

Was ist experimentelles Musiktheater?

Mitglieder des *Ensemble Modern* befragen Hans Zender

EM: Was ist experimentelles Musiktheater und was ist eine Oper, eine Oper mit neuer Musik? Wo sind Grenzen, Unterschiede?

HZ: Ich denke, ich muß subjektiv antworten: für mich beginnt das experimentelle Musiktheater da, wo ich neu über das Verhältnis von Auge und Ohr nachdenke. Für mich ist das Theater die Begegnung von Optischem und Akustischem. In der klassischen Form der Oper sind die Bewegungsabläufe und die Vorgänge auf der Szene als harmonische Parallele zu dem, was in der Musik passiert, gedacht. In der Oper des 19. Jahrhunderts hat sich der Akzent zugunsten der Musik verschoben, indem immer mehr, speziell bei Wagner, die Oper zu einem großen Musikdrama wurde, das letzten Endes von musikalischen Kategorien aus gesteuert wurde.

Die bedeutenden Regisseure nach dem Krieg haben versucht, die Regie so zu definieren, daß sie sich auch gegen die Musik und auch gegen den komponierten Text stellen kann, indem sie frei damit umgeht, um der Szene wiederum eine gewisse Autonomie zu erobern. Das ging aber oft auf Kosten einer übergeordneten Einheit von Musik und Regie. Und das ist das Problem, was mich besonders beschäftigt hat. Wenn man versucht, eine Autonomie von Auge und Ohr zu finden, dann müßte man auch für die Szene gewisse Freiräume schaffen, die aber der Komponist dann schon vorher bedenken muß.

EM: Kann das bedeuten, daß der Komponist Regisseur sein könnte oder auch ein Regisseur komponieren könnte?

HZ: Ich denke, wenn einer Komponist ist, kann er nicht auf gleichem Niveau optisch denken, und wie man Musik und Regie zusammenbringen kann, ist eine offene Frage. Natürlich, man geht entweder von der Musik oder von der Regie aus. Von der Musik aus betrachtet könnte ich mir Konzepte vorstellen, die das Optische an bestimmten Stellen der Partitur festmachen, sozusagen zum Schwerpunkt erklären. Damit werden auch dem Regisseur Freiräume eröffnet, die er in der klassischen Oper nicht hat.

EM: Freiräume oder Einschränkungen – wenn es Vorgaben gibt?

HZ: Nein, Freiräume. Gut, dies sind zwei Möglichkeiten, das stimmt; es könnte entweder so etwas wie eine Regiepartitur sein, wobei er, der Regisseur, gefesselt wird und plötzlich als Musiker mit seinen Mitteln umgehen müßte; oder umgekehrt,

sozusagen Leerräume, wo er sich, wenn auch zeitlich begrenzt, in freier Weise entfalten kann, und der Musiker hält sich an diesen Stellen zurück oder blendet sich selber aus. Man könnte sich aber auch ein Theater vorstellen, das von der Regie ausgeht; da ist für mich Wilson sehr wichtig, weil er ein Theater entwickelt hat, wo eigentlich alles toll ausgebildet ist, auch zeitlich definiert ist, nur die Musik ist sozusagen ein Versatzstück, wie eine Kulisse; man kann sie nachträglich hinzufügen. So kommt es mir jedenfalls vor. Sein Theater geht vom Räumlichen aus, er ist ein bildender Künstler. Aber es ist die Chance des Theaters, glaube ich, daß die optischen und die musikalischen Mittel plötzlich wieder neu zusammenstoßen und dabei etwas Drittes freisetzen, was man gar nicht vorhersagen kann, was gar nicht leicht benennbar ist – weil nämlich die Wahrnehmung des Ohres ganz anders vor sich geht als die Wahrnehmung des Auges. Das Auge hat die Fähigkeit, eine Struktur simultan zu erfassen und auch proportional zu analysieren, während das Ohr sich eben in der Zeit an plötzlich eintretenden Klangereignissen erst einmal entlangbewegen muß und sich ganz allmählich erst ein Bild von dem machen kann (ich sage schon wieder Bild, eigentlich ist das ja ein Wort aus der optischen Sphäre), also eine Idee von dem bilden kann, was musikalisch geschieht. Und wie bringe ich das zusammen? Es geht um die Brechung von Mitteln, so würde ich es ausdrücken.

EM: Hattest Du einmal Kontakt zu *The Cave* von Steve Reich?

HZ: Nein, gar nicht.

EM: Wie würde sich *Europerras* von John Cage dazu stellen?

HZ: Ja, da ist gerade zum *Don Quijote* äußerlich eine große Verwandtschaft...

EM: Die verschiedenen Ebenen...

HZ: Die verschiedenen Ebenen, und die, wie soll ich sagen, die Gegeneinanderführung von Optischem und Akustischem. Beide Ebenen, eigentlich sind es ja noch mehr Ebenen: Sprache, Figuren, Kostüme bei Cage, die werden alle unabhängig voneinander, in seinem Fall aber durch Zufallsentscheidungen, gegeneinandergeführt und verknüpfen sich in der Simultaneität zu ganz unvorhersehbaren, surrealistisch wirkenden, komplexen Bildungen. Das hat mich schon von der Idee her sehr fasziniert, ich muß aber ehrlich sagen, daß ich von dem Effekt im Theater dann wieder sehr enttäuscht war. Weil man ganz offenbar auf eine längere Zeitstrecke eine solche Komplexität gar nicht nachvollziehen kann. Sie schlägt dann um in irgendetwas belanglos Graues. Was gar nichts gegen das Stück besagt; es ist mehr eine Frage des Hörers. Der Hörer wird wahrscheinlich zu unvorbereitet mit dieser Behandlung von Material konfrontiert. Ich habe das Stück trotzdem sehr bewundert und habe versucht, im Prinzip diese Idee von Unabhängigkeit der Kategorien Bild, Bewegung, Musik, Sprache...

EM: Kann man da von Parametern sprechen?

HZ: Ja, ich habe einfach behauptet, das sind Parameter in diesem Konzept.

EM: Was ich mich dabei dann frage, was natürlich auch den Unterschied zu *Europas* ausmachen würde: es gibt im *Don Quijote* anscheinend einen Plot, eine Geschichte...

HZ: Ich würde sagen, es gibt eine Figur, das ist für mich das wesentliche. Die Handlungselemente sind eigentlich fast zufällig. Ich habe das Stück genannt: theatrale Abenteuer. Es könnten ganz andere Abenteuer sein, es gibt ja auch noch unendlich viel Stoff im *Don Quijote* und die Szenen sind fast austauschbar. Aber nicht austauschbar ist die Figur, sie ist die Konstante, die durch den ganzen Abend hindurchgeht. Und das ist für mich ein ganz wichtiger Punkt: noch eine Richtung in der Zeit zu haben, eine Art Entwicklung, die für eine Zeitstrecke von drei Stunden, die der *Don Quijote* dauert, unentbehrlich ist - im Gegensatz zu *Europas*, worin in jedem Augenblick das Ganze präsent ist, ohne Entwicklung. Die Figur ist das »Ich« des Theaters, sein Angelpunkt; ohne dieses »Ich« gäbe es keine Dramatik, es käme allenfalls ein inszeniertes Konzert oder eine komponierte Ausstellung zustande. Durch die Figur, welche auf dem Theater »Zeit« darstellt, kann auch der Hörer in größerer Bewußtheit Zeit erfahren.

Ich habe mich entschieden, eine Folge von kleinen Szenen zu machen, 31 kleine Einheiten, die in sich gerundet sind. Aber die nicht irgendwie vom Material her miteinander verbunden sind: es gibt äußerlich keine Beziehung zwischen ihnen.

EM: Es wäre also auch möglich, nur einzelne Szenen zu spielen?

HZ: Absolut, das steht auch in der Partitur, man kann freie Folgen dieser Stücke zusammenstellen. Zunächst ist auch die Idee des Ganzen wichtig. Und für mich war es sehr wesentlich, zwei Teile zu haben, einen hellen und einen dunklen; einen Teil, wo die Entwicklung aufsteigt, einen, wo sie absteigt, wo es zum Tod geht; Tag und Nacht als die Grundidee der zwei Teile. Da war es eben sehr wichtig, die Figur des Don Quijote durch alle Verwandlungen hindurch festzuhalten, aber gleichzeitig die Mittel des theatrale Ausdrucks völlig zu brechen. Um sie radikal zu brechen, mußte ich dieses Cage-Denken ein Stück weit mitnehmen: zu sagen, Bild ist ein Parameter, Aktion ist ein Parameter, Sprache, Gesang und Instrumentalmusik. Aus diesen fünf Parametern habe ich die Gesamtform dann gemacht, aber so, daß mal das eine, mal das andere dominiert.

Es gibt eine Tabelle: jede dieser 31 Szenen hat ein Emblem der Kombination von Bild, Aktion, Sprache, Gesang und Instrumentalmusik. Jede Szene hat eine andere Kombination – wobei es auch Teile gibt, die nur eine einzige Parameterbezeichnung haben. Zum Beispiel eine gesangliche Nummer, bei der man kein Bild und keine Aktion, keine Instrumente und auch keine Sprache hat.

Ich habe inzwischen eine neue Fassung gemacht, und der Zufall will es, daß ich sie gestern abgeschlossen habe. Das wußtet Ihr nicht, und ich wußte auch nicht, daß unser Gespräch heute zustandekommen würde. Ich habe aus den Erfahrungen der Uraufführung, die für mich sehr spannend und auch sehr gefährdend waren, Konsequenzen gezogen, und innerhalb dieses Schemas noch manche Embleme ausgetauscht. Es gab Stellen, wo es nicht funktioniert hat. Warum, kann man gar nicht

begründen. Das ist dann eben das, was die Sache so spannend macht, wenn Auge und Ohr zusammenstoßen; auch nichtvorhersehbare Reaktionen des Zuschauers beziehungsweise Zuhörers.

EM: Ich kenne den *Don Quijote* nur in der radiophonen Fassung, die Klaus Zehelein gemacht hat. Da fallen ja einige Parameter, eben das was man sehen soll, weg. Das wird dem Ganzen ja dann nicht gerecht.

HZ: Nein, im Grunde, wenn man ganz streng wäre, müßte man sagen, es ist in den Medien gar nicht abbildbar. Das war auch einer meiner teuflischen Hintergedanken, ein Stück zu schreiben, das wirklich nicht abbildbar ist, weder in den akustischen Medien noch im Fernsehen. Es sind, wenn man so will, die absurden Eigenschaften dieses Konzeptes, welche das verhindern. Es ist schon ein Stück, das sehr stark vom Konzept lebt, viel mehr als meine anderen Stücke. Ich habe diese Emblematisierung wie eine Art Zufallsgenerator benutzt und einfach mal probiert: was zum Beispiel passiert wohl, wenn eine stumme Szene auf eine äußerst stark überladene Szene folgt? Ich habe immer wieder versucht, mir das genau vorzustellen, auch im elektronischen Studio ausprobiert; wenn aber letzten Endes die Szene dazukommt, wenn der ganze Ablauf dazukommt, ereignen sich psychologisch und perzeptionell Schocks, die man sich nicht vorher ausmalen kann. Man muß sich auch den Erfahrungen seines eigenen Stückes stellen. Es hat mich ein halbes Jahr gekostet, eine wirkliche Neufassung zu machen, in der sieben Nummern völlig neu komponiert und weitere sechs sehr stark korrigiert sind.

EM: Wenn es um Regietheater geht, kommt schnell die Frage: was will man uns damit sagen? Wie sieht es mit der »Aussage« im »gebrochenen Zustand« des *Don Quijote* aus?

HZ: Das ist eine sehr komplexe Frage. Im 20. Jahrhundert haben wir gelernt, jede Art Sprache als ein autonomes Zeichensystem zu betrachten, das in sich selbst eine eigene Welt definiert. Sprache soll nicht mehr Wirklichkeit aussagen, sondern ein eigenes Zeichensystem mit Mitteln der Grammatik und der Worte aufbauen. Wenn es möglich wäre, zu beschreiben, was damit gemeint ist, dann wäre es nicht echt. Der *Pelleas*-Text ist schon ein großes Beispiel dafür. Was wird da eigentlich gesagt?

EM: Vielleicht dreht es sich um Menschen und ihre Befindlichkeit?

HZ: Dann bewege ich mich in einem allgemeinen Empfindungsbereich, poetisch verstanden. Aber gerade der Empfindungsbereich, in einem Stück wie dem *Don Quijote*, der ist nicht das Entscheidende. Gut, es gibt Szenen, wo so etwas wie *espressivo* auftaucht, oder so etwas wie Komik. Aber die Affekte sind in diesem Stück gar nicht sehr wichtig, und mit Psychologie würde man hier nicht weiterkommen. Auf der anderen Seite möchte ich auch nicht sagen, die Emblematisierung sei das Entscheidende, denn das ist nur ein abstraktes Schema, ein dürres Gerippe. Das ist es nicht, sondern es ist, so wie der »Kampf mit dem Schatten« oder der »Kampf mit den Windmühlen« des *Don Quijote*, der »Kampf mit der Emblematisierung«, das heißt, mit den Mitteln des Theaters. Was heißt »Hören«? Was heißt »Sehen«? Das ist das Thema.

Das witzige ist, durch die Mischung von Parametern tauchen unverhofft vielfältige Formen auf, etwa Melodramen, also Gesprochenes mit Orchester, oder Szenen, die a capella sind, das hat man ja sehr selten auf der Bühne. Oder Orchester mit Aktion, das kann dann so etwas wie ein Ballett oder eine Pantomime sein. Oder Orchester mit Bild, was ist das? Das ist die Schlußszene, die für mich sehr wichtig ist, weil sich Auge und Ohr hier direkt begegnen.

EM: Wäre es möglich, daß das Bild sich einfach durch Beleuchtung langsam verändert, oder soll es ganz statisch sein?

HZ: Es ist toll, wie Du auf Ideen kommst, die wirklich aus dem Stück... Das habe ich im Vorwort sogar geschrieben! Ich kann ein Bild definieren als etwas völlig unbewegliches oder als einen ganz fließenden, kontinuierlichen Übergang. Ich habe auch die Möglichkeit eingeräumt, mehrere »stehende Bilder« sich ablösen zu lassen.

EM: In letzter Konsequenz wäre ein Bild ja dann auch ein Film oder ein Video.

HZ: Man könnte sehr viel mit Video machen, das alles ist völlig offen. Es ist ein ganz experimentelles Stück, das für mich selber auch überraschend im Ergebnis war – was mich jetzt zu diesen Korrekturen ermuntert hat.

EM: Denkst Du, daß Du es immer weiter verändern wirst?

HZ: Das glaube ich nicht. Ich bin jetzt seit fünf Jahren damit beschäftigt und ich bin ein bißchen weg von diesem Denken in kleinen Strukturen. Ich bin im Moment wieder dabei, Formen zu machen, die den Bogen auskomponieren, also nicht in solchen Parameterhäuschen denken. Die Musik in *Don Quijote* ist sehr stark punktuell und ich merke jetzt schon bei den nachkomponierten Stellen, daß ich mich innerhalb dieser fünf Jahre vom Punktuellen wegentwickelt habe und heute mehr in Figuren denke; deswegen glaube ich nicht, daß ich noch einmal drangehe. Sonst wird es uneinheitlich. Außerdem ist die Erfahrung der ersten Aufführung ja jetzt da.

Wichtig zu sagen wäre auch, daß es ein Stück für Ensemble ist. Es stellt jedem Musiker solistische Aufgaben, und wir wissen ja alle, daß ein solistisches Spiel etwas ganz anderes ist als ein noch so exponiertes Spiel eines Tuttispielers im Orchester. Wichtig wäre auch, daß es Sänger sind, die nicht im üblichen Sinn Opernsänger sind. Das müssen Leute sein, die auch non-vibrato singen können – die muß man schon suchen – und die eine volle Ausbildung als Schauspieler haben. Ich weiß nicht, ob es so etwas schon gibt – ein Ensemble Modern in Sängern...

Mit Hans Zender sprachen Hermann Kretzschmar, Rainer Römer, Ulrike Voidel; Frankfurt, 6. Juli 1994. (aus: *Saisonmagazin Ensemble Modern* 1994/95, Hg. v. Ensemble Modern, Redaktion: Ulrike Voidel)

In Planung für die Salzburger Festspiele/Co-Produktion mit Oper Frankfurt (Termin noch offen): Hans Zender: *Don Quijote* (UA der Neufassung); Dirigent: Sylvain Cambreling; Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWF, Ltg. André Richard; Regie: Christoph Marthaler

© positionen, 22/1995, S. 17-20