

# Musiker-Performer

## Die Metapraxis des Solistenensembles Kaleidoskop

Umstände des Musizierens. Wie können wir das, was im Konzert noch passiert, als Teil des Konzerts wahrnehmen? Frack. Abendkleid. Instrumente stimmen. Atmen. Stöhnen. Erregung. Bogenhaltung. Schweißperlen auf der Stirn des Cellisten. Applaus. Applausordnung. Vorgespielte Professionalität bei maximaler Nervosität. Was für den Musiker alltäglich ist. Was für mich alltäglich ist. Zähneputzen. Hemd anziehen. Haare kämmen. Tee trinken. Alltag der Musik, Musik des Alltags. Wir richten unseren Blick auf die Musik und das Alltägliche (Praxis) und auf die Gesten und Verrichtungen, die dahinter stehen (Metapraxis). Und was passiert, wenn die Saite reißt: Ein Konzert-Essay.« (Alexander Charim, Regisseur zu 1.2.4.4. eine Metapraxis)

In einem sechzehnständigen Spiel-Marathon realisierte das *Solistenensemble Kaleidoskop* sein jüngstes Projekt: *Ringlandschaft mit Bierstrom*. Ein *Wagner-Areal* – eine Klanginstallation für zehn Streicher, Audio Processing, Publikum und Bier, die der österreichische Komponist und Klangkünstler Georg Nussbaumer konzipiert hat.<sup>1</sup> *Ringlandschaft* heißt diese Arbeit, weil sie sich auf Richard Wagners vierteiligen Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* bezieht, und *Bierstrom*, weil die Eintrittskarte nicht nur für die sechzehn(!)stündige Aufführung

galt, sondern auch zum Genuss von stündlich einer Flasche Bier berechtigte. Der Aktionsraum der Musiker war in diesem Fall auf mehrere, schmal bemessene Plattformen auf mobilen Gerüstbauten begrenzt. Diese füllten den Innenraum der St. Johannes Evangelist-Kirche in Berlin fast aus, waren mit Tüchern verkleidet und mit Laubzweigen bestückt. Diverse Kleidungsstücke hingen in Griffnähe zum Umkleiden für die Spieler bereit. (siehe Abb. 1) Lautsprecher, Diaprojektoren und überdimensionierte Trichter aus hellem Metall waren außerdem Bestandteil des Equipments dieser beweglichen Bühnen. Während der gesamten Dauer dieses Werks, das sich in seinem Zeitregime an den Opern des *Rings* entlang bewegte, hatten die Musiker und Musikerinnen von *Kaleidoskop* eine Partitur ganz besonderer Art zu bewältigen. Über Kopfhörer hörten sie die Wagnersche Musik in der Opernfassung. Zeitgleich realisierten sie die von Georg Nussbaumer be- und überarbeitete Wagner-Partitur. Vor ihnen lag der Klavierauszug – je nach Stadium der Aufführung – des *Rheingold*, der *Walküre*, des *Siegfried* oder der *Götterdämmerung*, zu der der Komponist Anweisungen und Anmerkungen verfasst hat, die angeben, an welchen Stellen, welche »Texturen, Töne und Segmente« ausgewählt, »wie sie miteinander verbunden und instrumental bearbeitet« werden sollen.

Das über Kopfhörer Gehörte (Wagner mit Gesang) und das Gespielte (Wagner fokussiert auf Streichinstrumente) repräsentierte zwei musikalische Mahlströme, die zwar auseinander drifteten, sich aber dennoch unweigerlich beeinflussten. Das, was die Instrumentalisten dann aus der Wagnerpartitur auf diese besondere Weise herausdestillierten, wurde noch-

1 Die *Ringlandschaft mit Bierstrom* wurde in Berlin am 10. und 12. 10 2013 in der St. Johannes Evangelist-Kirche uraufgeführt und hatte seine zweite Premiere am 19. und 20. 10. 2013 während der Donaueschinger Musiktage.

Solistenensemble *Kaleidoskop* im September 2013 mit Georg Nussbauers *Ringlandschaft mit Bierstrom* in der St. Johannes Evangelist-Kirche in Berlin Mitte. (Foto: Volker Homann).



mals von einer Midi-Version des *Rings* gefiltert und dem sich durch den Raum bewegenden Klangstrom zugeführt. Die Musiker sind in dieser Arbeit nicht nur diesen mehrfachen Anforderungen ausgesetzt – dem Hören und fast gleichzeitigen Verarbeiten des Gehörten, dem Lesen und Spielen der Partitur. Sie bedienen zu bestimmten Zeitpunkten die Diaprojektoren, ziehen Kleider an oder aus und führen mal mehr mal weniger umfangreiche Aktionen aus.

Dieses Prinzip der »Überforderung«, oder anders formuliert: des Überschreitens der Rolle des Musikers, ist ein charakteristisches Merkmal dieses Ensembles.<sup>2</sup> In den verschiedenen Formaten der Inszenierung und Theatralisierung von Musik, die sie im Laufe der Zeit entwickelt haben, haben sie das Spiel mit dem Rollenwechsel professionalisiert. Der Musiker als jemand, dessen Geschäft es ist, sich auf den Notentext und dessen Realisierung zu konzentrieren, verwandelt sich in seinem Spiel zu einem Darsteller und Performer, der seinen Körper über das Spielen des Instruments hinaus und damit seine gesamte Persönlichkeit einsetzt – weiterhin zu dem Zweck, Musik zu interpretieren. Was hat die Musiker zu dieser Arbeitsweise bewogen?

## Spiele wörtlich verstanden

Die Musiker des *Solistenensembles Kaleidoskop* eint eine gemeinsame Erfahrung: Sowohl während ihrer Ausbildung als auch während ihrer Arbeit als Musiker in verschiedenen Orchestern haben sie bestimmte Aspekte dessen, was einen Musiker definiert, mit zunehmender Distanz betrachtet. Ein Instrument spielen, darunter versteht man im landläufigen Sinn, dass der Musiker, vor allem der professionelle Musiker, sein Instrument beherrscht, zu einem fehlerlosen Vortrag fähig ist und diesen beliebig oft abrufen kann. Dies impliziert auch, dass er sich in einem Ensemble, ob großes Symphonieorchester oder irgendeine andere Ensembleformation, zusammen mit den anderen Musikern dem Diktat nicht nur des Dirigenten, sondern vor allem der wie auch immer gearteten Wahrheit des Notentextes unterwirft. Vor allem wenn es sich um Werke des Klassik-Katalogs handelt, wirkt die Aura des Werks mächtig und die Eingriffsmöglichkeiten des Interpretieren verengen sich. Aber auch in der zeitgenössischen Musikausübung konnten sie solche Verkrustungen mitunter beobachten, wo das Spielen durch äußere Zwänge formatiert wird. Diese Enge des interpretatorischen Spielraums, aber auch der Festschreibung des Musikers auf seine Rolle als Virtuose, als Künstler im Dienste der Kunst ist es wohl, die schon viele hoch qualifizierte

und durch die Mühlen der Instrumental- und Ausbildung gelaufene Musiker nicht befriedigt und die sie kritisch hinterfragen. Nicht zuletzt hat ja die neue Musik selbst dieser Revolte Vorschub geleistet, wenn sie beispielsweise den Interpreten in die Verantwortung für die Komposition nimmt beziehungsweise sein Spiel auf und mit dem Instrument thematisiert. Die Reflexion darüber, wie man eigentlich sein Instrument spielt, inwieweit bestimmte innere oder ästhetische Haltungen der Musik gegenüber wie auch Körperhaltungen und Gesten verinnerlichte Modelle oder gar Schablonen des Musikers sind, das Nachdenken darüber, welche Rituale das Musizieren begleiten, die nichts mit der Musik, sondern mit den festgeschriebenen Ritualen der gängigen konzertanten Aufführungspraxis zu tun haben – all das hat bei den Musikern von *Kaleidoskop* zu einer Kritik an der Tätigkeit des Musikers und Interpretieren geführt.

Bei ihrer Suche nach einer alternativen Gestaltung der Rolle des Musikers haben die Mitglieder von *Kaleidoskop* das Spielen auf eine seiner Grundbedeutungen zurückgeführt und für ihr künstlerisches Selbstverständnis reaktiviert. In einer seiner ursprünglichen Wortbedeutungen heißt spielen zuerst, sich bewegen und tanzen.<sup>3</sup> Dabei sind Körper, Gestus und Handlung am Spiel beteiligt, ebenso wie die Improvisation, die Montage und das Verfremden. Spielen in diesem Sinne erweist sich per se als eine theatrale Handlung. Die Musiker von *Kaleidoskop* haben – in wörtlichem und übertragenem Sinn – ihre Spielräume erweitert, sowohl den des einzelnen Musikers als auch den des ganzen Ensembles. Insofern führte die Kritik an der vorgezeichneten Rolle des Musikers für das Ensemble auch zu einem Hinterfragen der Aufführungssituation und zu einer Reflexion des Raumes, in dem Musik stattfindet.

## Raum als Akteur

Um für ihr Ensemblespiel die gängige Aufführungssituation zu verändern und den Raum als einen weiteren Akteur hinzuzugewinnen, hat *Kaleidoskop* die Kooperation mit Tänzern, Regisseuren, Architekten, Lichtdesignern gesucht. So gibt es einen Bereich ihrer Arbeit, in dem das Ensemble integraler Bestandteil von Musiktheaterprojekten ist. Dies können Kooperationen mit dem Europäischen Zentrum der Künste Hellerau und Dresden und deren *Akademie für experimentelles Musiktheater* sein, wo sie zuletzt *Dem Weggehen zugewandt*, ein Musiktheaterprojekt für alte Stimmen und Streicher von Manuela Kerer (Musik) und Maria Magdalena Ludewig (Regie) realisiert

2 *Kaleidoskop* wurde 2006 von dem Cellisten Michael Rauter und dem Dirigenten Julian Kuerti gegründet. Fünfzehn Streicher bilden den Kern des Ensembles. Seine künstlerischen Leiter sind Michael Rauter und Daniella Strasfogel. [www.kaleidoskop-musik.de](http://www.kaleidoskop-musik.de)

3 Vgl. *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Duden Band 7, Stichwort »Spiel«; und *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, Stuttgart 2005, S. 313.

Konzertinszenierung *Wo bist Du Licht!* mit dem *Solistenensemble Kaleidoskop* im Februar 2010 im Radialsystem Berlin. Lichtinstallation und Inszenierung: Yann Becker. Musik von Claude Vivier (*Wo bist du Licht!*), Joseph Haydn (Sinfonie Nr. 7, *le midi*), Salvatore Sciarrino und Jan St. Werner. (Foto: Marius Glau).



haben. Oder das kann das ambitionierte Projekt einer Inszenierung von Musik in lichtlosen Räumen sein, das die Regisseurin Sabrina Hölzer unter dem Label *Into the Dark* entworfen hat und in dem sich Performer in absoluter Dunkelheit nach musikalischen und räumlichen Choreografien singend und spielend um ein liegendes Publikum bewegen.

Wenn sie von dem Format Konzert ausgehen, arbeiten sie aber auch mit Raumkünstlern, mit Regisseuren, Architekten, Bühnenbildern und Lichtdesignern zusammen. *Hardcore*, *Hardcore 2* und *Hardcore 3* wurden gemeinsam mit der Regisseurin, Bühnenbildnerin, Stadtplanerin und Raumkünstlerin Aliénor Dauchez entwickelt, in *1.2.2.4.4. – eine Metapragis* war der Regisseur Alexander Charim federführend. In *Wo bist du Licht!* inszenierte der Schweizer Yann Becker das Konzert. (siehe Abb. 2) Diese »Konzerte«, die entweder als inszeniertes Konzert, als ein Konzertessay oder eine Konzertinstallation beschrieben werden können, beinhalten beispielsweise Werke so unterschiedlicher Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach, Rioji Ikeda, Giovanni Gabrieli, Claude Vivier, James Dillon, James Tenney und Jennifer Walsh. Auf die Frage, wie sich denn so diverse Musiken zusammenfügen, verweist einer der beiden künstlerischen Leiter, Michael Rauter, darauf, dass dies eher intuitiv geschehe, dass man da nicht krampfhaft nach wissenschaftlich analysierbaren Kriterien suche, die eine Zusammenstellung erlauben, sondern eher nach wahrnehmungsbezogenen Momenten wie Licht, Farbe, Proportionen oder Klangcharakter usw. Überhaupt gleiche ihr Verfahren bei der Kombination von Musikwerken für ein Konzert eher der Montage oder Collage, die sowohl Kontrast und Abstoßung

26 als auch Annäherung und Assimilation ermög-

liche. Man könne sich das auch so vorstellen, als ob man Musikstücke wie Objekte oder Exponate in einem Raum ausstellen würde. Oder als ob man sich eine Wohnung oder ein Zimmer einrichten würde, wo sich die unterschiedlichsten Gegenstände zu einem Ganzen zusammenfügten.

Der Raum, den das Ensemble in diesen neuen Spielformen des Konzerts aktiviert, ist vielschichtig. Da ist zunächst der reale Raum des Aufführungsortes, der durch seine Ausmaße und Beschaffenheit den Rahmen vorgibt. In ihn schreibt sich der Raum ein, der durch besondere Choreografien für die Musiker durch Licht, Bilder oder auch durch Narrative gestaltet wird, oder wie in dem eingangs beschriebenen Projekt der *Ringlandschaft* durch die Bewegungen der Klangströme. Der performative Charakter in der Arbeit des *Solistenensembles Kaleidoskop*, die räumliche Inszenierung der Musik sind nicht selbstreferenziell, bezogen auf die Interaktion der Musiker, obwohl auch genau diese inszeniert werden kann. In ihrer erweiterten Spielweise stellen die Musiker-Performer die Musik dar, ob eingebettet in Erzählungen oder ganz abstrakt als ästhetisch-sinnliche Wahrnehmungsräume. Darin wird das klangliche Spiel der Musiker als Aktion und Reaktion sichtbar. Die Erweiterung von Interpretation um diese theatralisch-performative Seiten ist in erster Linie an der Wahrnehmung der Zuhörer und Zuschauer interessiert, die das Musikhören und das Musikhören als eine andere, erweiterte Praxis erleben. Einer Praxis, die in Performance, Inszenierung und Installation gleichberechtigt zusammen mit anderen alltäglichen kulturellen und ästhetischen Praktiken ausgeführt wird. ■