

Gesangsarbeit im zeitgenössischen Musiktheater

Zwischen Innovation und guten wie
schlechten Peinlichkeiten

HANS-JÖRG KAPP

Heutiges Musiktheater: Viele Innovationen ... und eine große Ausweichbewegung

Das Musiktheater hat sich in den vergangenen Jahrzehnten einen festen Platz in der Freien Theaterwelt erobert. Das Freie Musiktheater lotet die performativen Dimensionen des Genres aus; es wird immer stärker gefördert und erobert sich zunehmend seinen Platz in der Festivallandschaft. Auch drücken sich immer mehr Komponist*innen in oder nahe von szenischen oder performativen Formaten aus und sie schätzen es, Teil von musiktheatralen Kollektiven zu sein.

Zeitgenössische Musiktheater-Aufführungen haben sich dabei immer weiter von der Opern-Aufführung emanzipiert und die eigenen Ausdrucksmittel geschärft: Neue Klangwelten und gänzlich neu erfundene Klangquellen wurden entwickelt. Musiziert wird auf Fahrradfelgen oder unter Verwendung von Papier oder Gemüse – ganz zu schweigen von elektronischer Musik bzw. digitaler Musikbearbeitung. Die Szenografie wurde digitalisiert: sie ging neue Allianzen mit dem Bewegtbild ein und entwickelte bis dato undenkbbare Schnittstellen mit der Klanglichkeit oder den Performenden auf der Bühne. Neue Dramaturgien jenseits linearer Narrationen werden erkundet und führten zu szenisch hochkomplexen oder aber auch ganz einfachen Ablaufmodellen. Neu verhandelt wird im zeitgenössischen Musiktheater auch das Verhältnis von Aufführenden

und Zuhörenden mit der Perspektive, neue Teilhaben an einem geteilten Klangraum zu ermöglichen.

Es gibt jedoch ein Terrain, das in den vergangenen Jahrzehnten weitgehend unbearbeitet blieb: die Ausdrucksdimension einer hochaffektiven Stimmverwendung, wie sie das Genre der Oper prägt. Zwar wird mit der Stimme durchaus experimentiert – es wird rhythmisch gesprochen, rezipiert, es wird aus- und eingeatmet, es wird gesampelt und vieles mehr. Doch wird genau jenes Terrain, in dem sich der Gesang in seiner auton-performativen Dimension als Ausdrucksdimension einer Figur zeigt, kaum bearbeitet. Niemand fühlt sich für diese spezifische Gesangsqualität zuständig. Alle drücken sich vor der Arbeit und bespielen lieber andere Terrains. Die Gründe für diese Leerstelle im Kerngebiet des Musiktheaters, die vielleicht auch eine durchaus angstbesetzte ist, soll nun einmal genauer erkundet werden.

Hochaffektiver Gesang – Ausdrucksdimension und Körperlichkeit am Rand der Peinlichkeit

Der hochaffektive Operngesang prägt das Genre der Oper. Intensive Affektlagen, die aus den zugrundeliegenden Opernerzählungen gewonnen werden, prägen das Figurenpersonal der Oper. Der Preis, den die singende Person für diese hochintensive Ausdrucksdimension bezahlt, ist allerdings eine besondere Körperlichkeit: um die komplexen Gesangslinien mit



Die Sängerin Natalie Dessay in G. F. Händels Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, Arie der Bellezza: »Tu del Ciel ministro eletto«, Screenshot

bestmöglichem Ausdruck und größtmöglicher Genauigkeit darbieten zu können, ist die singende Person ständig mit einem ausgefeilten inner-physiologischen System der Stimmkontrolle beschäftigt.

Diese Stimmkontrolle führt wiederum zu einer bestimmten Art der Körperlichkeit und Gestik. Gut beschrieben wird diese spezifische Körperlichkeit der singenden Person im Buch *Oper in Performance*. Musikwissenschaftler Clemens Risi formuliert dort:

»Um der komplexen Vorgänge, die sich im Rachen abspielen, habhaft zu werden, entdecken Sängerinnen und Sänger mehr oder weniger unwillkürlich das Potential einer die Stimme beeinflussenden und dirigierenden Gestik (...).«¹

Risi erklärt die Herkunft dieser Ausdrucksdimension im Folgenden als Produkt eines »autosuggestiven Tricks«, welche in der Gesangsausbildung von Generation zu Generation weitergegeben wird. Erhellend ist hierzu Risis Verweis auf einen YouTube-Clip, welcher die Sopranistin Natalie Dessay während der Einspielung eines Händel-Oratoriums zeigt. Synchron zu ihren Gesangsphrasen gestikuliert Dessay dabei ausladend mit ihrem rechten Arm, dass der Eindruck entsteht, als würde sie ihren

Um die komplexen Gesangslinien mit bestmöglichem Ausdruck und größtmöglicher Genauigkeit darbieten zu können, ist die singende Person ständig mit einem ausgefeilten innerphysiologischen System der Stimmkontrolle beschäftigt.

eigenen Gesang dirigieren. Das Beispiel der französischen Sopranistin soll hier vor allem eines belegen: der hochaffektive Gesang bringt eine eigene Form der Körperlichkeit hervor. Diese spezifische Körperlichkeit einer in diesem Sinn singenden Person kann leicht merkwürdig, komisch oder auch peinlich wirken. Sie ist jedenfalls eines bestimmt nicht: unmitttelbarer Ausdruck eines alltäglichen Vorgangs. Durch diese Körperlichkeit haftet dem Medium Oper immer eine Dimension des Künstlichen an. Zwar tritt diese eigene Physikalität einmal stärker einmal weniger stark hervor. Sie gehört in irreduzibler Weise zum Genre der Oper. Eine der ästhetischen Strategien traditioneller Opernregie bestand aus diesem Grund immer auch darin, einen guten Umgang mit dieser irreduzibel eigenen Körperlichkeit zu finden: die physiologische Ausdrucksdimension der singenden Person soll in sinnvoller Weise eingeeht werden. In der tradierten, dramatischen Operaufführung sollen eine sinnvolle Balance geschaffen werden zwischen Handlung, affektiver Dimension der Musik und der besonderen Physikalität der singenden Person.

Doch wie genau integriert sich die autonome Körperlichkeit der singenden Person in eine Inszenierung? Hier die Skizze zweier Konzepte.

¹ Clemens Risi, *Oper in Performance: Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Berlin 2017, S.138

Stimm-Integration in der Barockoper

Dass die Barockopernaufführung eine in sich geschlossenes ästhetisches System ist, haben Barock-Expert*innen immer schon geahnt. Bekannt ist schon immer etwa die Nähe von klassischem Ballett und französischer Barockoper. Doch erst in der Nachfolge der neuen Erkenntnisse, welche die historische Aufführungspraxis über die Barockmusik gewonnen hat, setzte eine systematische Erforschung der spezifischen Gestensprache der Barockoper ein. Eine künstlerische Forschung, die an Hochschulen mit Alte-Musik-Schwerpunkten wie etwa in Den Haag, Amsterdam, London oder Cambridge stattfindet, hat aus historischen Texten die hochpräzise Affektsprache der Barockoper abgeleitet und wieder belebt. So inszenierte die belgische Barockgesten-Spezialistin Sigrid t'Hooft 2009 bei den Händel-Festspielen in Karlsruhe Händels *Radamisto*, welche durchgängig unter Verwendung der Gestensprache des Barock erarbeitet wurde. Besonders ist an der historischen Bühnenpraxis der Barockoper, dass einem Affekt eine bestimmte Pose zugeordnet ist, die sich vor allem durch eine besondere Führung von rechtem Arm und rechter Hand auszeichnet. Sehr aufregend im Sinne der obigen Erkenntnisse über die spezifische Körperlichkeit des hochaffektiven Gesangs ist an diesen Posen, dass sie tatsächlich eine Integration der sängerischen Bewegungsbedürfnisse in eine vorgegebene Form ermöglichen. Neuere Erkenntnisse aus der Beschäftigung mit dem historischen Gestenrepertoire zeigen dabei, dass das barocke Gestenrepertoire seinerzeit wohl eher nicht wie ein semiotischer Schematismus praktiziert wurde. Vielmehr oblag es der singenden Person selbst, die eigenen physiologischen Bedürfnisse beim Singen mit der Intensität und Rhythmik der Gestenaufführung zu verbinden. Die singende Person ist in diesem Sinn ganz ähnlich frei wie die musizierende Person im Barock: es gibt zwar ein Repertoire an Bausteinen, die im Spiel sind. Doch in der individuellen Umsetzung dieser vorgegebenen Muster entsteht wieder eine unerwartet freiheitliche Gestaltungsdimension.

Besonders aufregend an der szenischen Systematik der Barockoper ist, dass es in diesem System einen zeitlich und räumlich genau eingegrenzten Ort gab, an dem sich das physiologische Ausdrucksbedürfnis der singenden Person in seiner irreduziblen Autonomie gänzlich frei entfalten und entgrenzen konnte: Im Frühjahr 2022 leitete die belgische Sängerin Soetkin Elbers bei einer Residenz im Hamburger Fleetstreet-Theater einen Workshop zur Barockgestik an. Dabei war die freie Aneignung des barocken Gestenrepertoires immer wieder ein wichtiges Thema: es geht nicht um das Exerzieren einer abstrakten Semiotik, sondern darum, dem sängerischen Ausdrucksbedürfnis ein klares gestisches Korsett anzubieten.

Im Wiederholungsteil der Arie tritt die singende Person an die Rampe und konzertiert dabei frei über die komponierte Melodielinie. Ist die Handlung in der Barockarie sowieso schon stillgestellt, dass sich der Affekt frei entfalten kann, so steigert und überhöht dieser Wiederholungsteil den

sängerischen Ausdruck: in einer besonderen Intensität entfaltet sich in diesem Augenblick die sängerische Imagination mit seiner spezifischen Körperlichkeit. Mit dem Ende dieses Teils tritt die singende Person dann wieder von der Rampe zurück, wird wieder Figur und Teil der fortschrei-

Die irreduzible Andersheit der Operndarstellung wird überspielt durch Dringlichkeit und Welthaltigkeit.

tenden Handlung. Die historische Barockoper-Aufführung war wohl in diesen Momenten einem Jazz-Konzert gar nicht unähnlich, bei dem erfahrene Jazzler*innen immer wieder große improvisatorische Freiheitsmomente eines autonomen Musizierens erleben, um dann wieder zum bekannten Hauptthema zurückzukehren.

Für heutige Theaterbesucher*innen deckt die historisierende Barockoper-Aufführung natürlich viele Erwartungen an eine aktuelle Theater-Aufführung nicht ab: in jenem engen Korsett kann keine kritische, interpretierende Inszenierungsdimension erreicht werden. Was aber auch heute noch erfahrbar ist: es gab vor dreihundert Jahren ein Musiktheater-Genre, das auf seine Weise Handlung, Affekt und sängerisches Ausdrucksbedürfnis in ein eigenes, in sich balanciertes ästhetischen System integriert hat.

Gesangs-Handeln im Regietheater

Die Balance zwischen Handlung, Affekt und sängerischem Ausdrucksbedürfnis muss das Regietheater der 60er- und 70er-Jahre im Kontext ganz anderer Prämissen ausloten. Die mediale Erfahrung von Fotografie und Kino haben es mit sich gebracht, dass Physikalität und Materialität von Körpern eine andere Bedeutung zukommen. Auch bringt die Moderne andere Gesangsqualitäten jenseits des körperlosen Opernklangideals hervor: der Gesang wird auf einmal rau, er wird persönlich gefärbt und klingt so, als sei er wirklich in einem physischen Körper verankert.

Die Retheatralisierung der Oper reagiert auf diese neuen Prämissen, indem soziale Realitäten in den Opernwerken herausgearbeitet und szenisch konkretisiert werden. Opernerzählungen werden als Musiktheater-Dramen dringlich und glaubwürdig. Wo aber findet in diesem großen Aktions-Zusammenhang der Opernregie die eigene Physikalität der singenden Person ihren Ort? Die Artifizialität des Sing-Vorgangs wird aufgefangen in der Figur-Gestaltung und der dramatischen Dringlichkeit: Auf der Bühne der Operninszenierung im Sinne des Regietheaters agieren und reagieren Figuren mit ihren affektiven Äußerungen auf bedrängende Lebensumstände. Ähnlich wie im klassischen Hollywood-Kino wird das Publikum dabei durchgängig affiziert von der sich dramatisch entfaltenden

Figura VII.



»Figur VIII: Wir flehen, indem beide Hände mit einander zugekehrten Handflächen entweder erhoben oder gesenkt oder ineinander verschränkt werden.«
 Von Franz Lang, *Dissertatio De Actione Scenica*,
 De La Haye Ingolstadt (1727), Abb. 50 f

Erzählung und in Spannung gehalten, so dass es gar keine Zeit hat, über die Artifizialität der Darstellung nachzudenken. Die irreduzible Andersheit der Operndarstellung wird überspielt durch Dringlichkeit und Welthaltigkeit.

Dass die Prinzipien des Regietheaters noch immer starke Aufführungen hervorbringen kann, belegt etwa Katie Mitchells Inszenierung von Händels Oper *Alcina* beim Festival d'Aix-en-Provence 2015. Das Regiekonzept ist derartig stimmig und bis zu Ende durchgedacht, dass die Inszenierung durchgängig die Spannung hält. Die dramatischen Bögen in Händels Oper mit ihren hochaffektiven Figuren sind so mitreißend gestaltet, dass sich Wahrnehmungsweisen von Artifizialität und Künstlichkeit nicht wirklich einstellen.

Schwierig wird dieses Prinzip der unbedingten Dramatisierung der Opernstoffe im Angesicht von Werken, die nicht primär dramatisch konzipiert sind, sondern anderen ästhetischen Prinzipien folgen. Dann kann es leicht passieren, dass das Publikum aus der Handlungsspannung herausfällt und die Mittel der musikalischen Darstellung in den Wahrnehmungsfokus geraten. Wird das Gemachte einer Regietheater-Oper sichtbar, verliert das Drama seine Verankerung und es kehren leicht die bedrohlichen Erfahrungsdimensionen des Lächerlichen und des Peinlichen zurück, die das Genre Oper immer schon in bedrohlicher Weise umstellen.

Gut designte Bühnenbilder und befreite Klänge – doch die Sänger*innenarbeit fällt weiter aus

Als um 1980 das aktionsgeleitete Drama seine integrierende Kraft einbüßt und damit auch das Opern-Regietheater als wegweisende Inszenierungsform zerfällt, wäre eigentlich der ideale Zeitpunkt gewesen, um die Bestandteile der Trias Handlung, affektive Dimension der Musik und Physikalität der singenden Person einmal zu hinterfragen. Genau das geschieht aber nicht. Niemand setzt sich mit der Frage auseinander, was es bedeuten würde, einen neuen Umgang mit der eigenen Körperlichkeit

der singenden Person zu finden. Jene Arbeit, innerhalb derer ganz sicher auch die Terrains der Peinlichkeit und der Lächerlichkeit etc. hätten neu vermessen müssen, wird nie gemacht.

Stattdessen bricht in den Opernhäusern die Zeit inszenierender Bühnenbildner*innen an, die auf starke Bildwirkungen im Zusammenspiel mit der Musik setzen. Wenn Optik und Klang zueinander passen und die Handlung irgendwie ok erzählt wird, fällt es nicht so auf, dass der sängerische Ausdruck nicht wirklich integriert ist. Nur wenigen Persönlichkeiten wie etwa der Regisseurin Ruth Berghaus gelingt es, im Dialog mit den singenden Personen eigene szenische Ausdrucksdimensionen zu erarbeiten.

Parallel dazu etabliert sich im Bereich der Neuen Musik ein Musiktheater, das bereits viele Jahre früher aufbrach, um den Klang zu befreien. Komponisten wie Mauricio Kagel, B.A. Zimmermann oder Luigi Nono

Niemand setzt sich mit der Frage auseinander,
was es bedeuten würde, einen neuen
Umgang mit der eigenen Körperlichkeit der
singenden Person zu finden.

etablieren neue musiktheatrale Formen, die davon getrieben sind, neue Klangwelten zu etablieren und sich auf jedwedem Terrain vom tradierten Opernbegriff zu emanzipieren. Doch auch im Kontext dieses neuen Musiktheaters gibt es nicht wirklich Platz für eine szenisch-performative Auseinandersetzung mit der Physikalität der singenden Person, da hier das Orchesterkollektiv die Institution ist, die im Zentrum des Erneuerungsprozesses steht.

Dass die singende Person mit ihrer eigenen Körperlichkeit einmal in ihrer Desintegration und Depersonalisierung wahrnehmbar wird – dass also die ausgefallene Arbeit als ästhetische Lücke sichtbar wird, das geschieht erst einige Jahre später. Dabei ist es nicht weiter erstaunlich, dass die regieführende Person nicht von der Opernregie herkommt: In vielen Arbeiten von Christoph Marthaler bzw. des Inszenierungs-Duos Marthaler/Viebrock wird das Singen als merkwürdiger, als peinlicher, als desintegrierter Vorgang erlebbar. Die irreduzible Körperlichkeit der singenden Person wird hier erfahrbar und das oft in Spannung zur eigentlichen dramatischen Handlung. Marthaler/Viebrock haben ihren aus der Handlung herausgefallenen Anti-Figuren genug Raum gelassen, damit das Singen als Vorgang sichtbar wird. Nicht von ungefähr sind die singenden Personen bei Marthaler nur selten Sänger*innen mit klassischen Bühnenkarrieren. Und ebenso nicht von ungefähr waren und sind Marthaler-Inszenierungen eher randständige Ereignisse in einem Opernbetrieb, der lieber sein Repertoire pflegt und sich ansonsten irgendwie durchwurstelt.

Dreimal Arbeit am Singen in Hamburg

Nun zu drei Projekten aus der Freien Hamburger Musiktheaterszene. Sie verbindet, dass in den Arbeiten sowohl der Gesang als auch der Vorgang des Singens in den Fokus genommen wird, wobei alle drei Konzepte unterschiedliche Gestaltungsstrategien verfolgen.

Daniel Dominguez Teruel – Voices

So zeigte der Komponist und Theatermacher Daniel Dominguez Teruel im Sommer 2023 auf Kampnagel seine Produktion *Voices*. Dominguez, Komponist, Performer und politischer Kopf, hatte in seiner vorherigen, viel gezeigten Arbeit *Lovesong* Fragen nach dem Verhältnis von Musizieren und dessen gesellschaftlichen Aufgaben aufgeworfen.

Das Musiktheater *Voices* konzentriert sich dagegen gänzlich auf das Singen als szenischem und klanglichem Vorgang: das Publikum befindet sich im selben Raum wie ein diverses Kollektiv singender Personen. Der abgedunkelte Raum ist zu Beginn von einem spärlichen Scheinwerfer erleuchtet, der an einem frei im Raum schwebenden gasgefüllten Ballon befestigt ist und der zufällig singenden Personen beleuchtet. Gemeinsam gesungene Chorpasagen wechseln sich mit einander überlagernden Passagen ab. Zunehmend heben sich Individuen mit individuellen Liedern und individuellem Gesangsstil aus dem Kollektiv heraus. Der Abend nimmt sich am Ende die Zeit dafür, jede der singenden Personen ihren eigenen Song a cappella vortragen zu lassen.

Die Strategie, die Daniel Dominguez Teruel und sein Team in *Voices* verfolgen, besteht darin, singende Laien in ihrer Vielfältigkeit zu zeigen. Um dies zu gewährleisten, greifen die singenden Personen zu einfachen Liedformen. Der schnörkellose, individuelle A Capella-Gesang in *Voices* lässt das vielfältige Singen zu. Es ist, als würde hier das Singen re-demokratisiert – jede Stimme wird zugelassen, jede Stimme zählt hier, in *Voices*.

Benjamin van Bebbler / Leo Hofmann – Ritournelle

Die Produktion vom Team um Regisseur Benjamin van Bebbler und Komponist Leo Hofmann wurde bereits 2019 auf Kampnagel uraufgeführt. Sie basiert auf Monteverdis zweiter überlieferter Oper *Il ritorno di Ulisse in patria*. In einer fast gänzlich entleerten Kampnagel-Halle werden dabei die Arbeitsergebnisse der Monteverdi-Aneignung durch das performende Kollektiv gezeigt, welche das Team als szenisches Konzert benennt.

Monteverdi-Bruchstücke werden dabei mit szenischen Erkundungen zum Unterwegs-Sein kombiniert. Gesungen wird in *Ritournelle* viel und auf unterschiedlichste Arten, wobei beim Gesang immer das unmittelbar affektive Ausdrucksmoment im Vordergrund steht und niemals die musikalische Perfektion. Bebber, Hofmann und ihr Team lassen es zu, ja sie befördern es geradezu, dass der mehrstimmige Gesang schief klingt. Denn genau aus dieser Nähe und Unverstelltheit heraus und dem klaren Bewusstsein dafür, dass der Gesang den Rand der Peinlichkeit touchiert, entsteht die feine, geteilte Theatralität des Abends. Die Abgründigkeit des Singens schwingt immer mit in *Ritournelle*, wobei das Publikum von der Sicherheit getragen wird, dass das Team der Performenden diese Abgründe ebenfalls wahrnimmt und immer wieder auffängt.

Frauke Aulbert – Vexierbilder

Das Soloprojekt der Hamburger Stimmkünstlerin und Performerin wurde im November 2022 im Hamburger LICHTHOF-Theater uraufgeführt und setzt sich mit dem medialen Gegenüber auseinander, welches das Internet und andere digitale Medien reflektieren. *Vexierbilder* mischt Kompositionen u. a. von Jennifer Walshe und Brigitta Muntendorf mit eigenen Musiktheater-Szenen. Frauke Aulbert hat den einstündigen Musiktheaterabend um sich selbst herum kreierte und wurde dabei vom Szenografen Jakob Boeck als Outside Eye unterstützt. Würde man Aulberts Soloperformance als Neue-Musik-Konzert bezeichnen, wäre das vollkommen zu kurz gegriffen: zwar markieren die vielfältigen Stimm-Ausdrucksweisen Aulberts das Zentrum des Projekts. Doch besteht der große Reiz der Stimm-Soloperformance darin, dass Aulbert aus ihrer puren Stimmverwendung heraus Figuren aufruft und Charaktere heraufbeschwört. Man könnte *Vexierbilder* insofern auch als einen einstündigen Musiktheater-YouTube-Clip beschreiben, der in hochenergetischer Weise das Stimm- und Figurenarsenal des Musiktheaters kompiliert. Das multiple Stimm-Persönlichkeits-Universum ist so reichhaltig, dass Aulberts Spiel mit der Performanz des Singens, trotz weniger narrativer Angebote, während des Abends die Spannung bis zu Ende hält.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass alle drei Hamburger Arbeiten ganz unterschiedliche Strategien im Umgang mit dem Gesang verfolgen: Daniel Dominguez Teruel arbeitet sich an der Vielfalt der Stimmen ab; Bebber und Hofmann suchen ebenfalls den kreatürlichen Ausdruck im Gesang auf, arbeiten sich dabei aber an Kompositionen Monteverdis ab und gehen dabei das Risiko ein, dass Passagen unperfekt und mitunter peinlich klingen. Die Stimmkünstlerin Frauke Aulbert wiederum evoziert aus vielfältigen Stimmverwendungen heraus Figuren und Situationen, die kurz aufscheinen, um dann gleich wieder zu verschwinden. Alle drei Arbeiten verbindet, dass sie der Performanz des Singens einen äußerst großen Stellenwert einräumen.

Für eine Hochintensitäts- Musiktheaterarbeit im Angstzentrum des Mediums Oper

Die Hamburger Arbeiten belegen klar, dass Ausdruck und Performanz des Singens in der Freien Musiktheaterszene derzeit von Relevanz sind. Vielleicht wäre der Zeitpunkt gerade nicht schlecht gewählt, dass sich das Freie Musiktheater auf den Weg macht, um sich auch den hochaffektiven Gesang, wie er das Genre der Oper prägt, in neuer Weise anzueignen?

Möglicherweise ginge es dabei nicht nur darum, den musiktheatralen Ausdruck des hochaffektiven Gesangs auch zu bearbeiten, sondern um ein noch um einiges radikaleres Projekt: es ginge darum, den musiktheatralen Ausdruck in ganz wesentlicher Weise von dieser differenziellen Körperlichkeit des Sing-Vorgangs her zu denken und diese irreduzibel andere Ausdrucksqualität ins ästhetische Zentrum zu rücken. Dafür müsste wohl ein Publikum aber den Weg durch Peinlichkeiten, Merkwürdigkeiten und andere Zumutungen mitgehen.

Inspiration und Empowerment könnte man auf diesem Weg möglicherweise von einer anderen Theaterform beziehen – vom Tanztheater. Denn dem Tanztheater ist es gelungen, sich von der Last des körperlosen Bewegungsideals zu befreien, wie es dem traditionellen Ballett eigen war. Der Tanz hat es aber auch geschafft, durch die irreduzible Andersheit des Bewegungstheaters das eigene Profil zu schärfen und aus dieser Andersheit heraus eine zeitgenössische Sprache zu entwickeln.

Das ungefähr wäre die Richtung, die einzuschlagen wäre.

Wer fühlt sich zuständig?

Wer kommt mit? ■

Dieser Text baut auf einem Vortrag auf, den der Autor im Juli 2023 im Rahmen der Musiktheater-Tage an der Uni Leipzig gehalten hat.

Hans-Jörg Kapp ist Regisseur für Musiktheater und kuratiert gemeinsam mit Vendula Nováková die Hamburger Musiktheater-Plattform Stimme X. Unter dem Label opera silens erarbeitet er Inszenierungen auf Kampnagel und am LICHTHOF Theater.