

Das Dazwischen im Danach

Vom Neuen Musiktheater zum Medientheater

Das Musiktheater nach dem 2. Weltkrieg befindet sich in einer Transition. Zusätzlich kann man die Vermutung aussprechen, daß es zwischen visionären Konzeptionen und technischer Realisierbarkeit eine Verschiebung gibt. Im Gegensatz dazu stellt sich die Behauptung, es sei heute technisch mehr möglich, als künstlerisch zu nutzen. Eine Beobachtung von Alexander Kluge¹, der sich wünscht, daß die Naturwissenschaften, Brutstätten der Irrtümer und Vorurteile, von Musik begleitet würden, was die eigentliche Geburtsstunde der Oper wäre, liegt da irgendwo dazwischen.

Wenn ich eingangs die Standardformel »nach dem 2. Weltkrieg« verwendete, so faßt diese zwar eine wesentliche historische Gegebenheit zusammen, geht aber darüber hinweg, wie sehr das Davor für das Danach von Bedeutung ist. Diesen Wendepunkt subsumiert Adornos bekannte Frage: »Wie sich nach Auschwitz noch leben lasse?« Damit wird der historische Punkt anvisiert, aus dem selbst schon ein Ratschlag hervorgehen möge, wie zu handeln und zu leben sei. Doch gibt dieser Punkt eine gültige Auskunft? Die Stunde Null der musikalischen Avantgarde: nach dem Holocaust – und der Atombombe in Hiroshima – entzieht sie sich der wirklichen Datierung, wird nicht die Unterscheidung zu dem wichtiger, was zuvor war? Die Forderung nach einer Tabula Rasa wird zum Dogma eines völlig Neuen und Anderen, eine Kultur-Revolution, die sich darin versteht, sich der Behäbigkeit und der zum Hitlerismus verkehrten Bourgeoisie und der ihr eigenen Tradition entledigen zu können. Die Datierung dieser »Stunde Null« kann hier nicht erfolgen, fragen wir eher danach, wo dieses Neue im Musiktheater gesucht wird. Als Orte der Darstellung bleiben zusätzlich zu den entstehenden Massenmedien Radio, Kino, Fernsehen, das Theater, Oper und Kabarett erhalten. Diese akkumulative Parallelität unterläuft die Linearität eines Fortschrittsdenkens, bei dem eine Kunstform eine andere ablöst und auch den Gedanken, daß mit der »Stunde Null« ein irreversibler historischer Sprung vollzogen sei, der alles »Davor« auslöscht und ablöst. (Man erinnere sich an den Boulez-Satz: »Schönberg ist tot«!) Doch Radio, Tonband, Schallplatte, Fernsehen,

14 Kino, die Hoffnungsträger einer Zukunft im

Neuen erweisen sich zunehmend nicht als Terrain des breiten sozial- oder kunstphilosophischen Diskurses, sondern des plumpen Massenentertainments und Profits. Im Gedanken, die Medien zur Ideologisierung der Massen heranzuziehen, wenn auch im Sinne einer Abnabelung vom Faschismus, liegt selbst (noch?) ein totalitärer Keim.

War nicht auch das Opernhaus Vorläufer einer Massenkultur, die direkt vom Kino übernommen werden konnte, was sich schon in der äußeren Architektur des Opernhauses des 19. Jahrhunderts und den »Lichtspielpalästen« zeigte? War es nicht schon im 19. Jahrhundert institutionalisierter Ausdruck einer Massenunterhaltung, die ihre – der demographischen Entwicklung entsprechende – Fortsetzung in den heutigen Massenmedien Fernsehen und Kino fand? Wo beginnt der offensichtliche Bruch zwischen der Massenkultur im heutigen Sinn und den Inhalten, die heute unter anderem mit »Hochkultur« bezeichnet werden?

Kino und Oper

Betrachten wir ein Detail aus der Geschichte des Massenmediums »Kino«. Die Zeitschrift *L'Express* titelte im August 1957: *La nouvelle vague arrive!* Als kleinster gemeinsamer Nenner der Identifikation galt da das Jung-Sein und das Anders-Sein. Eine junge Generation revoltiert gegen ihre Väter. (Jean-Luc Godard, François Truffaut, aber auch Alain Resnais und andere) Die Nouvelle Vague opponiert gegenüber einem »Qualitäts-Kino«, das den Kontakt mit der Gegenwart, mit sozialen und politischen Fragen und damit die Abbildung der gegenwärtigen Welt verloren habe, und damit auch seine Berechtigung. Die De-Mystifizierung erfolgt zwanzig Jahre später. Jean-Luc Douin² spricht davon, daß in der Nouvelle Vague technischer Amateurismus glorifiziert und die Improvisation zum Kult erhoben wurden. Einerseits waren tatsächlich die Mittel für diese Filmarbeit im Vergleich zu den traditionellen Produktionsbudgets verschwindend gering, was technische Unzulänglichkeiten mit sich brachte, andererseits war es auch die konsequente Haltung, etwa mittels der Improvisation ein erstarrtes System zu überwinden, die den Schauspielern und dem Filmemacher unerwartete Freiheiten eröffneten, aus denen das Neue in Ausdruck und Inhalt erreicht werden könnte. Beides steht absichtlich und unabsichtlich im Gegensatz zu den Bemühungen, perfekte Qualität zu produzieren. Die Imperfektion mit ihren vielfältigen Brüchen und Unschärfen ist eher in der Lage, über eine desolante Wirklichkeit und Gegenwart zu sprechen. Mit den (zum Teil auch kommerziellen) Erfolgen die-

1 Alexander Kluge, *Facts & Fictions* 2/3, Berlin 2001.

2 Jean-Luc Douin, *La nouvelle vague 20 ans après*, Paris 1983.

ser jungen Generation ging eine Popularität der Autoren und ihrer Kunst einher, die dem (neuen) Musiktheater versagt blieb. Man könnte fast sagen, daß die Skandale nie einer Liebe zum radikal Neuen gewichen sind. Das Problem eines solchen Vergleichs von Kino mit Oper, besteht unter anderem darin, daß Kino und Oper keine konkurrierenden Künste sind, wie zum Beispiel Kino und Fernsehen. Peter Kivy³ hat in seinen philosophischen Reflexionen zu Oper, Drama und Text die Entstehung beider Künste gegenübergestellt. Faszinierend daran ist nachzuvollziehen, daß die Oper als konstruierte Kunstform schneller entstand als das Kino, und zwar im Sinn einer mehrwertigen Textaufbereitung. Das abrupte Einsetzen einer neuen Kunstform, die im Verlauf von über 250 Jahren zu den Architekturen der riesigen Opernhäuser geführt hat, wiederholt sich, beschleunigt, in der Entwicklung der Geschichte des Kinos. Das Kino war seit seinen Anfängen als technisches Medium ein »neues Medium«, gegenüber dem »alten Medium« Oper/Theater. Wie also soll oder kann ein »altes Medium« wie das Theater eine »neue Welt« nach 1945 hervorbringen? Dieses Jungsein des Kinos als technisches Medium wirkt bis heute, über die Entwicklung des Fernsehens, dann des Video bis zur digitalen Bildverarbeitung als per se avanciert und aktuell. Die Suche nach der Unterscheidung zum »Davor« wird formal, inhaltlich, dramaturgisch geführt. In der unübersehbaren Fülle an Theater-Experimenten, die Ausdruck dieser Suche nach dem Neuen sind, blieb das Medium selbst weitgehend unangetastet. Das Bestehende soll völlig verwandelt, eine Parallelität vermieden werden.

Zukunftstheater

Die Fluxus-Bewegung erschien offensichtlich für die Verfügbarkeit der Technik eine Spur zu früh. Im Moment der technischen Verfügbarkeit scheint die innovatorische Energie künstlerisch bereits verbraucht. Die Vision von einem Musiktheater der Zukunft, die neben anderen Luigi Nono oder Bernd Alois Zimmermann praktisch wie theoretisch zu artikulieren versuchten, proklamiert ein (Musik-?) Theater, das den Schritt in eine übernächste Generation vollziehen sollte: das Medientheater, Zukunftstheater, Totaltheater, Bewusstheitstheater und wie immer diese übernächste Generation genannt wurde oder heißen mag. Nonos *Intolleranza* 1960 oder die Forderung von Zimmermann, »das neue Theater wird [...] vor allem ein technisches Theater sein« – ein Satz übrigens, aus *Intervall und Zeit* von 1957 – sind Ausdruck der Suche nach einem Thea-

ter, das sich formal und technisch von den Gepflogenheiten und Produktionsprozessen des traditionellen Opernbetriebes absetzen will. Also auch eine Suche auf dem Gebiet des Mediums selbst. Erstaunlicherweise sind beide Werke in das Repertoire »Oper des 20. Jahrhunderts« eingegangen und erfahren immer wieder Neuinszenierungen. Sie wurden gewissermaßen von der großen Opernmaschine »zurückgewonnen«, wurden nicht zu Meilensteinen eines neuen, »pluralistischen« oder »totalen« Theaters, das bereits in Utopien des 19. Jahrhunderts zum Beispiel bei Wagner, Skrjabin oder Artaud auftaucht.

Als Kunstform zwischen Kunstformen war dieses neue Theater historisch als Protest und Gesellschaftskritik, als Erneuerung der großen Oper, die sich zu einer radikalen Veränderung nicht umdeuten ließ, konzipiert. Der Glaube an die Revolution und an die Ersetzbarkeit des Alten ist weitgehend Bestandteil der Moderne-Konzeption. Man denke an das Diktum von Boulez 1963 – »die eleganteste Lösung wäre es, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen«. Daß eine Kunstform zugunsten einer anderen, neueren abtrete, hat sich inzwischen als historischer Irrtum erwiesen. Man muß sich das Nebeneinander der Medien und Künste bewußt machen. Die Welt des Computerspiels und des Videoclips in das Umfeld eines Opernhauses mit klassischem Repertoirebetrieb zu verpflanzen, erscheint willkürlich, dirigistisch, konstruiert und fremd. Wobei hier nicht die Diskussion um die »Reinheit der Künste« angesprochen sei.

Das neue Musiktheater entzieht sich bis heute einer konkreten Definition, insofern es sich nicht dem Opernproduktionsprozeß unterwirft: Librettist – Komponist – Regisseur – Dirigent – Bühnenbildner – Orchester – Solisten etc. und so in den »sicheren Hafen« der Opernhäuser zurückkehren darf. Man könnte beinahe sagen, es ist jenes Theater, das man nicht definieren kann.

Adäquate Theaterformen

Im Begriffswirrwarr aus »Musiktheater«, »neues Musiktheater«, »Medientheater« und anderen ist keine Notwendigkeit einer Konkretisierung erkennbar geworden. Auch ist das »Medientheater« kein konkret besetzter Begriff, der unbedingt mit Kunst in Verbindung zu bringen wäre. Er dient manchmal als Bezeichnung eines Raumes mit Video, CD-Player, Hifi-Anlage.

Liegt es daran, daß sich keine neuen Orte etabliert haben, deren Repäsentationskraft ausreichen würde, sich neben Kino und Oper zu behaupten? Ist das Medientheater, das

3 Peter Kivy, *Osmin's Rage – Philosophical Reflexions on Opera, Drama and Text*, Cornell University Press 1999.

Neue Musiktheater eine ephemere Kunstform?

Das Straßentheater – in enger Verbindung auch mit den Happenings der Fluxus-Bewegung, diese wiederum mit den Aktionen der Dadaisten, hin zu der immer wieder auftauchenden Forderung, das Theater müsse aus dem Theater hinausgehen, das Theatergebäude verlassen, auf die Straße, in die Natur hinaus, wo das Publikum zum sozialen Medium dieser Kunstform werde – ist ephemere. Giancarlo Cauterucci, der Leiter des teatro krypton studio in Scandicci (Italien) beispielsweise entwickelt faszinierende Arbeiten, die den Weg eines »outdoor theaters« gehen, das holländische Theater Struweel, die Sechstage-Oper in Düsseldorf, manche davon auch in Verbindung mit Kindertheater oder einem Theater für Jugendliche und zahlreiche andere sind davon überzeugt, daß nur dieses Verlassen des (Opern-/Theater-)Hauses adäquate Theaterformen schaffen kann.

Über den Umstand hinaus, daß das Technische bzw. Technoide immer einen Aspekt eines Medientheaters bilden wird, kann dieses Technische auch zum thematischen Gegenstand werden; Geschichten um die Technik und die Techniken werden erzählt. Nochmals in anderem Zusammenhang hier der Hinweis auf den Eingangs erwähnten Gedanken von Kluge.

Das »technische Theater« (Zimmermann), das heute praktisch mit der Videotechnik, der digitalen Schnitttechnik sowie dem Einsatz von Elektronik und Computer allgemein verfügbar ist, bewirkt eine »Ökonomisierung der Mittel«. Dadurch kann eine Personalrationalisierung und Kostenreduktion erreicht werden. Ja, Projektionstechniken machen die Produktion von Theater billiger, aber es ist die Frage, wie diese Ökonomisierung sich auf die Kunst direkt auswirkt. Ich sehe hier auch ein Problem: Die so entstehende Kunstform ist anti-elitär, »demokratisch«, kostengünstig, wodurch sie sich mit der Forderung nach Repräsentation mit der gesellschaftspolitischen Kulturmaschine in Konflikt befindet. Ihr ephemeres Dasein läßt an ihrer materiellen Wertigkeit zweifeln. Gibt es dafür zu wenig Image-Arbeit? Ich glaube, ja.

NewOp 11

Bei der Abschlußdiskussion des Musiktheater-Symposiums NewOp 11⁴ in Wien im November 2002 schimmerte da und dort in Wortmeldungen die Frage durch, ob es notwendig sei, Theater zu errichten, die sich ausschließlich dem neuen Musiktheater widmen. Eine meist zur Polemik herausfordernde Diskussion, die mir aber in der Praxis in dieser Form überholt scheint, weil sie die Trennung von Museum (=

zum Beispiel Oper) und Gegenwart (= zum Beispiel Kino) nicht akzeptieren will. In der Diskussion meldeten sich unter anderen der Leiter der Staatsoper Stuttgart, von Den Anden Opera in Kopenhagen, von Muziektheater Transparant in Antwerpen, ebenso auch Michel Rostain vom Théâtre National de Quimper (Frankreich) zu Wort, die sich alle für eine Mischung aus alt und neu aussprachen. Das mag funktionieren, solange Medium und Produktionsprozeß nicht in Frage gestellt werden.

Georges Aperghis (Komponist, Paris), Michel Rostain (Regisseur, Quimper) und Eric Salzman (Komponist, New York) sprachen über ihre Utopien, die sie vor etwas mehr als zwanzig Jahren gehegt hatten, als sie sich dem neuen Musiktheater verschrieben. Ein mehr oder minder gültiger gemeinsamer Nenner war damals, Mitte der 1970er Jahre, der Kontakt mit der Gegenwart, mit dem wirklichen Leben »draußen«. Genauso, wie für die Filmmacher der Nouvelle Vague, die aus den Studios hinausgingen und unter anderem mittels Improvisation, mit Amateuren, mit heterogenen Mitteln arbeiteten, soziale und politische Themen der Zeit relevant wurden. Im Gegensatz zum Kino verschärft sich im Fall des Theaters, im Improvisationstheater und der Arbeit mit Laien, dem Straßentheater die Situation, weil sie in der Geschichte und in der Welt keine Dokumente hinterlassen, den für das Fortschrittsverständnis unverzichtbaren Abfall der Kunstproduktion. Ein Theater, das in seiner Spurlosigkeit keinen Kulturabfall, eine Form des Sondermülls, produziert, negiert sich in gewisser Weise selbst, verschwindet spurlos aus dem kulturellen Gedächtnis und entzieht sich dem System der verwalteten Welt und ihren Archiven. Das prekäre Oszillieren zwischen der traditionellen Rolle des Komponisten, der sich mit wiederaufführbaren Werken präsentiert, und jener des Motors einer Musiktheaterproduktion, die sich möglicherweise einer Verschriftlichung entzieht, finden wir bereits zu Beginn der 1960er Jahre, dürfte aber vermutlich ein Topos der Kulturgeschichte sein.

Wo die Oper als Institution um ihr Publikum fürchtet, wenn es um Veränderung und Aktualisierung geht, steht das »Neue« oft genug als Schreckgespenst da. Zwischen einem verharrenden Repertoirebetrieb, den das Publikum in vielen Ländern wünscht, und einer radikalen Programmierung von Uraufführungen starrt ein unüberwindlicher Graben. Fazit: Die Experimente der vergangenen fünfzig Jahre haben wenig bleibende Argumente geschaffen, weil ihr Objekt ephemere ist und sowohl die technischen Voraussetzungen als auch die entsprechenden Orte für eine blei-

4 Zu der Internationalen Arbeitsgruppe NewOp siehe in diesem Heft den Artikel von Eric Salzman S. 45 (Anm. d. Redaktion).

bende Tradition noch nicht gegeben waren. Statt der Grabenkämpfe wäre es für die Kulturkapitäne an der Zeit, neue Territorien zu erkunden und andere Seilschaften einzugehen, die dem Musiktheater hilfreicher sind als die Oper. Die Oper ist per se museal: Sie entstand aus dem Geist einer Wiederbelebung der lange toten griechischen Tragödie. Die Atmosphäre eines konkreten Raumes, aber auch das einstmals als Innovation gefeierte Black-Box-Theater stehen für eine bestimmte Art von Theater. Dem kann sich auch das Musiktheater hinsichtlich des Opernhauses nicht entziehen. Die Flut an Opern, die im Augenblick komponiert werden, ergießt sich in die institutionalisierten Opernhausdramaturgenbüros, wo sie marginalisiert werden. Wenigen Komponisten gelingt der Sprung in das Risiko einer innovativen Theaterarbeit, die neue Medien in thematisch unabdingbarer Weise integrieren. Alles was dazwischen liegt, ist nicht nur ein Dazwischen in ideeller, sondern auch eines in historischer Hinsicht: der Übergang zu etwas, das vielleicht nie kommen wird.

Wenn Theater, Operette und Oper gemeinsam als Mehrspartenhäuser betrieben werden, dann gehören heute Kino, elektronische Musik, Videoperformance, Musiktheater und Entspannungssessel als zeitgemäße »Mehrsparten« ebenfalls in einem gemeinsamen Raum angeboten. Sie müssen sich allesamt ihres ephemeren Daseins nicht schämen, sie müssen sich auch nicht mit der musealen Kunst der Vergangenheit, jener der Vätergeneration, messen.

Electronic Music Theater

Unter dem Namen ZOON⁵ habe ich seit 1999 meine Musiktheaterproduktionen mit electronic music theater untertitelt, unter anderem in Zusammenarbeit mit der Gruppe Textxtnd (Frankfurt). Die Schwierigkeit, elektronischer Musik theoretisch-analytisch näherzukommen, weil die Notation und deren Intertextualität fehlen, wirkt sich aus auf die Frage nach der Form dieser Klangproduktionen. Form kann als ausgemusterter Begriff gesehen werden, aber im Wahrnehmen der Stücke gibt es ein Form-Suchen, ein Form-Wahrnehmen-Wollen. Die außermusikalische Erzählung bzw. ein Themenblock kann elektronisch generierten Sounds und ihren Zufalls-Verläufen einen dramaturgischen Anker geben. Der ideelle Desintegrationsprozeß digitaler Produktion kann zwar als Verlust einer ganzheitlichen Schöpfung von Theater gesehen werden – die »Parameter« des Materials können am Computer einzeln beliebig transformiert werden – doch birgt dieser Prozeß auch die Möglichkeit, von

den bis dahin hierarchisch verschlungenen Materialien abzugehen. Der scheußliche, weil lieblose Begriff des »Materials« in der Musik bekommt hier durchaus einen anderen Ton, in anderem Licht seine Berechtigung. Anders gesagt: das Problem vieler medialer Produktionen ist das bloße Nebeneinander von Elementen, die beziehungslos geworden sind, lebloses Material eben, wo sie zuvor als Ton-Bild eine Einheit bildeten. Diese Produktionen können leichter und anders verunglücken als eine jene traditionellen Theaters. Das »Mediale« verkleistert anscheinend auch den Zugang zu einer Kritikfähigkeit. Ich vermute hier ebenfalls ein transitorisches Stadium.

Der Versuch, das griechische Theater wiederzuerfinden, die Geburt der Oper zu Ende des 16. Jahrhunderts, hat nicht die angestrebte Vereinigung von Sprache und Gesang und Geste bewirkt, sondern eigentlich eine Desintegration, so daß danach Text-Musik-Szene zwar separat gedacht, im Theater dann bewußt gleichzeitig eingesetzt werden konnten. Ihre Komposition wurde zum Gegenstand jenes künstlerischen Diskurses, wie er sich in der Geschichte der Oper verfolgen läßt. Ähnlich stelle ich mir die Entwicklung des Medientheaters vor. Ton und Bild können im binären Verfahren als kodierter »Content« betrachtet werden. Die Projektionskünste dekodieren diesen »Content« und projizieren ihn in einen Raum. Der Content bleibt in der Objektwelt ephemere, spurlos, auf Elektrizität angewiesen und entsteht nur in der Wahrnehmung des Menschen. Ephemertät ist ein Zivilisationsphänomen. War im traditionellen Theater an eine Bewegung ein bestimmtes Geräusch gebunden, so sind es jetzt Projektionen von virtuellen Bewegungen, die sich eine Projektionsfläche und einen Wahrnehmungskanal suchen und die in der Möglichkeit einer gleichzeitigen Wahrnehmbarkeit von inkongruentem Ton und Bild gleichzeitig dargeboten werden können. Ein künstlerischer Diskurs, dessen Qualität im intensiven Wechselspiel von Rezeption und Produktion entsteht.

5 Information auf den Webseiten: www.zoon.at, www.textxtnd.de