

Inszenierte Konzerte

Annekatriin Klein

Jedes Konzert stellt per se eine Aufführung eines sozio-kulturellen Rituals beziehungsweise eine ›Cultural Performance‹ dar (vgl. Brüstle 2013: 9) und bedient sich damit vielfältiger, teils lang tradierter Inszenierungsstrategien.¹ Inszenierung wird hier als ein intentionaler Prozess der Gestaltung, Erprobung und Ordnung ausgewählter Stoffe, Materialien, Handlungen in Raum und Zeit verstanden, der im performativen Akt der Aufführung als gegenwärtiges Ereignis zur Erscheinung gebracht und von Rezipient_innen wahrgenommen werden kann. Die Inszenierung zielt also immer auf eine Wirkung und ist ohne die Wahrnehmung eines Publikums nicht denkbar (vgl. Sting 2013: 1f.). So lenken etwa die Architektur des Konzertsaals, die Sitzordnung der Zuhörenden, die Beleuchtung des Konzertpodiums und der formalisierte Auftritt der beteiligten Musiker_innen die Aufmerksamkeit in einer bestimmten Weise auf das musikalische Geschehen.

In Abgrenzung davon befasst sich dieser Artikel mit Konzertformen der jüngeren Vergangenheit, die den konventionellen Rahmen der Konzertinszenierung verlassen respektive deren Grenzen weit überschreiten: Durch den Einsatz theatraler Mittel wird die aufgeführte Musik semantisch neu kontextualisiert, und/oder es werden bestimmte musikalische oder außermusikalische Aspekte performativ hervorgehoben. Beobachten lässt sich ebenso, dass die Aufmerksamkeit auf den (körperlichen) Akt des Musizierens selbst verstärkt bzw. die ritualisierten Vorgänge und Interaktionen einer Konzertaufführung mit szenischen Mitteln reflektiert werden. Der Aktualisierungsprozess, den jede Darbietung eines musikalischen Werkes zwangsläufig mit sich bringt (vgl. Brüstle 2013: 9), geht in diesen Konzertformen also über die musikalischen Parameter hinaus und nimmt die gesamte Aufführungssituation in den Blick. Die Grenzen zu Formen des zeitgenössischen Musiktheaters sind dabei fließend.

Die Entwicklung solcher Formate vollzieht sich im Zuge eines Paradigmenwechsels, der sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts in allen Künsten beobachten lässt. Performativität wird dabei quer durch die Disziplinen zu einem Schlüsselbegriff:

1 Folkert Uhde prägte den Begriff des ›Konzertdesigns‹, der sich an den Grundsatz des amerikanischen Architekten Louis Sullivan ›Form follows function‹ anlehnt. Die Inszenierung eines Konzerts richtet sich laut Uhde also immer auch danach, welche Funktion ein Konzert über das Hören hinaus noch haben kann (vgl. Uhde o.J.).

»Eine Bildende Kunst, die sich [...] immer stärker theatralisiert und sich der Aktion und dem Ereignis zuwendet, sowie die zunehmende Inszenierung und Ästhetisierung von gesellschaftlichen Ereignissen [...] deuten darauf hin, dass das von der jüngeren Kultur- und Theaterwissenschaft als *performative turn* bezeichnete Phänomen die Grenzen zwischen den Künsten ins Wanken gebracht hat.« (Pfeiffer 2013: 3)

Solche künstlerischen Perspektiven prägen auch das Musikschaffen der letzten Jahrzehnte und inspirieren zahlreiche Komponist_innen (wie John Cage, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Heiner Goebbels, Georges Aperghis, Ruedi Häusermann, Leo Dick, Carola Bauckholt, Jennifer Walshe, Simon Stehen-Andersen u.a.), die Musik beziehungsweise den Akt des Musizierens von vornherein theatral zu denken und das szenische Geschehen (Geste, Bewegung, Lichtdesign, Video) als Teil ihres Werks aufzufassen und komponierend zu gestalten. Umschrieben wird diese Richtung u.a. mit den Begriffen ›Sichtbare Musik‹, ›Instrumentales Theater‹ (vgl. Brüstle 2013: 58 u. 123), ›Composed Theatre‹ (vgl. Rebstock/Roesner 2012: 9–12) oder auch ›New Discipline‹ (vgl. Walshe 2016: 3).

Auch Konzertinszenierungen, die ein musikalisches Repertoire interpretieren, das nicht in diesen Formenkreis gehört, wo also der oder die Komponist_in eine solche Lesart nicht intendiert hat, sind vor dem Hintergrund dieser künstlerischen und kulturgeschichtlichen Phänomene zu denken und einzuordnen. Es lassen sich hier gewisse Parallelen zu vergleichbaren Entwicklungen im Sprechtheater der jüngeren Vergangenheit ziehen: Die Interpretation und Kontextualisierung durch die inszenierenden Künstler_innen erhalten gegenüber einer streng werkgetreuen, allein den vermuteten Absichten der Komponist_innen folgenden Darbietung stärkeres Gewicht.

Wie und mit welchen Mittel entsteht nun aus Musik Theater, oder – allgemeiner – eine szenische Form? Dafür ist zunächst zu definieren, welches Verständnis von Theater hier zugrunde gelegt wird. Für John Cage ist Theater eine Kunstform, die Auge und Ohr gleichermaßen anspricht. So kann für ihn prinzipiell auch eine Alltagssituation als Theater gelesen werden (vgl. Kirby/Schechner 1965: 50). Im Unterschied dazu lässt sich der traditionelle Theaterbegriff nach Fischer-Lichte wie folgt beschreiben: »Theater, reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, bedarf [...] einer Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut.« (1998: 16) Zwischen diesen Eckpfeilern bewegen sich theatralisierte, inszenierte Konzertformen der jüngeren Vergangenheit bis in die Gegenwart:

»Für ein ›Theater der Musik‹ bedeutet dies in erster Linie, die eigenen Zeichen, die Zeichen des kulturellen Systems ›Musik‹ als theatralische Zeichen zu verstehen, das heißt eine Distanzierung zu diesem System zu errichten. [Es kann] auf dem Konzertpodium als Nachahmung und Erzählung von der Musik, von ihrer Entstehung und ihren Rahmenbedingungen verstanden werden.« (Fischer-Lichte 1998: 122f.)

In einer weniger selbstreferentiellen Lesart wird durch die Inszenierung »das ästhetische Potential des Ausgangsstoffes und die Intention des Gestalters transformiert [...] in und durch die Materialität und das Zeichensystem des Theaters« (Sting 2013: 2). Diese Materialität des Theaters wird aus der Körperlichkeit und den Stimmen der Akteur_innen, aus Bewegung (der Mitwirkenden, der Schallquellen und/oder des Publikums), so-

wie verbaler und nonverbaler Interaktion in Raum und Zeit gebildet. Dazu gehören weiterhin der (Bühnen-)Raum, Licht, Ton, Video, Kostüm und Maske sowie die musikalische und szenische Dramaturgie (vgl. ebd.).

Es leuchtet ein, dass inszenierte Konzertformen für das Feld der Musikvermittlung von Interesse sind: Künstler_innen wie Veranstalter_innen experimentieren in den letzten Jahrzehnten nicht zuletzt angesichts sinkender Besucher_innen-Zahlen mit neuen Aufführungskonzepten, um auf veränderte Rezeptionsgewohnheiten und Bedürfnisse des Publikums zu reagieren. In diesem Kontext sind in der jüngeren Vergangenheit insbesondere viele inszenierte Konzerte für Kinder als die potentiellen Konzerthörer_innen von morgen entstanden – im Bewusstsein dafür, dass diese zumindest bis ins Grundschulalter klassischer Musik gegenüber noch aufgeschlossen und unvoreingenommen gegenüberstehen (vgl. Gembris/Schellberg 2007: 71) und durch das Format der Familienkonzerte zugleich auch die Eltern als erwachsene Hörer_innen adressiert werden können.

Listen to the silence

Die in Antwerpen ansässige Zonzo-Compagnie unter der künstlerischen Leitung des Musiktheaterregisseurs Wouter van Looy² produziert seit 2002 inszenierte Konzerte für Kinder und Jugendliche. Zu den Projekten der Gruppe gehört eine Portraitreihe über verschiedene Komponist_innen. Anlässlich des einhundertsten Geburtstags von John Cage im Jahr 2012 brachte sie 2011 das Stück *Listen to the silence – eine Reise mit John Cage* für Menschen ab 6 heraus³. Diese Produktion soll hier aus zwei Gründen eingehender besprochen werden: Zum einen steht sie als Best-Practice-Beispiel für die o.g. inszenierten Konzerte für Kinder. Zum anderen setzt sie sich künstlerisch mit einem Komponisten auseinander, der selbst als einer der ersten Konzertsituationen theatraalisiert hat (vgl. Brüstle 2013: 57). Der Name Cage, zu Deutsch ›Käfig‹, wird bei van Looy buchstäblich Programm: Das Publikum betritt den durch eine weiße Stoffwand zweigeteilten Aufführungsraum. Auf welcher Seite man seinen Platz findet, entscheidet darüber, welche Hälfte des Stücks man im Folgenden zu sehen bekommt, was die Rezeption der Performance stark beeinflusst. Schon hier spielt der Zufall, ein für Cage relevantes Prinzip seiner Versuchsanordnungen, eine tragende Rolle. Akustisch verweist beim Einlass die sich aus einer Vielzahl tickender Metronome ergebende Polyrythmik auf Cages aleatorische Kompositionstechniken.

Die zwei Performer, ein Pianist und ein Darsteller, dessen Kostüm vage an Cages Lebenspartner, den Tänzer und Choreographen Merce Cunningham, erinnert, agieren vorerst in je einer Hälfte. Cage und Cunningham behandelten Musik und Tanz in ihrer Zusammenarbeit als unabhängige Zeitkünste (vgl. Schröder 2011: 51–72), auch darauf spielt die räumliche Spaltung an. Optisch verbunden sind die zwei Teile zu Beginn nur durch Videos und Schattenspiele, die phasenweise beidseits sichtbar auf die Zwischen-

2 Vgl. www.zonzocompagnie.be/en/zonzo-compagnie [02.04.2023].

3 Vgl. www.youtube.com/watch?v=KDo6ccFoRcl [02.04.2023].

wand projiziert werden, bevor der Darsteller später eine Tür in der Wand für das Hin- und Herwechseln nutzt.

Dass dem Publikum über weite Strecken der Aufführung Teile des sparsam beleuchteten Geschehens visuell verborgen bleiben, hat noch einen weiteren, sehr wesentlichen Effekt: Es intensiviert das Zuhören. Das Ohr lauscht und die Phantasie imaginiert dazu die Klangquellen. Dabei kommen sowohl live erzeugte Alltagsgeräusche als auch Feldaufnahmen zum Einsatz. Beide waren für den Klangforscher Cage von größtem musikalischen Interesse und finden sich in seinen Werken wieder.⁴ Dazwischen erklingen immer wieder Cages lyrische Originalkompositionen für Klavier, u. a. *Round* aus *Three Easy Pieces* und *In a Landscape*. Der Flügel selbst wird im Laufe des Konzerts unter Mithilfe des Publikums präpariert. Darsteller und Pianist weisen die beteiligten Kinder diskret und nonverbal an, mit Tischtennisbällen auf den Saiten improvisierend ins musikalische Geschehen einzugreifen.

Das Finale der Aufführung leitet eine psychedelisch anmutende Videoanimation mit bunten Pilzen ein, die auf die weitreichenden mykologischen Kenntnisse des Künstlers anspielt, untermalt von einer Soundcollage mit teils historischen Sprach- und Musikfetzen. An diesem Höhepunkt hebt sich schließlich die Zwischenwand, und das Publikum beider Hälften sitzt sich gegenüber.

Als Reminiszenz an Cages *Radio Music* entsteht gegen Ende gemeinsam mit dem jungen Publikum eine kleine Live-Performance aus rauschenden, sich drehenden Transistorradios im Dialog mit dem Pianisten, bevor die Aufführung mit einer Komposition für Toypiano poetisch schließt.

Beispielhaft an dieser Arbeit der Zonzo Compagnie ist, wie die Inszenierung wesentliche Prinzipien von Cages künstlerischem Schaffen auf Form und Inhalt anwendet (vgl. Verspeeten 2011: 1f.) und mit dem reichhaltigen historisch-biographischen Kontext phantasie- und bedeutungsvoll spielt. Man kann, aber muss ihn nicht entschlüsseln, um mit dieser Performance tief in die Klangkunst und kreative Gedankenwelt von Cage einzutauchen. Es gibt eine suggestive Ebene, die sich auch einem Kind intuitiv und ohne Vorwissen erschließt und es in den Bann zu ziehen vermag.

Les Adieux – ein szenisches Konzert

Das Projekt *Les Adieux*⁵ (Konzept, Violine und Leitung: Patricia Kopatchinskaja) widmet sich der ökologischen Krise unserer Zeit: Kopatchinskaja nimmt mit dem Mahler Chamber Orchestra in ihrem multimedialen Konzert (UA Mai 2022) Abschied von der durch den Menschen irreversibel geschädigten Natur, sie zelebriert eine Totenfeier, »ein Begräbnis von uns allen« (Kopatchinskaja im Trailer zu *Les Adieux*: 00:00:43)⁶.

4 So zeigt Cages berühmtes Stück 4'33" ja gerade, dass es Stille im Sinne einer Abwesenheit von Klang oder Geräusch gar nicht gibt. Indem wir der Stille genau zuhören, entdecken wir, wie akustisch reich gefüllt sie in Wahrheit ist und dass sie auch als Musik gelesen werden kann. Darauf verweist der Titel der Performance.

5 Vgl. www.elbphilharmonie.de/de/mediathek/patricia-kopatchinskaja-mahler-chamber-orchestra/730 [27.07.2023].

6 Vgl. www.youtube.com/watch?v=rFXiKS5zUBs [22.08.2022].

Das Konzert entfaltet nicht nur durch seine musikalischen Qualitäten Relevanz, sondern auch, weil es das gespielte Repertoire in einen aktuellen Kontext stellt: Musik kommentiert Welt, Welt kommentiert Musik. Es gibt radikale Schnitte, improvisatorische Eingriffe in die Partitur und quasifilmische Überblendungen zugunsten des Big Picture, kein sauberes, textgetreues Zu-Ende-Spielen aller Werke. Dramaturgie und Inszenierung brechen also mit dem konstitutiven Merkmal des bürgerlichen Konzertsaals – Musikhören allein um der Musik willen. Es ist wichtig zu erwähnen, dass dieses Projekt nicht Produkt von innovativen, aber kleinen Außenseiter-Festivals ist, sondern auf den großen Bühnen stattgefunden hat.⁷ Neue Aufführungskonzepte finden, so zeigt sich, inzwischen eigene Plätze im klassischen Konzertbetrieb:

Auf dem Bühnenboden ascheartige, schwarze Fetzen, über dem Orchester eine weiße Stoffinstallation, die im späteren Verlauf auch als Videoprojektionsfläche dient. Die Musiker_innen, im Stehen und mit erhöhter körperlicher Präsenz, spielen ohne Dirigat, geleitet von Kopatchinskaja am ersten Pult. Das Konzert beginnt mit Beethovens *Pastorale*, doch die heile Welt der naiven Naturbetrachtung des frühen 19. Jahrhunderts ist passé. Schon im zweiten Satz (*Andante molto moto – Szene am Bach*) ereignen sich Störungen: Die Musik wird, als wäre sie Teil einer TV-Show, durch Werbespots für bekannte Mineralwassermarken unterbrochen. Den Reklametext konterkarieren auf mehreren Bildschirmen dokumentarische Filmaufnahmen von zugemüllten Flüssen, Stränden und Meeren. Wir zappen zurück in Beethovens Sinfonie. Auf dem Stoffgebilde erscheinen zur Orchestermusik Landschaftsdarstellungen, die im laufenden Wasser zu zerfließen scheinen: Die Natur wird zerstört und mit ihr auch unsere kulturellen Errungenschaften. Je weiter das Konzert voranschreitet, desto stärker bestimmt die menschliche Naturzerstörung auch das klangliche Geschehen. Im dritten Satz suggerieren uns die prominent gesetzten Hörner und der Titel (*Allegro – Lustiges Zusammensein der Landleute*) bei Beethoven unbeschwertes Jagdtreiben. Mitschnitte von Rodungen im Amazonasgebiet und Motorsägen überlagern jedoch immer wieder das klassische Orchester und setzen einen drastischen Kontrapunkt zur musikalischen Heiterkeit. Die Instrumentalist_innen gehen nun selbst in die dynamischen Extreme, dehnen und stauchen Tempi mit rhetorischer Expressivität. Zu Beginn des vierten Satzes, *Allegro – Gewitter und Sturm*, greift das Ensemble in den Text der Partitur ein und fügt geräuschhafte Improvisationen hinzu, die die bedrohliche Wirkung steigern. Wir sehen katastrophische TV-Bilder jüngerer Extremwetterereignisse – Tornados, Fluten, Brände. Die Naturdarstellungen auf der oberen Leinwand sind nicht mehr zu erkennen, sondern zu chaotischen Farbflecken zerflossen. Das Happy End des 5. Satzes (*Hirtengesänge – Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*) verweigert Kopatchinskaja ihrem Publikum: Die *Pastorale* bricht ab. Stattdessen erklingt der *Marche funebre* aus Beethovens *Eroica*. Zur Trauermusik zieht über den Musiker_innen, weiß auf schwarzem Grund, wie Röntgenbilder oder Fotonegative, ein Zug der aussterbenden und ausgestorbenen Arten vorüber, angeführt vom Menschen. Dabei schreiten nicht nur die in der Natur existierenden Tiere ins Jenseits, sondern auch mythologische Fabelwesen, will heißen: Mit uns allen stirbt auch unser kulturelles Gedächtnis.

7 Es handelt sich um eine Koproduktion der Stiftung Berliner Philharmoniker mit der Elbphilharmonie Hamburg, den Ludwigsburger Schlossfestspielen und dem Mahler Chamber Orchestra.

Es folgt, interpretiert von Kopatchinskaja am Klavier, das Thema von Robert Schumanns *Geistervariationen*, seinem letzten Werk vor Einweisung in die Psychiatrie.⁸ Das melodisch abwärts gerichtete Thema taucht ähnlich im II. Satz von Schumanns letztem Orchesterwerk, dem *Violinkonzert* auf, der sich in *Les Adieux* unmittelbar anschließt. Kopatchinskaja spielt die Solostimme mit fahlem, vibratoarmem Klang zur Projektion einer allmählich verwelkenden Blume. Vor der Überleitung in den lebhaften Schlusssatz erstirbt die Musik und wird abgelöst von der *Passacaglia*, dem III. Satz aus Schostakowitschs *I. Violinkonzert*. Auch diese Komposition steht für existentielle Verlusterfahrung und individuelles Ohnmachtsempfinden.⁹ In der großen Schlusskadenz der Violine, fast ein eigenständiger Satz, ist die »Angst einer ganzen Epoche« (Feuchtnier 2002: 151) hörbar. Direkt in diesen Höhepunkt hinein klingt ein Ausschnitt von Nonos Tonbandkomposition zu *Die Ermittlung*¹⁰, die die Massenvernichtung in den Feueröfen von Auschwitz und die Leugnungen der Täter verhandelt. Währenddessen senkt sich der weiße Stoff über das gesamte Orchester und verbirgt es wie ein Leichentuch oder ein Trauerschleier. Das düstere Schlussfanal des Konzerts setzt ein Carnyxbläser: Die nach oben gebogene, keltische Bronzetrompete mit Tierkopf ruft durch ihre seltsam kehligen, archaischen Laute Assoziationen zu den sieben Posaunen aus der Johannes-Offenbarung oder dem Stöhnen Sterbender hervor und entlässt das Publikum ohne jedweden mildernden Lichtblick zurück in den Alltag.

Die kalkulierte Zumutung dieser Konzertinszenierung ist nicht nur wegen des kompromisslos expressiven Spiels der beteiligten Interpret_innen bemerkenswert: Durch die gewählten theatralen und musikdramaturgischen Mittel werden sowohl die interpretierten Werke als auch die Form der Aufführung selbst einem umfassenden Aktualisierungsprozess unterworfen, wie einleitend beschrieben. Kopatchinskaja untersucht insbesondere Beethovens *Pastorale* auf ihre Bedeutung für uns Heutige und schreibt ihr durch die kontextuelle Einbettung eine neue Semantik zu.

8 Während er das Werk 1854 komponierte, unternahm er einen gescheiterten Suizidversuch.

9 Schostakowitsch verlor im Jahr der Werkvollendung 1948 alle seine Lehrämter durch einen Beschluss des ZK der KPdSU wegen seiner angeblich »volksfremden«, formalistischen Ästhetik. Nur noch wenige seiner Kompositionen wurden aufgeführt; er musste in der Provinz als Pianist auftreten (vgl. Gojowy 1983). Das *Passacaglia-Ostinato* wandelt das sog. Gewalt-Motiv ab, das bei Schostakowitsch auch in anderen Werken wie bspw. seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* auftaucht und mit institutionalisierter Brutalität und Willkür assoziiert wird (vgl. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin 2022: 3).

10 Bühnenmusik zu *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, eine Komposition, die zu Peter Weiss' dokumentarischem Theaterstück anlässlich der Frankfurter Auschwitzprozesse 1965 entstand.