

Il était une fois ...

Vom Erzählen im Neuen Musiktheater

Mich würde interessieren, neue Formen von erzählender Handlung zu etablieren, ohne dabei in den obsoleten Pseudo-Naturalismus der sogenannten Literaturoper zurückzufallen.«¹ Michael Hirsch formuliert damit eine Tendenz, die für das Neue Musiktheater insgesamt gilt: Die Suche nach einer kommunikativen, weniger abstrakten Sprache, ohne auf avancierte Erzähltechniken zu verzichten. Drei solcher Konzepte handlungsfreien, aber erzählenden Musiktheaters sollen im folgenden vorgestellt werden.

Vom Erzählen ...

Die radikale Sprach- und Sinnkritik der 60er Jahre führte im Theater insgesamt zu einer tiefen Krise der erzählerischen Mittel. Als Reaktion darauf brachte das Neue Musiktheater hauptsächlich zwei Ansätze hervor: In Europa trat das Erzählen im Dienst gesellschaftlicher Kritik bzw. Negation auf. Stücke wie *Sur Scène* oder *Staatstheater* von Kagel oder die *Glossolalie 61* von Schnebel haben keine eigentliche Handlung, sie sind aber insofern erzählerisch, als bestehende Sinnzusammenhänge kritisch hinterfragt, fragmentiert bzw. dekomponiert werden. Cage verzichtet hingegen auch noch auf diese Art des Erzählens. In seinen Stücken wird nichts

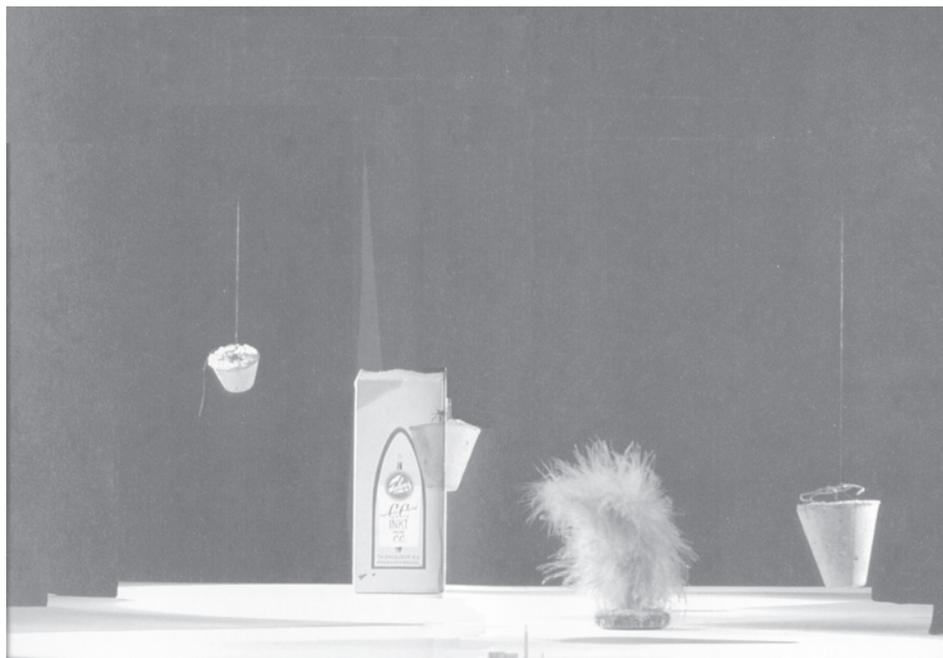
repräsentiert, und die Aktionen bedeuten nichts außerhalb ihrer selbst. Als erzählerisch könnte man sie aber insofern noch bezeichnen, als bei den Zuschauern durch das zufällige Zusammentreffen simultaner Aktionen Assoziationen ausgelöst werden. Entscheidend für dieses Konzept des Assoziativ-Erzählerischen ist die aktive Rolle des Publikums, die Aufwertung des Performativen und damit die Betonung des Momenthaften. An die Stelle der zeitlichen Sukzession einer Geschichte tritt die »Präsenz« als unwiederholbare Gegenwart, wie sie schon Artaud zum Kern seiner Theatervisionen gemacht hatte. Im Zuge der »Posthistoire« und dem Erlahmen der Impulse aus den 60er Jahren taucht das Erzählen Ende der 70er Jahre plötzlich überall wieder auf: bei den Historikern als Schlagwort vom »Ende der großen Erzählung«, in der Architektur als neue »Sprachlichkeit«. Die Oper erfährt als Literaturoper ihre Wiedergeburt und der Tanz und die Performance entdecken das Autobiografische und das alte Ritual des Geschichtenerzählens.

... bei Manos Tsangaris ...

Genau in diesen Jahren, von 1976-83, studierte Manos Tsangaris (geb. 1956) bei Kagel in Köln. In Stücken wie *Traktat* (1979) oder *Blau- es Kreuz* (1981) komponierte er eine Art Phänomenologie des Musiktheaters. In einfachsten Versuchsanordnungen untersucht er, was passiert, wenn Klänge, Licht, Aktionen etc. in einem Raum zusammenkommen und wie sie sich so synthetisieren lassen, daß sie in der Wahrnehmung als ein Ereignis erfahren werden: »Je ärmer und primitiver das Material

1 Michael Hirsch, *Ein Arbeitsbericht zum Musiktheater*, in: *Musik im Dialog V: musik/politik* (Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik), erscheint im Sommer 2003.

Riesig aus winzig – Theaterminiaturen, Theater für ein Haus, Guckkastenbühne (Kunsthallen Brandts Klædefabrik (Foto: Morgend Winter).



war, desto mehr wurde die Metamorphose, die eine Komposition leisten konnte, hörbar und sichtbar.«²

Das Frappierende ist, daß, wenn diese Metamorphose gelingt, die rein phänomenologischen Stücke auch etwas erzählen. Die einfachsten Vorgänge auf der Bühne, das Erscheinen und wieder Verschwinden von Objekten in einer zeitlichen Fortschreitung, bekommen etwas Erzählerisches. Ein kleines Wunderwerk phänomenologischen Erzählens ist *Riesig* aus *winzig – Musiktheater für ein Haus* (1993/...). Die acht Stücke aus *winzig* beschäftigen sich mit unterschiedlichen »Formaten der Wahrnehmung«: von der normalen Bühnensituation bei *winzig* bis hin zu *Riesig*, einer Guckkastenbühne en miniature, ähnlich den Modellen, die Bühnenbildner benutzen. Gespielt wird *Riesig* von zwei unsichtbaren SpielerInnen, die Objekte durch die Gassen und aus dem Schnürboden auf- und abtreten lassen. Die Objekte sind zum Teil ganz alltägliche: ein Kaffeefilter, ein Plastiklöffel, eine Tasse. Es gibt aber auch drei skurrile Apparate, von denen man nicht recht weiß, wozu sie eigentlich gut sein sollen, und schließlich Takernadeln und Kügelchen, die unter dem Bühnenboden mit Magneten gesteuert werden. *Riesig* kommt fast ohne Partitur aus. Nur über das Miniaturformat und die Auswahl der Objekte wird ein Rahmen geschaffen, innerhalb dessen die SpielerInnen gar nicht anders können, als mit jeder Aktion etwas zu erzählen.

Durch solche Experimente mit der Wahrnehmung und den elementaren Vorgängen auf der Bühne hat sich Manos Tsangaris eine Grammatik des Erzählens erarbeitet, mit der er sich auch außermusikalischen Themen zugewandt hat. Sein größtes Projekt ist die *Buchstabentrilogie*, die er im letzten Sommer mit *Orpheus*, *Zwischenspiele* abgeschlossen hat. Die beiden anderen Stücke sind *Schichtwechsel: Wie geht's Ihnen?* (1999/2000) und *Relief oder Die Buchstabenrevolte* (2001).

Ausgangspunkt der Trilogie ist ein gemeinsames Setting: Es gibt Buchstaben bzw. Text, der auf die Bühne projiziert wird. Geschriebener Text wird zum Akteur. Dieser Chor aus projizierten Buchstaben »spricht« meist in wörtlicher Rede, obwohl, was er sagt, natürlich nur gelesen werden kann. Der Buchstabenchor kommentiert oder tritt in Dialoge zu den Bühnenfiguren. Sprache, Schrift, Aktion etc. geraten in ständige, performative Reibung zueinander. Wenn zum Beispiel in *Schichtwechsel* der Dichter Majakowski zum ersten Mal auftritt, erscheint als Schrift: DICHTER IM HINTERGRUND. Oder im *Orpheus* ist an einer Stelle zu lesen (!): ORPHEUS: (SINGT).

Dieses Prinzip der medialen Reibung, das zunächst noch auf der Ebene der phänomenologischen Untersuchungen liegt, wird in der Trilogie jeweils um einen »semantischen Raum« erweitert. Der Untertitel der Buchstabentrilogie, *Raumdichtung*, ist durchaus in diesem doppelten Sinn zu verstehen: Einerseits wird ein szenischer Raum komponiert, also verdichtete räumliche Ereignisse, andererseits bearbeiten sie jeweils einen bestimmten inhaltlichen Raum. In *Schichtwechsel* geht es zum Beispiel um die gescheiterte Liebe zwischen Majakowski und Lilja Brik. Das Stück beginnt damit, daß nacheinander Paare von Instrumentalisten aus dem Dunkel auftauchen, wieder verschwinden und sich gegenseitig beleuchten. Manos Tsangaris benutzt die Mittel der »komponierten Phänomenologie«, aber durch den semantischen Raum erzählen diese nicht mehr nur von sich selbst, sondern davon, wie Menschen sich gegenseitig erfinden. »Die Frage der gescheiterten Liebesdisposition hängt elementar mit dieser phänomenologischen Ebene zusammen. Das ist nicht das Eine und das Inhaltliche ist etwas anderes, sondern dieses Erscheinen und Verschwinden als Paar thematisiert ja schon die Grammatik des sich Annäherns und Scheiterns der Liebe.«

... Michael Hirsch ...

Geht Manos Tsangaris von einem inhaltlichen Raum aus, spielt bei Michael Hirsch (geb. 1958) zunächst eine lineare Vorstellung des Erzählens eine Rolle: Etymologisch steckt im Wort erzählen ja das Zählen und damit der Inbegriff rhythmischer Strukturbildung. Besonders in seinen Instrumentalstücken tauchen häufig freie, sich rhythmisch immer weiter fortspinnende Monodien auf, ohne Wiederholungen oder einschränkende Strukturen. Er selbst spricht bei dieser Art von ungebremster Sukzession gerne von »Wucherungen«.

Das monodische Prinzip überträgt er auch auf die Sprache. Sie ist bei ihm ausschließlich monologisch, der Dialog bleibt – wie fast überall im Neuen Musiktheater – ausgespart. Die Auseinandersetzung mit Sprache ist für Michael Hirsch eine wichtige Quelle des Erzählerischen. Das läßt sich schon an den Stücktiteln ablesen: *Odradek – ein Roman für Ensemble* (94-97), *Monolog für Piccoloflöte* (2001), *Chronik in Augenblicken – ein Konzert für Ensemble* (2000/1) etc. Dabei geht es weder um Sprache als Handlungsträger noch – im Sinne der Sprachkompositionen der 60er Jahre – um die Freisetzung ihres Klangmaterials. »Mich interessieren die Gratwanderungen. Das gilt

2 Soweit nicht anders angegeben beziehen sich alle Zitate auf Interviews, die der Verfasser im Februar 2003 mit den Komponisten geführt hat.

sowohl für meine *musique concrète*-Stücke als auch für meine Sprachkompositionen, wo ich zwischen dem rein Musikalischen und dem Semantischen, also Erzählerischen auf einer Art Kippe arbeite, so daß es in der Wahrnehmung immer von einem zum anderen kippen kann. Das heißt, daß man bei einem Sprachstück zum Beispiel mal kurz etwas versteht und dann wieder nicht mehr. Und das Gleiche gilt auch für die Tonbandkompositionen: Daß man eigentlich die Herkunft der Geräusche erkennt, die aber dann so bearbeitet sind, daß sie auch eine rein musikalische Qualität haben.«

Das Motiv der Gratwanderung findet sich auch in den Themen, mit denen sich Michael Hirsch beschäftigt. Fast immer geht es um Bewußtseinswelten diesseits und jenseits einer Grenze: zwischen Wachen und Träumen, innen und außen, Normalität und Wahnsinn. Die Inseln der Verständlichkeit rufen beim Hörer Assoziationen hervor, die nicht – wie bei Cage – außerhalb der Kontrolle des Komponisten liegen, sondern von ihm gezielt ausgelöst werden. Das Assoziative wird eingesetzt, um dem Publikum etwas zu erzählen. Durch das ständige Abtauchen des Sinnhaften entsteht aber nichts Lineares. Die Zwischenräume müssen vom Hörer ausgefüllt werden. Das Erzählerische weitet sich zum Assoziationsraum, dessen Begrenzungen durch die Komposition klar bestimmt sind. Für diesen konkreten Raum verwendet Michael Hirsch die Metapher des »Klimas«.

Dieses Konzept des »klimatischen Erzählens« setzt Michael Hirsch in unterschiedlicher Dosierung über die ganze Bandbreite seines Œuvres ein: von der Sprachkomposition übers Hörspiel bis zu seiner Oper *Das stille Zimmer*. Obwohl er sich mit ihr »geradezu emphatisch zur Gattungstradition Oper bekennt«³, verzichtet er auch hier auf eine durchgängige Handlung. Das Libretto ist eine Montage aus Gedichten des schizophrenen Dichters Ernst Herbeck. Es sind »kleine lyrische Juwelen, deren Intimität der dramatischen Großform Oper aufs äußerste entgegenzustehen scheinen.«⁴

Die Oper *Das stille Zimmer* (2000) markiert sowohl den bisherigen Höhepunkt des »klimatischen Erzählens« als auch den Beginn der Suche nach darüber hinausgehenden, neuen Formen erzählender Handlung. »Ich bedaure den Verlust der Möglichkeiten, die die Oper einmal hatte, komplette Dinge zu erzählen. Und ich wundere mich darüber, daß es etwas geben soll, das heute nicht mehr geht. Es ist einfach mein Ehrgeiz als Theatermensch, mehr Möglichkeiten im Musiktheater aufzutun, als nur das rein Assoziative und Hand-

lung Verweigernde.« Im Moment ist Michael Hirsch dabei, einen konkreten Versuch in diese Richtung zu unternehmen. Für die Dresdner Tage für zeitgenössische Musik 2004 schreibt er an einer Kurzoper, die auf dem Libretto *Didone abbandonata* von Metastasio beruht.

... und Daniel Ott

»Bei mir muß Musik etwas erzählen, damit sie mich überhaupt packt.« Für Daniel Ott (geb. 1960) bildet die Vorstellung, nicht primär Töne zu setzen, sondern Geschichten zu erzählen, überhaupt den Ausgangspunkt seines Komponierens. Zum entscheidenden Impuls wurde die Interviewtechnik von Pina Bausch. Ähnlich wie sie führt Daniel Ott vor der eigentlichen Kompositionsarbeit Interviews mit den betreffenden Musikern. In *17 1/2* geht es zum Beispiel um persönliche Erinnerungen an Geräusche und Klänge. So entsteht am Anfang eines Stückes ein Reservoir von einzelnen, zum Teil sehr persönlichen Geschichten, die thematisch lose miteinander verknüpft sind. Bei der Komposition geht es dann darum, die Struktur des Stückes auf möglichst vielfältige Weise aus diesen Geschichten zu gewinnen. Die Geschichten werden also nicht vertont, sondern es wird mit ihnen komponiert.

Im *ojota*-Zyklus geht es um Erlebnisse, die mit Schuhen, Schritten und Wegen zu tun haben. Für *ojota III* (1999) führte Daniel Ott Gespräche, auf die die SpielerInnen sehr unterschiedlich geantwortet haben: »Bei Chico Mello ging das Interview sehr schnell um konkrete Musikstücke. Seine Antworten sind eigentlich der Fandango und das Ständchen.« Diese beiden musikalischen Fundstücke, ein Holzschuhtanz aus dem Süden Brasiliens und eine brasilianische Schnulze, machte Daniel Ott dann zum szenisch-musikalischen Ausgangsmaterial für das Stück.

Francoise Rivalland antwortete mit Szenen, deren zugrunde liegenden Geschichten ihr Geheimnis blieben. Die Geschichte bekommt auf diese Weise die Funktion eines Subtexts: sie dient zum Finden einer konkreten Haltung auf der Bühne. Das Publikum sieht eine Aktion, die unter Umständen rätselhaft bleibt, aber so konkret ist, daß sie bestimmte Assoziationen wachrufen kann und insofern erzählerisch ist.

Christian Dierstein antwortete wiederum anders: Er brachte eine Glosse über die Entstehung von Trampelpfaden mit auf die Probe. Diese Geschichte ist die einzige im Stück, die »eins zu eins« erzählt wird. »Das Schöne an dieser Geschichte ist, daß man mit ihr das Stück unterbrechen kann. Sie ist wie eine Pau-

3 Michael Hirsch, *Ein Arbeitsbericht zum Musiktheater*, a.a.O.

4 Michael Hirsch, *Die Oper Das stille Zimmer*, in: *Musik im Dialog III*, Saarbrücken 2000, S.90.

se.« Daniel Ott plaziert die Erzählung ans Ende des ersten großen Formteils. Die einzige lineare Geschichte mit Anfang und Ende wird strukturell gerade so eingesetzt, daß sie statt Linearität eine Pause markiert. In der Szene davor sind die Spieler alle für sich, versunken in höchst konzentrierte Beschäftigung mit einzelnen Schuhen. Mitten in diese Atmosphäre bricht die banal-absurde Geschichte über die Entstehung von Trampelpfaden, die direkt ans Publikum gerichtet und heftig gestikulierend gleich noch in alle Sprachen der Spieler übersetzt wird. – Und irgendwo im Gewirr der Simultanübersetzungen hört man: »Il était une fois...«

Daß gerade die linear erzählten Geschichten und Texte häufig wie Fremdkörper eingesetzt werden, ist bei Daniel Ott Programm: »Ich habe gerne rohe Sachen: Ein Text ist ein Text. Für mich heißt Komponieren, heterogenes Material miteinander in Beziehung zu bringen, und wenn man Sprache so einsetzen kann, daß sie völlig fremd wirkt, dann finde ich das gut.« Daniel Ott benutzt Geschichten, um die Konkretheit seiner Musik zu sichern. Dabei kann zwischen den Geschichten, die für die Spieler präsent sind, und dem Assoziationsraum, der sich fürs Publikum erschließt, durchaus ein Spalt entstehen. Das Entscheidende ist, daß etwas Lebendiges rüberkommt. »Es gibt ja genug Musik, bei der bei mir nichts passiert, die mir nichts erzählt. Man kann immer etwas Spannendes machen, aber ob es auch gefüllt ist, ob es meine Töne sind oder eben, ob es konkret ist, diesen Anspruch habe ich an jeden Ton, der meinen Schreibtisch verläßt.«

Die hier vorgestellten Konzepte sind Wege, an die Mittel der 60er Jahre anzuknüpfen, aber über das rein Assoziative hinaus zu verbindlich komponierten Formen des Erzählens zu kommen. Auffällig ist, daß das phänomenolo-



gische Erzählen, das komponierte Klima oder das Komponieren mit Geschichten jene Artaudsche Präsenz in ihrem räumlichen Sinn betonen: Erzählen zielt nicht auf eine kritisch-distanzierte Haltung, wie zum Beispiel bei Nono, sondern auf ein Drin-Sein, ein unmittelbares und körperliches Eintauchen in die Atmosphäre eines Stücks. ■

Szene mit Thomas Meixner aus dem Musiktheater *ojota IV* von Daniel Ott, das am 9.2.2000 am Theater Bielefeld uraufgeführt wurde; Inszenierung: Daniel Ott (Foto: Wolfgang Zurborn).