

Oper und Opernbesuch

Medien kultureller Allgemeinbildung

Micha Brumlik

Zusammenfassung

Welchen Beitrag leistet die Oper zur Allgemeinbildung? Mit dieser Frage beschäftigt sich der folgende Essay und nimmt dabei Bezug sowohl auf Richard Wagner und dessen Programm des Musikdramas als auch auf Friedrich Schillers pädagogisches Theaterkonzept. Anhand von aktuellen Beispielen wird die Oper als Ort institutioneller wie informeller Bildung gedeutet.

1. Richard Wagner und sein Programm

Wer sich mit der Oper und dem Opernbesuch als Medium kultureller Bildung befasst, kommt um Richard Wagner nicht herum. Es war nämlich der Komponist Richard Wagner, der sich in seinem Willen, gesellschaftliche Veränderungsprozesse, wenn nicht Revolutionen voranzutreiben, programmatisch vom Gattungsbegriff der „Oper“ abwandte und nicht nur einen neuen Begriff, sondern tatsächlich auch eine neue Kunstgattung schuf, nämlich das „Musikdrama“, das entsprechend in eine ebenfalls neue Gattung, das „Gesamtkunstwerk“, gehörte. Wagner, dem es darum ging, das – nicht nur seiner, sondern auch etwa Nietzsches Überzeugung nach – vorbildliche Kunsterleben der antiken Griechen zeitgemäß in der ästhetischen Moderne zu verwirklichen, wollte mit seinen Musikdramen an das anknüpfen, was seiner Überzeugung nach die griechische Antike auszeichnete: an eine Kunst und eine Erfahrung, die alle Sinne und alle Weltbezüge sowohl der Zuschauer als auch der Schauspieler miteinander verband.

So wie die in den im Aufführungsraum überwältigender Landschaften gebetteten Tragödien der klassischen Zeit Griechenlands alle Sinne des Publikums angesprochen haben, so soll auch das von Wagner konzipierte Musikdrama das Erleben des ästhetischen Raumes, das emotionale, kathartische Nachvollziehen der Schicksale der Akteure sowie der Klang einer Sprache, die sich nicht der Worte, sondern der Klänge und Töne bedient, so miteinander verbinden, dass die Komponenten dieser Erfahrung im Erleben nicht mehr voneinander trennbar sind. Mit diesem Gedanken kann-

te Wagner übrigens tatsächlich an die von ihm reklamierte antike Tradition anschließen, nahmen doch auch die ersten Opern – sie wurden nicht nur, aber vor allem in der späten Renaissance in Italien erfunden – Bezug auf die Antike.

Als Grundidee mag die Vorstellung dienen, dass Gesang und Musik überhaupt erst jenen emotionalen Eindruck und Nachdruck erzielen könnten, den die dramatische Kunst der Antike mit ihrem Anspruch, beim Publikum einen ergreifenden, einen kathartischen, gemeinschaftsbildenden Effekt zu bewirken, eingelöst haben. Analysiert man nun Oper und Musikdrama unter dieser Perspektive, so zeigt sich schnell, dass in dieser Form des Gesamtkunstwerks mindestens fünf Künste dem Anspruch nach unauflöslich miteinander verbunden sind: das Schauspiel, der Gesang, die instrumentale Musik sowie – über das Bühnenbild – die Architektur, die Kunst der Raumdarstellung und des Raumerlebens sowie der Malerei.

Mehr noch – und das macht Wagner und sein Musiktheater zum sinnvollen Ausgangspunkt einer Überlegung zur kulturellen Erwachsenenbildung im Bereich der Oper: Er selbst sah das Musiktheater wie vor ihm Friedrich Schiller das gesprochene Drama als eine volkspädagogische Institution – ein Gedanke, den Wagner später im Festspielhaus in Bayreuth umzusetzen versuchte. Wie aber sah Schillers Konzeption des Theaters als „moralische Anstalt“ aus?

2. Schillers pädagogisches Theaterkonzept

In seiner Schrift über die „Schaubühne“ verstand Schiller das Theater als einen „gemeinschaftlichen Kanal, (...) in welchen von dem denkenden besseren Teile des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderer Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet“, als einen Ort also, der besonders geeignet sei, den Geist der Nation zu bilden, „weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahnten Weg zum Verstand und zum Herzen hat“ (zit. n. Bermbach 1994, S. 260).

Friedrich Schiller ging es stets um mehr als um eine Lösung der Spannung von Freiheit und Notwendigkeit, von Zwang und Autonomie. Tatsächlich ging es ihm um eine streng theoretische Bestimmung dessen, was eine menschliche Person ist: „Denn“ – so Schiller ganz entschieden in seiner Schrift zur ästhetischen Erziehung des Menschen – „um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“

Tatsächlich bringt Schillers Verbindung von Spiel und Menschlichkeit eine bestimmte, keineswegs beliebige Auffassung von menschlichem Selbstverständnis, von menschlicher Identität zum Ausdruck. Schillers im Spielbegriff entfaltete Anthropologie ist eine Anthropologie des personalen Selbstverständnisses: eine Anthropologie der Bildung, die Zeit ebenso benötigt wie Spiel:

„Daß der Mensch erst wird, ist kein Einwurf, denn der Mensch ist nicht bloß Person überhaupt, sondern Person, die sich in einem bestimmten Zustand befindet. (...) Ohne die Zeit, das heißt, ohne es zu werden, würde er nie ein bestimmtes Wesen sein, seine Persönlichkeit würde zwar in der Anlage, aber nicht in der Tat existieren.“¹

In seiner Schrift „Kunstwerk der Zukunft“ entwarf Wagner im Anschluss an Schiller das Programm einer Entgrenzung von Darstellern und Publikum:

„Alles, was auf der Bühne athmet und sich bewegt, athmet und bewegt sich durch ausdrucksvolles Verlangen nach Mittheilung, nach Angeschaut-, Angehörtwerden in jenem Raume, der, bei immer nur verhältnismäßigem Umfange, vom scenischen Standpunkte aus dem Darsteller doch die gesamte Menschheit zu enthalten dünkt; aus dem Zuschauerraume aber verschwindet das Publikum, dieser Repräsentant des öffentlichen Lebens, sich selbst, es athmet nur noch in dem Kunstwerke, das ihm das Leben, und auf der Scene, die ihm der Weltraum dünkt.“²

Es war – um ihn ein letztes Mal zu zitieren – der Revolutionär Richard Wagner, der einem bildungsbürgerlichen Publikum in seiner Schrift „Kunstwerk der Zukunft“ eine geradezu klassenkämpferische Feinderklärung ins Gesicht schleuderte und eine Bühnenkunst forderte, die allen, sogar dem so genannten „Pöbel“ gerecht werden sollte:

„So lange Ihr intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten in künstlichem Dufte erblüht, muss es notwendigerweise einen Stoff geben, aus dessen Lebenssaft Ihr Eure süßlichen Parfüms destilliert: Und dieser Stoff, dem Ihr seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen habt, ist nur dieser übelatmige Pöbel, vor dessen Nähe es Euch ekelt und dem Ihr seine natürliche Anmut entpresst habt.“³

Richard Wagner hoffte damit auf eine – leider – völkisch verstandene und daher antisemitisch ausnutzbare Volksgemeinschaft, mehr noch, auf ein Volk, das als politische, nationalstaatliche Form der gemeinschaftlichen Polis der antiken Griechen wiedererstehen möge und spitzte damit Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts weiter zu.

3. Bildung und ästhetische Differenz

Inzwischen – spätestens seit Kant – ist jedoch auch gegen den frühen Wagner klar geworden, dass alle Kunst unter dem Vorbehalt der ästhetischen Differenz steht und sie daher nicht unmittelbar in Politik umgesetzt werden kann. Heranbildung zur Kunst und Bildung durch Kunst, zum Gesamtkunstwerk von Oper und Musikedrama mag daher lehren, auch und gerade gegenwärtig die ästhetische Urteilsfähigkeit zu üben und zu verfeinern; eine Urteilsfähigkeit, die es allemal ermöglicht, sich auch gesellschaftlicher und sogar politischer Fragen verständig anzunehmen.

An die Stelle des zu bildenden Volks ist daher heute – in einer hochdifferenzierten Gesellschaft – ein zu bildendes oder sich selbst bildendes Publikum getreten. Teil eines verständigen Publikums kann aber nur werden, wer mit den Künsten vertraut ist. Die aktuelle Praxis zeigt, dass dieses Vertraut-Werden und Vertraut-Machen bereits im Kindesalter möglich ist; im Erwachsenenalter – jedenfalls in Deutschland mit seiner hochsubventionierten öffentlichen Opernkultur – allemal.

Das aber erfordert einen auch in diesem Zusammenhang brauchbaren Begriff kultureller Allgemeinbildung. Als Gegenstand von Bildung, von Allgemeinbildung setzt demnach das Verständnis von Opern heute – im besten Falle – die Fähigkeit voraus, in ganzen fünf Künsten urteilsfähig zu werden und damit einen Prozess der „Allgemeinbildung“ zu durchlaufen. Aber was heißt heute noch „Allgemeinbildung“?

4. Was heißt heute „Allgemeinbildung?“

Was „Allgemeinbildung“ heißen kann, ist heute nicht nur ob der im engeren Sinne bildungspolitischen Lage schwer zu beantworten, sondern auch einer Theorieentwicklung wegen, die den Begriff bereits Mitte der 1960er Jahre für obsolet hielt. Zwar ging es Theodor W. Adorno in seiner berühmten Studie zu einer „Theorie der Halbbildung“ nicht um das Problem der „Allgemeinbildung“, sondern lediglich um die Frage, ob unter den gegebenen gesellschaftlichen Umständen einer verwalteten Welt, eines monopolistischen Kapitalismus, eines exponentiell wachsenden, nur noch fragmentiert wahrnehmbaren Wissenszuwachses und eines zur Industrie verkommenen Kulturbetriebs der altbürgerliche Begriff der „Bildung“ überhaupt noch einen Halt in der Realität haben könne. Adorno selbst verabschiedete mit dem altbürgerlichen, noch autonomen Subjekt zugleich einen normativ gehaltvollen Begriff von „Bildung“ und setzte an dessen Stelle, wo er selbst wähnte, normativ bleiben zu sollen, einen sozialpsychologisch-politischen Begriff von „Mündigkeit“ als der Fähigkeit, weitgehend autonom und selbstreflexiv den Zumutungen eines totalitär werdenden gesellschaftlichen Zusammenhangs widerstehen zu können. Mit dem auch immer inhaltlich bestimmten Begriff einer „Allgemeinbildung“, also einer „allgemeinen Bildung“ die doch wesentliche Wissensbestände sowie Verständnisformen einer bestehenden Gesellschaft umfasst, hat dies nichts mehr zu tun.

Gleichwohl eröffnet mindestens die Kultur der Bundesrepublik Deutschland mit ihrem noch der spätabsoolutistischen, frühbürgerlichen Kultur entstammenden Musiktheater einen Lehr- und Studienraum ästhetischer Bildung, der weltweit seinesgleichen sucht. Was aber heißt dann „kulturelle“ Bildung, was überhaupt „Kultur“?

5. Bildung und Kultur

Man kann sich dem voraussetzungsreichen Begriff der Kultur am schnellsten durch Abgrenzung von anderen, verwandten Begriffen nähern: Natur, Gesellschaft und Kunst.

Was zeichnet den Menschen auch noch vor den am weitesten entwickelten Primaten aus? Die nächstliegende Antwort, dass Menschen im Unterschied auch noch zu den am weitesten entwickelten Tieren Kulturwesen sind, lässt sich nach neuesten Forschungen nicht mehr halten. Wenn es sich bei „Kultur“ im Unterschied zu „Natur“ um erlernte im Unterschied zu erbten Verhaltensweisen handelt, um erlernte Verhaltensweisen, die von Generation zu Generation übermittelt werden, keineswegs in allen Populationen der gleichen Art vorkommen und gleichwohl eine überraschen-

de Stetigkeit aufweisen, dann handelt es sich im definierten Sinne um Kultur, und tatsächlich hat die Forschung derartige symbolische und instrumentelle Verhaltensweisen nicht nur bei Primaten, sondern sogar bei Singvögeln gefunden. Was aber Menschen auch noch von den am höchsten entwickelten kulturfähigen Primaten unterscheidet, ist die Befähigung zu einer spezifischen Form der Kultur, nämlich des reflexiven Symbolgebrauchs.

Der Mensch ist – so hat es der Kulturphilosoph Ernst Cassirer ausgedrückt – ein „animal symbolicum“, d. h. jenes Lebewesen, dessen spezifische Existenz ausschließlich durch Sinn, Kommunikation und Symbolgebrauch gesichert wird. Es ist der gestaltende, beabsichtigte und artikulierende Symbolgebrauch, der menschliche Gesellschaften von tierischen Gesellschaften unterscheidet.

Will man schließlich den Begriff der Kultur noch weiter eingrenzen, dann empfiehlt es sich, ihn vom Begriff der „Kunst“ zu unterscheiden und das heißt jetzt, eine Unterscheidung vorzunehmen, die nicht mehr die Grenze zwischen Kultur und Natur betrifft, sondern eine Unterscheidung, die innerhalb der Kultur verläuft, nämlich die Unterscheidung zwischen Kultur im Allgemeinen und Kunst im Besonderen.

6. Kulturelles Lernen und Kunst

Dabei ist man nicht schlecht beraten, sich – wie oben angedeutet – auf die deutsche Klassik, zumal auf Friedrich Schiller zu beziehen.

Meine These lautet daher: Es ist vor allem die Kunst, die menschliche Gesellschaften als spezifisch menschliche aufrecht erhält, Kunst aber und die Fähigkeiten, die sie ermöglichen, sind ein weit knapperes und fragileres Gut als das Klima, die Böden oder das Wasser. Und um die Analogie noch etwas weiter zu treiben: Ohne ein Bewusstsein davon, dass Schutz und Förderung des knappen Gutes Kunst mindestens so notwendig sind wie der Schutz der natürlichen Lebensgrundlagen, sind unsere Gesellschaften mindestens so sehr davon bedroht, ihrer spezifisch menschlichen Form verlustig zu gehen wie eine wesentliche Möglichkeit ihrer Selbsterkenntnis zu verlieren.

Kunst kann und soll vergnüglich, wohl auch fesselnd, ja sogar ablenkend sein; ablenkend von den Verblendungen des Alltags und des Kommerzes, aber eben auch hinlenkend zu dem, was zu einem besseren Selbstverständnis führt: Bertolt Brecht formulierte es 1935 so: „Gäbe es nicht solch amüsantes Lernen, dann wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach nicht imstande zu lehren. Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant.“ (Brecht 1997, S. 194).

Das gilt – mutatis mutandis – auch und gerade für das Musiktheater.

7. Pädagogische Konsequenzen im Bereich Oper

Dann aber stellt, sich die Frage, wie es möglich sein soll, diese bei weitem anspruchsvollste und (daher) extrem voraussetzungsreiche Kunstgattung in all ihren Facetten

zu vermitteln – zumal unter Bedingungen, die den Opernbesuch als distinktive Kulturkonsumpraxis meist gehobener bürgerlicher Schichten erweist.⁴

Man wird deshalb vermuten dürfen, dass eine Erwachsenenbildung, die sich unmittelbar an bisher mit diesem Kunstmedium nicht vertraute Zuschauerschichten wendet, nur wenig Erfolg beschieden sein wird. Das ist heute anders als etwa im Italien des neunzehnten Jahrhunderts, wo der Opernbesuch ein allgemeines Volksvergnügen war und sich das Publikum – wovon etwa die Opern Verdis zeugen – politisch und emotional vom Bühnengeschehen angezogen und seine eigenen Belange darin abgebildet sah. Mehr noch: wo jeweils berühmte Sängerinnen oder Sänger jenen Kult- oder auch Idol-Status einnahmen, den etwa heute Filmstars auf dem roten Teppich von Filmfestspielen einnehmen. Gewiss existiert dieser Kult um einzelne Diven oder Heldenentore in Maßen auch noch heute, ebenso wie der von der Musikindustrie geförderte Kult um einzelne Stardirigenten, doch dürfte dies kein Motivationsfaktor kultureller Bildung sein.

8. Informelle Opernbildung

Stuttgart, 9. und 10. Mai, jeweils nach der Vorstellung: gegeben wurde am 9. Mai eine musikalische Ausgrabung, die im achtzehnten Jahrhundert – zwischen Barock und Klassik – komponierte Opera Seria des italienischen Komponisten Niccolò Jomelli „I Vologesi“, tags darauf dann die vom norwegischen Regisseur Stefan Herheim eingerichtete Inszenierung des „Rosenkavaliers“ von Richard Strauss. Während bei den Einführungen vor Beginn der Vorstellung jeweils etwa einhundert Zuschauerinnen und Zuschauer zugegen waren, waren es beim Nachgespräch nur noch jeweils etwa halb so viele. In aller Regel handelte es sich um ältere Leute, oft Ehepaare jenseits der Pensionsgrenze, die den Erläuterungen von Regieassistenten, Dramaturginnen und auch Sängern und Sängerinnen beifällig lauschten und gelegentlich auch kennerische Fragen stellten, die sie als Personen auswiesen, die sich mit der Materie intensiv vertraut gemacht hatten. Opernbesuche, das ist heute – anders als in vorigen Jahrhunderten – ein Genuss der oberen Schichten, die mit ihrem keineswegs besonders preiswerten Abonnement oder ihren Karten zugleich eine gewisse gesellschaftliche Distinktion an den Tag legen – wenngleich, aber das ist von Stadt zu Stadt verschieden, die strengen Kleiderordnungen der 1950er Jahre einem bunten laissez faire gewichen sind.

9. Zeitgenössische Bildungserlebnisse

Im November 2014 fand in Frankfurt am Main – die Stadt verfügt über ein ausgezeichnetes Opernhaus – ein Bildungserlebnis besonderer Art statt: So berichtet das elektronische Mitteilungsblatt der Frankfurt School of Finance and Government, einer privaten Wirtschaftshochschule:

„Am Samstag, 8. November, fand zum ersten Mal ein kreativer Workshop für Absolventinnen und Absolventen des „Executive MBA“ der Frankfurt School in Zu-

sammenarbeit mit der Oper Frankfurt statt. Der Ausdruck von Gefühlen in ihrer extremen Form und die Macht der Körpersprache standen hierbei im Mittelpunkt. Für die Alumni eine Gelegenheit neue und überraschende Impulse für den Alltag zu gewinnen und den jahrgangsübergreifenden Austausch unter EMBA-Absolventen zu intensivieren.“⁴⁵

Freilich handelte es sich bei diesen Studierenden um junge Erwachsene mit vorzüglichen Berufsaussichten – sie bilden keineswegs den ganzen möglichen Adressatenkreis kultureller Erwachsenenbildung ab. Im Gegenteil: Schon vor mehr als sechs Jahren beklagte Richard Stang, Professor für Medienpädagogik an der Hochschule für Medien in Stuttgart, dass kulturelle Bildung zumal für Erwachsene mehr und mehr an Boden verliere – und das in einer Gesellschaft, die sich durch ein kontinuierliches Anwachsen älterer Menschen auszeichne:

„Angesichts der vielfältigen sozialen Problemlagen und Herausforderungen wie demografischer Wandel, Migration, Globalisierung oder zunehmende Armut wird es für unsere Gesellschaft in Zukunft von besonderer Bedeutung sein, die Perspektive zu verändern. Der Bedarf an ‚gesellschaftlichen Schlüsselqualifikationen‘ wird zunehmen, und in Bezug auf Erwerbsarbeit wurde bereits auf den Bedarf ‚berufsbiografischer Gestaltungskompetenz‘ hingewiesen.“⁴⁶

Die in Berlin erscheinende Monatszeitschrift „Opernwelt“ enthält einen Serviceteil, in dem die Spielpläne sämtlicher Opernhäuser der Welt abgedruckt sind. Wenn ich mich nicht verzählt habe, sind dort derzeit weltweit einhundertundvierzig aktive Opernhäuser aufgeführt, von denen sich einundneunzig alleine in Deutschland befinden. Auch dann, wenn man die Zahlen bereinigt, und den Blick auf Aufführungsfrequenzen und Auslastung bezieht, ändert sich an diesen Relationen nichts – im Gegenteil: In den USA, die dreimal so viele Einwohner wie die Bundesrepublik haben, existieren neunundzwanzig, in Frankreich vierunddreißig Häuser. Man mag sich ausmalen, was es für den Opernbetrieb auf der ganzen Welt, für die Ausbildung und die Erstengagements von Musikern, Sängern, Bühnenbildnern und Regisseuren bedeuten würde, wenn das deutsche Stadttheater diesen Weg – etwa aus finanzpolitischen Erwägungen – aufgäbe.

10. Oper als Bildungsinstitution

Eine realistische Betrachtungsweise wird schließlich davon ausgehen müssen, dass die Oper als Bildungseinrichtung sich ihr Publikum überhaupt erst heranziehen muss; mit anderen Worten: sofern ein anderes Publikum als das ohnehin bekannte bildungsbürgerliche Publikum angesprochen und für das vieldimensionale Kunstmedium Oper angesprochen werden soll, ist es unumgänglich, erstens niedrigschwellige, zweitens zumal Jüngere anziehende, drittens anspruchsvolle einführende Formate zu entwickeln.

Wiederum kann die Oper Stuttgart als wegweisend gelten. Was das niedrigschwellige Angebot betrifft, verfährt dieses Haus so, dass während einer Vorstellung Musik und Gesang eins zu eins, nicht auf Video, sondern per Lautsprecher nach draußen übertragen werden, so dass sich auf den Stufen der Stuttgarter Oper häufig größere

Gruppen nicht nur interessierter Jugendlicher zusammenfinden, um der Musik zu lauschen. Zweitens bietet dieses Haus Schülerinnen und Schülern die Mitgliedschaft in einem „Preview Club“ an, d. h. den privilegierten Zugang zu allen Generalproben, zu Vorstellungen also, in denen – anders als bei normalen Bühnenvorstellungen – auch noch der Produktionsvorgang des Kunstwerks sichtbar und somit besprechbar gemacht wird. Die in vielen Häusern immer häufiger angebotenen „Einführungen“ und „Nachbesprechungen“, bei denen nicht nur Dirigenten, Regisseure und Dramaturgen Auskunft geben, sondern sich auch Sängerinnen und Sänger zu ihrer Interpretation äußern, runden das Bild ab.

Darüber hinaus bemühen sich aber auch viele Häuser und Kommunen um eine weitergehende Ansprache eines künftigen Publikums. So hat etwa die Oper Hannover im Januar dieses Jahres ein großes Kinderfest ausgerichtet:

„Nordamerika: Heimat von Astronauten und Filmstars, Kontinent des Jazz und riesiger Wolkenkratzer! Nach dem ersten Teil des Kinderfestes mit Heini, dem kleinen Vampir, und dem Niedersächsischen Staatsorchester Hannover beginnt eine große Reise: Mit Pferd und Planwagen geht es durch die weite Prärie, man wird zum Goldgräber und spielt in Western-Saloons mit Cowboys um die Wette. Den kleinen und großen Besuchern stehen dabei alle Foyers offen: zum Spielen, Basteln, Tanzen und Mitsingen.“⁷

Die Deutsche Oper Berlin weist sogar einen eigenen Spielplan für Kinder und Jugendliche aus: Dieses Haus bringt im Mai dieses Jahres eine Adaption von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ auf die Bühne, die es im Internet so bewirbt:

„Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sind verwischt in den musikalischen Erzählungen des Dichters Hoffmann. Drei Frauenfiguren entsteigen seiner Imagination, allesamt schillernde Facetten einer einzigen Geliebten: die Automatenpuppe Olympia, die lungenkranke Antonia und die Kurtisane Giulietta. Die eigene Identität des Dichters ist ebenso brüchig wie die Konturen der ihn umgebenden Welt. Als ein Vorbild nennt der in Amsterdam lebende Regisseur, Performer und Zauberer Jakob Ahlbom den Filmregisseur David Lynch.“⁸

Dabei ist unübersehbar, dass und wie gerade das Gesamtkunstwerk Oper oder Musikdrama – stärker noch als das Sprechtheater – über die Vielfalt der in ihm vereinten Künste auf ganz unterschiedliche Weise Geschmäcker und Rezeptionsweisen unterschiedlicher Gruppen anzusprechen vermag und somit eine Einheit auch eines in sich hoch differenzierten Publikums schaffen kann.

Anmerkungen

- 1 F. Schiller, gutenberg.spiegel.de/buch/-3341/12, letzter Zugriff: 01.07.2015.
- 2 de.wikipedia.org/wiki/Das_Kunstwerk_der_Zukunft, letzter Zugriff: 01.07.2015.
- 3 de.wikipedia.org/wiki/Das_Kunstwerk_der_Zukunft, letzter Zugriff: 01.07.2015.
- 4 de.statista.com/statistik/daten/studie/28374/umfrage/besucherzahlen-von-opern-nach-bundeslaendern/; www.philfak.unduesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/Sozialwissenschaften/Soziologie/Dokumente/Reuband/Operbesuch_Staedtevergleich_01.pdf, letzter Zugriff: 01.07.2015.

- 5 www.frankfurt-school.de/content/de/education_programmes/mba/emba.html, letzter Zugriff: 01.07.2015.
- 6 www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59927/kulturelle-bildung-fuer-erwachsene?p=0, letzter Zugriff: 01.07.2015.
- 7 www.staatstheater-hannover.de/oper/index.php?m=324&f=07_seiten&ID_Seite=153, letzter Zugriff: 01.07.2015.
- 8 www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/hoffmann.12122345#, letzter Zugriff: 01.07.2015.

Literatur

- Bernbach, U. (1994): Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Theorie. Frankfurt.
- Brecht, B. (1997): Vergnügungstheater oder Lerntheater. In: Ders.: Werke, Band 6. Frankfurt.