

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space, whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.
(Peter Brook, *The Empty Space*, 1968)

Roland Quitt

Notizen zum Feld von Musik und Theater

Vor ungefähr hundert Jahren ging eine Revolution durch die Künste. Gemälde konnten aufhören, Bilder zu sein. Sprachkunst konnte sich semantischem Zusammenhang entziehen. Sämtliche Künste konnten zu »absoluten« werden, indem sie aufhörten, Referenz auf ein Äußeres zu nehmen. Bei der Organisation ihres Materials wandten sich Künstler aller Bereiche dabei Methoden zu, die es vorher allein in der Musik gegeben hatte. Ihre Kunst wurde zur »komponierten« in einem Sinn, wie es ihn vorher allein im Bereich absoluter Musik gab. Auf eine gewisse Weise zog so die Musik vor anderen Künsten aber den Kürzeren. Sie allein blieb, was sie vorher schon war. Ende der 1950er Jahre propagierte Cage einen gänzlich neuen Musikbegriff: Auch visuelle Aktion konnte Musik sein, wenn sie denn in dem oben beschriebenen Sinn »komponiert« war. Einerseits lagen dieser begrifflichen Umwertung Konzepte zugrunde, wie sie schon die Romantik kannte: Eine universal gewordene Kunst, die Auditives und Visuelles verbindet, sollte die Trennung sinnlicher Erfahrung überwinden. Andererseits ermöglichte sie aber auch gänzlich neue Formen. Dieter Schnebel etwa zog die Konsequenz und entwickelte eine nur »sichtbare Musik«. So, wie der neue Musikbegriff nur noch eine unklare Abgrenzung von Theater erlaubte (wenn er das Wort nicht gar überflüssig zu machen schien), so waren die Arbeiten einiger Komponisten, entsprechend des herkömmlichen Begriffs, auch keine Musik mehr. Sie wurden zu Musiktheater.

Semiotisches

Will man die komplexen Verhältnisse von Visuellem und Auditivem seither beschreiben, so bleibt man allerdings verloren, wendet man sich nicht zurück zum Handwerkszeug einigermaßen trennscharfer Begriffe, die Musik noch immer im Bereich auditiver, Theater an visueller Erfahrung festmachen.¹ Ein besonderes Phänomen dabei bleibt, dass Theater andere Künste in sich zu binden vermag. Welche Kunst es auch immer berührt, es entsteht daraus immer wieder Theater.² Die vorangestellten Worte von Peter Brook machen Theater an einer Situation kommunikativen Handelns fest, zu der neben einer sichtbaren Aktion im Raum die leibliche Anwesenheit eines Akteurs (als Informationssender) und eines Zuschauenden (als Informationsemp-

fänger) gehört. Sie erfordern aber auch eine besondere Verabredung, ohne die Theater als kommunikativer Akt nicht stattfinden könnte. Musik wird auch verstanden, wenn sie in einer U-Bahn gespielt wird, unterschiedlich aber reagieren wir auf einen Hilfeschrei, je nachdem ob er in der U-Bahn oder auf einer Bühne ausgestoßen wird. Ein Raum muss also zum Theaterraum deklariert sein (»call it a stage«), damit sein Geschehen als Theatergeschehen entschlüsselt werden kann.

Jenseits dieser Art von Vereinbarung, die Theater also braucht, um Theater zu sein, bleiben aber Theaterraum und Konzertsaal klassischerweise analogen Ritualen unterworfen. Die besondere Kunst, die in ihnen jeweils präsentiert wird, kann ungehindert nur wahrgenommen werden, wenn Erfahrung ausgegrenzt ist, die nicht zu ihr gehört. Stoßen wir in einem Raum, der uns als Konzertpodium erscheint, demnach auf ein visuelles Ereignis, das nicht unmittelbar den Konventionen der Konzentration auf den musikalischen Zusammenhang entspricht, dann bleiben nur zwei Möglichkeiten einer Deutung: Entweder es handelt sich um die Situation eines Unfalls oder unsere Grundannahme, die uns den Raum für ein Konzertpodium halten ließ, war eine falsche. Eine Situation, die sich zunächst als musikalische gab, kann so, unverhofft, umgemünzt erscheinen zu einer, die nur als theatrale entschlüsselbar bleibt. Die besondere Erklärung, die Theater braucht, um Theater zu sein, kann also auch überraschend mitten im Verlauf eines Stückes ins Spiel gebracht werden. Ein Stück, das zunächst ein Musikstück schien, kann sich noch im Fortgang dabei als eines erweisen, das in seiner Gesamtheit nur als Musiktheaterstück eine Erklärung findet.³

Historisches

Das Wort Musiktheater kennt heute viele Verwendungen. Im Folgenden ist mit Musiktheater allein ein Theater gemeint, für das ein eigener kompositorischer Umgang im Feld des Klanglichen konstitutiv bleibt. Die aktuellen Formen solch eines Theaters folgen zwei unterschiedlichen Linien. Die eine ist die eines Theaters, das wesentlich ein Theater der Komponisten bleibt und in den 1960er Jahren

3 Z.B. in Rzewskis *It Makes a Long Time Man Feel Bad* (1997), einem virtuosen Klavierstück auf das Thema eines Prison Songs. Der Pianist spielt am Ende kaum mehr Klavier, sondern lässt über längere Dauer mehrfach eine schwere Eisenkette fallen.

1 τὸ θέατρον θέατρον = Schau-stätte, θεάομαι theaomai = anschauen.

2 So, wie visuelle Erfahrung auch im Alltag eine primäre Erkenntnisquelle darstellt, die dazu neigt, auditive Erfahrung unter ein von ihr erzeugtes Situationsbild zu subsumieren.



Eines der bahnbrechenden Werke im Neuen Musiktheater: John Cages *Europeras 1 & 2*, Szenenbild aus der zweiten Inszenierung von Heiner Goebbels in der Jahrhunderthalle Bochum als Eröffnungsstück der Ruhrtriennale 2012. (© Ruhrtriennale/Wongue Bermann).

4 Früher ebenso häufig und weitgehend deckungsgleich ist Experimentelles Musiktheater.

6 Symbolisch z.B., die Titel *Res/As/Ex/Inspire* (1973) für einen Blechbläser, der bis kurz vor der Ohnmacht verbrauchte Luft atmet («aspire» heißt hoffen, «expire» sterben) sowie ? *Corporel* (1985) für einen Schlagzeuger, als Schlagfläche dient der entblößte Oberkörper.

5 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850). Mit dieser Theoretisierung war schon der Weg gewiesen in ein »komponiertes« Theater, wie ihm später Artaud und andere nachstrebten.

7 Das *Geistliche Lied* (später umbenannt in *dt 31,6*) entsteht 1956, lange bevor von Neuem Musiktheater die Rede ist.

8 Modellhafte räumliche Arbeiten gibt es schon früher, etwa 1965 in Kagels *Pas de Cinq*, Schnebels Arbeiten richten sich seit dieser Zeit einerseits verstärkt in eine Erkundung des Räumlichen, z.B. *Schau-Stücke* (1995), andererseits findet man nun auch außermusikalische Thematik in ihnen: *Museumsstücke I* (1991-93), *MoMA* (1994/95).

von John Cage seinen Ausgang nimmt. In Abgrenzung zu den traditionellen Formen erhält es damals den Namen Neues Musiktheater⁴. Dazu tritt seit den 1990er Jahren ein Musiktheater, das aus dem Sprechtheater kommt. Während dem Musiktheater der Komponisten nicht eine Theateridee, sondern – basierend auf dem Cageschen Musikbegriff – eine neue Idee von Musik zugrunde liegt, entspringt dieses einer spezifischen Theateridee, die auf Richard Wagner zurückgeht. Für ein Theater, das als Kunst autonom sein will, so stellte Wagner schon fest, darf keine der beteiligten Materialebenen schon autonomen Zusammenhang für sich selbst beanspruchen, stattdessen haben sich diese »als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller.«⁵ Unter solcher Vorgabe kann dann das Schauspiel in den 1990er Jahren zu offenen und paritätischen Materialebenen nur finden, indem es das Literarische entmachtet und dessen semantische Bezüge dekonstruiert. Musiktheater, im gegebenen Sinn des Wortes, ist dieses Theater, für das sich das Wort »post-dramatisch« eingebürgert hat, nicht, weil es insgesamt »kompositorisch« verfährt, sondern weil seine kompositorischen Mittel auch in die interne Organisation des Auditiven eingreifen. Indem es Text wiederholt, ihn fragmentiert und seines Sinns entleert, treibt es ihn ins Musikalisch-Klangliche und enthält so ein genuines Element musikalischer Komposition.

Einer Hinterfragung gesellschaftlicher Voraussetzungen von Musik entstammt in den 1960er und 1970er Jahren dagegen die Linie des »Neuen Musiktheaters«. In Zweifel gestellt erscheint damals der weitere Sinn einer *musique pure*, und so wenig es den Komponisten, die diese Linie verfolgen, darum noch geht, einen Ersatz für das angegriffene Genre der Oper zu schaffen, so wenig nimmt Musiktheater in ihrem Schaffen noch den Rang ein, bloß eine musikalische Gattung zu sein, die neben ande-

ren stünde. Entsprechend entwickelt sich Neues Musiktheater in seiner klassischen Phase aus ständiger Reflexion auf die Situation eines *Musikmachens*. Seine Akteure werden die Instrumentalisten. Seltsam zwitterhaft erscheint heute das Theater Kagels, indem es nicht loslässt vom Narrativen und also Praktiken der Oper reproduziert, wo es doch andererseits auf jenem durch Cage erweiterten Musikbegriff fußt, der ein abstraktes Umgehen mit visueller Aktion fordert. Im Gegensatz dazu wird Globokar zum Erfinder einer musikalischen Performance Art. Er komponiert Situationen, die das Unkalkulierbare mit einschließen und den Instrumentalisten über jene Grenze hinaus treiben, in der sein Musikmachen ein professionell abgesichertes ist.⁶ Schnebel schließlich arbeitet mit soviel Witz wie protestantischem Eifer modellhaft alle Konsequenzen eines von Cage nur Erahnten aus. Allein er holt die menschliche Stimme dabei zurück ins Feld des Kompositorischen.

Denn zum Problem wortsprachlichen Kontexts, der für die Musik eine ähnliche Last wie fürs Theater darstellt, kommt damals jene des Singens, das innerhalb seiner überkommenen Technik von einer überwundenen Ästhetik des Idealismus kaum zu trennen scheint. Schon Mitte der 1950er Jahre versucht sich Schnebel an einer Dekonstruktion von Wortsprache⁷. Mit der Ersetzung des Sängers durch den »Maulwerker« löst er die Problematik des Schöngesangs und durchs Komponieren für ein gesamtes Ensemble von Maulwerkern führt er den Ausdruckscharakter, der sich stimmlicher Äußerung kaum austreiben lässt, ins kontrapunktisch Aufgehobene jenes Madrigalesken zurück, aus dem die Entwicklung des Opernsolisten einmal hervorgegangen ist.

Für Musik wie für Theater werden die 1980er Jahre zu einer Phase des Übergangs. In den 1990ern dann, als Sprechtheater sich ins Selbstreferenzielle wendet, passiert in der Musik Umgekehrtes. Das Selbstbezügliche einer Musik, die über den Weg des Theaters immer wieder ihre eigenen Bedingtheiten hinterfragt, erscheint jetzt selber fragwürdig geworden. Aus Theatersicht verliert so auch eine Selbstbeschränkung die Pointe, die räumlich meistens im Stationären verharret, da sie sich immer wieder mit dem Konzert beschäftigt.⁸ Kaum kann Neues Musiktheater in den 1990er Jahren noch mit dem Anspruch auftreten, den es vertrat, als Cage die Forderung aufgestellt hatte, alle Musik müsse Theater werden. Im Umfeld restaurierter Gattungsbegriffe mutiert es selber zurück zur Gattung und ordnet sich ein in ein Feld musikalischer Strömungen, von denen die meisten wieder erzählen, wieder »ausdrücken« wollen. Sofern Komponisten

einer jüngeren Generation damals am Theater interessiert bleiben und nicht erneut Oper dabei zu ihrer Königsdisziplin kürten, finden sie ihren Aufhänger im bisher vernachlässigten Theaterfeld des Räumlichen. Die größeren Bühnen, die ihnen dabei zur Verfügung stehen könnten, gehören aber nach wie vor der Oper und bleiben ihnen deshalb verschlossen. Statt eine Blackbox mit Raumgeschehen zu füllen, kehren Komponisten ihr deshalb wie selbstverständlich meistens den Rücken und suchen auf anderen Wegen nach Lösungen, bringen den Zuschauer in Bewegung, wenden sich ins Ortspezifische. Als Kategorie gehört Raum allerdings seit Jahrhunderten nicht allein dem Theater, sondern auch der Musik, und so gelangt man in ein Feld komplexer Überschneidungen, die genauso so sehr ins Gebiet von Klangkunst und musikalischer Land Art wie ins Feld des Theaters spielen können.⁹

Where do we go from here?

Musik erscheint seit Längerem wieder von einem Unwohlsein an sich selbst befallen, nur dass dieses viel weiter reicht, als in Zeiten der Avantgarde. In der gespaltenen Situation zwischen serieller Musik und der Linie um Cage war Neues Musiktheater Streitfeld einer eher eng gefassten Gruppe von Komponisten. Heute aber ist geradezu überall inzwischen Theater am Werk. Nicht mehr allein von Komponisten geht diese Bewegung aus. Die meisten Ensembles haben sich Interdisziplinäres auf die Fahnen geschrieben. Was sich in jeweiliger Selbstdarstellung auf ihren Websites gern noch immer als Alleinstellungsmerkmal verkauft, ist tatsächlich schon Mainstream. Wer möchte noch ein Stück von Feldman hören, befände er sich nicht dabei in der inszenierten Situation einer Traumnacht.¹⁰ Wer noch ein Streichquartett hören, sei es von Widmann oder von Beethoven, wäre es nicht gespielt (innerhalb einer Form des »inszenierten Konzerts«) unter einer Autobahnbrücke oder überzuckert durch einen Lichtkünstler, der es in Farben tauchte.

Musiktheater aber, als ein Interesse, das entsprechend ihrer Websites fast alle Ensembles miteinander teilen, findet seine Erwähnung immer im Rahmen einer Nennung auch anderer zwischenmedialer Formen. Insgesamt geht es dabei um eines: »die traditionellen Konzertformen zu durchbrechen«¹¹. Der besondere Drang, der Musik ins Musiktheater zieht, ist so nur Teil eines umfassenderen Drängens ins Zwischenmediale, bei dem etwa die Berührung mit Film einen ebenso hohen Stellenwert besitzt.¹² Ob aber eine Musik mit Film, mit Theater oder mit beidem hantiert – das Ideal einer musikalischen Sprache, die

nach Kriterien zeitgenössischer Musik auch ohne diese Medien in sich funktionabel bleibt, erzeugt immer nur Stücke, denen Theater oder Film als ein von außen her Angehängtes erscheinen. Wo Musik an sich zweifelt, reicht es nicht, dass sie andere Medien aufgreift, gibt sie nicht ihre Autonomie auf und bricht so mit Forderungen, die sie bisher an sich gestellt hat.

Die meisten Formen aktuellen Musiktheaters bleiben orientiert an einem an die Konzertsituation gebundenen Kammertheater und greifen dabei Vorbilder auf, die nicht immer reflektiert erscheinen. Oft bleibt es beim Typus einer Konzertsaalmusik, die sich sporadisch ins Performative öffnet, ohne dass dieser Öffnung eine eigene Idee anzusehen wäre. Nahtlos an Traditionen der 1970er Jahre schließt sich indessen ein Stück wie Filideis *I Funerali dell'Anarchico Serantini* (2006) an: Sechs Musiker – entsprechend der Anweisung sollen sie schwarz gekleidet sein – verwenden Tisch und eigene Körper als Schlaginstrument, Klangliches ist visuell kontrapunktiert durch Aufreißen der Münder und ruckartiges Nachhinterblicken, gegen Ende entlädt sich das Stück in wüstem Trommeln und Schreien. Leugneten analoge Anordnungen schon früher bei Schnebel nie den Ausdruckscharakter, der etwa mit einem aufgerissenen Mund verbunden bleibt, so liegt der Unterschied hier in der offenen Wendung ins Narrative. Frederic Rzewski kann als Pionier eines postmodernen Instrumentalistentheaters gelten, das sich in ähnlich politischer Motivation auf außermusikalische Aussage richtet, ins solcherart Narrative aber wenden auch seine Stücke sich nie. Schnebels *Utopien* indessen gehen 2013 den gleichen Weg. Zitathaft greifen sie das Material früherer Stücke auf, füllen es jetzt aber mit narrativem Gehalt.

Im Rahmen der Gattung eines solchen »Instrumentalistentheaters« hat meines Wissens allein Georg Nussbaumer bislang zu Formen gefunden, die die Situation eines Kammer-

9 Manos Tsangaris erforscht unterschiedliche Strategien, die sich postmodern-ironisch dezidiert oft ins »Inszenierte« wenden. Von Daniel Ott gibt es Beispiele zwischen Theater und musikalischer Land Art, z. B. 2009 die in Witten uraufgeführte Landschaftskomposition *Blick Richtung Süden*.

10 Bestandteil im Projekt *Ein Tag und eine Stunde in urbo kune* des Klangforum Wien (Köln, Wien, Rotterdam 2015).

11 Erste Zeilen der Website des *Solistenensembles Kaleidoskop* im Juli 2015. Vgl. auch die Seiten von *Musikfabrik, Adapter, Mosaik, ascolta, Neue Vocalsolisten*.

12 Eine Linie, die in ihren eigenen früheren Ursprüngen (etwa bei Nikolaus A. Huber) aus dieser Betrachtung ausgegrenzt bleibt.

Georg Nussbaumer, *Szene aus: Milchstrom, Fragebett, Gralsmaschinen – ein Lohengrin-Gelände* mit Stefanie Prenn (Cello), Kunstfest Weimar 2013, Solistenensemble Kaleidoskop und Gäste (© Foto: Karin Haas)



13 Weniger seine *Ringlandschaft* (Donaueschingen 2013) ist damit gemeint als opulentere Arbeiten auf visueller Ebene wie die *Lohengrin-Paraphrase (Milchstrom, Fragebett, Gralsmaschinen)* 2013 beim Kunstfest in Weimar.

theaters in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht durchbrechen und dezidiert gleichzeitig aufs theatrale Moment einer Raumerfahrung setzen.¹³ Einerseits führt er zwar das Selbstreflexive einer Musik fort, die zurück auf Musik gerichtet bleibt, andererseits findet er aber heraus aus dem hiermit verbundenen Erbe eines auf visueller Ebene Spartanischen. Die Voraussetzungen beruhen auf einem Begriff von musikalischer Arbeit, der den Idealen einer Konzertsaalmusik kaum noch gerecht würde.

Eine kleine Gruppe von Komponisten bezieht ihre Arbeit aus einem Denken, das explizit vom Theater her kommt und sich dabei am Raum der konventionellen Theaterbühne orientiert. Heiner Goebbels gehört hierher, sowie (in seinen großformatigen Arbeiten) Georges Aperghis. Beides sind Komponisten, deren Musik erst im Zusammenhang der Bühnenarbeit entsteht und sich als offenes Element dem Theater einzuordnen sucht, komponiert wird als Teil eines komponierten Theaters. Augenfällig ist die Beziehung zu den postdramatischen Formen des Schauspiels, als entscheidender Unterschied bleibt, dass hier nicht mit einem Erbe von Wortsprache gekämpft werden muss – Klangliches wird daher zu einem wichtigeren und ausgefeilteren Theaterbestandteil. Diese Linie findet ihren Ursprung zur selben Zeit, da andere Komponisten das Ortsspezifische erobern. Die Bühnen der Stadttheater wären für sie der natürliche Ort. Aber weder mit seiner Ästhetik noch mit den Arbeitsmethoden, die aus dieser hervorgehen, findet ein postdramatisches Theater der Komponisten im Rahmen von Stadttheaterstrukturen Platz. Weil es solchem Theater weitläufig also an Arbeitsvoraussetzungen fehlt, bleibt vieles an ihm hypothetisch. Unklar, ob es sich auf größerer Basis entfalten würde, wäre dafür Raum in den Institutionen.¹⁴

14 Zu nennen wären in diesem Bereich auch Arbeiten von David Marton oder der paradigmatische Modellversuch Elena Mendozas und Matthias Rebstocks mit *Niebla* (2007). Nur der Einzug eines postdramatischen Theaters à la Marton in die Operntempel könnte für die theatrale Auseinandersetzung mit historischen Werken dort eine Lösung bieten, nachdem die Wege eines Regietheaters lange schon ausgetretene sind.

Angesichts des rasenden gesellschaftlichen Wandels sind Musik wie Theater derzeit damit beschäftigt, ihre Funktion neu zu bestimmen. Beide streben sie hinaus über das, was sie einmal waren. Nach dem Vorbild der social media wendet sich Theater dort, wo es nicht Musiktheater ist, ins Interaktive, die Funktion des professionellen Schauspielers ist aus ihm inzwischen weitgehend eliminiert. Gleichzeitig reproduziert es jenes Verschwinden der Grenzen zwischen ästhetischem und nicht-ästhetischem Raum, die überall schon den Alltag bestimmen – im Leben wie im Theater ähneln Bühne und Nicht-Bühne einander an. Musik, die auf ihren eigenen Wegen aus sich heraus zu finden sucht, mündet indessen immer nur wieder in Theater. Nicht in einem theaternden Theater, wie es das postdramatische bleibt,

8 sondern in intermedialen Zwischenformen,

die mit Theater hantieren, ohne es hervorzukehren, liegen womöglich für ein Musiktheater dabei die Formen der Zukunft. Ein Beispiel für solch einen Weg bietet das für die Neuen Vocalsolisten geschriebene *Freizeitspektakel* (2006) von Daniel Kötter und Hannes Seidl. Eine klassische Konzertsituation wird hier kontrariert, indem der Film die Solisten simultan in Alltagssituationen ihres Privatlebens zeigt. Innerhalb dieses Kontrasts wird die Konzertsituation begreifbar in ihrer Gemachtheit. Das Bild des Privaten springt aus dem Film über auf die real anwesende Person und ihre Aktion des Singens. Sie durchläuft einen Bedeutungswandel, der sie der Konvention enthebt und zur vorgeführten und hinterfragten, zu einer Aktion von Theater also, macht.

Typisch an diesem Beispiel ist auch, dass hier nicht mehr ein Komponist allein die Arbeit bestimmt, so dass sich das Interdisziplinäre der Form auch auf den Ebenen von Arbeitssituation und Autorschaft spiegelt. Innerhalb eines Theaters, an dem Komponisten Anteil haben, findet sich entsprechende Entmachtung auch in mancherlei anderen intermedialen Arbeiten. Meist scheinen sie kaum an der Frage interessiert, ob man sie Theater noch nennt. *Flyway*, die intermediale Arbeit eines Teams um die australische Künstlerin Elizabeth Dunn¹⁵, ist ein Soundwalk durch unwirtliches urbanes Gelände aus Konsumtempeln, Bürogebäuden und ruinösem Brachland, der via Kopfhörer begleitet wird von einer komponierten Klangfläche aus Vogelschreien. Die sehr wenigen Vögel, die das Stadtbild bevölkern, werden wie von selbst dabei zu Akteuren in einem theatral konnotierten Raum. *Flyway* ist eine Arbeit, die sich mit dem Verschwinden der Vögel befasst. Handelt sie auch von einem Verschwinden des Theaters? ■