

# PRESS REVIEW

---

Daniel Barenboim Stiftung  
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Thursday, March 18, 2021



West-Eastern  
**Divan Orchestra**



**BARENBOIM-SAID**  
AKADEMIE



**PIERRE BOULEZ**  
SAAL

Die Zeit

**Was macht die Abwesenheit von Kunst mit der Gesellschaft? Ist Politik eine Frage der Bildung? Ein Gespräch mit dem Bariton Matthias Goerne und dem Kulturmanager Matthias Schulz**

Berliner Morgenpost

**Commission setzt auf Schnelltests, Information, Smart-Apps: Erstes Konzert Ende März**

Die Zeit

**Klaus Dörr, Intendant der Volksbühne Berlin, tritt zurück. Er soll sein Amt missbraucht haben. Ist das Intendantenprinzip noch zu retten?**

Frankfurter Allgemeine Zeitung

**Der Dirigent und Pianist James Levine prägte das internationale Musikleben ein halbes Jahrhundert lang. Dann wurde er des sexuellen Missbrauchs bezichtigt. Jetzt ist er gestorben.**

Frankfurter Allgemeine Zeitung

**Wie im Hörfunk von WDR und RBB „Empfehlungen“ zufolge künftig über Kultur geredet werden soll, ist alarmierend**

Der Tagesspiegel

**Die Pandemie hat Streamingangebote von Theatern zum Standard gemacht. Doch wo bleiben Rechte und Kosten?**

Süddeutsche Zeitung

**Immer mehr französische Theater sind besetzt**

Die Zeit

**War Chick Corea ein Jazzverführer? Können wir überhaupt zum Jazz verführt werden?**

# Echtzeit! Langsamkeit! Aura!

Was macht die Abwesenheit von Kunst mit der Gesellschaft? Ist Politik eine Frage der Bildung? Ein Gespräch mit dem Bariton Matthias Goerne und dem Kulturmanager Matthias Schulz

DIE ZEIT: Herr Schulz, am 19. März startet in Berlin ein Pilotprojekt, das Theater- und Musik-Aufführungen unter Wahrung der Hygiene- und Abstandsregelungen vor getestetem Publikum zulässt. Sie planen für Karfreitag eine Vorstellung von Mozarts Le nozze di Figaro. Wie hoffnungsfroh sind Sie – und was macht das Diktat der Zahlen mit einer Institution wie der Lindenoper?

Matthias Schulz: Das Pilotprojekt lese ich schon als wichtiges Zeichen dafür, dass wir jede Chance nutzen wollen, Kultur wieder möglich zu machen. Unser Gegner ist ein Virus, nicht die Politik, das dürfen wir bei aller Erregung und Ungeduld nicht vergessen. Während der ersten Welle war ich mit der Strategie, vorsichtig zu sein, sehr einverstanden. Der Teillockdown im Oktober aber hat auch bei mir zu Irritation geführt. Wenn kollektiv auf die Bremse getreten wird, in Ordnung. Aber der Lockdown light war Symbolpolitik zulasten eines Teils der Gesellschaft, der Künstler und der Gastronomen. Wie soll man das vermitteln? Seither vermisse ich insgesamt Entschlossenheit und Kreativität in der Bewältigung der Krise.

Matthias Goerne: Um eins vorzuschicken: Ich finde es beschämend, wie viele Menschen gestorben sind und weiter sterben werden, weil wir nicht imstande waren und sind, sie durch rechtzeitige Beschaffung von Masken, Impfungen, Schnell- und Selbsttests zu schützen! Ähnlich verantwortungslos gehen die Entscheidungsträger mit der Kulturszene um: Es ist zwar Geld geflossen, man hat immense Schulden aufgenommen, oft ohne dass das den Einzelnen wirklich geholfen hätte – die Inhalte aber, die Kraft, die gesellschaftliche Dimension von Kultur werden verraten. Mozarts Figaro ist keine Freizeitgestaltung, sondern bietet einen unschätzbaren Mehrwert für unser Miteinander. Selbst wer nie in die Oper geht, profitiert davon, dass nach einem solchen Abend ein anderer Geist weht, die Leute anders denken, großzügiger werden, offener ...

Schulz: ... empathiefähiger ...

Goerne: Ja! Aber warum wird dann mit Kultur nicht argumentiert?

Schulz: Noch verfügen wir über eine der reichhaltigsten Kulturlandschaften der Welt, und ich spreche mit vielen Politikerinnen und Politikern, auch jüngeren, die sagen, dass sich daran nichts ändern darf. Eine Erfahrung aus der Krise aber könnte sein, und das macht mir Sorge, dass viele denken, dass es auch ohne oder mit deutlich weniger Kultur geht. Eine Schwächung der Institutionen wäre zum jetzigen Zeitpunkt fatal.

ZEIT: Aber schwächen sich die Institutionen durch eine gewisse Selbstzufriedenheit nicht auch selbst?

Goerne: Bitte nicht den Spieß zu früh umdrehen! Was ist uns die Kultur wert?, das ist die Frage! Ganz konkret! Es geht ums gesellschaftliche Miteinander – und um soziale Fairness jenseits aller Lippenbekenntnisse. Die Freiberufler etwa, von denen viele Branchen leben, gut leben, müssen dringend abgesichert werden. Die einen kriegen in der Krise bis zu 95 Prozent aufgestocktes Kurzarbeitergeld, weil sie zufällig an der Berliner Staatsoper arbeiten – und die anderen kriegen gar nichts? In einer Branche, die in Deutschland mehr umsetzt als die Chemieindustrie? Sagenhaft!

Schulz: Ich kann deine Empörung absolut nachvollziehen, Matthias. Es ist aber trotzdem wichtig, wie gesagt, dass wir als Institution möglichst genauso stark aus der Krise hervorgehen, wie wir in sie hineingegangen sind. Ich kenne viele junge Künstlerinnen und Künstler, die bereits den Beruf gewechselt haben oder sich gar nicht erst ausbilden lassen wollen, weil sie sich nicht trauen. Das sind die Schäden, mit denen wir es in Zukunft zu tun haben werden. Um sie abzuwenden, brauchen wir, da gebe ich dir recht, ein starkes gesamtgesellschaftliches Bekenntnis zur Kunst. Sonst kann das nicht gelingen.

ZEIT: Gibt es Ost- und West-Blicke auf die Corona-Krise? Herr Schulz, Sie kommen aus Bayern, Herr Goerne, Sie wurden in Weimar geboren.

Goerne: Vielleicht sehe ich manches unverblümter. Ich habe mit meiner DDR-Sozialisation wahrscheinlich auch einen anderen Blick auf die Bundeskanzlerin ... Mir fehlt in unserem Krisenmanagement vor allem die Differenzierung, und das hat nichts mit Ost oder West zu tun. Es gibt unzählige Studien, die sagen, dass Kulturorte keine Infektionsherde sind – haben die jemals irgendwo Gehör gefunden? Nein. Selbst mit dem Berliner Pilotprojekt hat man bis zur dritten Welle gewartet.

Schulz: Diese Krise berührt so existenzielle Dinge, sie geht so tief, dass Mentalitätsunterschiede meiner Beobachtung nach verschwinden. Die Leute hier an der Staatsoper fragen sich vielmehr: Wird meine Arbeit wertgeschätzt? Bin ich relevant? Aus meiner Perspektive als Intendant füge ich hinzu: Kultur braucht Ziele, der Motor eines Opernhauses darf nicht stillstehen! So gesehen waren unsere Online-Premieren, Lohengrin, Jenufa, unglaublich wichtig. Bei allen Widerständen, auch internen.

ZEIT: Die Pandemie gilt gemeinhin als Brandbeschleuniger. Nimmt durch Corona auch die latente Legitimations- und Sinnkrise der Kultur stärker Fahrt auf?

Goerne: Es wäre für uns Künstler viel leichter, wenn auch das Publikum opponieren würde.

ZEIT: Tut es aber nicht.

Goerne: Es besuchen übers Jahr bekanntlich mehr Menschen Kulturveranstaltungen als Fußballfans Spiele der Bundesliga. Die Fans haben vor den leeren Stadien protestiert – die Kulturbürger vor den leeren Theatern und Konzertsälen nicht. Eine Aktion wie »Aufstehen für die Kunst«, die meine Sängerkollegen Christian Gerhaher und Wolfgang Ablinger-Sperrhacke jetzt in München ins Leben gerufen haben, um beim Bayerischen Verfassungsgericht eine Popularklage vorzubereiten, eine solche Aktion könnte viel mehr Druck entwickeln, wenn das Publikum sich mit engagieren würde. Sind die Leute sich zu vornehm dafür? Sind sie zu bescheiden? Oder zu ängstlich? Ich habe da übrigens unterschrieben. Du auch, Matthias?

Schulz: Ich habe das gar nicht so mitgekriegt. Unsere Streaming-Angebote wurden laut Statistik besonders von den Jüngeren stark genutzt, von den 25- bis 34-Jährigen. Das finde ich natürlich großartig! Wir als Kulturinstitution aber können nicht alle Bildungsdefizite ausgleichen, die, gerade was die Musik betrifft, angehäuft zu werden drohen. Wenn an den Schulen das Fach Musik kaum mehr unterrichtet wird, wenn es keine Schule des Hörens mehr gibt, haben wir ein Problem – und dann steht eben niemand mehr für uns auf der Barrikade.

ZEIT: Was die Solidarität in der Krise betrifft, zeigt sich der Kulturbetrieb gespalten: Die einen machen durch Aktionen und offene Briefe auf sich aufmerksam, die anderen meinen, die einzig wahre Solidarität liege im Verzicht.

Goerne: Letzteres halte ich für Selbstabschaffung und kompletten Wahnsinn! Ich würde für nichts auf der Welt Menschenleben riskieren, und ich verwahre mich auch dagegen, dass Kollegen wie Moritz Eggert Leuten wie mir das indirekt unterstellen.

ZEIT: Der Komponist Moritz Eggert schreibt in seinem Blog, man solle keine »sinnlosen Gerichtsprozesse« anstrengen, um die »schnellstmögliche Öffnung der Künstlergarderobe von Christian Gerhaher zu erzwingen«.

Goerne: Diese Polemik geht natürlich gar nicht. Ich möchte gerne ausgelotet sehen, ganz faktenbasiert, wie wir mit und trotz der Pandemie verantwortungsvoll Kunst machen können. Im Sinne gesellschaftlicher Solidarität! Sonst fliegt uns der Laden hier nämlich demnächst um die Ohren. Was du, Matthias, vorhin gesagt hast, eine böse Lehre aus der Krise könnte sein, dass es auch mit weniger Kultur geht, das werden sich die Kommunen nicht zweimal sagen lassen, wenn für das kleine Dreispartenhaus in der Provinz bald kein Geld mehr da ist.

ZEIT: Aber ist die Corona-Krise nicht auch ein Weckruf zur Veränderung? Woher rührt die Vorstellung, viele Kultur-Institutionen seien träge und beschäftigten sich mit weltfremden Inhalten?

Goerne: Ich würde sagen, das ist eine Frage des Bildungsstands einzelner Politiker – leider auch bei denen mit Regierungsverantwortung.

Schulz: Oper ist ein lebendiges Ökosystem, das sich permanent verändert. Was die Gesellschaft begreifen muss, ist, dass sich jede Investition in Kultur fünffach auszahlt. Allein ökonomisch, durch die vielen Multiplikatoreffekte. Kultur ist ein massiver gesellschaftspolitischer Hebel, und was der Staat im Verhältnis dafür ausgibt, ist sehr überschaubar. Es ist auch keineswegs so, dass wir Kulturverantwortliche immer nur die Hand aufhalten: Neben den Ticketeinnahmen sind knapp sechs Prozent unseres Budgets privat eingetriebene Mittel. Dafür haben wir uns sehr angestrengt, auch damit unsere Sponsoren uns in der Krise die Treue halten.

Goerne: Was mich frustriert, ist, dass in den vergangenen zwölf Monaten Politik auf dem Rücken des künstlerischen Idealismus gemacht wurde. Die Leute leben von ihrer Kunst – und wenn die ihnen weggenommen wird, stehen sie vor dem Nichts. Außerdem dürfen wir uns nicht einbilden, dass es nach der Krise weitergeht wie vor der Krise. Wie entwöhnt

wird das Publikum sein? Zu welchen Risiken sind die Veranstalter noch bereit? Das wissen wir alles nicht.

ZEIT: Wird es nach dieser langen analogen Fastenzeit nicht auch schwieriger, den Leuten zu erklären, warum sie überhaupt drei, vier Stunden lang in drangvoller Enge sitzen sollen, damit andere ihnen etwas vorspielen? Widerspricht die Ex-cathedra-Situation des Guckkastens nicht per se unserem frisch geübten digitalen Selbstbewusstsein?

Schulz: Die Kunstform Oper Auflösungsprozessen preiszugeben wäre meiner Ansicht nach absolut falsch. Gerade im Anachronismus liegt doch die Zukunftschance: Sich in einen Schutzraum zu begeben, um dort Authentizität zu erfahren, Echtzeit zu erleben, Langsamkeit, sich einer Sache hinzugeben, eine Aura zu spüren – das geht nur im Musiktheater. Diese Momente muss man immer wieder neu freilegen und vermitteln, darum geht es! Matthias Goerne und ich haben uns 1997 am Salzburger Mozarteum kennengelernt, bei einem Liederabend. Im Jahr darauf kam er wieder und hat mit Alfred Brendel am Klavier die Winterreise gesungen. Das war für mich eine Erleuchtung, was da bei jedem Einatmen passierte, dieses unendliche Legato, das er hat! Seitdem sind Schubert-Lieder in meinem Leben etwas ganz Zentrales. Matthias hat mir eine Welt aufgeschlossen, da habe ich begriffen, wie unverzichtbar solche Künstler sind. Dieses Bewusstsein beflügelt meinen missionarischen Eifer bis heute.

Goerne: Wir Musiker sind dafür da, solche prägenden Erlebnisse zu schaffen. Das heißt: Das Wichtigste ist es, weiter zu singen, weiter zu spielen, weiter aufzutreten – und uns von den jeweiligen Umständen möglichst wenig abhängig zu machen.

Das Gespräch führte Christine Lemke-Matwey

Fotos: Marcus Höhn für DIE ZEIT

Matthias Goerne, 53, sollte diese Saison in Berlin Bergs Wozzeck und Wagners Holländer singen

Matthias Schulz, 44, ist ausgebildeter Pianist und Volkswirt. Seit 2018 leitet er als Intendant die Berliner Staatsoper

# Sechs-Punkte-Plan der Berliner Clubs

Commission setzt auf Schnelltests, Information, Smart-Apps: Erstes Konzert Ende März



**ZURZEIT EIN CORONA-TESTZENTRUM:** der KitKat Club in der Köpenicker Straße in Mitte. Foto: fabian Sommer dpa

Nach einem Jahr im Corona-Lockdown suchen die Berliner Clubs nach Perspektiven für eine Öffnung. Zentral ist dabei ein Sechs-Punkte-Plan. Wie die Clubcommission am Mittwoch mitteilte, gehört dabei neben Pilotveranstaltungen mit Schnelltests eine zentrale Informationsplattform mit Hygienekonzept-Empfehlungen und aktuellen Verordnungen. Außerdem wollen die Clubs die Besucherzahlen und das Ausgehverhalten sowie die wirtschaftliche Situation der Branche systematisch erfassen. Helfen sollen außerdem Smart-Apps, die Beteiligung an Forschungsprojekten und eine Informationskampagne.



Nach monatelanger Pause sollen in Berlin die ersten Bühnen noch im März für ein Pilotprojekt öffnen. Das Publikum wird vorher auf das Coronavirus getestet. Neben den Philharmonikern, dem Berliner Ensemble und der Staatsoper Unter den Linden ist auch die Clubcommission mit einem Konzert am 27. März im „Säälchen“ auf dem HolzmarktGelände an der Spree dabei.

Pamela Schobeß, die Vorsitzende der Clubcommission, nannte das Pilotprojekt „einen kleinen, aber wichtigen Schritt, um nach einem Jahr wieder eine Perspektive für die gesamte Branche schaffen zu können“.

Die international bekannte Berliner Clubszene gilt als wichtiger Tourismus- und Wirtschaftsfaktor. Mit Ausnahmen im Sommer gab es in der Pandemie so gut wie keine legalen Partys, Konzerte oder Abende zum Tanzen. Bislang habe es bei den 300 Mitgliedern des Verbandes noch keine Schließungen gegeben – dank der Soforthilfeprogramme von Land und Bund sowie der Spendenaufrufe und Darlehen, wie es heißt.

Es sei aber absehbar, dass es in der Zeit nach einer Wiedereröffnung nochmals zu einer Bewährungsprobe kommen werde und Hilfen notwendig blieben. Die Clubcommission rechnet mit einer eingeschränkten Reisefreiheit von Künstlern und Besuchern.

Die aktuelle Corona-Lage in Berlin gibt allerdings wenig Anlass zur Hoffnung auf eine schnelle Besserung – im Warnsystem des Lageberichts stehen die Ampeln für den Reproduktionsfaktor (R-Wert) und die Neuinfektionen pro Wiche (Inzidenz) auf Rot. dpa

---

Berliner Morgenpost: © Berliner Morgenpost 2021 - Alle Rechte vorbehalten.

# Die Blicke der Macht

Klaus Dörr, Intendant der Volksbühne Berlin, tritt zurück. Er soll sein Amt missbraucht haben.

Ist das Intendantenprinzip noch zu retten? VON PETER KÜMME

Im konservativen Segment des deutschen Feuilletons ist die Nachricht mit einer Mischung aus Verwunderung und Häme aufgenommen worden. Ausgerechnet die Berliner Volksbühne, heilige Stätte des antibürgerlichen Theaters, hat mit Vorwürfen zu kämpfen, die man eher in einem mittelständischen Betrieb vermuten würde: Der Chef hat seine Macht missbraucht; der Chef hat sich nicht im Griff und findet das sogar gut.

Konkret: Dem Intendanten Klaus Dörr, der 2018 vom Staatstheater Stuttgart gekommen war, um nach der Entlassung des Museumsleiters Chris Dercon das schwer angeschlagene Haus vor allem wirtschaftlich wieder auf Kurs zu bringen (Dörr ist Wirtschaftswissenschaftler), wird von zehn Mitarbeiterinnen der Volksbühne vorgeworfen, seine Macht missbraucht zu haben. Die Tageszeitung, welche die Vorwürfe in großer Aufmachung veröffentlicht, schreibt, Dörr habe erotisierende Anspielungen und Witze gemacht, habe sich nicht an angezeigte Distanzregeln gehalten, habe Frauen zum Tragen hoher Schuhe aufgefordert, habe sie auf unangebrachte Weise berührt, habe offensiv die Brüste mancher Gesprächspartnerinnen angestarrt, habe unangemessene Textnachrichten geschickt, ja, er habe auch Upskirting (das heimliche Fotografieren unter den Rock einer Frau) betrieben. Und er habe ältere Schauspielerinnen unter Druck gesetzt und erniedrigt.

Die zehn Frauen wandten sich im Herbst vergangenen Jahres an eine Berliner Vertrauensstelle gegen sexuelle Belästigung und Gewalt, die sich Themis nennt; sie wurde 2018 im Zuge der MeToo-Debatte gegründet. Am 18. Januar 2021 informierte Themis die Berliner Senatsverwaltung für Kultur über die Vorwürfe. Am 21. Januar erörtert Kultursenator Klaus Lederer, der Dörr eingestellt hat, den Fall in der Senatsverwaltung. Am 2. März wird Dörr dort angehört. Am 13. März erscheint in der taz der belastende Artikel. Dörr weist die Vorwürfe von sich und schaltet einen Anwalt ein. Am 15. März dann erklärt Dörr seinen Rücktritt:

»Ich bedaure zutiefst, wenn ich Mitarbeiter:innen mit meinem Verhalten, mit Worten oder Blicken verletzt habe. Ich bedaure, dass mir nicht gelungen ist, ein offenes und diskriminierungssensibles Klima zu schaffen, das Probleme rechtzeitig erkennt und es Mitarbeiter:innen ermöglicht, sich vertraulich mit ihren Fragen, Beschwerden und ihrer Kritik an die notwendigen und vorhandenen Stellen in der Volksbühne zu wenden.«

Diese Reue kommt, wenn man die Aussagen früherer Mitarbeiterinnen Klaus Dörres hört, spät. Angela Koschwitz beispielsweise war, Jahre früher, unter Dörr Chef dramaturgin am Berliner Maxim Gorki Theater und hatte sein Verhalten beobachtet. Dörr habe junge Frauen bevorzugt und gefördert, um sie abhängig zu machen und übergriffig werden zu können – so sagte sie der taz.

In einer Mail an die ZEIT schreibt sie dann, wenige Stunden vor Dörres Rücktritt: »Ich habe die Senatsverwaltung Ende Februar 2018 über meine Erfahrungen mit Klaus Dörr informiert. Leider waren diese Aussagen laut Senatsverwaltung damals nicht ausreichend. Es tut mir sehr leid, dass die Frauen an der Volksbühne jetzt wieder diese Erfahrungen machen mussten.«

Aus Andrea Koschwitz' Sätzen spricht Bitterkeit: Hätte man im Kultursenat ihre Warnung ernst genommen, so heißt das wohl, dann hätte man den »Fall Dörr« verhindern können – zumindest den Teil der Geschichte, der an der Volksbühne spielte.

Vonseiten der Senatsverwaltung allerdings ist zu hören, es seien ihr vor der Ernennung Dörres zum Volksbühnen-Intendanten »keine konkreten diesbezüglichen Vorwürfe« vorgebracht worden. Der Widerspruch, der zwischen diesen Aussagen besteht, birgt einigen politischen Zündstoff. Hätte man in Berlin wissen müssen, wen man sich als Volksbühnen-Retter ins Haus holt?

Dörr war von 2006 bis 2013 die rechte Hand des Intendanten Armin Petras am Maxim Gorki Theater und von 2013 bis 2018 dessen Stellvertreter am Schauspiel Stuttgart.

An beiden Häusern, im Gorki und am Schauspiel Stuttgart, war zu Dörres Zeit auch die Schauspielerin Katharina Knap engagiert. Sie erreichen wir in Wien. Knap wurde 2014 in der Rangliste des Fachblatts Theater heute als »Nachwuchsschauspieler:in des Jahres« gefei-

ert. Sie stand vor einer großen Karriere. Katharina Knap berichtet von irritierenden Erfahrungen mit Dörr. Nachdem sie am Gorki Theater wegen eines Engagements vorgesprochen hatte, habe Dörr sie bei ihm übernachten lassen und ihr angeboten, nicht allein schlafen zu müssen; später in Stuttgart habe er ihr – als ihr Vorgesetzter – anzüglich gesagt, er wolle keine Beziehung, aber er wolle Sex; ob sie etwa keinen Sex wolle? Dörr war zu diesen Vorwürfen bis zum Redaktionsschluss dieser Ausgabe nicht zu erreichen.

Während einer Gastspielreise mit dem Schauspiel Stuttgart sei es dann, so berichtet Katharina Knap, zu einem Übergriff gekommen: Ein Schauspieler des Ensembles habe sie massiv bedrängt. Zurück in Stuttgart, sei sie zur Gleichstellungsbeauftragten des Theaters gegangen und habe sich beschwert. Der Schauspieler habe sich entschuldigt. Doch von der Theaterleitung – Dörr und Armin Petras – habe sie sich nie wirklich geschützt gefühlt. Einige Kollegen hätten danach nicht mehr mit ihr geredet, sie sei gemobbt worden und habe das Ensemble schließlich verlassen.

Nach diesen Vorfällen zog sie sich aus dem Staatstheaterbetrieb zurück; jetzt ist sie in der österreichischen Off-Theater-Szene tätig. Dort, sagt sie, herrsche eine Atmosphäre des Respekts.

Was macht das Theater für Missbrauch so anfällig? Dass die Grenzen fließend sind zwischen dem Persönlichen und dem Arbeitsöffentlichen. Es wird ja in jeder Theaterproduktion eine menschliche Freihandelszone eröffnet, in der stets neu entfesselt werden darf, was im Alltag gezähmt zu werden hat: nämlich pure, durch keine Regeln gedrosselte Vitalität. Im spielerischen Furor lässt sich sogar Missbrauch bisweilen gut bemänteln – auch der des Vorgesetzten, der dem Bühnentreiben gönnerisch von draußen zuschaut.

Bei der Vertrauensstelle Themis, zuständig für Theater, Film und Fernsehen, haben sich 2019 rund 200 Personen gemeldet, um Übergriffe vor allem durch Vorgesetzte anzuzeigen. Nur sechs von diesen 200 haben ihre Arbeitgeber über ihre Beschwerden informieren wollen. Wie kann es sein, dass Menschen, die auf der Bühne Tyrannenmord, Auflehnung und Staatsstreich spielen, hinter den Kulissen eher zum angstvollen Abwarten neigen?

Vermutlich liegt es daran, dass jene, von denen sie im schlimmsten Fall belästigt oder anderweitig unter Druck gesetzt werden, auch jene sind, die ihre Verträge unterschreiben oder

gegebenenfalls nicht verlängern. Der »Normalvertrag Bühne«, mit dem sich Bühnenmenschen an Theater und Intendanten binden, ist, bei Licht betrachtet, eine Einladung zur Verängstigung und Unterdrückung Abhängiger. Denn ein Intendant kann einem Ensemblemitglied ohne große Umstände aus »künstlerischen Gründen« kündigen. Die Schmach darüber macht dann jeder Gekündigte mit sich allein aus.

Der Ensembleberuf »Theater« ist, wenn es darauf ankommt, ein einsamer Beruf, beherrscht vom einsamsten aller Gefühle: der Scham. Scham hemmt und lähmt. Als im Jahr 2018 rund 60 Angehörige des Burgtheaters einen offenen Brief gegen die Machtmethoden des Intendanten Matthias Hartmann veröffentlichten, war Hartmann schon fast vier Jahre nicht mehr im Amt.

Nun, drei Jahre später, bedarf es offenbar noch immer großer Überwindung, um das Recht auf respektvolle und unsexistische Behandlung zu erwirken. Womöglich wird das Theater gerade deshalb derart spät von der MeToo-Dynamik erfasst, weil es sich in den beklagten Verhältnissen schon so lange eingerichtet hat.

2019 veröffentlichte Thomas Schmidt, Professor für Theater- und Orchestermanagement in Frankfurt, eine Studie mit dem Titel Macht und Struktur im Theater. Von 2000 Theatermitarbeiterinnen und -mitarbeitern, die er befragte, berichteten laut Schmidt 55 Prozent von Missbrauchserfahrungen – verbaler, körperlich-aggressiver, sexueller Natur. Schmidt kommt zu dem Schluss: »Intendanten missbrauchen Macht zu oft nach ihrem persönlichen Gutdünken, um Theater zu steuern – die Strukturen verleiten sie dazu. Macht wird so zu einem regulären Managementinstrument.«

Intendanten sind späte Fürsten. Tatsächlich machen die meisten von ihrer Macht weidlich Gebrauch, und zwar mit erkennbarer Lust. Es liegt eine gewisse institutionelle Grausamkeit in ihrem Amt. Dessen Wesen ist es ja, bestehende Ensembles aufzulösen und durch eigene Spielstämme zu ersetzen, mit denen der Chef dann seine ganz eigene »künstlerische Handschrift« durchsetzt.

Es habe, so Schmidt, seit 2015 rund 50 öffentlich gewordene Leitungskrisen in deutschen Theatern gegeben. Aus alledem geht hervor, dass das Intendantenprinzip mitsamt seinen


massiven Macht- und Gehaltsungleichheiten (Intendanten haben horrend höhere Gehälter als Schauspieler) kaum noch zu rechtfertigen ist.

Zu fragen ist auch, warum der »Fall Dörr« gerade jetzt ans Licht kommt. Ein Grund, der in der Branche genannt wird: Corona hat die Abhängigkeitsverhältnisse noch spürbarer gemacht. Und zweitens: Viele Bühnenmenschen kommen jetzt erstmals dazu, Rückschau zu halten; der Alltag hatte ihnen dazu kaum Zeit gelassen. In der zwangsverordneten Ruhe haben sie gemerkt, dass sie in einen solchen Betrieb nicht zurückkehren wollen.

Im Herbst übernimmt René Pollesch die Volksbühne. Er will einen neuen Führungsstil anwenden; im Grunde will er gar nicht führen, sondern den versammelten künstlerischen Eigensinn am Haus entfesseln. Das dürfte, wenn es gelingt, das größte aller Kunstwerke der Post-Seuchenzeit werden. Polleschs Herausforderung wird darin bestehen, die Dämonen zu bändigen, die stets mit ins Haus huschen, wenn die Utopie an die Macht kommt.

Foto: Reto Klar/Funke Foto Services

Klaus Dörr, der Intendant, der nach Chris Dercon kam



## Mystiker und Machtmensch

**Der Dirigent und Pianist James Levine prägte das internationale Musikleben ein halbes Jahrhundert lang. Dann wurde er des sexuellen Missbrauchs bezichtigt. Jetzt ist er in Palm Springs gestorben.**

James Levine war – anders als der überskrupulöse, oft zu Depressionen neigende Dirigent Carlos Kleiber – ein Lust-Musiker, der sich gar nicht vorstellen konnte, welche fundamentalen Probleme manche Kollegen mit ihrer Kunst, ihrem Tun haben, die lieber keine Musik als unvollkommene machten. Darin ähnelte er seinen Kollegen Leonard Bernstein und Wolfgang Sawallisch.

Levines Aktionsradius war international, ja interkontinental, switchte er doch in manchen Sommermonaten fast unerklärlich zwischen Bayreuth oder Salzburg und Chicago hin und her, wo er beim Ravinia-Open-Air-Festival das Symphony Orchestra dirigierte. Ganz abgesehen davon, dass er seit den siebziger Jahren Musikchef der New Yorker Met war.

Erlebte man ihn in Ravinia, so war man schier perplex, mit welcher intensiver Gelassenheit er schwere symphonische Programme realisierte, Kammermusik-Matineen spielte, Liederabende begleitete. Levine, 1943 in Cincinnati geboren, erregte als pianistisches Wunderkind Aufmerksamkeit, ging dann aber immer mehr zum Dirigieren über – mit George Szell als Mentor, Arturo Toscanini, Leopold Stokowski und Fritz Reiner als Vorbildern, zu denen selbstverständlich noch Leonard Bernstein kam. So entspannt er freilich wirken konnte, so ernsthaft widmete er sich all seinen Aufgaben. Etwa an der Metropolitan Opera New York, wo er schon 1971 mit „Tosca“ glorios debütierte. Vier Jahrzehnte hat er als Dirigent das Haus geprägt, und zwar in vieler Hinsicht.

Lange, allzu lange unterwarf sich dieses Haus als Goldkehlen-Käfig vornehmlich der New Yorker upper class. Orchester und Chor, gewiss, waren vorzüglich, doch auf Super-Stimmen kam es an. Neueres Repertoire spielte kaum eine Rolle, die Inszenierungen waren hauptsächlich Staffage für die Stars. Levine schaffte es, das Orchester im Konzertsaal entschieden konkurrenzfähig zu machen, den Spielplan entscheidend aufzufrischen („Wozzeck“, „Lulu“, „Moses und Aron“, „Mahagonny“, „Porgy and Bess“, Leoš Janáček) und sogar älteste Bühnen-Ladenhüter durch aktuellere Versionen zu ersetzen, auch wenn er sicher kein Kulturrevolutionär im Dienst der Avantgarde und des Regietheaters war.

Bei den Salzburger Festspielen gelangen ihm hinreißende Mozart-Aufführungen („La clemenza di Tito“ und eine heiter-ernsthaft perfekt ausbalancierte „Zauberflöte“), außerdem sehr stringente Interpretationen von „Hoffmanns Erzählungen“ und sogar „Moses und Aron“. Vitalität ohne Forciertheit war sein Prinzip, der rhythmische Impuls trug die Musik, ganz aus dem Geist des Theaters, der sich auch im Konzert bei Mozart als überaus dienlich erwies. Und so locker

wie entspannt agierte er auch am Flügel: ein sanguinischer Motoriker voller Elan, dabei weitab von jeglicher Hektik.

Die andere Seite trat in Bayreuth, bei Richard Wagner, stärker zutage: Er konnte, fast mystizistisch, die Musik sich entwickeln lassen. So wie gerade der eher rundliche Levine bemerkenswert geschwind zu operieren vermochte, so äußerte sich seine Lust am rasch Beschwingten im anderen Extrem meditativer Ruhe. Ob „Ring“ oder „Parsifal“, Levine ließ sich Zeit, erzielte dabei oft unerhörte Farbigkeit und Plastizität, was auf dem Grünen Hügel keineswegs selbstverständlich ist. Unendliche Prozesse – „Zum Raum wird hier die Zeit“ – entfalteten sich, ließen Robert Wilsons Langsamkeitsrituale assoziieren, was ja nicht nur eine Frage der Zeitmaße, sondern des Prinzips ist. Analog hält Levine auch im Finale von Gustav Mahlers Neunter den Dauerrekord.

Zwischen Wagner und Mahler wäre Bruckner geradezu als „missing link“ vorstellbar. Doch obwohl Levine Bruckner kannte und liebte, hat er keinen dirigentischen Zugang zu ihm gefunden. Nach dem Tod Sergiu Celibidaches 1996 begann in München die hektische Suche nach einem Nachfolger für die Münchner Philharmoniker, das weltbeste Bruckner-Orchester. Nach langem Hin und Her, samt unwürdigem Gezerre um die Person, wurde Levine inthronisiert, der das Orchester vitalisierte und sich auf eine feste europäische Position freute. Ob die Entscheidung das Richtige für München, auf große Namen fixiert, war, blieb eine andere Frage. Gleichwohl stellte er nach einigen Jahren fest, dass ihn die regelmäßigen Flüge von und nach New York zu sehr belasteten, und entschied sich für das Boston Symphony Orchestra. Levines Dynamismus, seine unerschöpflich scheinende Lust am Musikmachen, führten selbst den Hyper-Energetiker an die Grenzen der Physis und krankheitshalber zu mancherlei Einschränkungen. Nun ist er, wie sein Arzt am Mittwoch bestätigte, am 9. März siebenundsiebzigjährig in Palm Springs gestorben.

Fast ein halbes Jahrhundert hat Levine den internationalen Musikbetrieb geprägt, die Met in Schwung gebracht, in Wien, Berlin, Salzburg und Bayreuth vitale Schubkraft und meditative Gelassenheit entfaltet: eine spektakuläre Karriere. Doch der verklärt leuchtende Herbst des Patriarchen war ihm nicht vergönnt. Schon in den neunziger Jahren kursierten Gerüchte, Levine habe ein Faible für jüngere, ja jugendliche Männer. In den Münchner Querelen wurden diese denn auch massiver orchestriert. Wobei sich ausgerechnet die Grünen als Moralwächter hervortaten: Es gehe nicht an, dass in der Musikmetropole in einer zentralen Institution ein womöglich Pädophiler zu Amt und Würden gelange. Die Wogen schlugen hoch; doch selbst CSU und SPD reagierten moderat. Dabei wurden kulturpolitische, ästhetische, sozialpsychologische, betriebspraktische und ethische Kriterien vermengt, Argumente auf der einen Ebene durch andere entkräftet oder verstärkt. Ästhetische Autonomie und moralistischer Furor standen unversöhnlich gegeneinander. Doch mit der Wahl Levines beruhigte sich die Lage.

Davon kann zwanzig Jahre später, seit der „#MeToo“-Bewegung, nicht mehr die Rede sein. Es geht ja nicht „nur“ um sexuelle Übergriffe, sondern um den Missbrauch institutionalisierter Männerherrschaft. Machtausübung bis Gewalt gegen wie auch immer Abhängige macht sexuelle Attacken erst recht niederträchtig. Da gibt es nichts zu entschuldigen oder beschönigen, auch beim tiefen Fall des allmächtigen Met-Chefs James Levine. Es war höchste Zeit für die rigide Ächtung dessen, was man einst als Kavaliersdelikte abtun zu können glaubte.



Dennoch bleibt ein Unbehagen: weil, sobald Sexualität im Spiel ist, Projektionen, Ressentiments, Abwehr, Dämonisierung und Bagatellisierung ineinander-

greifen – bis hin zur Unschärfe juristischer Tatbestände. Moralische Verwerflichkeit allein ist nicht automatisch strafbar. Als der Skandal publik wurde, waren die ihm vorgeworfen Taten verjährt. Levine konnte niemals rechtskräftig verurteilt werden. Damit wird er nicht nachträglich zum Unschuldslamm.

Es steht zudem nirgends geschrieben, dass bedeutende Künstler auch untadelige Menschen seien – was keineswegs heißt, dass sie über Moral und Recht stehen. Nur fällt auf, dass die „#MeToo“- Kampagne in eher puritanischen Ländern dominiert, bis hin zum Pharisäertum: Wenn ein Prominenter des amerikanischen Musikbetriebs vollmundig bekundet, all seine zahllosen Levine-Platten entsorgt zu haben, so zeugt das vom demonstrativen Kreuzzug wider die Kunst im Namen des allzu besten Gewissens. Damit sollen Levine und andere mitnichten in Schutz genommen werden. Nur ist das Nachdenken über Levines Verfehlungen wie über seinen Rang als Künstler mit der moralischen Empörung und der symbolischen Hinrichtung allein niemals erledigt. Gerhard R. Koch

# Mobbing gegen Bildungsbürger

**Ton der schnoddrigen Inkompetenz: Wie im Hörfunk von WDR und RBB „Empfehlungen“ zufolge künftig über Kultur geredet werden soll, ist alarmierend.**

In den Kulturprogrammen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks gärt es. Gabriele Riedle, seit dreißig Jahren Stammhörerin von RBB Kultur, legte vor wenigen Wochen in der „taz“ dar, warum sie jetzt abschalte: Klassische Musik sei zum Ausnahmefall geworden zwischen lauter Softpopkitsch und Neoklassikgesäusel, und die Sprache in ihrer übergriffigen Inkompetenz sei nicht mehr zu ertragen: „Während vor Urzeiten nur die ans Mikrofon durften, die etwas von dem verstanden, wovon sie sprachen, gibt es längst ‚Moderatoren‘, die alles wegmoderieren, was anfällt, und ihre Ahnungslosigkeit gekonnt mit Phrasen, Stereotypen, Klischees unterfüttern.“

Er zahle ungerne Rundfunkbeiträge für seine Unterforderung, gab auch der ehemalige Bundesinnenminister Gerhart Baum kürzlich zu Protokoll. Bezogen auf Medienberichte zum Hörfunkprogramm von WDR 3, warnte Baum im Interview für den Evangelischen Pressedienst vor einem „Weichspülen“ des Kulturauftrags: „Es wird versucht, Hörer zu binden, indem man die Qualität senkt. Das ist hochgefährlich.“

Hintergrund von nicht nur Baums Besorgnis sind Berichte zur Neuausrichtung der Auswahl von und des Sprechens über Literatur und Musik auf WDR 3. Das Online-Magazin VAN hatte im Februar publik gemacht, dass der WDR schon im Jahr 2019 eine Hörerstudie hatte durchführen lassen, in deren Ergebnis Kunstlied, Chormusik, Oper, Operette und Jazz als „kritische Genres“ eingestuft wurden. Sie seien im Frühprogramm des Magazins „Mosaik“ möglichst zu vermeiden. Den Vorzug dagegen genießen instrumentale „leichte Klassik“ wie der „Frühlingsstimmenwalzer“ von Johann Strauß oder „romantische/getragene Klassik“ wie die „Gymnopédies“ von Erik Satie. Häufiger vorkommen im Programm sollen Stücke der „Neoklassik“ von Nils Frahm, Max Richter und Philip Glass, daneben symphonische Filmmusik.

An der Studie selbst wäre sowohl die Rubrizierung der Musikgenres zu diskutieren als auch die Auswahl der Teilnehmer, deren Präferenzen beim Radiohören mehrheitlich bei ganz anderen Programmprofilen lagen als dem von WDR3. Doch nun müssen die Ergebnisse umgesetzt werden.

Man kennt diesen Marschbefehl schon von NDR Kultur, wo in weiten Teilen des Sendeschemas die Software „Music Masters“ die Musikauswahl trifft. Menschen dürfen nur noch „moderieren“. Diese Bedenken aber will Matthias Kremin, Wellenchef bei WDR3, auf Anfragen der F.A.Z. sofort zerstreuen: „Die Musikauswahl in WDR 3 wird weiter wie bisher von Musikredakteur\*innen verantwortet – in manchen Strecken auch von Autor\*innen, die in Absprache mit der Redaktion gestalten und präsentieren.“

Der Druck auch innerhalb seiner eigenen Anstalt ist zu spüren, wenn Kremin vorab bemerkt: „Da in den vergangenen Wochen immer wieder Dinge falsch berichtet wurden, möchte ich zunächst folgende Punkte klarstellen: WDR 3 macht keine Reform. WDR 3 wird auch kein Literaturangebot streichen, sondern in der Form verändern und variieren – an manchen Stellen sogar erweitern. Die Literatur wird neue Sendeplätze mit mehr Zuhörer\*innen bekommen. Auch die Musik auf WDR 3 wird in ihrer Vielfalt und hohen Qualität das Profil des Senders bestimmen.“

## Mitarbeiter verlassen den Sender

Prominente Mitarbeiter der Welle empfinden das anders. Kalle Burmester sah für sich bei der Sendung „Klassik Forum“ keine Zukunft mehr und gab Anfang März auf. Auch Michael Stegemann, seit 34 Jahren dabei, nahm am 13. März seinen Abschied. In seiner letzten Sendung verglich er sich mit einem Eisbären auf schmelzender Scholle. Für das, was er und wie er es mitzuteilen habe, gäbe es offenbar im Sender immer weniger Unterstützung. Stegemann schied ohne Groll und Vorwürfe vom Mikrofon, aber er bot noch einmal einen Einblick in das, was ihn selbst ausmacht: sein Kompositionsstudium bei Olivier Messiaen in Paris, seine Förderung durch den Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus, seine Tätigkeit als Herausgeber der Werke von Camille Saint-Saëns, seine Beschäftigung mit Glenn Gould und Franz Schubert, dem er 1997 mit dem täglichen „Schubert-Almanach“ die umfangreichste Sendung gewidmet hatte, die je von der ARD produziert worden war.

Natürlich ist es zumindest unsensibel, solche Radiomacher und Musikkenner in verpflichtenden Schulungsseminaren der Kabarettistin Susanne Rohrer auszusetzen, die ihnen dann sagt, Worte wie „Libretto“, „fakultativ“, „Hammerflügel“ und „Koloratursopran“ müsse man – in einem Kulturprogramm mit Schwerpunkt „klassische Musik“ wohlgemerkt – erklären und die Kollegen mögen doch einmal nachdenken über eine Anmoderation wie: „Wollen wir wetten, meine Damen und Herren, dass die folgende Musik lauter ist als ihr Staubsauger?“

Betont werde zwar immer wieder, dass dies alles nur Empfehlungen, keine Anweisungen seien. Aber diese „Empfehlungen“ häuften sich, so Stegemann im Gespräch mit der F.A.Z. in letzter Zeit immer mehr. Von der „Teamleiterin Musik“ Wibke Gerking habe er – vor Zeugen – zu hören bekommen: „Wir bezahlen Sie dafür, dass Sie tun, was wir von Ihnen verlangen. Wenn Sie dazu nicht bereit sind, dann müssen wir Konsequenzen ziehen.“

Trotzdem ist es im „Klassik Forum“, wo die Autoren täglich zwischen neun und zwölf Uhr ohne Nachrichtenunterbrechung Musik senden und darüber reden dürfen, immer noch möglich, die Stücke frei auszuwählen, vollständig auszuspielen und ohne redaktionelle Eingriffe zu reden. Fremdsprachige Textzitationen sind keine Seltenheit, auch avancierte, recht ungeschmeidige Werke der Moderne werden ausgestrahlt. Sogar im Morgenmagazin „Mosaik“ hört man weiterhin Interpretennamen und Opuszahlen der Werke, obwohl „Empfehlungen“ im WDR den Verzicht darauf nahelegen. Zu befürchten bleibt bei dem geschilderten massiven Druck von innen, dass dies nur noch für eine Übergangszeit so bleiben wird.

## Radio für die „Tchibo-Hausfrau“

Mit bis zu 300000 Hörern muss sich das „Klassik Forum“ nicht verstecken. Woher rührt aber dann der Handlungsdruck? Auf die Frage, ob denn die zwei Prozent aller Menschen über vierzehn Jahren, die WDR 3 im Sendegebiet täglich erreiche, zu wenig seien, antwortet Matthias Kremin: „Zu wenig‘ passt nicht, da wir keine Vorgaben haben. WDR 3 bietet jeden Tag hochwertigstes Programm für viele Menschen – wir freuen uns natürlich immer über neue Hörer\*innen und betrachten es auch als unsere Aufgabe, immer wieder neue Kultur- und Klassikinteressierte für das Programm zu begeistern.“

Im Klartext: Es sind doch „zu wenig“. Wobei zu fragen wäre, ob es je mehr waren. Die „Tchibo-Hausfrau“ und „mein Fleischer, der zwar keine Ahnung von Musik hat, aber doch regelmäßig ins Konzert geht“, werden in den Schulungsseminaren immer als Beispiel für Adressaten einer hörererfreundlicheren, zugänglicheren Ansprache des Publikums genannt. Was aber, wenn diese bisherigen Nichthörer von WDR 3 ganz glücklich mit dem sind, was sie stattdessen hören, während die Stammhörer mit dem, was sie künftig geboten bekommen sollen, unglücklich werden?

Wie solche Ansprache klingen soll, beschreiben nämlich schon die Richtlinien für die Moderation von Musiksendungen auf RBB Kultur: „Auf Jahreszahlen können wir gerne verzichten. Sie sind ein sicheres Indiz dafür, dass die Sache, über die geredet wird, vorbei ist. Gleiches gilt für historische Erzählungen, die man auch an anderer Stelle nachlesen kann. Damals? Langweilig! Auch die Vornamen der Beethovens und Mozarts zum Beispiel braucht niemand dringend.“ Erschrickt man hier über die Nötigung zur Geschichtsvergessenheit, so schlägt einem in der nächsten Bemerkung kaltschnäuzige Schlamperei entgegen: „Unser Publikum prüft uns nicht, ob wir kulturbeflissen alles richtig machen. Und die drei Studienräte, die es dennoch tun, halten wir aus. Denn jede Kompetenz hat Lücken. Wichtiger ist: Unser Publikum ist interessiert, will begeistert und unterhalten werden.“ Reaktionen von Hörern belegen das Gegenteil: Bislang hatten sie nichts dagegen, bei der Unterhaltung auch etwas über Musik zu lernen.

Nachdem erst der Programmetat für RBB Kultur um zwanzig Prozent gekürzt wurde und das Programm selbst „urban, modern, überraschend anders“ zu werden hatte, ist nun ein Schwund der Stammhörerschaft zu befürchten, ohne dass er durch neue Höerschichten, etwa Jugendliche, kompensiert werden könnte. Nach der nächsten Medienanalyse läge dann die völlige Streichung des Programms nahe.

Gewiss müssen sich Programme immer wieder erneuern, genau wie die Sprache sich ständig ändert. Doch durch den schnoddrigen Ton der Moderationsleitlinien wird populistisches Bildungsbürgermobbing plötzlich gebührenwürdig. Jan Brachmann

Donnerstag, 18.03.2021, Tagesspiegel / Kultur

## Wann wird es endlich wieder gestern?

Die Pandemie hat Streamingangebote von Theatern zum Standard gemacht. Doch wo bleiben Rechte und Kosten?

Von Patrick Wildermann



© Arno Declair

Blaues Wunder. Corinna Harfouch (r.) und Karin Lithman spielen „Persona“ unter der Regie von Anna Bergmann. Die Produktion des Deutschen Theaters ist am 20. März, 20 Uhr, im Digitalkanal des DT zu sehen.

Das Wunschscenario sieht so aus: Sobald die Pandemie erst einmal überwunden ist, kehren die Theater ruckzuck zu dem zurück, was sie am besten können und wofür sie gebaut wurden. Nämlich: Menschen auf die Bühne stellen und vor zahlendem Publikum spielen. Die Zeit, in der man sich mit Livestream-Premieren, On-Demand-Angeboten und anderem digitalen Schnickschnack behelfen musste, wird dann hoffentlich schneller zur Anekdote verblasst sein, als man „Internet“ sagen kann.

Es ist noch nicht mal das Gros der Theaterleiterinnen und Theaterleiter, das so denkt. Republikweit haben die Häuser in Technik investiert, experimentieren mit den Möglichkeiten des Netzes, schicken dem Publikum Virtual-Reality-Brillen nach Hause – und

vielerorts ist man willens, die gewonnenen Erfahrungen fürs postpandemische Theater fruchtbar zu machen. Nur dort, wo die Strukturen dafür geschaffen werden müssen, scheint der Horizont enger zu sein. Und das zeigt exemplarisch die Vereinbarung, die zwischen dem Deutschen Bühnenverein und dem Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage (VDB) über die Vergütung der Streaming-Angebote getroffen wurde.

Sie stammt vom 9. Dezember 2020, aus einer Zeit also, als sich seit einigen Monaten abzuzeichnen begann, dass Deutschlands Krisenbewältigungsstrategie nicht so rasch die Rückkehr zum normalen Spielbetrieb zulassen dürfte. Geregelt wird darin das „Streaming gegen Entgelt“, für alle Fälle, in denen Verlagsrechte betroffen sind. Die größte Auffälligkeit: die Häuser zahlen nicht nur die übliche Tantieme auf die Ticketerlöse (in der Regel 14 Prozent der sogenannten Roheinnahmen, bei Privattheatern zehn Prozent). Sondern sie zahlen obendrein auch dafür, die Aufführung überhaupt digital anbieten zu dürfen: „für die ersten 30 Tage der Zugänglichmachung das Fünffache des Betrags nach 13.1. RV Bühne“.

Das scheint tief ins Vertragslatein zu führen, erweist sich aber als gar nicht so komplex. Die „Rahmenvereinbarung Bühne“ ist eine Absprache, die schon länger zwischen dem Bühnenverein und dem Verlegerverband besteht und die zuletzt 2019 aktualisiert wurde. Damals war die Theaterwelt noch in Ordnung, die meisten dachten, Streaming sei entweder ein Nischen-Hobby oder ein reines Marketingtool. Entsprechend regelt die „RV Bühne“ auch nur, was die Häuser (die je nach Höhe ihrer künstlerischen Personalkosten in verschiedene Gruppen eingeteilt sind) für einen Stream zahlen müssen, den sie kostenlos anbieten. Entweder live oder für höchstens 48 Stunden.

Die im Dezember 2020 verabredete Ergänzung sattelt darauf auf. Und versucht, die neuen Realitäten einzufangen. Also: Streaming gegen Geld. Und gern auch länger. Für ein Haus wie beispielsweise das Deutsche Theater bedeutet das konkret: im ersten Monat, in dem eine Aufführung gezeigt wird, werden 1500 Euro fällig, in jedem weiteren 1050 Euro. Klar, das klingt erstmal nicht nach spektakulären Summen. Doch wie Michael Schröder – stellvertretender Geschäftsführender Direktor und Justiziar beim Deutschen Bühnenverein – zu bedenken gibt: „Wenn Live-Vorstellungen stattfinden und der Stream nur eine Ergänzung ist, ist das natürlich zu teuer“. Sollte es perspektivisch nicht aber genau darum gehen: das Beste aus beiden Welten zu ermöglichen, analog und digital?

Die Regelung ist eine Lose-lose-Situation. Mit den Onlinetickets, die in der Regel fünf Euro, selten zehn Euro oder mehr kosten, können die Theater keine gigantischen Einnahmen erwirtschaften, zahlen aber doppelt. Und die Verlage verdienen – Streaming-Aufschlag hin oder her – trotzdem viel weniger als in Zeiten des Normalbetriebs.

Was noch dazukommt: Die Vereinbarung unterscheidet nicht, wie oft eine Aufführung während der besagten „30 Tage“ angeboten wird. Maren Zindel, stellvertretende Leiterin des Rowohlt-Verlags und Vorsitzende der Bühnenkommission des VDB im Bereich Sprechtheater, bestätigt: „Ob ein Theater ein Mal gegen Entgelt streamt, oder die Aufführung dauerhaft on Demand anbietet – die Grundkosten für den ersten Monat sind die gleichen“. Sie betont aber auch, man habe im Dezember schnell eine Lösung finden müssen, die „feuerwehrmäßig einen Rahmen setzt, um allen Beteiligten Handlungsspielraum zu ermöglichen“. Klingt nach Schnellschuss.

Selbstverständlich sollen Autorinnen und Autoren zu ihrem Recht kommen. Ebenso wie Verlage. Es geht nicht darum, eine vermeintliche Umsonst-Kultur des Internets zu feiern, die auch Markus Dietze beargwöhnt, der Intendant des Theaters Koblenz und Vorsitzende des Ausschusses für Verleger- und Rundfunkfragen beim Deutschen Bühnenverein. Der findet, die Urheberseite habe starke Argumente, mehr als nur Tantiemen fürs Streaming zu verlangen. Schließlich seien jetzt ganz neue Rechte betroffen: erstens durchs Abfilmen einer Aufführung, zweitens durchs Senden, also den Live-stream, und drittens durchs Verfügbarmachen on demand.

Dietze, der für den Bühnenverein die Verhandlungen mit der Verlegerseite geführt hat, glaubt auch: „Das Streaming von aufgezeichneten Aufführungen kann nicht das sein, was die Theater langfristig rettet, oder neue Zuschauerinnen und Zuschauer erschließt.“ Das ist allerdings auch gar nicht der Punkt.

Was durch die Streaming-Regelung jedenfalls wirksam erschwert wird, das ist der Aufbau eines digitalen Archivs mit abgespielten Stücken. Und eines aktuellen digitalen Repertoires. Für jedes Stück über 1000 Euro im Monat – das wird dann doch ein Faktor. Schade, wo doch stets die Flüchtigkeit des Mediums Theaters beklagt wird. Und könnten solche Online-Archiv-Angebote nicht mehr Teilhabe ermöglichen? Zugänge schaffen?

Das sieht im Prinzip auch Ulrich Khuon so, der Intendant des Deutschen Theaters. Ihm fallen allerdings drei Gegenargumente ein: Erstens sei die Qualität der Aufzeichnungen doch sehr unterschiedlich. Zweitens müssten die Rechtsfragen in höchst aufwendiger Weise geklärt werden (sprich: Einzelverträge mit jeder und jedem Beteiligten). Und schließlich sei das Management so großer Datenmengen ein Problem.

Alles gut und schön. Wobei man sich schon fragt: Wieso schafft es 3sat, solche Rechte vollumfänglich zu verhandeln, wie hat das früher der ZDF-Theaterkanal hinbekommen? Und bislang scheint auch das Datenmanagement des neuen „DT Digital“-Kanals reibungslos zu funktionieren.

Vielleicht ist der Punkt ja generell, dass man im Digitalen den Mehrwert sehen müsste statt nur die Kosten und Hindernisse. Ein Thema, das in der Coronakrise ja auf so mancher Ebene akut wird.

Vorerst gilt die Vereinbarung zwischen Bühnenverein und Verlegern nur bis zum Ende der Saison. Danach, so Maren Zindel, werde man sich erneut zusammensetzen. Und schauen: „Brauchen wir das in dieser Form noch? Wird es Streaming gegen Entgelt noch geben, wenn die Pandemie vorbei ist?“

Blaues Wunder. Corinna Harfouch (r.) und Karin Lithman spielen „Persona“ unter der Regie von Anna Bergmann. Die Produktion des Deutschen Theaters ist am 20. März, 20 Uhr, im Digitalkanal des DT zu sehen. Foto: Arno Declair



## Sterben, aber ohne Schminke

### Immer mehr französische Theater sind besetzt

So überraschend es klingen mag: Die eigensinnigen Franzosen gehören zu den wohl diszipliniertesten Zeitgenossen in dieser Covid-Ära. Eine nennenswerte Antimaskenbewegung gibt es nicht unter ihnen und auf der Straße trägt so gut wie jeder und jede das obligatorische Ding, wenn auch manchmal etwas lässig als eine Art Geiferlatz unterm Kinn. Und auch die Freimütigsten im Land, die Künstler, halten sich an die Regeln. Wenn sich unter ihnen nun also plötzlich Unmut regt und mittlerweile an die drei Dutzend Theater besetzt werden, hat das seine Gründe.

Manche Sektoren der Kulturszene sind nach einem Jahr Corona am Ende ihres Durchhaltevermögens. Die Verlage, Buchhandlungen und damit auch die Autoren haben die Krise besser als zunächst befürchtet überstanden. Bildende Künstler finden, wo die Museen geschlossen sind, im großen Publikumsandrang auf die offen gebliebenen Kunstgalerien zumindest eine symbolische Anerkennung. Schauspieler, freie Musiker, Bühnen- und Filmtechniker hingegen fühlen sich trotz diverser Nothilfeprogramme von der Regierung im Stich gelassen. In einem Land, wo die Theater, von einigen Ausnahmen abgesehen, keine festen Ensembles haben und die Mitwirkenden jeweils von Produktion zu Produktion engagiert werden, hat das materiell gravierende Folgen. Viele werden sich vom Produktionseinbruch nicht mehr erholen. „Totalausverkauf“, „Opferstätte Kultur“, „Wir sterben, aber nicht auf der Bühne“ und ähnliches steht auf den Spruchbändern der besetzten Häuser.

Diese streuen sich nach dem Anfang am Pariser Odeon-Theater (SZ vom 12. März) mittlerweile übers ganze Land, bis zum Théâtre du Nord in Lille, dem Nationaltheater Straßburg, dem Théâtre National Populaire in Villeurbanne, dem Théâtre de la Criée in Marseille, Théâtre de la Cité in Toulouse oder den Opernhäusern von Bordeaux und Nantes. An vielen Orten haben sich auch Schauspielschüler, angehende Bühnen- und Kostümbildnerinnen, Autorinnen und Regisseure eingeschaltet. Entsprechend unterschiedlich fallen die Forderungen aus.

„Angesichts des Programmstaus nach einem Jahr Schließung haben wir keinerlei Chancen, vor der Saison 2023 ein Publikum zu finden“, klagen in Marseille die jungen Künstler und drängen auf sofortige Öffnung. Wie das gehen soll in einem Land, das weiterhin ab 18 Uhr unter Ausgehverbot steht, wissen sie allerdings auch nicht recht. Andere, vorwiegend gewerkschaftlich organisierte Besetzer wollen die Bewegung auf die allgemeine Ebene der Künstlersozialversicherung ausweiten. Damit rückt aufs Neue das Thema des sozialen Sonderregimes für die „Intermittents“, die von Projekt zu Projekt sich angelnden Künstler und Techniker, auf deren Einsatz das französische Produktionssystem in der Branche weitgehend beruht, in den Mittelpunkt.

Um ein Anrecht auf Arbeitslosengeld und sonstige Sozialhilfen zu haben, muss man im Bühnengewerbe aus den jeweils zurückliegenden zehn Monaten mindestens 507 Arbeitssunden nachweisen können. Angesichts des Covid-Jahrs ist die Zählung bis Ende August 2021 ausgesetzt worden. Jeder Bezüger bekommt ohne Hinsicht auf die geleistete Arbeitszeit weiterhin seine Auszahlungen. Das seien aber eben viel zu wenige, wenden die Theaterbesetzer ein, denn die zahlreichen kleineren freien Truppen hätten es nie auf die nötige Arbeitsstundenzahl gebracht. Sie stünden nun vor dem endgültigen Aus. Deshalb wollen die Besetzer nicht nur das Freijahr um ein weiteres verlängert haben, sondern auch eine Ausweitung des „Intermittent“-Status auf möglichst alle erkämpfen. Denn die von der Kulturministerin Roselyne Bachelot in der vergangenen Woche angekündigten 30 Millionen Euro Sonderhilfe, zusätzlich zu den vorher schon veranschlagten 30 Millionen, seien eine Lappalie. Der kommunistisch orientierten Gewerkschaft CGT, die bei den Theaterbesetzungen seit dem Auftakt im Odeon eine führende Rolle spielt, geht es überdies um eine Wiederaufnahme des Kampfs gegen Macrons allgemeine Rentenreform, die durch das Corona-Jahr ausgesetzt, aber keineswegs gekippt wurde. Das ist allerdings ein gewagtes Kalkül. „Das Schlimmste, was uns passieren könnte, wäre eine Verlängerung des Freijahrs und sonst nichts“, bemerkte ein Theaterbesetzer in Paris: Denn in den Augen der Bevölkerung stünden die Künstler dann wieder als die Bevorzugten da.

Die Theaterleiter zwingt die gegenwärtige Situation in einen Eiertanz zwischen prinzipieller Solidarität und konkreter Verantwortung für ihre Häuser. Wurden in Lille oder in Avignon den Besetzern bereitwillig die Tore geöffnet, waren sie an dem meisten anderen Orten weniger willkommen. An vielen Theatern gehen trotz Aufführungspause die Proben weiter, in Erwartung einer möglichst baldigen, wenig wahrscheinlichen und doch dringend erhofften Wiederöffnung. So leben die probenden und die protestierenden Künstler an vielen Orten aneinander vorbei, die einen drinnen im Saal, die anderen auf ihren Matratzen im Foyer. Dass daraus eine breite Bewegung entstehen wird, ist also wenig wahrscheinlich. Dass die geschlossenen Theater freiwillig unfreiwillig vorerst weiterhin Schlagzeilen machen werden, hingegen schon.[AUTOR\_ENDE]Joseph Hanimann[/AUTOR\_ENDE]

# Der letzte Wunsch des Pianisten

War Chick Corea ein Jazzverführer? Können wir überhaupt zum Jazz verführt werden? VON ULRICH STOCK

Vor einigen Wochen, am 9. Februar 2021, ist Chick Corea in die Ewigkeit zurückgekehrt, nicht ohne sich bei seinen musikalischen Wegbegleitern zu bedanken und ein Vermächtnis zu hinterlassen: Wer spielen wolle, möge spielen. Wenn nicht für sich selbst, dann für die anderen. »Es ist nicht nur, dass die Welt mehr Künstler braucht, es macht auch viel Spaß.«

Das ist, mit 79, der letzte Wunsch eines Pianisten, dessen Melodien – und Rhythmen! – über die Jahrzehnte Millionen fasziniert haben. Zu unzähligen Konzerten hat er eingeladen, mehr als hundert Platten gemacht. Noch zu Beginn dieser Woche ist er mit zwei Grammys ausgezeichnet worden, zum 24. und 25. Mal. Chick Corea war ein Jazzverführer, wie es vor ihm nur wenige gegeben hatte.

Auf seinem Album Chick Corea Plays, das im vergangenen Sommer erschien und einige seiner thematisch weitgespannten Soloauftritte versammelt, bezieht er das Publikum lässig ein. Da kündigt er eingangs an, ein Zwiegespräch zwischen den Komponisten Mozart und Gershwin zu improvisieren, beginnt zu spielen – und bricht gleich wieder ab.

Ach, er habe da noch etwas vergessen. Der Flügel sei wunderbar gestimmt worden; nun müssten wir noch gestimmt werden. Schlägt einen Ton an, der sofort aus ein paar Kehlen zurückkommt, spielt zwei Noten, dann drei, der Saal summt zwei, dann drei, so geht es eine ganze Weile, bis alle im Publikum im Hier und Jetzt angekommen sind, und selbst auf der Platte ist das faszinierend zu hören. Wie unplump Jekami sein kann.

Jazzverführer – das Wort hallt nach. Es verklingt in einem Fragezeichen. Hören wir nicht alle nur, was wir wollen? Inwiefern wären wir zu verführen? Doch nur mit Musiken, die uns ohnehin gefallen, und vom Jazz ist ja bekannt, dass er den Vielen nicht gefällt, weil er ihnen als zu verkopft, zu schwierig, zu wenig schön erscheint. Was viele am Jazz mögen, ist die Atmosphäre, das Dunkle, Verrauchte, Verruchte; die klangliche Ästhetik hingegen, nun, ja. Jazz wäre eine schöne Sache, wenn die Musik nicht wäre.

Einen Anteil von 1,5 Prozent am Musikmarkt soll der Jazz im Jahr 2019 gehabt haben (2,2 Prozent die Klassik), und selbst diese Minihöhe erklimmt er nur, weil manches unter Jazz läuft, was streng genommen keiner ist.

An Musikerinnen und Musikern, die diese Seichtgebiete am Rande des Genres kultivieren, mangelt es nicht, seien es die Vokalistinnen Norah Jones oder Gregory Porter, der Posaunist Nils Landgren oder der Trompeter Till Brönner. Der Erfolg spricht für sich und für sie, für Pop und Soul und Entertainment, für den Jazz nur bedingt.

Warum schmücken sich Musiker mit einem Attribut, das massenhaftem Abverkauf eher entgegensteht? Weil es Distinktion verspricht. Jazz ist so marginal, aber auch so attraktiv wie Lyrik oder Philosophie. Jazz ist, in frappierendem Gegensatz zu seinen Wurzeln in Sklaverei und Ausbeutung, heute eine Musik des Bildungsbürgertums. In den Konzerten sitzen Architektinnen, Lehrer, Ärztinnen, Ingenieure, Anwältinnen und so fort. Es bekümmert sie nicht, dass die Musik, die sie lieben, nicht in einem Stadion spielt.

Chick Corea hat Kommerzielles und Komplexes vereinbaren können, weil er zu einer Zeit die Bühne betrat, da der Jazz eine Liebschaft mit der Rockmusik einging, die unter dem treffenden Titel Fusion in den Geschichtsbüchern verzeichnet ist. Da gab es 1969/70 diese beiden genreprägenden Platten von Miles Davis, *In a Silent Way* und *Bitches Brew*, auf denen gleich drei (!) E-Pianisten zu hören waren, von denen jeder kaum etwas zu spielen hatte. Das taten sie dann später, nachdem sie sich von Miles gelöst hatten, und wurden zu Superstars ihrer Mischmusik: Herbie Hancock mit seinen Funk-Jazz-Hits von *Rockit* bis *Future Shock*, der Wiener Joe Zawinul mit *Weather Report* und eben Chick Corea mit seinem Projekt *Return to Forever*, das seine rhythmisch verzahnten Melodien latinesk befeuerte. Seine Kompositionen *Spain* oder *Armando's Rhumba* hatten solchen Schmiss, da fiel das Schräge zwischendurch gar nicht so auf.

Es war aber da.

Das virtuos Vorgetragene als Leimrute, auf der das Publikum zu Anspruchsvollerem hingezogen wird. Zu Ornette Coleman und John Coltrane vielleicht, den beiden großen Saxofon-Antagonisten, zu der spirituellen Organistin Alice Coltrane oder der intellektuellen Organistin Carla Bley, zu dem seelenvollen Trompeter Matthew Halsall oder dem karibisch verwurzelten Saxofonisten Shabaka Hutchings, oder zu Kaja Draksler und Kris Davis, zwei Pia-

nistinnen, die sich wie Corea auf das Perkussive verstehen, aber weniger mit übermütig tanzenden Refrains kommen als mit repetitiv eingeklopften Motiven.

Die Liste der meistverkauften Jazz-Alben aller Zeiten wird dominiert von Miles Davis und seinen Adepten, Kind of Blue aus dem Jahre 1959 vorneweg. Chick Corea ist gar nicht mal auf einem vorderen Platz. Louis Armstrong liegt noch vor ihm; der startete allerdings zu einer Zeit, da der Jazz in New Orleans Begleitmusik in den Freudenhäusern war; späterhin, in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts, gab es noch nicht so viel Konkurrenz.

Auch Louis Armstrong war jemand, der den Spirit des Jazz in die Weite trug. Er verkörperte den Jazz geradezu, wenn auch um den Preis, dass er in seinen späten Jahren mehr als Sänger denn als Trompeter wahrgenommen wurde – eine Geschichte, die noch zu erzählen sein wird, wenn dieses Jahr sein 100. Geburtstag naht.

It's a wonderful world ... Hat Louis Armstrong mit seinen bummelig 80 Hits die Welt zum Jazz bekehrt?

Wolfram Knauer vom Darmstädter Jazzinstitut, dazu befragt, muss jetzt mal widersprechen. Er glaubt nicht an die Verführung zum Jazz, jedenfalls nicht durch supererfolgreiche Musiker mit riesigem Publikum. Da seien eher die Musizierenden massentauglich als die Hörenden jazzempfänglich. Wenn es Verführung gebe, glaubt Knauer, dann eher durch jene kleinen Clubs mit den jungen Bands und dem jungen Publikum, die es seit je gegeben hat und die sich zuletzt – bis zum Ausbruch der Pandemie – auch in Deutschland wieder ausgebreitet haben, in der beachtlichen Renaissance einer Musik, deren Wert gerade in ihrer Komplexität liegt.

Und da könnte er einen Punkt haben. Wenn sich, nach einer ausgedehnten Phase des Desinteresses an Schwierigem, plötzlich 25-jährige Club-Besucherinnen im Hamburger Jazzlab oder im Berliner Gretchen in psychedelischen Saxofonsequenzen verlieren, sodass ihnen sogar das Smartphone kurz aus der Hand rutscht, dann hat sie das zwischenzeitlich verkannte Genre offenbar ziemlich erwischt.

Jazz passt in die digitalisierte, effizienzversessene Gegenwart als ihr analoges und ungeplantes Gegenstück. Er erwächst aus der vorurteilsfreien Interaktion zwischen unterschiedlichsten Akteuren, zelebriert den unwiederbringlichen Moment der Improvisation,

und wenn die Hörner ertönen, sprühen die Aerosole nur so – ein Faktum, das erst neuerdings Beachtung findet.

Wie kommen Jazzmusiker zum Jazz? Der Kölner Radiomann Michael Rüsenberg hat in einer Reihe des SWR-Hörfunks etliche nach ihrer ersten Jazzplatte gefragt. Bei der slowenischen Pianistin Kaja Draksler war es Kind of Blue, das ihr ein Cousin ihres Vaters empfohlen habe. Das legendäre (und ja bestverkaufte) Jazz-Album löste bei ihr zunächst keine Begeisterung aus: »Das Bass-Intro von So What gefiel mir noch ganz gut. Aber dann die beiden Saxofone waren mir zu schräg. Ich habe die Aufnahme erst mal beiseitegelegt. Nach einer Weile habe ich's dann noch einmal versucht.«

Wie ihr ist es vielen gegangen. Bei denen, die nicht mit dieser Musik aufgewachsen sind, kann der Jazz als etwas Fremdes, zunächst Unverstandenes ins Leben treten, das sich dann aber als hartnäckig erweist. Gerade die Hürde scheint die Hinwendung nachhaltig zu stimulieren.

Im Lichte dieser Einsicht läßt der letzte Wunsch von Chick Corea zu einem sanften Widerspruch ein: Mehr Künstler, mehr Musiker, das wäre schön, gewiss. Aber schon jetzt gibt es sehr viele sehr gute Musiker auf der Welt. Ihre YouTube-Videos haben keine Millionen Klicks, sondern oft nur ein paar Tausend, ein paar Hundert.

Über die Qualität der Musik sagt das in vielen Fällen weniger aus als über die Bereitschaft des Publikums, sich auf Unbekanntes einzulassen. Vielleicht ließe sich Chick Coreas Vermächtnis dahingehend erweitern: Wer hören kann, möge hören. »Es ist nicht nur, dass die Welt mehr Hörer braucht, es macht auch viel Spaß.«

Chick Corea selbst hat bei seinen Solokonzerten immer mal wieder eine junge Pianistin oder einen jungen Pianisten aus dem Saal zu sich auf die Bühne gebeten, um zu zweit am Klavier zu improvisieren. Niemand wusste, was dann kommen würde.

Foto: Heritage-Images/National Jazz Archive/akg

Zu Beginn dieser Woche gewann Chick Corea (1941 – 2021) noch zwei Grammys