzeit durch Gesetzesbeschluss (mit einfacher Mehrheit) eine Änderung der jeweils konkreten Opernkompanieförderungen vornehmen kann und in der Regel ca. 50 % der Opernfinanzierung als öffentliche Förderung den Kompanien des WOW direkt übertragen. Ob nun die USA-Kulturfinanzierungsmethode vergleichsweise kulturökonomisch-funktional gerechter wäre, oder nicht, steht hier wegen der inhaltlichen Größe dieser Frage momentan nicht zur Diskussion. Wichtig ist aber dennoch festzuhalten, dass mittlerweile in den USA wie in Europa stetig ein gewisser Geldbetrag (qua der steuerlichen Absetzbarkeit privater Kulturspenden) durch die Öffentlichkeit für die Finanzierung von Opernkompanien bereitgestellt wird und dass die wohlhabenden Spender in den USA dort sozusagen „anstatt einer öffentlichen Regierung“, wie es in Österreich und Europa oft der Fall ist, primär die Möglichkeit haben zu entscheiden, welche Kulturinstitution konkret hinsichtlich einer Finanzierung bevorzugt wird, weil sie eben überwiegend ihr eigenes Geld hierfür aufwenden, also quasi die Gesellschafter von großen Opernkompanien sind, die üblicherweise ja auch mit einer unternehmerischen Gestaltungsmöglichkeit (weltweit gemäß des üblichen Gesellschaftsrechts) im jeweils konkreten Opernunternehmen ausgestattet sein sollen.

In Österreich ist übrigens die Kulturspendenabsetzbarkeit für größere Spenden sogar mit 20 % - 5 % höher sogar als in den USA – unter gewissen Voraussetzungen auch steuerrechtliche Realität, wie weiter unten noch hinreichend dargestellt werden wird. Es ist damit bald mit einer höheren Privatfinanzierungsquote von Opernunternehmen auch hierzulande aus mathematisch-logischem Grund durchaus zu rechnen.

Freilich sind hinsichtlich der Frage der öffentlichen bzw. privaten Opernfinanzierung überhaupt dort wie da jeweils sehr gute Argumente anzutreffen, und die wichtigsten für eine öffentliche Opernfinanzierung, nämlich jenes der Völkerverständigung, jenes eines attraktiven Freizeitangebotes für die Bürger, jenes der Förderung einer intellektuelle Elite, jenes der Umwegrentabilität von Oper etwa qua Tourismus und jenes des positiven Imagetransfers, welcher von der Opernkompanie auf die gesamte Stadt etwa auch

zugunsten eines touristisch besonders nachgefragten Standortes in der Regel erfolgt, wurden unter der aktuellen Überschrift bereits allesamt angesprochen.

Hinzu kam eben das Argument des sogenannten meritorischen *Kulturgutes*, dass eine starke öffentliche Finanzierung, wie sie für Wien vorherrschend charakteristisch ist, des Weiteren tauglich begründen hilft, damit sich die Menschen eben (bessere) Opernkarten auch real leisten können. In erster Linie geht es also hier wieder neben der zu befördernden Völkerverständigung bei der Finanzierung des WOW, in erster Linie um ein tolles Freizeitangebot für Bürger und um eine derart erzielte Intellektuellenförderung am Standort Wien. Dass dies wiederum auch per se wirtschaftlich gesehen als durchaus sinnvoll erscheint, ist unzweifelhaft durch die weitere Geltung des Prestige- und dem Umwegrentabilitäts-Arguments, weil ja durch die öffentliche Finanzierung des Wiener Opernwesens/Opernclusters mit Blick auf ein, zwei, drei seiner fünf eben dargetanen Hauptzwecke, die übrig bleibenden weiteren zwei nie ausgeknipst werden, sondern stets vielmehr im Gegensatz dazu stets parallel wirken.

Nachdem jedes Opernwesen auch direkt von seiner Leistung, welche in der Regel vor allem durch die Künstlerinnen und Künstler bereitgestellt wird, abhängt, ist es also nun – zu guter Letzt – ergo verständlich, dass man diese „kunstproduzierenden“ Menschen nicht nur grundsätzlich finanziell abfinden soll, sondern dass man den Künstlern ein sehr gutes Gehalt zuerkennen soll, damit auch deren gesellschaftliche „Kunst-Leistung“ selbst maximiert werde, sekundär auch, um diesbezüglich international konkurrenzfähig zu bleiben, die besten Künstler verpflichten zu können, und weil es sich beim Künstlerberuf um einen sehr schwierigen handelt, der eine adäquate Gegenleistung nur verdient.

Diesem Ansatz wird grundsätzlich in Wien hinsichtlich seines Opernwesens durchaus stets entsprochen. Viele Künstler berichten sogar, dass sie mit ihrer Abgeltung, die sie für ihre Leistungen in Wien erhalten, sehr zufrieden sind. Wenn die allgemeine Stimmung bei der Bevölkerung hinsichtlich der öffentlichen Aufgabe von Kunst und Kultur in Wien und Österreich daher so bleibt, wie sie gegenwärtig vorherrschend ist, kann für die Künstlergagenperspektive in Wien/Österreich wohl durchaus eine vorsichtig-positive Prognose gewagt werden.

3. Oper (etwa im Rahmen des WOW) wirkt qua Soziologie.

*„Soziologie ist eine empirische Sozialwissenschaft. Sie untersucht die Strukturen des sozialen Handelns und die Formen der Vergemeinschaftung und **Vergesellschaftung**, unter*

Berücksichtigung der jeweils vorherrschenden **Normen und Werte**. Sie untersucht die sozialen Prozesse und Institutionen, die die Integration der Gesellschaft bewirken. **Sozialer Wandel und soziale Ungleichheit** gehören zu den grundlegenden Phänomenen der soziologischen Theorie und Empirie.“³⁵

Die Oper ist in diesem Sinn auch ein Medium, das „mit sprachlichen und anderen symbolischen Mitteln zur **Menschenbeeinflussung und – orientierung** beiträgt, indem **Entscheidungen oder Maßnahmen**, welche in der Gesellschaft getroffen werden, propagiert, begründet, bestätigt, vertuscht, **problematisiert** oder attackiert werden“.³⁶

Diese beiden Zitate aus unterschiedlichen Quellen führen den Begriff der Soziologie an jenen der Oper heran. Die Medieneigenschaft von Oper wurde bereits angesprochen, auch der Umstand, dass dadurch politische Inhalte auf der Bühne problematisiert werden, welche einen direkten Einfluss auf die Rezipienten haben. Dies geschieht einfach gesagt dadurch, dass sich die Menschen an den Problemlösungen der Bühne ein Beispiel nehmen.

Zum ersten Zitat: Die Soziologie, die Lehre vom Sozialen, befasst sich mit all den Fragen, die auch nur irgendwie auf den Begriff der Gesellschaft bezogen werden können. Sie ist eine empirische Sozialwissenschaft, das heißt, sie geht von beweisbaren Tatsachen aus, wie diese regelmäßig durch Statistiken oder wissenschaftliche Feldbeobachtungen hier tauglich bereitgestellt werden. Es geht dabei meistens um konkrete Veränderungen der gesellschaftlichen Situation, also um die Frage: wie wird sich die Gesellschaft aufgrund irgendeines neuen Sachverhaltes ändern, ändert sie sich überhaupt und wenn ja, in welcher Form – in Theorie und/oder praktisch?

Die Oper ist diesbezüglich vielleicht noch eine fast unbesprochene Angelegenheit. „Wie soll das funktionieren? Ich gehe in die Oper, und dann bin ich ein anderer Mensch, oder wir sind eine neue, andere Gesellschaft?“, mag sich mancher fragen. Jedenfalls sind politische bzw. ökonomische Theorien diesbezüglich (hinsichtlich ihrer soziologischen Wirkungen) bekannter. Beispiele: Die Kapitalismuskonzeption versus die Marxismus-Lehre sprechen jeweils ein konkretes Gesellschaftsbild oder auch nur Gesellschaftszielbild an, das als soziologisch zu verorten ist.

Natürlich haben aber auch Medien einen soziologischen Einfluss, also auch Oper. Aber wie hängt dies Alles nun konkret mit „der Oper“ zusammen? Hier müssen wir

³⁵ Gemäß: Schäfers, Bernhard: „Einführung in die Soziologie“, Wiesbaden 2016, im Springer Fachmedien Verlag: (Schäfers 2016)

³⁶ Gemäß Korta und Niekisch, 2004: S. 171, Abs. 3

zurückgehen zur Struktur des Wiener Opernwesens. Denn dieses besteht aus 5 Kern- oder Hauptthesen. Die erste These befasst sich mit den Individualwirkungen von Oper durch die Kulturökonomie & Anthropologie, jetzt sind wir bei Kernthese 2, jener der Opernkollektivwirkungen, die kulturökonomisch und kultursoziologisch begründbar sind. (Es werden danach noch die drei weiteren folgen, wie dies bereits seit dem Beginn dieses Buches vor allem als dessen Gliederung vorgesehen ist.)

Im Prinzip ist also schon bereits bis jetzt alles, was sich irgendwie positiv auf die Gesellschaft auswirkt, darin qua 4./II./1. Und 4./II./2. enthalten. Aber es gibt neben diesen vor allem wirtschaftlichen Wirkungen, welche bereits beschrieben wurden, auch einen unmittelbar soziologischen Wert von 4./II., nämlich hinsichtlich der Vergemeinschaftung der Gesellschaft, die auch qua Opernkonsum (soziologisch) funktioniert. Von der Funktion her ist eine Opernaufführung dementsprechend mit einem Gottesdienst, einer Messe also, gleichzusetzen.

Viele Menschen kommen zusammen, um gemeinsam in einem Raum in die gleiche Richtung zu schauen, um vielleicht einen gemeinsamen Inhalt zu rezipieren, vielleicht um damit „eine Art von persönlichem Kontakt zu Gott zu pflegen“, soweit zur Messe. In der Oper schaut man auch in die gleiche Richtung, ein bestimmter Inhalt wird rezipiert, und die Beziehung zu Gott wird vielleicht konkret ersetzt durch eine entsprechend funktional ähnliche Beziehung zur Kunst.

Worin besteht diese der Gottesanbetung ähnliche Beziehung von **Opernkunst** nun im Einzelnen? Durch die Kunst erhalten wir Bildung, gesellschaftliche Spiegelung und angenehmes Wohlgefallen bei deren Rezeption, es sei denn, die Künstler möchten die Zuschauer irgendwie mit Absicht aufwühlen, um sie zu schocken, weil sie etwa mit der aktuellen politischen Lage nicht zufrieden sind oder dergleichen.

Nachdem hier die Gottesbeziehung bei der Opernvorstellung durch einen soziologischen Opernwirkungsbegriff ersetzt wurde, befassen wir uns bei der Charakterisierung jeder konkreten Opernaufführung bzw. Vorstellung nicht mit einem theologischen sondern mit einem soziologischen Phänomen, wenn auch manchmal trotzdem im Zusammenhang mit Opernaufführungserfahrungen davon gesprochen wird, dass sich ob der unglaublichen Schönheit manch-szenisch-musikalischer Stellen sich geradezu der Himmel selbst geöffnet habe. Dies stellt wiederum sozusagen einen *unmittelbaren Rückbezug der Religion auf die Kunst* dar, als man eine religiöse Formulierung auf die Opernkunst anwendet, womit dieses Dictum als durchaus wissenschaftlich-angemessen gewählt erscheint.

Bei beiden, einer Opernaufführung wie einem Gottesdienst, findet aber auch etwas in soziologisch-direkter Hinsicht und zwar unmittelbar statt, was „Vergesellschaftung“ genannt wird, beim Gottesdienst ist diese eher in einem theologischen Sinne, bei der Opernaufführung eher im Sinne ihres primären Zwecks, jenem des künstlerischen Wohlgefallens gepaart mit Bildung zu verstehen. In beiden Fällen aber, so ist das Wort „Vergesellschaftung“ an sich genommen gemeint, kommen reale Menschen zu einem bestimmten Zweck in der Realität als Gesellschaft zusammen, können somit direkt nicht nur hinsichtlich von Gott oder den Opernkünstlern realen Livekontakt „mit dem Alter/der Bühne“ aufnehmen, indem sie zuschauen oder mitwirken, sondern sie können auch jeweils als Teilnehmer untereinander im Rahmen oder am Rande der jeweiligen Veranstaltung sich wahrnehmen, kommunizieren oder sich gar persönlich vernetzen.

Implizites Ziel ist nun qua der Medieneigenschaft jeder Opernvorstellung nun auch die Beeinflussung der „Normen und Werte“ durch die Kunst. Das Geheimnis dabei ist, dass diese politisch-inhaltliche Beeinflussung, welche grundsätzlich jeder Kunst innewohnt, insbesondere jeweils darauf beruht, dass in großartiger Weise ein zumindest „auch“ politischer Inhalt sehr schön – qua Kunst kunstfertig – verpackt wird. Etwa im Falle der darstellenden Kunst geschieht solches Kunstwerk durch eine besonders gelungene szenische Darstellung des Theaterstücks, im Spezialfall der Oper sogar noch parallel zur Szene über deren Veredelung durch Musik, sodass der jeweilige Rezipient eines Kunstwerks – einer Opernvorstellung, deren politischen Inhalt sogar sehr gern aufnimmt, weil er sich dabei etwa an deren lyrischer Sprache oder herrlicher Musik, womöglich an einem traumhaft schönen Bühnenbild, an besonders kunstvoll ausgeführten Kostümen oder aber auch nur an der eleganten Abendgarderobe seiner Sitznachbarn (im Publikumsraum) delectiert. Der Rezipient ist durch die Kunstfertigkeit der Kunst offen und positiv gestimmt und kann so auch für ihn schwierige Inhalte, denen er eigentlich reserviert gegenübersteht, gedanklich leicht fassen bzw. zulassen, und ist in der Folge davon vielleicht dazu bereit, diese anzunehmen, ihnen zuzustimmen oder gar eine diesbezügliche Änderung in seinem Leben vorzunehmen. Die Abhandlung desselben Themas oder derselben politischen Aussage würde ihm, rezipierte er dieses/diese als bloß etwa in einem Hörsaal dargestellt, mag auch eine gelungene Überzeugungsrede dort stattgefunden haben, viel schwerer inhaltlich anzunehmen, erscheinen, zum Beispiel, weil in einer Oper im Grunde genommen nie das Publikum direkt angesprochen, sondern immer eine Geschichte inszeniert mit musikalischer Begleitung dargebracht wird, welcher der Zuseher im Grunde genommen

eben nur zusieht, auch wenn er sich natürlich psychologisch in die einzelnen Figuren einfühlen, ja, sich da und dort auch mit diesen identifizieren kann.

Dies unterscheidet etwa den soziologisch-politischen Effekt einer Opernvorstellung etwa auch von jenem einer Nachrichtenmeldung im TV, Internet oder Radio. Der dortige Medieninhalt wird zwar auch rezipiert, aber nicht in erster Linie wegen seiner ästhetischen Schönheit qua kunstvoller Verpackung, sondern wegen seiner Aktualität, seines sensationellen Inhalts selbst oder etwa weil man irgendeinen unmittelbaren persönlichen Themabezug zur fraglichen Nachricht respektive Story aufweist.

Deshalb eignet sich die Oper auch mehr um das Ansprechen grundlegender Probleme. Die Oper bezieht sich natürlich sehr oft auf eine konkrete Gesellschaft, sie spricht aber sehr häufig auch Probleme an, die prinzipiell auf der ganzen Welt ähnlich vorherrschen. Die jeweils konkrete Politisierung in der Oper erfolgt dann oft nur auf Auslegungsebene. Das heißt, ein Regisseur legt ein Stück so aus, dass zu einem aktuellen politischen Inhalt in bestimmter (der Meinung des Regisseurs entsprechenden) Weise Stellung genommen wird, indem der Operninhalt entsprechend in seiner Darstellung (qua des sogenannten Regietheaters) adaptiert wird. Aber auch werktreue Opernaufführungen (das Gegenteil von Regietheater)³⁷ können qua ihres Inhaltes politisch sein, wenn ihr politischer Grundinhalt aktuell zur realen politischen Lage einer Gesellschaft passt und gerade deswegen am Spielplan angesetzt wurde.

Am politisch effektivsten ist natürlich stets eine Oper in der Sprache der Rezipienten. In der Operngeschichte sprach man dabei schon einmal von nationalen Schulen. Heutzutage (früher lediglich der Adel) sprechen aber schon viele Opernzuschauer mehrere Sprachen, sodass dies nicht unbedingt zutreffen muss. Dennoch geht auch heute noch ein gewisser Patriotismus von den jeweiligen Opernwerken aus. Franzosen gefällt z.B.

³⁷ Eine werk-treue Inszenierung sieht das Streben nach einer dem Werk möglichst gut entsprechenden ursprünglichen Auslegung als ihr höchstes Ziel an. Ausgegangen wird hier immer vom Erklärungswert des Werkes selbst und diesbezüglichen Regieanweisungen des Librettisten bzw. Komponisten.

Beim Regietheater hingegen stehen der Regisseur und die ausführenden Künstler im Mittelpunkt. Neben politischen Gründen einer solchen inhaltlich signifikanten Abänderung des Theater- oder Opernwerks gilt es hier vor allem aus persönlichen Gründen der ausführenden Künstler ein Stück entsprechend abzuändern. Damit ist gemeint, dass auf die Körper, Charaktere sowie (politischen) Einstellungen der Künstler eingegangen wird und das Stück somit nur mehr ein Vehikel dazu wird, diese darzustellen. Es kann dabei um sehr abstrakte Fragen wie das persönliche Kunstverständnis etwa bezüglich von Lyrik, Musik, Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung gehen, die dann zum Regietheater-Ansatz führen.

Das Regietheater heißt selbst aber deshalb so, weil bei ihm nicht Komponist und Librettist sozusagen im künstlerischen Sinne als Urheber gelten, sondern der Regisseur, der im Verein mit den weiteren, ausführenden Künstlern das jeweils konkrete Stück in der primär von ihm abgeänderten Form auf die Bühne bringt.

Meyerbeer und Gounod, deutsch sprechenden Menschen etwa Wagner und Richard Strauß, Italienern Verdi, Puccini, Bellini und Russen Tschaikowsky, Mussorgsky und dergleichen. Das war natürlich jetzt eine stark verkürzte, lediglich schematisch erfolgte Opersprachenordnung, wie sie seit dem musik- oder operngeschichtlich vorkommenden sogenannten „Nationaloper“-Begriff, der sich im 19. Jahrhundert entwickelt hat,³⁸ vorzukommen pflegt, weil jede große Sprachgruppe seither versucht, ein fiktives Opernkompositionszentrum für die eigene Nation als wissenschaftlich tauglich zu begründen. Dies gelang zwar nicht, aber es ist natürlich so, dass Werke in der eigenen Muttersprache der Zuschauer bei diesen sozusagen am meisten in die Sinne fallen. Das führt sogar zuweilen dazu, dass man beispielsweise an der Wiener Staatsoper bei einer russischen Oper besonders viele russische Zuseher in den Pausen – sich auf russisch unterhaltend – vorfindet, welche offenbar in der Art einer international-russischen Community sich auch im Ausland gern zu „heimatsprachlichen Klängen“ trifft.

Kommen wir nun zum letzten Element des ersten Zitates: dem „sozialen Wandel und der sozialen Ungleichheit“. Beides trifft auch für die Oper zu und findet innerhalb von Opernvorstellungen statt. Letzteres sei zuerst besprochen. Sieht man sich den Sitzplan eines Opernhauses mit den dazu gehörigen Preiskategorien an, erkennt man sofort, dass sich hier die an einer Vorstellung teilnehmende Gemeinschaft als in Preisklassen unterteilend gegliedert vorfindet. Es geht gar nicht anders. Denn es gibt nur eine erste Reihe, nur eine Mittelloge, nur einen 1. Rang. Wollte man alle gleich berechtigen, würde dies eine Unmöglichkeit darstellen und daher insoweit sogar schon per se eine Art Tautologie solchen Zieles selbst bedeuten.

In der Wiener Staatsoper etwa gibt es acht Preiskategorien und die Stehplätze. Wenn also ein Sänger die Bühne betritt und den Zuschauerraum mit seinem Gesang adressiert, um diesen vollends zu beglücken, findet er die Gesellschaft diesbezüglich als abschließend eingeteilt vor. Die I. Kategorie etwa betrifft die ersten Reihen im Parkett, einige Logen im Parterre und im 1. Rang sowie die Mittelloge. Doch dies ist alles andere als ungerecht. Denn jeder kann prinzipiell jede Karte käuflich erwerben. Freilich ist dies aber abhängig vom Preis, der individuell konkret bezahlt werden will bzw. kann. Es ist jedoch dennoch nicht etwa so, wie dies mancherorts in Weltopernhäusern gepflogen wird, dass etwa eine Familie oder eine Firma eine Loge für die gesamte Saison reserviert hat und man

³⁸ Siehe Michels, Ulrich: „dtv-Musikatlas“, im Deutschen Taschenbuch Verlag, 2005 in Karlsruhe erschienen gemäß (Michels 2005): S. 423, Spalte 1, 1. Satz.

dementsprechend in der fraglichen Loge nur dann die Oper genießen kann, wenn man von den Dauerabonnenten eben der fraglichen Loge selbst dazu eingeladen wird. Insofern ist selbst die Klasseneinteilung der acht Preiskategorien in der Wiener Staatsoper noch relativ demokratisch, weil diese eben grundsätzlich als für jedermann gleichmäßig verfügbar (und damit als „nur vom Preis her bedingt“) bereitgehalten wird.

Doch das ist noch lange nicht das Ende der hiesigen Opernsitzplandemokratie. Denn ich kann selbst bezeugen, dass ein stetiger Wandel unter den Opernzusehern selbst stattfindet. Von den 2298 Plätzen der Staatsoper insgesamt ausgehend entfallen 567 Tickets auf die Stehplätze. Dies bedeutet einen gesellschaftlich relativ niederschweligen (weil günstigen wie organisatorisch einfachen) Opernzugang. Dem im Vergleich zur teuersten Karte (€ 287,--) kostet der Stehplatz – egal ob im Parterre, am Balkon oder auf der Gallerie – lediglich maximal € 4,-- (Anmerkung: seit geraumer Zeit nun schon € 10,--).

Jedoch nicht nur Sparefrohs zielen auf diese Karten ab. Auch Menschen, die sich gern eine Stunde vor Beginn in die Schlange stellen, vielleicht noch darin ein wenig mit manch anderem Opernticketaspiranten kommunizieren, dabei womöglich ein interessantes interkulturelles Gespräch führen können, dies macht man eben 10, 20, im Extremfall wie bei mir 100 Mal. Aber irgendwann ist man dann durch mit dem Stehplatz, und plötzlich dazu in der Lage, an Sitzkarten interessiert zu sein. Hätte man aber am Stehplatz nicht so lange das gesamte Geschehen beobachten können, fühlte man sich in dem Welthaus der Staatsoper gewiss nicht so sicher und wohl, als das eben der Fall ist, wenn man das Haus sukzessive gedanklich „erobert“ hat ausgehend zum Beispiel durch einen (wiederholten) Stehplatzbesuch im Haus am Ring.

Aber die Entwicklung ist damit noch nicht zu Ende. Mit der Zeit können Karten der 1. Kategorie folgen, und man überlegt sich, wo man genau am besten sitzt. Hat man jedoch diese Hochpreisphase hinter sich, wiederum einige Jahre später, erkennt man, dass es in der Staatsoper etliche Plätze gibt, die vielleicht nicht in der 1. Kategorie befindlich, aber trotzdem sehr gut sind und daher ein geradezu wunderbares Preis-Leistungsverhältnis aufweisen. Der Schluss aus dem Ganzen ist somit: Hätte man die Stehplatzkarten nicht gekauft, hätte etwa die Wiener Staatsoper letzten Endes auch weniger Kunden der ersten Kategorie, weil die diesbezüglichen Ticketbezieher nie die Möglichkeit gehabt hätten, sich am Stehplatz über die Sinnhaftigkeit des Erwerbs solcher Topkarten langsam aber nachhaltig klar zu werden. Das heißt: Der Stehplatz ist ein Garant des nachhaltigen Erfolges der Wiener Staatsoper. Selbst der Direktor selbst berichtet, in seiner Studentenzeit sehr oft am Stehplatz (allerdings in Paris) anzutreffen gewesen zu sein, denn dort wird man

langsam und sicher an die Oper herangeführt. Natürlich gibt es aber auch Stilblüten wie z.B. die Aussagen mancher Touristen, welche in der Schlange etwa angeben, sie hätten die Karten nur gekauft, um das Haus bis zur ersten Pause mal von innen zu sehen.³⁹

Und auch die restlichen Ticketpreise sind so gestaltet, dass man von einem allgemeinen Zugang dazu sprechen wird, weil eben grundsätzlich jedermann jede Karte kaufen kann, und die Ticketpreisgestaltung durch die öffentlichen Förderungen bedingt so niedrig ausfällt, dass sich jeder Durchschnittsmensch in Wien etwa eine Karte der 3. Kategorie, die je nach Vorstellung zwischen € 130,-- und € 189,-- kostet, relativ leicht leisten wird können, wenn er dies wirklich möchte. Zu rechtfertigen sind diese immer noch erheblichen Kosten durch den enormen personellen wie materiellen Aufwand jeder einzelnen Opernaufführung. Nur aufgrund der öffentlichen Mitfinanzierung von exquisiten Opernvorstellungen können diese gleichermaßen als Champagner der musikdarstellerischen Kunstgattung zu so noch einigermaßen erträglichen Preisen (in erster Linie den Wienerinnen und Wienern) angeboten werden.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, es liegt (erstens) etwa durch die Preisklassen und Sitzkategorien sehr wohl eine gesellschaftliche Ungleichheit oder gesellschaftliche Einteilung der Gesellschaft vor. Allerdings kann (zweitens) prinzipiell Jeder jede Karte kaufen, weshalb es im Ergebnis also zwar aufs Geld, nicht aber auf irgendwelche speziellen Privilegien ankommt. Und (drittens) durchläuft der durchschnittliche Opernfan eine individuelle Konsumententwicklung, die nicht selten vom Stehplatz ausgeht. Jetzt wurde zwar die ganze Zeit nur von der Wiener Staatsoper gesprochen, dasselbe gilt aber analog auch für alle anderen Wiener Best-Practice-Opernkompanien (Volksoper, Theater an der Wien, Kammeroper und Neue Oper Wien).

Dass sich ein Konsument nicht gleich für die Top-Karte entscheidet, verläuft weiters in wirtschaftssoziologischer Hinsicht gar nicht etwa im Rahmen einer Sonderentwicklung. Denken wir beispielsweise an den Einkauf beim Lebensmittelhändler. Macht ein neuer Supermarkt in der Nähe auf, so wird zumeist erst einmal von Kundenseite her erforscht, ob das Geschäft konkret interessant ist. Die Preise und die Produkte und die Produktanordnung im Laden werden also analysiert, man kauft zunächst vielleicht nur eine

³⁹ Natürlich stellt der eben geschilderte Sachverhalt auch eine persönliche Opernticketkauf Erfahrung des Autors vorliegender Studie dar. Objektiviert ist aber hierbei jedenfalls ein als konkret zu folgender Grundsatz, dass man als Jugendlicher am besten langsam in den Opernkonsum einsteigt, indem man sich etwa zunächst ein Bild darüber via eines Stehplatzbesuches macht, weil man dermaßen gleichzeitig, ist man ohne die Eltern vor Ort, die Eigenkontrolle bewahren und trotzdem einen sehr klaren Eindruck über die betreffende Opernvorstellung gewinnen kann, und das Alles zu sehr geringen Kosten.

Kleinigkeit, und erst wenn man nachhaltig von dessen Sortiment und der Preispolitik überzeugt ist, tätigt man schließlich womöglich den eigentlichen Großeinkauf bei dem in der Wohn- oder Arbeitsgegend als neu entdeckten Supermarkt.

Dies trifft eben analog auch auf die Oper zu. Eine Besonderheit hat die Oper allerdings im Vergleich zum Lebensmittelversorger: In der Oper findet sich diesbezüglich nicht nur eine pekuniäre, eine Geld-Gesellschaftsstruktur, sondern auch eine solche, die sich primär über das Alter definiert. Das heißt, wer in der Jugend am Stehplatz war, sitzt oft im Alter dann in der Loge. Würde man aber diese Parallelsituation des Zusammentreffens aller Generationen im Rahmen auch nur von einer Vorstellung ausklammern, richtete man schon für die Gesamtpublikumsentwicklung etwa der Wiener Staatsoper einen nachhaltigen Schaden an. Denn immerhin macht der Stehplatz hier ziemlich genau ein Viertel aller Besuchereintrittskarten aus, und andererseits verschlösse man sich dermaßen dem Nachwuchs und/oder dem Ausgleich von gesellschaftlicher Ungleichheit normalerweise erzielt durch besonders günstige Karten wie z.B. Stehplatztickets. All jene, die behaupten, schon seit ihrer Kindheit immer den Logenplatz aufgesucht zu haben, sind entweder Opernangehörige, Angeber, oder sie gehören einem geschätzten Publikumsanteil der oberen 10% Konsumenten an, welche sowohl bereits seit ihrer Kindheit Oper konsumieren als auch schon seit damals Operntickets der gehobenen Kategorien (etwa durch ihre Eltern finanziert) nachfragen. Dies ist aber ein allgemein gesagt wohl eher vernachlässigbares Phänomen. Das Phänomen der eben beschriebenen „Stehplatznachhaltigkeitswirkung“ wird alle Mal deutlich signifikanter ausfallen und ist quantitativ gesehen für die Auslastung viel wichtiger, als der kleinere – aber natürlich auch wichtige – Anteil all jener Kunden, die schon von ihren Eltern direkt in den gehobenen Opernkonzern eingeführt wurden.

Außerdem kann sich jeder der geistigen Opernelite auch deshalb relativ leicht selbst hinzufügen, weil man ja in Wien qua der Argumentation eines meritorischen Kulturgutes zu Recht relativ niedrige weil öffentlich gestützte Opernkartenpreise vorfindet, die somit auch die Hemmschwelle, das erste Mal in Operntickets zu investieren, deutlich herabsetzt. Das ist wiederum eine weitere Ursache, warum auch immer genug Opernneukonsumenten „anfragemäßig nachwachsen“. Sie ist auch eine deutliche Stütze für jene intellektuelle Elite der Stadt, die z.B. in der Wissenschaft tätig ist und keine Vorstandsvorsitzenden-Gehälter bezieht, aber dennoch (verdientermaßen) in den vollen geistig-emotionalen Genuss des Konsums exquisiter Opernaufführungen kommen möchte.

4. Nur durch eine gelungene Kulturpolitik profitiert die Gesellschaft qua Opernwesen.

Nachdem Kapitel 4./II./3. so umfassend ausgestaltet wurde, soll nunmehr zur prägnanten Kürze am Ende von 4./II. übergegangen werden. Warum braucht ein Opernwesen nun besprochen als 4./II./4. direkt eine stützende *Kulturpolitik*, um zu gedeihen?

Dies lässt sich vor allem dadurch feststellen, dass die Wiener Staatsoper und die Wiener Volksoper zu den sogenannten Bundestheatern gehören, die einerseits zur Hälfte vom Staat Österreich finanziert werden und auch in deren Eigentum befindlich sind, andererseits das Theater an der Wien konkret zu den Vereinigten Bühnen Wien zu zählen ist, welche einer 100%igen Tochter der Wien Holding entspricht, die wiederum zur Gänze im Eigentum der Stadt Wien steht. Somit kann festgestellt werden, dass die Wiener Staatsoper, die Wiener Volksoper und das Theater an der Wien unproblematisch wie eben beschrieben als öffentliche Kulturunternehmen kategorisch zu bezeichnen oder einzuordnen sind. Die Wiener Kammeroper gehört organisatorisch zum Theater an der Wien, aber ist offiziell (noch) ein (privater) gemeinnütziger Verein, der aber ebenso wie die Neue Oper Wien mehr als die Hälfte seines Budgets aus der Stadtkasse Wiens direkt erhält, welche also den zwei nun angesprochenen zwar nicht direkt öffentlichen Wiener Best-Practice-Opernkompanien entsprechen, die aber auch stark als öffentlich finanziert werden, weshalb man diese auch als zumindest mittelbar öffentliche Opernunternehmen Wiens charakterisieren kann.

Warum ist das so? Warum gibt es so große finanzielle Förderungen für das Wiener Opernwesen seitens der Öffentlichkeit und damit seitens der Politik? Die Politik hat zu Recht erkannt, dass es sich bei exzellenten Operaufführungen auch aus der öffentlichen und damit aus der politischen Perspektive um ein äußerst wertvolles Kulturgut der Stadt Wien respektive der Republik Österreich handelt. Der daraus folgende Gedanke also lautet: Warum diese nicht als ein meritorisches Gut erkennen und stark öffentlich fördern? Ein meritorisches Gut ist – zur Erinnerung – ein Gut, das die Bürger einer öffentlichen Körperschaft zwar verdienen, aber sich nicht in der gewünschten Form leisten könnten. Aus den bereits bei der Definition des meritorischen Gutes erfolgten Gründen ist dies wirtschaftlich und politisch sinnvoll. Ergo dessen hat man sich in der Wiener und Österreichischen Politik eben dazu entschieden. Mehr noch dazu dann in Kapitel 4./III. Wer sich aber jetzt schon dafür brennend interessiert, möge sich nun auf die Fährte der Rechtsformen der fraglichen Wiener Best-Practice-Opernkompanien machen, aus denen sich die politisch sehr positive Einstellung Wiens bzw. Österreichs gegenüber exquisiten Operaufführungen unmittelbar und damit unproblematisch ableiten lässt.

Wie kam es aber in geschichtlicher Hinsicht dazu, dass wir eine kulturpolitische Befassung mit dem Gegenstand des Wiener Opernwesens wie vorliegend im hier und heute bereits als gelebte Tradition annehmen können? Indem sich dies eigentlich bis ins mittlere 17. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, als Kaiser und Könige beispielsweise zu ihren Geburtstagen oder Hochzeiten sowie zu weiteren Festanlässen begannen, Operaufführungen für die Hofgesellschaften – z.B. in Wien – organisieren zu lassen. Dazu jedoch auch später noch mehr.

Im hier und heute aber lässt sich allein schon aus der Tatsache, dass die Wiener Staatsoper das von der Vorstellungszahl her betrachtet größte erstklassige Opernreper-toireunternehmen der Welt darstellt, und diese gemäß der Rechtslage ein zur Gänze öffentliches und deshalb in der Regel auch mindestens zu 50 % öffentlich finanziertes Unternehmen ist, erkennen, dass wohl das politische Commitment in Sachen opernfreundlicher Kulturpolitik ein sehr großes ist, um nicht zu sagen, sein muss.

Dass diese sehr gute Kulturpolitik für das Wiener Opernwesen als vorliegend festzustellen ist, lässt sich also aus dem hier dargestellten Sachverhalt bereits als unproblematisch ableiten. Ich gehe sogar soweit zu sagen, dass, gäbe es die sehr gute Kulturpolitik im Rahmen des WOW nicht (und zwar grundsätzlich als Allparteienkonsens vorliegend), wäre es um die Qualität und Auslastung der Opernkompanien in Wien bei weitem nicht so gut bestellt, wie dies gegenwärtig und zwar als allseitig unstrittig der Fall ist.

5. Im politischen Kontext wird das Medium Oper soziologisch verwendet.

Der ökonomische Philosoph Peter Koslowski (1952 – 2012) bereichert in seinen zahlreichen ökonomischen Monografien die Welt und insbesondere den deutschen Sprachraum durch seine klare Sicht auf ökonomische Probleme, Sachverhalte und Systeme. Eines seiner zentralen Werke heißt „Prinzipien der Ethischen Ökonomie“,⁴⁰ und dieses nimmt wesentlichen Bezug auf die hier interessierende Thematik und zwar wie folgt:

Peter Koslowski ist in diesem Buch zur ethischen Ökonomie auf der Suche nach Antworten zu der Frage, welche denn die allgemein gültigen „vernünftigen Präferenzen“ von Bürgern seien und wie die Politik bzw. die Wirtschaft diese Präferenzen den Bürgern nachhaltig ans Herz legen kann.

⁴⁰ gemäß Koslowski, 1994

Dass dies ein Bestandteil von Opernaufführungen sein kann, sei nun zuerst einmal vermutet. Besprechen wir also hierzu zwei Schlüsselzitate Koslowski's, um diese mit unserem Wiener Opernwesen-Kontext in Verbindung zu bringen, wie eben eingeleitet.

Zitat 1: „Die Motivation zur Verallgemeinerung wird bei Kant, nach dem Schema des **Assurance Game der Ethik und des Super Assurance Game der Religion**, durch den kategorischen Imperativ und durch die postulatorische Religion zu sichern gesucht.“⁴¹

Zitat 2: „Die halböffentlichen Güter der Kunst und Religion fördern das, was die Philosophie des Deutschen Idealismus **Vereinigung der Individuen** nannte. Sie fördern die soziale Kohäsion und zwangsfreie Einheit.“⁴² (...) **Die Gottesliebe habe eine eminent politische Bedeutung als das Prinzip der Versöhnung und der politischen Vereinigung.**⁴³

Zunächst geht Koslowski von einem medialen Setting aus, wonach die Politik den Zweck verfolge, durch öffentliche Erklärungen in den Medien, ihre Bevölkerung zur richtigen Handlungsweise zu motivieren. Koslowski meint weiters, dass es dabei zu Problemen kommen kann, wenn die Erklärungsadressaten den politischen Inhalt nicht verstehen, diesen willensmäßig negieren oder das Medium gar nicht verwenden.

Er gibt als Folge die Lösung an, der Politik eine Versicherung für nicht ordentlich von der Öffentlichkeit angenommenen politischen Handlungsanforderungen zu bieten. Er erkennt diese Versicherung wissenschaftlich-funktional in seinem ökonomisch orientierten Begriff des sogenannten „Assurance Games“ (wörtlich: Versicherungsspiel - inhaltlich: als Versicherung) qua Wirtschaftsethik.

Den medial-gescheiterten Politikern wird das Instrument der wissenschaftlichen Wirtschaftsethik an die Seite gestellt, die die fraglichen politischen Sollenssätze – Ethik spricht immer von Sollensätzen entlang einer konkreten Problematik – der Bevölkerung nun nachhaltig verkaufen soll, indem sie über ausgewiesene Fachexperten sowie deren Literatur die Bürger darin berät, doch die von der Politik vorgeschlagenen Handlungen zu befolgen. Natürlich nur in all den Fällen, in denen die Wirtschaftsethiker selbst auch zu dem Schluss kommen, dass die Politik von Anfang an die Bevölkerung nicht nur subjektiv sondern objektiv richtige Handlungssollensätze kommunizieren wollte. Die Bevölkerung wird nun eines Besseren belehrt von ihrer objektiv falschen Handlungspraxis wiederum abweichen und nun das objektiv richtige Verhalten beginnen bzw. einüben, weil sie sich

⁴¹ gemäß Koslowski, 1994: „Prinzipien der Ethischen Ökonomie“: S. 80, Abs. 2 f.

⁴² gemäß ebendort: S. 117, Abs. 3, Satz 1 & 2

⁴³ gemäß ebendort: S. 117, Fußnote 15, letzter Satz – in die indirekte Rede überführt.

gegenüber der Ethik als Medieninhaltsversicherung der Politik einsichtig zeigt, indem sie deren Rat nun doch annimmt, so Koslowski.

Was aber, wenn dies auch nicht oder nur mangelhaft funktioniert? Sollen die Politiker sich dann final inhaltlich geschlagen geben, obwohl sowohl sie als auch die Wissenschaft von einem bestimmten Handlungsidealverhalten der Bevölkerung vollends überzeugt sind?

Koslowski meint wiederum: Nein, weil es noch eine Rückversicherung – im Rahmen seines so genannten „Super Assurance Game“ (wörtlich und inhaltlich: Super- oder Rückversicherungsspiel – was begrifflich auf „Super oder Rückversicherung“ zu reduzieren ist) – gibt, wenn die Handlungsaufforderungen der Politik in Verbindung mit der Ethik, welche leider noch immer nicht von der Bevölkerung anerkannt wurden, nun aus dem Mund der Religion – des Priesters – kommen, etwa indem dieser die jeweiligen Handlungsaufforderungen wiederholt, vielleicht auch rhetorisch-verständnismäßig ein wenig umformt, sie also für die Bevölkerung noch klarer als deren Vorteil sprachlich zu fassen sucht, als dies bisher der Fall war.

Diese Wirkung wird (nun gemäß Koslowski-Zitat 2) durch eine diesbezügliche Gesellschaftsvereinigungsfunktion der Philosophie, durch eine dementsprechende Vergemeinschaftungsfunktion, die bei der Religion auch durch die „Gottesliebe“ begründet wird, dargestellt. Hinzu tritt noch eine aus dem Begriff der Gottesliebe direkt folgende politische Zweckdimension, weil dermaßen durch die Religion, durch die Priester konkrete Handlungsaufforderungen an ihre Gläubigen doch noch erfolgreich kommuniziert werden (können). Letzteres ist theoretisch dadurch zu rechtfertigen, da Gott in einem theologischen Verständnis ja stets auch zumindest implizit eine weltliche Dimension (seiner) Gerechtigkeit wünscht, was etwa durch die Entsendung seines eingeborenen Sohns Jesu Christi in die Menschenwelt (jedenfalls im Christentum) unmittelbar augenscheinlich wird. Somit ist auch eine priesterliche *Gerechtigkeitspolitik*, die einer Gläubigengemeinschaft somit zuteil wird, durchaus theologisch, vorausgesetzt alle Beteiligten sind wohlmeinend, zu befürworten ist.

Koslowski meint nun, dass im Rahmen des „Super Assurance Games“ einer konkreten Gesellschaft, sowohl die Politik und die Ethik als auch die Religion zusammenhalten müssen, wenn es denn, wirklich ein wichtiges, gesellschaftliches Problem zu lösen, gibt. Die Ethik fungiert dabei als inhaltliche Versicherung der Politik, wenn sie deren (richtige) Problemlösungen wiederholt verkündet, und allenfalls die Religion als Rückversicherung der Ethik, wenn sie deren (richtige) Problemlösungen nochmals wiederholt, nachdem

bereits sowohl Politik als auch Ethik versagt haben, die Bevölkerung hinsichtlich einer konkreten Problemlösung dahin zu belehren, in der objektiv adäquaten Weise auch zu handeln.

Doch damit noch nicht kompliziert genug, kommt es nun zu einer analogen Anwendung der Religion auf die Kunst. Auch die Kunst soll nach der Politik und der Ethik, falls diese versagen, die Bevölkerung bei einem gesellschaftlichen Problem dazu anzuregen, richtig zu handeln, zum Einsatz kommen und somit als Rückversicherung im Rahmen des Koslowski'schen „Super Assurance Games“ fungieren. Für eine diesbezügliche Funktion der Kunst und damit auch der Opernkunst muss etwa eine Analogie zur theologischen Gottesliebe gezogen werden.

Die Kunst verfolgt als begriffliches Gegenteil zur Natur vor allen jenen Zweck, dem Menschen als Spiegel zu dienen, somit seine Probleme je künstlerisch-symbolhaft aufzuzeigen und wenn möglich sogar mehr oder minder konkrete Lösungsvorschläge diesbezüglich ihm wiederum künstlerisch-symbolhaft anzubieten. Die Bandbreite reicht etwa von der Skulptur, dem Bild, der Grafik über die darstellerische Kunst qua Theater, Oper oder Film bis hin zur Architektur, zum (angewandten) Produktdesign oder zur Werbung. (Eigene Definition)

Damit stellt sie grundsätzlich auf einen ähnlichen Zweck ab, wie ihn schon die Religion seit jeher adressiert, nämlich einem allgemein-gesellschaftlichen Gerechtigkeitserfordernis derart zu entsprechen, als dass eine ideal-optimierte Gesellschaft gut und glücklich lebt, weil jedem das seine zukommt und jeder entsprechend seiner Möglichkeiten zum gemeinsamen Ganzen beiträgt. In der Religion sagt man dann zu solchem Idealzustand, vor Gott seien alle Menschen (an Würde) gleich und würden entsprechend alle von ihm gleichmäßig geliebt. Diese basale Erkenntnis in die Wissenschaft transformiert findet sich etwa im kategorischen Imperativ von Kant philosophisch wieder, oder in der Rechtswissenschaft wird solches Ziel durch die sogenannte goldene Regel begründet, die besagt, dass grundsätzlich jeder (im Sinne seiner persönlichen Freiheit) alles darf, außer jemand anderer erlitte dadurch zugleich (unbilligen) Schaden.

Entsprechend diesem Grundsatz von göttlicher bzw. weltlicher Gerechtigkeit kann nun etwa nicht nur durch die Auslegung des Evangeliums der Bibel, sondern auch künstlerisch und zwar durch einen konkreten Operninhalt oder bloß durch dessen politisch-richtige Deutung qua Musik und Inszenierung für die jeweils rezipierenden Menschen eine nützliche Erkenntnis diesbezüglich zu Tage treten oder vielleicht sogar ein konkretes

Handlungsverhalten dadurch erzielt werden, sodass sie in der Konsequenz (in der Summe aller ihrer Einzelleben und damit) als Gesellschaft das Gerechte und somit auch das Richtige tun. Die Oper ist der gerechtigkeitsinduzierenden Gottesliebe, die sich meines Erachtens wie gesagt direkt auf den Gerechtigkeitsbegriff bezieht, sohin in medial-funktionaler Hinsicht sehr ähnlich. Damit soll aber keine Entwertung der Religion als Normenkomplex und wissenschaftliches Institut gemeint sein, weil es eben hier nur um eine soziologisch funktionelle Bestimmung von der Kunst geht, die bei Koslowski Assurance Game und Super Assurance Game (der Politik) heißt, und nicht um eine rangmäßige Reihung oder Bewertung des Verhältnisses von Religion und Kunst diesbezüglich. (Nie darf aber der Gegenstand solcher Anstiftung zum Guten durch die Kunst selbst etwas objektiv Böses als Inhalt bedeuten, auch nicht unter dem Vorwand der künstlerischen Freiheit.)

Abschließend kann aber hier festgehalten werden, dass in medialer Hinsicht nicht nur die Ethik und die Religion die Politik bezüglich von an die Bevölkerung gerichteter Handlungsaufforderungen inhaltlich versichern bzw. rückversichern können, sondern dass hinsichtlich der Rückversicherungsfunktion der Religion auch die Kunst und somit auch die Opernkunst analog anwendbar ist und somit auch analog zu diesem Zwecke gesellschaftlich einsetzbar wird, dies geht aus den Peter Koslowski-Zitaten mittelbar hervor. Die Zweckanalogie der Kunst zur Religion stammt vom Autor der gegenständlichen Arbeit. Sie ist jedoch auch mit Blick auf das aktuell zitierte Koslowski'sche Werk „Prinzipien der Ethischen Ökonomie“ durchaus als inhaltlich gerechtfertigt anzunehmen, weil er darin selbst explizit von einem Zusammendenken der Begriffe der Wirtschaft und der Kultur (siehe ebendort – etwa: S. 149, Abs. 3, 3. Satz f.) spricht und dieses jedenfalls implizit auch grundsätzlich für richtig erkennt.

Damit sind wir mit den gesellschaftlichen Versicherungen der Politik, wie sie die Ethik und als Rückversicherungen dann die Religion oder die *Opernkunst* darstellen, grundsätzlich fertig. Freilich, so muss einschränkend gesagt werden, ist aber für die Voraussetzung der Gültigkeit solchen Vorganges der Umstand, dass es sich um richtige Handlungsaufforderungen der Politik handelt, stets gegeben, weil alles andere schlicht schon allgemein als sinnwidrig zu bezeichnen wäre.

Man soll sich hierbei, geht es um ökonomische oder kulturökonomische Sachverhalte, grundsätzlich am koslowski'schen Begriff der „vernünftigen Präferenzen“ orientieren. Wenn also ein Politiker zum Bürgerkrieg aufriefe, oder wenn jemand die Menschen dazu aufforderte, alle ihre Autos in den Osten zu verkaufen, oder wenn ebendieser fiktive

Politiker meinte, alle sollten sich zugleich in die U-Bahn begeben, leuchtet bereits jeweils aus der Sache selbst ein, dass dies wohl gerade als unvernünftig und nicht als vernünftig zu bezeichnen wäre. Entsprechend müssen Handlungsaufforderungen von Politikern zunächst objektiv als richtig erscheinen, wenn die Politik hierfür auf eine Versicherung oder sogar auf eine Rückversicherung (medial) zugreifen will. Dies ist jeweils aus der Sicht der Versicherung bzw. der Rückversicherung – also aus der Sicht der Ethik oder der Religion/Kunst zu beurteilen.

Auch ein Opernwesen kann daher, hegt es einen wissenschaftlichen Gültigkeitsanspruch, die Menschen nur zu deren „vernünftigen Präferenzen“ hin (nun in dritter Instanz nach Politik und Ethik) belehren, indem es diese künstlerisch – etwa auf einer Bühne – verkündet. Ist also eine Lehre der Politik nicht „vernünftig“ im allgemeinen wie im konkreten Sinne des Wortes, hat die Kunst in Analogie schon zur Ethik aber auch zur Religion ebenso ein Vetorecht gegen die Politik. Dies kann sie dadurch zum Ausdruck bringen, dass sie der Ethik und der Politik hinsichtlich der konkreten Frage die Zustimmung verweigert und diese nicht in der gewünschten Form auf die Bühne bringt. Somit wird die koslowski'sche Idee der inhaltlichen Politikunterstützung auch der Kunst gegen Missbrauch geschützt. Dass Kunst aber manchmal politisch sein muss, stellt eine Binsenweisheit dar, obwohl auch politische Kunst stets durch die Künstler selbst zur rechtfertigen ist, weshalb den Künstlern nun hinsichtlich ihrer womöglich politischen Kunst – auch im Super Assurance Game der Kunst als Superrückversicherung der Politik bzw. Rückversicherung der Ethik – die jeweils konkret-inhaltliche Letztentscheidung, ob sie konkreten Politikern in der Frage einer konkreten Politik ihren „Rückversicherungs-Flankenschutz“ zubilligen möchte oder eben nicht, zusteht und zwar mit Recht!, auch weil jede Kunst andernfalls ihrer medialen Funktion selbst nur unzureichend entspräche und somit nicht mehr, als wissenschaftlich zu respektieren, gälte.

Der Begriff der „vernünftigen Präferenzen“ selbst kommt allerdings eigentlich aus der „Sinn und Unsinn des Kapitalismus“-Diskussion. Denn im Kapitalismus wird besprochen, wie das Kapital - Geldkapital, Produktionskapital (Maschinen) und Humankapital (Mitarbeiter) – zusammen wirken.

Dabei wird davon ausgegangen, dass jeder zunächst seinen Bedarf an Unterkunft, Nahrung und Kleidung befriedigt und erst dann zu den sozialen und den Luxusbedürfnissen übergeht (maslow'sche Bedürfnispyramide), diese sozusagen nachrangig zu bedienen sucht.

Dies wiederum sei die Voraussetzung der funktionierenden jeweiligen Produktpreisberechnung, die stets als Gleichgewicht zwischen Angebot und Nachfrage auftritt. Würde man zum Spaß etwa Brot, gäbe es etwa in einer Stadt kein öffentlich zugängliches Getreideangebot, mit dem gleichen Preis versehen, wie ein Auto, weil eben das Brot aktuell, wenn man hungrig ist, oft sogar wertvoller als ein Auto, das man nicht essen kann, ist, könnte man wohl zu einer zwar nominell „kapitalistisch-gerechten“ Preisberechnung kommen, sie wäre aber völliger Nonsense und auch nicht im Sinne des Kapitalismus selbst, weil völlig unbillig zustande gekommen, nicht aufrecht zu erhalten.

Deswegen geht selbst die Kapitalismustheorie, so wie sie Koslowski – zu Recht! – versteht, bei jeder Preisberechnung nicht nur von Angebot und Nachfrage hinsichtlich eines Produktes, sondern immer zeitgleich rangordnungsmäßig auch von „vernünftigen Präferenzen“ (aller Menschen/aller konkreten Marktteilnehmer) aus.

Andernfalls käme es etwa allein bedürfnisinduziert zu final nicht rechtfertigbaren Preisunausgewogenheiten unterschiedlich werthaltiger Produkte, wie im Beispiel mit dem Brot und dem Auto anfänglich erklärt. Aufgrund einer Brotlieferschwierigkeit wäre hier etwa derjenige, der kein Brot mehr hat, wenn er es zeitgleich nirgendwo anders kaufen oder sonstwie beschaffen (etwa selber machen) kann, wie das im Krieg zuweilen manchmal der Fall sein kann, dazu genötigt oder sogar gezwungen, unter Umständen sein (eigentlich normalerweise gerechtfertigt viel wertvolleres) Auto gegen das (normalerweise viel weniger teure) Brot einzutauschen, was eben allgemein gesehen ein Unding bedeutet.

Damit dies nicht passiert, legt eben die Wirtschaftstheorie, mag sie kapitalistisch oder planwirtschaftlich sein, stets eine vernünftige Produktrangordnung ihren Berechnungen zugrunde. Diese konkrete Gewichtung der vernünftigen Präferenzen hinsichtlich ihrer konkreten Bedürfnisse, welche die Menschen als Individuen oder auch Gruppen gegliedert, wie diese etwa als Familien oder Firmenbelegschaften vorliegen, vornehmen, bedeuten in der Folge genau diese für das Zustandekommen des Marktpreissystems objektiv notwendige Produktrangordnung.

Ihre Kurzbezeichnung Peter Koslowskis überhaupt als „vernünftige Präferenzen“ ist meines Erachtens sehr treffend gewählt.

Denn sie bezeichnet zeitgleich die vernünftigen Präferenzen eines Einzelnen, einer Gruppe oder der gesamten Gesellschaft, weil diese Redewendung sprachlich für all diese drei Subjekte (Individuum, Gruppe, Gesellschaft) passt. Koslowski gelang es somit, das objektive Güter-Preisgefüge zugleich für alle dieser drei Sprachsubjekte, auf die sich ein

Preisgerechtigkeitsmaßstab sinnvoll beziehen kann, zu bedingen. Er versinnbildlicht mit „vernünftige Präferenzen“ nämlich, dass Kapitalisten nicht unabhängig von gewissen Rahmenbedingungen Preisbildungsfreiheit annehmen dürfen. Es geht also bei einer sinnvollen Preisbildung nie nur um Zahlen, sondern um eine diesbezügliche Gerechtigkeit, die man eben in der Regel aus drei Perspektiven – Einzelner, Gruppe z.B. Familie, Gesellschaft – (wissenschaftlich) betrachtet.

Das Alles jedoch fungiert hier eigentlich nur am Rande unseres eigentlichen Themas als kleiner Exkurs zur Bedeutung der „vernünftigen Präferenzen“ gemäß Peter Koslowski. Im Rahmen der (soziologischen) Kollektivwirkungen jedes größeren Opernwesens also auch des Wiener Opernwesens, das regelmäßig eine erkleckliche Summe von (potentiell wirksamen) Opernvorstellungen bereitstellt/leistet/„produziert“, meint vernünftige Präferenzen nämlich nur wie bereits hinlänglich erwähnt, dass Opernkunst die Bevölkerung an richtige Problemlösungen zu gesellschaftlich relevanten Herausforderungen ergänzend als Rückversicherung (also im Rahmen des „Super Assurance Games“ analog zur Religion) heranführen kann. Die diesbezüglich potentiell konkret von der Opernkunst vertretenen Handlungsaufforderungen der Politik im Verein mit der Ethik an die Bevölkerung müssen aber an sich richtig sein – auch aus der Perspektive der Kunst. Sonst hat weder die Politik noch die Wirtschaftsethik das Recht, sich der Religion oder hier eben per analogiam auch der Kunst als medial-inhaltlicher Superrückversicherung zu bedienen. Somit haben wir das Argument der notwendigen Vernunft bei der Preisbildung per analogiam (also über einen Ähnlichkeitsschluss) auf unseren Opersachverhalt angewendet.

Nun aber weiter zur kulturökonomischen Kernbesprechung des WOW im Rahmen von 4./III. Diese spricht zwar nicht mehr wie bisher von Opernwesens*wirkungen*, wie es die Kapitel 4/I. und 4/II. taten, welche aber noch dazu nicht nur für das Wiener sondern prinzipiell für jedes nur denkbare, hinreichend große Opernwesen (**München, Paris, London, New York etc.**) gültig sind. Dafür geht es aber ab jetzt spezifisch nur mehr um dieses WOW (**Wien**), und alle anderen möglichen Opernwesen verschwinden ab jetzt von unserer Bildfläche, wenn wir als nächstes Kapitel die Kulturökonomie des Wiener Opernwesens als dessen stärkste These konkret in den Blick nehmen.

III. Die kulturökonomische Besprechung des WOW ist für dessen Bestand zentral.

Kommen wir nun von einer funktionellen Verortung bedingt durch den individuellen Konsum von (exquisiten) Operaufführungen in Verbindung mit dem daraus folgenden Effekt auf eine Gesamtgesellschaft, die Oper gern rezipiert, zur Frage, wie man das Wiener Opernwesen in wirtschaftlicher Art und Weise beschreiben und in der Folge einordnen kann, um dem Ganzen dermaßen eine kultur**ökonomische** Dimension zu verleihen.

Dies passt sehr gut nach dem Ende des Punktes 4./II., weil dort ja bereits auf das wirtschaftsethische Verständnis der Kollektivwirkungen des WOW eingegangen wurde.

Zum Schluss wurde ja sogar der „rein wirtschaftliche“ Ansatz Koslowskis als dessen Kapitalismusbedingung jener „vernünftigen Präferenzen“, wie sie der Durchschnittsbürger inne hat, angesprochen. Diese fungieren nämlich bei Koslowski stets – zu Recht! – als Basis von jedweden kapitalismusbedingten Preiserwägungen von konkreten Gütern, weil sonst im jeweilig-konkreten Einzelfall aber auch allgemein gesehen in der gesamten Wirtschaft (eines Landes/Kontinents/überhaupt des Globus) unvermeidbare Dysbalancen auftreten, die selbst ein radikaler Kapitalist als der Kapitalismustheorie gar nicht entsprechend bewertet. Damit ist gesagt, dass es offenbar einen „guten“ und einen „schlechten“ Kapitalismus gibt, wir orientieren uns stets an dem guten, der bei seinen Überlegungen stets die vernünftigen Präferenzen des Allgemeinbürgers im Blick hat.

Nun aber von diesem kleinen Kapitalismusbegriffsexkurs wirklich zur wirtschaftlichen Einordnung des Wiener Opernwesens. Dieser wird zunächst auf den Clusterbegriff eingehen abstrakt theoretisch, dann konkret praktisch, wird dann die Budgetsituation der Wiener Opernkompanien beleuchten, dann besprechen wir die institutionellen Nebenbedingungen des Wiener Opernclusters, hernach dessen sonstige Nebenbedingungen. Die letzten beiden Punkte sind vor allem deswegen zu besprechen, weil sie insbesondere symbolisieren, dass ein (ökonomischer) Cluster immer nicht einfach nur ein paar Unternehmen am selben Standort sind, sondern dass – ganz in unserem Sinne – ein branchenspezifisches eigenes Wesen am fraglichen Standort hinsichtlich des in Frage stehenden Produktes gegeben sein muss, wie das beispielsweise hinsichtlich der IT-Produkte und –Dienstleistungen etwa im Fall des Silicon Valley unstrittig der Fall ist. Nun aber zur WOW qua Wiener Operncluster – Besprechung im Einzelnen.

1. Hinsichtlich des WOW besteht kategorisch-ökonomisch ein Wiener Operncluster.

Um die ökonomische Verortung des Wiener Opernwesens zu unternehmen, brauchen wir zunächst einmal einen Begriff, was wir unter dem WOW wirtschaftlich verstehen. Dieser ist eben jener des Clusters. Es folgt dessen theoretische Definition.

In der **Wirtschaftsgeographie** beschreibt der Begriff eines Clusters eine „räumliche Konzentration miteinander verbundener Unternehmen und Institutionen innerhalb eines bestimmten Wirtschaftszweiges. Der Cluster kann neben Unternehmen vernetzter Branchen auch weitere für den Wettbewerb relevante Organisationseinheiten (z.B. Forschungsinstitutionen, Hochschulen, Kammern, Behörden, Finanzintermediäre (Geldgeber), Normen setzende Instanzen etc.) beinhalten. Als räumliche Zusammenballung von Menschen, Ressourcen, Ideen und Infrastruktur stellt sich ein **Cluster** als hoch komplexes Netzwerk mit dynamischen internen Interaktionen dar, das nicht zwingend mit administrativen Grenzen kongruent sein muss. Die Grundüberlegung ist, dass räumliche Nähe die wirtschaftliche Entwicklung sowie die Entstehung von Wissen und Innovationen fördert.“⁴⁴

Dieses Definitionszitat⁴⁵ lässt sich nun in fünf Einzelteile zerlegen. Dermaßen weist ein Cluster notwendig folgende fünf Definitionselemente, als kumulativ zu erfüllen, auf. Diese lauten:

- Es muss also diesbezüglich eine **räumliche Zusammenballung von über dieselbe Produktgruppe miteinander verwandten Unternehmen** etwa eines Wirtschaftszweiges **vorliegen**, sodass von einem **Cluster**, also einem **Schwarm**, einer **Gruppe** oder einem **Verbund**, gesprochen werden kann. Schwarm, Gruppe und Verbund sind dabei Synonyme ein und desselben Begriffs, aber „Cluster“ im ökonomischen Sinn meint eben definitionsgemäß noch mehr, um betriebswirtschaftlich als erfasst zu gelten, nämlich:
- Der vermeintliche Cluster muss am **gleichen wirtschaftsgeographischen Standort** **faktisch gegeben sein**.

⁴⁴ Gemäß dem Gabler Wirtschaftslexikon unter dem von Hans-Dieter Haas dazu verfassten Eintrag unter 2. (zum wirtschaftsgeographischen Cluster-Begriff): zu finden im Internet unter <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/cluster-30562> eingesehen am 26. Juni 2018.

⁴⁵ Gemäß dem Gabler Wirtschaftslexikon unter dem von Hans-Dieter Haas dazu verfassten Eintrag unter 2. (zum wirtschaftsgeographischen Cluster-Begriff): zu finden im Internet unter <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/cluster-30562>, eingesehen am 26. Juni 2018.

- Des Weiteren müssen **Günstige Bedingungen** für die fragliche **Branche** qua Hochschulen, Kammern, Behörden, Geldgebern, Norm setzenden Instanzen, Forschungseinrichtungen etc. am fraglichen Standort festzustellen sein.
- Als Ausnahme vom geographischen Standorterfordernis eines Clusters gilt, dass das fragliche **Gebiet nicht** zwingend mit den **Grenzen der ihm konkret zugeordneten öffentlichen Körperschaft** übereinstimmen muss.
- Der Clustereffekt besteht final also darin, dass insbesondere **durch die räumliche Nähe die wirtschaftliche Entwicklung der fraglichen Produktgruppe** (sowie die Entstehung von diesbezüglicher Expertise und/oder neuer Ideen) **gefördert** wird.

Der Cluster-Gedanke lag insofern zu vermuten nahe, weil in Wien viele Opernkompanien beheimatet sind, weil die Experten dies in den explorativen Interviews zu dieser Dissertation aussagten, und weil man irgendwie dazu verleitet ist, dass, was etwa im Silicon Valley für die Hightech- und Internettechnologien (unternehmerisch) passiert, hinsichtlich dessen, was in Wien von Opernkompanien produziert bzw. qualitativ wie quantitativ hergestellt wird, unmittelbar miteinander zu vergleichen.

Dies ist gleichzeitig der Kern der gegenständlichen, kulturökonomischen Theorie des Wiener Opernwesens, weil hier die Kultur über die Opernkunst und deren umfangreiche Praxis bzw. Lebenswelt mit der Ökonomie der Unternehmenszusammenballung der Wiener Opernkompanien qua der Clusterdefinition inhaltlich zusammentrifft. So wird aus der Kultur- und Kunstwissenschaft in Verbindung mit der Ökonomie die wissenschaftlich-methodologisch-zusammengefügte **Kulturökonomie**. Exkurs: In der Musikgeschichte bzw. im Tonsatz wird der Begriff Cluster auch noch als Bezeichnung für eine bestimmte Kompositionstechnik (im Bereich der Neuen Musik) verwendet. Diese lautet, dass eine Tontraube (einen Toncluster) dann festzustellen ist, weil hier (etwa bei der Minimal Music (Philipp Glass)) mehrere Töne dicht aufeinander gedrungen erscheinen, diese also fast gleichzeitig erklingen – ähnlich einer Dreiklangsbrechung, sodass dies insgesamt gehört einen „traubenmäßigen Klangeindruck“ – auch Cluster genannt – ergibt. Damit tritt durch diese Bezeichnung einer bestimmten Kompositionstechnik als Cluster auch noch subsidiär als weiterer guter Grund zum bereits dargetanen kulturökonomischen hinzu, die gegenständliche, wissenschaftliche Arbeit zum WOW hinsichtlich ihrer Kernthese unter dem Cluster-Begriff, der ja zunächst primär der Betriebswirtschaftslehre angehört, zu verorten, als der Begriff Cluster eben auch in der Musikwissenschaft eine synonyme Verwendung aufweist.

2. Der WOW-Clustertatbestand ist faktenbasiert völlig unproblematisch zu beweisen.

Gehen wir also die Clusterdefinitionselemente als inhaltliche Kriterien für die Verwendung dieses Begriffes kurz Punkt für Punkt, wie diese unter 4./III./1. kurz vorgestellt wurden, durch. Durch deren inhaltliche Übereinstimmung mit der allgemeinen (betriebswirtschaftlichen) Clusterdefinition, lässt sich schließlich folgern, dass die Existenz eines „Wiener Operncluster“-Begriffes (ökonomisch gesehen) durchaus als gegeben zu bejahen ist.

Nun aber zu den einzelnen jeweils wissenschaftlich signifikanten Merkmalen des Wiener Opernclusters, und zwar der Reihe nach:

- Es liegt eine räumliche Zusammenballung von Opernkompanien in Wien dahingehend vor, als es ca. 15 Wiener Opernkompanien gibt. Die wichtigsten fünf bezeichne ich hier als Wiener Best-Practice-Opernkompanien. Es sind dies die Wiener Staatsoper, das Theater an der Wien, die Wiener Volksoper, die Wiener Kammeroper und die Neue Oper Wien. Im Anhang 1 befindet sich eine Kurzabhandlung zu deren jeweiligen (rechtlich/ökonomischen) Eckdaten. Diese kann hier sehr gut ergänzend als wichtige weiterführende Information (zu unserem Zusammenhang des WOW) dienen und ist wie gesagt im Anhang 1 umfassend unter Punkt 1) anzutreffen. Hinzu treten noch weitere 10 Opernkompanien Wiens. Diese ändern sich oft dahingehend, dass auf der einen Seite eine Kompanie stirbt, aber zumeist wenig später eine andere hinzutritt. Zum Zeitpunkt der Recherche waren also folgende 10 weitere Opernunternehmen im Großraum Wien anzutreffen: das LEO (Letztes Erfreuliches Operntheater), das Sirene Operntheater, die Wiener Taschenoper, die Papageno Kinderoper, die Kinderoper der Wiener Staatsoper, die Opernproduktionen der Wiener Festwochen, des Weiteren in dem die Stadt umgebenden Niederösterreich die Oper Klosterneuburg und die Oper Gars am Kamp. Hinzutreten noch die Oper der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, die im Schönbrunner Schlosstheater beheimatet ist, sowie die Oper der Musik und Kunst Universität der Stadt Wien, welche im 4. Wiener Gemeindebezirk, im Theater Akzent, jeweils einige Male pro Studienjahr stattfindet. Zum Zeitpunkt der Endredaktion der vorliegenden Dissertation kamen gemäß einer ergänzenden Recherche noch das Stadttheater Baden (auch in Niederösterreich – im Großraum Wien) hinzu. Somit sind wir schließlich mit Stand Jänner 2019 bei 5 Bestkompanien und 11 weiteren Opernunternehmen im Großraum Wien.
- Der selbe geographische Standort des Wiener Opernwesens ist mit dem Großraum Wien als gegeben festzuhalten.

- Die Günstigkeitsanforderung an das WOW als Wiener Operncluster ist ebenso erfüllt und wird zu den Punkten 4./III./4. und 4./III./5. abgehandelt, indem dort zuerst die institutionellen und dann die politischen besonders positiven Randbedingungen des WOW hinreichend besprochen werden.
- Der Punkt, dass ein Cluster sich nicht an öffentlich-rechtliche Ortsbegrenzungen halten muss, trifft insofern zu, als das WOW nicht nur auf Wien unmittelbar begrenzt wird, sondern der gesamte Großraum Wien (also Wien + Niederösterreich) zu ihm hinzugezählt wird.
- Der Punkt, dass sich aus dem Cluster selbst heraus positive Effekte ergeben müssen, damit auch wirklich von einem betriebswirtschaftlichen Cluster gesprochen werden kann, wird sogleich in 4./III./3. behandelt.

3. Die Kosten des Wiener Opernclusters sind im Verhältnis zu dessen Qualität eher niedrig.

Eine der wesentlichsten Spezifika des WOW stellen seine geringen Kosten im Verhältnis zu seiner durchwegs exquisiten Qualität dar. Wir fragen also: Wie kommt ein solches wirklich tolles PreisLeistungsverhältnis zustande? Wir werden uns der Einfachheit halber dabei auf die fünf Best-Practice-Opernkompanien Wiens beschränken. Nun sind dazu mehrere Themen jeweils kurz abzuhandeln. Denn die Summe aus den sogleich gewonnenen Erklärungen bildet insgesamt den Grund für die enorme leistungsmäßige Spezifik des WOW. Hierbei geht es wesentlich vor allem um eine kulturökonomische Bewertung des WOW: a) Wie hoch sind deren **Budgets**? b) Wie sind die Budgetmittelverwendungen der Wiener Opernkompanien miteinander zu **vergleichen**? c) Wie lässt sich diese wenigstens exemplarisch **international gesehen** wirtschaftlich ins Verhältnis setzen? d) Was ist **zur** öffentlichen **Finanzierungsart** des WOW mit Blick auf deren Kostensituation zusammenfassend **festzustellen**? e) Wie wirkt sich der **Effekt der räumlichen Nähe** der fünf Wiener Top Unternehmen mit Gegenstand Oper **wirtschaftlich** (kostenmäßig) **positiv** aus?

a) Budgetsituation WOW – Best-Practice-Kompanien.

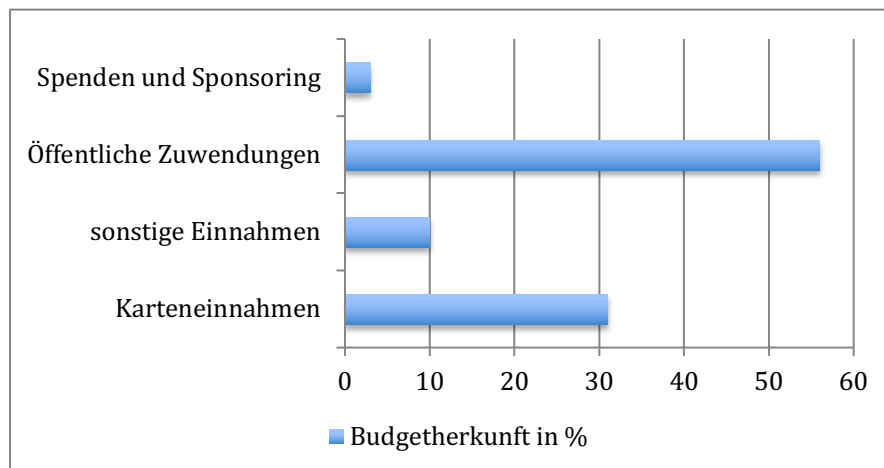
Hinsichtlich der gesamten Kostensituation siehe bitte Anhang 1, Punkt II.). Hier wird lediglich die Budgetsumme und die Mittelherkunft bei der jeweiligen Opernkompanie vorgestellt, sodass ein Vergleich mit jeweils allen weiteren 4 Topopernkompanien Wiens unmittelbar augenscheinlich wird. Zuerst also die bloßen Budgetsummen, und unter b) dann die vergleichenden Bemerkungen dazu.

Wiener Staatsoper: € 113,4 Mio.; Wiener Volksoper: € 55,6 Mio.; Theater an der Wien: € 30,4 Mio.; Wiener Kammeroper: € 700.000,-- Förderung der Stadt + x.; Neue Oper Wien: € 450.000,-- Förderung (der Stadt) + x.

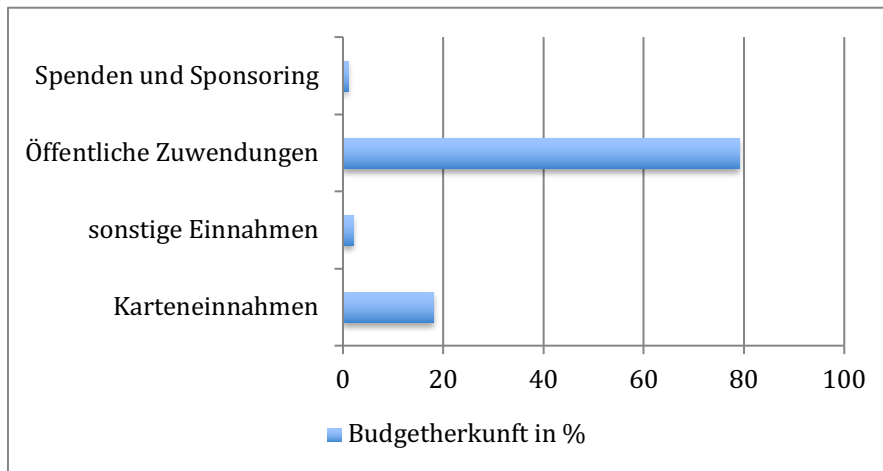
b) Vergleichsweise Budgetmittelherkunft derselben

Die Budgetmittelherkunft der großen drei Wiener Opernhäuser: der Wiener Staatsoper, der Wiener Volksoper, des Theater an der Wien – ist hiermit wie folgt grafisch darzustellen. Eine genaue zahlenmäßige Benennung derselben findet sich auch im Anhang 1 unter II.). Hier interessieren zunächst einmal aber nur die grobe Budgetstruktur einerseits und deren Vergleich unter den Wiener Best-Practice-Kompanien selbst. Zuerst werfen wir also die Grafiken, die aufgrund der im Anhang 1 veröffentlichten Detailzahlen erstellt werden konnten, nun in den Raum. Auf dem Fuß folgt sogleich eine inhaltliche Besprechung derselben, indem konkrete Schlüsse aus ihnen gezogen werden, die in finanzieller Hinsicht für das Wiener Opernwesen durchaus spezifisch also für dieses typisch sind und deshalb hier keinesfalls fehlen dürften.

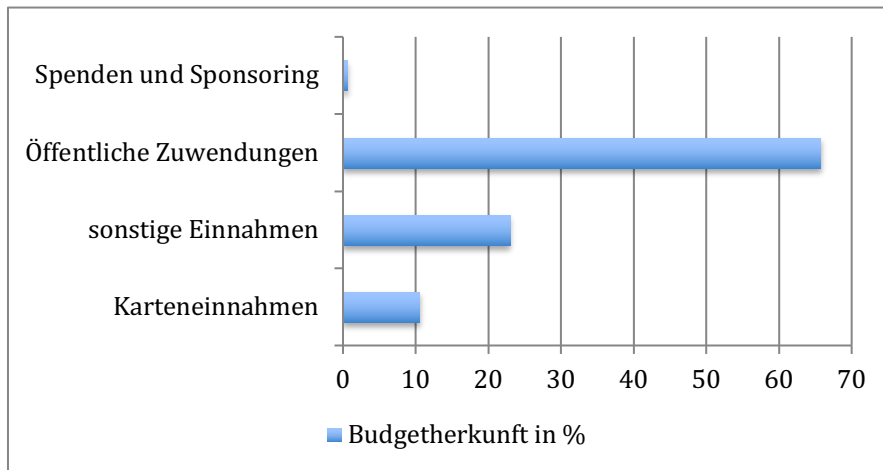
Wiener Staatsoper:



Wiener Volksoper



Theater an der Wien:



Daraus lässt sich ableiten, dass in allen drei Opernhäusern + der Kammeroper und der Neuen Oper Wien zumindest die Hälfte des Budgets aus öffentlichen Förderungen besteht.

Weiters lässt sich festhalten, dass bis auf die Staatsoper die Karteneinnahmen allgemein gesprochen für das Budget jeweils eher einen untergeordneten Budgetprozentanteil begründen.

Dasselbe gilt jeweils auch für den Anteil am Budget hinsichtlich von privaten Mäzenen, Donatoren oder Sponsoren. Dieser ist sogar die kleinste Größe der gegenständlichen Grafiken und zwar in allen drei Fällen.

Sonstige Einnahmen wie z.B. jene aus Raumvermietungen der drei Häuser machen doch einen deutlich signifikanten Budgetanteil aus, mag dieser auch jeweils nicht an die öffentlichen Förderungen bzw. auch an die Karteneinnahmen heranreichen. Ausnahme

ist hier das Theater an der Wien. Hier sind die sonstigen Einnahmen größer als deren Karteneinnahmen.

Bezüglich Kammeroper und Neuer Oper ist festzuhalten, dass jeweils große Budgetteile von der Stadt Wien übernommen werden, ein Gesamtbudget aber jeweils nicht für die Öffentlichkeit ersichtlich ist. Die Annahme aber, dass das Kostenverhältnis zur Mittelherkunft ähnlich gelagert sein wird wie bei den großen Häusern, darf angenommen werden, weil sie sich aus der Gesamtbetrachtung der Lage durchaus ergibt.

Bei der Kammeroper lassen sich nämlich die Kosten aus der Bilanz der Vereinigten Bühnen Wien auch nicht direkt herauslesen, weil dort nur eine Bilanz bzw. Gewinn- und Verlustrechnung für alle Vereinigten Bühnen Wien abgedruckt wird (Theater an der Wien, Raimundtheater und Ronacher – letztere zwei sind Musicalbühnen), womit die Einzelbudgetanalyse des TaW durchaus einer großen Herausforderung entsprach, als hierfür mehrere verschiedene Quellen kombiniert werden mussten. Dass die Kammeroper aber auch in die Jahresabrechnung der Vereinigten Bühnen Wien integriert wurde, entspricht aber sogar einer doppelten Schwierigkeit, weil sie zwar organisatorisch dem TaW vor einiger Zeit angegliedert wurde, rechtlich gesehen aber noch immer ein selbständig eingetragener Verein ist.

Damit wären eigentlich nicht das TaW oder die Vereinigten Bühnen Wien zuständig für den Finanzjahresabschluss, sondern die Wr. KO für sich selbst. De facto ist es aber dennoch ein großer Gewinn für sie, das höchst professionelle Management des TaW auch für sich zur Verfügung zu haben.

Eine Sicht auf die Vorstellungsanzahl und die Finanzdimensionen bei der Neuen Oper Wien sind ebenfalls nicht allgemein öffentlich zugänglich, obwohl es bereits politischen Druck in diese Richtung gibt, weil auch die NOW stark öffentlich durch die Stadt Wien co-finanziert wird, was einen entsprechenden politischen Kontrollanspruch tauglich begründet. Die gesamte Finanzfrage umfassend hier im Detail auszuführen, ist somit ähnlich wie bezüglich der Wr. KO leider nur eingeschränkt möglich.⁴⁶

⁴⁶ Es ist aber eben sehr wohl bekannt, dass zum Zeitpunkt der Drucklegung dieser Dissertation eine genaue Budgetuntersuchung aller Bühnen Wiens insbesondere der von der Stadt Wien finanzierten Vereinigten Bühnen Wiens + der Wiener Kammeroper + der Neuen Oper Wien im Landesparlament Wiens – dem Wiener Gemeinderat – ein Thema geworden ist. Es sei hierzu auch ein Bericht des Stadtrechnungshofes beauftragt, um alle Budgetzahlen zuerst für die Politik und dann für die Öffentlichkeit einsichtig zu machen, worauf mit Spannung zu warten ist.

c) Internationaler Budgetvergleich zwischen der Wr. SO, den SF und der MET NY:

Jetzt bei der Besprechung der Kosten des Wiener Opernclusters, also dem streng quantitativen Teil des WOW, wird es langsam hoch an der Zeit, einmal einen (kostenmäßigen) Blick auch über die österreichischen Staatsgrenzen hinweg auf die anderen Opernwesen der Welt und wie es um diese finanziell bestimmt ist, zu werfen.

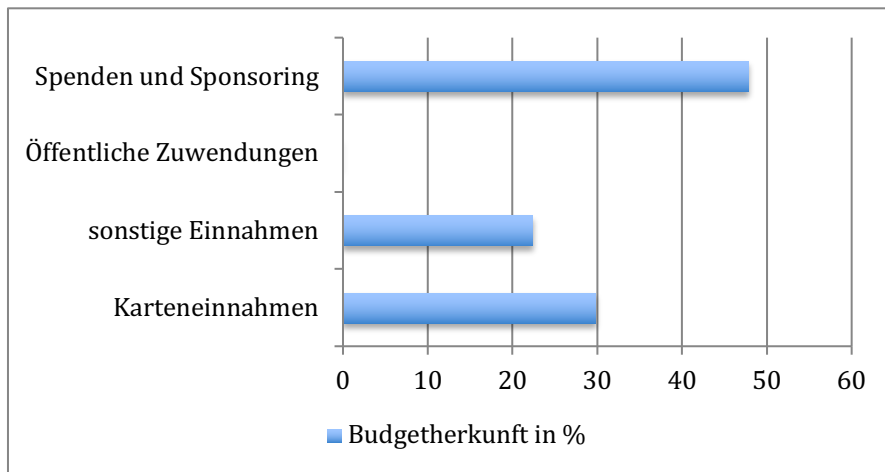
Nachdem verschiedene Rankings die MET über viele Jahre als wichtigste Oper der Welt bewerteten und sie heute noch immer eine ganz sichere Top-10-Bewertung von ebendiesen Rankings erhält und darüberhinaus auch (laut Wikipedia) mit 3.800 Plätzen den größten Opernzuschauerraum der Welt aufweist, wird in der vorliegenden Dissertation die Metropolitan Opera New York (MET NY) pars pro toto für alle anderen Top-10-Opernhäuser der Welt hinsichtlich von deren Kosten mit der budgetären Situation der Wiener Staatsoper (Wr. SO) in einigen Eckpunkten verglichen.

Zur Kontrastierung nehmen wir hier noch die Budgetsituation der Salzburger Festspiele (SF) im Vergleich hinzu. Dies wird insgesamt zeigen, dass sich die Opernfinanzierungswelt national wie international als durchaus unterschiedlich gewichtet darstellt. Die genauen Zahlendetails finden sich dabei wie bisher als im Anhang 1 quellenmäßig abgehandelt und nachgewiesen.^{III)}

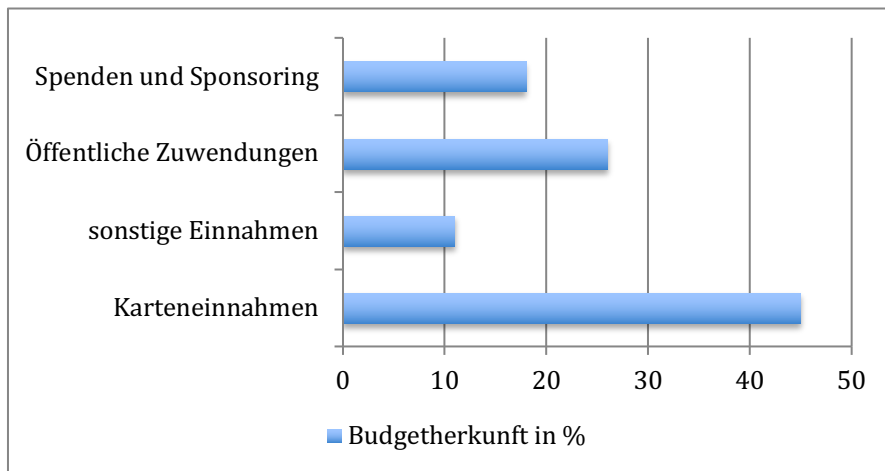
Salzburg wurde deshalb hinzugenommen, weil es sich über einen weiteren Teil von als exquisit zur Aufführung gelangenden Opernaufführungen handelt und die wirtschaftlichen Daten hierzu leicht einsichtig sind. Zugleich lag die Vermutung nahe, dass sich die SF ähnlich zur MET und zur Wr. SO verhalten, sie also, was eine Budgetherkunftsähnlichkeit betrifft, zwischen den beiden liegen würden.

Sehen Sie also bitte nun (lediglich) die drei Budgetanteilsstrukturen der Met, der Wr. SO und der SF und sogleich auch auf deren verbale Erörterung erfolgend sofort nach der grafischen:

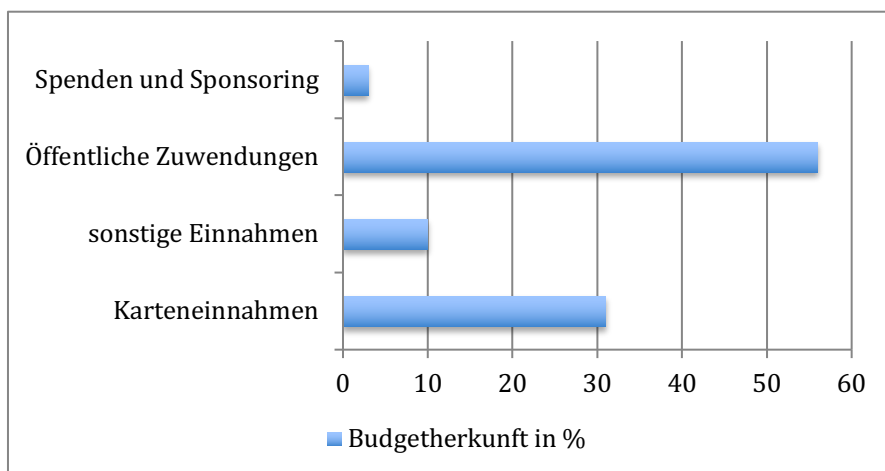
Metropolitan Opera New York (Budgetsumme (in Euro): € 253,57 Mio.)



Salzburger Pfingst- und Sommerfestspiele (Budgetsumme: € 62,5 Mio.)



Wiener Staatsoper (hier als Wiederholung; Budgetsumme: € 113,4 Mio):



Spenden und Sponsoring

Aus der Zusammenschau dieser drei Opernkompaniebudgets ergibt sich, dass in Amerika der Löwenanteil der Gelder aus privater Spendenhand herrührt. Die Donationen an die Met machen fast 50 % ihres Budgets aus. Natürlich muss zur inhaltlichen Wiederholung hier gesagt werden, dass die Mäzene Amerikas einen bis zu 15 prozentigen Teil ihrer Spenden steuerlich gewinnmindernd geltend machen können, weshalb im Ergebnis ein kleiner Teil ebendieser Spenden nicht direkt von ihnen stammt, sondern nur mittelbar als privat zu bezeichnen sind, weil sie eben in Wahrheit aus (öffentlichem) Steuergeld herrühren, das der jeweilige Spender mit dem jährlichen Einkommenssteuerausgleich von der öffentlichen Körperschaft, nachdem er dies zuerst gespendet hatte, wieder retour erhält.

Der Spenden- und Sponsoring-Anteil der Salzburger Pfingst- und Sommerfestspiele macht immerhin noch fast 20 % von deren Budget aus, was als durchaus signifikanter Anteil am Opernproduktionsbudget, der aus privater Hand ins Budget fließt, zu erkennen ist.

Der Anteil der Wiener Staatsoper, was Spenden und Sponsoring betrifft, hingegen liegt, jedenfalls zum jetzigen Zeitpunkt (bzw. bis zu jenem der verwendeten Budgetdaten der Opernsaison 2016/17, die ja immer erst im Nachhinein – also nach dem Abrechnungszeitraum – zusammengestellt werden und deswegen ja geradezu natürlich etwas verspätet öffentlich einsichtig werden), bei der sagenhaft geringen Größe von nur 3 %.

Öffentliche Budget-Anteile

Bei den öffentlichen Zuwendungen stellt sich dies von der Abfolge her betrachtet als genau umgekehrt dar:

Die Wr. SO hat hier einen Budgetanteil von sagenhaften 56 % zu verzeichnen, was mehr als die Hälfte der gesamten Mittel herkunftsmäßig beschreibt und diese damit als öffentlich zu qualifizieren erlaubt.

Die SF liegen hier wiederum in der Mitte, nämlich bei 26 %. Das ist ein immerhin signifikanter Anteil von einem Viertel des Budgets aber weniger als nur halb so viel, wie bei der entsprechende Betrag, den die Wr. SO (hier von der Republik Österreich) erhält.

Die MET NY weist nun konkret als deren öffentliche Zuwendungen eine 0 auf, hat also überhaupt keine solchen, aus öffentlichen Quellen herrührenden Finanzen aufzuweisen. Das heißt, sie erhält nicht einen einzigen Dollar für ihren Betrieb aus öffentlicher Hand, was einen ultimativ-radikalen Kontrast zu hiesigen Opernbudgetverhältnissen darstellt.

Der anfängliche Eindruck, dass NY bei den Privaten Budgetanteilen gewinnt, die Wr. SO bei den öffentlichen, und dass die SF in beiden Fällen in der Mitte liegen, bestätigt sich daher als bereits jetzt als gültig gegeben.

Karteneinnahmen

Kommen wir zum Karteneinnahmenvergleich der drei hier in den Blick genommenen, Oper produzierenden Kulturunternehmen. Hier, so darf anfänglich vorausgeschickt werden, hat Salzburg die Nase vorn.

Salzburg hat nämlich einen Karteneinnahmenbudgetanteil von satten 45 %, was einerseits durch relativ teure Karten erzielt, andererseits auch durch eine relativ geringe Aufführungsanzahl zu erklären ist, was wiederum dadurch zu begründen ist, dass die SF ihre Hauptaktivität regelmäßig nur auf die Sommerferien (Juli/August) jedes Jahres konzentrieren, was mit einer ganzen eine Opernsaison umfassenden Spieltätigkeit quantitativ eigentlich nicht zu vergleichen ist. Durch eine geringere Aufführungszahl bei höheren Karteneinnahmen ist schon einmal verhältnismäßig deren Qualität höher als anderswo (Wr. SO/MET). Durch den Finanzierungsmix aus öffentlichen und privaten Geldern wird diese nochmals subsidiär unterstützt, da so in der Summe zwei Effekte auf die Outputqualität wirken können.

Die Wiener Staatsoper hat hinsichtlich der Karteneinnahmen lediglich ein Volumen von 31 % ihres Budgets aufzuweisen.

Es folgt die MET mit einem Budgetanteil von 29,8 % aus deren Karteneinnahmen.

Somit kann gesagt werden, dass nun die beiden Opernkompanien Wr. SO und MET NY reihungsmäßig bei den Karteneinnahmen in der Mitte liegen, und nur die Salzburger Festspiele hier auf Platz 1 liegen, weil sie einen wirklich großen Budgetanteil aus Karteneinnahmen lukrieren. Die Wr. SO und die MET NY haben somit hinsichtlich ihres Budgetanteils aus Karteneinnahmen hinter den SF ex equo den 2. Platz inne.

Sonstige Einnahmen

Unter sonstigen Einnahmen versteht jedes Opernunternehmen etwas anderes, daher ist ein direkter Vergleich nur schwer möglich. Es wurde aber versucht, dies für die gegenständliche Arbeit dennoch zu erreichen, und diesbezüglich die unterschiedlichen Größen auf einen Nenner zu bringen. (So wurde etwa das MET-Budgetortendiagramm und die dazugehörige Zahlenmatrize zusammengefasst verstanden, um den Begriff der „Sonstigen Einnahmen“ für alle drei Opernkompanien, welche hier verglichen werden (Wr. SO,

MET NY und SF), als inhaltlich-ident belegte Variable (=gleich) zu verstehen. Siehe bitte Näheres in Anhang 1 unter ^{III}.) Die sonstigen Einnahmen der drei in Frage stehenden Opernkompanien gliedern sich also wie folgt:

Die MET gewinnt auch – wie schon bei den privaten Geldzuflüssen in deren Budget – hier den 1. Platz, indem sie bezüglich der sonstigen Einnahmen einen Budgetanteil von 22,4 % ausweist und somit hier diesbezüglich an der Spitze liegt.

Ungefähr ex equo Zweiter werden nun die Wiener Staatsoper mit 10 % und die Salzburger Pfingst- und Sommerfestspiele mit 11 % ihres Budgetanteils aus sonstigen Einnahmen.

Zu den sonstigen Einnahmen zählen etwa oft Raumvermietungserträge, aber auch Einkommen aus Urheberrechten oder medialer Verwertung von Live-Opernaufführungen etwa via Streaming- bzw. Fernseh- oder Kinoerträge.

d) Fazit

Unmittelbares Fazit

Was kann und soll aus diesem Dreiervergleich nun geschlossen werden? Die Wiener Staatsoper und die Metropolitan Opera New York sind in der Frage der Finanzierungsform zueinander komplementär. In Wien herrscht sehr stark öffentliche Finanzierung vor, in New York sehr stark private Finanzierung. Die Salzburger Pfingst- und Sommerfestspiele hingegen liegen bezüglich dieses Budgetherkunftsmerkmals in der Mitte, weil sie zum Teil öffentliche Förderung sowie zum Teil private Förderung erhalten, und gleichzeitig ihre Finanzmittel prozentuell gesehen deutlich stärker aus den reinen Karteneinnahmen stammen, als dies bei den beiden ersten der Fall ist, was ihnen überhaupt erst die Möglichkeit dazu bietet, weniger Sponsoring bzw. Spenden bzw. auch weniger öffentliche Förderungen, für ihren kulturellen Zweck, der auch, stark exquisite Opernaufführungen zu produzieren, betrifft, geltend zu machen.

Fazit das Verhältnis MET NY – Wr. SO betreffend

Die Wiener Staatsoper ist eines der größten Repertoire-Opernunternehmen der Welt, weil sie pro Saison allein 215 szenische Opernaufführungen dem Publikum vorstellt. In der Platzkapazität liegt sie mit 2.302 zu verkaufenden Tickets zwar deutlich unter jener der MET (3.800), und die MET produziert pro Saison (laut Annual Report 2016/17) ca. 226 szenische Opernaufführungen, ist also noch ein kleines bisschen größer als die Wr. SO, gesamt gesehen ist aber deren jeweilige jährliche szenische Opernvorstellungsanzahl sehr ähnlich.

Die höheren Kosten, die allerdings von der MET diesbezüglich verursacht werden, können aber meines Erachtens nicht allein aufgrund ihrer höheren Sitzkapazität vorliegen. Denn 1500 Kunden mehr zu betreuen, mag zwar administrativ gesehen ein signifikanter Budgetposten sein, in Wirklichkeit stehen aber die Kosten bei der Opernproduktion zu meist auf der Bühne oder spielen im Orchestergraben. Wenn mehr Menschen zuschauen, so müsste dies eigentlich über die Karteneinnahmen einen diesbezüglich höheren Erlös bedeuten und nicht in erster Linie höhere Kosten.

Wenn man also die Budgetsummen der beiden Häuser direkt miteinander vergleicht, staunt man zunächst über die große Differenz von € 140,17 Mio. bei Budgetsummen von Wr. SO: € 113,3 Mio. und MET NY: € 253,57 Mio. Anders gesagt: Die Wiener Staatsoper

produziert in Wien bei gleicher Qualität und Vorstellungsanzahl⁴⁷ um weniger als die Hälfte des Budgets der New Yorker MET. Sie gewinnt hier daher klar den Preis-Leistungspreis gegenüber der MET. Wie ist dieser Umstand aber wissenschaftlich erklärlich? Müsste nicht eigentlich im stark leistungsorientierten Amerika bei dieser (mangelnden) Budgeteffektivität die MET schon morgen schließen?

Wohl nicht. Denn es gibt einen sehr guten Grund dagegen. Das Mietpreinsniveau in New York liegt bei fast dem Vierfachen von Wien. So kann man laut Die Presse-Artikel vom Oktober 2017⁴⁸ um \$1.500,-- (entspricht € 1.271,51) in Wien einen Wohnraum mit 96 m² im Vergleich zu lediglich einem solchen von 26 m² in New York/Manhattan zur Miete (wohnungshalber) gebrauchen.

Nehmen wir also quantitativ ca. doppelte Opernkosten bei vierfachen Mietkosten in NY im Vergleich zu Wien in den Blick unseres Interesses, so könnte man das MET-Budget nun direkt als verhältnismäßig gering auffassen, wenn parallel dazu das Wohnpreinsniveau eben das Vierfache von Wien beträgt.

Denn das Operngeschäft ist ein äußerst personalintensives. Hohe Mieten verlangen daher akzessorisch auch hohe Gehälter, weil Opernsänger und Orchestermusiker mitunter „schön leben müssen“, um fähig und motiviert zu sein, exquisite Musiktheaterqualitätsergebnisse überhaupt erzielen zu können. Freilich werden die Wohnpreise außerhalb des hier ausgewiesenen Stadtteils New Yorks (Manhattan) wahrscheinlich wiederum um 50 % geringer ausfallen als jene in Downtown, wo aber die Oper befindlich ist.

⁴⁷ Es kommen hier noch zahlreiche weitere Veranstaltungen wie Kammerkonzerte, Kinderoper, Vorträge, Solistenkonzerte und so weiter im Spielplan der Wr. SO (Veranstaltungen von insgesamt 289 allein auf deren Hauptbühne) vor, die hier zunächst unerwähnt bleiben. Auch die MET NY hat weitere Vorstellungen bzw. Konzerte, als die reinen szenischen Operaufführungen dies allein begründen würden, aber nur 12 an der Zahl. Die Wr. SO hingegen bringt (allein auf deren Hauptbühne laut Annualreport 2016/17) zusätzlich 74 Veranstaltungen auf den Spielplan. Deshalb mag es hier auch erlaubt sein, beide Häuser hinsichtlich ihrer Gesamtleistung miteinander quantitativ zu vergleichen, weil die 74 Zusatzveranstaltungen in Wien minus 12 in New York, also netto 62 Mehrveranstaltungen der Wr. SO budgetär wohl in etwa die 11 Mehrveranstaltungen von szenischen Operaufführungen an der MET ungefähr budgetär kompensieren.

Man könnte hier noch weiter ins Detail gehen. Dann wären noch die zahlreichen Kinoubertragungen (live bzw. nicht live) der MET hier ins Treffen zu führen und auf der anderen Seite der Umstand, dass die Wr. SO dafür eine hohe Anzahl an Live-Streaming Möglichkeiten hinsichtlich von szenischen Aufführungen im Internet und somit für die ganze Welt anbietet.

Doch das würde hier zu weit führen. Wenn man allerdings die Annual Reports beider Häuser im Verlauf der Zeit etwas studiert, so kommt man unproblematisch zu dem Schluss, dass hier die Leistung in etwa dieselbe ist. Auch kommt es vor, dass Produktionen mit gleicher Besetzung in beiden Häusern in zeitlicher Nähe zueinander dargebracht werden – siehe zuletzt Camille Saint-Saëns' „Samson et Dalila“ mit Elina Garanča und Roberto Alagna in den Hauptrollen. Auch dieser Umstand (der offensichtlichen Kooperation) trug zu der Entscheidung bei, nun einen direkten Vergleich von Wr. SO und MET NY vorzunehmen.

⁴⁸ Gemäß (Austria Presse Agentur und Die Presse 2017)

Erklärlich wird solch eklatanter Unterschied im Preisniveau aber mit durch den Umstand, dass Wien zwar eine international wichtige Großstadt darstellt, New York aber als eine globale Megacity (mit laut Wikipedia ca. 8.6 Millionen Einwohnern) fungiert, was auch ein entsprechendes Infrastruktur Surplus im Vergleich zu Wien bedeuten muss, das (zum Teil öffentlich, zum Teil privat) finanziert werden will, sprich, jedenfalls Zusatzkosten erforderlich macht, die sich dann wieder auf die Preise und/oder auf die Steuern niederschlagen.

Aber um zum eigentlichen Thema zurückzukommen: Opernbudgetär landen wir mit dieser nun neuen Erkenntnis der unterschiedlichen „Living Costs“, die geschätzt in NY etwa das Doppelte betragen werden, wie in Wien, bei einer properen Erklärung für das entsprechende faktische Opernbudgetverhältnis der Wiener Staatsoper verglichen mit jenem der New Yorker Metropolitan Opera, welches eben mit ca. 1:2 rechnerisch darstellbar wird. Dies wiederum gilt hier auch als wissenschaftlich-taugliche Erklärung aus den eben angegebenen Gründen.

Dass die Lebensqualität freilich in Wien insofern günstiger ist, als deren Niveau deutlich über jener New Yorks liegt und um die Hälfte des Lebenspreises hier verfügbar ist, entspricht einer Tatsache⁴⁹, mag man auch in Wien absolut gesehen weniger verdienen (können), als dies vielleicht in NY zu erreichen, möglich ist. Somit bietet die Wr. SO den Vorteil vorzüglichsten Operngenussses an einem Standort mit höchster Lebensqualität zu verhältnismäßig geringen Preisen. Dies stellt meines Erachtens bei aller Sympathie für die USA und New York doch einen deutlichen Operngesamtqualitätsvorteil Wiens, des WOWs und zwar schon allein erzielt durch die Leistung ihres wichtigsten Opernhauses, der Wiener Staatsoper, dar.

Signifikant diesbezüglich ist daneben wie gesagt auch noch, dass ein Opernhaus mit stark öffentlicher Finanzierung wie die Wr. SO permanent zumindest dieselbe wenn nicht gar eine deutlich bessere Nutzung dieser Budgetmittel erzielt, wie sie etwa von der NY MET, einer zur Gänze privatwirtschaftlich finanzierten Opernkompanie, regelmäßig begründet wird, obwohl dort kein Politiker mitredet, die Kunst somit eigentlich zu ihrem Vorteil völlig unabhängig wäre, wie von den Vertretern dieses privaten Kunst-Finanzierungsweges behauptet werden wird. Wo bleibt sie also hier die beispielhaft effiziente

⁴⁹ Gemäß der international anerkannten Mercer-Studie liegt Wien hinsichtlich von Lebensqualität auf Platz 1, New York lediglich auf Platz 45. Ob dies wirklich so dramatisch zu sehen ist, soll offen bleiben, einen deutlich positiveren Lebensqualitätswert Wiens im Vergleich zu NY wird man aber durchaus hiervon ableiten dürfen. Gemäß (Mercer 2018)

Budgetmittelverwendung, die von der vollständig privatwirtschaftlich organisierten Kunstunternehmung ausgehen soll?

Des Weiteren ist ergänzend zu erwähnen, dass die Auslastung der Sitzplätze an der Wr. SO sehr nahe die 100 % ankratzt, wohingegen an der MET NY lediglich eine Auslastung (Attendance) von 67 % der Platzkapazität⁵⁰ aufweist. Dies sei aber auch auf den Umstand zurückzuführen, so berichten Gerüchte aus Wissenschaftlerkreisen, dass, seit die MET in den Kinos überall in den USA (also landesweit) viele ihrer Opernvorstellungen ausstrahlt, die Live-Auslastung massiv zurückgegangen sei, weil sich nun viele einen Flug nach NY zwecks Operngenusses in der MET ersparen würden. Ob dies tatsächlich stimmt, muss offen bleiben, hört sich aber a priori durchaus als logisch richtig sowie inhaltlich nachvollziehbar an.

Fazit für die gesamten WOW-Kosten also in makroökonomischer Hinsicht

Auch ein internationaler Vergleich des gesamten Wiener Opernwesens würde sich alle Mal lohnen. Doch dies wäre ein Unterfangen, jedenfalls was die Zahlen anlangt, das wohl einer Habilitation gleichkäme, nicht nur einer Dissertation, einiges an zusätzlichen Ressourcen benötigte und dazu viel Zeit.

Diese Kriterien stellen leider allesamt Umstände dar, die derzeit nicht in meiner Macht stehen. Daneben gibt es so etwas wie einen Internationalen Opernvergleich im Ansatz ja bereits schon und zwar vermittelt von den beiden großen Operndachorganisationen Opera Europa für Europa und Opera America für Nordamerika, wo sich zahlenmäßig die meisten Opernkompanien der Welt als in einer gemeinsamen Organisation zusammengefasste antreffen lassen. Des Weiteren finden sich derartige internationale Vergleiche auch auf Seiten wie www.operabase.com, einer Seite der Universität Stanford zum fraglichen Thema.

Somit kann von unserer Seite zwar festgestellt werden, dass das WOW aufgrund von internationalen Rankings, Preisen etc. eines der 10 besten der Welt ist. Eine genaue quantitative Verortung und Detailbewertung jeder Opernkompanie der Welt kann und soll aber hier gar nicht stattfinden, weil dafür die Mittel nicht reichen und dies für den Tatbestand eines Wiener Opernwesens auch gar nicht direkt kausal sein muss, als sich der WOW-Tatbestand bereits anderweitig völlig unproblematisch als sinnvoll

⁵⁰ Gemäß eines Artikels der New York Times zur MET NY-Auslastung (Cooper 2017)

wissenschaftlich begründbar erweist. Eines können und wollen wir aber hier in die Richtung eines internationalen Vergleiches schon jetzt ermitteln, und zwar:

Einen Wert, wie viel an Kosten alle Wiener Best-Practice Opernkompanien Wiens gesamt aufweisen. Mit einem solchen diesbezüglich ungefähren Wert wollen wir die Information anbieten, was so etwas wie ein funktionierendes, großes Opernwesen (öffentlich) eine Stadt bzw. ein Land kostet, mit dem Ziel, dass auch andere Städte der Welt, mehr und/oder bessere Oper deren jeweiligem Publikum vorstellen werden. Dies könnten diese etwa dadurch erreichen, indem sie ihre Opernkompanien, sei es durch die Gewährung von finanzieller und/oder kulturpolitischer Förderung, stärker als bisher zu würdigen, begännen.

Des Weiteren geht es uns jetzt darum darzulegen, wie viel das WOW jeden Bürger Wiens kostet, wir werden also auch noch ermitteln, welchen Prozentanteil am Bruttoregionalprodukt Wiens der Gesamtopernkosten- bzw. der öffentliche Opernkostenanteil ausmacht, womit wir also bezifferte Größen bezüglich des WOW vorlegen, die einerseits in der internen Betrachtung helfen, die Produktivität des WOW (etwa durch den Vergleich mit dem Ausland) zu beurteilen bzw. zu verbessern. Andererseits fungieren die WOW-Produktivitäts-Werte wiederum auch umgekehrt als Benchmark für weitere (ausländische) Opernwesen, die sich an Wien und dessen konkreter Opernwesensproduktivität (auch zahlenmäßig) orientieren wollen.

Stellen wir also folgende Rechnungen an: Budgetsumme Staatsoper € 113,4 Mio. + Budgetsumme Volksoper € 55,6 Mio. + Budgetsumme Theater an der Wien (mutmaßlich) € 30,4 Mio. + Öffentliche Förderung der Kammeroper € 0,7 Mio. + Öffentliche Förderung der Neuen Oper Wien € 0,45 Mio. ergeben einen Betrag von gesamt **€ 200.550.000,-- Opernbudget (Opernkosten) in Wien für erstklassige Opernproduktionen im Rahmen der 5 Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien.**

Weitere Kosten anderer (Nicht-Best-Practice) Opernkompanien sind aus zweierlei Grund hier irrelevant. Erstens handelte es sich dabei um verhältnismäßig kleine Beträge und zweitens treten die Wiener Opernkompanien außerhalb der 5 Best-Practice Opernunternehmen Wiens deutlich hinsichtlich von deren Wichtigkeitskriteriums hinter diese zurück. Nun die angekündigten Schlussrechnungen:

Das **Bruttoregionalprodukt** in Wien beträgt insgesamt 2016 **€ 90.111 Mio.**⁵¹ Die **Wohnbevölkerung** beläuft sich 2017 auf **1.867.582**⁵² (in Wien wohnhafte Personen). Das heißt, *das Opernbudget/die Opernkosten Wiens* beträgt/betragen (gemäß der aktuellsten Daten) **rund 0,2226 % des gesamten Bruttoregionalproduktes Wiens.**

Das Bruttoregionalprodukt pro Kopf beträgt € 48.250,09. Das Wiener Opernbudget pro Kopf beträgt **€ 107,38 pro Kopf** (0,2226 % von € 48.250,09).

Nun das Ganze mit der reinen **öffentlich geleisteten Wiener Opernbudget bzw. Opernkosten-Förderung**: Diese beträgt (für alle 5 Best-Practice-Opernkompanien Wiens) eine Gesamtsumme von **€ 168.700.000,-**.

Das ist nun ein Anteil von **0,1872 % am gesamten Bruttoregionalproduktes Wiens und in der Folge auch am Pro-Kopf-Bruttoregionalprodukt Wiens oder pro Person ein Betrag von € 90,32 je Einwohner Wiens.**

Unsere Berechnungen von eben haben, soweit wird man urteilen dürfen, ergeben, dass das WOW **an öffentlichen Kosten (bezüglich der öffentlich geleisteten Förderungen)** lediglich **0,1871 %** und was deren **Gesamtkosten** (welche aus den öffentlichen Förderungen + den privaten Förderungen, den Karteneinnahmen und den sonstigen Einnahmen bestehen, die kurz gesagt **das gesamte Budget aller relevanten Opernkompanien Wiens** bedeuten) anlangt, nur **0,2226 % des BRP Wiens** betragen.

Man möge sich an solchen Beispielwerten international messen. Dass das sehr gute Werte sind, führt allein der Umstand vor Augen, dass mit den direkten Wirkungen auf die Bevölkerung Wiens (siehe Kapitel 4./I. und 4./II.) insbesondere die beiden finanziell wichtigsten Wirkungsgrößen einer signifikanten Umwegrentabilität sowie ein wirtschaftlicher Standortvorteil jeweils qua Prestigegewinn Wiens durch das WOW als allseitig-unstrittig begründet werden können.

Dabei haben wir noch gar nicht die geschaffenen Arbeitsplätze der Künstler und für das Management, die Technik, den Vertrieb etc. erwähnt. Vom architektonischen Wert der Gebäude ganz abgesehen.

⁵¹ Zahl entnommen der Bruttoregionalprodukttable nach Bundesländern der Statistik Austria zum Stand September 2017. Im Internet ist diese ersichtlich unter

https://www.statistik.at/web_de/statistiken/wirtschaft/volkswirtschaftliche_gesamtrechnungen/regionale_gesamtrechnungen/nuts2-regionales_bip_und_hauptaggregate/index.html

dort als erste gelistete Tabelle (pdf.), eingesehen zuletzt am 9. August 2018.

⁵² Zahl entnommen dem statistischen Jahrbuch der Stadt Wien – 2017: S. 60: 5.1. Bevölkerungsentwicklung: Abs. 2 Tabelle für 2017 (rechte Spalte, Zeile 1), im Internet ersichtlich unter <https://www.wien.gv.at/statistik/pdf/menschen2017.pdf>, eingesehen zuletzt am 9. August 2018.

Insgesamt gesehen überwiegt somit der Nutzen des Wiener Opernwesens die allfällig finanziell als Nachteile zu deuteten spezifischen Wiener Opernkosten für die Gesellschaft Wiens bzw. Österreichs alle Mal insbesondere auch deshalb, wie etwa ein Blick nach New York andeutet, weil die Wiener Opernkosten stets sehr gut kontrolliert und wohlproportioniert bemessen werden, man also überhaupt nicht den Eindruck gewinnen könnte, hier würde Geld verschwendet. Das ergibt sich aus vielerlei nutzbaren Quellen, aber auch schon, und das interessiert uns hier besonders, aus den rein quantitativen Bemessungen des WOW, so wie wir sie für die gegenständliche Dissertation sehr umfangreich wie strukturiert zusammentragen und bis hierhin vorstellen durften.

e) Verweis auf die internationale Referenzgröße WOW als dessen Qualitätsbeweis
Hinzutritt zur quantitativen Rechtfertigung der Wiener Opernkostensumme wie eben dargetan noch der Umstand, dass insbesondere die 5 Best-Practice-Opernkompanien alle als international höchst konkurrenzfähig auftreten, weil sie ihren Kunden allesamt ein sehr hohes Aufführungsqualitätsniveau und zwar regelmäßig bieten. Deshalb habe ich für diese Dissertation auch eine eigene Überschrift – das WOW als Internationale Referenzgröße gefunden, zu der unter Punkt 4./IV. umfangreich Stellung genommen werden wird.

Hier sei eben nur erwähnt, dass die Wiener Opernkosten zwar wie dargestellt relativ gesehen vor allem international gesehen verhältnismäßig gering sind, sie aber dennoch eine notwendige Bedingung für das Erzielen superber Aufführungsqualität darstellen, erst recht, wenn es sich bei großen Anteilen jeweils der Opernkompaniebudgets um öffentliche Förderungen handelt, die eine qualitativ hochwertige Opernproduktion mit gewisser Unabhängigkeit zum Markt ermöglichen, was nicht zuletzt künstlerisch einen signifikanten Vorteil bedeutet. Weil die Öffentlichkeit diesen Vorteil in Wien bzw. Österreich anerkennt und dermaßen als Bevölkerung davon überzeugt ist, dass das Steuergeld hier vom Staat/von der Stadt sehr gut angelegt wird, ist exzellente Opernkunst (mit allen positiven Folgewirkungen für eine Gesellschaft) in der Regel die Folge. Geld und Künstlerische Freiheit bzw. Qualität erscheinen somit stets zwar zunächst als konnexe Umstände, zu welchem Grad sie aber miteinander zusammenhängen, kommt jeweils auf den konkreten Einzelfall an und kann generalisierend wohl gar nicht festgestellt werden.

Dass es für die Funktionalität eines Wiener Opernclusters aber nicht nur finanzielle Gründe gibt, soll nun sofort in den Punkten 4./III./4. und 4./III./5 angesprochen werden, wobei es hier jeweils nicht um die Opernkompanien selbst geht, sondern sozusagen

jeweils um die im Verhältnis zu diesen für das Opernwesen externen Faktoren. Diese wiederum lassen sich in institutionelle und kulturpolitische anschaulich einteilen.

Eines lässt sich aber jetzt schon vorab wiederholen: *Ohne WOW-Cluster keine WOW-Spitzenqualität!* (Der kulturökonomische Wiener Operncluster stellt nämlich schon allein und für sich gesehen eine hinreichende Bedingung für die hochrangige Qualität des WOW dar. Die Spitzenqualität des WOW ergänzt den Tatbestand eines Wiener Opernclusters umgekehrt auch geradezu ideal.)

Somit gehen wir nun von dessen (des Wiener Operncluster's) Hauptbedingungen (4./III./1.; 4./III./2. und 4./III./3.) weg und einen Schritt weiter zu dessen Nebenbedingungen, welche nun qua 4./III./4. und 4./III./5. verhandelt werden., damit dieser Wiener Operncluster zweckentsprechend (unter Punkt 4./III.) zur Gänze als besprochen aufscheint. Dieser Cluster nämlich stellt ja, wie eingangs festgehalten wurde, eine wirtschaftswissenschaftlich-korrekte Bezeichnung des Wiener Opernwesens dar, was – zur Wiederholung – als unser stärkstes Argument für das Bestehen des WOW fungiert. Dieser einschlägige Wirtschaftsbegriff also schafft es, das Kulturgut „Oper in Wien“ begrifflich in den „Wiener Operncluster“ zu verwandeln, es also diesbezüglich zu transformieren. Als direkte Folge daraus wiederum können wir sohin unproblematisch vom Wiener Operncluster in und gemäß der Kulturökonomie sprechen. Damit gibt es nun zwei ähnliche Begriffe: das Wiener Opernwesen mit seinen fünf Thesen einerseits und andererseits den Begriff des Wiener Opernclusters, der zugleich als die Überschrift von These 3 des WOW fungiert. Der Klarheit halber: das WOW ist das Ganze von all dem, was in Wien hinsichtlich von Opernkunst stattfindet, der Wiener Operncluster wiederum betrifft lediglich dessen wirtschaftliche Dimension, die aber so immens wichtig und groß ausfällt, dass sie methodenarchitektonisch zugleich selbst auch als stärkste Säule für das Gesamtgebäude des WOW fungiert.

4. Günstige Umstände außer der räumlichen Zusammenballung selbst liegen klar vor.

Gemäß der eingangs vorgestellten Clusterdefinition sind für einen Cluster definitionsgemäß günstige Bedingungen unterschiedlich von der Zusammenballung der Unternehmen selbst sehr oft gleichzeitig gegeben und jedenfalls für dessen Bestand alles Andere als schädlich. Zur Wiederholung nochmals der relevante Teil des Clusterdefinitions zitiertes (von 4./III./1.) hinsichtlich der in der Regel üblichen Clusternebenbestandteile:

„Der Cluster kann neben Unternehmen vernetzter Branchen auch weitere für den Wettbewerb relevante Organisationseinheiten (z.B. Forschungsinstitutionen, Hochschulen, Kammern, Behörden, Finanzintermediäre, Normen setzende Instanzen etc.) beinhalten.“ (Quelle: siehe oben)

Es ist also nun darzustellen, welche „günstigen Bedingungen“ im Rahmen des WOW außer der räumlichen Zusammenballung der Wiener Opernkompanien, insbesondere deren Best-Practice-Kompanien konkret als vorliegend festzuhalten sind, wobei ich hier unterscheiden werde zwischen institutionellen und politischen besonders günstigen Umständen für den Wiener Operncluster und somit mittelbar auch für das WOW.

a) Institutionelle Umstände

Es ist hier eine ganze Reihe von Umständen bekannt, die außer durch die Zusammenballung der Opernkompanien am Standort Wien für den Wiener Operncluster ins Auge zu nehmen ist. Beginnen möchte ich mit der European Voice Teacher Association (EVTA), die Dachorganisation aller europäischen Gesangslehrer darstellt, welche dermaßen überregional zusammenarbeiten können. Hier ist auch wichtig zu erwähnen, dass es ein eigenes Universitätsstudium der Gesangspädagogik gibt, welches im Vergleich zum Sologesangskonzertfachstudium speziell auf den *Gesangsunterricht* bzw. eben auf die Heranbildung entsprechender Gesangspädagogen fokussiert ist. Damit sind wir auch schon beim größten positiven Begleitumstand des Wiener Opernclusters – beim umfangreichen Musikbildungswesen in Wien und Österreich.

Es gibt hierzu genug umfangreiche Informationsmöglichkeiten im Internet, auf welche vorab generalisierend verwiesen sei. Herausheben möchte ich aber die Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (MDW), die Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) und die Universität für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum Salzburg (MOZ). Dies sind international höchst anerkannte Musik- bzw. Darstellende Kunst-Unis, die MDW hatte sogar hinter der Juilliard School New York den 2. Platz im Jahr 2016 inne, 2018 erreichte sie immerhin noch den 4. Platz hinter der Juilliard School, dem Royal College of Music bzw. der Royal Academy of Music in London.⁵³ Doch Rankings allein machen noch keine Top-Orchestermusiker bzw. -Singerdarsteller.

Viel wichtiger dafür ist nämlich ein komplexes, vielseitiges und umfangreiches Musik- und Singdarstellungsbildungswesen an einem Ort und für alle Altersgruppen. Ein solches

⁵³ Gemäß dem Top-University Ranking: (Top University Ranking 1994)

Wesen gibt es in Österreich bzw. Wien und zwar unzweifelhaft. Das reicht von der musikalischen Früherziehung der 4-Jährigen an, über öffentliche und private Musikschulen bzw. Lehrer, bis hin zur Kindersing- bzw. Ballettschule der Wiener Staatsoper, den Wiener Sängerknaben und dann eben zu den enorm zahlreichen und qualitativ hochwertigen universitären Einrichtungen, an denen man ein Instrument, Schauspiel, oder Sangeskunst in jeweils eigenen „Künstlerischen Hauptfachstudien“ belegen kann. Dadurch ist gewährleistet, dass der Musiker- und Sängernachwuchs nie verknüpft. Erreicht kann dies werden, nur indem die musikkaffinen Eltern ihre Kinder schon früh einladen, Musik zu machen. Denn ähnlich wie bei der Veranlagungsstrategie eines staatlichen Pensionsfonds ist es hier notwendig, langfristig zu denken und zu agieren – maximal mit einer Perspektive auf 20 oder 30 Jahre hin. Ist die Motivation und die Bereitschaft seitens der Kinder bzw. Jugendlichen oder später Studenten da, erledigt den Rest das System. Die musikstudierende Gruppe wird durch Selektion mit der Zeit immer kleiner und kleiner, bis am Gipfel dann etwa die Wiener Philharmoniker, der Staatsopernchor und die weiteren orchestralen und stimmlichen Klangkörper der Stadt als berufsmäßige Musiker und Singdarsteller (auf höchstem Niveau) übrig bleiben. Natürlich gilt das sinntensprechend auch für die Gesangssolisten insbesondere der Wiener Best-Practice-Opernkompanien. Zu sagen ist hier auch, dass man sich Selektion hier nicht als evolutorisch grausamen Vorgang der Natur vorstellen darf, denn es kristallisiert sich einfach mit der Zeit heraus, wer wirklich Musik bzw. Singdarstellung zu seinem Beruf machen möchte. Und die Berufssänger und –Musiker werden dann noch durch Probespiele – im Falle der Wiener Philharmoniker sogar hinter einem blickdichten Vorhang stattfindend – weiterhin ausgelesen, sodass die Crème de la Crème früher oder später dann im Orchestergraben der Wiener Staatsoper landet.

An relevanten privaten Vereinen ist hier etwa die Gesellschaft der Musikfreunde als Betreiberin des Wiener Musikvereins und die Wiener Konzerthausgesellschaft zu nennen, welche also die beiden wichtigsten Konzerthäuser – jede für sich gesehen hat mehrere Konzertsäle von Weltrang, die wichtigsten Orchester, Solisten aber auch Musiker aus den verschiedensten Genres treffen sich dort zum Musizieren vor Publikum, es werden darüber hinausgehend auch noch Vorträge abgehalten, Wettbewerbe organisiert sind. Das Programm ist so dicht, dass man ein eigenes Buch schreiben könnte, das analog zum WOW z.B. „das Wiener Konzertwesen“ heißen könnte. Diese Nähe des Wiener Opernwesens zu den Konzerten ist insofern nützlich, als jeder Musiker/Sänger in Wien nicht nur beruflich Musik macht, sondern auch noch die Möglichkeit hat, selbst zu konsumieren, was wiederum seine musikalische Bildung fördert und wiederum auf seine eigene

künstlerische Leistung sehr positiv zurückwirken wird, was wiederum fürs WOW nicht schädlich sein kann. Neben diesen Vereinen sind noch die Freunde der Wiener Staatsoper anzuführen, die Künstlergespräche veranstaltet, Werkeinführungen als Salon Opéra vor jeder Premiere durchführt und eine Fachzeitschrift herausgibt. Wissenschaftlich ist die Europäische Musiktheaterakademie zu nennen, subsidiär auch die Gesellschaft für Opernforschung, dessen Obmann ich selbst bin und welche zu dem Zweck gegründet wurde, am Standort Wien eine wissenschaftliche Begleitung des WOW vorzunehmen, dessen erste Aktion in der (wissenschaftlichen) Publikation der vorliegenden Dissertation besteht.

Finanziell dominiert wie gesagt in Wien und Österreich tendenziell die öffentliche Finanzierung, aber auch in Wien beispielsweise an der Staatsoper gibt es Sponsoren, Donatoren (nur bezüglich des Opernballs) und Förderer, analog verläuft dies auch bei den weiteren Opernkompanien. Zur Erklärung: Es wird unterschieden zwischen Sponsoren, die eine werbewirksame Platzierung etwa eines Logos gegen ein Entgelt vom Opernhaus bekommen, sodass dies unter Werbeaufwand gewinnmindernd in deren Gewinn- und Verlustrechnung angeführt und daher zu 100 % von der Steuer abgesetzt werden kann. Donatoren werden auf der Homepage der Wiener Staatsoper auch als Sponsoren (rein des Wiener Opernballes) bezeichnet, sodass davon auszugehen ist, dass auch hier eine Gegenleistung direkt erbracht wird (zum Beispiel der Gebrauch einer bestimmten Loge während des Opernballes). Förderer hingegen engagieren sich (auf unterschiedlichen Preiskategorie-Levels) aus dem Motiv der persönlichen Freigiebigkeit heraus darin, die Wiener Staatsoper finanzierungsweise zu unterstützen. § 4 a des österreichischen Einkommenssteuergesetz⁵⁴ legt für das Bundesgebiet der Republik Österreich fest, welche Spenden einkommenssteuerermindernd beim sogenannten Steuerausgleich, der Ermittlung, welches Einkommen jemand konkret hat und wieviel Steuer er davon an den Staat zu leisten hat, geltend gemacht werden können. Die Regelung ist zwar im Einzelnen recht kompliziert, weshalb man ihrer juristisch-korrekten Auslegung nicht vorgreifen sollte, Spenden an die Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien werden jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit und zwar in der Höhe jeweils eines Anteils von 20 % der konkreten Spende steuerlich derart absetzbar sein, als sich die konkrete Einkommenssteuerschuld eines Spenders hier um 20 von 100 seines Spendenbetrages explizit verringern wird müssen. Diese 20 prozentige Spendenabsetzbarkeit für Kulturspenden

⁵⁴ Gemäß der Homepage des Finanzministeriums – Unterseite zum Thema der Absetzbarkeit von Spenden und Stiftungszuwendungen: (Bundesministerium für Finanzen 2019)

entspricht also mittlerweile sogar in etwa dem, was in Amerika für Großspenden als absetzbar gilt, nämlich ein diesbezüglicher Anteil von 15 %⁵⁵. Die Spendenabsetzbarkeit bei Kulturspenden kam in Österreich erst in den letzten Jahren auf, weshalb eben auch gegenwärtig noch jene Budgetanteilsprozente der Wiener Best-Practice-Opernkompanien, die direkt auf privaten aus Freigiebigkeit erteilten Spenden fußen, in lediglich sehr niedrige Werte (Wr. SO. 3 %; Wr VO: 1 %; TaW: 0,66 %) erreichen. (Spenden etwa an bestimmte, gemeinnützige österreichische Einrichtungen wie etwa an das Rote Kreuz, an Licht ins Dunkel oder an die Caritas Österreich waren aber bisher schon sehr wohl absetzbar und auch hierzulande durchaus üblich. So floss etwa je ein erklecklicher Betrag aus privaten Spenden bereitgestellt von der österreichischen Bevölkerung zu ihnen hin.)

Zur umfassenden Aufgabe der Politik hinsichtlich des Wiener Opernclusters kommen wir jetzt:

b) Politische Umstände

Öffentliche Einrichtungen, die für den gesamten Cluster quasi Normen setzen können, sind im Prinzip die Bundes- oder Landesregierung, in concreto der Bundeskulturminister und/oder der Kulturstadtrat. Das zuständige Bundesparlament heißt in Österreich „Nationalrat“ und auf Landesebene – Wien ist auch ein Bundesland Österreichs – „Wiener Landtag“. Die erstgenannten haben die faktische Macht bezüglich des WOW, als sie regelmäßig über dessen öffentliche Finanzierung bestimmen. Rein rechtlich gesehen hat aber für massive Änderungen stets der österreichische Nationalrat bzw. der Wiener Landtag die größere Kompetenz, als für jede notwendige Gesetzesänderung dieser mit entsprechender Mehrheit zustimmen muss. Faktisch sind aber die Bundesregierung für Österreich und die Landesregierung für Wien zwar nicht gesetzgebend, jedoch stets für die Verwaltung des Staates bzw. der Stadt zuständig. Sehr oft kommt es daher dazu, dass die Fachminister oder Stadträte die gesamte inhaltliche Politik für ihren Bereich vorgeben (können).

Es wurde des Weiteren bereits erwähnt, dass eines der Erfolgsgeheimnisse des WOW in dessen massiver Unterstützung durch die gesamte Kulturpolitik Wiens bzw. Österreichs liegt. Die folgende Punktation hierzu kann dies noch näher erklären. Sie umfasst fünf Punkte, und zwar:

⁵⁵ Gemäß eines im Internet publizierten Berichts zur Kulturförderung in Amerika des „National Endowments for the Arts“, also „der landesweiten Kunststiftung“ mit dem Titel: „How the United States funds the Arts“, siehe S. 18, Tabelle, 2. Zeile, 4. und 5. Spalte. (National Endowment for the Arts 2012)

- Der Kulturstaat Österreich besteht qua seiner diesbezüglich relevanten Verfassungsbestimmungen: In der österreichischen Verfassung steht in Artikel 17a des Staatsgrundgesetzes (BVG): **„Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehren sind frei.“** Weiters steht in Artikel 14 des Bundes-Verfassungsgesetzes, der auch von der Gesetzgebungskompetenz (des Bundes (föderalistisches System)) in Sachen des Schulwesens handelt, in Absatz 5a: (...)...ist Kindern und Jugendlichen die bestmögliche geistige, seelische und körperliche Entwicklung zu ermöglichen, damit sie zu gesunden, selbstbewussten, glücklichen, leistungsorientierten, pflichttreuen, **musischen und kreativen Menschen** werden, die befähigt sind, an den sozialen, religiösen und moralischen Werten orientiert Verantwortung für sich selbst, Mitmenschen, Umwelt und nachfolgende Generationen zu übernehmen. Jeder Jugendliche soll seiner Entwicklung und seinem Bildungsweg entsprechend zu selbständigem Urteil und sozialem Verständnis geführt werden, dem politischen, religiösen und weltanschaulichen Denken anderer aufgeschlossen sein **sowie befähigt werden, am Kultur- und Wirtschaftsleben Österreichs, Europas und der Welt teilzunehmen und in Freiheits- und Friedensliebe an den gemeinsamen Aufgaben der Menschheit mitzuwirken.**⁵⁶ Somit ist zu erkennen, dass nicht nur ein Allparteienkonsens auch bezüglich der Wichtigkeit des Musiktheaterwesens vorherrscht, nein, es liegt sogar eine Art Verfassungsgrundsatz bezüglich der Kunst darin eingeschlossen die Musik und Darstellende Kunst in der Österreichischen Bundesverfassung vor, was sich bestimmt nicht als möglicher Nachteil des Wiener Opernwesens auslegen lässt.
- Die Kulturpolitik gestaltet die Finanzierung der größten 5 Opernkompanien Wiens im Wesentlichen öffentlich. Des Weiteren regelt sie die Eigentumsverhältnisse dahingehend, dass die Staats- und Volksoper als Teil der Bundestheater-Holding kraft eines eigenen Bundesgesetzes, dem Bundestheaterorganisationsgesetz, welches sie errichtet hat, zwar jeweils als Gesellschaft mit beschränkter Haftung, also als privatrechtliche juristische Personen geführt werden, aber dennoch im öffentlichen Eigentum der Republik Österreich stehen und auch gemäß dem BThOG zu führen ist, das zum Beispiel über die konkreten Bereiche bzw. Rechte ihrer beiden Geschäftsführer direkt Auskunft gibt.

⁵⁶ eingesehen im Rechtsinformationssystem des Bundes www.ris.bka.gv.at, am 16. Februar 2015

Das Theater an der Wien hingegen ist ein Teil der Vereinigten Bühnen Wien, einer GmbH, welche 3 Theater im Eigentum hat – eines darunter eben das Theater an der Wien, wobei hier nicht die Republik Österreich zuständig ist, sondern das Bundesland der Stadt Wien, das die sogenannte Wien-Holding gegründet hat, ein öffentliches Unternehmen, das rund 75 (öffentliche) Firmen der Stadt Wien umfasst.

Diese 75 Unternehmen existieren in der Verwaltung Wiens neben den als Behörden geführten Magistratsabteilungen und werden, als öffentliche Firmen der Stadt Wien privatwirtschaftlich geführt, was bringen soll, dass keine Behörde mit allen Vor- und Nachteilen für unternehmerisch zu organisierende Angelegenheiten zuständig wird. Die Wien-Holding unterhält aber eben nicht nur ein paar Theater, wie dies etwa bei der Bundestheater-Holding der Fall ist, sondern beinhaltet insgesamt 75 Firmen aus den vier Geschäftsfeldern Kultur, Immobilien, Logistik und Medien. Die Vereinigten Bühnen sind demnach hier nur eines von gesamt 75 Unternehmen. Alle Unternehmen der Wien-Holding werden als öffentliche Unternehmen, die eine privatrechtliche Gesellschaftsform aufweisen, geführt. In wieweit dies Sinn macht, wäre eine Frage des Gesellschaftsrechtes, das uns hier nur untergeordnet interessiert.

Merken kann man sich aber hinsichtlich einer politischen Verortung der Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien: Volks- und Staatsoper – Zuständigkeit der Republik Österreich; Theater an der Wien – Zuständigkeit Bundesland/Stadt Wien.

Die Wiener Kammeroper und die Neue Oper Wien sind wie gesagt private Vereine, die aber stark öffentlich finanziert werden und somit auch von der Kulturpolitik Wiens mitgetragen werden. Hinsichtlich der Zuständigkeitsfrage in politischer Hinsicht ist somit die Wr KO und NOW ebenso wie das TaW dem Bundesland/der Stadt Wien zuzuordnen.

Nachdem Wien nicht nur Bundesland und Stadt sondern auch Hauptstadt Österreichs ist, kommt es derart zur einer Kumulierung von Agenden, die verfassungsmäßig bzw. politisch eigentlich auf drei unterschiedliche öffentlich rechtliche Körperschaften zurückgehen. Dies sei hier auch nur nebenbei erwähnt. Aber auch das ist sicher ein besonderes Spezifikum Wiens und seiner Kultur.

- Diese öffentliche Finanzierung wurde bereits weiter oben als „Meritorisches Gut“ erkannt, als die diesbezügliche Begriffstheorie umfassend erklärt wurde. Die konkrete Anwendung in Wien wird durch die positiven Wirkungen des WOW gerechtfertigt, es gibt aber auch Zweifler,

- so schreibt ein deutscher Kulturökonom, Dieter Haselbach, eine öffentliche Kulturförderung bedeute die Negation eines ökonomischen Mechanismus, der auch von der Kultur selbst nicht kompensiert werden könnte, weil eben diese Kultur somit aus dem Wettbewerb herausfiele, der normalerweise Leistung stimuliere – ein wirtschaftlicher Anreiz, den auch ein Kulturunternehmen benötigen würde, was aber von der Theorie des Meritorischen Gutes dadurch negiert werde, dass man einfach ein Marktversagen annähme und dann kräftig öffentlich in die Tasche greife.⁵⁷
- Die Antwort auf die dermaßen aufgeworfene Frage, warum nicht die Kulturverantwortung rein privaten Unternehmen übertragen, lautet ganz einfach, dass ist eine Sache der Regierungsform, und zwar der faktischen. Wenn in den USA Geldadelige (Aristokraten) große Beträge aufwenden, um als Spendergemeinschaften private Kulturinstitutionen zu gründen, zu finanzieren, zu verwalten, so ist dies deren gutes Recht. In Österreich aber und eigentlich in ganz Europa, geht die Operntradition seit dem 17. Jahrhundert geschichtlich gesehen eher darauf zurück, dass Herrscher, Kaiser, Könige, Fürsten, Bischöfe, Adelige eben, jeweils für deren Hof Opernaufführungen – öffentlich aber dennoch von einer Person ausgehend (*monarchisch*) – ausrichten ließen. Der Staat übernimmt somit heute und zwar durch das Volk gewählte Vertreter (*also im Rahmen einer Demokratie*) diese Aufgabe der öffentlichen Kulturveranstaltung von Opern, welche in unserer Geschichte monarchisch organisiert worden ist. In Nordamerika liegt heute noch eine Kulturorganisation überwiegend von privaten Großgeldgebern getragen (*also de facto aristokratisch organisiert*) vor.

Im Gegensatz dazu sind die gewählten österreichischen bzw. die Wiener Kulturpolitiker also für die 5 Best-Practice-Opernkompanien Wiens (demokratisch) organisatorisch, finanziell oder in beiderlei Hinsicht (politisch) zuständig. Sie bestellen etwa die Opernkompanieleiter der Wr. SO, der Wr. VO und des TaW, geben und kontrollieren deren Budgets oder prüfen nur die Förderungswürdigkeit von sonstigen,

⁵⁷ „Auch wenn der Staat implizit von einem Marktversagen ausgeht: Meritorisches Handeln des Staates findet in Märkten statt, und natürlich beeinflusst es die Akteure auf diesen Märkten. **Wenn** aus meritorischen Erwägungen heraus **ein öffentliches Theater** in einer Stadt **unterhalten wird, werden es private Theaterangebote** (z.B. freie Theater oder eine kommerzielle Operettenbühne) **schwerer haben**, ihren Markt zu finden, **denn ihre nicht subventionierten Preise** müssen mit den öffentlich gestützten des Theaters konkurrieren.“ gemäß Haselbach, 2011: „Nachhaltigkeit als Prinzip kulturpolitischen Handelns - Überlegungen zur Rolle des Kulturunternehmens“: S. 256, Abs. 5

qualitativ hochstehenden Opernkompanien Wiens sowie geben diesen auf ihren diesbezüglichen Erwägungen beruhend konkret-bemessene, signifikante Geldförderungen. Die Wr. KO und an die NOW profitieren beispielsweise von Letzterem. Deswegen und insgesamt gesehen kann man ergo schon sagen, es ist in Wien ziemlich viel öffentliches Geld in den führenden Opernkompanien durch die Österreichische bzw. durch die Wiener Politik *qua öffentlicher Opernkompaniefinanzierung* veranlagt.

Dass durch die demokratisch öffentliche Opernfinanzierung, wie sie insbesondere hierzulande gepflogen wird, private Operninitiativen nicht zu kurz kommen, zeigen aber auch bereits die hier schon besprochenen Salzburger Festspiele sehr deutlich, weil in deren Fall etwa ein mittelstarkes öffentliches Engagement neben ein sehr starkes privates Finanzierungsengagement tritt, sodass es damit als bewiesen gilt, dass Österreich nicht per se gegen private Kulturinitiativen auftritt, wenn diese aus ihrer Geschichte oder aus ihrer Einstellung heraus gern auf private Spender und Sponsoren zugreifen. Auch der Umstand, dass nun unter gewissen Umständen auch Kulturspenden (zu 20 %) gewinnmindernd steuerlich geltend gemacht werden können, wird sicherlich dazu beitragen, dass das private Kultur- bzw. Opernfinanzierungssegment mit der Zeit auch hierzulande immer mehr zunehmen wird.

Dass jedoch die öffentlichen Opernunternehmen alle sehr gut funktionieren, muss gegenwärtig noch den hinreichenden Grund bedingen, der dafür Sorge trägt, die gewählte öffentliche Organisation und Finanzierung, vor allem der Wiener Staatsoper, des Theaters an der Wien und der Wiener Volksoper nicht plötzlich abzuändern, sondern vielmehr weiterhin fruchtbringend aufrecht zu erhalten. Denn wie heißt es so schön: Warum ein funktionierendes Konzept abändern?⁵⁸

Es ist, wie man anhand der MET NY deutlich sieht, nämlich nicht so, wie es Haselbach anscheinend glaubt, deutlich erwiesen, dass eine rein privatwirtschaftliche Organisation jeder Opernkompanie automatisch bessere Ergebnisse für diese mit sich bringen würde oder dass etwa falls nicht es dann sofort zu mehreren, neuen und besseren (eigenfinanzierten) Konkurrenten am Opernkompanienmarkt der Stadt Wien oder wo auch sonst immer käme. Vielmehr ginge z.B. in Wien wahrscheinlich die Auslastung deutlich zurück, über die wir uns hier so besonders freuen, weil sie allorts so hoch ist. Wr. SO: 99 %; Wr. VO: 77 % (Ausreißer nach unten); TaW: 96 %; Wr. KO: 93 %; NOW: 89 % (siehe Anhang 1 unter ¹). Denn diese würde, gäbe

⁵⁸ Never change a winning team!

man die in Wien bevorzugte Methode der öffentliche Opernfinanzierung, welche ja als wissenschaftlich begründete über die Theorie des „meritorischen Gutes“ zu rechtfertigen ist, etwa ersatzlos auf, gäbe es wahrscheinlich massive Quantitäts- und/oder Qualitätsprobleme. Denn entweder müsste eine betroffene Opernkompanie dann die Vorstellungsanzahl herunterschrauben (Schließstage einführen) oder ihrem Personal geringere Leistungsvergütungen anbieten, was per se auch nicht gerade der Qualitätsbringer wäre, oder aber sie müsste die Ticketpreise deutlich erhöhen was wiederum gesellschaftspolitisch aus den genannten Gründen keinem schönen Zeichen gleichkäme.

Aber wegen der hier als deutlich nachgewiesen anerkannt-positiven Wirkungen des exquisiten Opernkonzums zugleich auf Individuen, Gesellschaft und Wirtschaft an einem geographischen Standort ist eine Reduktion der diesbezüglich öffentlichen Kunstfinanzierung wohl gegenwärtig nicht wirklich ein seriöses Thema der Österreichischen oder Wiener Kulturpolitik und wird es mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auch in allernächster Zeit nicht werden.

5. Der Clustereffekt – Nähe von branchengleichen Unternehmen führt zu Innovation.

Zur Erinnerung auch hier nochmals der für diesen Punkt relevante Passus des Eingangszitates zur umfassenden Definition des ökonomischen Clusterbegriffs:

„Die Grundüberlegung ist, dass räumliche Nähe die wirtschaftliche Entwicklung sowie die Entstehung von Wissen und Innovationen fördert.“ (Quelle: siehe oben bei 4./III./1.)

Ich möchte abschließend zum Punkt 4./III. als 4./III./5. nochmals die Funktionsweise eines Clusters wiederholen. Dessen Merkmale sind also

- Räumliche Zusammenballung von Unternehmen der Opernbranche in quantitativer (ca. 15 Opernkompanien im Großraum Wien) wie qualitativer Hinsicht (5 Wiener Best-Practice-Opernkompanien) ist gegeben.
- Geographischer Standort hierfür ist der Großraum Wien.
- Mit dem „Großraum Wien“ kann Niederösterreich, das Wien zur Gänze umgibt, miteinbezogen werden, weil mit Baden, Klosterneuburg, St. Margarethen und Gars am Kamp auch signifikante Opernaktivitäten in der nächsten Nähe von Wien stattfinden. Dieses geringfügige Abweichen vom identen Standort ist laut Clusterdefinition selbst aber explizit erlaubt.

- Günstige Bedingungen für den Wiener Operncluster (WOC) – Institutionen, Politik, etc. sind ebenfalls gegeben, wie dies bereits unter der Überschrift von 4./III./4. hinreichend besprochen wurde.
- Produktgruppe exzellente Opernaufführung und Branche Oper in Wien wird wie dargestellt gefördert – quantitativ wie qualitativ – nachhaltig. Darin besteht der eigentlich nun aktuelle Punkt von 4./III./5. Dazu also noch etwas mehr, indem wir nun die wissenschaftlich-methodischen und die faktischen Folgen, die aus dem Tatbestand des WOC jeweils folgen, Schritt für Schritt abhandeln. Ohne solche Effekte des Wiener Opernclusters nämlich wäre dessen Feststellung hier komplett sinnlos und zwar sowohl aus der Sicht der Betriebswirtschaftslehre betrachtet aber auch aus der Sicht des Wiener Opernwesens selbst gesehen.

Methodische Folge der Feststellung des WOC

Eine kulturökonomische Verortung des WOW über den betriebswirtschaftlichen Cluster-Begriff ist wissenschaftsmethodisch deswegen korrekt, weil die fünf inhaltlichen Clustermerkmale wie beschrieben auch allesamt tatsächlich (siehe oben) gegeben sind.

Daraus folgt ergo, dass hier die kulturökonomische Theorie eines Wiener Opernclusters als vollgültig festzustellen ist. Dies wiederum ist nur deswegen möglich, weil wir mit einer betriebswirtschaftlichen Methode uns einer kulturell-künstlerischen Sache nähern, dem Wiener Opernwesen. Somit findet die Verschränkung der beiden Bereiche Wirtschaft und Kultur miteinander statt, sodass sich eine konkrete, methodische Schnittmenge ergibt, nämlich jene der Kulturökonomie. Dadurch wiederum ist die wichtigste Säule des WOW, der kulturökonomische Aspekt des WOW als WOC hinreichend begründet. Es ist also sicher, dass sie festgebaut ist und nicht so leicht ins Wanken gebracht werden wird.

Dies ist wiederum deshalb hier von so großer Bedeutung, weil eine der fünf Begründungssäulen des WOW dessen phänomenologisch-methodologischer Verortbarkeit in der Kulturökonomie (qua eines Cluster-Gedankens) entspricht. Diese findet in der gegenständlichen Überschrift von 4./III. statt. Die kulturökonomische Begründung des WOW trifft also hier auf den betriebswirtschaftlichen Clusterbegriff, und wir verschränken die beiden Bereiche im neuen Begriff der Kulturökonomie, nämlich dem eines „Wiener Opernclusters“.

Faktische Folgen des WOC – Die Wiener Operncluster-Effekte

Von der **methodischen** zu den **faktischen** Folgen eines WOC: Im Folgenden werden drei Effektbereiche dargestellt: WOC als Musiktheatertradition, WOC als Opernqualitätsethos und WOC als Zentrum für Operngenuss.

WOC als Musiktheatertradition

Eine Folge des WOC besteht in einer über die Generationen dauerhaft bestehende Musiktheatertradition, die immer wieder musikkaffine Eltern dazu bringt, ihre Kinder von ganz früh an mit der Musik/dem Theater/dem Musiktheater zu verbinden, um das Licht, das von diesen Kultur- bzw. Kunstgütern ausgeht, über Generationen hinweg weiter zu geben. Dieser Umstand wird davon unterstützt, dass es in der Wiener bzw. der österreichischen Lebenswelt geradezu ein Allgemeingut darstellt, die grundsätzlich positive Wirkung von Musik und Theater anzuerkennen und zwar sowohl für die Künstler als auch für deren Rezipienten. Anders wäre es auch gar nie möglich gewesen, in Wien eine der Weltmusik- und Theaterhauptstädte – letzteres für den deutschsprachigen Raum – zu erkennen, was wiederum einem Basisfaktum für den Bestand des Wiener Opernclusters gleichkommt, da es eben auch die historisch-verankerte Musiktheatertradition Wiens deutlich kennzeichnet.

Daraus folgt aber nicht nur die Musik-, Spiel- und Singbereitschaft der Kinder, sondern auch eine diese Bereitschaft nachhaltig bedienende Möglichkeit eines Bildungswesens für Gesangs- bzw. Instrumentalstudenten und zwar von der Kindheit an bis hin zu einem allfälligen Studienabschluss in Musik. Denn mit der Musikschule oder örtlichen Blaskapelle in der Gemeinde beginnt die Musik-Ausbildung schon, wenn es um die Heranbildung späterer international herausragender Musikprofessionals für die verschiedenen Opernbühnen bzw. die Orchester Wiens oder subsidiär auch der Welt geht.

Begleitet wird dieses künstlerische Musiktheaterbildungswesen auch von der Musikwissenschaft. Es liegt mit dem Musikwissenschaftsinstitut der Universität Wien ein Internationales Musikwissenschaftszentrum vor, das quasi aus einer musikalischen Amateurperspektive heraus das Opern- und Konzertwesen der Welt in den Blick nimmt und so ebenfalls dafür sorgt, dass z.B. die Wiener Operninstitutionen stets weiterleben werden. Die Uni Wien bietet hierzu auch Lehrveranstaltungen aus dem Fach der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an, welche, die Musikwissenschaft aus Opernperspektive hier optimal zu ergänzen, imstande sind.

Durch die Größe, Tradition und Qualität des WOC entsteht auch ein großer Arbeitsmarkt für Künstler am Opernstandort Wien. Sie brauchen sich oft nicht sorgen, wie sie überhaupt ihr Brot verdienen könnten, da zumeist, bei einer gewissen fundamentalen

Begabung und Ausbildung, jeder ernsthafte Musiker, Sänger, Statist eine vernünftige Existenzmöglichkeit hat, die ihn dazu versetzt, seinen Lebensunterhalt unproblematisch bestreiten zu können. Dass es hier so viele Opernkunstunternehmen gibt, erhöht nämlich direkt die Chance, als Künstler einen adäquaten Job z.B. als Singdarsteller zu finden, sich auch diesbezüglich persönlich stets weiter entwickeln zu können, gegebenenfalls auch den Job zu wechseln und dergleichen.

Umgekehrt ist dieser Umstand, der auf dem WOC fußt, auch sehr gut für die Opernkompanien selbst qua seiner eigenen Rückwirkung, denn die Verfügbarkeit von vielen unterschiedlichen Sängern, Dirigenten, Regisseuren, und Orchestermusikern, wie sie in Wien an einem Ort zugleich anzutreffen sind, wirkt auch betriebswirtschaftlich bzw. künstlerisch-positiv auf die Opernhäuser zurück, weil die jeweilige Opernkompanie ja dermaßen eine entsprechend verhältnismäßig große Auswahl an möglichen Künstlern jeweils für eine konkret zu organisierende Besetzung zur Verfügung hat.

Subsidiär gibt es auch so etwas wie eine Künstlerszene Wiens, die aus Orten besteht, wo sich Künstler in der Freizeit z.B. auf ein Glas Wein treffen. Solche Szene ist natürlich auch nur dort möglich, wo viele Künstler am Werk sind, weil ein einzelner Mensch allein noch keine Szene tauglich begründen wird können. Auch wird es zumeist als angenehm empfunden, wenn man z.B. als Sänger auch mal im Publikum des eigenen oder aber eben auch in einem weiteren Opernhaus am selben Standort zusehen kann, weil dies die persönliche künstlerische Entwicklung auch sehr stark fördert.

WOC als Opernqualitätsethos

Wien mag zwar keine Megacity sein, aber sie weiß durchaus zu Recht um ihre zahlreichen Vorzüge – um ihre kulturelle Tradition, ihren UNO-Sitz, ihre zum Teil prachtvolle Bausubstanz, um den besonders durchdachten öffentlichen Verkehr und um vieles mehr Bescheid. Gemäß der hier bereits zitierten Mercer-Studie hat die Hauptstadt Österreichs sinnentsprechend auch den 1. Platz für die beste Lebensqualität einer Großstadt mit Blick auf die gesamte Erde zuerkannt erhalten.

Woraus resultiert allerdings dieses hohe Ranking, diese hohe Lebensqualität? Neben der medizinischen Versorgung, der sternförmigen baulichen Anlage der Stadt, der einigermaßen gesunden Umwelt, einem breiten Sportfreizeitangebot und vielem mehr auch auf der Wiener Kunstkultur und hier zum Beispiel auf dem WOC. Denn dieser hilft, den intellektuellen Anspruch der Stadt, eine hochstehende Wissenschaft (in Forschung und Lehre) zu unterhalten, in idealer Form zu begleiten. Denn vielleicht haben manche anderen Unis der Welt nominell und selbst eine höhere Reihung in den anerkannten,

internationalen Uni-Rankings inne, die Tatsache aber, dass in Wien der Student wie der Professor, wenn er will, so gut wie täglich in Wien ins Theater oder in die Oper oder ins Konzert gehen kann, stellt für sich gesehen aber schon wiederum einen sehr wesentlichen Zusatznutzen des Studien- bzw. Lehrstandortes Wien dar. Dieser konnte vor allem am Standort Wien deswegen erzielt werden, als der Wiener Opernkultur schon eine besonders signifikante politische Bestrebung der Stadt bzw. der Republik, in signifikanter Weise eine gezielte Intellektuellenförderung für bzw. in Wien zu betreiben, vorausgeht, weil sich diese konkret für die allgemeine *Lebensqualität* aller Bürger aber insbesondere auch eben für jene der Intellektuellen ganz deutlich zu Buche schlägt, was wiederum mittelbar sehr positiv auf die Gesamtgesellschaft (einer Stadt/eines Landes) wirken wird.

Durch die enorme Quantität der unterschiedlichen Aufführungen pro Saison aber auch pro Vorstellungstag gesehen kann aber nicht nur ein diesbezüglich sehr wichtiges wie hohes Bedürfnis der Bevölkerung und der Touristen befriedigt werden, es ist somit auch aus Sicht der einzelnen Opernkompanie jeweils konkret notwendig, die richtige intellektuellenspezifisch-abwechslungsreiche Produktpolitik zu betreiben und zwar nicht nur ad hoc sondern auch strategisch. Denn ein wenig abwechslungsreiches oder gar unkreatives Opernprogramm würde von der geistigen Elite der Gesellschaft bestimmt nicht nachhaltig goutiert bzw. genutzt. Sie ist es aber, die im Zentrum der Opernkunst nämlich als deren kulturökonomische Zielgruppe fungiert. Dadurch kommt es in Wien unter den einzelnen Opernkompanien gleichsam als natürliche Folge des quantitativ gesehen enormen Angebots zu einer Diversifikation am Opernabsatzmarkt. Jede Kompanie versucht also, einzigartig in ihrem Angebot zu sein je durch ihre gewisse Spezialisierung. Die Kammeroper führt beispielsweise in der Regel nur Kammeropern oder Opern in eher kleinen Besetzungen durch. Die Volksoper konzentriert sich auf Deutschsprachigkeit, Operette und Musical, die Neue Oper Wien macht selten gespielte Werke und Uraufführungen, das Theater an der Wien macht alles mögliche, aber immer in Premierenbesetzung, es eignet sich ob seiner Größe auch besonders für Barockopern, die Staatsoper wiederum hat auch ein sehr breites Spielplan-Spektrum, bringt aber im Gegensatz zum TaW etwa so gut wie täglich eine szenische Opernvorstellung auf die Bühne und das in einem großen Haus (von unstrittiger Weltgeltung). Diese Diversifikation des Opernabsatzmarktes ermöglicht es ergo jedem potentiellen Rezipienten, nach Geschmack, Termin und Geldbörse das für ihn richtige Opernangebot in Wien wahrzunehmen.

Neben der Diversifikation der Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien hinsichtlich von deren Angebot kommt es aber doch auch immer wieder zu Situationen, wo mehrere

Opernkompanien etwas Ähnliches dem Publikum, das übrigens Schätzungen zur Folge in etwa zu 70 % aus Wienern und zu 30 % aus Touristen besteht, vorstellen möchten. Es besteht dann also unter den Opernkompanien am selben Standort (Wien) diesbezüglich eine programmatische Konkurrenz, das wiederum ist ein Ansporn und Anreiz für jede einzelne Opernkompanie, qualitativ an die anderen heranzureichen oder diese sogar zu übertreffen. In einer gesunden Form wie eben beschrieben, also wenn Diversifikation und Konkurrenz am Opernaufführungsmarkt sich wechselseitig die Waage halten, ist also ökonomische Konkurrenz durchaus auch für die Qualität jeweils gelungener Opernaufführungen als förderlich zu erachten.

WOC als Zentrum für Operngenuss

Es wurde bereits angesprochen: Wien weist die meiste qualitätsvolle Opernaufführungsanzahl an einem Standort pro Kopf der Einwohner gerechnet der Welt auf, wie es unter dem Begriff der Internationalen Referenzgröße WOW zum Teil schon bewiesen wurde und noch unter 4./IV. hinreichend weiter besprochen bzw. bewiesen wird. Die große Opernaufführungsqualität wie –Quantität wird obendrein auch noch zu verhältnismäßig niedrigen Kosten (des WOW) jeweils die Opernproduktion und die Opernticketpreise (selbst gesehen) betreffend am Standort Wien vorgefunden. Dies ist kausal nun für die Wiener Operntheatertradition und auch für ein Wiener Opernqualitätsethos, welches zum Beispiel dadurch als gesichert gelten kann, dass die Wr. SO schon lange Jahre als TOP 10 Opernunternehmen und zwar von verschiedenen Rankings entsprechend bewertet am internationalen Opernmarkt fungiert. Dies Alles führt im Wesentlichen in weiterer Folge zu zwei Dingen: erstens einem signifikanten Opern-Touristenzu-strom und zweitens einem Benchmarking internationaler Opernunternehmen an zumindest einem unserer Wiener-Opern-Best-Practice-Kompanien, dann zumeist an der Wr. SO.

Des Weiteren ist hinsichtlich des Touristenzustroms auf die offizielle Schätzung von Herrn Direktor Thomas Platzer, dem kaufmännischen Geschäftsführer der Wiener Staatsoper, zu verweisen, der hierzu meint, dass nach groben (im Zeitverlauf wiederholten) Schätzungen diesbezüglich in etwa 30 % aller Staatsopernkunden internationale Gäste seien (siehe bitte hierzu sein Interview – im Anhang 2 zu finden).

Bezüglich des internationalen Benchmarkings von europäischen und ausländischen Opernkompanien an der Wr. SO bzw. den weiteren WOW-Best-Practice-Opern-Kompanien ist zu sagen, dass man ebenso von einem solchen von vornherein wird ausgehen dürfen, weil schon die Musikstudenten in großen Massen die Stehplätze der hiesigen Operntheater besuchen und somit schon mal ganz ohne konkrete wissenschaftliche

Untersuchung einen Basiseindruck der Wiener Operntheatertradition bzw. jener seiner einzelnen Kompanien bekommen. Daneben gibt es internationale Opernhäuser-Dachvereinigungen wie z.B. Opera Europa oder Opera America, die wohl ebenso besonders herausragende Opernhäuser, wie dies etwa die Wiener Staatsoper im Rahmen des WOW darstellt, untersuchen und die Ergebnisse zumindest an ihre Mitglieder verbreiten. Aber auch allein schon die Tatsache, dass viele Künstler in Wien international agieren, für sich gesehen führt zu solchem Benchmarking-Umstand bezüglich des WOW. Denn jeder Künstler, der eine Weile in Wien gearbeitet bzw. gewirkt hat, ist für das Wiener Opernwesen zugleich möglicherweise im positiven Sinne Botschafter desselben WOW im (EU- oder internationalen) Ausland, könnte aber auch insbesondere, wenn er es schlecht mit dem WOW meint, die Geheimnisse der hiesigen Opernkunst, sei es ohne Bezahlung oder gegen Entgelt, direkt an die internationale Konkurrenz kommunizieren im Sinne von verraten. Letzteres wird aber nur selten mit dem Vorsatz von böser Absicht vorkommen, weil Künstler in der Regel keine Wirtschaftsspionage nebenbei betreiben.

Im Prinzip ist daher aber hier überhaupt zu sagen, dass eine Verbreitung von Opernqualität international eigentlich keinen Sündenfall, sondern grundsätzlich eher einen Glücksfall bedeutet, weil derart auch neue, tolle Sänger im EU- oder internationalen Ausland unmittelbar dazu angeregt werden können, den Weg ins Opernzentrum Wien anzustreben, um die hiesigen künstlerischen Operschaufensgipfel auch konkret zu erklimmen, was wiederum das Sängeringebot am Standort Wien deutlich erhöht und damit auch die Opernaufführungsqualität jeweils signifikant stärkt.

Dennoch freut sich aus Sicht des Opern-Managements aber bestimmt niemand, wenn Programm- und/oder Unternehmensführungskonzepte zuerst selbst mühsam erdacht werden, um in der Folge möglicherweise zu Unrecht weil durch Spionage erworben in den Einsatz fremder, eigentlich diesbezüglich unbefugter Hände geraten bzw. von diesen jeweils eingesetzt werden. Ganz wird dies aber schwer zu verhindern sein, weil die redlichen (rechtlich zulässigen) Mittel hierzu eben nicht sehr zahlreich sind.⁵⁹

⁵⁹ Eine Gegenmeinung dazu besagt aber, dass es die größte Ehre eines Konzepts, einer Kunstperformance oder einer wissenschaftlichen Idee ist, wenn diese möglichst zahlreich kopiert wird, weil dies zur Ehre des Urhebers bzw. Darstellers geschähe. Freilich wird aber jeder, der davon lebt, auf diese Ehre getrost verzichten können, hat er doch das konkrete Urheber bzw. Leistungsschutzrecht, sich aus seiner künstlerischen Arbeit auch wirtschaftlich zu befriedigen und somit seine Existenz zu sichern. Das sollte grundsätzlich von jedermann anerkannt werden, weil es rechtlich gesehen wohl unbillig wäre, gerade die kreativsten Schöpfer/Künstler inhaltlich zwar zu promoten, sie aber letztlich wirtschaftlich gleichzeitig leer ausgehen zu lassen. Andere als sie erhielten so die erwachsenen Vorteile und zwar eben in Form einer unrechtmäßigen Bereicherung, die eben eigentlich den Urhebern oder Leistungsschutzberechtigten der erbrachten Kunstwerke bzw. künstlerischen Leistungen selbst als rechtmäßig zustünden.

Zusammenfassend ist also festzuhalten, dass in den drei Bereichen – WOC als Musiktheatertradition, WOC als Opernqualitätsethos und WOC als Zentrum für Operngenuss signifikante, innovative Ergebnisse (Produktneuerungen) bzw. Wissen regelmäßig entstehen bzw. von den Wienern gehütet werden, die also das WOW direkt und in positiver Hinsicht betreffen.

Bei der Musiktheatertradition ging es hier speziell um die Frage, warum kam es überhaupt zu einem WOW; bei der Frage des Qualitätsethos ging es um die Frage, wie macht es Wien, dass die Opernqualität nachhaltig nicht stagniert oder sogar steigt; und beim Zentrum für Operngenuss ging es darum zu erklären, warum der Rest der Welt gern nach Wien zum Operngenuss kommt oder aber diesen zumindest strukturell künstlerisch oder wirtschaftlich zu imitieren sucht.

Alle diese Erörterungen stellten direkt faktische Wirkungen dar, die konkret auf den Wiener Operncluster bezogen werden sollen.

Der WOC gewinnt dermaßen wie eingangs angekündigt neben seiner methodischen Einschlägigkeit für des Wiener Opernwesen auch noch eine ökonomisch-begrifflich-faktische nämlich in Form seiner konkreten Effekte, welche also in der exquisiten Aufführungsqualität, in der geschichtlichen Tradition derselben und in der Angebotsdiversifikation bezüglich des jeweiligen Spielplanprogrammes einer Opernkompanie im Rahmen des WOW bestehen. Somit fungiert der WOC nichtmehr nur als Ordnungskategorie der Kulturökonomie in der Form der dritten Säule (in Kapitel 4./III. abgehandelt) des Wiener Opernwesens, sondern ist zugleich schon allein für sich selbst betrachtet auch die Ursache großer Vorteile für das WOW. Sowohl als Säule drei gesehen als auch insgesamt.

Der WOC-Tatbestand wirkt somit positiv auf sich selbst zurück. Insofern ist er im Rahmen des WOW quasi der Vertreter zweier Punkte inhaltlicher Konnotation, die aber beide zugleich sowie in positivster Weise – tauglich – dem Phänomen des WOW, sei es methodisch oder effektiv, zugehören.

IV. Das WOW stellt im internationalen Vergleich eine Referenzgröße dar.

Dass das Wiener Opernwesen in vielerlei Hinsicht besonders nachahmungswürdig ist, wurde bereits mehrfach angesprochen. Bei einer genaueren Hinsicht ergibt sich jedoch, wie nun zu beweisen ansteht, seine spezifische Bezeichnung als internationale

Referenzgröße der Opernbranche. Dafür sprechen in erster Linie zwei Umstände, die ich nun sehr gerne vorstellen möchte.

1. Die besten Sänger der Welt treten (auch) in Wien auf.

Um zu beweisen, dass Wien ein Vorbild in Sachen exquisiter Opernproduktion ist, ist zu allererst ins Treffen zu führen, dass hier die wichtigsten, berühmtesten und besten Opernsängerinnen und -Sänger, Opernregisseure, Orchestermusiker und Dirigenten der Welt regelmäßig auftreten.

Klingende Namen wie Anna Netrebko, Piotr Beczala, Jonas Kaufmann, Juan Diego Flórez, Diana Damrau, um nur beliebig ein paar aus der Liste der internationalen Top-Operngesangsstars zu nennen, geben einander in Wien in der Regel die Klinke in die Hand. Für eine besondere Untersuchung zu diesem Punkt muss man einfach nur einen Blick auf die im Internet veröffentlichte Sängerliste der Wr. SO werfen.⁶⁰ Und diese Liste führt im Abgleich mit einem Blick auf die Homepages internationaler Plattenlabels, wie sie die Deutsche Grammophon, Emi, Sony Music, Harmonia Mundi, Erato, Warner Classics oder Alpha Classics sind, in Verbindung mit einem zweiten Blick auf die Homepages der international wichtigsten Opernhäuser, z.B. dem Royal Opera House Covent Garden, der MET NY, der Mailänder Scala, der Bayrischen Staatsoper, der Opéra national de Paris etc., zu dem Schluss, dass die internationalen Opern-Top-Stars regelmäßig vor allem auf den wichtigsten Bühnen der Welt anzutreffen sind, deren eine unzweifelhaft die Wiener Staatsoper ist. Dies gilt analog auch für Dirigenten und Regisseure – beides auch über die HP der Wr. SO hinlänglich als zumindest mittelbar einsichtig.

Doch die Wiener Staatsoper ist in Sachen Stars in Wien nicht Solistin. Denn aufgrund des Stagionesystems des Theater an der Wien produziert dieses pro Saison 8 bis 10 Opernproduktionen mit jeweils unterschiedlichen, jedoch stets für den gesamten Aufführungszyklus des fraglichen Opernwerkes identen Besetzungen, die auch oft besonders renommierte Sängerinnen bzw. Sänger beinhalten. Dennoch wechseln dort die Solisten, das Orchester, der Regisseur und der Dirigent regelmäßig immer dann, wenn das nächste Werk („jahreszeitenmäßig“ de facto ca. jedes Monat) ansteht, lediglich der sehr gute Chor, der Arnold Schönberg Chor, ist meistens als personal ident in allen Produktionen einer Saison des TaW vorzufinden. Der häufige Personenwechsel führt am TaW auch dazu, dass besondere Barockklangkörper wie z.B. das Freiburger Barockorchester, die Akademie für

⁶⁰ Siehe die Homepage der Wiener Staatsoper – Punkt: Ensemble und Gäste (Wiener Staatsoper 2018)

Alte Musik Berlin oder aber die französischen Talens lyriques hier oft für einen Monat (den Zeitraum einer Produktion) im Schnitt 6 – 10 Aufführungen der aktuellen Opernproduktion zur Aufführung bringen, oft auch mit internationalen Gesangstars bis hin zu Edita Gruberova, Placido Domingo oder Marlis Petersen, Bo Skovhus, Kurt Streit und vielen weiteren mehr. Seit Direktor Dominique Meyer gibt es aber auch zur programmatischen Abwechslung in der Staatsoper einmal andere Orchester als das Wiener Staatsopernorchester und zwar zu barocken Klängen zu hören, etwa wenn die Musiciens du Louvre oder die Les Arts florissants für einen kurzen Zeitraum im Haus am Ring sozusagen alternativ (zum Staatsopernorchester) zu erleben sind – oft während einer Auslandstournee der Wiener Staatsoper, die ja jeweils inklusive eines großen Teiles ihres Staatsopernorchesters erfolgt bzw. stattfindet. Dies wird wiederum mit der Barockleidenschaft des gegenwärtigen Herrn Staatsoperndirektors (2019) zusammenhängen, ein Faible, das sein Vorgänger, Herr Staatsoperndirektor a.D. Ioan Holender, noch nicht gehabt zu haben schien. An der Volksoper sind Weltstars weniger wichtig für deren Produktionserfolg, dafür finden sich hier die besten Nachwuchssänger, denen dieses Haus neben einigen Publikumslieblingen und einem sehr soliden Chor samt Orchester auch als eine weitere Wiener Opernkunstweihstätte dient. Dennoch finden sich auch an diesem Haus manche international sehr konkurrenzfähige Produktionen innerhalb und außerhalb seiner programmatischen Spezialisierung auf Musical und Operette. Vor allem für den Musicalbereich an der Wr. VO ist aber festzuhalten, dass hier mehr unterschiedliche, hochwertige Musicalproduktionen pro Saison gespielt werden, als in den beiden Musicalspezialhäusern Wiens, dem Raimundtheater und dem Ronacher, zusammen. Doch zurück zum Stargedanken: Dieser trifft in erster Linie für die Wiener Staatsoper und das Theater an der Wien, welches der Wr. SO qualitätsmäßig oft ebenbürtig ist, zu, obwohl man auch ganz ohne Furcht die Qualität der Wiener Kammeroper und der Neuen Oper Wien bewerben darf. Im Fall der Kammeroper selbst gibt es auch ein Jungensemble, das dort eben „für die Kammer’ Oper vorstellt“, soll heißen, dass für eine Besucherkapazität von nur ca. 300 Personen gespielt wird. Hier findet also für Wien das statt, das bei vielen großen Opernhäusern bzw. –Zentren der Welt unter dem Begriff „Opernstudio“ läuft, es singen junge, singdarstellerisch-besondere Talente, denen man zutraut, in einigen Jahren als Solisten in tragenden Rollen in mittleren und großen Opernhäusern zu singen. Diese Funktion liegt also in Wien sozusagen im Bereich der Wiener Kammeroper, deren Qualität mE auch mit einem klaren Sehr Gut einzuschätzen ist. Bei der Neuen Oper Wien mit ihrem vom Stück abhängigen, also jeweils produktionsspezifisch-unterschiedlichen Spielort singen auch

sehr oft junge Talente aber eben nicht ausschließlich sondern vielmehr neben, und das ist das Wesentliche der NOW, solchen Künstlern, die sich konkret auf Neue Musik spezialisiert haben, um insgesamt ein Optimum an Opernspielqualität zu erreichen. Hier ist mE der Name des Tenors Alexander Kaimbacher direkt zu nennen, weil Intendant Walter Kobéra ihn in der näheren und weiteren Vergangenheit besonders gern für schwierige Partien (der Neuen Musik) engagiert hat. Dieses einzelne Namedropping hat aber sonst keine besondere Bedeutung. Es sollte nur zeigen, dass es für Neue Musik eben zuweilen zu Recht einer eigenen, künstlerischen Spezialisierung bedarf, um diese qualitativ hochstehend auf die Opernbühne bringen zu können. Kommen wir aber zurück zum Weltstargedanken für das Wiener Opernwesen. Dieser lässt sich vorzüglich bei der Wr. SO und beim TaW direkt nachweisen, wenn man jeweils deren Sängerliste mit den entsprechenden Homepages der wichtigen Plattenlabels sowie auch mit jenen anderer Welt-Top-Opernhäuser vergleicht. Subsidiär empfehle ich hier nochmals die Seite www.operabase.com, welche die internationalen Kalender der Künstler oft als sowohl wahrheitsgetreu als auch zentral gebündelt einsichtig macht. Des Weiteren hat natürlich jeder Star auch eine eigene Homepage, auf der seine Auftritte kalendermäßig erfasst zur Einsicht allgemein vorliegen, weshalb der Nachweis, dass etwa Netrebko oder Beczala neben den weiteren wichtigen Bühnen auch Wien mit ihrer Bühnenpräsenz ehren, überhaupt keine Probleme macht, ja wie gesagt wie beschrieben sogar allgemein jeweils im Internet a priori zur Einsicht vorliegt. Dass dies der wichtigste Punkt in Sachen internationaler Geltung des Wiener Opernwesens ist, liegt darin begründet, dass sich weder über die Geschichte der Opernhäuser noch über einen direkten persönlichen Konsumvergleich oder selbst über diesbezügliche Kritiken von hochwertigen Zeitungen so objektiv und zugleich gültig hier nachweisen lässt, dass ein Haus wie die Wiener Staatsoper zur Weltspitze dazugehört, wie dies auch faktisch der Fall ist. Denn selbst ein persönlicher Echteindruck über die Opernqualität der Weltopernhäuser jeweils vor Ort wäre als Beweis für deren Opernqualität nicht so stark, wie dies eben der Umstand einer besonders herausragenden Sängerliste ist, die eben einige Weltstaropernsänger in sich begreift. Für Weiterführendes wären aber die finanziellen Mittel – also für entsprechende Reisen zu den Top-Opernhäusern der Welt – auch gar nicht im Rahmen der vorliegenden WOW-Studie vorhanden gewesen. Aber auch der allfällige gesamte Realeindruck von ernsthaften Musikkritikern (z.B. der Printmedien des deutschen Sprachraums) würde, abgesehen davon, dass es ihn in der Realität bis jetzt leider noch nicht gibt, den Qualitätsbeweis einer Weltstarsängerliste für ein Opernhaus nicht ausstechen, denn man könnte stets sagen, es handelte sich

hierbei immer lediglich um die persönliche Meinung und/oder um einen zufälligen Opernqualitätseindruck einer Person oder eines kleinen Kreises von Menschen und nicht um einen allseitig gleichwirkenden objektiv-empirischen Ansatz diesbezüglich, wie dies nun mal eine glänzende Sängersliste, für ein Weltopernhaus zu sein, vermag. Des Weiteren würde man bei einer rein geschichtlichen Herleitung der Internationalen Referenzgröße WOW wiederum sagen können, sie gälte vielleicht nur für die Geschichte und nicht für die Gegenwart. Kurzum: Ohne die Präsenz der Weltstars auf den international anerkannten Weltopernbühnen selbst, würden diese auch mit Sicherheit einiges an Glanz einbüßen. Um eine Weltgeltung für eine Opernkompanie zu beweisen, braucht es also meines Erachtens dringend die regelmäßige Präsenz von Weltstars ebendort. Dies ist bei der Wr. SO aber auch beim TaW regelmäßig der Fall. In der Folge stellt sich aber nun ergo die Frage: Wer überhaupt ist ein Weltstar? Was unterscheidet diesen spezifisch von einem bloß sehr guten „herkömmlichen“ Opersänger? Nun, ich würde sagen, der Unterschied besteht konkret darin, dass der (Welt)Star für seine Auftritte im vorhinein eine Art Garantie abgibt, dass diese übernommenen Opernpartien im Rahmen von den entsprechenden Operaufführungen als exzeptionell gut oder um mit Bernd Weikl zu sprechen, als „meisterlich“ dargebracht verlaufen werden, im Gegensatz zum „herkömmlich-sehr guten“ Opersänger, von dem dies bloß durchschnittlich nicht aber immer erwartet wird. Den Weltstarqualitätsanspruch kann der Weltstar aber nur, wenn er oder sie extrem diszipliniert nicht nur in Bezug auf sein Rollenstudium, sondern auch auf seinen/ihren Körper bezogen (gesundheitlich) Acht gibt bzw. im Krankheitsfall ohne Rücksicht auf Verluste auch noch im letzten Moment (natürlich aber aus glaubhaftem Grund) seinen Auftritt ohne schlechtes Gewissen absagt, um seine Stimme gerechtfertigt zu schonen/zu schützen.⁶¹ Nur so gelingt es dem Weltstar wirklich, mit irdischen Mitteln einen spezifischen Weltstar-Ruf nachhaltig aufzubauen und auch auf Dauer aufrecht erhalten zu können. Wenn dies aber gelingt, gelingt es auch dem Kunden bei einem Weltstarauftritt jene besondere Vorfriede aufzubauen, die solchem eben gebührt, was dann natürlich kulturökonomisch auch entsprechend erhöhte Opernticketpreise rechtfertigen kann. Die

⁶¹ Natürlich hat jede Opernkompanie von Weltrang hier ohnehin sogenannte Coverbesetzungen, die sofort einspringen, wenn jemand krank wird. Dies ist für diese sogar oft eine Freude, weil sie hier eine Rolle übernehmen dürfen, die sie vielleicht bisher noch nicht gesungen hatten. Es gibt aber natürlich auch den umgekehrten Fall, dass ein Weltstar selbst einspringt, weil er eben kurzfristig vor allem deshalb leicht auch plötzlich noch einspringen kann, weil er eine bestimmte Opernpartie schon so oft gesungen hat, dass er diese nahezu im Schlaf beherrscht und daher besonders leicht auch unter schwierigen Umständen qualitativ hochstehend abrufen kann, also obwohl er mit der gegenständlichen Inszenierung und/oder musikalischen Einstudierung eigentlich gar nicht vertraut ist.

besondere Vorfreude beim Rezipienten auf den Starauftritt ruht aber klarerweise nicht auf dem bloßen Grund von diesbezüglich erhöhten Preisen, die ja einen klaren ökonomischen Nachteil für jede einzelne Publikumsperson darstellen, sondern sie bezieht sich vor allem auf jene ganz besonders hochwertige singdarstellerische Leistung des Opernweltstars, die von ihm eben in der Regel zu erwarten ist.

2. Anerkannt-ernsthafte Rankings, die zur WOW-Internationalen Referenzgröße führen.

Natürlich ist aber der zweite Grund, warum wir das Wiener Opernwesen hier als Internationale Referenzgröße der (internationalen) Opernbranche ausrufen, durchaus ein Qualitätsurteil von Menschen, die sich mit der Aufführungsqualität von Opernhäusern (international) ernsthaft wie kompetent befasst haben. Wir erwähnen sogleich Reihungen sowie Prämierungen über Preise – beides betrifft wiederum die Wr. SO und das TaW.

Es gelangen zur Verwendung jene in Suchmaschinen erstgereichte Rankings, die auch optisch professionell anmuten, und zwar wie folgt: Zuerst das Opernranking des renommierten amerikanischen Magazins „National Geographic“: Hier belegte die Wiener Staatsoper immerhin den 9. Platz – also eine klare Wertung innerhalb der Top 10.⁶² Die nächste Ranking-Homepage ist www.ranker.com und qualifiziert die Wiener Staatsoper als zweitbeste Oper der Welt. Das ist ein TOP 3-Platz, der das Haus am Ring sehr ehrt.⁶³ Schließlich www.pandotrip.com: Hier wird die Wiener Staatsoper nach der Mailänder Skala und dem Palais Garnier Paris als drittbestes Opernhaus der Welt bewertet.⁶⁴

Die Stellung der Wiener Oper in Europa ergibt sich daher wie folgt: **Der National Geographic** sieht die Mailänder Skala auf Platz 1 seines Internationalen Opernrankings, es folgt das Teatro San Carlo in Neapel, auf Platz 3 das Teatro Teatro Colón in Buenos Aires, auf Platz 4 das Royal Opera House London. Platz 5 hat das Bolschoi Theater inne, 6 ist das Sidney Opera House, Australien, 7 ist die Paris Opéra und 8 die Opéra Royal in Versailles. Wie gesagt erscheint hier erst auf **Platz 9 die Wiener Staatsoper**, Platz 10 hat hier die New York Metropolitan Opera inne, trotzdem es sich um ein amerikanisches Ranking handelt. Dies ist die schlechteste Wertung der Wiener Staatsoper innerhalb der hier gegenständlichen Rankings. Immerhin macht diese aber noch immer eine Top-10-Bewertung aus.

⁶² zu finden unter: <http://travel.nationalgeographic.com/travel/top-10/opera-houses/#page=2> (veröffentlicht im September 2012, eingesehen am 21. Januar 2015 und am 14. August 2018)

⁶³ zu finden unter: <http://www.ranker.com/list/opera-houses-of-the-world/famous-opera-houses> (eingesehen am 14. August 2018)

⁶⁴ zu finden unter: <https://www.pandotrip.com/top-10-opera-houses-in-the-world-17123/> (eingesehen am 14. August 2018)

The Ranker reiht sogar 41 Opernhäuser, wobei hier wie gesagt die **Wiener Staatsoper an 2. Stelle** liegt. Auf Platz 1 residiert die Mailänder Scala, Platz 3 hat das Palais Garnier (als Teil der Paris Opéra) inne, Platz 4 wird erstaunlicherweise vom Odessa Opern- und Balletttheater besetzt⁶⁵, Platz 5 nimmt das Teatro Colón, Buenos Aires, ein, auf Platz 6 ist das Sidney Opera House zu finden, Platz 7 wird vom Mariinsky Theater in St. Petersburg bekleidet, auf Platz 8 befindet sich das Teatro Colón in einer anderen Schreibweise (Teatro de Christobal Colón), Platz 9 wird vom Royal Opera House in London eingenommen, Platz 10 ist Bolschoi Theater Moskau, und Platz 11 macht das Teatro del Gran Teatre del Liceu, Barcelona.

Die Homepage www.pandotrip.com ruft auch 10 beste Opernhäuser der Welt aus und macht dabei **die Wiener Staatsoper zur Nummer 3**. Platz 1 belegt auch hier die Mailänder Scala, Platz 2 die Opéra Paris, auf Platz 4 kommt das Royal Opera House in London, auf Platz 5 das Bolschoi Theater in Moskau, Platz 6 wird repräsentiert durch das Teatro Colón, Buenos Aires, Platz Nummer 7 bekleidet das Teatro di San Carlo in Neapel – Italien, auf 8 kommt das Sidney Opera House in Sidney (Australien). Den vorletzten Platz der Nummer 9 übernimmt die Tschechische Staatsoper Prag, und erst auf Platz 10 kommt die Metropolitan Opera New York (Nordamerika).

Das **Theater an der Wien** konnte bereits den **International Opera Award 2016** für die beste Neuproduktion (Benjamin Britten's Peter Grimes) für seine exquisite Leistung erringen, **2017** errang sein **Arnold Schönbergchor** den **International Opera Award** als bester Chor, und immer wieder wird das TaW darüber hinaus international ausgezeichnet, weil es neben der Wr. SO unzweifelhaft das beste Opernhaus Wiens darstellt und auch entsprechend international regelmäßig Furore macht.

Durch Rankings lässt sich also der Status der Wr. SO und des TaW als international führende Player sehr gut beweisen. Dies ist auch der Grund, dass diese immer wieder von EU- aber auch von ausländischen Operndestinationen – einzeln oder im Rahmen des WOW insgesamt – als deren Vorbild erwählt werden, weil sie eben so gut sind, dass sich ein solcher Blick auf ihre Arbeit auch unstrittig wie hinreichend – als künstlerisch wie ökonomisch gerechtfertigt – lohnt.

⁶⁵ Man muss hier dazusagen, dass auf www.ranker.com ständig individuelle Bewertungen eingehen, weshalb es sich hier nicht um eine Fachmeinung sondern eher um ein demokratisches Wahlprodukt handelt, was aber nicht minder interessiert.

3. Bereits durch den WOC Wien ein international anerkanntes Operngenusszentrum

Ein Benchmarking internationaler Opernkompanien an Wiener Opernkompanien findet regelmäßig statt qua einer Argumentation, die bereits zum Tatbestand des WOC grundlegend erfolgte: siehe dazu 4./III./5. „Der Clustereffekt...“ dort als eine von dessen faktischen Folgen abgehandelt – unter der Überschrift „*WOC als Zentrum für Operngenuss*“. Solches Benchmarking-Argument ist aber auch hier einschlägig – als Beweis eben des Internationalen-Referenzgröße-Status des WOW. Seine Basis besteht aber wie unter 4./III./5. im opernbranchenspezifischen Wiener Opernclustereffekt, weil ohne räumliche Zusammenballung der Wiener Opernkompanien auch nicht deren Qualität so hoch läge, wie sie unstrittig faktisch vorliegt, das wiederum einer notwendigen Bedingung für die Tatsache abgibt, warum sich internationale Opernmacher an Wien oder einzelnen Wiener Opernkompanien ein Beispiel zu nehmen suchen.

4. Mundpropaganda befestigt Opernrang Wiens über internationalen Schneeballeffekt.

Durch den gesamten Wiener Opernclustertatbestand von 4./III. (kulturökonomische Verortung des WOW als WOC) kommt es aber nicht nur zu einer direkten kulturökonomischen und auch künstlerischen Schau auf den Opernkulturstaat Österreich (innerhalb seiner insbesondere auf Salzburg und Wien), weil nicht nur die Opernbranche in Gestalt von Opernkompaniemanagern bzw. Professionals, wie Agenturen, Journalisten oder Singdarsteller es sind, die hierher kommen, um exquisite Opernkunst miterleben zu können, sondern auch – im Verständnis der internationalen Referenzgröße WOW sozusagen zufällig – die sehr vielen Touristen mit demselben Ziel.

Manchmal sind ergo auch sie es, welche das Kulturunternehmen Österreich aufsuchend, dessen wichtiger Teil das WOW unstrittig ist, als dessen Multiplikatoren bzw. Botschafter (ökonomisch wie künstlerisch) fungieren. Oft wird derart aufgrund dessen – über solche internationale Mundpropaganda – in einem nicht unerheblichen Ausmaß der internationale Spot-Scheinwerfer auf die Opernkulturzentren Wien bzw. zur Ferienzeit auch auf Salzburg ausgerichtet, so dass diese beiden besonderen Opernkunstproduktionssorte Österreichs im Ergebnis wirklich zu dem werden können, was man unter „den Brettern, die die Welt bedeuten“, versteht, weil sie dadurch nochmals verstärkt den Charakter eines internationalen Zentrums befestigen.

Somit ist das gesamte Wiener Operncluster-Argument subsidiär auch für den Internationale-Referenzgröße-Status des WOW kausal, was hier der guten Ordnung halber

anzumerken war, weil Wien gemeinsam mit Salzburg eben die österreichischen Kulturhotspots sind, die auch aufgrund ihrer touristischen Funktion je für sich gesehen einen ökonomischen Eigenwert verkörpern, weil es sich dabei je sozusagen bereits quasi um Selbstläufer handelt.⁶⁶

5. „Wiener Opernfreude“ (von 4./V.) ist auch Grund internationaler Referenzgröße WOW.

Es ist nun auch das, was sogleich unter 4./V. abzuhandeln sein wird, hier auch schon zu erwähnen, weil es ebenso kausal für den Internationale-Referenzgröße-Status des Wiener Opernwesens, ist: nämlich der Tatbestand der „Wiener Opernfreude“, unserem kulturwissenschaftlichen Kunstbegriff, der als fachlicher Neologismus dieser Dissertation fungieren wird, indem er die 5. Säule des WOW definiert.

Konkret soll dieser **kulturwissenschaftlich** beweisen, dass das Wiener Opernwesen an seinem Standort dauerhaft als qualitativ hochstehend, als in großer Kapazität unternommen und diesbezüglich auch als sehr gut ausgelastet vorzufinden bzw. sicher zu stellen ist. (Das Alles erfolgt unter 4./V.)

Der gesamte Begriff der Wiener Opernfreude ist daher zwar zu beweisen gegenwärtig noch offen, aber trotzdem jetzt zumindest schon in seinem Ansatz vorzustellen, weil es eben bereits jetzt auch schon darum geht, dessen kausale Wirkung auf den Internationale-Referenzgröße-Status des WOW spezifisch auch explizit anzuführen.

Denn „Wiener Opernfreude“ unterliegt genauso wie auch der „Wiener Operncluster“ einer Doppelkausalität dahingehend, als beide eben genannten Begriffe einerseits als Hauptsäulen des WOW argumentativ eingesetzt werden, aber trotzdem auch als

⁶⁶ Im wirtschaftswissenschaftlichen Verständnis des **Produktzyklus** könnte man bei Oper in Wien und Salzburg von sogenannten Cash Cows sprechen, das sind Produkte, die im Unternehmen dazu da sind, Deckungsbeiträge zu liefern, weil sie schon am Markt eingeführt sind, stetig nachgefragt werden und auch noch von den Kunden gebraucht werden, so dass sie nicht gefährdet sind, von neuen Produkten ersetzt werden zu müssen.

Im ökonomischen Verständnis des Kulturunternehmens geht es aber nicht nur um die Maximierung von Gewinnen, sondern um die fördernde **Organisation von Kunst**. Deshalb werden in Wien und Salzburg trotz der hohen nachhaltigen Nachfrage nach Cash-Cow-Kunstprodukten, wie diese die exquisiten Opernaufführungen an den genannten Standorten darstellen, trotzdem nicht die Kunden bloß wegen der Gewinnabschöpfung entsprechend künstlerisch bedient, sondern es wird durch die stetige Arbeit der künstlerischen Optimierung hier versucht, den künstlerischen wie ökonomischen Erfolg von Opernaufführungen in Wien/Salzburg praktisch ad infinitum fortzuschreiben.

Freilich muss dieser aber dazu für jede Opernvorstellung neu angestrebt werden, um bis in die Unendlichkeit tauglich erzielt werden zu können. Wenn man so will, besteht darin aber auch genau das **Erfolgsgeheimnis** etwa des Opernkunststandortes Wien. Denn genau der eben beschriebenen Demut gegenüber der Kunst bedarf es, um mit ihr, durch sie und in ihr erfolgreich zu sein.

Nebenargumente der Internationalen Referenzgröße des WOW, welche ja jetzt die 4. Hauptsäule des WOW bedingen soll, anzugeben sind.

Es geht bei dieser Doppelnennung von Argumenten um eine argumentative Stringenz der Subsumtion von Argumenten zu Säulen und von Säulen zur Wiener Opernwesen-Theorie. Wenn nun einzelne Punkte hier mehrfach und/oder wechselseitig verwendet werden, sehe ich deswegen in solcher Vorgangsweise noch keinen sprachlichen Mangel. Denn einerseits wird dies hier nicht versteckt sondern explizit angegeben, und andererseits verlangt dies eben die argumentationslogische Funktionalität der hier zum Einsatz kommenden inhaltlichen Gründe des Wiener Opernwesens.

Wenn also der WOC (III.) und die Wiener Opernfreude (V.) auch Teil der Internationalen Referenzgröße (IV.) werden sollen, warum nicht?

Nun aber zur inhaltlichen Wiener Opernfreude von V. selbst, um nicht hier noch weiter mühsam technisch-formal-theoretische Regelungen der vorliegenden Dissertation zu wälzen.

V. Das Wiener Opernwesen entspricht sinngemäß einer Wiener Opernfreude

In der gegenständlich zu beschreibenden V. Säule des Wiener Opernwesens soll es um deren spezifische kulturwissenschaftliche Abhandlung gehen, indem gezeigt wird, welche die fünf Gründe sind, die in kulturwissenschaftlicher Hinsicht zum Prosperieren in Quantität wie Qualität des WOW führen. Eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema war auch schon die IV. Säule der „Internationalen Referenzgröße WOW“, aber nur zum Teil, weil dort auch ökonomische Aspekte mit hinein gespielt haben. Nun geht es sozusagen um die pure Kulturwissenschaft des WOW als „Wiener Opernfreude“.

1. Funktionsweise des kulturwissenschaftlichen Begriffes „Wiener Opernfreude“

Es musste, um der kulturwissenschaftlichen Kategorie des WOW eine Bedeutung beizumessen, ähnlich wie dies für die Kulturökonomie der Cluster bzw. WOC war, auch ein Namen für das gefunden werden, was in kulturwissenschaftlicher Hinsicht in Wien hinsichtlich des Kulturgutes Oper passiert.

Hier erscheint der Neologismus „Wiener Opernfreude“ begrifflich deshalb besonders gerechtfertigt, weil Oper in Wien tatsächlich eine Freude bedeutet. Warum? Erstens, weil

in Wien regelmäßig exzellente Opernaufführungen stattfinden. Zweitens, weil in Wien jede Art von Oper angeboten wird – die ganze Operngeschichte rauf und runter. Drittens weil das WOW für Wien die unter 4./I. beschriebenen Individualwirkungen und die unter 4./II. beschriebenen Kollektivwirkungen bereitstellt. Kurzum die Wiener Opernfreude ist das Ergebnis der kulturwissenschaftlichen Funktionsweise des WOW, wobei hier insbesondere jene drei bis vier Hauptgründe, welche eben besprochen wurden, als zentral ins Treffen zu führen sind.

Natürlich ist es nicht ganz einfach gefallen, hier eine passende Bezeichnung zu finden, und „Wiener Opernfreude“ hat vielleicht auch ihre Schwächen. Mancher versteht vielleicht unter Freude nämlich nicht nur die reine, offenherzig-beglückende schiller'sche Freude, wie sie der Dichter in seiner weltberühmten Ode an die Freude, die ja mittlerweile den Text der Europahymne ausmacht, so schön anspricht, ja geradezu zur Königin unseres Menschseins ausruft. Unter Freude könnte man auch einen derberen Begriffsinhalt verstehen, indem man sie mit einem leiblichen Wohlgefallen (z.B. jenem des Essens oder des Beischlafs) verwechselt. Aber seien Sie versichert, geneigter Leser, hier ist das Schlüsselwort „Freude“ z.B. wegen seiner Verwendung in unserer Europahymne ausgewählt worden und weil es auch sonst in den verschiedensten musikalischen Kontexten ein recht oft eingesetztes Wort ist. Beispielhaft sei hier etwa sein prominenter Einsatz im bekannten Weihnachtslied „Joy to the World“ oder in der ebenfalls sehr ohrenfälligen antiken Arie „Sento la Gioia“ aus der 1715 von Georg Friedrich Händel komponierten Oper „Amadigi di Gaula“ angegeben. Aber auch auf Deutsch findet sich ein Lobpreis der Freude sogar noch im Opernkontext, wenn wir etwa an die heitere Albert Lortzing'sche Oper „Der Wildschütz“ komponiert 1842 denken. Denn auch dort (nicht nur in Le Nozze di Figaro von Mozart) kommt eine Arie des Grafen – Grafenarie – mit dem Titel „Heiterkeit und Fröhlichkeit“ die an deren Schluss den in unserem Sinne prägnanten Satz: „Denn durch Liebe ganz allein, kehrt die **Freude** bei mir ein.“ aufweist. Man könnte die Liste der künstlerischen Verwendung des Wortes „Freude“ noch um einige weitere Posten ihrer einschlägigen Begriffsverwendung fortsetzen, doch auch das muss auf später verschoben werden.

Diese positiv besetzte, reine Freude ist also gemeint. In einem Zug mit dem Wiener Opernwesen ergibt dies folglich die „Wiener Opernfreude“. Sie ist ein Kompositum extra für diese Dissertation erdacht und entspricht als Tatsache der Kulturkategorie des WOW. Dass es möglich ist, einfach so neue wissenschaftliche Begriffe zu erfinden, liegt darin begründet, dass die Kulturwissenschaft unter anderem die Aufgabe hat, kulturell-künstlerische Tatsachen zu konkret-kulturell-künstlerischen Sachverhalten zusammenzufassen.

Und wenn ein solcher neuer Sachverhalt im Feld der Realität erkannt wird, beinhaltet dessen Beschreibung auch, dem Ganzen einen vernünftigen, treffenden Begriff als Überschrift zur Verfügung zu stellen, welcher ja korrekt wissenschaftlich-phänomenologisch zustande gekommen ist. (Näheres zur Phänomenologie dann im Kapitel 5 des Methodenteils.)

Hier sei zum Begriffe der Wiener Opernfreude aber nochmals explizit angemerkt, dass er die äußerst positive Funktionsweise des WOW in sich begreift, ja man regelrecht davon sprechen kann, dass dieses auf sehr hohem Niveau geradezu floriert. Die Wiener Opernfreude ist daher formell gesehen die zutreffende Kulturkategorie des/zum WOW. Dieses fußt natürlich wiederum auf weiteren materiellen Gründen, die als weitere Prämissen der V. Säule der Wiener Opernfreude nun folgen. Ein richtiger Name für die kulturwissenschaftliche Kategorie des WOW wurde ja schon eben mit 4./V./1. verortet bzw. als tauglich angegeben. Dieser trägt klarerweise zu seiner eigenen Funktion, die er wie beschrieben für das WOW ausübt, sozusagen phänomenologisch-wissenschaftlich-direkt bei, indem er den kulturwissenschaftlichen Aspekt derselben konkret wie sinnvoll zu bezeichnen versteht.

2. Oper in Wien baut auf einer reichen Standortgeschichte des Musiktheaters auf.

Hier gibt es einen **Opernbetrieb seit 1625**, als für Kaiser Ferdinand II. eine Opernaufführung am Wiener Hof erstmals (glaublich zu seinem Geburtstag) gegeben wurde. Beteiligt waren 6 Solisten und ca. 50 Orchestermusiker (als Vorfahren der heutigen Wiener Philharmoniker). Der Ort wird in der Quelle nicht angegeben. (gemäß Bartolo, Ernest: „Die Wiener Oper – die aufregenden Jahre seit 1625“, Leipzig 1992, Karolinger Verlag: S. 10, Abs. 2)

Ab 1640 jedoch erfolgte **zuerst in den Tanzsälen der Hofburg** und später in mehreren Theatern am wichtigsten **ab 1869 in der Wiener Hofoper** (= heutige Staatsoper) ein **REGELMÄSSIGER OPERNBETRIEB**. (gemäß Hadamowski, Franz: „Die Wiener Hoftheater (Staatstheater), Brüder Hollinek Verlag, Wien 1975: S. 7, Abs. 5 und 6.) **Deshalb kann geschlossen werden, dass es auch in Österreich eine signifikante Operntheaterliebe und -tradition schon seit jeher gegeben hat und nach wie vor gibt.**

Diesem Faktum ist weiters anzufügen, dass auch **zahlreiche wichtige Opernkomponisten in Wien** (z.B. Haydn, Beethoven, Mozart, Richard Wagner, Richard Strauss und viele mehr) wirkten.

Die österreichischen Herrscher waren der Musik übrigens stets zugetan und teils selbst sehr musikalisch. „Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. betätigten sich als Musikschaffende, Maria Theresia trat als Sängerin bei Hof auf, Joseph II. war aktiver Kammermusiker und großer Opernfan.“⁶⁷

Ergo: Bereits ab 1640 gab es in Wien Opernaufführungen im Tanzsaal der Hofburg.⁶⁸ Nach zahlreichen Umsiedlungen zum Beispiel ins damalige Burgtheater oder ins Kärntnertortheater wurde am 25. Mai 1869 das neue Opernhaus als „Wiener Hofoper“, die heute „**Wiener Staatsoper**“ genannt wird, eröffnet.⁶⁹ Das Haus war und ist also unter beiden Namen dasselbe, es wurde allerdings im 2. Weltkrieg durch Bombardierungen massiv beschädigt, konnte aber nach Kriegsende auch wieder relativ schnell aufgebaut werden. Die beiden Architekten August von Sicardsburg (Grundriss) und Eduard van der Nüll (Innendekoration) hatten es ursprünglich (wie angegeben Mitte des 19. Jahrhunderts) erbaut.⁷⁰

Ab 1810 jedoch gab es zudem schon das als eigenes Musiktheater gegründete **Kärntnertortheater**, das den Beginn der Wiener Operntradition auch signifikant mitbegründet. Seither wird zwar nicht immer am selben Ort aber durchgehend Oper in Wien – in einem hierfür eigenen Theater – gespielt. Dies ist der im deutschen Sprachraum früheste Beginn solcher institutionalisierter Opernaufführungstradition.⁷¹ Das Kärntnertortheater zählt daher mit zu den unmittelbaren Vorläufern der Wiener Hofoper und damit der heutigen Wiener Staatsoper.

Das **Theater an der Wien** wurde als Vorstadtbühne vor allem für niederere (nicht adeligen) Stände schon neun Jahre davor, im Jahr 1801, eröffnet. Mit ihm war etwa sein Direktor Emanuel Schikaneder (Textdichter der Zauberflöte) eng verbunden, ebenso wie der Komponist Ludwig van Beethoven, der eine Zeit lang in einem Zimmer hinter der Bühne des TaW wohnte. Während dieser Zeit arbeitete er an seiner einzigen Oper Fidelio – genaugenommen an deren Erstversion unter dem Titel „Leonore“.⁷² Fidelio wurde auch im TaW uraufgeführt. Das Theater war mit dem Verlauf der Zeit bzw. Geschichte aber in

⁶⁷ gemäß Buchacher, 2012: S. 1/6, Abs. 5.

⁶⁸ gemäß Hadamowsky, 1975: S. 7, Abs. 6

⁶⁹ gemäß Hadamowsky, 1975: S. VIII, Abs. 5 (Anmerkung: Es war bereits 1868 baulich fertiggestellt worden, eröffnete aber eben erst im Jahr 1969.)

⁷⁰ siehe die Homepage der Wiener Staatsoper diesbezüglich:

<http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/opernhaus/geschichte/Allgemein.de.php>

⁷¹ gemäß Hadamowsky, 1975: S. VII, Abs. 1 iVm S. VIII, Abs. 1 & 2

⁷² Quelle: Wikipedia 2019

durchaus unterschiedlicher Verwendung. So diente es etwa von 1945-1955 als Ausweichquartier für das Ensemble der Wiener Staatsoper, währenddessen diese wiedergebaut wurde und war dann 1965-2005 ein dezidiertes Musicalhaus, um dann ab 2006 wiederum von der Stadtregierung Wiens in ein Operntheater umgewidmet zu werden, das zunächst als das „Neue Opernhaus Theater an der Wien“ auftrat und heute nur mehr schlicht „Theater an der Wien“ heißt, weil dessen Verwendung als Opernhaus an der Wieden (im 4. Wiener Gemeindebezirk) nunmehr ein gedankliches Allgemeingut der Wiener Opernfans und der Wiener Bürger geworden ist.⁷³

*„Die heutige **Volksoper Wien** wurde 1898 als „Kaiser-Jubiläums-Stadttheater“ eröffnet und zunächst nur als Sprechbühne geführt. Erst 1903 wurden auch Opern und Singspiele in den Spielplan aufgenommen. 1904 wird aus dem Stadttheater Wien die Volksoper.“⁷⁴*

Der ehemalige Ballsaal des Hotel Post am Wiener Fleischmarkt (in Wien 1 – gar nicht allzu weit vom Stephansdom entfernt) wurde in einen kleinen Opernsaal umgewandelt, sodass der Gründer der **Wiener Kammeroper**, der ungarische Dirigent Hans Gabor, welcher diese 1953 ins Leben gerufen hatte, in diesen ab 1961 einziehen konnte, jenem Jahr, ab dem die Stadt Wien begann, die Wiener Kammeroper jährlich mit einem signifikanten Betrag zu fördern.⁷⁵

Die **Neue Oper Wien** wurde 1990 von Intendant Professor Walter Kobéra gegründet und ist auch heute noch unter seiner Leitung, wechselt aber häufig den Aufführungsort, weil sie nach eigenen Angaben stets einen optimalen Raum für das jeweils projektierte Opernwerk sucht und in der Folge bespielt. Bisherige Aufführungsorte waren etwa das Wiener Jugendstiltheater am Steinhof, auch die Wiener Kammeroper, die Halle E des Museumsquartiers, das Semperdepot im 6. Wiener Gemeindebezirk und viele weitere mehr.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass das WOW sich als Wiener Opernfreude in Wien bereits ab 1625 entwickelt hat. Es ist organisch gewachsen ausgehend von verschiedenen Theatern bzw. Sälen, die jeweils zu Beginn der Gattung „Oper“ Anfang des 17. Jahrhunderts zunächst überhaupt erstmalig für solche Opernzwecke eingesetzt worden waren, um dann zunächst dem Bedürfnis des Wiener Hofes entsprechend durch den Bau bzw. fortan durch ihre Verwendung der nunmehr (bis 2019) 150 Jahre im Schaffen bestehenden Wiener Staatsoper (mit damaligem Namen „Wiener Hofoper“) gerecht zu werden.

⁷³ Die letzten beiden Sätze entsprechen einem sinngemäßen Zitat der Geschichte-Sektion der Theater an der Wien Homepage: (Theater an der Wien 2019)

⁷⁴ Gemäß: Homepage der Wiener Volksoper – deren Geschichteteil (Wiener Volksoper 2019)

⁷⁵ Quelle: Wikipedia 2019

Daneben bestand bereits seit 1801 das Theater an der Wien – damals grundsätzlich für Nichtadelige ausgelegt, aber schon damals auch mit einer enormen künstlerischen Bedeutung. Die Volksoper Wien folgte hier den beiden genannten Kompanien in deren Bestandsbeginn sozusagen erst ca. 100 Jahre später nach, und die beiden übrig bleibenden Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien, die Wiener Kammeroper (1961) und die Neue Oper Wien (1990) nahmen beide die/ihre Opernproduktion erst im Laufe des 20. Jahrhunderts auf. Genau genommen auch wie dargestellt das Theater an der Wien (in seiner heutigen Form), das ja erst seit 2005 wieder (auf Anregung des heutigen Intendanten Prof. DI Roland Geyer's selbst) als Operntheater in und für Wien fungiert und das mit dermaßen sehr großem Erfolg, dass es sehr oft an die höchsten Qualitätsmaßstäbe der Wiener Staatsoper heranreicht. (Einer seiner größten Vorteile besteht darin, dass es ein als mittelgroßes Theater die Stimmen bzw. Körper der auftretenden Singdarsteller zumeist nicht bis an deren natürliche Grenze reizen muss, wie dies nun mal in einem großen bzw. sehr großen Opernhaus (von Weltgeltung) regelmäßig der Fall ist, als eben dort jeweils ein größerer Raum von allen Beteiligten, Sängern wie Orchestermusikern, zu beschallen ist.⁷⁶)

Soviel zur Geschichte der Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien des WOW. Die anderen tätigen Opernkompanien Wiens geschichtlich hier zu erörtern, würde ob deren untergeordneter Bedeutung im Vergleich zu den eben hier dargestellten eindeutig zu weit

⁷⁶ Freilich ist es aber in den größten Opernhäusern der Welt durchaus gängige Praxis, die Akustik nach allen Mitteln der Kunst bzw. der Technik derart auszureizen, dass ein Singdarsteller diese zwar mit großem körperlichen Aufwand, jedoch ohne gesundheitliche Schäden davon zu tragen, sozusagen „singend beschallen“ kann, mag dies auch einer zwiefachen Meisterleistung, einer musiktheatralischen gleichermaßen wie einer körperlich-sportlichen entsprechen, weil ja auch der Zuseher in der letzten Reihe des obersten Ranges noch zu Recht eine signifikante Freude an dem haben möchte, was auf der Bühne passiert bzw. von dieser und dem Orchestertraben ausgehend zu hören ist.

Es gilt somit: Je besser die Akustik eines Raumes, desto angenehmer für die Singdarsteller zu arbeiten. Im Prinzip lässt sich aber dennoch im Prinzip bezüglich der Größe eines Raums festhalten, wie sich diese auf die Akustik desselben grundsätzlich auswirkt. Es mag zwar generell sein, dass auch sehr große Räume eine tolle Akustik aufweisen, dennoch lässt sich diesbezüglich allgemein sagen: Je kleiner der Raum, desto leichter lässt sich dieser schallmäßig erfassen bzw. ausfüllen.

Mittlere Saalgrößen sind ergo dessen grundsätzlich ohne technisch Verstärkung tendenziell am leichtesten zu beschallen, möchte man dies einerseits für das gesamte Publikum gewährleisten und andererseits den menschlichen Körper der Singdarsteller nicht überstrapazieren.

Freilich sind aber Spitzensänger auch regelmäßig dazu fähig, selbst Spitzenleistungen zu erbringen und das ohne gesundheitliche Einbußen zu erleiden, weil sie eben über viele Jahre ganz speziell dafür trainiert haben.

Weiters ist aber noch hinsichtlich der Frage der Akustik mit zu beachten: Ist ein Saal mit Menschen gefüllt, so entwickelt sich die Akustik in der Regel dahingehend, dass innerhalb dieses Raumes abgegebene Signale schwächer im Raum an deren Adressaten weitergeleitet werden können. Für weiterführende Erkenntnisse zum Thema Akustik frage man einen Konzerthaus- oder Opernhaus-Architekten oder aber einen versierten Tontechniker bzw. spezifisch ausgebildeten Akustiker.

führen und muss daher einer späteren weiterführenden Bearbeitung dieser Thematik in der Zukunft anheim gestellt werden.

3. Oper wird in Wien von den Menschen geliebt.

Wie lässt sich in kultur- bzw. kunst-, theater- oder musikwissenschaftlicher Hinsicht die ökonomische Tatsache, dass Oper in Wien in sehr hohem Ausmaß nachgefragt wird, in Verbindung mit der Tatsache, dass ein Wiener Opernwesen qua Wiener Operncluster vorliegt, theoretisch erklären? Liegt so etwas wie eine „Opernliebe“ bei den Wienerinnen und Wienern vor, könnte man allenfalls vielleicht dementsprechend sogar von einer „Wiener Opernliebe“ sprechen, die ähnlich der Wiener Opernfreude einen weiteren kulturkategorischen Begriff für einen Teil des Wiener Opernwesens (nämlich 4./V./4.) abgibt?

Zum einen liegt, so etwas zu denken, schon deshalb nahe, weil exquisite Operaufführungen in Wien pro Kopf ca. 5 Mal soviel nachgefragt werden, wie dies in anderen Opernzentren der Welt – etwa in New York oder London – der Fall ist, weil dort zwar ein ähnlich großes Opernwesen wie in Wien vorliegt, aber es sich dort eben auf eine 5 Mal so große Population des möglichen Publikums bezieht, was umgekehrt bedeutet, dass in Wien pro Kopf 5 Mal so viel exquisite Oper gemacht wird wie etwa im Rahmen des Londoner oder New Yorker Opernwesens. Auch der kulturökonomische Wiener Operncluster per se ist schon (gemäß 4./III.) des Weiteren ein sehr gutes Indiz für die Berechtigung eines kulturkategorischen Kunstbegriffes einer „Wiener Opernliebe“, beschreibt er doch den Umstand, dass am Standort Wien sehr viel getan wird, um seine branchenspezifischen Unternehmen (im Bereich Oper) direkt wie indirekt sehr zu fördern. Das reicht sogar bis hin zur Aufrechterhaltung eines unglaublich reichhaltigen wie umfangreichen Ausbildungswesens, das diesen Opernkompanien Wiens wiederum massiv zu gute kommt.

Doch bleiben wir an diesen kulturökonomischen Punkten nicht stehen, und erzählen wir die Geschichte der kulturwissenschaftlichen „Wiener Opernliebe“ hier weiter, um zu einem diesbezüglichen Gesamtbild zu kommen! Eigentlich bräuchten wir das nicht wiederholen, aber sie beginnt in Wien natürlich mit dem 17. Jahrhundert, als in Wien überhaupt damit begonnen wurde, Operaufführungen darzubieten. Wie hängt das aber, um die Frage nochmals zu wiederholen, mit dem gesamten Grund der Wiener und der Touristen der Stadt, das WOW in seiner Breite und Tiefe so massiv zu nutzen bzw. zumindest als existierend unterstützen zu wollen, in der Folge zusammen?

Dies wird klarerweise ganz massiv durch die Operngeschichte Wiens bedingt, wir müssen diese aber um einige wirtschaftsgeschichtliche bzw. musikwissenschaftlich-geschichtliche Aspekte bereichern, um hier auf die Motivlage der heutigen Wiener Opernkonsumenten wie Produzenten hinreichend zu stoßen bzw. um diese als vollinhaltlich verständlich erklären zu können. Holen wir hierzu ergo ein wenig weiter aus:

Ein zentraler Grund des heutigen WOW ist, dass Wien schon immer eines der höfischen Zentren Europas war auch schon zu einer Zeit, in der die meisten Werke des heutigen Opernkanons ursprünglich entstanden. Die damalige *Nation* „Österreich“ (das Habsburger-Reich) trug nämlich sehr signifikant durch entsprechende finanzielle Förderungen dazu bei. Das führt uns des Weiteren zu einem operngeschichtlichen Begriff, jenem der sogenannten „*Nationale Schulen*“ der Operngeschichte. Unter diesem Terminus meint man allgemein gesprochen die Tatsache, dass in einigen Weltsprachen sehr viele Opernwerke jeweils in dieser einen Sprache komponiert wurden, und dass sehr oft in der Folge der Anspruch jeweils einer entsprechend konkreten Nation gestellt wurde, sie wäre wohl die Wichtigste für das Medium der Oper überhaupt, weil in ihrer Sprache die meisten und/oder besten Opern komponiert worden wären oder auch jeweils aktuell komponiert würden.

Und so kam mit dem Beginn der Deutschsprachigkeit von Opern diese Entwicklung auch auf Wien zu. Aber schon davor wurde, wie oben dargestellt, sehr viel fremdsprachige Oper in Wien zur Aufführung gebracht. Oper ist also nicht etwa mit dem Singspiel der Zauberflöte 1791 die Oper nach Wien gekommen, sondern eben schon zu Beginn bzw. Mitte des 17. Jahrhunderts aus Italien (mit italienischen Werken).

Der Hof wollte jedenfalls dem Zahn der Zeit entsprechen, was konkret hieß, dass man den Italienern, die den Anfang gemacht hatten in Sachen Loslösung des Musiktheaters aus dem kirchlichen (christlichen) Kontext, um nichts nachstehen wollte, was dazu führte, dass auch die Österreicher nun begannen, hier eine ständige höfische Praxis der Opernaufführungen zuerst nur zu Anlässen und dann unabhängig von Festtagen stattfinden zu lassen. Man könnte daher überspitzt sagen, die Oper im 17. Jahrhundert hatte medial gesagt eine ähnlich neue wie wichtig zu werdende Bedeutung für die höfische Kultur Wiens, wie dies heute für die neuen Wirkungen des Internets auf unsere allgemeine Gesellschaft gilt, zwar vielleicht nicht zu jenem Grad wie das Internet heute oder der Buchdruck der Aufklärung bzw. die Dampfmaschine der industriellen Revolution, aber als durchaus medial äußerst signifikant neu wird man auch die Einführung des Operntheaters in allen ihren Zentren bezeichnen dürfen. Durch die Höfische Konkurrenz der unterschiedlichen

Herrscherhäuser Europas (durch deren jeweiliges Streben nach Vorherrschaft in Europa – ihrem „Hegemonialstreben“) wurde nun also gern Neues – z.B. das neue Medium eines (weltlichen) Musiktheaters – in das Leben am Hof, egal ob in Wien, Paris, London, Moskau oder Berlin, (jeweils zu dessen Ehre) integriert. Wenn dies noch dazu jeweils in der eigenen Sprache möglich war, umso besser.

Dazu kommt für Wien noch der Umstand, dass in Wien die erste deutschsprachige Universität überhaupt war – mit Gründung 1365 – und noch heute mit 92.000 aktiven Studenten die größte ihrer Art im deutschsprachigen Raum darstellt.⁷⁷ Denn Gelehrigkeit und Musik hängen direkt miteinander zusammen. Denn wer etwa bei Hofe bestehen mochte, suchte und sucht noch heute in erster Linie zu diesem Zwecke die Universität auf, um Akademiker zu werden. Es sei denn, man ist schon adelig, obwohl aber auch das für viele kein Grund auf einen Universitätsverzicht war, ja manchmal sogar das Gegenteil bedeutete qua einer genetischen Verpflichtung, für die Gesellschaft etwas hinreichend Gutes zu leisten (bzw. intellektuell leisten zu können). Die Universität und der Hof waren somit sehr wichtig für das WOW, so auch die Kirche. Der Hof und die Kirche gaben zahlreiche Kompositionsaufträge, stellten darstellende bzw. musizierende Künstler – vom Sänger, über den Darsteller, den Orchestermusiker, den Orgelvirtuosen, wen auch immer – an und sicherten diese damit finanziell ab. Das führte zu besonders guten Bedingungen für die Opernkunst wie zum Beispiel jener, dass sich diesbezüglich mit der Zeit selbst Institutionen wie Singschulen, Musikuniversitäten und dergleichen herausbildeten. Die „herkömmlichen“ Universitäten wiederum waren und sind zuständig einerseits sehr oft für die Brillanz der künstlerischen Werke, weil Künstler von ihr dazu ausgebildet werden, andererseits aber auch dafür, dass die gebildeten Menschen die Opernwerke überhaupt nachhaltig verstehen konnten, weil sie es eben an den Universitäten gelernt hatten, künstlerische Inhalte im Rahmen je einer konkreten Inszenierung sinnvoll auszulegen und sie in der Folge auch da und dort in ihrem jeweiligen eigenen Leben möglicherweise inhaltlich anzuwenden. Die europäischen Universitäten, deren eine eben die Wiener Alma Mater Rudolphina darstellt, sind meines Erachtens auch der Hauptgrund dafür, dass das Institut der Oper zunächst ein europäisches (geworden) ist, weil sie dies sozusagen geisteswissenschaftlich unterstützten, indem sie ihre Studierenden (schon damals) auch an ein Verständnis der schönen, hohen Künste intellektuell heranführten. Denn durch die enorme Bildung bereits mit Beginn bzw. Mitte des 2. Jahrtausends – mit Rückbezügen bis hin zur

⁷⁷ Quelle: Wikipedia 2019

römischen und davor zur griechischen Antike – war es möglich, dass sich Europa etwa mit 1600 beginnend so immens stark in der musiktheatralischen Kunst spezialisieren konnte, weil dies eben in einer Kultur lediglich aus Ackerbau und Viehzucht bestehend gar nie möglich gewesen wäre, und Europa eben über eine solch hochstehende Kultur – in der Baukunst, in der Philosophie, in der Theologie, im Recht usw. schon damals hinreichend verfügte, was direkt wie positiv auf eine reiche Operschaffens- wie Rezeptionsrealität in bzw. für Europa wirken konnte.

Somit entstanden zuerst in allen wichtigen Zentren Europas, dann auch im internationalen Raum – früher oder später – entsprechende Opernzentren. Durch die internationale Konkurrenz der Höfe, wer am prunkvollsten, reichsten, klügsten wäre, entwickelte sich anfänglich ein europäisch dezentrales Opernwesen, und in weiterer Folge dann ein den gesamten Globus umspannendes Opernbusiness sozusagen als internationales Geschäft diesbezüglich. Diese höfische Konkurrenz stellt auch ein kulturökonomisches Phänomen dar, und die Abfassung jeder konkreten Oper in einer bestimmten Sprache stellte ebenso eine Art von kulturökonomischer Konkurrenz dar und zwar konkret jene der Sprachräume (bezogen auf Oper) untereinander (qua der eben bereits erwähnten „nationalen Schulen“).

Somit haben wir bereits einiges Geschichtliches für die Möglichkeit einer Wiener Opernliebe ausgesagt. Aber dies waren keine rein historischen Sachverhaltsdarstellung, die bloß zueinander ins Verhältnis gesetzt werden mussten, wie es sich eben geschichtswissenschaftlich gehört, sondern es war vielmehr der kulturökonomisch- wie kulturwissenschaftlich-geschichtliche Versuch eines Grundrisses all jener kulturhistorischen Gründe, warum das WOW als wichtiger Teil des europäischen/des internationalen Opera Business überhaupt entstehen konnte, dann in Wien auch faktisch entstand und in der Gegenwart als eine Internationale Referenzgröße auftritt. Hierbei wurden sozusagen die Geschichte und die Ökonomie des WOW als nicht nur formell sondern auch inhaltlich konnex Institute zusammengedacht, weil sie nämlich gemeinsam dafür verantwortlich zeichnen, dass ein Wiener Kulturgeschichtstopos des Wiener Opernwesens überhaupt als wissenschaftlich zutreffend grundgelegt werden konnte. Heute sprechen wir beim WOW von einer TOP 10-Operndestination der Welt. Dieses Ergebnis ist aber in Wahrheit die Folge eines kulturmusiktheaterhistorischen wie kulturökonomischen Prozesses, der in Wien spätestens bereits Anfang des 17. Jahrhunderts begonnen hatte.

Eines wurde dabei bisher noch vergessen. In Wien waren funktionell – bedingt durch seine Eigenschaft als eines der wichtigsten Musikzentrum Europas – sehr viele der

international besten Opernkomponisten zumindest eine Zeit ihres Lebens lang persönlich anwesend, so viele sogar, dass man zu Ehren der weltberühmten Tonsetzer Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven eine eigene musikgeschichtliche Epoche, die sich namensmäßig auf deren gemeinsamen Wohnsitz Wien bezieht, widmete. Diese musikgeschichtliche Epoche heißt: „Wiener Klassik“. Klassische Musik hört sich zwar ähnlich an, aber die Wiener Klassik stellt aber sozusagen sogar eine konkrete musikgeschichtliche Epoche des Musikgenres der (gesamten) Klassik/klassischen Musik dar. Freilich ist diese auch eine besonders wichtige, wenn nicht die wichtigste musikgeschichtliche Stilepoche, weil ihre Komponisten zu Recht als die prominentesten und besten Vertreter der vom Menschen am leichtesten zu verstehenden Kompositionstechnik fungieren. Es handelt sich dabei um die sogenannte Tonalität, jeweils einen grundtonbezogenen Tonvorrat einer Skala von 8 Tönen, aus denen stark vereinfacht gesprochen ein konkretes musikalisches Werk besteht im Sinne von zusammengesetzt wird. Hier gibt es dann entsprechend der Kombination der Ganz- und Halbtonschritte, die dieser Tonvorrat unter sich – den einzelnen Tönen – aufweist, grundsätzlich zwei Tongeschlechter: Dur, was soviel heißt wie hart und Moll, was soviel heißt wie weich. Beides lässt sich auch in deren Klang ungefähr erkennen. Die Wiener Klassik, welche dieses Grundkompositionskonzept praktisch vor allem harmonisch perfektioniert hat, wurde dementsprechend auch später dann mit einem geflügelten Wort als „1. Wiener Schule“ bezeichnet. Freilich sind die eben getätigten Aussagen alle absolute musiktheoretische Gemeinplätze, die allerdings hier ob ihres Wienbezuges, den sie ja mit unserem WOW teilen, wiederholt bzw. in Erinnerung gerufen werden sollten, um einen weiteren Stein im Mosaik, dass Wien als (eine) Musikwelthauptstadt darstellt, zu bedeuten.

Mindestens so wertvoll wie die eben genannten Haydn, Mozart und Beethoven waren für die Wiener Opernwelt jeweils zu ihrer Zeit auch Richard Wagner, Richard Strauss oder Gustav Mahler (letzterer nur als Operndirigent und Staatsoperndirektor). Dann kamen da noch die Vertreter der sogenannten 2. Wiener Schule – insbesondere Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern, die erstmals ernsthaft danach trachteten, die eben erwähnte Tonalität wiederum völlig aufzulösen, was soviel bedeutet, wie zunächst einmal alle harmonischen und kontrapunktischen Gesetze der Musik- bzw. Tonsatztheorie über Bord zu werfen bzw. diese außer Kraft zu setzen, um dann mit komplett neuen Modellen diesbezüglich (z.B. jenem der schönberg'schen 12-Tonreihe) oder aber gar ganz frei von Kompositionsregeln tonsetzerisch entweder bloß zu experimentieren oder aber sogar ganze Werke (auch Opern) derart zu komponieren. International wurde dieser Inhalt der

2. Wiener Schule als Beginn der sogenannten „Neuen Musik“ bezeichnet, damit ist in etwa all jene Musik gemeint, die ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts (vorwiegend als atonal – frei von den üblichen Regeln des Grundtonbezuges einer Komposition oder auch bloß eines Kompositionsabschnittes) aufkam. 2. Wiener Schule deshalb, weil eben die 1. Wiener Schule bereits international als die dazu bereits eingeführte „Wiener Klassik“ kompositorische Maßstäbe setzte, und nun wieder in Wien Kompositionsgeschichte zwei, drei musikalische Stilepochen später geschrieben wurde – sozusagen zum 2. Mal. Das Interessante dabei ist aber für unseren Kontext, dass sich Schönberg dabei dahingehend selbst persiflierte, als er sagte, auch seine atonal orientierte Musik sei dennoch doch tonal, weil sie ja aus Tönen bestehe. Er formulierte damit schon um 1910 einen Grundsatz bzw. eine Grundfrage hinsichtlich der Neuen Musik (in Wien), der/die noch heute Generationen von Musikwissenschaftlern als grundlegende(n) beschäftigt: Wo hört der Klang auf, und wo fängt das bloße Geräusch an?⁷⁸ Schönberg selbst nämlich formulierte an anderer Stelle, was für ihn der Zweck einer besonderen Häufung von Dissonanzen sei, nämlich „das vor den Kopf Stoßen“ eines Publikums, das aus künstlerisch-politischen Gründen dessen jedenfalls laut Ansicht der Künstler unbedingt bedarf. Diese hier sinngemäß zitierte Aussage passt thematisch sehr gut zu den Grauen des 1. und 2. Weltkrieges, die dieser nicht nur zeitlich gesehen sehr nahe standen, weil eben sozusagen die potenzierte Dissonanz in einer Komposition auch zuweilen (mit Recht) als grauenhaft empfunden wird. Vorsicht: Das heißt natürlich trotzdem nicht, dass man solche übersteigerten Dissonanzen verbieten sollte oder könnte, denn es ist jeweils das Recht und die Aufgabe des Komponisten zu überlegen, was er in welcher Form seiner Anhängerschaft – dem Publikum - vorsetzen möchte. Freilich sagt aber schon das Wort Dissonanz (Auseinanderklingen), dass sie eben als Element der Spannung in jeder Komposition vorkommt, dass diese aber auf sich allein gestellt oder in besonders oft wiederholter Form in erster Linie einen erschreckenden Wert bzw. Klang verkörpert, was sich am leichtesten anhand von Filmen zeigen lässt, wo etwa Horror sehr oft filmmusikalisch von (eher) dissonanten (auseinander klingenden, schroffen) Klängen begleitet wird. Doch zurück zu Arnold Schönberg: Dass wiederum solch epochale musiktheoretischen Erkenntnisse (die Bewertung der Tonalität selbst) in Wien vor allem von ihm erkannt wurden, der er ja später auch nach Amerika immigrierte und auch dort wiederum eine signifikante, kompositorische bzw. musikwissenschaftliche

⁷⁸ Sehr zutreffend führte der New Yorker Musikologe Alex Ross diesbezüglich seine Gedanken in seinem Buch: „The Rest is Noise“ aus. (Ross 2007)

Wirkung erzielte, ist mit Sicherheit ein weiterer geschichtlicher Umstand, der zur heutigen Größe des WOW auf Basis überhaupt der musikwissenschaftlichen Wichtigkeit Wiens führte, wie sie schon damals von der österreichischen Hauptstadt als regelmäßige ausging und eigentlich schon seit dem 17. Jahrhundert in opernrelevanter Hinsicht von ihm ausgegangen war, nachdem ja ab dann am Wiener Hof Operaufführungen veranstaltet wurden, was operngeschichtlich heißt, dass in diesem Bereich Wien auch eine der ersten (regelmäßigen) Operaufführungsstätten Europas und damit damals auch praktisch der ganzen Welt war.

Natürlich wurden aber in Wien nicht nur Wiener Komponisten aufgeführt, sondern zu Beginn übernahm man italienische und französische Werke, dann kam auch die Deutschsprachigkeit der Oper – zuerst über das Singspiel und in der Folge etwa durch deutsche Musikdramen der Romantik, wie diese etwa von Wagner, von Weber oder Richard Strauss komponiert wurden – ins Spiel für die Wiener Opernbühnen, und mittlerweile wird auf Deutsch, Italienisch, Französisch, Russisch, Englisch, ja zum Teil sogar auf Tschechisch (Rusalka) in den Wiener Opernkompanien gesungen, womit die wichtigsten Nationalen Schulen der Operngeschichte gegenwärtig allesamt hier vertreten sind. Richard Wagner gilt als wichtigster, weil sehr umfangreicher Vertreter der/dem deutschsprachigen Oper/Musikdrama, wenn es heute auch manchmal leider dazu kommt, dass Wagner'sche Werke zu Unrecht mit dem Nationalsozialismus in Berührung gebracht werden, eine Berührung, die objektiv gar nicht als gerechtfertigt erscheinen kann, weil Wagner 50 – 100 Jahre vor den NS-Grauen wirkte, und seine Werke jeweils in mehrererlei Hinsicht interpretierbar sind, sodass deren nationalsozialistische Interpretation durch das NS-Regime das Wagner'sche Opus zwar temporär beschmutzen konnte, aber trotzdem nicht als deren ureigener Erklärungswert gedeutet werden darf, ja dies jedenfalls für ein werktreues Inszenierungsverständnis gar eine faktisch-inhaltliche Unmöglichkeit bedeutet(e). Trotzdem lohnt es sich, um die eben erörterte Erkenntnis zu unterstreichen, in opernspielplan-programmatischer Hinsicht, neben einen Wagner quasi als Kontrast ein Opernwerk Erich Korngold's anzusetzen, nur um sicher zu gehen, dass man international als Opernkompanie im deutschen Sprachraum überhaupt nicht (auch implizit nicht) als rechtsradikal gesehen werden kann, weil man eben semithische Kunst zu Recht und signifikant fördert, um eben auch (notwendig geworden speziell im deutschen Sprachraum qua Österreich und Deutschland) eine Art von historisch-geisteswissenschaftlicher, sozusagen restitutiver Buße bzw. Wiedergutmachung aktiv opernkünstlerisch zu tun/zu leisten. Subsidär sei hier nochmals erwähnt, dass die Wagner'schen musikdramatischen Werke per se,

jedenfalls wenn man sie richtig versteht und auf die Bühne bringt, nicht rechts radikal zu deuten sind. Was freilich schon zutrifft, ist, dass sie der deutschen Sprache ähnlich zum Wohle geraten, wie dies etwa die Werke Verdis, Puccinis oder Bellinis für die italienische Sprache, oder wie es etwa die Werke Gounods, Meyerbeers oder Massenets für die französische, oder wie es die Werke Tschaikowskis, Mussorgskijs und Schostakowitschs für die russische Sprache tun, indem sie jeweils einer operngeschichtlich als „National Schulen“ zu bezeichnenden Sprach- bzw. Landesgruppe angehören, die sprachlich gesehen zueinander in Konkurrenz stehen und damit klarerweise für die jeweils eigene Sprachgruppe Partei ergreifen. Dieses Thema aber insgesamt zu erörtern, würde jedoch hier gewiss zu weit führen.

Um aber dafür nun zurück nach Wien zu kommen, es waren viele wichtige Komponisten – auch jene, die (vorwiegend) in deutscher Sprache komponierten, persönlich hier anwesend und am Werk. Es wurden darüber hinaus sehr viele internationale Opernerregenschaften in Wien seit Anbeginn der Operntradition hier auf die Bühne gebracht, und es lagen in der kulturökonomischen Geschichte der Opernkulturtradition an diesem Standort jede Menge als positiv zu wertenden Gründe (Hof, Kirche, Universität, europäische Konkurrenz der Höfe aber auch der Komponisten, starkes Musiktheaterausbildungswesen etc. – als jeweils hier umfangreich beschrieben) vor, sodass sich das WOW auch zu einem musikwissenschaftlichen Phänomen von Weltgeltung stetig (fort und fort) entwickeln konnte, und wir heute bei solchem Tatbestand unzweifelhaft angekommen sind.

Die Summe all dieser Entwicklungsaspekte führte dazu, dass die Wiener Opernkonsumenten ihr Kunstgut der exquisiten Operaufführungen immer mehr liebten, sodass deren regelmäßiges Stattfinden hierzulande als vielschichtig begründetes vorzufinden ist, ja sogar als empirisch verifiziertes Phänomen gelten kann. Stellte man zur Probe 1000 Österreichern im ganzen Land folgende Frage: „Denken Sie, dass Oper insbesondere durch die Wiener Staatsoper sowie weitere herausragend wichtige Wiener Opernkompanien bereitgestellt ein für Wien und Österreich höchst wichtiges Kunstgut für uns darstellt?“, so wette ich, dass mehr als zwei Drittel diese bejahen würden. Denn das WOW stellt ähnlich wie unser Wintersportwesen oder unser Thermenwesen etwas weiter gedacht auch das Gesundheits- und Studienwesen im übertragenen Sinn unstrittig einen elementaren Bestandteil unseres staatspezifischen DNA-Codes dar. Das eben getätigte Bild dient hiermit der Begründung des WOW, aber dieses wurde ja ohnehin auch schon bis jetzt etwa durch den Wiener Operncluster hinreichend beschrieben. Fragt man sich aber nun in philosophisch-kulturwissenschaftlicher Hinsicht, warum das WOW in Wien

vorliegt, so lautet die Antwort, weil es sich diesbezüglich um ein gedankliches Allgemeingut der Österreichischen Bürger und ihren Gästen handelt, das auf verschiedenerelei (auch ökonomischen und geschichtlichen) Gründen fußt, deren viele hier bereits aufgezählt werden konnten. Ich würde dies alles mit einem Wort auch als „Wiener Opernkultur“ der „Wiener Opernfreude“ auf Basis einer gerechtfertigten „(Wiener) Opernliebe“ der Wiener Menschen bezeichnen wollen.

Wiederholt wurden als Gründe für das Aufkommen einer „Wiener Opernliebe“, also jener Tradition, dass auf der Konsumentenseite exquisite Opernaufführungen hier sehr stark nachgefragt wird, die internationale Konkurrenz der adeligen Höfe (im 17. Jhdt.) untereinander einerseits und später dann das Aufkommen einer „deutschsprachigen Oper“ (vor allem im 19. Jhdt.) angegeben.

Die Wiener Opernliebe zeigt sich heute vor allem in der Form einer regen Opernkarten-Nachfrage der Wiener und ihrer Gäste, die jedoch irgendwann einmal historisch – durch die europäisch-höfische Konkurrenz hinsichtlich der Einführung des neuen Mediums eines weltlichen „Musiktheaters“ – grundgelegt wurde.

Hinsichtlich einer allgemeinen Sprachvereinheitlichung als Grund für eine Wiener Opernliebe ist andererseits hier noch ergänzend zu erwähnen, dass diese historisch etwas spät aber doch auch im Falle der deutschen Sprache (vor allem im 19. Jhdt. durch Richard Wagner und seine kompositionsgeistigen Nachfahren – etwa Richard Strauss, aber auch schon teilweise vor ihm – etwa durch W.A. Mozart) stattfand und auch noch heute über die Oper als Medium stattfindet, was eben auch einen tauglichen Grund für die Liebe zur Oper beim (Wiener) Publikum ist. Damit ist nämlich die Perfektion der Phonetik in der eigenen Sprache „Deutsch“ verbunden, was insofern schon rein logisch klar wird, als wir schon davon gesprochen hatten, dass man über den Opernkonsum phonetische Kenntnisse in Fremdsprachen erlangen könne, insofern man ergo dessen auch leicht die Phonetik in seiner eigenen Sprache verbessern wird können. Einen sprachvereinheitlichenden Effekt von Opernaufführungen behandelt übrigens auch eine bekannte italienische Kulturwissenschaftlerin, Frau Immacolata Amodeo, die wir auch dazu sofort zitieren werden. Allerdings erst im Rahmen des nächsten Punktes 4./V./4. Dort wird es nicht nur um den Vorzug der eigenen Sprache (in ihrem Fall „Italienisch“) gehen, sondern auch darum, dass eine gewisse Sprachvereinheitlichung durch den gemeinsamen Konsum von Theater oder Oper (in der eigenen Landeshochsprache) stattfinden kann bzw. wird, als dermaßen klarerweise die allgemeinen Hochsprache direkt befördert wird, Frau Amodeo spricht des

Weiteren auch noch von einer „Vereinheitlichung von Dialekten“ innerhalb eines Sprachraumes (zu dessen Gunsten).

Damit wollen wir uns sofort beschäftigen. Wir schließen daher nun mit der hier umfangreich historisch eingeleiteten „Wiener Opernliebe“⁷⁹ des aktuellen Punktes 4./V./3., die ja auf dem kulturwissenschaftlichen Verständnis des WOW als „Wiener Opernfreude“ fußt, ab und gehen jetzt weiter hin zu einem allfällig per analogiam erzielten „Wiener Opernhaften“ im Sinne einer Ableitung desselben von Amodeo's italienischem „Opernhaf-ten“, welches sich auch gemäß seiner kulturkategorischen Funktion zum Teil mit der Frage der Liebe des (hier: italienischen) Publikums zur Musiktheatergattung „Oper“ wissenschaftlich beschäftigt und sich dabei als Studienergebnis einer als international führenden behaupteten, italienischen Operschule liest, was sich wiederum auf den hier eingangs von uns geschilderten Gedanken der Nationalen Schule insofern bezieht, als dort vorgebracht wird, Italien sei in Opernangelegenheiten damals wie heute das führende Land der Welt, weil es eben besonders opernhaft wäre. In Wirklichkeit muss man das aber relativ sehen, wie sofort gezeigt werden wird. Jedenfalls steht aber Italien und zwar unstrittig der Gattungsbegriff des weltlichen Musiktheaters zu, der regelmäßig in Operngeschichte-Abhandlungen als mit den Hauptwerken Claudio Monteverdi's (geboren 1567, gestorben 1643) beginnend angegeben wird. Des Weiteren sagt Amodeo auch selbst in ihrem Buch, dass für sie auch ganz Europa zumindest implizit „opernhaft“ sei, was sich mit unserer Ansicht vollkommen deckt. Wir gehen sogar weiter, indem wir sagen, damals zu Beginn der Gattung Oper war Italien wohl auch führend diesbezüglich, in der Gegenwart sehen wir eher eine Ebenbürtigkeit im Sinne etwa der internationalen Opernkompanie-Rankings wie sie in 4./III./2. bereits hinreichend dargetan.

4. Wien hat auch zum Teil die konkrete Eigenschaft inne, „opernhaft“ zu sein.

Man könnte bei der eben geschöpften Begründung der „Wiener Opernfreude“ durch eine „Wiener Opernliebe“ im Rahmen der Wiener Opernkultur, des Wiener Opernclusters und auch des gesamten Wiener Opernwesens auch den Terminus des „Opernhaf-ten“ in den

⁷⁹ Die Liebe ist übrigens auch die sehr wahrscheinlich überhaupt am meisten besprochene bzw. dargestellte Emotion auf der Opernbühne. Dieser Umstand war auch ein Grund dafür, hier unter 4./V./3 einen Kunstbegriff der „Wiener Opern*liebe*“ auszurufen, weil eine solche eben nicht nur vom Publikum und den Produzenten hinsichtlich des Opernkonzums bzw. hinsichtlich der künstlerischen Leistung einer exquisiten Opernaufführung vorliegt, sondern vielmehr wird das Zielwort dieses hier geschaffenen kulturwissenschaftlichen Kunstbegriffes die „Liebe“ eben auch sehr oft selbst als zentrales Hauptthema in vielen zur Aufführung geratenden Opernhandlungen eingesetzt, sodass es sozusagen damit auch als selbst dargestellt werdendes in die Kunst eintritt.

Mund nehmen, weil man etwa formulieren könnte: „Wien sei opernhaft.“, so wie dies die italienische Kulturwissenschaftlerin (Literaturwissenschaftlerin) Immacolata Amodeo für ihre Heimat zu Recht als eigenes Phänomen ausruft, weil Österreich diesbezüglich Italien a priori ähneln könnte. Dies hätten wir zwar gar nicht notwendig, weil wir ja mit der Wiener Opernfreude bereits eine kulturkategorische Bezeichnung bzw. Verortung des „Kunstgutes Wiener Oper“ im Rahmen der Wiener bzw. der Österreichischen Kultur namhaft gemacht haben.

Trotzdem lohnt sich ein Vergleich der Wiener Opernfreude mit dem Italienischen Opernhafte alle mal, weil Amodeo hier zu Recht einige spezifische Punkte anführt, die zum Teil auch auf das WOW angewendet werden könnten.

„Die ersten Opernkomponisten überhaupt waren Peri, Caccini sowie Corsi.“ (gem. Schmierer, Elisabeth: „Kleine Geschichte der Oper“, Reclam 2001, Stuttgart: S. 18, Abs. 1, Satz 4). Der erste Komponist, der heute noch von größerer Bedeutung ist, war Claudio Monteverdi, der 1607 seinen Orfeo verfasste. (sinngemäß ebenda, S. 20, Abs. 1, Satz 2). Dies geschah alles in Italien, also kann man sagen, Italien ist die Wiege der Opernkunst.

Unter anderem deshalb postulierte Antonio Gramsci (1891 – 1937) also erstmals das „Opernhafte“ für Italien, ohne dieses selbst so zu nennen. Das greift in der Gegenwart Immacolata Amodeo, eine italienische Literaturwissenschaftlerin und Leiterin eines italienisch-deutschen Kulturinstitutes am Comer See auf und macht daraus im Rahmen ihres gleichnamigen Buches eine umfassende italienische Operntheorie in Form einer kulturwissenschaftlichen Studie hierzu mit dem Namen: „Das Opernhafte – eine Studie zum Gusto melodrammatico in Italien und Europa“⁸⁰.

Amodeo nimmt nun die geschichtliche Bedeutung Italiens für die Oper und fügt diesem Umstand noch einen inhaltlichen Leiteffekt von der Bühne auf das Publikum an, des Weiteren eine „italienische Opernliebe“ ausgehend von den italienischen Opernkonsumenten sowie einen medial vereinheitlichenden Effekt von Oper bei ihren Rezipienten. Hinzu kommen dann noch die besondere Sanglichkeit der italienischen Sprache selbst sowie das medienhistorische Faktum, dass die italienische Oper die italienische Literatur jedenfalls zur Zeit des Risorgimento (etwa durch den Komponisten Giuseppe Verdi bedingt) qualitativ bei weitem ausstach und somit mehr als alles Andere (während der Zeit des Risorgimento) rezipiert wurde. Schließlich kreierte sie also für die Summe aller italienischen

⁸⁰ gemäß: Amodeo, Immacolata: „Das Opernhafte“ (Amodeo 2007)

opernkulturkategorisch spezifischen Tatbestände, wie diese eben dargestellt den Namen des „Opernhaften“.

Sie wählte diese Formulierung sehr wahrscheinlich deswegen, weil sie all das damit bezeichnen wollte, was dem italienischen Opernwesen spezifisch sozusagen als jeweils typische Eigenschaften „anhafte“, also zum Beispiel worin es selbst besteht, oder was dem italienischen Opernwesen bloß nahesteht – mit ihm daher in Verbindung zu bringen ist, ohne das es sein Sein allein begründen würde. Dann könnte noch daran gedacht werden, was lediglich aus dem italienischen Opernwesen als bloß mittelbar folgt, also was von ihm lediglich abzuleiten ist. Das Alles im Rahmen des „Italienischen Opernhaften“ zu besprechen, ist Frau Amodeo mit ihrem Buch „Das Opernhafte – Eine Studie zum ‚gusto melodrammatico‘ in Italien und Europa“⁸¹ als durchaus sehr hinreichend gelungen. Sie beschrieb unter der Kategorie „Opernhafte“ praktisch das italienische Opernwesen. Der Terminus Opernwesen kommt jedoch selbst bei ihr nicht vor und wurde erst für die hier gegenständliche Dissertation von deren Autor erfunden.

Eine umfangreiche Besprechung des Italienischen Opernhaften würde sich trotzdem aus vielen Gründen lohnen, muss hier allerdings trotz ihrer äußerst interessanten Thematik aus Platzgründen grundsätzlich unterbleiben, aber fassen wir kurz das Wichtigste des italienischen Opernhaften zusammen: In Italien begann die Operngeschichte überhaupt, die Italiener lieben ähnlich den Wienern das Medium Oper auch schon seit dessen Anbeginn. Mit Vereinheitlichung der Opernrezipienten meint Amodeo vor allem eine sprachliche Vereinheitlichung verschiedener Dialekte, die über das Land verteilt als unterschiedlich zueinander vorlagen, durch den Effekt, dass sich die Menschen fortan alle an der Bühnensprache orientierten, wodurch ein modernes Italienisch gemäß Amodeo überhaupt erst möglich wurde. Der nächste Punkt lautet: Italienisch ist besonders sanglich – auch das ist erwiesen, man spricht im Gesangsunterricht sogar eigens von der Gesangstechnik des Belcanto (Schöngesangs) – das Aussingen vor allem der Vokale steht hier im Vordergrund, dies möglichst auf einem Bogen gedacht, geatmet, gesungen, sodass die Musik derart mit der Sprache im/durch den Gesang quasi verschmolzen werden kann. Auch der Umstand des italienischen Opernhaften, dass Opern in Italien künstlerisch qualitativ hochwertiger ausfielen beispielsweise, als es dies etwa für den italienische Roman damals (zur Zeit des Risorgimento) festzustellen war, ist mit Amodeo als final erwiesen anzunehmen und gibt tauglich einen weiteren opernhafte Tatbestand Italiens ab.

⁸¹ Gemäß (Amodeo 2007)

Nun der Bezug auf ein allfälliges Wiener Opernhafes der Wiener Opernfreude des WOW. Auch Wien begann sehr früh mit dem Veranstalten von hochstehenden Opernaufführungen vor allem bedingt durch den Hof, der mit dem Rest Europas mithalten wollte. Was einen sprachlichen Vereinheitlichungseffekt anlangt, so wurde diesbezüglich erst ab den Musikdramen Wagners so richtig für die Opern deutscher Sprache geforscht, weil bis dorthin die deutsche Sprache auf der Opernbühne zwar schon zumindest zum Teil vorhanden, aber bis Wagner eben eher noch in diesbezüglich untergeordneter Position vorzufinden, war. Über eine zwar nicht sprachliche Dialekte verschmelzende aber dennoch immerhin medial-politisch-inhaltliche Vereinheitlichung jeweils durch den konkreten Konsum einer bestimmten Oper wurde in der vorliegenden Dissertation aber auch schon hinreichend gesprochen, aber dieser WOW-Grund wird abgewandelt auch den sehr wichtigen Abschlusspunkt der Dissertation, ihr 25. Argument und zwar als unter 4./V./5. abgehandelt betreffen, das somit dem aktuellen Opernhafigkeitsargument unmittelbar nachfolgt und eben besagt, dass also eine gewisse inhaltliche Vereinheitlichungsfunktion auch dem WOW und zwar sowohl medientheoretisch (nämlich qua einer unmittelbaren Sinneswahrnehmung von Kunst) wie inszenatorisch-politisch zu eigen ist. Doch nun wieder zurück zur aktuellen Kriterienliste eines per analogiam aus dem Italienischen Opernhafes gezogenen kulturkategorisch-allfälligen „Wiener Opernhafes“, wie es möglicherweise hier als festzustellendes unter Umständen mit indiziert wäre. Eine Art (gesangstechnischen) deutschen Belcanto gibt es direkt jedenfalls nicht, weil zwar eine sehr gut für die deutsche Sprache anzuwendende Gesangstechnik mittlerweile vorliegend ist, aber gewiss Deutsch gesangspädagogisch höchst wahrscheinlich niemals so sehr als Vorbild dienen wird, wie dies das Italienische auch durchaus heute noch international in gesangspädagogischer Hinsicht tut. Bezüglich einer möglichen Tatsache, dass die deutschsprachige Oper zu einem Zeitpunkt anderen Nationalen Schulen oder aber nur anderen kulturkategorischen Formen der Literatur oder der bildenden Kunst überlegen (gewesen) wäre, sind mir keine überzeugenden Tatsachen bekannt, weshalb auch dieser Punkt des Opernhafes für das WOW nicht als gegeben erscheint.

Somit kann geschlossen werden, dass das allfällige Wiener Opernhafte geschichtlich begründbar, auf einer Wiener Opernliebe (der Konsumenten) basierend sowie als auf eine gewisse mediale Wirkung der Oper selbst hinzielend für Wien unproblematisch vorliegt. Hinsichtlich eines sprachlichen Vereinheitlichungseffektes, einer gar eigenen gesangspädagogischen Leitkategorie qua der Sprache Deutsch oder hinsichtlich einer kulturkategorischen höher liegenden Opernwerkequalität im deutschen Sprachraum muss

das Wiener Opernwesen vor dem italienischen Opernhaften allerdings definitionsmäßig klar kapitulieren. Ein „analoges Wiener Opernhaftes“ könnte somit per analogiam (also kraft eines Ähnlichkeitsschlusses vom italienischen Opernhaften auf das WOW oder gar auf ein eigenes Wiener Opernhaftes) nur teilweise angewendet werden, weil eben wichtige wesensimmanente Punkte des italienischen Opernhaften im Fall eines analogen Wiener Opernhaften gerade nicht oder jedenfalls nicht stark genug vorliegen. Dafür oder darüber hinaus liegt aber in Wien opernmäßig das WOW und zwar sogar auf fünf Säulen mit je fünf Argumenten - Summe 25 Argumente – gestützt vor, die wiederum das Italienische Opernhaftes oft gerade nicht aufweisen wird, weil es dafür keine entsprechend hinreichenden Tatsachen gäbe. Jedenfalls aber war das „Italienische Opernhaftes“ von Frau Prof. Amodeo dennoch ein wichtiger Ideengeber für die vorliegende Dissertation zum Wiener Opernwesen, sozusagen der Geist eines Beginns eines hier auch mit erforschten internationalen Wesens des Operngeschäftes, der Opernkultur, der Opernkunst sowie der konkrete Richtungspfeil für die gegenständliche wissenschaftliche Arbeit, dass sich ein WOW nicht nur als kulturökonomisch determiniert beschreiben lässt, sondern die Kulturwissenschaft hier (hier z.B. über den Fachterminus der „Wiener Opernfreude“ gerechtfertigt) für das WOW einen ebenso hohen Status – nämlich jenen eines methodologischen Prinzips – genießen muss, um final ein scharfes, richtiges und umfangreiches Bild des Wiener Opernwesens erdacht, gezeichnet sowie zusammengesetzt zu haben.⁸²

⁸² Dafür gebührt Frau Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Immacolata Amodeo hier auch mein herzlichster Dank!

5. „Wiener Opernfreude“ stellt auch eine mediale Sinneswahrnehmung beim Publikum dar.

Neben den zahlreichen bisherigen Gründen, ein Opernwesen in Wien aufrecht zu erhalten, suchen wir nun den final-kulturwissenschaftlichen, der also unmittelbar dafür kausal ist, dass so hochstehender, so quantitativ umfangreicher Opernkonsum in bzw. für Wien stattfindet und dies sogar institutionalisiert etwa über den kulturökonomischen WOC von 4./III. Dieser hier angestrebte Grund besteht ergo in der umfangreich-intensiven medialen Wirkung jeder exquisiten Opernaufführung, wie sie in Wien ja im Rahmen des WOW regelmäßig und sehr häufig stattfindet.

Sie, die (unmittelbare live und in echt) mediale Wirkung nämlich, ist es, die dazu führt, dass sich ihr Konsument als ein reichlich mit wertvollem geistigen Futter genährter Mensch sozusagen auch noch – quasi als im Himmel der ersten Welt lebend – antrifft. Denn er wird durch die exquisiten Opernaufführungen daran immer wieder musikalisch wie inhaltlich unmittelbar aus der Musiktheaterkunstschönheit selbst heraus erinnert. Solcher geistig-hochwertiger Input für die Seele bzw. für den Verstand, der aus hochwertigen Medien wie z.B. einer guten Opernkompanie herrührt, geht sogar regelmäßig noch einen Schritt weiter, indem er zusätzlich zu allgemein-wichtigen Einsichten des Lebens manchmal auch gesellschaftlich-politisch-aktuelle Probleme (auf der Bühne) diskutiert und mit entsprechenden Lösungsvorschlägen seinem Publikum dient, indem er diese gleich durch die Bühnenperformance mitliefert, dem Publikum also diese durch eine entsprechende szenische Darstellung mit vorstellt.⁸³

⁸³ Dass Oper auch einen medialen Status aufweist, ergibt sich daraus, dass von den Künstlern auf ihr Publikum ein bestimmter Inhalt übertragen werden soll. Das Wesen eines Mediums selbst ist immer ein Pendeln zwischen medialer Quelle und der Gesellschaft als ganze betrachtet. Indem man einer geistigen Elite den künstlerischen Inhalt im Rahmen einer Aufführung von der Bühne aus gibt, kann diese wiederum diesen an die weitere Gesellschaft explizit oder implizit weiterleiten und pendelt sozusagen zwischen den Künstlern und der Gesamtgesellschaft hin und her. Natürlich ergibt sich hier ein potenziertes Wirkungseffekt von einer Opernaufführung ausgehend, wenn zusätzlich entweder über die alten Medien (Fernsehen, Radio, Kino) oder über die Neuen Medien (Streaming via Internet, DVD bzw. Blu-Ray, Social-Media) eine (mediale) Direktübertragung von Opernvorstellungen, Opernvorstellungsauszügen oder aber nur opernhafte Inhalte erfolgt.

Nun werden Sie fragen: Warum kann dies „nur“ die Oper? Findet das nicht schon in den anderen Medien wie Fernsehen, Kino, Zeitung, Sprechtheater und Internet ohnehin als hinreichend verfolgtes Ziel statt? Die Antwort darauf ist: Ja, und Nein. Im Zeitalter der Digitalität stehen wir nämlich medienethisch gesehen vor 2 Grundproblemen: Erstens vor dem Umstand, dass wir heute praktisch fast jede Erfahrung auch digital nach Hause geliefert bekommen und sich deshalb ein realer Besuch, sei es in einem Museum oder selbst bei den Verwandten oder Freunden fast gar nicht auszuzahlen scheint, weil man ohnehin telefonieren, skype etc. kann. Zweitens werden unsere Informationsbedürfnisse oft nur durch Algorithmen gesteuert, Algorithmen die wir zwar selbst beeinflussen können und die auch richtig verwandt einen sehr guten Dienst für uns Menschen leisten, die aber von vielen Menschen der Welt gar nicht genutzt werden können oder schlicht unverständlich erscheinen, weil es dazu eben einer höheren technischen Kenntnis bedürfte. Darauf aufbauend haben wir das Problem schon immer aber insbesondere heute, uns nicht mehr auf ein Medium als alleinige Quelle für den Bezug z.B. politischer Nachrichten verlassen zu können, weil wir derart Gefahr laufen, mit Nachrichten durch eine solistische Quelle nur mehr versorgt zu werden, weil wir wegen mangelnder Informationsobjektivität unsere eigene Lebensaktivität selbst einbüßen würden, weil wir in unserem gedanklich-geistigen Hause schlicht nicht mehr der Herr wären, sondern bloß ein Knecht von Algorithmen oder aber einer zwar grundsätzlich richtigen aber dennoch politisch einseitigen Nachrichtenkultur ausgeliefert würden.

Das erste Problem, dass wir uns Alles nach Hause holen können, ist aber nur dann ein wirkliches Problem, wenn wir dabei dennoch nicht vergessen, unsere sozialen Kontakte wahrzunehmen. Kein Internet der Welt wie auch schon davor kein Fernsehgerät der Welt hat über den Menschen Macht, sobald er es abschaltet. Somit kann man hier leicht abschalten, um wieder real zu leben zu beginnen. Das zweite Problem ist aber schon größer: Wenn wir uns schon mit zum Teil negativ arbeitender, künstlerischer Intelligenz konfrontiert sehen, können wir dann überhaupt einerseits nachrichtenmäßig hervorragend informiert bleiben, andererseits aber keinen Schaden erleiden, etwa wenn wir einmal bei einer wichtigen Gruppe des Netzes nicht beitreten oder entgegen einem Werbelogarithmus konkret nichts kaufen oder für den Fall, dass wir uns auf Homepages bewegen, die z.B. nicht der grundsätzlich eigenen, politisch präferierten Partei zugehören?

Gehen wir zuerst zum medial inhaltlichen Punkt: Als Schlüssel der Wahrheitsfindung in Gerichtsverfahren dient oft der Grundsatz: *Audietur et altera pars*. Wörtlich etwa: Es wird auch die zweite Seite gehört werden. Inhalt: Wenn man beide Seiten zu einer Frage

hört, lässt sich das gerechteste Urteil über einen gegenständlichen Sachverhalt erkennen. Ich will diesen Grundsatz nun auf die Publizistik erweitert wissen.

Nur wenn man, sei es zu einem Thema als intendiert oder aber bloß zufällig, mehrere Medien (zeitnahe) kumulativ konsumiert, lässt sich dermaßen ein persönlicher Informationsstand generieren, der den Anspruch, wahr und inhaltlich umfänglich informiert zu haben, auch wirklich stellen kann.

Denn jedes Medium hat seine Zielgruppe, auf die es in seinem eigenen Stil – sprachlich, durchs Bild, durchs bewegte Bild aber auch durch die Systematik von Pages wie Facebook, Instagramm oder linkedin.com, indem ein je anderer Weg programmiert wurde, in welcher Form man die Daten abrufen kann – hinwirkt. Dazu kommt von der medialen Nutzung her auch noch die Frage hinzu, zu welchem Zeitpunkt die fraglich-gewünschten Daten jeweils einer konkret-medialen Informationsquelle je verfügbar werden: Morgenzeitung, Abendnachrichten, social media, Kino und Musiktheater weisen hier je gewiss-unterschiedliche Spezifika auf, wobei hier auf eine genaue Aufschlüsselung derselben verzichtet werden muss, welche zwar grundsätzlich sehr interessant wäre, aber wohl besser in einer weiteren wissenschaftlichen Arbeit zu besprechen sein wird.

Inhaltlich kann man aber dennoch nur dann zu einer wahren Gesamtinformationskenntnis kommen, wenn man zumindest Printmedien, Fernsehen und Internet miteinander bezüglich derselben Thematik vergleicht. Denn den persönlichen Zugang zur Politik, wie ihn die Journalisten haben, kann der Privatier nicht ohne weiteres unternehmen, aber die politischen Themen des Tages oder der Woche kann er sich sehr wohl durch den parallelen Konsum *mehrerer unterschiedlicher* Medien unproblematisch aneignen, ja diese sollten sogar eigentlich genau darauf ausgerichtet sein, weshalb sie diese multipolare Medienkonsumation eigentlich per se fördern sollten, um ihre Kunden als final wie völlig zufriedengestellt zu sehen.

Die Oper/das Sprechtheater hat nun für den Rezipienten folgenden medialen Vorteil: Er sieht realen Menschen beim konkreten Vollziehen einer Handlung zu, die zumeist eine zentrale Problematik betrifft, die die Darsteller, wenn sie ganz in ihrer Figur aufgehen, dermaßen zu einer gewissen Lösung, mag diese manchmal auch tragisch ausfallen, führen.

Zumeist sind die dort bespielten Themata entweder von so zentralem, allgemeinen Wert, dass man sie etwa mit der Botschaft des Evangeliums in der Bibel der (heiligen katholischen) Kirche, welche auch einen Höhepunkt jeder Messlithurgie bedeutet,

vergleichbar sind, als jedermann allein einen allgemeinen Vorteil darin hat, sie zu hören, sie nachzuvollziehen und in der Folge auch sie zu verstehen.

Andererseits sind auf die Bühne gebrachte Themata sehr häufig auch von tagespolitisch-großem Wert, weil ein aktuelles Problem von einem Intendant auf die Bühne gebracht und/oder von einem Regisseur aus diesem Grund inszeniert wird. Nun kann das Werk an sich wiederum eine gewisse politische Aussage haben, oder der Regisseur benutzt es dazu, seine politische Aussage durchs Regietheater über dementsprechend schlüssige Handlungen auf der Bühne den Menschen des Publikums näher zu bringen.

In jedem Fall, und das ist der kleinste gemeinsame Nenner, gibt es politische darstellerische bzw. musikalische Kunst. Sie wird von Künstlern erdacht, gemacht und im Falle des Musiktheaters dann musikalisch einstudiert und inszeniert. Wer genau hier welche Rolle spielt, was die jeweilige politische Aussage eines Stückes, einer Inszenierung oder aber selbst nur einer konkreten Aufführung sei, muss hier wiederum auf weitere theaterwissenschaftliche Forschungen vertagt werden. Dass es eine solche gibt, wird jedoch hier unstrittig als Prämisse angenommen werden dürfen.

Und diese politische Aussage ist es, um die es insbesondere geht. Was stellt sie medial – medienwissenschaftlich gesehen – für einen Wert bezogen auf ihren jeweils konkreten Rezipienten dar? Ich kann es gerade heraus sagen: Es handelt sich dabei um eine *zentrale, unmittelbar sinnfällig dargebrachte mediale Gesamterkenntnisergänzung* zum jeweiligen politischen Inhalt, der also ohne dazwischengeschaltetes Gerät sozusagen direkt in die Sinne – vor allem den Sehsinn und das Gehör – fällt. In ihr besteht meines Erachtens das Geheimnis des Glaubens von hervorragend dargebrachtem Sprech- oder Musiktheater. Sie ist nämlich dieser höhere Wert des hochwertigen Medienkonsums durch ihre sublimen, politisch inhaltliche Botschaft.

Wie können wir uns dies aber konkret vorstellen? Jemand geht in die Oper, kommt nachhause und wählt am Tag danach eine andere Partei, als vor dem Opernbesuch? Wohl eher nicht. Aber indem von der konkreten Operaufführung sehr oft allgemeine Weisheiten verbreitet werden oder aber etwa, wenn aus aktuellem politischen Anlass eine Inszenierung versucht, ein bestimmtes Licht auf einen politischen Vorgang der Innen-, Außen oder Weltpolitik zu werfen, gelingt es hier, den Zuschauer auf sehr elegante Art zu belehren, nämlich indem man ihm etwas – eine konkrete Situation – vorsetzt, das nach einer Lösung sucht, die zumeist die Darsteller in der Folge sogleich liefern. Das Großartige dabei ist, der Zuschauer wird hier stets zu einer den Künstlern entsprechenden Erkenntnis eingeladen, ohne aber gleichzeitig in eine Richtung bedrängt zu werden – gemäß der Theorie

der 4. Wand, welche die Bühne quasi zum Publikum hin aufweist.⁸⁴ Diese besagt, dass die Zuseher wirklich nur Zuseher eines (musiktheatralischen) Schauspiels sein sollen, und der Ablauf auf der Bühne so dargebracht werden sollte, dass das Publikum gar nicht merkt, dass es adressiert wird, weil eben nicht direkt sondern nur indirekt angespielt wird, indem die Singdarsteller sozusagen nur die Szene auf die Bühne bringen, ohne sich explizit dem Publikum (auch körperlich) zuzuwenden. Natürlich ist dies auch nur eine Theorie mit vielen Ausnahmen und generell nur mit beschränkter Geltung, sie veranschaulicht aber sehr gut, was mit politisch unaufgeregtem Belehren der Bühne durch den Sachverhalt selbst und nicht durch Agitation in Richtung des Publikums gemeint ist. Sagen wir daher so: Der Zuseher einer politischen Theater- oder Opernvorstellung wird sehr oft durch viele essentielle Gedanken bereichert herauskommen und nur selten – in schlechten Aufführungen – danach denken, jemand hätte ihm etwas Politisches aufdrängen wollen.

Was also folgt nun aus dem Ganzen? Ein offener intellektueller Mensch sollte nicht auf den Genuss exquisiter Opernaufführungen verzichten, weil sie gleichsam seine aktuelle politische Ansicht zu den je verschiedenen Bereichen konkret bezüglich eines Bereiches testen, aber nicht, um diese direkt zu verändern, sondern um weitere, künstlerische Einsichten dazu anzubieten, die dann wiederum unter Umständen zu einer Meinungsänderung beim Publikum führen könnten. Hier sei noch ergänzend erwähnt, dass in den meisten Opernkompanien pro Jahr zwischen 6 und 12 Premieren, Wiederaufnahmen oder sogar Uraufführungen stattfinden, sodass über die Opernsaison manchmal sogar direkt der Eindruck entsteht, denkt man etwa zugleich an den politischen und den Opernaufführungskalender, es gäbe einen inhaltlichen Zusammenhang. Natürlich nicht in der Tagespolitik – dort könnte man nur auf der Bühne extemporieren, aber in groben Zügen gibt es ihn vielleicht sogar wirklich. Man denke hier nur an politische Großereignisse wie eine österreichische EU-Präsidentschaft, einen Klimagipfel oder die Frage der politisch zum Teil versuchten Spaltung der Europäischen Union. Natürlich wird die Oper gar nie für eine konkrete politische Situation eine faktisch unmittelbar zweckentsprechende Lösung (der Praxis) parat haben, aber viele auf der Bühne dargestellte Figuren im Rahmen von international operngeschichtlich anerkannten Werken, halten selbst auf sehr große politische

⁸⁴ Freilich gibt es auf der Publikumsseite der Bühne keine echte Wand. Aber durch die gedankliche Vorstellung einer solchen, soll das Schauspiel, das auf der Bühne geschieht, natürlicher wirken, weil die Singdarsteller das Publikum nicht direkt anspielen, sondern so tun, als gäbe es dieses gar nicht, und die Bühnenperformance wäre ein Stück „echtes Leben“.

Probleme oft sehr durchdachte, gerechte wie spektakuläre Lösungen im Rahmen ihrer jeweils konkreten Bühnendarstellung (auch für ihr je konkretes Publikum) *als vorzustellende* bereit. Freilich liegt es dann noch immer an uns, mögen wir Wähler oder Politiker, andere Medien, die Zivilgesellschaft, Non Governmental Organizations, Unternehmer, Pensionisten, Kinder oder wer auch immer sein, die von der Kunst angestoßenen Lösungen in die Realität des praktischen Lebens zu übertragen oder aber bloß dahingehend weiterentwickeln, dass sie vielleicht mit der durch inhaltliche Fortentwicklung eint auf das Leben des Publikums anwendbar werden. Manchmal werden wir auf der Opernbühne auch etwas rein Musikalisches erleben, ohne dass uns ein bestimmter (politischer) Erklärungswert gleichzeitig näher tritt, aber die prinzipiell thematisch-inhaltliche Offenheit beim Opernkonsum sollten wir schon grundsätzlich sehr hoch halten, weil sie von intellektueller Wissenschaftlichkeit zeugt und deshalb ein großes Gedanken- bzw. Geistesgut darstellt, dessen Wirkung wie beschrieben eben nicht zu unterschätzen ist. Denn, das sei nochmals kurz wiederholt, sie verläuft über eine persönlich unmittelbar sinnfällige Wahrnehmungsart, das heißt, wir können uns direkt von dem Gesang, der Mimik und der Gebärde her unseren eigenen Reim darauf machen, was wohl gemeint wird von der jeweils aktuellen Bühnenfigur bzw. von deren Darsteller. Dies wäre bei einem Kinofilm respektive einer TV-Nachrichtensendung nur als durch eine Leinwand bzw. einen Bildschirm räumlich von uns getrennt möglich und ist deshalb mit dem direkten Kontakt von Mensch zu Mensch (im selben Raum) nicht zu vergleichen. Man soll nun nicht folgern, nur die Oper wäre fürs Leben bereichernd und etwa TV, Kino, Internet nicht. Das Gegenteil ist der Fall, aber wichtig bleibt eben immer die hier bereits mehrmals angepriesene Kombination vieler, auch unterschiedlicher Medien. Printmedien, Fernsehen, Kino, Oper, Sprechtheater, Socialmedia etc. Denn erst die mediale Mischung bedingt einen wirklich ausgeglichenen Informationsstand des Individuums, des einzelnen Menschen.⁸⁵

⁸⁵ Natürlich könnte man nun auch noch die Diskussion führen, ob ein Kinofilm, ein Theaterstück oder eine Operaufführung überhaupt Nachrichten enthalte, weil sie ja keine nachrichtenmäßigen Infos seien. Diese Diskussion muss aber auch auf die Publizistik überwälzt oder auf später verschoben werden. Nur soviel: Jede Oper hat eine Grundgeschichte mit einer Grundlösung. Die Werke kommen nicht nur wegen ihrer musikalischen Schönheit auf die Bühne, und die Politik ist dabei alles Andere als egal, sonst wären in der Musik-, Theater- und Operngeschichte nicht so viele Werke verboten oder zensuriert worden, und es gibt für die politische Wichtigkeit von Oper auch noch einen anderen Grund, nämlich, dass es sehr materiell wie finanziell aufwändig ist, eine exquisite Operaufführung zur Aufführung zu bringen, weshalb gemäß von deren kulturökonomischer Wirtschaftlichkeit sehr wohl gefolgert werden darf, dass man wegen eines unwichtigen Inhalts bestimmt nicht so viel Geld ausgeben würde, wie dies nun mal für erstklassiges Sprech- und Musiktheater notwendig ist. P.S.: Freilich kommen aber etwa Hollywood-Filme noch teurer, können aber dafür weltweit unmittelbar durch einen entsprechenden Kinobesuch, insbesondere wenn dieser von großen Filmunternehmen schon im Vorhinein gesteuert wird, durchaus mit Gewinn refinanziert werden.

Kommen wir noch schnell zum Punkt der Trojaner, Computerviren etc. Hier muss man sich wohl entweder selbst schützen oder aber eine große Computerfirma diesbezüglich unterstützen oder privat über Klein- und Mittelbetriebe, die Schutz am Computer ordentlich anbieten, dafür Sorge tragen, nicht von Logarithmen dahingehend aus der „guten“ Internetrealität sozusagen eines „Lightweb“ weggemobbt zu werden, nur weil man von allen Seiten her Informationen aufnehmen will, also mediale Objektivität nachfragt und gemäß dieses Anspruchs eben nicht immer nur einem bestimmten Medium folgt.

Dies sollte man allerdings auch wirklich faktisch tun, weil es der einzige Weg ist, hier schadenfrei zu überleben im Sinne etwa von eine eigene politische Meinung bilden zu dürfen, ohne dadurch unmittelbare Nachteile (im/durchs Netz) befürchten zu müssen.

Andererseits unterließe man sofort eine medienkonsumtechnische Triangulation (quasi eine konsumtive Medienverschränkung), erlitte man sogar jedenfalls einen Schaden, nämlich jenen, objektiv uninformiert zu bleiben. Tut man es aber, können dennoch auch Probleme auftreten. Gemeint sind hier natürlich Fragen des Geistigen Eigentums, Zumüllen durch Werbung oder Computerviren. Seiten von extremistischen Parteien, Dark Net etc. wären wiederum ein anderes Thema, das hier zu bearbeiten, aber aus sachlichen Gründen unterbleibt. Es ist also Vorsicht geboten.

Der Effekt von Opernaufführungen in Richtung einer medial-politischen Erkenntnis ist jedoch jedenfalls als signifikant zu bezeichnen. Denn hat man ein politisches Thema etwa aus Zeitungen und dem Fernsehen erfahren bzw. überdacht und bekommt nun durch die Opernkunst von der Bühne her nochmals wichtige Einsichten diesbezüglich, so mag es eben durchaus sein, dass man nun gerade durch diese seine Meinung final abrunden bzw. als definitiv-gültig fassen kann. In Wien scheint man sich dieser Wirkung allerdings mehr als anderswo bewusst zu sein, was zu einem stetigen ständigen Hochhalten des WOW führt, das kulturwissenschaftlich gesehen dementsprechend als „Wiener Opernfreude“ zu bezeichnen ist, weil dadurch politisch-intellektuell gesehen sehr oft inhaltlich differenziertere Lösungen fürs Individuum sowie für die Gesellschaft als ganze gesehen final zustande kommen.

Ich bezeichne diesen vorwiegend medialen Effekt daher nun als das Geheimnis des Glaubens des Wiener Opernwesens.

Dass hier insbesondere eine starke bis sehr starke Wirkung zustande kommt, hat im Wesentlichen drei Gründe:

Erstens folgt das Opernprogramm einer Saison gewissen politischen oder kirchlichen Ereignissen: Beispiel Parsifal – Aufführungen zu Ostern. (Es werden hier aber auch solche

allgemein wichtigen menschlichen Probleme im Rahmen von Parsifal inhaltlich angesprochen, dass diese grundsätzlich immer politisch relevant sind und ergo dessen prinzipiell das ganze Jahr lang als auf eine Bühne gebrachte aufgeführt werden könnten.)

Zweitens gehen die Singdarsteller einem vom Librettisten, Komponisten, Regisseur und Dirigenten geprüften Inhalt nach, der nicht wie die Überzeugungsrede eines Politikers oder aber die Vorlesung des Universitätsprofessors gestrickt ist, sondern eben als künstlerisch geschöpft, musikalisch einstudiert oder inszeniert bezeichnet werden kann, weshalb der Zuschauer (in politischer Hinsicht) weniger als Adressat, denn als Richter des vorgestellten (auf der Bühne „real“ stattfindenden) Sachverhaltes behandelt wird, was ihn aber oft durchaus unbemerkt sehr wohl der Ansicht des Stückes, der Künstler, insbesondere des Regisseurs näherbringt, weil nicht von oben herab auf ihn eingeredet wird, sondern der Zuschauer vielmehr in die gehobene Position eines bloßen Zusehers und Zuhörers sozusagen medial aufsteigt.

Drittens nehmen wir heute so viele digitale Medien wahr, dass wir das reale menschliche Leben oft überhaupt vergessen. Das archaische Sprech- oder Musiktheater aber gibt uns wieder die konkrete Chance, sie, die Digitalität, zu überwinden, indem wir in ihm – etwa im Musiktheater – eine unmittelbar sinnfällige weil in einem realen gemeinsamen Raum zwischen Künstlern und Publikum stattfindende mediale Ergänzung zu unserem ohnehin schon viel zu digital-realen Leben auffinden. Angemerkt werden muss hier auch, und dessen sind sich vielleicht viele nicht so bewusst, dass noch immer das wirklich gesprochene oder gesungene Wort, die reale Gestik oder Mimik (im selben Raum!) sowie die unmittelbar empfundenen Schallwellen des Orchesters eine signifikante, nicht zu unterschätzende auch emotionale Wirkung beim Zuschauer verursachen. Denn obwohl natürlich auch jede Opernaufführung an sich betrachtet „echte“ Kunst ist, liegt dabei zunächst ein Paradox vor, ist doch Kunst gerade definitionsgemäß nicht echt im Sinne von real, sondern eben „Kunst“. Das Echte an der Opernkunst ist aber in unserem medial verstandenen Kontext trotzdem auch wirklich echt (im Sinne von live und real), denn es herrscht der wirkliche Blickkontakt sowie das unmittelbare Hören der Musik, jeweils ohne dass ein Gerät dazwischen geschaltet wäre, bei ihr vor. Natürlich wirkt eine solche dann auch immer viel unmittelbarer aufs Publikum ein, als dies je etwa übers Kino, Internet oder Fernsehen je möglich wäre, weil eben hierbei kein Gerät dazwischengeschaltet wird. Das soll als Folge davon nicht automatisch heißen, dass der Konsum von digitalen Musikdaten an sich schlecht wäre, oder man gar von ihm abraten sollte, nein, das gerade Gegenteil ist der Fall und zwar aus dem Grund, dass sich jeder Qualitätsmusikkonsum

(egal ob echt oder technisch vermittelt) lohnt, ich möchte aber hier nur inhaltlich-deutlich unterstreichen, dass eben der reale Opernkonsum einer (exquisiten) Operaufführung immer etwas Besonderes bleibt, um nicht zu sagen, etwas Heiliges oder gar ein (kleines) Wunder darstellt.

Exquisiter Opernkonsum – live und in echt – ist demnach auch gleichbedeutend mit einer Art von medialer Nutzung von Kunst, den es sich eben regelmäßig vor Ort zu nutzen, wirklich lohnt insbesondere deshalb, weil er eben unmittelbar in die Sinne fällt und somit stets einer real-wirklichen Sinneswahrnehmung entspricht, die jene bloß technisch vermittelte Sinneswahrnehmung in der Regel auszustechen vermag.⁸⁶

Des Weiteren stellt sie somit den kulturkategorisch-kunstwissenschaftlichen Gipfel des Wiener Opernwesens, sozusagen eben unsere „Wiener Opernfreude“ dar, weil sie eben eines der wichtigsten Geheimnisse von Opernkunst per se verkörpert.

⁸⁶ Zur Wiederholung sei hier nochmals erwähnt, dass der mediale Aspekt an Operaufführungen im inhaltlichen Hin- und Herpendeln zwischen Künstlern und Gesellschaft besteht, das vor allem über das in der Vorstellung anwesend gewesen seiende Publikum vermittelt wird. Die Künstler bedienen sich dermaßen der Elitengruppe echter Opernrezipienten, um ihre künstlerische Inhalte „geistig an die Allgemeinheit zu verteilen“. Das unmittelbare Opernpublikum pendelt also gewissermaßen zwischen Bühnenkunstinhalt und Gesellschaft hin und her, indem es die künstlerischen Inhalte aufnimmt und, sei es reflektiert oder unreflektiert, an sein je persönliches Umfeld weitergibt. Nachdem exquisite Operaufführungen zudem in der Regel schon an sich sehr schöne Seh- und Hörerfahrungen darstellen, lässt sich das Publikum auch sehr gern zum funktionalen Zwecke der medialen Inhaltsvermittlung an die Gesamtgesellschaft verwenden, weil es zeitgleich eben einen beim Opernkonsum sehr großen, echten und persönlichen Wohlgefallen erfährt, der es dazu einlädt, die Musik, das Singschauspiel voll zu genießen und vielleicht aber nachher doch davon seinem persönlichen Umfeld womöglich über das bestimmte Thema samt dessen künstlerisch-erarbeiteter Lösung durch die Oper (als konkret werbend) zu erzählen.

In dieser impliziten Einladung zur Weitervermittlung besteht das Wirkungsgeheimnis von Oper, deswegen, weil es nicht zu einer frontalen Nachrichtenkonfrontation – wie im Fernsehen, Internet oder in den Printmedien üblich – kommt, sondern der Opernzuschauer und –Zuhörer ja immer freiwillig an der Operaufführung teilnimmt und diese eben von außen wahrnimmt, um sich ohne Zwang vielleicht hernach dazu gewisse Gedanken zu machen. Dass dies aber regelmäßig auch geschieht, denke ich, darf über eine Psychologie der echten (wirklichen wie live verlaufenden) Opernrezeption beim jeweiligen konkreten Rezipienten, wohl durchaus als unproblematisch erwiesen angenommen werden.

Denn das Publikum ist erstens aus freiem Willen zur Opernvorstellung gekommen und deshalb grundsätzlich offen für Neues. Zweitens werden politische Probleme auf der Opernbühne zumeist als künstlerisch-gekonnt-verarbeitet thematisiert, sodass ihr Zuschauer wiederum bei seiner individuellen politisch-inhaltlichen Opernkunstrezeption zugleich auch je einen Wohlgefallen durch die Perfektion der Kunst selbst bedingt erfährt. Drittens geht es ja auch bei der politischen Information qua eines Operaufführungsinhaltes wie bei allen anderen möglichen medialen Quellen hierzu jeweils bloß um eine Arrondierung des fraglich-konkreten, politischen Gesamtbildes beim jeweiligen Medienkonsumenten, der dieses ja immer nur dann als vollständig richtiges erkennen wird können, wenn er eben dabei stets mehrere Medien bezüglich der gegenständlichen Frage kumulativ aufsucht, sie sohin hinreichend miteinander kombiniert, um final auch Intersubjektivität oder sogar Objektivität hinreichend erzielen zu können.

KAPITEL 5: Methodenteil

In jeder größeren wissenschaftlichen Arbeit ist ein methodischer Teil sozusagen obligatorisch, es soll aber hier ein diesbezüglich ausufernder Stil, auch wenn grundsätzlich im Wissenschaftskontext häufig anzutreffen, vermieden werden, weil dermaßen der rote Faden der vorliegenden Studie zu sehr ins Hintertreffen geriete. Was soll daher nun und jetzt zum Thema Methoden abgehandelt werden?

Zuerst besprechen wir das Wissenschaftsgebäude selbst um zu problematisieren, welcher bzw. welchen Disziplinen die interdisziplinäre Studie des WOW grundsätzlich zuordenbar ist. Dann wird der Studienansatz in prägnanter Kürze besprochen, es folgt die Auflösung der Interdisziplinarität des WOW, indem Schritt für Schritt alle verwendeten methodischen Disziplinen erklärt oder zumindest überschriftmäßig angesprochen werden. Sodann problematisieren wir den Begriff des Wesens an und für sich bzw. die Frage, warum dieser für den Titel der gegenständlichen Dissertation als Wiener Opern**wesen** ausgewählt bzw. in der Folge verwendet wurde. Schließlich sagen wir noch den einen oder anderen Punkt zum Thema, warum die vorliegende Studie an der Universität für Angewandte Kunst Wien eingereicht wurde, insbesondere sprechen wir dabei an, was für das Wortfeld der „Kunst“ an möglichen (zum Teil auch zusammengesetzten) Begriffen aus unserer Sicht denkmöglich ist.

Wie gesagt wäre eine Thematisierung der Methoden in extenso durchaus auch eine interessante und große wissenschaftliche Frage für sich gesehen. Nachdem es sich aber beim WOW um ein gänzlich neues, interdisziplinäres **Inhalts**phänomen handelt, muss gegenwärtig eine allumfassende Methodenfrage diesbezüglich auf spätere Forschungen verschoben werden, weil es uns aktuell vor allem darum geht, das WOW als neue Theorie/neues Theorem selbst einmal inhaltlich vollständig abzuhandeln bzw. zu erklären. Dennoch erfolgt aber auch hier zumindest ein Basismethodenteil, um den allfälligen Vorwurf zu verhüten, es werde im Rahmen dieser Dissertation die Methodenfrage auch gänzlich zu besprechen ausgespart.

In Abschnitt 3 werden dann zu den in Abschnitt 2 abgehandelten WOW-Inhalten dessen inhaltlichen Folgerungen bzw. Prognosen kurz thematisiert.

Unternähme man aber überhaupt hier eine methodische Großbesprechung des WOW, nähme man diesem neuen inhaltlichen Phänomen selbst seine prominente Zentralstellung innerhalb der vorliegenden Studie.⁸⁷

Gleiches gälte für den Fall, würde man sich im aktuellen Buch schwerpunktmäßig wie umfassend auf die inhaltlichen Folgen des WOW konzentrieren, die ja ohnehin in Abschnitt 3 kurz besprochen werden, aber darüber hinaus eben für den Inhalt des WOW selbst nicht – jedenfalls zunächst nicht – notwendig erscheinen.

I. Wissenschaftsgebäude – Zuordnung des Wiener Opernwesens

Ein renommiertes wissenschaftliches Methodenbuch schlägt folgende Wissenschaftsgliederung vor:

⁸⁷ Freilich wird aber dennoch im gegenständlichen Buch die Methodenfrage ohnehin auch wissenschaftskonform hinreichend besprochen und zwar sowohl im Verlauf der inhaltlichen Schilderungen zum WOW bzw. zu dessen jeweiligen Argumenten als auch im Rahmen des aktuell in Kapitel 5 besprochen werdenden (kurzen) Methodenteils.

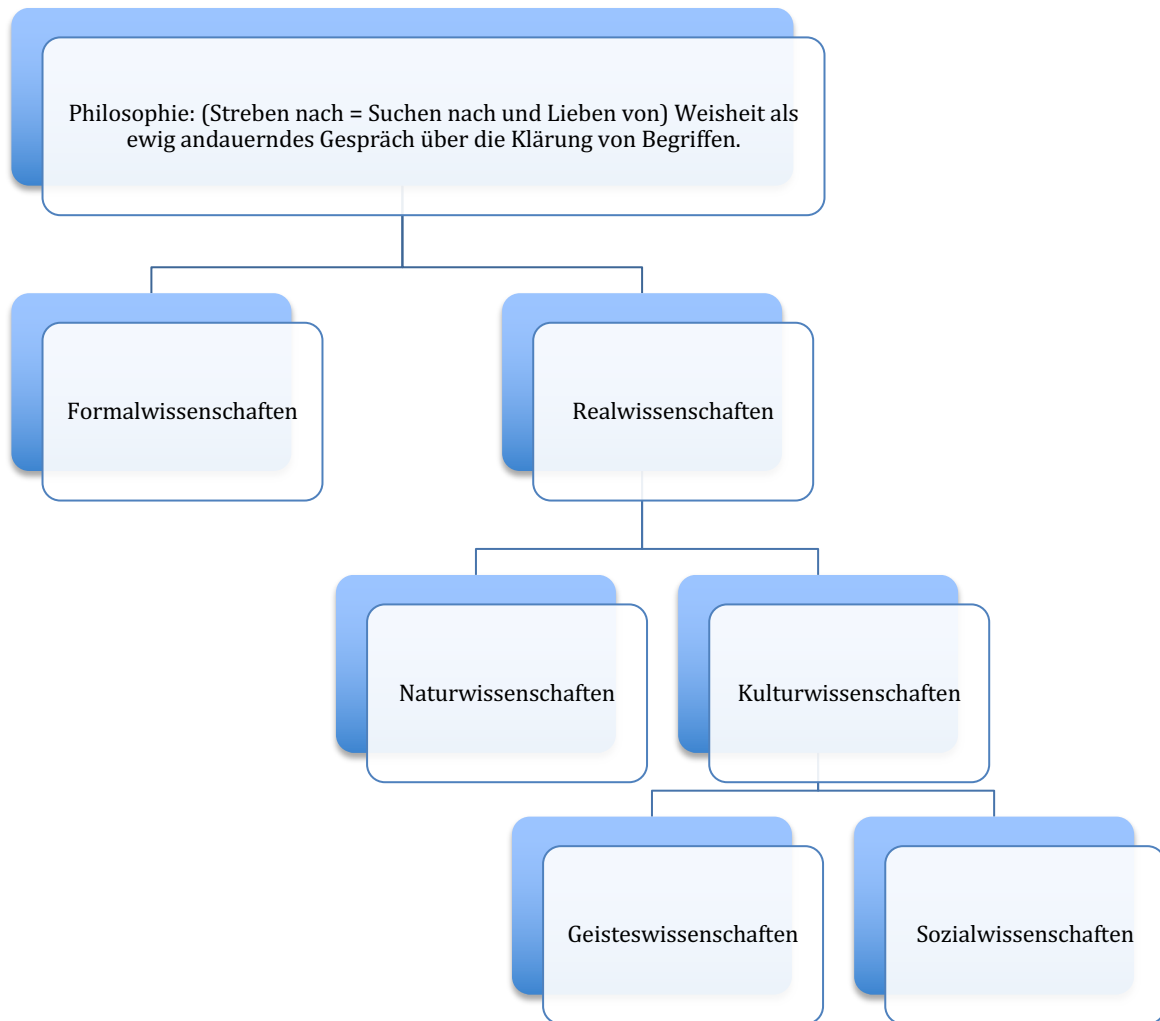


Abbildung 1: Allgemeine Wissenschaftssystematik (gemäß Berit Sandberg)⁸⁸

Demnach ordnet die Philosophie alle Wissenschaften. Formalwissenschaften sind im Wesentlichen die Mathematik und ihre Subgebiete. Auf eine (empirisch wirkliche) Realität konzentrieren sich die sogenannten Realwissenschaften, wobei diese in Naturwissenschaften und Kulturwissenschaften unterteilt werden. Bei Naturwissenschaften muss vor allem zusehend erkannt werden, was die Natur ist und wie sie funktioniert, bei den Kulturwissenschaften werden (schauend, empirisch messend aber auch bloß abgeleitet also deduktiv) Modelle entwickelt, die die Kultur aller Menschen als Ganzes betrachtet betreffen. Hierbei kann noch einerseits von den Sozialwissenschaften (z.B. Rechts- oder Wirtschaftswissenschaften, aber auch Soziologie, Anthropologie,...) ausgegangen werden oder aber von den Geisteswissenschaften (z.B. Philosophie im engeren Sinn, aber auch so unterschiedliche Einzelwissenschaften wie die Sprachwissenschaften, Musik- oder

⁸⁸ gemäß Sandberg, 2017: „Wissenschaftliches Arbeiten von Abbildung bis Zitat“: S. 10 oben. Die Grafik wurde um ein Dach der Philosophie für die vorliegende Studie des Wiener Opernwesens erweitert. Der Punkt „Philosophie“ hierin wurde der ursprünglichen Grafik angefügt und entstammt inhaltlich seinerseits König, 2013: „Grundwissen Philosophie“: S. 11, Abs. 4, 3. Satz.

Theaterwissenschaft oder auch die Kunstgeschichte, um nur den kleinsten Teil der Mannigfaltigkeit der Geisteswissenschaften hier konkret anzusprechen).

Wir bewegen uns mit der vorliegenden Studie zum WOW grundsätzlich im Bereich der Kulturwissenschaften.

Die Philosophie als Wissenschaftsmutter wird aber dennoch hier als das insgesamt methodologische Dach der vorliegenden Arbeit und nicht nur als Philosophie im engeren Sinne angesprochen, weil bei jeder interdisziplinären Arbeit mehrere Wissenschaftsdisziplinen miteinander kombiniert werden, womit man für diese Kombination wissenschaftstheoretisch eben die Philosophie zumindest verstanden als Metawissenschaft aller Wissenschaften (qua ihrer bereits angesprochenen „Dachfunktion“) zumindest zum Teil benötigt. Würde man auf diesen methodischen Ansatz bei interdisziplinären Phänomen verzichten, wären diese wohl ergo auch ungültig und zwar mit der Begründung, dass man keine genaue wissenschaftlich-disziplinär-gültige Zuordnung für das fragliche Phänomen angeben hätte.

II. Studienart – Qualifikation der WOW-Studie

Die WOW-Studie selbst ist darüber hinaus an sich auch eine kombinierte Studie. Sie geht nämlich von zwei Forschungsansätzen aus, dem explorativen und dem deskriptiven. Explorativ wurden eingangs Interviews durchgeführt, um die widerlegliche Vermutung eines WOW zumindest grundsätzlich bei den befragten Experten als tauglich bestätigt zu erhalten, was auch der Fall war. Dann wurde das Wiener Opernwesen sozusagen komponiert im Sinne von hinreichend beschrieben oder deskriptiv erzählt, indem genau beobachtet bzw. recherchiert wurde, welche seine möglichen Einzelteile sein könnten.

Dabei wurden fünf große Themen gefunden, die sich nun in Kapitel 4 – Punkt I. – V. finden und die fünf Hauptsäulen des (neuen) WOW-Theorems darstellen. Dann wurde jede dieser Hauptsäulen noch selbst wiederum mit fünf Argumenten abgestützt, die quasi jeweils argumentativ-logisch als deren Prämissen fungieren. Danach wurde das wissenschaftlich neue WOW noch in den Rahmen der nun als final vorliegenden Buchstruktur gefasst, sodass eine logisch-richtige wie anschauliche Gliederung fürs WOW getroffen wurde, die neben einer Einleitung (Abschnitt 1) und dem alle inhaltlich einschlägigen Argumente umfassenden Hauptteil (Abschnitt 2) auch noch einen Schlussteil (Abschnitt 3) vorsieht, der wiederum die Folgen, Prognosen und Handlungsempfehlungen zum WOW beschreibt.

Hier im Methodenteil des WOW sollte all das nunmehr Erklärte nur kurz und ergänzend zur Sprache kommen, um die Grundgliederung der gegenständlichen wissenschaftlichen Arbeit auch einmal, wenn auch nur grob, ausformuliert zu haben.

III. Interdisziplinäre Methodologie der WOW-Studie

Kommen wir nun zum Kern des gegenständlichen Methodenteiles. Dieser beschäftigt sich mit der Frage, welche wissenschaftlichen Methoden bei der gegenständlichen Arbeit insbesondere zur Anwendung kamen. Zunächst einmal die Wirtschaftswissenschaft (Ökonomie) und die Kulturwissenschaft, des Weiteren die Anthropologie und die Soziologie.

In zweiter Linie mussten aus diesen Disziplinen jeweils einige Bereiche herausgenommen, zum Teil überlappt, aber jedenfalls zumindest miteinander kombiniert werden. Hierzu wurde in metawissenschaftlicher Art und Weise insbesondere die Philosophie als Dachdisziplin verwendet und zwar in concreto durch ihre Fachsubgebiete Phänomenologie, Ontologie und Epistemologie.

Durch deren Wirkweise kam es in der Folge zur Verschränkung der beiden Begriffsinhalte von *Ökonomie* und *Kultur*, die zunächst jede für sich genommen einen Kreis darstellten und nun übereinander gelegt wurden, sodass die hierdurch erzielte Schnittfläche in inhaltlicher Hinsicht die Schnittmenge des Begriffsinhaltes von *Kulturökonomie* ergab, welche im Rahmen des WOW die am meisten zum Einsatz gekommene wissenschaftlich-disziplinäre Methode ausmacht.

Diese Kulturökonomie, soweit muss dies natürlich konzidiert werden, ist nicht erst im Rahmen der vorliegenden Studie entstanden oder gar erfunden worden, es gibt sie als wissenschaftliches Institut vielmehr schon seit geschätzten 40 Jahren im deutschen Sprachraum und zwar auch unter verschiedenen Etiketten (Kulturökonomie, Kulturbetriebslehre, Kulturmanagement,...). Der Begriff der Kulturökonomie hat aber an sich etwas besonders starkes, nämlich seine reziproke Funktion, die Kultur wirtschaftlich und die Wirtschaft kulturell zu denken. Der Kernbegriff von Kulturökonomie ist aber eigentlich „Kulturwirtschaft“, also jener Bereich der Wirtschaft, der sich mit Kultur befasst, als diese prozessual für die Künstler von der Kulturwirtschaft organisiert wird, wodurch sich eine Verlinkung einerseits der beiden Begriffsinhalte von Kultur bzw. Kunst und andererseits des Einzelbegriffsinhaltes von Wirtschaft ergibt.⁸⁹

⁸⁹ Ein Teil der Kulturwirtschaft geht auf die Kulturbetriebslehredefinition von Tasos Zembylas zurück, an die Stelle von Kulturbetriebslehre habe ich aber Kulturökonomie gesetzt, und eigentlich wurde von Prof. Zembylas nur das Element des prozessualen Organisierens

Es folgen aber nun einige Disziplinedefinitionen lose aufeinander folgend, damit Sie, geehrter Leser, einen Überblick über all jene vielen möglichen Disziplinen erhalten, die sich auf die Kulturökonomie auf verschiedene Art und Weise beziehen, indem sich diese entweder ganz oder zum Teil selbst definieren oder aber indem sie zwar eigentlich nicht zur Kulturökonomie gehören aber mittelbar (im Rahmen des WOW notwendig) als in sie zu integrierende anstehen. Dies geschieht übrigens methodisch dadurch, dass das Produkt der Kulturökonomie und somit ihr finaler Zweck eigentlich immer irgendeine Art von Kunst (bzw. die Kultur) darstellt, und wenn für das je spezifische Kunstprodukt eine Kenntnis einer zunächst externen Einzelwissenschaft erforderlich ist, weil sie eben das konkrete Kunstprodukt direkt betrifft, kann diese Einzelwissenschaft sohin unproblematisch vorausgesetzt, sie selbst gilt als wissenschaftlich, fallspezifisch konkret in das Fach Kulturökonomie (mittelbar aber doch) integriert werden. Denn hätte man einige zunächst externe Einzelwissenschaften in das kulturökonomische WOW nicht disziplinär integriert, würde dem WOW ein wesentlicher Bestandteil fehlen, ja schlimmer noch, es hätte bezüglich seiner nie eine wissenschaftlich hinreichende Sachgeltung abschließend erzielt werden können, weil in diesem Fall eben eine wissenschaftliche Charakterisierung des gegenständlichen kulturökonomischen Produkts der exquisiten Opernkunst (am Standort Wien) fehlte.

Hier also die einzelnen Disziplinedefinitionen wie angekündigt.

Kulturökonomiedefinition (bei Werner Hasitschka {ähnlich wie auch bei Zembylas Kulturbetriebslehre-Grunddefinition}) **als „Kulturmanagement:** Diese entspricht einem prozessual-organisatorischen Kontext der kommunikativen Werte-Symbolisierung“.⁹⁰

Kulturökonomiedefinition (bei Tasos Zembylas – als hier seine weiterführende Kulturbetriebslehre-Definition) **als Kulturbetriebslehre:** „Im Titel dieses Buches - ‚Kulturbetriebslehre: Grundlagen einer Inter-Disziplin‘ – wird explizit der Anspruch erhoben, eine neue Inter-Disziplin philosophisch zu begründen.“⁹¹

Kulturökonomiedefinitionskommentar: Prof Hasitschka stellt einen organisatorischen Prozess dar, wenn Kultur gemanagt wird, dem für den Kulturmanagementbegriff zu folgen

entnommen, der Verlinkungsgedanke zweier Leitbegriffe Kultur (+Kunst) und Ökonomie stammt vom Autor der gegenständlichen wissenschaftlichen Studie. Gemäß: (Zembylas 2004) Zur Frage der Inter-Disziplinarität der Kulturökonomie als Kulturbetriebslehre bei Zembylas wird sofort etwas weiter unten noch unsererseits Stellung genommen werden.

⁹⁰ gemäß Hasitschka, 1997: Seite 32, Abs. 2 Werner Hasitschka war 14 Jahre lang Rektor der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien (MDW), der größten Österreichischen Universität dieser Art. Darüber hinaus ist er gegenwärtig als Ordinarius des Instituts für Kulturmanagement an der MDW tätig.

⁹¹ gemäß Zembylas, 2004: „Kulturbetriebslehre – Grundlagen einer Interdisziplin“: S. 16, Abs. 4, Satz 3 f.

ist. Tasos Zembylas bringt wiederum einen inter-disziplinären Ansatz dar, wie man Kulturökonomie als Kulturbetriebslehre zu verstehen habe. Dieser Ansatz gefällt mir persönlich weniger gut, weil mir das Wort Betriebslehre zu viel mit treiben (beliebig) oder antreiben (wie man es für eine herkömmliche Produktion tun kann aber für Kunst und Kultur wohl eher nicht sollte) zu tun hat. Das weitere Ansprechen einer definitionsmäßigen **Inter**-Disziplinarität finde ich auch verfehlt, da jede wissenschaftliche Disziplin überhaupt das Recht innehat, Einzelwissenschaften für ihren eigenen Kontext je zum Teil mitanzuwenden. Deshalb kann eine Definition einer Wissenschaftsdisziplin nie bloß auf deren Interdisziplinarität gestützt werden, was Zembylas aber bereits im Titel seines Buches so vorschlägt und sich somit mE des Vorwurfes einer selbstreferenziellen Definition der Kulturökonomie bzw. Kulturbetriebslehre schuldig macht.

Auch wenn Interdisziplinarität für das gegenständliche Buch gewiss wichtig ist, stellt sich nun also wiederholt die Frage, worin besteht die Kulturökonomie nun wirklich. Ganz klar: in der Verschränkung der Kultur mit der Ökonomie. Hierzu kurz deren jeweilige Definition:

Kulturwissenschaft(en)definition: Kulturwissenschaften sind ein bedeutungsgenerierendes Verfahren, das sozial signifikante Wahrnehmungs-, Symbolisierungs- und Kognitionsstile in ihrer lebensweltlichen Wirksamkeit analysiert. Dabei geht es zentral auch um Medien, da sie die kulturelle Semantik (Zeichen, Bedeutung) von Gesellschaften sowohl erzeugen wie distribuieren.⁹²

Wirtschaftswissenschaftendefinition: „Die Wirtschaftswissenschaften umfassen die Erforschung wirtschaftlicher Erscheinungen und ihrer Zusammenhänge bei der Verteilung der knappen Güter auf die einzelnen Individuen und Gemeinschaften sowie der Auswirkungen historischer Verteilungen auf die Gegenwart. Ein zweites Anliegen der Wirtschaftswissenschaften betrifft die Analyse der Ziele und Mittel zur Gestaltung wirtschaftlicher Prozesse und Strukturen.“⁹³

Kulturökonomiedefinition allgemein somit: Schnittmenge der Kulturwissenschaften mit den Wirtschaftswissenschaften.

Definitionswiderspruch von „Kunst“ und „Kultur“: Da ja die Kulturökonomie auf das Wort Kultur und Ökonomie abstellt, lohnt es sich weiter zu fragen, was eigentlich „Kultur“ hierbei bezeichnet. Gemäß der Kulturwissenschaftsdefinition geht es dabei um Wahrnehmungs-, Symbolisierungs- und Kognitionsstile – also um ein sehr breites Feld des Sozialen,

⁹² Müller-Funk, 2011: S. 988, Abs. 4

⁹³ Definition nach Albach, 2004: S. 3386, Abs. 1

das auch implizit den Begriff des Mediums (siehe Definition) umfasst. Spricht man aber über **Kulturökonomie** meint man mit Kultur in der Regel irgendeine Form von wirtschaftlich zu organisierender⁹⁴ Kunstpraxis, im Rahmen von Kulturpolitik, die auch zur Kulturökonomie im weiteren Sinn zählt, vielleicht auch da und dort eine gesellschaftliche Kunsttheorie. So gut wie nie geht es aber dabei um die lateinische Bedeutung von *cultus agere* (den Acker bestellen, als Mensch menschlich leben), was aber der allgemeinen Wortbedeutung des **Kultur**begriffs gleichkäme. Diese allgemeine Bedeutung von „Kultur“ subsummiert man anstatt dessen aber zumeist thematisch-inhaltlich z.B. unter „Anthropologie“ oder „Soziologie“. Die Kulturökonomie meint stattdessen aber eigentlich sehr häufig konnotationsmäßig eine **Kunstökonomie**, weil es ihr stetig um die wirtschaftliche Organisation von Kunst im Sinne von etwas zur Perfektion treiben und/oder für die Gesellschaft mit ihren Menschen symbolisieren, geht, um damit eine zumindest als Spiegelung ebenderselben Gesellschaft entsprechend signifikante Wirkung zu erzielen. Dennoch heißt es eben auch in der Fachsprache, wenn es um diese Prozesse jeweils geht, jeweils bloß „**Kultur**“- und nicht „**Kunstökonomie**“. Sind wir uns also zumindest hier semantisch-bedeutungsgemäß dieser überschießenden Verwendung des Wortes Kulturökonomie, das gemäß seiner regelmäßigen Konnotation eigentlich zu Unrecht statt Kunstökonomie verwendet wird, explizit bewusst, auch wenn eine Änderung der diesbezüglich gängigen Begriffsbelegungs-Praxis wohl eher als unwahrscheinlich einzuschätzen sein wird.

Das heißt zusammenfassend gesagt, dass wir oft Kunst meinen, wenn wir von Kultur sprechen. Beispiel: „Der Satz machen wir etwas Kulturelles.“, sagt aus, dass wir unsere Kultur pflegen wollen, das könnte neben der Kunstausbübung bzw. Rezeption auch einen Besuch in einem guten Restaurant, eine Bergwanderung oder eine Sportveranstaltung bedeuten. Wir meinen aber mit „etwas Kulturelles“ eigentlich, dass wir etwas machen möchten, dass die Kunst betrifft – einen Opernbesuch, einen Ausstellungs- oder Museumsbesuch und dergleichen. Durch diese begriffliche Konnotationsungenauigkeit entsteht zwar gewiss kein Schaden, er sollte uns aber in der Wissenschaft der Kulturökonomie jedenfalls nicht entgehen, wenn wir begriffshermeneutisch über „Kulturökonomie“ nachdenken, um sprachlich hinreichend präzise zu bleiben.

⁹⁴ Zembylas schreibt hier meines Erachtens richtig in dieser Hinsicht „Organisieren eines Kulturgutes“ gemäß S. 14/Abs. 1 Satz 2 analog von Zembylas, Tasos: „Kulturbetriebslehre eine Interdisziplin“, 12004 im Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Hinzukommen nun (passenderweise die für diese Dissertation) neben der nun eben besprochenen Kulturökonomie alljene für die vorliegende Studie verwendeten (zusätzlichen) Einzelwissenschaften qua ihrer jeweiligen Einzelwissenschaftsdefinition:

Kulturanthropologiedefinition: „Die Kulturanthropologie ist eine Kultur- und Sozialwissenschaft, die den Menschen in seinem Verhältnis zu seiner Kultur untersucht. (...) Kulturanthropologen forschen empirisch und zwar sowohl historisch als auch gegenwartsbezogen, des Weiteren vergleichend mit dem Ziel, jeweils übergreifende theoretische Fragen, Begriffe oder gar Theorien zu entwickeln. (...) Der Mensch wird dabei gleichzeitig als kultureller Schöpfer wie als Geschöpf der Kultur gesehen.“⁹⁵

Wiederholungsweise auch nochmals die **Soziologiedefinition:** „Soziologie ist eine empirische Sozialwissenschaft. Sie untersucht die Strukturen des sozialen Handelns und die Formen der Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung, unter Berücksichtigung der jeweils vorherrschenden Normen und Werte. Sie untersucht (Anm.: des Weiteren) die sozialen Prozesse und Institutionen, die die Integration der Gesellschaft bewirken. Sozialer Wandel und soziale Ungleichheit gehören zu den grundlegenden Phänomenen der soziologischen Theorie und Empirie.“⁹⁶

Somit wurden alle zentralen inhaltlichen Wissenschaftsdisziplinen des WOW hinreichend abgehandelt. Kommen wir nun zum Wesensbegriff: Dieser ist deshalb sehr wichtig hier zu erklären, weil durch ihn überhaupt erst der fachterminologische Neologismus „unseres Wiener Opernwesens“ wissenschaftstheoretisch möglich wurde.

IV. Das Wesen am Wiener Opernwesen

1. WOW-Theorem durch interdisziplinär-kombinierten Forschungsansatz erreicht.

Das Wesen des WOW konnte aufgrund der folgenden drei Philosophiegebiete beobachtet, als Seiende festgestellt und schließlich systematisch korrekt erkannt werden. Es waren dies: die Phänomenologie, die Ontologie und die Epistemologie.

Durch deren Kombination wurde das WOW überhaupt erst möglich.

⁹⁵ Diese Definition wurde dem Wikipediaartikel zur Kulturanthropologie entnommen: Wikipedia 2018: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kulturanthropologie>, eingesehen am 3. Juli 2018

⁹⁶ Die Definition wurde entnommen gemäß Schäfers, 2016: „Einführung in die Soziologie“: S. 19, letzter Absatz.

Inhaltlich besteht es aber in disziplinärer Hinsicht primär aus der Kulturökonomie und der Kulturwissenschaft sowie aus sich zu diesen Gebieten hier konkret konnex verhaltenen Einzelwissenschaftsbereichen.

2. Phänomenologie⁹⁷

Was ist Phänomenologie? Die Lehre von den Phänomenen. Was ist nun ein wissenschaftliches Phänomen bei Edmund Husserl? Phänomene bei Husserl entstehen durch phänomenologische Erkenntnisse. Diese wiederum haben Immanent-Gegebenes zur Voraussetzung. Dieser Umstand ist die eine Sache, die unmittelbar ex natura bewiesen werden kann, weil man sie „*schauend*“ zur Verfügung hat, das bedeutet, dass diese unmittelbar in den Sehsinn oder in die (weiteren) Sinne fällt. Es fehlen aber noch immer zwei weitere Schritte.

Denn diese aufgrund eigener Sinneswahrnehmung immanent gewordenen „geschauten“ Tatsachen werden im zweiten Schritt zu sogenannten *Cogitationes* (dt. Gedankengängen), da wir die geschauten Umstände mit unserem persönlichen Vorverständnis bzw. gegenständlichem Wissen automatisch selbst abgleichen, sodass die primär gewonnenen Sinneswahrnehmungen zu einer Art von persönlichen Regeln oder Gesetzen werden, die wir gemäß unserer eigenen Gedanken selbst (im Bewusstsein) haben und die dermaßen auch zunächst nur für uns persönlich gültig sind.

Nun ist es final und im dritten Schritt der Phänomenologie das Ziel, *intersubjektiv gültige Wahrheiten*, die Phänomene genannt werden, zu gewinnen. Diese entstehen mit Husserl durch eine *Zusammenschau der Cogitationes* (der Gedankengänge) mit den Wahrnehmungsweisen der anderen Individuen. Zu diesem Zweck werden deren allgemein bekannte, gesellschaftliche Werte oder andere unserem Bewusstsein bekannte externe Meinungen herangezogen, die nun unsere Eigenwahrnehmung ergänzen bzw. begrenzen, indem sie alles, was wir von diesen extern relevanten Meinungen selbst wissen, auf die gegenständliche Frage beziehen, sozusagen unsere eigene Meinung (selbst) intersubjektivieren. (Unerreichtes Ziel wäre natürlich hier immer ein vollständig objektives Wissen hinsichtlich der je konkreten Sache.)

Beispiel: Wir sehen, dass in Wien ein besonders großes Angebot an exquisiten Opernvorstellungen zum Konsum einlädt. Wir denken in der Folge, dies wird wohl ähnlich sein zum Silicon Valley, als dort ein IT-Cluster besteht und hier ein Wiener Operncluster.

⁹⁷ Siehe hierzu umfassend Edmund Husserls Phänomenologieidee, welche im Folgenden zusammenfassend dargestellt wird: gemäß (Husserl, Die Idee der Phänomenologie 1986)

Indem wir die ungefähre Definition (als wichtige und somit gültige) Meinung von Dritten hinsichtlich des Clusterbegriffs kennen, die nämlich besagt, dass für diesen zumindest eine branchenmäßige Unternehmenszusammenballung an einem Ort vorliegen muss, können wir bereits in unserem eigenen Bewusstsein darauf schließen, dass in Wien hinsichtlich der Opernbranche ein Wiener Operncluster vorliegt. Dies geschieht alles in unserem Bewusstsein, aber eben wissenschaftlich gerechtfertigt, weil wohl begründet. Somit soll in der vorliegenden Arbeit dies Beispiel den Begriff der Husserl'schen Phänomenologie als gültige wissenschaftliche Methode, die wir in der Frage des WOW miteinsetzen, hinreichend erklärt bzw. gerechtfertigt haben.

Das Ergebnis jeder Phänomenologie ist dabei nochmals zusammenfassend gesagt hinsichtlich einer konkreten wissenschaftlichen Frage *ein vollkommen immanent Geschautes*, das einem wissenschaftlich gültigen Phänomen gleichkommt. Zunächst wird dabei immer (womöglich schon bzw. einer konkreten Frage) eine persönliche Sinneswahrnehmung festgestellt. Diese wird im zweiten Schritt durch unser Vorwissen/Vorverständnis ergänzt. In einem dritten Schritt dann beziehen wir dazu noch das uns (zwar qua unseres eigenen Bewusstseins) bekannte einschlägige Sachwissen Dritter mit ein, sodass dieses als zweiter Filter der (bereits um unser eigenes Wissen ergänzten) Sinneswahrnehmung wirkt. Wir sprechen bei diesem Verfahren von einer sogenannten Intersubjektivierung, weil dabei die Sache auf ihren Kern reduziert bzw. herausgeschält wird.⁹⁸

Die Phänomenologie ist also vor allem dann eine schöne wissenschaftliche Erkenntnis-methode, wenn uns bereits a priori zu einer konkret wahrgenommenen wissenschaftlichen Frage bekannt ist, was man grundsätzlich dazu wissen sollte und zusätzlich noch, was andere wichtige Quellen dazu inhaltlich (qua dessen Kritik) meinen. Denn nur so kann man im eigenen Bewusstsein selbst eine wissenschaftliche Theorie gültig feststellen. Solche Feststellung heißt dann eben, wenn sie alle Kriterien wirklich einhält, ein wissenschaftlich neues Phänomen im Rahmen der Phänomenologie von Edmund Husserl.

Würde man auch nur einen wichtigen Aspekt eines allfällig wissenschaftlich neuen Phänomens bewusst umgehen, wäre entweder das Phänomen selbst nicht gültig oder aber die Phänomenologie allein methodisch nicht hinreichend ausreichend, um dieses zu untersuchen. Der Vorteil der Phänomenologie liegt also klar darin, aus eigener

⁹⁸ Es geht also darum, aus Sinneswahrnehmungen bestimmte Gedanken und aus bestimmten Gedanken intersubjektiv-optimiert gültige Wahrnehmungen hervorzubringen. Das Verfahren Husserls ist bestens dazu geeignet, dermaßen Inhalte der Wirklichkeit zu verwissenschaftlichen, neue Theorien dadurch zu schöpfen. Nachdem es dabei stets zu wissenschaftlich neuen Phänomenen kommt, heißt das gegenständliche Verfahren trefflich auch „Phänomenologie“.

Wahrnehmung des Wissenschaftlers wissenschaftliche Theorien zu schöpfen. Dies empfinde ich als eine Art Motor wissenschaftlicher Kreativität, weshalb ich, dort wo es für das WOW möglich und tunlich erschien, Husserl und seiner Phänomenologie sehr gern folgte. Freilich ist hier aber für die wirklich-taugliche Funktionalität von „Phänomenologie“ eine tadellose wissenschaftliche Integrität des phänomenologisch arbeitenden Wissenschaftlers die notwendige Voraussetzung. Diese möchte ich Ihnen, geneigter Leser, hiermit bezüglich des neuen wissenschaftlichen WOW-Phänomens ausdrücklich versprechen.

3. *Ontologie*

Das mittlere der drei Werke Hegel's zur Logik, welche sehr stark mit der Frage der Ontologie verwandt sind, soll hier kurz zum Begriff des „Wesens“ befragt werden, weil es sich dabei um eine schöne wie prägnante, wissenschaftliche Definition handelt. Das Wesen ist gemäß Hegel etwas, ein als Erscheinung in das Bewusstsein einer Person eintretender Moment, der aber seine volle Ausprägung – sein Wesen – erst dadurch antrifft, dass man sich mit dem Gegenstande oder der Person, um die es geht, eingehend auseinandersetzt, sodass ein gewisser Kern übrigbleibt, der dann im Gegensatz zum bloßen Schein eben das Wesentliche⁹⁹ erfasst.

Die Logik stellt im philosophischen Raum fest, was an Theorien weil evidentermaßen faktisch gegeben nun auch philosophisch als *seiend* bestehen kann. Die Logik bezieht sich hierbei also auf reale Gegebenheiten, die in der Realität wirklich anzutreffen und somit faktisch gültig sind und welche zeitgleich im Rahmen einer konkreten wissenschaftlichen Theorie philosophisch verarbeitet, zusammengefasst und systematisiert wurden. Hier geht es in erster Linie sozusagen um die Ehrlichkeit des Wissenschaftlers nur dasjenige theoretisch zu behaupten, was er selbst ernsthaft in der Wirklichkeit wahrgenommen hat und was somit logisch gültig ist, weil hiervon unproblematisch eine konkrete Lehre (ein logos) gezogen wurde.

Die Ontologie – eine metawissenschaftlich-philosophische Disziplin stellt eine Vorfrage der Logik dar, weil sie sich sozusagen als „Überphysik“ mit der Frage beschäftigt, was strukturell als Seiendes philosophisch zu denken überhaupt möglich (im Sinne von strukturell erlaubt) ist.

⁹⁹ gemäß Hegel, 1999

Die Frage nach dem Wesen einer Theorie muss somit sowohl als logisch als auch als ontologisch faktisch bzw. inhaltlich bestehen, also als wahr und damit als zu denken gültig (Logik) und zu denken möglich im Sinne von wohl strukturiert (ontologisch) festgestellt werden, um eine wissenschaftlich-gelungene Theoriegenese tauglich abgeben zu können.

Oft wird **Ontologie** auch landläufig schlechthin als die *Lehre vom „Wesen“* einer Person, Sache oder einer wissenschaftlichen Theorie selbst bezeichnet. Sie beschäftigt sich aber eigentlich darüber hinaus auch mit der **wissenschaftsstrukturellen Möglichkeit von etwas Seiendem**, also von etwas, das qua den Gesetzen der Philosophie zu denken strukturell möglich sei und daher als diesbezüglich in der Philosophie erlaubt ist. Sehr oft ist aber **dieses mögliche Seiende**, wenn es gelingt, es faktisch zu erkennen und es trefflich in Worte zu fassen, **auch kumulativ gesehen dazu noch (bloß) logisch**, weil es eben nicht nur zu denken strukturell philosophisch erlaubt gewesen wäre, sondern **auch konkret als spezifisches Seiendes Bestand hat**, weil hier konkret ein Phänomen beschrieben wird, deren Tatsachen, Prämissen und Schlüsse alle als richtig im Sinne von faktisch qua konkreter Sinneswahrnehmung seiend (der Wirklichkeit entsprechend) zu bezeichnen sind. Dies zur Überleitung in das Folgende.

4. Epistemologie

Bei der Frage der Epistemologie geht es um jenes philosophische Teilgebiet, das sich mit den Voraussetzungen der **Erkenntnis** wissenschaftlich auseinandersetzt. Es geht hierbei sowohl um das Erkennen von **Wissen**, aber auch um das Erkennen **anderer Formen von Überzeugungen**. Begriffe wie Gewissheit, Rechtfertigung und Zweifel sind hier als mögliche Eigenschaften jedes stattfindenden Erkenntnismodus oft das Thema.¹⁰⁰

Das Wiener Opernwesen soll dem aktuellen Wissensstand ein neues Theorem sowohl qua der Kulturökonomie als auch qua verwandter Gebiete wie z.B. der Musik- oder Theaterwissenschaft anfügen, die fraglichen Gebiete durch neue Erkenntnisse wissenschaftlich bereichern. Die Frage der Erkenntnis ist nun meines Erachtens hier gleichzusetzen mit der Frage des Schlüsselwortes von „Wissenschaftlichkeit“.

Lässt sich also ein Sachverhalt beweisen, der einer wissenschaftlichen Disziplin zugeordnet werden, somit auch gültig in ein wissenschaftlich-neues Phänomen verwandelt werden kann, einerseits weil der Sachverhalt wahr ist und andererseits eben deswegen, weil die angesprochenen Wissenschaftsdisziplinen für diesen auch inhaltlich als

¹⁰⁰ gemäß Wikipedia 2019 zur „Erkenntnistheorie“

wissenschaftlich zuständig vorgefunden werden, so gilt eine neue wissenschaftliche Theorie gemäß der Epistemologie (Erkenntnislehre) als zu Recht festgestellt bzw. zustande gekommen, weil sie entlang des zuständigen Wissenschaftsbereiches und somit zu Recht erarbeitet (also epistemologisch erkannt) wurde.

Exakt dieser Vorgang liegt bei der gegenständlichen Dissertation zum WOW als wissenschaftlich redlich wie gültig durchgeführt vor. Denn wissenschaftliches Erkennen heißt immer auch Ordnen, und da das WOW wesentlich der Kulturökonomie wissenschaftsmethodisch zugeordnet wurde, wurde hierbei auch epistemologisch korrekt vorgegangen. Der Anwalt solchermaßen genauer, wissenschaftlicher Erkenntnis ist also die Epistemologie. Auf sie kann man daher in keinem wissenschaftlichen Kontext gänzlich verzichten. Betrachten wir daher nun nochmals in gebotener Kürze die disziplinäre Inhaltszuordnung der 5 Thesen, welche argumentativ als die 5 inhaltlichen Hauptsäulen des WOW fungieren, metawissenschaftlich methodisch systematisch, um hierbei in der Folge auch der Epistemologie hinreichend Genüge getan zu haben.

5. Anwendung aufs Phänomen wiederum qua der inhaltlichen Disziplinen

- Säule I der WOW-Individualwirkungen betrifft die Kulturökonomie und die Anthropologie.
- Säule II der WOW – Kollektivwirkungen befasst sich mit der Kulturökonomie und der Soziologie.
- Säule III des Wiener Opernclusters beschäftigt sich nur mit kulturökonomischen Zusammenhängen.
- Säule IV der internationalen Referenzgröße WOW beschäftigt sich mit der Kulturökonomie mit Schwerpunkt auf die **Kultur**wissenschaft. Kulturwissenschaft ist aber immer implizit auch Kulturökonomie. Denn wie weiter oben schon dargetan hat sie ja stets eine Schnittmenge mit der Ökonomie, eben die Kulturökonomie.
- Säule V der Wiener Opernfreude ebenfalls. Das zur Kulturökonomie bei WOW-Säule IV. Gesagte gilt ebenso für seine hier gegenständliche Säule V.

Der disziplinär-methodologische kleinste gemeinsame Nenner des WOW wird wohl von der Kulturökonomie bereitgestellt, weil sich diese eben sowohl auf jede der Hauptsäulen des WOW als auch auf die Gesamttheorie des WOW (methodologisch) anwendbar herausstellt.

Durch die Hereinnahme von weiteren **Einzel**disziplinen in die Methodologie des WOW gelang es hier darüber hinaus, ein diversifiziertes, interdisziplinäres Phänomen des WOW

als wissenschaftlich strukturell richtig wie detailliert-deskriptiv hinreichend festzustellen. Somit wurde auch den Ansprüchen der Phänomenologie, Ontologie und Epistemologie Genüge getan. Denn ein **interdisziplinäres WOW Phänomen**, das im Großen und Ganzen auf der Kulturökonomie fußt, aber auch da und dort Anleihen bei weiteren Fachwissenschaften nimmt, erscheint insgesamt gesehen als *am klarsten mögliches*, qualitativwissenschaftlich **zeichnend zusammengesetztes Phänomenmosaikbild** im gegebenen Kontext der phänomenologischen Feststellung des WOW.

V. Das Wiener Opernwesen als eine Form von angewandter Kunst

Kunst kennt viele Formen und Definitionen. Sie ist begrifflich gar so groß, dass mehrere Universitäten sich bezüglich ihrer je konkreten Form (von Kunst) unterscheiden lassen. Eine umfassende Definition würde daher hier gewiss zu weit führen. Ich möchte aber explizit hier angeben, was ich persönlich unter Kunst verstehe, und wie dies mit der gegenständlichen Dissertation zusammenhängt.

Kunst bedeutet für mich neben ihrer allgemeinen Bedeutung, etwas zur Perfektion zu treiben, also etwas besonders gut auszuüben, einen Spiegel des Lebens darzustellen, den der Künstler oder sein Artefakt dem Menschen als Individuum betrachtet oder aber der Gesellschaft als ganze gesehen zur Verfügung stellt. Sie ist als Kunst geradezu das Gegenteil von „Natur“ oder von „Leben“, weil sie, so scheint es zumindest, a priori keinen direkten Nutzen hat – eben „künstlich“ ist. Ihr einziger wahrer Nutzen besteht also wohl darin, uns Menschen zu erfreuen oder zum Nachdenken anzuregen, kurz gesagt uns emotional gemäß ihres jeweiligen Erklärungsinhaltes zu berühren.

Es gibt zahlreiche Kunst**formen**: Bildende Kunst, Malerei, Architektur, Bildhauerei, Stuck- oder Fassadengestaltung, Restauration, darstellerische Kunst, singdarstellerische Kunst, Musik, Film, Grafik, Design, Computerspiele, um nur einige aufzuzählen. Was wird aber unter dem Term „angewandte Kunst“ richtigerweise verstanden? Diese Frage ist deshalb wichtig, weil durch ihre Antwort der Grund ermittelt wird, was nämlich die Universität für Angewandte Kunst Wien gemäß ihrem Namen künstlerisch ausdrücklich möchte. Mir scheint, es geht hier zentral um die Anwendung von Kunst auf das Leben der Gegenwart und zwar in einem allumfassenden Sinn. Stets muss man sich hier also die Frage stellen: Welche neuen Gebiete kann die Kunst noch erreichen?, oder umgekehrt: Welche konkreten Lebensumstände können sich noch von Kunst bereichern lassen? Die Problematisierung dieser Fragen bringt uns auf nützliche Gedanken zum Thema

angewandte Kunst. Kein wichtiges Unternehmen verzichtet z.B. heutzutage mehr auf ein kunstvolles oder zumindest kunstvoll durchdachtes Logo. Autos, Elektrogeräte, Computer, Flugzeuge, Fernsehschirme müssen nicht mehr nur ihrer Kernfunktion genügen, sondern werden regelmäßig selbst auch Gegenstand von künstlerischen Gestaltungserwägungen bzw. Designs. Der Zeitgeist nämlich fordert es geradezu, dass neben die reine Funktionalität von in unserer Verwendung stehenden Produkten für unser Leben auch deren schöne Gestalt an sich wieder einen immanent wichtigen Wert bekommt. So wird also Kunst wenn gleichermaßen auf das normalerweise außerkünstlerische Leben (etwa der Produkte) bezogen fortan als „angewandte Kunst“ bezeichnet, weil sie eben auf unser Leben **angewandt** wird.

Doch es existiert wohl noch zumindest eine weitere Bedeutung von „angewandter Kunst“: Diese zweite Bedeutung hat aber meines Erachtens vor allem einen politischen Impetus (eine politische Stoßrichtung). So wird schon seit jeher im politischen Bereich auch ästhetischer Aktionismus betrieben, sei es eine optisch ansprechende Pressekonferenz, eine bis ins letzte Detail choreographierte Demonstration oder durch das Setzen konkreter Themen problematisierender historischer (zum Teil zeitgeschichtlicher) Denkmäler, wie dies z.B. das Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoa am Wiener Judenplatz verkörpert, um nur eines beliebig herauszugreifen. Die Kunst fungiert hier quasi als auf das Leben angewandter künstlerischer Verstärker eines konkreten (politischen/historischen) Anliegens.

Opernkunst (in Wien) erfüllt nun alle drei bisher genannten Kunstzwecke, zunächst den ersten, den Kunstgrundzweck, aber auch jene beiden weiteren Zwecke, die speziell der „angewandten Kunst“ zuzuordnen sind.

Sie verschönert also erstens das Leben durch Orchestermusik und Schöngesang, der lang studiert bzw. eingeübt werden muss, um dann in Perfektion vor dem Publikum gebracht zu werden.

Des Weiteren bringt sie gemäß Zweck 2 durch die Opernhäuser, durch die Singdarsteller, Orchestermusiker, Regisseure, Bühnenbildner wie Kostümdesigner die Schönheit insgesamt in die Mitte der Gesellschaft, indem räumlich zentrale Operntempel nicht nur das Unterhaltungsangebot einer Stadt bereichern, sondern auch als Energiestätten seelischer Kraft für deren Publikum – für die einzelnen Opernrezipienten – dienen. Ähnlich wie Kirchen stärken sie somit die Schönheit geistig, seelisch wie materiell jeder Gesellschaft, weil die Künstler ihre Kunst auf ihre Klienten „anwenden“, denn jede darstellerische/musikalische Kunst unrezipiert verpufft sofort, weil es sich hier um immaterielles Gut handelt,

welches grundsätzlich nicht speicherbar ist. Eine Opernvorstellung, mag sie auch noch weiter wirken, ist stets, selbst wenn sie ausverkauft sehr gut besucht worden ist, nach ihrem Stattfinden selbst materiell nicht mehr zu greifen,¹⁰¹ weil sie dann schon vergangen ist. Wäre sie also ohne Publikum verlaufen, hätte man sie ergo völlig ihres angewandten Kunstzweckes beraubt.

Der zweite Zweck von angewandter Kunst bezüglich des WOW ist absolut gesehen unser Kunstzweck Nr. 3 und hat meines Erachtens jene politische Dimension (von Oper), die auch in der gegenständlichen Dissertation bereits sehr umfangreich etwas weiter oben abgehandelt wurde, inne. Festzuhalten ist damit hier konkret nur noch, dass auch die politische Dimension exquisiter Opernaufführungen eine Form von angewandter Kunst ist, weil die Opernkunst hier als Mittel fungiert, Menschen in eine bestimmte politische Richtung (künstlerisch) zu beeinflussen. Politische Kunst ist also immer zugleich angewandte Kunst. (Auch auf die Oper bezogene.)

Freilich lässt sich deswegen aber ein exzellentes Operntheater noch lange nicht allein einer politischen Partei zuordnen, sondern es werden, sind die Opernmacher grundsätzlich wohlmeinend, stets verschiedene politische Ansätze (unterschiedlicher Librettisten, Komponisten, Regisseure) hierbei zur Aufführung zugelassen.

Jedenfalls trifft dies in den letzten 25 Jahren auf die 5 Best-Practice-Opernkompanien Wiens zu. Das war freilich aber in der (europäischen) Operngeschichte nicht immer so, auch gibt es zahlreiche Opernwerke selbst, die bewusst in eine politische Richtung gehen wollen, weshalb man manchmal gar nicht anders kann, als einen politischen Inhalt auf die Opernbühne zu bringen, selbst für den Fall, man wollte dies ausdrücklich vermeiden. Grundsätzlich wird man in jeder Qualitätsopernkompanie politisch dahingehend bestrebt sein, entweder gemäß einer aktuellen politischen Lage künstlerisch zu reagieren oder aber eben durchaus politisch- gegensätzliche Inhalte an unterschiedlichen Spieltagen aber dennoch gemeinsam während derselben Spielzeit zu programmieren – auch allein schon deshalb, weil man unterschiedliche politische Strömungen, die so gut wie in jedem demokratischen Publikum vorherrschen werden, kulturökonomisch mit Musiktheater insgesamt versorgen zu können und nicht etwa nur das Publikum einer bestimmten Partei anzusprechen, weil dies ökonomisch gesehen einen klaren Fehler aus den angegebenen Gründen darstellen würde, den jedenfalls ein großes Opernhaus sich in der Regel

¹⁰¹ Im bis hierher Gesagten liegt klar eine Anwendung der Opernkunst auf das menschliche Leben vor, sodass eine Art von angewandter Kunst vor uns liegt, die der grundsätzlich medialen Funktion der Opernaufführung vollkommen entspricht.

nicht leistet, es sei denn, man wünschte dies explizit künstlerisch, weil man etwa das Publikum, in eine bestimmte Richtung aufzurütteln, bestrebt wäre. Diese Grundsätze werden wenigstens das Wiener Opernwesen betreffend zu annähernd 100 % eingehalten.

Das WOW erfüllt somit erstens den Grundkunstzweck einer künstlichen/künstlerischen Gesellschaftsspiegelung durch zur Perfektion gebrachte Opernkunst anhand von exquisiten Opernaufführungen. Zweitens stellt sie in dem Sinn eine Form von angewandter Kunst dar, als sie medial von der Bühne ausgehend Inhaltssachverhalte darstellt und deutet, die dem Leben oder der Phantasie ihrer Schöpfer entsprechen aber jedenfalls das Leben des Publikums und etwas weiter gedacht auch jenes der Gesamtgesellschaft beeinflussen nicht nur als unmittelbarer Spiegel, sondern auch als seelisch reinigender Raum der entspannten Kontemplation. Kontemplation denke ich hier sowohl als thematisches Nachdenken zum jeweils konkreten künstlerischen Inhalt als auch im Sinne einer meines Erachtens inneren Sammlung bzw. Versenkung¹⁰². Dies führt dazu, dass Kunst wieder einmal auf das menschliche Leben angewandt wird. Somit haben wir die Zuständigkeit der angewandten Kunst auf diese Theorie. Drittens wird durch Werk, Regie und Programmierung des Spielplanes auch die Politik in die Opernkunst integriert, womit also, eine zweite Definitionsform angewandter Kunst als hier in das WOW hereinzunehmen, tunlich erschien.

Aus all den genannten Gründen kann somit geschlossen werden, dass es philosophisch – und zwar in hinreichendem Maße – begründet ist, die gegenständliche wissenschaftliche Arbeit des WOW auch an der Universität für Angewandte Kunst Wien einzureichen. Das Wiener Opernwesen soll also auch eine Form von angewandter Kunst darstellen. Denn es bezieht sich auf das menschliche Leben allgemein und wirkt zugleich durch seine ihm begrifflich innewohnende exquisite Opernkunst z.B. in den fünf Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien für den Standort Wien auf unser aller Leben. Daraus folgt, dass der Begriff des Wiener Opernwesens jenem der angewandten Kunst durchaus entspricht. Möge sich sein vorzüglicher künstlerischer wie ökonomischer Erfolg auch in Zukunft und somit weiterhin auf die Wiener Opernkultur anwenden lassen.

¹⁰² gemäß des Google-Wörterbuchs zum Begriff „Kontemplation“ (Google 2019)

3. ABSCHNITT

KAPITEL 6: Fazit

Hier gilt es, nochmals kurz zusammenzufassen, was mit dem Wiener Opernwesen eigentlich wissenschaftlich erkannt wurde. Es sind dies Individualwirkungen sowie Kollektivwirkungen, die vom exquisiten Opernkonsum ausgehen, der am Standort Wien von den Wiener Best-Practice-Opernkompanien angeboten bzw. produziert wird. Weil diese Opernkompanien quantitativ gesehen pro Wiener die meiste hochqualitativen Operaufführungen der Welt produzieren und sich alle damit zum WOW räumlich zusammenballen, liegt in kulturökonomischer Hinsicht ein Wiener Operncluster (WOC) vor. Dieser hat auch einen Qualitätsmaßstab, der aber noch besser durch den Begriff der Internationalen Referenzgröße des WOW beschrieben wird, als der WOC qualitativ gesehen unter die 10 besten der Welt insbesondere durch die Leistung der Wiener Staatsoper einzureihen ist, was einige unabhängige Rankings deutlich aussagen. Schließlich gerät das WOW insbesondere zur wahren Wiener Opernfreude, weil es von einer signifikant großen Wiener Opernliebe vor allem des Publikums begleitet, um nicht zu sagen, getragen wird.

In methodischer Hinsicht wurde das Phänomen des WOW im Bereich der Philosophie angesiedelt, weil diese vor allem durch ihre Subgebiete der Phänomenologie, der Ontologie und der Epistemologie die wissenschaftliche, neue Erkenntnis des WOW optimal unterstützen, wenn man sich mit deren begriffsinhaltlichen Konnotationen im Einzelnen auseinandersetzt.

Die alles übergreifende Disziplin bzw. Methode der vorliegenden Dissertation ist aber die Kulturökonomie per se, weil sich diese auf alle fünf inhaltlichen Hauptsäulen des WOW zwar nicht gleichmäßig aber doch unproblematisch wie insgesamt auf sie anwenden lässt, somit auch unter dem Strich wissenschaftsmethodisch-disziplinär zuständig ist.

In die Kulturökonomie wird des Weiteren eine gewisse Interdisziplinarität eingebracht, weil alle möglichen Kulturunternehmen jeweils ein spezifisches Kultur- oder Kunst**produkt** herstellen, woraus sich zwingend die Notwendigkeit ergibt, bezüglich seiner je spezifischen Art entsprechende Fachdisziplin(en) ergänzend anzurufen, um es näher verstehen, produzieren bzw. vermarkten zu können. In unserem Fall der exquisiten Opernkunst waren dies die Anthropologie, die Soziologie, die Theater- und die

Musikwissenschaft bzw. ergänzend auch die Medienwissenschaft und einige Aspekte weiterer sogenannter Einzelwissenschaften im Rahmen des Gebietes der Kulturwissenschaften.

Somit ist das WOW ohne Zweifel, das heißt, sehr eindeutig als philosophisch wissenschaftlich neues Theorem zustande gekommen und wird hoffentlich Sie, geneigter Leser, aber auch die weitere Wissenschaft und alle zusätzlich daran spezifisch Interessierten, durch seine Existenz erfreuen und bereichern.

KAPITEL 7: Prognose

Was sind nun die anzunehmenden beziehungsweise erwünschten Folgen des Wiener Opernwesens?

1. Es wird unserer Ansicht zur Folge das WOW aufgrund seiner hinreichend tollen Spezifik auch in Zukunft und somit nachhaltig fortbestehen.
2. Dafür wird es nötig sein, dass auf beiden Seiten – der künstlerischen wie der Publikumsseite stetig interessierter Nachwuchs bereitsteht bzw. in die jeweilige Rolle eintritt. Die Künstlerseite scheint hier weniger problematisch zu sein, als allfällig die Konsumentenseite. Es wäre aber dennoch für die Rezipientenseite wünschenswert, wenn hier die ältere Generation die mittlere und die mittlere die junge Generation zur „Opernkonsumnachfolge“ einlädt. Aber auch gesonderte Jugendaktionen wie Extravorstellungen, Abos etc. können ihr Übriges zu diesem Ziel beitragen. Hier trägt aber insbesondere das allgemeine und das Musikschulwesen auf allen Altersebenen – frühkindlich, bezüglich der Mittelschule und universitär die größte Verantwortung. Nur durch einen Methodenmix kann dieses Nachwuchsziel am besten angegangen werden. Was meiner Meinung nach das Wichtigste wäre, ist, einen vor allem allgemeinen Zugang hier zu ermöglichen, weil viele Kinder, deren Eltern nicht als opernahe einzuschätzen sind, dennoch eine sehr starke Affinität zu Theater, Musik und Musiktheater haben könnten oder eben auch faktisch haben werden, was meines Erachtens explizit wie permanent öffentlich zu fördern ist.
3. Aufgrund der exzellenten Aufführungsqualität in Wien ist dies aber ohnehin auch durchaus als sehr wahrscheinlich anzusehen.
4. Das Opernkulturerbe, welches vom WOW repräsentiert wird, soll also einerseits an nachfolgende Generationen übergeben werden, es ist aber auch das je aktuelle Florieren desselben von immanenter Wichtigkeit. Es wäre hierzu insbesondere schön, wenn es gelänge, vor allem die Studenten bzw. die jungen Opernfans zum regelmäßigen Opernbesuch auch über den Stehplatz, der für sich gesehen von immenser Wichtigkeit ist, hinaus also zum häufigen Aufsuchen eines Opernhauses zu motivieren, weil eine gewisse altersmäßige Ausgeglichenheit auf Publikumsseite einerseits die Gruppe der Opernrezipienten bereichern, aber umgekehrt auch für die Singdarsteller der Bühne und die Musiker des Orchestergrabens ein besonderer ergänzend-zusätzlicher Qualitätsanreiz wäre.

5. Aus all den bisher genannten Gründen ist es sehr wahrscheinlich, dass das WOW am Standort Wien weiterhin Auslastungsspitzenwerte der Häuser und damit verknüpft auch insgesamt gesehen eine stetig hohe Opernticketnachfrage bedingen wird, so dass nach wie vor mit dem Moment der Knappheit für den Opernkonsumenten in kulturökonomischer Hinsicht zu rechnen ist. Das ist übrigens für beide Seiten wichtig. Einerseits wird ein knappes Produkt umso lieber nachgefragt, weil man grundsätzlich von ihm denkt, dass wenn es besonders begehrt auch besonders gut sei und andererseits eben aus dem profanen Grund, dass auch Kulturunternehmen bestehen wollen, was sie eben genauso wie herkömmliche Wirtschaftsunternehmen nur können, wenn ihre Leistung stetig nachgefragt wird. Das gilt natürlich auch für öffentlich geförderte Kulturunternehmen in analoger Hinsicht. Denn was wäre das für eine Politik, die Kulturunternehmen bloß stützen würde, um etwas aufrecht zu erhalten, das die Bürger gar nicht wollen oder vielleicht sogar gar nicht brauchen. Natürlich sind hier wirtschaftliche Erwägungen im Zweifel gegenüber künstlerischen Erwägungen nachrangig, aber im glücklichen Fall des WOW ist es eben nun mal so, dass die Kartenpreise zugunsten insbesondere der Wiener gestützt werden, die aber, und das zeigen die Auslastungszahlen, auch wirklich immens an dem stark öffentlich geförderten Kulturgut der exquisiten Opernkunst (am Standort Wien) sehr interessiert sind, sich über dieses politische Angebot somit auch sehr freuen, was die öffentliche Finanzierung signifikant rechtfertigen wird.
6. Aufgrund der hohen Auslastung und Nachfrage, die eben beschrieben wurden, wird eine stetige Preissteigerung der Tickets wie auch bisher schon weiterhin stattfinden. Es ist gegenwärtig diesbezüglich folgendes festzuhalten: Erstens werden die Tickets deswegen stetig teurer, weil die Inflation (Geldentwertung) ausgeglichen werden muss, ansonsten die Kosten (der Opernkunst) nicht (weiter) finanziert werden können.

Zweitens habe ich den Eindruck, dass in den letzten 15 Jahren immer mehr Menschen sogenannte ernste Unterhaltungen – also Sprechtheater, aber eben vor allem Oper und Orchesterkonzert nachfragen, weshalb nochmals gesondert die Preise der eben genannten Kunstgüter gestiegen sind also wegen Knappheit deutlich angehoben wurden.

Drittens vergleichen sich etwa die Wiener Konzert- und Opernhäuser auch im nationalen wie internationalen Maßstab, besonders augenfällig wird dies bei den Wiener Philharmonikern. So hat vor 5 Jahren eine Karte der 1. Kategorie für ein

Philharmonikerkonzert noch € 100,-- gekostet. In Salzburg war man bei den Festspielen, weil diese im Sommer und während der Urlaubszeit der Musiker stattfinden (August), schon damals bei ca. € 200,-- für ein solches Konzert. Nunmehr verlangen die Salzburger Festspiele € 220,--, und in Wien im Musikverein oder im Wiener Konzerthaus kostet dieses Konzert außerhalb von Abonnements in der Regel ca. € 150,--. Ich denke diese Preissteigerung von etwa € 120,-- auf etwa € 150,-- ist nicht nur mit der gestiegenen Nachfrage bezüglich von Konzerten der Wiener Philharmoniker am Standort Wien zu erklären. Vielmehr wird man sich gedacht haben, dass, wenn die Zuhörer in Salzburg bereit sind, einen sehr hohen Preis zu zahlen, wird sich das in Wien auch mittelfristig preislich einschleifen lassen.

Da die Qualität von Philharmonikerkonzerten aber ohnehin superb ist, wird nur die Zukunft zeigen, wie diese Preisentwicklung weitergehen wird. Alles wäre diesbezüglich denkbar – ein Anstieg, ein Belassen der Ticketpreise auf dem aktuellen Niveau, nur ein Sinken derselben würde ich eher nicht erwarten. Hier ist die Preisentwicklung bei den Tickets der Wiener Philharmoniker aber überhaupt vor allem nur deswegen zu erwähnen, weil annähernd dieselben Personen bei den Wiener Philharmonikern auch im Orchester der Wiener Staatsoper spielen, und zwar immer. Noch ein Grund ist, dass auch in den letzten 15 Jahren die Opernkarten um mehr als durchschnittlich 3 % jährlich – inflationsbedingt – gestiegen sind, was somit in dieselbe Kerbe schlägt. Unterschiedlich ist aber, dass eine 20 % Preissteigerung, wie diese bei den Wiener außerabonnementmäßigen Philharmonikerkonzerten nun der Fall ist, wirklich als singulär zu bewerten ist, weil eben hier weit mehr als die (regelmäßig stattfindende) Inflationspreiserhöhung (von im Schnitt 3 % jährlich) durchgeführt wurde. Dennoch muss rechtfertigungshalber die äußerst hohe Qualität dieser Konzerte explizit unterstrichen werden, weshalb man schließen kann, dass auch eine hohe Preissteigerung bezüglich dieser unter Umständen dann als gerechtfertigt zu bezeichnen ist, wenn gleichzeitig dafür Sorge getragen wird, dass dieser deutlich höher ausfallende Gewinn pro verkaufter Karte auch wirklich den Wiener Philharmonikern selbst zu Gute kommt.

7. Die Wiener Best-Practice-Opernkompanien werden auch weiterhin – aller Voraussicht nach – den führenden Opernkunststätten am Standort Wien entsprechen. Denn sie stellen ein Ensemble von besonders großartigen Opernkompanien dar, dass nicht nur insgesamt stark ist, sondern, ähnlich wie einer fünf Kinder zählenden Familie in jedem Kind einen besonderen Schatz erkennt, stellen sie auch allesamt je spezifisch

geschichtsträchtige Kulturinstitutionen dar, die in der Gegenwart jeweils für sich gesehen – also gemäß ihrer jeweiligen programmatischen Spezifik – international anerkannte Spitzenleistungen erbringen, weshalb grundsätzlich auch für die Zukunft zu erwarten ist, dass sie diese opernkulturellen Höchstergebnisse auch weiterhin der Wiener Gesellschaft sowie deren Gästen sehr gern zur Verfügung stellen werden.

8. Ein Indikator, dass dem so sein wird, sind die internationalen Rankings bzw. Auszeichnungen.
9. Ein weiterer bereits angesprochener Indikator hierfür ist das jeweilige geschichtliche Fundament der besten Opernkompanien des WOW.
10. Doch nicht nur die künstlerische Seite der Kompanien des WOW besticht. Es ist auch das hiesige Opernkulturmanagement sehr stark mitverantwortlich dafür, dass diese Kulturunternehmen nahezu perfekt funktionieren und zwar schon alle mehr oder minder über eine lange Zeit hinweg. Ich möchte hier explizit die vier wichtigsten Namen nochmals in den Mund nehmen: Dominique Meyer, Roland Geyer, Robert Meyer und Walter Kobéra sind allesamt große Lichtquellen am Himmel des europäischen Musiktheatermanagements. Denn sie verfügen alle über eine immense Erfahrung, ein sehr großes Fachwissen und jeweils auch über eine starke, offene wie die Kunst höchst respektierende Persönlichkeit, was in der Summe gesehen deutlich mit dafür verantwortlich ist, dass das WOW so exzellent funktioniert, wie es dies eben tut. Es wird stark davon abhängen, ob es Wien bzw. Österreich für die Zukunft gelingt, solche Musiktheatermanagement-Größen als Sterne oder gar Sonnen für das WOW weiterhin zu verpflichten, wenn es darum geht, dass das WOW auch weiterhin nicht stagniert, sondern stetig wie gesund ein Opernwirtschaftswachstum erzielen soll.
11. Was für all jene Länder, die über einen Meereszugang und ein entsprechendes Klima verfügen, der wunderschöne Meeresstrand und für all jene, die ein Gebirge aufweisen, die Wintersportkiparadiese sind, ist für kulturelle Zentren, wie dies begriffsmäßig manchmal auf europäische oder amerikanische Großstädte zutrifft, ein eigenes Opernwesen, ja im Fall Wien sogar ein großes wie exquisites Opernwesen, weil es den Menschen ob seiner Schönheit so viel bedeutet. Dieses ist in der Gestalt seiner einzelnen Opernkompanien wie hier schon oft beschrieben gesellschaftsfunktionell als ein Unterhaltungsort aber auch ein emotionaler Zufluchtsort für Menschen, denen eine tolle Opernaufführung eine große Freude bereitet, weil ihnen dadurch geradezu das Herz aufgeht. Touristisch gesprochen tritt diese intrinsische Herzensfreude konkret an den Platz, den für die Menschen am Meer das Kräuseln der Wellen am Strand,

während sich die Sonne im Wasser bricht und spiegelt, einnimmt. Vergleichbar ist hier beim Wintersport etwa das Gefühl anzuführen, wenn man bei klarer Sicht auf einer Bergstation die Ski anschnallt, die Brille aufsetzt, womöglich ein ganzes Gebirge zu Füßen hat und die ersten leichten Schwünge durch die Piste zieht. Das Gemeinsame an den drei geschilderten Orten ist eben dieses enorm befriedigende besonders hochstehende Glücksgefühl, das je von ihnen ausgeht oder zumindest theoretisch ausgehen kann, lässt man sich persönlich darauf ein, und die Bedingungen entsprechen auch. Dieses typische Hochgefühl, um das es uns hier geht, gilt es im Falle des Kulturzentrums Wien mit seinem Wiener Opernwesen vor allen seinen möglichen Gegnern zu schützen. Des Weiteren hoffe ich, dass die exzellente Wiener Opernkultur weiterhin vom Wiener Opernwesen erfolgreich getragen werden wird, indem es sich wie auch schon bisher selbst weiterhin – durch alle ihm zugehörigen Menschen, sei es auf Publikums- oder auf Produzentenseite – speziell in diese Richtung eines nachhaltigen, zugleich künstlerischen wie kulturökonomischen und kulturwissenschaftlichen Erfolges fokussiert.

KAPITEL 8: Appell

Um alle eben genannten Feststellungen, Prognosen und Werte des WOW aufrecht erhalten, befördern oder schützen zu können, appelliere ich an all jene Menschen, die das WOW lieben, in die folgende Richtung zu wirken:

- Halten wir den Nachhaltigkeitsgedanken des WOW insbesondere hoch. Das heißt, wir müssen sicherstellen, dass exquisite Oper in Wien sozusagen in BIO und/oder Fairtrade-Qualität beziehbar bleibt. Hierfür ist es eine notwendige Bedingung, international einen Führungsrang zu verteidigen, wenn es um die Qualität geht, was nicht nur aber auch großen Künstlernamen zu verdanken ist. Bio heißt aber auch, dass junge Singdarsteller gute Chance erhalten müssen oder dass in kleineren Kompanien als der Staatsoper der Anspruch erhoben wird, wahres Musiktheater zu betreiben, also sowohl einen musikalischen wie einen theatralen künstlerischen Anspruch zu stellen. Nur wenn dies gelingt, kann man von einer positiven Weiterentwicklung des WOW sprechen. (Biologisch heißt auch „aus dem Leben heraus“.) Wenn also ein Bildungssystem das WOW flankiert, ist auch seine Mitwirkung äußerst wichtig, wenn es um die Nachhaltigkeit geht. Mit Fairtrade meine ich die Bedingungen, welche Künstler in Wien antreffen. Das beginnt beim fairen leistungsabhängigen Gehalt, geht über das Sozialsystem des Staates Österreich bis hin etwa zu künstlerisch-gesetzlichen Schutzmaßstäben, wie sie etwa für Österreich durch ein arbeitnehmerschützendes (staatliches) Arbeitsrecht nicht nur allgemein gewährleistet werden, sondern eben auch dann, wenn künstlerische Leistungen (auf einer Bühne) qua Dienstvertrag (also unselbständig) und unter zum Teil auch qua Werkvertrag (also selbständig) von Künstlern erbracht werden. Für die Nachhaltigkeit des WOW sind diese insofern kausal, als dass nur ein Arbeitnehmer, der als arbeitender Mensch vor Übergriffen geschützt ist, auch eine künstlerische Bestleistung produzieren wird, alles andere wäre entweder unmenschlich oder aber sogar auch unwirtschaftlich, weil ja ein unter Druck stehender Künstler, der eine mittelmäßige oder schlechte Bühnenleistung erbringt, auch für die jeweils betroffene Opernkompanie niemals einen Zugewinn bedeuten würde. Die künstlerische Hochwertigkeit einer Leistung wird aber auch ohne Zwang in Wien stets erbracht. Denn jeder Künstler möchte das Wiener Publikum begeistern, es ist eine Ehre für ihn, daneben handelt es sich bei den Wiener Opernbühnen durchaus um die Bretter, die die Welt bedeuten, denn tolle internationale Folgeaufträge sind diesbezüglich sogar die Regel. Ein letzter Punkt hierzu ist, dass auch die Weltstars deshalb

Höchstleistungen stets anstreben, zusätzlich aber noch aus dem Grund, ihren international hochstehenden Ruf weiter aufrecht zu erhalten bzw. auszubauen, weshalb sie niemals die Intention haben würden, auf einer Bühne des WOW sozusagen absichtlich eine minderwertige Leistung abzuliefern.

- Neben der Nachhaltigkeit müssen wir dafür Sorge tragen, dass das Kulturgut der exquisiten Operaufführung in Wien auch weiterhin allgemein zugänglich bleibt. Stehplatz, Abos, Rabatte, Fernseh- und Internet bzw. Blu-Ray-Übertragungen müssen stets ernsthaft überdacht, qualitätsmäßig betreut und beachtet werden, damit auch das Publikum dem WOW immer treu bleibt bzw. damit es in dieses langsam hineinwächst.
- Natürlich müssen wir auch immer das Bildungswesen für das WOW aktiv wie passiv fördern, sonst gäbe es aus diesem Grund zu wenig Nachwuchs entweder auf Produzenten oder auf Konsumentenseite.
- Ein weiteres Must-Do ist die Aufrechterhaltung von europäischen und internationalen Beziehungen auf politischer, universitärer und künstlerischer Ebene. Denn dass jedes Top-Opernwesen eine internationale Angelegenheit ist, liegt auf der Hand. (Siehe dazu auch das entsprechende Interviewstatement der ORF-Kultur-Lady Barbara Rett im Anhang 2) Um es ganz einfach zu fassen, deshalb: Möchte man Weltstars hören, muss man diese auch einladen bzw. umgekehrt die österreichischen Dirigenten-, Regisseur-, Singdarsteller- oder Instrumentalmusiker-Stars in die Welt gehen lassen bzw. schicken, wenn dies die benachbarten aber auch fernere Opernzentren der Welt gerne hätten.
- Schließen möchte ich mit dem Spiritus, dem Geist des Wiener Opernwesens. Von Stolz zu sprechen, wäre wahrscheinlich falsch, weil mit ihm doch im Christentum eine Todsünde bezeichnet wird. Freilich wird aber dort begrifflich nicht ein großes Ehrgefühl hinsichtlich von besonders schönen Dingen innerhalb der eigenen Sphäre gemeint, sondern es wird von einer missgünstigen Verachtung Anderen gegenüber gesprochen, wenn die Kirche von Stolz – Synonym dafür: Hoffart – spricht, was eben einen gewissen persönlich-eigenen Hochmut mitbezeichnet.

Nein, ich spreche davon, dass wir stets gern an den Umstand denken sollen, dass Wien im Sinne des WOW opernhafte ist. Nur dann wird der Geist des WOW weitergetragen werden. Hätten wir den Geist diesbezüglich aber nicht, wäre das WOW nicht widerstandsfähig, was aber, um international bestehen zu können, durchaus faktisch gegeben sein muss.

Man könnte dann leicht behaupten, wie dies so oft geschieht, die Oper wäre tot. Wie wir aber bereits in diesem Buch geschrieben haben, ist, solche Krise als kulturpolitische Opernnotwendigkeitsfrage zu diskutieren, zwar grundsätzlich berechtigt, aber faktisch gesehen die Oper in Wien seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts durchgehend nicht gestorben. Anstatt dessen folgt nach jedem Opernbashing regelmäßig die Gegenbewegung eines deutlichen Ups, das oft sogar für die Opernbeliebtheitskurve einen oberen Extremwert bedingt. Haben wir aber davon unabhängig jedenfalls diesen positiven Geist des WOW stets in uns, weil wir, auch wenn wir nicht alle Opernkünstler oder –Fans sind, unbedingt das WOW weiterhin als florierendes in Wien haben wollen, weil es uns kulturell wie wirtschaftlich signifikant bereichert, was auch regelmäßig dazu führen wird, dass sich die Gegner des WOW allfällig viel schwerer tun werden, eine ohnehin bezüglich ihres Wahrheitsgehaltes selbst gefakte Wiener Opernkrise überhaupt herbeireden zu können.

Abschließend fasse ich das bis hierher Gesagte folgendermaßen zusammen:

Unterstützen wir Oper als Wiener Opernwesen in Wien!

Verstehen wir Oper als Wiener Opernwesen in Wien!

Machen oder rezipieren wir Oper als Wiener Opernwesen in Wien!

Mit etwas Glück, Redlichkeit und Sorgfalt werden diese Apelle hinsichtlich des Wiener Opernwesens sich weiterhin am Standort Wien (durch uns alle) bewahrheiten und zwar nachhaltig.

LITERATURVERZEICHNIS

- Albach, Horst. „Wirtschaftswissenschaften.“ In *Gabler Wirtschaftslexikon*, von Katrin Alisch, Ute Arentzen und Eggert Winter, 3386-3389. Wiesbaden: Gabler-Verlag, 2004.
- Amodeo, Immacolata. *Das Opernhafte*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- Austria Presse Agentur und Die Presse. „Städtevergleich: Wieviele Quadratmeter man für 1500 Dollar zur Miete bekommt.“ *Die Presse Online*. 11. Oktober 2017. https://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/5300845/Staedtevergleich_Wieviele-Quadratmeter-man-fuer-1500-Dollar-zur (Zugriff am 17. Jänner 2019).
- Bendixen, Peter, und Bernd Weikl. *Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie*. 3. Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Bundesministerium für Finanzen. *Ausführliche Informationen zur Absetzbarkeit von Spenden und Stiftungszuwendungen*. 2019. <https://www.bmf.gv.at/steuern/selbststaendige-unternehmer/einkommensteuer/absetzbarkeit-spenden.html> (Zugriff am 19. Januar 2019).
- Cooper, Michael. „Metropolitan Opera Attendance: Slightly Better, Still Bad.“ *New York Times*. 15. Mai 2017. <https://www.nytimes.com/2017/05/15/arts/music/metropolitan-opera-attendance-slightly-better-still-bad.html> (Zugriff am 17. Januar 2019).
- Google. *Google Wörterbuch*. 2019. <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Kontemplation&ie=UTF-8&oe=UTF-8> (Zugriff am 6. Februar 2019).
- Haselbach, Dieter. „Nachhaltigkeit als Prinzip kulturpolitischen Handelns - Überlegungen zur Rolle des Kulturunternehmens.“ In *Nachhaltige Entwicklung in Kulturmanagement und Kulturpolitik - Ausgewählte Grundlagen und strategische Perspektiven*, von Patrick S. Föhl, Patrick Glogner-Pilz, Markus Lutz und Yvonne Pröbstle. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Hasitschka, Werner. *Kulturbetriebslehre und Kulturmanagement - Interaktionsanalytischer Ansatz*. Positionspapier, Kulturbetriebslehre, Institut für Kulturmanagement, Wien: Werner Hasitschka Eigenverlag, 1997, 70.
- Husserl, Edmund. *Die Idee der Phänomenologie*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1986.
- . *Philosophie als strenge Wissenschaft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2009.
- König, Siegfried. *Grundwissen Philosophie*. Nürnberg: Siegfried König, 2013.
- Korta, Tobias F., und Sibylle Niekisch. *Culture Club*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2004.
- Müller-Funk, Wolfgang. „Kulturwissenschaften.“ In *Lexikon der Geisteswissenschaften*, von Helmut Reinalter, Herausgeber: Peter J. Brenner. Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2011.
- Mercer. *Mercer*. 20. März 2018. <https://www.mercer.com/newsroom/2018-quality-of-living-survey.html> (Zugriff am 17. Januar 2019).
- Michels, Ulrich. *dtv-Atlas - Musik*. Karlsruhe: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.
- National Endowment for the Arts. „How the United States funds the Arts.“ Joanna Woronkowicz, Bonnie Nichols und Sunil Iyengar. November 2012.

<https://www.arts.gov/sites/default/files/how-the-us-funds-the-arts.pdf> (Zugriff am Januar 2019).

Opéra national de Paris. *Spielplanauszug für den 8. Mai 2019 der Opéra national de Paris*. Herausgeber: Opéra national de Paris. 2018. <https://www.operadeparis.fr/en/season-18-19/opera/gala-des-350-ans-de-lopera#distribution>.

Ross, Alex. *The Rest is Noise - Das 20. Jahrhundert hören*. New York und München: Farrar, Strauss und Giroux/Piper Verlag, 2007.

Saage, Richard. „Philosophische Anthropologie in historischer und aktueller Perspektive.“ *Philosophische Rundschau*, 2011: 283-298.

Schäfers, Bernhard. *Einführung in die Soziologie*. 2. Auflage. Wiesbaden: Springer Fachmedien Verlag, 2016.

Theater an der Wien. *Theater an der Wien - Geschichte*. 2019. <https://www.theater-wien.at/de/ueber-uns/geschichte> (Zugriff am 26. Januar 2019).

—. *Theater an der Wien Geschichte*. <https://www.theater-wien.at/de/ueber-uns/geschichte> (Zugriff am 3. Januar 2019).

Top University Ranking. *Universities of Performing Arts*. QS Quacquarelli Symonds Limited. 1994. <https://www.topuniversities.com/university-rankings/university-subject-rankings/2018/performing-arts> (Zugriff am 19. Januar 2019).

Wiener Staatsoper. *Künstlerliste der Wiener Staatsoper Saison 2018/19*. <https://www.wiener-staatsoper.at/ensemble-gaeste/oper/> (Zugriff am 24. Januar 2019).

Wiener Volksoper. *Wiener Volksoper - Geschichte*. 2019. https://www.volksoper.at/volksoper_wien/information/ueber_volksoper/Ueber_die_Volksoper.de.php (Zugriff am 26. Januar 2019).

Wikipedia. *Cogito, ergo sum*. 4. Januar 2019. https://de.wikipedia.org/wiki/Cogito_ergo_sum (Zugriff am 4. Januar 2019).

Zembylas, Tasos. *Kulturbetriebslehre - Grundlagen einer Inter-Disziplin*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.

ANHANG 1 – Ergänzende Beweise des Wiener Opernwesens

1) Die Wiener Best-Practice Kompanien im Einzelnen:

Die Wiener Staatsoper

Rechtliche Grundlagen: Die Wiener Staatsoper ist eine österreichische Gesellschaft mit beschränkter Haftung und gleichzeitig eine hundertprozentige Tochter der Bundestheater Holding GmbH, jener GmbH, die für die Republik Österreich die Bundestheater, also die Wiener Staatsoper, die Wiener Volksoper sowie das Burgtheater und das Akademietheater nebst einer Servicegesellschaft (Art for Art GmbH) als deren Mutter fungiert. Dies ist insbesondere auf das hierzu verabschiedete österreichische Bundesgesetz „Bundestheaterorganisationsgesetz 1998 in der aktuellen gültigen Fassung zurückzuführen. Im BthOG (Bundestheaterorganisationsgesetz) 1998 ist ebenfalls geregelt, wer Geschäftsführer der Holding sowie der Bühnengesellschaften wird. Im Wesentlichen sagt § 12 legis citae dazu, dass die Ernennung sowohl für die Holding als auch für die einzelnen künstlerischen Gesellschaften – sprich für die Theater – grundsätzlich der Bundeskanzler vornimmt. Für die Staatsoper sind zwei, ein kaufmännischer und ein künstlerischer Geschäftsführer (Direktor) vorgesehen.¹⁰³ **Leitung:** künstlerischer Geschäftsführer (Direktor): Herr Direktor Dominique Meyer; kaufmännischer Geschäftsführer: Herr Direktor Thomas Platzer. Ab der Saison 2020/21 (konkret ab September 2020) soll laut Medienberichten der österreichische Kulturmanager Dr. Bogdan Rošćić die künstlerische Leitung übernehmen. Er wurde dazu jedenfalls vom ehemaligen Kulturminister Mag. Thomas Drozda designiert. Ob diese Entscheidung von Bundeskanzler Sebastian Kurz und Kulturminister Gernot Blümel aufrecht erhalten werden wird, steht noch offen. (Widersprüche hat man aber noch nicht gehört. Rošćić bereitet bereits seine erste Saison inhaltlich vor.) Der Holding-Geschäftsführer ist übrigens aktuell Herr Mag. Christian Kircher. **Maximale BesucherInnenanzahl:** 1.709 Sitzplätze + 567 Stehplätze + 22 Rollstuhlplätze + 4 Begleitplätze = 2.302 Plätze (Platzsumme). **Opernaufführungsanzahl pro Jahr:** 215.¹⁰⁴ **Auslastung diesbezüglich (nur der szenischen Opernaufführungen auf der Hauptbühne) im Durchschnitt:** 99,26 % der Sitzplätze/72,88 % der Stehplätze bei einer Gesamtbesucheranzahl von 448.689 Personen.¹⁰⁵ **Betriebssystem:** Repertoire-Betrieb.¹⁰⁶

Die Wiener Volksoper

Rechtliche Grundlagen: Die Wiener Volksoper hat gemäß dem BthOG ein rechtliches Zwillingsschicksal zur Wiener Staatsoper. Sie ist dermaßen ebenso eine österreichische Gesellschaft mit beschränkter Haftung und gleichzeitig eine hundertprozentige Tochter

¹⁰³ Als Quelle fungierte hier das Rechtsinformationssystem des Bundes, im Internet ersichtlich unter: www.ris.bka.gv.at dort unter dem Gesetzesnamen aufgrund des Hinweises von Herrn Platzer im Interview.

¹⁰⁴ Geschäftsbericht der Wiener Staatsoper 2016/17 – Werkestatistik: S. 99 zu Beginn. Im Internet ersichtlich unter: https://www.wiener-staatsoper.at/fileadmin/Downloads/WienerStaatsoper_GB_2016_2017.pdf, eingesehen am 4. August 2018

¹⁰⁵ gemäß ebendort

¹⁰⁶ Repertoire-Betrieb bedeutet, dass grundsätzlich jeden Tag der Saison ein anderes Opernwerk gespielt wird und zwar aus einer jährlich festgelegten Summe von unterschiedlichen Opernwerken, die abwechselnd auf die Bühne kommen, obwohl natürlich auch immer Serien von 3 – 10 Spieltagen für dieselbe Produktion (aus besetzungstechnischen Gründen) verwendet werden, ohne diese jedoch unmittelbar aufeinander folgen zu lassen, sodass sie zumeist über einen Zeitraum von 1 – 3 Wochen verteilt vorkommen. In der Konsequenz handelt es sich um eine sehr bunte Spielplankonzeption.

der Bundestheater Holding GmbH. Auch die Leitung innerhalb der Wiener Volksoper GmbH erfolgt analog zu jener der Wiener Staatsoper. **Leitung:** künstlerischer Geschäftsführer (Direktor): Herr Direktor Robert Meyer; kaufmännischer Geschäftsführer: Herr Mag. Christoph Ladstätter. **Maximale BesucherInnenanzahl:** 1.261 Sitzplätze + 72 Stehplätze + 14 Rollstuhlfahrerplätze + 2 Begleitplätze = 1.349 Plätze (Platzsumme). **Opernaufführungsanzahl pro Jahr:** Hier findet Oper, Operette und Musical statt. Die Zahlen für die Sparte Oper lauten: Aufführungen pro Saison: 84¹⁰⁷ (Man könnte hier noch die Sparten Musical, Operette und Ballett etc. einrechnen, aber das würde die Begriffsgrenzen der vorliegenden Studie sprengen. Natürlich geht so eine Zahl zu Lasten der allgemeinen Vergleichbarkeit, da keine spartenorientierte Gewinn- und Verlustrechnung vorliegt und infolge dessen auch nicht bei der später folgenden Budgetvergleichsabhandlung der Top 5 Wiener Opernkompanien Zahlen auf gleicher Basis sondern leider nur holistische Gesamtbudgetzahlen verglichen werden können.) **Auslastung im Durchschnitt Sparte Oper (abgegrenzt etwa von den Sparten Musical, Operette oder Ballett):** 76,98 % der Sitzplätze bei einer Gesamtbesucheranzahl von 84.753 Personen.¹⁰⁸ Die Stehplatzauslastung wird nicht angegeben. **Betriebssystem:** Repertoire-Betrieb.

Das Theater an der Wien

Rechtliche Grundlagen: Das Theater Wien ist ein Unternehmensteil der Vereinigten Bühnen Wien, einer GmbH im Eigentum der Wien Holding. In den Vereinigten Bühnen Wien sind das Oper spielende „Theater an der Wien“ und zwei weitere, aber in erster Linie Musical gebende Theater (das „Ronacher“ und das „Raimundtheater“) zusammengefasst. Die Vereinigten Bühnen sind wiederum Teil der Wien Holding GmbH. Diese fasst so gut wie alle privatrechtlich organisierten Unternehmen zusammen, deren ca. 75 es gibt und fungiert somit als deren Holding. Die Arbeitsbereiche sind nicht nur auf die Kunst oder gar das Musiktheater beschränkt. Vielmehr vereint die Wien Holding so unterschiedliche Unternehmen wie die Wiener Verkehrsbetriebe, die Therme Wien oder eben z.B. die Vereinigten Bühnen Wien.¹⁰⁹ **Leitung:** Der Leiter des Theaters an der Wien ist Herr Intendant Prof. DI Roland Geyer. Ihm soll nach weiteren 4 Saisonen aber in der Spielzeit 2022/23 der norwegische Opernregisseur Stefan Herheim nachfolgen. Stefan Herheim wurde bei einer Pressekonferenz bereits durch die zuständigen Personen dazu öffentlich designiert. Einstweilen sollen aber noch die 4 Saisonen Geyers begeistern, die dieser, Mathematiker wie er ist, symbolisch in das Zeichen von 4 Kreisen – ähnlich den Tages- oder Jahreszeiten und vielen weiteren Deutungsmöglichkeiten – gestellt hat und diese öffentlich präsentiert. Der Leiter der Vereinigten Bühnen Wien ist Herr Prof. Dr. Franz Patay.¹¹⁰ Die Leiterin der Wien Holding GmbH ist Frau DIⁱⁿ Sigrid Oblak und interimistisch auch Frau Mag.^a Rechberg-Missbichler.¹¹¹ **Maximale BesucherInnenanzahl:** 1.129 Sitzplätze + 50 Stehplätze = 1.179 Plätze (Platzsumme).¹¹² **Opernaufführungsanzahl szenisch pro Jahr:** 56.¹¹³ **Auslastung diesbezüglich im Durchschnitt:** 95,7 % der Sitzplätze bei einer

¹⁰⁷ gemäß dem Geschäftsbericht der Wiener Volksoper 2016/17 – Werkestatistik: S. 80 und 81, ersichtlich im Internet unter: https://www.bundestheater.at/documents/36/GB_VOP_201617.pdf, eingesehen am 4. August 2018

¹⁰⁸ gemäß ebendort

¹⁰⁹ gemäß <https://www.wienholding.at>, eingesehen am 4. August 2018.

¹¹⁰ gemäß <https://www.theater-wien.at/en/imprint>, eingesehen am 4. August 2018

¹¹¹ gemäß <https://www.wienholding.at>, eingesehen am 4. August 2018

¹¹² gemäß https://www.sitzplan.net/wiki/Theater_an_der_Wien, eingesehen am 4. August 2018

¹¹³ gemäß dem Geschäftsbericht der Vereinigten Bühnen Wien: S. 36: Besucherstatistik Inland – Oper – Theater an der Wien. Im Internet einsichtig unter https://www.vbw.at/media/file/133_VBW_Geschaftsbericht_2016.pdf, eingesehen am 4. August 2018

Gesamtbesucheranzahl von 52.641 Personen.¹¹⁴ (Über die Stehplatzauslastung liegt keine Zahl vor.) **Betriebssystem:** Stagione-Betrieb.¹¹⁵

Die Wiener Kammeroper

Rechtliche Grundlagen: Die Wiener Kammeroper ist ein eingetragener österreichischer Verein (Vereinszahl: 384667880) mit Sitz der Spielstätte „Wiener Kammeroper“ am Fleischmarkt in Wien 1. Ein Verein ist eine gemeinnützige Unternehmung, deren wesentliches Kennzeichen das Nonprofitkriterium darstellt und zwar sowohl finanziell als auch inhaltlich, denn nicht nur finanziell soll die Maximierung eines Gewinns gerade nicht das Ziel eines Kulturunternehmens oder Kulturvereins sein, sondern auch der Vereinszweck soll an und für sich gemeinnützig sein. Dies ist mit dem Ziel der Produktion erstklassiger (Kammer-)Opernaufführungen vollends gegeben. Der Vereinsvorstand der Wiener Kammeroper setzt sich zusammen aus dessen Präsident Prof. DI Roland Geyer, dessen stv. Präsidentin und Kassierin Mag.a Renate Futterknecht, dessen Kassier Stv. Prof. Walter Kobéra und dessen Schriftführer Mag. Alfred Strauch.¹¹⁶ De facto wird aber die Wiener Kammeroper organisatorisch zur Gänze vom Management des Theaters an der Wien mitbetreut, da die Programmgestaltung, das periodisch zu erneuernde aber sehr luxuriöse Nachwuchsensemble und die umfassende organisatorische Durchführung jeder einzelnen, stattfindenden Opernaufführung durch sie (die Leitung des TaW) produziert wird. Fallweise kommt es allerdings auch zu „Fremdveranstaltungen“ z.B. der Neuen Oper Wien oder des Sirene Operntheaters. **Leitung:** Der Leiter der Wiener Kammeroper ist entsprechend seiner Funktion als deren Vereinspräsident als auch als oberster organisatorischer Chef des Theaters an der Wien Herr Intendant Prof. DI Roland Geyer. **Maximale BesucherInnenanzahl:** 285 Sitzplätze (Platzsumme). **Opernaufführungsanzahl pro Jahr:** 32.¹¹⁷ **Auslastung im Durchschnitt:** 92,7 % der Sitzplätze bei einer Gesamtbesucheranzahl von 8.488 Personen.¹¹⁸ Die Wiener Kammeroper hat keine Stehplätze. **Betriebssystem:** Stagione-Betrieb.

Die Neue Oper Wien

Rechtliche Grundlagen: Die Neue Oper Wien ist ebenfalls ein Verein mit seinem vollständigen Namen „Neue Oper Wien – Verein zur Dokumentation und Durchführung von Musiktheater und Konzert“ **Leitung:** Der Präsident des „Neue Oper Wien“ – Vereins ist Herr Intendant Prof. Walter Kobéra, der auch als dessen künstlerischer und kaufmännischer Leiter – alles in Personalunion – fungiert. **Maximale BesucherInnenanzahl:** Diese hängt von dem jeweils in Verwendung befindlichen Spielort ab. Die Neue Oper Wien (kurz NOW) produziert pro Saison ca. 5 unterschiedliche Opernproduktionen an verschiedenen Orten, wobei der Ortswechsel hierbei explizit zum Unternehmenskonzept gehört. In der

¹¹⁴ gemäß ebendort

¹¹⁵ Stagione-Betrieb heißt übersetzt „Jahreszeitenbetrieb“, bei dem gleich der Abfolge der Jahreszeiten immer produktionsweise bestimmte Vorstellungszyklen aufeinander folgen. Also im Klartext: Es wird für ein Stück eine Besetzung festgelegt und ein Regisseur samt musikalischer Leitung studiert diese Produktion dann szenisch und musikalisch ein, um sie in der Folge ca. 5 – 15 Mal in einem Block aufzuführen. Freilich kommt es dabei auch zu Spieltagespausen dazwischen, weil die SängerInnen nicht jeden Tag singen können, ohne gesundheitlichen Schaden davonzutragen, aber im Prinzip steht während einer aktuellen Produktion entgegengesetzt zum Repertoirespielbetrieb keine andere szenische Opernproduktion auf der Agenda eines Opernhauses mit Stagione-Betrieb. Dies hat in der Regel die Konsequenz, dass nicht alle Tage einer Saison auf der Bühne des fraglichen Theaters überhaupt etwas zur Aufführung gelangt.

¹¹⁶ Diese Gesamtinformation geht zurück auf die Pressesprecherin von Herrn Intendant Prof. DI Roland Geyer, Frau Mag.a Sabine Seisenbacher, die diese am 18. Juni 2018 um 15:39 Uhr per Mail an den Autor dieser Studie richtete.

¹¹⁷ Gemäß dem Geschäftsbericht der Vereinigten Bühnen Wien: S. 38: Besucherstatistik – Theater an der Wien in der Kammeroper. Im Internet einsichtig unter https://www.vbw.at/media/file/133_VBW_Geschaftsbericht_2016.pdf, eingesehen am 4. August 2018.

¹¹⁸ gemäß ebendort

Vergangenheit waren die Spielorte der NOW etwa: Das Jugendstiltheater auf der Baumgartner Höhe (1140 Wien), die Wiener Kammeroper (1010 Wien), die Halle E des Museumsquartiers (1070 Wien), das Atelierhaus der Bildenden Künste (vormals Semperdepot) in 1060 Wien und das Werk X in 1120 Wien und noch viele mehr; auch im Ausland. Aufgrund der wechselnden Orte liegt keine generelle Besuchermaximalkapazität vor. Überschlagsmäßig betrachtet handelt es sich dabei aber immer in etwa um jene Anzahl von Sitzplätzen, die für die Wiener Kammeroper charakteristisch ist. Dies sind also 285 Plätze. **Opernaufführungsanzahl szenisch pro Jahr: 56.**¹¹⁹ **Auslastung diesbezüglich im Durchschnitt:** 89,35 % der Plätze.¹²⁰ **Betriebssystem:** Stagione-Betrieb, eigentlich müsste man sagen, Festspielbetrieb. Denn die Produktionen werden immer blockweise konzentriert dargebracht. Die hier angegebene Zahl von 56 Aufführungen bezieht sich wahrscheinlich auf alle, also auch im Ausland dargebrachten Opernvorstellungen. Die Zahl der von der NOW in Wien szenisch dargebrachten Opernaufführungen pro Saison beträgt geschätzt so um die 30 Vorstellungen.¹²¹ Nähere und weiterführende Details zur NOW sind bitte dem Interview mit Herrn Intendant Prof. Walter Kobéra im Interviewteil dieser Arbeit zu entnehmen.

¹¹⁹ Gemäß den Pressematerialien der Vorsaison 2017/18 unter der Überschrift „Statistische Daten“, im Internet ersichtlich unter http://neueoperwien.at/sites/default/files/PK_Infos17-18_0.pdf eingesehen am 5. August 2018.

¹²⁰ gemäß ebendort

¹²¹ Eine detaillierte statistische Befassung mit den Vorstellungsdaten der NOW stünde noch aus und wäre somit ein schöner Gegenstand einer zu der aktuell vorliegenden Studie des Wiener Opernwesens weiterführenden, wissenschaftlichen Arbeit.

11) Die Budgetsituation der fünf Wiener Best-Practice Opernkompanien.

Wiener Staatsoper

Die Wiener Staatsoper ist sehr stark durch eine Basisabgeltung der Republik Österreich öffentlich finanziert (€ 63,2 Mio.). Der zweitstärkste Budgetfaktor geht von den Karteneinnahmen (€ 35,4 Mio.) aus. Ergänzt werden diese beiden Hauptgrößen noch durch Sponsoring und gemeinnützige Spendeneinnahmen (in Höhe von € 3,1 Mio.) sowie durch die sonstigen Einnahmen. (In der Saison 2016/17 betragen diese allein € 11,7 Mio..) Gesamt sind dies die stattliche Summe von **€ 113,4 Mio..**

Wiener Staatsoper 2016/17¹²²	Budget in Mio. €	Budget in %
Karteneinnahmen	35,4	31
Sonstige Einnahmen ¹²³	11,7	10
Öffentliche Zuwendungen	63,2	56
Sponsoring und Spenden	3,1	3
Gesamt	113,4	100

Wiener Volksoper

Auch im Budget der Wiener Volksoper sind die wichtigsten Geldbringer die öffentlichen Zuwendungen über die allgemeine Basisabgeltung (in der Höhe von € 39,8 Mio.) und die Karteneinnahmen (in Höhe von € 8,5 Mio.). Flankierend wirken aber auch die Budgetpunkte sonstige Einnahmen (von immerhin € 6,6 Mio.) sowie die Sponsoringerträge vereint mit den gemeinnützigen Spenden für die Volksoper (in einer Gesamthöhe von € 0,7 Mio.). Zusammen bedeutet dies für die Wiener Volksoper eine Gesamtbudgetsumme von **€ 55,6 Mio..**

(Grafik siehe nächste Seite)

¹²² Alle Daten entnommen Geschäftsbericht 2016/17 der Wiener Staatsoper – dort dem Kapitel Finanzielle Gebahrung: S. 106 – 109. Im Internet ist diese Quelle zugänglich unter https://www.wiener-staatsoper.at/fileadmin/Downloads/WienerStaatsoper_GB_2016_2017.pdf. Zuletzt eingesehen am 5. August 2018.

¹²³ Entgegen der Darstellung der GuV der Wiener Staatsoper, in der etwa Sponsoring und Spenden Teil der Umsatzerlöse sind, wurde hier wie folgt vorgegangen: Der Gesamtbudgetbetrag wurde um die Kartenerlöse, die Basisabgeltung und die Sponsoring- und Spendererträge reduziert, um auf die sonstigen Erträge nach dem hiesigen Verständnis zu kommen. Dieses ist deshalb in der gegenwärtigen Form in Verwendung, als es nicht um eine Unternehmensanalyse in buchhalterischer Hinsicht, sondern um die Herkunft der Budgetmittel zur Kostendeckung bzw. Gewinnverursachung geht.

In Anschlag zu bringen, ist hier bei den sonstigen Einnahmen im hiesigen Verständnis noch, dass ausnahmsweise ein Gebäude in der fraglichen Saison verkauft wurde und zwar um € 5,9 Mio. Dem entspricht in etwa der Bilanzgewinn von € 5,1 Mio.. Regelmäßig werden daher die faktisch-jährlichen sonstigen Einnahmen der Wiener Staatsoper wohl eher bei € 5,8 Mio als bei in etwa dem Doppelten, wie dies für das fragliche Jahr zutrifft, liegen. Dies ist aber nur ein Zusatzpunkt. Zu dessen näherer Diskussion müsste man womöglich doch noch eine Controlling-Diskussion anschließen, was jedoch hier aus den gegebenen Gründen unterbleiben muss. Zu diskutieren wäre dort nämlich allenfalls, ob ein Einmalertrag wie ein Immobilienabgang strategisch gesehen ein geeignetes Mittel sein kann, etwa laufende Personalkosten zu decken. Im vorliegenden Fall ist dazu noch interessant, dass faktisch der gesamte Anlagevermögensabgang als Gewinn „übrig geblieben“ ist. Warum das geschah und was daraus für Möglichkeiten erwachsen (sind), wären noch weitere additive Fragen des Controllings zu der der hiesigen Budgetdarstellung zugrunde liegenden Gewinn- und Verlustrechnung (der Wiener Staatsoper).

Wiener Volksoper 2016/17^{124;125}	Budget in Mio. €	Budget in %
Karteneinnahmen	8,5	18
Sonstige Einnahmen ¹²⁶	6,6	2
Öffentliche Zuwendungen	39,8	79
Sponsoring und Spenden	0,7	1
Gesamt	55,6	100

Theater an der Wien

Als gesichert gilt im Fall des Theaters an der Wien vor allem die Budgetzahl der Karteneinnahmen und der öffentlichen Subvention. Die Karteneinnahmen betragen gemäß des Wiener Kontrollamtes € 3,2 Mio.¹²⁷ Die öffentliche Subvention beträgt laut den diesbezüglichen Angaben des Intendanten Prof. DI Geyer selbst seit Jahren schon und weiterhin € 20 Mio.¹²⁸ Nun sind also noch die sonstigen Einnahmen und die Sponsoringentgelte samt Spenden offen.

¹²⁴ Vorab ist hier zu sagen, dass die Wiener Volksoper nicht nur so wie die Wiener Staatsoper vorrangig Oper und Ballett produziert, sondern auch in großem Maßstab Musical und Operette. Im gegenständlichen grundsätzlichen Budgetverständnis kann eine Darstellung der Zahlen für die Wiener Volksoper nur insgesamt und nicht spartenmäßig bereinigt stattfinden. Für eine grundlegende Sicht des Musiktheaterunternehmens Wiener Volksoper ist dies freilich auch nicht unbedingt notwendig. Freilich wäre solche Unterscheidung aber wiederum ein wunderbar geeignetes Thema weiterer Forschung zum Wiener Opernwesen. Dies gilt übrigens auch für jede denkbare weitere quantitative Analyse desselben.

¹²⁵ Alle Daten entnommen Geschäftsbericht 2016/17 der Wiener Volksoper – dort dem Kapitel Bericht der kaufmännischen Geschäftsführung: insbesondere S. 90 – 95. Im Internet ist diese Quelle zugänglich unter <https://www.volksoper.at/volksoper-wien/information/ueber-volksoper/Geschaftsbericht-16-17.pdf> zuletzt eingesehen am 5. August 2018.

¹²⁶ Auch hier mussten die hiesigen sonstigen Einnahmen gesondert errechnet werden: Dies geschah als Summe der Punkte Garderobe, Programmhefte, Miet- und Pachteinahmen, sonstige Erträge, aktivierte Eigenleistungen für Produktionen sowie Erträge aus dem Abgang von Anlagevermögen, Erträge aus der Auflösung von Rückstellungen, übrige Erträge.

Auch hier (so wie für den oben besprochenen Budgetfall der Wiener Staatsoper) wurde ein Abgang von Anlagevermögen in sehr signifikanter Weise den „normalen“ sonstigen Erträgen hinzugeschlagen – konkret in einer Höhe von € 5,4 Mio..

Dies führt im Gegensatz zur Wiener Staatsoper jedoch nicht zu einem von den sonstigen Einnahmen ausgehenden und in etwa 1 : 1 diesbezüglich ausfallenden Bilanzgewinn, der Bilanzgewinn der Volksoper beträgt lediglich € 3,5 Mio.. Das heißt, hätte man hier nicht diesen Teil des Anlagevermögens verkauft, hätte man einen Bilanzverlust von € 2 Mio. in der Bilanz final zu verbuchen gehabt. Ob die aktuelle Vorgangsweise der Wiener Volksoper aber strategisch klug war oder nicht, ist hier nicht zu besprechen, weil etwa Controlling-Experten dazu wesentlich mehr Expertise bieten können. Auf den Umstand der Verbuchung von Anlagevermögen sollte jedoch soweit im Falle der Wiener Staatsoper und im Falle der Wiener Volksoper der guten Ordnung halber hingewiesen werden. Über dessen direkte Auswirkung in puncto Bilanzgewinn/-Verlust oder bezüglich eines entweder kostendeckenden bzw. nicht kostendeckendes Finanzmanagementverhalten wurde hier aber dennoch ebenfalls grundsätzlich gesprochen.

¹²⁷ Gemäß eines Kontrollamtsberichtes des Stadtrechnungshofes Wien: Pollak 2010: Vereinigte Bühnen Wien Prüfung der Sparte Oper 2006 – 2010: S. 14 unten.

Leider gibt es hierzu keine aktuelleren Daten, da sowohl das Rechnungswesen der Vereinigten Bühnen Wien als auch jenes Rechnungswesen ihrer 100prozentigen Tochter des Theaters an der Wien ihre Budgetzahlen derzeit nicht weitergeben können, da bisher nur die Budgetdaten der Vereinigten Bühnen Wien gesamt veröffentlicht wurden und aktuell eine Finanzprüfung des Wiener Stadtrechnungshofes stattfindet, der die Zahlen des Theaters an der Wien prioritär angefordert hat. Diese Zahlen sollen ca. im März 2019 der Politik und damit auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. (Gemäß eines persönlichen Gespräches mit dem Finanzabteilungsleiter der Vereinigten Bühnen Wien, Herrn MMag. Florian Gradwohl, geführt am 20. August 2018). Bis zu diesem Zeitpunkt ist aber leider auch für den hiesigen Kontext keine verlässliche Budgetverteilungsinformation direkt vom Theater an der Wien ausgehend ermittelbar.

Es musste daher für den hiesigen Kontext eine Entscheidung getroffen werden. Diese lautete, dass auch Zahlen aus verschiedenen Abrechnungszeiträumen verwendet werden. Aus zwei Gründen: Erstens gibt es eben keine besseren im Sinne von aktuelleren Zahlen hierzu. Zweitens hat sich, wenn man die Medien und die Aussagen der Leitung der Vereinigten Bühnen Wiens und des Theaters an der Wien verfolgt, durchaus hinsichtlich der Budgets eine gewisse Kontinuität ergeben, sodass die Zahlen sich ohnehin in den letzten 10 Jahren nicht besonders maßgeblich verändert haben werden.

¹²⁸ Im Jahr 2014 gab Herr Intendant DI Roland Geyer in seinem Interview für die gegenständliche Studie des Wiener Opernwesens diese Zahl explizit zur Auskunft. Intendant Geyer gibt diese Zahl auch noch später (im Dezember 2017) in einem Artikel der Tageszeitung „Der Standard“ als die (weil unvalorisierte) nach wie vor aktuelle Größe der (öffentlichen) Basisabteilung des Theaters an der Wien durch die Stadt Wien an. Siehe dort: Ljubisa Tosic: „Theater an der Wien Budgetjongleur: Roland Geyer geht in die Verlängerung.“ <https://derstandard.at/2000070919842/Theater-an-der-Wien-Budgetjongleur-Roland-Geyer-geht-in-die-Verlängerung> Dies führt dazu, dass auch

Nachdem die Kartenerlöse als gesicherte Größe vorliegen, konnte aus der Gesamtzahl der Kartenerlöse aller Theater der Vereinigten Bühnen Wien und eben der Kartenerlösgröße des Theaters an der Wien ein Prozentsatz für den Opernanteil der Gesamtkartenerlöse der Vereinigten Bühnen Wien gebildet werden, nämlich – gemäß des Jahresabschlusses 2016 – rund 14,20 %. Analog deckt sich dies auch mit der Besucherstatistik. Denn die Besucher des Theaters an der Wien machen im Vergleich zu den Musicalbühnen gemäß dem Geschäftsbericht der Vereinigten Bühnen Wien rund 14,77 % aus. Die Ähnlichkeit der beiden Prozentbetragsgrößen Karteneinnahmen und Besucheranzahl wird auch daran liegen, dass die Aufwands- und Ertragsituation aller drei Theater der Vereinigten Bühnen Wien ähnlich sein wird. (Doch dass tut jetzt hier konkret nichts zur Sache, war aber nebenbei aus guten Gründen durchaus trotzdem zumindest zu erwähnen.)

Es gilt nun weiters das Prozentverhältnis (der Einfachheit halber von 14,20 %) auf den Jahresabschluss 2016 anzuwenden und somit die sonstigen Einnahmen des Theaters an der Wien, sowie die Sponsoring- und Spendererträge des Theaters an der Wien eben prozentuell überschlagsmäßig herauszurechnen: Die sonstigen Erträge betragen derart aus dem Jahresabschluss der VBW prozentuell herausgerechnet rund € 7 Mio.,¹²⁹ die Sponsoringentgelte sowie Spenden betragen ebenfalls prozentuell aus den Gesamtsporingentgelten und Spenden der VBW herausgerechnet insgesamt und gerundet (lediglich) € 0,17 Mio.. Gesamt ergibt dies ein durch alle vier hier üblichen Größen zusammengesetztes Jahresbudget des Theaters an der Wien von **€ 30,4 Mio..**

Theater an der Wien (zum Teil aus) 2016/17	Budget in Mio. €	Budget in %
Karteneinnahmen	3,2	10,53
Sonstige Einnahmen	7	23,03
Öffentliche Zuwendungen	20	65,78
Sponsoring und Spenden	0,2	0,66
Gesamt	30,4	100

Wiener Kammeroper

Hinsichtlich der Wiener Kammeroper liegen leider keine umfassenden Budgetzahlen vor. Deshalb wird sich hier darauf beschränkt, die öffentliche Basisabteilung (Jahresförderung der Stadt Wien) abzudrucken.

für den hiesigen Kontext diese letzte Auskunft über die öffentliche Subvention des Theaters an der Wien ohne allfälligen Wissenschaftlichkeitsvorbehalt verwendet werden kann, da sie eben noch nicht zu weit zurückliegt.

¹²⁹ Diese Zahl ist sehr überraschend, da sie das Doppelte der Karteneinnahmen darstellt.

Des Weiteren ist anzumerken, dass die „sonstigen Einnahmen“ des Jahresabschlusses 2016 um die Sponsoring- und Spendengelder reduziert und um alle weiteren Umsatzerträge mit Ausnahme der Karteneinnahmen und der öffentlichen Basisabteilung der Stadt Wien erweitert wurden.

Somit liegen nun alle Einzelgrößen des Budgets, wie sie hier in dieser Studie verwendet zu werden pflegen, vor, sodass in der Folge auch unproblematisch ein Gesamtbudget des Theaters an der Wien sehr überschlagsmäßig aber doch als zumindest irgendwie konkret nachvollziehbar angegeben werden kann. Hier sei nochmals auf die Auskunft von Herrn Gradwohl der Vereinigten Bühnen Wien verwiesen, der eine Veröffentlichung seiner Zahlen erst für März 2019 durch den Wiener Stadtrechnungshof in Aussicht stellte. Es wurde somit für die vorliegende Studie jeder mögliche Rechercheaufwand unternommen, um diese Zahlen zumindest aus einer Vorperiode direkt von der Quelle zu erhalten, leider jedoch bislang ohne Erfolg bezüglich aller Budgetzahlen des Theaters an der Wien.

Der Geschäftsbericht der VBW 2016 ist im Internet einsichtig unter:

https://www.vbw.at/media/file/133_VBW_Geschaftsbericht_2016.pdf, zuletzt eingesehen am 6. August 2018.

Der Jahresabschluss der VBW 2016 ist im Internet einsichtig unter:

https://www.vbw.at/media/file/134_VBW_Geschaftsbericht_2016_Bilanz.pdf, zuletzt eingesehen am 6. August 2018.

Die Kammeroper erhält in der Saison 2016/17 € 700.000,--¹³⁰ Förderung der Stadt Wien.

Diese öffentliche Förderung wird später in dieser Studie zu einem Gesamtförderungsbetrag der 5 Wiener Opern-Best-Practice-Kompanien addiert werden.

Neue Oper Wien

Die Neue Oper Wien veröffentlicht ebenfalls keine detaillierten Budgetzahlen.

Deshalb wird hier die jährliche Förderung seitens der Stadt Wien bekanntgegeben. Sie betrug für die Saison 2016/17 € 450.000,--¹³¹.

Auch diese öffentliche Förderung soll später zur Wiener-Opern-Best-Practice-Gesamtförderung durch die öffentliche Hand, mag diese nun die Republik Österreich oder z.B. wie im Fall der Neuen Oper Wien die Stadt/das Bundesland Wien erfolgt sein, hinzugeschlagen werden. (Soviel zur Budgetsituation der 5 Opern-Best-Practice-Kompanien Wiens.)

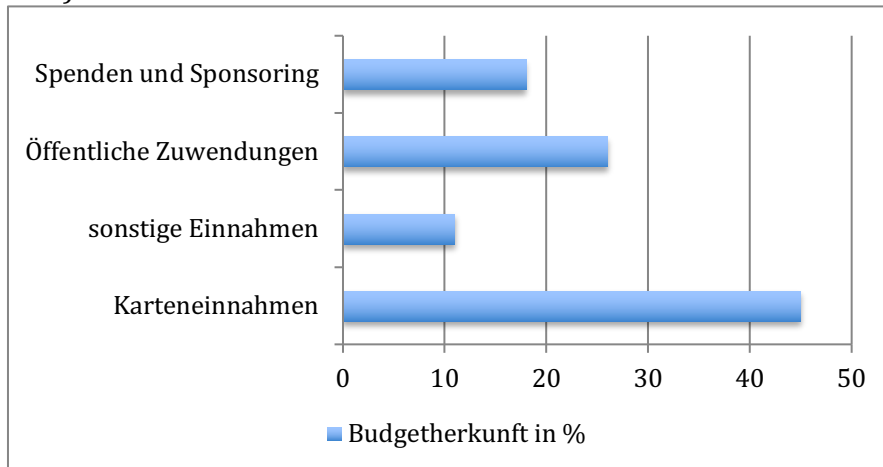
¹³⁰ siehe Kultur- und Wissenschaftsbericht der Stadt Wien 2017: S. 69. Im Internet einsichtig unter: <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2017.pdf>, zuletzt eingesehen am 6. August 2018

¹³¹ siehe Kultur- und Wissenschaftsbericht der Stadt Wien 2017: S. 67. Im Internet einsichtig unter: <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/kunstbericht2017.pdf>, zuletzt eingesehen am 6. August 2018

III) Zur Budgetsituation der Wr. SO, zu jener der SF und zu jener der MET NY

Die Budgetdaten der Wiener Staatsoper lassen sich einsehen unter dem Punkt ¹¹⁾ dieses Anhangs 1, und zwar gleich zu Beginn, worauf hiermit verwiesen wird.

Zur Ergänzung finden sich hier aber nun die Budgetdaten der **Salzburger Pfingst- und Sommerfestspiele** sowie jene der **Metropolitan Opera, New York** (der Einfachheit halber sowohl grafisch dargestellt als auch in die Zahlen der jeweiligen Matrizen eingeteilt):¹³²



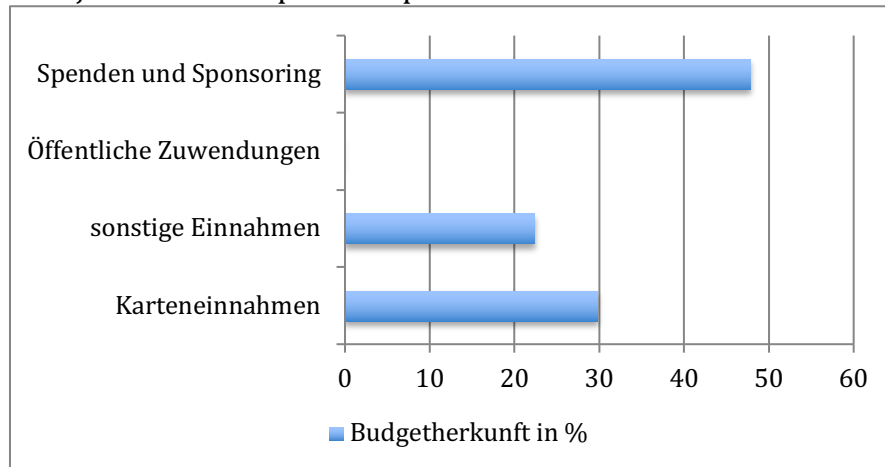
Salzburger Festspiele (gesamt) 2016	Budget in Mio. €	Budget in %
Karteneinnahmen	28,35	45
Sonstige Einnahmen	7,18	11
Öffentliche Zuwendungen	16,01	26
Sponsoring und Spenden	10,96	18
Gesamt	62,5	100

¹³² Zahlen entnommen dem Geschäftsbericht der Salzburger Festspiele 2016/17 – Einnahmen des Salzburger Festspielfonds, im Internet ersichtlich unter https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/SF2015_2016_Einnahmen_Kuchen.jpg, zuletzt eingesehen am 9. August 2018. Die Einnahmen des Salzburger Tourismusförderungsfonds wurden zu öffentlichen Förderungen umgruppiert. Dies deshalb, weil der Fonds zwar nicht Teil des Staates Österreich ist, aber sehr wohl ein Instrument des Bundeslandes Salzburg zumindest im weiteren Sinne verstanden darstellt, was im hiesigen Zahlenverständnis auch „öffentlich“ ist.

Der guten Ordnung halber sei hier auch erwähnt, dass in Salzburg an 41 Spieltagen 192 Veranstaltungen abgehalten werden: Davon sind 41 Opernvorstellungen, 6 konzertante Operaufführungen, 81 Konzertveranstaltungen, 45 Theateraufführungen und 19 Veranstaltungen als Kinderprogramm. (gemäß des Geschäftsberichtes der Salzburger Festspiele: Wirtschaftliche Eckdaten 2016, im Internet ersichtlich unter <https://www.salzburgerfestspiele.at/daten-fakten>, zuletzt eingesehen am 9. August 2018.)

Aus Gründen der nur begrenzt vorliegenden Daten können hier die Operaufführungsbudgetteile des Gesamtbudgets der Salzburger Festspiele leider nicht explizit herausgerechnet werden.

Hier jene der Metropolitan Opera New York:



Metropolitan Opera 2015/16	Budget in Mio. \$	Budget in % ¹³³
Karteneinnahmen	87,70	29,8
Sonstige Einnahmen	65,92	22,4
Öffentliche Zuwendungen	0	0
Sponsoring und Spenden	140,68	47,8
Gesamt¹³⁴:	294,3	100

Umgerechnet in €:

Metropolitan Opera 2015/16	Budget in Mio. €	Budget in %
Karteneinnahmen	75,56	29,8
Sonstige Einnahmen	56,80	22,4
Öffentliche Zuwendungen	0	0
Sponsoring und Spenden	121,21	47,8
Gesamt	253,57	100
<i>Rundungsfehler</i>	<i>Kein Rundungsfehler, weil nur Gesamtbudget umgerechnet.¹³⁵</i>	<i>0</i>

¹³³ Prozentdaten entnommen dem MET Annual Report 2016, S. 17, 1. Tortengraphik, im Internet ersichtlich unter https://www.metopera.org/globalassets/about/annual-reports/fy16_annual_report.pdf, zuletzt eingesehen am 9. August 2018.

Es konnten zunächst nur die Prozentverhältnisse hier aufgefunden werden.

¹³⁴ Ebendort konnte auf S. 19, fiscal year 2016 der Gesamtbudgetbetrag, der hier aus steuerlichen Gründen als „total expenses“ geführt wird, mit einer Summe von \$ 294,3 Mio. festgemacht.

Dieser Betrag dient in der Folge als 100 % des Gesamtbudgets der MET.

Die 3 relevanten Subbudgetkategorien können somit mittels der Prozentrechnung völlig unproblematisch herausgerechnet werden.

¹³⁵ Gemäß dem Währungsrechner Oanda, im Internet unter <https://www.oanda.com/lang/de/currency/converter/>, eingesehen und umgerechnet am 9. August 2018. Es wurde, um eine Rundungsfehlerproblematik zu umgehen, lediglich das Gesamtbudget der MET von \$ 294,3 Mio. umgerechnet. Anhand dieses Betrages wurden in der Folge die prozentual spezifischen Budgetanteile berechnet.

ANHANG 2 Die Interviews als explorativer Teil des WOW

Einleitung

Anhang 2 soll als Beweis fungieren, dass die Studie „das Wiener Opernwesen“ auf grundfesten Fakten aufgebaut wurde. Es wurde also mit einem explorativen Teil begonnen, der die Abhaltung von Interviews mit sehr wichtigen Menschen insbesondere bezüglich des WOW beinhaltete. Es sollte festgestellt werden, dass die Grundvermutung des Studienautors, es herrsche in Wien ein Wiener Opernwesen auch von Wiener Opernmachern bzw. Experten für richtig gehalten wird. Dazu wurde jeweils in narrativen Interviews deren je konkrete Lebenswelt im Rahmen des WOW als Klangdatei aufgezeichnet, transkribiert und autorisiert. Jedes Interviewergebnis hat seine spezielle Besonderheit. Alle sind höchst interessant, weil sie wichtige Aspekte des Gesamtkosmos des WOW konkret ansprechen oder aber jedenfalls vermuten lassen. Alle Interviews sind daher die explorative Grundlage der aktuellen wissenschaftlichen Arbeit, sie wurden im 1. Dissertationsjahr abgehalten und dann noch laufend ergänzt. Sie fungierten wie gesagt als explorativer Dissertationsteil, wobei sich die Vermutung des WOW zwar nicht in seiner Endausformung allein in den Interviews inhaltlich wiederfand, aber dennoch einerseits stets als grundsätzlich in Wien vorkommend von den Interviewpartnern je beschrieben wurde und andererseits auch schon viele seiner einzelnen Aspekte anfänglich zur Sprache gekommen waren, die später im deskriptiven Teil (Fließtext dieser Dissertation inklusive Anhang 1) unmittelbar weiterverwendet werden konnten, um schließlich zum WOW, wie es nun abschließend vorliegt, wissenschaftlich hinreichend korrekt (zuerst explorativ und dann deskriptiv) zu erreichen.

Die Interviews, die Sie hier in Anhang 2 finden, wurden wie folgt gegliedert: Zuerst finden Sie ähnlich, wie es in Artikeln von Zeitungen und Magazinen üblich ist, die besten Sager aus Sicht des Studienautors dem gesamten restlichen Anhang 2 vorangestellt. Sie sollen Lust auf mehr machen und eine ungefähre Richtung bezüglich der Interviewinhalte vorab verraten.

Dann kommt der Mittelteil von Anhang 2, in dem für jeden Interviewpartner eine Biographie vom Studienautor erstellt und dann jeweils dazu eine Kurzzusammenfassung der jeweiligen Interviewinhalte für all jene, die zwar wissen wollen, was bei den

explorativen Interviews ermittelt wurde, aber nicht die Zeit haben, die gesamten Transskriptionen zu lesen, verfasst wurde.

Im Schlussteil von Anhang 2 finden Sie endlich die Interviewtranskriptionen in der jeweils autorisierten Form und zwar in voller Länge. Diese dienen einerseits dem wissenschaftlich korrekt-positiven Beweis des explorativen Studienteils des WOW, andererseits aber auch ihrem Genuss, geneigter Leser. Denn es wird von verschiedenen großen Namen des WOW aus der persönlichen Lebenswelt authentisch erzählt, sodass diesbezüglich in den Transkriptionen sehr spannende Geschichten vorkommen, die einen Einblick zum Teil ins WOW, zum Teil ins persönliche Leben der Wiener Opernmacher bzw. –Experten darstellen.

Allein diese stellen bereits eine zu lesen sehr wertvolle Erfahrung dar. Da es aber in der vorliegenden Studie insbesondere um eine erklärende, inhaltliche Beschreibung des neuen WOW-Phänomens geht, dienen die Interviews eben nur als deren Grundlage qua eines explorativen Studienteiles und werden hier vorrangig aus Beweisgründen abgedruckt. Die expliziten Säulen sowie Argumente des WOW waren also explizit bereits alle im Fließtext vor Anhang 2 abschließend beschrieben worden. Dennoch sollen die Interviews Ihnen aber nicht vorenthalten werden – aus Beweisgründen, aber eben auch aus qualitativen Erwägungen Ihres potentiell erweiterten Lesegenusses heraus, lieber Leser. Ich hoffe daher, Sie werden die WOW-VIP-Wortspenden genauso spannend, wohl formuliert und kulturökonomisch/kulturwissenschaftlich interessant finden wie ich. Ich wünsche Ihnen daher bei Ihrer WOW-Interview-Lektüre nun auch noch viel Vergnügen. Herzlichst, Ihr Thomas Klinglmüller.

Besonders wichtige Statements der Interviewpartner – Wiener Best-Practice-Opernkompanieleiter

Direktor Dominique Meyer

*„Die Stadt hat 1,7 Millionen Bewohner, das hat nichts zu tun mit den großen Metropolen wie Paris oder London, New York. Und natürlich hier ist das Finanzsystem sehr eingeschränkt, das heißt, man muss hohe Karteneinnahmen machen. Das bedeutet, dass man viele verschiedene Stücke spielen muss, sodass die Auslastung sehr hoch bleibt. Daraus folgen nämlich nicht zuletzt auch die sehr wichtigen, guten **Karteneinnahmen**. Das ist nur möglich, weil*

wir dieses Orchester, diesen Chor, diese technische Mannschaft haben, aber hauptsächlich das Orchester. Die können so viele Stücke spielen mit wenig oder gar keinen Orchesterproben. Das bedeutet, dass man dank des Orchesters und der Organisation viele Serienspielen kann, und als Konsequenz hat man die Möglichkeiten, im internationalen Vergleich die beste Sängerliste eines Opernkompaniestandortes zu bekommen.¹³⁶

„Schauen Sie, wenn man die Kultur kulturpolitisch und budgetär ein bisschen vergisst, dann ist das natürlich kein Positivum. Für mich ist doch das **Ziel eines Opernhauses – in erster Linie – Kultur zu schaffen** und auf die Bühne zu bringen. Aber wenn man nun auch die wirtschaftlichen Wirkungen der Staatsoper etwas im Detail betrachtet, ist die Musik in und von der **Staatsoper natürlich auch ein grundsätzlich wichtiger Wirtschaftsfaktor**. Wir haben zum Beispiel im Haus ca. 30 Prozent Touristen als Besucher. Ich finde, es ist eine sehr gute Waage (Anmerkung: ein Gleichgewicht). Weil die 70 % Österreicher und Wiener Opernrezipienten bedeuten, dass es **national wie international eine breite Zustimmung** für die Wiener Staatsoper gibt.“¹³⁷

„Natürlich gibt's in so einem Haus oben die Führung aber auf Säulen. **Also das Haus ist stärker, wenn die Säulen wirklich stark sind.** Mein Stil, meine Methode ist einfach. Also meine Mitarbeiter haben mein Vertrauen. Ich möchte, dass sie mit dem Gehirn arbeiten. Es ist mir lieber, als wenn sie unter dem Druck von Befehlen arbeiteten. Natürlich ist es meine Aufgabe, die Führung zu geben – wie sagt man, die Richtung zu zeigen. Und natürlich zu pushen, zu ziehen, zuzuhören und mitzunehmen. Aber, ich denke, einer muss zwar natürlich entscheiden, aber beispielsweise habe ich hier keinen normalen Schreibtisch in meinem Büro, **ich habe einen runden Tisch.** Das ist meine Arbeitsstelle. **Er wirkt nicht nur symbolisch, er ist auch praktisch.**“¹³⁸

„Ist Wien opernhaft?“ „**Ja, natürlich.** Eigentlich ist das eine sehr gute Frage, man stellt sich immer die Frage, warum die Oper so wichtig ist hier sowie im Übrigen auch die Musik insgesamt. Natürlich kann man auf diese Frage verschiedene Antworten finden, vielleicht ist es deshalb, **weil die Wiener so sehr emotional sind, und ich denke, sie finden diese – also**

¹³⁶ Zum Rezept für den Erfolg der Wiener Staatsoper.

¹³⁷ Zur wirtschaftlichen Bedeutung der Wiener Staatsoper, die auf ein Wiener Opernwesen hindeutet.

¹³⁸ Zum Managementleitbild der Wiener Staatsoper.

ihre Emotionen – in der Musik wieder, was sich etwa aus der starken Nachfrage der hiesigen Bevölkerung nach Musik und Musiktheater erklärt.“¹³⁹

„Hier natürlich sind wir verantwortlich für **ein Haus, dass zwischen den drei wichtigsten Häusern der Welt liegt**. (...) Wenn man zum Beispiel **die Ergebnisse, die Anzahl der Vorstellungen, die Anzahl der Zuschauer, die Auslastung, die Eigendeckung von den Kosten** ansieht, also da ist **die Wiener Staatsoper mit Abstand die Erste in Europa**. Mit Abstand.“¹⁴⁰

Kaufmännischer Geschäftsführer der Wiener Staatsoper,

Direktor Thomas Platzer

„Prinzipiell ist die Konstruktion im Gesetz: Es gibt drei Bühnengesellschaften. (Da reden wir jetzt nur über die drei Bühnengesellschaften {Anm.: Staatsoper, Volksoper; Burgtheater}, die Servicegesellschaften lassen wir außen vor.) **Die drei Bühnengesellschaften haben in der Holding einen Financier und einen Puffer zum Ministerium**. (...) Ich bin der kaufmännische Geschäftsführer, ich muss mit dem Direktor gemeinsam das Haus führen, und **die Bundestheater-Holding ist jetzt rein von der Rechtsform her Eigentümerin dieser GmbH**, und ich bin der Eigentümerin gegenüber natürlich verpflichtet. Sie hat ein Durchgriffsrecht. (...) **Die Holding kann Richtlinien erlassen**, was sie auch getan hat. Verhaltensregeln gegenüber der Presse. Das kann der Eigentümer natürlich veranlassen.“¹⁴¹

¹³⁹ Zur Einstellung der Wiener zur Oper/zum Musiktheater.

¹⁴⁰ Zum internationalen Führungsrang der Wiener Staatsoper.

¹⁴¹ Zum Bundestheaterorganisationsgesetz 1998 zuletzt geändert 2015, das die Struktur der sogenannten Bundestheater bespricht. Die Struktur wird unten noch weiter detailliert besprochen. Hier nur so viel. Von den 5 untersuchten Opernkompanien Wiens sind 2 den Bundestheatern, 2 den Vereinigten Bühnen Wien (welche vom Bundesland Wien finanziert und geleitet werden) und 1 einem privaten Verein zuzuordnen. Dass es 2 astreiche Konzernmütter bzw. Holdinggesellschaften für 4 Opernkompanien gibt, und eine noch frei dazukommt, ist ein deutlicher Hinweis, dass es in Sachen Oper in Wien gesetzlich im Wege der Legaldefinition bzw. handels- und öffentlich-rechtlich gewachsene Strukturen gibt, was wiederum die Vermutung, dass ein Wiener Opernwesen von Deutlichkeit existiert, alle Mal oder gar unproblematisch rechtfertigt, die hier von zentraler Bedeutung sein wird.

Diese erste Äußerung zu den juristischen Verhältnissen der wichtigen Opernkompanien Wiens sowie zu deren internen Machtstrukturen, Organen bzw. Organigrammen erscheint somit als wichtigstes Zitat von Herrn Direktor Platzer von dessen im Anhang vollständig aufscheinendem Interviewfragment.

Intendant des Theaters an der Wien,

Prof. DI Roland Geyer

*„Ja, aber es wäre falsch, wenn man sagt, das Theater an der Wien besteht nur aus Roland Geyer. Ich bin der „Kopf“, der gewisse Ideen vorgibt, aber es ist **ein fantastisches Team** rundherum. Und ich glaube schon, dass dies zu einer erfolgreichen **Leitung eines großen Betriebes** gehört, und schließlich ist so ein Theater ja, wenn man es rein unternehmenstechnisch sieht, auch ein Betrieb wie Agrana oder wie Casinos Austria. Da ist es auch wichtig, dass man als **nicht nur künstlerisch Kreativer, sondern auch als Manager einer Organisation** ein effizientes und erfolgreiches Personalmanagement hat.“¹⁴²*

*„Was ich damit sagen will, ist, unsere politische Basisentscheidung kam und kommt von der Stadt Wien. Und es ging nicht darum, ein drittes Opernhaus in Wien zu bauen, sondern vielmehr darum: **Was soll aus dem Theater an der Wien werden?** Die Fragestellung war also viel naiver: Soll es weiter ein Musicalhaus bleiben, das von Opinionleadern und Presse angefeindet wurde, oder **soll es als 3. Opernhaus fungieren** – zusätzlich zu den bereits existierenden. Und da gab es eben verschiedene Konzepte, und letztlich entschieden Bürgermeister Häupl, Finanzstadtrat Rieder und Kulturstadtrat Mailath-Pokorny **im Jahr 2003, Roland Geyer sein Konzept verwirklichen zu lassen.**“¹⁴³*

*„Zurückkommend noch einmal auf die leidige **Frage Staatsoper versus Theater an der Wien**: Wenn man die beiden Opernhäuser einfach kulinarisch vergleicht: **Die Staatsoper ist das bekannte Restaurant um die Ecke, wo du immer essen gehen kannst.** Das Theater an der Wien hingegen ist ein Spezialitätenlokal, wo man eben nur im Februar die*

Die dazu von Herrn Direktor Platzer formulierten Data, die alle auf einer Seite (siehe Langversion) zusammentreffen, wurden hier in der Einleitung aus den gegebenen Gründen und der einfachen Lesbarkeit wegen zu einem Gesamtzitat (mit Auslassungen) bündig zusammengeführt.

¹⁴² Zum Leitungsansatz Intendant Roland Geyers, der wie Dominique Meyer sich bescheiden gibt und das Team in den Vordergrund für die Erfolgsbegründung stellt, was auch einen möglichen Grund für ein erfolgreiches Wiener Opernwesen sehr tauglich abgibt.

¹⁴³ Zum Wiedereröffnungsbestreben des Theaters an der Wien im Jahr 2003. (Das Theater an der Wien war ja, wenn man in der Geschichte zurückgeht, schon zweimal bedeutendes Wiener Opernhaus. Einmal unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg als Ausweichquartier der Wiener Staatsoper und einmal zur Zeit Mozarts und Beethovens, die ja beide je eine Oper im Theater an der Wien zu deren Erstaufführung brachten. Es sind dies Mozarts Zauberflöte und Beethovens Fidelio. Dies lässt sich als auf zwei Schildern stehend und zwar in der Millöckergasse, die die Längsseite des Theaters an der Wien darstellt, ablesen.)

„Platée“-Spezialität, im Juli nur die „Traviata“-Spezialität genießen kann und so weiter. Man muss sich eben danach richten: **Am Naschmarkt (Anm.: unmittelbar vor dem Theater an der Wien liegender Lebensmittelmarkt) gibt es gewisse Spezialitäten nur zu bestimmten Terminen** – am Ring hat man den Vorteil, jeden Tag etwas konsumieren zu können.“¹⁴⁴

„Wie viele junge Sänger vom Konservatorium und von der Musikhochschule haben ihr erstes Engagement an der Volksoper!“

„Erstens. Zweitens deckt sie natürlich etwas ab, das zwischen den drei Leitern, also den zwei Meyers und mir, auch formuliert wurde. Das ist ja nicht nur stillschweigend oder zufällig, Robert Meyer zeigt vor allem Operette, klassisches Musical und leichte Oper. Und das macht er perfekt. **Dieses Konzept ist wesentlich verschieden** zur Staatsoper und zum Theater an der Wien. **Damit ist die Volksoper schon gar kein Matchplayer mehr, sondern die deckt ihren eigenen Teil ab.**“¹⁴⁵

„Was mir noch ganz wichtig ist zu sagen, dass **Staatsoper und Theater an der Wien zwei unterschiedliche Publikumsgruppen** haben, die kaum überlappen. Das Theater an der Wien-Publikum ist ein Publikum, das **an der Szene sehr interessiert** ist, also vielleicht ist sie hier sogar wichtiger als **das Sängerrische.**“¹⁴⁶

¹⁴⁴ Dieses Zitat aus dem Interview mit Herrn Intendant Geyer ist insofern besonders relevant für die Annahme eines Wiener Opernwesens, da er hier Beweise für die Annahme eines Wiener Operntheatermarktes vorlegt, indem er erklärt, wie aus seiner Sicht die unterschiedliche Produktpolitik der beiden Opernhäuser Wiens, die jeweils den Anspruch auf allererste Operntheaterqualität stellen, zu deuten sei, bzw. wie diese sozusagen objektiv vorliege.

¹⁴⁵ Zur weiteren Aufteilung des Wiener Operntheatermarktes unter den drei großen Häusern – Wiener Staatsoper, Theater an der Wien und Wiener Volksoper. Hier wird Weiteres zur Produktpolitik angegeben. Das lässt auf einen breiten (Produktsortiment) wie tiefen (unterschiedliche Qualitätsstufen) Operntheatermarkt Wiens schließen, der wiederum direkt zur Konstitution eines möglichen Wiener Opernwesens hinleitet.

¹⁴⁶ Hier wird von Intendant Geyer die unmittelbare Abgrenzung hinsichtlich der Kundenzielgruppe aber auch hinsichtlich des seines Erachtens nach grundsätzlich unterschiedlichen Operntheaterverständnisses des Theaters an der Wien und der Staatsoper (Musik-THEATER versus Gesang auf der Bühne von Musik begleitet) vorgenommen. = Beitrag zum Wiener Operntheatermarkt. Ebenso zum Wiener Opernwesen (WOW).

Künstlerischer Geschäftsführer der Wiener Volksoper,

Direktor Robert Meyer

*„Ja, ich sehe die Volksoper auch als **ein Sprungbrett für die ganz großen Opernhäuser**, wie Metropolitan Opera, Scala, Covent Garden, etc. Das sind dann internationale Karrieren, die manche unserer jungen Künstler machen, und das freut mich wahnsinnig.“¹⁴⁷*

*„Das was im **Bundestheaterorganisationsgesetz** steht, dass die **Programmgestaltung** dem künstlerischen Geschäftsführer, der landläufig auch als „Direktor“ bezeichnet wird, zu-
steht, ist richtig. Das bedeutet aber nicht, dass der Direktor im Alleingang ein Programm gestaltet. Das wäre ja auch der totale Wahnsinn. Bei den Spielplansitzungen ist unser Chef-
disponent dabei, außerdem der Vizedirektor und die Dramaturgen. **Wir** sitzen alle zusammen und überlegen, was wir in der Spielzeit 2020-21 oder 2021-22 machen könnten.“¹⁴⁸*

*„Also, jetzt muss ich unbescheiden sein. Ich glaube ganz einfach, **die Volksoper funktioniert tatsächlich gut**. Ich glaube, das hat auch damit zu tun, dass wir hier ein sehr familiärer **Betrieb** sind. **Das ist eine Familie**, in der auch viel gestritten wird wie in allen Familien. Da können auch die Fetzen fliegen. Ja, auch das ist möglich. Aber danach folgt immer wieder die **obligate Versöhnung**.“¹⁴⁹*

*„Man regt sich furchtbar auf über die Oper, spricht über eine neue Inszenierung, die zu modern ist oder eben nicht modern genug. Das ist einfach **Musiktheater** und auch Sprechtheater, aber vor allem Musiktheater. **Es ist in Wien etwas wahnsinnig Lebensnotwendiges**. Da wird darüber gestritten, unabhängig davon, ob man überhaupt hineingegangen ist. Ganz Wien ist übersät mit erstklassigen Staatsopernintendanten. Weil es ja viele 1000 Mal „besser*

¹⁴⁷ Zur Selbsteinschätzung der Wiener Volksoper durch Herrn Direktor Robert Meyer, was die Volksoper an Opernarbeit in Wien spezifisch leistet.

¹⁴⁸ Zum Anteil der Wiener Volksoper am Wiener Opernwesen und zum Arbeitsmodus des gemeinschaftlichen Strebens und Leistens des gesamten Teams.

¹⁴⁹ Zum Betriebsklima in der Wr. VO, das als wesentliches Erfolgsgeheimnis bzw. als notwendige Erfolgsstrategie auch von der Direktion angesehen wird.

können“ als der, wie immer er heißen mag. **Wahrscheinlich gilt das auch für die Volksoper.**¹⁵⁰

„**Wenn jemand sich das unbedingt einbildet**, wenn er glaubt, er muss es machen, **dann soll er es auch machen**. Wer sich nicht traut, wird nie dorthin kommen. Entweder man scheitert oder man schafft es. Ich denke immer, das ist **als Jugendlicher eine Frage des Muts, ob ich Künstler werde oder nicht**. Es ist gut, dass man als Jugendlicher nicht weiß, welcher Wahnsinn auf einen zukommen kann, aber ehrlich gesagt, als ich am Mozarteum studiert habe, war nicht mein Wunsch, ans Burgtheater zu gehen oder ans Hamburger Schauspielhaus, sondern ich wollte Schauspieler werden.“¹⁵¹

Intendant der Neue Oper Wien,

Walter Kobéra

„Dass man sagt, entweder habe ich einen Raum, und ich such’ das passende Stück dazu, oder ich sage, **ich habe ein Stück und suche mir den nahezu idealen Raum dazu**, um ein **Gesamtkunstwerk** verwirklichen zu können. So etwas hat es bis zu diesem Zeitpunkt nicht gegeben. Das war **europaweit ein Unikat**, und das ist das, was die Neue Oper Wien auch ausmacht.“¹⁵²

„Programmatisch vertreten wir insbesondere die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Da gibt’s bei uns jetzt drei Säulen: Also 1. **Uraufführungen** und 2. **österreichische Erstaufführungen**, damit man den Österreichern zeigt, was um ihr Staatsgebiet herum passiert, um sie hiermit up to date zu halten. Die dritte Säule stellt jene der **zu Unrecht lang nicht gespielten Werke** dar. Wir bringen diese daher aufgrund ihres künstlerisch hohen Wertes als **Neue Oper Wien wieder auf die Bühne**.“¹⁵³

¹⁵⁰ Zur Wiener Opernliebe, die allgemein vorliege, was ein signifikantes Argument zur Konstitution des Wiener Opernwesens im Rahmen von 4./V./3. darstellt.

¹⁵¹ Zur Arbeitseinstellung und Motivation des Künstlers, die notwendig ist, den Künstlerberuf zu leben und die gleichzeitig auch den künstlerischen Erfolg eines Opernhauses wesentlich bedingt. Darin eingeschlossen ist ein impliziter Apell an die kunstinteressierte Jugend, sich einer allfällig diesbezüglich vorliegenden, intrinsischen Motivation hinzugeben. Herr Direktor Robert Meyer gibt selbst beredtes Zeugnis davon ab, dass die Kunst immer bei der Kunst und der eigenen Motivation (des Künstlers/der Künstlerin) hierzu beginnt.

¹⁵² Zum Bühnenraumkonzept der einzigen Wiener Best-Practise-Opernkompanie, die kein fixes Theater als Standort unterhält.

¹⁵³ Zur inhaltlichen Spezifik der Neuen Oper Wien, deren Schwerpunkt auf Zeitgenössischer Oper liegt.

„Und ein Stück macht's halt wieder relevant. Seltene Aufführung ist somit für mich nur ein Einzelkriterium für ein Hereinholen desselben ins Programm der Neuen Oper Wien. Es braucht zusätzlich eben auch eine gewisse gesellschaftliche Relevanz bzw. Aktualität eines Stückes für uns.“¹⁵⁴

*„Wir dürfen nur eines nicht vergessen, wenn wir jetzt von der Oper her sprechen: **Wien ist natürlich von vornherein schon etwas ganz besonderes.** Wir haben eine relativ überschaubare Stadt. Von der Größenordnung her haben wir wahnsinnig viel Kultur.“¹⁵⁵*

*„Schon für sich gesehen und ganz allgemein gesprochen: Das **Programm** ist schon einmal eine **Abgrenzung** zu diesen Häusern. Sie können die Spielpläne durchforsten der großen Opernhäuser: Also das **Theater an der Wien macht eine zeitgenössische Oper in der Saison.** Dann: Es hat Jahre gegeben, wo **an der Volksoper UND an der Staatsoper der Anteil der Kompositionen, die nach 1945 entstanden sind, 0** gewesen ist.“¹⁵⁶*

Intendant der Wiener Festwochen (zum Interviewzeitpunkt)
nunmehr seit Oktober 2016 Intendant der Salzburger Festspiele,

Markus Hinterhäuser

*„Das ist keine Frage der Elite, das lässt sich sehr leicht erklären. **Die Salzburger Festspiele sind ein produzierendes Festival.** Es wird alles dort hergestellt. Alles! Oper, Schauspiel. Die Salzburger Festspiele bieten in fünf Wochen die Kleinigkeit von ca. 250.000 Karten an.“
(...)*

„Ja, das ist ein ganz großer Punkt. Die Salzburger Festspiele haben – wie soll ich das jetzt sagen – haben eine so große Eigenwirtschaftlichkeit, sie liegt bei 75 %.“ (...)

¹⁵⁴ Zum Kriterium der Neuen Oper Wien (NOW), wie konkrete Stücke jeweils Einzug in deren Spielplan finden. Dieser politische Wert von Opernwerken wird auch für die Bedeutung des Wiener Opernwesens sehr wertvoll sein, weil Oper stets auch ein Medium darstellt und somit auch politisch gesehen von signifikanter Bedeutung ist. Dass dies seitens der NOW sogar explizit thematisiert wird, spricht sehr für deren höchstwertigen Qualitätsstatus an und für sich.

¹⁵⁵ Zur Größe des Wiener Opernbetriebes als Ganzes gesehen, die in der Folge das Wiener Opernwesen mitkonstituiert.

¹⁵⁶ Zur Überzeugung von Herrn Intendant Walter Kobéra, dass zeitgenössische Opernwerke in Wien eine grundsätzliche Notwendigkeit darstellten und deshalb auch von größter Wichtigkeit seien. (Zugleich ist dies auch unmittelbares Alleinstellungsmerkmal der NOW gegenüber den anderen Wiener Best-Practise-Opernkompanien.)

„Sie haben sogar **weniger als 25 % Förderquote**. Also das Verhältnis ist circa so, dass man sagen kann, das Budget der Salzburger Festspiele liegt jetzt – also rund – bei 60 Millionen, und die Förderung, also die öffentlichen Gelder, sind bei 15 oder 15,5 Millionen. Die Festspiele sind verpflichtet dazu, **75 % Eigenwirtschaftlichkeit** zu erreichen. Die Frage der teuren Eintrittspreise ist zwar berechtigt, aber diese sind nicht teurer als in anderen großen Festivals.“¹⁵⁷

Besonders wichtige Statements der Interviewpartner – Wiener Opernexperten

Bundesminister für Kunst und Kultur (2014-2016),

Dr.jur. Josef Ostermayer

„**Österreich versteht sich als Kunst- und Kulturnation** und hat daher in den letzten Jahren seine Ausgaben in diesem Bereich erhöht oder zumindest stabil gehalten.“¹⁵⁸

„**Die Basisabteilungen für die Bundestheater sind gesetzlich festgeschrieben**. Durch diesen Beitrag der öffentlichen Hand wird gesichert, dass in den Institutionen des Bundes an 300 Tagen im Jahr der Vorhang aufgeht und dem Publikum hochqualitatives Musik-theater geboten wird.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ Dieses zusammenhängende Zitat beschreibt, dass es außer in Wien in Österreich auch noch in Salzburg ein erstklassiges stadtbezogenes Opern-, Theater- und Konzertunternehmen gibt, die hier deshalb als zusätzlich relevant für Wien zu bezeichnen ist, weil in ihm viele Wiener Künstler während der Wiener Theatersommerferien im Juli/August arbeiten.

Zweitens erklärt ein Bestand des Festivals „Salzburger Festspiele“ auf gleicher Qualitätshöhe wie die Wiener Staatsoper, dass es eine Entsprechung zum Wiener Opernwesen während des Sommers in Salzburg gibt, der aber von der Organisation und vom Erlebnis beim Kunden her spezifisch jene eines **Festival**charakters aufweist, welche grundsätzlich vom WOW verschieden ist, das ja stets von Saisonspielplänen ausgeht.

Drittens zeigt es auf, dass die Stadt Wien, die rechtlich ein Bundesland Österreichs ist, gemeinsam mit dem Staat Österreich für den Opernorganisationsprozess Wiens (aller Wiener Best-Practise-Opernkompanien) im Vergleich zu jenem in Salzburg doppelt wenn nicht gar drei Mal soviel des Budgets prozentuell als öffentliche Finanzierung für diesen bereitstellen.

¹⁵⁸ Minister Josef Ostermayer unterstreicht in seiner allgemein sehr prägnanten Wortspende für dieses Buch hier in concreto das politische Gewicht der Kultur in Österreich und damit implizit auch jene sinnhafte Signifikanz eines (eigenen) Wiener Opernwesens.

¹⁵⁹ Durch den Verweis auf die substantielle öffentliche Finanzierung der Basisabteilungen der Bundestheater (darunter die Wiener Staats- und die Wiener Volksoper) leuchtet das sehr hohe kulturpolitische Engagement der Republik Österreich explizit wie deutlich ein.

„Kunst und Kultur, und daher auch die Oper, sind wichtige gesellschaftspolitische Elemente. Sie bereichern unser tägliches Leben und schaffen einen kreativen Raum zur Entfaltung für jeden, der die gebotene kulturelle Vielfalt in unserem Land in Anspruch nehmen möchte.“¹⁶⁰

ORF – Kulturlady,

Dr.ⁱⁿ Barbara Rett

*„Es gibt im Bereich der Kunst keine "ausländischen Künstler" -. **Oper, Musiktheater ist, war und wird immer international sein!**“¹⁶¹*

*Zur Frage: Welche sind die 10 Häuser, die Ihrer Meinung nach **die höchste Weltgeltung** haben?*

„Wien, Salzburger Festspiele, Scala, München, Met, Bayreuth, Berlin, Covent Garden, Paris Bastille + Théâtre des Champs-Élysées, Verona, Barcelona – habe sicher viele vergessen!!!“¹⁶²

*„Kunst hat nie bloß eine gesellschaftliche Aufgabe, weil Kunst in ihrer Entstehung keine Aufgabe hat. Aber sie erfüllt eine gesellschaftliche Aufgabe: **Kunst und Künstler sensibilisieren, sie schärfen unsere Sinne, sie sprechen Themen an, die verdrängt, vergessen, tabuisiert sind - von Liebe bis Politik, Erotik bis Macht.** Sie gehen neue Wege. Sie zeigen das noch nicht Dagewesene und laden ein, es zu besuchen, es mit Neugier und Offenheit an- und wahrzunehmen.“¹⁶³*

¹⁶⁰ Hier wird der Zweck des hohen kulturpolitischen Engagements Österreichs pointiert hervorgehoben, welches ja insbesondere auch die Städte Wien und Salzburg umfasst, mit dem erklärten Ziel nämlich, die Bereicherung der Bevölkerung und der Gäste um die Oper in all ihren faktischen Wirkungen tauglich zu gewährleisten.

¹⁶¹ Da dies Interview zu Beginn der Buchrecherche durchgeführt wurde, konnte mit vorliegender Antwort sofort die Mutmaßung, Oper sei etwas, das nicht nur die Bewohner innerhalb der Stadt und des Staates etwas angehe, von kompetenter Seite her als bestätigt gelten.

¹⁶² Die zweite Eingangsvermutung, die Wiener und die Salzburger Opernkompanien spielten am Internationalen Markt in puncto Opernqualität vorne mit, wurde hiermit ebenso jedenfalls anfänglich für richtig erklärt.

¹⁶³ Hier unternimmt es Frau Dr.ⁱⁿ Rett, sozusagen das „Geheimnis des Glaubens“ der Oper oder allgemein von Kunst überhaupt klar anzusprechen.

International agierender Opernregisseur,

Kammerschauspieler Prof. Otto Schenk

*„Die Staatsoper ist absolut ein erstes Haus, ein ganz erstes Haus, und das merkt man, wenn man woanders in die Oper geht. Nicht zu großen Aufführungen in andere Opern, sondern eine Woche lang in die Oper geht. Wenn Sie **eine Woche lang hier gehen**, haben Sie hier etwa ein **Orchester, das Sie sehr selten anderswo finden** werden.“¹⁶⁴*

*„Bis zu **sechs Inszenierungen im Jahr** hab ich dann gemacht. Opern. **Überall**. Wien, München, Berlin, London, Mailand, New York. **130 Inszenierungen insgesamt**.“¹⁶⁵*

*„Die Verführer, die **zur Oper verführen**, soll man mobilisieren, also in den Schulen besonders, wo der **Musikunterricht** verschwindet zugunsten von was weiß ich für wahnsinnigem Lernen. Was die alles lernen müssen! Weil es heißt: Oper ist fürs Leben überflüssig. Dabei ist sie das Wichtigste, was es überhaupt gibt, dass ein Mensch Musik und Oper empfinden kann. **Also ich würde krepieren, wenn ich das nicht hätte**.“¹⁶⁶*

Gesangspädagogin der MDW

sowie stellvertretende Leiterin des Institutes für Gesang und Musiktheater a.D.,

¹⁶⁴ Zur Güte der Wiener Staatsoper aus der Sicht eines international renommierten Fachmannes. Diese Einschätzung legte daher die Konstitution eines WOW nahe. Dazu und zur Qualität der Staatsoper siehe bitte den Fließtext des vorliegenden Buches.

¹⁶⁵ Diese eigenen Angaben zur Vita Professor Schenks sollen nur einleitend unterstreichen, dass hier ein international renommierter Fachmann in Sachen Opernregie spricht, was zu wissen innerhalb von Wien bzw. Österreich ohnehin nur einen Gemeinplatz darstellt.

¹⁶⁶ Zum möglichen Stellenwert von Oper in einem Künstlerleben, der natürlich auch analog anwendbar ist für jedes Leben eines Rezipienten bzw. einer Rezipientin von Oper. Gleichzeitig gibt Prof. Schenk einen Hinweis zu einer der möglichen Maßnahmen, wie sich das WOW des Nachwuchses versichern kann. Dieses Zitat schließt mit der persönlichen intrinsischen Motivation zum Opernspielen, -regieführen oder -rezipieren, die einem Opern(expansions)ziel nachhaltig eine glaubwürdige weil höchstpersönliche Note zu verschaffen weiß.

Univ.Prof.ⁱⁿ Gabriele Lechner

*„Aus eigenen Erfahrungen und in vielen Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen kann ich als selbst international tätige Opernsängerin berichten, dass die **Wiener Opern- und Konzerthäuser** einen äußerst beliebten **Anziehungspunkt für die Sängerprominenz** bilden.“*

(...)

*„**Im europaweiten Vergleich** kann die Stellung Österreichs und dabei insbesondere Wiens als eines der führenden Zentren für Musik und darstellende Kunst bezeichnet werden.“* (...)

*„**Auch weltweit** schätze ich die Position der österreichischen Musikkultur und die in Jahrhunderte langer Tradition gewachsene **Wiener Musizier- und Klangtradition** als absolut herausragend im internationalen Vergleich ein.“¹⁶⁷*

MDW – und MUK Gesangspädagogin i. R.,

stellvertretende Leiterin der Abteilung für Gesang und Oper der MUK a.D.,¹⁶⁸

European Voiceteacher Association – Präsidentin für Österreich –

vormals des Bundes Österreichischer Gesangspädagogen,

Prof.ⁱⁿ Mag.^a Helga Meyer-Wagner^{169;170}

*„Aber jedenfalls hat er da (Anmerkung: der Staatsoperndirektor) **etliche junge Leute**, die schon im Ensemble sind. Nicht zu vergessen **die Chinesen**, die jetzt kommen. Die sind viel lockerer, sind natürlich auch viel mehr Leute als **die Koreaner**, aber das sind sehr Begabte **mit gut ausgebildeten Stimmen**. Und die wollen natürlich auch **unsere Kultur kennenlernen**.“*

¹⁶⁷ Dieses 3-teilige Hauptzitat von Frau Professorin Lechner soll verbrieft, dass auch unter den Muskschaffenden die Güte des Standortes Wiens und seines Opernwesens allgemein bekannt ist und auch diesbezüglich weit über die Landesgrenzen hinweg anerkannt wird.

Als internationale Preisträgerin, Staatsopernensembelmitglied und Professorin für Gesang der MDW verfügt Frau Lechner über all die Kenntnisse, die notwendig sind, um die Qualität von Opernkompanien bzw. Stätten, die diese beherbergen, einzuschätzen.

Im Sinne des bereits Gesagten schätzt Frau Lechner diese Qualität eben als sehr hoch ein, was wiederum einen weitem Mosaikstein im Hauptbild dieses Buches, des Wiener Opernwesens, darstellt und zwar nachhaltig.

¹⁶⁸ Der ursprüngliche Name der heutigen „Musik- und Kunstuniversität Privatuniversität der Stadt Wien“ lautete zuerst „Konservatorium der Stadt Wien“ und dann in der Übergangsphase – von ihrer Akkreditierung als Privatuniversität an – „Konservatorium Wien Privatuniversität“. Nun ist eben hier bereits seit geraumer Zeit für die zweitwichtigste Sängerausbildungsstätte Wiens der Name „Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien“ oder kurz „MUK“ einschlägig.

¹⁶⁹ Dieses Interview wurde am 5. November 2013 abgehalten und wenige Wochen danach autorisiert.

¹⁷⁰ Anmerkung: Aufgrund der Tatsache, dass Frau Meyer-Wagner auch Gesangsprofessorin des Autors dieses Buches war, wurde dieses Interview einvernehmlich im freundschaftlichen Du abgehalten.

(Zwischenfrage: Und warum gehen die nach Wien und nicht nach Berlin und nicht nach New York?)

*„Na, es gibt ja ohnehin auch welche, die nach **Berlin**, gehen. Es gibt viel mehr Leute in **New York**, davon bin ich ganz überzeugt, als in Wien.“ (...)*

*„**Das ist wirklich ganz schwer, aber ich weiß nur, das erstens einmal die Studenten – das ist bei uns so, ich weiß nicht, wie es woanders ist, – dass die sich immer das Beste suchen, wenn sie gescheit sind.**“ (...)*

*„**Die gehen dann zu mehreren Lehrern.** Die gehen zuerst zu dem, dann versuchen sie es bei dem, und **dann** haben sie ja auch **die sogenannten Interpretationsklassen.***

*Da hat man nicht nur einen Gesangslehrer, sondern meistens **ist man ohnehin sängerisch soweit**, dass es stimmlich geht. Und in der **Opernklasse** und in der **Liedklasse** gibt's **sehr viele Aufführungen, viele Klassenabende.** Das, was ich am Konservatorium (Anm.: nunmehr Musik- und Kunstuniversität Privatuniversität der Stadt Wien genannt) auch eingeführt habe. **Das Ensemblesingen.**“¹⁷¹*

¹⁷¹ Frau Professorin Meyer-Wagner gibt in dem vorliegenden, mehrteiligen Zitat an, wie man als Gesangstudent am leichtesten und besten zu seinem Ziel einer sehr gut ausgebildeten Stimme und in der Folge eines beruflichen Engagements für diese kommt.

Dass solches gesangspädagogisches Know-How – also wie jungen höchstqualifizierten Sängernachwuchs nach Wien anziehen bzw. heranbilden in Wien bzw. Österreich – zum Gemeingut der führenden österreichischen Musikhochschulen gehört, kann auch ein Wiener Opernwesen erfolgreich wie nachhaltig konstituieren. (Solches Wissen gilt es also insbesondere zu bewahren und von Generation zu Generation weiterzugeben. Ohne die Gesangsprofessoren und deren Bemühen auch um internationale Studierende, gäbe es hier wohl auch keine Singdarstellerezzellen an der Spitze etwa der Wiener Staatsoper.)

Darüber hinaus macht Helga Meyer-Wagner namhaft, dass die internationalen Studierenden bzw. Sängerinnen und Sänger vor allem auch deshalb gern nach Wien kommen, weil sie die hiesige Kultur sehr gern kennenlernen möchten.

Im weiteren Verlauf des Interviews bestätigt Frau Meyer-Wagner auch das, was Gabriele Lechner bereits weiter oben konstatiert hatte, nämlich dass Wien einen allerersten Opernstandort auf der Welt darstellt. Sie gibt hier des Weiteren an, dass diese Tatsache auch über das erstklassige Ranking des Spitzenhauses „Wiener Staatsoper“ deutlich hinausgehe. Etwa die Volksoper stelle viele talentierte Jungänger als Solisten ein.

Damit konnte von Sänger-Seite her bereits mit diesen vielen inhaltlichen Inputs zweier namhafter Gesangspädagoginnen vorab der Tatbestand eines WOW begründet werden, als es gemäß der erfahrenen SolistInnen sinnvoll erscheint, mehrere führende Opernhäuser und Kompanien zu einer gemeinsamen Einheit zusammenzufassen. Dieser Gedanke wurde mit Ideengeber zum im Fließtext dieses Buches beschriebenen WOW. Die beiden Damen waren vor allem aus künstlerischer – singdarstellerischer – Sicht gemäß ihrer international anerkannten Expertise der Gesangspädagogik für die Möglichkeit des Beweises eines wissenschaftlich als neu zu begründenden WOW unmittelbar kausal, um nicht zu sagen, ganz zentral.

Biografien samt Kurzbesprechung der Interviews

Wiener Opernkompanieleiter

Dominique Meyer – Biographie

Herr Staatsoperndirektor Dominique Meyer (laut Gesetz eigentlich künstlerischer Geschäftsführer) wurde 1955 im Elsass – Frankreich geboren und schloss an der Pariser Wirtschaftsuniversität sein Studium 1980 ab. Danach wirkte er unter anderem unter dem damaligen Kulturminister Jack Lang in der französischen Politik. 1986 wechselte er ins Operngeschäft zunächst als Berater der Opéra national de Paris. Er leitete diese später auch sowie zusätzlich die Oper Lausanne und das Théâtre des Champs-Élysées (wiederum in Paris). Zwischendurch unternahm er nochmals einen Ausflug in die Politik und zwar als Mitarbeiter des Premierministers Pierre Bérégovoy, wobei er hierbei u.a. auch für die Gründung des Fernsehsenders Arte mitverantwortlich war. Seit August 2007 ist er Direktor (laut Gesetz künstlerischer Geschäftsführer) der Wiener Staatsoper und wird dieses Amt noch bis zum Sommer 2020 bekleiden. Ihm wurde 2016 das Große Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen.¹⁷²

Dominique Meyer – Wiener Staatsoper – Interviewzusammenfassung

Herr Direktor Mayer spricht in seinem Interview über das Repertoiresystem und dessen Verbesserung. Weiters führt er aus, dass eine ausgeglichene Bilanz so natürlich und normal ist wie das Atmen. Aufgrund eines eingeschränkten Finanzsystems sei die Staatsoper auf gute Karteneinnahmen angewiesen. Bezogen auf Paris teilt er mit, dies sei keine stabile Stadt, sondern es gäbe mal mehr Opernnachfrage mal weniger. Die Wiener Staatsoper werde zu 70 % von Österreichern besucht. Die 30 % Touristen seien ein wesentlicher Wirtschaftsfaktor. Die Staatsoper bekomme seit 1999 den gleichen öffentlichen Zuschuss, der seit damals um 35 % durch die Inflation an Wert verloren habe. Es beschäftige ihn, dass Mäzene ihre Spenden in Österreich nicht von der Steuer absetzen dürfen (*Anm: mittlerweile schon zumindest teilweise*). Er habe profunde Repertoire-Kenntnisse auch des Konzertrepertoires, das er sich über die Jahre erarbeitet habe. Er lege enormen Wert darauf, in der Oper als Chef möglichst oft vor Ort zu sein. In seiner Karriere habe er viel Glück und gute Chefs, bei denen er viel lernen konnte, gehabt. Weiters lege er besonderen Wert darauf, alle Mitarbeiter unabhängig von verschiedenen Schichten gleich zu behandeln. Der *Gusto melodrammatico* – das Opernhafte Italiens, das von Amodeo beschrieben wird, sei überhaupt und allgemein die Essenz der Oper. Die Oper in Wien sei seines Erachtens deshalb so beliebt, weil die Wiener so emotional seien und ihre Emotionalität sich in der Musik – in concreto der Oper - widerspiegele. Wien sei auch deshalb als Opernstandort international sehr stark, die Staatsoper zähle mit der MET und dem Royal Opera House Covent Garden zu den drei wichtigsten Opernhäusern der Welt. Abschließend erklärt er, dass er sich vielerlei Regietheater in der Oper vorstellen könne, jedoch eine komplette Veränderung der Geschichte eines Opernwerkes eher ablehne.

¹⁷² Lebenslauf erstellt nach dem Wikipedia-Eintrag, eingesehen am 8 Mai 2018: URL im Literaturverzeichnis ersichtlich

Thomas Platzer – Biographie

Geboren am 11. November 1957 in Wien trat der heutige Herr (kaufmännische) Geschäftsführer (der Wiener Staatsoper), Herr Direktor Thomas Platzer 1981 in den Österreichischen Bundestheaterverband (Wiener Staatsoper, Burgtheater, Akademietheater und Volksoper) ein, ab April 1982 war er hier stellvertretender Leiter der Hauptabteilung Rechnungswesen und Budget, von 1990 bis 1992 Leiter derselben sowie danach bis 1999 Leiter der Hauptabteilung kaufmännische Angelegenheiten (des Bundestheaterverbandes). Seit der Ausgliederung der Österreichischen Bundestheater 1999 ist Thomas Platzer der Kaufmännischer Geschäftsführer der Wiener Staatsoper¹⁷³ und steht somit seine Position in der Wiener Staatsoper betreffend von der Hierarchie gleichrangig und auf Augenhöhe mit Herrn Direktor Dominique Meyer, der hier als künstlerischer Geschäftsführer – allerdings mit Durchsetzungsrecht in Zweifelsfragen – aktuell (siehe obiges Interview) fungiert.¹⁷⁴

Thomas Platzer – Wiener Staatsoper – Interviewzusammenfassung

Thomas Platzer ist wie eben beschrieben das kaufmännische Pendant von Dominique Meyer und als kaufmännischer Geschäftsführer auch vom Gesetz her gleich berechtigt wie dieser. Der künstlerische Geschäftsführer (in Person von Dominique Meyer) hat jedoch ein Dirimierungsrecht, das heißt, er hat im Zweifel das letzte Wort. Auf die Frage nach der bedeutendsten Erfahrung seiner Karriere, gibt er an, die Ausgliederung der Bundestheater in eine eigene Holding, sei hier sehr signifikant. Diese sei mit dem Bundestheatergesetz 1999 verabschiedet worden. Nun gibt es anstatt eines Bundestheaterbetriebes fünf GmbHs mit der Holding als Mutter. Diese sei gleichzeitig Finanzier aber auch Puffer gegenüber dem Ministerium. Zu den Philharmonikern erörtert er, dass man in diese nach 3 Jahren Staatsoperndienst übernommen werden könne. Gegenüber der Politik gibt er sich kämpferisch: Mehr Bankenrettung müsse auch bedeuten mehr Kulturförderung. Außerdem gibt es die Umwegrentabilität von Oper. 1 Euro Förderung für die Staatsoper bedeuteten 5 Euro für die Wirtschaft Österreichs. Es gäbe nicht zuviel Kultur, weil alles ausgelastet sei. Außerdem bedeute eine Einschränkung des Angebotes hier nicht, dass die Wohlhabenden nicht mehr in die Oper gingen. Diese würden in der Folge wohl zum Beispiel nach München abwandern. Taxifahrer, Friseure, Kellner, die von der Oper profitieren, seien als kleine Bürger im Falle der Opernproduktion hier jeweils stark im Vorteil, wenn die Oper (in exemplum die Wiener Staatsoper) in Betrieb ist. Um die Hypoförderung von 17,8 Milliarden Euro (*Anm.: bezogen auf einen riesigen österreichischem Bankenskandal in Kärnten, im Zuge wessen eine große Bank auf staatliche Kosten „gerettet werden musste“, was sich sogar auf das österreichische Gesamtbudget signifikant auswirkte*) könnte man in der Staatsoper unglaubliche 123 Jahre lang spielen. Das Theater an der Wien sieht Herr Direktor Platzer nicht als auf einem Niveau mit der Staatsoper befindlich. Er hätte es lieber an die Staatsoper angeschlossen gesehen. Außerdem würde dort Musiktheater zwar oft mit den gleichen Sängern wie in der Staatsoper, jedoch mit einem verhältnismäßig gesehen schlechteren Orchester aufgeführt.

¹⁷³ Umgangssprachlich wird aber praktisch überall nicht von einem künstlerischen und einem kaufmännischen Geschäftsführer der Wiener Staatsoper gesprochen, sondern zumeist spricht man von einem (künstlerischen) Direktor und einem kaufmännischen Direktor. Das Bundestheaterorganisationsgesetz sieht aber eben diese duale *Geschäftsführer*bezeichnung vor. (Es ist aber im Lichte dieser Kompetenzverteilung nichts Wirkliches bekannt, worüber sich die Herren Direktoren Meyer und Platzer bisher signifikant uneinig gewesen wären, womit diese begriffliche Aufteilung bzw. unterschiedliche Jobdescription vor allem *rechtlich* von Belang ist.)

¹⁷⁴ Diese Biographie ist dankenswerter Weise vom Pressebüro der Wiener Staatsoper via Mail im Mai 2018 selbst und direkt zur Verfügung gestellt worden. Sie liegt daher dem Rechercheapparat dieses Buches zum allfälligen Beweis ihrer Richtigkeit zur Gänze vor.

Roland Geyer – Biographie

Herr Intendant Professor Diplomingenieur Roland Geyer wurde 1952 in Wien geboren und absolvierte an der Technischen Universität Wien (neben einem Sportwissenschaftsstudium an der Universität Wien) sein Studium der Wirtschaftsmathematik 1977. In der Folge schrieb er zunächst Lehrbücher für Softwareentwicklung, um alsbald auch den Studiengang Musikmanagement an der Universität für Musik und Darstellende Musik als weiteres wissenschaftliches Asset seinem Lebenslauf anfügen zu können.

Er begann seine Kulturmanagerkarriere 1983 als Gründer der Amstettener Sommerfestspiele, wechselte aber dann bald zurück nach Wien als deren Generalsekretär (1987 – 1996) zur Jeunesse Musicale, die eine Art „Klassische Musik Jugendveranstalter“ in und für Wien darstellt. 1996 wurde er „Wiener Musikintendant“, wobei er hier das Sommerfestival Klangbogen erfolgreich betreute und andererseits das Festival Osterklang gründete sowie beiden Festivals zu internationaler Anerkennung verhalf. Danach erreichte Geyer den vorläufigen Höhepunkt seiner Karriere.

Er wurde im Mozartjahr 2006 Intendant des Theaters an der Wien, nachdem er hierfür 2003 der Stadt Wien ein Konzept vorgelegt hatte und positionierte dies Theater an der Wien auf sehr kluge Weise als Neues, 3. größeres Opernhaus Wiens. Es gelang und gelingt ihm, weltbekannte Sänger, Musiker, Regisseure an dieses Stagione-Haus zu verpflichten. Er wird bis Sommer 2022 als dessen Leiter dieses weiterhin als mit international führendes Haus in künstlerischer wie in ökonomischer Hinsicht positionieren. Seit 2012 leitet er auch die Wiener Kammeroper soll heißen vor allem deren künstlerisches Programm, das er zuvor in verschiedenen Konstellationen zuerst bloß und vor allem personell unterstützt hatte.

2002 wurde Roland Geyer das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst sowie 2014 der Berufstitel Professor verliehen.¹⁷⁵

Roland Geyer – Theater an der Wien – Interviewzusammenfassung

Roland Geyer ist Intendant des Theaters an der Wien. Er sieht dieses als eine künstlerisch wunderbare Plattform, die sich ihm als Operntheaterleiter hier bietet. Er habe aber auch ein exzellentes Team von 10 – 15 Mitarbeitern, mit denen er nun schon 6 Jahre zusammenarbeite. Selbst ist er 35 Jahre in diesem Metier und habe bereits eine Art Dictionary im Kopf, wie man bestimmte Problemfälle rasch und effizient lösen könne. Im Theater an der Wien werde im Gegensatz zur Staatsoper kein Repertoirebetrieb sondern ein sogenannter Stagionebetrieb durchgeführt, jedoch sei das Problem der finanziellen Subvention des Hauses davon ganz unabhängig. Über den Theaterleiterjob an und für sich sagt er, dass eine Ausbildung hier sehr wertvoll sei, überhaupt mache die Bildung seiner Meinung nach hinsichtlich des späteren beruflichen Erfolges eine sehr signifikante Größe aus. Das Haus sei von seiner Architektur her besonders geeignet für den Stagionebetrieb. Es fungiere als 3. (neues) Opernhaus Wiens, seitdem es Bürgermeister Häupl, Finanzstadtrat Sepp Rieder und Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny dazu im Jahr 2003 gemacht haben. Es habe davor eine eingehende Diskussion gegeben, was machen mit dem Theater an der Wien. Die Akustik wäre hier (*Anm: laut Theaterreferent Dr. Dressler*) genauso wichtig gewesen wie der Aspekt, dass es von sozialdemokratischer Seite her ein wichtiges Ziel gewesen sei, erstklassige Oper auch preislich billiger und „nicht nur für die G'stopften“ (wie in der Staatsoper) anzubieten. Die Karten sind aber dennoch in vielen Fällen teurer als in der Volksoper, das heißt, das Theater an der Wien ist gar nicht das billigste große Haus in Wien. Der wesentliche Gegensatz zur Staatsoper ist, dass es jeden Monat eine

¹⁷⁵ Lebenslauf erstellt nach dem Wikipedia-Eintrag, eingesehen am 8 Mai 2018: URL im Literaturverzeichnis ersichtlich

Premiere gibt und alle Reprisen in Premierenbesetzung gespielt werden. Das Theater an der Wien will seinem Publikum Kunstwerke auf internationalem Topniveau bieten. Dies sei laut Geyer ein Gegensatz zum Repertoiresystem. (Denn jeden Abend den Vorhang öffnen zu müssen, bedeute einen gewissen Qualitätsverlust.) Weiters versuche er das Theater an der Wien auch wirtschaftlich gut zu führen. Er habe allerdings damit zu kämpfen, dass auch seine jährliche öffentliche Subvention mit der Inflation im Vergleich zu den steigenden Personalkosten immer weniger wert werde. Er nehme dies jedoch nicht als Problem sondern als Chance und Challenge seines Jobs. Zurückkommend auf die Produktpolitik sei die Staatsoper das ‚bekannte Restaurant um die Ecke, in dem man immer essen gehen könne, wohingegen das Theater an der Wien ein Spezialitätenlokal sei, das jedes Monat eine andere Spezialität auf der Karte führe‘. Meyer und Geyer trafen sich allerdings 1, 2 Mal pro Jahr, um die Produktionen aufeinander abzustimmen. Weiters wolle das Theater an der Wien im Gegensatz zur Staatsoper MusikTHEATER machen, bei dem das Darstellen gleich wichtig sei, wie das Singen und die Musik. Zur Volksoper bezieht er derart Stellung, dass diese Oper, klassisches Musical und leichte Oper biete und daher nicht mit der Staatsoper und dem Theater an der Wien direkt vergleichbar sei. Es gehe Geyer um den Kunden am Naschmarkt, der bereit sei, um € 70,- oder um € 120,- vom Theater an der Wien eine Karte zu erwerben. Wer jedoch in die Volksoper gehe, sei klassischerweise nicht Kunde des Theaters an der Wien. Die Jugend sei im Alter von 20 – 30 Jahren aus dem Grund nicht Opernkunde, weil sie in dieser Zeit eine Familie gründe und/oder Karriere mache. Jedoch kämen die zunächst zu beschäftigten Jungen Wienerinnen und Wiener alle (zurück) zur Oper ab dem 30. Lebensjahr. Oper sei auch im Vergleich mit Dritte Welt Hilfe oder Kindergartenplätzen jedenfalls nicht als dekadent einzustufen, weil deren Konsum für die seelisch geistige Gesundheit des Menschen von substantiellem Belang sei. Die Opernrezeption bedürfe aber im Vergleich zum Sportkonsum wohl einer zumindest geringfügig höheren Intelligenz des Kunden. Schließlich müsse man gleichzeitig die Musik, den Gesang, das Libretto, die Regie, die Bühnenausstattung, das Licht und viele weitere Elemente einer Opernaufführung wahrnehmen. Daher gehe vorwiegend die A- und B-Schicht in die Oper. Durch die Kriege im 20. Jahrhundert sei es dazu gekommen, dass sich die zeitgenössische klassische Musik vom Alltäglichen und allgemeinen Genuss entfremdet habe. In der Folge sei die Populärmusik entstanden, die es zu verstehen wusste, einen großen Teil der Bevölkerungsschicht für sich zu gewinnen. Wenn man etwa heute auf ein Plakat Schönberg schreibe, sei der Kartenverkauf nach wie vor eine Herausforderung, und der immer wieder gespielte Opernkanon, der alle besonders und dauerhaft für hochstehend empfundene Opernwerke gemäß der Expertenmeinung umfasst, dominiere noch immer den Operntheatermarkt der Gegenwart.

Robert Meyer – Biographie

Volksoperndirektor Kammerschauspieler Robert Meyer wurde 1953 in Bayern geboren und interessierte sich schon als Kind fürs Theater. Er studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum Salzburg, wo er mit Auszeichnung 1974 abschloss. Nach Gastspielen am Landestheater Salzburg war Meyer von 1974 bis 2007 Mitglied des Wiener Burgtheaters, an dem er ca. 90 Rollen verkörperte. Dazu kamen noch einzelne durch ihn dargebotene Soloprogramme. Seit 1993 führt er Regie an zahlreichen Häusern, darunter wiederum das Wiener Burg- und Akademietheater. Des Weiteren spielte er bei den Salzburger Festspielen in „Jedermann“ mit. Er ist einer der bekanntesten Nestroy-Interpreten, sei es als Schauspieler oder als Regisseur. Manchmal übernimmt Meyer Fernsehrollen, z.B. in der bekannten Krimiserie Tatort. Seit 2007 ist Kammerschauspieler Robert Meyer Direktor der Wiener Volksoper. Hier führt er neben seiner

Kulturmanagertätigkeit auch manchmal Regie. Als Singdarsteller ist er auf der Volksopernbühne nachgewiesenermaßen zur großen Freude des Publikums regelmäßig tätig und verkörpert hier sogar Hauptrollen signifikanter Musiktheaterwerke. Herr Meyer wurde unter anderem 1993 der Nestroy-Ring und 2013 das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien sowie auch 2017 der Österreichische Musiktheaterpreis in der Kategorie „Beste Männliche Hauptrolle“ für „Der Mann von La Mancha“ (als „Don Quichote“) ehrenhalber verliehen. Bereits 1997 erhielt er das österreichische Schauspielerehrendiplom, den österreichischen/Wiener Berufstitel eines „Kammerschauspielers“.) Robert Meyers Direktion an der Volksoper gilt als sehr erfolgreich in künstlerischer wie ökonomischer Hinsicht. Wann er an einen Nachfolger übergeben möchte bzw. könnte, ist allgemein gegenwärtig nicht bekannt.¹⁷⁶

Robert Meyer – Wiener Volksoper – Interviewzusammenfassung

Robert Meyer betont, die Volksoper sei das zweitgrößte Opernhaus Wiens gleichzeitig aber auch Österreichs. Sie habe ca. 50 fest engagierte SängerInnen und Sänger im Ensemble, und es werde während der Spielzeit vom September bis zum Juni in etwa 1 Premiere pro Monat dargeboten. Sein Haus sei spezialisiert auch auf Oper aber vor allem auf Operette und Musical, wobei die Operette eher die Älteren und das Musical auch die Jugend anspreche. Im Gegensatz zum Raimundtheater und Ronacher (den beiden „reinen Musicalhäuser“ Wiens) werde in der Volksoper nicht 1 konkretes Musical das ganze Jahr lang gespielt, sondern es werden mehrere Musicals im Rahmen des Gesamtspielplanes teilweise auch quasi parallel produziert. Er trete sehr gern und immer wieder auch selbst als Schauspieler und Singdarsteller im „eigenen Haus“ auf, da er auch in seiner Laufbahn als Künstler fix am Burgtheater als Schauspieler engagiert war. Nicht hauptsächlich aber auch produziere die Wiener Volksoper Co-Produktionen mit weiteren internationalen Opernhäusern gemeinsam. Das Repertoire sei eigenständig, aber es werde mit den anderen Opernleitern Wiens nur grob, aber regelmäßig abgesprochen auch zum Beispiel mit anderen großen Theatern wie z.B. dem Burgtheater, um etwa Premierenkollisionen zu vermeiden. Manchmal würden fremdsprachige Opern, Operetten bzw. Musicals zur besseren Verständlichkeit auf Deutsch gesungen, nicht aber um diese Werke zu entstellen, sondern um ihnen ein neues, weiteres Publikum qua unmittelbarer Verständlichkeit zu erschließen. Hinsichtlich des Marketings insbesondere für jüngeres Publikum gibt Direktor Robert Meyer einige Beispiele an, wie hier seine Strategie konkret verlaufe. Etwa im verkaufsschwachen Monat September könne man als Erwachsener in jeder Kategorie bis zu 3 Kinder à € 1,- je Kind äußerst günstig mitnehmen. Die Volksoper sei wie eine sehr gut funktionierende Familie, er mache als Direktor und gleichzeitig auch Singdarsteller professionell wie emotional in aller Regel hier nur sehr gute Erfahrungen und freue sich jeden Tag auf Neue. Die insgesamt 550 Mitarbeiter hielten stark zusammen. Das Genre der Oper sei in Wien etwas „wahnsinnig Lebensnotwendiges“. In Deutschland mag es da und dort diesbezüglich quantitativ Einbrüche gegeben haben, weil dort noch mehr Theater pro Kopf als in Österreich gegeben seien, eine Bedrohung für die Oper in Wien sieht Direktor Meyer aber ganz und gar nicht, besonders in Wien nicht. Er engagierte sehr gern talentierte junge Sänger, weil das für deren Stimmen genau das Richtige sei, sieht aber zugleich einen großen Konkurrenzkampf am KünstlerInnen-Markt, was es zuweilen auch talentierten Singschauspielern schwer machen könne, final einen guten Arbeitsplatz zu erlangen. Als Aufsichtsratsmitglied des Mozarteums Salzburg meint er zum Künstlerberuf

¹⁷⁶ Lebenslauf erstellt nach dem Wikipedia-Eintrag, eingesehen am 8 Mai 2018 (URL → Literaturverzeichnis) in Verbindung mit dem Biographie-Abriss Meyer's der Homepage der Wiener Volksoper, eingesehen ebenfalls am 8. Mai 2018 (HP Wiener Volksoper, 2018)

selbst, das Wichtigste sei der starke innere Wille – die intrinsische Motivation zur Kunstausübung. Daher komme (mit der Zeit) eine echte Qualität im Spiel. Musikstudieren in Österreich sei aber davon unabhängig vor allem auch international sehr gefragt, weil es gerade mit dem Ruf der Hauptausbildungsstätten Mozarteum, Musik- und Kunst Universität Wien und der Universität für Musik und Darstellende Kunst sehr gut bestellt sei. Zu seinem persönlichen Erfolgsgeheimnis zählt er genau die bereits angesprochene intrinsische Motivation sowohl als Künstler als auch als Operndirektor. Vom Anfang seiner Künstlerlaufbahn an habe er gefühlt: „Das ist es!; Das musst du machen!“

Walter Kobéra – Biographie¹⁷⁷

Walter Kobéra ist einer der führenden Dirigenten zeitgenössischen Musiktheaters. Durch die zahlreichen erfolgreichen Erst- und Uraufführungen unter seiner Leitung hat er das Wiener Musikleben in den letzten Jahren entschieden geprägt.

Seit 1991 ist Walter Kobéra musikalischer Leiter der Neuen Oper Wien, seit 1993 auch Intendant. Er begann im Alter von sieben Jahren mit dem Violinstudium am Konservatorium der Stadt Wien. Ab 1978 war er Mitglied des Tonkünstler Orchester Niederösterreich, auch als Dirigent und musikalischer Assistent von Isaac Karabtchevsky und Fabio Luisi. 1986 gründete er sein amadeus ensemble-wien, das sich in den letzten Jahren besonders auf zeitgenössisches Musiktheater spezialisiert hat.

Von Presse und Publikum umjubelt waren seine Interpretationen unter anderem von Bergs „Lulu“, Brittens „Billy Budd“, Lachenmanns „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“, Schedls „Triptychon“ und die ihm gewidmete Oper "PARADISE RELOADED (LILITH)" von Peter Eötvös.

Auf Einladung des Theater an der Wien erfolgte die Ersteinspielung von Iain Bells Liederzyklus „A Hidden Place“ mit Diana Damrau als Solistin und ebenfalls 2010 die Neuproduktion von Kurt Weills „Die Sieben Todsünden“. Im Dezember 2013 feierte der Dirigent sein Debüt an der Kölner Oper.

Walter Kobéra ist Lehrbeauftragter für Moderne Musik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien und Jurymitglied nationaler und internationaler Wettbewerbe für Gesang und Musiktheater.

Walter Kobéra – Neue Oper Wien – Interviewzusammenfassung

Wie bereits in obiger Biographie ausgeführt ist Walter Kobéra Intendant der Neuen Oper Wien, die er 1990/1991 gegründet hat, da er ein gewisses Defizit im Bereich Programmgestaltung des 20. Jahrhunderts in Wien erkannt habe, das er nun in Gestalt der „Neuen Oper Wien“ als Opernstagionekompanie bekämpft. Der Nachteil eines Opernrepertoirebetriebs im Gegensatz dazu sei, dass man über kurze Zeit das Bühnenbild permanent wechseln müsse und auch dass man mit oft unterschiedlicher Besetzung am selben Stück arbeiten müsse. Die Neue Oper Wien verfolge deshalb das Stagione-Aufführungsprinzip (und habe darüber hinaus keinen fixen Spielort, obwohl man mit dem Jugendstiltheater als häufigem Aufführungsort begonnen habe). Nun suche man sich entweder zu einem Raum ein Stück oder zu einem Stück einen Raum. Als Programm bringe man erstens Musik des 20. und 21. Jahrhunderts auf die Bühne, was zweitens zu vielen Uraufführungen und österreichischen Erstaufführungen führe und drittens zu (in Österreich) „unrechtmäßig“ lang nicht gespielten Opernwerken. In 20 Jahren wurden bisher ca. 60

¹⁷⁷ Biographie von Herrn Intendant Walter Kobéra zur Gänze übernommen von dessen persönlicher Homepage: URL → Literaturverzeichnis ersichtlich

Opernproduktionen dermaßen unternommen. Zum Beispiel fiel beim „Maschinist Hopkins“ ein vergessenes Werk mit einer Österreichischen Erstaufführung zusammen. Die gesellschaftliche Relevanz könne aber auch eine philosophisch-inhaltliche Komponente darstellen, nach der entschieden werde, ob die Oper gespielt werde oder nicht. Denn eine Oper bedeute stets auch ein politisches Statement. Der Slogan der Neuen Oper Wien lautet: „Sinnlich und Hautnah“. Es werden auch anstrengende Thematiken auf die Bühne gebracht, aber das Publikum bei der Sinnlichkeit gepackt. Es müsse eine Aufführung daher im Ergebnis zumindest in einer Hinsicht verständlich sein – auf intellektueller Ebene oder in emotionaler Hinsicht. Dabei sei es von besonderer Wichtigkeit, dass die Aufführenden immer noch mehr als die Konsumenten wissen müssten. Ein weiteres Alleinstellungsmerkmal der Neuen Oper Wien sei es, dass sie in erster Linie mit jungen SingdarstellerInnen arbeite. Walter Kobéra ist hierbei nicht nur künstlerischer sondern auch kaufmännischer Leiter der Neuen Oper Wien. Die Neue Oper Wien erhält eine Basisabgeltung von € 450.000,- von der Stadt Wien (laut Frau Dr. Barbara Preis). Darüber hinaus gäbe es noch einen Zuschuss vom Staat Österreich. Das Geheimnis der Neuen Oper Wien sei, dass sie ihre ZuschauerInnen und ihre ZuhörerInnen abhole, jedoch dabei nicht in den Duktus permanenter musikalischer Unterhaltungsmusik ver falle.

*Markus Hinterhäuser – Biographie*¹⁷⁸

Markus Hinterhäuser wurde in La Spezia, Italien, geboren. Er studierte Klavier an der Hochschule für Musik in Wien, am Mozarteum in Salzburg sowie in Meisterkursen u. a. bei Elisabeth Leonskaja und Oleg Maisenberg.

Als Pianist trat Markus Hinterhäuser sowohl solistisch als auch in Kammerkonzerten in den bedeutendsten Konzertsälen und bei den international renommierten Festivals auf, wie etwa in der Carnegie Hall, im Wiener Musikverein, im Konzerthaus und in der Mailänder Scala. Er gastierte u.a. bei den Salzburger Festspielen, beim Lucerne Festival, bei Wien Modern, dem Festival d’Automne, dem Holland Festival und den Berliner Festspielen (auch „Musikfest Berlin“ genannt). Im Bereich Lied-Interpretation ist seine langjährige Zusammenarbeit mit Brigitte Fassbaender hervorzuheben. Seit zwei Jahren ist Markus Hinterhäuser mit dem Bariton Matthias Goerne mit Franz Schuberts *Winterreise* auf Welttournee. Diese aufsehenerregende Produktion in Zusammenarbeit mit dem südafrikanischen Künstler William Kentridge wurde u.a. beim Sydney Festival, an der San Francisco Opera, in der Cité de la Musique in Paris, in Amsterdam, in Aix en Provence, in New York, in Moskau beim Festival NET (New European Theatre), in Singapur beim Singapore International Arts Festival, bei den Berliner Festspielen und in Seoul aufgeführt.

In den letzten Jahren konzentrierte sich Markus Hinterhäuser auf die Interpretation zeitgenössischer Musik, insbesondere engagierte er sich für das Werk von Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman und György Ligeti. Neben zahlreichen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen spielte er das gesamte Klavierwerk von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern sowie Kompositionen von Morton Feldman, Luigi Nono, Giacinto Scelsi, Galina Ustvol'skaja und John Cage auf CD ein.

Immer wieder wirkte Markus Hinterhäuser auch an Musiktheaterproduktionen von Christoph Marthaler, Johan Simons und Klaus Michael Grüber mit: u. a. bei den Wiener Festwochen-Produktionen *Schutz vor der Zukunft* (Christoph Marthaler, 2005; Wiederaufnahme 2006; anschließend viele internationale Gastspiele) und *Tagebuch eines Verschollenen* (Klaus Michael Grüber, 2005).

¹⁷⁸ Die Biographie von Herrn Intendant Markus Hinterhäuser konnte dankenswerter Weise zur Gänze seiner Sektion im Rahmen der Homepage der Salzburger Festspiele entnommen werden: Homepage der Salzburger Festspiele, 2017

Internationales Renommee im Kulturmanagement errang Markus Hinterhäuser als Mitbegründer und Künstlerischer Leiter – gemeinsam mit Tomas Zierhofer-Kin – der Veranstaltungsreihe *Zeitfluss*, die von 1993 bis 2001 im Rahmen der Salzburger Festspiele stattfand. Bei den Wiener Festwochen begründete und leitete er gemeinsam mit Tomas Zierhofer-Kin die Reihe *Zeit-Zone*, die von 2002 bis 2004 Teil des Programms war. Von 2006 bis 2010 verantwortete er das Konzertprogramm der Salzburger Festspiele. Als Intendant leitete Markus Hinterhäuser die Saison 2011 der Salzburger Festspiele. Von 2014 bis 2016 war er Intendant der Wiener Festwochen. Im Oktober 2016 übernahm Markus Hinterhäuser als Intendant die Leitung der Salzburger Festspiele.

Markus Hinterhäuser – Wiener Festwochen – Interviewzusammenfassung

Markus Hinterhäuser – Intendant der Wiener Festwochen – stellt zu Beginn des Interviews den grundsätzlichen Unterschied zwischen einem fixen Haus und einem Festival bezüglich der Produktion von Operaufführungen heraus. Er habe etwa einmal bei den Festwochen Orpheus und Euridice von Christoph Willibald Gluck gemacht und war dabei besonders mit jenem Teil der Geschichte verfahren, der den Abstieg des Orpheus in die Unterwelt zur Errettung seiner Euridice beschreibt. Es gab zwei Euridices, davon eine auf der Bühne und eine reale Wachkomapatientin in Lainz (Anm.: ein Wiener Spital am Stadtrand). Orpheus war in dieser Produktion auch im Wortsinn doppelt gegeben. Einmal auf der Bühne und einmal als eine Live-Kamera, die den Weg nach Lainz zeitgleich zum Gesang von Bejun Metha (Orpheus) live zunächst vom Dach eines Taxis aus und dann im Spital Lainz selbst personengeführt filmte. Derartige Dinge seien aus Praktikabilitätsgründen eher einem Festival vorbehalten. Es gibt jedoch zahlreiche Opernproduzenten in Wien, was ein großes Privileg für die Stadt bedeute. Denn Oper bedeute auch, sich eingehend mit einem Thema auseinanderzusetzen, ein Problem zu beleuchten, dermaßen Dinge qua Erfahrung als Publikum (zumindest mittelbar) erleben zu können. Ein Festival könne auch über mehrere Gattungen hinweg etwa ein Generalthema festlegen, was einer fixen Opernkompanie eher versagt bleibe.

Als zukünftiger Intendant der Salzburger Festspiele erklärt er, dass der enorme Preisunterschied, der bei Opernproduktionen gegeben sei – am teuersten ist Salzburg mit Preisen bis zu € 430,- pro Karte, dadurch zu erklären sei, dass die Salzburger Festspiele auch ein produzierendes Festival seien, das gegenüber der öffentlichen Hand gesetzlich dazu verpflichtet sei, 75 % Eigenwirtschaftlichkeit zu erreichen. Das Problem liege jedoch nicht beim Verkauf von den teuren Karten, in Wahrheit liege die Herausforderung in Salzburg darin, die mittelpreisigen Karten zu verkaufen.

Hinsichtlich der Absatzbarkeit von Mäzenatentum, sieht Herr Hinterhäuser diese grundsätzlich positiv. Denn er glaubt grundsätzlich nicht daran, dass ein Opernproduzent sich nach der Meinung seiner Geldgeber dazu hingeben würde, etwa ein Programm für einen konkreten Kulturbetrieb rein nach deren Geschmack anzusetzen. Der Grund, warum er sich nun bei den Wiener Festwochen als diesjährige Opernproduktion für Herzog Blaubarts Burg entschieden habe, sei darin zu verorten, dass er sich mit Regisseurin Andrea Breth darauf geeinigt habe. Denn auch der Opernregisseur selbst sei neben dem Sänger ein wichtiger Interpret der Oper auch im politischen Sinn einer Programmgestaltung und schließlich in der Folge bei der Inszenierung selbst.

Im Vergleich zu Salzburg ziele man in Wien nicht vorrangig auf internationale Kunden ab, sondern in erster Linie auf die Wiener Bevölkerung. Hinterhäuser ist Pianist und wurde ohne diesbezügliche besondere Ausbildung zum Kulturmanager, da er mit einem Freund gemeinsam ein Projekt („Zeitfluss“-Festival) im Rahmen der Salzburger Festspiele erfolgreich durchgeführt hatte. Er empfindet Programmgestaltung auch als künstlerische Aufgabe und freut sich daher sehr neben seinem Klavierspiel über seine 2. Gabe, diese

kulturmanageriale Anforderung an ihn der Festivalgestaltung und –leitung regelmäßig zu erfüllen. In Salzburg startete er mit Oktober 2016, um für seine erste Saison, für die er künstlerisch vollverantwortlich zeichnete – die Saison 2017, Vorbereitungen zu treffen. Bis dahin (2014 – 2016) war Markus Hinterhäuser wie dargetan in der Funktion des Intendanten der Wiener Festwochen tätig und dies mit großem Erfolg.

Wiener Opernexperten

Josef Ostermayer – Biographie

Bundesminister für Kunst und Kultur außer Dienst, Herr Dr. Ostermayer (SPÖ) wurde 1961 im Burgenland (Österreich) geboren, schloss 1985 sein Studium der Rechtswissenschaften mit dem Doktor juris ab und arbeitete ab 1987 als Rechtsberater der Mietervereinigung. 1994 wurde er Geschäftsführer des Wohnfonds Wien. Dort arbeitete er direkt unter dem späteren Bundeskanzler Werner Faymann. Dieser holte ihn als seinen Kabinettschef ins Infrastrukturministerium, das Faymann als Minister ab 2007 inne hatte. Mit dessen Berufung zum Bundeskanzler, wurde Ostermayer zunächst 2008 Staatssekretär im Bundeskanzleramt, dann in der II. Bundesregierung Faymanns ab Dezember 2016 Kanzleramtsminister. Schließlich ab März 2014 bis Mai 2016 war Herr Dr. Ostermayer Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und Öffentlichen Dienst. (Ab Mai 2016 unter Bundeskanzler Kern {SPÖ} übernahm dieses Amt dann in der Folge Herr BM Mag. Thomas Drozda {SPÖ}.) Ab September 2016 kehrte Herr Dr. Ostermayer zurück zu seinem früheren Tätigkeitsbereich der Wohnagenden, indem er bei der als gemeinnütziges Wohnbauunternehmen agierenden „Sozialbau AG“, die als SPÖ-nahe gilt, als eines von vier Vorstandsmitgliedern eintrat. Er erhielt an Orden 2011 den Kärntner Landesorden in Gold sowie im selben Jahr auch das Große Silberne Ehrenzeichen am Bande für Verdienste um die Republik Österreich.¹⁷⁹

Josef Ostermayer¹⁸⁰ - Kulturminister a.D. – Interviewzusammenfassung

Kulturminister a.D. – Herr Dr. Ostermayer sieht die Oper als Musiktheatergattung, die sich aus einer Kombination aus Musik, Text, Regie und Darstellungskunst zusammensetzt. Er werde die Struktur der Bundestheaterholding im Laufe des Jahres 2015 neu definieren (*Anm.: was er auch faktisch jedenfalls zum Teil unternehmen konnte.*). Österreich verstehe sich als Kunst- und Kulturnation und habe daher in den vergangenen Jahren seine Ausgaben in diesem Bereich erhöht oder zumindest stabil gehalten. Kunst und Kultur – damit auch die Oper – seien wichtige gesellschaftspolitische Elemente. Deren Finanzierung hierzu-lande könne man grundsätzlich nicht mit jener der Kulturfinanzierung in den USA vergleichen. Dennoch werde man erprobte Modelle von dort wie etwa die Absetzbarkeit von

¹⁷⁹ Biographie nach Wikipedia-Eintrag erstellt: Wikipedia, 2018

¹⁸⁰ Zum Zeitpunkt der Drucklegung ist Herr Bundesminister Mag. Gernot Blümel ÖVP fachlich das Pendant seines Vorgängers, Herrn BM Mag. Thomas Drozda's, SPÖ. Davor war Herr Dr. Ostermayer, SPÖ verantwortlich, wobei zu dieser Zeit Herr Mag. Drozda Generaldirektor der Vereinigten Bühnen Wien war, die für die Kammeroper, das Theater an der Wien aber auch für das Ronacher und das Raimundtheater Dachorganisation waren und bis heute unter der übergeordneten der Stadt Wien gehörigen „Wien-Holding“ bestehen. Das Interview ist also mit dem Vor-Vorgänger des aktuellen Kulturministers (2018) geführt worden. Seine grundsätzlichen Positionen der Befürwortung der 5 wichtigsten Opernkompanien Wiens und darüber hinaus werden aber sehr wahrscheinlich auch von den Nachfolgeministern ähnlich gesehen. Außerdem liegt es in der Natur der Sache, dass ein wissenschaftliches Buch einen bestimmten Zeitrahmen benötigt, und überdies erscheinen die „Sager“ Ostermayer's als besonders pointiert formuliert, weshalb kein Grund dagegen spricht, diese hier zeitversetzt dem geneigten Leser darzubieten.

Spenden an Kultureinrichtungen auf ihre Umsetzung und Auswirkungen hin auch in Österreich prüfen.¹⁸¹

Barbara Rett – Biographie¹⁸²

Kulturlady – Frau Dr.ⁱⁿ Barbara Rett ist Anchorwoman (*Anm: Das heißt sie übernimmt regelmäßig die Fernsehmoderation und Kommentierung im Bereich der Kultur unter anderem auch zur Verbindung verschiedener, aufeinander folgende Fernsehcontents {Fernsehhalte.}*) der großen ORF-Kulturübertragungen darunter etwa jährlich des Neujahrskonzertes der Wiener Philharmoniker und lädt sonntäglich das ORF-III-Publikum zum „Erlebnis Bühne“. Zudem gehört sie zum ORF-Moderatorenteam am Wiener Opernball.

Barbara Rett wurde 1953 in Wien geboren und ist promovierte Germanistin und Romanistin. Bereits während ihrer Schulzeit machte sie bei der ORF-Radiosendung „Die Musicbox“ erste Schritte im Journalismus. Nach einem 10-jährigen „Ausflug“ in die Erwachsenenbildung (Direktorin der VHS Hietzing) kehrte sie 1988 als Gastgeberin des legendären „Club 2“ zum Fernsehen und 1992 zum Radio zurück, wo sie auch als Opernspezialistin („Das Unsichtbare Opernhaus“) zu einem Fixpunkt des Ö1-Programmes wurde.

Für den deutsch-französischen Kulturkanal Arte hat sie Themenabende über österreichische Kultur und Geschichte moderiert. (...)

Seit Herbst 2011 ist sie mit „Erlebnis Bühne“, der wöchentlichen Opernsendung am Sonntagabend, und dem monatlichen Gesprächsformat „KulturWerk“ (bis Ende 2015) aus der Voestalpine Stahlwelt Frontfrau des Kultursenders *ORF III Kultur und Information*.

Barbara Rett – Kulturlady des ORF – Interviewzusammenfassung

Frau Dr.ⁱⁿ Rett war eine der ersten Interviewpartnerinnen, weshalb hier auch etliche Vorfragen Teil des Interviews waren z.B., welche Aufführungen in Wien ihr in ihrer journalistischen Karriere als besonders gut im Gedächtnis geblieben seien. Weiters wurde besprochen, dass Oper stets international sei, Frau Dr.ⁱⁿ Rett antwortete, es gäbe in Bezug auf Oper gar keine „ausländischen“ KünstlerInnen. Österreich habe nur zwei wahre Assets – Kultur und Natur. Alles andere bedürfe der Stützung und werde allein nie in der Form wie Kultur oder Natur hierzulande erfolgreich sein. Zur Kultur zähle alles von Oper bis Design, vom Film bis zu Graffiti, von Geschichte bis Mode. Wichtige Vorbedingungen für diesen Umstand also auch dafür, dass Oper hier von besonderem Erfolg gekrönt wird, sei vor allem der Respekt. Der Respekt vor den schaffenden Künstlern – Komponisten, Librettisten aber auch vor den reproduzierenden – Sängern, Regisseuren, Choreographen, Tänzern.

Otto Schenk – Biographie

Kammerschauspieler Professor Otto Schenk wurde im Juni des Jahres 1930 in Wien geboren, wo er im 1. Bezirk aufwuchs. Nach Absolvierung des international renommierten Reinhardseminars (Schauspielinstitut der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien) kam er zunächst als Schauspieler ans Wiener Volkstheater und ans Theater an der Josefstadt. Bald aber gewann er auch den Regisseur –Beruf als Berufung für sich, und er

¹⁸¹ Mittlerweile wurde die Diskussion nicht nur begonnen, sondern es sind schon erste Schritte in der Legislative durchgeführt worden, sodass einige Spenden im Bereich Kultur in Österreich bereits steuerlich absetzbar sind.

¹⁸² Biographie mit einer Unterbrechung zur Gänze übernommen von: Österreichischer Rundfunk, 2018

wirkte ab 1953 als Sprechtheaterregisseur und ab 1957 dann als Opernregisseur. Er wurde an die bedeutendsten Häuser der Welt engagiert, darunter das Wiener Burgtheater, die Münchner Kammerspiele, die Wiener Staatsoper, die New Yorker Metropolitan Opera, die Mailänder Scala, das Royal Opera House Covent Garden, London, die Bayrische Staatsoper und an viele mehr.

1988 – 1997 war er Direktor des Theaters an der Josefstadt, als Kabarettist wirkte er bereits seit den 50er-Jahren am renommierten Kabarett Simpl. Otto Schenk ist auch für Lesabende und Solokabaretts aber auch in Film- und Fernsehrollen bekannt, und seine Persönlichkeit erfüllt somit sowohl die Berufung als Schauspieler, als auch jene des Kabarettisten, des Regisseurs und des Intendanten sowie auch jene des Autors. Allein bei Wikipedia erscheinen 27 Regiearbeiten Schenk's 44 Schauspielrollen, 27 Filmrollen und die Autorenschaft von 10 Büchern. Doch diese Liste darf ohne schlechtes Gewissen als unvollständig gelten. Darüber hinaus ist nämlich auch bekannt, dass Schenk über viele Jahre als Doyen (Anm.: wichtigster Schauspieler) des Theaters an der Josefstadt galt, und nach eigenen Angaben hat Schenk eine schier unendlich anmutende Zahl von Regiearbeiten bzw. Schauspielrollen im Laufe seines Lebens erfolgreich übernommen.

Neben der Professur und dem Titel des Kammerschauspielers erhielt Otto Schenk ehrenhalber eine ganze Reihe von Preisen und Orden – darunter 2 Mal (1991 und 1995) die Romy (Österreichs wichtigster Theater- und Film- und Fernsehpreis) in der Kategorie des beliebtesten Schauspielers, 2000 den Nestroy-Theaterpreis für sein Lebenswerk sowie 2016 die Platin-Romy wiederum für sein Lebenswerk. Seine Regiearbeiten wirken noch immer im Operngeschehen zum Beispiel an der Wiener Staatsoper signifikant weiter. In deren aktuellem (2017/18) und nächstem Spielplan sind allein bereits 5 Produktionen seiner Regie zuzuordnen. (Dies sind konkret: Richard Strauss' „Der Rosenkavalier“, Gaetano Donizetti's „L'Elisir d'Amore“, Johann Strauss' „Die Fledermaus“, Umberto Giordano's „Andrea Chénier“ sowie Ludwig van Beethoven's „Fidelio“.¹⁸³)¹⁸⁴)

Otto Schenk – Opernregisseur i.R. – Interviewzusammenfassung

Mit Herrn Prof. Schenk führte ich eine äußerst interessante Diskussion zum Thema Regietheater. Dieser Begriff wird im Interview erschöpfend dargestellt. (*Anm: Kurz gefasst geht es entweder um Werktreue also die Erfüllung aller Wünsche des Librettisten und Komponisten oder um Regietheater im eigentlichen Sinn, also um eine Neukreation der Inszenierung durch den Regisseur und den Dirigenten.*) Herr Professor Schenk kreiert allerdings

¹⁸³ Dies ist freilich auch auf das Repertoire-System der Wiener Staatsoper zurückzuführen, bei dem jährlich eine gewisse Anzahl von Opern und Balletten aus einem großen Kanon von Werken ausgewählt wird, die dann Tag für Tag abwechselnd zur Aufführung gelangen. So kommt es, dass manchmal für die Staatsoper gewisse Werkausstattungen eingelagert werden, um später wieder in einer Folgesaison zum Einsatz zu kommen. Wenn eine Neuausstattung oder -einstudierung eines Werkes vorliegt, wird in der Regel von einer Premiere oder einer Wiederaufnahme gesprochen.

Normalerweise werden die ausgesuchten Werke eines Spielplanes („Repertoires“) dann in einer konkreten Spielsaison 4 – 10 Mal mit ein, zwei, drei Tagen Pause dazwischen gespielt (Reprisen). So kann dann an ca. 300 Tagen pro Saison je 1 Werk abends dem Publikum „vorgestellt“ werden. Otto Schenk's Produktionen zeigten sich als interessant und wertvoll genug, dass im Spielplan bisher fast immer auch seine Produktionen hierfür ausgewählt wurden und werden.

Insgesamt gibt es die Theorie des sogenannten „Opernkanons“. Das sind weltweit ca. 400 Stücke, die als besonders wertvoll angesehen werden und deshalb international gesehen besonders häufig von Opernkompanien dargestellt werden. Das ist aber nicht mit dem eben erklärten Begriff des Repertoires einer Opernsaison z.B. der Wiener Staatsoper begrifflich zu vermengen. (Gegner des Opernproduktionsansatzes des Werkekanons führen an, hier kämen dann immer vollkommene Premieren, also Erstaufführungen eines noch nie dagewesenen Opernwerkes zugunsten von „ewigen Bestsellern“ zu kurz. Das mag zum Teil berechtigt sein, aber analog zu bestimmten Malern von Weltrang – beispielsweise Michelangelo, Van Gogh oder Monet – verhält es sich so, dass manche Opern bzw. Musikdramen eben wirklich und wahre Meisterwerke sind, die es sich lohnt, geradezu jedem zur Kenntnis zu bringen unter Umständen dies sogar mehrfach wiederholt. Eine ewige und zwei gegensätzliche Pole enthaltende Opernprogrammpolitikfrage liegt im eben Dargestellten also eindeutig vor.

¹⁸⁴ Diese Kurzbiographie wurde weitestgehend anhand des Wikipedia-Eintrages bezüglich Herrn Schenk's abgefasst: Wikipedia, 2018. Da und dort wurde sie aber durch den Autor dieses Buches vorliegende Einzelfakten geringfügig ergänzt, um ihre Anschaulichkeit und Vollständigkeit zu optimieren.

wiederum eine eigene Definition von Regietheater. Seines Erachtens sei jedes Theater Regietheater, weil es im Theater grundsätzlich einer Regie bedürfe. Dermaßen sei sogar der Dirigent in der Oper auch eine Art Regisseur. Selbst der Schauspieler sei ein Regisseur von sich selbst. Wenn der Regisseur nicht führt, müsse er, der Schauspieler, etwas anbieten. Der Dirigent müsse aber nicht nur führen, sondern vielmehr den Sänger begleiten, der heutzutage immer weniger (während der Aufführung) auf ihn schaue.

Herr Professor Schenk formuliert weiters die These, dass wirklich gutes Theater nur zwei, drei Mal in einem Leben zustande komme, „herkömmliches“ Theater vielmehr eine Aneinanderreihung von Pannen sei. Otto Schenk ist international renommierter Opernregisseur, und ich frage ihn, was für ihn Erfolg bedeute. Er schildert einige diesbezügliche Erlebnisse und führt als wichtigstes an, dass einmal die Nilsson (Anm.: eine Operndiva) nach einem Fidelio, dem sie als Zuschauerin beigewohnt hatte, zu ihm kam, ihn abküsste und sagte, so etwas habe sie noch nie gesehen. Das sei ein besonderes Gefühl von Erfolg und Glück für ihn gewesen.

Über die Staatsoper sagt Schenk, es handle sich um ein allererstes Haus, dessen Güte man vor allem darin erkennen könne, dass man stets exzellente Qualität vorfinde, auch wenn man eine Woche lang jeden Tag erneut der dortigen Operaufführung beiwohne. Darüber hinaus habe sie ein selten erstklassiges Orchester. Ihn fasziniere an der Oper die Musik mit dem Menschen zusammen. Er könne die Gefühle erraten, wenn er die Musik höre. Das sei zugleich auch das Erfolgsgeheimnis und die Aufgabe eines Opernregisseurs, den Inhalt nicht nur des gesungenen Wortes sondern eben auch der Musik zu kennen und vermitteln zu können. In seiner diesbezüglichen Karriere habe er 130 Inszenierungen geleitet – überall: in Wien, München, Berlin, London, New York, wobei er in seiner Spitzenzeit per anno zumeist 6 Produktionen an der Zahl mitkonstituiert habe.

Mit Herrn Staatsoperndirektor Dominique Meyer ist Herr Prof. Schenk sehr zufrieden, auch nachdem dieser ihn erweckt habe, gewisse, seiner aktuell im Spielplan befindlichen Inszenierungen zu reparieren. Direktor Meyer BETREUE darüber hinaus die Sänger. Bezüglich des Umstands, dass im Theater an der Wien wieder Oper gespielt werde, ist Herr Prof. Schenk ebenfalls höchst glücklich. Zur Oper im Allgemeinen sagt er, dass diese mit Juwelen vergleichbar sei, weshalb sie auch analog zu Juwelen eine Menge Geld koste. Denn ein Orchester wie die Wiener Philharmoniker in der Staatsoper¹⁸⁵ oder das MET-Orchester in New York bedeuteten auch einen gewissen Wert an sich, den es zu erhalten gelte, weil hier eben auch eine bestimmte künstlerisch signifikante Leistung erbracht werde. Daraus sollten aber nicht nur teure Karten resultieren, weil dies insbesondere einen Nachteil für die zumeist nicht mit viel Geld gesegnete Jugend bedeute. Hier sollten gemäß Schenk teure Karten von Sponsoren und Mäzenen für die Jugend gefördert und ihr besonders gewidmet werden.

Gabriele Lechner – Biographie

Frau Prof.ⁱⁿ Gabriele Lechner wurde 1961 in Wien geboren und erhielt an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Ihre Ausbildung in den Fächern Stimmbildung, Lied und Oratorium sowie in musikdramatischer Darstellung, die sie mit Auszeichnung abschloss. Sie war überdies Preisträgerin in drei namhaften Gesangswettbewerben, dem Wettbewerb „Mario del Monaco“ (Italien), dem Wettbewerb „Opéra en Belcanto“ (Belgien) sowie dem Wettbewerb „Dr. Luis Sigall“ (Chile).

¹⁸⁵ offiziell als „Wiener Staatsopernorchester“.

1986 gelang ihr der internationale Durchbruch an der Seite von Luciano Pavarotti, Piero Cappuccilli unter Maestro Claudio Abbado auf der Bühne der Wiener Staatsoper. Sie wurde deren Ensemblemitglied, und weitere Stationen ihrer Karriere führten Sie an die Zürcher Oper und die Oper Graz. Sie bezeichnet ihr Stimmfach als „jugendlich-dramatischen“ Sopran und bekleidete im deutschen Fach vor allem Rollen in Wagner- und Richard Strauss-Opern und im italienischen Fach Solorollen innerhalb von Verdi- und Puccini-Opern.

Seit 2004 hat Frau Lechner eine Universitätsprofessur für Sologesang am Institut für Gesang und Musiktheater der Universität für Musik und Darstellende Kunst inne und bekleidete zum Zeitpunkt des Interviews im Rahmen des vorliegenden Buches (2013) auch das Amt der Abteilungsleiter-Stellvertreterin des eben vorgestellten Institutes für Gesang der MDW, an dem sie eben als Gesangspädagogin (seit 2004) wirkt.¹⁸⁶

Gabriele Lechner – MDW-Gesangspädagogin – Interviewzusammenfassung

Wie eben in der Biographie schon angesprochen unterrichtet Frau Prof.ⁱⁿ Lechner an der MDW als Gesangspädagogin und hat selbst eine erfolgreiche Karriere als Sängerin hinter sich. Sie teilt mit, dass sie einen höheren Anteil an internationalen Studierenden als an Österreichern gehabt hat und weiterhin hat. Sie beschreibt diese Studierenden als sehr fleißig und strebsam mit Blick auf die konkrete Erzielung von Erfolg. Die zugereisten Studierenden empfänden es als besonderes Privileg, in Österreich studieren zu können. Im Unterricht lege sie besonderen Wert darauf, dass die Atem- und die Stimmfunktion ein untrennbares Ganzes seien. Die Basis stelle eine gute, richtige Artikulation und Diktion nach dem Vorbild der „italienischen Vokale“ dar, welche eine Grundvoraussetzung des Singens sei. Sie habe als junge Sängerin das Glück gehabt, in einer größeren Rolle an der Wiener Staatsoper debütieren zu dürfen. Dies sei jedoch keinesfalls die Regel. Normalerweise steige man als Cover – Zweitbesetzung in Rufbereitschaft – für kleinere Rollen – ein. Also gleich zwei Hürden: vom Cover auf die Bühne und von der kleineren Rolle zur großen. Die Vorteile hierzulande aber seien eine unglaublich tolle Orchesterkultur und die Möglichkeit zum Musizieren auf allerhöchstem Niveau unter fabelhaften Dirigenten und den besten Sängerinnen- und Sängerkollegen, die man sich nur wünschen könne.

Helga Meyer-Wagner – Biographie

Frau Professorin Helga Meyer-Wagner wurde 1938 in Wien geboren und schloss an der Universität Wien und der Musikakademie (heute MDW – Universität für Musik und Darstellende Kunst) ihre Studien „Lehramt für Musikerziehung und Geschichte“ sowie sowohl im Gesangsfach der „Oper/der musikdramatischen Darstellung“ als auch im Gesangsfach „Lied und Oratorium“ mit Mag.phil. bzw. Gesangsdiplom ab. Von 1966 bis 1997 war sie äußerst intensiv als selbständig-freiberufliche Sängerin in Österreich, Deutschland, der Schweiz und darüber hinaus tätig.

Sie entwickelte ihre Stimme durch 3 Stimmfächer, zunächst im Alt und im Mezzosopran dann schließlich im dramatischen Sopran, die sie in über 100 Hauptrollen bis hin zur Wiener Staatsoper und den Salzburger Festspielen einsetzen konnte und durfte.

Seit 1992 war sie als Gesangspädagogin am Konservatorium der Stadt Wien (heute Musik- und Kunstuniversität Wien) und seit 1993 auch an der MDW. 1995 unternahm sie einen pädagogisch besonders wertvollen Schritt, die Durchführung des Projektes

¹⁸⁶ Die Biographie wurde nach dem WIKIPEDIA-Eintrag sowie im persönlichen Einvernehmen mit Frau Prof.ⁱⁿ Gabriele Lechner erstellt: Wikipedia, 2018

„Ensembleübungen“ unter dem Titel „Oper Hautnah“, durch welches von Studenten erarbeitete Opernquerschnitte an der Uni aber auch an Schulen zur Aufführung gelangten. Prof.ⁱⁿ Helga Meyer-Wagner ist überdies Gründungsmitglied und Präsidentin der EVTA-Austria (European Voice Teacher Association) sowie Redakteurin in deren Zeitung „Vox humana“. 1999 erhielt sie ehrenhalber vom Bundespräsidenten den Titel Professorin, sowie verlieh man ihr wegen ihrer großen Verdienste in diesen Bereichen den Orden des österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst.¹⁸⁷

Helga Meyer-Wagner – EVTA Austria Präsidentin – Interviewzusammenfassung

Helga Meyer Wagner ist langjährige European Voice Teacher Association – Austria-Präsidentin und Gesangspädagogin sowohl an der MDW als auch am Konservatorium Wien¹⁸⁸, wo sie auch als Leiterin der Gesangsabteilung im Zuge der Akkreditierung des Konservatoriums zur Privatuniversität¹⁸⁹ tätig war. Sie gibt an, Wien sei ein sehr guter Platz für Sängerinnen und Sänger. Die Stadt sei groß sowie auch deren Hochschule(n).

In ihrer Studienzeit bereits, sagt Meyer-Wagner, gab es 4000 Musikstudenten, davon 2000 in pädagogischen Fächern in Wien. Hier gäbe es große Opernschulen mit oft mehreren diesbezüglichen Klassen, was einen großen Vorteil bedeute.

Als sie selbst aktiv war, habe sie sich immer mit KollegInnen und DirigentInnen zusammengetan, die ihr bei Schlussproben zugehört hätten und ihr ein Feedback gegeben hätten, ob die Technik und die musikalische Linie in Ordnung seien. Meyer-Wagner sagt, es sei gar nicht unbedingt notwendig, Gesang zu studieren. Kammersängerin Hilde Zadek sage immer, es gäbe geborene und gelernte Sänger. Die geborenen Sänger seien allerdings im Nachteil, da sie über ihr Organ nur zufällig zur Gänze verfügten, wohingegen die gelernten Sänger auch in einer Krise leicht einen Weg zu einem ordentlichen Stimmsitz (zurück)finden würden.

Zur Frage, wo man am besten Gesang studieren könne und warum die Leute diesbezüglich nicht nach Berlin oder New York gehen würden, antwortet Meyer-Wagner, es gäbe ohnehin bestimmt mehr Gesangstudenten in New York als in Wien, aber es komme, um als SängerIn erfolgreich zu sein, primär nicht auf den Studienort sondern stets auf die Zusammenarbeit mit einer exzellenten Lehrkraft an.

Nach möglichem Verbesserungsbedarf in Wien gefragt stellt Meyer-Wagner in den Mittelpunkt, dass es wichtig sei, während des Studiums auch schon viel praktische Erfahrung zu machen. Eine mögliche Alternative sei, in der jeweiligen Gesangsabteilung zahlreiche Übungskonzertabende zu singen. Dazu habe sie ein entsprechendes, großes Angebot an Konzertterminen für Sänger egal welcher Stufe oder welchen Alters am Konservatorium Wien gemeinsam mit ihrem Kollegen Prof. Sebastian Vitucci eingeführt.

Die Jugend vor der Universität könne man für die Oper gewinnen, indem man sie dazu anhalte, Bühnenspiel zu machen, dieses möglicherweise sogar mit Musik zu veredeln, sodass man im Ergebnis auch Singspiel dazu sagen könne. Sie selbst habe in ihrer Kindheit mit FreundInnen gemeinsam zum Spaß Texte rezitiert und gespielt. So fange die Lust am Spiel und damit auch die Konstitution einer frühen SingdarstellerInnenausbildung eigentlich an.

Meyer-Wagner hat auch ein Projekt jahrelang geleitet – „Oper hautnah“. Dabei inszenierte sie Opern in bündiger, gekürzter Form mit jungen SingdarstellerInnen oder

¹⁸⁷ Die vorliegende Biographie wurde auf Basis folgender Quelle erstellt: European Voice Teacher Association, 2018

¹⁸⁸ früher „Konservatorium der Stadt Wien“ und nunmehr „MuK“ – „Musik- und Kunst Universität Wien“.

¹⁸⁹ Diese verblieb aber wohlgernekt weiterhin auch unter dem neuen Namen im 100 prozentigen Besitz der Stadt Wien. (Im Gegensatz dazu die anderen beiden Spitzenmusikuniversitäten Österreichs – das Mozarteum und die MDW.)

GesangstudentInnen, um diese mit einfachen Mitteln und nur von einem Klavier begleitet in Fest- und Turnsälen von Wiener Schulen für die jeweilige Schülerschaft aufzuführen.

Kindersingschulen, welche zum Teil in den öffentlichen Musikschulen angesiedelt sind bzw. auf sonstige Weise in Österreich auch gegeben sind, seien ein weiterer Garant für die Heranbildung von Sängernachwuchs.

Weiters stellt sie auch jenen Umstand als Vorteil dar, dass in den Musikschulen nun auch JEDER allgemeine Musiklehre und Tonsatz mitgegeben bekommt, was für das Verständnis von Musik von signifikanter Wichtigkeit sei. Sie habe einige ihrer Familienmitglieder – Kinder und Enkel, die von den Musikschulen umfassend profitiert hätten.

Interviews in Langversion (transkribiert & autorisiert)

Wiener Opernkompanieleiter



Künstlerischer Geschäftsführer der Wiener Staatsoper

Herr Direktor Dominique Meyer¹⁹⁰

Da ich eine Dissertation schreibe über die Wiener Opernpraxis als internationale Referenzgröße, habe Ihre Berufung hier an die Wiener Staatsoper genau verfolgt und möchte einen direkten Einblick in die Lebenswelten der Wiener Operntheaterleiter gebe. Unser Gespräch ist also (unter anderem für das entstehende Buch) von substantiell wichtiger Bedeutung. (...) 1. Frage daher: Wo sehen Sie die Staatsoper unter Ihrer Führung in 5, 10, 15 Jahren? Was ist sozusagen die große Vision?

Ich sehe das in drei Teilen. Zuerst muss man sich mit einem Gedanken beschäftigen: Wie kann man das Repertoiresystem verbessern? Da haben wir heftig gearbeitet. Natürlich die Zeiten sind nicht mehr, wo man die Sänger zwei Tage bekommt und dann direkt auf die Bühne geht. Gut, das ist eine ziemlich interessante Aufgabe, das Repertoiresystem zu modernisieren. Natürlich ist es eine Organisationssache, und es ist eine Geldsache. Wir haben schon viele konkrete Sachen gemacht.

Jetzt seit neuestem verfügbar die Liveübertragung?

Punkt 1 ist, wie das Repertoiresystem verbessern: In anderen Worten dafür sorgen, dass eine tägliche Repertoirevorstellung das gleiche Niveau erreicht, wie eine spezifische Vorstellung im Stagionesystem. Wir haben ergo zweitens 4, 5 Durchführungsschritte sowohl konzeptionell unternommen als auch in der Praxis gemacht.

Punkt 1 (davon): die Proben verlängert. Das bedeutet natürlich, dass wir mehr Ensemblemitglieder brauchen. Ohne mehr Sängerarbeitsstunden kann man nicht gleichzeitig zwei, drei Opern einstudieren.

Punkt 2 haben wir eine Probephöhne gebaut, die ermöglicht, dass wir die neuen Produktionen außerhalb des Hauses probieren, wir daher die Hauptbühne mehr verwenden können – für Proben der reinen Repertoirevorstellungen.

Punkt 3 haben wir für die Premieren massive Koproduktionen gemacht, um Geld einzusparen, sodass wir die Ausstattung verbessern können.

Punkt 4: Wir haben einen neuen Kollektivvertrag mit dem Orchester diskutiert, mehr Orchesterproben bekommen. Das war das Konzept.

¹⁹⁰ Abgehalten und aufgezeichnet am 12. Mai 2014. Fotocopyright: Wiener Staatsoper – Michael Poehn 2015.

Punkt 5, das Repertoire selbst fort- und weiterzuentwickeln, das zuerst in einer ersten Periode den ersten Teil des 20. Jahrhundert abdeckt, das heißt, wir haben einen Janáček-Zyklus gemacht, wir haben Mahagony gespielt, Cardillac (Anmerkung: von Weill bzw. von Hindemith). Nun machen wir dezidiert einen weiteren Schritt vorwärts, indem wir den zweiten Teil des 20. Jahrhunderts repertoiremäßig angehen und durch Hereinnahme gänzlich neuer Stücke in unseren täglichen Bühnenbetrieb (Repertoirebetrieb). Daneben machen wir aber gleichzeitig selbstverständlich auch einen Schritt zurück, was unsere gegenwärtige und künftige Repertoirepolitik anlangt. Soll heißen: Barockstücke, insbesondere all jene, die man noch nie gespielt bzw. welche bisher nur selten zur Aufführung gelangten. Soviel zum Thema Repertoire verbessern und allgemeine wichtige Bereiche an der Wiener Staatsoper verbessern.

In unserem großen Konzept der 3 Punkte, ist noch Großpunkt 3 (1. neben der Repertoire-Verbesserung und neben 2. der hier als Durchführungsschritte 1 – 5 abgehandelten Maßnahmen) ein weiterer ganz wichtiger Schwerpunkt meiner Anstrengungen. Es ist die Vermarktung der Opernkompanie Wiener Staatsoper – hier wiederum insbesondere deren mediale Verwertung. Erste Idee hierzu, dass man selbstständig wird. Das heißt, dass man nicht mehr bei den Medien betteln geht, um Übertragungen zu bekommen. Dass man das also selbst übernimmt bzw. macht. Idee Nummer Zwei hier ist es, an der Spitze der neuen Technik sehr rasch anzukommen, um für Qualität an allen Seiten, soll heißen ergebnisorientiert wie nachhaltig, zu sorgen. (Da haben wir schon einen Schritt gemacht, das war letzte Woche. Wir haben die welterste Übertragung nicht nur von Oper sondern allgemein von einem Programm im neuen Standard UHD gemacht. Bilder, die viermal schärfer sind als die beste HD-Zeichnung.) Soviel eingangs zu meinem grundsätzlichen Grobkonzept. Sie können aus diesen ersten Ausführungen auch bereits das eine oder andere wichtige Detail, sei es allgemein oder konkret, erkennen.

Sie haben die neuen Kollektivvertragslöhne angesprochen. Also hier gibt es ja die Problematik, dass man immer die gleiche Basisabgeltung (vom Staat) bekommt, aber die Löhne immer steigen, was das Leben für arbeits- bzw. personalintensiv produzierende Betriebe insbesondere erschwert, weil ja sowohl Abgeltung wie Löhne allein schon wegen der Geldentwertung (Inflation) steigen müssen, aber eigentlich eben auch sich ungefähr in gleicher Höhe verändern sollten. Wenn aber, wie dies oft der Fall ist, was wiederum als Beaumolsche Kostenkrankheit bezeichnet wird, nun die Personalkosten höher steigen aber die Förderungen nicht, was kann man tun?

Eine ausgeglichene Bilanz ist hier vor allem zentral. Sie ist der Normalfall. Es muss so sein. Sie stellt aber gleichzeitig kein allfälliges Ziel von mir an und für sich dar, weil sie eben im Betrieb als normal gelten muss, aber in etwa so wichtig für einen Betrieb ist, wie die menschliche Atmung für den Organismus – normal, aber eben von substantiell wichtiger Bedeutung. Man muss also das Budget zahlenmäßig planen, innerhalb von Fixgrößen kalkulieren und am Schluss anhand der Bilanz die Umsetzungswirkungen des Planes kontrollieren, um wiederum mit der Abschätzung des nächstjährigen Budgets von Neuem zu beginnen.

Was denken Sie persönlich über den Beruf des Operntheaterleiters? Ist er ein Traumjob, ist es ein politisches Statement, Schöpfungsraum eines kreativen Künstlers, vielleicht auch etwas ganz anderes, als ich jetzt erwähnt habe?

Also für mich muss man zuerst ein Opernhaus wahrnehmen, analysieren. Was sind die Fähigkeiten, was ist die Bedeutung, was sind die Grundvoraussetzungen? Diese Analyse soll man machen, nachdem man ein paar sehr konkrete Sachen beobachtet hat. Also zuerst was sind die konkreten Voraussetzungen?

Also Punkt 1, ob groß – klein, wie ist die Akustik, wie ist die Kapazität. Punkt 2: Was sind die Möglichkeiten? Zuerst, was das Personal betrifft. Wie ist man ausgestattet? Hat

man ein ganzes Orchester, hat man einen Chor, hat man ein Ballett, eine große technische Mannschaft? Das alles zählt. Und: Wie ist man mit dem Budget? Punkt 3: Was ist die Bedeutung des Hauses in einer Stadt oder in einem Land? Es ist nicht das Gleiche, in einer kleinen Provinzstadt zu sein und verantwortlich für das ganze Repertoire, als wenn man sich in einer Großstadt befindet, wo es drei andere Opernhäuser gibt, deren Spielplan man mitbedenken muss bzw. sollte. Vierte Sache noch: Es ist auch zu bedenken: Was sind die grundsätzlichen Voraussetzungen – rechtlich? Also wie sind die Statuten, hat man gesetzliche Verpflichtungen? Was sagt Ihr Aufsichtsrat? Das Alles sind die wichtigen und wesentlichen Fragen.

Wenn man einmal diese vielen Voraussetzungen analysiert hat, muss man ein Konzept aufbauen. Das Konzept ist wirklich vom Haus abhängig – in seiner Situation. Wie das Haus ist. Wie ist die Situation des Hauses? Wie sind seine Verpflichtungen? Und dann ein künstlerisches Konzept aufbauen. Für mich soll ein künstlerisches Konzept nicht in der Luft schwimmen. Es ist das Ergebnis einer Analyse. Wenn man das vergisst, wird es gefährlich.

Sie waren ja auch schon in Paris, in Lausanne...

Ich war in Paris, in Lausanne, habe verschiedene Opernhäuser geleitet – jedes Mal mit anderen Gegebenheiten und Orientierungen, weil die Grundvoraussetzungen jeweils ganz andere waren.

In Lausanne war es ein kleines Stadttheater nicht weit entfernt von einer Großstadt – Genf, wo es ein großes Theater gibt, großes Budget, großes Orchester, viele Bühnenarbeiter. Im Theater in Lausanne war alles klein. Das Budget, das Haus. Das Orchester war ein Kammerorchester. Natürlich entwickelt man dann ein ganz anderes Konzept.

In Paris hatte ich zwei ganz verschiedene Häuser. Die Opéra national de Paris, die eine große Kompanie darstellt. Sie hatte und hat auch heute noch zwei Wohnsitze – den der Neuen Oper – sogenannten: L'Opéra Bastille – und jenen der alten Oper, die Palais Garnier genannt wird. Natürlich – das ist zusammen gemanagt eine große Opernkompanie, die auch zu meiner Zeit mit viel Geld – 160 Millionen Budget – ausgestattet war. Natürlich hat man hier in der Folge auch die Verpflichtung, die wichtigen Werke des allgemeinen Opernkanons und das Ganze im Rahmen eines Repertoirespielbetriebes zu führen. Dann war ich aber auch noch drittens Leiter des Théâtre des Champs-Élysées, welches privatwirtschaftlich, also ohne Geld vom Staat (Subventionen oder Ähnliches) geführt wurde. Dort ist natürlich die Voraussetzung so, dass man nicht das gleiche Konzept, obwohl man in der gleichen Stadt ist, aufbaut. Hier ist es noch eine andere Variante.

Die Arbeit eines künstlerischen Leiters ist, sich zuerst mit dem Haus zu beschäftigen. Was bedeutet das Haus? Was hat das Haus in der Geographie der Opernhäuser international zu sagen? Das ist der Nukleus. Dass man aufstünde mit dem Gedanken, ich bin der große künstlerische Opernleiter und will das der Welt zeigen, sähe ich hier als vollkommen falschen Berufsansatz an. Man muss, leider teilen viele meiner Kollegen diese, meine Ansicht nicht, sein eigenes Ego im Management bzw. der künstlerischen Leitung eines Opernhauses vollkommen vergessen, man steht vielmehr „im Dienst“ desselben, dient also nicht sich sondern dem Opernhaus.

Nun wäre es sehr interessant zu wissen, wie Sie das eben skizzierte Analysekonzept z.B. in der aktuell konkreten Spielzeit verwirklicht haben. Eine andere Frage wäre, ob in der hiesigen Kultur etwa wichtige Unterschiede zu Frankreich gegeben sind oder eher nicht.

Also hier die Analyse der aktuellen Spielzeit. Für mich geht es weit mehr als nur um eine Spielzeit. Die Wiener Staatsoper ist ein älteres Opernhaus mit vielen Traditionen, mit einigen großen Stärken. Es ist als besonders wichtig zu nennen: Der Chor, dann eine sehr effiziente technische Mannschaft, natürlich auch ein sehr unterschiedliches Repertoire an neuen Opernwerken.

Diese Saison sind ja auch viele Werke gekommen, die besonders sind, die man aber nicht in der Hitliste der meistgespielten Opern findet.

Natürlich, gut. Aber das ist nur ein Aspekt. Für mich ist entscheidend, dass die Stadt hier nicht sehr groß ist. **Die Stadt hat 1,7 Millionen Bewohner, das hat nichts zu tun mit den großen Metropolen wie Paris oder London, New York. Und natürlich hier ist das Finanzsystem sehr eingeschränkt, das heißt, man muss hohe Karteneinnahmen machen. Das bedeutet, dass man viele verschiedene Stücke spielen muss, so dass die Auslastung sehr hoch bleibt. Daraus folgen nämlich nicht zuletzt auch die sehr wichtigen, guten Karteneinnahmen. Das ist nur möglich, weil wir dieses Orchester, diesen Chor, diese technische Mannschaft haben, aber hauptsächlich das Orchester. Die können so viele Stücke spielen mit wenig oder gar keinen Orchesterproben. Das bedeutet, dass man dank des Orchesters und der Organisation viele Serien spielen kann, und als Konsequenz hat man die Möglichkeiten, im internationalen Vergleich die beste Sängerliste eines Opernkompaniestandortes zu bekommen.**¹⁹¹ Was hier angeboten wird, ist nirgends möglich aufgrund der hohen Anzahl der Vorstellungen.

Natürlich – man darf auch nicht ignorieren, dass Wien eine Stadt ist, die eine Sängertradition hat und die Liebe zu den Sängern pflegt.

In Paris z.B., wenn wir so einen Vergleich machen, ist die Situation ganz anders. Erstens: Wo die Operntradition immer wichtig und stabil gewesen ist, ist Paris keine stabile Stadt mehr. Das Interesse an dem Kulturgut Oper könnte man in Paris mit dem Bild wiederkehrender Wellen sehr gut illustrieren. In den 70er-Jahren, als ich Student war, war die große Periode des Schauspiels. Patrice Chéreau, Antione Vitez, Giorgio Strehler, Peter Stein, Klaus Michael Grüber. In den 80er-Jahren war es eher die Periode vom Ballett, weil Nurejew Ballettdirektor an der Oper war. Zahlreiche Gruppen, die sehr gut gewachsen sind, die sich mit modernem Tanz beschäftigten, gab es. Die 90er-Jahre waren die Jahre der Oper, weil gleichzeitig gab's die neue Bastille-Oper. Aufgrund der politischen Situation, also die Bastille-Oper war ein Wunsch der Linken. Ja, und die Rechten wollten das nicht, sie waren eher traditionell, sie wollten im alten Haus bleiben. Der Bürgermeister Chirac war damals rechts. Er hat mehr Geld dem Stadttheater Châtelet gegeben. So haben sie sich Konkurrenz gemacht. Das hat wieder so eine Aufregung ergeben für die Oper. Das hat lange gedauert. Jetzt kenn ich die Situation nicht mehr so, aber zum Beispiel die 80er-, 90er-Jahre waren auch in Paris die großen Jahre der bildenden Kunst. Es gibt keine Ausstellung, die weniger als 8000 Zuschauer bekommt. Oder wurden etwa im Paris der 60er Jahre, wo die Oper nicht sehr viel galt, einmal praktisch anstatt deren in einem Jahr 220 Millionen Kinokarten verkauft.

Paris ist keine stabile Stadt. Hier ist die Musik das Zentrum, es ist in allen Gedanken. In Paris bewegen sich die Sachen sehr.

Helfen Ihnen eigentlich Ihre verschiedenen wie reichen internationalen Anfänge im Rahmen Ihrer Opernleiterkarriere, bei der Führung eines Hauses, wie es die Wiener Staatsoper darstellt?

Ich weiß nicht, wissen Sie, ein Mensch ist aus Schichten aufgebaut, aber man bringt nicht die ganze Zeit damit nur zu analysieren. Natürlich – ich bin nicht sehr weit entfernt von zwei Grenzen geboren. Das hat schon einen Vorteil. Meine Eltern sind auch viel unterwegs gewesen. Es ist schon von Vorteil, also zum Beispiel, ich fühle mich in Wien hier gar nicht fremd. Ich wurde ohnehin auch so gut empfangen. Ich fühl mich hier einfach

¹⁹¹ Die hier erscheinenden Fettmarkierungen haben jene Bedeutung, dass die markierten Textpassagen als das Thema des Wiener Opernwesens einleitete Zitate als Grundlage für den Beginn dieses Buches in dem vorliegenden Wortlaut verwendet wurden.

zu Hause. Natürlich wenn man verschiedene Fremdsprachen beherrscht, ist es ein Vorteil. Es gibt keinen Tag, wo man nicht vier verschiedene Sprachen verwendet.

Sie haben in Ihren bisherigen Antworten stets die Musik als Zentrum Ihrer Arbeit dargestellt. Wie aber schätzen Sie nun die politischen, die wirtschaftlichen Umstände – auch steuerlich gesehen am Standort Wien – Wiener Staatsoper ein?

Schlecht, schlecht – allgemein schlecht. **Schauen Sie, wenn man die Kultur kulturpolitisch und budgetär ein bisschen vergisst, dann ist das natürlich kein Positivum. Für mich ist doch das Ziel eines Opernhauses – in erster Linie – Kultur zu schaffen und auf die Bühne zu bringen. Aber wenn man nun auch die wirtschaftlichen Wirkungen der Staatsoper etwas im Detail betrachtet, ist die Musik in und von der Staatsoper natürlich auch ein grundsätzlich wichtiger Wirtschaftsfaktor. Wir haben zum Beispiel im Haus ca. 30 Prozent Touristen als Besucher. Ich finde, es ist eine sehr gute Waage (Anmerkung: ein Gleichgewicht). Weil die 70 % Österreicher und Wiener Opernrezipienten bedeuten, dass es national wie international eine breite Zustimmung für die Wiener Staatsoper gibt.**

Ja, zur Oper. Die 30 % Touristen sind ein wichtiger Wirtschaftsfaktor. Die bedeuten minimal 200.000 Übernachtungen. Und Wien ist eine attraktive Stadt, weil natürlich die Kultur so stark ist. Man verkauft jeden Tag 10.000 Karten für die klassische Musik. Das ist unvorstellbar viel. Viele Touristen kommen am Wochenende nach Wien, nicht nur um Wiener Schnitzel zu genießen, weil sie das überall essen können, aber um unsere Vorstellung zu besuchen, die Konzerte vom Konzerthaus oder vom Musikverein. Schauen Sie, ich habe mehrere Touristen getroffen: Was haben sie alles sehen können? Am Freitag die Norma sehen können, am Samstag gab's hier ein Kammermusikkonzert mit den Solisten von La Clemenza di Tito.

Aber nachmittags gab's noch dazu ein Konzert mit Riccardo Muti und den Philharmonikern im Musikverein, abends Barenboim mit Staatskapelle oder Faust mit Beczala, ...was weiß ich..., mit Schrott. Am Sonntag gab's wieder das Konzert um 11.00 Uhr, nachmittags Clemenza di Tito. Alles war voll. Viele Touristen waren da, um die Auswahl genießen zu können. Es gibt ein paar Leute, die auch in die Ausstellungen gegangen sind. Ich glaube nicht, dass die Leute da wegen der Ausstellungen kommen. Aber wenn sie da sind, gehen sie auch zu den Ausstellungen. Das heißt, dass die Musik hier wie ein Zugpferd ist. Und ich sehe das zum Beispiel, wenn wir Anfang September die Saison (wieder) beginnen. Dann atmen die Hotels und die Restaurants auch durch die Kundschaft, die hier kommt. Was mir ein bisschen fehlt, ist aber natürlich die Politik, die zwar die Umwegrentabilität sieht, aber trotzdem manchmal die Staatsoper nicht unterstützt. Das heißt, man bemüht sich gegenwärtig nicht – seit Jahren nicht – um uns – die Kultur zu pflegen, in die Kultur zu investieren. Wir haben 3 Sachen – nur 3 Informationen. Wir haben seit 1999 den gleichen Zuschuss. Gut. Das heißt, der Wert von diesem Zuschuss, der übrigens nicht so hoch ist – 54 Millionen. Die Pariser Oper, die in der Stadt Paris noch lange nicht so wichtig ist wie die Wiener Oper in der Stadt Wien, diese Pariser Oper bekommt 120 Millionen Euro, wo wir 54 Millionen bekommen. Nicht einmal die Hälfte! Die große Staatsoper bekommt nicht einmal die Hälfte davon, was die Pariser Oper bekommt. Punkt 1 – der Wert von diesem Zuschuss...

...sinkt mit der Inflation.

Ja. Er ist mittlerweile um fast 35 % gesunken bis zu dieser Periode. Hallo? Das ist nicht so angenehm zu betrachten. Zweites Problem: Wien ist keine Stadt, wo Hauptsitze von großen internationalen Unternehmen angesiedelt sind. Für das Sponsoring ist es nicht einfach. Und es ist darüber hinaus gar nicht einfach – aus einem guten Grund: Den Großteil von dem, was in New York oder in London oder in Mailand, in Paris passiert, dürfen die Firmen (Sponsoren) als Sponsorengelder geben. Diese Sponsorengelder

dürfen sie hier nicht absetzen. (Anm.: Wenn sie einen Gegenwert dafür bekommen, schon und mittlerweile zum Teil auch grundsätzlich.) Und drittes Problem: Man hat uns jetzt dieses Antikorruptionsgesetz mit auf den Weg gegeben. Das heißt, dass viele Firmen/Unternehmen, die früher Karten gekauft haben z.B. für die Logen am Opernball, keine Kunden mehr einladen dürfen. Also wenn man das alles summiert, habe ich den Eindruck, dass wir nicht so unterstützt sind. Wir unterstützen den Staat, aber ich glaube nicht, dass uns der Staat unterstützt.

Ich möchte das nicht allzu plakativ sagen, aber im Internet habe ich gelesen, dass die New York City Opera zugesperrt hat, weil sie keine Einnahmen hatte.

Hat zugesperrt – vor 2 Jahren.

Okay, dann habe ich es falsch gelesen.

Es ist schon eine alte Geschichte.

Das Zweite, was ich gehört habe, ist, dass, wenn für eine Produktion nicht genügend Sponsoringgelder vorhanden sind, diese dann gar nicht gespielt wird – in New York zum Beispiel.

Ja, natürlich, weil in New York gibt's keinen öffentlichen Zuschuss. Wir (Wien/Europa) haben auf der anderen Seite keine Tradition wie in den Vereinigten Staaten, nur natürlich was man auch nicht ganz vergessen darf, ist, dass man auch in New York City – in der New York City-Opera auch Dummheiten gemacht hat.

Was wäre hier zu erwähnen?

Ja, man muss also das Gesamtbild analysieren. Alle kulturellen Häuser sind anders finanziert – z.B. von Sponsorengeldern, die steuerlich absetzbar sind. So ist das System in Amerika. Hier, natürlich, wenn die öffentlichen Zuschüsse nicht mehr angemessen sind und wir gleichzeitig keine Steuerermässigung bekommen für unsere Sponsoren (mittlerweile schon), wird es immer schwieriger sein, natürlich. Kein Wunder.

Ich habe einen nächsten Punkt vorbereitet, und zwar würde mich interessieren, wie Sie es mit dem Beruf des Opernmanagers selbst halten. Was man sich in der Kulturökonomie auch fragt, ist, ob es einen von der Lehre hervorgebrachten Beruf des Opernmanagers geben sollte, der folglich in dem Bereich der Opernadministration tätig wird, oder nicht.

Es ist nie schlecht, dass man eine grundsätzliche Ausbildung bekommt. Vieles kann man gar nicht in der Schule lernen. Nein, zuerst gibt es zu wenige Jobs, sodass man das wirklich an der Universität machen sollte. Warum viele Menschen vorbereiten, wenn sie dann keine Chance haben, tätig zu werden. Ich denke schon, es ist gut, dass es eine Bildung gibt, aber ich glaube, dass es die ideale Kombination ist, die aus einer Bildung sowie einer tiefen Leidenschaft zur Musik besteht. Ich habe ein bisschen so meine Tätigkeit beschrieben, aber im Detail gibt es viele unterschiedliche Sachen im Haus. Ich mache auch alle Besetzungen selber. Das heißt, ich muss das ganze Repertoire kennen, ich muss die Sängerlandschaft kennen. Natürlich bin ich nicht allein, ich habe zwei Mitarbeiterinnen, aber die Entscheidungen treffe ich. Also diese Kenntnisse des Repertoires, die kommen nicht aus Studien...

...aus Erfahrungen?

Erfahrung, Leidenschaft, Ideen, vieles einspeichern, vieles hören, viel analysieren, lesen.

Sie haben da ja schon eine ganze Phonotek (Anmerkung: Verweis auf die Tonträgerauswahl im Büro).

Das ist nur meine Unterhaltung. Phonotek – ja. Ich kann nicht ohne Musik leben. Das ist eine persönliche Einstellung, aber natürlich hat mir diese Leidenschaft sehr geholfen. In Paris habe ich auch 80 Orchesterkonzerte pro Spielzeit gespielt und Klavierabende. Man muss auch mit einem großen Pianist ein Klavierprogramm diskutieren können oder mit einem wichtigen Dirigent ein Konzertprogramm diskutieren können. Wird nicht sein, wenn Sie das Repertoire nicht wirklich gut kennen.

Natürlich.

Diese Kenntnisse – so das Opernrepertoire und das Orchesterrepertoire, das Klavierrepertoire, Geigenrepertoire – das kommt nur, wenn Sie jahrelang leidenschaftlich das gehört, gesehen, studiert haben. Es kommt nicht so, das kann man nicht in fünf Jahren auf der Uni studieren. Natürlich die anderen Sachen sind auch Sachen, die man sammelt z.B., wie leitet man 1000 Menschen. Da müssen Sie auch Führungserfahrung haben, ja. Es gibt natürlich jeden Tag technische Fragen, die mir gestellt werden oder organisatorische Fragen, die mir gestellt werden. Puh, z.B. Verkaufsangelegenheiten, wie schafft man das, jeden Tag eine ausverkaufte Vorstellung zu haben. Also es ist Arbeit, es ist konkret. Es ist das Ergebnis einer Arbeit und von vielen verschiedenen Sachen.

Das würde mich interessieren. Wenn Sie noch etwas dazu sagen könnten: Was ist dieses Ergebnis – also Sie haben gesagt, technische Fragen und organisatorische Fragen – ...

Ja.

... das Geheimnis, immer einen vollen Betrieb zu haben? Es ist eine Summe von Elementen wahrscheinlich?

Es gibt kein Geheimnis. Es sind... – viele Informationen erfahren Sie im Laufe der Jahre. Das Geheimnis ist für mich einfach: Man muss vor Ort sein. Präsent – physisch.

Ja. Wie in jedem guten Geschäft.

Ja, das heißt, der Koch muss in der Küche sein. Ich bin hier, ich komme jeden Tag um 8.30 Uhr hierher, und ich bleibe fünf Mal pro Woche, wenn es nicht mehr sind, bis zum Ende der Vorstellung.

Respekt!

Ja, schauen Sie. Zum Beispiel am Wochenende – am Samstag Vormittag, weil wir zuerst die erste technische Einrichtung von der nächsten Produktion auf der Bühne hatten, wollte ich sehen, wie das aussieht. Um 11 hatten wir dann ein Kammermusikkonzert – Philharmoniker mit einer Sängerin. Sie sollte am nächsten Tag einspringen in der Clemenza di Tito, obwohl sie die ganze Woche nicht nur die Probe vom Konzert gemacht, sondern auch die Hauptrolle vom Fuchslein¹⁹² geprobt hatte. Das ist viel. Ich werde Sie dann zum Essen einladen, sodass sie dann wenigstens etwas isst. Am Abend war Faust, die letzte Vorstellung, das Encore. Am nächsten Tag am Vormittag bin ich in den Musikverein gegangen, weil natürlich die Wiener Philharmoniker sind auch unser Orchester, und es ist normal, dass ich die Konzerte besuche.

War ein tolles Konzert!

Ja, super mit Ricardo. Das war um 13.05 fertig, aber dann muss man noch den Dirigent besuchen und sich ein bisschen unterhalten. Aber um 15.00 Uhr war ich schon wieder da, weil die Clemenza um 16.00 Uhr begann. Also das heißt bis 7, ½ 8 – das war mein Wochenende. Natürlich bin ich auch hier, habe einen Ausflug in mein Büro gemacht, und heute war ich, ja, um ½ 9 da. Schauen Sie, Sie müssen ein Haus animieren. Z.B. gestern machen wir la Clemenza di Tito. Plötzlich haben wir ein Problem gehabt, das wir noch nie gehabt haben – in dem Jahr, seit wir diese Produktion spielen. Die Thermik war anders gestern. Der Vorhang ist ein bisschen in Richtung der Bühne geschoben worden. Das heißt – die Wände drehen und lassen nur ganz wenig Platz für zwei Sessel zum Beispiel, die im Vordergrund stehen. Zweimal ist der Vorhang auf einen Sessel gefallen, weil er nach hinten heruntergelassen wurde. Das heißt: Das ist unangenehm. Am Mittwoch haben wir die zweite Vorstellung und ich will nicht, dass es sich wiederholt. Da müssen wir Lösungen finden. Und natürlich musste ich mich, auch wenn ich nicht technischer Direktor bin, mich mit dieser Problematik beschäftigen. Heute bin ich um ½ 9 angekommen und habe sofort den technischen Direktor angerufen und gesagt, ich möchte nicht, dass das wieder

¹⁹² Anmerkung: „Das schlaue Fuchslein“ von Leoš Janáček.

vorkommt. Die Lösung werde ich nicht selber finden – natürlich, aber meine Arbeit ist, einen Impuls zu geben, sodass man dieses Problem löst. Gut. Es war auch so am Samstag, bin ich um ½ 10 weggegangen von meiner Wohnung, bekomme ich einen Anruf, dass die Sopranistin, die eigentlich Servilia (Anml: eine Rolle in La Clemenza di Tito) singen sollte, krank ist. Der einzige Ersatz war die Frau Reiss, die an dem Tag das Konzert gesungen hat und in den Fuchslein-Proben war. Was habe ich getan? Bin persönlich zu der Sängerin gegangen, habe gesagt: „In der Not, kannst du mir die Hand geben?“ Natürlich kann man das durch das Büro machen anonym. Wenn ich dann selber gehe, wenn ich das frage,... .
Man erzählt sich, dass Sie neben diesem persönlichen Engagement, dass Sie auch enorme Führungsqualitäten haben und auch selbständig arbeiten lassen. Also ich meine jetzt nicht in einem negativen Sinn. Sondern etwa wenn eine Meldung kommt von einem Abteilungsleiter oder so, dass das dann auch Gewicht hat.

Natürlich gibt's in so einem Haus oben die Führung aber auf Säulen. Also das Haus ist stärker, wenn die Säulen wirklich stark sind. Mein Stil, meine Methode ist einfach. Also meine Mitarbeiter haben mein Vertrauen. Ich möchte, dass sie mit dem Gehirn arbeiten. Es ist mir lieber, als wenn sie unter dem Druck von Befehlen arbeiteten. Natürlich ist es meine Aufgabe, die Führung zu geben – wie sagt man, die Richtung zu zeigen. Und natürlich zu pushen, zu ziehen, zuzuhören und mitzunehmen. Aber, ich denke, einer muss zwar natürlich entscheiden, aber beispielsweise habe hier keinen normalen Schreibtisch in meinem Büro, ich habe einen runden Tisch. Das ist meine Arbeitsstelle. Er wirkt nicht nur symbolisch, er ist auch praktisch. Ich denke, Oper ist immer Zusammenarbeit von ein paar Menschen. Ich mache jeden Tag vier, fünf, sechs kleine Sitzungen in meinem Büro mit verschiedenen Mitarbeitern. Und natürlich, wenn man ein komplexes Problem hat, ist es interessant zu sehen, wie aus verschiedenen Richtungen das Problem betrachtet wird. Am Ende habe ich alle Informationen, ich entscheide. Es gibt natürlich Schulen, die die Leute vorbereiten, es war in meinem Fall nicht so.

In meinem Fall habe ich Glück gehabt. Ich habe in den verschiedenen Etappen meines Lebens immer Leute getroffen, die mir vieles gezeigt haben, die für mich vorbildlich waren. Mein erster Chef an der Uni, der mir wirklich viele Sachen gezeigt hat, war dann später auch mein Chef im Industrieministerium. Ich habe mit ihm viele Fortschritte gemacht. Dann war ich im Kabinett des Kulturministers, habe auch von ihm vieles gelernt.
Den Fernsehsender Arte haben Sie mitbetreut, habe ich gelesen.

Gut, das war ein Aspekt, aber da hat es vieles, vieles gegeben. Wie man das so macht, wie man das Beste aus den Mitarbeitern herausholt. Er war so ein Mensch, hat immer gesagt: „Man muss Brücken bauen, nicht Wände.“. Dann habe ich auch vieles von meinen Kollegen, als ich Berater beim Premierminister war, gelernt. Ich erinnere mich, ich war in diesem Raum am Tag, an dem man die letzte Spekulation zwischen Franc und DMark erlebt hat, bevor man den Euro gehabt hat. An dem Tag hat man 750 Milliarden Francs ausgetauscht auf dem Markt. Das war eine riesige Summe – so, um die Größenordnung zu verstehen, das war etwa so groß wie die Hälfte des staatlichen Budgets.

In Frankreich?

Ja, wurde so eine Riesensumme ausgetauscht. Spekulation natürlich. Die Kollegen haben das in 10 Stunden erledigt. Mit Ruhe. Also, was ich gelernt habe von diesen Menschen, sind ganz einfache Gesetze, die man aber ständig verwenden muss. Punkt 1, einen Unterschied zu machen zwischen wichtig und nicht wichtig. Viele Leute verlieren sich in kleinen Details. Wenn Sie die Staatsoper leiten, dürfen Sie sich nicht in kleinen Details verlieren. Die Kunst besteht dann darin, einen Unterschied machen zu können zwischen dringend und nicht dringend. Nicht alles auf die gleiche Ebene stellen. Alles hat nicht das gleiche Gewicht. Dann, wie man mit Mitarbeitern umgeht. Für mich – erste Sache: Respekt.

Wie kann man das übersetzen? Respekt bedeutet, mit allen – vom Portier zum GMD – ähnlich umzugehen. „Grüß Gott, Bitteschön, Dankeschön.“ Wenn etwas nicht geht, muss man das immer sagen, ohne die Leute in der Persönlichkeit anzugreifen. Und wenn etwas schief geht, muss man eine Korrektur suchen – nicht die Leute beleidigen. Dass das Problem nicht mehr geschieht und dass es keine offene Wunde hinterlässt.

Ja.

Ja. Methode ist, so sachlich wie möglich zu bleiben. Ein Problem in allen Dimensionen zu betrachten. Und mit allen Informationen, die man, wenn man eine Vertrauensbasis hat, bekommen kann, dann sich für die Lösung entscheiden. Manchmal gibt es KEINE gute Lösung. Das ist wahr, es ist nicht immer ideal, aber man kann es zumindest versuchen, und eigentlich ist es nicht sehr kompliziert. Ich wiederhole: Respekt und Höflichkeit sind mir wichtig. Nicht nur, dass man die Türe einer Frau aufhält, wenn sie vorbeigeht. Wenn ich am Eingang bin, halte ich auch gern die Tür auf für einen Bühnenarbeiter oder für einen Mitarbeiter der Kantine, der da kommt.

Ich habe noch drei Punkte, und zwar der erste Punkt ist: Ich weiß nicht, ob Sie Gelegenheit hatten, das Buch kennenzulernen von Immacolata Amodeo, sie hat es ge- bzw. beschrieben: „Das Opernhafte“ (in/von Italien). Da beschreibt sie die Reisen von Göthe nach Italien und warum die Oper dort wesentlich wichtiger war als der Roman usw.. Und ihr Kernelement ist das Opernhafte. Sie beschreibt das als „Gusto melodrammatico“, sowohl im Volk, als auch in der Oper, also dass Gefühle dramatisch dargestellt werden.

Das ist die Essenz der Oper.

Ja, und ich wollte Sie fragen, ob Wien auch opernhaft ist.

Ja, natürlich. Eigentlich ist das eine sehr gute Frage, man stellt sich immer die Frage, warum die Oper so wichtig ist hier sowie im Übrigen auch die Musik insgesamt. Natürlich kann man auf diese Frage verschiedene Antworten finden, vielleicht ist es deshalb, weil die Wiener so sehr emotional sind, und ich denke, sie finden diese – ihre Emotionen – also in der Musik wieder, was sich etwa aus der starken Nachfrage der hiesigen Bevölkerung nach Musik und Musiktheater erklärt.

Und was wäre das Pendant, weil bei den Italienern wäre es dieses große Gestikulieren und das melodische Sprechen? Bei den Wienern ist es, glaube ich, mehr so eine intrinsische Motivation zur Musik und die Liebe.

Es hat sehr zu tun mit, ich sehe zum Beispiel im normalen Leben abseits der Musik kommen sehr oft die Tränen, hier.

(Lacht.)

Ja, es ist komisch. Ich denke, dass diese Seite, die die Leute versteckt haben und die dann für die Musik vibrieren kann, hier gar nicht so versteckt ist. *(Lacht.)*

Ja, das ist interessant, wenn Sie das sagen. Folgefrage: Wenn Sie die Beteiligten der Oper anschauen – (auch) die Stakeholder... . Also wie man bei einer Aktiengesellschaft sagt – die Beteiligten an einem Ganzen nicht nur von der Organisation her, sondern auch von außen, Firmen, die öffentliche Hand, Privatiers, im Publikum verschiedene Schichten aber natürlich auch die Künstler, die Regisseure, die Bühnenbildner und so weiter und sofort (sozusagen im Gegensatz zu den Shareholdern – Anteilseignern in der AG). Würden Sie da irgendeine Gruppe als besonders wichtig einstufen, oder ist es wieder eine Summe?

Nein, ich denke, es gibt eine große Einheit hier. Man fragt mich immer, „was gefällt dir so hier?“.

Nein, ich meine das nicht vor einem Migrationshintergrund, aber wenn Sie das Ganze leiten, wo haben Sie das Gefühl, es ist gut, und wo sollte noch etwas kommen sozusagen?

Ja, ich gehe zurück zu meiner Idee. Was ich beeindruckend finde, ist die Einheit zwischen der Fähigkeit des Hauses und der Leidenschaft des Publikums. Einheit, keine Grenze. Wenn man zum Beispiel vom Orchester spricht, das ist wirklich ein Teil der

Gesellschaft hier. Das finde ich schon beeindruckend hier. Und man bekommt vieles vom Publikum, z.B... .

Und die Medien?

Die Medien sind sehr interessant, weil... . Zuerst ist es ein Vorteil, dass es so viele Zeitungen gibt in Wien. Die geschriebene Presse ist am Sterben – in Italien, Frankreich. *Es gibt Leute, die sagen, ganz Europa wäre nur noch ein Freilichtmuseum. Das ist, glaube ich, eine sehr pessimistische Einstellung.*

Hier finde ich die Presse noch sehr lebendig, und sie geben der Kultur viel Platz, auch wenn man immer ein Jammern hört. Wenn man zum Beispiel einen Vergleich macht zwischen „Le Monde“ und irgendwelchen Zeitungen hier, ist es schon beeindruckend, dass es keinen Tag gibt, an dem man nicht von der Staatsoper spricht, hier in der Presse. Gleichzeitig finde ich hier in der Presse manche Journalisten nicht kompetent.

Intendant Roland Geyer hat einmal gesagt, es könne einem passieren, wenn man einen Journalisten einlädt, dass man ihm eine schöne Karte zahlt, und dann habe er nicht mal den Respekt, einen sachlichen Bericht zu schreiben.

Das ist schon wahr. Es gibt gute Journalisten, um Gottes Willen, es gibt auch welche, die wirklich nicht sehr kompetent sind, die sehr oberflächlich sind, die – wirklich – also keine Bildung haben.

Unternehmen Sie irgendwelche Anstrengungen gegenüber den Medien oder gegenüber den Politikern oder gegenüber dem Publikum, um das Ganze zu pflegen, oder ist es der Unternehmensgegenstand das Zentrale, und der Rest folgt daraus?

Also gegenüber den Journalisten sowieso nicht. Ich korrigiere, wenn Fakten falsch beschrieben sind. Das mache ich immer, aber wenn es nur um Meinungen geht, Pth! Ist mir egal.

Verstehe.

Einer hat einmal geschrieben, dass ... also zwei haben das sogar geschrieben ..., dass, als wir Figaro gemacht haben, sie die Gräfin gemocht haben und die Susanna nicht. Und sie haben geglaubt, dass wir die „Rosenarie“ zweigeteilt hätten. Und sie haben geschrieben: „Gott sei Dank hat die Direktion das eingesehen, dass die Gräfin besser als die Susanna war.“

Könnten Sie bitte noch 1, 2 Worte zur „Rosenarie“ anfügen?

Das ist die letzte Arie von der Susanna, die diese im 4. Akt zum Besten gibt. Natürlich haben wir die nicht geteilt. Die ganze Arie wurde von der Susanna gesungen, nur sie war verkleidet als Gräfin. Dies deshalb, weil dies das Verwechslungskammerspiel am Ende von Le Nozze di Figaro so verlangt, nachdem Figaro sich mit seiner Susanna in Gestalt der Gräfin und der Graf mit der Gräfin in Gestalt der Susanna versöhnen soll, wenn diese die hier gegebene Verkleidung lüften, die sie gegeben hatten, um es den Männern zurückzahlen und somit die Verwechslung vollkommen und total ihr Ende findet.

Im Garten, also das ist ja das berühmte Finale der Oper.

GUT, ja. – Die Arie wurde (von uns) entgegen der 1. Journalistenmeinung nie auf zwei Darstellerinnen aufgeteilt.

Oder als einmal jemand geschrieben hat: „es waren zu viele Substituten im Orchester“, und da waren keine darinnen. – habe ich ihm den Besetzungszettel schicken lassen. In solchen Fällen antworte ich, aber wenn es nur um Meinungen geht, grundsätzlich nie. Man muss nur zum Beispiel alte Kritiken lesen, um sich eine gute Stunde zu machen. Jetzt wurden wir sehr heftig kritisiert beim neuen Lohengrin.

Ja.

Da habe ich mir einen Spass gemacht. Ich habe die Kritiken kopiert, die dem Wieland Wagner vorgeworfen worden waren. Und ich habe das den Journalisten geschickt. „Times are changing.“

Ja, aber zurückkommend nochmals zu den Sängerinnen - Ist die Einschätzung von deren Güte nicht zu allererst eine Frage des persönlichen Geschmacks?

Total richtig, was Sie sagen. Nicht nur des Geschmacks, sondern auch von der Bildung.

Man kann etwa den Tenor Klaus Florian Vogt (Anmerkung: Sänger des Lohengrin der zur Zeit des Interviews aktuellen Spielzeit) mögen oder nicht mögen. Er ist ein ernst zu nehmender Sänger.

Ja, natürlich, das ist Meinungssache. Aber zum Beispiel, wenn Sie von einer Regie sprechen, dann gibt's auch Leute, die die Bildung nicht haben, um etwas zu verstehen. Wenn etwa der Regisseur von Figaro in seiner Regie eine Reverenz macht bezüglich des dritten Stücks von Beaumarchais, ... natürlich, wenn die Leute nicht einmal wissen, dass der Beaumarchais das geschrieben hat, dass Cherubin eine Zukunft hat in der dritten Geschichte, dann ist ihr Urteil sehr oberflächlich. Aber leider, wir müssen damit leben, es ist halt so, dass manchmal auch bei den Kritikern Unkenntnis vorherrscht.

Herr Direktor Meyer, vorerst letzte Frage: Wenn Sie die anderen Opernschaffenden in Wien betrachten, also Theater an der Wien, Kammeroper, Volksoper, Festwochen und so weiter, natürlich wird die Staatsoper eine Art Flaggschiff-Rolle haben, aber wie würden Sie das ausdrücken, wenn ich Sie frage, welche Rolle spielt die Staatsoper im Verhältnis zu den anderen bzw. weiteren Wiener Opernkompanien?

Also zuerst möchte ich sagen, es ist schön, dass Sie hier eine wirklich interessante Opernlandschaft haben in Wien, wo jeder seine Aufgabe hat. Jeder. Das Theater an der Wien ist klein, wird sehr gut von der Stadt gefördert und hat natürlich eine Aufgabe. Das ist etwas wie ein Laboratorium. Das habe ich gut gekannt – ich habe ein bisschen ähnliches Programm in Paris im Théâtre des Champs-Élysées gemacht. **Hier natürlich sind wir verantwortlich für ein Haus, dass zwischen den drei wichtigsten Häusern der Welt liegt.**

Welche wären das für Sie?

Ja, in erster Linie für mich Covent Garden und MET, auch wenn die MET jetzt ziemlich große Probleme hat. Aber es spielt sich da – in dieser kleinen Gruppe – ab. Für mich ist die Scala überhaupt nicht auf der gleichen Linie – wirklich nicht.

München, Berlin, Frankreich?

Das sind interessante Opernhäuser, aber man kann nicht sagen, dass München unter den Top 3 der Welt liegt, Berlin genauso wenig. **Wenn man zum Beispiel die Ergebnisse, die Anzahl der Vorstellungen, die Anzahl der Zuschauer, die Auslastung, die Eigendeckung von den Kosten ansieht, also da ist die Wiener Staatsoper mit Abstand die erste in Europa. Mit Abstand.** Dann natürlich kann man immer diskutieren, aber für mich ist die Sache ziemlich klar. Super ist ein Haus dermaßen, wenn es sich unter den Top 3 bewegt. Die Volksoper hat eine andere Verpflichtung – als Stadttheater und auch Stücke auf Deutsch zu spielen. Das ist seine Rolle, finde ich. Festwochen, das ist nichts – einmal pro Jahr eine Oper. Das ist perfekt so, es ist auch schön, dass sie existieren. Schön finde ich auch, dass man auf einer so kleinen Bodenfläche wie auf jener des Zentrums von Wien so viel erleben kann – mit sehr vielen verschiedenen Persönlichkeiten. Wir arbeiten zusammen. Ich treffe mich zum Beispiel regelmäßig mit dem Roland Geyer. Wir sprechen von den zukünftigen Spielplänen, sodass wir keinen Clash haben.

Sie haben ja aktuell zum Beispiel den Sänger Tobey Spence. Der hat am Theater an der Wien etwas gemacht. Jetzt ist er da in der Clemenza.

Also als ich hier bestellt wurde, sind alle Agenten zu mir gekommen und haben gefragt: „Haben Sie etwas dagegen, wenn unsere Künstler am Theater an der Wien auftreten?“, habe ich gesagt: „Nein – Freiheit der Künstler!“. Sowieso – jetzt rein aus einer Beobachtung – unsere Auslastung ist für die Oper 99,70 %, also was soll ich befürchten?

Weil Sie eine allfällige Konkurrenz zu weiteren bedeutenden Opernkompanien Wiens bzw. Österreichs ansprechen, fände ich es sehr interessant, hier Ihre Meinung zu deren Preispolitik im Vergleich zu jener der Wiener Staatsoper zu kennen. Was sagen Sie etwa dazu, dass in Salzburg die teuerste Opernkarte über € 400 Euro kostet, in der Staatsoper über € 250,- und im Theater an der Wien bloß ca. € 150,--?

Ja, das ist eine Kombination von Geschichte und von Finanzorganisation. Gut, natürlich ist es absurd, wenn Sie mir die Frage stellen, warum es Menschen gibt, die eine Opernaufführung in Salzburg erleben, die nicht interessanter oder schöner ist als eine Repertoire-Vorstellung hier um einen mehr als doppelten Preis. Aber es ist so, weil Salzburg eine lange, schöne Geschichte hat, dann hat es stets große Namen, und die ganze Organisation ist sehr gut gemacht. Dennoch spielen wir hier jeden Tag. Und ich denke daher, es ist auch etwas wert, wenn wir mit den Preisen final auch eben nicht übertreiben.

Das finde ich persönlich auch, ja.

Ich hab's gesagt, wir spielen zu 70 % für Österreicher, die schon ihre Steuern bezahlen, und ich finde, man muss aufpassen, es gibt auch hier eine Sinngrenze, in wieweit man die eigenen Leute bzw. die Touristen anspricht. Das aktuelle Verhältnis halte ich für sehr gut. Gemessen an der Größe der Bevölkerung gibt's viele Veranstaltungen hier. Wenn man mit den Preisen übertreibt, wird man nur noch Touristen haben. Und in erster Linie ist die Wiener Staatsoper keine Touristenattraktion. Zuerst wird sie für die Wiener, die Österreicher gemacht, die diese große Leidenschaft zur Oper haben. Wenn wir dann noch diese 30 % Touristen haben, die dann ermöglichen, dass die Wirtschaft dieser Stadt sich gut entwickelt, dann sind wir glücklich – wir spielen auf beiden Registern. So ist es.

Nun um noch auf das Thema der Opernregie zu kommen: Habe mit dem arrivierten Opernregisseur und, der auch an der Wiener Staatsoper inszeniert, Herrn Kammerschauspieler Professor Otto Schenk ein Interview gemacht, und er hat zum Beispiel gesagt, es gäbe kein Regietheater im theaterwissenschaftlichen Sinn, jedes Theater habe vielmehr eine Regie, sei also weil vom Regisseur gemacht Regietheater. Natürlich ist das eine bloß akademische Frage, aber ich stelle sie trotzdem, weil mir hier eine Klärung als besonders und allgemein nutzbringend erscheint: Wie stehen Sie zum Thema „Regietheater“, gibt es hier überhaupt eine richtige Ansicht, oder ist auch die Frage nach der Bejahung des Regietheaters in allererster Linie eine Geschmacksfrage (der Rezipienten – also in erster Linie des Publikums und der Presse)?

Man sieht, es gibt 3 Richtungen. Eine Richtung ist die traditionelle Richtung, wo man das Stück spielt wirklich im kleinsten Detail, wie es vorgeschrieben ist – mit Änderungen natürlich. Erstens wenn man sagt, man spielt Figaro in Kostümen und Dekorationen aus dem 18. Jahrhundert, hat jede Gruppe ihre Sicht auf das 18. Jahrhundert. Gut, dann ist die zweite Idee, dass man die Stücke interpretiert, dass man vielleicht einen Subtext deutlich macht, eine versteckte Bedeutung des Stücks der Öffentlichkeit vorführt. Oder, dass man drittens im Gegenteil dazu ein Stück braucht, um zeitgenössische Entwicklungen der Gesellschaft oder der Wirtschaft oder der Politik zu illustrieren. Dann gäbe es noch die vierte Stufe, die ich persönlich gar nicht mag, und das wird auch das gewesen sein, was Herr Schenk in diesem Zusammenhang vermieden wissen will – diese Ideologie der Dekonstruktion eines Stückes. Wo ein Stück dann am Ende wirklich so vorgestellt wird, dass es keine wirkliche Beziehung mit dem ursprünglichen Stück mehr gibt. Das stört mich in erster Linie.

Gut, in diesem Rahmen kann man in theaterwissenschaftlicher Hinsicht vieles diskutieren – natürlich. Die Deutschen mögen zum Beispiel das Regietheater im Sinne des künstlerischen Mittelpunktes des Regisseurs einer Produktion öfter als die Österreicher hierzulande. Insgesamt gibt es in dieser spannenden wie interessanten Diskussionen viele Ansichten nebeneinander.

*Sehr geehrter Herr Direktor, vielen herzlichen Dank für das Interview und Ihre kostbare Zeit!
Machen Sie einen schönen Bericht.*



Kaufmännischer Geschäftsführer der Wiener Staatsoper,

Herr Direktor Thomas Platzer¹⁹³

(...) Sie sind ja schon eine gewisse Zeit mit der Staatsoper verbunden. Was ist die bedeutendste Verbesserung oder Erfahrung, die Sie gemacht haben, an der Oper – vom Kulturmanagement her?

Sicherlich die Ausgliederung. Ich bin kein Freund der Ausgliederung gewesen, muss ich sagen. Ich war davor in einer Position – ich war Leiter der Abteilung „Kaufmännische Angelegenheiten“ und hatte das gesamte Budget der Bundestheater unter meinen Fittichen, den gesamten Kartenvertrieb und habe also da kein Problem gehabt, auch im kammeralistischen Bereich alle Fäden zu ziehen – das Geld dorthin zu bringen, wo es hingehört. Und darum war ich nicht in erster Linie ein Freund der Ausgliederung.

Die Ausgliederung ist das Weggehen vom Ministerium in eine Holding, oder?

Ja, ein Bundesbetrieb, der im Budget, im Kapitel 71 verankert ist, wurde aufgeteilt auf fünf GmbHs und die Subvention im Gesetz verankert. Das Bundestheatergesetz ist mit 1. September 1999 in Kraft getreten. Mittlerweile heißt es Bundestheaterorganisationsgesetz. Es betrifft die Staatsoper, die Volksoper, das Burg- und das Akademietheater, die unter die Bundestheaterholding als autonome Gesellschaft zusammengefasst wurden, welche jedoch signifikant mit Geld der Bundesrepublik Österreich ausgestattet wird bzw. operiert.

Meine 2. Frage: Wie geht es Ihnen jetzt mit der Aufteilung zwischen Staat – also Ministerium, der Holding und Ihrer Tätigkeit?

Also, ich will das nur richtig stellen – Sie haben da geschrieben: Die künstlerische Leitung Meyer & Welser-Möst, das finde ich nicht richtig, sonst hätte man früher „und Ozawa“ auch sagen müssen. Es ist allerdings so, der Meyer ist der Staatsoperndirektor, und er hat den Welser-Möst engagiert.

Ah so, das war nämlich in den Medien auch so...

Das ist in den Medien immer falsch rübergekommen. Vielleicht weil die Schmied (Anmerkung: Kulturministerin zu diesem Zeitpunkt) beide gleichzeitig vorgestellt hat, das war vielleicht nicht ganz glücklich.

Nein, es tut mir leid, ich wollte das nicht so sagen.

Ich sage Ihnen nur, was ist. Ich hab's angemerkt sozusagen.

Danke vielmals!

¹⁹³ Abgehalten am 20. Mai 2014. Fotocopyright: Wiener Staatsoper – Michael Poehn 2015.

So wie früher Direktion Holender, da haben wir auch einen Generalmusikdirektor gehabt. Das war Seiji Ozawa. Und jetzt ist Direktor der Dominique Meyer, und Generalmusikdirektor ist Franz Welser-Möst. (Anm.: Mittlerweile ist dieser zurückgetreten.) Um das nur zu sagen, so wie es im Gesetz steht. Es ist im Gesetz ja vorgesehen (Anm.: bezüglich des Bundestheaterorganisationsgesetzes 1998) – zwei Geschäftsführer, einen künstlerischen und einen kaufmännischen. Der Dominique Meyer ist der künstlerische, ich bin der Kaufmann.

Obwohl er Wirtschaftsprofessor ist.

Obwohl er Wirtschaftsprofessor ist. Aber das spielt ja keine Rolle. Das hilft mir ja nur.

Ich habe nur die Analogie von Berlin zur Staatsoper unter den Linden, wo der Mussbach künstlerischer Intendant ist bzw. war, zum Beispiel.

Wo etwa auch jetzt der Barenboim GMO (Generalmusikdirektor) ist. Der hat ja dort ein sehr großes Gewicht. Da habe ich mir gedacht, es gehörte auch Herr Welser-Möst erwähnt.

Aber dort ist es ja ganz anders, weil der Barenboim ja ein echter Generalmusikdirektor ist, weil die haben ja nicht nur die Oper sondern auch die Konzerte des Orchesters. Das liegt alles in einer Hand. Bei uns spielen die Philharmoniker im Graben, aber die Philharmoniker sind für sich ein eigener Verein.

Ich glaube man muss ca. 3 Jahre zuerst in der Staatsoper spielen, um dann Philharmoniker zu werden.

So ist es. Also weil Sie sagen die Aufteilung von Ministerium und Holding: **Prinzipiell ist die Konstruktion im Gesetz: Es gibt drei Bühnengesellschaften. (Da reden wir jetzt nur über die drei Bühnengesellschaften, die Servicegesellschaften lassen wir außen vor.) Die drei Bühnengesellschaften haben in der Holding einen Financier und einen Puffer zum Ministerium.** Das heißt, da haben Sie einen Puffer eingezogen. Damit sie nicht mit jedem wahnsinnigen Direktor sprechen müssen. Ist Logo – hat man die Holding installiert. So – damit kann jetzt nicht jeder Direktor zum Minister rennen. Der Holender ist auch zum Schüssel gegangen und hat sich nicht viel angetan. Der hat ganz einfach die Holding umgangen. Aber prinzipiell ist die Holding dazu da, für die Finanzierung zu sorgen und für die Instandhaltung der historischen Bausubstanz. Deswegen haben wir die Holding bekommen, damit nicht irgendein Direktor das für Produktionen hinaus schmeißt. Das ist die Idee gewesen.

Sie unterstützen jetzt wahrscheinlich beide – die Holding und den Herrn Direktor?

Ich bin der kaufmännische Geschäftsführer, ich muss mit dem Direktor gemeinsam das Haus führen, und die Bundestheater-Holding ist jetzt rein von der Rechtsform her Eigentümerin dieser GmbH. Und ich bin der Eigentümerin gegenüber natürlich verpflichtet. Sie hat ein Durchgriffsrecht.

Und operativ, was wäre eine Angelegenheit, die die Holding zum Beispiel eingefordert hätte? Etwa Gebäude oder Ähnliches?

Die Holding kann Richtlinien erlassen, was sie auch getan hat. Verhaltensregeln gegenüber der Presse. Das kann der Eigentümer natürlich veranlassen.

Ich verstehe...das ist sehr interessant, was Sie sagen... im Brennpunkt meiner Tätigkeit. Und was wäre zum Beispiel momentan eine Aufgabe, die Sie operativ beschäftigt?

Also diese operativen Aufgaben, ich drucke Ihnen das aus – die Geschäftsordnung für die Geschäftsführung. Ich kann Ihnen das mitgeben, das ist kein Geheimnis.

Ja.

Da sind die Aufgaben – da ist die Teilung drinnen – welche Aufgabe hat der künstlerische, welche Aufgaben hat der kaufmännische Geschäftsführer. Die Aufgaben haben beide miteinander zu tun. Der künstlerische hat auch zu Ihrer Information ein Dirimierungsrecht. Das heißt, wenn die zwei Geschäftsführer nicht einer Meinung sind, dann gilt der Künstler.

Aber er muss den Aufsichtsrat von seiner Entscheidung informieren. Er will jetzt eine Million ausgeben, die ich nicht ausgeben will für irgendetwas, ich verweigere meine Unterschrift. Er kann das zwar dann machen, muss aber vorher den Aufsichtsrat über diese Maßnahme, die er setzt, informieren. Aber das macht man im Normalfall nie. Wenn die Geschäftsführung nicht mehr miteinander kann, gibt es ein anderes Problem. Man muss immer eine Lösung finden. Das ist klar. Im Gesetz steht es so drinnen. ... Momentan auf meiner Agenda: Das tägliche Geschäft habe ich da stehen. Budgetproblematik, die man ja auch in den Zeitungen nachlesen kann. Über die man sich natürlich auch immer wieder auseinandersetzt in Zeiten, wo Geld knapp ist. Unser Projekt – das Streaming, wenn Sie davon etwas mitbekommen haben vielleicht.

Ja, habe ich schon gehört davon.

Das ist etwas, wo wir gerade dabei sind, jetzt nach der Testphase, die wir gemacht haben, das wirklich in Schwung zu bringen. So das haben wir uns für nächstes Jahr vorgenommen.

Was halten Sie vom Programm der Wiener Staatsoper? Oder besser: Was halten Sie von der Basisabgeltung und von dem Umgang der Politik mit der Staatsoper? Sind Sie zufrieden?

Also momentan: Es kann ja allen Ernstes niemand zufrieden sein mit der Politik. Also man kann sich jetzt nicht nach Brüssel verkaufen und dann nur mehr Banken retten und andere nicht sehen wollen. Nur mehr mit dem Rasenmäher drüberfahren. Weil, das ist jetzt nicht nur, was die Oper betrifft. Das betrifft viele andere Institutionen und Einrichtungen auch.

Hmm.

Wenn man wirklich einmal einen radikalen Sparplan angeht, müsste man überlegen: Was brauche ich, und was brauche ich wirklich nicht? Und was bringt dir das, und was bringt nichts? ... Die Staatsoper bringt insofern etwas, als wenn man vorne 1 Euro reinsteckt, kommen hinten 5,5 Euro heraus. Da gibt es 1 Studie dazu von der Wirtschaftskammer, die nicht von uns in Auftrag gegeben wurde.

Die muss ich mir holen, ja. Ich kenne nur die von Ernst & Young.

Da gibt es auch eine Studie von der Wirtschaftskammer aus 2008 (durchgeführt durch das IHS {Institut für Höhere Studien}), da sind alle Bundestheater angeschaut worden. Also, das ist so, die haben eine Wertschöpfung von 453 Millionen Euro festgestellt. Wenn man 1 Euro reinsteckt, kommen hinten 4 Euro heraus.

Im Gegensatz dazu steht zum Beispiel die deutsche Diskussion vom „Kulturinfarkt“ (Anm: ein populärwissenschaftliches Buch). Dessen Autoren sagen, es spielt in punkto Theater/Musiktheater überall dasselbe und von überall zu viel.

Dann gibt es ein anderes Buch, das rechnet vor, dass eine verkaufte Karte zwischen 100 und 400 Euro an zusätzlichen Subventionen (Budget durch die Kartenanzahl) enthält. Wenn man es im Schnitt und pro Karte rechnet. Im Ergebnis kommt dann für Deutschland heraus, dass die sagen, die Kulturbetriebe radikal niedermähen, nur mehr wenige überlassen soll heißen die Bildungspolitik und deren Maßnahmen massiv stärker budgetär dotieren und nicht die Kultur.

Inwiefern trifft oder träfe das Ihrer Meinung nach auch auf Österreich zu?

Ja, das kannst du in Wien nicht allen Ernstes machen. Erstens haben wir nicht zu viel.

Nein, überhaupt nicht.

Wir haben nicht zu viel. Immerhin verkauft man in der Stadt ungefähr 20.000 Plätze pro Tag, und es ist also immer voll! Da muss ich nicht studiert haben, um zu sagen, da muss auch eine Umwegrentabilität vorliegen. Es ist nur, die Diskussionen werden zum Teil falsch geführt, weil die Kommentare jetzt..., da ist ja das Internet leider ein Fluch. Weil man da Kommentare liest von Leuten, die sicher nicht in einen Kulturbetrieb gehen und

sich dort – im Netz – dementsprechend auslassen. „Nur die G’stopften sitzen da drinnen“, etc..

Ein Abo bei Rapid kostet nicht weniger als das durchschnittliche Opernabo.

Und vor allem, was die alle übersehen: Diejenigen, um die es geht, fahren, wenn man zusperrt, eben nach München oder anderswohin. Ökonomisch gesehen ist das also vollkommen egal. Um Ihre Frage zu beantworten, die deutschen Aussagen treffen etwa auf Wien angewendet in der Konsequenz gar NICHT zu.

Ja.

Die Umwegrentabilität, die hier – Kellner, Friseure, Taxifahrer, die hier Platz greift. Das sind keine G’stopften, das sind lauter Kleine. Und denen nimmt man gewaltig das Geld weg. Das sind immer so Sachen, die werden immer übersehen. Ich weiß nicht, warum fragen wir denn nicht auch gleich: Warum machen wir das Donauinsselfest?

Oder warum baut man mit (öffentlichem Geld) auch Straßen?

Ich hab auch nichts gegen das Donauinsselfest. Jeder soll tun, was er gern macht, man muss sich nur jeweils überlegen, ob das sonst noch was bringt oder kostet.

Eher die Kultur zieht die Wirtschaft an, als die Wirtschaft die Kultur, ist meine persönliche Meinung.

(Zu einem österreichischen Wirtschafts- und Politikskandal:) Es wird niemand kommen, um sich die Hypo-Alpe-Adria in Kärnten anzuschauen. Es wird jeder als Tourist kommen nach Wien und sich die Oper anschauen. Das schwarze Loch, das dort entstanden ist, ist sicher interessant anzuschauen.

Es gibt ja jetzt auch eine Taskforce, nicht?

Ja, ich habe das ausgerechnet für die Pressekonferenz. Wenn Sie das Geld, was die Hypo jetzt kostet, wahrscheinlich 17,8 Milliarden, durchdividieren durch unsere Basisabgeltung, dann können wir 123 Jahre lang spielen.

Ja.

Damit man ein bisschen die Größenordnungen herstellt.

Das ist ein schöner Punkt, ja!

Weil, wer kann den noch zwischen Milliarden und Millionen unterscheiden? Fragen Sie einmal auf der Straße, wie viele Nullen jeweils zu schreiben sind. Da können Sie beim Callboy auf Ö3 wieder lustige Antworten hören.

Sie haben jetzt den internationalen Aspekt angesprochen. Jetzt rein...

Konkurrenzanalyse bei uns. Na ja, muss ich sagen, sind wir konkurrenzlos. Weil das, was wir machen, bietet niemand und wird auf der Welt auch nimmermehr geboten, so ein großer Opernrepertoirebetrieb.

Das ist schon klar, aber das ist bloß die Form an und für sich. Also ich finde, dass von den allerersten Häusern in Wien das Theater an der Wien durchaus schon auch eine gewichtige oder zumindest signifikante Rolle innehat.

Es spielt eine Rolle, das ist schon klar. Aber die ist erstens einmal nicht vergleichbar. Man muss fair bleiben und sagen, also ab und zu gibt’s dort neue Inszenierungen, da können Sie mit denselben Sängern, mit unseren Sängern und mit einem schlechteren Orchester sich eine Inszenierung anschauen, die halt anders aussieht als bei uns.

(lacht.)

Also beinharte Kritik am Theater an der Wien ist meines Erachtens nach: Wenn Sie es hernehmen im Vergleich mit der Staatsoper, dann haben Sie Folgendes: Die bekommen 25 Millionen pro Jahr, wir bekommen ca. 50. Wir rechnen alles rund, ja. Die haben 1000 Plätze, wir haben 2000, bis jetzt stimmt die Rechnung. Die spielen nicht einmal 100 Mal, wir spielen 300 Mal. Das ist der gewaltige Unterschied.

Wissen Sie, ich spiele damit nur etwa auf die Rolle des Theaters an der Wien etwa in und für die Nachkriegszeit an, als es Ausweichquartier für die Staatsoper gewesen ist. Ein weiterer

Gesprächspartner im Rahmen dieses Buches war Prof. Schenk, der gemeint hat, in seiner Jugend, wo es vorübergehend die Staatsoper nicht gegeben hat, wo sie teilweise auch Wagner gespielt hätten im Theater an der Wien, wäre dieses Theater für den Wiener Opernbetrieb geradezu unabdingbar gewesen, weil...

Na klar. Sowieso.

Aber ich bin Ihnen dankbar für den Punkt mit den Kosten.

Das ist die Kritik.

Das muss ich dann fairerweise auch den Herrn Generaldirektor Drozda von den Vereinigten Bühnen Wien (Anm.: Trägerorganisation des Theaters an der Wien) fragen bzw. zu Wort kommen lassen.

Wenn Sie vorab meine bescheidene Meinung zum Theater an der Wien hören wollen,...

Bitte, bitte!

..., finde ich, es wäre viel vernünftiger gewesen, wenn man das in einer politischen Konstellation zusammenbrächte, dass man das Theater an der Wien zur Staatsoper dazu gibt. Das hätte viel mehr Synergien. Ich hab das einmal durchgerechnet, es hat beim Holender schon einmal den Ansatz gegeben in Richtung dieser Idee. Da habe ich schon viel gerechnet: Was man da wie aufstocken müsste etc.. Meines Erachtens wäre dieser von Holender skizzierte Weg sicher nicht uninteressant gewesen.

Und was sagen Sie dazu, dass im Vergleich zur Staatsoper dort NUR 150 Euro verlangt wird etwa für die teuerste Karte?

Ob sich das rechnet muss jeweils der wissen, der die Preise macht. Ich habe nichts dagegen aber auch nichts dafür anzuführen.

Ja.

(Anmerkung: Leider wurde an dieser Stelle das Aufnahmegerät infolge einer unabsehbaren Fehlprogrammierung unwillkürlich abgedreht. Bis zu diesem Zeitpunkt aber konnten bereits (s.o.) doch einige sehr zentrale Fragen mit dem kaufmännischen Geschäftsführer der Wiener Staatsoper, Herrn Direktor Thomas Platzler, angesprochen bzw. dankenswerter Weise von diesem in extenso erörtert werden, sodass der Abdruck dieses Interviewfragmentes alle Mal als gerechtfertigt erscheint.)



Intendant des Theaters an der Wien

Herr Prof. DI Roland Geyer¹⁹⁴

Die wichtigsten drei Fragen sind eigentlich für mich – wie Sie sich als Operntheaterleiter fühlen, zweitens was die Prämissen sind, die man benötigt, um Operntheater zu machen, und drittens die Konkurrenz zu den anderen Operntheatern in Wien.

Nach der Premiere von La Traviata mit riesigem Erfolg und restlos ausverkauften Aufführungen kann man sich nur gut fühlen. Das Theater an der Wien bietet für einen Operntheaterleiter wie mich eine künstlerisch wunderbare Plattform. Andererseits haben auch wir mit finanziellen Einschränkungen zu kämpfen, weil man in der heutigen Zeit nicht mehr mit evaluierten Subventionen rechnen kann. Schon allein die jährlich steigenden Personalkosten bedeuten eine Reduktion des zur Verfügung stehenden Etats, da Gelder für bestimmte Teile benötigt werden, die dann nicht mehr für die Kunst zur Verfügung stehen. Trotzdem bietet das Theater an der Wien außergewöhnliche Möglichkeiten, sich künstlerisch stark einzubringen und großartige Projekte und Programme zu verwirklichen. So etwas findet man vielleicht noch an 5, 6 anderen Häusern in der ganzen Welt. *Aber rein vielleicht auch den Stress des Chefs angesprochen... . Wie stark ist das, wie sehr nimmt Sie das ein? Ich versuche zu verstehen, wie man gestrikt sein muss..., weil es ist ja doch eine andere Leitung, als wenn Sie für die OMV oder für Böhler Uddeholm arbeiten würden, oder?*

Ja und nein. Wenn ich z.B. an den Generaldirektor Marihart von Agrana (Anmerkung: Hauptsponsor des Theater an der Wien) denke. Ich kenne seinen Arbeitstag und seine internationalen Verpflichtungen. Hans Marihart fliegt zum Beispiel zwei oder drei Mal in der Woche nach Brüssel oder Deutschland, wird mit dem Chauffeur von seinem Haus in Niederösterreich zum Flughafen geführt um 6 Uhr früh, nimmt die erste Maschine und fliegt mit der letzten Maschine zurück. Also das ist meines Erachtens mindestens so ein Stress und eine Herausforderung wie in meinem Beruf. Bei mir kommt vielleicht positiv dazu, dass man ein bisschen öfter Endorphine ausschütten kann. Wenn ich nur denke an die „Traviata“-Premiere, als der Applaus aufbrandete; wenn die Künstler hier für diese Theaterpremiere gefeiert werden, ist das ja auch ein Erfolg für mich, und da strömen auch meine Glückshormone.

Und dann wird das wahrscheinlich auch ein entsprechender Stress sein, wenn an einem Tag der Herr Domingo nicht singen kann, wenn Sie dann den Gavanelli auf die Schnelle holen (müssen).

Ja, aber es wäre falsch, wenn man sagt, das Theater an der Wien besteht nur aus Roland Geyer. Ich bin der „Kopf“, der gewisse Ideen vorgibt, aber es ist ein fantastisches Team rundherum. Und ich glaube schon, dass dies zu einer erfolgreichen Leitung eines großen Betriebes gehört, und schließlich ist so ein Theater ja, wenn man es rein unternehmenstechnisch sieht, auch ein Betrieb wie Agrana oder wie Casinos Austria. Da ist es auch wichtig, dass man als nicht nur künstlerisch Kreativer, sondern auch als Manager einer Organisation ein effizientes und erfolgreiches Personalmanagement hat. Ich habe auch das Glück oder Können, dass wir eine sehr geringe Fluktuation haben, und meine engsten 10-15 Mitarbeiter mit mir jetzt schon rund 6 Jahre zusammenarbeiten. Ich kann mich hier auf eine Basis an Mitarbeitern verlassen, die genau wissen, welche Tätigkeiten in welchen Momenten zu tun sind. Natürlich gibt es hier auch eine Feuerwehrrordnung, also Maßnahmen, wenn kurzfristig – es ist ja nicht nur bei Domingo passiert - es passiert, um ehrlich zu sein, zwei bis drei Mal pro Saison - so heikle Situationen bei Erkrankungen gemeistert werden müssen. Das wird von meinem Team

¹⁹⁴ Das Interview wurde am 2. Juli 2014 abgehalten, erfolgte im Beisein von Frau Pressesprecherin Mag.^a Sabine Seisenbacher und wurde im Oktober 2014 autorisiert. Fotocopyright: Johannes Ifkovits.

hier fantastisch gemacht. Ohne dieses Team könnte das Theater an der Wien gar nicht so erfolgreich sein. Kommen wir jetzt noch einmal zum Stress – natürlich gibt es auch Nächte, wo ich nur 4 oder 5 Stunden schlafe. Es gibt aber Gott sei Dank auch Nächte, wo ich 6, 7 oder sogar 8 Stunden Ruhe finde und da wiederum neue Kraft tanken kann. Das Entscheidende ist, glaube ich, dass man diesen Stress eher als positives Element sieht und ihn gar nicht als Stress empfindet. Ich z.B. leide nicht darunter, wenn jetzt kurzfristig eine Umbesetzung zu machen ist, oder wenn es jetzt heißt, da ist irgendetwas schiefgelaufen, technisch, und man muss nochmals kurzfristig eine technische Probe 2 Stunden vor der Premiere einschieben. Aber man darf natürlich auch nicht vergessen, ich bin jetzt 35 Jahre in diesem Metier, und da verfügt man natürlich auch schon über einen reichen Erfahrungsschatz, und man hat auch eine Art Dictionary im Kopf, wo man nachschaut und weiß, wie man in so einem Fall das Problem erfolgreich lösen kann. Aber man muss sich auch bewußt sein, dass der Job eines Intendanten keine geregelte Arbeitszeit hat. Z.B. letzten Samstag – wo ich gedacht hab, das ist mein einziger freier Tag in der Woche - war Plácido Domingo in Salzburg und hat gesagt, er hätte zu Mittag eine Stunde Zeit für ein Gespräch. Drei Stunden hinfahren, drei Stunden zurück für eine Stunde Domingo treffen. Das ist eigentlich Wahnsinn. Aber dort hatte ich ein wunderbares Gespräch mit einem großartigen Künstler. Das gibt einem Kraft und Freude für Wochen. Die Erwartungshaltung ist dabei ein ganz wesentliches Element. Je besser man sich organisiert, auch die eigene Gefühlswelt, und ich sage es absolut so mit einem technokratischen Wort, die eigene Gefühlswelt organisiert, desto besser kann man diese Glückselemente genießen und die negativen Anteile unter dem Stichwort: „Wo Sonne ist, ist auch Schatten“, beiseite schieben.

Und was wären – Sie haben schon gesagt, es gibt Kochrezepte, und es gibt ein Dictionary – für Sie, die ein, zwei, drei wichtigsten Gegebenheiten oder Voraussetzungen, damit so ein Betrieb, wie das Theater an der Wien rennt?

Das ist jetzt eine Frage, über die ich 10 Stunden reden könnte. Würden Sie die Frage konkretisieren?

Ganz konkret: Ich habe auch mit Herrn Direktor Meyer gesprochen, und der hat natürlich das Repertoirehaus in den Vordergrund gestellt, Sie stellen natürlich den Stagionebetrieb in den Vordergrund. Gibt's aber z.B. Probleme bei der Subvention von der Stadt Wien bzw. wie sieht es mit der universitären künstlerischen oder auch kulturmanagerialen Ausbildung auf Topniveau in Wien aus?

Das Problem der Subvention, oder sagen wir einmal die Diskussion mit den politischen Verantwortlichen betreffend Subvention, ist für alle ein Thema, das ist unabhängig von Repertoirebetrieb bzw. Stagione. Zweitens: Natürlich ist es gut, wenn eine Hochschule wie die Musikuniversität in Wien entsprechend gute Ausbildung anbietet für die künftigen, nennen Sie es Kulturmanager oder Operndirektoren oder im Umfeld dieses Bereiches – Betriebsdirektor, Castingdirektor, künstlerisches Betriebsbüro und dergleichen. *Aber bessere Qualität auch auf der künstlerischen Ebene? Also sozusagen, wenn Sie jetzt Paris oder London anschauen, die haben auch Musikhochschulen. Ich habe bei Ihrer La Traviata eine ehemalige Kollegin gesehen, mit der ich gemeinsam im Konservatorium Gesang studiert habe – Frau Ivona Sakowicz. Die hat auch in Wien studiert, dann das Studio gemacht in Gent, und jetzt ist sie da bei Ihnen im Theater.*

Aber sie ist als Sängerin da, nicht als Manager.

Habe ich auch nicht gemeint. Ich habe einfach gemeint, ob es für ein Theater wie das Theater an der Wien wichtig ist, dass in der Musikhochschule Künstler entsprechend ausgebildet werden, oder ob Sie sagen, es ist sowieso ohne Belang, es gibt einen internationalen Sängermarkt, und dies ist nur eine Rechnung/eine Gleichung, sodass sie sich im Ergebnis ohnehin nichts verändert?

Also, da muss man einmal zwei Sachen auseinanderdividieren. Das Eine geht um die künstlerische Tätigkeit als Sänger, als Regisseur, als Regieassistent, als Schauspieler, als Musiker etc. Über die können wir gerne kurz reden. Die andere Geschichte ist der Betrieb eines Theaters. Das hat ja nichts mit Singen zu tun. Das hat nichts mit Regie führen zu tun, sondern das ist viel organisatorisches Handwerk, was die Leute können müssen.

Ich bin prinzipiell ein Mensch, der, und das hat gar nichts mit der Kunst zu tun, das ist für mich in der Wirtschaft genauso wie im Sportbereich oder im Tourismusbereich, sogar im politischen Bereich, auch wenn ich da im Moment skeptisch bin, ob da wirklich soviel an Potential überhaupt in Politikwissenschaften und so weiter geschult wird... Ich bin prinzipiell der Meinung, dass man eigentlich eine sehr gute akademische Ausbildung haben sollte, bevor man in den Beruf geht. Es wird einem nichts übrig bleiben, als dass dann immer noch Training on the Job folgt. Die Feinheiten muss man eben spezifisch dazulernen.

Das ist Balsam auf jede Studentenseele.

Die Basis muss immer durch eine Ausbildung gelegt werden. Ob das jetzt eine universitäre oder private Ausbildung ist. Oft sind sogar nichtspezifische Ausbildungswege von Vorteil. Sie können ja ein Unternehmen leiten, ohne dass Sie Wirtschaftswissenschaftler sind. Gott sei Dank sind die Karrierewege breiter, als man sie jetzt im ersten Moment, wenn man über Bildung und Bildungschancen und Bildungsmöglichkeiten diskutiert, annimmt. Aber eine Basisausbildung, die möglichst auf einem hohen Bildungskanon aufsetzt, ist eine Grundverantwortung, die wir hier in Europa unseren jungen Menschen bieten müssen. Eigentlich weltweit! Warum ich jetzt von Europa rede, ist, weil ich natürlich nicht so blind bin und weiß, dass das in großen Bereichen Afrikas und Asiens im Moment aus verschiedensten strukturellen Gegebenheiten gar nicht möglich ist. Aber hier in Europa, wenn man schon vom Kulturkontinent spricht, dann muss man auch entsprechend das Bildungswesen hier ausstatten und ausgestalten.

Noch einmal zurück zu den Subventionen:

Dass man sich ständig um das Geld sorgt, gehört zu diesem Metier. Mit dem müssen Sie leben, aber darum müssen Sie in jedem anderen Betrieb auch kämpfen.

Aber könnte man sagen zum Beispiel, dass es ein Commitment gibt von politischer Seite, von der Stadt Wien, dass die sagen: Wir wollen ein zweites Operntheater zu dem, das bereits besteht, und wir wollen das haben zu einem Kartenpreis, der die Hälfte ist oder 2/3 ist – einfach auch aus sozialpolitischen Gründen ?

Ja, so war das vor rund 10 Jahren. Das war die Basis. Nicht nur für mich selbst, sondern da hat auch die Stadt Wien diese Überlegungen bei der Rückumstellung auf ein Opernhaus angestellt. Die Entscheidung, dass es ein Stagione-Haus wird, war eigentlich keine Entscheidung der Politik, sondern die politische Entscheidung war, dass man keine 50 - 55 Millionen pro Jahr à la Wiener Staatsoper an Subventionen geben kann, sondern nur 20 – 25 Millionen zur Verfügung stellen wollte. Auf diesen rund 25 Millionen basierten verschiedene Konzepte. Der Stagionebetrieb war aus Qualitätsgründen naheliegend. Nicht nur in meinen Überlegungen, sondern auch in jenen von Hans Landesmann¹⁹⁵. Und der Stagionebetrieb war natürlich auch aufgrund der technischen Restriktionen dieses Hauses die sinnvollste Möglichkeit, weil diese einen echten Repertoirebetrieb gar nicht zulassen. **Was ich damit sagen will, ist, unsere politische Basisentscheidung kam und kommt von der Stadt Wien. Und es ging nicht darum, ein drittes Opernhaus in Wien zu bauen, sondern vielmehr darum: Was soll aus dem Theater an der Wien werden? Die Fragestellung war also viel naiver: Soll es weiter ein Musicalhaus**

¹⁹⁵ Hannes Landesmann (geboren 1932, gestorben 2013) war zu seiner Zeit ein bedeutender österreichischer Kulturmanager, der auch als Politikberater im Bereich Kultur signifikant wirkte.

bleiben, das von Opinionleadern und Presse angefeindet wurde, oder soll es als 3. Opernhaus fungieren – zusätzlich zu den bereits existierenden. Und da gab es eben verschiedene Konzepte, und letztlich entschieden Bürgermeister Häupl, Finanzstadtrat Rieder und Kulturstadtrat Mailath-Pokorny im Jahr 2003, Roland Geyer sein Konzept verwirklichen zu lassen.

Und damals bei dem Konzept: Wie sind Sie der Argumentation begegnet, die von Holender und anderen gekommen ist, das Theater an der Wien solle der Staatsoper angegliedert werden zumindest von der Organisation her?

Diese Frage war keine konzeptionelle, sondern die Stadt Wien hat beschlossen, das Haus nicht der Staatsoper anzugliedern. Das heißt, es sollte ein eigenständiger Betrieb sein. Das war sicherlich mehr eine politische Komponente als eine künstlerische. Man darf nicht vergessen: Die Staatsoper gehört dem Bund. Das Theater an der Wien der Stadt Wien. Da gab's diese Möglichkeit des Zusammenschlusses nicht – rein politisch. Man wollte es andererseits aus Stabilitätsgründen in einen Verbund hineinstellen und hat es aus finanziellen Überlegungen weiterhin an die Vereinigten Bühnen Wien gekoppelt. Es gab auch eine Diskussion, ob es als eigenständiges GmbH-Opernhaus weitergeführt wird. Aber die Stadt Wien entschied klar für den Verbleib in den Stadt Wien-eigenen Vereinigten Bühnen. Auch mit dem Wunsch, bei der Preisgestaltung dem sozialdemokratischen Aspekt der Wiener Stadtregierung Rechnung zu tragen, dem Wiener Publikum ein „preislich billigeres“ Opernhaus zu bieten.

Und das korreliert hundertprozentig mit meinen Intentionen. Erst gestern habe ich mit einem aus Deutschland für die Premiere extra nach Wien gekommenen Besucher gesprochen – der hat mir gesagt: Ihr seid ja viel zu billig mit den Karten. Und ich muss sagen: Mein Interesse ist nicht, dass das Theater an der Wien eigentlich nur, und ich sag das jetzt absichtlich sehr salopp: Dass nur die G'stopften da reingehen können. Ich finde, wir müssen in diesem Theater an der Wien Karten anbieten auch zu einem Preis, den sich ein Wenig-Verdiener leisten kann - ich rede nicht von Armen, weil die es sich sowieso nicht leisten können. Und wenn Sie sich vorstellen, dass es Menschen gibt, die im Monat, und das ist jetzt nicht die Armutsgrenze, mit ungefähr 1.000 Euro netto auskommen müssen, und dann sollen sie sich zwei Karten kaufen um 200 Euro pro Karte, dann haben sie noch 600 Euro, um den Rest des Monats zu leben. Dann sage ich Ihnen ganz ehrlich: Das kann sich dieses Paar, wie auch immer, in welcher Konstellation diese zwei Menschen sind, gar nicht leisten. Daher muss es gute, leistbare Karten geben, auch wenn diese gegenüber den Salzburger Festspielen zu günstig erscheinen. Mir ist aber auch bewusst, dass manche Karten im Theater an der Wien sogar teurer sind als in der Volksoper. Wir sind ja gar nicht die Billigsten! Wenn man jetzt vergleicht mit dem Volkstheater oder sogar dem Burgtheater, dann sind wir eigentlich mit den Preisen verhältnismäßig hoch. Dass die Staatsoper noch einmal um 50 % teurer ist und jetzt sogar erhöht und Salzburg sogar drei Mal so teuer ist, da sag ich Ihnen: OK, das muss der entsprechende Direktor und Intendant dort verantworten, und das muss vor allem gar nicht er, das muss die Politik verantworten. Denn wenn der Staat der Meinung wäre, die Staatsoper müsste auch viel billigere Eintrittspreise anbieten, dann muss sich der Bund klar dazu bekennen und die Staatsoper höher subventionieren.

Und was sagen Sie zu der Frage, dem Argument, dass im Theater an der Wien mit einem ähnlichen Budget oder verhältnismässig, so hat es der Herr Geschäftsführer Platzer formuliert, also mit mehr Subvention weniger Spieltage produziert werden? Das wird Sie wahrscheinlich sehr ärgern – dieses Argument.

Nein, ich ärgere mich prinzipiell nicht über die Staatsoper. Nur Herr Platzer liegt völlig falsch. Die Staatsoper bekommt 55 Millionen im Jahr. Das können sie nicht wegdiskutieren.

55 Millionen aus Steuergeldern sind mehr als zweieinhalb Mal so viel wie das Theater an der Wien erhält. Die Staatsoper spielt 280 Tage, wir spielen 100 Tage, wenn ich das zweieinhalb Mal nehme, sind wir bei 250 Tagen. Wenn wir so viel Geld hätten wie die Staatsoper, könnten wir auch so oft spielen – theoretisch. Und das Zweite ist, und dieses Argument habe ich schon zu Zeiten von Direktor Holender gesagt, weil Holender hat ja in seiner kühnen Art behauptet: „Die Frage stellt sich nicht, was im Theater an der Wien gespielt wird, sondern ob das Theater an der Wien überhaupt an dem Abend spielt“ – und das gilt heute noch: Jedes Monat eine Premiere, das sollen die anderen einmal schaffen. Sie sollen jeden Monat eine neue Premiere herausbringen, und sie sollen jedes Stück, das sie spielen, in Premierenbesetzung spielen. Dann reden wir weiter. Dann bin ich bereit, über die Schließstage am Theater an der Wien zu diskutieren.

(lacht.) Das beantwortet eigentlich auch schon perfekt die Frage, wie Sie sich in Konkurrenz zu den anderen Musiktheatern sehen.

Nein, das beantwortet die Frage nicht perfekt. Weil: Ich sehe mich ja nicht in Konkurrenz, weil ich muss ganz ehrlich gestehen: Das einzige, was man mir vorwerfen könnte, ist, dass ich egozentrisch denke. Egozentrisch nicht als Person, sondern als Theaterleiter. Mir ist es wichtig, dass das Theater an der Wien künstlerisch auf internationalem Topniveau Kunstwerke den Menschen bietet. Ich sehe es als Herausforderung und als Ziel, das Theater an der Wien in Europa möglichst ganz vorn zu platzieren; in der absoluten Topliga wie z.B. die Brüsseler Monnaie Oper, die Oper in Frankfurt und noch vielleicht drei, vier andere, die ebenfalls großartiges Musiktheater präsentieren.

Mailand oder Covent Garden?

Ja, wobei man immer aufpassen muss, wenn man große Repertoirehäuser wie Covent Garden, die Mailänder Scala, die Wiener Staatsoper, die Bayerische Staatsoper in München hernimmt, das sind ein bisschen andere Schuhe. Also man sollte wirklich nicht Repertoire- und Stagionehäuser in einen Topf werfen. Diese Häuser, wie die Wiener Staatsoper oder wie die Volksoper, deren Aufgabe ist ja nach wie vor - und es ist ohnehin die Frage, wie lange das noch gilt – jeden Abend den Vorhang zu öffnen.

Wie reagieren Sie da, dass die Personalkosten durch die Inflation und die gewerkschaftliche Aktivität und so weiter immer steigen?

Indem ich gefordert bin, jedes Jahr irgendwo meinen künstlerischen Part, mein künstlerisches Programm noch effizienter im Sinne von dort und da noch kostengünstiger zu gestalten, ohne die künstlerische Qualität zu reduzieren. Das ist die eigentliche Challenge dieses Jobs. Nachdem ich seit 2009 mit 20 Millionen Jahressubvention auskommen muss – und das sind schon um 1 ½ Millionen weniger als ich in 2007 und 2008 hatte, werde ich ab nächster Saison eine Neuproduktion weniger spielen.

Kein Juli-Termin.

Ja, keine Sommerbespielung in 2015 und 2016. Es gibt allerdings noch eine zweite Begründung: Wir müssen die Bühne renovieren, und das geht natürlich mit zwei oder drei Wochen spielfreier Zeit im Sommer nicht, sondern wir brauchen 2 Monate, es wird daher in den Jahren 2015, 16 und wahrscheinlich auch 17 im Sommer nicht gespielt. Ob dann erneut eine Sommerbespielung beginnt, wird sich zeigen. Im Moment muss ich ganz klar sagen, wenn es so weiter geht und wir auch in den Jahren 2017/18 mit 20 Millionen auskommen müssen, weil bis 2016 ist das jetzt einmal mehr oder minder zugesagt, dann wird es wahrscheinlich auch keine weitere Möglichkeit geben, im Sommer eine neue Produktion zu spielen. Diese „Einsparung einer Produktion“ ermöglicht mir, die anderen Produktionen – es sind jetzt 9 statt 10 – auf dem bisherigen hohen Qualitätslevel zu halten, trotz der kollektivvertraglichen Gehaltserhöhung und trotz der Inflation. Man darf dabei nicht vergessen, dass auch die Materialkosten bei jedem Bühnenbild, bei jedem Kostüm von Jahr zu Jahr teurer werden. Oder die Druckkosten für Folder, für Prospekte, für

Eintrittskarten. Also diese Sorge habe ich schon, und jetzt sind wir genau bei diesen Sorgen, die ich vorhin so ein bisschen salopp als Schattenseiten (bei grundsätzlichem Sonnenschein) bezeichnet habe. Natürlich gibt's nicht nur die wunderbaren Abende wie gestern unsere Traviata-Premiere, oder die Harnoncourt-Trilogie, die Due Foscari mit Plácido Domingo, den Messiah in der Guth-Inszenierung und, und, und – oder Platée – ein Sensationserfolg, der von uns nach Paris ins Mekka der französischen Barockoper gegangen ist. Aber natürlich denke ich ganzheitlicher – vielleicht auch durch meine Wirtschaftsausbildung, obwohl ich als künstlerischer Intendant hier arbeite. Es gibt ja nur wenige Kollegen in diesem Metier, die diese Doppelgleisigkeit „Kunst und Wirtschaft“ in sich vereinen. Und dadurch, dass solche bei mir vorliegt, ist es bei mir automatisch vorhanden, dass ich stets auch in Zahlen denke und mir so etwas wie im Burgtheater gar nicht passieren könnte.

Natürlich ist man per se vor Defiziten nicht gefeit. Es kann sich schon einmal nicht ausgehen. Aber man kann heute einfach nicht mehr sagen: Ich bin der künstlerische Leiter, die Finanzen gehen mich eigentlich nichts an. **Zurückkommend noch einmal auf die leidige Frage Staatsoper versus Theater an der Wien: Wenn man die beiden Opernhäuser einfach kulinarisch vergleicht: Die Staatsoper ist das bekannte Restaurant um die Ecke, wo du immer essen gehen kannst. Das Theater an der Wien hingegen ist ein Spezialitätenlokal, wo man eben nur im Februar die „Platée“-Spezialität, im Juli nur die „Traviata“-Spezialität genießen kann und so weiter. Man muss sich eben danach richten: Am Naschmarkt (Anm.: unmittelbar vor dem Theater an der Wien liegender Lebensmittelmarkt) gibt es gewisse Spezialitäten nur zu bestimmten Terminen – am Ring hat man den Vorteil, jeden Tag etwas konsumieren zu können.**

Mich würde auch noch interessieren: Sie haben hier gespielt Clemenza (Anmerkung: La Clemenza di Tito), dann hat die Staatsoper auch gespielt Clemenza. Sie haben hier gespielt Idomeneo, jetzt spielt die Staatsoper auch Idomeneo. Warum machen die das, kennen Sie den Grund hierfür?

Dominique Meyer und ich treffen uns 1 – 2 Mal pro Jahr und sprechen die neuen Produktionen ab, und die 50 Repertoire-Opern, die die Staatsoper pro Jahr zeigt, bzw. die 9 neuen Opernpremierer, die wir im Jahr als TaW zeigen, sind im Großen und Ganzen kaum überlappend.

Und wir sind beide – Wr. SO und TaW – der Meinung: Warum soll nicht das eine oder andere Stück sowohl in der Staatsoper, als auch in anderer Version am Theater an der Wien herauskommen? Weil eins ist ja ganz klar: Die szenische Ausrichtung der Staatsoper und des Theater an der Wien – Stichwort: Musiktheater – sind absolut diametral zueinander. Es gab dazu vor etwa einem halben Jahr eine große Podiumsdiskussion in der Musikhochschule...

War ich auch dort.

...Sie waren dort und haben daher gehört, für Herrn Direktor Meyer ist Oper in erster Linie Singen und Musizieren, und dann sollte die Inszenierung oder Regie dieses Singen möglichst nur ergänzen, aber nicht stören. Mein Zugang ist, habe ich auch damals gesagt: Oper ist für mich Musiktheater - das ist auch das viel bessere Wort - und heißt: Musik und Theater, und beides gleichrangig. Für mich ist die Szene genauso wichtig wie die Musik, und noch vielmehr, und da ist für mich Peter Konwitschny ein ganz großer Meister, obwohl ich weiß, dass er in Wien total angefeindet wird, aber...

Meines Wissens wird Peter Konwitschny gar nicht angefeindet. Zum Beispiel Otto Schenk hat gesagt, er sei ein wichtiger Mann im Bereich der Opernregie.

Aber haben Sie auch Konwitschny gefragt, was er über Otto Schenk sagt?

Nein, aber ich habe sogar bei Konwitschny eine Lehrveranstaltung besucht an der Uni Wien, die sehr interessant war.

Aber Sie wissen, Konwitschny sagt, er höre da hinein in die Musik, und die Musik sage ihm das Wichtigste, und dann lese er den Text, und er sagt: Im Text steckt Alles drinnen. Aber in erster Linie ist es eben auch die Musik, die zählt, und das ist für mich Musiktheater, aus der Musik kommend, wirklich zu inszenieren.

Für mich war zum Beispiel bei Konwitschny sehr interessant: Wir haben uns eine Ring-Produktion angesehen auf der Videowall von Konwitschny. Da habe ich zum Beispiel lange ein Problem gehabt, weil er den Niederbrand von Walhall durch das Zu Boden Werfen eines Kuchens symbolisiert. Bis ich dann später herausgefunden habe, das ist, weil irgendwo in Asien der Kuchen etwas Hochheiliges ist. Also ich habe das Alles nicht gewusst, und habe es dann einmal in erster Instanz als absurd betrachtet. Nur es ist dann wieder der Gegenausschlag gewesen, wie letztes Jahr bei Ihnen der Attila gespielt wurde mit den fantastischen Comicblasen, da habe ich mir gedacht, so schlecht, wie manche möglicherweise meinen, ist der mit Sicherheit auch nicht, der Konwitschny!

Dieser Attila ist inzwischen zu einer richtigen Kultproduktion geworden, der in Deutschland schon an drei anderen Häusern gespielt wird.

Mir ist noch eine Ergänzung wichtig: Der große Unterschied zwischen Staatsoper und Theater an der Wien liegt auch in der künstlerischen Führung. Damit meine ich jetzt nicht die Institution, sondern die zwei Direktoren, also Dominique Meyer und Roland Geyer. Die zwei sehen Oper völlig verschieden. Vielleicht nicht sängerisch, aber was die grundlegende künstlerische Ausprägung und Relevanz betrifft.

Also wenn ich es offen aussprechen darf: Ich finde beide Häuser genial. Es gibt Produktionen, die schaue ich mir gern an in der Staatsoper, es gibt Produktionen, die schaue ich mir gern an im Theater an der Wien an. Ja, und für mich ist das zum Beispiel ein ausschlaggebendes Positivum von Wien, dass wir bei 1,8 also ca. 2 Millionen Einwohnern einen gleich großen Opernapparat haben wie etwa London oder New York oder Berlin. (Anm.: In Berlin ist zwar der Opernbetrieb auf einem sehr hohen Niveau, jedoch gesamt gesehen etwas kleiner als in London, New York oder bei uns {in Wien}.)

Dort gibt es auch drei Opernhäuser. Man darf die Volksoper bei uns nicht ganz weglassen. Wenn Sie sich zurückerinnern, im Jahr 2005 war die Frage noch: Kann das Theater an der Wien künstlerisch mit der Volksoper mithalten? Aus Ihren Äußerungen geht indirekt hervor, dass die Frage obsolet geworden ist. Es gibt heute keinen künstlerischen Wettbewerb mehr zwischen Theater an der Wien und Volksoper.

Für mich sind die Aufgaben der Volksoper

nach wie vor wichtig.

*...insbesondere die Nachwuchsproduktionen. **Wie viele junge Sänger vom Konservatorium und von der Musikhochschule haben ihr erstes Engagement an der Volksoper!***

Erstens. Zweitens deckt sie natürlich etwas ab, das zwischen den drei Leitern, also den zwei Meyers und mir, auch formuliert wurde. Das ist ja nicht nur stillschweigend oder zufällig, Robert Meyer zeigt vor allem Operette, klassisches Musical und leichte Oper. Und das macht er perfekt. Dieses Konzept ist wesentlich verschieden zur Staatsoper und zum Theater an der Wien. Damit ist die Volksoper schon gar kein Matchplayer mehr, sondern die deckt ihren eigenen Teil ab. Das ist der Vorteil gegenüber Berlin, wo die Komische Oper...

...das Gleiche spielt wie die Staatsoper (Anm.: Berliner Staatsoper Unter den Linden), wie wiederum auch die Deutsche Oper Berlin (sogar unmittelbar in derselben Stadt!).

Genau, so ist es. Obwohl Barrie Kosky inzwischen eine ganz andere Ausrichtung versucht und Projekte kreiert, die es in Berlin seit Jahren nicht gegeben hat. Sie müssen das einmal verfolgen. Die innovativste Oper in Berlin momentan ist wirklich die Komische Oper unter Barrie Kosky.

Barrie Kosky hat auch eine fabelhafte Holländer-Inszenierung an der Berliner Staatsoper gemacht.

Gehen wir jetzt von Berlin wieder weg. **Was mir noch ganz wichtig ist zu sagen, dass Staatsoper und Theater an der Wien zwei unterschiedliche Publikumsgruppen haben, die kaum überlappen. Das Theater an der Wien-Publikum ist ein Publikum, das an der Szene sehr interessiert ist, also vielleicht ist sie hier sogar wichtiger als das Sängersische.**

Aber ich habe gelesen bei Ihnen im Prospekt, und gestern gesehen habe ich sie auch – die Elisabeth Gärtler – die ist gegenüber von der Staatsoper (Anm.: mit ihrem Hotel Sacher), kommt aber auch ans Theater an der Wien, nicht wahr?

Ja, Sie dürfen nicht vergessen, wir haben ungefähr 80.000 – 100.000 Besucher im Jahr, und wir reden hier nicht von 300 VIPs.

Als Opinionleaderin hab ich gemeint, nicht?

Ja, schon, aber Opinionleader ist ja nicht das große Publikum. Opinionleader ist eine bestimmte, kleine Gruppe von 200-300 Menschen, die wichtig sind für den Subventionsgeber, die wichtig sind für Sponsoren vielleicht und dergleichen, aber ich sehe das ja ein bisschen anders. Es geht mir um das wirkliche Publikum. Jenes, das am Naschmarkt von mir aus zum Chinesen geht und bereit ist, um 70 Euro oder um 120 Euro eine Karte für eine Opernaufführung im Theater an der Wien zu kaufen.

Aber diese VIP-Personen sind doch auch wunderbar.

Dass Frau Gärtler sogar bei uns im Freundeskreis ist, und dass Helmuth Lohner (deren leider seit 2015 verstorbener Lebenspartner) uns ganz toll findet, und dass das Theater an der Wien hier als Haus prinzipiell heiß geliebt wird von vielen, die eigentlich stark staatsopernorientiert sind, das liegt natürlich auch an diesem wunderbaren Haus mit seiner Historie, aber das Entscheidende ist doch das interessante Programm mit vielen faszinierenden Raritäten.

Darf ich Sie noch fragen in Abgrenzung zu der Volksoper – weil vor allem in den letzten 10 Jahren habe ich versucht, auch immer Freunde zu aktivieren, in die Oper zu gehen, und jemand (20, Wirtschaftsstudent) meinte: Ich bin mit meinem Vater immer als Kind da hingegangen, und vorher habe ich mir Süßigkeiten gekauft im Shop gegenüber, und esse gern in der Oper meine Süßigkeiten und gebe mir etwa die Fledermaus. – Wie könnte man es aber schaffen, dass das nicht erst ab 30 anfängt, dass die Leute in die Oper gehen, dass die Volksoperbesucher auch früher ins Theater an der Wien gehen zum Beispiel?

Wenn jemand gern in die Volksoper geht, wird er nicht ins Theater an der Wien gehen. Das ist das Gleiche, wenn jemand gern Snow Board fährt, dann wird er selten oder gar nicht Ski fahren.

Ich habe noch einen Satz zu den Besuchern zwischen 20 und 30. Wir wissen, dass die heutigen 50-Jährigen so aktiv sind wie vor 30 Jahren die 40-Jährigen und dass heute eigentlich ein 70-Jähriger einem 40-Jährigen in den 1960er Jahren entspricht. Die Menschheit, die Bevölkerung hat sich ja auch aufgrund der Medizin, des Lebensstandards, der Bildungsmöglichkeiten weiter entwickelt. 2020 wird es schon über 50% 50+ in der österreichischen Bevölkerung geben.

Ich kann mir irgendwie nicht vorstellen, dass ein 70-Jähriger vollkommen gleich empfinden soll oder kann wie ein 40-Jähriger.

Dann überlegen Sie, woran bestimmte Altersgruppen interessiert sind, und wie viel Geld sie zur Verfügung haben. Mit 20 - 30 musst du dir dein Leben aufbauen. Also entweder die Karriere und/oder die Familie starten. Ich habe eine 35-jährige Tochter, die hat jetzt 3 Kinder zwischen 1 und 6. Sie hat im Moment, und sie ist sehr kulturinteressiert und spielt auch ziemlich gut Klavier, nur ihre Kinder im Kopf. Oder wenn jemand mit 24 oder 25 bei irgendeiner Firma versucht, die wichtigen ersten Schritte zu machen, erfolgreich

zu sein, seine Karriere zu starten, dann wird sein Interesse und Zeitbudget zum Opernbesuch gering sein. Diese Lebensdekade ist prinzipiell schwierig für Bereiche, die eine Sonderstellung haben wie Kunst und Kultur. Sie brauchen sie für die Seele, aber eigentlich brauchen Sie sie nicht zum Leben. Ich habe in der Jeunesse Musicale, mit dieser Altersgruppe der 15 bis 30-Jährigen intensivst zu tun gehabt, und da war ganz klar: Diese Altersgruppe ist eine demografische „Lücke“ für jeden Kulturveranstalter. Es fängt erst wieder so mit 35 an. Und obwohl alle so nach den „Jungen“ gieren, sind es die 35 – 45 Jährigen, die „neugierig“ wieder in den Besuchermarkt zurückkommen. Die beginnen sich zu interessieren und sagen: Aha, gibt's von Beethoven noch eine zweite Oper? Aha, gibt's nicht. Gibt's von Mozart noch eine zweite Oper? Ah ja, da gibt's eine Entführung aus dem Serail, und gibt's noch eine dritte Oper und eine vierte und eine fünfte. Gibt's außer Mozart und Beethoven noch andere Opernkomponisten oder andere interessante klassische Musikrichtungen? Das ist die wirklich dankbarste Gruppe.

Meine letzte Frage ist: Warum wird Oper oft in der Öffentlichkeit missgünstig betrachtet in die Richtung, dass also gesagt wird: „Ja, das ist ja dekadent. In Afrika hungern die Menschen, und wir spielen bei uns Oper. Oder: Machen wir mehr Kindergartenplätze, anstatt dass wir das Budget in die Oper investieren.“?

Das Gegenargument ist dann sofort zu kontern: Also wenn Sie z.B. eine VIP-Karte für ein Rapid- oder gar ein Nationalmannschafts- Fußball-Match kaufen, dann kostet dies auch nicht weniger als eine schöne Karte für die Oper.

Aber trotz dieser banalen Einsicht kommt es in der Öffentlichkeit aus meiner Wahrnehmung immer noch dazu, dass gesagt wird, Oper wäre etwas in erster Linie Elitäres, Dekadentes – etwas, das im negativen Sinn eine Sonderstellung hätte.

Dies läuft auch der Tatsache zuwider, dass mit Sicherheit für die seelisch-geistige Gesundheit des Menschen nichts positiver wirkt, als zum Beispiel Opernkonsum – Oder subsidiär auch Theater- oder als „bloßer“ (hochwertiger) Musikkonsum.

Das habe ich noch nie gehört, dass Oper dekadent sein würde. Dass natürlich Oper oder Konzert oder Kunst im Allgemeinen – auch Schauspiel - ein höheres Basiswissen voraussetzt als man beim Fußball oder Ski fahren braucht, ist logisch. Deswegen tut sich da der Sport in vielen Bereichen so viel leichter. Wenn Sie Shakespeares „Hamlet“ verstehen wollen, müssen Sie zumindest ein bisschen Ahnung haben, wer das überhaupt ist. Warum redet denn dort oben auf der Bühne einer so geschwollen daher? Und sagt: Sein oder nicht sein? Ich meine daher, dass es dazu eines höheren Bildungsniveaus bedarf. Das bedeutet klarerweise, dass Sie einen Teil der Bevölkerung damit ausschließen oder zumindest, dass dieser Teil sich viel schwerer tut. Und wenn Sie sich das Schicht-Profil einer Bevölkerung vergegenwärtigen, dann gibt es die A-Schicht, dann eine B-, C-, D-, E-Schicht. Im Großen und Ganzen muss man zur Kenntnis nehmen, dass vorwiegend die A- und B-Schicht unser Publikum bilden. Untere Schichten sind für Oper, insbesondere zeitgenössische Oper, nicht mehr permanent und nachhaltig interessierbar.

Sie meinen, nur die A-Schicht geht in die Oper?

A und B. Eine gute Ausbildung ist leider ein Kriterium. Ich will nicht sagen, dass es keine Ausnahmen gibt. Jede Statistik belegt, in der österreichischen Bevölkerung gibt es maximal 10 % kultur- und kunstinteressierte Menschen, was noch nichts darüber aussagt, ob sie auch teilnehmen. Meist bleiben 3 – 5%. Und jetzt zur Oper selbst: Wenn Sie dort sitzen und das genießen wollen, dann müssen Sie eigentlich ein ziemlich komplex denkender Mensch sein. Sie haben in der Oper die Musik, den Gesang, das Libretto, die Regie, die Bühnenausstattung, das Licht u.s.w.. Sie haben also viele Elemente. Im Konzert ist es etwas einfacher - Sie brauchen nur mit Ihren Ohren der Musik zu lauschen. Sie brauchen nicht einmal die Augen zu öffnen. Wenn Sie im Theater an der Wien sitzen, sollten Sie

weder Augen noch Ohren schließen, sondern mit allen ihren Sinnen die Musiktheateraufführung erleben und „mitnehmen“. Dazu bedarf es auch einer Portion geistigen Mutes.
Wie sehen Sie die Bedeutung der zeitgenössischen Musik für das Wiener Opernwesen?

Haben Sie „Die Soldaten“ von Zimmermann bei den Salzburger Festspielen gesehen? Mindestens 120 Musiker. Bis vor wenigen Jahren waren „Die Soldaten“ unspielbar. Nicht weil es so schwer ist, sondern weil es einfach finanziell fast ein Irrsinn ist, was man dafür an Orchesterbatterie benötigt. Das hat schon bei Wagner begonnen und wurde bei Mahler und Strauss hypertroph (Anm.: überzogen). Und sogar Schoenberg verlangt in seinen „Gurre-Liedern“ rund 150 Musiker. Und es wurde immer dicker und dicker und größer und romantischer... . Aber dann ging Schoenberg weg von der Tonalität, weg vom Dreiklang.

*2. Wiener Schule zu Beginn des 20. Jahrhunderts?*¹⁹⁶

Ja, das war meiner Meinung nach extrem wichtig. Auf der anderen Seite hat diese Lehre die Oper und die symphonische Musik völlig weggebracht vom Publikum. Beethoven hat man zwar auch ausgepiffen, weil man gesagt hat, das kann man nicht anhören, was der da komponiert, aber im Großen und Ganzen war die Musik dieser Zeit, auch mangels Plattenspieler, Tonband oder Radio, eine gesellschaftliche Bereicherung. Man hat sich im besten Sinn des Wortes vergnügend gebildet. Und plötzlich im 20. Jahrhundert – natürlich auch durch diese Wahnsinnskriege – vor allem den 2. Weltkrieg, ist plötzlich das Publikum völlig entkoppelt worden von der klassischen Musik. Wir leiden ja noch immer darunter. Zählen Sie einmal auf, welche Opern des 20. Jahrhunderts außer Woyzeck von Alban Berg wirklich ins Repertoire eingingen.

Es ist für mich auch immer die Frage der Koexistenz einer sozusagen zeitgenössischen Happy-Music mit einer wirklich Neuen Musik im Bereich der sogenannten Ernstes Musik, welche oft total scharf in dem Sinne ausfällt, dass hier die Dissonanzen (Anm.: auseinanderklingende, zeitgleich angeregte Töne) sich insbesondere häufen oder „gar nur so scheppern“.

Aber nur durch die „Entfremdung der klassischen zeitgenössischen Musik vom Alltäglichen“ konnte sich die andere sogenannte Popmusik oder U-Musik entwickeln und hat ihren Platz in der großen Bevölkerungsschicht eingenommen. Sonst würde es Ö3 wahrscheinlich gar nicht geben. Nicht dass ich Ö3 schlecht finde, aber mit dieser Ö3-Berieselung durch die sehr starke Populärmusik hat man natürlich auch einen gehörigen Teil an Interesse von der klassischen Musik abgegraben, und deswegen hat man auch deren interessierte Gruppe noch weiter verkleinert, die schon von vornherein aufgrund des notwendigen Bildungsniveaus klein war.

Sie meinen die Schönberg-Musik hat die Leute sozusagen in die U-Musik getrieben?

So kann man das nicht sagen, aber wenn Sie heute Schönberg auf ein Plakat schreiben, dann ist der Kartenverkauf nach wie vor eine Herausforderung.

Herr Intendant, vielen herzlichen Dank für Ihre Zeit und Ihre sehr freundliche Wortspende!

¹⁹⁶ Der Begriff der 2. Wiener Schule bezeichnet in der Musik die zu Beginn des 20. Jahrhunderts emergierende Kompositionstechnik, die erstmals jede Tonalität zulässt – auch und sogar die Atonalität (das Fehlen eines Grundtones). Arnold Schönberg ist ihr namhaftester Vertreter. Zweite Wiener Schule deshalb, weil mit 1. Wiener Schule jene Kompositionstechnik/jener Kompositionsstil bezeichnet wurde, die/der im Wesentlichen von Joseph Haydn (* 1732, + 1809), Wolfgang Amadeus Mozart (* 1756, + 1791) und Ludwig van Beethoven (* 1770, + 1827) ausging.



Künstlerischer Geschäftsführer der Wiener Volksoper,

*Herr Direktor Robert Meyer*¹⁹⁷

Bitte, sehr geehrter Herr Direktor Meyer, ich habe auch in der Vorbereitung das Bundestheaterorganisationsgesetz angeschaut und möchte Sie fragen – aus Ihrer Sicht als Direktor – wo sehen Sie die Volksoper im Sinne ihres Auftrages, im Sinne Ihrer Strategie? Soll es wirklich für „das Volk“ sein oder ein erstklassiges Theater um einen sensationellen Preis oder geht es doch im Vordergrund um Musical bzw. Operette? Wie ich auch mit vielen Kollegen gesprochen habe, Sie haben sehr viele junge Sänger, die dann später international werden und zum Beispiel zur Staatsoper wechseln. Wo sehen Sie da Ihre Strategie?

Jetzt haben Sie eigentlich schon mit mehreren Fragen alles beantwortet, was zu sagen ist; oder vieles beantwortet; aber das ist ja wunderbar. Die Volksoper ist das zweitgrößte Opernhaus nicht nur Wiens, sondern Österreichs. Wir sind das einzige Haus in der Hauptstadt, das vier Sparten bedient: Operette, Oper, Musical und Ballett. Wir spielen 300 Vorstellungen im Jahr, zwischen dem 1. September und 30. Juni, was so viel heißt wie: eigentlich jeden Tag. Und wir haben auch – wir sind ja kein Stagionebetrieb – den Repertoirebetrieb, das heißt wir spielen ca. 34 bis 35 Stücke pro Jahr, wobei 9 bis 10 davon Premieren sind. Im Idealfall bedeutet das: jeden Monat eine Premiere. Erstens bleibt man dadurch im Gerede und wir leben in einer sogenannten Eventgesellschaft: Das Publikum will immer etwas Neues haben. Sie haben angesprochen, dass wir viele junge Sängerinnen und Sänger haben, die dann auch natürlich anderswo hingehen. **Ja, ich sehe die Volksoper auch als ein Sprungbrett für die ganz großen Opernhäuser, wie Metropolitan Opera, Scala, Covent Garden, etc. Das sind dann internationale Karrieren, die manche unserer jungen Künstler machen, und das freut mich wahnsinnig.**

Aber da muss man auch dazu sagen, dass Sie das beibehalten haben: Es hat früher der Direktor Holender (Anmerkung: Altstaatsoperndirektor) auch das gemacht mit den 10 Premieren pro Saison. Jetzt hat die Staatsoper nur mehr sechs. Also damit haben Sie sicher jetzt nicht nur eine Freude sondern eine Menge knochenharter Arbeit.

Ja, das ist eine logistische Herausforderung für alle: Disposition, Chor, Orchester, Technik, Administration. Wir haben ein Orchester, das alle Premieren spielt und logischerweise auch das gesamte Repertoire. Das gleiche gilt für den Chor. Und wir arbeiten nicht nur mit unseren fix engagierten Sängerinnen und Sängern, wir haben selbstverständlich wie alle Häuser auch Gäste. Wir haben knapp 50 fest engagierte Solistinnen und Solisten, dazu kommen ungefähr genauso viele Gäste.

Tolle Leute wie zum Beispiel Neil Shicoff, Kurt Rydl, ...

Neil Shicoff wollte wahnsinnig gern den Calaf singen, den er bis dahin nicht gesungen hatte. Wir haben eine ganz tolle Turandot-Inszenierung mit den Insekten, die übrigens nicht aus meiner Direktionszeit stammt. Die hat mein Vorgänger, Rudi Berger, auf

¹⁹⁷ Dieses Interview wurde im September 2017 abgehalten und im März 2018 autorisiert. Fotocopyright: Johannes Ifkovits und Volksoper Wien.

die Beine gestellt. Neil Shicoff hat die Produktion gesehen und den Wunsch geäußert, den Calaf zu singen. Das war für uns ganz toll, er ist ja auch ein ganz wunderbarer Kollege. Aber wie gesagt: Wenn mir junge Sängerinnen und Sänger abhandenkommen, bin ich auf der einen Seite traurig auf der anderen Seite aber stolz, wenn sie an großen Häusern engagiert werden.

Aber man hört auch viel von Sängerkreisen, dass viele auch gern zurückkommen in die Volksoper und in das Theater an der Wien, weil es einfach ein mittleres Haus ist auf sehr hohem Niveau. Und die Leute, die dann 10 bis 20 Jahre gesungen haben auf einer großen Bühne, genießen es dann rein von der Physis her. Bei Angelika Kirchschrager war es z.B. auch so, dass sie ins Theater an der Wien gegangen ist oder der gerade angesprochene Shicoff. Ich bin kein Gesangslehrer, aber ich habe gehört, dass das auch nicht immer nur ein Nachteil sein kann, wenn man ein mittleres anstatt eines großen Hauses als gegeben annimmt.

Nein, natürlich nicht. Nur wenn sie wirklich eine große internationale Karriere gemacht haben, dann singen sie ihre Partien dort und da, sie proben dann kaum mehr oder nur ein paar Tage, und bei uns wird für eine Neuproduktion 6 Wochen geprobt. Das nimmt dann der eine oder andere nicht mehr in Kauf.

Da muss ich Sie etwas Provokantes fragen: Wenn man z.B. das Raimund-/Ronachertheater mit der Volksoper vergleicht, hat ja die Volksoper in einem kürzeren Zeitraum ein Vielfaches an Musicals. Das ist eine logistische Frage, sicher. Wie schaffen Sie es mit einem verhältnismäßig geringen Budget?

Was das Budget betrifft?

Ich weiß gar nicht, was ich als Erstes fragen soll. Vom Finanziellen oder vom Organisatorischen oder einfach von der Leistung her. Es ist ja, wenn ich 10 oder 15 Musicals jeweils 5 Mal spiele und das immer wechsele, allein von der Organisation her das 10fache wie im Ronacher oder im Raimundtheater.

Ja, das ist schon richtig. Am Ronacher wie auch Raimundtheater, weil Sie die beiden Musicalbühnen nennen, wird eine Produktion mit großem Aufwand herausgebracht und die muss dann einschlagen. Das ist wie am Broadway oder Westend. Das Musical muss sich mehr oder weniger über ein ganzes Jahr lang verkaufen können.

Ich habe einmal ein Gespräch eines Chorsängers mitgehört, worin er über das Musical gesagt hat, er könne es schon nicht mehr hören.

Ich kann mir das auch nicht vorstellen. Ich möchte ehrlich gesagt als Darsteller kein Stück 300 Mal hintereinander spielen. Es gibt eine Zweitbesetzung, es gibt eine Drittbesetzung. Aber sie spielen trotzdem sehr häufig ensuite ein ganzes Jahr lang, und wenn es ein Superrenner wird, spielen sie es vielleicht auch zwei Jahre. Für mich ist ja das Schöne an so einem Repertoirehaus wie hier oder am Burgtheater, dass man jeden Tag etwas Anderes spielt. Da hat man 6 oder 7 Rollen und die wechselt man dann ab.

Aber sind das andere Darsteller, die jetzt in der gleichen Zeit, in der andere ein Stück lernen, 7 Stücke lernen bzw. beherrschen können? Ist das nicht eine Besonderheit?

Die lernen sie ja nicht auf einmal. Die lernen sie peu à peu. Die letzte Premiere, die wir hier hatten, war „Wie man Karriere macht, ohne sich anzustrengen.“ Das hat jetzt Pause gehabt und kommt am 25. Oktober wieder. Das muss ich mir dann schon anschauen und es gibt auch ausreichend Wiederaufnahmeproben.

Wenn also nun ein Sänger 10 Mal im Jahr einen Don Curzio (Anm.: winzige Rolle eines Richters in Mozart's „Le Nozze di Figaro“) singen muss, also eine sehr kleine Rolle, und dies ein Repertoiretheater ist, ist es auch immer mit ganz anderen Anforderungen verbunden, als wenn man jeden Tag das Gleiche (womöglich noch in größerer Rolle) spielen darf.

Also ich kann es nicht sagen, weil ich noch nie in dieser Situation war, aber ich habe kürzlich einen Kollegen gefragt: „Du, sag' einmal, ist das nicht wahnsinnig fad? Jeden Tag dieselbe Rolle?“. Da sagt er: „Nein, das hat zwei Seiten: Das Eine ist natürlich, du hast deine

Rolle, und die hast du drauf und die singst du. Du bekommst natürlich auch eine Gage dafür.“ Also wenn du weißt, es ist ein Jahr lang und du singst diese Rolle 4 bis 5 Mal in der Woche, brauchst du dir keine Gedanken mehr zu machen. Aber er hat gesagt: „Ich gebe zu, dass du ab der 100., 150. Vorstellung auf der Bühne stehst und überlegst, was du beim Einkaufen im Billa vergessen hast.“ Und das ist doch bezeichnend, nicht wahr?

Ich verstehe, was Sie meinen.

Man ist dann nicht mehr so im Saft, in der Spannung, wie in den Rollen, die man nicht jeden Tag spielt.

Und diese Spannung empfinden Sie aber nicht nur als Adrenalin und Angst, sondern für Sie ist das sozusagen ein Glücksrausch.

Das ist doch wunderbar, dass man sich immer wieder entweder mit einer neuen Rolle beschäftigen oder eine, die man vor zwei Jahren gespielt hat, wieder aufgreifen kann und soll. Z.B. „Sweeney Todd“, das bleibt dann ein paar Jahre hier und ist relativ heikel zu spielen, da wird dann 3 Wochen geprobt. Das ist meines Erachtens das Spannende an dem Beruf.

Sie haben schon angesprochen: international und national. Man hört bei uns in der Kulturbetriebslehre den Begriff der Koproduktion. Sie haben gemeint, die MET oder die Staatsoper wären andere Häuser. Ich weiß nicht, ob das immer so ist. Wenn ich zum Beispiel an „Das Wunder der Heliane“ an Ihrem Haus denke, muss ich sagen: das war Staatsoperenniveau mindestens. Gibt es hier also irgendwelche anderen Betriebe, die Sie im Blick haben? Oder ist das gar nicht notwendig, weil die Direktiven ohnehin von der Bundestheater Holding von oben kommen?

Coproduktionen streben wir immer wieder an. Das hat natürlich auch finanzielle Gründe, weil eine Coproduktion wesentlich günstiger ist, als wenn wir etwas nur für uns produzieren. Wenn ein Stück abgespielt ist, wird es skartiert. Wir machen immer wieder Coproduktionen. Wir haben z. B. „Il trovatore“ mit Bonn und „Der Wildschütz“ mit Chemnitz gemacht. Wir planen für die nächsten Jahre auch ein paar Coproduktionen.

Ist das von der Perspektive her eher im deutschen Sprachraum, dass Aktivitäten seitens der Volkoper gesetzt werden oder wäre etwa z.B. auch einmal eine La Monnaie in Brüssel ein möglicher Koproduktionspartner? In London gäbe es auch ein paar mittlere Häuser oder in New York die New York City Opera. Im deutschen Raum andererseits herrscht ja bekanntermaßen die größte Musiktheaterdichte vor.

Wir haben für die nächsten Jahre zwei Produktionen in Aussicht mit einem sehr großen Opernhaus. Wir machen auch mit der Oper am Rhein in Düsseldorf eine Koproduktion oder mit dem Gärtnerplatztheater in München. Das ist sozusagen das Schwesternhaus in Bayern, mit dem wir immer wieder Gespräche führen und dann Stücke finden, die wir gemeinsam machen möchten.

Wie macht man das mit der Aufteilung der Kosten?

Das kann man schwer sagen. Das kommt immer darauf an, wo gebaut wird. Wenn am Partnerort gebaut wird und wir nur mitmachen, kommt uns das auf jeden Fall günstiger, als wenn wir es bauen. Oft sind das auch Werke, die sonst eher selten gezeigt werden. Dann ist es schon gut, wenn man's zu zweit macht. Vielleicht hängt sich sogar noch ein drittes Opernhaus dran.

Und das machen Sie wie viele Jahre im Vorhinein? So ein Gespräch für so ein Projekt?

Also mindestens 2 Jahre, aber eher 3. Manche Häuser planen ja überhaupt 4 Jahre im Vorhinein.

...weil die ja oft auch die doppelte Fläche an Bühne und damit auch an Bühnenbild haben.

Das täuscht oft. Das kommt darauf an, wie die Bühnenbreite ist. Wir schwanken zwischen 8 und 12 Metern. Aber ein Hauptkriterium für die Dauer ist, ob sie eine Scheibe (Drehbühne) haben oder nicht. Mit italienischen Bühnen kann man oft gar nicht

koproduzieren, weil die oft keine Drehscheibe haben, die meisten haben eine konstante Schräge. Gerade am Anfang meiner Direktionszeit, vor 10 Jahren, fragte mich der Leiter der Oper in Triest, die ich sehr mag, ob sie nicht eine Opernproduktion von uns haben könnten, und ich antwortete ihm: „Mein Lieber, die steht auf der Scheibe. Das geht gar nicht. Und wenn die Scheibe nicht das Problem unsererseits wäre, wäre es die dortige Schräge, die ohne Weiteres einfach zu uns hereingenommen werden kann.“ Diese Sachen kommen dann auf dich zu, und ich sagte ihm: „Ich kann mit dir nicht koproduzieren, weil das in dein Haus nicht reingeht.“ Ich möchte nochmals in Erinnerung rufen, dass es eben bei den Partnern für den Bühnenbildbau zumeist eines 2- bis 3-jährigen Vorlaufes für die Planung bedarf.

Wir sind schon bei der Programmgestaltung. Bisher wurden mir viele unterschiedliche Ansätze erzählt. Deshalb würde mich interessieren, ob es bei Ihnen so ist, wie es das Bundestheaterorganisationsgesetz vorsieht, dass das Programm eine reine Chefsache darstellt, also eine Sache in der Diktion des Gesetzes „des künstlerischen Geschäftsführers“ ist oder ob das z.B. die Dramaturgie für Sie macht und Sie es supervidieren?

Das was im Bundestheaterorganisationsgesetz steht, dass die Programmgestaltung dem künstlerischen Geschäftsführer, der landläufig auch als „Direktor“ bezeichnet wird, zusteht, ist richtig. Das bedeutet aber nicht, dass der Direktor im Alleingang ein Programm gestaltet. Das wäre ja auch der totale Wahnsinn. Bei den Spielplansitzungen ist unser Chefdisponent dabei, außerdem der Vizedirektor und die Dramaturgen. Wir sitzen alle zusammen und überlegen, was wir in der Spielzeit 2020-21 oder 2021-22 machen könnten.

So in der Richtung wie in einer Redaktionssitzung einer Zeitung?

Es wird wohl so ähnlich sein. Es ist schon klar, dass der Direktor sagen könnte: „Das Stück will ich nicht, da brauchen wir gar nicht darüber reden.“ Aber so diktatorisch sollte ein Direktor nicht sein. Es sollte vielmehr kooperativ ablaufen. Weil die Mitarbeiter ja verstehen, was sie tun. Sie sind Fachleute und schon viel länger im Operngeschäft als ich. Ich komme vom Schauspiel. Also haben sie Erfahrung in diesen Dingen und ich inzwischen nach 10 Jahren auch.

Und ist da für Sie auch ein wichtiger Punkt, sich von der Staatsoper abzugrenzen? Sich mit ihr zu matchen? Ja, sich gerade wechselseitig zu ergänzen?

Also zu matchen sicher gar nicht. Die Staatsoper erstellt ihren Spielplan viel früher als wir. Wir wissen, was die Staatsoper macht und erhalten auch Information, sodass wir uns nicht ins Gehege kommen. Wir machen etwas ganz Anderes. Wir haben natürlich gewisse Stücke, die alle Opernhäuser der Welt spielen, z.B. haben wir beide „Die Zauberflöte“, „Carmen“, „La Traviata“ – manchmal in der Originalsprache, „La Traviata“ ist ausnahmsweise bei uns italienisch. Aber wir haben die meisten italienischen Opern in deutscher Sprache oder auch die französischen Opern, um bei Carmen zu bleiben. Die ist an der Staatsoper auf Französisch – also im Original. Und genau so machen wir es übrigens auch mit dem Theater an der Wien, also mit Roland Geyer. Da treffen wir uns auch einmal im Jahr und sprechen die Stücke ab.

Läuft das über den Bühnenverein oder sind das alles persönliche Kontakte?

Das sind persönliche Kontakte. Und dann werden natürlich auch noch die Termine abgestimmt. Dass wir nicht am selben Tag Premiere haben, koordiniert der Bühnenverein übrigens. Gerade eben haben wir den völligen Wahnsinn mit dem Burgtheater. Die hätten gestern Premiere haben sollen – „Ein Sommernachtstraum“. Ist verschoben, weil sie nicht fertig geworden sind. Wir haben am Sonntag Premiere, ...

...und die haben auch am Sonntag Premiere.

Ja, genau.

Na gut, da muss man sich dann also entscheiden zwischen Musiktheater oder Sprechtheater.

Ja, aber ich habe einen sehr guten Kontakt mit Karin Bergmann. Wir haben gestern lang telefoniert. Das ist natürlich für sie besonders furchtbar und ich habe gesagt: „Du, was soll's, dann haben wir am selben Tag Premiere.“

Wie ist das, wenn Sie an das Programm denken. Sie möchten der Kontrapunkt sein oder Sie möchten etwas vorgeben. Machen Sie die Spielplanabstimmung zum Beispiel mit der Neuen Oper Wien oder mit Dominique Meyer? Oder mit der Kammeroper? Oder haben Sie da Herrn Geyer speziell im Auge, der ein ähnlich großes Theater führt?

Die Kammeroper gehört ja zum Theater an der Wien.

Sie ist rechtlich gesehen ein Verein mit € 700.000,- Förderung von der Stadt Wien. (Anm: Nunmehr gehört sie wirklich vollends dem Theater an der Wien an.)

Den Spielplan macht Herr Geyer mit seinem Betriebsdirektor.

Ja, das weiß ich wohl.

Dominique Meyer sagt uns, was er spielt.

Also die Namensgleichheit ist die Hauptgemeinsamkeit.

Die Namensgleichheit ist ein Hund, weil wir uns auch gleich schreiben und er hat mir seinen Pass gezeigt, er heißt mit zweitem Vornamen Robert (Anm. französisch ausgesprochen).

Man könnte glauben, das hat jemand von außen festgesetzt. Aber ich frage deswegen, weil in dem Bundestheaterorganisationsgesetz auch sehr viel über die Holding als Puffer zum Minister steht und wir wissen, der Herr Direktor Thomas Platzer ist auch schon sehr lange im Amt; da habe ich mich gefragt, weil ich das oft auch im internationalen Kontext beobachte, wenn z.B. „Aida“ in Salzburg läuft, läuft es nachher auch in der Metropolitan Opera. Natürlich ist das ein Werk, das im Kanon zu 100 % sowieso darinnen ist, aber man fragt sich manchmal, ob solche Wechselbezüglichkeiten reine Zufälle sind, oder ob es z.B. wenn es in der Staatsoper „Il trovatore“ gibt, es dann in der Volksoper „Il trovatore“ auf Deutsch gibt um ein Drittel des Preises, oder ob das kein Gedanke ist.

Wir haben „Il trovatore“ vor einiger Zeit gespielt– eine sehr schöne Inszenierung, ich weiß nicht, ob Sie sie gesehen haben. Sehr grausig, also die Oper ist ja grausig. In deutscher Sprache. Jetzt spielt die Staatsoper „Il trovatore“.

Letzte Saison im Mai war die Premiere „Il trovatore“ mit „Netrebko“ und mit Tézier.

Es gab einmal, das war vor meiner Zeit, einen Skandal. Durch eine Fehlplanung gab es an beiden Häusern an einem Abend die Oper „Carmen“ zu erleben – aber dort (in der Staatsoper) auf Französisch, hier (in der Volksoper) auf Deutsch, und beide Häuser waren ausverkauft, also was soll's?

Wenn Sie also Ihr Stammpublikum, wenn Sie es begeistern, sehen Sie da eine bestimmte Zielgruppe? Oder gehen Sie davon aus, dass Sie sagen, wir machen hier ein Kunstwerk so und so, und das Andere ist die Folge?

Also ich hab' jetzt kein Stammpublikum vor mir, sondern ich hoffe, dass ich möglichst breit agiere, aber es ist kein Geheimnis, dass das Theater- und Opernpublikum zum Teil nicht das jüngste ist.

Das ist aber bei der Oper grundsätzlich so.

Ja, aber die Operette (Anmerkung: ein Teil der Spezialisierung der Volksoper Wien) ist ein Genre, das die Jugend nicht besonders anspricht. Im Gegensatz zum Musical. Das Musical spricht die Jugend an. Wenn wir z.B. „Der Zauberer von Oz“ spielen, sind 4 bis 99-jährige im Zuschauerraum vertreten. Auch bei „My Fair Lady“.

Ich sage immer, Musical ist (als „zeitgenössische Operette“) die Einstiegsdroge zum Qualitätsmusiktheater.

Musical ist Qualitätsmusiktheater. Wobei viele Kinder auch von der Oper sehr begeistert sind. Gemeinhin gilt ja die Zauberflöte als Einstiegsoper für Kinder.

Zum Beispiel.

Ja. Was ich überhaupt nicht verstehe.
Weil sie hoch komplex ist, nicht wahr?

„Die Zauberflöte“ ist eine so komplizierte Geschichte, mit der Königin der Nacht und Sarastro und den Aufgaben, die bewältigt werden müssen. – Und was sind Sarastro und die Königin der Nacht? – Wieso sind sie so böse aufeinander? Und dann kommt Papageno, das ist die lustige Figur, und darum gilt „Die Zauberflöte“ als Kinderoper. Ich würde dann eher für „Hänsel und Gretel“ plädieren, obwohl die Musik sehr schwer ist bis auf die paar Kinderlieder, die darinnen versteckt sind. Diese oder ehrlich gesagt auch „Tosca“, ja, „Tosca“ ist brutal, aber viele Opern sind brutal genauso wie Märchen. Oder eine „La Traviata“, ja – also grundsätzlich Geschichten, die man leicht erzählen kann.

In der Volksoper interessiert mich auch das Marketingphänomen, wo dann viele sagen, Kunst hat nichts mit Geld und mit Organisation zu tun, und wenn man das in den Vordergrund rückt, dann ist das eigentlich ein Sakrileg. Auf der anderen Seite hat jeder gern seine Gage und einen properen Probenplan, wenn er arbeitet. Das ist so unsere Sache. Und deswegen fragen wir uns auch von der Publikumsforschung her, wie sich die – wir sagen Zielgruppe – zusammensetzt? Also sind das hauptsächlich Leute aus Wien? Kommen die von außen? Wie alt sind sie? Sind das Leute, die auf's Geld schauen? Sind das Leute, die einfach überall hinkommen, wo sie wissen, es kommt das Prädikat Robert Meyer darauf? Ich kenne z.B. jemanden, der sagt, dass das Wissen über die Involviertheit Ihrer Person ganz zentral für den Kauf eines Volksoperntickets ausschlaggebend ist.

Ich frage mich, ob das Opernhaus hier abgesehen vom Künstlerischen irgendeine Art von betriebswirtschaftlicher Strategie hat oder ob das etwas ist, mit dem wir uns besser am Institut beschäftigen, aber was man nicht so sehr in den Vordergrund rücken soll.

Nein, weil Sie gerade Kinderkarten ansprechen: Bei uns bekommen Kinder bis zum 15. Geburtstag bei allen Vorstellungen eine 75 prozentige Ermäßigung auf alle Karten (aller Preiskategorien). Zusätzlich haben wir die Schultütenaktion: Den ganzen September bekommen Kinder bis zum 15. Geburtstag eine Eintrittskarte – auch alle Preiskategorien – für € 1, --, müssen aber einen Erwachsenen dabei haben. Also 1 Erwachsener kann 1, 2, 3 Kinder mitnehmen. Das heißt, der Erwachsene zahlt eine reguläre Karte und ganz gleich, ob sie für € 92, -- gehen – das ist die teuerste Kategorie – oder für € 32, --, sie können die 3 Kinder mitnehmen und die drei Kinder kosten insgesamt € 3, --.

Das ist toll.

Also, wenn Sie jetzt in der 1. Reihe sitzen wollen, dann kostet Sie das zu viert € 95, --. Das ist toll, oder?

Ja. Das bringt mich gleich in Richtung Opernfinanzierung und langfristige Strategie. Haben Sie zum Beispiel die Strategie, dass Sie sagen, jetzt vergehen noch 5 Jahre und dann sind wir auf € 110, -- bei der teuersten Kategorie oder werden die Preise einfach immer so jährlich valorisiert?

Nein, nicht jährlich. Jährlich machen wir das nicht. Wir machen das ungefähr alle 3 Jahre, aber die Sprünge sind wirklich minimal. Wir haben letztes Jahr die Preise etwas angehoben. Bis dahin hat der teuerste Platz € 89,-- gekostet, jetzt € 92, --. Sind € 3, -- mehr innerhalb von 3 Jahren.

Aber Herr Platzler hat mir vorgerechnet, dass man mit Karten, mit Earned Income, ein signifikantes Stück der Kosten decken kann.

Da dürfen Sie nicht vergessen, die Staatsoper ist ja doch wesentlich teurer als die Volksoper.

Dafür hat sie 567 Stehplätze. Das macht sie für mich wiederum so gerecht.

Ja, das stimmt schon, aber sie haben trotzdem über 1700 Sitzplätze und sehr viel teurere als bei uns.

Ich hab' einmal ausgerechnet, pro Person erstklassige Oper (also bezüglich jener Häuser, die in den Statistiken sind), sind € 300, -- bis € 400, -- kostenmäßig zu veranschlagen je Person. Und dann kommt es darauf an, ob man sich das so wie in Salzburg von den Leuten geben lässt oder wie in New York oder ob die Opernkompanie eben staatlich subventioniert ist. Aber bei der Volksoper finde ich eben das Tolle, dass für jeden etwas dabei ist. Mich hat echt dieses letzte Musical fasziniert, mich hat die Oper vom Cerha weggepustet und insbesondere etwa auch dieses „Wunder der Heliane“.

Ich werde mir „Das Wunder der Heliane“ übrigens morgen in einer Woche anschauen, es ist Premiere – nicht hier (das war eine konzertante Aufführung), sondern szenisch an der Oper in Gent. Also die Oper in Gent und die Oper in Antwerpen, die gehören zusammen, die Premiere ist morgen in einer Woche in Gent, und das hat David Bösch inszeniert, ein ganz junger Regisseur, der schon ein paar Stücke im Burgtheater gemacht hat.

Nicht verwandt mit dem Sänger Florian Boesch, oder?

Nein, überhaupt nicht verwandt mit dem Florian Boesch. Alexander Joel dirigiert, der hat bei uns auch schon dirigiert, wird auch wieder bei uns dirigieren. Ich bin neugierig, wie der Regisseur diese völlig wahnsinnige Geschichte szenisch löst.

Das Schöne an dem Stück ist, dass sie den Diktator quasi weglobt. Wenn man das einmal so sagen kann: Sie redet ihm so sehr zu, und am Ende kriegt sie, was sie will, und das ist für mich das Wunder.

Ja, es ist eine tolle Oper, also ich meine schon von der Musik her, Korngold ist toll! Wir haben das ja gemacht, weil wir die Musik so exzeptionell finden, wir müssen einfach Korngold bringen, das ist ein Wiener Komponist, und es ist ein ganz tolles Werk, nur szenisch hätt' ich mich das ehrlich gesagt nicht getraut.

Auch „Die Tote Stadt“ (Anm. eine weitere bekannte Oper von Erich Wolfgang Korngold) ist ja heikel.

Ja, aber auch ein wahnsinnig schönes Werk!

Da muss ich jemanden anbringen: Eine Doktorandin der MDW, Lis Malina, hat in dem Buch „Dear Papa, how is you“ erschienen im Mandelbaum Verlag den Briefwechsel Korngolds mit seiner Familie zusammengetragen und veröffentlicht.

Weiter möchte ich sagen, dass „Das Wunder der Heliane“ hier an der Volksoper so toll war, Staatsoperenniveau – MINDESTENS.

Ich habe auch eine CD von der „Heliane“. Ich kannte die Oper nicht. Ich musste sie mir anhören im Vorhinein. Wer kennt die schon direkt? Das ist ein selten aufgeführtes Werk.

Zur Strategie der Volksoper habe ich Sie schon gefragt. Zur Finanzierung frage ich mich, ob es vielleicht noch etwas zu sagen gäbe, ich meine außerhalb dessen, was ohnehin im Geschäftsbericht allgemein ersichtlich und einsichtig ist.

Planen Sie etwa neue Förderer für die Volksoper? Oder streben Sie eine Erhöhung der staatlichen Förderung an?

Wir haben seit vielen Jahren – apropos Förderer – einen Fördererkreis, dessen Mitglieder einen Jahresbeitrag bezahlen, normale Mitglieder € 99, --. Dafür kommen Sie in Generalproben und bekommen Führungen und Künstlergespräche. Es gibt auch kleine Förderer, die viel weniger zahlen und Premiumförderer, Mäzene und Stifter, die € 3.000, -- zahlen.

Zwei weitere Punkte dazu bzw. zu Geld und Ausrichtung: 1. In der Geschichte der MET hat Ann Ziff einmal über drei Jahre hinweg pro Jahr \$ 55 Millionen gespendet, eine einzelne Spenderin. Und den zweiten Aspekt, den ich hier sehr gern einbringen bzw. fragen möchte: Könnte ich als Familie mit Kindern im Alter von so 6 bis 7 die Kinder in die Volksoper verweisen mit dem Argument: In der Volksoper Wien, da gibt es ein Programm für euch?

Ja, absolut. Und wir haben zum Beispiel jetzt als übernächste Premiere im November eine Kinderoper – „Pinocchio“ von Pierangelo Valtinoni. Diese Oper wird nicht nur von ein paar Solisten bestritten, sondern vor allem darstellerisch von den Kindern des Kinderchores und Jugendlichen des Jugendchores. Wir haben einen 90-köpfigen Kinderchor und seit einigen Jahren auch einen exzellenten Jugendchor, der aus ehemaligen Kinderchorkindern besteht und übrigens auch in „Heliane“ mitgewirkt hat.

Der hat aber mit der Staatsoper nichts zu tun, oder?

Der hat mit der Staatsoper gar nichts zu tun. Die haben ja ihren eigenen. (...) Dieser Kinderchor (Anm. Direktor Meyer weist auf ein Foto – prominent platziert in seinem Büro) wird auch in den Vorstellungen eingesetzt. Die spielen überall mit – in „Der Zauberer von Oz“, „Sound Of Music“, „Gypsy“, „Turandot“, „Hänsel und Gretel“, „Carmina Burana“, ... Und jetzt haben sie diese Kinderoper – „Pinocchio“, an der sie schon seit vor dem Sommer üben. Da haben sie alle richtige Rollen. Haben Sie „Fürst Igor“ gesehen?

Das habe ich nicht gesehen.

In „Fürst Igor“ gibt es Szenen, in denen Mädchen in dem Dorf oder der Stadt missbraucht werden von dem Fürsten Galitzky, das ist der Böse. Der Jugendchor hat das einstudiert, ohne dass wir es eigentlich wirklich wussten. Und der Regisseur hat sich das dann angehört und meinte sofort: „Die nehm’ ich, denn das sind junge Mädchen, die in dem Stück vergewaltigt werden“.

Nun, da braucht man (Anm. als tolerierende Jungdarstellerin) eine gewisse „Opernliebe“ und ein Hirn auch.

Und die haben das sensationell gespielt. Zuletzt waren sie in der Uraufführung vom Christian Kolonovits „Vivaldi – Die fünfte Jahreszeit“ als die Mädchen der Scuola della Pieta in Venedig zu sehen. Sie spielen das ganze Stück und stehen ständig auf der Bühne, ja – singen, tanzen und so weiter. Der eigene Jugendchor.

Der eigene Jugendchor. Und in Ihren nächsten Jahren an der Volksoper Wien: Gibt es irgendein Projekt, bei dem Sie sagen, das können Sie mit der Öffentlichkeit teilen? Mit der Wissenschaft teilen? Wo Sie sagen, das gehen wir jetzt noch an im Management oder im Programm oder in der Förderung oder so?

In der Förderung: Also was wir natürlich wie alle anderen auch suchen, sind Sponsoren. Sie haben zuerst die MET erwähnt. Dass es da eine Spenderin gibt, die Millionenbeträge gibt, das ist in Amerika etwas Anderes. Erstens haben die ja keine staatliche Unterstützung, ...

...aber die Spender können dafür oft ihre Spenden auch gewinnmindernd geltend machen also absetzen von der Steuer.

Das können Sie ja hier zum Teil auch inzwischen.

Aber erst seit kurzem.

Dort schon lange. Und dort gehört es bei den reichen Leuten zum guten Ton, dass sie Kultur fördern. Ob das jetzt Museen – z.B. das Guggenheim-Museum ist oder die Metropolitan oder was auch immer, das gehört dort zum guten Ton. Ich habe amerikanische Freunde, für die ist das absolut normal. Die haben übrigens auch uns schon gesponsert, und haben einen kleinen Wohnsitz in Wien, weil sie so begeisterte Wiener sind. Bei uns gibt es dieses Mäzenatentum so wie in den USA nicht.

Ich sage immer: Amerika ist das alte Rom der Gegenwart – was diese großbürgerliche Art anlangt.

Ja. Allerdings muss ich sagen, Sie haben sicherlich auch irgendwann einmal gelesen: Es gab an der Metropolitan jemanden, ich glaube Luc Bondy war das, der eine neue „Tosca“ gemacht hat. Ich glaub’, es war „Tosca“. Jedenfalls irgendeine dieser ganz berühmten Opern. Er legte seine diesbezügliche Inszenierung modern an.

Regietheater – praktisch.

Das haben die abgesägt.

Die Privaten? Also die haben gesagt, wenn das so kommt, ...

Die haben gesagt: So, das ist weg, wir wollen die alte Inszenierung wiederhaben. Und dann kam wieder die alte (Inszenierung von „Tosca“).

Entschuldigen Sie, dass ich nochmals damit komme, aber jetzt in Ihrer Amtszeit oder in Ihrem Management oder unter Ihrer künstlerischen Leitung: Haben Sie gegenwärtig noch irgendetwas im Hinterkopf oder verhält es sich ganz einfach so – weil Sie ja auch auf der Bühne stehen, dass Sie sich nicht um Alles kümmern können? Viele andere Operndirektoren stehen ja nicht auf der Bühne, ...

...die meisten stehen nicht auf der Bühne.

Das geht zurück bis zum italienischen Barock, wo ja die Impresari auch fallweise auf der Bühne standen, aber: Gibt es da irgendein Geheimnis? Warum funktioniert die Volksoper so gut, wie sie das gegenwärtig tut? Stellen Sie sich bitte vor, ich wäre 10 oder 11 Jahre alt und würde Sie das als Kind fragen. Was würden Sie antworten?

Also, jetzt muss ich unbescheiden sein. Ich glaube ganz einfach, die Volksoper funktioniert tatsächlich gut. Ich glaube, das hat auch damit zu tun, dass wir hier ein sehr familiärer Betrieb sind. Das ist eine Familie, in der auch viel gestritten wird wie in allen Familien. Da können auch die Fetzen fliegen. Ja, auch das ist möglich. Aber danach folgt immer wieder die obligate Versöhnung.

Es gibt also ein Bewusstsein, dass man eine Gruppe ist, und dass man zusammengehört?

Ja! Wir gehören ZU-SAMMEN. Und ich glaube, dass alle auch deswegen hier so gerne sind, weil einfach die Chemie zwischen uns allen irgendwie stimmt. Das würden jetzt wahrscheinlich viele hier im Haus unterschreiben. Wir sind 550 Mitarbeiter. Das ist ein kleines Dorf hier. Zwischen diesen paar Strasseln (Anm. verniedlichend für kleine Straßen) hier ist ein kleines Dorf. Wir haben alles: Wir haben eine Schneiderei, wir haben eine Schlosserei, wir haben eine Tischlerei. Es ist alles hier untergebracht. Wir haben ein Wirtshaus – eine Kantine, also hier lebt man.

Es ist ein Lebensraum.

Ja, hier leben wir. Und wenn das irgendwie stimmt, die Chemie stimmt, wenn der Respekt da ist – von jedem für die anderen – geht man auch gern hier her und arbeitet gerne. Und wenn man gerne arbeitet, kommt dabei etwas heraus.

Das heißt, es weiß jeder Mitarbeiter bei der Volksoper, egal ob er der Billeteur, der Schlosser oder die 1. Sopranistin oder der 1. Tenor ist: „Ich bin hier gut aufgehoben, ich bin hier in der Familie. Mir wird es gut gehen, wenn ich meinen Teil mache. Und ich kann glücklich darüber sein, weil ich damit rechnen kann, dass alle anderen ähnlich denken“.

Das hoffe ich zumindest. Das hofft man natürlich mehr oder weniger, wenn man der Kopf eines solchen Unternehmens ist. Man hofft, dass sich alle gut verstehen. Natürlich gibt's Reibereien. Aber man versucht einfach, wenn es größere Reibereien gibt, diese wieder zu schlichten, viel darüber zu reden. Es ist auch so, dass man jeden kennt. Wenn ich morgens hereinkomme, sitzt Günter in der Portiersloge, mit Günter bin ich vor vielen Jahren hier auf der Bühne gestanden, weil er Balletttänzer war. Und als Günter vor 5 Jahren als Balletttänzer in Pension gegangen ist, ist ein Portier in Pension gegangen, und man hat gesagt: „Günter, magst das du machen?“ Und Günter hat gesagt: „Oh ja, das möchte ich gern machen, ja.“ Oder andere Balletttänzer werden dann Kleindarsteller. Wir haben auch ein paar Balletttänzer, die einen Schneiderkurs gemacht haben und jetzt schon seit vielen Jahren Garderobier sind. Die bleiben auch in anderen Jobs hier und man kennt sich. Mit denen bin ich auf der Bühne gestanden.

Ich erinnere mich zurück ans Konservatorium, der Portier dort war eigentlich genauso viel wert für den einzelnen Studenten, wie der Direktor. Wenn man nicht freundlich war, hat man kein gutes Zimmer bekommen. Aber ich glaube, das ist eben auch das besondere Schöne an

einer Künstlergemeinschaft; das Gefühl, einen Freiraum zu haben, frei von der restlichen Welt, von der restlichen Gesellschaft. Zwar zuständig zu sein, die Gesellschaft zu spiegeln und eine gewisse Rolle zu spielen (ich bin weder Soziologe, noch Arzt noch Sänger). Mir ist von der Beobachtung aufgefallen (damals als mäßig erfolgreicher Gesangsstudent am Konservatorium – heute „Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien“), dass viele große Kunstinstitutionen oft auch „von der Kantine aus“ leben. Irgendwie ist mir das schon signifikant vorgekommen. Ich bin ehrlich gesagt auch manchmal ein bisschen neidisch darauf. So ein Arbeitsklima bringt wahrscheinlich ein normaler Wirtschaftsbetrieb nicht leicht zusammen.

Da kommt bei uns natürlich auch noch hinzu, dass ich mit ihnen auf der Bühne steh'. Weil ich ja nicht nur Direktor bin, ich bin ja auch Kollege.

Aber Sie müssten sich das doch „nicht antun“ von der Arbeitsmenge her.

Es war von Anfang an klar, dass ich weiterhin auf der Bühne stehen werde. Ich hätte auch nie und nimmer darauf verzichtet. Nur Direktor sein, das wollte ich nicht. Und dann inszeniere ich ja noch gelegentlich.

Aber was passiert, wenn Sie auf der Bühne stehen, und es redet Sie jemand an: „Bitteschön, es wäre wegen meines Vertrages...“

Nein, Sie werden lachen, genau das passiert nicht. Diesen Abstand haben sie alle. *Das ist also common sense.*

Es ist mir noch nie passiert, dass mir irgendjemand auf der Bühne unangenehm gekommen wäre und gesagt hätte, „Entschuldige Robert, wann kann ich jetzt endlich zu dir, jetzt habe ich schon so oft gefragt...“ Es ist mir passiert, dass ich einmal in der Kantine mittaggegessen hab' und jemand gekommen ist und gefragt hat: „Darf ich Sie stören, da gibt es ein Problem?“ Da habe ich gesagt: „Das ist sehr schön, jetzt ist es 20 nach 1, um 2 bin ich wieder oben, dann kommst du. Jetzt esse ich.“

Meistens gehe ich sowieso irgendwohin essen, aber allein, damit ich nichts davon hör'. Und dann bin ich wieder da, und dann können sie ja kommen.

Alles klar. Ich hab' noch zwei bis drei Schlussfragen und zwar: Es gibt das wunderschöne Buch „Das Opernhafte“. Ich hab' mit der Professorin zusammenarbeiten dürfen. Immacolata Amodeo, eine Italienerin. Sie schreibt im Prinzip: Was versteht man unter „the operatic“ oder unter „dem Opernhaften“? Sie versucht dann daraus einen Anspruch abzuleiten, dass Italien im Bereich Oper die 1. Geige spielt oder die 1. Rolle. Und ich versuche dieses Opernhafte auch auf Wien anzuwenden. Ich sage Ihnen kurz, was sie unter „opernhafte“ versteht: die große Geste verbunden mit dem melodisch-italienischen Sprechen der Leute im Alltag, dann auf der anderen Seite die Liebe der Rezipienten, des Publikums zum Kulturgut Oper und dass man durch die Institution der Oper politische Inhalte oder emotionale Konflikte oder Ansichten auf die Bühne stellt und dem Publikum sozusagen als Zusatznutzen mit auf den Weg gibt. Und dann hätte ich noch zwei Punkte, die sind weniger wichtig. Jetzt aber wollte ich Sie fragen: Würden Sie sagen, dass ich da richtig lieg, wenn ich sag, „Wien ist zumindest auch ‚opernhafte‘?“

Wir wissen, dass nicht nur die Oper, sondern das Theater in Wien einen Stellenwert hat, wie es ihn selten gibt. Die ganze Stadt spricht über das Theater, ob sie hineingehen oder nicht. Früher, wie ich noch am Burgtheater war, haben die Gäste (Anm.: Gastschauspieler), die aus Deutschland gekommen sind, immer gesagt: „Am liebsten würde ich dableiben, weil du auf die Straße gehst und angesprochen wirst.“ **Man regt sich furchtbar auf über die Oper, spricht über eine neue Inszenierung, die zu modern ist oder eben nicht modern genug. Das ist einfach Musiktheater und auch Sprechtheater, aber vor allem Musiktheater. Es ist in Wien etwas wahnsinnig Lebensnotwendiges. Da wird darüber gestritten, unabhängig davon, ob man überhaupt hineingegangen ist. Ganz Wien ist übersät mit erstklassigen Staatsopernintendanten. Weil es ja viele 1000**

Mal „besser können“ als der, wie immer er heißen mag. Wahrscheinlich gilt das auch für die Volksoper.

So wie es 8 Millionen Teamchefs beim Fußball gibt, gibt es also auch 8 Millionen Staatsopern- bzw. Volksoperndirektoren in Österreich.

Ja, Teamchefs zu besprechen, steht ja wieder einmal an. Kaum hat man einmal verloren, ist der hochgerühmte Schweizer Trainer (Anm.: Marcel Koller, gegenwärtiger Fußballnationalmannschaftscoach) nichts mehr. Ich habe am Italienischen Kulturinstitut Italienisch studiert. Und dann hat es einen Kurs gegeben: Opernlibretti.

Ah. L'Italiano è la lingua dell'opera e del canto.

Ja. Die Lehrerin ist eine begeisterte Opernliebhaberin und kommt immer wieder in die Volksoper. Von dem Kurs habe ich irrsinnig wenig gehabt, weil da lauter pensionierte Opernfreaks waren. Die haben in diesen 1 ½ Stunden nichts anderes zu tun gehabt, als sich zu streiten, wer der bessere Othello in den letzten 50 Jahren war. Aber das ist dieses Fleisch. Schauen Sie sich die Leute an, die am Stehplatz stehen. Diese ganze Stadt lebt vom Theater. Früher, am Burgtheater hat man in Geschäften rund ums Burgtheater so genannten Burgschauspielerrabatt gekriegt. Also ich hab' einmal in einer Buchhandlung 15 % Burgschauspielerrabatt bekommen. Da war ich noch nicht verheiratet, und meine Frau war Studentin. Sie hat zurecht gesagt: „Das ist eine solche Frechheit! Ich bin Studentin, hab' überhaupt kein Geld, du bist am Burgtheater engagiert, verdienst ordentlich, und du kriegst in der Buchhandlung 15 % Rabatt, und ich kann den Vollpreis bezahlen.“ In einem Tapetengeschäft haben wir 30 % gehabt. Das ist Oper und Schauspiel in Wien – LEBENSNOTWENDIG.

Ein äußerst theaterfreundliches Milieu.

Ja, und die Menschen nehmen auch so Anteil an Allem. Auch an den Dingen, die eigentlich privat wären.

Weil Sie auch das Italienische angesprochen haben: Ich würde sagen, aus der Opernliebe heraus oder aus der Soziologie heraus, dass die Leute das Theater lieben und brauchen. Und auch aus der Geschichte heraus: Die ersten Opernaufführungen waren in Wien 1625 nämlich in den Redoutensälen der Hofburg. Wir waren nicht viel später als die Italiener. Somit bin ich zu der Hypothese gelangt, also von der Opernliebe her und von der Soziologie und der Geschichte her, dass Wien opernhaft ist, aber vielleicht ist die deutsche Sprache durch die größere Häufigkeit von den Konsonanten nicht 1:1 mit dem Belcanto oder dem Italienischen an sich vergleichbar. Das hat es doch schon Anfang des letzten Jahrhunderts gegeben, dass man das Deutsche hochgehalten hat. Ich würde sagen (habe über Wagner diplomiert, bin auch gegen den Antisemitismus vom Wagner, aber jetzt rein von der Musik sowie vom Werk her): Wenn man den Wagner-Gesang in den Blick oder besser gesagt ins Ohr nimmt, ist es ja so, dass, wenn man die Konsonanten aspiriert, man auch wieder einen Bogen über die gesamte Phrase machen kann. Also der Signifikanteste ist z.B. Falk Struckmann, der dann z.B. als Amfortas oder irgendwann statt: „Gut“ „Guzsssss...“ singt und das Wort derart ausklingen lässt (und dabei den Konsonanten von seiner harten unterbrechenden Wirkung zur Gänze wegbringt). Das schlimmste werden Sie wahrscheinlich auch gut kennen, den Begriff des „Bayreuth-Bark“ (also des Bayreuther Gebelles). Haben Sie schon mal gehört den Begriff „Bayreuth-Bark“? – „Errrrbarrrrmennna.“ Anstatt der einfachen Aussprache des Wortes: Erbarmen.

„Essa mussa wassa.“, sagen wir. „Es muss was Wunderbares sein, ...“ (Anm.: 1 Zeile der bekannten Operettennummer aus dem Stück „Im Weißen Rössl“ von Ralph Benatzky) *Glauben Sie, ich kann das so schreiben? Dass Wien opernhaft in dem gesellschaftlichen, historischen und künstlerischen Sinn sei, aber von der Sprache her nicht unbedingt?*

Na ja, von der Sprache wahrscheinlich nicht.

Themenwechsel: Ich habe da noch eine andere Frage für Sie:

Es gibt in Deutschland, auch in Angrenzung zu früher und an Frankreich und an die Wirtschaftskrise, vier Wissenschaftler, die eine polemische Streitschrift verfasst und darin geschrieben haben: „Es spielt in Deutschland überall dasselbe. Und in viel zu großem Ausmaß. Und es wäre sinnvoller, Opernhäuser zu schließen und stattdessen in den Musikunterricht zu investieren.“ Da hat dann gleich der Bernd Weikl in seinem Buch

(Anm.: „Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie“ gemeinsam mit Peter Bendixen {aktueller Gegenstand im letzten von Weikl verfassten Kapitel Nr. 18: „Die Oper ist tot, es lebe die Oper!}) eine Gegenschrift geschrieben, und jetzt wollte ich Sie fragen: sind Sie schon einmal konfrontiert worden mit dem Begriff der Opernkrise und wenn ja, was sagen Sie dazu?

Nein, das hat es nur in Deutschland gegeben. Wir dürfen auch nicht vergessen, erstens einmal ist Deutschland viel größer und zweitens gibt es in Deutschland unendlich viele Opernhäuser. Man glaubt es ja gar nicht. In kleinen Städten, die wir gar nicht kennen. Die Gesangslehrer am Konservatorium haben immer gesagt: „Wenn man Partien ganz langsam lernen will, ist es das Beste, man geht als junger Sänger in ein kleines oder mittleres deutsches Theater und 10 Jahre später erst an ein ‚richtiges‘ im Sinne eines großen Opernhauses.“

Ja, wenn Sie wieder wegkommen von dort.

Ja, das ist der nächste Punkt.

Das war vor Jahrzehnten so, dass die Intendanten dort hingefahren sind, sich die Leute angeschaut und die Rosinen herausgepickt haben. Heute fährt keiner mehr zu diesen kleinen Theatern in Halle an der Saale, Altenberg, Coburg oder Rostock. Aber dort gibt es winzig kleine – also für uns kleine Orte –, die eigene Häuser haben.

Es ist bezeichnend, dass ich keines der bisher und eben genannten Theater überhaupt jemals gekannt hätte. Also sie dürften wirklich keine SEHR großen Institutionen sein.

Nein, aber sie haben ein Theater. Im Ruhrgebiet fährt man aus einer Stadt raus und ist in der nächsten schon drin. Also Bochum, Düsseldorf, Dortmund, Köln und Oberhausen. Das ist ja zusammengewachsen. Aber jede Stadt hat ein eigenes Umland.

Deutschland ist eigentlich insgesamt so. Man fährt von einer Stadt in die andere.

Da fliegen Sie nach Köln und machen eine Rundfahrt ein paar Stunden lang und haben 5 große Städte, die alle ihre eigenen Theater und Opernhäuser haben. Wie zum Beispiel Düsseldorf – die Oper am Rhein spielt zugleich auch in Duisburg. Da fährt man mit dem Bus hin.

Aber es gibt auch die großen Opernhäuser: Frankfurt und München und Berlin und Bayreuth und Stuttgart.

Also Bayreuth, wenn dort nicht die Festspiele sind, ist dort bloß ein kleines Opernhaus.

Sie meinen das Markgräfliche, das Winzige. Das übrigens gerade renoviert wird.

Ja.

Also ich hab' immer wieder auch mit deutschen Kulturmanagementwissenschaftlern zu tun gehabt, z.B. mit Professor Wiesand, der sagt, er würde eine Wette abschließen oder seinen nächsten Dissertanten beauftragen, um zu verifizieren, dass im deutschsprachigen Raum die größte Dichte an Opernhäusern pro Kopf im Vergleich zur Fläche und Bevölkerung als gegeben festzustellen ist.

Das kann schon sein, ja. Kennen Sie Passau, Landshut?

Dem Namen nach.

Niederbayrisches Städtetheater. Die machen Oper!

Könnte das so sein, wie es die polemischen Wissenschaftler behaupten, dass dort 200 Leute im Publikum sitzen und einen Ring-Zyklus machen?

Also einen Ring werden sie nicht machen, aber in Passau spielen sie alle möglichen Mozartopern.

Im Zuge meines anfänglichen Gesangsstudiums am Konservatorium konnte ich beobachten, dass es zwei „Kategorien“ von Absolventen gegeben hat: Z.B. Marco di Sapia, Klemens Sander, Mara Mastalir, Ursula Pfitzner, die unmittelbar während des Studiums oder kurz danach an die Volksoper gekommen sind, und alljene, z.B. Roman Payer (Anmerkung: ein Schüler der Gesangspädagogin, die für diese Dissertation auch interviewt wurde – Frau Prof. Helga Meyer-Wagner) oder Gregor Roth als Dirigent, die „nur“ an zum Teil hervorragende aber nur an kleine oder mittlere deutsche Theater gegangen sind. Hat man also mit einem Gesangsstudium in Wien praktisch ausgesorgt?

Ja, wissen Sie, als Künstler ein gutes Platzerl zu finden, das ist wahnsinnig schwer. Es studieren ja auch so viele. Ich habe einen Sitz im Unirat am Mozarteum in Salzburg und ich denk' mir immer: Die sind alle nicht schlecht, aber gleichzeitig denkt man: Mein Gott, wo kommt ihr denn einmal alle miteinander unter?

Aber sind das nicht alles Leute, die nach dem Studium dann eigentlich etwas anderes machen und werden – Diplomaten, Rechtsanwälte? Die einfach diese enorm luxuriöse Sängerausbildung genießen (wollen)? So wie Adelige, die ein bisschen Schauspielen lernen?

Nein, bei den Sängern und bei den Schauspielern eigentlich nicht. Bei den Instrumentalisten, zum Beispiel, ist es so, wenn wir nur die Streicher einmal nehmen. Da gibt es einen großen Anteil an Asiaten. Und ich hab' mir erzählen lassen, dass zum Beispiel, Koreaner, die in Salzburg am Mozarteum studieren, das hat ja so einen enormen Namen, dann einen super Job in Korea als Lehrer kriegen, und dann schon ausgesorgt haben. Die müssen gar nicht in ein Orchester wie bei uns, die gehen wieder zurück nach Hause nach 3 bis 4 Jahren und haben abgeschlossen und sind dort hochangesehen. Die haben das Mozarteum in Salzburg absolviert und bekommen einen super Job.

Manche Leute sagen, dass so eine Studienstadt wie Wien, Salzburg, Graz, Linz oder Innsbruck, es mit sich bringt, dass Leute, die von extern kommen, sozusagen unter Umständen „einem Österreicher den Platz wegnehmen“. Mir hat einmal ein Sicherheitsoffizier erzählt, dass, wenn gewisse betuchte Leute zum Studieren hierherkommen und sie das Studium nur konsumieren, es trotzdem auch für uns einen Sinn hat, weil diese dann so eine Art sicherheitsverstärkendes „Faustpfand“ sind. Also ein Grund, warum bei uns noch keine Zwillingstürme mit dem Flugzeug angeflogen werden, weil auf der ganzen Welt bekannt ist, da sind wichtige junge Menschen, die hier in Ruhe studieren sollen.

Also das würde ich nicht so sehen. Die sind ja überall: Die studieren auch in Nizza zum Beispiel, und trotzdem ist dort etwas passiert. Und in Barcelona oder in London (Anm.: wo auch etwas passiert ist).

Allerletzte Schlussfrage: Wenn Sie jetzt sozusagen ins Über-Ich gehen in die Metaebene, könnten Sie einem Jungen, den der Wiener Opernbetrieb interessiert, sagen, was für Sie aus psychologischer, künstlerischer und geschäftsführender Hinsicht die wichtigste persönliche Eigenschaft war, die Sie als Direktor einer der 5 Best-Practise-Opernkompanien Wiens ausgezeichnet hat? Oder jene Eigenschaft, von der Sie auch heute noch am meisten Gebrauch machen? Oder wo Sie sich vielleicht denken: Gut, das ich SO bin, weil ich's sonst nicht könnt'?

Das geht ja schon los bei der Berufswahl, wenn man sagt, „Ich werde Künstler“, Sänger, Instrumentalist, Schauspieler... **Wenn jemand sich das unbedingt einbildet, wenn er glaubt, er muss es machen, dann soll er es auch machen. Wer sich nicht traut, wird nie dorthin kommen. Entweder man scheitert oder man schafft es. Ich denke immer, das ist als Jugendlicher eine Frage des Muts, ob ich Künstler werde oder nicht. Es ist gut, dass man als Jugendlicher nicht weiß, welcher Wahnsinn auf einen zukommen kann, aber ehrlich gesagt, als ich am Mozarteum studiert habe, war nicht mein Wunsch, ans Burgtheater zu gehen oder ans Hamburger Schauspielhaus, sondern ich wollte Schauspieler werden.** Ich war zum Beispiel einmal mit einem Lehrer, weil er dort inszeniert hat, in Regensburg – enorm schönes Theater, und da hab' ich

mir gedacht, „Schau, ist ja auch ganz schön.“ Es ist anders geworden, aber ich denke mir immer, man muss das machen, von dem man glaubt, dass man damit glücklich wird. Und wenn man damit nicht glücklich wird, dann muss man sich etwas Anderes suchen.

Und wie war das, als Sie an der Burg waren? Ich nehme an, es wird Sie irgendjemand gefragt haben, „Herr Kammerschauspieler Meyer, möchten Sie die Volksoper übernehmen?“ Es ist vielleicht eine private Frage, aber hat es dabei eine Situation gegeben, in der Sie sich gedacht haben: „Und weil ich das kann, kann ich’s.“? Oder hat es so etwas nicht gegeben?

Doch, genau das hat's gegeben: Ich hab' ja damals überhaupt nicht daran gedacht, dieses Haus zu übernehmen. Ja, ich wusste, dass sie einen neuen Direktor suchen und dann kam ein Anruf: „Kannst du dir das vorstellen?“ Und mir ist fast das Handy aus der Hand gefallen, da hätte ich nie im Traum daran gedacht, und dann habe ich natürlich angefangen, darüber nachzudenken. Ich habe dieses Haus ja vorher schon gekannt, bin hier aufgetreten, ich hatte etliche Stücke hier gespielt – als Gast vom Burgtheater mit großer Begeisterung, und ich habe dieses Haus auch geliebt. Ich war 52 Jahre alt, und dacht' mir, „Was ist jetzt, wenn du das tatsächlich machst? Was ist, wenn du dich bewirbst? Was ist, wenn du Direktor der Volksoper wirst?“ Und dann habe ich gespürt: „Das ist es, und du schaffst das auch, und DAS IST ES. Das ist dein Job. Du wirst das machen!“ Natürlich hat es Sekunden gegeben, in denen ich mir gedacht hab': „Jetzt bist du größenwahnsinnig geworden, Meyer.“

Der Schenk hat einmal gesagt: „Die gespaltene Persönlichkeit und der Größenwahn sind die edelsten Tugenden eines Schauspielers.“

Ich hab' mich dann einfach wahnsinnig auf die Herausforderungen gefreut, hatte hier ein Büro auf dem anderen Ende dieses Ganges, was sehr nett von meinem Vorgänger Rudolf Berger war und die Übergangszeit erleichtert hat.

Da waren Sie also schon 2 bis 3 Jahre vorher da und haben geplant.

Ja nicht 2 bis 3 Jahre, eher 1 Jahr.

1 Jahr.

Ich hatte ja nur acht Monate bis zur Pressekonferenz.

Um Gottes Willen.

Ja, aber alles geht, wie Sie sehen. Und ich hab' das dann auch sehr genossen. Ich war auch noch am Burgtheater, hab' dort zusätzlich ein bisschen gespielt, natürlich nichts Neues mehr, das konnte ich ja dann nicht mehr. Ich hab' mich wahnsinnig auf diese Aufgabe (die Übernahme der Direktion der Volksoper Wien) gefreut. Und jetzt sitz' ich im 11. Jahr da und freu' mich noch immer, und das ist doch das Beste.

Das ist das Beste. Und das ist auch das beste aller Schlussworte. Und ich bedank' mich ganz herzlich, dass Sie so freundlich waren, mir ein so umfangreiches, inhaltsstarkes wie persönliches Interview zu geben. Dankeschön!



Intendant der Neuen Oper Wien,

Herr Walter Kobéra¹⁹⁸

Was hat sich in der näheren Vergangenheit für die Neue Oper Wien getan? Beziehungsweise – wie würden Sie sie sozusagen formulieren – die Geschichte der Neuen Oper Wien? Oder woran können Sie sich erinnern, was war hier wesentlich für die Neue Oper Wien, so wie sie sich heute darstellt?

Also wesentlich war für uns/also für mich das Faktum, dass wir einerseits programmatisch und nach der Erstgründung, wie wir angefangen haben, so 1990/1991, dass wir, als ich das übernommen habe vor 21 Jahren, programmatisch in andere Richtungen gegangen sind. Das ist in der Programmgestaltung des 20. Jahrhunderts in Wien – ich ein Defizit erkannt habe. Das ist der Befund, der noch immer da ist. Das ist die eine Ausrichtung und dann die zweite, dass ich dann auch rein ästhetisch einen Wandel vollzogen habe. Und dann noch in der Art, wie wir produzieren. Also das heißt, weg von den Usancen des Repertoirebetriebs hin zum Stagione-Betrieb – mit allen seinen Vor- und auch Nachteilen.

Das war früher mal ein Repertoirebetrieb – die Neue Oper Wien?

Nein, nein, war sie nie, sondern das ist der Befund gewesen, dass es in Wien überhaupt Repertoirebetriebe gibt. Da hat es ja auch Bestrebungen gegeben vom Sven Hartberger, einen Repertoirebetrieb mit zeitgenössischer Oper zu machen. Da hat es konkrete Pläne gegeben, und die halte ich für künstlerisch zu hinterfragen. Was natürlich schon mit der Neugründung des Theaters an der Wien ohnehin ein Beleg ist, dass das nicht ganz sinnvoll ist, wieder sich die ganzen Nachteile eines Repertoirebetriebs aufzubürden.

Was wäre zum Beispiel der Nachteil eines Repertoirebetriebes?

Der Nachteil ist, dass Sie über kurze Zeit permanent wechseln müssen. Der riesen Nachteil ist, dass Sie nicht geschlossen reagieren können. Das heißt, Sie müssen mit wechselnder Besetzung arbeiten. Sie müssen unbedingt planen, weil sonst ist der Repertoirebetrieb nicht aufrecht zu erhalten. Das heißt, das ist auch ein Selbstverständnis von einem Künstler, von einem Sänger, weil er austauschbar ist.

Also das ist der Nachteil eines Repertoirebetriebs, dass derjenige, der künstlerisch tätig ist, austauschbar ist. Dass das Rad funktioniert, dass es sich bewegt, müssen diese Teile ersetzbar sein, weil sonst dreht sich dieses Rad nicht. Ja, das ist der große Unterschied zum Stagione-Betrieb, der am Schluss eine Einheit ist. Vom ersten Tag der Konzeption über den Planungszeitraum hin bis zur Probenphase, zur letzten Vorstellung – eine komplette Einheit.

¹⁹⁸ Dieses Interview wurde am 2. Juni 2014 abgehalten und in unmittelbarer Zeitnähe autorisiert. Fotocopyright: Armin Bardel.

Wenn irgendjemand krank wird, ist das meines Erachtens ein Ausnahmefall nicht ein kalkulierbarer Bestandteil des Unternehmens Oper.

Sie haben angesprochen das Theater an der Wien. Darf ich fragen, warum die Neue Oper Wien nicht auch einen fixen Spielort hat?

Das beginnt bei der Geschichte der Neuen Oper Wien und geht weiter bei der Art des Produzierens, dass wir zu keinem Zeitpunkt einen normalen Theaterraum gehabt haben. Weil, wenn man jetzt so sagt, eine normale Opernbühne, mit Drehboden, Schnürboden – die ganzen technischen Raffinessen – die hatten wir fast nicht oder gar nicht.

Was wir aber zu Beginn wohl hatten, weil wir dort angesiedelt waren und wie gesagt eben unseren Ursprung dort gehabt haben, war das Jugendstiltheater (*Anm.: ein im Jugendstil gehaltenes kleines Theater auf den Steinhofgründen in Wien 14*). Da waren wir bis zum Jahr 94. Es hat sich aber aus einer Notsituation heraus – entwickelt, dass wir in einen anderen Raum gegangen sind, um unser Konzept überhaupt realisieren zu können. **Dass man sagt, entweder habe ich einen Raum, und ich such' das passende Stück dazu, oder ich sage, ich habe ein Stück und suche mir den nahezu idealen Raum dazu, um ein Gesamtkunstwerk verwirklichen zu können. So etwas hat es bis zu diesem Zeitpunkt nicht gegeben. Das war europaweit ein Unikat, und das ist das, was die Neue Oper Wien auch ausmacht.**

Also rein programmatisch auf der einen Seite und dann ästhetisch. Und der dritte Punkt des Konzeptes ist natürlich, mit welchen Leuten wir zusammenarbeiten.

Programmatisch vertreten wir insbesondere die Musik des 20. Und 21. Jahrhunderts. Da gibt's bei uns jetzt drei Säulen: Also 1. Uraufführungen und 2. österreichische Erstaufführungen, damit man den Österreichern zeigt, was um ihr Staatsgebiet herum passiert, um sie hiermit up to date zu halten. Die dritte Säule stellt jene der zu Unrecht lang nicht gespielten Werke dar. Wir bringen diese daher aufgrund ihres künstlerisch hohen Wertes als Neue Oper Wien wieder auf die Bühne. Um das ein bisschen plastisch zu sagen, wenn wir jetzt unsere letzten zwanzig Jahre von 1993 bis 2013 hernehmen, dann haben wir – glaube ich – 19 Uraufführungen gemacht. Und an österreichischen Erstaufführungen 30. Insgesamt waren es über 60 Produktionen.

60 Produktionen?

Klarerweise Uraufführungen. Also es ist ja nachzulesen, was wir alles gemacht haben. Österreichische Uraufführungen sind auch klar. Die Wichtigkeit zu zeigen, was es bedeutet, vergessene Werke wiederzubeleben!

Sind Sie da eigentlich auch in Kooperation mit Donaueschingen?

Nein, sind wir nicht in Kooperation. Nur ein Beispiel der dritten Säule: Wir waren die Einzigen, die im großen Geburtsjahr von Friedrich Cerha seinen „Baal“ gemacht haben. Der ist 30 Jahre lang nicht gelaufen. Und der „Baal“ ist von signifikanter Wichtigkeit. Die Bühnenwerke von Friedrich Cerha sind eine erste Adresse.

Ich hab beim Europäischen Forum Alpbach schon ein Streichquartett gehört von ihm. Das einzige, was ich neben dem „Riesen vom Steinfeld“ von ihm kenne, leider.

Also, das muss man sich vorstellen: Der „Baal“ ist uraufgeführt worden bei den Salzburger Festspielen oder bei den Wiener Festwochen, befindet sich aber nun dreißig Jahre in der Schublade. Das war für uns Anlass genug, ihn wieder auf die Bühne zu bringen. Sozusagen als kleine künstlerische Intervention in die Opernprogrammpolitik. Aber auch „Danton's Tod“ von Gottfried Von Einem war jahrelang in der Versenkung verschwunden, in Deutschland wurde er zwar gespielt, in Österreich jedoch nicht. Das ist unseres Erachtens opernprogrammatisch ein hochinteressantes Faktum.

Also programmatisch sind diese drei Dinge?

Ja: Uraufführungen, österreichische Erstaufführungen, vergessene Werke. Zum Beispiel „Der Maschinist Hopkins“, das war in den 90er-Jahren – Max Brandt, der hat Aufführungszahlen gehabt in den 20er-Jahren, wo das Werk entstanden ist, zweistellige Aufführungszahlen.

Und in Österreich ist er damals nie gelaufen, also seither leider auch nicht. Aber das ist ein ganz tolles Stück, und das ist das, was wichtig ist. Wichtig ist für mich dann programmatisch außerdem, es muss ... – sie hat einen Einfluss darauf – die Inszenierung – natürlich, ... eine Relevanz haben, eine inhaltliche, eine wirtschaftspolitische Relevanz.

Sozusagen eine Pointe für die Gesellschaft?

Zum Beispiel. Drum ist das Wichtige eher, dass ich sage, Werke wie Cerha sind zwar sehr wichtig, aber nicht das unbedingte Etwas, das es zu reflektieren gelte. Hier fiel mir zum Beispiel „Le Grand Macabre“ von Györgi Ligeti ein, das ich ein Jahr zuvor gemacht habe. Ligeti hätte, glaube ich, im Folgejahr Geburtstag gehabt. Und wir haben das ein Jahr vorher gemacht im Grunde genommen, weil da der vielzitierte Maya-Kalender zu Ende gegangen ist, wo wir also hysterisch geworden sind mit dem Weltuntergang, und da gehen wir alle unter...

...haben Sie sich eine eigene Apokalypse gemacht?

Ja, genau. Oder da halt angesetzt. So. Wo auch in dem Stück, wenn man das Stück richtig liest, wahnsinnige Dinge drinnen stehen. Da gibt's auch zwei Minister drinnen, die nur ein BlaBla von sich geben und eine Krise herbeireden. Das ist z.B. ein Beispiel für eine programmatische Relevanz. Also eine gesellschaftspolitische Relevanz kann aber auch philosophisch-inhaltlich sein.

Bin ich voll Ihrer Meinung. Dass man mit einer Oper auch ein gewisses politisches Statement macht. Durch die Inszenierung, den Inhalt des Werkes, das ist ein wesentlicher Inhalt von Oper.

Ja. Also wir haben da eine Serie gehabt, das hat sich gerade wunderbar angeboten zu Ostern 2007, mit dem „Last Supper“ von Harrison Birtwistle (*1934). Oder auch bei Mass von Bernstein, was wir komplett weggeholt haben von dem Kirchenraum, sagen wir, in eine gesellschaftliche Aktualität, wo wir mit sehr vielen Ritualen leben – leben müssen, aber wir haben den Inhalt irgendwo verloren.

Und darum geht's – wissen Sie. **Und ein Stück macht's halt wieder relevant. Seltene Aufführung ist somit für mich nur ein Einzelkriterium für ein Hereinholen desselben ins Programm der Neuen Oper Wien. Es braucht zusätzlich eben auch eine gewisse gesellschaftliche Relevanz bzw. Aktualität eines Stückes für uns.** Also das ist das Programmatische.

In Donaueschingen allerdings sind ein paar Neue Musik – Bezüge, wo ich ehrlich gesagt ein bisschen Berührungsdefizite dazu habe. *(Anm.: In Donaueschingen werden besonders gefragte NEUE Musik-Kompositionen aufgeführt und musikwissenschaftlich erörtert.) Was ist denn sozusagen Ihre Ästhetik?*

Wir haben einen guten Slogan: „Sinnlich und Hautnah.“ Schauen Sie, das Problem ist ja das, man beginnt in einem bestimmten Zeitfenster – sprich 1 1/2, 2 Stunden – ein Publikum...

...zu affizieren?

Ja, die müssen wir begeistern können. Und die konfrontieren wir mit einem Stück, dass sie noch nie gehört haben. Mit einer Thematik, die anstrengend ist. Ja, wo sie auch vielleicht, sagen wir, ein Vorwissen haben müssen. Aber wir müssen sie mit der Sinnlichkeit packen!

Würden Sie soweit gehen zu sagen, die Aufführung eines bestimmten Werkes ist für das Publikum eine Prüfung, oder ist es ein sich delectieren mit einem Zusatzeffekt?

Das eine ist das Extrem, das andere ist wieder das andere Extrem. Entweder auf der intellektuellen Ebene oder auf der Gefühlsebene muss es verständlich sein. Irgendwo muss ich sie packen können, ja! Dass wir Ausführende viel, viel mehr wissen müssen, liegt auf der Hand. Das, was wir erreichen müssen, ist das, dass wir ein Publikum verführen können, eine Begeisterung auslösen können. Und wo die sagen, Ha, diese zwei Stunden, das waren wertvolle zwei Stunden für mich. Das kann aber auch lustig sein.

Nur toll, wow – also das muss schwer sein, das ist eben das Falsche. Also das beste Kompliment, das haben wir jetzt gekriegt bei „Punch and Judy“, ist: „Komisch, das Stück ist so sau schwer, und es kommt leicht daher!“

Also, auch wenn man nicht alles verstanden hat, Peter Greenaway hat das einmal gesagt in einem Statement: „Die Phantasielosen verlieren sofort die Orientierung.“

Wir müssen schauen, dass wir die Phantasie vom Publikum anregen können. Also nur auf die intellektuelle Schiene zu setzen, das wäre klar zu wenig.

Da würde der Kreis der Klienten immer enger.

Dieser eben dargetane Punkt wäre oder ist für mich „das Ästhetische“, und das ist ganz wichtig. Da haben wir diese zwei Sätze, ein gewisser Raum sucht das Stück, oder ein Stück sucht den Raum. Ich kann Ihnen auch da ein paar Beispiele nennen: Also ich habe – der Raum sucht das Stück – Ende der 90er-Jahre damals mit dem Roland Geyer, dem Klangbogen-Chef, für das Klangbogenfestival eben das Semperdepot damals für zeitgenössische Kammeropern etabliert. Was dort passiert ist, ist eben die Anforderung, dass wir ein Stück suchen, das in diesen Raum hineinpasst, sowohl besetzungstechnisch, akustisch und dann auch inhaltlich. Die Aufgabenstellung ist das, dass man dann diese Architektur des Semperdepots als Mitspieler gewinnt. Das heißt, man muss aus dem Stück etwas herauslesen, um dann diese spezielle Architektur, in es zu integrieren. – Die Aussage eines Bühnenbildes geht umgekehrt auch auf das konkrete Stück über. Also man macht nicht nur ein Bild hinein, sondern man macht den Raum so, dass er wird.

Verstehe.

Beispiel? – wäre auch „Mass“ von Leonard Bernstein (an der Neuen Oper Wien). Da ist die Idee gewesen, das Ganze in ein Kaufhaus zu verwandeln. Oder bei „The Knot Garden“ von Michael Tippett – da ist das zwar kein Garten gewesen, sondern ein Loft, aber es hat sich jeweils trotzdem wunderbar angeboten, den Raum mit dem Stück oder das Stück mit dem Raum in gewisser Weise zu verknüpfen, sodass das Opernwerk-Bühnenraumverhältnis unmittelbar augenfällig wird.

Das machen alles Sie allein?!

Nein, das sind die engagierten Regisseure und Bühnenbildner. Da gibt's Vorgespräche, wo ich damals sagte, in welche Richtung ich gehen möchte. Bei „Mass“ war es ganz deutlich.

Wo ich nach dem Ausschlussverfahren sagte, wo ich nicht hingehen möchte. Oder ein anderes Beispiel, wo das Stück den Raum gesucht hat jetzt ganz exemplarisch, war das Mädchen mit den Schwefelhölzern. Da haben wir einen Raum gesucht, wo wir diese riesige Besetzung (Orchester und Vokalgruppen) einsetzen können, sodass man das Werk adäquat (im Raum) zum Klingen bringen konnte. Der einzige Raum, der für das ideal war, war schließlich die Bank Austria Halle im Gasometer (*Anm.: Das ist eine große Mehrzweckveranstaltungshalle am Stadtrand Wiens, die auch für Rockkonzerte, Kongresse und Vieles mehr verwendet wird.*).

Einmal ganz etwas anderes.

Da war vorher dort nichts Ähnliches und seither auch nicht. Das Stück hat halt dorthin gepasst. Das haben auch die internationalen Kritiken im Ergebnis dann bewiesen. *Aber würden Sie sich jetzt etwa wehren, wenn jetzt der Verantwortliche sagt, die Neue Oper Wien bespielt die Kammeroper permanent oder sogar hauptsächlich?*

Ja, es hat solche Spekulationen tatsächlich gegeben, die Kammeroper insofern irgendwie zu retten – mit verschiedenen Modellen, Beteiligungsmodellen, aber es macht überhaupt keinen Sinn, dass wir ständig da drinnen sind. Dass wir dort AUCH spielen, ja, ist gut so, macht einen gewissen Sinn, aber nicht ausschließlich, weil sonst....

...führt sich das selbst ad absurdum.

Ja. Ich müsste in diesem Fall mit dem Raum ganz anders umgehen können, was aber unseres Wissensstandes zur Folge eine Unmöglichkeit für die gegenwärtigen Verantwortlichen dort darstellt.

Was wäre dann noch die dritte Säule – Sie haben gesagt programmatisch, ästhetisch... ?

Dass wir fast ausschließlich mit jungen Künstlern arbeiten.

Übrigens noch ein kurzer Nachsatz zur Kooperation mit der Kammeroper: Die Kooperation mit der Kammeroper resultiert daraus, dass ich im Vorstand von der Kammeroper sitze. Als Person – nicht als Neue Oper Wien.¹⁹⁹ Z.B. Albert Herring von Britten haben wir dort gemacht.

Ja, diese Oper erleben zu dürfen, war eine sehr schöne Erfahrung, muss ich sagen.

Das sind aber wie gesagt Eigenproduktionen. Das sind ja keine Auftragsproduktionen von der Kammeroper. Nächste Saison sind wir dann nicht dort, und was dann weiter wird, werden wir sehen.

Und wieviele Werke machen Sie pro Jahr?

So zwei bis drei Produktionen.

Zwei bis drei. Und Ihre Rolle als oberster Leiter –also so ein bisschen ein Einblick in Ihre Lebenswelt: Wie fühlen Sie sich als Operntheaterleiter, was ist das für ein Gefühl?

Ich habe ein paar Jobs: Vom künstlerischen Leiter zum Manager – kaufmännischer Leiter und musikalischer Leiter.

In Personalunion?

Ja, die hab' ich. Hat auch etwas Schönes, wenn's klappt, hat auch etwas Unangenehmes, wenn's nicht klappt.

Wenn Widrigkeiten von außen eindringen. Von innen: Die sind lösbar, weil wir ein gutes Klima und ein gutes Team haben. Auch wenn es neue Leute sind – die wissen ganz genau, worauf sie sich einlassen. Unangenehm und vielleicht ein bisschen mühsam ist die kaufmännische Seite unserer Opernkompanie.

Darf ich fragen: Von der Finanzierung her – müssen Sie alles selbst zusammentrommeln oder bekommen Sie eine Basisabgeltung?

Wir kriegen eine Basisabgeltung von der Stadt Wien.

Und vom Bund bekommen wir auch etwas.

Aber das ist alles nachzulesen.

Nein, ich wollte Ihnen nicht zu nahe treten, aber als Kulturmanager interessieren mich natürlich immer auch die Zahlen. Diese sind insofern auch für dieses Buch sehr wichtig, weil sie ein Teil Ihrer persönlichen Lebenswelt sind, wie Sie als Opernkompanieleiter der Neuen Oper Wien (1 von 5 Best-Practise-Opernkompanien Wiens) diese empfinden oder einschätzen bzw. bewerten.

Ja, wenn ich es ganz überspitzt formuliere: 80 % der Arbeit ist die Organisation.

Aber Sie dirigieren ja das auch, oder?

Das sind die schönen Momente – die absolut schönen.

Ist dies auch eine gewisse Belohnung für etwaige Ungereimtheiten, die bei jeder Veranstaltung vorkommen?

¹⁹⁹ Mittlerweile ist die Kammeroper gänzlich organisatorisch und von der künstlerischen Leitung her dem Theater an der Wien angeschlossen worden (mit Wirkung Saison 2018/19).

Nein, das Dirigieren weniger, die Belohnung ist dann, wenn ich das Gefühl hab, die Produktion – die ist gut.

Also eine tiefe intrinsische Motivation.

Ja, ich muss das machen.

Glauben Sie, dass es den Beruf des Opernmanagers, der an sich und spezifisch ausgebildet wird, braucht? Das wäre also dann jemand, der bei Ihnen in die kaufmännische Führung einsteigen könnte.

Wissen Sie, das ist eine ganz schwierige Frage. Ich habe auch auf der Donauuniversität einen Workshop gemacht: Die Teilnehmer kamen überhaupt ganz woanders her. Zur Gänze nicht aus einem Opernbetrieb oder aus einem Betrieb bezüglich Klassischer Musik und wollten spezifisch in dieses Klassik-/Opern-Wesen (organisatorisch) hinein.

Auf der anderen Seite, wenn ich mir so die Biographien von diesen großen Operntendanten anschau, sind die entweder auf der kaufmännischen Seite schon spezifisch ausgebildet – jedenfalls irgendwie, und in den großen Häusern hat man ja ohnedies einen eigenen kaufmännischen Direktor, damit die Organisation eben auch wirklich gut funktioniert. Ergebnis dieses Arguments: Eine kaufmännische Ausbildung wäre für einen Opernkompanieleiter jedenfalls nicht schlecht.

Ich komme allerdings noch aus einer Zeit, wo Learning by Doing gegeben war und dementsprechend der Grundsatz galt, dass man viel sozusagen im Wege des „Training on the job“ erst lernen sollte bzw. musste.

Ich glaube daher in der Konsequenz, dass es die beste Ausbildung ist, wenn man konkret lernt, für etwas wirklich letztendlich verantwortlich zu sein – künstlerisch und/oder kaufmännisch. Dann übergeht man einige Dinge nicht so leicht und kommt mittlerweile auf eine hohe Qualität der eigenen Arbeit.

Daraus folgt dann auch eine gewisse, weil notwendige Identifikation mit dem eigenen Produkt. Dann ist aber natürlich immer noch die Schwierigkeit gegeben, letzten Endes das Gleichgewicht zu finden zwischen, sag ich einmal, künstlerischem Pragmatismus und einem künstlerisch innovativen Agieren, wobei das Letztere zumeist finanziell und organisatorisch konkret teurer ist, sodass eben für jede Opernkompanie solche Abwägung von zentraler Bedeutung sein wird.

Ich habe noch eine Frage zur Ästhetik: Ich frage mich immer, wie man zeitgenössische Musik am besten fassen kann, weil – also überspitzt formuliert: Da ist dieses Stück von John Cage, wo man nur Stille hört, oder bei Wien Modern war einmal ein Versuch, also auf ein Klavier einen Motor motiert, und das hat dann in aleatorischen Abständen gespielt und so, und mich würde interessieren, weil Sie hier Spezialist sind: Haben Sie eigentlich den Anspruch, dass es schön ist, oder dass es berührt, oder dass es erschreckt? Überspitzt formuliert: Wäre eine zeitgenössische „Happymusic“ statthaft?

Sie haben viele Antworten schon gegeben da drinnen.

Ich frage das, weil es mich persönlich interessiert.

Eine kleine Bemerkung zur Stille:

Der Ödön von Horwath hat sie in seinen Theaterstücken oft, nämlich permanent kommt sie immer vor: Stille. Das macht es ja irgendwie schwierig, sie zu inszenieren.

Die man in manchen Inszenierungen gar nicht mehr erlebt. Die Frage ist ja immer die: Was darf Kunst, und wie erreicht man sein Publikum? Wir müssen sie irgendwo abholen. Aber nur die Erfordernis, dass man sie irgendwo abholt, das konterkariert, was Kunst eigentlich ist. Auf der anderen Seite ist es aber so – was der Castorf einmal gesagt hat, wenn 50 Leute im Publikum sind, habe er den Eindruck, es wäre Kommerz.

Das soll es auch wieder nicht sein. Wir wollen doch für jemanden spielen und nicht bloß für uns selbst. Nur Kunst ist auf alle Fälle irgendwo richtungsweisend. Wie der Turrini

gesagt hat: Einfach – am Anfang steht die Verführung des Publikums – auch im Wortsinne von „führen“.

Das ist, glaube ich, ein ganz wichtiger Aspekt des Theatermachens. Einiges schließt es aus, nur happy, happy – das schließt es eher aus, aber das Übrige schließt es eben nicht aus. Auch zu reflektieren: Sie sehen da ein Plakat von einem Stück, das heißt: Gramma von José Maria Sánchez-Verdú. Das ist also ein Stück, das keinen Handlungsstrang hat; es ist eine philosophische Auseinandersetzung. Eine philosophische Auseinandersetzung, was Schrift bedeutet, was Schrift einem geben kann. Vom alten Ägypten geht das über Griechenland – Ovid, Homer, Augustinus bis in die heutige Zeit. In fünf musikalischen Sätzen wird das thematisiert – angerissen – musikalisch übersetzt. Da muss Musik etwas tun, das die Sprache nicht kann: Derart ist die Sprache und ihre jeweils konkrete Bedeutung auch immer zumindest implizit Element der Menge der Musik.

In dem Sinne wie es Richard Strauss in seinem „Capriccio“ vorstellt?

Ja, aber ganz anders: avantgardemäßig. Und dann eine Szene – ganz ganz toll, wo die Venus einen toten Adonis beweint und es immer wieder macht, aber die Wiederholung ist nicht 1 zu 1 dieselbe. Geistig, was da passiert! Man kann das Publikum da einfach abholen. Wunderbar!

Jetzt noch eine Frage nochmals zurückkommend auf den Begriff der „Happymusic“: Wenn Sie heute einen Hollywood-Film anschauen und dabei bewusst die akustische Begleitung – genannt Filmmusik hören oder aber diese Begleitung losgelöst von dem Ganzen bedenken, haben wir dann nicht zumeist besonders eingängige Ohrwürmer vorliegen, die auch ihren Wert hätten?

Ja bestimmt, wir sagen dazu illustrative Musiksprache. Muss aber dazu sagen, die gefällt mir eigentlich nicht. Es gibt also – wenn man es vereinfacht ausdrückt – das ist der Vorteil, was Musik vermag, das hat schon der Mozart gesagt – folgenden Gegensatz im Musik- zum Sprechtheater: Im Sprechtheater, wenn vier Leute gleichzeitig sprechen, versteht man kein Wort. Und Mozart stellt nun den Satz auf: „Wenn ich vier Leute – also ein Quartett – singen lasse, und es ist nicht simultan – man versteht es trotzdem!“. Das ist der eine Punkt, was Musik macht gegenüber dem Sprechen, und das Zweite ist, was ich immer sage: Es muss einen Grund geben, wir müssen den Grund finden als Motivation. – Den lassen wir nur so stehen. Hier der folgende Satz: Es muss einen Grund geben, warum man einen Text jetzt gerade (so) singt.

Wir als Ausführende müssen einen Grund finden, eine Motivation finden. Das brauche ich nicht begründen, sondern ich muss ihn nur finden.

Subtext jetzt, oder?

Das wäre auch ein Subtext. Das ist halt das – ganz toll! – was der Richard Wagner gemacht hat, wie er das Orchester behandelt – sprich Gesamtkunstwerk.

Ein anderes Beispiel ist King Lear vom Aribert Reimann: Darin gibt's eine Stelle, da wird in diesem Stück eine Anleihe an mehreren Duetten aus der Opernmusikgeschichte genommen, in denen es inhaltlich um Verbrüderung geht (z.B. das diesbezüglich berühmte Duett entnommen aus Verdi's berühmter Oper „Don Carlos“).

Reimann unternimmt also wie eben beschrieben eine musikalische Zitierung etwa auch des „Don Carlos“. Die beiden Freunde besingen hier ihre Verbundenheit und zwar mit einer Stimme entlang derselben Tonhöhe (unisono).

Was macht der Reimann also in der Folge? Er lässt auch in seinem Werk des King Lear an der gegenständlichen Stelle jede Duettphrase unisono beginnen, die zwei Duettpartner gehen jedoch (im Gegensatz Verdi) nicht zur gleichen Zeit tonhöhenmäßig auf- bzw. abwärts. Sie singen zum selben Text eine je signifikant unterschiedliche Melodie nach dazu in unterschiedlichem Rhythmus. Am Ende der Phrase aber begegnen sie einander aber wieder. Unisono (so wie bei Verdi).

Das vermag Musik. Das ist etwas, was nur die Musik kann im Gegensatz zum gesprochenen Wort. Sie kann einen Inhalt um eine Facette reicher auslegen als die Sprache, indem sie ihn anders ausdrückt. Wenn dies optimal gelingt, assoziiert der Hörer aus dem unmittelbaren musikalischen Klang bereits den (bloß) vertonten Inhalt. (*Anm.: z.B.: Wenn der Eingangsjingle einer Nachrichtensendung {jene Musik, die zu Beginn der Sendung stets gespielt wird} erklingt, wissen wir in der Regel bereits nach wenigen Tönen, welche Sendung nun tatsächlich beginnt.*)

Also quasi eine objektive Wortinterpretation mit einer Emotionsaussage zu verbinden.

Genau, ja – das Publikum abholen.

Was sagen Sie allgemein zum Standort Wien in Bezug auf Opernkompanien?

Wir dürfen nur eines nicht vergessen, wenn wir jetzt von der Oper her sprechen: Wien ist natürlich von vornherein schon etwas ganz Besonderes. Wir haben eine relativ überschaubare Stadt. Von der Größenordnung her haben wir wahnsinnig viel Kultur. Man muss natürlich hinterfragen, ob das alles Kultur ist, oder ob nicht viel bloß Tourismus ist, weil es eine, jetzt sage ich es überspitzt, überhaupt nur touristische Funktion hat.

Sie meinen z.B. das Wiener Mozartorchester?

Meine ich nicht. Ich meine jetzt die Wiener Staatsoper. Wiener Mozartorchester, das ist klar, dass das touristisch ist. Ein Unternehmen, ja. Aber wenn man genau hernimmt, wie die Wiener Staatsoper funktioniert, wie die Publikumsstruktur ist, ist sie ein touristischer Wirtschaftsfaktor. Wenn es sie nicht gäbe, würden wir wirklich Einbrüche haben.

Ein Beispiel war das. Ein weiteres: Also der Holender (*Anm.: Staatsoperndirektor 1992 – 2010*) hat einen Schachzug gemacht, der fantastisch war: die Ernennung Seji Ozawa's zum Generalmusikdirektor. Da kann man reden, was man will – qualitativ, ob das sinnvoll war oder nicht. Es war insofern sinnvoll – nachvollziehbar: Die Hotellerie hat jubelt. Die hochpreisigen Zimmer sind alle vergeben worden an die japanischen Touristen. Das ist explodiert in dem Bereich, ja.

Und da sind Steuereinnahmen wieder geflossen. Also – ein wunderbarer Schachzug, also der hat weit mehr gebracht, als er gekostet hat. Hiermit ist das eine wirtschaftliche und keine künstlerische Aktion gewesen.

Ich hab gehört vom Geschäftsführer Platzer, 30 % der Gäste in der Staatsoper sind Touristen, und wenn man einen Euro reinsteckt in die Staatsoper, kommen 5 Euro hinten wieder heraus über Nebeneffekte.

Ja, das kann durchaus stimmen. Wissen Sie, das ist auch das, was wir uns in Salzburg leisten – bei den Salzburger Festspielen. Dass dort auch Kunst gemacht wird, ist vollkommen klar, es fragt sich aber immer nur auch: Für wen eigentlich? Zur Beantwortung dieser Frage ist die Politik gefragt. Weil ich brauche die Politik nicht dazu, dass sie ein ohnedies marktwirtschaftlich funktionierendes Unternehmen stützt und bewirbt. Die Politik bräuchte man eigentlich dazu, dass sie erkennt, was wert ist bzw. wert wäre, promotet zu werden und dass sie das in der Folge auch signifikant unterstützt.

Klarerweise kann dies auch immer nur eine Momentaufnahme sein.

Wenn Sie sich etwa die zeitgenössischen Kritiken zur Uraufführung des heutigen Opernklassikers „La Bohème“ ansähen, würden Sie Ihr Wunder erleben, wie dort in negativer Art über dies Werk geschrieben wurde. „Furchtbares Stück!“, „Das Libretto Kitsch!“ – „Wird sich nicht halten – die Musik überhaupt! – Plattitüden“; „Das wird sich nie durchschlagen auf den Spielplänen der Bühnen, der großen Opernhäuser (von damals).“

Wenn Sie heute die Bohème wegnähmen vom Spielplan, würde dies an etlichen Opernhäusern geradewegs in die Finanzkrise führen. Natürlich wäre es das Ziel (der Politik), dass man versucht, nicht nur eine Momentaufnahme zu machen, aber letztlich kann es wohl im Ergebnis aus geschichtlicher Sicht nie mehr als das sein. Übrigens der riesige

Vorzug eines früheren Kulturministers, Herrn Dr. Scholten's war es, dass er sehr gern programmatisch etwas (Neues) ermöglicht hat.

Im New Grove Dictionary of Opera steht drinnen: „Opera is a museum, but popular.“ Das steht dort als Paradigma eigentlich drinnen, und das hat mich irgendwie zum Nachdenken gebracht, was Oper eigentlich dann leisten soll. Wenn Sie den Inhalt nehmen als Maßstab auf der einen Seite, ob die Musik sofort in die Sinne fällt, auf der anderen (Seite).

Es hat sich schließlich ein Kanon geschichtlich herausgebildet, der nun weiter fortgesetzt werden „muss“.

Weil Sie das sagen. Es ist doch irgendwie paradox. Die Oper ist eigentlich schon tot. Das ist so ein Relikt aus dem 19. Jahrhundert, das man mühsam im 20. Jahrhundert am Leben erhalten hat. So im Wachkoma ungefähr. Ja, so im Wachkoma – die Oper. Und jetzt interessant: Sie können mit jedem Komponisten sprechen, mit dem Sie wollen, jeder möchte eine Oper komponieren. Aber nur: Wenn sie tot ist, warum wollen die das dann? Warum?! Weil es so mühsam ist? Es ist ja mühsam! Bis die die Oper komponiert haben, arbeiten sie mindestens ein Jahr (daran). Und sage ich einmal: Die Entlohnung entspricht in keinster Weise dem, was sie bekommen, wenn sie eine Kammermusik schreiben.

Die Kammermusik wird noch dazu öfters aufgeführt dann...

...ist es ein Opus magnum sozusagen?

Ja, kreativ – ein Wahnsinn! Und wenn es tot wäre, dieses Genre, dürfte es alle diese motivierten Komponierbereitschaften gar nicht geben. Aber es existiert DOCH noch immer (das Genre der Oper)!

Das bringt mich zu meiner abschließenden Frage, nämlich: Sie haben erklärt, was die Neue Oper Wien macht. Vielleicht noch einmal aus Ihrem Mund: Wie grenzen Sie sich ab zur Staatsoper, zur Volksoper, zum Theater an der Wien?

Schon für sich gesehen und ganz allgemein gesprochen: Das Programm ist schon einmal eine Abgrenzung zu diesen Häusern. Sie können die Spielpläne durchforsten der großen Opernhäuser: Also das Theater an der Wien macht eine zeitgenössische Oper in der Saison. Dann: Es hat Jahre gegeben, wo an der Volksoper UND an der Staatsoper der Anteil der Kompositionen, die nach 1945 entstanden sind, 0 gewesen ist.

Echt – Null. Vergleichsweise – ich habe mir den Spaß erlaubt, das anzuschauen – sind die Sprechtheater in Wien viel fortschrittlicher. Da geht der Anteil dort an die 50 %. *Bei Ihnen liegt sozusagen folgendes vor: „Die Neue Oper Wien macht die Neue Musik.“?*

Genau. Und das ist leider noch immer... Ich hätte ja überhaupt nichts dagegen, wenn die mehr machen würden, weil das würde unser Geschäft erleichtern. Ja, nicht erschweren, sondern erleichtern. Weil es zum Standard gehören würde – für den Zuhörer: Weil der Besucher im Akademietheater fragt ja heute auch nicht mehr, wann das (Stück) geschrieben wurde.

Der Opernbesucher fragt das aber noch. Ja, darum geht's. Ist der Komponist schon tot, gut, dann gehe ich hin. Einfach formuliert. Und das ist schon einmal eine Abgrenzung zu diesen Häusern. Und dann geht's auch darum, wie wir das produzieren. Gibt's eine Abgrenzung. Wenn es dann halt der Zufall will wie zum Beispiel beim Billy Budd, dass dann die Staatsoper das Stück uns nachspielt, und dann noch solche Publikumsreaktionen kommen: „Ja, aber bei der Neuen Oper Wien war das packender, und es war aber auch schöner.“, dann ist das etwas Tolles.

Und das zeigt aber irgendwo auch eine Abgrenzung, weil wir mit einem viel viel geringeren Budget arbeiten. Wenn das nicht gesehen wird, dann wird auch nicht gesehen, dass da weniger Geld zur Verfügung steht. Das ist aber das Wichtige daran, insofern man objektiv und fair darüber urteilen möchte.

Könnten Sie sich vorstellen, seitens der Neuen Oper Wien auch noch zu wachsen? Von drei Produktionen auf fünf Produktionen etwa?

4 könnten wir machen. Das lässt aber gegenwärtig leider die Finanzlage nicht zu. *Und die Neue Oper Wien in 5, 10, 15 Jahren? Sehen sie weiterhin Ihre Rolle darin, auch eine gewisse Bildungspolitik fürs Publikum zu machen? Ein – wie sagt man, ja! – Lernstudio für Ausführende und das Publikum?*

Sagen wir einmal Bildungsauftrag.
Ja, Bildungsauftrag.

Das impliziert natürlich auch... . Was wir wirklich konkret machen, ist, dass wir mit Jugendlichen arbeiten und die in einem Workshop, sagen wir einmal, barrierefrei ohne Vorurteile mit Neuer Musik konfrontieren.

Das finde ich auch besonders toll, ja!

Die haben dann oft nicht diese Vorurteile. Die haben eher die Vorurteile, wenn sie Oper hören. Aber wenn sie das dann miterleben, dann schwinden diese Vorurteile. Das, was da dann ist, ist eher Bildungsauftrag. Das ist dann das, was ich wirklich als meine Aufgabe sehe: Dass das Opernwerk auch vollends angenommen wird bzw. dass es ankommt beim Publikum. Wichtig ist hier auch: Ich mache vor jeder Vorstellung ein Einführungsgespräch, und das bringt, glaube ich, viel viel mehr als man mit Matineen erzielen kann. Matineen sind sehr sehr nett. Das mag stimmig sein für die Staatsoper. Für das Theater an der Wien stimmt es auch. Dort funktioniert das, bei uns würde es nicht funktionieren, und es ist auch nicht das Richtige, glaube ich. Das ist auch eine Abgrenzung zu den Andern. In Deutschland machen sie es auch, die Einführungsgespräche, in der Volksoper gibt es sie ja auch, die Einführungsgespräche für manche Stücke. Aber das ist bei mir mehr eine saloppere Art und Weise. Sage ich einmal, nicht so lehrhaft – nicht so lehrmeistermässig.

Wenn Sie jetzt die Aktie Neue Oper Wien sehen würden seit 20 Jahren, wie würden Sie sagen, hat sie sich entwickelt? War jedes Jahr gleich, oder ist sie immer größer, immer berühmter geworden, oder ist sie jetzt weniger berühmt als früher? Wie ist die Wahrnehmung von Ihnen diesbezüglich?

Nun, die Aktie ist gestiegen. Also unbestreitbar. Was jetzt noch in den letzten Jahren dazugekommen ist, ist die internationale Reputation. Da steigt sie immer noch und immer weiter hoch.

Wie ist das insbesondere erklärlich bzw. entstanden?

Nun das geschah und geschieht auch dank einer exzellenten Pressearbeit bei uns vertreten durch Frau Dr.ⁱⁿ Barbara Preis – sie macht dies ausgezeichnet. Pressemässig sind wir komplett top. Aber auch unser Marketing ist komplett eigenständig und erfolgreich. *Gibt es noch etwas, was Sie abschließend sagen möchten, oder darf ich mich schon bedanken, oder haben Sie noch etwas, was Ihnen einfällt, was wichtig wäre für meine Arbeit?*

Das haben wir auch besprochen – unsere internationalen Kooperationen: Dazu sind unsere finanziellen Möglichkeiten leider oft auch entgegen unserem Willen zu beschränkt. Weil die Budgets, die für Gesangssolisten zur Verfügung stehen, sage ich einmal, Gäste nahezu ausschließen. Weil wir kein Hotel bezahlen können, und wir haben auch steuerliche Nachteile, trotz allem, trotz EU. Ich meine, wenn man nicht den Wohnsitz in Österreich hat, gibt's steuerliche Probleme, und die gehen bis zum Hotel. Da müssen Sie auch Steuer zahlen dafür. – Und das steigert natürlich wiederum die Kosten für all jene nicht in Österreich lebenden Künstler.

Und jetzt ist es wirklich die letzte Frage: Sie würden, oder wenn man Sie fragen würde: Herr Intendant Kobéra oder Maestro Kobéra, dirigieren Sie für mich eine Carmen? Würden Sie so etwas machen?

Ja, sicher. Also ich bin nicht auf das 20. oder 21. Jahrhundert beschränkt. In meiner Biographie ist es auch entsprechend so. Also das Älteste, was ich gemacht habe, war die Marienvesper von Monteverdi für die Wiener Festwochen mit Originalinstrumenten. Also, zuerst war ich in der Mozart-Schublade, dann war ich in der Italienische Opern-Schublade, und jetzt bin ich in der Schublade Musik des 20. Jahrhunderts bzw. der zeitgenössischen Musik. Ja, das Schubladendenken werden wir nicht verändern.

Vielen herzlichen Dank für das Interview und Ihre kostbare Zeit!



Intendant der Wiener Festwochen (zum Interviewzeitpunkt),
nunmehr seit Oktober 2016 Intendant der Salzburger Festspiele,

Herr Markus Hinterhäuser²⁰⁰

Meine erste Frage ist: Können Sie mir bitte sagen: Warum machen die Wiener Festwochen eigentlich Oper?

Warum sollten wir keine Oper machen?

Mich hat interessiert, warum in einem Operntheatermarkt, der eigentlich so groß ist wie in New York oder in London, eben trotz wesentlich geringerer Bevölkerungszahl sehr viel Oper gemacht wird. Warum sagen die Wiener Festwochen, wir machen Oper?

Also erstens unterscheidet sich das sehr wesentlich, wenn ein Festival Oper oder Musiktheater macht oder eine Institution. Das ist ein großer Unterschied. Die Art der Produktion, manchmal auch Freiheit der Produktion ist deutlich anders bei Festivals als bei Institutionen. Auch die Freiheit ist deutlich anders. Und ein Festival wie die Wiener Festwochen ist natürlich sehr konzentriert auf Theater und Theaterformen. Aber das ist nicht denkbar ohne einen musikalischen Beitrag. Also es kommen jetzt zwei Dinge zusammen. Wie gesagt die relative Freiheit, die ein Festival in den Produktionsformen hat – auch in der Zusammenfügung von Künstlern, die normalerweise nicht so funktioniert, und ich

²⁰⁰ Das Interview wurde abgehalten am 14. Jänner 2015 und danach zeitnahe autorisiert. Fotocopyright: Salzburger Festspiele und Julia Stix.

Herr Hinterhäuser ist bei Drucklegung dieses Buches bereits in seiner neuen Funktion als Intendant der Salzburger Festspiele tätig. Er beantwortete im Rahmen des Interviews daher neben Fragen zu den Wiener Festwochen vor allem und in erster Linie Fragen zum weltweit führenden Festival Klassischer Musik, den Salzburger Festspielen, die sich unmittelbar hier zu einer näheren Behandlung ergaben, da dies Festival über vergleichbare künstlerische Qualität verfügt diesbezüglich den Wiener Musik- und Theaterbetrieb ins Licht genommen.

gebe Ihnen dann gleich ein Beispiel. Weiters hinzu kommt dann ein Gesamtgeflecht von künstlerischen Grammatiken, denen sich ein Festival auch verpflichtet fühlt.

Künstlerische Grammatiken?

Ja, natürlich, das ist Musik, das ist das Wort, das ist Performance, das ist Tanz – alle diese Ausdrucksformen. All diese subsumiert ein Festival wie die Wiener Festwochen. Ich gebe Ihnen ein Beispiel für eine Produktion, die geradezu typisch oder paradigmatisch sein kann für die Möglichkeiten eines Festivals und für die Möglichkeiten eines Festivals versus, und das ist keine Gegnerschaft, sondern das sind einfach andere Parameter, versus einer Institution. Wir haben letztes Jahr bei den Wiener Festwochen mit dem aller-, allergrößten Erfolg im Sinne der Resonanz und des Aufgewühltseins, das sich beschäftigen mit etwas, eine Aufführung von Orpheus und Euridice von Gluck gehabt. Diese Aufführung hat als Regisseur Romeo Castellucci, ein Italiener, verantwortet. Das war dergestalt, dass es zwei Euridices gab. Eine war auf der Bühne. Die andere Euridice, und das war der wesentliche Aspekt dieser Inszenierung, die andere Euridice war eine junge Frau, die im Wachkoma liegt, in Lainz. Also Euridice, die in diesem Übergang vom Leben in den Tod und noch nicht im Tot aber auch nicht im Leben ist und die durch die Schönheit der Musik und des Gesangs von Orpheus wieder zurückgerufen werden kann – genau dieser Aspekt war einer der wesentlichen gedanklichen Herausforderungen für Castellucci und logistische Herausforderung für uns als Produzenten eines Festivals. Das war wahrscheinlich das Ergreifendste, was ich je auf der Opernbühne gesehen habe. Aber der logistische Vorlauf, die Art und Weise, wie das hergestellt wurde, die Zeitläufe, die das in Anspruch genommen hat, die wären außerordentlich schwer von einer Institution zu machen gewesen. Auch die Zusammenfügung von Regisseur und Sänger, von Vorbereitungen, eine Patientin zu finden, die ins Theater möchte,... Und das war immer live gefilmt, also es gab immer... Also im zweiten Akt dieser Oper, war Orpheus die Kamera. Die Kamera war Orpheus. Das war eine endlos lange Fahrt durch Wien, immer live gefilmt. Bejun Metha hat weiter gesungen. Orpheus hat Euridice gesucht, und es ging nach Lainz, und dieser große Spitalskomplex, wie sich die Schranke öffnet – die Kamera fuhr weiter in dieses Gelände von Lainz. Dann sah man die Kamera, die durch den Park ging und schließlich die neurologische Abteilung. Dann betrat die Kamera also Orpheus die neurologische Abteilung, diese endlosen einsamen Flure und schaute links und rechts und suchte Euridice. Dann betrat diese Kamera auch das Zimmer dieses Mädchens, die dort zwei Jahre im Wachkoma liegt. Das ist ein unglaublich komplizierter Vorgang gewesen, der eine unglaublich sensible und ungeheuer mitfühlende Vorbereitung erfordert hat.

Nicht repertoiretauglich?

Nein, absolut nicht. Wir haben das vier Mal gespielt, und es war ein riesiger Andrang von Menschen dort. Wenn man jetzt diesen Parameter nimmt, ist das Interesse riesig also übergroß gewesen. Auch das ist eine Berechtigung für die Wiener Festwochen, Oper zu machen. Dass sich die Leute trotzdem interessieren. Es ist nicht nur so, dass sich die Leute nur für die Staatsoper, für das Theater an der Wien, für die Kammeroper, für die Neue Oper etc. interessieren. Also das ist doch alles sehr schön, dass eine Stadt soviel bietet.

Das ist ein großes Privileg für eine Stadt wie Wien, dass sie so unendlich viele Möglichkeiten bietet, Dinge zu sehen, Dinge zu erfahren, sich mit Dingen auseinander zu setzen. Und nochmal: Ein Festival ist eine ganz andere Geschichte als eine Institution. Also dieses Beispiel von Orpheus und Euridice ist das Beispiel einer wirklichen Festival-Produktion, die eine Institution – da bin ich ganz sicher – so nicht produzieren würde.

Das Thema ist: Was für Konstellationen kann ein Festival herstellen? Welche Außerordentlichkeit kann ein Festival herstellen? Das heißt nicht, dass die Institutionen das nicht könnten. Ja, das ist definitiv so, dass ein Festival auch mit dem Zusammenspiel mit den anderen Dingen, die dieses Festival leistet, eben Schauspiel, Theater, Ausstellungen,

Film, Performance, als ein Gesamtgeflecht entsteht. Dieses führt zu einer Aussage, die Romeo Castellucci und wir getroffen haben in Orpheus und Euridice. Sie bekommt einen ganz anderen Stellenwert, als man sich in einer ganz anderen Landschaft aufhält, als klarerweise auch jener eines Spielbetriebes, der 365 Tage im Jahr spielen muss.

Exkurs zur künstlerischen Persönlichkeit Markus Hinterhäuser's

Die nächste Frage rührt daher, weil Sie ja diese interessante Verwirklichung der Winterreise gemacht haben, diese Frage mit dem Lied und der Oper. Würden Sie sagen, dass das Lied konzentrierte Oper sein kann?

Nein, gar nicht. Ich weiß nicht, ob es konzentrierte Oper sein kann. Da müsste man sich zum Begriff der Oper und die Etymologie des Wortes Oper näher auseinandersetzen. Ich glaube nicht, dass es etwas mit Oper zu tun hat, ich glaube allerdings, dass das Lied – nicht generalisierend gesagt, aber dass sich einige Zyklen oder Konstellationen von Liedern durchaus eignen,...

...szenisch dargestellt zu werden?

...dass sie sich auch für andere Darstellungen eignen, als für jene, dass ein Sänger und ein Pianist auf der Bühne sind, was schön genug ist. Das möchte ich gar nicht bestreiten. Ich habe das oft genug gemacht, und ich weiß, wie wunderbar das ist. Aber ich habe auch oft genug andere Formen erlebt. Also ich selber hab mit Christoph Marthaler die schöne Müllerin gemacht, und das haben wir über 100 Mal gespielt in ganz Europa. Wir haben das allein in Zürich, dort wo es produziert wurde, sicher 75 Mal gespielt, und es war immer ausgebucht.

Und das, obwohl es schon Dieskau gemacht hat.

Nein, nein Dieskau hat es ja nicht szenisch gemacht. Das war eine szenische Fassung der schönen Müllerin, Regie hat Christoph Marthaler geführt, und das war ein unfassbarer Publikumsandrang, was interessant war. Weil natürlich kann man sich auch denken, was gehen uns heute rieselnde Bäche und Müllersburschen an und klappernde Mühlenräder, weiß ich nicht... . Es wurde etwas anderes auch darin gesehen und empfunden, und es wurde eine Art Nerv getroffen. Ich habe mit Klaus Michael Grüber Tagebuch eines Verschollenen von Janáček – das ist ein Liederzyklus – szenisch, und ich habe jetzt die Winterreise mit William Kentridge gemacht.

Kommt der Schwanengesang auch noch?

Nein, der eignet sich, glaube ich, nicht.

Da wäre ein Galgenstrick und sonst gar nichts.

Ja. Und diese Winterreise mit Kentridge, das ist wiederum eine andere Form gewesen, der Einbezug eines ganz, ganz großen Künstlers und der Versuch, dass man auch in der Winterreise etwas liest, was man als politisch bezeichnen kann. Das ist außerordentlich wichtig. Das Thema der Winterreise, das Thema des sich Entfernens von einem Ort, der einem möglicherweise bekannt ist, möglicherweise schmerzhaft ist und das Hinausziehen in die Welt, nicht wissen wohin, nicht wissend, wo ankommend, das alles ist hier Thema. Und auch das nicht gewollt werden – also diese Form des Verlassens, ist etwas, das wir jeden Tag in den Nachrichten sehen – jeden Tag! Wenn sich Menschen von einem Ort zum anderen bewegen, die eine Art von Reise, von Winterreise, unternehmen – aus den verschiedensten Gründen.

Auch aus privaten Gründen sozusagen – eine Migration.?

Man darf das nicht irgendwie platt sehen. Sondern die Bewegung der Menschen/des Menschen woanders hin ist eine Bewegung, die wir jeden Tag in den Zeitungen sehen, jeden Tag in den Nachrichten sehen, unter den schrecklichsten, allerschrecklichsten Bedingungen. Es gibt in der Winterreise genauso wie in der schönen Müllerin durchaus versteckte Geheimnisse, die auch mit der politischen Situation damals zu tun haben, mit der Metternich-Zeit, mit der Zensur. Es gibt sehr sehr viele Dinge, die man darin lesen kann.

Diese Dinge, die man lesen kann, lassen sich auch in gewisser Weise anders darstellen. Nicht nur unter Anführungszeichen der gesungene Vortrag sondern eine Art szenische Realisierung, wie immer die aussehen mag. Aber das ist nicht etwas, das man generalisieren kann. Also ich würde jetzt nicht eine Lanze brechen dafür, dass man jeden Liederzyklus dramatisieren kann, aber es hat mit Oper nichts zu tun, gar nichts.

Zur Funktion (damals künftigen Funktion) Hinterhäuser's als Intendant der Salzburger Festspiele

Das ist ein interessanter Punkt und führt mich schon zu den Salzburger Festspielen:

Das Geld, das liebe Geld. Mir ist aufgefallen – also ich habe letztes Jahr den Rosenkavalier und ein paar andere Sachen gesehen in Salzburg – und ich habe das deswegen gemacht, weil ich ja auch meine, dass wir in Wien eine Referenzgröße sind, und dann habe ich mir gedacht, wie schaut's in Salzburg aus? Die machen eigentlich auf dem gleichen Niveau wie die Wiener ihre Opernproduktionen, können aber – sozusagen wirtschaftlich gesehen – den doppelten Gewinn erzielen, also den teuersten Eintrittskartenpreis. Weil in der Staatsoper kostet die Karte 265 Euro (Anm.: ab nächster Saison wegen einer Umsatzsteuererhöhung bereits € 273,-), und die Karte im Festspielhaus kostet 410 oder 430 Euro. Muss sich dann Salzburg gefallen lassen, ein Elitetreffen zu sein, oder wie sieht man das, oder wie sehen Sie, der nach Salzburg gehen wird, das?

Das ist keine Frage der Elite, das lässt sich sehr leicht erklären. Die Salzburger Festspiele sind ein produzierendes Festival. Es wird alles dort hergestellt. Alles! Oper, Schauspiel. Die Salzburger Festspiele bieten in fünf Wochen die Kleinigkeit von ca. 250.000 Karten an. (Eine Viertelmillion.)

Das ist ein großer Punkt?

Ja, das ist ein ganz großer Punkt. Die Salzburger Festspiele haben – wie soll ich das jetzt sagen – haben eine so große Eigenwirtschaftlichkeit, sie liegt bei 75 %.

Das heißt, Sie haben nur 25 % Förderquote.

Sie haben sogar weniger als 25 % Förderquote. Also das Verhältnis ist circa so, dass man sagen kann, das Budget der Salzburger Festspiele jetzt – also rund – bei 60 Millionen, und die Förderung, also die öffentlichen Gelder, sind bei 15 oder 15,5 Millionen. Die Festspiele sind verpflichtet dazu, 75 % Eigenwirtschaftlichkeit zu erreichen. Die Frage der teuren Eintrittspreise ist zwar berechtigt, aber diese sind nicht teurer als in anderen großen Festivals.

Auch die Metropolitan-Opera verlangt analog zu Salzburg vorwiegend sehr hohe Preise.

Die Metropolitan Opera ist eine Institution. Das amerikanische System ist wiederum vollkommen anders als hier. Unabhängig von öffentlichen Zuwendungen, das ist eine rein private Angelegenheit. Die Tendenz kann man immer stärker in Deutschland, auch in Österreich ablesen, dass die Tendenz dort hingeht, aber es gibt eine öffentliche Förderung. Nur soll man nicht sozusagen dem Missverständnis verfallen, dass die hohen Eintrittspreise bei den Salzburger Festspielen aus Jux und Tollerei entstehen. Weiß Gott nicht, ja. Abgesehen davon, dass sich immer stärker ein Phänomen zeigt, dass die hohen Eintrittspreise gar nicht das Problem sind und auch die billigen nicht. Die niedrigen Karten sind auch nicht das Problem. In der Mitte, in der Mittellage, dort ist das Problem. Ob die hohen Eintrittspreise marginal erhöht werden, spielt relativ eine geringe Rolle. Abgesehen davon, dass die ganz hohen Preise auch gar keine hohe Kartenanzahl ausmachen, die da angeboten wird. Die große Anzahl der Karten ist sozusagen der Mittelbau. Und wenn man sich für die Salzburger Festspiele wirklich interessiert, wenn man sich auch ein bisschen Mühe gibt, ohne diesem pawlowschen Reflex zu verfallen, entweder ich finde keine Karte, oder es ist zu teuer, wenn man sich wirklich bemüht, findet man für jede Veranstaltung Karten im Bereich von € 15,-, € 20,-, € 25,-. (Anmerkung: Wohl heute nicht mehr ganz so

leicht.) Man muss sich nur ein bisschen bemühen. Man kann wirklich nicht von den Festspielen verlangen, dass man jedem die Karte nachträgt. Man muss das bestellen, man muss sich umhören...

Ich war auch vor Jahren einmal bei King Arthur auf Studentenkarte, und die hat mich gekostet € 12,- und bin in der 3. Reihe gesessen. Ich wollte eben nur herausarbeiten... Es gibt nämlich auch dann noch die Diskussion, wenn ich so wie in Amerika oder so wie in Salzburg quasi die Sponsoren sehr stark beteilige, und da ist dann ein interessanter Punkt, dass dann die oft mitreden können, wobei...

Wer sagt das? Wo reden die mit?

Also ich habe angerufen in der Metropolitan Opera und habe gefragt, können die Sponsoren das steuerlich absetzen? (Anm.: Auch die Mäzene, die Geld ohne jegliche Gegenleistung hingeben!) Dort können sie ihr Engagement für die Oper ja steuerlich absetzen.

Im Gegensatz zu uns. Wobei man muss ja unterscheiden zwischen Sponsoring und Mäzenen.

Genau, der Sponsor hat eine Werbewirksamkeit, und der Mäzen macht es aus Freigiebigkeit.

Ja. Es geht um die steuerliche Absetzbarkeit von Mäzenatentum, das man auch Sponsoring nennen kann, aber es ist wirklich ein Unterschied, ob eine große Bank wie Credit Swiss oder ein großer Konzern wie Nestlé ein Sponsoring macht, oder eine Privatperson sagt, ich möchte, weil es mich wirklich interessiert, ich möchte in diese Veranstaltung € 100.000,- hineinstecken, und es interessiert mich wirklich, und das ist nicht steuerlich absetzbar.

Das ist ein großer Unterschied.

Natürlich. Aber was ich sagen wollte, da kommt dann immer mit das Argument, wenn jetzt sozusagen in Österreich auch diese steuerliche Absetzbarkeit von Institutionen käme, dann würde quasi nicht der Intendant oder derjenige, der z.B. von unserem demokratischen System als Machthaber eingesetzt wurde, die Zügel in der Hand halten, die Macht im Kulturbetrieb haben, sondern dann würde vielleicht ein Mäzen sagen, ich gebe € 100.000,-, aber mich würde jetzt ins Spezielle die Entführung aus dem Serail interessieren: Könnte man sie nicht machen?

Dann würde der Intendant sagen, das können wir sicher nicht machen aus den und den Gründen. Außerdem kann man mit € 100.000,- keine Entführung aus dem Serail machen. Nein, ich glaube, man muss da wirklich aufpassen mit diesen Klischees. Ich habe vier Jahre mit diesen Dingen zugebracht, und es hat in diesen Jahren nicht ein einziges Mal ein Sponsor gesagt, er möchte das und das haben, oder er möchte das und das nicht haben, absolut nicht. So dumm sind die nicht. Es wäre sehr unklug, das zu machen. Es ist immer noch das Recht, nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, von demjenigen, der die Verantwortung hat bzw. der die inhaltliche und künstlerische Verantwortung für ein Festival trägt, zu sagen, wir machen es so und so. Und für das, was wir so machen, möchten wir Unterstützung finden. Umgekehrt machen wir dies und jenes eben nicht: Wir suchen also nicht Unterstützung für etwas, wo uns jemand anderer sagt, was zu tun ist. Also es ist sicher nicht so, dass ein Sponsor sagt, ich möchte Traviata oder Dings machen, und man würde ihm hier folgen, aber ich schließe nicht aus, dass manche Intendanten vielleicht in einem Akt vorauseilender Willfährigkeit sagen, also machen wir das lieber nicht, sonst könnten wir da Schwierigkeiten bekommen. Das schließe ich wie gesagt nicht völlig aus. Aber bei mir schließ' ich's schon jedenfalls aus, und ich habe so etwas auch noch nicht erlebt.

Wieder zurück zu den Wiener Festwochen (ad Werkeauswahl hier)

Weil wir gerade bei den Produktionen sind: Sie haben gesagt, Traviata haben Sie nicht gemacht, aber Blaubarts Burg kommt sozusagen von Ihnen. Warum diese Oper?

Ich kann Ihnen das genau sagen. Sie werden vielleicht gemerkt haben, dass diese Oper seit 1985 in Wien nicht mehr aufgeführt wurde. Das sind 30 Jahre. Eines der ganz großen Meisterwerke des 20. Jahrhunderts ohne Frage. Warum eine solche Oper? Das hat inhaltliche Gründe. Das hat auch im Zusammenhang mit der letztjährigen Oper, die weiß Gott eine moderne Oper war, nämlich Bluthaus von Georg Friedrich Haas, die ich gemacht habe, jetzt kommt Blaubarts Burg, das hat einen inneren Zusammenhang. Das spielt jetzt vielleicht nicht so eine große Rolle. Es entstehen diese Opernprojekte aber nicht hier am Tisch, das ich sage, ich möchte das machen, sie entstehen auch im Zusammenhang mit Gesprächen mit möglichen Regisseuren oder mit möglichen Interpreten dieser Oper. Ich habe mit Andrea Breth über verschiedene Stücke gesprochen, über viele, und wir haben uns auf Herzog Blaubarts Burg geeinigt. Aus inhaltlichen Gründen, aber auch aus Gründen der Art und Weise, wie sie dann damit umgehen will und aufgrund der Besetzungspolitik, die für dieses Stück gegeben ist.

Das ist nämlich genau das Interessante vom Kulturmanagement her. Wie so eine Entscheidung zustande kommt.

So eine Entscheidung kommt bei mir nur durch wirklich intensive Gespräche mit den möglichen Interpreten zustande. In dem Fall ist ein Regisseur der Interpret einer Oper.

Also Sie verwenden nicht etwa 10 Cds, hören sich die an und sagen: Die gefällt mir am besten?

Nein, absolut nicht. Abgesehen davon, dass diese Oper auch in gewisser Weise sehr entgegenkommend ist, weil sie nur zwei Darsteller hat. Blaubart und Judith und sonst nichts. Also es gibt weder große Chorstellen, es gibt kein großes Personal. Es konzentriert sich alles auf zwei Personen, Blaubart und Judith, was die Sache in gewisser Weise auch unproblematischer macht.

Verstehe. Darf man auch fragen – nur in einem Satz – wie die Wiener Festwochen ihr Geld erhalten?

Ja. Finanziert wird es von der Stadt Wien, und das, was uns fehlt, finden wir mit Sponsoren. Es gibt keine Bundesfinanzierung, gar nichts. Es ist wirklich ein Festival der Stadt Wien für Wien.

Das heißt, Herr Stadtrat Mailath-Pokorny gibt eine gewisse Abgeltung.

Na ja, das ist ja nicht sein Privatgeld. Es gibt ein Kulturbudget, und die Wiener Festwochen haben eine große Tradition in Wien. Es gibt in diesem Kulturbudget einen Teil, der ist für die Wiener Festwochen reserviert. Es reicht nicht mehr, und deswegen haben die Wiener Festwochen eine ganze Reihe von Geld, das von woanders her kommt, das berühmte Sponsorgeld und so weiter. Aber es ist eine Veranstaltung der Stadt Wien.

Es kommen ja auch viele Touristen aufgrund von den Wiener Festwochen.

Nein.

Ist das nicht signifikant?

Ein Teil des Publikums kommt bestimmt von außen. Aber es ist nicht wirklich eine ganz signifikante Größe im Gegensatz zu Salzburg. Ich habe gesagt, es ist ein Festival der Stadt Wien für Wien. Mit internationalen Gästen, natürlich, weil die Produktionen international sind, aber der – ich weiß jetzt nicht den genauen Prozentsatz – der Prozentsatz der Menschen im Publikum, die in Wien sind und aus Wien kommen, ist unvergleichlich größer, als der Prozentsatz, der von außen kommt im Gegensatz zu Salzburg, wo man vollkommen abhängig ist von den Leuten, die von auswärts kommen. Wenn man die Salzburger Festspiele für Salzburg machen würde, würde man sehr schnell – sehr sehr schnell – an eine Grenze kommen.

Allgemein weiteres Interview

Die Staatsoper sagt, an sich 30 % ihrer Klientel sei touristisch.

Ich würde glauben, dass es sogar mehr sind und zwar deutlich mehr. In Repertoire-Vorstellungen sowieso, nicht in Premieren und ersten Serien. Aber ich würde wirklich glauben, dass das ein höherer Prozentsatz ist. Dagegen habe ich auch nichts zu sagen, das gehört fast dazu zu einem Wienbesuch.

Sie sagen, der Kernmarkt ist Wien, und wer sonst kommt, wäre ein Zufall?

Natürlich gibt es Aktionen, und natürlich gibt es Initiativen, natürlich haben die Wiener Festwochen wirklich eine sehr, sehr hohe Anziehungskraft, aber der Kernmarkt ist Wien. Der Kernmarkt ist Wien, Entschuldigung, aber das betrifft dann auch Menschen, die vielleicht zufällig in Wien sind – in dieser Zeit – Touristen, ja. Die sagen, ah da wird *Così fan tutte* in der Inszenierung von Haneke gemacht, ich möchte eine Karte. Da wird diese Inszenierung eines Shakespeare-Stückes gezeigt usw. Ah, da möchte ich schauen, dass ich eine Karte hole. Wir koproduzieren auch viel mit dem Burgtheater. Da kommen Menschen und sagen, da ist ein Stück von Ibsen, da spielt die Minnichmayr, oder da spielt der Wuttke, und da möchte ich hin. Das sind Wiener Festwochenveranstaltungen, aber der Kern, der Kernmarkt ist sozusagen Wien im erweiterten, das heißt, größtmöglichen Wortsinn, so dass im Wesentlichen die Wiener kommen, aber natürlich auch – zufällig oder nicht – Gäste.

Ich habe mir gedacht, dass vielleicht jemand sagt, ich schaue mir diese wunderbare Eröffnung vorm Rathaus an, oder wenn der Kent Nagano kommt, ist vielleicht der eine oder andere aus Bayern Gast in Wien, weil er Nagano nachreist?

Das kann sein. Ja, das kann durchaus sein. Ja, natürlich, das wird auch so sein. Dass jemand aus München kommt, der sagt, ja, den Nagano möchte ich gern mit dem Blaubart sehen. Der war so toll in München. Das kann ja sein. Ja. Aber nochmals: Wenn wir diese zwei Festivals nebeneinanderstellen, die nicht vergleichbar sind, aber wenn wir sie nebeneinanderstellen – Wiener Festwochen und Salzburger Festspiele: Die Salzburger Festspiele richten sich vollkommen nach außen, vollkommen! Und die Wiener Festwochen richten sich nicht vollkommen nach außen. Sie richten sich wirklich, und das finde ich auch sehr schön, auf die Stadt.

Haben Sie umgekehrt sozusagen in Ihrer Vorbereitungszeit, mit Blick auf die nahe Zukunft, haben Sie da schon eine Idee, was in Salzburg eine besondere Herausforderung sein könnte?

Die habe ich ganz bestimmt, aber die kann ich nicht sagen.

O.k., dann komme ich zum Schluss und frage Sie, wie sind Sie eigentlich vom Künstlerischen, Sie sind ja exzellenter, berühmter Pianist, wie sind Sie eigentlich zum Kulturmanagement und zur Veranstaltungsleitung gekommen?

Ich habe nicht die geringsten Strategien gehabt. Das ist mir passiert. Ich hab mit einem Freund damals diese Veranstaltungsreihe „Zeitfluss“ gegründet, und wir haben das im Rahmen der Salzburger Festspiele stattfinden lassen, und ich bin darauf gekommen, dass ich eine gewisse Begabung dafür habe, und dass es mir auch Freude macht. Wobei ich das Wort Management...

...eher ausklammern würde?

Nicht unbedingt. Ich empfinde, ein Programm für die Salzburger Festspiele zu machen oder für die Wiener Festwochen, ich empfinde das vor allem auch als künstlerische Aufgabe. Das ist eine Möglichkeit für mich, mit dem, das mich vital interessiert, und das ist nun mal Musik, und das ist nun mal Kunst oder Kultur, dass ich damit kommuniziere, dass ich mir da etwas zusammenbaue. Und ich habe diese Begabung in mir erkannt. Ich habe erkannt, dass es mir Freude macht, alles andere ist einfach passiert. Ich kann jetzt sagen, dass das Glück ist, ich kann sagen, dass es ein großes Privileg ist, und es ist tatsächlich beides. Ich habe keine Zwischenstufen gehabt, überhaupt nicht. Ich habe mich nicht hinauf gearbeitet. Ich habe bei den Salzburger Festspielen angefangen, ich habe dort weitergemacht, ein Jahr als Konzertchef, dann ein Jahr als Intendant. Ich bin jetzt Intendant

der Wiener Festwochen und gehe als Intendant der Salzburger Festspiele zurück. Das ist ein großes Privileg, das ist ein großes Glück. Meine erste Saison dort ist der Sommer 2017. *Aber Sie sind zeitgleich ab jetzt schon der Repräsentant des neuen Spielplanes, oder wie geht das?*

Nein, jetzt macht der Sven-Eric Bechtolf, 15 und 16, und meine offizielle Zeit in Salzburg beginnt am 1. Oktober 2016. Jetzt gibt es zwei Jahre, die Bechtolf als Repräsentant innehat.

Sehr geehrter Herr Intendant Hinterhäuser, herzlichsten Dank für Ihre Wortspende.
Hoffentlich können Sie etwas damit anfangen.

Wiener Opernexperten



Bundesminister für Kunst und Kultur a.D.,

Herr Dr.jur. Josef Ostermayer²⁰¹

Was haben Sie persönlich für einen Zugang zur musikalischen Gattung Oper?

Ich verstehe die Gattung Oper als Musiktheater, als sich ergänzende Kombination aus Musik, Text, Regie und Darstellungskunst. Zuletzt hat mich die Uraufführung von „Charlotte Salomon“ bei den Salzburger Festspielen fasziniert, ein historischer Stoff, der für unsere Gegenwart und Zukunft aktuelle Aspekte auf die Bühne bringt, aber auch Friedrich Cerhas „Onkel Präsident“ in der Volksoper.

Wer wird nach Herrn GF DI Günther Romberg die Geschicke der Bundestheater-Holding leiten?

Die Position der Geschäftsführung der Bundestheater-Holding wird im Laufe des Jahres 2015 ausgeschrieben.

Sind bezüglich dieses Puffers der Bundestheaterholding signifikante Änderungen geplant, und wenn ja, welche?

Die Struktur der Bundestheater wird auf Grundlage der beauftragten Studie durch eine Novelle des Bundestheaterorganisationsgesetzes im Laufe des Jahres 2015 neu definiert.

²⁰¹ Dieses Interview wurde am 20. Oktober 2014 durchgeführt und autorisiert. Fotocopyright: Sozialbau AG.

Herr Dr. Ostermayer ist nunmehr seit Mai 2016 nicht mehr in diesem Amt. Er ist nun in einem staatsnahen Unternehmen, der Sozial Bau AG, tätig.

Oft wird in der Kulturbetriebslehre-Diskussion Oper als Staatsausgabe mit Kindergartenplätzen und/oder der Flüchtlingsfrage bzw. der Armut in der 3. Welt verglichen. Wie argumentieren Sie eine solide Weiterfinanzierung der Oper, auch eines der besten Produkte des Österreichischen Staates?

Alle genannten Bereiche sind wichtige Aufgaben der öffentlichen Hand, die es immer wieder verantwortungsbewusst zu unterstützen gilt. **Österreich versteht sich als Kunst- und Kulturnation und hat daher in den letzten Jahren seine Ausgaben in diesem Bereich erhöht oder zumindest stabil gehalten.**

Wie könnte man die anderen Fragen (nach Kindergartenplätzen etc.) trotz Budgetknappheit in ein richtiges Verhältnis zur Opernbasisabgeltung bringen und dabei eben nicht auf diesen wichtigen Budgetposten der Opernausstattung verzichten?

Die Basisabgeltungen für die Bundestheater sind gesetzlich festgeschrieben. Durch diesen Beitrag der öffentlichen Hand wird gesichert, dass in den Institutionen des Bundes an 300 Tagen im Jahr der Vorhang aufgeht und dem Publikum hochqualitatives Musiktheater geboten wird.

Die Oper braucht, um international konkurrenzfähig zu sein, andauernd einen großen Geldbetrag aus dem Budget. Dieser ist zwar aus meiner Sicht voll und ganz berechtigt, da vielen Leuten damit eine große Freude gemacht wird, etliche Arbeitsplätze finanziert werden und die Oper nicht zuletzt auch ein Wirtschaftsmotor ist. Wie aber kann man das Kritikern gegenüber plausibel argumentieren?

Kunst und Kultur, und daher auch die Oper, sind wichtige gesellschaftspolitische Elemente. Sie bereichern unser tägliches Leben und schaffen einen kreativen Raum zur Entfaltung für jeden, der die gebotene kulturelle Vielfalt in unserem Land in Anspruch nehmen möchte.

Die Opernlandschaft in Wien besteht im wesentlichen aus den Bundestheatern, dem Theater an der Wien und der Kammeroper, der Neuen Oper Wien, den Festwochen und den kleineren Anbietern z.B. im Semperdepot oder im Museumsquartier. Wie kann die öffentliche Hand positiv auf dieses Opernwesen einwirken? Welche Schwerpunkte sind hier notwendig? Wie soll eine Gewichtung zwischen Gemeinden, Ländern, dem Bund und allenfalls der EU hier am besten aussehen?

Die Opernlandschaft in Wien ist geprägt durch eine international hoch beachtete Vielfalt des Angebots. Große Institutionen und kleinere Initiativen bereichern das Leben der Stadt durch unterschiedliche Programme und Produktionen, was auch einen wichtigen Faktor als touristischen Standortfaktor bedeutet.

Ein wesentliches Theater ist das Theater an der Wien. Hier wird Spitzenoper zum Spitzenpreis angeboten. Dies war laut Intendant DI Geyer das Ziel u.A. auch von Bürgermeister Häupl, den normal verdienenden Menschen den Opern Genuss näher zu bringen. Wie stehen Sie als Sozialdemokrat zu dieser Preispolitik konkret aber auch ganz allgemein auf alle Opernhäuser bezogen?

Die Leistbarkeit der Eintrittskarten für alle Besucherinnen und Besucher von Theatern, Museen oder auch Kinos ist ein wichtiges Anliegen, das aber immer in einem ausgewogenen Verhältnis zur ebenfalls wichtigen Einnahmensituation der Kulturinstitutionen stehen muss. In der Wiener Staatsoper reicht das Angebot daher von etwa 10 Euro bis 250 Euro für einen Sitzplatz – und auf einem Stehplatz kann man sogar für 3,50 Euro bei erstklassigen Aufführungen dabei sein.

Direktor Dominique Meyer würde sich die Absetzbarkeit von Spenden für Kultur so wie in den USA wünschen. Diese hätte zweifellos eine solide Opernfinanzierungssanierung zur Folge, aber es würden plötzlich Private in signifikanter Art und Weise Einfluss auf die Opernhäuser ausüben können. Wie stehen Sie bei allem Für und Wider hier dazu?

Die Kulturförderungen in Mitteleuropa und den USA sind nicht miteinander zu vergleichen. Dennoch versuchen wir anderswo erprobte Modelle, wie zum Beispiel die steuerliche Absetzbarkeit von Spenden an Kultureinrichtungen, auf seine Umsetzung und Auswirkungen in Österreich zu überprüfen. (Anm.: Zur Zeit der Drucklegung ist die Absetzbarkeit von Kulturspenden bereits zum Teil in Rechtskraft.)

Was können Sie von politischer Seite für die Operschaffenden Wiens konkret tun und ggf. was eben konkret nicht? Was wünschen Sie sich von den Operschaffenden in Österreich für die Gesellschaft des Landes? Wie sehen Sie die Chance Wiens als Opernstandort, international höchst konkurrenzfähig zu bleiben – was sollte hier ggf. diesbezüglich noch gemacht werden?

Von Seiten der öffentlichen Hand gilt es, bedarfsorientierte Zuwendungen für die Kulturinstitutionen zur Verfügung zu stellen und damit einen verlässlichen Rahmen für das Kunst- und Kulturschaffen in Österreich zu gewährleisten. Das ist in Zeiten schwieriger wirtschaftlicher Bedingungen eine besondere Herausforderung für die Kulturpolitik. Vielen herzlichen Dank für das Interview!



Interview mit ORF Kulturlady,

Frau Dr.ⁱⁿ Barbara Rett²⁰²

Welche sind die Aufführungen, die Ihnen in Ihrer journalistischen Karriere in Wien an Musiktheater am meisten in Erinnerung geblieben sind und warum?

Staatsoper:

Ära Dresen oder davor:

Andre Chenier, Macbeth, Fierrabras, Un giorno di regno und 1000 andere

Ära Waechter-Holender:

Der Ring des Nibelungen, Regie Adolf Dresen

Ära Holender:

Günter Krämer: La Juive; Christine Mielitz: Billiy Budd; Robert Carsen Die Frau ohne Schatten; La fille du Regiment; Tote Stadt; Daphne; Der Riese vom Steinfeld; Medea/Reimann; Roberto Devereux; Peter Grimes; Johnny spielt auf; Palästrina; Jakobsleiter; Oedipe; Gesualdo.

Ära Dominique Meyer:

²⁰² Dieses Interview wurde am 13. Dezember 2012 abgehalten und autorisiert. Fotocopyright: Roland Unger.

Anna Bolena; Cardillac; Pünktchen und Anton; Feen; Ring für Kinder

Volksoper:

Ära Waechter:

Don Giovanni; Così fan tutte; Hochzeit des Figaro; Perlenfischer; Das Schlaue Fuchslein

Ära Mentha:

Die Vögel

Ära Berger:

Martha; Cenerentola; Lustigen Weiber von Windsor; Evangelimann

Ära Bachler:

Land des Lächelns; Meistersinger; Ring des Kandaules

Ära Robert Meyer:

Rusalka; Puccini Mantel + Gianni Schicchi; Kehraus um St.Stephan; Max und Moritz

Theater an der Wien:

Ära Roland Geyer - Jahr für Jahr eigentlich 7 von 10 Produktionen!!!

Habe dort so viele wundervolle Sachen gesehen, dass man sie gar nicht alle aufzählen kann!

zuletzt Iolantha/ Francesca da Rimini; La donna del Lago; Il turco in Italia; Der Messias; Il mondo della Luna; Ariadne auf Naxos/Kupfer; Intermezzo; Dialog des Carmelites; Orfeo; Pelleas et Melisande; Prinz von Homburg; Rape of Lucretia; Rodalinda und so viel mehr...

Festwochen:

Alfonso und Estrella; Graf von Luxemburg/Schottenberg u.v.a. mehr - allerdings nur bis ca. 2006, danach steter Abfall

Kammeroper:

ebenfalls so vieles gute.... besonders die konsequente Britten-Pflege!; Offenbach

Neue Oper Wien und Freie Oper:

zuletzt: Baal!; viele gute Produktionen

Lassen sich gewisse Entwicklungen qualitativer Art ausmachen z.B. besondere Zuströme ausländischer Künstler zu gewissen Zeiten oder so?

Es gibt im Bereich der Kunst keine "ausländischen Künstler" -. Oper, Musiktheater ist, war und wird immer international sein!

Fallen Ihnen lebende Künstler - Sänger, Dirigenten, Regisseure ein, die Ihres Erachtens, die Wiener Musiktheaterlandschaft der zweiten Republik besonders gut kennen? - insbesondere aufgrund von eigenen Erfolgen/mit besonders umfangreichem Blick auf das künstlerische Geschehen z.B. auch Kritiker.

Wilhelm Sinkovicz, Die Presse; Karl Löbl, Österreich; Gottfried Cerwenka, Ö1; Gottfried Kraus (ex ORF); Karl Korinek, Präs. des Verfassungsgerichtshofes; Thomas Dänemark, Freunde der Wr. Staatoper; Christoph Wagner-.Trenkwitz, Volksoper.

Welche sind die 10 Häuser, die Ihrer Meinung nach die höchste Weltgeltung haben?

Wien, Salzburger Festspiele, Scala, München, Met, Bayreuth, Berlin, Covent Garden, Paris Bastille + Théâtre des Champs-Élysées, Verona, Barcelona – habe sicher viele vergessen!!!

Weiters wäre interessant, was Sie über das österreichische Musikerziehungssystem im internationalen Vergleich denken.

Ich glaub, es passiert VIEL zu wenig, kenne aber den internationalen Vergleich nicht!!!

Die deutsche Diskussion des Kulturinfarkts bezieht sich teilweise auch aufs Musiktheater. Glauben Sie, dass wir in absehbarer Zeit in Österreich auch ein Publikumsproblem haben könnten? Was soll zur Publikumssicherung getan werden?

Glaube eher nicht, die Theater sind gut ausgelastet, in der Staatsoper auch, weil wirklich enorm viele Touristen kommen! Es wird aber wichtig sein, auch die anderen

Opernhäuser stärker in den Kulturtourismus einzubinden – Wien ist als Destination Kultur! Das sollte auch Oper stärker einbinden, nicht nur Musical!

Warum sollten Ihrer Meinung nach auch schon 15 - 30 Jährige in die Oper gehen? Durchschnittlich gehen die Leute erst mit 30 - 40 ins klassische Musiktheater. Oder ist dies nur eine natürliche Entwicklung?

Viele von den 30, 40jährigen sagen: Schade, dass ich die Oper erst so spät entdeckt hab!

Je früher man beginnt, desto besser - egal ob Sport, Sprachen oder Oper !

Welche Bedeutung hat Ihrer Meinung nach das Österreichische/Wiener Musiktheater für den Staat/das Land? Wie schätzen Sie die Umwegrentabilität und die kulturellen Nebenefekte ein?

Die Bewerbung von Salzburg für die olympischen Winterspiele war ungefähr das Absurdeste, was in Österreich in dieser Hinsicht je passiert ist. Dieses Land hat nur zwei Assets: Kultur und Natur - alles andere kann nur gepusht werden, sprich kostet Geld und wird nie funktionieren. Wobei ich Kultur ganz weit fasse - von Oper bis Design, von Film bis Graffiti, von Geschichte bis Mode.

Was ist Ihrer Meinung nach die gesellschaftliche Aufgabe von Oper?

Kunst hat nie bloß eine gesellschaftliche Aufgabe, weil Kunst in ihrer Entstehung keine Aufgabe hat. Aber sie erfüllt eine gesellschaftliche Aufgabe: Kunst und Künstler sensibilisieren, sie schärfen unsere Sinne, sie sprechen Themen an, die verdrängt, vergessen, tabuisiert sind - von Liebe bis Politik, Erotik bis Macht. Sie gehen neue Wege. Sie zeigen das noch nicht Dagewesene und laden ein, es zu besuchen, es mit Neugier und Offenheit an- und wahrzunehmen.

Welche sind aber die Vorbedingungen, um Musiktheater überhaupt wahr werden zu lassen?

Respekt. Respekt vor den schaffenden Künstlern - Komponisten, Librettisten und den Reproduzierenden - Sängern, Regisseuren, Choreographen, Tänzern.



Weltweit renommierter Opernregisseur,
Kammerschauspieler und Professor (am Wiener Reinhard-Seminar der MDW),

Herr KSch. Prof. Otto Schenk²⁰³

Was bevorzugen Sie bei Ihrer Regiekonzeption mehr, das Regietheater oder die Werktreue?

²⁰³ Interview abgehalten am 4. Februar 2013 und autorisiert am 10. April 2013. Fotocopyright: Moritz Schell.

Ich finde da keinen Unterschied, ich finde das sind Schlagworte, die sich eingestellt haben, wenn die Begriffe gefehlt haben, wie der Goethe sagt. Jedes Theater ist Regietheater, und jedes Theater ist Werktreue, wenn es sich bemüht um das Werk. Es gibt...
Ich gebe Ihnen ein Beispiel. Wenn ich zum Regietheater etwa meine, ein Theater, das sich orientiert an: eher an den Künstlern, an der aktuellen Situation oder eher an der politischen Situation.

Das ist alles sekundär. Sie können in jedem Werk das Heutige heraushören, und das heutige Politische auch bedienen. Ich könnte kein Stück inszenieren, das meiner politischen Meinung widerspricht. Das könnt' ich nicht, und ich finde, dass alles Politik ist. Also was man aufpropft auf ein Werk, das ist wahrscheinlich nicht gut. Wenn es gut ist, wenn es gut aufgepfropft ist, dann muss man darüber reden können und eine Toleranz entwickeln. Ich kann Gewisses nicht, und ich bin froh, dass ich Gewisses nicht kann. Es ist nur kein Gegensatz.

Ich kenne das nur als vorgesetzte Begriffe aus der Theaterwissenschaft.

Alles blöde Worte. Ich habe mein ganzes Leben Regie gemacht, und das ist dann kein Regietheater?

Die haben mir gesagt, Regietheater ist dann zum Beispiel, wenn man jetzt eine Le Nozze di Figaro nicht im historischen Kontext spielt, sondern irgendwo in einem Luxushotel in New York.

Das ist doch kein Regietheater. Regietheater ist doch, wo man Regie führt und wo man mit den Leuten arbeitet. Ob man ihnen da andere Kostüme anzieht, ist doch sekundär. Sie verwenden das Wort als Schimpfwort, und ich verwende es als einen Begriff. Für mich ist Theater Regietheater, und Oper bedarf einer Regie, manchmal. Manchmal sind die Sänger so selbständig gut, dass sich sogar die Regie erübrigt. Das war ja früher, in meiner Jugend, so. Da waren es ganz große Persönlichkeiten, die aus blöden oder schlechten Bühnenbildern lebendiges Theater entwickelten. Der Gobbi und der Stracciari und der Caruso, Schaljapin. Das waren grandiose Darsteller. Die haben wahrscheinlich, ich hab auch mein ganzes Leben gegen Regisseure polemisiert oder etwas angeboten, was die gar nicht erwartet haben und dann beglückt genommen haben oder abgelehnt haben. Das ist doch eine Wechselwirkung. Da kann man doch nicht mit Schlagworten kommen Regietheater, das ist der Zeitungsdröck der gepredigt wird.

Also um dem Zeitungsdröck zu entkommen, dürfte man dann keinesfalls sagen, zum Beispiel, dass man, wenn man einen Mythos inszeniert, z.B. den Ring des Nibelungen, dass man da mit einer modernen Inszenierung dem Mythos nicht gut tut, weil man zum Beispiel dann...

Ich weiß gar nicht, was ein Mythos ist, so fängt's einmal an, wenn ich arbeite. Für mich sind das Menschen. Das ist kein Mythos. Der Wagner ist ein Vater, ist ein Politiker, ist ein Herrscher, ist ein Bauherr. Was Sie wollen. Kein Mythos. Irgendetwas darüber ist ein Mythos! Er streitet mit seiner Frau einen Ehestreit. Es geht um Ehebruch und ob die Schwester mit dem Bruder schlafen darf. Was ist da für ein Mythos? Das ist doch einmal eine Menschengeschichte, und die interessiert mich. Und jetzt ist dann sekundär, wie man es macht. Der eine betont den romantischen Weg, der andere betont den realistischen Weg. Das ist die Verkleidung. Mythos ist einmal ein Schmarren!

Also Sie plädieren dafür, dass man einfach das Kunstwerk ernst nimmt und nicht verkompliziert, sondern die Sache beim Schopf packt.

Da sind wir schon näher an der Sache. Der Erfolg des Ringes sind die menschlichen Situationen nicht das, was man Mythos nennt. Der Erfolg des Ringes ist, dass der Vater Abschied nimmt von einer Tochter, dass einer kein Schwert hat, keine Waffe in der Hand hat und gefordert ist zum Duell, dass eine Frau sich verliebt, die schlecht verheiratet ist. Das sind doch menschliche Situationen. Das ist der Zugang zum Ring. Dass man dann die Verkleidung des Ganzen romantisch macht, war mein Weg, aber das Wichtige waren die

Menschen für mich. Das Wichtige ist dort, wo es menschlich ist. Dort wo es nicht menschlich ist – in manchen Barockopern, die so ausarten in künstlerischen Überkoloraturen, da finde ich zum Beispiel schwerer hin. Künstliches ist mir fremd.

Welche Rolle nimmt der Regisseur gegenüber dem Dirigenten ein?

Ja, der Dirigent liefert die Musik und das Tempo und...

Gibt's da Konflikte regelmäßig oder...

Da gibt's im Grunde keinen Konflikt, wenn das stimmt, was er sagt. Im Grunde ist der Dirigent auch ein Regisseur, aber er kommt von der Musik her. Ich bin gar kein Notenfuxer und –leser und Partiturstudierer, aber ich höre, was eine Musik dramatisch bedeutet. Ich hör, was der fühlt, wenn ich das höre, was aus dem Orchester kommt, und wenn ich ein Tempo spüre, weiß ich, wie der denkt, wie der denken soll. Was er machen soll, wenn er so denkt. Warum er so singt, das höre ich. Und wenn ich das schön und richtig und echt gespielt höre vom Orchester, vom Dirigenten, dann entsteht eine wunderbare Zusammenarbeit. Wenn der Dirigent herumeiert und falsche Tempi liefert – so falsch können sie ja nicht sein – ich mein, er kann ja nicht den Wahnmonolog im Tempo vom Radetzky marsch spielen. So schlecht ist kein Dirigent. Aber wenn er will, dass alle Schauspieler und Sänger auf den Dirigenten schauen und an der Rampe stehen, dann gibt's einen riesen Streit. Einen endgültigen Streit, der bis zur Trennung führt. Ich bin der Ansicht, dass der Sänger nicht hinunterschauen muss auf den Dirigenten. Dass dieses Verständnis herrschen muss so entweder übers Ohr oder über Blicke, die man kaum merkt. Dass man so, ich sage immer, der Sänger soll zufällig hinunterschauen oder nicht mit einem saugenden Blick auf den Dirigenten. Mit einem fegenden Blick. Das gibt es, ja, und die guten heutigen Sänger schauen nicht mehr auf den Dirigenten. Das gibt es nicht mehr. Das ist ja auch, wenn ein Sänger nach dem Schlag singt, wie man sagt, schleppt er meistens...

weil er ja zeitverzögert singt.

Ja. Er muss führen.

Der Dirigent muss begleiten.

Aber da muss ein Einverständnis sein. Wenn da eine Schwierigkeit entsteht, ist das sehr störend beim Regieführen und beim echten Theater. Das schaut dann aus wie ein Rampenkonzert, nicht?

(...)Das Orchester ist eine ständige Falle, in die man hineinfliegen kann, und der Dirigent ist von so vielen Dingen abhängig.

Von jedem Atem abhängig.

Und jetzt würde ich Sie gerne fragen: Wo, glauben Sie, haben Sie dieses eigene Kriterium, das Sie selbst setzen, des besonderen Erfolges erreicht? Also wann waren Sie wirklich zufrieden?

Schauen Sie, Sie fragen mich mitten in eine Verlegenheit, weil ich nicht weiß, was Erfolg ist. Ich weiß nicht, ist Erfolg Erfolg beim Publikum, dass die rasen? Die rasen sehr oft bei schrecklichen Dingen. Also politisch besonders. Ist es ein Erfolg bei Fachleuten, bei Kennern, und wer ist schon ein Kenner? Wen erkennt man als Kenner? Ist es Erfolg bei der Kritik? Ist es Erfolg, was hält, oder das, was im Moment wirkt oder das, was bleibt und verwendbar ist? Bei meinen Inszenierungen ist relativ viel verwendbar. Das heißt aber nicht, dass das noch meine Inszenierung ist, also so wie ich mit den Leuten gearbeitet habe. Das geht nicht dreißig Jahre. (Anm.: *Geltung einer Repertoirevorstellungsinszenierung*) Das ist nur ein Rahmen, und ein Rahmen wird erfüllt, und ein Rahmen wird bedient von sehr guten Assistenten. Aber das, was ich wollte etwa *bei der ersten Meistersingerinszenierung*, was ja wahrscheinlich heute gar nicht mehr ist, dass Hans Sachs noch die Brille nimmt, die ich ihm angezogen habe und die für mich ein ganz wichtiger Bestandteil des Sachs war, weil ich gefunden hab: Das ist das erste Zeichen, wenn man nicht mehr ganz jung ist, wenn man eine Brille nimmt. Und das hat der halt verwendet, ganz uneitel

verwendet und grad mit der Eva hat er es halt bewusst gemacht – er hat über die Brille immer geschaut zu ihr, und es ist ihr sogar auf die Nerven gegangen. Also das ist wahrscheinlich weg. Das haben Sie nicht gesehen in der Meistersingeraufführung, oder?

Nein, damals nicht.

Das war aber wichtig für mich. Also ich inszeniere ja über die menschlichen Schwächen.

Haben Sie eigentlich bei diesen etablierten langen Inszenierungen auch in späterer Hinsicht noch Erinnerungsproben gehabt?

Nein, die hatte ich eben nicht. Schauen Sie, das wäre ein Beruf gewesen eines Assistenten.

Da hätten Sie müssen tausendfach da sein.

Da hätte ich Tag und Nacht arbeiten müssen. Das geht nicht. Entweder Sie machen etwas möglichst haltbar und möglichst intensiv, sodass es sich weiterverbreitet, oder Sie haben dann Leute wie, sagen wir, den Villazon, der zu jonglieren angefangen hat. Das hab ich beglückt gesehen. Der ist ja besser, als ich inszeniert habe. Und der ist auch eingestiegen, und der Pavarotti, der über die Stiegen nicht hinaufgekommen ist, war ganz seelig in meiner Inszenierung, weil er sich in dem Ambiente so wohl gefühlt hat. Dem ist dann auch ein Herz aufgegangen, und er hat einen riesen Erfolg gehabt. Aber sie ist ein lebendiges Wesen, die Inszenierung. Wenn viele Möglichkeiten geboten werden. Ich hab einmal eine Bohème gesehen von Sängern, die kaum Proben hatten, war aber der Panaray, der Gianni Raimondi, ich glaube die Freni war's und noch der Taddei. Die haben einen ersten Akt hingelegt, und da hat keiner probiert vorher mit ihnen, aber das waren Kasperln und Menschen und Menschendarsteller mit selbstverständlich-schönen Stimmen. Die haben diesen ersten Akt gegeben – da hat jede Stellung gestimmt, das war eine perfekte Inszenierung obwohl im Rahmen eines abgespielten Bühnenbildes. Also: Auch das ist Oper.

Oder z.B. der Domingo hatte ein unglaubliches Merkgedächtnis. Man hat ihm gesagt, da nimmst du das Blatt, da nimmst du das, da nimmst du die Feder, tunkst ein. Das hat er sich sofort gemerkt.

Und große Sachen, andere Rollen, also, sagen wir, Parsifal habe ich zum ersten Mal mit ihm an der Met gemacht.

Da kam er aber zu jeder Probe, und da war er sehr genau. Bei André Chénier hat er so gewusst, wie's läuft. Da kam er rein und war ein bisschen verlegen. Das wollte man, und er hat sich dann hingesetzt und hat seine Arie so schief begonnen – gar nicht marktschreierisch.

Also der Parsifal wäre zum Beispiel eine von ihren Sachen, von denen Sie sagen, das ist so ein Regieerfolg.

Nein, kann ich nicht sagen. Das sag ich von mir nicht, werden Sie von mir nie hören, dass etwas ein Regieerfolg war.

OK, dann frag ich am besten nicht.

Nein, fragen können Sie schon.

Nur, ich bekomme vielleicht keine Antwort, oder doch?

Für mich ist ein riesen Erfolg, wenn eine Nilsson nach einem Fidelio, wo sie zugehaut hat bei einer Probe, zu mir gekommen ist, ich kannte sie noch gar nicht und mich abgeküsst hat und gesagt hat, sie habe so etwas noch nie gesehen. Das ist ein Erfolg.

Ein schönes Kompliment.

Das ist ein Erfolg.

Sie haben die Met erwähnt.

Ja.

Ich versuche mir ein Bild zu machen, was eigentlich die 10 ersten Häuser der Welt sind, und mich würde interessieren, welche Rolle – jetzt aus Ihrer Sicht – die Staatsoper international gegenüber der Metropolitan Opera einnehmen könnte?

Die Staatsoper ist absolut ein erstes Haus, ein ganz erstes Haus, und das merkt man, wenn man woanders in die Oper geht. Nicht zu großen Aufführungen in andere Opern, sondern eine Woche lang in die Oper geht. Wenn Sie eine Woche lang hier gehen, haben Sie hier etwa ein Orchester, das Sie sehr selten anderswo finden werden. In der MET ist das Orchester durch den James Levine ja auch zu einem ganz großen Orchester geworden, muss man sagen, weil er hat auch das Repertoire dirigiert. Aber natürlich dieses selbständig Gute, also wie die Philharmoniker spielen können, dass sie auch beim – manchmal beim – nicht so guten Dirigenten vollends klingen und wirken.

Und das findet man woanders kaum. Die Met ist ein ganz großes und bei der Arbeit ein sehr bescheidenes Haus, also demütig und europäisch orientiert, ganz europäisch orientiert mit großer Tradition und großem Gefühl. Wenn Sie dort in Meistersinger den Chor hören, „Wach auf, es naht gen den Tag“ – im 3. Akt, dann glauben Sie, dass sind Urdeutsche, die das singen, und da sind Schwarze dabei und Gelbe und Juden und Christen und Iren.

Von überall.

Und das klingt gewaltig, und ein deutscher Emigrant ist der fanatische Chorleiter, und er ist großartig, und sie sind nur bedacht – eigentlich ein sehr werktreues Haus, also wenn wir dies Wort noch einmal in den Mund nehmen wollen.

Was ist nun für Sie bei der Opernregie wirklich das Zentrale, worauf kommt es hier an, haben Sie eine persönliche Leitlinie diesbezüglich? Vielleicht kann ich es gleich mit der nächsten Frage kombinieren. Wie kam es dazu, dass Sie Opernregisseur wurden?

Ich war von Kindheit an operngeprägt, also meine ersten Meistersinger habe ich mit 12 gehört und war schon begeistert. Meine Kinderlieder waren die Lieder, die mir mein Vater vorgekrächzt hat. Verdi, Maskenball, kann ich mich erinnern: Nur Scherze sind's und Poossen. – Alles auf Deutsch damals. Und dann: Ihres Auges himmlisch Strahlen... . Das waren Lieder, die wir als Kinder von unserem Vater gehört haben. Dadurch hab ich den ganzen Pop und Jazz und Schlager geschwänzt, was mir leid tut. Ich wäre gern heut dort auch bewandert. Kann ich nicht, versteh' ich nicht, bin in die Oper erzogen worden. Bin dann Schauspieler geworden. Natürlich Stimme und musikalische Ausbildung habe ich nie gehabt, aber für mich war der singende Mensch ein normal sich ausdrückender Mensch. Also es war für mich nie fremd, dass jemand singt statt redet, sondern eigentlich selbstverständlich, und so bin ich hineingerutscht dann in die Oper. Es ging gar kein Weg daran vorbei auf die Dauer, weil ich viel lieber in die Oper als ins Theater gegangen bin.

Warum sind Sie in die Oper gegangen? Was hat Sie so fasziniert?

Die Musik hat mich fasziniert, die Musik mit dem Menschen zusammen. Ich konnte die Gefühle erraten, wenn ich die Musik gehört hab.

Das Wichtigste eines Opernregisseurs ist, dass er hört, was die Musik meint. *Verstehe, und wenn Sie jetzt an Ihre Jugend denken, haben Sie das Gefühl, dass es damals auch schon diesen Generationskonflikt gegeben hat, den es heute gibt, nämlich das die Leute eigentlich erst so durchschnittlich ab 30 – 40 in die Oper gehen und überhaupt, dass manche Leute sich fragen, ob die Oper die Generation(en) überleben wird?*

Nein, nein, nein. Also, das hat es überhaupt nicht gegeben, sondern dort wo wir gestanden sind, wir sind ja gestanden, da waren nur fanatische Fans, also fast verblödete Fans, die auch dann parteiisch wurden. Also es wurden dann so dicke Kisten von Sängern vergöttert, was mir nicht gefallen hat. Ich war dann so selig, wie die ersten schönen Frauen aufgetreten sind, wo's begonnen hat, mit der Rolle übereinzustimmen.

Ich war auch ständig von einer Sehnsucht ergriffen, dass die ausschauen, wie die ausschauen sollen. Das waren so die eingesessenen Stehplatzler, denen war das ganz wurscht, die haben nur auf die Röhren geschaut oder gehorcht, was auch wieder seine Berechtigung hat. Aber beim Tristan bin ich oft verkehrt gesessen, damit ich nur hör.

Am Stehplatz war ich und dort auf der Stufe. (Im Theater an der Wien auf der Stehplatzgalerie war so eine Stufe.) Das war im Theater an der Wien schon. Da bin ich auf der Stufe gesessen.

Im Theater an der Wien haben sie Tristan gespielt?

Ja, natürlich. Alles: Tristan, Meistersinger, Elektra. Salome, die großen ...

In dem kleinen Theater?

Die großen Salomes waren die Welitsch; Aida, Otello,...

Als Ausweichquartier praktisch?

Ja, das war eine herrliche Zeit! Wir haben geweint, wie die Oper aufgesperrt hat. Wir waren traurig, dass ergo dessen das Theater an der Wien zugesperrt hat. Ich hab dort meine schönsten Jugenderlebnisse gehabt, und was glauben Sie, wie dort eine Salome klingt!

Aber was mir noch immer nicht ganz klar ist, Sie waren Schauspieler, und dann haben Sie irgendwann einmal sich gedacht, so jetzt möchte ich Opernregie auch machen, weil das hat mich in der Jugend so fasziniert?

Anfangen hab ich, da hab ich noch gar nicht gewusst, was ein Regisseur ist, ich war zunächst Schauspieler, hab aber immer dreingeredet, wenn mir etwas nicht gepasst hat und so weiter, und dann haben die Schauspieler heimlich mit mir probiert, wenn sie mit dem Regisseur nicht einverstanden waren. Meuchelregie haben wir das genannt.

Ja, und irgendwann einmal hat es dann eine Einladung gegeben.

Und irgendwann einmal hat einer gesagt, mach's doch selber, aija..., die Namen sind weg. Es war ein Kollege von mir im Kaleidoskop. Da hab ich dann so ein Stück gemacht, das wurde ein großer, überschätzter Erfolg.

Also das war mir fast ein bisschen peinlich, dass das gegen das Burgtheater gelobt wurde, und ich war befreundet mit den Burgschauspielern. Und dann hat der gesagt, ich geb Ihnen ein Stück, zahlen kann ich Ihnen nicht viel, aber ich geb Ihnen a Stück, was niemand Ihnen geben würde, es war die Zauberflöte. Und da hab ich mit der Zauberflöte so herumgetan, so wie wenn's ein Schauspiel wär. Und das wurde dann dort ein Erfolg, und dann nach einem Jahr Pause ging's schließlich wirklich los.

Bis zu sechs Inszenierungen im Jahr hab ich dann gemacht.

Opern. Überall. Wien, München, Berlin, London, Mailand, New York.

130 Inszenierungen insgesamt.

Aber kommen wir noch einmal zur ersten Frage. Ich hab immer geglaubt, wenn ich mich mit dem Werk auseinandersetze, dann kann ich sagen, ich bleib' jetzt bei der Partitur und sag jetzt...

Und dann sind Sie schon aufgeschmissen. Die Partitur ist ein Fliegenschiss. Erstens kann man eine Partitur nicht lesen, dass man sie hört. Dann muss man sie hören! Dann muss man hören, was ist es!

Aber wenn da zum Beispiel steht: Essen im Schloss, dann stell ich halt hin ein Schloss und nicht eine Gemeindewohnung.

Ja, wie schaut denn ein Schloss aus, was Sie hinstellen?

Ja, das ist fakultativ.

Was lässt man weg? beim Schloss. Baut man dort, bauen Sie...?

Das ist graduell. Aber wie kommentieren Sie folgende Situation? Also zum Beispiel der Konwitschny hat inszeniert den Untergang also Don Carlo mit irgendwelchen Kameras im

Publikum drinnen oder noch viel ärger die Götterdämmerung, das Niederbrennen von Walhalla ausgedrückt durch das Zu Boden Werfens eines Kuchens.

Ja.

Wie kommentieren Sie das?

Ich kommentiere es nicht. Das ist doch seine Sache. Ich bin doch kein Kritiker. Der Konwitschny ist ein ganz wichtiger oder heute sehr gehandelter Mann.

Ich find ihn auch gut.

Und wahrscheinlich erwartet man von ihm, dass er irgendetwas seltsames macht. Und er erwartet das von sich selbst auch, und dann erwartet er auch einen Skandal und erwartet auch, dass Sie schimpfen.

Ich werde nicht schimpfen.

Na ja, aber nein. Sie fragen mich, was der Konwitschny denkt. Ich, das geht mich doch nichts an.

Auf die Gefahr hinauf, dass... .

Ich mach es nicht mit Kuchen.

Auch auf die Gefahr hinauf, dass Sie mich jetzt für frech halten, würde ich dann geneigt sein, so eine Inszenierung als Regietheater zu bezeichnen.

Na, aber warum, wie kommt denn das Regietheater dazu, dass Sie eine Sache, die Ihnen zutiefst dubios und falsch erscheint, als Regietheater bezeichnen? Das ist doch Regietheater. Wenn alle an der Rampe stehen und nach vorn singen, ist das dann das Gegenteil, oder was? Wieso, warum bezeichnen Sie das als Regietheater? Wenn man das Wort Regietheater ernst nimmt, so ist doch Regie und Theater...

Weil der Regisseur der Künstler ist und nicht der Komponist in dem Fall.

Aber das heißt doch nicht Regietheater! Das Wort – Regietheater – ist an sich falsch. Sie müssten, wenn Sie das Buch schreiben, einmal den Irrtum aufklären, dass Regietheater als Schimpfwort verwendet wird. Jedes Theater bedarf einer Regie. Und die Oper ganz besonders. Schon der Dirigent ist ein Regisseur. Der Schauspieler, der sich beobachtet, ist selbst auch ein Regisseur und muss, wenn der Regisseur schwach ist, selbst eben etwas bieten. Tun Sie ja, die Großen. Wenn Sie das Buch vom Schaljapin lesen, wo er in der Skala zum ersten Mal Mefistofele von Bojito singt, da kommt einer, der ganz genau weiß, wie man einen modernen Mefisto spielt in so einem alten Theater. Der Toskanini dirigiert grandios aber hatte auch so die alten Vorstellungen auf der Bühne. Und der bietet da einen neuen Weg und steckt die anderen alle an. Da kommt die Regie von woanders. Bei mir, ich hab mein ganzes Leben mit vielen schwachen Regisseuren die größten Erfolge gehabt. Weil ich einbringen konnte, was ich denke und Acht gegeben hab, dass der Partner so ist wie ich, wie er wirkt. Das ist Regie, das ist alles Regietheater. Das ist das Theater der Regie. Weil Sie immer vom „Regietheater“ als eigenem Terminus sprechen, frage ich Sie: Wie kann man, wenn man es in ein modernes Gewand kleidet, trotzdem ein Shakespeare-Stück ordentlich machen? Wer macht so etwas?

Zum Beispiel die renommierte Regiegruppe „La Fura del Baus“. Hier kenne ich diesbezüglich mehrere Beispiele. Etwa deren Ring-Inszenierung 2010 am Palau de les Arts Reina Sofía in Valencia Spanien.

Wie kann man das machen? Daraufhin hat der Brecht (Anm.: Bertold Brecht, ein wichtiger Dramatiker) gesagt: Wenn man kann, kann man. Das ist das große Wort. Wenn es gut ist das Falsche, dann hat's was. Wenn der Kuchen wirklich so fällt, und die Torte so zerspringt, dass man wirklich glaubt, die Welt geht unter, dann muss man nachdenken, ob nicht was dran ist.

Wissen Sie, was ich meine?

Theater ist nicht der gerade Weg. Viele Umwege führen zur Qualität. Und viele scheinbar falsche Dinge, wenn Sie konsequent gut und echt sind und packend sind, haben

dann auch Ihre Berechtigung. Und davon leben die großen Leute des heutigen Regietheaters. Dass Ihnen die Events gelingen. Dass ist vielleicht nicht das Werk. Aber irgendwas schimmert dann, irgendetwas passiert. Irgendeine Aufregung ist dann echt.

Eine wunderbare Antwort. – Es ist halt teilweise schon fast eine Provokation: Ich war zwar nicht dort. Aber zum Beispiel bei Hérodiade, wie der Nitsch seine Schüttbilder gemacht hat und solche Sachen, da kommt halt dann diese Konnotation vom Regietheater, und in der Theaterwissenschaft unterrichten die das leider. Die sagen, da gibt's Bücher, da wird dieser Begriff explizit definiert, so wie ich dies kurz vorgestellt habe...

Aber Theaterwissenschaft ist ja schon der große Blödsinn. Weil Theater ist keine Wissenschaft. Und Theaterwissenschaftler haben am Theater noch nie Karriere gemacht. So leid's mir tut, wenn ich Ihnen das sag. Sie müssen das vergessen, oder Sie machen Theaterwissenschaftskarriere. Gibt es, soll es auch geben. Mich interessiert das nur nicht. Am Theater hat die Wissenschaft sehr wenig verloren. Und der Kortner hat gesagt: „An der Rampe bricht sich das alles.“

Jawohl, das führt perfekt zur nächsten Frage. Und zwar: Die Erfolge außerhalb der Staatsoper haben wir schon. Welche Meinung vertreten Sie zur aktuellen Musiktheaterpolitik in Wien?

(...) Also ich bin sehr glücklich mit dem Dominique Meyer, weil er mich wieder erweckt hat zumindest als Reparierer von alten Inszenierungen. Das freut mich jetzt in meinem Alter, und er hat mir eine neue riesige Oper anvertraut. Und er betreut die Sänger, und er sucht Sänger. Aber er verliebt sich ein bisschen in eine barocke Linie. Das ist nicht meins, da muss ich nichts damit zu tun haben. Also ich seh das ja ganz von meinem persönlichen Standpunkt aus. Es ist die Güte eingezogen in das Haus. Es sind gute Menschen, tüchtige Bewahrer da, wunderbare Assistenten, die den Spielplan betreuen. Das ist einmal in Ordnung. Und im Theater an der Wien bin ich sehr glücklich, dass dort Opern erklingen.

Das ist kein Haus der zweiten Wahl. Sondern ich wünsche dem Haus dort große Opernproduktionen. Allein weil das Instrument dann so erklingt, wie ich es in meiner Jugend geliebt und genossen hab, lieber gehabt hab als die große Oper.

Jawohl und vielleicht noch ein Wort zur Operette in der Volksoper, oder haben Sie damit weniger zu tun?

Damit hab ich weniger zu tun, hab ich auch nichts gesehen.

Kammeroper im 1. Bezirk?

Kenn ich auch nicht.

Die ist jetzt in das Theater an der Wien eingegliedert worden. Oder Freie Opernszene Wien, Wiener Festwochen. Kennen Sie die nicht?

Kenn ich nicht. Bin ja kein Publikum.

Sie gehen selbst nie zur Theater- bzw. Opernrezeption in ein Opernhaus?

Ich geh' schon, aber ich bin kein Publikum.

Nein, das sind Sie nicht, definitiv nicht. Vorletzte Frage schon: Welche Werke gehörten Ihrer Meinung nach aktuell auf den Spielplan, die nicht am Spielplan sind?

Das weiß ich gar nicht.

Oder haben Sie...?

Ja, ich finde, dass jetzt wenig Lortzing gespielt wird, zum Beispiel. Ich weiß weiters nicht, ob man etwa wieder eine Mignon spielen sollte.

Ist die von Lortzing?

Von Ambroise Thomas. Oder ich weiß nicht, ob man nicht versuchen sollte, wieder einen Meyerbeer zu spielen. Aber das kann ich nicht beurteilen.

Sie haben gesagt, Sie sind kein Publikum.

Das kann ich nicht beurteilen, aber

Sie sind Fachmann, oder?

Ich finde, dass man die Meisterwerke spielen soll. Immer wieder.
Also Sie treten ein für einen fixen Kanon?

Auf jeden Fall gehört in einem Theater der ganze Wagner gespielt.

Ja.

Vielleicht sogar der Rienzi wieder einmal. Das Theater lebt meines Erachtens nicht von Trouvaillen, also von seltsamen Ausgrabungen allein, es lebt nicht davon!

Wenn man sich da plötzlich hingibt einer solchen Linie, und auf einmal hört man im philharmonischen Konzert ein Jahr lang keinen Beethoven. Das ginge mir auf die Nerven. *Verstehe. Und abschließende Frage: Im Leben: Für wie wichtig würden Sie Oper betrachten auf einer Skala von 1 bis 10? (1 gar nicht wichtig und 10 sehr sehr wichtig.) Bitte gehen Sie dabei von Ihrer persönlichen Situation aus, und sagen Sie auch, warum.*

Zehn. Ich weiß nicht, ob es eine moderne Oper gibt, die da Schritt halten kann, aber die Lieblinge der großen Oper....

...die sind ein Höhepunkt einer jungen Gattung, es gibt ja Oper noch gar nicht so lang, aber sie ist ein Höhepunkt des Theaters und der Musik, die der Menschheit gelungen ist, der unbeschreiblich ist. Das ist so wie die gotischen Kathedralen oder die Pyramiden, die ein absoluter Höhepunkt der menschlichen, ästhetischen Qualität sind. Vergleichbar mit den Tempeln der alten Griechen, mit Rembrandt, der Malerei von Breughel und Dürer, oder was Sie wollen, Schiele. Die Zeichnungen des Schieles oder ja.... Es ist ein Höhepunkt, ein Höhepunkt der Qualität und der Melodie und der... und so vielfältig. Er geht ja von Rossini, Mozart, Wagner, Richard Strauss, Alban Berg aus.

Was mich noch interessieren würde, was mir noch zusätzlich einfällt: Vielleicht könnten Sie atmosphärisch noch ein bisschen etwas erzählen von der Metropolitan Opera. Glauben Sie, dass die, wenn ich sie frage zum Beispiel über deren Eintrittspreise, Auskunft darüber geben werden?

Weiß ich nicht, die kenne ich gar nicht. Ich geh auf Freikarten.

Das ist natürlich ein Privilegium.

Nein, aber ich meine, das weiß ich nicht. Das kann ich nicht sagen. Juwelen kosten auch Geld.

Da haben Sie natürlich vollkommen Recht.

Na, das ist ja auch ein Orchester wie jenes der Philharmoniker dort an der MET, diese muss man eben erhalten. Diese Orchester sind je ein Juwel. Ich bin daher dafür, dass es Subventionsgeber geben sollte, die die teureren Karten für junge Leute subventionieren sollen.

Darf ich hier einen Punkt einbringen? Es gibt hier bereits die Möglichkeit, davon habe ich selbst profitiert, sich in der Staatsoper bis zum 27. Lebensjahr als Student am Vorstellungstag um sehr günstige Restkarten zu bemühen.

Ich meine nicht Restkarten. Ganz normale, teure Karten. Da müsste ein Kontingent subventioniert werden für junge Leute, billig. *(Anm.: Das gibt es z.B. bereits seit vielen Jahren bei den Salzburger Festspielen und in Wien an allen wichtigen Häusern bzw. Sälen {organisiert etwa von der Jeunesse musicale}.)* Und was noch ganz wichtig wäre, der Musikunterricht gehörte reformiert, in den Schulen. Die Leute wissen zu wenig über die Oper.

Die Verführer, die zur Oper verführen, soll man mobilisieren, also in den Schulen besonders, wo der Musikunterricht verschwindet zugunsten von, was weiß ich für, wahnsinnigem Lernen. Was die alles lernen müssen! Weil es heißt: Oper ist fürs Leben überflüssig. Dabei ist sie das Wichtigste, was es überhaupt gibt, dass ein Mensch Musik und Oper empfinden kann. Also ich würde krepieren, wenn ich das nicht hätte.

Ich muss Ihnen beipflichten, ich empfinde das genauso wie Sie.

Ja.

Also, weil die Oper ist ein solches Konfekt, dass ich...

Es gehört eine breite Masse oder eine größere Masse, es gehören Menschen zur Oper verführt, wie das der Prawy oder der Bernstein gemacht hat, wie ich es versucht habe. In den Schulen gehören Plattenunterrichte, Opernunterrichte. Das muss wie Pop verbreitet werden. Es ist ja ursprünglich Pop gewesen.

Ja, deswegen frage ich mich zum Beispiel, warum die überall diese Kinofilme (Anm.: Oper aus der MET im Kino) ausstrahlen auf der ganzen Welt.

Das finde ich grandios, und das wird auch angenommen. Es ist ja überall voll. Bitte, da zahlen die Leute erstaunliche Preise, und es ist jedes Mal voll.

Aber was mich so wundert, wieso gehen diese Leute nicht in die Staatsoper und kaufen um das gleiche Geld ein Ticket der Staatsoper?

Nein, um's gleiche Geld nicht.

Nein, 30 Euro oder so etwas kostet so eine Karte, und um 45 Euro kann man schon eine Karte auf der Galerie erwerben.

Ja, da muss man etwas tun. Ja, da gehören Verführer her. Weil geradezu Oper mit einem Juwelenhandel zu vergleichen ist. Juwelen kosten, weil sie so selten sind und weil es so schwierig ist, sie herzustellen, es ist nichts schwieriger, als eine Oper herzustellen auf dem Theater. Und damit die Kartenpreise nicht in den Himmel wachsen, braucht es eben die Förderungen.

Dankeschön.

Sie wissen doch, wie lange man Gesang studieren muss, bis man ein A singen kann.

Ja.

Und dann, ob man das brauchen kann, das A, das Sie dann gelernt haben, ist auch die Frage und ob Sie das abschwollen können das A und ob Sie dann so singen können mit strahlendem Gesicht, und es kommt Ihnen das wie eine Freude heraus wie beim Pavarotti. Ein Tenor ist doch jemand seltener!

Das muss man auch wertschätzen und entsprechend bewerten.

Und dann muss er noch ein bisschen ausschauen, und dann muss man... Was glauben Sie, wie lang einer studieren muss....

... bis er eine Oper spielen kann, ein zweiter Geiger? Na, schau her, die zweiten spielen ja viel mehr Noten. Nach einem Figaro sind die alle so müd, und jeder Bläser muss... Das muss alles hergestellt werden. Dann kann man sagen, na ja, man macht's nicht. Na ja, dann macht man KULTUR nicht.

Dann nehmen wir uns unsere Identität weg. Unseren USP – unsere unique selling proposition.

Ja, und es gibt immer wieder, wie Sie sehen, so Nebenwege, wo die Oper durchrutscht. Natürlich muss man das sogenannte Überflüssige – gerade das muss man fördern, in einer Kulturgesellschaft.

Herr Professor Schenk, also ich möchte mich wirklich bei Ihnen für das tolle Interview ganz herzlich bedanken.



Gesangspädagogin der MDW
sowie stellvertretende Leiterin des Institutes für Gesang und Musiktheater a.D.,

Frau Univ.Prof.ⁱⁿ Gabriele Lechner²⁰⁴

Welche Erfahrung haben Sie mit internationalen Studenten gemacht?

Ich habe im Allgemeinen sehr gute Erfahrungen mit ausländischen Studierenden gemacht und seit Beginn meiner Tätigkeit eigentlich einen höheren Anteil an ausländischen Studierenden als an Österreichern gehabt (besonders vom Balkan und aus den ehemaligen Oststaaten).

Sie sind meistens stimmlich sehr begabt, und da sie oft aus ärmeren Verhältnissen kommen, kein Stipendium haben, manchmal nebenbei arbeiten müssen, um sich ein Leben hier leisten zu können, sind sie im Allgemeinen sehr fleißig und strebsam, um schnell vorwärts zu kommen.

Welche Wahrnehmung haben Sie hinsichtlich deren Motiven, in Österreich Gesang zu studieren?

Die ausländischen Studierenden sehen es als besonderes Privileg, in Österreich zu studieren an und als eine größere Chance, im Westen Karriere zu machen. Besonders Wien gilt im Ausland noch heute als Hochburg der klassischen Musik, und die Musikuniversität ist als traditionsreiche, innovative Ausbildungsstätte im internationalen Vergleich sehr beliebt und zieht eine große Anzahl von begabten, interessierten SängerInnen an. Das Institut für Gesang und Musiktheater verfügt über eine europaweit einzigartige Infrastruktur und einen Lehrkörper von internationalem Renommé.

Zur Gesangstechnik

Wie gehen Sie mit dem Studienplan der mdw/dem Wiener Gesangsschulwesen um?

In den letzten Jahren waren Kollege Hanser und ich als Mitglieder der Studienkommission bei der Erstellung und Erneuerung des Studienplans der MDW federführend tätig.

Nach unzähligen Gesprächen mit der Kollegenschaft hatten wir uns 2009 dazu entschlossen, auch an unserer Ausbildungsstätte eine zweizyklische Studienstruktur (das achtsemestrige Bachelorstudium mit den Studienschwerpunkten Schauspiel, Liedgestaltung und Berufschorgesang und das viersemestrige Masterstudium Lied- und Oratorium sowie das viersemestrige Masterstudium Musikdramatische Darstellung) einzuführen. Die Vorbereitung unserer Studierenden auf ein modernes Musiktheater verlangt neue, körperbetonte Ausbildungskonzepte und flexible Studienangebote, die es unseren Bachelor-Absolventen auch barriereelos erlaubt, weiterführende Masterstudien an ausländischen Ausbil-

²⁰⁴ Dieses Interview wurde am 28. November 2013 abgehalten und autorisiert. Fotocopyright: Gabriele Lechner.

dungsstätten zu absolvieren. Im Gegenzug sollen diese dazu führen, internationalen Gesangsstudierenden ihre Berufsausbildung zu erstrangigen KonzertsängerInnen bzw. zu OpernsängerInnen und SingschauspielerInnen bis hin zur Bühnenreife mit dem Titel „Master of Arts“ an unserer Musikuniversität zu ermöglichen. Dieses Studienangebot wurde im Oktober 2010 zum ersten Mal angeboten und bisher sehr positiv angenommen. *Welche Grundsätze bezüglich einer gesunden, schönen Stimme unterrichten Sie?*

Das allerwichtigste Kriterium für mich als Gesangslehrerin ist es, in einer liebe- und vertrauensvollen Atmosphäre die jungen Sängerinnen und Sänger zu unterstützen, eigenständige, in gesanglicher und musikalischer Hinsicht unverwechselbare Persönlichkeiten zu werden und dabei nicht die Spontaneität, Emotionalität und Phantasie zu hemmen, die ein Sänger unbedingt auf der Bühne braucht.

Für mich steht fest, daß Atem- und Stimmfunktion ein untrennbares Ganzes sind! Deshalb versuche ich schon bei den Anfängern deren Augenmerk zu allererst auf eine richtige- weil natürliche - Atmung zu lenken. Da ich selbst in der Alt-italienischen Tradition des BELCANTO- Gesanges erzogen wurde, der ja auch sein Wissen aus Hören und Beobachten / Intuition bezog, möchte ich diese „Methode“ - im Sinne einer natürlichen Legato - Gesangslinie, aber auch Flexibilität und Agilität der Stimme - auch an meine Studierenden weitergeben. Für mich ist eine gute, richtige Artikulation und Diktion basierend auf den offenen „italienischen Vokalen“ eine der Grundvoraussetzungen des Singens. Weitere wichtige Punkte im Unterricht sind etwa: Vokalausgleich und Registerausgleich, Öffnung und Ausnützung der Resonanzräume, Vordersitz der Stimme, „appoggiarsi in maschera /testa“ und „appoggiarsi in petto“ (Anmerkung: Anlehnung an die Maske/den Kopf {die Kopfstimme}; Anlehnung an die Brust{Stimme}), und vieles mehr.

Wie erleben Sie Wien als Anziehungspunkt für internationale Künstler?

Aus eigenen Erfahrungen und in vielen Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen kann ich als selbst als international tätige Opernsängerin berichten, dass die Wiener Opern- und Konzerthäuser einen äußerst beliebten Anziehungspunkt für die Sängerprominenz bilden.

Wie schätzen Sie unsere Stellung europaweit ein?

Im europaweiten Vergleich kann die Stellung Österreichs und dabei insbesondere Wien als eines der führenden Zentren für Musik und darstellende Kunst bezeichnet werden.

Wie schätzen Sie unsere Stellung weltweit ein?

Auch weltweit schätze ich die Position der österreichischen Musikkultur und die in Jahrhunderte langer Tradition gewachsene Wiener Musizier- und Klangtradition als absolut herausragend im internationalen Vergleich ein.

Welche Erfahrungen kennen Sie diesbezüglich von sich/Ihren KollegInnen?

Die KollegInnen und Kollegen haben, denke ich, ähnliche Erfahrungen wie ich. Nähere Details entziehen sich aber meiner Kenntnis.

Wie beurteilen Sie die Wiener Opernkompanien als Arbeitgeber insbesondere für junge SängerInnen?

Die Vorbereitung unserer Studierenden auf ein modernes Musiktheater hat bereits Früchte getragen und einige unserer AbsolventInnen konnten wieder wichtige Schritte auf dem Weg zur internationalen Sängerkarriere beschreiten. Manche davon sind an der Volksoper und der Wiener Staatsoper engagiert.

Als junger Sänger/ Sängerin bekommt man in der Wiener Staatsoper eher schwerer die Möglichkeit, in einer größeren Rolle zu debütieren, ohne sie vorher wo anders gesungen und ausprobiert zu haben (Ausnahmen bestätigen die Regel!- siehe meine persönliche Geschichte)

Es gibt das Cover- System, das es den jungen Sängern erlaubt, eine Rolle einzustudieren. Ob man diese Partie dann wirklich auch in der Staatsoper singen wird, steht in den Sternen, weil es oft mehrere SängerInnen als Cover gibt. Leider hat das auch zur Folge, daß man als junges Ensemblemitglied eher schwierig Urlaub bekommt (man soll ja als Cover für diverse Rollen ständig anwesend sein), um außerhalb von Wien gerade Rollen auszuprobieren und Erfahrungen zu sammeln. Ein Teufelskreis, dem man eigentlich oft nur durch Weggang in ein Provinztheater entkommen kann, um dann vielleicht Jahre später wieder zurück zu kommen.

Welche Erfahrungen haben Sie diesbezüglich gemacht?

Ich persönlich war zuerst im Opernstudio der Wiener Staatsoper als 21 jährige Sängerin 2 Jahre engagiert und später (nach Jahren in Krefeld- Mönchengladbach und an der Grazer Oper) jahrelang als Ensemblemitglied in der Wiener Staatsoper tätig, wobei ich das besondere Glück hatte als Amelia mit Luciano Pavarotti und Piero Cappuccilli in Verdis „Un Ballo in Maschera“ zu debütieren. Diese Produktion wurde von Claudio Abbado dirigiert und europaweit live übertragen. Diese Chance stellt natürlich ein absolutes Ausnahmeereignis für eine junge Sängerin dar, die gerade erst 1 Jahr vorher das Studium absolviert hat und fast ohne Proben eingesprungen ist.

Für mich waren die Wiener Staatsoper und alle Hauptrollen, die ich dort gesungen habe, ein besonderer Glücksfall. Ich muss allerdings schon anmerken, daß man probentechnisch nicht immer optimal vorbereitet wurde und sehr viel der Eigenverantwortlichkeit überlassen wurde. Eine gewisse „Friss-Vogel-oder-stirb-Mentalität“ war und ist, glaube ich, auch heute noch vorhanden. Deshalb ist es unabdingbar, dass eine allumfassende Ausbildung in allen Bereichen des Musiktheaters den jungen Sängerinnen und Sängern von der Universität angeboten werden muss, um sie auf die Risiken und Anforderungen des täglichen Sängerlebens vorzubereiten.

Was würden Sie als deren Vor-/Nachteile werten? (gerne auch exemplarisch Einzelinformationen ohne Gesamtkontext)

Vorteile eines Engagements an den Wiener Opernhäusern: eine unglaublich tolle Orchesterkultur, Musizieren auf allerhöchstem Niveau mit fabelhaften Dirigenten und den besten Sänger- und Sängerinnen-Kollegen, die man sich nur wünschen kann. Ein ständiges sich-Messen (im positiven Sinn) mit der ersten Garnitur an Singschauspielern und Musikern, das es sonst nur in ganz wenigen Opernhäusern der Welt in dieser hoch stehenden Form gibt.

Nachteile: ein hohes Maß an Eigenverantwortlichkeit in Bezug auf Vorbereitung und Proben, wenig Möglichkeiten für Urlaub, um anderweitige Engagements annehmen und die Fach- Partien ausprobieren zu können. Keine Chance, um sich in Ruhe an eine Partie zu gewöhnen oder gar vielleicht zu scheitern, um daraus zu lernen und sich persönlich daraus weiter zu entwickeln.



MDW – und MUK Gesangspädagogin i.R.,
stellvertretende Leiterin der Abteilung für Gesang und Oper der MUK a.D.²⁰⁵,
European Voiceteacher Association – Präsidentin für Österreich –
vormals des Bundes Österreichischer Gesangspädagogen,

Frau Prof.ⁱⁿ Mag.^a Helga Meyer-Wagner^{206;207}

Vielen Dank schon im Voraus für dieses Interview! Du bist die langjährige EVTA-Präsidentin (Anm.: European Voice Teacher Association), Du gibst die Vox Humana heraus und warst auch Abteilungsleiterin am Konservatorium. Wie ist Deine Meinung? Ist der Stand der akademischen Sängerausbildung in Ordnung? Wie liegt Wien im europäischen/internationalen Vergleich? Bist Du gern in Wien als Gesangslehrerin tätig?

Also ich finde, man kann nicht so gut beantworten, ob die derzeitige Ausbildung in Wien in Ordnung ist, weil es gibt ja viele Ausbildungsstätten.

Wie ist es um Wien als Standort, wo man Musik studieren kann oder wo man Gesang studieren kann, bestellt? Du kennst ja Gesangslehrer von überall.

Na sicher, aber es ist Wien ein sehr guter Platz. Die Stadt ist groß, die Hochschule ist groß. Ich kenn die genauen Zahlen jetzt nicht, aber wie ich dort zu unterrichten angefangen hab, hat's 4000 Studenten gegeben, wobei 2000 in pädagogischen Studienrichtungen waren.

IGP?

Ich habe mitgeholfen, auf der Universität also auf der damaligen Hochschule für Musik – die Akkreditierung zur Universität durchzuführen. Also da waren Bestrebungen – sogar von den Pädagogikprofessoren, dass man sagt, wenn eine im Masterstudium ist, dann sollte doch die Diplomprüfung also die Masterprüfung aus einem Konzert bestehen oder aus einer Opernaufführung und nicht aus einer wissenschaftlichen Arbeit. Aber da sind die damals nicht durchgedrungen.

Ist die Akademisierung sozusagen des Gesangsstudiums ein Vorteil?

Na ja, das ist die Frage. Es ist halt die Sache, also wenn einer nur privat irgendwo lernt und nicht die Möglichkeit hat, sich in einem Ensemble zu beweisen oder zu wachsen, dann wird das für ihn sehr schwer sein. Aber im Gegensatz dazu sind da oft so Naturbegabungen // also z.B. die Italiener, da ist ja jeder gleich ein Schauspieler. (lacht) Das ist immer so eine Sache. // Ich weiß nicht, ob in Italien überhaupt gar so große Opernschulen existieren. Das müsstest Du erforschen.

Ist es im Vergleich, zum Beispiel im EVTA-Bereich, ja, in Österreich oder europäisch oder weltweit... Lässt sich hier irgendwie ausmachen, dass Wien eine Sonderstellung hat, oder ist dieses Wien in puncto Oper irgendwie ganz normal – wie irgendwo anders auch?

Na ja, also Wien hat schon... Es ist doch eine Welt-, eine Hauptstadt der Kultur. Eines der großen Zentren // der Kultur. Das muss man schon sagen.

Aha.

Und es wird auch vielmehr Oper gespielt. Weil wir haben drei Häuser: Volksoper, Staatsoper, Theater an der Wien.

Plus die Kammeroper und die Neue Oper Wien und all jene Opernkompanien Wiens, die nicht zu den besten fünf zählen, aber dennoch Musiktheater in Wien (mit unterschiedlichem Erfolg) auf die Bühne bringen als Freie.

²⁰⁵ Der damalige Name der heutigen „Musik- und Kunstuniversität Wien“ lautete zuerst „Konservatorium der Stadt Wien“ und dann in der Übergangsphase – unmittelbar nach ihrer Akkreditierung als Privatuniversität: „Konservatorium Wien Privatuniversität“.

²⁰⁶ Dieses Interview wurde am 5. November 2013 abgehalten und wenige Wochen danach autorisiert. Fotocopyright: Foto Zimmermann 2006.

²⁰⁷ Anmerkung: Aufgrund der Tatsache, dass Frau Meyer-Wagner auch Gesangsprofessorin des Autors dieses Buches war, wurde dieses Interview einvernehmlich im freundschaftlichen Du abgehalten..

Richtig, ja. Viele freie Gruppen, was für die angehenden Sänger dann eine sehr gute Plattform ist, nicht? Und da können sie wirklich sich ausprobieren, und etwas muss ich auch sagen, dass besonders die Volksoper diese Tradition seit **sehr** langer Zeit, seit meiner Jugend auf jeden Fall pflegt, dass sie immer gute Studenten von der Hochschule nehmen und vom Konservatorium. Dann sind ja jetzt wieder etliche junge Kolleginnen und Kollegen, auf die das zutrifft: Marco di Sapia etwa und der Czerny (Der war bei der Schwarz.). Dann die Anita Götz, die Ursula Pfitzner – letztere war Studentin bei mir. Die ist ja jetzt schon lang an der Volksoper tätig. Oder die Mara Mastalir. Andere sehr gute Absolventinnen, die aber nicht an der Volksoper engagiert sind, wären z.B. Elena Coupons oder Bibiana Nwobilo.

Kann man auch sagen, Du bist immer gerne als Gesangslehrerin tätig gewesen in Wien?

Ja, sicher. Ich meine, wie soll ich sagen? Nicht unbedingt nur in Wien, ich war gern als Gesangslehrerin tätig, weil das für mich ein **sehr** interessanter Beruf ist.

Und warum nicht unbedingt nur in Wien?

Na ja, ich habe ja zum Beispiel in meinen diversen Engagements immer wieder, also meine eigenen Kollegen, die zu mir gekommen sind, unterrichtet. Das war ja meine **erste** Tätigkeit // als Gesangslehrerin.

Aber Du bist sehr pädagogisch ausgebildet?

Ja, das bin ich auch. Ich habe Lehramt, Volksschullehramt, Pflichtschul-, also ich bin ausgebildete Volksschul- und AHS-Lehrerin und bin auch ausgebildete Gesangspädagogin. Ja, IGP hab ich nicht gemacht, das war damals Schulmusik. Wie gesagt, ich habe als Pädagogin angefangen, und dort bin ich jetzt wieder gelandet. // Ich habe fertigen Sängern geholfen, dass sie besser werden.

Egal, ob sie eine Rolle nicht gekonnt haben oder ob sie eine Stimmkrise hatten, das ist mir bei einigen auch sehr gut gelungen, aber wieso die Sänger immer zu mir gekommen sind, weiß ich nicht.

Das ist von allein geschehn.

Ich habe nie mich angeboten, ich hätte das auch gar nicht wollen – ehrlich gesagt, weil ich selber immer große Partien gesungen habe, im Ausland, und da habe ich sehr viel proben müssen dafür und dann noch die Kollegen betreuen und hingehen müssen in die Vorstellungen, wenn sie singen bzw. bei Schlussproben zuhören. Die waren zum Teil, waren wir ohnehin in derselben Produktion // manchmal auch getrennt. Aber ich selber hab's auch so gemacht. Ich habe mir immer einen Kapellmeister oder einen Sängerkollegen gesucht, der mir zuhört bei Schlussproben. // Dass er mir sagt, ist das in Ordnung, verstehst Du mich, ist irgend etwas stimmlich nicht in Ordnung, komm' ich durch? Habe ich irgendwelche Probleme und so?

Also Teamwork sozusagen?

Nicht unbedingt Teamwork, weil der hat ja dann von mir nichts gewollt oder umgekehrt: Ich wollte auch von denen nichts, die ich unterrichtet hab. So gleicht sich das im Endeffekt wieder aus. Und das passiert immer wieder, es passiert ja auch in der Staatsoper, da ist z.B. der Gottfried Hornik, er hat ja Jahre lang die Sänger dort gecoacht. Unterrichten klingt so nach Schule.

Das bringt mich zur nächsten Frage: Ist es eigentlich deiner Meinung nach notwendig, Gesang überhaupt zu studieren?

Na ja, nicht unbedingt notwendig. Die Hilde Zadek sagt immer: Es gibt geborene Sänger, und es gibt gelernte Sänger.

Aber der geborene Sänger ist im Nachteil, weil sein Organ oder sein Instrument nicht immer so klaglos funktioniert, und wenn er nie gelernt hat, wie er mit seinem Organ umgeht und wie man sich helfen kann, worauf man achten muss, //

dann hat man keinen Führerschein, dann ist die Stimme weg nach drei Jahren. Das ist ja leider immer wieder auch der Fall.

Warum kommen die Sänger eigentlich nach Wien, um Gesang zu studieren?

Ja, das ist natürlich eine gute Frage. Weil sie die Wiener Kultur so verehren. Die Japaner sehen zuhause die Gastspiele von der Staatsoper und vom Musical. Die sind mit Elisabeth jedes Jahr in Japan. Nach wie vor.

Also auch der U-Sektor sozusagen. // Wenn man das so nennen kann. // Ist also sehr begeisternd.

Gibt's irgendwie einen Unterschied // zwischen den Gründen, dass man in Wien Gesang studieren will und dass man in Wien als Sänger arbeiten will? Ist da jeweils etwas anderes gegeben?

Na ja, ich würde sagen: Nein, es ist so, dass einmal die Studenten hier studieren wollen, und dann schauen sie halt natürlich, dass sie hier ein Plätzchen kriegen. Fertige Sänger // also // das kann ich zu wenig beurteilen. Da müsstest Du einmal nachschauen // in der Oper. Es sind viele Ausländer gegenwärtig hier tätig.

Ja.

Da hat gerade wieder der neue Direktor einige hervorragende Leute geholt – es hat diesen Beaumarchais Concours gegeben. Das war ein Wettbewerb, wo sie Werke von Beaumarchais gemacht – also hauptsächlich Figaro – von Mozart, von Rossini, von Cimarosa, und da haben sie einen Wettbewerb gemacht. Da mussten die auch immer deren Werke singen, und es wurde dann ausgesucht, ob ein Student nun jetzt bleiben darf oder nicht. // Dann gab's ein Konzert, jetzt erst im Herbst, da war eine von meinen Studierenden dabei, es war eine junge Koreanerin. Sie war hervorragend ausgebildet, ist gekommen von ihrer Mutter ausgebildet. Die ist dort eine namhafte Professorin. In Seoul.

Wir haben zum Beispiel auch eine Koreanerin gehabt, die hat ihre Dissertation über koreanische Studenten an der mdw geschrieben, wie sich etwa das Gesangstudium auf koreanische Studenten auswirkt. Da gibt's eine ganze Reihe von Studenten, und sie hat dann festgestellt, der Ruf von der Wiener Musikuni in Korea wäre nicht so toll und daher hätten es koreanische MDW-AbsolventInnen zuhause nicht so gut, als wenn sie anderswo studiert hätten. Dazu frage ich: Stimmt das wirklich?

Na ja, also das weiß ich nicht. Es kann sein, dass da sehr viel gekränkter Stolz der Absolventen, die hier nach dem Studium nicht im Rahmen eines Engagements genommen wurden, mitspielt. //

Ah ja, so meinst Du.

Weil sie müssen natürlich sehr gut sein, dass man sie hier nimmt.

Und viele sind halt nicht so gut. Die haben nur gelernt. Die meisten singen ja wie die Apparate // ohne dieses Charisma, von dem man immer spricht, was man eigentlich nicht gut messen und wägen kann, aber man fühlt es. Diese Bühnenpräsenz. Wenn der herauskommt: Er ist da, oder sie ist da. Und das andere: Der kann zwar gut singen, aber ich hör ihm nicht gern zu. Das passiert eher öfter, das man sagt: Ja, der singt tadellos, aber ich hör ihm nicht gern zu. Das ist für mich völlig uninteressant. Und ich glaube, dass da von den Aussagen der Studierenden, die nicht genommen worden sind,

//gekränkter Stolz mitspielt.

Ja, jetzt die Lee, die Su Yon Lee, die war bei mir ein paar Monate, die war sehr gut ausgebildet, aber sie hat wenig Ausdruck gehabt und überhaupt keine Tiefe, weil das untere Stimmregister nie jemand mit ihr gearbeitet hat. Die Stimme war aus beim c`/h, weil sie nie gelernt hatte, das Brustregister zu benützen. Das hat sie bei mir dann gelernt // noch zusätzlich. Und hat Königin gesungen // sehr schön // Königin der Nacht. Ein hoher Sopran. // Außerdem hat sie den Pavarotti-Bewerb gewonnen // unlängst.

Und sie hat dann zwar manchmal vorgesungen, wo sie nicht so gut war, aber bitte: Man ist halt nicht immer gleich. Aber jedenfalls jetzt war sie in diesem Concours de Beaumarchais. Das ist übrigens hoch elegant das Programm, das hab ich doch da irgendwo. (sucht danach.)

Du brauchst Dir keine Mühe machen, es reicht mir das gesprochene Wort von dir.

Aber jedenfalls hat er da (Anmerkung: der Staatsoperndirektor) etliche junge Leute, die schon im Ensemble sind. Nicht zu vergessen die Chinesen, die jetzt kommen. Die sind viel lockerer, sind natürlich auch viel mehr Leute als die Koreaner, aber das sind sehr Begabte mit gut ausgebildeten Stimmen. Und die wollen natürlich auch unsere Kultur kennenlernen.

Und warum gehen die nach Wien und nicht nach Berlin und nicht nach New York?

Na, es gibt ja ohnehin auch welche, die nach Berlin, gehen. Es gibt viel mehr Leute in New York, davon bin ich ganz überzeugt, als in Wien.

In New York, habe ich nachgerechnet, kosten 6 Jahre Gesangsstudium 200.000 Euro?!

Das ist ein Wahnsinn, ja.

Und ich kann mir aber nicht vorstellen, dass die besser sind als bei uns.

Es kommt immer auf den Lehrer an.

O.K.

Das ist wirklich ganz schwer, aber ich weiß nur, das erstens einmal die Studenten – das ist bei uns so, ich weiß nicht, wie es woanders ist, – dass die sich immer das Beste suchen, wenn sie gescheit sind.

Die gehen dann zu mehreren Lehrern. Die gehen zuerst zu dem, dann versuchen sie es bei dem, und dann haben sie ja auch die sogenannten Interpretationsklassen. Da hat man nicht nur einen Gesangslehrer, sondern meistens ist man ohnehin sängerisch soweit, dass es geht. Und in der Opernklasse und in der Liedklasse gibt's sehr viele Aufführungen, viele Klassenabende. Das, was ich am Konservatorium (*Anm.: nunmehr Musik- und Kunstuniversität Wien genannt*) auch eingeführt habe. Das Ensemblesingen.

Ja.

Das ist ja geblieben jetzt, und Schauspielunterricht haben sie ein bisschen. Das ist nicht weiß Gott wie toll, glaub' ich, aber immerhin so grundlegende Dinge gibt es am Konservatorium.

Das wäre auch schon meine abschließende Frage: Wenn Du Bürgermeisterin wärst, und Du wärst mit den Agenden //

Also sagen wir Kulturstadträtin.

Kulturstadträtin

Da hat man viel Einfluss!

Verantwortliche jedenfalls. Würde mich interessieren, was würdest du ändern / an der Wiener Sängerausbildung // oder dann in weiterer Folge an der Wiener Opernpraxis?

Na ja, ich würde die Leute mehr / in die Praxis / - also das hab ich ja eingeführt im Konservatorium, dass man – das haben wir mit dem Vitucci (Anmerkung: Gesangsprofessor an der mdw und vormals Gesangs-Abteilungsleiter am Konservatorium) gemeinsam gemacht – dass wir diese Übungsabende eingeführt haben. Da kann jeder, der will, einmal im Monat öffentlich singen, jeder! Das würde ich verstärken.

Und das nehmen halt viele nicht in Anspruch. Das ist wieder die andere Seite.

Und das hast Du eingeführt?

Das hab' ich eingeführt.

Und das gibt's schon seit ewig, oder seit wann gibt's das?

Das gibt's seit ca. 1995.

Das haben wir mit Vitucci einfach besprochen, und dann, wie wir akkreditiert worden sind (*Anmerkung: Das „Wiener Konservatorium der Stadt Wien“ in der Johannesgasse*

wurde zur Privatuniversität „Konservatorium Wien GmbH“ akkreditiert und konnte ab dann auch die Titel Bachelor und Master verleihen, nunmehr heißt es nach seiner zweiten Umbenennung bzw. Umgründung MUK – „Musik- und Kunstuniversität der Stadt Wien GmbH“), da war ja ich Abteilungsleiterin.

Ich weiß.

Da hat mich der Markovic, der Direktor, extra engagiert dafür – für die Unterstützung seiner bei der Umwandlung des „Konservatorium der Stadt Wien“ zunächst in die Privatuniversität: „Konservatorium Wien GmbH“. Dazu hab' ich mein Hobby weiter gepflegt, also die Ensembleübungen. Als Kulturstadträtin würde (Anmerkung: auf die frühere Frage zurückkommend), / würde ich auf jeden Fall ein bisschen mehr künstlerische Fächer einführen, also zum Beispiel eben auch die allgemeinen Leute zum Ausprobieren ihrer künstlerischen Fähigkeiten bringen.

Ja.

Vor allem z.B. die Gesangspädagogen. (Anmerkung: IGP-Studenten: = Instrumental- und Gesangspädagogik-Studenten.) Die müssten viel mehr wirklich künstlerische Fächer haben.

Und auch dass die Leute in der Schule – in der AHS – angehalten werden zum probeweisen Opernsingen oder so?

Nein, nicht unbedingt opernsingen, aber die sollen Theater spielen, / sie sollen Bühnenspiel machen, und wenn sie können, können sie auch Singspiele machen. Sie sollen sich jedenfalls kreativ betätigen. Sie sollen in eine Rolle schlüpfen. Sie sollen es lernen und zwar tatsächlich, Szenen aus jedweder Oper oder auch aus Musicals oder aus Schauspielen zuerst zu memorieren und dann zu spielen. Wir haben als Kinder so etwas gemacht. Mit meiner Freundin und ihrem Bruder haben wir Klassiker gespielt. – König Ottokars Glück und Ende, Maria Stuart, Faust Prolog: „Im Himmel...“ – Den kann ich bis heute auswendig. Sie (meine Freundin) war der liebe Gott, und ich war der Mephisto. (lacht.)_Und ihr kleiner Bruder, (der ist jetzt Hochschulprofessor für Hoch- und Tiefbau)_durfte die Erzengel memorieren.

Ich meine, so fängt's an. Diese Lust, **diese Lust** am Spiel. Lust, in Rollen zu schlüpfen. Welche Möglichkeiten man dann für sich hat, das ergibt sich in zweiter Linie erst.

Der Otto Schenk hat mir gesagt, wie ich ihn interviewt habe, es gehören die Opernverführer an den Schulen mobilisiert, um das Ganze aufrecht zu erhalten.

Ja, da gebe ich ihm Recht.

Also, das sehe ich auch so. Du bist ja auch /// dabei gewesen zwei Mal. (Anmerkung: bei den Ensembleübungen) Das – in den Schulen – ich nenne es ja Oper hautnah – mein Projekt – trägt wahrscheinlich auch ein wenig zur Musikkulturerziehung bei.

Ja, ja.

Weil die Kinder sind so – ohne Orchestergraben und ohne diesen ganzen Klim Bim, mit den ganzen Kulissen, mit dem Licht in Kontakt /// und schau': das ist ja ganz toll, was die machen. Und wie lang dauert das, dass man so laut singen kann? (Anm.: Junge SingdarstellerInnen spielen für SchülerInnen Oper in Schulen mit verhältnismäßig einfachen Mitteln als Anwendung des Gesangsstudiums und dadurch quasi als Synergieeffekt bzw. Anwendung des Gelernten in der Praxis.)

...Und was sagst Du zu diesen Kindersingschulen an den Musikschulen?

Ja, das ist hervorragend. Das ist ein ganz großes Verdienst, // dass die jetzt alle Musiklehre haben und Gesang. Also nicht überall, aber in den Schulen, die sich halt darum kümmern. Ich hab' da etliche in der Familie – Kinder – die sehr viel dort lernen.

Ja, aber da ist es, glaube ich, am Land (Anmerkung außerhalb von Ballungsräumen) noch besser, weil da mehr Mittel diesbezüglich investiert werden. Ich weiß nicht, ob du das auch

so siehst bzw. oder ob sie in Wien ohnehin schon gut genug ist – die Musikschulbildung der Kinder und Jugendlichen.

In Wien sind viel zu wenige Musikschulen, weil die Stadt Wien einfach das Geld nicht hergibt.

Ja, aber nebenbei bemerkt: War nicht zumindest früher das Wiener Musikschulwesen im primären und sekundären Bereich ohnehin kombiniert mit dem Konservatorium sozusagen als deren zuständige zentrale Musikhochschule oder wie ist das in Wien organisiert mit der musischen Bildung?

Na ja, das ist eine eigene Geschichte. Das Konservatorium war immer die Hochschule quasi. Früher waren überhaupt die Musikhochschule und das Konservatorium gemeinsam eine Schule, das hat sich erst im 20. Jahrhundert in Richtung einer Trennung geändert. Der Salieri hat dieses Konservatorium (Anm.: Name der früheren „Gesamtmusikhochschule“) erfunden.

Das hat er 1817 getan. Das weiß ich noch genau. Ja, damit man auch Chorsänger ausbildet, weil die Leute wollten ja nur solo singen.

Du hast ja im Rahmen dessen auch besonders schöne Stimmen unterrichtet wie z.B. jene von Boaz Daniel.

Ja, ja.

Wie ist es Herrn Daniel überhaupt gelungen, so eine erfolgreiche Sängerkarriere zu initiieren?

Nun, der ist zunächst vom Ausland gekommen, und wir haben ihn aufgenommen am Konservatorium anfänglich bei Prof. Sebastian Vitucci. Eine schöne Stimme, aber sie war noch nicht fertig. Er hat einfach zu wenig Tiefe und zu wenig Höhe gehabt, diese beiden Stimmregister unter und über der sogenannten Mittellage musste bei ihm noch verstärkt gearbeitet werden.

Aber der Vitucci konnte mit ihm nicht recht etwas anfangen, und da haben wir dann einen Studentenaustausch bezüglich unserer beiden Gesangsklassen in Person des Daniel gemacht.

Heute singt er an der Wiener Staatsoper große Rollen, gastiert regelmäßig international an bedeutenden und großen Häusern. Er ist daher ein sehr schönes Beispiel für eine sehr gelungene, in Wien hervorgebrachte Sängerkarriere.

Das war es auch schon. Herzlichen Dank dir für die Zeit und für diese deine äußerst wertvollen Einsichten.

Zu guter Letzt noch ein Portrait des Autors dieser Studie zum Wiener Opernwesen, welcher persönlich all die hier vorliegenden Interviews anbahnte, durchführte und schließlich auch transkribierte.



Thomas Klingmüller, geb. 1981 in Wien.²⁰⁸

²⁰⁸ Fotocopyright: Thomas Klingmüller 2018.