



Kent Academic Repository

Roesner, David P. and Risi, Clemens (2009) *Die polyphone Werkstatt. Kollektives Arbeiten im zeitgenössischen Musiktheater*. Theater der Zeit, 2009 (1). pp. 28-30. ISSN 0040-5418.

Downloaded from

<https://kar.kent.ac.uk/30277/> The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from

This document version

Publisher pdf

DOI for this version

Licence for this version

UNSPECIFIED

Additional information

Versions of research works

Versions of Record

If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site. Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts

If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in *Title of Journal*, Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries

If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our [Take Down policy](https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies) (available from <https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies>).

Die polyphone Werkstatt

Kollektives Arbeiten im zeitgenössischen Musiktheater. Ein Essay von David Roesner und Clemens Risi

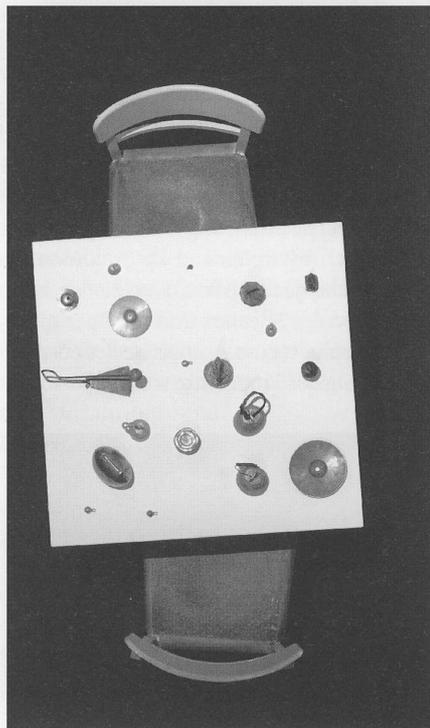
In der Wissenschaft hat das Musiktheater noch immer keinen leichten Stand. Das Problem des Musiktheaters ist gleichzeitig sein größtes Kapital: Aufgrund seiner alle Sinne ansprechenden Multimedialität scheint das Musiktheater in keiner wissenschaftlichen Disziplin wirklich zu Hause zu sein – oder eben in allen gleichzeitig. Dabei gibt es aber eine mehr oder weniger klare Aufgabenteilung: Die Musikwissenschaft beschäftigt sich in der Regel mit der Partitur, also dem schriftlichen Notat, und nicht mit der Aufführung; die Theaterwissenschaft dagegen hat schon die Aufführung im Blick, aber in den seltensten Fällen die Musik.

Eben diesem Dilemma wollten wir mit der Gründung der Arbeitsgruppe „Musiktheater“ innerhalb der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (www.theater-wissenschaft.de) begegnen und ein Forum schaffen, in dem Wissenschaftler/-innen verschiedener Disziplinen und Musiktheater-Schaffende über neue Wege diskutieren können, Musiktheater in all seinen Erscheinungsformen – von Oper bis zu experimentellen Formen – beobachtend, beschreibend und analysierend nahezukommen. In unserer Arbeit – häufig in Kooperation zum Beispiel mit den Berliner Opernhäusern, dem Europäischen Zentrum der Künste Hellerau und der KlangKunstBühne Berlin – haben sich zwei Schwerpunkte herauskristallisiert: zum einen die Frage nach Analyseverfahren für aktuelle Inszenierungen und Aufführungen des Opernrepertoire-Kanons, zum anderen die Frage nach alternativen Formen des Produzierens zeitgenössischen Musiktheaters, Formen, die aus der klassischen, hierarchisch gegliederten Rollen- und Funktionsaufteilung ausbrechen und interaktive, kooperierende, kollektive Formen des Musiktheaterproduzierens experimentell erproben. Aus Letzterem haben sich Perspektiven herausgebildet, die wir im Folgenden skizzieren wollen.

Forschungsreisen und Spielwiesen

Bereits der Begriff des „Kollektivs“ fordert Widerspruch heraus. Er sei zu sehr geprägt von der Idee eines Gruppenbewusstseins, das das Bewusstsein des Einzelnen dominiere. Heiner Goebbels' Einwand während einer Podiumsdiskussion der Arbeitsgruppe in Berlin, dass es bei kollaborativen Musiktheater-Arbeiten doch mehr um das Aufspüren und Fruchtbarmachen von Unterschieden als von Gemeinsamkeiten gehe, fand breite Zustimmung unter den Diskutanten.

Viele der diskutierten Prozesse stellen deshalb – mit einer Metapher Goebbels' gesprochen – unterschiedliche Formen von

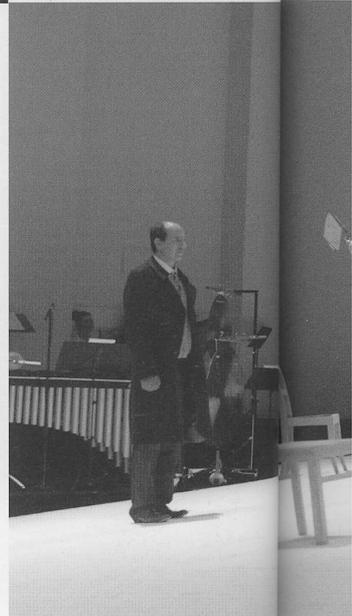


Musiktheater als Laboratorium. Links und unten: Musik und Musizieren räumlich gedacht in „Niebla“ von Elena Mendoza-López und Matthias Rebstock. Fotos Matthias Creutziger

polyphoner Zusammenarbeit dar: Sie vollziehen sich als ein Zusammenklingen eigenständiger Stimmen, die sich mal im Gleichklang, mal in spannungsreicher Dissonanz befinden, mal im gleichen (Arbeits-)Rhythmus voranschreiten, mal sich komplementärrhythmisch ergänzen oder kontrapunktieren.

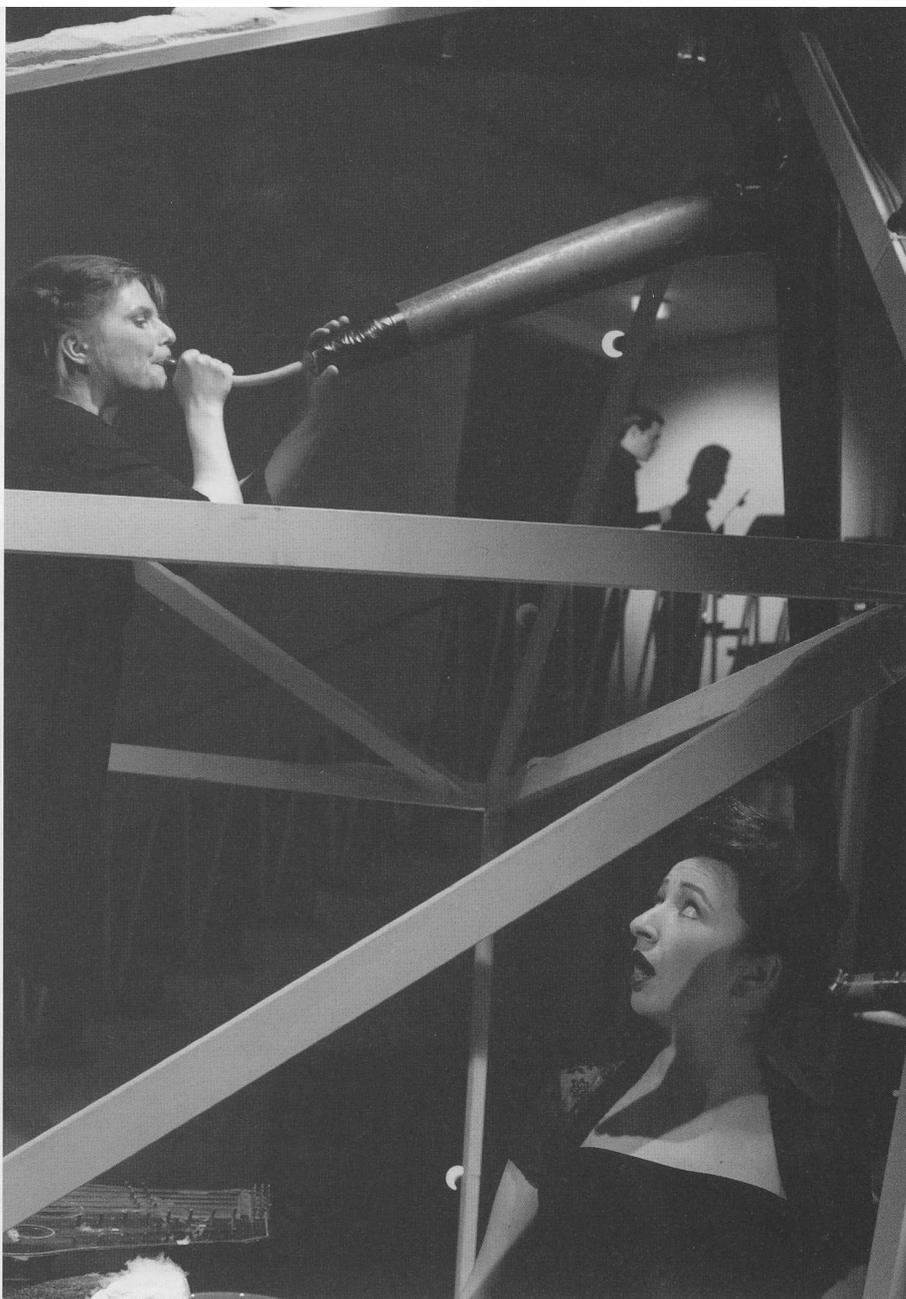
Konkret heißt das für viele Zusammenarbeiten, dass fast alle Beteiligten früher als üblich mit einbezogen werden: Ruedi Häusermann macht „Forschungsreisen“ und schafft „Spielwiesen“ mit seinen Musikern und Darstellern, bei denen die Musik improvisiert und gemeinsam erspielt wird.

Leo Dick hat für sein „Musiktheaterpanorama“ „Kann Heidi brauchen, was es gelernt hat?“ (UA Bielefeld 2008) viele



Vorproben und Experimente mit den Sängerinnen und Instrumentalisten unternommen, die dann unmittelbar in die Partitur eingeflossen sind, so dass die Musik maßgeschneidert auf die besonderen Fähigkeiten der Interpreten ist. So wird zum einen die Idee vom genialischen Komponisten, ein Überbleibsel aus dem 19. Jahrhundert, endgültig zugunsten einer Kreativität der Interaktion eingemottet und zum anderen der Austauschbarkeit der einzelnen „Rädchen“ im Musiktheater-Getriebe entgegengewirkt.

Neuerungen erlaubt auch die Absage an etablierte Produktionsabläufe: Elena Mendoza-López und Matthias Rebstock beschließen, für ihre Musiktheaterproduktion „Niebla“ (UA Hellerau 2007) die übliche chronologische Abfolge von Text – Komposition – Inszenierung aufzuheben und gemeinsam und gleichzeitig alle drei Aspekte zu entwickeln. Erst dieser eng verzahnte Prozess ermöglichte es ihnen, dass kompositorische Prinzipien der



Oben:
Maßgeschneiderte Musik in „**Kann Heidi brauchen, was es gelernt hat?**“ von Leo Dick.
Foto Matthias Stutte

Permutation (Veränderung der Reihenfolge von Abschnitten) und Variation auch auf Text und Szene angewendet werden konnten und umgekehrt Musik und Musizieren von vornherein räumlich und szenisch gedacht wurden. Im Stück sind folglich Szene und Musik auf bestechende Art und Weise verwoben: Eine zentrale Situation der Romanvorlage von Miguel de Unamuno, das Schachspielen, wird zu einer durchrhythmisierten Szene, bei der Perkussionsinstrumente die Schachfiguren ersetzen. Gleichzeitig wird das Schachbrett von oben gefilmt und auf die gesamte Spielfläche projiziert, wodurch sich die klangliche in eine visuelle Rhythmisierung verlängert. Musiktheater erscheint hier nicht als bloße Addition von Musik, Text und Bild, sondern als ein Theater aus dem Geiste der Musik, das dem Zuschauer genuin neue Dramaturgien und Ästhetiken anbietet.

Kollaborative Arbeitsprozesse betreffen nicht nur das künstlerische Leitungsteam, sondern – so eine weitere Beobachtung – beziehen häufig auch die Darsteller/-innen und Musiker/-innen in die Entstehungsprozesse mit ein, so dass diese nicht nur Ausführende sind, sondern co-kreativ mitgestalten können. Der Darstel-



lungsbegriff erweitert sich dadurch: Schauspieler/-innen werden musikalisch enorm gefordert, Musiker/-innen hingegen szenisch. Man setzt auf die Synergien, die bei heterogen zusammengesetzten Ensembles entstehen können. In Leo Dicks „Heidi“ stehen Sängerinnen, Instrumentalisten und Schauspieler gemeinsam auf der Bühne und ergänzen sich gegenseitig während der Probenarbeit. Solche Prozesse fördern die kreative Mündigkeit der Darsteller und zielen auf Ergebnisse, die dem Zuschauer mehr als nur eine (Regie-)Vision präsentieren und ihm bei einer solchen Vielstimmigkeit eine größere Selbstbestimmung des eigenen Hören und Sehens einräumen.

Kontrovers ist dabei, was dies für die Ausbildung bedeutet: Einerseits stellt z. B. Heiner Goebbels einen Mangel an Interesse gerade bei jungen Schauspielern, Musikern, Sängern und Tänzern für ihre Nachbardisziplinen fest, welches aber Voraussetzung und Grundlage für experimentelles Arbeiten im Musiktheater sei, während Julian Klein, der ebenfalls selbst Regie und Performance unterrichtet, meint, dass interdisziplinäre Zusammenarbeit nur gelingen könne, wenn jeder für sich in einer Disziplin wirklich zu Hause sei. Ruedi Häusermann bringt dies in Anlehnung an Hanns Eisler auf die Formel: „Wer nur vom Mischen etwas versteht, versteht auch davon nichts.“

Autoopern und Untergrundmusik

Experimentelles Musiktheater sucht den Ausweg aus dem Opernkarussell – aus der sich schnell drehenden globalen Maschine der Namen, Opernhäuser und Festivals. Der Fonds Experimentelles Musiktheater NRW zum Beispiel fördert ganz bewusst Produktionen, die in einem „Entwicklungsprozess, der sich frühzeitig auf den spezifischen Aufführungsraum der Uraufführung beziehen soll (...) das Wechselverhältnis von Sprache, Musik und Theater-Raum neu befragen und experimentell erkunden“. Ganz ähnlich fordert auch Xavier Zuber, Chef dramaturg der Staatoper Stuttgart und verantwortlich für das Format zeitoper, dass neue Arbeitsprozesse neue Räume brauchen. So wurde für „Carcash oder Momente eines Zeitgefühls“ (UA Stuttgart 2006) von Willy Daum und Ralf R. Ollertz die Fahrgastzelle eines Autos zum Zuschauerraum, während „U-Musik.Bunker“ (UA Stuttgart 2007) von Sven Holm (Regisseur), Fredrik Zeller (Komposition) und der Künstlergruppe Vereinigte Hüttenwerke (Konzept und Text) den Untergrund des Diakonissenplatzes in Stuttgart bespielte.

Der Wunsch nach Spezifität scheint als hartnäckige Utopie die unkonventionellen Arbeitsweisen und -prozesse zu durchziehen. Nicht das Kollaborieren als Selbstzweck und PR-Strategie steht im Vordergrund – wie es bei manchem sogenannten Crossover-Event der Fall sein mag –, sondern der Versuch, mit einer bestimmten Gruppe von Menschen an einem bestimmten Ort einen Prozess in Gang zu setzen, der seinerseits spezifisch auf ein textliches, räumliches, darstellerisches oder musikalisches Material reagiert und es gleichzeitig hervorbringt. Dazu sind innere und äußere Rahmenbedingungen nötig, die oft im Widerspruch zu gängigen Produktionskonditionen stehen. So wird immer wieder betont, wie notwendig Kontinuität und Pflege langjähriger Zusammenarbeit und ein gewachsenes Vertrauensverhältnis für ein Gelingen kollaborativer Prozesse sind. Das Karussell dreht in die Gegenrichtung. Musiktheater als Laboratorium und der Prozess als Experiment erfordern die Möglichkeit der Ungewissheit, ja sogar des Scheiterns. In Institutionen wie dem Stadt- oder Staatstheater al-

lerdings diktieren Budget, Organisation, Architektur und Auslastung ein hohes Maß an Gewissheit und privilegieren streng hierarchische Arbeits- und Sehweisen und damit oft eine Wiederholung des längst Bekannten. So verwundert es nicht, dass in den Diskussionen um neue, kollektive Arbeitsweisen im experimentellen Musiktheater das Thema der Hierarchien einen hochpräsenten Cantus firmus – also eine weitgehend feststehende Melodie, die immer wieder neu umspielt wird – bildet.

Co-kreative Arbeitsprozesse bedeuten – darüber ist man sich einig – stets auch ein Infragestellen überkommener Hierarchien. In der multimedialen Kunstform (Musik-)Theater bezieht sich dies stets auch auf die Hierarchie der theatralen Ausdrucksmittel. Das Primat der Musik und/oder des Wortes wird zur Disposition gestellt. Die Diskussionen in der Arbeitsgruppe zeigten, dass in den besprochenen Arbeiten jedoch keine Auflösung von Hierarchie, keine ästhetische Anarchie die Konsequenz aus kollaborativen Prozessen ist, sondern Hierarchie und ästhetisches Primat immer wieder neu verhandelt werden, oft von Probe zu Probe und von Szene zu Szene. Ziel sei, so Manos Tsangaris, nicht die Egalisierung oder Neutralisierung der ästhetischen Mittel, sondern ihre Ausbalancierung, was auch für die Ebene des sozialen Zusammenspiels gelte. Neue Formen der Zusammenarbeit brauchen fließende Hierarchien – sowohl innerhalb des kreativen Teams als auch im szenisch-musikalischen Ergebnis.

Wahlverwandtschaften

Schließlich werden auch Formen einer Co-Kreativität zwischen Nicht-Zeitgenossen diskutiert: Musiktheater-Arbeiten, in denen die Auseinandersetzung mit einer bereits existierenden, älteren Vorlage über eine Interpretation oder neue Lesart hinausgeht. Brigitte Witzzenhause beschrieb in ihrem Vortrag über Christoph Marthalers Scelsi-Projekt „Sauser aus Italien. Eine Urheberei“ (UA Salzburg 2007) die enge Wahlverwandtschaft Marthalers mit Scelsi insbesondere in Bezug auf den Arbeitsprozess: das Sich-Zeit-Nehmen für den einzelnen Ton oder die einzelne szenische Aktion; der Widerstand, einer Strömung oder Mode anzugehören; die Skepsis gegenüber dem Werkhaften und Abgeschlossenen. Marthalers szenische Adaption von Scelsis Kompositionen, so Witzzenhause, sei keine Interpretation im traditionellen Sinne, sondern stehe unter dem paradoxen Motto: „Das Vorgefundene erfinden“ (wie Anna Viebrock dies einmal ausgedrückt hat). Es ist der gelungene Versuch einer kreativen Kollaboration mit einem abwesenden Partner.

Zwischen den Stühlen

Es liegt auf der Hand, dass neue Arbeitsformen, wie wir sie skizziert haben, nicht nur eine Herausforderung an die Künstler und die Institutionen darstellen, sondern auch an die Rezipienten der resultierenden Arbeiten. Co-kreative Arbeiten verschleiern bewusst wichtige Orientierungshilfen für Zuschauer und Kritiker: eine klare Autorschaft, einen erkennbaren Personalstil oder die Zugehörigkeit zu einem Genre, einer Sparte. Die große Herausforderung für die, die sich zwischen die Stühle etablierter Arbeitsweisen und Ästhetiken setzen, sind die breiten Sessel der Institutionen, Geldgeber und Feuilletons. So bleibt vielleicht zu fragen, ob kollaborative Arbeiten z. B. auch von Kritikerteams besprochen werden sollten. Einen ersten Vorstoß in diese Richtung liefert dieser von zwei Autoren geschriebene Artikel. ■