

Die Dramaturginnen Katharina Ortmann und Elisabeth Tropper beschreiben zwei Projekte, die als Stückentwicklungen aus der ersten Plattform der *Münchener Biennale für neues Musiktheater* im November 2013 hervorgegangen sind und im Mai 2016 zur Uraufführung kommen werden. Eine formlose Einladung per Mail war der Anlass, Ende 2013 zu dieser Plattform zu fahren, die die beiden Intendanten der Münchener Biennale und ihr Team initiiert hatten. PerformerInnen, KomponistInnen, RegisseurInnen, MusikerInnen, KünstlerInnen, DramaturgInnen ... unterschiedlichster Sparten trafen hier aufeinander. Unsere Aufgabe bestand darin, kreative Teams zu bilden, um unter dem Motto *Original mit Untertitel* ein künstlerisches Projekt zu realisieren. Das Kennenlernen verlief nach Sympathie und Interesse, die Gruppen organisierten sich selbst – ohne Moderation durch die Initiatoren der Plattform. Schnell hatten sich einzelne Grüppchen gebildet, von denen manche sich noch mehrfach umsortierten. Wohin der hier begonnene Prozess führte, gestalteten die Teams in den folgenden Monaten überwiegend selbst. Zwei dieser Projektentwicklungen seien hier vorgestellt.

Katharina Ortmann: Erzählen gegen die Leere

Sweat of the Sun. Musiktheater für SängerInnen, SchauspielerIn und Kammerorchester. 1982 drehte der Regisseur Werner Herzog den Film *Fitzcarraldo*. Sein gleichnamiger Protagonist, ein Kautschuk-Baron um die Wende zum 20. Jahrhundert, ist besessen von der Idee, ein Opernhaus mitten im peruanischen Dschungel zu bauen. Herzog dokumentierte den Filmdreh in einem Tagebuch, das vor zehn Jahren unter dem Titel *Eroberung des Nutzlosen* veröffentlicht wurde.

Das Tagebuch ist der im Nachhinein verfasste, höchst subjektive Untertitel zu einer grenzgängerischen Situation, in die sich der Autor selbst zwingt. Der Protagonist des Tagebuchs ist beherrscht von der Idee, ein reales Schiff über einen Berg zwischen zwei Flüssen inmitten des Dschungels zu ziehen, um so nie zuvor gesehene Bilder für seinen Film zu kreieren. Der Filmdreh wird zur übermenschlichen Aufgabe und künstlerischen Vision stilisiert. Er spiegelt sich in Fitzcarraldos Besessenheit von einem Opernhaus im Dschungel und seiner Utopie, dass Carusos Gesang über dem Dschungel hängt.

Der Text des Tagebuchs ist abstoßend und faszinierend zugleich. Sein Protagonist drängt alles, was er sieht, hört, erlebt in eine Zwangsjacke überhöhter Sinnhaftigkeit, wissend,

Original oder Untertitel?

Gleich-Berechtigung aller Kunstsparten: Zwei Beispiele

dass es diese nicht gibt. Das messianische Pathos von Sprache und Bildern, durch die im Tagebuch die Vorgänge geschildert werden, steht dem Bewusstsein der Nutzlosigkeit des Vorhabens gegenüber. Innerlich leer, äußerlich vereinsamt, kreiert der Erzähler seine eigene Utopie, ohne an sie zu glauben.

Original oder Untertitel?

Die Idee, mit *Eroberung des Nutzlosen* von Werner Herzog zu arbeiten, entstand aus Überlegungen des irischen Komponisten David Fennessy, der zu diesem Text bereits zwei Werke¹ geschrieben hatte und ihn nun als Ausgangspunkt für ein Musiktheater erproben wollte.

Was ist das Original, was der Untertitel? Gibt es eine Hierarchie zwischen Film, Tagebuch und unserem Stück *Sweat of the Sun*? Entwickeln wir einen Kommentar zum Text, eine Übersetzung ins Genre Musiktheater? Auf keinen Fall wollen wir *Sweat of the Sun* als Kommentar zum Autor Werner Herzog verstanden wissen. Sein Text *Eroberung des Nutzlosen* ist viel mehr Inspiration für ein Musiktheater, das nach eigenen ästhetischen Parametern und dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten funktioniert und auch inhaltlich andere Wege geht. Es soll nicht darum gehen, mit unterschiedlichen Medien Gleiches zu sagen. Die radikal subjektive Perspektive dieses Textes wird in *Sweat of the Sun* intensiviert, gebrochen und erweitert zur dreidimensionalen Darstellung durch Raum, Szene und Klang. Es sind die Brüche und Leerstellen, die uns am Text von Werner Herzog faszinieren. *Sweat of the Sun* lässt unmittelbar Stille mit lautem Pathos kollidieren, Überforderung mit Leere, große Nähe mit großer Einsamkeit, einen Einzelnen mit Allen.

Neben dem Tagebuch ist die Oper, der Operngesang als ästhetisches Phänomen ein fernes Referenzsystem, das immer wieder auftaucht: in unseren konzeptionellen Gesprächen, in der Partitur durch Carusos gesampelte Stimme, in der Frage, ob sich Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks immer noch weiterführend aufgreifen lässt. Mögliche Antworten werden am Ende die Partitur, aber auch die Arbeit mit SchauspielerInnen und SängerInnen geben.

1 *Caruso (Gold is the sweat of the sun)* for 4 samplers and electric guitar, 2012. Prologue (*Silver are the tears of the moon*) for Orchestra, 2013.

Sweat of the Sun

David Fennessy (Komposition/Text); Marco Štorman (Regie/Text); Katharina Ortmann (Dramaturgie); Jil Bertermann (Bühne, Kostüme) UA 28. Mai 2016, Muffathalle



David Fennessy (Komposition, Text)



Jil Bertermann (Bühne, Kostüme)



Marco Štorman (Regie, Text)

»We are not telling a story, we are giving an experience.« Die Übersetzung des Textes *Eroberung des Nutzlosen* in einen Theaterabend soll einen Erlebnisraum öffnen: Bühnenraum, Textarbeit, musikalische und szenische Umsetzung sollen ineinandergreifen; Raum, Text, Musik und Szene wurden von Beginn an konsequent zusammen gedacht, »komponiert«. Eine erste Arbeitsprobe mit dem Komponisten, dem Schauspieler, der Sängerin, den MusikerInnen des Münchner Kammerorchesters und der Bühnenbildnerin Jil Bertermann im Februar 2014 bestätigte dies. Nach längerer Suche wurde mit Marco Šorman der passende Regisseur gefunden. Die Gleichwertigkeit aller Sparten ist wichtig – keine Sparte soll der bloße »Untertitel« zu anderen sein. Verbindendes Element aller Sparten sind hierbei musikalische Strukturen und Strategien.²

Sweat of the Sun ist ein Zoom in den Kopf eines Besessenen, der die Welt nach seinen Maßstäben betrachtet und durch seine Erzählung gleichsam erschafft. Die Aufführungssituation wird eine »Landschaft« bilden, die Orchester, SchauspielerInnen und SängerInnen sowie das Publikum gleichermaßen beinhaltet. Aus dieser Landschaft entfaltet sich die Erzählung des Protagonisten, sie ist gleichsam seine Erzählung. Die Musik beinhaltet szenische Elemente, die Bühnen- beziehungsweise Raumsituation greift aktiv in die musikalisch-klangliche Struktur ein, indem sie nicht nur einen akustischen Rahmen kreiert, sondern auch die Aufführungspositionen der Musiker mehrfach verändert, was wiederum in der Partitur berücksichtigt wird. Der Text ist nach musikalischen Parametern gebaut, die Musik arbeitet mit dem Klang von Wörtern und Silben.

Lange hat uns die Frage beschäftigt, wie man die Vision unseres Protagonisten, ein Schiff über den Berg zu ziehen, szenisch-musikalisch übersetzen kann. Von Anfang gab es bei Dave und Jil, verantwortlich für Komposition und Bühnenbild, die Idee einer riesigen Stahlsaite, eines Instruments, das gleichzeitiger Bestandteil von Raum, Szene und Musik sein sollte. Dieses direkte, sehr physische Element (auch der Komposition) wurde mit der Unterstützung des Musikers und Instrumentenbauers Zoro Babel entwickelt: Vier Meter lange Stahlsaiten sind auf Resonanzkörpern angebracht, werden elektronisch verstärkt und von DarstellerInnen, ähnlich wie riesige Gitarrensaiten, verwendet. Ihr Klang wird unter anderem durch eigens angefertigte »Tisch-Gitarren« erweitert, die, im Raum verteilt, durch Musiker des Kammerorchesters gespielt werden.

(Arbeits)Strukturen

Essenzielle Voraussetzungen für ein Projekt, das die gleichberechtigte Kollaboration der Sparten ernst nimmt, ist ein funktionierendes Team. Das Aufspüren der richtigen Partner ist folglich entscheidend. Wir hatten dabei freie



Hand, was ungewöhnlich ist. Aber nicht nur das künstlerische Kernteam, auch die kooperierenden Partnerinstitutionen sind wichtig. In unserem Fall war der bisherige Weg befriedigend, wenn auch anstrengend. Möglich wurde er nur, weil wir einen langen Vorlauf hatten und über Erfahrung in der Zusammenarbeit mit den unterschiedlichen, beteiligten Institutionen verfügen. Denn bei *Sweat of the Sun* treffen mit der Münchener Biennale, dem Münchner Kammerorchester und dem Theater Osnabrück drei Institutionen aufeinander, die organisatorisch und künstlerisch ganz unterschiedlich arbeiten. Dieser Weg ist produktiv – davon sind wir überzeugt – aber es braucht viel Energie, Dialog und eine starke Vision.

Elisabeth Tropper: Suche zwischen Orff und Granit

Den Ausgangspunkt für das Münchener Rechercheprojekt *Speere Stein Klavier*, stiftete der Komponist Genoël von Lilienstern mit dem Arbeitstitel *Hitler und München*. Zu diesem vagen Begriffspaar gesellten sich Komponistennamen wie Werner Egk, Carl Orff oder Hans Pfitzner; darüber hinaus gab es keinerlei inhaltliche Festlegung. Die Entwicklung einer Projektidee durch einander noch vollständig Unbekannte bedeutete in unserem Fall zuallererst die schrittweise Annäherung über das Gespräch: Was interessiert uns, inhaltlich wie ästhetisch? Wie beschreiben wir das, was uns interessiert? Und nicht zuletzt: Wie wird aus einem vagen Impuls eine gemeinsame Arbeitsgrundlage? Die offene Suchbewegung unserer Gespräche machte nach und nach ein künstlerisches Team aus uns.

Recherche und Entdeckungen

Sehr bald schon verließen wir den Tisch und begaben uns in die Stadt. Wer als Ortsfremder

Zoro Babel bei der Entwicklung des Long-String-Instruments für *Sweat of the Sun*. (Foto: David Fuchs)

² Anwenden lässt sich dafür der Begriff des Composed Theatre von Matthias Rebstock und David Roesner, vgl.: Diess., *Composed Theatre. Zur Konzeption des Begriffs*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 104, August 2015. Diess., *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol 2012.

Speere Stein Klavier

Komposition: Genoël von Lilienstern; Regie: Christian Grammel; Ausstattung: Yasu Yabara; Dramaturgie: Elisabeth Tropper
Musikalische Leitung: Domonkos Héja
UA: 5. Juni 2016, Gasteig:
Carl-Orff-Saal

durch München spaziert – mit seinem allgegenwärtigen Brauereigeruch, seinen breiten Straßenzügen und Monumentalbauten, die eine unheilvolle Linie von den städtebaulichen Ambitionen König Ludwigs I. bis hin zu Hitlers Visionen für seine »Stadt der Bewegung« erahnen lassen –, wird unweigerlich von der seltsamen Mischung aus bayerischer Gemütlichkeit und brutaler Monumentalität in den Bann gezogen. Und wenn man genau hinsieht, fallen einem bald auch die Leerstellen ins Auge, die ausgeschlagenen Hakenkreuze und abmontierten Reichsadler, die unerwarteten Zeitsprünge und blinden Flecken in Lebensläufen von Menschen, Orten und Institutionen.



An einem Ort schließlich verdichteten sich unsere Eindrücke, er wurde zu einem Schlüsselort für *Speere Stein Klavier*: Direkt neben dem Gasteig, auf dem Grundstück der Generaldirektion der GEMA, thront ein riesiger Brunnen, gewidmet dem von 1947 bis 1989 amtierenden Aufsichtsvorstand und Generaldirektor Erich Schulze. Es handelt sich um eine mehr als sieben Meter hohe Tuba aus Messing, die über einen schmalen Wasserlauf mit einem zweiten Brunnen verbunden werden sollte – einer nicht minder auffälligen Bronzehupe auf der gegenüberliegenden Seite des GEMA-Gebäudes. Wie Wikipedia weiß, wurde der Wasserlauf aus technischen Gründen nicht realisiert – es fällt jedoch ins Auge, dass die durch weiße Pflastersteine angedeutete Verbindungslinie zwischen den beiden Brunnenskulpturen an einer Stelle durch eine Bodenplakette unterbrochen wird – eine Gedenktafel an das missglückte

Attentat auf Adolf Hitler am 8. November 1939. Hier hatte sich jene Säule des einstigen Bürgerbräukellers befunden, an der Georg Elser in nächtelanger Arbeit eine Bombe mit Zeitzünder platziert hatte, um den »Führer« bei seiner jährlichen Rede anlässlich des missglückten Putschversuchs vom 9. November 1923 zu töten. Dieses eine Mal jedoch verließ Hitler das Gebäude vorzeitig und entging dem Attentat; Georg Elser wurde bei seiner Flucht verhaftet und 1945 im KZ Dachau ermordet. Obschon relativ unscheinbar, bewirkt die Plakette auf dem Boden eine Störung der zweiseitigen Brunnenskulptur, die den historischen Ort dominiert, als wolle sie dessen Geschichte unkenntlich machen.

Der Versuch, auf dem Grundstück ein Denkmal für Georg Elser zu errichten, scheiterte; nicht jedoch die Umsetzung des Erich-Schulze-Brunnens. Dies ist umso brisanter, als Schulze bereits in der STAGMA (der 1933 ins Leben gerufenen Vorläuferin der GEMA) eine führende Position innehatte, ebenso wie der nach 1950 amtierende Aufsichtsratsvorsitzende, der Komponist Werner Egk, dem wir unter anderem Werke wie *Waffentanz* von 1936 oder die Musik zum HJ-Film *Jungens* mit dem *Marsch der deutschen Jugend* verdanken.

Wir fragten uns, worauf man wohl stoßen würde, wenn man durch den Trichter dieser riesigen Tuba hinabstiege: Fände man einen Raum voller Reliquien und Artefakte? Ein zeitloses Archiv der Münchener Geschichte? Später fanden wir im Zuge unserer Recherchen heraus, dass sich im Luftschutzbunker des Bürgerbräukellers tatsächlich einmal ein Archiv befunden hatte: die Sammlung Rehse, ein seit den 1920er Jahren geführter Quellenbestand zur Geschichte der NSDAP, sowie eine umfangreiche Sammlung von Büchern, kulturellen Objekten, Nazireliquien, Zeitungs-



Genoël von Lilienstern (Komposition)



Yassu Yabara (Ausstattung)



Christian Grammel (Regie)



linke Spalte: Der Münchener Königsplatz, Triple-Collage von Yassu Yabara (© Yassu Yabara)
rechte Spalte: Erich-Schulze-Brunnen im Gebäudeensemble der Generaldirektion der GEMA in München (Wikimedia Commons)

ausschnitten und Plakaten – »ein Museum für alles, was in der Welt vorging«³, wie die amerikanische Fotojournalistin Lee Miller ihre Leser(innen) in der Juliausgabe der *Vogue* 1945 wissen lässt.

An derartigen Erkenntnissen und Entdeckungen entzündete sich unser künstlerisches Interesse; hinzu kam eine weitere Frage, die uns bereits in einer frühen Arbeitsphase begleitet hatte: Wenn für uns, die Generation der heute Dreißigjährigen, kaum noch die Möglichkeit besteht, mit Zeitzeugen zu sprechen – wen oder was können wir zu jener Zeit noch befragen? Die Antwort lag auf der Hand: Jene Objekte, die das »Tausendjährige Reich« überdauert haben – ob als Originale und Reproduktionen oder in Form von Stellvertretern, Entsprechungen und Fortsetzungen: musikalische Werke, Skulpturen, Gemälde, Filme, Denkmäler, Texte, Gebäude, architektonische Fragmente ...

Im Anschluss an die erste Plattform stiegen wir in eine umfassende Recherchearbeit ein, im Zuge derer die aufgefundenen Objekte und Artefakte nach und nach durchlässig wurden, biografische und historische Kontinuitäten sowie Netzwerke von Personen und Ideen preisgaben, die uns zu immer weiteren Namen und Objekten führten. Aufgrund der sich vervielfachenden Entsprechungen und zunehmend dichter werdenden Verflechtungen begannen wir damit, unser Material nach dem Zwillings- und Drillingsprinzip zu ordnen: Carl Orffs *Reigen und Einzug der Kinder* für Olympia 1936 und sein *Gruß der Jugend* für Olympia 1972; Werner Egks *Waffentanz* von 1936 und seine *Variationen über ein karibisches Thema* von 1949; Ralph Maria Siegels *Schlager ABC* von 1942 und seine *Wohlfühlschlager* der Nachkriegszeit; Erich Merckers im Staatsauftrag des Dritten Reichs entstandenen Industrie-Gemälde und seine Auftragsarbeiten für MAN und BMW nach 1945. Die Liste der sich über die vermeintliche »Stunde Null« fortschreibenden Werkzusammenhänge ließe sich endlos fortsetzen.

Von den Inhalten zu einer Ästhetik

Die vage Idee, ein Projekt über *Hitler und München* zu machen, hat sich im Laufe unserer Auseinandersetzung mit Orten, Themen und Objekten zu einem komplexen künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekt entwickelt. Ausgehend von zunächst rein inhaltlichen Ansätzen, entwickelten wir für die Präsentation von *Speere Stein Klavier* im zweiten Teil der Biennale-Plattform im Februar 2014 versuchsweise eine Ästhetik, die unsere Arbeitsprinzipien szenisch nachvollzog und zum Grundstein für die weitere

22 Erarbeitung unseres musikalisch-szenischen

Kosmos wurde. Hierfür wesentlich ist (neben dem Spielprinzip von *Schere Stein Papier*) die Klassifikation unseres Materials nach kunstwissenschaftlichen Richtlinien: Jedes Objekt wird mit einer Reihe von objektivierten Daten versehen – Entstehungszeitpunkt, Größe, Format, verwendetes Material, Standort. Über diese Rahmeninformationen lassen sich die einzelnen Objekte klassifizieren; und zugleich werden sie einem historischen Zusammenhang eingeschrieben, der für ihre Rezeption von enormer Bedeutung ist: Wir interpretieren beispielsweise ein Ölgemälde mit einem röhrenden Stier im Morgengrauen, das den Titel *Der Weckruf trägt*, jeweils anders, wenn es mit 1933 oder mit 1962 datiert ist. Dieses Austausch- und Spannungsverhältnis zwischen Original und Untertitel war und ist für unsere Arbeit wesentlich; zugleich lassen sich durch die Auflösung, Verschiebung oder Irritation dieser Verweisstrukturen Kontinuitäten, Brüche und Leerstellen in den historischen Zusammenhängen sichtbar machen und wechselseitige Aufladungen und Umdeutungen erzeugen.

Die Recherche hat uns jedoch auch gezeigt, dass der Versuch, historische Schichten »archäologisch« abzutragen und durch strenge Klassifizierung Ordnung und Trennschärfe zu erzeugen (ein Vorgang, der auch für die szenische Umsetzung von zentraler Bedeutung sein wird), letzten Endes ein unmögliches Unterfangen darstellt. Denn obwohl es auf den ersten Blick so erscheinen mag, sind die einzelnen Schichten in Wahrheit nicht voneinander zu trennen, sondern gehen ineinander über, verflechten sich und durchdringen einander. Die Recherche bleibt unabschließbar, Kontinuitäten und Netzwerke dominieren, eine Stunde Null gibt es nicht. ■