

## Opéra concrète. Plädoyer für ein Theater der Wahrnehmungen

### *Was bedeutet für euch heute Musiktheater?*

UK: Wenn man über Musiktheater oder Oper spricht, beginnt das Problem in der Tat damit überhaupt erst einmal festzulegen, was man damit meint und dabei meine ich nicht die Unterschiede zwischen Oper und Musiktheater, die Frage fängt früher an: was genau ist dieses "Werk" das wir Musiktheater nennen. Ich möchte unter Musiktheater das Ganze eines Aufführungserlebnisses verstehen. Das heißt: es gibt kein Musiktheater außerhalb der Aufführung. Alle Bestandteile, ob Partitur oder Bühne, ob Regiekonzept oder Aufnahme sind für sich genommen kein Musiktheater, die Partitur einer Oper ist keine Oper!

AF: Ich habe einmal die These formuliert, dass wir heute gar keine Bühne mehr brauchen, weil ein Werk wie die "Carmen" oder auch jedes zeitgenössische Werk sich bereits mitteilt, wenn ich es in der U-Bahn vom iPhone höre und mir dazu das Treiben der Fahrgäste anschau. Das sollte natürlich auch provozieren, dass man darüber nachdenkt, was mit unserer Wahrnehmung passiert, wenn wir uns einem Werk wirklich hingeben und dann speziell für die Arbeit der Regie: ab wann ist da überhaupt eine Oper?

### *Was findet dann bei einer szenischen Aufführung statt? Was fehlt euch?*

UK: Mir fehlt die Wahrnehmungsperspektive auf das *Ereignis* Musiktheater. Viele Arbeiten, die ich gesehen habe (und da gibt es für mich keinen Unterschied zwischen aktuellen Werken und Repertoire, bzw. zwischen Regie und Komposition) sind im Grunde Interpretationen. Das heißt, sie stehen letzten Endes unter der Prämisse des Worts, man fragt sich: was bedeutet das, oder wie kann ich den Inhalt vermitteln. Für mich ist das eine Verkürzung dessen, was Musiktheater sein und leisten kann. Deshalb benutze ich gerne den Begriff des Wahrnehmungstheater für das, was mir vorschwebt. Das heißt, es geht erstmal um die grundsätzliche Frage was ein Zuschauer wie wahrnimmt und damit kann man dann künstlerisch arbeiten. Das Wahrnehmungstheater versucht also auch die Ebene zu ergründen und produktiv zu machen, die noch vor jeder Interpretation oder Semantik steht.

Susan Sontag hält ja die Interpretation für eine Taktik der Konservierung eines alten Textes, der für zu kostbar gehalten wird, als dass er einfach abgelehnt werden könne, und deshalb aufpoliert wird. "Indem man ein Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und diesen dann interpretiert, zähmt man es. Die Interpretation macht die Kunst manipulierbar, bequem." Mir scheint es, dass ein semantischer Zugang, also ein Hören in Begriffen, erstmal jene Wahrnehmung ist, die sich am Einfachsten beschreiben läßt. Daher bleibt man oft auf dieser Ebene stehen und fragt nicht weiter, welche Struktur ein Kunstwerk haben muss, damit wir klangliche Objekte als Zeichen verstehen, das heißt, man fragt nicht mehr nach den Grundlagen in der Wahrnehmung selbst, die diese Perspektive überhaupt erst ermöglichen.

AF: Auch in meinen Augen werden Inszenierungen im Musiktheater zu oft allein darin bewertet, wie sie sich verhalten, die Kriterien einer rein äußerlichen Form - „Oper ist eine Bühnenhandlung mit Musik“ - zu erfüllen. Sie werden seit Richard Wagner bereits im kleinsten gemeinsamen Nenner einer Kausalität von Musik, Text und Szene als Gesamtkunstwerk verstanden. Dieses Inszenieren von audio-visuellen Bedeutungseinheiten ersetzt schlechterdings auch die Position unseres Gehirns, indem es dessen sehr kreative Aufgabe, die Disparität von

Sehen und Hören dennoch als ein Gemeinsames wahrnehmen zu lassen, antizipierend löst. Die Regie im Musiktheater erfindet sich auch heute noch regelmäßig nach Ausschlusskriterien des Wahrnehmungsapparats, sie unterdrückt und korrigiert Widersprüche und Ambiguität, indem es einer stabilen Sinn-Konstruktion zuarbeitet und hinreichend szenisches Bewegungsmaterial addiert, um musikalische und textliche Aussagen zu bestätigen. Sie klagt um einer logozentrischen Inszenierungspraxis willen auf Kausalität. Daher wäre als Gegenentwurf der Begriff eines Wahrnehmungstheaters tatsächlich sinnvoll, denn er weist auf ein Erlebnis *vor* jeder Deutung.

*Ist Wahrnehmung nicht ein viel zu subjektiver Begriff um darauf eine Technik aufzubauen?*

UK: Wahrnehmung als nur subjektives Reagieren zu verstehen, ist aus meiner Sicht ein Fehler. Damit wir überhaupt unterschiedliche Perspektiven als solche erkennen können, ist ja vorausgesetzt, dass wir uns über den Wahrnehmungsgegenstand und die Welt in der er wahrgenommen wird, verständigen können. Erst dann erinnern und verstehen wir diese Wahrnehmungen unterschiedlich. In der Phänomenologie ist jedes Bewusstsein immer schon Bewußtsein von etwas, und in diesem Sinne hat jede Wahrnehmung eine gegenständliche Sinnhaftigkeit und definiert sich durch bestimmte Modi, intentionale Voreinstellungen sozusagen: wir nehmen Ideen anders wahr als Verläufe, Zeitobjekte anders als Konzepte, ebenso wie wir etwa Menschen nicht als Dinge wahrnehmen, Sprache nicht als Klang, um nur einige Beispiele zu nennen. Diese Modi sind eben nicht subjektiv. Subjektiv sind dann die Interpretationen des Wahrgenommenen, aber das findet schon auf der nächsten Ebene des wahrnehmenden Bewusstseins statt. Im Grunde geht es uns darum, erst auf die Wahrnehmung selbst zu schauen (in der Phänomenologie würde man vermutlich von Reduktion sprechen), um zu fragen in welchen Wahrnehmungsmodi das Objekt, der Text, die Bewegung überhaupt verstanden werden kann, ohne sie gleich zu deuten. Das heißt, Wahrnehmung findet bereits statt, bevor wir uns ein Bild machen, weil jeder Gegenstand immer schon als Teil einer Welt verstanden wird, aber die Modi und die Zugangsweisen des Bewusstseins auf den Gegenstand sind einzeln beschreibbar und da wollen wir ansetzen.

AF: Im Übrigen fragt sich auch, was denn die Alternative wäre: wenn man - wie wir das ja tun - Musiktheater als Erlebnis der Aufführung versteht, kommt man um die Wahrnehmung nicht herum, weil diese ja das Stück ist (nicht die Partitur, nicht der Text, auch nicht irgendeine Bedeutung, die man eventuell beabsichtigt). Das heißt, wenn man über Vorlage, Partitur, sogenannte Personenführung, etc. spricht, sind solche Aussagen vielleicht besser zu objektivieren, sie sind nur leider nicht das Stück. Was nützen objektivierbare Aspekte, wenn sie die eigentliche Erfahrung vernachlässigen? Ich habe viel eher den Verdacht, dass die Behauptung, die Wahrnehmung sei subjektiv vor allem deshalb ins Spiel gebracht wird, weil eine phänomenologische Reduktion musiktheatraler Ereignisse sehr mühsam erscheint und vielleicht auch nie zur Gänze realisiert werden kann. Aber nichtsdestotrotz ist der genaue Blick *durch* die Wahrnehmung auf ein Stück die Perspektive, die als einzige das Phänomen eines Gesamtkunstwerks überhaupt zu greifen bekommt. Und mir sind am Ende einer Aufführung 1000 Einzelmeinungen noch immer lieber als eine einzige feuilletonfreundliche Totalmeinung.

UK: Wenn wir über Kunst sprechen, übersehen wir oft die Prämissen, auf denen sie fußt. Wir verstehen bestimmte Dinge symbolisch oder semantisch (wenn die konzeptuelle Seite im Zentrum steht oder wenn sich ein Werk mit politischen/gesellschaftlichen Themen befaßt) oder lassen uns auf eine Atmosphäre ein (wenn die reine Bild- oder Klangebene im Zentrum steht). Aber dieser Fokus basiert bereits auf der Aktivierung eines spezifischen Wahrnehmungsmodus. Das heißt, wir interpretieren, bevor wir wahrgenommen haben. Deshalb steht bei uns das

Wahrnehmen zunächst selbst im Zentrum. Das bedeutet nicht, dass man sich nur dem Erlebnis überläßt - schließlich ist ja alle Wahrnehmung intentional, also aktiv - sondern im Gegenteil: wenn die Wahrnehmung teil der Konzeption wird, hat man das Spielfeld erweitert. So verstanden ist Wahrnehmung nicht das Gegenteil von Interpretation, sondern deren Voraussetzung und eine bestimmte Konfiguration der Wahrnehmung im Bezug auf Zeit, Raum, Symbolhaftigkeit ermöglicht und begünstigt Interpretationsmöglichkeiten.

*Was hat sich inzwischen in unserer Wahrnehmung verändert, dass euch die Oper, wie sie heute erfunden und erlebt wird, nicht mehr ausreicht?*

UK: Ich denke, wir brauchen einen anderen Zugang auf das "Ganze" also die Totalität, die im Musiktheater ja immer eine Rolle spielt. Das alte "Gesamt" vom Gesamtkunstwerk ist fraglich geworden. Nicht so sehr, weil der Anspruch auf das Ganze nicht mehr interessant wäre, sondern weil es sich zeigt, dass alles was diesen Anspruch verfolgt nicht mehr geschlossen sein kann, wie das historische Gesamtkunstwerk das postuliert. Jedes Prinzip, unter dem man ein Ganzes versucht zu vereinen ist heute nur eine Möglichkeit unter Anderen. Vielleicht wäre ein Gesamtkunstwerk heute nur als Spiel mit möglichen Unvereinbarkeiten zu denken, das sich dabei aber immer seiner Grenzen bewußt ist.

Das entspräche dann auch den Brüchen unserer Welterfahrung, in der ja gegensätzliche Wahrnehmungsmodi zusammen kommen. Wenn Musiktheater nur unter der Prämisse einer einzigen Wahrnehmungsperspektive gedacht wird (ob Konzept oder Erlebnis, Semantik oder Atmosphäre), setzt sich die Gesamtheit selbst außer Kraft. Wenn wir also das Musiktheater als Ganzes sehen wollen, dann müssen wir Brüche und radikal divergierenden Zugänge unserer Wahrnehmung auf das Objekt nicht nur zulassen, sondern sogar verstärken. Ich finde immer, wenn ich nach einer Aufführung auf den Punkt bringen kann, worum es ging, dann ist das Werk gescheitert und interessiert mich nicht.

AF: Menschen spielen heute ganz anders. Wenn man betrachtet, dass das 19. Jahrhundert durch die Entwicklung der Fotografie und des Phonographen die Wahrnehmung dieser Sinne zunächst deutlich emanzipiert hat und die Errungenschaften des kinematographischen Erzählens wiederum seit bald 100 Jahren eine unbefangene Leichtigkeit und Raffinesse in der Montage von Bild und Ton offeriert - von den Potenzierungen dieses Spiels durch das World Wide Web ganz zu schweigen - bedarf es einer neuen Sensibilität im Einsatz der Mittel durch die Regie. Wir sollten da vom Film lernen. Die unabhängige Erfindung und strukturelle Organisation von visuellem und akustischem Material etwa können jenseits einer konventionellen und standardisierten Eleganz der intellektuellen Interpretation oder des rein illustrierenden Bildes eine Immanenzebene erzeugen, auf der sich die Ereignisse der Partitur und der Szene als qualitative Wahrnehmungen zusammensetzen, als *Opéra concrète* sozusagen.

*Wie gestaltet sich ein solches Wahrnehmungstheater, was sind seine Mittel?*

UK: Ein solches Theater verlangt zunächst einen anderen Materialbegriff. Es setzt sich nicht mehr aus Klang, Bild, Wort, Geste, usw zusammen, sondern aus der Wahrnehmung des Klangs, des Bilds und des Worts. Das heißt, das Material ist meine Wahrnehmung der Sache und nicht die Sache an sich (über die hier auch gar nichts zu sagen wäre). Das gilt aus meiner Sicht sowohl für die Arbeit mit Repertoire als auch für neu geschaffene Werke. Auch hier ist das Material der Komposition oder der Regiekomposition erstmal ganz die Weltwahrnehmung, also die Umwelt - zu der ja auch der Kanon der Musikgeschichte gehört und mit dem ebenso umgegangen werden kann. Die

Neukonfiguration, also Strukturierung einer Auswahl dieser Wahrnehmungen ist dann das Werk.

*Wie kann diese besondere Wahrnehmung des Materials einem Publikum vermittelt werden?*

UK: Es liegt ja in der Natur der Sache Kunst, dass sie per se als gestaltete Anordnung verstanden wird (das gilt auch ex negativo, wenn die bewußte Nicht-Gestaltung das wesentliche Gestaltungsmerkmal ist, bei Cage etwa). Diese Eigenschaft vermittelt sich per se, weil wir aus der Zuschauerperspektive ja gar nicht anders können, als nach Struktur zu fragen: was passiert da und warum ist das so. Diese Ausgangssituation - und genau das ist eben eine Wahrnehmungssituation - ist es auch, die dann produktiv gemacht werden muss in der Konfiguration des Materials, dass dann Sinn erzeugt oder verweigert wird, Situationen erklärt oder hermetisch verbirgt, basierend auf der Grundkonfiguration, dass jede Anordnung durch die Wahrnehmung des Betrachters befragt werden wird.

AF: Der Musikwissenschaftler Walter Gieseler schreibt zum Thema der „Fasslichkeit eines musikalischen Gebildes“, ohne es auf das Musiktheater zu beziehen, dass es sich in drei Schichten realisiere: Material, Struktur und Form. Er fordert, daß jede Schicht auf eigentümliche Weise im Ganzen deutlich, daß aber keine Schicht von der anderen isoliert wird. Material ist in Struktur, Material *und* Struktur sind in Form aufgehoben (im doppelten Sinne des Wortes: bewahrt, aber auch überwunden). Material wird demnach in der strukturellen Arbeit des Komponierens schließlich als Form der Komposition anschaulich: Analoges und Gegensätzliches treten miteinander in Konkurrenz und dieser Vorgang wird sinnlich wahrnehmbar. Die Gesamtform ist Ergebnis dieses Prozesses. Die Bedeutung von sinnlicher erfahrbarer Struktur für der Gesamtform „Oper“ kann, wenn es nun um die Komposition szenischer Elemente durch die Regie geht, nicht deutlich genug hervorgehoben werden.

*Unter dieser Prämisse wäre jede Neu-Inszenierung eines Werks immer auch eine Uraufführung?*

AF: Gewissermaßen, ja. Wenigstens sollten sie als solche gehört und gesehen werden. Es geht dabei ja um die Einzigartigkeit und Neuartigkeit ihrer Zusammensetzung, nicht um die Wiederholung eines musikalischen Inhalts in neuem Gewand. Nochmal: *Form* muß als sinnlich anschauliche Erscheinung überspringen auf den Zuschauer. Wenn Struktur aber nicht als solche sinnlich anschaulich wird, wird sie nicht Form; das heißt, sie teilt sich nicht mit. Die Fasslichkeit des Werks liegt also in der Arbeit an seiner Struktur begründet, in der Art, wie es sein Material zusammensetzt. Wendet man diesen Gedanken auf den Akt des Zuschauens an, würde dies bedeuten: kein Teil eines Bildes und auch kein Teil der Musik und des Textes einer Partitur kann für sich allein empfunden werden. Sie stellen jeweils nur einen Teil des Wirkungszusammenhangs dar, welcher in der strukturbildenden Arbeit der Inszenierung sinnlich erfahrbar, also fasslich wird. Und dazu müssen wiederum Wahrnehmungsvorgänge selbst an die Stelle der Deutung treten.

UK: Wie Alexander schon sagt unterscheiden sich in diesem Sinne Regie und Komposition kaum, im Grunde sind beides Tätigkeiten, die sich mit dem Anordnen von Wirklichkeiten beschäftigen, in der spezifischen Form des Musiktheaters ist das im Idealfall vielleicht sogar nur durch die Tatsache unterschieden, dass Komposition vor der Regie kommt, Regie also sozusagen etwas bereits Angeordnetes erweitert oder durch Addition neu ordnet. Wir würden heute oft sagen, dass wir uns bei Uraufführungen vor Allem eine stärkere Durchdringung und Zusammenarbeit wünschen, grundsätzlich würde ich da zustimmen, wobei natürlich auch der unterschiedliche Blick, der traditionellen Arbeitsteilung interessante Ergebnisse haben kann (hier könnten wir auch vom Film

lernen, da die ja mehr Erfahrungen mit arbeitsteiligen Prozessen haben).

*Wie gestaltet sich dieses strukturelle Arbeiten, das du einforderst, ganz praktisch?*

AF: Stellen wir uns die Regie bildlich in zwei Achsen vor: auf der horizontalen x-Achse werden alle Ereignisse der klingenden Partitur, wie Klang, Pause und Text, in zeitlicher Abfolge verzeichnet. Auf der vertikalen y-Achse montiert die Regie sämtliche inszenatorischen Ereignisse, wie Darstellung, Kostüm, Dekor, Licht. Sie verlängert sozusagen die Partitur um weitere Notenlinien, deren Inhalte ebenfalls zeitlich fortlaufend organisiert sind.

In beiden Achsen müssen nun - vor jeder Erfindung - Schnitte vorstellbar sein, sodass zunächst präfigurierte Bedeutungseinheiten voneinander getrennt werden. Musikalische Ereignisse werden mithin nicht automatisch in Einheit mit benachbarten musikalischen Ereignissen gedacht und auch nicht automatisch in Einheit mit szenischen Ereignissen, wie auch szenische Ereignisse untereinander nicht a priori als zueinander gehörig erfunden werden.

UK: Vielleicht geht es dabei sogar um ein Wiederherstellen der kompositorischen Erfindung, da der Prozess, der zur Partitur geführt hat ja auch mal ein Entscheidungsprozess war, in welchem das, was am Ende in eine zeitliche Folge gebracht ist nicht notwendigerweise so sein musste. Das heißt, die hier angesetzten Scheren öffnen den Prozess wieder, der durch die Partiturgestalt nur scheinbar geschlossen ist.

Die Unterscheidung zwischen zeitlichen und nicht-zeitlichen Objekten müsste aus meiner Sicht auch noch jenseits der konkreten Anordnung in Folge oder Schichtung von der Frage ausgehen, ob die Wahrnehmungsobjekte, mit denen umgegangen wird Zeitobjekte sind (etwa Klänge oder Bewegungen von Licht, Bild oder Choreographie) oder nichtzeitliche Objekte (also Themensetzungen, Konzepte, Ideen, die durch Text oder Collage vermittelt werden, die aber nicht durch ihren konkreten zeitlichen Verlauf sinnfällig werden).

*Alles Material wird dann als freies Radikal gesehen, ohne Bindung an einen entsprechenden Gegen- oder Nebenpart?*

UK: Material im Musiktheater ist ja immer Beides: freies Radikal und Teil einer Struktur. Im Grunde hängt das zusammen, nur weil das Material auch frei, also anders strukturiert sein könnte, wird Struktur überhaupt als solche wahrnehmbar, wie Alexander es mit Gieseler beschrieben hat. Darum ist solch ein gedanklicher Schnitt kein Eingriff in Struktur, sondern die Voraussetzung von Struktur. Nichts verweist "an sich" auf Anderes, sondern es verweist auf Anderes in dieser spezifischen Anordnung und in dieser spezifischen Wahrnehmungskonfiguration.

AF: Der Schnitt, der die verwendeten Mittel voneinander trennt, entlässt diese nicht in eine selbstreferenzielle Unabhängigkeit. Er ist ein erster gedanklicher Schritt, ein Rawls'scher "Schleier des Nichtwissens" sozusagen, und soll verhindern, dass die Regie nur aus der Perspektive einer interpretativen Substitution hin zum Sinn-Bild reagiert. Es soll ihr vielmehr ermöglicht werden, jedwede Ereignisse der Partitur für sich in ihrer eigenständigen Qualität und ihrer jeweiligen Wirkungsintensität wahrzunehmen. Der zweite Schritt schließt unmittelbar daran an, denn ist die Trennung einmal vollzogen, stellt die Regie sowohl die Erfindung der inszenatorischen Ereignisse als auch die Auswahl aus der Partitur in den Dienst der Erarbeitung einer *Erfahrung*, die sich im Zuschauer einstellen soll. Diese Erfahrung muss nicht zwangsläufig dem offensichtlichen Themenkreis der Partitur entstammen. Erfahrungen sollen zudem die Gesamtform eines Werks umfassen, aber auch ganz konkret einzelne Momente, Figuren, Situationen, Sequenzen. Ich kann z.B. das erste Finale des "Don Giovanni" als Freiheit erfahren lassen,

aber eben auch als Bedrohung. Die einzelnen Bestandteile dieser Sequenz sind wiederum aus unterschiedlichen Erfahrungen zusammengesetzt, was dann ein aktives Aspektsehen provoziert. Die Regie arbeitet hier im Sinne einer musikalischen Komposition, sie konfiguriert die Wahrnehmung des Materials.

Die Ereignisse der y-Achse werden also danach erfunden, welche Erfahrung sie in ihrer Montage mit den Ereignissen der x-Achse entfalten können. Erfahrungen, die wiederum im Verlauf der Partitur mit anderen Erfahrungen wechseln können, aufeinander aufbauend und gleichzeitig sich auslöschend. Nicht anders verhält es sich in der Kinematographie: auch ihr ist unverkennbar zu eigen, dass sie nach einer Erfahrung zwischen den ausgewählten Bildern und zwischen den Bildern und Tönen sucht, was den besonderen Reiz ihrer technischen und inszenatorischen Verfahrensweisen ausmacht. Der Film schafft es überdies mit Leichtigkeit durch genaue Strukturierung seines Materials von einem Moment zum anderen das Genre zu wechseln. Das funktioniert, weil hier gekonnt mit unserer Wahrnehmung gespielt wird.

UK: Vielleicht ist hier der Hinweis auf die gestalterischen Möglichkeiten überhaupt hilfreich: um Objekten in einem Zusammenhang Bedeutung zu geben, muss ja deutlich sein, dass die jeweilige Anordnung absichtlich geschieht. Das heißt, die Bilder, Klänge, Worte, Situationen und Entwicklungen sind Trigger von Erinnerungen und Erwartungen, aber können nur dann Kraft entfalten, wenn sie solche divergierenden Erfahrungen anbieten, weil nur dann erlebt man, dass Struktur nicht einfach nur da ist, sondern absichtlich da ist und sich in Spannungsverhältnisse begibt, die Wahrnehmungen verstärken, durchbrechen oder neu konnotieren.

AF: Ein Kostüm kann z.B. in einem Verhältnis 1:1 auf einen Textabschnitt gelegt werden, sodass ein Einklang in der Wahrnehmung entsteht. Es kann aber auch dergestalt erfunden werden, dass es eine bewusste Spannung erzeugt, die dann aufgelöst oder bestätigt wird. So gesehen dienen szenische Ereignisse nicht mehr nur als der Partitur zuarbeitende Zeichen und beider Anspruch ist nicht der einer interpretierten Bedeutungseinheit. Was aus der Partitur ausgewählt wurde und all das, womit die in ihr enthaltenen Ereignisse inszenatorisch erweitert werden, vermittelt sich vielmehr durch seine exakte Auswahl und durch das Spannungsverhältnis, in dem es montiert wurde. Das Musiktheater ist nicht mehr abhängig von der Bühne als Feld von Bestätigungen, es sieht die Bühne als Teil seiner Gesamtwahrnehmung. Ein Werk realisiert sich final daher auch erst vermittelt durch das Komponieren von *allem* Material innerhalb der Inszenierung, das bedeutet: durch jede Inszenierung neu und einzigartig.

UK: Genau, in diesem Sinne würde ich eben auch das Ganze des Aufführungserlebnisses verstanden wissen, das ich am Anfang als Definition des "Werks" Musiktheater gemeint habe. Das bedeutet eben mit der Wahrnehmung komponieren (sowohl auf der Ebene der Komposition wie bei der Regie) und eben das Ganze mit einzubeziehen, dazu gehören dann eben auch Erwartung und Erinnerung, die erzeugt werden, das heißt, vielleicht fängt das Musiktheater ja schon mit der Fahrt zum Aufführungsort an und geht danach noch weiter. Auch andere Aspekte, die wir oft nur als Begleitung oder Hilfen nehmen wie Programmheft oder Übertitel können in diesem Konzept die Wahrnehmungssituation rahmen, Erwartungen erzeugen und so zum Material des Werks werden.

AF: Programmheft und Übertitel sind gute Beispiele für Materialien, die ebenso in ihrer ganz eigenen Wahrnehmungen komponiert werden können. Die Regie muss da sehr aufmerksam sein. Und das Publikum auch. Man hat ohnehin mehr Freude an einer Aufführung, wenn man sich sagt, *das ist alles absichtsvoll so gestaltet* um dann im Weiteren damit zu spielen, was dahinterstecken könnte, dass man gerade diese oder jene Erfahrung

gemacht hat. Wolfgang M. Schmitt hat einmal sehr treffend beobachtet, dass Paul Verhoeven für seinen Antikriegsfilm "Starship Troopers" bewusst Schauspieler aus einer blassen Teeniestar-Generation gecastet hat, um die Story des Films quasi auszuhöhlen, indem er eine Identifikation mit diesen Figuren unmöglich macht. Er hat nicht einfach zugeschaut, wie miserabel die da spielen, sondern gesehen, dass es ingeniose Absicht war. Das zeigt doch gerade, dass die Zuschauer sehr wohl imstande sind, eine solche präzise Anwendung des Materials (nämlich der "Wahrnehmung der Darsteller") aufzuspüren. Vielleicht fehlt es ihnen im Bezug auf das Musiktheater bisher an geeigneter Sprache um ihre Erfahrungen auszudrücken. Der hier diskutierte Ansatz einer kompositorischen Technik der Regie ist daher gleichermaßen kritische Methode, um szenische Arbeiten auf allen Ebenen zu beschreiben. Inszenierungen sollen ihres Ausdrucks nach besprochen werden können, dem Aufscheinen einer besonderen Auswahl und strukturellen Verarbeitung des Materials durch die Regie. Das erwarte ich mir vor allem auch von jedem aufmerksamen Kritiker.

*Ihr seht in eurem Ansatz also nicht nur eine Methode der Regiekomposition, sondern auch eine Haltung, die der Zuschauer einnehmen soll?*

AF: Ich formuliere es einmal als Wunsch: die Wahrnehmung des Zuschauers richte sich nicht mehr nur auf das Bild, aus dem Musik erklingt, sondern auf ein Spannungsverhältnis zwischen allen Aspekten, die in Bild und Ton erlebbar sind. Eine Inszenierung handelt dann nicht mehr nur von dem, was auf der Bühne und im Orchestergraben stattfindet, sondern von dem, wie es erfahren wurde. Das Erlebnis umfasst mithin nicht nur die Lesbarkeit der Darstellung („Was wird auf narrativer Ebene verhandelt und was im Bild dargestellt?“), sondern auch die Lesbarkeit der Faktur, der die Inszenierung zugrunde liegt („Welche Auswahl an Ereignissen wird zur musikalischen Handlung gezeigt, in welchem Rhythmus präsentieren sie sich, in welcher Intensität, in welchem Spannungsverhältnis zueinander?“). Eine Regie, die unter diesen Voraussetzungen arbeitet, fördert eine sinnliche Transparenz des Kunstwerks.

UK: Die Betonung der Wahrnehmung öffnet die Perspektive auf die Mittel. Man kann dann verschiedene Modi der Wahrnehmung trennen und so das Material daraufhin befragen, wie es wahrgenommen wird. Eine solche Methode ermöglicht es, an mehr Stellen zu gestalten und in umfassenderer Weise zu kommunizieren. Wie wir ja wissen, ist Kommunikation nicht nur der Inhalt, sondern das Ganze der Situation und der Erfahrung und diese vorgelagerte Ebene wird so transparent gemacht. Dann kann man noch weitergehen: die Transparenz eines Kunstwerks blickt auf die mögliche Transparenz der Welt. Dieser Blick öffnet sich einmal auf die Kontingenz und damit die grundsätzliche Veränderbarkeit von Weltzugängen und nimmt andererseits das Gestaltet-Sein von Wirklichkeit in den Blick. Das transparente Kunstwerk öffnet den Blick auf die Möglichkeit einer Transparenz des Daseins, auf dessen Abgründe, Brüche, Unvereinbarkeiten, also auf all das Chaos der Dinge, in dem unsere Wahrnehmung operiert, aber genau dort und nur dort liegen auch unsere Möglichkeiten.

Alexander Fahima & Ulrich Kreppein