

Ole Hübner

»Die langwierige Methode des Ausdiskutierens« Kommunikative und kollektive Arbeit im Musiktheater

»Sprache ist so GEIL, wir haben uns irgendwann irgendwelche Wörter ausgedacht und jetzt verbringen wir unsere Zeit damit darüber zu streiten was sie bedeuten« – EL HOTZO, 8.2.2021

Ob Musik so etwas wie eine Sprache sei, ist Streitfrage, seit es Musik gibt. Dass man *über* sie nicht sprechen könne, weil (»gute«) Musik da beginne, wo Sprache aufhöre, war lange Zeit gängige Lehrmeinung – und *worüber man nicht sprechen kann...* Worüber aber zu sprechen zweifellos wichtig ist, ist das *Zustandekommen* von Musik, gerade von Musiktheater: denn (wie zum Glück zunehmend anerkannt wird) von der Integrität des *Wie?* hinter der Bühne hängt die Relevanz des *Was?*, d.h. der gesungenen, gesprochenen und geschriebenen Inhalte auf der Bühne, ab. Darum soll es hier gehen: wie wir miteinander *sprechen*, arbeiten und leben wollen, um zukunftsfähiges Musiktheater zu kreieren.

»Was uns bewegt, sind die Sorge um die Zukunft der Künste sowie die Überzeugung, dass diese nur dann unabhängig bleiben, wenn sich die Strukturen und Bedingungen des Kunst- und Kulturbetriebs sowie für Kunst- und Kulturarbeiter:innen radikal verändern. Die SARS-CoV-2-Pandemie hat die prekären und ungleichen Verhältnisse innerhalb des Kunst- und Kulturbetriebs erneut aufgezeigt und damit in aller Deutlichkeit seine Zerbrechlichkeit offenbart. Es handelt sich um einen Betrieb, der auf der (Selbst-)Ausbeutung einer Mehrzahl der hier Arbeitenden [...] basiert. Gleichzeitig entscheiden in diesem Betrieb immer noch soziale und ethnische Herkunft, Hautfarbe, Alter, Geschlecht, funktionale Fähigkeiten oder die Zuständigkeit für Sorgearbeit über Zugänge und Ausschlüsse.«¹ Drastische Worte findet das *Bündnis für eine gerechte Kunst- und Kulturarbeit Baden-Württemberg* und problematisiert auf den sieben Seiten seines prominent unterzeichneten Manifests vieles dessen, was sich in den vergangenen Monaten endlich seinen Weg von hinter den leeren Bühnen in den Fokus der Aufmerksamkeit bahnen konnte: Steile Hierarchien und Machtmissbrauch am Theater. Struktureller Rassismus und Sexismus, verbale Gewalt. Die Übergänge zwischen Häusern und Medienlandschaft sind fließend: Im Februar 2021 zeigen 185 Schauspieler*innen aus Theater, Kino und Fernsehen ihre Gesichter für die Sichtbarkeit der LGBTIQ-Community, nur Tage nachdem einige weiße C-Promis sich im WDR-Fernsehen als Verfechter rassistischen Vokabulars outeten.

Über seine Studie *Macht und Struktur im Theater* resümiert Thomas Schmidt, »dass das Thema Macht und Machtmissbrauch sehr virulent ist am Theater. Und dass der ganze Diskurs über Demokratie, neue Gesellschaftsformen, über Utopie, der auf der Bühne verhandelt wird, hinter der Bühne nicht stattfindet. Also, dass wir eine Asymmetrie haben zwischen dem, was an Inhalten vermittelt wird an die Zuschauer, und dem, was gelebt wird hinter der Bühne.«²

1 https://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/Gruendungsstatement.pdf?fbclid=IwAR3wq0p7c8t1jNDtqOvCSlOwxpaQG_3WU9Pz4j-NQayF_8wYxr5O4vKWqVo, zuletzt aufgerufen am 8.2.2021.

2 Anja Reinhardt & Thomas Schmidt (Interview), *Macht und Missbrauch am Theater* – »Frauen sind definitiv

Björn Bicker forderte in einem beeindruckenden Zwischenruf bereits im ersten Lockdown Konsequenzen: *Macht die Theater zu* – um sie als Labore mit gesellschaftlicher Relevanz neu zu erfinden.³

In einer Gesellschaft, deren Spaltungen und Zerwürfnisse täglich zunehmen, wird auf alarmierende Weise das Fehlen einer inklusiven kommunikativen Grundlage, einer gemeinsamen *Sprache* deutlich, an deren Stelle immer weiter auseinanderdriftende Bubble-Jargons treten. Hier wären Kulturinstitutionen gefragt, mit Arbeitsweisen, die sich ausdrücklich als *kommunikative* Prozesse begreifen, Vorbild zu werden. Das hieße zum einen: die eigenen Strukturen jetzt gründlich umzupflügen, um sich nachhaltig in Einrichtungen zu verwandeln, an denen Diskurs, Kommunikation, Bildung, Freizeit sowie demokratisch-partizipatorische Prozesse für ein breites Spektrum an Bevölkerungsgruppen konsequent zusammengedacht werden können. Zum anderen: nicht darauf zu warten, dass Publikum »nach Corona« von selbst kommt, sondern neue Orte zu erschließen und Menschen aller Zugehörigkeiten in die Entwicklung neuer Stoffe und Formate einzubeziehen, für die das Betreten eines Theaterbaus möglicherweise ein großes Hindernis darstellt (nicht aber eines Clubs, autonomen Kulturzentrums o.ä.). Hier könnten Prozesse – *und Sprache* – *auf* und *hinter* der Bühne anfangen, sich zu überlagern ... Nicht die politische Aufladung von Stücken, die einer gebildeten Theaterbubble so doch allzu oft Offensichtliches erklären, sondern Kritik und praktische Angleichung dispositioneller Strukturen an gesellschaftliche Entwicklungen kann zu einem neuen (Musik-)Theater führen, das spürbar in die Gesellschaft hineinwirkt – und damit eine Diversifizierung von Mitwirkenden und Publika wie auch neue Wege zu wirklicher Partizipation und *Mit-Sprache* zu bewirken vermag.

Seit 2015 arbeite ich (u.a. mit Maria Huber & Jakob Boeckh als *the paranormal peer group* und mit Tassilo Tesche & Till Wyler von Ballmoos als *The Davidsons*) an der enthierarchisiert-kollaborativen Kreation klang-/raumbasierter Performances. Folgende Sätze über die Gruppe *She She Pop* lassen exemplarisch erahnen, dass die kollektive immer auch eine enorm kommunikative Arbeit ist und »mehr« als eine Organisationsform. Das Kollektiv, die Auseinandersetzung mit Unterschieden, die nicht in den Sieg einer Position mündet, war und ist die Basis einer gleichberechtigten Arbeitsweise: Charisma, Genie oder das individuelle Ego zählen nicht. [...] *She She Pop* entwickelten die aufwendige, weil langwierige Methode des Ausdiskutierens.«⁴ Das ständige Ausdiskutieren auch der Arbeitsmethode selbst lässt nicht selten jene Gespräche, die den Entwicklungsprozess determinieren und reflektieren, bereits direkt in das münden, was später im Stück als gesprochene, gesungene, eingespielte, projizierte oder gedruckte Sprache auftritt: in Form von Theorieinputs, geteilten Google Docs, mitgeschnittenen Zoom-Sessions und Proben, Protokollen, Chatverläufen, Arbeitstagebüchern, Mindmaps, »Kettenbriefen« usw., die sukzessive zu einem gemeinsamen Kern verschmelzen. Die kollaborativ-kommunikative Methode ist Mehraufwand aus Überzeugung: denn der Diskurs, das Miteinander-*Sprechen* in ihrem Zentrum sichert die gleichberechtigte Einflussnahme aller Disziplinen (die hier ja keiner Priorisierung oder fixierten Entstehungsreihenfolge unterworfen sind) und erlaubt es, sie transdisziplinär,

schlechter gestellt«, Deutschlandfunk 30.9.2019; https://www.deutschlandfunk.de/macht-und-missbrauch-am-theater-frauen-sind-definitiv.691.de.html?dram:article_id=460010, zuletzt aufgerufen am 12.2.2021.

3 Björn Bicker, *Macht die Theater zu – und fangt von vorne an*, BR KulturBühne 20.7.2020, <https://www.br.de/kultur/bjoern-bicker-theater-der-zukunft-100.html>, zuletzt aufgerufen am 12.2.2021.

4 Anna Opel, *Lasst uns reden*, der Freitag 41/2018; <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/lasst-uns-reden>, zuletzt aufgerufen am 12.2.2021.

»synästhetisch« zusammen-zu-denken. Er ermöglicht die künstlerische Auseinandersetzung mit heutigen Kommunikationsmedien und ist demokratisches Instrument, mit dem wir politische Ideale verbinden und die über das Theater hinaus in unsere Leben wirkt. Die gleichberechtigte Repräsentanz künstlerischer und biographischer Hintergründe sensibilisiert im Umgang miteinander und ist damit auch Grundlage für die Öffnung der Inhalte und Prozesse einem diversen Publikum gegenüber.

»Institutionelle Nichtzuständigkeit war und ist vielerorts ein zentrales Motiv für die Entstehung freier Ensembles und Musiktheatergruppen, die ein anderes Musiktheater möchten, als es die Räume, Abläufe, Aufführungspraktiken, Personalstrukturen, Diskurse und Narrative der etablierten Stadt- und Staatstheater erlauben«, so Rainer Nonnenmann. Die »interdisziplinären und multimedialen Projekte kombinieren Vokales, Instrumentales und Elektronisches mit primär nicht-musikalischen Gestaltungsmitteln, mit Text, Tanz, Raum, Licht, Film, Video, Objekten, Handlung, Szene. Schlagworte wie ›Neuer Konzeptualismus‹, ›Diesseitigkeit‹, ›New Discipline‹ oder ›Social Composing‹ markieren aktuelle Bestrebungen zur Auflösung konventioneller Arbeitsteilungen, Gattungen, Stil- und Spartengrenzen zugunsten alternativer Formen von Präsenz, Performativität, Interkulturalität, Textualität, Theatralität und Medialität.«⁵ Im Kern diskurs-/prozessorientierter transdisziplinärer Kollaborationen steht oft die Idee, dass kein*e Künstler*in alleine besser ist als mit anderen, die (in diversen möglichen qualitativen Abstufungen, aber immer auf derselben zwischenmenschlichen Stufe) mit ihr über ihre Arbeit reden, sie kritisieren, verbessern – bis hin zu Strategien des aktiven Eingriffs im Konsens oder sogar (in sehr engen Vertrauensverhältnissen) der Manipulation, Umgestaltung oder Zerstörung. »Es ist eine eigene Produktionszelle, in der jeder jedem mit großem Vertrauen begegnet«, beschreibt Brigitta Muntendorf ihre *Community of Practice*. »Es ist extrem wichtig, wie wir zueinander stehen und miteinander arbeiten – das Kollektiv ist quasi die Rolle. [...] Kontrolle abzugeben ist niemals easy, vor allem dann nicht, wenn man Autorin oder Autor ist. Aber who knows, unser Horizont ist beschränkt. Immer. Das anzuerkennen ist für mich immer wieder die schönste Erfahrung. Kontrolle abzugeben ist aber nicht nur in einer gemeinsamen Produktion wichtig, es ist auch ohne die anderen ein wichtiges Moment im Schaffensprozess.«⁶ Die Zusammen-Arbeit wirkt auf die individuelle »Solo-Arbeit« zurück, verbessert Selbstreflexion und Selbstkritik und ermöglicht das empathische Einnehmen verschiedener, in den unterschiedlichen Disziplinen wurzelnder Perspektiven (*mit den Ohren eines Szenographen, mit den Augen einer Komponistin*). Das in diesem »Gemeinschaftsmodell für eine Dialektik von Kreation und Interpretation«⁷ zum Vorschein kommende Potenzial ist das eines selbstorganisierten Bildungsprozesses, einer fortwährenden gegenseitigen Horizonterweiterung. Alle Beteiligten »lehren« und lernen zugleich, indem sie nicht nur gleichermaßen kreieren, rezipieren, kritisieren, weiterdenken usw., sondern auch Risiken und Kontrollverluste gemeinsam eingehen, füreinander schaffen, miteinander *scheitern* (»der Weg des Experiments führt [...] über Fehlschläge, Irrtümer, Abwege. Experimentelles Theater ist nicht leider manchmal, sondern legitimerweise häufig *abwegiges Theater*«).⁸ Auch in der

5 Rainer Nonnenmann, *Dynamik mit Dynamit. Das Drama des freien Musiktheaters*, in: MusikTexte 163, November 2019, <https://texte.musiktexte.de/mt-163/239/das-drama-des-freien-musiktheaters>, zuletzt aufgerufen am 9.2.2021.

6 Elisa Erkelenz, Brigitta Muntendorf & Michael Höppner (Interview), *Das Kollektiv ist die Rolle. Brigitta Muntendorf und Michael Höppner über kollektives Arbeiten*, <https://van.atavist.com/muntendorf-hoepfner>, zuletzt aufgerufen am 10.2.2021.

7 Brigitta Muntendorf, *Community of Practice. Komponieren in Referenzsystemen*, in: positionen 116, August 2018.

8 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999/2011 (5. Aufl.), S.

Konzertmusik werden Strategien zur kollaborativen Genese von Musikstücken durch mehrere Komponist*innen sowie gemeinsam mit Expert*innen anderer Bereiche oder Amateur*innen sicherlich an Wichtigkeit zunehmen; Methoden der Kritik, Verhandlung, Abstimmung, Umschichtung, Variation, Dekonstruktion, Addition, Subtraktion, Multiplikation, Manipulation, Überschreibung, Mediation, Parodie und Live-Komposition könnten dabei eine Rolle spielen und der Neuen Musik ein neues Feld erschließen.

Heiner Goebbels' Idee, es sei »nicht wichtig, was auf der Bühne passiert. Es ist nicht einmal wichtig, was wir auf der Bühne zeigen, sondern eher, was wir verbergen – um das Publikum in den Stand zu setzen, selbst zu entdecken«⁹, hat mein (Musik-)Theaterverständnis tief geprägt, und ich möchte ergänzen: Nicht nur haben wir viel größere Freiheiten bei der Auswahl der Materialien, als es mitunter scheinen mag (denn sie ist letztlich weniger entscheidend als »welche Kommunikationsfähigkeit mit diesem Material [...] erreicht [...] und mit welchen Fähigkeiten künstlerischen Gespürs und Intuition [...] dieses umgesetzt werden kann«;¹⁰ d.h. wie es in einem Kompositions-/Kontextualisierungsprozess behandelt wird, der sich primär als eine *Dramaturgie des Klingenden* begreift). Auch der Einsatz von Stimme, Sprache und Text kann so offen gedacht werden wie nur möglich! Operngesang, vielfach als Hürde, befremdlich oder unzeitgemäß empfunden, ist kein Problem per se, solange er Gesprochenes, Gerapptes, Geschrienes, Gesäusertes, Projiziertes, Zugespieltes ebenso neben sich zulässt; solange Text nicht a priori als dramatischer Text gedacht wird, sondern im postdramatischen Sinne als Material und Medium unter vielen. Und ebenso wie manche Werke allein durch Klang und Sprache (hör-)theatrale Topologien schaffen, die keiner weiteren szenisch-performativen Elemente bedürfen (Haas/Williams-Haas: *Hyena*, Vivier: *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele*, Schönberg: *Ein Überlebender aus Warschau*), kann umgekehrt auch ganz ohne Stimme und Worte, einzig durch die Verflechtung von Klang und Performanz, ein viel »theatraleres«, »konkret(er)es Musiktheater« entstehen, als die Operndramen es vermögen (Prins/Linehan: *Third Space*). Weder die große Story noch das politische Statement noch die Formel zur Weltrettung machen die große Oper – was uns herausfordert, auch Stoffe und Inhalte so offen, so unkonventionell wie nur möglich zu denken: das Prinzip *curiosity* in all seinen Bedeutungen. Auf die Basis kunst-/geistesgeschichtlicher Repertoirekenntnis sollte sich aber nicht zu sehr verlassen, wer damit nicht nur einem eingefleischten Opernpublikum eine Freude machen will. »Während die Städte immer diverser werden, kulturell, ethnisch, sprachlich, sexuell, sind viele Theater immer noch der Hort einer homogenen, meistens weißen und gut situierten Mittelschicht«:¹¹ Um diese Opernbubble aufzubrechen und neue Inhalte und Formate *für und mit* neue(n) Publikumsgruppen zu generieren, wäre die selbstverständliche Einbeziehung von Expert*innen mit nicht-akademischem Background hilfreich; ebenso müssten People of colour und LGBTIQ-Personen hier sichtbarer werden und eine entsprechende Perspektivdiversität durch häufige Kritik-/Feedbackrunden zusammen mit Vertreter*innen *aller* (!) Arbeitsbereiche der jeweiligen Institution sichergestellt werden können. Mit Clubs und anderen Kulturorten, die viele soziale Gruppen schon lange als (Safe) Spaces der Vernetzung,

37.

9 Heiner Goebbels, *Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste*, in: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 134.

10 Brigitta Muntendorf, *Anleitung zur künstlerischen Arbeit mit der Gegenwart*, http://www.brigitta-muntendorf.de/wp-content/uploads/2016/11/INMM-Artikel_final.pdf, zuletzt aufgerufen am 13.2.2021, S. 5.

11 Bicker, *Macht die Theater zu*, a.a.O.

Bildung und Solidarisierung nutzen, muss kollaboriert und ihre Wichtigkeit gerade jetzt durch entsprechende Solidarität anerkannt werden. *Make music (and) theatre woke.*

Im digitalen Raum der Pandemie-Zeit überlagern sich Sprache, Inhalte, Modelle von Kommunikation und Zusammenleben, weichen Grenze zwischen »auf«, »hinter« und »vor« der Bühne auf und bilden in den gelungeneren Fällen spezifischer Onlinekunstformate digitale Architekturen aus, die zugänglicher und partizipatorischer sind als die Theaterbauten mit ihren strukturellen und rituellen Hürden. Dies als positive Ressource zu erhalten, die auch bleibt, wenn wieder physisch gespielt wird – und die anerkannt, dass die »Relevanz« der Häuser für eine diverse gegenwärtige Gesellschaft nur dann eine ist, wenn allen Schichten und marginalisierten Gruppen Wege eröffnet werden, auf denen sie sich ernsthaft eingeladen fühlen können – wird mehr zur kulturellen Zukunft beitragen als alle Forderungen, Kulturinstitutionen einfach als »systemrelevant« zu labeln. Kollaborative Musiktheaterarbeit ist kommunikative Arbeit. Sie hat nicht nur ästhetisch mit Sprache zu tun, sondern auch methodisch: weil man miteinander sprechen und, vor allem, *zuhören* muss, während man zusammen die Gespenster sucht, die die Zwischenräume und Leerstellen zwischen den Disziplinen und Geschichten bewohnen. Noch so radikale Musik, skandalträchtige Inszenierungen, Videofluten werden zu keiner gewichtigen Kunst für unsere Zeit führen, wenn nicht auf diese feinen synästhetischen Grenzbereiche von Klang, Sprache, Bild, Performanz miteinander *und* mit dem »Realen« wie auch (damit eng verwoben) auf neue Gemeinschafts-, Kommunikations- und Partizipationskonzepte aller Beteiligten untereinander *sowie* mit allen bereits gekommenen und noch kommenden Publika der größte Wert gelegt wird. Könnten wir in Analogie zu Bojana Kunsts Analyse von Tanz als utopischer Arbeit (»Dance is not close to work issues because it can function as a representation of work [...], but because it *is* work in terms of its material rhythms, efforts and the ways in which it inhabits space and time. [...] The dancing body [...] does not search for a new society outside work; it can have the power to reveal that the materiality of bodies distributed in time and space can change the ways we live and work together.«)¹² dazu gelangen, hinsichtlich der Musik- und Theaterbereiche alle *kommunikativen* Aspekte all ihrer Prozesse und Dispositive als Chancen eines Hinarbeitens auf bessere Zeiten zu begreifen, wären wir einen großen Schritt näher an Daniel Otts Idee: »Musiktheater könnte die Welt verändern, kann sich einmischen in gesellschaftliche, politische Prozesse, und mir ist sehr wichtig, dass Musiktheater Dialoge anzettelt.«¹³

12 Bojana Kunst, *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Alresford: Zero Books 2015, S. 118-119.

13 Münchener Biennale, *Fragen an Daniel Ott und Manos Tsangaris*;

<http://www.muenchenerbiennale.de/presse-media/>, zuletzt aufgerufen am 6.10.2019.