

Georg Katzer

Fahrtenbuch

Zwischen den tradierten Bühnenkünsten Schauspiel, Oper, Operette, Musical, Revue, Ballett, Konzert haben sich in diesem Jahrhundert, auch unter dem Schub der technischen Medien, neue Formen der Darstellung entwickelt. Wie bei so vielen künstlerischen Neuerungen in der zweiten Jahrhunderthälfte führt uns die Spurensuche zurück zum Beginn des Jahrhunderts und in die wilden zwanziger Jahre, die für einige wenige auch golden waren. Die Spuren führen zu Dada und Bauhaus, zu den italienischen Futuristen und russischen Konstruktivisten, zu den französischen Surrealisten, zu Piscator und Schlemmer, zu Cocteau und Russolo, zu Tairow und Meyerhold. Inhaltlich steht hinter den Neuerungen ein künstlerischer Radikalismus (der oft auch ein politischer war) im Sinne einer Reinigung der Künste von allen nur durch Konvention und Gewohnheit geschützten Fioraturen, die als verlogen und mitschuldig am Desaster des schrecklichen Krieges erkannt wurden. Die Innovationen erfaßten vor allem Sprechtheater-Produktionen in denen aber die Musik meist einen hohen Stellenwert bekam, gleichermaßen auch die Bildende Kunst im Sinne von Bühnenarchitektur und Raumgestaltung, so daß es berechtigt scheint, von der Intention zum Gesamtkunstwerk zu sprechen. Stilistisch reichte die Musik von der Geräuscherzeugung bis zur komponierten Partitur und schloß Schlager, Song, Jazz und alle anderen denkbaren Formen von Musik ein. Als neues optisches Element traten z.B. bei Piscator die neuen technischen Medien, der Film und das Foto (als Projektion) hinzu. Die »Einfühlungsästhetik« mutierte zur »Vorführästhetik« und zur Verfremdungstechnik eines B.B..

Das bedeutete mehr als das bloße Hinzufügen weiterer Gestaltungselemente, denn es führte in der Konsequenz zur Abwendung vom narrativen, letztlich sogar vom literarischen Theater und damit auch zu einer Umwertung des Schauspielers. Wohlverstanden das geschah, während sozusagen nebenan konventionelles (und vielleicht gar nicht einmal schlechtes) Stadttheater gespielt wurde. Aber bei der Theateravantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre liegen die Wurzeln der Theatergegenwart. Das gilt uneingeschränkt auch für einen großen Teil der abseits der großen Häuser laufenden, musik-theatralischen Produktionen, und man sollte es sich vergegenwärtigen, wenn man über das »Nichtopermusiktheater« heute spricht. Das Wortmonster verrät einen Tatbestand: Der schöne Wildwuchs der letzten Jahre an musikalisch-szenischen Werken, wie er von vielen kleinen und etwas weniger kleinen Off-Theatern produziert wird, ist (glücklicherweise) nicht in den zu kleinen Schuh eines Begriffs zu zwängen. Denn nach dem zweiten Weltkrieg ist die Landschaft noch bunter geworden. Der Globus ist auf unterschiedlichste Weise

vernetzt, Kommunikation total, mental, aber auch physisch, alle Daten, alle Informationen verfügbar. Wir sind per Bildschirm bei Pina Bausch ebenso dabei wie bei einer Kagel- oder Wilson-Produktion, sind auf dem Ethno-Trip auf Bali oder lassen uns vor Ort afrikanisches Trommeln beibringen, Anregungen und Einflüsse überall, und zumeist in Echtzeit, ohne Zeitverzug. Und dann die neuen Medien. Was mit dem Film bei Piscator und anderen begann, umfaßt heute die Gesamtheit der audiovisuellen Möglichkeiten, und Möglichkeiten suchen nach Gelegenheiten, sich darzustellen.

Offensichtlich sind die hohen klassischen Werke nicht die geeigneten Objekte dafür. Gewiß laborieren ehrgeizige Opernregisseure an immer wieder neuen auch der »Höhe der Zeit« entsprechenden Deutungsversuchen allbekannter Piècen, und der Markt fordert es ihnen ab. Oft genug aber verendet der Patient, solcher Behandlung nicht gewachsen, auf dem Streckbett der Hermeneutik. Die Erneuerung der Oper kann auch nicht aus interpretatorischen Umdeutungen entstehen, sie kann nur von den Autoren geleistet werden. Zu fragen wäre hier nur: Will die Institution Oper und will deren Publikum das überhaupt? Muß die Oper überhaupt erneuert werden? Nein, sie muß es offenbar gar nicht. Als kultischer Ort kulinarischen Musikgenusses, als Kathedrale mit dem musikalischen Hochamt, als Repräsentationsraum einer bestimmten sozialen Schicht funktioniert sie ja sehr gut. Und es werden auch wieder Opern komponiert, wenn auch mehr oder weniger kongruent mit der grassierenden Ästhetik, und das meint mehr als eine musikalische Stilfrage.

Die Fragen nämlich, die sich das Sprechtheater gestellt hat, sind von der Oper noch kaum an sich gerichtet worden. Also ist die Anpassung der Autoren gewissermaßen eine Vorbedingung, sonst fallen sie vor der ganz bestimmte Zwänge setzenden Institution Oper durch. Das ist nur insofern schlimm, als es kaum alternative Institute für die neue Theaterkunst gibt, wodurch sie finanziell und damit auch organisatorisch in der Luft hängt. Nur ganz am Rande des Musiktheaters und von ihm weiter als durch Rufweite entfernt, daher auch ohne Einflußnahme und ohne etwa ironisierenden oder anderen Bezug zur Oper, haben sich neue musikalisch-szenische Spielformen angesiedelt, oft angeregt durch und verbunden mit anderen Künsten. Auch ist das Tanztheater, so wie in den Zwanzigern das Ballett, wieder von bedeutendem Einfluß, und da sind nun vor allem auch die neuen Medien. Hingegen ist die Literatur, nach dem, was wir wissen, für zweieinhalb Jahrtausende die tragende Säule des Theaters, und die eine der Säulen des Musiktheaters in ihrer Bedeutung zurückgedrängt, oft nur noch Vorwand oder gar nicht mehr vorhanden.

An diesem Punkt ist auch über die Musik in den betrachteten Stücken zu sprechen. Zuerst ist der Begriff durch den weiter gefaßten einer akustischen Kunst zu ersetzen. Musik begleitet auch die Szene nicht mehr im Sinne einer Vertiefung des Affektes, viel eher ist Brechung angesagt. Der modische Skeptizismus läßt weder den strahlenden Tenor zu noch das zu rauschhafter Gebärde fähige große Orchester, für das ohnehin kein Geld da wäre. Den Schalldruck regelt der/die Mann/Frau am Mischpult. Texte und Spielhandlungen, die in Distanz zur agierenden Person stehen, wo der Sänger/Schauspieler wie ein Requisit behandelt wird, lassen ein Espressivo nur als komische Nummer zu. Stattdessen der obduzierende Blick. Statt Espressivo und Lyrismus also Distanz, Sarkasmus, Frivolität, auch (oft unreflektierte) Brutalität, unverhüllte Lust an der Destruktion, die stellvertretend für den Staat auf der Bühne

stattfindet. Die Literatur ist, wie bereits gesagt, nicht mehr der alleinige Bedeutungsträger. Im Umgang mit dem Wort tun sich jedoch neue, quasi musikalische Möglichkeiten auf: das Spiel mit dem Textmaterial, phonetische Aktionen, die klang-verfremdenden Manipulationen technischer Art, überhaupt der Distanz schaffende Einsatz der Mikrophonie. Durch das Mikrofon entfällt die individuelle Ansprache des Publikums. Alles über Lautsprecher gesagte bekommt einen Grad von Objektivität, es wird anti-illusionistisch. Gefühle erscheinen in ironischer Brechung oder werden nur quasi vorgezeigt.

Wenn ich hier gewisse Charakteristika musikalisch-szenischer Aktionen bruchstückhaft aufzähle, dann leite ich einige von ihnen vorsätzlich voreingenommen ab aus einer eigenen, gerade im Entstehen begriffenen Arbeit, die Ende März im Berliner Hebbel-Theater zur Aufführung kommen soll: *Fahrtenbuch* für Schauspieler und Musiker. Auf der Spurensuche in der Geschichte haben wir – das sind noch der Regisseur Alexander Stillmark und der Bühnenbildner Jürgen Müller – in dem imaginären *Fahrtenbuch* einige Seiten zu entziffern versucht. So im ersten Teil *Aide mémoire* (Erinnerungshilfe), elektronisch bearbeitete Tondokumente aus dem Reichsrundfunkarchiv, die durch die destruktive Vitalität eine böse Faszination auf uns ausüben, so im zweiten Teil *Visions*, Überlebenstexte eines Täter/Opferpaares aus Auschwitz, und so im dritten Teil *Aus einem alten Fahrtenbuch*, Lebenstexte von Durs Grünbein, einem jungen deutschen Dichter der Gegenwart, der uns Heutige im »Panzer der Sprache« gefangen sieht.