

Die Stadt als utopische Bühne

Das Musiktheater-Projekt *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* in Bielefeld

Eigentlich müsste in einem richtigen Stadttheater, das sich beim Wort nimmt, doch die ganze Stadt Theater spielen.«¹ Dieses Bonmot der Theatergruppe *Rimini-Protokoll* war Ausgangspunkt eines Projekts, in dem sich ein Team aus Künstlern verschiedener Sparten mit der Frage nach der möglichen Rolle von Stadt und Stadttheater in der Gegenwart beschäftigte.² Das Stadttheater müsste, so die Hoffnung und der Anspruch, in der gegenwärtigen urbanen Gesellschaft jener Ort sein, an dem Utopien verhandelt werden: Die Bürger der Stadt sind das Stadttheater.

In unserem Ende April 2015 in Zusammenarbeit mit dem *Fonds Experimentelles Musiktheater* und dem Theater Bielefeld uraufgeführten Musiktheater-Projekt *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* ging es uns um das Aufspüren verschiedener und sich dabei auch widersprechender Zukunftsentwürfe einer mittelgroßen Stadt, mit durchschnittlichem Einkommen und durchschnittlichen Problemen: alles sehr normal dort, uncool, wenig hip, dabei aber recht liebenswürdig: Bielefeld. Konkret haben wir uns mit dem Bielefeld der Zukunft auseinandergesetzt: Wie sieht die Stadt aus, in der wir leben wollen? In jeder Vision von Stadt geht es auch um eine Vision von Zusammenleben – und hier gibt es so viele Visionen, wie es Stadtbewohner gibt. Vielleicht konnten wir während unserer etwa einjährigen Arbeit vor Ort noch keine neuen, konkreten Utopien erkennen. Mindestens aber wollten wir die utopischen Potenziale einer Stadt aufspüren und eine angebliche und ständig perpetuierte Utopienlosigkeit nicht akzeptieren, denn »das Ende der Geschichte scheint vorbei zu sein und es werden wieder Fragen gestellt, die ein realistisches Bild der Gesellschaft hervorbringen wollen.«³

Irritation von Realität

Das gesamte Projekt bestand aus mehreren gleichberechtigten Teilen, die aus verschiedensten Gesichtspunkten unser Thema bearbeiteten. Wir hatten dabei die Idee eines

30 Theaters, in dem weder die unterschiedlichen

Medien noch die verschiedenen Beteiligten sich hierarchisch zueinander verhalten. Man vertraute auf die Erfahrungen des jeweils anderen, konnte aber problemlos Anregungen annehmen, da es im Laufe der Zeit eine immer geringere Rolle spielte, welche Idee von welchem Individuum in das Projekt eingebracht wurde. Fehlte dem Komponisten eine Textstelle, bekam er sie. Fehlte dem Regisseur eine Musik für eine bestimmte Idee, bekam auch er sie. War etwas zu viel, wurde es wieder gestrichen: Was im Bereich zahlreicher Theaterkollektive womöglich längst als normale und gängige Arbeitsweise erscheint, wird sicherlich auch im Bereich des Musiktheaters zunehmend eine größere Rolle spielen.

Die ganze Stadt galt uns während des Prozesses als utopische Bühne und auf ihr sollte wenigstens für kurze Zeit Utopie geahnt werden können: Wir begannen die Stadt mit sogenannten »Utopietanken« zu beunruhigen. Kleine Zelte, die wir mehrfach an verschiedenen Orten im öffentlichen Raum aufstellten und als Ausstellungsraum dienten. In ihnen wurden maßstabgetreue Gegenentwürfe zum jeweiligen Ort präsentiert: ein überdimensioniertes Hörrohr, ein schwebendes Amphitheater, ein transparentes Rathaus ohne Mauern. Passanten schlenderten vorbei, zuweilen amüsiert, interessiert oder erbost. Reaktionen wurden notiert (»Ihr wollt die Welt verändern? Geht doch mal arbeiten!«; »Ich wünschte, es gäbe fliegende Fahrräder!«; »Sprechen sie doch mal mit dem Oberbürgermeister!«) und gingen in den stets anwachsenden Materialfundus ein. In einem zweiten Schritt, den »Workshops« unter der Leitung von Ilka Rümke, gingen wir aktiv auf Bielefelder zu und luden sie ein, mit uns gemeinsam Orte zu erkunden. Wir veranstalteten beispielsweise Soundwalks durch Parks, Felder, Kleingartenkolonien und halb verwitterte Radrennbahnen und erstellten Klangkarten einiger »Bausünden«-Unorte, die ebenfalls in anderem Aggregatzustand in das Gesamtprojekt einfließen.

Zentral waren zudem einige Interviews mit Bürgern, die insbesondere von Ilka Rümke und Katharina Ortmann, durchgeführt wurden. Hier hatten wir Kontakt zu ehemaligen Kommunalpolitikern, Mitgliedern des Integrationsrates oder Pädagogen einer für Bielefeld sehr wichtigen Laborschule. Schließlich reflektierten wir unser Tun und unseren »Begriffsapparat« in einem wissenschaftlichen Symposium – im Plenarsaal des Rathauses –, bevor wir mit den Proben für den Theaterabend beginnen konnten, der erst jetzt nach und nach seine endgültige Form annahm.

Der abschließende Theaterabend war also weniger Höhepunkt des Projekts, als vielmehr

1 Rimini-Protokoll, ABCD, Berlin 2012, S. 129.

2 Weitere Informationen, Bilder, Dokumentationen, Informationen über die beteiligten Künstler im Projektblog: <https://pdlw.wordpress.com/>

3 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, Berlin 2015, S. 7.

der Ort, an dem die gesammelten Geschichten, Gegenstände, Utopien in einen anderen Raum, einen anderen Zustand gebracht werden sollten. Hier wollten wir als Produktionsteam das Gesammelte nicht allein ausstellen und *dokumentieren*, sondern auch *interpretieren*, weiterführen und eine Haltung dazu entwickeln. Vielleicht ist unsere Idee hier vergleichbar mit einem Ansatz Bernd Stegemanns, der die gegenwärtig oft anzutreffende »pure Hereinnahme eines Elements aus der Realität« scharf kritisiert, da dieses nicht zu einer realistischen Kunst, sondern vielmehr zu einer »naturalistischen Konzeptkunst«⁴ führe. Denn es ging uns nicht um Bestätigung, sondern um die Irritation der Realität. Wir vertrauten dabei darauf, dass Musik nicht allein soziale Funktionen wahrnehmbar macht, sondern die Gegenwart und mit ihr auch die Realität zu unterbrechen vermag, damit sie schließlich noch deutlicher hervortreten kann und sich so als etwas Veränderliches offenbart.⁵

Die einzelnen Aspekte des gesamten Projekts auf mehrere Teile zu verlagern erschien uns zudem sinnvoll, um die jeweils anderen Bausteine zu entlasten und ihnen dadurch ein eigenes Gewicht zu geben. So konnten wir die beteiligten Bürger direkt im persönlichen Gespräch einbeziehen. Bilder, Videos und O-Töne von ihnen kamen dann im Musiktheaterabend zunächst im Original vor, bevor wir damit in den verfügbaren Medien höchst unterschiedlich umgingen und sie kommentierten. Wir konnten während des Symposiums ausführlich diskutieren und der Theaterabend durfte daher seinen eigenen, irritierenden und ganz unwissenschaftlichen Regeln folgen. Und auch aus dem traditionellen Programmbuch wurde unter der Prämisse von Selbstständigkeit und Hierarchielosigkeit eine eigenständige Publikation, die Ideen versucht weiterzudenken und nicht eine bloße dokumentarische Funktion hat.⁶ Wir wollten ein Theater schaffen, dass sich nicht allein durch einen Raum oder eine Gattung definiert, sondern durch eine verbindende Frage.

Alles in den Theaterraum

Innerhalb der einzelnen Teile versuchten wir bewusst, mit tradierten Genre Grenzen zu spielen, sie aber, wo immer möglich, zu hintergehen. So herrschte im Musiktheaterabend selbst keine formale oder gattungsspezifische Hierarchie: Aus Installationen konnte immer wieder überdrehtes Theater herauswachsen, aus szenischem Aktionismus durfte in eine Installation zurückgekehrt werden, die sich gleichzeitig in einem anderen Raum in eine Tanzperformance oder in einen Film mit Or-

chestermusik verwandelte. Eindeutige Gattungszuschreibungen lehnten wir ab. Vielmehr versuchten wir, das Changieren zwischen den Elementen zu unterstreichen – und dies unter der Vorgabe, dass immer etwas entstehen und gebaut werden müsse, ein Theater der Anwesenheit. Was immer auf der Bühne auch gerade vor sich ging, deutlich wurde, dass an anderem Ort etwas Konstruktives geschah, ständig wurde gebaut, war das Theater und mit ihm die Utopie erst im Entstehen begriffen. Wurde im Zuschauerraum – auch um immer wieder Platz für Neues zu machen –, alles stets wieder zerstört, so ging der Aufbau draußen stur weiter und mit dem Verklingen des letzten Tons war in einem anderen Raum eine Installation mit genau jenen rätselhaften Elementen entstanden, die im Zuschauerraum keinen Sinn ergeben wollten.

»When too perfect lieber Gott böse« sagte Nam-June Paik einst und dies galt auch für den Umgang mit Vokalität, wie sie in *Plätze. Dächer. Leute. Wege* vorkam: Eine Belcanto-Linie der ausgebildeten Opernsängerstimme trifft dort ebenso auf die sprechende Stimme einer Schauspielerin, wie die Sprechstimme eines Sängers mit der Singstimme einer Schauspielerin kollidiert. Zudem wurden die in der Partitur komponierten Stimmarten konfrontiert mit O-Tönen, die im Recherche-Prozess aufgenommen wurden: Man hört Menschen unterschiedlichsten Alters, unterschiedlichster Herkunft sprechen und singen, schließlich werden neben den Stimmen des Produktionsteams auch die Stimmen des Produktionscomputers hörbar – und jedes akustische Erscheinen der Stimmen sollte auch jenseits des semantischen Inhalts das Stück, die Atmosphäre, den Raum beeinflussen und prägen. Jede Stimme war willkommen – Belcanto ist immer! Unter diesem Aspekt betrachtet, hat das musikalisch-kompositorische Konzept die vielleicht größten Berührungspunkte mit der konzeptionellen Grundidee: Wenn das Theater zur Funktion der Agora zurückkehren soll, in der die Zukunft der Stadt diskutiert und erprobt wird, dann ist die Stadt in ihrer ganzen Vielstimmigkeit aufgerufen und angesprochen. Nicht das Ausstellen von Dokumentationen und von Ready-Mades war unser Anliegen, sondern das liebevolle Überführen des Materials in den Theaterraum.

Um auch in der Gesamtanlage eine möglichst große Stimm-Polyphonie zu erreichen, sind die einzelnen Nummern des Stückes komponiert wie musikalische Schwämme, die stets bereit waren, alles was sie umgab, in sich aufzunehmen. Einzelne Nummern konnten daher wiederholt und überlagert werden, synchron in unterschiedlichen Räumen gespielt, 31

4 Ebd., S. 54.

5 Vgl.: Hans-Thies Lehmann, *Wie politisch ist postdramatisches Theater*, in: *Politisches Schreiben*, Berlin 2012, S. 17-27.

6 Ivan Bazak, Katharina Ortman, Gordon Kampe, *Plätze. Dächer. Leute. Wege. Die Stadt als utopische Bühne*, Bielefeld 2015.



Projektphasen von *Plätze. Dächer Leute. Wege.*
oben: Aufbau *Utopietanke*
im Rathaus-Innenhof (Foto:
Ivan Bazak)
mitte: Proben, v.l.n.r.: Ivan
Bazak, Gordon Kampe,
Caio Monteiro (Foto: Ivan-
na-Kateryna Yakovyna)
unten: *Utopietanke* in An-
wendung: Kesselbrink,
Bielefeld (Foto: Ivan Bazak)

von Samples, O-Tönen und Zuspierungen begleitet oder überdeckt werden oder, etwa durch extreme Verstärkungen, selbst aggressiv potenzielle Fremdkörper stören. Die Musik des Ensembles versuchte dabei den Stimmungen der Worte nachzuspüren, Textfetzen zu kommentieren, Melodien, Harmonien, Rhythmen aus dem gegebenen Material zu destillieren. »Prima la musica e poi le parole« – spielte hier keine Rolle mehr, da per se alles gleichwertig behandelt und komponiert wurde, denn selbst der Eigenklang eines im Kompositionsprozess angewandten und zu Fehlern neigenden Computerprogramms wurde mit einer eigenen

32 »Arie« bedacht.

Rekapitulation

Utopie, das ist wahrlich keine neue Erkenntnis, ist harte Arbeit. Erst recht, wenn nicht nur unterschiedliche Künstler gemeinsam etwas auf den Weg bringen wollen. Während die hauptsächlich für die Kompilation der Texte zuständige Dramaturgin Katharina Ortmann zahlreiche Erfahrungen im Stadttheaterbereich hatte, kam der Regisseur, Ivan Bazak, der gleichzeitig auch für Regie, Installation, Videos und die Konzeption insgesamt verantwortlich war, eher aus dem Bereich der bildenden Kunst – auch hier ein Versuch, die eingefahrenen und Kunst begrenzenden Arbeitsteilungen aufzuweichen. Arbeit machten aber auch die zuweilen enormen Reibungsverluste, die entstehen, wenn zwei so unterschiedlich denkende und handelnde Institutionen wie ein Stadttheater und ein *Fonds für Experimentelles Musiktheater* miteinander kooperieren. Man konnte diese divergierenden Welt- und Kunstanschauungen immer wieder bis ins Detail studieren, denn jede Seite, so schien es zu Beginn des Projekts, wusste längst sehr genau, wie das, was man produziert und fördert, auszusehen hat: Wie, was und ab wann etwas »Theater« ist etwa und wie und was ein Experiment ist. Die Zukunft wird von allen Beteiligten ein größeres Vertrauen in jene einfordern, die konkret in der Entwicklung eines neuen Stücks und Konzepts stecken. Der werbeträchtige Topos vom »Scheitern-dürfen« muss, ganz unabhängig von unserem Projekt, Realität und Praxis sein und darf nicht zur Phrase degradiert werden.

Unser Projekt offenbarte überdeutlich die strukturellen Unterschiede zwischen freier Szene und Stadttheater, die es nach und nach galt mit Geduld und einem gewissen Stoizismus zu erkennen und schließlich abzubauen, damit etwas Gemeinsames entstehen konnte. Es müssten, wo immer unterschiedliche Institutionen zukünftig aufeinanderprallen, die jeweiligen Stärken anerkannt werden, es müssten sich Flexibilität hier und Routine dort vielmehr befruchten, als sich in einer gewissen Dauer-Skepsis zu begegnen. Dies gilt ja nicht nur auf der organisatorisch-institutionellen Ebene, sondern gerade auch auf der künstlerischen. Wenn August Everding das System des deutschen Stadttheaters als achtetes Weltwunder beschrieb, hatte er sicher vollkommen recht damit. Doch auch Wunder müssen flexibel sein. Eingefahrene und tradierte (sicherlich auch mancherorts überholte) Arbeitsweisen, Einstellungen und Vorgänge müssen – auf beiden Seiten! – aufgeweicht werden, um Neues überhaupt erst sichtbar zu machen. ■