

Composed Theatre

Zur Konzeption des Begriffs

1 Bereits 2012 erschien der von Matthias Rebstock und David Roesner herausgegebene Tagungsbericht *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol 2012 (in englischer Sprache).

Composed Theatre ist als Sammelbegriff für Theaterformen zu verstehen, die sich insbesondere hinsichtlich ihres Entstehungs- und Arbeitsprozesses durch die Verwendung kompositorischer Verfahren und Strategien auszeichnen und wesentlich durch ein musikalisches Denken geprägt sind.¹ Es zeichnet sich durch bestimmte ästhetische Grundüberzeugungen und Praktiken aus, zum Beispiel durch die prinzipielle Gleichberechtigung der Elemente Text, Musik, Aktion, Bild und deren musikalisch-kompositorische Organisation. Wie sich die einzelnen Elemente in der Zeit jeweils zueinander verhalten, wird dabei nach kompositorischen Prinzipien und Vorstellungen organisiert. Ebenso ist die Auflösung der – für die Oper typischen – gestaffelten Produktionsform (Libretto, Komposition, Inszenierung) für das Composed Theatre charakteristisch. Favorisiert werden Stückentwicklungen und kollaborative Produktionsstrukturen, in denen aus den verschiedenen Richtungen (Musik, Text, Szene) direkt für das Aufführungsereignis gearbeitet wird. Damit verbunden sind dann neue Werk- und Autorschaftskonzepte.

3 Siehe u.a. Simone Heilgen-dorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik. Vergleichende Analysen zu Dieter Schmebel und John Cage*, Freiburg im Breisgau 2002.

4 Siehe u.a. Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater: das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim 2007.

5 Natasha Lushetich, *Fluxus: The Practice of Non-duality*, Amsterdam 2014.

2 Siehe u. a. David Roesner, *Musicality in Theatre – Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Farnham 2014.

I Ausgangspunkt für unsere Überlegungen zum Composed Theatre war die Beobachtung, dass es ein Feld musiktheatraler Arbeiten gibt, das üblicherweise durch verschiedene Disziplinengrenzen auseinanderdividiert wird, obwohl es gemeinsame historische Wurzeln hat und sich ästhetisch durch eine Reihe von gemeinsamen Charakteristika auszeichnet. Auf der einen Seite stehen dabei Bezeichnungen wie Neues oder Experimentelles Musiktheater, auf der anderen Seite Spielarten des postdramatischen Theaters, die sich durch eine besondere Form der Musikalisierung² auszeichnen. Wird das Neue Musiktheater hauptsächlich von Festivals und Veranstaltern für neue Musik präsentiert (seltener auch an Opernhäusern), so sind die postdramatischen Formen an den öffentlichen und freien Sprechtheaterbühnen zu finden. Sie sind im Theaterdiskurs verankert, die Zentralfiguren sind die RegisseurInnen; demgegenüber ist das Neue Musiktheater Teil **2** des Neue-Musik-Diskurses und wird primär

von den KomponistInnen bestimmt. Beide Bereiche existieren weitgehend parallel, ein Austausch und eine gegenseitige Befruchtung finden nur ansatzweise statt. Hinzu kommen teilweise noch Arbeiten, die in Bezug auf ihre institutionelle Anbindung, Vermarktung und/oder Rezeption im Bereich des Tanztheaters, des inszenierten Konzerts oder gar der Klanginstallation angesiedelt sind. Mit der Einführung des Terminus Composed Theatre ist also von uns nicht die Einführung einer neuen Gattungsbezeichnung beabsichtigt. Vielmehr versuchen wir damit, Theaterformen in den Blick zu nehmen, die *zwischen* den klassischen Konzeptionen – und Institutionen bzw. Strukturen – von Musik, Theater und Tanz liegen und die grundlegend auf kompositorischen Strategien und musikalischem Denken beruhen. Der Terminus soll folglich ein Feld eröffnen und Verbindungen schaffen, statt zu begrenzen oder gar abzuschließen. Deswegen ist es auch weder möglich noch produktiv, im Folgenden eine trennscharfe Definition zu liefern. Stattdessen sollen Charakteristika oder Symptome einer »Ästhetik des Composed Theatre« vorgeschlagen werden.

Als erster Schritt lässt sich das Feld über prominente Akteurinnen und Akteure exemplifizieren: Heiner Goebbels, Georges Aperghis, Manos Tsangaris, Carola Bauckholt, Daniel Ott, Robert Ashley oder Meredith Monk wären als KomponistInnen (und häufig auch RegisseurInnen) zu nennen; Robert Wilson, Christoph Marthaler, Ruedi Häusermann oder David Marton als Regisseure (die charakteristischer Weise auch Tänzer beziehungsweise Musiker sind). Und im Tanz ließen sich Arbeiten von Xavier le Roy, William Forsythe oder Sasha Waltz anführen. Typisch für diesen Bereich sind darüber hinaus freie Musiktheaterensembles wie *Theater der Klänge* in Düsseldorf, *Die Maulwerker* in Berlin, *Post-operative Productions* (Sussex) oder das Musiziertheater *Transparent* in Rotterdam. Die meisten der damit skizzierten Positionen haben starke Bezüge zu Positionen der 60er Jahre, insbesondere zu John Cage³, Mauricio Kagel⁴ oder der Fluxusbewegung⁵, die wiederum in den gattungsüberschreitenden Ansätzen der Theateravantgarden der 20er und 30er Jahre wurzeln.

II Versucht man sich dem Feld über gemeinsame ästhetische Positionen zu nähern, stößt man zunächst auf die Frage, was unter »composed« zu verstehen ist. Im Englischen ist beispielsweise keineswegs klar, dass es sich bei *composition* um musikalische Komposition

Editorial

Musiktheater ist so lebendig wie kaum je zuvor, eine Lebendigkeit, die auf Veränderung aus ist. Mit Staunen ist zu beobachten, wie allerorten neue Produktions-Plattformen gebildet werden (z. B. *Die Taschenoper* in Salzburg, *Now! Oper der Gegenwart* in Graz, das *OPERA LAB* in Berlin, *Weitwinkel. Zeitgenössisches Musiktheater* in Bern, *Die junge MET* in Nürnberg usw. usf.), dezentrale Keimzellen für Erneuerung, und wie der Formenkanon erneut in Bewegung geraten ist. Gleichzeitig boomt der Bau neuer repräsentativer Opernhäuser auf der ganzen Welt und beginnt selbst Neues Musiktheater langsam aber stetig in diese Präsentations-Institutionen einzuwandern. Wie kaum eine andere Gattung ist Musiktheater von einem experimentellen Geist erfasst, der die Gattung – manchmal bis zu ihrer Auflösung – in neue Qualitäten treibt, für die es noch keinen Begriff gibt. Im Gegensatz zu den 60er/70er Jahren, den Aufbruchsjahren eines Neuen Musiktheaters, »ist heute geradezu überall Theater am Werk«, schreibt Roland Quitt in seinem historisch akzentuierten Exkurs zur Situation zeitgenössischen Musiktheaters. Längst auch haben viele Ensembles für neue Musik das Performative als Potenzial für sich erkannt.

Zur Markierung dieser erneuten innovativen Umbrüche nutzten wir als Titel den Begriff *Composed Theatre*. Es ist ein geborgter Begriff, dessen Urheber, die Musiktheaterwissenschaftler Matthias Rebstock (dem wir für konzeptionelle Hinweise zu diesem Heft danken) und David Roesner, ihn für uns noch einmal konkretisiert haben. Die stärksten Impulse für die zu beobachtenden Veränderungen scheinen heute von vier Ebenen auszugehen: Enthierarchisierung der Produktionsbedingungen (Texte von M. Mohr, P. Frank, T. Reinholdtsen, L. Dohms, F. Sarhan); Nutzung der (Neuen) Medien (J. Pielsticker/W. Grammel); Auseinandersetzung mit dem Alltag (M. Maierhof/St. Pohl, I. Bazak/G. Kampe, Ch. Messner); Neusichtung der visuellen/performativen Ebene (J. P. Hiekel, G. Nussbaumer) bis hin zu deren Negation (M. Schlumberger, G. Nauck, D. Lübbe). Heiner Goebbels fand dafür den schönen Begriff einer »Ästhetik der Abwesenheit«, was Musik und ihrer Wahrnehmung einen größeren Raum gibt. Klaus Lang nähert sich durch Reduktion des Visuellen *und* Musikalischen installativen Formen, Sabrina Hölzer wiederum verzichtet gänzlich auf das Sehen, um mit ihren einzigartigen Produktionen *Into the Dark* nur noch Musik, Klang und Geräusch im völlig lichtlosen Raum zu inszenieren. Die Fülle der versammelten Beiträge verweist nicht nur auf die Vielgestaltigkeit jenes *Composed Theatre*, sondern zugleich auf die Dringlichkeit, sich vor allem mit seinen Innovationen und deren verursachenden Kontexten weiter auseinanderzusetzen.

(Gisela Nauck)

handelt. Der Begriff ist wesentlich weiter und unspezifischer gefasst als im Deutschen und ist näher an der ursprünglichen lateinischen Wortbedeutung des Zusammensetzens. In diesem Sinn ist aber jede Form von Theater »composed«. Bei *Composed Theatre*, so wäre eine erste Spezifizierung, geht es also um den musikalischen Sinn von *composition*: Gemeint sind damit Theaterformen, die auf musikalisch-kompositorischen Strategien und Techniken beruhen, die aber nicht mehr nur auf das Feld des Musikalisch-Klanglichen appliziert werden, sondern auch auf außermusikalisches Material wie Sprache, Aktion, Bewegung, Licht etc., beziehungsweise maßgebend für Dramaturgie und Struktur von theatralen Aufführungen insgesamt sind.

Ein zweites Charakteristikum beziehungsweise Symptom des *Composed Theatre* besteht in der Überzeugung von der Unabhängigkeit beziehungsweise Hierarchiefreiheit der theatralen Elemente: Prinzipiell stehen Text, Musik und Aktion auf derselben Stufe. Kein Element hat nur illustrierende oder unterstützende Funktion, alle können in ihrem Zusammenwir-

ken frei *komponiert* werden. Georges Aperghis verdeutlicht diesen Punkt: »The visual elements should not be allowed to reinforce or emphasise the music, and the music should not be allowed to underline the narrative. Things must complement themselves; they must have different natures. This is an important rule for me: never say the same thing twice [...]. Another thing has to emerge that is neither one nor the other; it is something new.«⁶ Ganz ähnliche Äußerungen finden sich in Heiner Goebbels Schriften⁷.

Ein drittes Charakteristikum fokussiert stärker auf die Arbeitsprozesse. *Composed Theatre* bezieht sich dann nicht nur auf Aufführungen, die auf kompositorischen Strategien beruhen. Es umfasst auch Arbeiten, die im Prozess ihrer Entwicklung mit kompositorischen Techniken gearbeitet haben, selbst wenn diese in der Aufführung nicht mehr direkt lesbar sind. Gleichzeitig wäre das jeweilige Ergebnis aber ohne den Einsatz dieser Arbeitsweisen so nicht entstanden. Dementsprechend muss sich das Augenmerk bei *Composed Theatre* nicht nur auf Aufführungen, sondern auch auf

Georges Aperghis in: *Werkstattgespräch Machinations*. Nathalie Singer im Gespräch mit Georges Aperghis, Katalog Wien Modern 2001, herausgegeben von Berno Odo Polzer and Thomas Schäfer, Saarbrücken 2001, S. 156.

⁷ Siehe Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*, Berlin 2012.

die Arbeitsprozesse richten. Typischerweise, obgleich nicht zwingend oder in allen Fällen, ist dieser im Bereich des Composed Theatre geprägt durch Phasen des Experimentierens, der Materialgewinnung, der Strukturierung von Material, der Kombination und Verketzung solcher Materialien und schließlich der Erstellung einer Großform. Und jeder dieser Schritte kann von musikalischen Prinzipien beziehungsweise musikalisch-kompositorischem Denken geleitet sein.

Viertens lässt sich häufig eine spezifische Auffassung des Arbeitsprozesses antreffen, mit der sich Composed Theatre beispielsweise von der traditionellen Produktionsweise von Opern abgrenzt. Vereinfacht dargestellt ist für Opern – auch zeitgenössische Opern – eine Aufteilung des Produktionsprozesses in einzelne, nacheinander erfolgende Schritte typisch: Libretto, Komposition, Inszenierung, Aufführung. Für jeden dieser Produktionsschritte ist die Entscheidungshierarchie relativ klar geregelt. Composed Theatre favorisiert hingegen eher offene Arbeitsformen mit flacheren und flexibleren Hierarchien. Ziel ist, einen Austausch und eine Beteiligung der Akteure am kreativen Gesamtprozess zu ermöglichen, so dass das Zusammenspiel der theatralen Elemente länger erprobt werden kann. In vielen

Fällen löst sich bei solchen Arbeitsprozessen die klare Unterscheidung zwischen Werk und Inszenierung auf zugunsten eines von Anfang an auf den Moment der Aufführung hin angelegten Prozesses.

Daher lässt sich, fünftens, Composed Theatre als Feld von Praktiken verstehen, das primär in seinen Aufführungen existiert beziehungsweise sich in diesen erst realisiert: Erst im tatsächlichen Zusammentreffen aller theatralen Elemente in Anwesenheit der Zuschauer. Der Kompositionsprozess verlängert sich quasi über die Inszenierung bis in die Aufführung hinein. Dabei hat eine solche prozessorientierte Arbeitsweise natürlich Konsequenzen für eine Reihe anderer Kategorien, die neu bestimmt werden müssen, sei es die Rolle der Notation, des Werks oder der Autorschaft.

III

Seit der Publikation unseres Buches *Composed Theatre* 2012 ist ein wenig Zeit vergangen, und ein paar vorläufige Beobachtungen zur Resonanz unserer Überlegungen sind vielleicht schon möglich: Insbesondere von KomponistInnen, die im Sinn der oben genannten Charakteristika arbeiten, und HochschullehrerInnen und StudentInnen wurde der Begriff dankbar aufgenommen und vielfach zitiert, da er in einem nach wie vor heterogenen Feld eine gewisse Zugehörigkeit zu einem Kontext suggeriert. Im Bereich des Sprechtheaters ist der Begriff bisher auf weniger Resonanz gestoßen. Dies könnte daran liegen, dass zwischen der Idee »musikalisch« zu arbeiten (was viele RegisseurInnen für sich beanspruchen) und »kompositorisch« zu verfahren doch eine nuancierte Abstufung in Bezug auf Komplexität, Handwerklichkeit und den musikalisch-historischen Bezugsrahmen liegt: Für viele musikalische Theaterregisseure ist die Populärmusik ein stärkerer Bezugspunkt und der Begriff des Komponierens gerade im deutschsprachigen Raum eher hochschwierig. Gegenbeispiele finden sich auf internationaler Ebene, wie zum Beispiel in einer eben eingereichten australischen Dissertation, in der der Autor, David Megarrity⁸, seine inszenierten Folk-Liederabende und multimedialen Theateraufführungen mit Popmusik bewusst als Composed Theatre reflektiert.

Interessant und wünschenswert wäre es daher aus unserer Perspektive, wenn sich die Idee des Composed Theatre international weiter anreichern würde, gerade auch im Hinblick auf Vorstellungen eines Komponierens, das die Hegemonie der europäischen Kunstmusik in Frage stellt.

8 David Megarrity, *Lifeinthelongtail. Music in performance* (Blog), <https://lifeinthelongtail.wordpress.com/> [24.06.2015].

Weitere Literatur

Christa Brüstle, *Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*, Stuttgart 2013.

Jörn Peter Hiekel (Hrsg.), *Neue Musik in Bewegung: Musik- und Tanztheater heute*, Mainz 2011.

Frieder Reininghaus, Katja Schneider (Hrsg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Laaber 2004.

Eric Salzman/Thomas Desi, *The New Music Theatre*, Oxford 2008.

Reinhard Josef Sacher, *Musik als Theater: Tendenzen zur Grenzüberschreitung in der Musik von 1958–1968*, Köln 1984.



AUSSCHREIBUNG IDEENWETTBEWERB KLANGKUNSTWERK: GÄRTEN DER WELT/ BERLIN EINSENDESCHLUSS: 7. SEPTEMBER 2015

Die Grün Berlin GmbH sucht gemeinsam mit der Stiftung NaturTon und der IGA Berlin 2017 GmbH nach Ideen für ein „Klangkunstwerk mit Vermittlungselement“ in den Gärten der Welt in Berlin (Marzahn-Hellersdorf). Klangkünstlerinnen und Klangkünstler sind gefragt, Entwürfe für ein ortsspezifisch ausgerichtetes, innovatives Klangkunstprojekt einzureichen. Die drei spannendsten Entwürfe werden prämiert.

Weitere Informationen finden Sie unter:
www.gruen-berlin.de/ausschreibungen/

GRÜNberlin
GMBH

NaturTon
STIFTUNG

IGA
BERLIN
2017
INTERNATIONALE
GÄRTEN
AUSSTELLUNG