

Neue Zeitschrift für Musik 4/2009

Leseprobe

© Schott Music, Mainz 2009

dramaturgien der (ver)störung

ZUM ZEITGENÖSSISCHEN VERHÄLTNIS VON MUSIK UND THEATER

von REGINE ELZENHEIMER

Musiktheater als eine genuin zusammengesetzte Kunstform lebt von der Spannung zwischen Musik und Theater. Der alte Machtkampf zwischen *musica* und *parole*, den Wagner zunächst in ein folgenreiches «Unentschieden» auflöste, scheint sich in Zeiten, in denen sich das Theater weniger vom literarischen Text als vielmehr von seinen theatralen, performativen und medialen Aspekten her definiert, als produktive Differenz in das Verhältnis von Musik und Theater verschoben zu haben.

Ebenso sind jedoch die Interferenzen zwischen beiden konstitutiv für eine künstlerische Produktions- und Ausdrucksform, die sich im 20. Jahrhundert zunehmend von der Gattung Oper entfernt und ein vielfältiges hybrides Eigenleben entfaltet hat – als Grenzgang nicht nur zwischen Musik und Theater, sondern auch im Wechselspiel mit anderen Künsten wie dem Tanz, der Bildenden oder medialen Kunst und der Performance. Gegenwärtige Dramaturgien, die sich von mimetischen und illusionistischen Prämissen, mithin vom Paradigma des Dramatischen verabschiedet haben, gewinnen aus dem intermedialen Zusammenspiel der verschiedenen Künste nicht nur komplementäre Wirkungen. Vielmehr wird in ihnen das Moment der Störung auf vielfältige Weise zu einer produktions- und wirkungsästhetischen Strategie, die bisweilen auch verstörende Erfahrungen provoziert.

Der Begriff der Störung begegnet uns vor allem im sozialen, technischen und im klinischen Bereich: als Abweichung oder Unterbrechung, die Funktionalität beeinträchtigt und Kontrollmechanismen stört oder außer Kraft setzt. Das Panorama reicht vom Störenfried über Organfunktions-, neuronale oder Stoffwechselstörungen, Sprachstörungen, affektive, aggressive, posttraumatische oder psychotische Störungen bis hin zur Bild- und Ton- oder Übertragungsstörung und zum atomaren Störfall. Der apriorische oder empirische Konsens über Normalität und Abweichung wird durch die Funktionalität des menschlichen Körpers, der psychischen und sozialen Systeme sowie unserer gerätetechnischen Standards konstituiert. Störungen sind scheinbar dysfunktional. Und als solche sind sie ästhetisch konstitutiv. Als «épater le bourgeois» war die Verstörung des Publikums und die Störung eines bürgerlichen ästhetischen Konsenses bereits das erklärte Ziel der historischen und der Neo-Avantgarde. Als ästhetisches Verfahren läuft die Störung vor allem dem Werkbegriff zuwider: Sie fokussiert eher die Prozesse

der Entstehung und der Rezeption von Kunst und weniger die überzeitliche Ordnung eines Kunstwerks. Zugleich befragt sie über die Abweichung den normativen Konsens rational-funktioneller Muster sowie identischer Subjektkonstruktionen und provoziert in diskontinuierlichen Prozessen unter Umständen auch Triebstrukturen, die generatives und zerstörerisches Potenzial zugleich haben. Gleichwohl bedarf die Störung einer vorgängigen Ordnung, um wirksam zu werden, sie kann sogar Teil einer schlussendlichen Stabilisierung der Ordnung – gerade durch ihr temporäres Außerkraftsetzen – oder konstitutiv für eine Neu-Ordnung sein. In funktionalen Zusammenhängen scheint die Grenze zur Zer-Störung als endgültigem Funktionsverlust in der temporären Begrenzung der Störung im Hinblick auf die Rekonstitution der alten Ordnung zu liegen. Im ästhetischen Kontext – und vielleicht nicht nur hier – kann Zerstörung als Form- und Strukturverlust auch Voraussetzung für neuschöpferische Prozesse sein bzw. kann die Zerstörung eingefahrener Rezeptionsmuster auch auf die Freilegung anderer Wahrneh-

mungsstrukturen zielen. In der Kommunikations- und Medientheorie wird das komplexe Zusammenspiel von Störung und Ent-Störung als systemkonstitutiv reflektiert: Störung ist mit Erhard Schüttpelz «von vollendeter Doppeldeutigkeit zwischen Beschädigung und Be-reicherung»¹. Samuel Weber hat mit Rekurs auf Freuds Theorie der Zwangsnurose und Bergsons Idee der «Elastizität» eine Funktionalität der Störung konstatiert, die die Lebendigkeit von Systemen erhalte, «sofern die ungestörte Erfüllung von Funktionen und Intentionen – die negative Vorbedingung dessen, was zu meist ‚Störung‘ genannt wird – nicht zur Erhaltung des Systems führt, sei es der Gesellschaft oder des Lebens – sondern zu seinem Untergang. Denn das Bestehen eines Systems, besonders eines von Lebendigen, z. B. einer ‚Gesellschaft‘, hängt [...] nicht allein von dessen Zielstrebigkeit ab, sondern ebenfalls von ihrer ‚Elastizität‘, d. h. von seiner Fähigkeit, sich unvorhersehbaren Änderungen rechtzeitig anzupassen. Die vielleicht größte Bedrohung eines bestehenden Systems ist seine Neigung, gerade ‚nicht gestört zu werden‘. [...] Die Störung hätte damit eine eigene ‚Funktion‘: indem sie die vorgegebene, ‚gegenwärtige‘ Situation eines Systems in seiner Operation beschränkt, riefe sie Veränderungen dieses Systems hervor, welche zu ihrem Fortbestehen beitragen könnten.»²

Wenn hier von der Möglichkeit einer produktiven Störung im Bereich des Ästhetischen gesprochen wird, so liegt dem die Annahme zugrunde, dass man sich nur in begrenztem Maße selber stören kann, da jede selbst-inszenierte Störung schon wieder dispositionellen Charakter hat und das eigene System repräsentiert. Rezeptionsästhetisch hat die Störung zwischen Bühne und Publikum ihren Ort, produktionsästhetisch zwischen den verschiedenen Medien oder verschiedenen Autoren. Das genuine Zusammenwirken verschiedener Medien im Musik-Theater sowie die generelle grenzüberschreitende Tendenz der Künste provoziert im gegenwärtigen Schaffen ästhetische Verfahren, die die Eigen-gesetzlichkeiten der einzelnen Medien (und der sie vertretenden Institutionen) irritieren und diese Irritation mitunter bis zu den Grenzen ausschreiten, wo sie in eine ver-störende Wirkung umschlägt. Aus dem Blickwinkel der Neuro-Psychologie entsteht der ästhetische Reiz durch die gleichzeitige Aktivierung und Störung der Gedächtnisrepräsentationen, d. h. an der Schnittstelle von Bekanntem und Unbekanntem.³ Ästhetische Wirkung wäre demnach nicht Rückgriff auf bekannte Ordnungsstrukturen, sondern quasi die Aktivierung einer neuronalen Neu-Verschaltung. In Zeiten, in denen die Erneuerbarkeit des ästhetischen Materials ausgeschöpft scheint, kann sie sich vielleicht am ehesten auf dieser Ebene der Verknüpfung realisieren.

Während die Störung auf der strukturellen und operativen Ebene wirksam wird, ist die Ver-Störung eine inhaltliche, eine wirkungs- oder rezeptionsästhetische Kategorie. Die strukturell-operative Störung bedeutet Unterbrechung, Kontrollverlust, Hemmnis eines Verlaufs, Durchbrechen der Kohärenz. Die wir-

kungs- oder rezeptionsästhetische Dimension der Ver-Störung reicht von enttäuschten Erwartungen über Momente des Nicht-Verstehens bis zur Orientierungslosigkeit. Dass begriffliche Orientierungslosigkeit als Katalysator für eine differenzierte sinnliche Wahrnehmung fungieren kann, ist eine der zentralen Erbschaf-ten der Theatertheorie Antonin Artauds für das gegenwärtige Theater.⁴

Ausgehend von einer postdramatischen Theater-ästhetik, die nicht mehr dem Paradigma der dramatischen Narration und einer identifikatorischen Teilnahme des Publikums verpflichtet ist, soll diesen Spuren im Folgenden anhand verschiedener Beispiele nachgegangen werden.

ROBERT WILSON

Als einer der ersten Vertreter eines solchen Theaters kann Robert Wilson gelten, dessen frühe Arbeiten in den 1960er- und 1970er Jahren in ihrer Radikalität weit entfernt von seinen inzwischen zuweilen kunstgewerblich anmutenden Inszenierungen scheinen. Seine theatrale Sprache fußt – neben der Prägung durch Malerei, Architektur und Tanz – auch auf der ästhetischen Transformation von Äußerungen psychischer und physischer Störungen in sein künstlerisches Ausdrucksvocabular: Hierzu gehören neben seinem eigenen früheren Stottern die Taubheit von Raymond Andrews oder der Autismus von Christopher Knowles, mit denen ihn eine langjährige Zusammenarbeit verbindet. Wilson sah diese Störungen nicht als manifest defizient an, sondern vor allem als eine Art wahrzunehmen und sich mitzuteilen, die normative Kommunikations- und Wahrnehmungsgewohnheiten durchkreuzt. In der konkreten szenischen Zusammenarbeit mit Andrews und Knowles war er gezwungen, sich auf diese andere Art der Artikulation einzulassen, die sich seiner Disposition partiell entzog. Der 2006 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden gezeigte Doppelabend *Prologue: Deafman Glance/Schönberg: Erwartung* (Abb. S. 20/21) schlägt eine Brücke von Wilsons gegenwärtiger zu der frühen Arbeit, die ihn bekannt machte. Hier zeigt sich vor allem sein Verfahren der Störung von Kohärenz: Durch eine extreme kinetische Langsamkeit wird nicht nur der szenische Verlauf in einzelne Bilder zerlegt, sondern auch die Kohärenz zwischen Darstellung und Dargestelltem durchbrochen. Das Theater wird gleichsam in seine Einzelteile zerlegt, auch Sehen und Hören werden getrennt. Die völlige Abwesenheit von Klang und Sprache im ersten Teil des Abends über den Zeitraum von einer halben Stunde bei einem gleichzeitig musikalisierten Bewegungsablauf hat – zumal in einem Opernhaus – noch immer verstörendes Potenzial: Die Reaktionen des Publikums reichten von nervöser oder aggressiver Abwehr über gespanntes Interesse bis zur Lange-weile. Gleichwohl war hier nur ein zeitgenössisches Kondensat der originalen Arbeit zu sehen. *Deafman*

Glance aus dem Jahr 1970/71 war ein mehraktiges Theaterereignis, das in fast vollständiger Stille abließ und in voller Länge sieben Stunden dauerte. Der Prolog zum vierten Akt, den Wilson nun in Berlin in einer aktuellen Version mit Anja Silja gezeigt hat, wurde sehr bald als eigenständige Performance aus dem Gesamtzusammenhang herausgelöst. Im Stück steht er inmitten einer gleichsam explodierenden surrealen Bilderwelt: der «Blick des Taubstummen» vergegenwärtigt in Gestalt des gehörlosen Jungen Raymond Andrews auf der Bühne äußeres und inneres Sehen zugleich. Wilsons Aussagen zufolge hat Andrews' Art, sich in Bildern mitzuteilen, das ganze Stück inspiriert. Louis Aragon nannte es in einem fiktiven Brief an den verstorbenen André Breton eine schwer einzuordnende «außergewöhnliche Maschine der Freiheit»⁵, die am ehesten «so etwas Merkwürdiges sein könnte [wie] eine taube Oper»⁶. Auch die Kritik prägte den Begriff der «silent opera» für Wilsons Arbeit. Durch die Abwesenheit des Akustischen wurde das Gehör zugleich enttäuscht und sensibilisiert, während die Musik über große Strecken nicht akustisch, sondern visuell vergegenwärtigt wurde: in den Rhythmen, Tempi und Farben des Bühnengeschehens, in seiner durchgestalteten Strukturierung von Zeit.

Der Prolog zeigte ursprünglich Folgendes: Man sieht eine junge farbige Frau in emotionslosen, absolut gleichmäßig und zeitlupenartig-langsam ausgeführten Bewegungen nacheinander zwei ebenfalls farbige Kinder (ihre eigenen?) zuerst mit einem Glas Milch füttern und anschließend (scheinbar) mit einem Messer erstechen. Das Ganze erfolgt in absoluter Stille in einer Art ritualisiertem Ablauf, der sich fast identisch wiederholt: in völliger Ruhe und in einer eigenartigen Verquickung des Verbrechens mit Gesten mütterlicher Fürsorge. Auch die Kinder sinken (ohne dass Theaterblut fließt) in der gleichen emotionslosen Langsamkeit und Gleichmäßigkeit nach den Stichen (sind es Stiche?) stumm in sich zusammen und gleiten zu Boden. Wilson hat als eine konkrete Inspiration für die Arbeit einen Dokumentarfilm des Psychologen Daniel Stern erwähnt, in dem dieser in der Geste, mit der Mütter sich um ihr schreiendes Kind kümmern, durch die Zerlegung in 24 Einzelbilder pro Sekunde als initiale körperliche Reaktion der Mutter einen Ausdruck von Aggression und Gewalt freilegt. Gleichzeitig hat sich Wilson für seine Szene von dem Begriff «Mord» distanziert, da die scheinbar tödende Geste durch das langsame Tempo eher eine Berührung und von der gleichen Zärtlichkeit wie das Reichen des Milchglasses sei.⁷ Beobachtet wird diese Szene von einem dritten, etwas älteren schwarzen Jungen, der anschließend einen Schrei ausstößt, den die junge Frau (seine Mutter?) mit ihrer schwarzbeflockten Hand langsam und behutsam zum Verstummen bringt. Das ganze Geschehen dauert bis dahin ungefähr eine Stunde. Anschließend öffnet sich der Vorhang zu einer völlig anderen Welt, in der der Junge die Position eines stummen Betrachters einnimmt, und in

der sich für die folgenden Stunden in der Art von Traumbildern die seltsamsten Dinge und Szenen abspielen.⁸ In der Video-Version dieses Prologs von 1981, die mit dem Auf-den-Boden-Sinken des zweiten Kindes endet, übernimmt die Kamera die Position des beobachtenden Jungen, der dort nicht auftaucht. (Nach Wilsons Aussagen durfte der Film im Fernsehen nicht gezeigt werden, weil man ihn «für zu verstörend hielt».⁹)

In der aktuellen Berliner Version hat Wilson das Geschehen verdoppelt: Vor der Bühne ragen zwei weiße Podeste auf Stelzen in den leeren Orchestergraben. Auf dem rechten vollzieht Anja Silja das Geschehen mit einem auf einem Stuhl sitzenden, lesenden Jungen und einem weiter vorne liegenden Mädchen. Auf dem linken Podest das gleiche Setting mit Robert Wilson als Akteur. Zu Anfang, wenn das Publikum den Raum betritt, wird das stehende Bild von einem elektronischen Sound grundiert, der schließlich bis zu unerträglicher Lautstärke anschwillt und dann abreißt: die Bewegung und die Stille beginnen, akustisch einzig gestört durch das (beabsichtigte oder unvermeidliche?) Knacken der Podeste. Spannend an dieser Version ist neben der unglaublichen Präzision in der Ausführung die musikalische Phasenverschiebung, mit der Wilson die beiden Verläufe inszeniert. Das Geschehen beginnt mit der weiblichen Figur rechts, die männliche setzt links etwas verschoben ein und beschleunigt unmerklich, so dass beide Akteure nach der ersten Tat plötzlich kurz synchronisiert sind. Hier ereignet sich unvermittelt die einzige schnelle Bewegung: eine blitzschnelle Drehung nach vorne leitet den zweiten Durchgang – den «Mord» am zweiten, vorne liegenden Kind – ein. Auf dem Weg dorthin überholt die männliche Figur die weibliche wieder kurz, nach der zweiten Tat sind die Bewegungen wieder synchronisiert. Die einzige kleine Differenz in der Gestik, eine abweichende Handstellung Wilsons, wird zusammen mit den Phasenverschiebungen im Bewegungsablauf zur Störung der scheinbaren Symmetrie und der scheinbar vorhersehbaren Wiederholung. Das eigentlich Verstörende ist jedoch, wie Wilson das Darstellte – einen Mord – durch den Modus der Darstellung – die völlig emotions- und ausdruckslose zeitlupenartige Ausführung – konterkariert. Oder umgekehrt: wie die Faszination dieser verlangsamten Kinetik durch den brutalen Inhalt der Bewegung – das Stechen eines Messers in einen Kinderkörper – unterlaufen wird. Die gegenseitige Störung von Darstellung und Dargestelltem pointiert das komplexe Abhängigkeitsverhältnis zwischen Wahrnehmungskonventionen und vermeintlicher Wirklichkeit. Zugleich wurde deutlich, wie sehr die Kategorie der Störung von dem die Situation dominierenden Ordnungssystem abhängig ist ...

**... mehr erfahren Sie
in Heft 2009/04**