

Das Treffen in ...

Rückblick auf 2 Jahre REGIONALE-"Musik"
Ein aktuelles Gespräch

Eberhard Kloke, Annette Robbert, Christian Saalfrank, Peter Schröder,
Markus Wintersberger



I Einleitung

1 Brückenschlag der Musik bei der "REGIONALE"

Moderator Saalfrank: Der „BrückenSchlag der Musik“ und „Die Reise – Ein Treffen in Telgte“ waren die Produktionen, die Musik-Akzente 21 in den letzten beiden Jahren für die Regionale 2004 realisiert haben. Die Hauptprotagonisten haben sich hier noch einmal versammelt, um mit zeitlichem Abstand ein Resümee zu ziehen. Frau Robbert, Sie haben alle Produktionen mitgemacht. Wie sehen Sie heute auf die Veranstaltungen zurück?

Robbert: Ich möchte aus der Sicht der Darsteller sagen, was ich quasi „aufgefangen“ habe in der Zeit: Erfahrungen mit dem Publikum wie auch Erlebnisse mit den anderen Mitwirkenden. Mich interessiert die andere Perspektive – und deren Schilderung...

Schröder: Für mich ist es überhaupt überraschend, dass ich hier bin. Ebenso überraschend wie das Projekt auf mich zukam. Das, was so überraschend daran war oder ist, ist die Intensität dieses Projekts, die mich ergriffen hat wie selten ein Projekt als Gast. Wir haben uns durch den Strom der Ereignisse und durch diese Heißschmiede, die der Beethoven war, so reingeworfen, dass man vielleicht auch gegenseitig etwas erfahren hat.

Saalfrank: Herr Kloke, glauben Sie, dass dieses Projekt nachhaltig sein wird?

Kloke: Mein Eindruck, mein erfahrener Eindruck von „Nachhaltigkeit“ ist grundsätzlich der, dass immer dann ein Projekt nachhaltig ist, wenn man **nicht** der Erwartungshaltung der Leute entspricht. Das betrifft sowohl die mediale Wirkung, wie auch die Produkte selbst. Nachhaltigkeit stellt sich immer ein, wenn es nicht nur für den Abend gedacht ist, sondern wenn es etwas anstößt in den Leuten, womit sie sich dann länger beschäftigen. – Und das kann nie nur etwas Kurzfristiges, Konsumgefälliges sein.

Robbert: Ich denke sogar, dass die Leute sich in jedem Fall erinnern werden. Dazu braucht man jetzt kein extra Medium. Ich sehe ein Buch einfach als ein unglaublich schönes, *greif-*bares Produkt zur Verbreitung, mehr als das, was im Internet zu finden ist., – was weit weniger haften bleibt..

Saalfrank: Welche Erwartungen knüpfen Sie an die Dokumentation – wenn sie denn kommen soll?

Kloke: Ein Erinnerungs-Buch zu produzieren ist wieder wichtiger geworden, als man eigentlich noch vor ein paar Jahren vermutet hätte. Und ich denke, dass das nun mit der haptischen Qualität, quasi der sinnlichen Transportation der Materialfülle auch eine Nachhaltigkeit erzielen kann. Die Frage ist, wie man das Mehrdimensionale und das Mehrtonale, das über die verschiedenen Kunstrichtungen zustande kam, auflöst und umsetzt in ein Buch und eine grafische Form, so dass es einen Kommunikationsprozess einleitet. Gerade in einer Dokumentation oder in der Aufbereitung von Geschehenem kann man vieles über den Auführungskontext erfahren.

Man muss ja schon am Anfang feststellen, dass wir uns deutlich unterscheiden vom „Kunsteinkauf“ der üblichen Provenienz: Man kauft sich ein Kunstprodukt XY, verpflanzt das an den Ort ZA...- und dann wird das sozusagen reanimiert. Wir haben dieses Produkt ursächlich für diesen Raum, für diese speziellen Orte und für die bestimmte Situation in diesen verschiedenen Räumlichkeiten konzipiert und dann erst dafür die Künstler ausgesucht, die sich dieser Herausforderung stellen. Wir haben auch die Projekte *hier* erarbeitet (nach Vorbereitungsphasen in Berlin) und haben uns intensivst mit diesem Raum bis hin zur Werbung auseinandergesetzt. Insofern ist es auch ein Produkt gewesen, was den Intentionen der Regionale, so glaube ich, sehr entgegenkommt. Dies hat dazu geführt, dass sich die Künstler im Hinblick auf ungewöhnliche Umsetzungs-Prozesse zur Verfügung gestellt haben und diese Projekte erarbeitet haben, die so, wie sie hier stattgefunden haben, woanders gar nicht zu realisieren gewesen wären.

Saalfrank: Herr Schröder, wir standen ja zum Teil in merkwürdigen Kontexten, gerade als wir in Liesborn gearbeitet haben, ist man als Regionale gar nicht mit dem Beethoven-Projekt in erster Linie in Verbindung gebracht worden, sondern mit dem Projekt „Pferdestärken“, das eine Woche vorher lief. Was war für Sie der Brückenschlag innerhalb dessen, was Sie als Regionale erfahren haben?

Schröder: Das ist eine schwierige Frage. Also ich meine, ich habe erst einmal die Pferdestärken **bei uns** kennen gelernt und bemerkt. Es wurde an dem herrlichen Gebäude in Nottbeck, obwohl es schon längst fertig sein sollte, nachgezimmert und -gebessert und das mit bester Qualität. Und auf demselben Gelände, das nun gleichzeitig gebaut wurde und zu Ende geführt wurde, mussten wir wie in einem Verschiebebahnhof immer hin und her und waren dabei selber eine durchmischte Gruppe. Dann war da Kloke, der nicht abließ am Moder-

nen wie am Alten zu feilen und herauszufordern und... so habe **ich** die Regionale zunächst mal kennen gelernt.

Wir mussten permanent umziehen, weil die Aufführungen an unterschiedlichen Orten stattfanden. Wie die Wanderungen der Musik und der Musiker dem ebenso entsprochen haben, wie die Arbeitsweise, ob es nun in Sprache war oder in der Musik, oder in dem Gesang genau dem Prozess entsprochen hat, wie man durch die Natur wandern konnte auf dem wunderbaren Gelände von Nottbeck, oder wie man mit einer Kirche zu tun hatte oder mit einem Kreuzgang. Jedenfalls wurde gleichzeitig *und* permanent gearbeitet. Also, die Regionale stellte sich eigentlich mir immer als ein work in progress dar, vom Material bis zum Menschen, was sich immer gleichzeitig ortsgebunden, – immer dynamisch verändert hat – und immer kam etwas Neues dazu.

Und dann merkte man, dass sowohl Musik wie Schönberg oder Rihm, die ja quasi um 100 Jahre-Schritte von Beethoven entfernt, sehr gut dazu passten, so wie man ein altes Gebäude mit modernen Mitteln ausstaffiert und eine Landschaft, die sich dadurch verändert hat.

2 Schwerpunkte 2003 und 2004

Saalfrank: Frau Robbert, wofür standen die Projekte, wie war die Wahrnehmung der Regionale für jemanden, der von außen in die Region geholt wird.

Robbert: Von den anderen Projekten der Regionale haben wir kaum etwas mitbekommen *können*. Ich weiß aber, dass durch unsere Produktionen neben der Wirkung in der Region eine große überregionale Wirkung erzielt wurde. Durch „Mundpropaganda“ und auch das eine oder andere Werbemedium sind die Projekte sehr bekannt geworden, auch bei vielen Kulturschaffenden in Deutschland. Noch im Nachhinein haben viele Leute davon erfahren. Das Besondere war gerade auch die große Unterschiedlichkeit der 3 Projekte, – einmal eine *geschlossene* Oper in einer *offenen* Form... – dann die Reise, die weniger avantgardistisch war, aber sicherlich ein sehr dynamisches Geschehen für alle Beteiligten – und das letzte, sehr abgehobene, experimentelle Projekt zu Beethoven – was ich übrigens wirklich als ausgesprochen „luxuriöse“ Angelegenheit empfand, nämlich einen Abend zu erleben, wo ein höchst engagiertes, sehr gutes Streichquartett zu hören ist, mit anspruchsvollster Musikkultur in sehr komplexem Kontext und trotzdem zu merken: die sind nicht nur da und spielen ihr Zeug runter, sondern sind voll involviert und bereit, alles mitzutragen. Und dadurch dass man spürte, dass es für alle Mitwirkenden einzigartig war, übertrug sich weit mehr als normalerweise aufs Publikum.

Saalfrank: Frau Robbert, wie haben Sie die drei unterschiedlichen Projekte wahrgenommen? Eine Reise durch den Raum, eine Oper, und das dritte eine Art Experiment... worin unterscheiden sich diese Projekte von anderen? Was hat die Reise mit den beiden Projekten in 2004 gemein und was eben nicht?

Robbert: Die *Reise* war wahrscheinlich das für die "Regionale" typischste Projekt, da es viele Orte miteinander verband und wahrscheinlich auch Leute aus der Region an Orte brachte, die vielleicht nicht allen bekannt waren... Es hatte insgesamt etwas „Kulinarisches“, war dadurch allerdings auch das „am leichtesten Verdauliche“.

Das andere war sicherlich die Neu-Entdeckung des Bagnos, – und für mich, die ich fast mein halbes Leben auf der Bühne stehe, war es eine ganz wichtige Erfahrung: zu sehen, wie man mit Leuten arbeiten kann, die man eigens für dieses Projekt zusammengesucht hat. Sowohl die Sänger als auch die Musiker – einfach ein sehr „glückliches Ereignis“. Ich hätte nicht gedacht, dass man so etwas so gut planen kann, dass man wirklich Künstler zusammensucht – und findet –, deren Fähigkeiten und Möglichkeiten aufeinander abgestimmt sind, was dann auch noch **so** funktioniert.

Saalfrank: Sie waren auch mit dafür verantwortlich, das Ensemble auszuwählen. Wie viele Stunden haben Sie denn gebraucht, um die Sänger zu engagieren? Was für ein Arbeitsaufwand steckte dahinter?

Robbert: Zeitlich kann man das überhaupt nicht umreißen. Das Wichtigste war eigentlich die Art der Fragestellung. Ich habe mir wirklich über jeden von verschiedensten Seiten, von vielen Leuten, denen ich auch vertraue, Informationen geholt und sinngemäß gefragt: „Ist das jemand, der belastbar ist, ist das jemand, der was im Kopf hat außer „Klangproduktion“, persönlichen Eitelkeiten oder was auch immer... oder eben jemand, der tatsächlich so eine Sache gedanklich mittragen kann und die Dimensionen kapiert?“ – Dies war vielleicht der „Hauptaufwand“. Das war es, was alle, die mir dabei geholfen haben, angespornt hat, ganz besondere Darsteller vorzuschlagen und wirklich richtig nachzudenken, wer passt dazu, könnte es dieser oder jener sein?

Kloke: Wir haben natürlich auf ein Personal zurückgegriffen, was wirklich auch projekterfahren ist. Angefangen mit Robbert, Stiefermann und Nikola Thomas, dann kam Peter Schröder hinzu, also es sind ja doch Leute, die mehr oder weniger eng assoziiert sind mit unserer Arbeit – sonst wäre das überhaupt nicht gegangen.

3 Konzeption-Vorbereitung-Ensemble

Saalfrank: Herr Schröder, wie hat Frau Thomas Sie für das Projekt gewonnen?

Schröder: Nikola Thomas ist als Schauspielerin ein sehr enthusiastischer Mensch, und in diesem Enthusiasmus beschrieb sie mir die „Reise“ als etwas, was so kostbar ist, dass sie es sowohl auf keinen Fall missen möchte als auch auf das Nächste neugierig ist. Sie sprach davon, Kunst in der Natur zu machen – und da weiter zu reisen – dies war für sie so besonders und kostbar, dass sie meinte: „Und darauf kannst du dich verlassen – Kloke würde nie

etwas machen, was nicht einen herausfordernden Zusammenhang hat“ ...ich wurde natürlich sofort hellhörig.

Kloke Ja, das Besondere oder die Besonderheit dieser Unternehmung war die Nähe zu den einzelnen Richtungen, die dort vertreten sind. Eigentlich müsste so ein „Cross over“ im Theater immer stattfinden. – Findet nur leider nicht statt, weil da nur jeder seine Schublade bedient: Der eine sitzt im Orchester, der andere macht Regie, die nächste macht Kostüme und der nächste macht dies oder das.... Was wir hier in unserer Arbeit erneut versucht haben, ist, uns von diesen Fesseln zu befreien und Neues zu wagen: dass Schauspieler, Musiker, Medienkünstler, Sänger, Organisatoren ganz eng miteinander und über diese Sparten und Schubladen hinweg an einem Projekt arbeiten.

Wichtig ist, dass jeder das einsetzt, was er kann... – zum Gesamtverständnis des *Ganzen*. Aus dieser Nähe heraus entsteht etwas ganz Besonderes, weil plötzlich ein Musiker mit einem Schauspieler kommuniziert, was in normalem Opernbetrieb gar nicht möglich ist. Das war doch phänomenal: so un-mittelbar von einem Streichquartett eine Berührung zu erfahren, das hat etwas ganz Neues auch an Reibungsflächen ergeben.

Schröder: Das ständige Vorwärtsweisende und die Beeinflussung aus verschiedenen Kunstsparten... das ist so exponiert herausfordernd, erweiternd und bereichert kolossal.

Kloke: Und das vor allen Dingen auch in einem Bereich, bei dem wir es nicht vermuteten, bei dem Einsatz von Video. Also, wir haben zum ersten Mal wirklich erlebt, dass das kurzfristige Reagieren und Agieren dieses Mediums uns eine ganz neue Perspektive für das aktuell Live-Interpretieren gegeben hat. **Das** fand ich etwas ganz Aufregendes.

Schröder: Alles war minutiös vorbereitet. Aber es bestand immer noch die Offenheit, etwas weiterzuentwickeln, was so in einem Stadttheater niemals möglich wäre. Und das haben alle Leute gespürt. Da war eine Begeisterung im Raum. Und das ist was Wunderbares auch für die Regionale, dass die Menschen aus der Region auf einmal eine „Schmiede“ erleben. Da ist irgendwo in dem Ganzen wieder eine neue Unschuld drin und nicht ein Verbrämtes, nicht ein längst Gekonntes, nicht ein Abgehalftertes... – und das ist das Großartige dabei.



4 Produktion

Saalfrank: Herr Kloke, an welchem Punkt waren Sie überzeugt, dass Markus Wintersberger der Richtige ist für das Projekt.

Kloke: Zu dem Zeitpunkt, als wir unsere Nachtsession in Berlin abhielten, bei dem Schröder zwei Flaschen Wein getrunken hatte, damit er den Text ein bisschen in Richtung "realere" Beethoven- Nähe interpretieren könnte. Und er hat dies vorzüglich gemacht, dabei ging ihm natürlich der Wein wieder und wieder aus. Plötzlich lief Wintersberger daselbst vor laufender Kamera direkt ins Bild, nahm die Flasche Wein und schenkte Schröder ein. Und das kann man jetzt auf der finalen Film-Montage wunderbar erkennen...damit wurde dieses überhöhte Bild des vorbeiziehenden Beethoven noch einmal doppelt gebrochen! Es war eine schöne Geste, weil mir sofort klar war, dass er es an dem richtigen Punkt verstanden hatte.

Es war eigentlich ein Zauberflöten-Zitat, ohne dass er wusste, dass er selbst jetzt Zauberflöte zitiert hatte...eben Intuition!

Saalfrank: Herr Wintersberger, wo hat Sie das Projekt angefangen zu packen und was hat das verändert bei Ihnen?

Wintersberger: Interessiert hat mich, etwas zu versuchen oder mich auf etwas einzulassen, was ich nicht kenne oder was mir nicht vertraut erscheint im ersten Moment, aber trotzdem doch sehr nahe ist, oder mir sehr nahe geklungen hat. Mitzudenken oder mitzuagieren, oder mich einzubringen oder möglicherweise sind es sogar Dinge, die man gar nicht beschreiben kann. Es war irgendetwas im Raum oder irgendetwas im ersten Gespräch schon vorhanden, was mich dann sehr neugierig gemacht hat. Möglicherweise die Intensität, die ich da schon gespürt habe oder eine gewisse Sprache, die Dinge neu zu formulieren im Sinne eines Kunstdiskurses, der auf einer anderen Ebene vielleicht stattfinden könnte. Da war mir etwas nahe im Gespräch, was wir zu dritt hatten in Berlin, glaub ich, vierter Stock, Loft, zweiter Hof. Und das war ganz schön. Sofort habe ich mir die ersten Skizzen überlegt und dann haben wir uns noch einmal in den Räumen von Nottbeck getroffen, in der alten Bibliothek und sind da zusammen gesessen und haben eigentlich dort dann im Dezember beschlossen, es gemeinsam zu machen. Es hat mich schon bewegt, es zu machen. Dieses Neuland oder diese Entdeckungsreise, die mir irgendwie individuell, anscheinend charakteristisch wichtig ist für meinen Antrieb im Leben. Das war genau das, was Schröder gemeint hat mit dem „es hat etwas Unschuldiges auch...“. Das hat es irgendwie, trotz allem. Trotz dieser wahnsinnigen Technik, oder? – Vielleicht ist die Technik ja nur das Mittel, um uns quasi wieder unschuldig zu machen. Unschuld heißt natürlich nicht falsche Naivität, aber eine gewisse Verspieltheit auch oder eine gewisse Leichtigkeit, die nicht unbedingt der Technik so stark angedichtet wird.

Saalfrank: Ich würde gerne Sie, Herr Wintersberger auch noch einmal in die gleiche Rich-

tung fragen. Es geht um die Wahrnehmung dieser Institution REGIONALE, für die man etwas in einem Raum macht, als Künstler. Was war Ihre Wahrnehmung der Regionale?

Wintersberger: Ich hatte ein bisschen Zeit, mir auch rund um unser Projekt anderes anzusehen. Ich habe die Ausstellung "Das mobile Museum" angesehen, um so ein bisschen auch die Landschaft oder die Punkte zu erkunden, die hier passiert sind im Rahmen dieser Regionale und hab mir dadurch ein bisschen einen Eindruck verschafft. ...

Die Regionale ist genauso ein Puzzle dieses ganzen Regionale-Konstruktes und daher ist man eigentlich mitten an der Sache dran oder mitten im Regionale-Begriff drinnen. Aufgrund der Lokalität, wo man ist in dieser Regionale und aufgrund des ganzen Rundherum. Man ist ja nicht gleich in einer Stadt. Man geht hinaus und ist auf dem Land. Man geht hinaus und sieht Bäume. Man geht hinaus und sieht die Kuh oder zwei Kühe, oder sieht eine Landschaft. Das ist alles natürlich ein ganz anderer Reflektor für die Arbeit. Wenn ich das jetzt in einem Theaterhaus mach in der Stadt in Wien, dann geh ich dort an das Team, bin anders eingebunden, hab andere Aspekte, die mich quasi schon in meinem Rhythmus zu dem Haus drehen, bringen, oder mich in eine Schleife bringen. Und dort komm ich quasi aufgrund der Imaginationsfähigkeit, die dort vor Ort stattfindet – wie Wasser, wie Luft, wie alles was ein weiterer Blick ist, automatisch glaube ich, in ganz andere Denkprozesse, in ganz andere Vibrationsmuster möglicherweise. Was auch immer das wieder ist, weiß ich nicht genau.

Saalfrank: Ich fand den einen Punkt relativ interessant, nämlich: was versteht man überhaupt voneinander mit seinem Tun? Die unterschiedliche Art der Wahrnehmung der Regionale hat ja gezeigt, dass man meist gar nicht über die Regionale redet, sondern über das, was Sie als Kunst hier gemacht haben im "Regionale- Raum". Und dann stellt sich aber sicherlich hier unter uns jetzt die Frage, was sich dem Publikum aus der Region eigentlich von dem vermittelt hat, was wir hier gemacht haben.

Was wissen wir von der Regionale, was weiß die Regionale von uns, das Publikum von uns und von der Regionale?

5 Widerstände?

Saalfrank: Herr Kloke, was war das Spezifische, für diese Regionale ein Projekt zu machen, auch wenn Sie das mal vergleichen mit den Erfahrungen, die Sie in anderen Institutionen gemacht haben. Und wie hat sich das dann konkret für Sie ausgewirkt, wenn Sie gesehen haben: auf der einen Seite gibt es Ihren "Brückenschlag der Musik" und auf der anderen die *Pferdestärken*, eine Carmina Burana, sogar Titanick und vieles mehr?

Kloke: Ich habe mit den Verantwortlichen der Regionale sehr konstruktiv und auch kontrovers dieses Projekt entwickelt. Wir waren sehr oft nicht einer Meinung, was den Grad der Zumutbarkeit dieser Projekte für diesen Raum bedeuten könnte. Dabei ist meine Ansicht generell, dass man einem Raum nicht genug zumuten kann, wenn man sich künstlerisch

radikal auf etwas einlässt... Sie, Herr Wolters waren da aus verschiedensten Gründen zögerlicher und abwartender. Sie haben sich allerdings bei der Realisierung nie eingemischt, vielmehr die Rolle des „Ermöglichers“ unterstrichen. Sie haben sozusagen im Glauben an das Experiment, aber auch im Glauben an gewisse Zumutungen gesagt: „Das muss jetzt in der Konsequenz auch so sein und das war sicher etwas ganz Besonderes!“

Der Gesamtrahmen war stimmig, deshalb hat sich das als Kunstprodukt auch gut übertragen...

Saalfrank: An welchem Punkt gab es denn Schwierigkeiten? Gab es spezifische Regionale-Widerstände?

Kloke: Befindlichkeiten und Meinungen und Widerstände gibt es überall. Die waren hier bei diesem Unternehmen eher geringer als anderswo. Ich glaube, dass diese Projekte, die wir jetzt hier gemeinsam entwickelt haben, eine besondere Ausstrahlung in der Kraft haben, neue Wege der Zusammenarbeit zu finden, die es sonst in hierarchischen Verhältnissen des Kunstbetriebes nicht gibt. Die Hierarchie lag hier einzig und allein darin, das Beste für dieses Projekt innerhalb einer ungewöhnlichen Raumsituation unter Beteiligung von jedem engagierten Mitwirkenden zu erzielen.

Die erste Frage, ob und wie man sich auf diesen Prozess einlässt, der ja gerade unterschiedlich beschrieben worden ist von Schröder, Robbert und Wintersberger...- sich einlässt auf ein Risiko, am Anfang noch nicht zu wissen, was am Ende als Kunstprodukt entstehen soll, bleibt unbeantwortet... Insofern denke ich, dass die Projekte insgesamt doch zukunftsweisend sind, weil sie mehr Fragen ausgelöst haben, als Antworten gesetzt haben.

6 Reise, Raum und Wahrnehmung

Saalfrank: Wie hat denn das Unternehmen in Nottbeck begonnen?

Kloke: Als wir abends in Nottbeck ankamen, fanden wir folgende Situation vor: Schlafräume überheizt, mit 5 cm Staubschicht bedeckt, alles voller Mücken und Fliegen. Das war aber nicht das Schlimmste: das Schlimmste war, es stank so nach Farbe, dass man nach 3 Minuten Kopfschmerzen bekam und man entscheiden musste, entweder im Farbgeruch auszuharren oder von Mücken zerstoehen zu werden. Und das am Tag vor Probenbeginn. Ich konnte das nur kurzfristig lösen, mich mit Markus Wintersberger und einer Flasche Rotwein zurückzuziehen, als Nächstes das Zimmer einzuqualmen und als zeitnahe Maßnahme sofort Fliegenfenster beim Bauleiter zu bestellen...

Saalfrank: Ich würde jetzt vielleicht einmal über die Produktion als solche reden. Also, es gab da technische Spezifika in solchen Produktionen, die eben damit zu tun haben, dass man hier einen ganz besonderen Grad von Intensität und noch einen ganz spezifischen

Ausdruck benötigt, weil das ganze nicht auf einer normalen Bühne wie in einem Theater stattfindet?

Kloke: Das was zunächst ins Auge springt ist die aufgehobene, sonst übliche Trennlinie zwischen darstellenden Künstlern, Musikern und Publikum. Das ist etwas, auf was man sich immer wieder besonders einstellen muss, wenn man interpretiert. Beim Wozzeck war das besonders extrem,- da war man praktisch direkt neben dem Publikum, oder das Publikum direkt und dicht in Nähe der Darsteller. Was macht das mit einem?

Robbert: Im Fall unserer Regionale-Projekte gab es mindestens drei bis vier sehr unterschiedliche räumliche Situationen, und es ist für Sänger extrem wichtig auszuloten und zu entscheiden, welche Ausdrucksmittel man wo *wie* einsetzen sollte:

Zum Beispiel im Kanalübergang oder an einem akustisch „trockenen“ Ort wie der Baumwollspinnerei sind vollkommen verschiedene Facetten gefordert. Und: Eine andere „Geschichte“ ist :

- Was gibt es für Berührungspunkte?
- Wie ist es, wenn ich z.B. im Rücken des Publikums mit anderen zusammen als eine „Klang-Wand“ stehe und lossinge?
- Was passiert da, was sind da für Reaktionen – und wie reagiere ich wiederum auf diese?
- Wieviel physische Nähe kann man den Zuschauern zumuten?

Als überraschende Antwort:

durch die sogenannte Projekterfahrung lernt man, dass es den Leuten fast nicht nahe genug sein kann bzw. dass sie sich durch eine starke Identifikation oder was auch immer sich sehr angeregt fühlen und dass sie wirklich bewegt und mitgerissen und berührt werden. Man kommt ganz direkt an die Menschen heran, mittels Stimme und mittels körperlicher Nähe. Das ist offenbar für beide Seiten unglaublich aufregend.

Saalfrank: Kann man irgendwas dazu sagen, ob die Leute bei so einer Nähe auch anders auf Sprachvorgänge innerhalb des gesungenen Wortes achten, oder ist das egal? Oder ist das sogar weniger der Fall, wenn man so nah beim Rezipienten ist, dass möglicherweise auf Grund der großen Nähe viel weniger darauf geachtet wird, oder geachtet werden kann, was gesungen wird?

Robbert: Für mich ist so eine direkte Reaktion viel eindeutiger. Ich kann genau sehen, wie jemand, wenn ich z.B. ganz scharf artikuliere, reagiert, aufhorcht... oder erschrickt... oder sich umdreht; für mich ist das sehr, sehr spannend. Hinterher hört man vom Publikum, dass das für die meisten das einprägendste und das wichtigste Moment ist. Dass sie wirklich das Physische der Stimme und die körperliche Nähe – „das Atmen, Spucken und Schwitzen“ – grob gesagt, für das fast wichtigste Moment halten, weil sie mit einbezogen werden auch in diesen unglaublich körperlichen, archaischen Prozess der menschlichen Artikulation.

Schröder: Gesang so nah zu erleben, von jemand leibhaftig, hat was Überwältigendes, das berührt einen ganz direkt – das setzt ein irrsinniges Staunen frei. Merkwürdigerweise ist Singen immer auch eine Art von Veräußerung einer Intimität und zwar in einem ungeheueren Maße. Das ist ein ganz komisches Phänomen.

Kloke: ...vielleicht ein Beispiel aus unserer Beethoven-Szenerie: Wenn man von der Auseinandersetzung Beethoven/Neffe sprechen kann – diese ergreifende Schlusspassage aus den Konversationsheften Beethovens mit Nicola Thomas und Ihnen - und sich da so eine Art Dialog entwickelt, bei dem man dieses Rollenspiel plötzlich mitkriegt, was da passiert zwischen den Beiden: Onkel und Neffe, Beethoven und Karl, das finde ich mindestens genauso eindrucksvoll, weil man das so erst Recht nicht gewöhnt ist!

Robbert: In jedem Fall konnte bei uns auch ein Publikum das Geschehen auf unterschiedlichste Art beeinflussen – durch direkte Reaktion.

Saalfrank: Also eine Art Interaktion mit dem Publikum, die sehr viel direkter ist, die sehr viel auslösen kann.

Robbert: Klar, einfach schon, wenn ein Darsteller ein „oh“, „ach“, „aha“ auslöst, muss das Auswirkungen haben...

Saalfrank: Ist das etwas, was solche Produktionen ausmacht? Für Zuschauer sind ja auch häufig Momente im Vordergrund, dass da die Sängerin im Gebüsch steht, der Hornist durchs Wasser rennt... Es gibt ja so ein paar spektakuläre Bilder, die wahrscheinlich für den Akteur selber gar nicht so berauschend sind. Muss man eine spezielle Technik entwickeln?

Robbert: Natürlich muss man die Technik daran anpassen, wo man steht. Also, wenn man in einem Baugerüst steht und muss eine große Distanz überwinden, muss man natürlich sehen, wie man das technisch und mental herstellt. Ich kann sagen, dass ich prinzipiell das, was ich als Rezipientin gern mal erleben würde, umzusetzen versuche. Vor ein paar Jahren haben wir „Salomes Schlussgesang“ aufgeführt und es war eine meiner Phantasien, ein Wunsch, *einmal* eine Sängerin zu sehen, die lange musikalische Passagen rückwärtsgehend singt. Man erlebt den Sänger sonst immer als jemand, der eine Aggression oder etwas Vorwärtsstrebendes, oder auf jeden Fall eine vorwärtsgerichtete Dynamik hat. Ich wollte diesen energetischen Kontrapunkt gern mal sehen... – und hab es dann zwar nie *sehen* können, aber immerhin sehr spannungsreich am eigenen Körper erfahren können,

Kloke: Durch solche Aktionen, oder durch solche Interaktionen *bewegt* sich beim Publikum etwas, was die Konzentrationsfähigkeit enorm erhöht. Ich kann das an einem Beispiel deutlich machen: als wir in der Kanalüberquerung probierten, da gab es stark differierende musikalische und textliche Grund-Situationen – also, das fing an mit „Lasciate mi morir“ und dann folgte die „Traurige Weise“,... das Englisch Horn, und plötzlich tauchte die Schauspielerin Nikola Thomas auf und rezitierte die 24 Strophen von Paul Gerhards „Geh aus mein Herz und suche Freud“ ...und in der Aufführung wurden wir eigentlich gestört, weil unter dieser

Kanalüberquerung Kanu-paddelnde Feuchtgänger vorbeikamen, die dort einen Vater-tagsausflug machten und durch lautes Gejohle akustisch "eingriffen". Ich habe von meinem Platz aus die Beobachtung gemacht, dass das Publikum von den Störgeräuschen von außen nur wenig oder überhaupt nichts wahrgenommen hatte... – keiner wollte sich das Erlebnis dieser konzentrierten Szene nehmen lassen.

Saalfrank: Ich hatte auf meiner Position die Wahrnehmung, dass es eher was damit zu tun hatte, dass die Zuhörer genau wussten, das hier ist ein absolut einmaliger Moment...

Da das Außen bei dieser Reise ansonsten immer eine sehr dominierende Funktion hatte, und eigentlich gerade am KÜ doch ausgeschlossen sein sollte. Da habe ich eine andere Wahrnehmung als Sie, an dem Punkt. Gab es denn noch weitere starke Raum-Bilder aus Ihrer Sicht?

Kloke: Ich fand es sehr stark, dass wir in diesem hermetischen Raum der Baumwollspinnerei in Greven das Extrem von Künstlichkeit der Mahler- und Berg-Lieder auf die Realität einer als Pennerin kostümierten Schauspielerin gesetzt war, die mittenhinein in Mahlers "Lied von der Erde" Texte des "späten" Heiner Müllers sprach.

Sie hatte am Anfang sehr zu kämpfen mit einigen Zuschauern, die sie doch baten, den Ort zu verlassen: ...hier würde jetzt eine "seriöse" Veranstaltung stattfinden, und da kreuzten sich Bereiche, die im wahrsten Sinne des Wortes grenzüberschreitend waren.

Auch vor der Kirche St. Lamberti wusste man nicht, inwieweit man als Zuschauer jetzt selbst Teil der Aktion war oder inwieweit man sich nur in der Rolle des Zuschauers befand. Und in der Tat ist es in der Kirche auch wirklich gelungen, dass die Leute gar nicht gemerkt haben, dass sie plötzlich Teil des Bildes waren. Und als sie dann noch alle Ihre Kameras zückten und "Prinzessin Margret" auch noch fotografierten und es wirklich so aussah, als ob es so ein Gang durch ein Blitzlichtgewitter war...und plötzlich einige Zuschauer erkannten, dass ihr eigener „Star“ - Voyeurismus gemeint war, ... - da war die Szene plötzlich gelungen.

Saalfrank: Es war überhaupt für das Publikum sehr viel Neues zu bewältigen, bei dieser Reise. Und so gab es eigentlich an allen Orten immer wieder ganz überraschende Reaktionen des Publikums, was wir sozusagen in nicht Kunst-Ort-Kontexten machten. Da haben sich die Leute erst sehr darauf einstellen müssen.

Im Bagno kamen die Leute einfach hinein, da wird geprobt, da gehen die Leute mit einem großen Selbstverständnis mitten in diese Probe hinein, zerstören die ganze Situation und stellen den Fernseher um und sagen, dass ist doch mit öffentlichen Mitteln bezahlt hier. Also, das sind zum Teil so ganz merkwürdige Wahrnehmungen.



II 1

Mitten in der Diskussion wird es eine Theaterdebatte

Saalfrank: Herr Kloke, in Ihren Projekten rufen Sie immer extrem viel Widerstand hervor, sei es beim Publikum, sei es bei Bürgern, die in irgendeiner Art und Weise dadurch damit konfrontiert werden. Welche Rolle spielt dieses Widerstandserregen in Ihren Projekten?

Kloke: Also, widerständig insofern, als da ein zeitgemäßer Ausdruck gefunden wird sowohl für die Historie als auch das sogenannte Repertoire.

Ein Projekt wie "Zukunftsmusik Beethoven" zu machen und Beethoven außen vorzulassen und einfach irgendwie ein paar moderne Streichquartette zu nehmen und dazu eine Lesung zu veranstalten, die sich am Rande mit Beethoven beschäftigt, das kann es nicht sein. Man kann den Zukunftsmusiker Beethoven in der Gänze nur an dem Punkt zeigen, wo er auch etwas Widerständiges für heutige Augen und Ohren aufzeigt. Denn dieses Widerständige ist Teil von Beethoven und Teil der Qualität Beethovens. Und wenn ich dieses Widerständige nicht zeige, dann zeige ich einen entscheidenden Punkt, der diese Kunst auch hat *überleben* lassen, nicht. Und das halte ich für ganz wesentlich. Es ist zwar ein Allgemeinplatz, dass nur widerständige Kunst überlebt oder überdauert. Aber, sie überdauert natürlich auch nur dann, wenn diese Widerständigkeit, die sie zum Überleben bringt, auch immer wieder neu gedeutet wird.

Und es ist ja ganz aufschlussreich, dass wir uns bei aller Vorliebe für Collage-Projekte an einem Punkt sogar an eine Aufführung eines geschlossenen Werkes gewagt haben, nämlich den Wozzeck. Das haben wir auch nur deshalb machen können, weil wir uns in eine vollkommen neue Aufführungssituation begeben haben – weg von der Trennung Bühne, Graben und Zuschauerraum...,- sozusagen einen einheitlichen Kunstraum geschaffen haben, was wiederum dazu führte, dass wir dafür eine neue Bearbeitung erstellen mussten. Unter Verzicht auf das große Orchester zu Gunsten einer kammermusikalischen Bearbeitung ohne

Chor haben wir gemeinsam daran gearbeitet, hoffentlich ein neues Kapitel der Wozzeck-Rezeption aufgeschlagen zu haben.

Große Werke oder Stücke an zeitgenössische Elemente zu binden. - *Das*, glaube ich, macht die Sache widerständig. In unseren Projekten wird das Hirn animiert, Ohren und Augen können sich immer neu *reiben*. Und das wirft einen natürlich auch auf ureigenste Phänomene wie Angst, Übertragung, Überwältigung, Zurücknahme, Aggression, Ablehnung, Hinwendung, Begeisterung...

Saalfrank: Ist denn für Sie Widerständigkeit ein Wert an sich? Oder was bezwecken Sie damit?

Kloke: Ich bezwecke damit, etwas auszulösen, was über reinen Konsum hinausgeht. Also, nicht an die Erwartungshaltung des Zuschauers zu appellieren oder diese zu erfüllen, sondern etwas auszulösen, was einen eigenen Gedankenprozess in Gang setzt beim Zuhörer und beim Zuschauer. Und das geht nur, indem die Kunst nicht konsumierbar ist, sondern indem sie als Prozess und als Wert Widerständigkeit bewahrt.

Saalfrank: Und Sie glauben, dass das beim Publikum, oder dass das irgendwo genau das auslöst, was Sie intendieren? Auch in die Richtung?

Kloke: Ja, das hoffe ich. Das gelingt mal mehr, das gelingt mal weniger! Es ist immer ein gewagtes Risiko! Den richtigen Punkt zu erwischen, dass die Projekte z. B. nicht zu komplex sind, dass sie sich eine Art von Spontaneität noch bewahren, dass sie die richtige Zeitlänge haben, dass sie das richtige Mischungsverhältnis haben, das macht die Schwierigkeit aus, und vor allem, dass unser Informationsvorsprung nicht dazu benutzt wird um andere mund- und gedankentot zu machen. Sondern, dass es immer noch ein Angebot ist, sich selbst einzuklinken.

Saalfrank: Herr Wintersberger, das ganze Projekt stand unter dem Thema der Musik. Gehorchend ihren Produktionsbedingungen, ihren Produktionsriten, zum Teil natürlich auch ihren Produktionsnotwendigkeiten. Was bedeutete das für Sie?

Wintersberger: Ich glaube, das ist ein interessanter Punkt zur Zeit, was die Technik betrifft, aber auch was den Inhalt mit der Technik betrifft. Dass da ja Rhythmen zusammenkommen 1:1 plötzlich, oder Schnittmuster plötzlich erkennbar werden, die im Visuellen genauso eine Tragfähigkeit haben wie in der Akustik, in der Raumrhythmik quasi dann zusammenkommen und mit diesen technischen Mitteln wie diese Computer, die wir jetzt haben, oder Programme auch, die das ermöglichen, wir ja fast schon mit einem Musikinstrument zu tun haben, das haptisch, visuell quasi auch als Bildwirklichkeiten 1:1 dargestellt. Wir haben ja manche Situationen gehabt, drum ist es ja dann so schnell gegangen, es wäre ja vor drei Jahren oder vor zwei Jahren sicher nie in diesem Rhythmus zu arbeiten gegangen. Es kommen da eben die Bewusstseinsstöße plötzlich sehr klar zu Tage. Dieses 1:1 arbeiten im Raum mit Schauspiel und gleichzeitig zu reagieren. Dort wird es spannend, dort machen wir den Cut. Und dort

brechen wir dann wieder in die Wirklichkeit hinüber. Und da wird es einfach hoch dynamisch innerhalb einer Verfügbarkeit von... also, von Bildinformationen, die aber so geschnitten und so dramatisch auch wieder Frame für Frame auch gesetzt werden kann, wie ein visuelles rhythmisches Muster dazu. Also, das hat mich wahnsinnig fasziniert auch innerhalb dieses Projektes. Die Akustik oder das ständige mich begleitende von Leuten, was mich sehr ange-regt hat.

Kloke: Auch das Wechseln von Bedeutungsmustern. Wann ein Bild wichtiger wird, oder einfach zwingender wird als Musik, aber auch manchmal auch eben Musik zwingender wird als ein Bild. Und dieses Spiel damit und dieses bewusste interaktive Aufnehmen, habe ich so noch nie erlebt.

Wintersberger: Das Material ist ja nicht mehr materiell, es wird nicht mehr gebaut. Aber das ist ja im Computer auch wieder komplex zu bauen oder zu konstruieren. D.h. es sollte ei-gentlich nicht irgendjemanden oder etwas ersetzen, sondern es wird entmaterialisierter mög-licherweise oder Teil auch einer materiellen Installation. Bühnenbilder im landläufigen Sinn wird es sowieso bald nicht mehr geben.

Kloke: Das hat mit Sicherheit entwicklungsästhetische Gründe. Das illusionistische Theater mit der Vorgauklungstechnik von Zimmern, Bühnen und Landschaften mittels Dekoration.... Das Zeitalter ist seit der Erfindung des Films schon vorbei. Eigentlich schon, seitdem die historische Einheitsdekoration sich abgelöst hat.

Ich denke, die Phantasie ist durch die Wirklichkeit der Medien in ganz anderer Weise gefor-dert, als es ein Studiengang Bühnenbild, Kostümbild, Dirigieren, oder ein Studiengang Regie heute einem noch vorgaukelt.

Saalfrank: An den Bühnen, die Theater heute hier noch repräsentieren, in Deutschland, da gibt es noch diese materiale Realität. Und die wird offenbar auch nicht abgeschafft durch Entwicklungen in der Videokunst. Die wurde vor 30, 40 Jahren nicht abgeschafft durch das Fernsehen, die.....

Kloke: Dann gehen Sie doch mal in die Volksbühne in Berlin. Da sehen Sie Bühnenbilder im klassischen Sinn meist überhaupt nicht mehr!

Saalfrank: Volksbühne ist nicht das typische Stadttheater. Widerlegen Sie bitte keinen Trend mit der einen Ausnahme!

Schröder: Wir selbst müssten doch eigentlich als Erste auf den Gedanken kommen, dass es nicht darum gehen kann, ein Bühnenbild als weitesten Begriff abzulösen. Das kann es nicht sein. Auf keinen Fall. Alles ist Bühnenbild. Selbst wenn wir eine Rauminstallation machen mit dem Podest, dann ist das ein Bühnenbild. Es hat nur nichts mehr zu tun mit einem illusionisti-schen Bühnenbild.

Kloke: In der Begrifflichkeit haben Sie ja recht. Dahinter steht jedoch meine Kritik, dass in der Langsamkeit der Fortentwicklung der sogenannten Stadttheater-Kultur jeder nur seine

Schublade bedient. Es gibt einen Regisseur, einen Bühnenbildner gibt es, weil er einen Kostümbildner hat, der Kostümbildner existiert, weil er einen Maskenbildner hat. Und die müssen jetzt für jede Produktion innerhalb ihrer Sparte immer – sagen wir mal – freundlich: phantasievolles Neues machen. Aber das passiert ja nicht. Es passiert ja genau das Gegenteil. Es macht jeder das immer weiter, was ihn in seinem Segment bestätigt und schützt. Sonst müsste doch jedes Theater und jede Produktion anders aussehen und unterscheidbar sein. Das sehe ich nicht!

Schröder: Da muss ich total widersprechen. Es gibt nicht mehr das wiedererkennbare Bühnenbild an sich von.....

Saalfrank: Das Problem ist aber doch, das diese 1.000 Bühnenbilder in Konkurrenz zu 1.000.000.000 anderen Bildern stehen, mit denen wir ständig konfrontiert werden. Und das sehen Sie dann nicht mehr als Wertigkeit eines Bühnenbildes zu zwanzig anderen Bildern, die wir sonst haben.

Schröder: Das stimmt nicht. Wenn ich die Konkurrenzsituation ansprechen würde, dürfen die gar nicht in diese Konkurrenz treten, weil Sie dann schon verloren hätten.

Kloke: Deshalb haben sie ja verloren, die Bühnenbilder und Bühnenbildner!

Schröder: Sie haben noch nicht verloren!

Kloke : Sie konkurrieren um die Wahrnehmungen Ihres Publikums. Das Publikum ist ständig mit Tausenden von Bildern konfrontiert.

Schröder: Aber die haben deswegen nicht verloren. Weil es eine andere Zeiterinnerung gibt – da würde ich wiederum an das Konservative des Theaters anführen, an das Bewahren erinnern. Es gibt immer neue Beantwortungen des Bühnengeschehens an sich. Das an sich kann keine Frage sein, ob es in Konkurrenz steht.



II 2 Das Theater der Vergangenheit - oder der Zukunft?:

Teil1

Saalfrank: Es war ja jetzt hier nicht die Frage, ob Theater immer existieren wird oder nicht, sondern nur, wie man das Theater macht?

Robbert: Wir haben viel Glück gehabt, Markus Wintersberger zu finden. Er hat diese unbedingte Offenheit – und ich denke auch, einen Bildungsschatz, auf den er zurückgreifen kann, der tatsächlich mit **der Form** der Musik, mit der wir arbeiten, etwas anfangen kann: Rhythmik, Harmonik, alles was darin enthalten ist, sind keine ihm unbekanntes Größen, seine Gehirnzellen können damit etwas anfangen.

In anderen Produktionen mit Videoleuten habe ich auch schon erleben müssen, dass keinerlei musikalisches Know-how existierte. Vielen ist vollkommen egal, was auf der Bühne passiert. Die machen ihren Film und der muss passen...

Schröder: ... oder ihre Installation ist einfach ein dekoratives Element. Dagegen wehre ich mich ja. Gegen dieses Äußerliche der Dekoration. Verschiebebahnhof Bühnenbild. Das ist meine Kritik.

Kloke: Ich muss um genauer Begrifflichkeit wegen widersprechen. Das, was wir gemacht haben, war Reagieren und Agieren in völlig neuen Bereichen. Vor allen Dingen, die eigenständige Musikalität, die aus der Reaktion von Wintersbergers Bildern spricht, ist eben nicht eine vorbereitet-fixierte Videoinstallation. Sondern, im Reflektieren, ein Rückerinnern, z. B. auf einmal einen crashigen Riss geben in die allzu große Schönheit. Es ist ein Erinnern an die Gebäude, die vorüberziehen wie ein lebendiger Zeitfluss. Was er geleistet hat, geht ja eben in der Zeitachse nach vorne und zurück und schafft in der Gegenwart einen Riss, quasi einen Widerstand, wo wir neu zu Sehendes leisten müssen.

Schröder: Und dann das Eingreifen in das Live-Geschehen. Indem Robbert sozusagen in einen Raum tritt, sich dreht, und plötzlich aus diesem Raum das neue Museum wird. Da wurde es ja deutlich, wie das ineinander geht.

Saalfrank: Zu welcher Interaktion kam es durch das Aufeinanderzugehen der verschiedenen Sparten, dass man mit Video, mit Musik, mit Sprache, mit Szene sich im Grunde genommen an einem Punkt trifft, auf dergleichen Augenhöhe? Was hat dazu beigetragen, dass hier Musik, Sprache und Video auf neuartige Weise zusammenkamen?

Kloke: Das Tanztheater war die erste Sparte, die es in den 70er Jahren geschafft hat, neue Wege zu gehen. Die haben das als erste erreicht, sich da von diesen tradierten Stücken à la „Schwanensee“ und „Nussknacker“ zu trennen.

Aber zum Musiktheater. Wenn wir uns heute überlegen, was von Musiktheater-Werken von 1950 bis zum Jahre 2000 übrig- und bestehen bleibt? So wahr ich hier am Tisch sitze, es fallen mir nicht mehr als 10 Stücke ein, die bleiben. Die wirklich bleiben. Wenn man 50 Jahre zurückgeht von 1900 bis 1950, dann sind es schon mindestens 100 Stücke. Da macht sich doch zumindest ein Prozess bemerkbar.

Schröder: Da würde ich auch widersprechen, weil ich glaube, das dies ein zeitgeschichtlicher Zusammenhang ist, der von vielen Leuten auch auf Literatur angewandt wird. Die behaupten ja auch, also seit spätestens Heiner Müller ist nichts mehr geschrieben, oder entdeckt. Die lassen schon Thomas Bernhard nicht mehr gelten.

Kloke: Ich lasse Sie gerne widersprechen, nur weichen Sie aus! Fakt ist doch: Es **bleiben** nicht mehr als 10 Stücke, 10 Musiktheater-Stücke von 1950 bis 2000.

Schröder: Ich wollte ja jetzt nicht widersprechen, sondern ergänzend sagen, Widerspruch war ein falsches Wort, dass ebenso Leute in der Rezeption über Literatur, über Malerei und über moderne Theaterstücke dasselbe sagen. Ich glaube, das halte ich eher für einen gesellschaftshistorischen Prozess. Was wird wo, ab welchem Jahr nicht mehr produziert und zwar in allen Kunstgattungen. Die Frage gibt es oft in vielen Bereichen.

Kloke: Das können Sie auch anders formulieren und sagen: „Ist die Wertidee eine andere geworden?“ Und ich glaube eben, dass ein abendfüllendes Musiktheaterstück nicht mehr ein "gemäßere" Ausdruck unserer Zeit ist. Ich glaube das einfach nicht mehr. Sonst würde es mehr Stücke geben, die bleiben und überleben. Es gibt diese nicht und das kennzeichnet die Krise.

Saalfrank: Herr Kloke, Sie behaupten, dass Sie mit dem, was Sie da tun, solche Konzepte zu denken und eben mit Collage-Technik oder mit spezifischem Programmieren für bestimmte Räume, dass an diesem Punkt sich zukünftig Musik und Musiktheater entwickeln kann. Warum funktioniert denn klassische Oper seit 50 Jahren nicht mehr?

Kloke: Die These, wenn es dann so etwas gibt, dass Stücke zwischen 1950 und 2000 dauerhaft "repertoirefähig" bleiben, dann überleben sie möglicherweise deswegen dauerhaft,

weil es Musiktheater-Konzepte oder musikalische Philosophien, weniger storys, Handlungs-Plots oder eben "normale" Opern sind. Zimmermanns Soldaten – die Kugelgestalt der Zeit; Nonos Prometeo - ein Stück der Stille, des neuen Hörens; Feldmans Neither - Konzeptkunst. Rihms – Eroberung von Mexiko, ein Stück Gesamtbühnenkunstwerk... Es ist das Konzeptio-nelle, was diese Stücke zu einem ganz neuen Denken über Musik und Theater herausfor-dert. Oder ein Beispiel für politisches Musik-Theater Henzes „We come to the River“ – und nicht zuletzt Messiaens St. François, das sich jedweder Kategorisierung entzieht. D.h., es muss nach etwas ganz Neuem gesucht werden, weil die Möglichkeiten, die wir ha-ben, so groß und vielfältig sind, dass das Aufeinanderzugehen dieser unterschiedlichen Theaterbereiche und -formen jetzt bei einem neuen Zusammengehen eine neue Wirkungs-stätte für kreatives Theater der Zukunft sein könnte.

II 2 Das Theater der Vergangenheit-oder der Zukunft?:

Teil2

Saalfrank: Herr Wintersberger, haben Sie das Gefühl gehabt, Sie haben im Grunde ge-nommen mit einer Gattung, die ständig an Relevanz verliert, nämlich der Musik und dem Musiktheater zusammengearbeitet? Was für ein Gefühl war das mit Oper, mit Musiktheater zusammenzuarbeiten?

Wintersberger: Da habe ich nicht so große Anknüpfungsschwierigkeiten gehabt eigentlich. Also, nur von dem heraus, dass ich das nicht wirklich kenne oder so, oder den Zugang nicht habe, dadurch, dass ich nicht in die Oper gehe, war es mir nicht fremd oder war ich nicht so....

Saalfrank: Warum gehen Sie nicht in die Oper?

Wintersberger: Warum gehe ich nicht in die Oper? Weil ich den Prozess und die ganze Funktion dahinter und den ganzen Schleier (schaut gequält)...

Kloke: Sie haben doch die schönste Oper in der ganzen Welt! (lächelt)

Wintersberger: Ja, natürlich, auch ab und zu gehe ich schon hin und schau mir auch Dinge an, aber dann bin ich meistens nicht unbedingt so der glücklichste Mensch, der da hinaus-geht, oder... (greift zum Wein)

Kloke: Aber die Leute sind doch alle so glücklich, wie Schröder immer sagt, die alle da in das Theater rennen, die sind alle so glücklich. Lasst denen doch das Theater.

Saalfrank: Spüren Sie da ein Defizit, oder haben Sie das vorher nicht gespürt?

Wintersberger: Ich spür grundsätzlich sehr viele Defizite in dieser Gesellschaft. Die kulmi-nieren halt meistens dann auch in diesen Kunstspitzen, wo ich natürlich versuche, mich zu-rechtzufinden, oder aber gleich das Kotzen kriege.

In der Gesellschaft, seit es die Kunst gibt, hat es so Spitzen, die da halt Kunst heißen, oder da gibt es Musiktheater und das taucht halt heraus, aus der Gesellschaft und ich sehe grundsätzlich sehr viele Dinge, die ich vermisse dort, natürlich. Oder, die ich draußen sehe eigentlich, oder drinnen eigentlich überhaupt nicht mehr sehe. Also, es dreht sich völlig um. Die Innovationsspirale oder die Innovationszirkulationskraft dieser Häuser, wie sie eigentlich gebaut wurden. Die wurden ja nicht geschaffen, damit wir uns jetzt restaurativ dort hineinsetzten und quasi irgendetwas zelebrieren, eine Brautschau quasi, die nicht wirklich stattfindet, ...

Saalfrank: Können denn unsere Spielpläne mithalten?

Kloke: Schauen Sie sich einmal die Spielpläne der deutschen Opernhäuser an. Dann meinen Sie nicht, dass Sie im Jahre 2004 leben, dann meinen Sie, Sie erleben das Jahr 1932.

Saalfrank: Ist das europaweit festzustellen?

Kloke: Es gilt vor allem für Deutschland, da die anderen Länder eine völlig andere Tradition und eben deshalb auch andere Offenheit in dieser Frage haben.

Saalfrank: Interessanterweise ist es ja gerade das festgefügte Theater, was die Entwicklung von Theater eigentlich eher behindert. Denn sehr gutes Theater und sehr gutes Musiktheater und sehr gute Anregungen in diesem Bereich findet man außerhalb von Deutschland sehr wohl. Also, das kann man nicht mehr sagen, dass das festgefügte Ensemble-Theater in der Flächen deckenden Kunstversorgung in Deutschland der Theaterentwicklung so unbedingt förderlich sei. Das ist ein ganz großes Problem. Das, was sich jetzt in der Wirtschaft ankündigt und was sich als Entwicklungsprozess – siehe Globalisierung – andeutet, das wird die Theater spätestens in 10 Jahren ereilen.

Schröder: Nein, ich denke das würde ich jetzt so nicht miteinander vergleichen. Die Frage ist ja, ob es einen Punkt von von Effizienzgewinn und Produktionsverbesserung gibt..

Beim Theater muss man, denke ich, ganz genau unterscheiden die Produktdiskussion, d.h., das was wir gemacht haben, was ist eigentlich Theater als Aufführung, worum geht es da, was führen wir dort auf, mit welchen Sparten... also, was zeigen wir? Die andere Frage ist, wie machen wir das? Bei dem Thema: „Wie machen wir das“ geht es sicher darum, Erkenntnisse aus der Globalisierungsdebatte mit aufzunehmen...

Das „WIE“ ist ein völlig veraltetes Relikt. Das wird sich so auf Dauer nicht halten lassen, wie hier Theater produziert wird. Um das „WAS“ – ich denke, da muss man einfach wieder neue Freiräume schaffen durch die Entkopplung von dem wie heute Theater gemacht wird. Was kann Theater eigentlich alles sein?

Saalfrank: Über das wie haben wir ja nun oft genug gesprochen, was würden Sie denn sagen, was ist denn an dem „Wie“ falsch, wie sich das darstellt, der Punkt ist ja sehr interessant. Meinen Sie, dass die Institutionen wirtschaftlichen Bedingungen unterworfen werden, sollten.. d.h. so, wie auch andernorts freie, kleine Produktionseinheiten zusammen kommen,

wo sich Leute mit bestimmten Interessen und Kernkompetenzen zusammen tun, um etwas zu tun?

Kloke: Meine These war es, dass es an einem institutionalisierten Theater so etwas wie das, was wir hier für die Regionale entwickelt und erstellt haben, nicht funktionieren kann, eben aufgrund der systemimmanenten Produktionsbedingungen. Herr Saalfrank, gibt es überhaupt eine Legitimation für das bestehende Theater?

Saalfrank: Ja, es gibt eine letzte Legitimation für das bestehende Theater...das es hat durch die Festgefügtheit seiner Strukturen, und dadurch dass man es gar nicht abschaffen kann, weil das zu teuer ist. Man kann nicht ein Theater auf Null runterfahren, weil man muss Abfindungen zahlen, man killt das Personal nicht weg. D. h., diese Struktur ist der letzte Bewahrer, dass es Theater überhaupt noch gibt. Und wenn ich die Struktur ändere, ist Theater weg. Aber, wenn ich die Struktur nicht ändere, wird es auch kein anderes Theater mehr geben.

Saalfrank: Gegenfrage an Sie, Herr Kloke. Sie haben jetzt gesagt „Was ist daraus geworden? Eine Kettenreaktion von der ersten Aktion in der Jahrhunderthalle zur Ruhr-Triennale heute“. Es gibt eine Nachhaltigkeit, aber könnte man nicht sagen, dass die Nachhaltigkeit im Grunde genommen darin besteht, dass das alte bestehende Theatersystem sich dieser Ergebnisse bemächtigt hat? Denn, welche Situation ist heute? Der kommende Intendant der Ruhr-Triennale war bisher Präsident des Deutschen Bühnenvereins. D.h. der Gralshüter des deutschen Theatersystems. Der wird der nächste Intendant der Ruhr-Triennale.

Kloke : Das ist gewissermaßen die Ironie der Geschichte.

Saalfrank: Was, wofür steht denn diese personelle Besetzung? Die ist sehr absurd. Das sich das System das wieder einverleibt.

Kloke : Mortier hat kassiert und ist jetzt bei der Pariser Oper, das System hat ihn wieder... Ich denke jedenfalls, es ist ein Fehler zu glauben, dass man die Fragen der Zukunft von Theater, Musik, Kultur nur vom Wirtschaftlichen und Finanziellen her sieht. Das ist sicher eine wichtige Grundlage, aber die andere Frage ist wirklich die damit verbundene Definition von Inhalten. Denn, wenn die stimmt, oder wenn die neu entfacht wird, dann gibt es auch Lösungen für die Finanzen, oder gibt es weitere Defizite?

Saalfrank: Wir haben aber ein großes Kompetenzproblem auch auf Seiten des Staates, und zwar in allen Bereichen. Es gibt da ein ganz, ganz großes Kompetenzproblem bis ganz oben hin. Ich habe letztens von der Vorsitzenden dieser Kultur-Enquete-Kommission gelesen, die Probleme der Kultur in Zukunft werden sich lösen, wenn wir kulturverständige, innovative Beamte hätten. Da ist so eine zentrale Aussage: wie lösen wir die Probleme? Dadurch!



7 Finale: Immer wieder Fidelio

Schröder: Das, wie ich es hier erlebt habe, welch Sprengstoff, welch Katapult Musik für mich oder auslösend vor mir ist, das war für mich z. B. etwas Ungeheueres. Und das erlebt man als Schauspieler wirklich nicht oft. Ich habe bei den Leuten gemerkt, wenn die sich entspannt oder die Spannung mitgetragen haben, sie sind mit uns mitgewandert. Es war niemals unser Anliegen, per se zu provozieren. Und das fand ich das besonders Schöne, dass es zwar widerständig ist, in sich erst einmal, als Aufbereitung, als Ästhetik, als "wie setzt man Sprache", die man nicht zuordnen kann, aber die Nichtzuordenbarkeit, wer spricht da eigentlich, wird auf einmal zum Annehmbaren. Und das finde ich auch das Gute bei dem Projekt und das gilt es immer wieder zu verfolgen.

Kloke: Ich finde, Fidelio ist als Konstrukt oder Machwerk eben immer wieder herausfordernd: Unterbrochen durch Dialoge und in der Chronologie der Ereignisse ein ganz wirres, dramaturgisches Konzept. Eigentlich kam die Oper Fidelio als nicht gelöstes Projekt immer wieder zum Vorschein, wenn man mal betrachtet, wie sie durch das Lebenswerk Beethovens hindurchgeistert - *weil* Fidelio immer wieder anklopft bei den Fragen, wo es um das Persönliche, um das Politische und um die Kunst an und für sich geht....

So, wie wir jetzt den Fidelio in dieses Projekt einverwoben haben, wird die gigantische Komplexität des Fidelio-Themas erkennbar!

Saalfrank: Ich glaube, dass das, was Sie eben zuerst gesagt haben, die Musik stelle ihr Licht viel zu sehr unter den Scheffel, das Problem ist die Repräsentation, die heute für Musik steht: Gefühl und Qualität der Darbietung. Da werden irgendwie Dinge der Musik ange-dichtet, die sie so gar nicht hat. Musik kann auch vom Denken her, wenn man sie richtig

¹ Anmerkung der Redaktion:

Es existiert folgendes Werk von Schostakowitsch, das den Diskutanten wohl nicht geläufig war: Moskau-Tscherjomuschki (Kirschbaumsiedlung)-Operette op.105 - Operette in 3 Akten, 1958, Libretto: W. Mass und M. Tscherwinski, Uraufführung: Moskau 1958

denkt und das Programm denkt, wahnsinnig viel aussagen. Sie kann auch intellektuell Gewicht haben. Sie kann konkrete Aussage haben.

Kloke: Ja, ja der alte Streit: "prima la musica, poi le parole"...das Programm und was hinter der Musik steht, ist entscheidend, nur dann kann *Interpretation* den Nerv treffen!

Saalfrank: Das was wir gemacht haben, das war ganz und gar *gedacht*. Und *das* ist man bei dem Punkt Musik gar nicht mehr gewohnt. Dass gut gedachte Musik auch wirklich etwas anstoßen kann...

Robbert: Nicht, dass hier ein falscher Eindruck entsteht: die Qualität des Denkens beeinflusst *natürlich* auch den emotionalen und musikalischen Output! Ohne die Leistung der „Köpfe im Hintergrund“ hätte das Ergebnis komplett anders ausgesehen und geklungen!

Kloke: Ich fand die Region durch die Regionale sehr spannend.

Saalfrank: Es gibt jedenfalls kaum eine Region in Deutschland, die ich so gut kenne, wie das Gebiet der RegionaleEMBED.