

Gespräch

» ... das Theater selbst sichtbar machen«

Armin Köhler im Gespräch mit Mathias Spahlinger

AK: Es war einmal ein junger Wilder, der wollte einst die Opernhäuser in die Luft sprengen. Das Ende einer Ära, das Ende tradierter Gattungen schien heraufbeschworen. Mittlerweile sind die wilden Revoluzzer gezähmt, ist das Interesse an der Gattung »Oper« gar gewachsen; es gibt bekanntlich kaum noch einen Komponisten, der nicht für die Bühne schreibt oder schreiben möchte. Wie erklären Sie sich diesen Wandel?

MS: Ich glaube, daß der bürgerliche Musikbetrieb, der mit einem »E« firmiert, durchaus etwas ist, das der künstlich am Leben erhaltenen, bürgerlichen Gesellschaftsordnung entspricht: ein Kulturbetrieb, der restaurativ bis reaktionär ist, am Tropf hängt und zu Tode subventioniert wird. Und innerhalb des Spektrums dessen, was reaktionär ist, nimmt das Opernhaus die äußerste Position ein.

AK: Dennoch, das Interesse seitens der Komponisten ist ungebrochen...

MS: Das Revoluzzer-Gebaren war damals ziemlich modisch, daher gab es auch zahlreiche linke Trittbrettfahrer. Manch einer glaubte, er müsse solch ein Vokabular gebrauchen, obwohl er die theoretischen Grundlagen gar nicht mitbrachte. Und im Moment ist es eher umgekehrt, da springen die Trittbrettfahrer in die Gegenrichtung auf. Denn offenbar ist es zur Zeit nicht angesagt, über die sozialen und ökonomischen Probleme, die weiterhin existieren, nachzudenken.

AK: Welche Probleme sind das, bezogen auf die Gattung, die uns hier interessiert?

MS: Ganz allgemein das Problem: was hat Kunst mit Politik und mit aufgeklärtem Bewußtsein zu tun? Oder: welche politische Relevanz hat das, was wir für schön oder häßlich halten? Wer jedoch bereits die Frage nach der Reflektiertheit als Pistole auf der Brust empfindet, für den ist es schon ein Befreiungsakt, sich dumm zu stellen. Und im Moment scheint es Mode zu sein, alle Bedenken über Bord zu werfen, sozusagen kühn nach den Konsonanten zu greifen und Gesellschaftskritik als Belastung zu empfinden.

AK: Das ist jedoch ein Zustand, der jede Gattung betrifft. Weshalb erwähnen Sie dies gerade in Bezug auf die Oper?

MS: Weil die Probleme hier verschärft auftreten. Beginnen wir doch bei einem grundsätzlichen ästhetischen Problem. Die Musik des 18. Jahrhunderts – allen voran der »späte« Beethoven – ist charakterisiert durch die Ausprägung des Autonomiebegriffs. Integraler Bestandteil dieses geschichtlichen Prozesses war zugleich auch die Autonomiebewegung der Musik gegenüber den anderen Künsten. Denn wenn die Musik von allen Anlehnungen an Syntax, und an außermusikalischen Erfahrungen gereinigt wird, emanzipiert sie sich, zusammen mit den analogen außermusikalischen, von allen konventionellen immanenten Ordnungen. Man kann also die Entwicklung zur Atonalität und zur metrisch ungebundenen Musik auch als die Geschichte der Autonomisierung der Musik gegenüber allem anderen und der einzelnen Parameter gegeneinander beschreiben. Ein Blick gar nicht viele Jahrhunderte zurück – zum gregorianischen Choral – zeigt, wie radikal neu dieser Ansatz war, weil zu jener Zeit Musik und Text von vornherein als Ganzheit gedacht waren. Die große Chance der Gegenbewegung zu diesen Autonomiebestrebungen, die ihren Ausdruck findet z.B. im musikalischen Gesamtkunstwerk, in der Programmusik oder im Melodram, besteht im Fusionierungsversuch der auseinandergefallenen Elemente. Dies kann aber nur funktionieren, wenn deren jeweils eigene Gesetzmäßigkeit bewahrt bleibt.

AK: Sie haben den Prozeß von der autonomen zur seriellen Musik angedeutet. Nicht unbeachtet bleiben sollte in diesem Zusammenhang jedoch, daß die Musik dabei eine neue Qualität erreicht, deren Stigma auch die Auflösung der Antinomie der einzelnen Elemente ist. Liegen darin nicht gerade ungeahnte neue Möglichkeiten auch für die Oper; wäre dies nicht gerade der Ausgangspunkt für neue Experimente?

MS: Es kommt darauf an, das Falsche an der Autonomie zu erkennen, ohne sie zu bekämpfen. Vielmehr sollte man das, was im Gegeneinander autonom auftritt, bis zur Antinomie verschärfen, so daß die Eigengesetzlichkeit von jeder Wahrnehmungsebene in den Vordergrund tritt. Nichts wäre falscher, als die einzelnen Elemente wieder zusammenzukleistern zu etwas, das im Voranalytischen oder Vorbewußtsein der Gesamtheitswahrnehmungen versinkt. Bekanntlich durchlebt gegenwärtig der Begriff der »ganzheitlichen Wahrnehmung« eine merkwürdige Renaissance, die ich als problematisch betrachte, da sie mit einem fatalen Irrtum einhergeht. Es ist ja richtig, daß Wahrnehmung auf's Ganze geht; nur werde ich den Verdacht nicht los, daß diese gegen das analytische Denken und das analytische Hören ausgespielt werden soll; ihre Akzentuierung scheint mir eine Appell an die Dummheit zu sein.

AK: Also das verstehe ich wahrlich nicht. Weshalb eine »Appell an die Dummheit«? Erstens vollzieht sich Wahrnehmung nachgewiesener Maßen über alle Sinne, und zum anderen nimmt ein bewußter Hör-Betrachter ein audio-visuelles Kunstwerk nicht anders wahr, als ein rein musikalisches. Nur, daß er hier über die musikalische Struktur hinaus noch weitere Parameter einbezieht, diese analytisch zerlegt oder in Beziehung zueinander setzt. Das heißt doch aber nicht, daß er damit seinen Kopf ausschaltet....

MS: Es ist nun einmal logisch, daß ich nur soviel lebendige Ganzheit wahrnehme, wie ich Details auf ein Ganzes beziehe, das entsteht, das nicht fertig ist, das sich durch seine Einzelheiten auslegt, entfaltet. Und ich sehe bei den meisten

gegenwärtigen Opern nur ein Konglomerat von verschiedenen Sinneseindrücken, ohne daß deren Eigengesetzlichkeit nach außen gerückt, sozusagen das Ganze zugleich im Zerfall gezeigt würde -, und darauf kommt es eigentlich an. Denn auseinandergefallen ist es ja längst. Aus meiner Sicht ist es unmöglich, eine Handlung einigermaßen plausibel in Musik zu setzen. Oder: welche Töne soll ein Darsteller singen, der da vorn »Oh, Mensch« zu sagen hat? Sicher, es gab Zeiten, da war es noch möglich, über diesen Text eine große Sext zu schreiben; aber heute wüßte ich nicht, in welchen Intervallen »Oh, Mensch« gesungen werden soll.

AK: Sie haben persönlich ein recht kritisches Verhältnis zur Gattung Oper, sind dennoch daran interessiert, etwas für die Bühne zu komponieren...

MS: Ja, ich sammle seit 30 Jahren Material für die Bühne.

AK: Was ist das für ein Material, sind es Texte?

MS: Nein, das sind eigentlich schon Szenen. Texte, zu denen dann Musik tritt, interessieren mich nicht.

AK: Wie könnte das Gattungsspezifische aussehen, heute, wo mit verschiedenen Medien gearbeitet wird, mit Bild, Text, Sprache, Licht, Bewegung, Video, Film...?

MS: Da alles, was technisch reproduziert erscheint, sich grundsätzlich von Live-Aktionen unterscheidet, sollten wir die Medien zunächst beiseite lassen und uns auf die Bühne beschränken. Ich glaube, daß es ein Trugschluß ist, wenn nach wie vor behauptet wird: »Drama« sei gleich »Drama«, oder daß die Elemente des Dramas unbeeinflusst vom Medium, gleichermaßen beispielsweise im Fernsehen oder auf der Bühne, existieren. Auf der darstellenden Bühne vollziehen sich Dinge, die sonst nirgends passieren. So ist es möglich, das Bühnengeschehen stark zu reduzieren. Man kann sich da alles mögliche wegdenken: den Vorhang, die Kostüme, die Maske, sogar die Beleuchtung unter Umständen. Nur wenn nichts stattfindet, muß der Ort des Geschehens signalisiert sein, beispielsweise durch einen Lichtkegel oder, um ein anderes Beispiel zu nennen, durch einen Stuhl, der seine eigene Aura einbringt. Sobald sich jedoch ein Geschehen vollzieht, genügt die Präsenz einer Person auf der Bühne – und selbstverständlich die Anwesenheit von Zuschauern – ohne die geht es niemals. Weiterhin ist unverzichtbar, daß auf der Bühne Rollen gespielt werden, die nicht mit den realen Personen auf der Bühne identisch sind, die vielmehr auf eine andere Zeit oder einen anderen Ort, eine andere Wirklichkeit verweisen. Das Bühnengeschehen ist sozusagen der Mythos, der sich selbst weiß. Hier wird nichts vorgeschwindelt, hier wird seitens der Zuschauer nichts geglaubt. Vielmehr haben wir es mit einem aufgeklärten Zustand zu tun. Und immer, wenn eine Person auf der Bühne ist, agieren zwei zugleich. Der Betrachter identifiziert sich nämlich nicht nur mit den Schicksalen der dargestellten Person, sondern er bewundert zugleich die Kunst des Darstellers – und wenn er schlecht spielt, ist alles »für die Katz!«. Nur im Kasperletheater findet Identifikation 1:1 mit den dargestellten Personen statt. Und genau hier liegt die Gefahr für die Rolle der Musik – entweder sie koloriert nur das Geschehen – dann hat sie nicht im vorhin angedeuteten Sinne ihre Eigengesetzlichkeit nach außen gekehrt –, oder sie wird mit den Personen

identifiziert.

Damit der Rückverweis auf die Dargestelltheit der Rolle ständig erhalten bleibt, muß es ohnehin so sein, daß das, was da vorn abläuft, extrem unnatürlich ist. Es darf nicht dazu kommen, daß der Zuschauer/Zuhörer illusioniert wird, das wäre Zauberei, und diese Unterhaltungsform hat wahrlich nichts mit Theater zu tun.

Die Signatur von Kunst ist, daß es weniger darum geht, was mitgeteilt wird, als vielmehr wie dies geschieht; und daß dies ein permanent autoreflexiver Prozeß ist, der Rückverweise darauf enthält, wie was dargestellt wird. Für mich ist mithin Kunst das Medium über das Wie, das zu sagen, was gemeint ist. Damit ist das Erzählen einer Geschichte vollkommen irrelevant. Es ist ohne Zweifel vollkommen unnatürlich, dafür aber sehr kunstvoll, wenn Personen auf der Bühne nicht mehr schlechthin reden, sondern mit erhobener Stimme reden oder gar singen. Selbst, wenn eine Lungenkranke auf dem Sterbebett liegt und singt – was sie mit ihrer kranken Lunge eigentlich gar nicht kann –, dann habe ich damit keine Probleme. Das ist die Künstlichkeit der Situation, die muß sein, sonst findet Kunst nicht statt.

Dies alles funktioniert aber wie gesagt nur, wenn Rollen definiert sind: die Rolle des Darstellers und die des Publikums. Im traditionellen Theater ist das eine Spielregel, die man mit dem Lösen der Eintrittskarte akzeptiert.

AK: Das klingt sehr allgemein. Wie könnte es funktionieren, wenn es eine Analogie zur Neuen Musik sein soll?

MS: Zum Beispiel in der seriellen Musik dienen Zahlenproportionen dazu, verschiedene, an sich nicht miteinander vergleichbare Parameter, vereinheitlichend zu organisieren. Deren Eigengesetzlichkeit wird damit zwar nicht gerade respektiert, wohl aber deren Autonomie. Etwa in diesem Sinne und darüber hinaus müßten die vielen Partikel, die früher dazu gedient hatten, eine Geschichte zu erzählen, eigengesetzlich organisiert werden. Denn die einheitsstiftende Funktion lag in der Tradition bei der erzählten Geschichte. Wenn in einer Kriminalkomödie ein Scheinwerferspot auf die Tatwaffe fällt, dann hat sich scheinbar ein Lichteffect gegenüber dem sonst vorhandenen Bühnengeschehen verselbständigt. Aber das ist nur ein didaktischer Trick des Regisseurs, der dazu dient, die Geschichte zu verdeutlichen. Aus meiner Sicht sollten die anderen Elemente so zur Musik stehen, wie Töne in atonalen Akkorden zusammen – und trotzdem auseinandertreten. Sie fügen sich nicht zu einem gestalthaften tonalen Akkord, der Vorhalt, Durchgang, Vorausnahme etc. enthalten kann; hier in der Atonalität dagegen gibt es bekanntlich keine harmoniefremden und harmonieeigenen Töne. Und in diesem Sinne gibt es keine Modifikationen der erzählten Geschichte, sondern von vornherein fallen die einzelnen Details auseinander. Andererseits kann es durchaus auch Abhängigkeiten zwischen Sichtbarem und Hörbarem geben. Nur sollte deren Verhältnis temporär sein, also auch umkehrbar bleiben.

AK: Das hat doch sicherlich auch Einfluß auf die Vermittlungsform?

MS: Ja, zuallererst auf die Primärrollen. Wenn schon keine Geschichte erzählt wird,

muß es immer auch offen bleiben, wen der Darsteller darstellt. Mit allen möglichen Kunstgriffen gilt es, dies so festzuhalten, daß immer klar ist, daß das unklar ist. Ein Darsteller darf nicht in einer Pseudoidentität daherkommen. Zudem ist es wichtig, daß die Rollenverteilung quasi vor den Augen des Publikums entsteht.

Leider gibt es nur ganz wenige Fälle in der musikalischen Tradition, in denen die Musik eine Rolle spielt; eine Rolle in dem Sinn, daß sie auf einen anderen Ort, auf eine andere Zeit verweist. Und zwar denke ich an das Trompetensignal im *Fidelio*. Es ist »normale« Musik, aber es ist Musik, die als Bühnenrealität auf eine andere Realität verweist. Und nur weil das Trompetensignal im »richtigen« Leben eine Signalfunktion hat, kann es auch auf der Bühne dazu bemüht werden, auf eine andere Realität zu verweisen, kann eine Rolle spielen.

AK: Es handelt sich mithin bei Beethoven um ein Zitatverfahren, um ein Collage-Prinzip. Ist dies aus Ihrer Sicht das einzige Verfahren, um Musik in der Oper einzusetzen?

MS: Aus den wenigen Erfahrungen, die ich in der Tradition sammeln konnte und aus eigenen Erfahrungen bei einem Hörspiel weiß ich zumindest, daß dies funktioniert. Aber es erschöpft sich nicht allein im Zitieren. Wichtig ist mir vor allem, daß Musik auf der Bühne eine gesellschaftliche Rolle spielen kann. Manche dieser Rollen sind weitaus diffiziler, beispielsweise wenn ich sie an der Aura eines Instrumentes festmache, einer Orgel, Kuhglocke, eines Horns usw., um nur die markantesten zu nennen. Darüberhinaus gibt es das ganze Spektrum der Entkopplung des theatralischen Aspekts der Musikerzeugung vom Klang

AK: Womit wir beim Musikalischen Theater wären, wo bekanntlich die Disproportion zwischen der Funktion des Musikers als Klangerzeuger und der des Darstellers auftritt...

MS: Das ist ein grundlegendes Problem. Was ich vorher über die Bühnenrolle gesagt habe, setzt voraus, daß die Person, die dargestellt wird, eine andere ist, als der Darsteller selbst. Ein Musiker, der auf die Bühne tritt und musiziert, fällt mithin aus der Rolle, weil er niemand anderen darstellt als er selber ist. Denn er wird niemals seine dem Musizieren dienenden Bewegungen von sich ablösen, und damit auch nicht jene Trennung zwischen der Rolle des Darstellers und der dargestellten Rolle durchhalten können, damit Kunst autoreflexiv ist. Mit diesem Problem muß man fertig werden, solange Musiker sichtbar sind. Es sei denn, die Musiker werden in traditioneller Weise versteckt oder aber die Entkopplung von Aktion und Klang vollzieht sich mit technischen Hilfsmitteln. So könnte man die Aktionen der Klangerzeugung über Video vergrößert und verzerrt darstellen, oder man nimmt die Klänge auf ein anderes Speichermedium auf, und gibt sie zeitverzögert wieder.

AK: Als Quelle solch eines Ansatzes scheiden damit Happening und Performances aus. Denn hier vollzieht sich kein Rollenspiel in dem Sinne, wie Sie es verstehen. Vielmehr verstehen sich diese Formen als Versuch der Verschmelzung von Kunst und Leben.

MS: Die Trennung von Kunst und Leben ist für das, was ich mir unter »Drama« vorstelle, unverzichtbar. Um ein Beispiel zu nennen: der Bühnenraum ist normalerweise definiert. Das muß aber nicht so sein. Das Publikum bewegt sich (nicht anders als bei einem Happening) auf einer großen neutralen Fläche. Aus dieser Menschenansammlung lösen sich Personen, die ab einer imaginären Linie ihre »Anonymität« verlieren, zu Darstellern werden, sich als Rollen verstehen. Durch dieses Rollenverhalten wird aber die Trennung zwischen Kunst und Leben nicht aufgehoben, sondern besonders deutlich gemacht. Mir geht es um das Sichtbarmachen der Voraussetzung von Theater. Ein Schauspieler, der über die Bühne geht, bewegt sich anders, als jener, der die Treppe hinuntersteigt, um in die Kantine zu gehen. Es ist möglich, diesen Vorgang zum Theaterereignis zu machen. Das ist es, was mich interessiert: die Definition des Darstellungsraums – sonst nichts! Da gehen Personen über eine Fläche, aber ab einer bestimmten Stelle verhalten sie sich als Darsteller, ab einer anderen nicht mehr. Dann geschieht das, was wir als Statisten bei *Aida* gemacht haben, weil es nicht genug Statisten gab: beim Triumphmarsch, rannten wir schnell hinter der Bühne herum, nahmen uns irgendeine andere Waffe oder Requisite und schlossen uns hinten an die Kolonne wieder an. Anders als bei dieser Statistenrolle, sollte dies jedoch sichtbar vor den Augen des Publikums geschehen. Deshalb sind die Reproduktionsmedien auch nicht initial für das, was ich mir für die Bühne vorstellen kann, da ich hier nicht mein eigentliches Thema für die Bühne umsetzen kann: den Prozeß der Rollenzuweisung – der Publikumsrolle auf der einen Seite, der Darstellungsrolle auf der anderen. Weil nur im Theater die Chance besteht, das Theater selbst sichtbar zu machen. Und dieses besteht nicht nur aus dem Haus, der Beleuchtung, der Schminke..., sondern in erster Linie aus der Anerkennung dieser beiden Rollen, die sich gegenseitig beeinflussen.

AK: Sie trennen die Medien vom Theater. Philosophen und Medienforscher wie Paul Virilio haben jedoch festgestellt, daß nicht nur Teilhabe, sondern auch Dialog im Kommunikationszeitalter nicht mehr raumgebunden sind, daß neue Technologien die Ortsverbindung aufheben, daß wir es mit einem Prozeß der »weltweiten Delokalisierung« (Virilio) zu tun haben, der selbstverständlich auch die Rolle der Rolle verändert...

MS: Sie betonen selbst, daß es sich hierbei um eine Novität des »Kommunikationszeitalters« handelt, die ich in Analogie sehe zu den Neuerungen der Neuen Musik, für die es in keiner traditionellen Musik, die wir kennen, ein Beispiel gibt. Die technischen Medien unterscheiden sich vom Theater prinzipiell. Die ersten Filme hießen *Arbeiter verlassen die Fabrik* oder *Die Reise zum Mond*, waren also reportagehaft dokumentarisch oder phantastisch und illusionistisch, also realistisch oder surrealistisch, was in diesem Sinn dasselbe ist. Der Fotograf ist nie auf dem Bild. Eine gute Schauspielerin kann auf der Bühne noch im Alter von 70 Jahren Faustens Gretchen spielen; im Film niemals. Die übertrieben geschminkten und mit Fernwirkung gestikulierenden Schauspieler der frühen Stummfilme, die Stentorstimmen und rollenden »RRs« auf Tondokumenten sagenhafter Rezitatoren überzeugen mich davon. Der beste Filmschauspieler stellt nichts dar, sondern ist – Sie kennen die Anekdote von Ingrid Bergmann in *Casablanca*. Die technischen Medien sind realistisch oder besser objektivistisch, daher illusionistisch. Sie geben unsignierte, idealiter stilllose Bilder, sind schon als realistische fiktiv, verführen zu der Illusion, Realität sei ohne Subjekt zu haben. Sie sind im Theater geeignet, sichtbar zu

machen, daß der Unterschied zwischen live, Leben und Reproduktion der Unterschied ums Ganze ist. Im Theater bleibt der Darsteller sichtbar, seine Rolle geht zu ihrem Grund im Relationsganzen der menschlichen, der Theaterwirklichkeit. Das Publikum darf, muß in die Töpfe gucken. Hier wird ehrlicherweise gekocht, wo auch gegessen wird.

© positionen, 22/1995, S. 5-9