

Tore Vagn Lid

Gegenseitige Verfremdungen

Theater als kritischer Erfahrungsraum
im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik

Babelsberger Schriften
zur Mediendramaturgie und -Ästhetik

3



PETER LANG Internationaler Verlag der Wissenschaften

Einleitung

Die folgende Arbeit ist Teil einer erweiterten und andauernden Probenarbeit. Durch den Wechsel von Probenraum und Büro habe ich über einen längeren Zeitraum wieder und wieder erfahren können, wie eben dieses Zurückziehen – das oft gehetzte Hin und Her zwischen Probenraum und Schreibtisch – in sich selbst ein Bindeglied und produktiver Prämissenlieferant für die kunstpraktische wie für die kunsttheoretische Tätigkeit wurde. So haben das Tempo, die Wechsel und die energetische Dynamik im Theaterraum ihr Gegenstück in der Stille und der reflexiven Ruhe gefunden, die als Möglichkeit in der theoretisch-wissenschaftlichen Arbeit liegt.

Diese Spanne wird in einer kontrapunktischen Figur vereinigt, zwei ästhetischen (Leit-)Motiven, die einander gegenseitig bedingen. Das erste dieser beiden ist ein andauerndes und grundlegendes Vertrauen in das Potenzial des Theaterraums als einem besonderen Medium für kritische Erfahrung. Im anderen liegt die Erfahrung, dass eben ein solcher Raum sich zu einem musikalisch gedachten und strukturierten Theater ausweiten und entwickeln lässt, einem reflexiven Raum im ‚Stoffwechsel‘ zwischen Bühne und Musik.

Erfahrung einer Möglichkeit – und Erfahrung eines Mangels

Von meinem biographischen Ausgangspunkt als Musiker und Instrumentalist im Theater zur Arbeit als Regisseur und Autor ist das Musische als Möglichkeit und Problemlöser immer mehr in den Vordergrund gerückt. So war ich Zeuge dafür, wie z.B. scheinbar unlösbare dramaturgische Probleme, von „unmotivierten“ Übergängen bis zur möglichen Informationsmenge an das Publikum, dadurch gelöst werden können, sein Ohr der musikalischen Formenlehre zu leihen. Gleichzeitig war es für mich als Musiker möglich zu entdecken, wie eine solche Adaption – zum Beispiel der „Variationen über ein Thema“ des Klassizismus als szenische Form Raum für das Theater in Musik eröffnete, für eine andere Erfahrung – einen anderen Blick – hin zur Musik und etablierten musikalischen Formprinzipien. Dies ist zu wiederholten Erfahrungen dessen geworden, wie ein solcher ‚Stoffwechsel‘ zwischen Bühne und Musik, zwischen Theater in der Musik und Musik im Theater, auch in der Lage ist, die Kunstgattungen (und ihre Akteure) aus ihren gewohnten und professionalisierten Denk- und Verhaltensweisen in einer Weise herauszulösen, die bleibende und ontologische Fragen danach stellt, was szenisch *ist* und was (eigentlich) musisch *ist*. Macht man beispielsweise die aus der Barockmusik stammenden Passacaglia-Form zur drama-

turgisch-inszenierenden Form¹, ein Ostinato zu visuellem Material und die ursprüngliche Instrumentalstimmen zu Chorstimmen für Schauspieler, verändert sich auch der Raum für eine ästhetische Erfahrung und damit auch das ästhetische Material selbst (ein Philosoph würde „Kunstgegenstand“ sagen). Aber diese Änderungen sind nicht nur rezeptionsästhetisch von Relevanz. In gleichem Maße kann ein solcher ‚Stoffwechsel‘ die produktionsästhetischen Voraussetzungen für die künstlerische Zusammenarbeit ändern, neue Arbeitsteilungen ermöglichen, automatisierte Denk- und Arbeitsformen überwinden und verbindliche Voraussetzungen für einen produktiven Austausch; übergreifende „Grundregeln“ schaffen, die über die ständigen Macht- und Interessenverschiebungen einer Produktion hinausgehen und durch diese steuern helfen. Wenn z.B. das Ostinato der Passacagliaform – d.h. die sich wiederholenden und strukturierenden musikalischen Bass-Motive – nicht mehr allein der Musik gehören, dem Komponisten, Musiker, Dirigenten, Orchester, Orchesterraum und Orchesterpublikum, sondern auch dem Videokünstler, Regisseur, Ton- und Lichtdesigner, wird dieses strenge dramaturgische Prinzip eben *bindend*, nicht nur für die erweiterte audiovisuelle Komposition, sondern auch für Interpretation und Kunst Erfahrung: Das musikalisch strukturierte Prinzip wird hier zum neuen (kommunikativen) Schnittpunkt transformiert, der die Trennlinien zwischen den ‚Kunstarten‘ überwindet. Gleichzeitig wird eben in diesen ‚Stoffwechsel‘ diese musikalische Figur selbst transformiert. Hier liegt ein Potenzial, das ich von nun an *institutionskritisch* nennen möchte und im Folgenden eine entscheidende Rolle spielen wird.

Aber eben in diesen Erfahrungen von grenzüberschreitendem und produktivem Austausch findet sich auch die umgekehrte und negative Erfahrung der Führungen und Begrenzungen, die einen solchen ‚Stoffwechsel‘, wenn nicht utopisch, dann doch zu einem problematischen Anliegen innerhalb einer zeitgenössischen Musik- und Theaterszene machen. So wird die Frage nach dem Theaterraum als kritischem Erfahrungsraum auch zu einer grundlegenden Frage danach, welche Kräfte einen solchen Raum jeweils bestimmen. Hier habe ich wiederholt erfahren, dass eine Einengung und Begrenzungen sich nicht auf einzelne Akteure und deren mangelnden „Willen“ und deren mangelnde „Fähigkeit“ zum musikalischen Experimentieren zurückführen lassen. Ganz im Gegenteil: Nach meinen eigenen, aber auch den Erfahrungen guter Kollegen scheint es so – um einen Begriff aus der Soziologie zu verwenden, als ob der Akteur etwas will, was die Struktur nicht kann. Dafür gibt es viele Beispiele: Durch die ver-

1 „Elephant Stories – Passacaglia“. Inszenierung von Tore Vagn Lid, für Bergen International Festival und Norwegian Contemporary Dramatic Festival (Oslo), 2009. Im vierten Satz dieser szenischen Suite wurde besonders mit J.S.Bachs Orgelpassacaglia (BW 582) und mit Silvius Leopold Weiss Passacaglia für Laute in Eb Major gearbeitet.

breitete (anglo-europäische) Praxis der ‚Leseproben‘ begegnet der Schauspieler dem dramatischen Text zumeist das erste Mal. Auch weiterhin werden Rollen verteilt und „privatisiert“, bevor ein Satz gelesen oder gar gehört wurde. Und weiterhin, ungeachtet Elfriede Jelineks und Heiner Müllers völlig neuen Versuchen obstruierender postdramatischer Textblöcke, dominiert eine Herangehensweise an den Text, die – als ein apriorischer oder automatisierter Ausgangspunkt – linear, chronologisch und semantisch nach dem unmittelbar Psychologischen und Bedeutungsvollen sucht. Noch bildet im anglo-europäischen Theater auch der Begriff von der „guten Geschichte“ fast ein Credo, einen wichtigen Maßstab für den Schreibenden – wie auch für die Inszenierenden und Produzierenden. Dem Romanautor, dem Dramatiker und dem Filmschaffenden wird gesagt: „Schreib eine gute Geschichte.“ – von der Prüfung am Gymnasium bis zu Hollywoods Lehrbuchschematas. Es werden immer noch Gleichheitszeichen gesetzt zwischen Text und Theater sowie zwischen Dramaturgie und der „guten Geschichte“.

Für den Verfasser, der sich also von der Musik her dem Theater angenähert hat, war es eine frühzeitige Erfahrung, dass Musik und musikalische Ausdrucksformen und Herangehensweisen in einem vom „guten dramatischen Text“ beherrschten Theaterraum kaum Platz oder Status gewinnen konnten. Hinzu kam die nagende Erfahrung, dass darin, das Theater nur in den Worten *zu sehen*, etwas merkwürdig Begrenzendes lag, während das *Hören* des Theaters als eine gleichwertige Herangehensweise erschien. Der unvorbereitete „Umstieg“ aus einer Praxis in eine andere machte sichtbar, wie die Sprache selbst – das anerkannte ‚Vokabular‘ wie auch die (apriorischen) Regeln für seinen Gebrauch – eine Grammatik mit einem entscheidend exkludierenden Potenzial herausbildet. Die Frage wurde: Welche *Geschichten* und eben auch welche *dramatischen Geschichten* verbergen sich in diesen guten und gut geschriebenen *Geschichten*? Auf welche Weise kann die Forderung an das Theater als Texttheater und an die Dramaturgie als „einer guten Geschichte“ dazu beitragen, dass Menschen daran gehindert werden, sich auszudrücken und damit Grenzen dafür zu setzen, welche Stimmen zum Ausdruck kommen dürfen und damit also im Theaterraum kommuniziert und diskutiert werden können?

In dieser gegenseitig bedingenden Erfahrung von *Möglichkeit* und *Mangel*, wird die Frage nach Musik und Musikalität zu einer Frage nach Kritik und Reflexivität, nach der Möglichkeit des Theaterraums, kritischer Erfahrungsraum zu sein. So wird ein Verhältnis aufgebaut, das für den Text als Ganzes entscheidend und auch eine Richtung und Abgrenzung für den Begriff *Musikdramaturgie* ist, wie er weiter unten verwendet wird.

Auch wenn ich ständig viele der oben genannten Erfahrungen in der Begegnung mit Kollegen und deren Arbeiten wiedererkenne, bleibt die Abwesenheit von systematischer Reflexion, theoretischer Behandlung und Problematisierung der Grundlagen auf diesem Gebiet präsent. So fehlt in der Theaterpraxis ein re-

flexiver Raum, eine bestimmte Form von musikdramaturgischem Fokus, einer solchen Annäherungsweise und eines solchen Blickwinkels. Gleichzeitig sehe ich hier akzentuiert einen Mangel an dem, was man traditionell mit dem Wort Musikdramaturgie verbindet. Das Problem liegt in der Abwesenheit eines musikdramaturgischen Blickwinkels, der vom traditionellen Gebiet der Opern- und Musicaldramaturgie gelöst ist und gleichzeitig die Grenzen für den Verantwortungsbereich des Dramaturgen sprengt. Wenn das Verständnis für das Musiktheater ausgeweitet wird – wofür man heute eine Reihe von Beispielen sehen kann, muss auch der Begriff der Musikdramaturgie in seiner Gültigkeit vom Theater in der Musik hin zur Musik im Theater erweitert werden. Musikdramaturgie in diesem Sinne muss also auf alle Seiten, alle kompositorischen Ebenen eines musikalisch gedachten und strukturierten Theaterraums ausgeweitet werden.²

Auf dieses mit systematischer musikdramaturgischer Reflexion verbundene Problem stößt man auch, wenn man – als Teil des Probenprozesses – versucht, sich der dramaturgischen Fachtradition zuzuwenden. In den kanonisierten dramaturgischen (und regiefachlichen) Standardwerken glänzt das Musikdramaturgische weitgehend mit Abwesenheit. Die Erfahrungen wiederzufinden und den obigen Ambitionen in einem Kanon zu folgen, der sich von Aristoteles' Poetik über Lessings (Hamburgische) Dramaturgie, Hegels Dramenanalyse bis zu Freitags dramaturgischem Lehrbuch erstreckt, wird zu einer ständigen Erinnerung an diese Abwesenheit. Es ist auch mehr als ein Hinweis, ein entscheidender Punkt, wenn Musikdramaturgie als Erweiterung des Theater zu einem kritischen Erfahrungsraum auch keine adäquate Resonanz in Wagners monumentalem „Oper und Drama“ findet – einem Werk mit entscheidender Bedeutung für das Selbstverständnis des Musiktheaters und ein Drehpunkt für die Begegnung des ‚Komponisten‘ mit dem Theater.

2 Ein nützlicher Begriff in einem solchen Zusammenhang ist das Wort Parameter. Aus der Domäne des Komponisten und der traditionellen Satzanalyse entnommen, ermöglicht der Begriff eine fokussierte Untersuchung und Aussonderung verschiedener ‚Schichten‘ und struktureller Niveaus der musikdramaturgischen Komposition (Beispiele: Musikalisierung des Nicht-Musikalischen etc.). Eine solche Konzentration auf Parameter wie Analyseniveau hat den Vorteil, dass die Gesamtheit analytisch nicht aus dem Blickwinkel gerät in einem Raum, der eben das Polyphone, Vielstimmige zum Material (Ausgangspunkt) hat. Der Parameterbegriff ist auch – von meiner Seite – offen und öffnend gemeint und hat auch keine hierarchischen Führungen. Ein erstes gut geeignetes Analyseniveau ist für mich die Einteilung in ein musikdramaturgisches Makro- und Mikroniveau. Analog zum politikwissenschaftlichen Gebrauch des Wortes, den die Analyse verwendet, vom Werk oder der Struktur der Komposition zur Gesamtheit, zum ‚mikrologischen‘ Blick auf einzelne kompositorische Bestandteile, sei es nun ein Videomotiv, eine Textpassage oder ein Tonwechsel.

Die Begegnung der neueren Theaterforschung mit einem Kunstfeld in ständiger Bewegung hat hingegen in Gestalt mehrerer Sichtweisen zum musikdramaturgischen Verständnis beigetragen. Hans-Thies Lehmanns reflexive Begegnung mit beispielsweise Robert Wilsons Theater als postdramatischem, erweitertem ‚Klangraum‘, Gerd Rienäckers Sicht auf das spezifisch Dramaturgische bei Schostakowitsch, Heiner Goebbels‘ Begriff von der Musik als Inszenierung und die Forschung von David Roesner, Albrecht Wellmer, Jürgen Schläder und Clemens Risi zum Theater als Musik sind nur einige produktive Beispiele in dieser Richtung. Gleichwohl: Wie viel noch zu tun ist und wie grundlegend die Abwesenheit der Konzentration auf das Musikdramaturgische ist, wurde für mich deutlich, als ich die Möglichkeit erhielt, „Die Maßnahme“ (Bertolt Brecht/ Hanns Eisler) für eine nordische Uraufführung bei den Festspielen in Bergen 2007 zu übersetzen, anzupassen und inszenieren.

Bei der Arbeit mit der szenischen *Operationalisierung*³ dieses Materials für eine konkrete Aufführung, d.h. katalysiert durch Forderungen nach Konzept, Übersetzung, ‚Casting‘ und Regie, eröffnet sich deutlich ein Problemfeld, eine *bleibende Diskrepanz* im Verhältnis zwischen der dramaturgischen und der Regiearbeit auf der einen Seite und der zugänglichen Forschungsliteratur auf der anderen. Offensichtliche Fragen und Problemfelder der praktisch dramaturgischen Arbeit fanden nur in begrenztem Umfang ihr Gegenstück in einer großen Auswahl an internationalen Publikationen. Diese hatten allerdings eine grundsätzliche Herangehensweise an - und ein analytisches Verständnis von - „Die Maßnahme“ als einem *Theaterstück* von Brecht gemeinsam, indem Reflexionen um die Dramaturgie des Stücks und dessen Aufführungsparameter ihren Ausgangspunkt in Brechts Text fanden, auch dort, wo ein traditionelles theaterwissenschaftliches Textverständnis kritisch durch eher theaterwissenschaftliche (und dramenpädagogische) Modelle von Performativität und Aufführung⁴ ersetzt wurden. Als dies sich nach und nach als ein Spannungsverhältnis ablagerte,

-
- 3 Nach der nordischen Uraufführung in Bergen (Mai 2007) wurde diese Inszenierung auch im Rahmen der Salzburger Festspiele, Young Director’s Project, im Jahre 2008 gezeigt.
- 4 Von den wenigen Ausnahmen – die es natürlich gibt – möchte ich besonders Gerd Rienäckers wichtigen Artikel hervorheben: „Musik als Agens. Beschreibungen und Thesen zur Musik des Lehrstückes Die Maßnahme“ von Hanns Eisler in der Anthologie „Maßnehmen zur Maßnahme“ (Gellert, Koch, & Vaßen, 1998). Aber als eine schematische und partiell chronologische Präsentation der einzelnen orchestralen/choristischen Sätze geschieht hier analytisch eine umgekehrte Drehung oder Verschiebung, in dem die rein musikalische Analyse in entscheidender Weise über die musikdramaturgische dominierend wird. Um der Herabwürdigung durch die Rezeption zu begegnen, ist eben Eislers Musik Rienäckers Hauptanliegen, nicht eine makrodramaturgische oder mikrodramaturgische Behandlung des Verhältnisses Bühne-Musik.