

Der Choreograf Lemi Ponifasio lud bei seiner ersten Operninszenierung – Carl Orffs *Prometheus*¹ – das Publikum zu einer gemeinsamen Zeremonie mit Sängern, Tänzern, Musikern und Schauspielern der MAU-Company ein. Grundlage dafür war seine Idee, eine der wichtigsten europäischen Mythen mit der Mythologie seiner polynesischen Kultur zu verbinden und damit einen Dialog zwischen der antiken Vorlage, Aischylos' Bearbeitung und Orffs musikalischer Architektur zu eröffnen. Der italienische Theaterkünstler Romeo Castelluccis hingegen verzichtete bei seiner Inszenierung von Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (Ruhrtriennale 2014) gänzlich auf Tänzer und Darsteller. Die einzige Spur eines Körpers auf der Bühne war tierischer Knochenstaub von fünfundsiebzig Rindern, den er durch seine Choreografie für vierzig Maschinen zum Tanzen brachte. Mit dem Knochenstaub verweist Castellucci auf eine heutige industrielle Vorstellung von Opfer, die er dem archaischen Opferritus aus Strawinskys Vorlage gegenüberstellt.

Wozu ist Musiktheater fähig, wenn die traditionell organisierten Produktionsstrukturen einer Oper oder eines Stadttheaters entfallen? Diese Erfahrung konnte ich während der *Ruhrtriennale 2012-2014* als Dramaturg im künstlerischen Team von Heiner Goebbels machen. In traditionellen Produktionsstrukturen steht die Aufführung zumeist am unteren Ende eines hierarchischen Ordnungssystems, das ihre Entstehung einerseits ermöglicht, sich aber gleichzeitig in Bezug auf ihre Ergebnisoffenheit bereits im Voraus determinierend auswirkt. Als der Komponist und Theatermacher Heiner Goebbels mit seinem Team die künstlerische Leitung der *Ruhrtriennale* übernahm, geschah dies mit dem Anliegen, Räume zu öffnen, in denen der künstlerische Prozess im Mittelpunkt steht. Mit der Triennale wollte er einen Ort schaffen, an dem neue Formate entstehen können, die sich so wenig wie möglich diesen Gesetzmäßigkeiten eines Außen unterordnen, sondern umgekehrt auf den Betrieb zurück wirken.

Festivals von der Größe der *Ruhrtriennale* sind hinsichtlich ihrer Struktur ähnlich organisiert wie große Theater oder Opernhäuser – mit zwei entscheidenden strukturellen Unterschieden: Es gibt keinen laufenden Spielbetrieb in einem entsprechenden Haus sowie keine festen Ensembles aus Schauspielern, Sängern, Musikern und so weiter. Ein nicht hierarchischer Umgang mit theatralen Mitteln wie Licht, Ton, Raum, Text, Musik und Bewegung scheitert unter Umständen bereits daran, dass für die Beleuchtungsprobe nur wenige

Matthias Mohr

»Theater, das so viel mehr sein kann ...«

Die *Ruhrtriennale* unter der Leitung von Heiner Goebbels

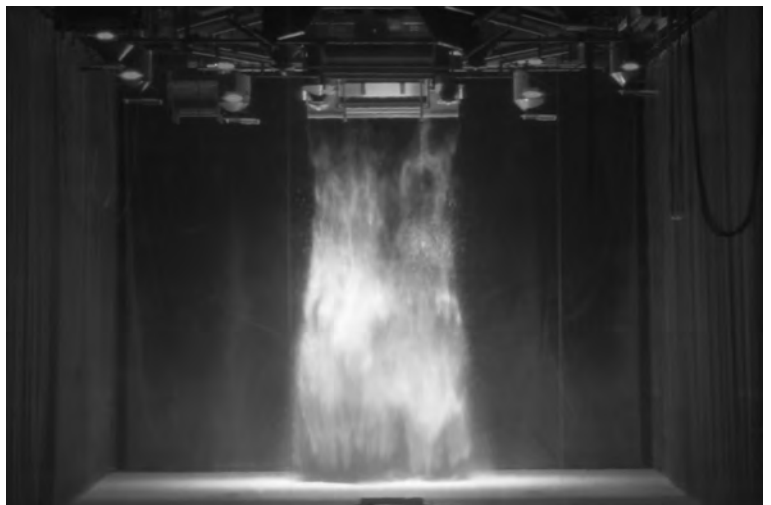
Tage angesetzt werden können, die Bühne am Abend wieder für eine Aufführung zur Verfügung stehen muss und im Idealfall möglichst viele Ensemblemitglieder beschäftigt werden sollten. Die beteiligten Gewerke arbeiten aufgrund des parallel zu den Proben laufenden Spielbetriebs in Schichten, daraus folgend setzen sich die Produktionsteams immer wieder neu zusammen. Die Fluktuation des Personals während der Probenzeit bedingt, dass Technik und Ausstattung letztlich nur noch als ausführende Instanzen fungieren können, statt den künstlerischen Prozess »auf Augenhöhe« kreativ mitzugestalten.

Heiner Goebbels: Logik des Materials

Die Arbeiten von Heiner Goebbels – ob eigene Kompositionen oder Inszenierungen anderer Stücke – entstehen aus einer anderen Logik heraus. Bis auf wenige Ausnahmen sind die beteiligten Gewerke, Künstler und Statisten bei allen Proben anwesend, ein Umstand der eine wirkliche Polyphonie der theatralen Mittel erst möglich macht. Im Gegensatz zu sechswöchigen zusammenhängenden Probenphasen kann sich die Arbeit an einer Produktion über zwei Jahre erstrecken. Zwischen kürzeren Probenblöcken liegen mehrere Wochen, die eine Überprüfung und Weiterentwicklung der erzielten Erkenntnisse zulassen.

1 Im September 2012 im Rahmen der *Ruhrtriennale 2012-2014*.

Der italienische Theatermacher Romeo Castellucci inszenierte bei der *Ruhrtriennale 2014* Strawinskys *Sacre du Printemps* für vierzig Maschinen und Knochenstaub von fünfundsiebzig Rindern, den er zum Tanzen brachte. (© Ruhrtriennale/Wongge Bergmann)



Goebbels nimmt bewusst keine thematischen Setzungen vor, um deren Illustration im Probenprozess zu vermeiden. Sein Interesse richtet sich vielmehr auf ein konkretes Material, auf eine Form oder einen theatralen Komplex wie zum Beispiel das Verhältnis von Präsenz und Abwesenheit auf der Bühne. Eine Untersuchung von Goebbels Theater unter musikalischen Gesichtspunkten bedürfte jedoch einer tieferen Analyse. Die grobe Skizzierung seiner Arbeitsweise ist für die vorliegende Betrachtung als Folie aufschlussreich, vor deren Hintergrund die Produktionsbedingungen während der drei Jahre seiner Intendanz gestaltet wurden mit dem Ziel, ein Theater zu schaffen, das »so viel mehr sein [kann]: eine Vielfalt von Eindrücken aus Bewegungen, Klängen, Worten, Räumen, Körpern, Licht und Farben. Und mit diesem ›mehr‹ kann das Theater uns vielleicht gerade da berühren, wofür uns (noch) die Worte fehlen.«²

Der Begriff Theater steht hier für eine Kunst, die sich nicht an Spartengrenzen orientiert, sondern diese transzendiert. In diesem Sinne entstanden während der drei Jahre verschiedene Neuproduktionen aus den Bereichen der Bildenden Kunst, des Tanzes oder der Performance, deren Grenzen zum Musiktheater in vielen Fällen fließend waren und so neue Perspektiven für das Musiktheater eröffnen konnten. Dazu gehörten eine neue Arbeit des Video-Künstlers Douglas Gordon, Ryoji Ikedas *test pattern [100 m version]*, Anne Teresa De Keersmaekers Choreografie *Vortex Temporum* zu der gleichnamigen Komposition von Gérard Grisey oder *Last Adventures*, eine Kooperation der Performancegruppe *Forced Entertainment* mit dem libanesischen Klangkünstler Tarek Atoui. Darüber hinaus gab es Neuinszenierungen ausgewählter Musiktheaterstücke des 20. Jahrhunderts, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wegweisend waren für eine Erweiterung des Musiktheaterbegriffs und zugleich aufgrund ihrer Inkompatibilität mit dem Opernbetrieb kaum im Repertoire auftauchen wie John Cages *Européras 1 & 2*, Harry Partchs *Delusion of the Fury* und Louis Andriessens *De Materie*.

John Cage: *Européras 1 & 2*

»For 200 years the Europeans have sent us their operas. Now I am returning them all of them.« (John Cage) Cages *Européras 1 & 2*, zählt zu den spannendsten Opernkonzeptionen des 20. Jahrhunderts. Die beiden nacheinander aufzuführenden Opern sind seine größte und radikalste Musiktheaterarbeit. Cage erweitert hier das bereits in der Zusammenarbeit mit

der radikalen Unabhängigkeit von Musik und Szene auf alle, die Oper konstituierenden Elemente. Dieses Verfahren verhilft den Theatermitteln zu einer Autonomie, die sie im traditionellen Theater als untergeordnete Medien der Bedeutungsproduktion verlieren. *Européras 1 & 2* erzeugt eine Struktur, die das Chaos zulässt, und ist dabei sowohl Bekenntnis zu Heterogenität als auch eine Ermächtigung des Betrachters. Die Herstellung von Brüchen und Differenzen, deren Wirkung nicht bereits durch die Autorität des Künstlers oder dessen Botschaften kanalisiert worden sind, führen, mit Rancière gesprochen, zu einer Emanzipation des Zuschauers beziehungsweise Zuhörers. In Anlehnung an den Begriff des *object trouvé* (Marcel Duchamp) wählte Cage mit Hilfe von Zufallsoperationen Fragmente aus zweihundert Jahren Opernrepertoire aus und lässt diese innerhalb vorgegebener Zeitabschnitte von den Musikern solistisch ausführen. Die Musiker sowie alle beteiligten Akteure beziehen ihre Einsätze von einer auch für die Zuschauer sichtbaren Zeitanzeige, es gibt keinen Dirigenten.

Das Schema für die Organisation des Bühnenablaufs wird von vierundsechzig Segmenten gebildet. Auf- und Abtritte der Akteure, ihre Positionen auf der Bühne und die der wechselnden Requisiten und Bühnenbildprospekte sind mit Hilfe von Zufallsoperationen nach dem I-Ging definiert: »Alles ist getrennt, überhaupt alles von allem. Die Szene ist ja nicht so angelegt, dass die verschiedenen theatralischen Elemente einander stützen oder tragen oder sich auch nur aufeinander beziehen, sondern jedes hat seinen eigenen Status, seine völlig unabhängigen Zustände von Aktivität. ... Es ist ein Experiment, dessen Ausgang nicht vorhersehbar ist, bevor es stattfindet. Aber ich bekomme zunehmend den Eindruck, dass es interessant werden kann.«³ Die Überlagerungen der Elemente erzeugen eine musikalische Landschaft, ein endloses Band aus Stimmen, Klängen und Bildern, die das Publikum stetig dazu herausfordern, sich darin hörend und sehend zu orientieren. Cage spricht von einem »garden of images«. In seinen Notizen nennt er Wettermaschinen, große Raumtiefe, garten- und landschaftsähnliche Arrangements, die er allerdings, in der von ihm selbst eingerichteten Frankfurter Aufführung 1987 nur ansatzweise umsetzen konnte.

Die Bochumer Neuinszenierung von Heiner Goebbels setzte an diesem Punkt an. Der Anspruch des künstlerischen Teams bestand darin, den experimentellen Ansatz von John Cage mit den heutigen Möglichkeiten neu zu realisieren und der Oper zugleich zu einer großen ästhetischen Dichte zu verhelfen. Sowohl

2 Heiner Goebbels, Editorial im Programmbuch der Ruhrtrienale 2012, S. 7.

3 John Cage, Interview mit Heinz-Klaus Metzger in: *Die Opernzeitung Frankfurt*, Okt./Nov. 1987, S. 3.

die völlig andere Arbeitsweise des künstlerischen Teams in Bezug auf die Organisation der Probenprozesse als auch der Aufführungsort – die Bochumer Jahrhunderthalle mit ihrer extremen Raumtiefe – eröffneten dem Werk neue Perspektiven. Um das sprachliche und musikalische Spektrum der europäischen Operngeschichte in den Gesangspartien möglichst weit fassen zu können, wurden die Sänger und Sängerinnen aus verschiedenen Ländern Europas ausgewählt. Der ursprünglichen Idee Cages folgend, Bühnenbilder aus dem Opernfundus zu nutzen (Cage hatte in Frankfurt größtenteils auf bedruckte Prospekte zurückgreifen müssen), entnahm der Bühnenbildner und langjährige künstlerische Partner von Heiner Goebbels, Klaus Grünberg, dem szenografischen Bildrepertoire der Operngeschichte zweiunddreißig Bühnenbildfragmente, die in *Europas 1* Verwendung fanden. Der Auf- und Abbau der Bühnenbilder durch »Assistenten« ist sichtbar und Teil der Choreografie. In *Europas 2* findet das Bühnengeschehen vor einem einzigen Bild statt, das sich mittels Videoanimation kaum merklich verändert. Die Raumtiefe und damit die Wege der Sänger werden stark verkürzt, was die Szene im Gegensatz zum ersten Teil stark verlangsamt und an den Zuschauer heranrückt. Hinzu kommt eine in schwarz-weiß gehaltene Farbigkeit, die in Verbindung mit den genannten Aspekten die Aufmerksamkeit des Zuschauers im Vergleich zu *Europas 1* stärker auf das Hören lenkt.

Ryoji Ikeda: *test pattern [100 m version]*

Von einer Überforderung im oben angeführten Sinn kann man auch bei der audiovisuellen Installation *test pattern [100 m version]* des japanischen Künstlers Ryoji Ikeda sprechen. Ikedas Arbeiten zeichnen sich vor allem durch den gleichberechtigten, souveränen Umgang mit visuellen und akustischen Medien aus. Zu seinen langfristigen Projekten zählt unter anderem die Werkreihe *test pattern* (seit 2008), bei der er die unsichtbaren digitalen Datenströme, die uns alltäglich umgeben, in Barcode-Muster, binäre Strukturen und elektronische Klänge übersetzt. Für die Duisburger Kraftzentrale konzipierte Ikeda *test pattern [100 m version]* und setzte damit die Reihe mit einer neuen Arbeit fort. Im Zentrum stand dabei das auch durch den Raum herausgeforderte Spannungsfeld zwischen technischer Machbarkeit und menschlicher Wahrnehmung. In die Mitte einer der größten Industriehallen des Ruhrgebiets platzierte Ikeda eine steril wirkende, einhundert Meter lange, digitale Landschaft aus rapide wechselnden Schwarz-Weiß-Strukturen.



Über eine betretbare, einhundert Meter lange Fläche fliegen in rasendem Tempo zuckende Bildströme, ziehen sich zusammen, formieren sich neu. Bild und Ton sind mit chirurgischer Präzision miteinander synchronisiert. Es entsteht der Eindruck, jedes visuelle Element findet eine akustische Entsprechung. Ikeda platziert eine Reihe von Lautsprechern um die Projektionsfläche und erzeugt damit einen immersiven Raum, eine audiovisuelle Bühne, die der Zuschauer – der damit zum eigentlichen, aber zufälligen Akteur dieses Musiktheaters wird – betreten oder aus der Distanz betrachten kann. Verlässt man diese Bühne, verliert sich die Präzision des Rhythmus in der Überakustik der Kraftzentrale.

Ikeda thematisiert mit dieser Setzung das Verhältnis zwischen Zuschauer und Performer und zugleich die Beziehung von akustischem zu architektonischem Raum. Die serielle Perfektion des künstlichen Environments steht im extremen Kontrast zu jeder menschlichen Bewegung: »Durch die Art der Verwendung von Licht, Bild und Klang versucht der Künstler, unserer Wahrnehmung von Raum und Zeit eine neue Form zu geben, indem er in seinen Environments ein intensives Bewusstsein der Gegenwärtigkeit erzeugt – man wird gewissermaßen zum Protagonisten in einem Bühnenraum. Beim Betreten dieser Environments überwältigt einen in der Regel schon die schiere Größe und sensorische Überfrachtung, die wiederum die Bedingungen für eine enorme Schärfung des Bewusstseins sind.«⁴

Die Betrachtung transdisziplinärer Musiktheaterproduktionen jenseits strukturell erzeugter Hierarchien und Spartenentrennungen ließe sich entsprechend erweitern, muss aber an anderer Stelle fortgesetzt werden. ■

Ein epochales Theaterereignis war bei der *Ruhrtriennale* 2013 die audiovisuelle Installation des japanischen Künstlers Ryoji Ikeda *test pattern [100m version]* in der Duisburger Kraftzentrale. (© Ruhrtriennale/Wongle Bermann)

4 Benjamin Weil, in: Kazunao Abe (Hrsg.), *Ryoji Ikeda, Datamatics*, CHARTA, Milano 2012.