

Parallel zu Opernhäuser und Staatstheatern sind auf Eigeninitiative verschiedener Künstler und an verschiedenen Orten offene Organisationsforen entstanden, die sich zunächst experimentellen Erkundungen auf dem Gebiet des Musiktheaters verschrieben haben. Vier davon – die international arbeitende NewOp-Gruppe, das labor für musik:theater in Berlin, die in Giessen gegründete Lose Combo und die Künstlergruppe a rose is – wollen wir im Folgenden vorstellen.

(Die Redaktion)

NewOp

NewOp wurde 1992 von einem belgischen Regisseur und Schriftsteller, im Grunde genommen einem Flüchtling aus Kroatien, gegründet. Der ursprüngliche Name war ein gewichtiger und aufschlußreicher, dabei überladener Titel: Konferenz für Kammeroper, Oper und Neues Musiktheater. Diese fünfzehn Silben wurden schon bald verkürzt auf zwei – denkwürdigere, jazzigere und sehr viel irreführendere.

Die eigentliche Idee bestand darin, für eine weit verstreute Gruppe von Leuten, die dasselbe taten, dies aber in nicht besonders glücklicher Unkenntnis voneinander, einen Treffpunkt zu schaffen. Schon in den sechziger Jahren – der Blütezeit von Serialismus und elektroakustischer Musik – hatte eine kleine Gruppe von Komponisten, Schriftstellern, Regisseuren und Produzenten versucht, die Verbindungen zwischen Theater und Musik, lange voneinander getrennt in einer Ära, geprägt von Instrumentalmusik und abstrakter Kunst, wiederherzustellen. (sowohl in New York aber auch in Europa mit Werken von Mauricio Kagel, Luciano Berio und Cathy Berberian; Silvano Bussotti und anderen). Die Musiktheater-Bewegung, eng verbunden mit experimentellem Theater, zeitgenössischem Tanz und – immer deutlicher – mit Performance und Installationskunst, gewann in den folgenden zwei Jahrzehnten an Schwung und begann sogar, früher getrennte Welten von traditioneller Oper und populärem Musical zu beeinflussen und miteinander in Verbindung zu bringen. Aber charakteristischerweise war das eine zwar weitreichende, allerdings wenig verbreitete Bewegung von Leuten, die oft isoliert voneinander arbeiteten. Ein New Yorker mußte den Dirigenten von *Un théâtre pour la musique* in Frankreich den Belgiern vorstellen. Jeder oder jede war in seinem oder ihrem eigenen Atelier beschäftigt und versuchte, das Rad neu zu erfinden. Dabei handelte es sich zweifellos um einen historischen Moment.

Im Jahre 1992, kamen Lucas Paireon, damals Dirigent des Musiktheaterensembles *Walpur-*

Eigen-Initiativen

gis, und Dragon Klaic, gerade erst aus Zagreb geflohen, auf den Gedanken, ein Forum zu gründen, das die unterschiedlichen und versprengten Vertreter einer alten, aber jetzt ziemlich geheimnisvollen Kunstform zusammenbringen könnte: moderne Oper und neues Musiktheater. Das Monnaie oder Munt Theater in Brüssel war der erste Gastgeber. Aber von Anfang an existierte die Idee, keine Organisation zu schaffen, sondern ein jährliches Treffen an verschiedenen Plätzen für Leute aus verschiedenen Disziplinen und Orten, um Ideen und Informationen auszutauschen und möglicherweise eine eventuelle Zusammenarbeit ins Leben zu rufen. Dieses Fehlen einer Ideologie oder eines Programms und das Beharren auf dem Fehlen einer Struktur ist während der etwa zwölf Jahre des Bestehens von NewOp beibehalten worden. Treffen haben nacheinander in Antwerpen, Colmar, Toronto, Kopenhagen, Cambridge, Montreal, Amsterdam, Brüssel, Oslo und Wien stattgefunden. Das Programm, im Allgemeinen ein langes Wochenende, hat sich ausgedehnt und umfaßt heute Gespräche, Diskussionen Audio- und Video-Präsentationen, Medienevents und Live-Aufführungen.

Ebenso wie das Gebiet selbst ist NewOp gleichermaßen aufgeteilt zwischen Praktikern, die versuchen, die knirschende Opernmaschine auf den neuesten Stand zu bringen, und Leuten aus der lebendigeren Welt des Theaters, Tanzes und der Performance. Merkwürdigerweise ist es oft die nichtmusikalische Performancekunst, die danach strebt, musikalisiert zu werden, und einige der lautesten und überzeugendsten Verfechter dieser neuen/alten Kunstform kommen nicht aus der Welt der Musik und der Oper. Die beiden Gründer verkörpern in der Tat diesen Riß. Paireon, obwohl kein Musiker, arbeitet innerhalb der zeitgenössischen Musikwelt (er leitet gegenwärtig das Ensemble für zeitgenössische Musik *Ictus*) und unterstützt die Idee, die großen Opernhäuser und Ensembles zu reformieren, die beabsichtigen, groß angelegte neue Werke zu kreieren. Klaic, der an der Yale School of Drama in den USA studiert hat und der mit *Masken* eine der bedeutenden europäischen Zeitschriften für neues Theater und Performancekunst herausgegeben hat, wurde Direktor des Niederländischen Theaterinstituts. Über die Jahre hinweg drehte sich eine große Zahl von Diskussionen um Probleme, die darauf zurückgingen, Oper und Theater

zu trennen. Für einige sind dies ausschließlich semantische Fragen, für andere tragen sie entscheidend zur Entwicklung von neuen Ideen, Mitteln, Methoden und Formen bei.

In all den Jahren ist die größte Zahl der Beteiligten aus Nordeuropa gekommen (aus den alten Beneluxstaaten, aus den skandinavischen Ländern, aus Frankreich, England und Deutschland), eine kleinere Zahl aus Zentral- und Osteuropa. Sporadisch kommen Besucher aus den Mittelmeerländern, während Kanada, die USA und Australien ebenfalls gut vertreten sind. Andere Kontinente, eingeschlossen Asien und Lateinamerika, waren faktisch nicht vertreten. Es ist nicht auszumachen, ob diese Aufteilung einen Grad des Interesses und der Aktivität auf diesem Gebiet repräsentiert, die Fähigkeit zu reisen oder einfach eine Informationslücke.

NewOp, als ein Vehikel von Kommunikation, ist zum Großteil erfolgreich gewesen. Unter dem Namen »C-Opera« ist ein ListServ eingerichtet worden (C-OPERA@LISTSERV.UNB.CA), der mit Diskussionen und Ankündigungen relativ konstant aufrechterhalten wird. Obwohl die Treffen von den Europäern dominiert worden sind, stammen die meisten Einträge auf »C-Opera« von Amerikanern und Kanadiern. Die Treffen haben auch den Austausch von Audio- und Videobändern mit sich gebracht oder diesen sogar angeregt und, in steigendem Maße, live-Aufführungen neuer Werke. Es hat sich ein Netzwerk von Teilnehmern entwickelt, das in dem Jahrzehnt seit der Gründung von NewOp reifer geworden ist.

Primär erhoffte sich NewOp vielleicht Resultate, die eine Steigerung der Qualität bei Zusammenarbeit und Ko-Produktionen bedeuteten. Obwohl dies zweifellos stattgefunden hat, ist die Gangart vermutlich langsamer gewesen als gehofft. Meine eigenen Erfahrungen sind jedoch in dieser Hinsicht ausgezeichnet gewesen. Bei einem Workshop in Toronto sah ein holländischer Produzent Ausschnitte aus meinem Stück *Die letzten Worte des Dutch Schultz* – das Resultat war eine Weltpremiere und eine Tournee in den Niederlanden. Und nach einem Workshop der Kommission für *Chants Libre* 1998 hatte mein Stück *Cassandra* für Kristin Norderval eine Probenaufführung in Oslo und wurde ein Jahr später in Wien inszeniert.

Als wichtiges Resultat der Arbeit von NewOp ist auch die Zusammenarbeit von Institutionen zu werten einschließlich mehrerer mit Transparent, einem ausgezeichneten Theater in Antwerpen, das sich auf Musik-Theater und neue Oper spezialisiert hat und jetzt auch internationale Kooperationen

NewOp12 ist in diesem Herbst für Rotterdam geplant, zukünftige Schauplätze könnten Paris und New York sein. Ohne Organisation und Bürokratie zu arbeiten hat seine Vorteile, aber auch seine Probleme. Jedes Jahr muß ein neuer lokaler Sponsor mit Zugang zu ausreichend Geld und logistischer Unterstützung gefunden werden. Aber NewOp ist entstanden und funktioniert weiter, weil diese Art der Organisation einem Bedürfnis auf einem schnell wachsenden und dabei wesentlichen Gebiet entgegenkommt. Obwohl die Gruppe Angebote macht, neue und sogar experimentelle Werke zu fördern, unterstützt sie keine Tendenz oder repräsentiert keine Region und keine Künstlergruppe. In einer sich schnell verändernden Welt kann das eine Schwäche oder Stärke sein.

Eric Salzman

(Übersetzung aus dem Englischen:

Gisela Nauck/Heiner Stadler)

labor für musik:theater berlin

Ein Laboratorium ist eine Arbeits- und Forschungsstätte, in der bekannte Essenzen in unerkannte Bestandteile zerlegt und in unerkannten Kombinationen neu zusammengesetzt werden. Der Begriff steht sowohl für einen konkreten Raum als auch für eine spezifische Arbeitsweise. Laboratorien arbeiten aufgrund von Arbeits-Hypothesen und Versuchsreihen, die von der konkreten Wirklichkeit absehen, um konkrete Wirklichkeiten herzustellen. Laboratorien sind Orte, die von der Öffentlichkeit abgetrennt sind, um an der Veränderung öffentlicher Orte zu arbeiten. Laboratorien verstärken und sensibilisieren die Wahrnehmung mit Hilfe von wissenschaftlicher Technik, um technisches Wissen der Wahrnehmung zu erschließen. Laboratorien bieten als Räumlichkeit und Infrastruktur eine flexible Plattform für die Konfrontation und den Austausch verschiedenster Professionen.

musik:theater:

Zeit/Raum/Struktur

Sehen/Hören/Wahrnehmen

Musik/Klangkunst

Musik/Bild

Bühnenbild/Raum/Grafik/Installation/ Bildende Kunst

Projektion/Film/Video

Tanz/Choreographie

etc.

nicht Musik/ nicht Theater/ nicht Musiktheater

Versuchsreihen 1: Audiovisuelle Konzertformen als alternativer Rahmen für die große Zahl von Werken der neueren Musik, denen weder die Präsentation im herkömmlichen

Konzert noch eine Bühnen-Inszenierung als Theater gerecht wird.

Zwei Uraufführungen transmedialer und musik:theatraler Ereignisse als Zwischenberichte einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den medialen und wahrnehmungstechnischen, zeitlichen und räumlichen Fragen des musik:theaters; vorgelegt von Künstlern aus verschiedenen Bereichen, denen das labor eine Plattform bietet für eine gemeinsame und gleichberechtigte Projektarbeit.

Laborarbeit: Gegründet wurde das labor für musik:theater im Jahre 2000 in Berlin von Künstlern und Kulturschaffenden aus verschiedenen Bereichen aus dem Bedürfnis, ein auch personell flexibles Modul zu schaffen als Alternative zu den bereits vorhandenen, infrastrukturell und medienhierarchisch festgelegten Musiktheater-Institutionen. Das labor arbeitet ohne feste Spielstätte und ohne festes Ensemble. So bleibt es jederzeit variabel für den kontinuierlichen Austausch verschiedener Künstler. Nicht Raum und Infrastruktur bringen die Projektideen hervor, sondern umgekehrt werden Projekte entworfen und verworfen, diskutiert und disponiert, erforscht und erprobt, um dann in den jeweils angemessenen Räumlichkeiten und Organisationsformen der Öffentlichkeit vorgestellt zu werden.

Film Oper: Mit der von Presse und Publikum vielbeachteten deutschen Erstaufführung der Filmoper *Die drei Wünsche* von Bohuslav Martinu hat das labor im November/ Dezember 2000 in Kooperation mit der Neuköllner Oper und der ufa-fabrik sein erstes eigenständiges Projekt in Berlin vorgestellt. Traditionelle Mittelhierarchie der Oper und ihre Erzählhaltungen werden reflektiert und gebrochen.

Musik Bild: Seit 2001 konzentriert sich das labor auf audiovisuelle Konzertformen. Uraufführung der audiovisuellen Fassung von *Polaroids.Melodram* von Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst im Rahmen eines Konzerts des Collegium Novum Zürich (Basler Musikmonat 2001, Paul-Sacher Halle). Videokonzert, Lichtregie, Zuordnung der beiden simultanen Videobilder zu den ebenfalls mittels Gebärdensprache visuell agierenden Solisten.

Musik Bild Raum: *ode.fabbrica.mischwesen* eine audiovisuelle Konzertmontage mit Werken von Schönberg, Nono und Oehring/ter Schiphorst (November 2002, Hebbel-Theater Berlin, in Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste und dem Kammerensemble Neue Musik Berlin). Zusammenschluß verschiedener Musikwerke zu einem audiovisuell gestalteten Konzert. Drei Werke der neueren Musik, drei Solisten, drei im Raum verteilte und strukturell aufeinander abgestimmte Bildträger. Die

Konfrontation von Musik und musikalisiertem Bild wird erweitert um die Thematisierung des Raums: freie Positionierung von Bildträgern, Musikern und Publikum im Raum.

Musik Bild Raum Choreographie: *kraanerg – Musik Raum Choreographie* mit Musik von Iannis Xenakis (Premiere Januar 2004; Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, in Zusammenarbeit mit Tänzern der Schaubühne, dem Ultraschall-Festival für neue Musik und dem Kammerensemble Neue Musik Berlin). Iannis Xenakis' Ballettmusik fungiert als Ausgangspunkt eines räumlich choreographierten Konzerts. *kraanerg* greift den Gedanken der abstrakten Choreographie auf und hinterfragt die Kombinations- und Wahrnehmungsweisen von statischem Raum (Architektur/Video bild), räumlicher Bewegung (Musik/Choreographie) und Körper.

Laborbericht: Diskussion und Vorbereitung einer Reihe von Uraufführungen in enger Zusammenarbeit mit Komponisten:

November 2003: Julian Klein – *intraction*; installative Performance für drei Musiker und Kameras (im Rahmen der Klangwerkstatt Kreuzberg); in Planung 2004: Thierry Blondeau *pèle-mêle – Laborbericht #1* (Arbeitstitel).

Daniel Kötter

Kontakte:

Daniel Kötter, Erich-Weinert-Str.
3, 10439 Berlin, Tel:
049-30-44731260,
labor.management@web.de
Katja Lucker (Produktionsleitung), Kastanienallee 5,
10435 Berlin, Tel: 049-30-4488619

LOSE COMBO

Als der Zuschauer den Saal des Berliner Podewil betrat, fiel sein Blick auf einige mannshohe Blöcke aus aufgetürmten schmutzig-grünen Steinwollmatten, die zu einem kleinen Labyrinth angeordnet waren. Im Schwarz des Theaterraumes eröffneten sie, T- oder doppel-/L-förmig, von seinen beiden Schmal- und der Längsseite her, wo die Zuschauerplätze einreihig entlang den Wänden angeordnet waren, nur begrenzte Einblicke in die jeweils gegenüberliegende Raumhälfte. Der Abend, zu dem das Publikum im Dezember 2002 aus dem Dunkel zusammengeströmt war, hieß *FOUR John Cage – Performance : Konzert : Odyssee*. Damit trug er den Gestus einer nicht zielgerichteten Suche gleich zweifach im Titel. Wie in allen früheren Arbeiten Jörg Laues und der LOSE COMBO, ist auch in *FOUR John Cage* der Raum durchdrungen und durchklungen von Geschichte(n); die auf besagte Blöcke aus zwei verschiedenen Winkeln des Raumes projizierten Videobilder und die eingespielten Tonbandaufnahmen wie auch die übrige Klanggestaltung verweisen jedoch nur auf diese, sie erzählen sie nicht.

Wie in den Arbeiten zuvor werden auch hier Zusammenhänge vielfältig, Bedeutungen unklar gelassen. Thematisch werden somit eher die Lücken, Leerstellen und Überlagerun-

gen in der eigenen/kulturellen Erinnerung, die Aporien des Erzählens von Geschichte(n), als diese Geschichte(n) selbst. Ähnlich der begrenzten Übersicht über die räumliche Installation, wird dem Zuschauer keine panoramatische Aufsicht auf Geschichte(n), kein Überblick mehr möglich, sondern lediglich partielle Ein-Sichten, Aus-Blicke, wie sie Michel de Certeau in seinem Essay *Gehen in der Stadt* als welterfassende Perspektiven gerade den ziellos Umherstreifenden zugemessen hat.

Durch das ständige Ineinander von Textfragmenten, die an die Lektüre der alten Geschichte aus mythischer Vorzeit erinnern, und Videobildern bzw. Texten vom gegenwärtigen Herumirren in der Großstadt, wird auf der Ebene der Wahrnehmung des Zuschauers die gängige kulturelle Konstruktion von Zeit zer Schlagten. Geht man mit Henri Bergson vom Gegensatz von *temps* und *durée* aus, ermöglicht die Performance dem Zuschauer eine Erfahrung von Dauer: In ihrem Verlauf gleitet die auf Zeit als uniforme Linie gerichtete Wahrnehmung nach und nach unwillkürlich hinüber zur Wahrnehmung einer anderen Zeitlichkeit. In dieser liegt unzweifelhaft das eigentliche Secretum der Kunst der LOSE COMBO begründet, von hier aus lässt sich auch mit zwingender Evidenz ihr künstlerisches Konzept eines multimedialen Musiktheaters herleiten. Denn die Zeitlichkeit ihres zwischen den üblichen Zeitpolen permanent hin- und herspringenden, gängige Zeitvorstellungen sukzessive aufhebenden Erzählens kann einzig in Musik ihre Vollendung finden. Und so wie Dauer in der Musik erfahrbar gemacht werden kann durch musikalisch artikulierte Zeit in Form von langsamen und gedehnten Tönen, aber auch von Vorhalten und Pausen, basiert die musikalische Gestaltung der Performances der LOSE COMBO auf einem permanenten Klanggeflecht aus Dröhnen, Rauschen, gesampelten Geräuschen, undeutlichen Radiostimmen, also: artifiziellen elektronischen oder radiophonen Klängen. Diese sind verwoben in indifferenten oder konturierten, scheinbar endlosen Klangflächen; sie grundieren und markieren zugleich die vielen Pausen bzw. Phasen der Stille, die sich wie Inseln der Dauer in simultan aufgeführte Instrumentalmusik einsenken.

In *FOUR John Cage* waren in den verschiedenen Innen- und Zwischenräumen, welche die Blöcke des Labyrinths miteinander formten, Orchesterpulte für Musiker (zwei Violinen: Corinna Guthmann und Christine Krapp, eine Viola: Eva Oppl, ein Violoncello: Patrick Sepec) aufgestellt. Sie spielten zunächst –

48 leicht versenkt in einem Carrée – gemeinsam

das Adagio aus Joseph Haydns Streichquartett B-Dur, um sodann – in vier verschiedenen Winkeln des Arrangements separiert – John Cages Komposition *Four* erklingen zu lassen. Deren Arbeitsprinzip der Vereinzelung der Stimmen fand ihr ästhetisches Pendant in der Form einer voneinander unabhängigen und äquivalenten Organisation aller in der Performance verwendeten Materialien inklusive des beschriebenen räumlichen Arrangements.

In der Tat sind es Strukturen wie etwa die flexiblen Zeitklammern der vier Stimmen von *Four*, welche die Matrix bilden, nach der Text, Video-Projektionen, Klänge, Körper und Licht aller Performances der LOSE COMBO komponiert werden. Seit neun Jahren arbeitet die Gruppe, die aus Absolventen des Giessener Studiengangs für Angewandte Theaterwissenschaft der Ära Andrzej Wirth hervorgegangen ist, in unterschiedlichen Formationen an Performance- und Installationsprojekten. Seit 1995 befindet sich ihr Arbeitsschwerpunkt in Berlin, wo die szenische Arbeit unter der Leitung von Jörg Laue und der Einbeziehung von Musikern und Performern in kleineren Besetzungen stattfindet. Hierbei weist die Selbstkennzeichnung »multimediales Musiktheater« auf den Versuch, Medien, Musik und Theater jenseits ihrer traditionellen Hierarchisierung einzusetzen. Text, Projektion, Klang und Licht werden anhand einer gemeinsamen Verlaufspartitur organisiert, die auf Zahlenproportionen oder auch auf den Strukturen einer klassischen Komposition wie etwa einer Bach-Fuge beruhen können. Das verbindende Element ist dabei die Erfahrung von Dauer im Sinne eines gestalteten bzw. erlebten Zeit-Vergehens: Klänge und Abläufe verändern sich über lange Strecken nur minimal; Videoprojektionen zeigen zumeist extrem verlangsamte Aufnahmen oder Einzelbilder in einem langsamen, gleichförmigen Puls, welche in den Performances zu Licht-Quellen in einem einfachen und radikalen Sinn werden: Die verschwommenen, unscharfen oder verwischten Motive fallen auf dunklen Stoff, Blei, Kupfer oder auch auf halbtransparente Materialien wie Papier, Plastikfolie und Glasfaserflies. Die Projektionsflächen teilen den Bühnenraum großflächig und verschließen ihn zuweilen vollständig. Das »Live-Moment« der Bewegungen, des instrumentalen Spiels und des Sprechens kann nur in Abhängigkeit von den Lichtbewegungen der elektronischen Bilder wahrgenommen werden und bleibt zuweilen auch vollständig verborgen. Die Neutralität der Verlaufspartitur erlaubt, zusammen mit der Möglichkeit der elektronischen Distribution im Raum, eine Einbeziehung der bereits beschriebenen, unterschiedlichen akustischen Materialien, die

als gleichberechtigte Elemente behandelt werden (Klangregie: Hans-Friedrich Bormann). Die unterschiedlichen Schichten des entstehenden Geflechts rufen unterschiedliche Zeiterfahrungen auf.

Im night-shot-Verfahren aufgenommene, taumelnde Videobilder von hastenden, unkenntlichen Menschen, Plattenbauten, rauchenden Schornsteinen, leeren U-Bahnhöfen, entsprechende Geräuschspuren, undeutliche Radiostimmen, Sätze vom Glücksgefühl im Stolpern des gleichgewichtsverlustigen Odysseus (Performance: Nicolai Reher), Geigenhälse in Lichtblitzen, stehende, zart intonierte, hohe, spitze Klänge in großen Zeitintervallen, pulsierendes, flugzeugpropellerartiges, leises Dröhnen, die sphinxenhaft großen Augen einer jungen Frau im dunklen Badeanzug in Videoprojektion, die mit sanftem Zischen zwischen den Zähnen artikulierte, von ihrer Stimme? leise gesungenen Strophen der *Capri-Fischer* (Performance: Claudia Splitt), die Zeit, die vergeht, stehenbleibt, das Geräusch des abrupten Abbruchs am Ende – all dies sind Erinnerungsmomente an ein *Performance-Konzert*, in dem die einzelnen Instrumente nicht allein dem musikalischen Bereich zuzurechnen sind. Es integriert vielmehr Materialien aus den unterschiedlichsten Künsten und Medien auf der Basis einer gemeinsamen formalen Strukturierung in der hörbaren Zeit, anstatt auf der des semantische Kohärenz stiftenden Blicks. Dieser arbeitet sich in einer Art archäologischen Suche? vergeblich ab an den an antike Ruinen? Kriegs-/Trümmer? erinnernden Mauer-Blöcken: »a music so to speak earthquake proof« – hatte Cage seine Komposition *Four* genannt. *Friedemann Kreuder*

Die Künstlergruppe *a rose is*

»Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose« – in einer Welt voller Erklärungen, nach denen man gar nicht fragen kann, ist dieser schlichte Satz der amerikanischen Dichterin Gertrude Stein keine Banalität, sondern eine Sensation.« Die Journalistin Angelika Koch brachte es in ihrem Artikel *Der Moment zählt* über die Performance *wir erinnern nicht* (2001) auf den Punkt: Die Künstlergruppe *a rose is* knüpft seit 1997 mit verschiedenartigsten Musiktheater-Produktionen an genau diese Ohnmacht angesichts von Erklärungs- und Bedeutungszwängen an. »Und es ist – bei aller demonstrierten Sinnlosigkeit – ein zutiefst ethisches: Du sollst nicht werten, nicht interpretieren ... Aber was bleibt dann?«

Ja, was bleibt, wenn sich Künstler aus verschiedenen Bereichen zwischen Musik, Thea-

ter und Raumkunst zusammenschließen, um die Möglichkeiten musikalischen Theaters auf immer neuen Wegen auszuloten, zu hinterfragen, ohne von vorhandenen oder gar vorgegebenen Begrifflichkeiten auszugehen? Seit fünf Jahren und rund zehn Produktionen haben sich die Schauspieler, Musiker und Regisseure in immer neuen Besetzungen, mit immer neuen Fragen an ihre individuelle Funktion im jeweils zu erarbeitenden Projekt, auf die Suche nach den verschiedenen Verschmelzungsmöglichkeiten von Musik und Theater begeben. Auf die Suche auch nach Schmelzpunkten in verschiedenen Mischungen von Wahrnehmung, so daß Begrifflichkeiten, Definitionen hinter die sinnlichen Kristallisationen des Moments zurücktreten. »Daß uns unsere Kategorien nur irreführen können, die uns sagen, was da ist, weil es doch immer noch etwas anderes ist«, beschreibt Gründungsmitglied und Initiator Julian Klein den Grundimpuls der gemeinsamen künstlerischen Arbeit.

Der Komponist und Regisseur bezeichnet das, was er gemeinsam mit *a rose is* entwickelt, als »Musiktheater, das vom Schauspiel aus gedacht wird«. Musiktheater nicht als »Crossover« der Genres, sondern Musik, die wie Theater funktioniert und mit der Technik des Schauspiels erarbeitet wird. So entsteht eine Form, die Authentizität des Moments im Theater mit musikalischer atmosphärischer Präzision verbindet. Die eigene Kreativität anzubieten und Verantwortung zu tragen für die eigene Präsenz sind wichtige Eigenschaften für das Theater, die *a rose is* auch für ihre musikalischen Prozesse nutzt. So wird nicht zwischen Schauspielern und Musikern unterschieden, sondern die Mitglieder erproben sich ständig im Nicht- oder besser: Nicht-Eigenen, und befruchten dadurch im Prozeß das künstlerische Produkt. Der Regisseur fungiert gleichsam als Spiegel, in dem sich die kreativen Künstler sehen und durch den sie kritisch mit sich selbst und miteinander arbeiten.

Jedes Projekt sucht dabei andere, neue Aufgabenstellungen zu realisieren. Fertige Partituren stehen oft nicht am Anfang, sondern als Produkt am Ende einer Arbeit. Das jüngste Projekt *adsense* wagt sich bisher am weitesten in Richtung »Konzert« und ist damit exemplarisch für den produktiven Ansatz eines »Musiktheaters, das vom Schauspiel her gedacht wird«. Es entstand im März diesen Jahres als letzter Teil der Performance-Reihe *is art*. Die Arbeit an diesem Projekt mit vier Schauspielern und fünf Musikern begann damit, daß Regisseur Julian Klein den belgischen Schauspieler Diederik Peeters unvorbereitet vor einer laufenden Videokamera zum Reden über

1997

Julian Klein: °, Regie: Kristina Lösche-Löwensen

1998/99

– Heiner Goebbels: *Writings et cetera*, Regie: Manfred H. Wenninger

– Vinko Globokar: *Par une forêt de symboles*, Regie: Catharina Fleckenstein

– Julian Klein: Streichquartett Nr. 5, Regie: Julian Klein

– Kurt Schwitters / Gregor Schwellenbach: *Auguste Bolte*, Regie: Kristina Lösche-Löwensen

2000

– *is art*, Regie: Julian Klein

– *Innen – ich denke ich bin*, Regie: Julian Klein

2001

– *wir erinnern nicht*, Regie: Julian Klein

– *Brain study*, Regie: Julian Klein

2002

– *Bucks Traum*, Regie: Julian Klein

– Antoine Beuger: *weiss weiter weit*, Film: Els van Riel

– Moritz Eggert: *Das Behr-Khyrsh-Projekt*, Film: Andreas Simon

– Paul Scheerbart / Andreas Lorenschat / Stephan Schneider: *Platzende Kometen*, Musik, Film und Regie: Stephan Schneider, Andreas Lorenschat

2003

– *adsense*, Regie: Julian Klein

sich und das Theater brachte. Ausschnitte dieser Aufnahmen dienen in *adsense* als Grundlage und »Sinn-Stütze«, für alles, was sich aus Improvisation, Zitat und der im Probenprozeß erarbeiteten Szenen am Vorstellungsabend scheinbar sinnfrei ergibt: als Kommentar aus dem Fernseher zu allem, was auf der Bühne geschieht, was entsteht aus der Körperlichkeit und Bewegung im Raum, aus Blicken, Konfrontationen und Isolationen der Agierenden. Rhythmisches, musikalisches Theater resultiert aus Temposchichtungen, aus Sprechen und Geräuschen, aus Musikfetzen, die sich verdichten, die sich plötzlich zu groovenden Loops bündeln, um sich dann genauso plötzlich wieder aufzulösen. *adsense* benutzt den Raum als »Abbruchhalde«, in dem die Performer »Bedeutungsmüll« produzieren, den sie wie nebenbei wieder aufnehmen, benutzen, weiterentwickeln, vernetzen. Die Angebote der Künstler an- und untereinander produzieren immer wieder neue Wege aus Schlüsselsituationen, aus einer Ballung von Ereignissen. Das Publikum kann nicht allen diesen Wegen folgen, sondern es muß sich für einen Weg entscheiden. Zwei Blickrichtungen sind durch die zentrale Positionierung des Publikums in der Mitte des Bühnenraums vorgegeben – auf mit den Rücken aneinanderstoßende Sitzreihen. Der Blick in die jeweils andere Richtung ist versperrt. Wird nur manchmal geöffnet durch Kameras, mit denen sich die Akteure selbst und gegenseitig filmen. Oder dadurch, daß sich ein Schauspieler auf den Nachbarplatz setzt und einem Zuschauer vom Geschehen irgendwo da im Raum berichtet. Die Gedanken kommen ins Laufen. Ein Schwebzustand wird erreicht, nicht in Abstraktion, sondern in Konkrektion und Konzentration, ihre Forcierung und ihre Auflösung. Flüssigkeit des Geschehens, keine Bedeutungsstarre oder definierte Festlegung. Labilität im Agieren und Reagieren. Und im Rezipieren.

Der Sinn? Die Bedeutung? Entsteht unwillkürlich und zwangsläufig durch den Blick eines Betrachters. Dieser »fremde Blick« ist das zentrale Element der Inszenierung und findet auf mehreren Ebenen statt: Das Publikum guckt und wird selbst angeschaut, auf Bildschirmen blicken Augen zurück, deren Form von Anwesenheit durch die mediale Übertragung ins Schwimmen gerät. Und jeder dieser Blicke weist dem Gesehenen sofort eine Bedeutung zu – »wer guckt, hat recht«. Auch hier zeigt sich Labilität: kleine Änderungen der Blickrichtung bewirken kategoriale Verschiebungen der Bedeutung. Aber wir sind gezwungen, dem Blick eine Richtung zu geben, und somit Bedeutungen vorherzubestimmen, ohne sie zu kennen. Sinn entsteht nur im eige-

nen Blick. Obendrein sind auf den Wänden per Textprojektionen noch andere Bedeutungen zu lesen, die ein automatisches Computer-Spracherkennungssystem live aus dem Geschehen generiert, eine Übertitelung zur verzweifelten Globalisierung der Sinnhaftigkeit in einer wunderbar hilflosen Poesie. Hat recht, wer schreibt?

Das Publikum schmunzelt irritiert und erleichtert zugleich, doch das Schmunzeln vererbt sofort, zu verstörend ist das Fehlen von Definitionen. Denn nichts mehr ist sicher, gut oder schlecht, nichts wird als nachvollziehbares Erlebnis dargestellt, niemand ist ein Charakter mit Eigenschaften, die man zu kennen glaubt. »Am Ende entsteht gerade aus der Deutungslosigkeit heraus Erinnerung, an Gefühle, an Wertungen, an die Gewißheit sinnlicher Erfahrung.« (Angelika Koch) Am Ende von *adsense* steht auf einer Steinplatte, die irgendwo auf dem Boden liegt, mit dem Meißel im Laufe der Vorstellung von den Akteuren eingraviert: »we are not«. Sie sind. Aber was ist eine Rose?...

Stefanie Wördemann