

ÜBER STUNDEN *UNTER TAGE*



ZUR ENTSTEHUNG UNSERER PRODUKTION

12.04.2012, Universität Kassel – Vier Studenten finden sich im Konzertsaal ein. Sie werden erwartet. Volker Schindel, neuer Dozent für musikalisch-szenische Projektarbeit am Institut für Musik, empfängt sie beschwingt. In dem Seminar „Musikalisierung des Theaters“ sollte innerhalb eines Jahres eine Produktion eigenständig entwickelt und abschließend zu einer Aufführung gebracht werden. Da mit nur vier Studenten die Teilnehmerzahl eher gering war, stand schnell die Frage im Raum, ob das Seminar so überhaupt durchgeführt werden konnte. Doch Volker Schindel ließ sich nicht beirren. Optimistisch schaute er in die Zukunft und durch die gute (wohngemeinschaftliche) Vernetzung der Seminarteilnehmer entschlossen sich schließlich noch fünf weitere Studenten an dem Seminar teilzunehmen. Das Schauspiel konnte beginnen!

In den wöchentlichen Sitzungen wurde Material gesammelt, welches uns als für die Produktion verwendbar erschien. Das Material wurde teils von uns selbst und teils von Herrn Schindel ausgewählt. Hierbei waren unsere eigenen Präferenzen und Fähigkeiten stets maßgeblich. Somit konnte jeder Teilnehmer autonom oder innerhalb einer kreativen Gruppenimprovisation zu den Inhalten der Produktion beitragen.

Über zahlreiche Präsentationen verschiedener Theaterkonzepte ergab sich unter anderem auch die Möglichkeit, die „Europas 1 & 2“ von John Cage als Inszenierung von Heiner Goebbels bei der Eröffnung der Ruhrtriennale anzusehen. Dieses Erlebnis war ausgesprochen richtungsweisend im Ideenfindungsprozess für unsere Theaterproduktion. In den Europas lernten wir das sehr freie Konzept der musikalischen Inszenierung von John Cage kennen – verschiedene Werke aus verschiedenen Opern wurden frei von einem harmonischen Zusammenhang nebeneinander vorgetragen und führten auf diese Weise zu einem völlig neuen Klangerlebnis. Ohne, dass es uns bewusst war, entwickelte sich innerhalb der Gruppe ein Bedürfnis nach einem harmonischen Zusammenhang und einem vertrauten Klangerlebnis.

Wir begannen zusammen zu singen. Auf der Busfahrt von Bochum zurück nach Kassel experimentierten wir mit mehrstimmigen Sätzen zu

Liedern, die uns spontan einfielen. Das gemeinsame Klangerlebnis schuf in dem lauten und engen Bus eine warme Atmosphäre. Hiermit wurde ein erster Grundstein für unsere Produktion gelegt, ohne dass wir es in diesem Moment beabsichtigt hatten: Unser Seminarleiter entschloss sich spontan diese Atmosphäre als Element in unser Stück einzubauen und handelte damit ähnlich wie beispielsweise Heiner Goebbels, der seine Stücke aus Ergebnissen kollektiver Prozesse zusammensetzt. Eine solche Produktionsstrategie war bei diesem Projekt unter anderem auch dadurch möglich, dass die Arbeitsweise des Seminars sehr offen gehalten wurde.

Doch dies war nicht die einzige durch den Besuch der Europas entstandene Inspiration: Das Gelände der Jahrhunderthalle in Bochum faszinierte uns durch seine außergewöhnliche Kontrastierung von Altem und Neuem – rudimentärem Fabrikgelände und innovativem Kulturangebot. Die Atmosphäre erinnerte an bedrückende Arbeitsumstände, wie man sie sich auch unter Tage in einem Bergwerk vorstellt.



In den anschließenden Probephasen entwickelte sich durch Ausprobieren des bereits vorhandenen Materials eine Richtung, in die uns unsere Arbeit führen könnte. Trotzdem waren wir weiterhin auf der Suche nach neuen Inhalten, die wiederum gemeinsam ausprobiert, reflektiert und selektiert wurden. Volker Schindel hatte stets die Rolle eines außenstehenden Beobachters, der versuchte interessante Momente innerhalb unserer kreativen Gruppensequenzen zu entdecken, diese gegebenenfalls noch weiter „herauszukitzeln“ und anschließend gemeinsam mit uns zu strukturieren. So führte uns in manchen

Situationen eine Idee zur nächsten und die Szenen verdichteten sich nach und nach.

Ein Beispiel hierfür ist die Entstehung der Szene, in welcher Christoph Havel Klavier spielend durch den Raum geschoben wird. In der Ausgangssituation spielte Christoph lediglich ein paar Töne am Klavier vor sich hin. Zwei der Seminarteilnehmer lehnten sich zufällig an das Klavier und verschoben es unbeabsichtigt. Hieraus entstand die Idee, dass Christoph seine Füße so positionieren sollte, dass man ihn ebenfalls mitverschieben konnte. Daran anschließend knüpften sich weitere Experimentier-Phasen, in denen wir mit diesen bisherigen Ideen spielten. Diese Phasen waren durch die Beteiligung aller in ihrer Entwicklung sehr komplex und sind daher im Nachhinein schwer in Worte zu fassen. Das Ergebnis dieser Szenenentwicklung können Sie heute in unserer Vorstellung sehen.



INTEGRIERTE WERKE

„Live every minute“	Richard Reason
„Air“	Johann Sebastian Bach 3. Orchestersuite Bearbeitung: Benjamin Lösch
„Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“	Felix Mendelssohn-Bartholdy Aus dem Oratorium Elias
„Aus tiefer Not schrei ich zu dir“	Heinrich Schütz op. 14 Nr. 130
„Die Sonate und die drei Herren oder Wie spricht man Musik?“	Jean Tardieu
„Hebe deine Augen auf“	Felix Mendelssohn-Bartholdy Aus dem Oratorium Elias
„Bleiben will ich, wo ich nie gewesen bin“	Thomas Brasch
„Les Anges“	Erik Satie
„Hallelujah“	Leonard Cohen Arrangement: Jens Johansen





Florian, wie würdest du die Arbeitsweise und das Ergebnis unserer Projektarbeit beschreiben?

Die Projektarbeit ermöglichte uns ein sehr offenes Arbeiten. Ideen wurden aufgegriffen und wieder verworfen und letztendlich stand das Stück, so wie wir es heute präsentieren, erst relativ kurz vor der Aufführung. Insofern ist das Stück das Ergebnis eines mehrmonatigen Schaffensprozesses, bei dem die Ideen aller Mitwirkenden beachtet wurden, wobei es zum Schluss immer unser Dozent, Herr Schindel, abgesehnet hat, aber das mag auch an unserer mangelnden Erfahrung gelegen haben. Hervorzuheben ist allerdings, dass wir heute etwas präsentieren, das im Großen und Ganzen zu uns passt, was zum Beispiel am hohen musikalischen Anteil zu sehen ist – 7 von 9 Mitwirkenden sind Musikstudenten.



Johanna, macht es für dich einen Unterschied, dass die Aufführung im „tif“ und nicht - wie meistens bei Studierendenprojekten - im Konzertsaal des Instituts für Musik stattfindet?

In der Vorbereitung ist es natürlich schwierig, da wir erst am Tag der Aufführung im Originalraum proben können und so viele Entscheidungen aufschieben müssen. Aber das „tif“ passt sehr gut zu unserem Stück und eröffnet uns so viele Möglichkeiten, die wir im Konzertsaal nie gehabt hätten.





Marie-Katrin, wie hast du die Inszenierungsstrategie, wie sie hier nach dem Konzept von Projektarbeit umgesetzt wurde, empfunden?

Die Form der Projektarbeit habe ich als sehr spannend und auch spannungsreich empfunden. Die offene Vorgehensweise und das Nicht-Vorhanden-Sein eines Planes haben mich zeitweise sehr irritiert und herausgefordert. In Momenten, in denen es scheinbar nicht weiterging, habe ich mir oft eine vorgegebene Lösung gewünscht, die das Problem erst einmal beseitigt, sodass man weiterarbeiten kann – aber die gab es nicht. Ich kannte die Arbeitsweise der Projektarbeit zwar schon, aber nicht in dieser offenen Form, wie ich sie hier kennengelernt habe. Und auch hier muss man sagen, dass Projektarbeit eigentlich noch viel offener sein sollte und zum Beispiel auch ein möglicher Abbruch des Projektes nicht ausgeschlossen werden darf. Aber wenn man einen Auftritt plant oder dieser zum Ergebnis des Seminars dazugehören soll, ist es klar, dass man die Form der Projektarbeit einschränken muss.



LIVE EVERY MINUTE

(Richard Reason)



- 1 *Be quiet.*
- 2 *Hum contentedly.*
- 3 *Laugh quietly to yourself.*
- 4 *Laugh lustily and occasionally.*
- 5 *Laugh hysterically often.*
- 6 *Cry loudly (if unable to cry express grief in some way).*
- 7 *Scream uncontrollably.*
- 8 *Cry loudly.*
- 9 *Laugh hysterically often.*
- 10 *Laugh lustily and occasionally.*
- 11 *Laugh quietly to yourself.*
- 12 *Hum contentedly.*
- 13 *Be quiet.*

Each section should last about one minute, and each merge into the next. Live every minute.

Das Stück „Live every minute“ von Richard Reason entstand etwa um 1972 und ist ursprünglich als Musik komponiert. Der Einsatz eines musikalischen Parameters als Gestaltungsmittel – nämlich die Dynamik, lässt sich leicht im Verlauf des Stückes entdecken. So beginnt das Stück in völliger Stille und steigert sich über Summen, Lachen und Weinen zum emotionalen Höhepunkt, der ein unkontrolliertes Schreien einfordert. Danach folgt ein Decrescendo in genau umgekehrter Reihenfolge, sodass das Werk wiederum in Stille endet.

In dieser symmetrischen Spiegelung des Stückes findet sich damit ein weiteres, in der Musik verwendetes Gestaltungsmittel. Darüber hinaus bestehen hier, ähnlich den Takteinheiten, Zeitmaße, die das Stück gliedern: Jede Phase soll eine Minute andauern und in die nächste Phase übergehen.



**Barbara, "Live every minute" ist ein Bestandteil unserer Produktion.
Wie fühlt es sich an, solch ein emotionsintensives Stück (auf einer
Bühne) umzusetzen?**

Mir hat „Live every minute“ von Anfang an gut gefallen. Ich denke, dass es nach außen hin aufgrund der teils skurril wechselnden Ausdrücke eine starke Wirkung hat. Als Spieler lasse ich mich einfach von den anderen mitreißen, ich gebe meine Energie in die Gruppe und nehme gleichermaßen die Energie der anderen auf. So entsteht meiner Ansicht nach ein starkes Band zwischen den Spielern, das mir ein gutes Gefühl gibt.

Warum hast du dich für dieses Projekt entschieden?

Jessica und ich haben an der Projektarbeit im Zuge unserer Zusatzausbildung für das Fach „Darstellendes Spiel“ teilgenommen. Gerade weil wir nicht aus dem musikalischen Bereich kommen, finde ich es spannend ein Projekt, das versucht die beiden Künste zu vereinen, mitzugestalten und zu sehen, welche szenischen und musikalischen Möglichkeiten aus dieser Zusammenarbeit entstehen können. Auch im Hinblick auf spätere Arbeiten mit Schülerinnen und Schülern, ist unser Projekt für mich eine gute Erfahrung gewesen, die dazu anregt selbst kooperative Projekte an der Schule zu initialisieren.



ZUR MUSIKALISIERUNG DES THEATERS

„[B]ei näherem Betrachten erweist sich die Komposition als ziemlich fest – eine Symphonie, polyphon; hier und da fugiert mit dem immer wiederkehrenden Hauptthema, in allen Tonarten wiederholt und variiert von den mehr als dreißig Stimmen. Die Stimmführung wird streng gehalten, und in der Opferszene des Finales zieht alles Vergangene vorüber, die Themen werden noch einmal zusammengefaßt wie...in der Todesstunde...Laßt uns nun sehen – und hören.“¹

Kaum jemand würde vermuten, dass mit diesen Worten die Struktur eines Dramas beschrieben wurde. Der Dramatiker und Künstler August Strindberg (1849-1912) erläuterte hiermit die Annäherung dramatischer Elemente an musikalische Gesetzmäßigkeiten in seinem Werk „Traumspiel“.

Die Übertragung musikalischer Strukturen in das dramatische Werk vollzog sich nicht nur bei August Strindberg. Beispielsweise finden sich in den Dramen Anton Tschechows oder Maurice Maeterlincks, als Dramatiker der Jahrhundertwende, sowie Jean Tardieu oder Samuel Becketts, als Dramatiker der Moderne, *musikalisierte* Elemente und Strukturen. Das moderne, musikalisierte Theater orientiert sich jedoch nicht an den Gesetzmäßigkeiten der modernen Musik, sondern vielmehr an den traditionellen Formen und Strukturen, wie sie beispielsweise in Symphonien vorzufinden sind.

Was aber passiert bei einer Musikalisierung dramatischer Elemente? Für diesen Prozess gibt es eine Vielzahl von Musikalisierungsstrategien. Zwischen diesen Strategien bestehen durchaus Ähnlichkeiten oder Überschneidungen, da sich aufgrund der Vielzahl der Möglichkeiten keine klare Kategorisierung vornehmen lässt. Die nachfolgenden Erläuterungen sollen dem Leser eine Vorstellung über mögliche Ansätze der Musikalisierung im Drama ermöglichen.

- Der Dialog im klassischen Drama hat die Funktion die Handlung voranzutreiben. Diese Funktion ändert sich in Folge der Musikalisierung. Der Dialog umkreist nun vielmehr die Handlung – er umspielt sie mit Variationen von Themen und Motiven. Die

¹ August Strindberg in seiner Anmerkung zum „Traumspiel“; zit. nach: Kesting (1969), S.102.

Themen eines Dialogs können wiederholt von denselben Spielern vorgetragen werden, sich mit den Themen ihres Gegenübers mischen oder ergänzen und auf diese Weise auch zu einem musikalischen Ganzen werden.

Wladimir: Man kann nichts dafür.

Estragon: Man kann machen, was man will.

Wladimir: Man bleibt, was man ist.

Estragon: Man kann sich winden, wie man will.

Wladimir: Im Grunde ändert sich nichts.

(„Warten auf Godot“ von S. Beckett)

- Mit dieser Metamorphose des Dialogs geht der Bedeutungsschwund der Sprache einher. Der Dialog erhält weniger durch seinen Inhalt, sondern vielmehr durch seine Klänge und Geräusche künstlerischen Ausdruck. Darüber hinaus wird auch die Pause ein eingeplantes Ausdrucksmittel. Gertrude Stein (1874-1946), eine US-amerikanische Schriftstellerin und Dramatikerin, sagte, sie höre durch das Crescendo und Decrescendo in der Rede eines Menschen was er wirklich aussprechen würde. Das Sprechen wird als Geräusche- und Musikmachen verstanden. „Sur Scène“ ist ein dramatisches Werk von Mauricio Kagel, das nach Zeitmaß, Tonhöhe und Lautstärke – also durchaus bedeutsamen musikalischen Parametern – geregelt ist. Wichtig ist das *Wie*, nicht das *Was*.
- Im Zusammenhang mit der Musikalisierung des Sprechens ändert sich auch die Funktion des Schauspielers: Er fungiert nicht mehr als Charakter, sondern als Stimme. Jean Tardieu reizt dieses Prinzip aus, wenn er in seinem Stück „Nur eine Stimme“ gar keine Personen mehr auf die Bühne bringt. Allein eine Stimme, deren Rede durch musikalische Vortragsbezeichnungen bestimmt wird, ist durch einen Lautsprecher zu hören.
- Weiterhin ergibt sich ein veränderter Prozess bei der Rollenausgestaltung. Der psychologisch-biographische Subtext wird durch eine innere, klangliche Partitur abgelöst. Dieser veränderte Prozess trägt in gewisser Weise zu einer Befreiung von der Rollenpsychologie und somit zu einer Objektivierung der Darstellung

bei. Durch die innere, klangliche Partitur wird darüber hinaus persönlich-willkürlichem Spiel vorgebeugt. Das innere Kommunikationssystem des Schauspielers und folglich die Darstellung des Schauspielers werden präzisiert.

- Als Aspekte der Musikalisierung können auch die Anweisungen an die Darsteller begriffen werden: Wenn in einer Szene konzentriertes Zuhören gefordert wird, wird damit eine hohe musikalische Aufmerksamkeit für den Klang des Gesprochenen verlangt; denn wie bereits erläutert, spielt die Semantik der Worte hier eine deutlich weniger bedeutsame Rolle als im klassischen Drama.
- Auch auf Ebene der Requisiten vollzieht sich eine Veränderung. Die Aufmerksamkeit wird auf den Klang und das musikalische Potential des Requisits verschoben. Die Requisiten werden eigenständiger eingesetzt und als aktive Mitspieler verstanden. Im Bereich des experimentellen Theaters wurde die Aufmerksamkeit sehr stark auf die Bühnenmittel gelenkt, indem sogar völlig auf Worte verzichtet wurde. Es existierte kein typischer Dramentext, sondern eine Partitur, in welcher die Bühnenmittel verzeichnet waren.

Das Theater greift also zu Gesetzmäßigkeiten einer anderen, noch abstrakteren Kunst - der Musik. Man könnte diesen Vorgang als ästhetische Grenzüberschreitung, oder vielleicht treffender, als Abstraktionsprozess beschreiben:

Konkrete Elemente des klassischen Dramas verlieren an Bedeutung und an ihre Stelle treten eher ungegenständliche Darstellungsformen.

Es liegt jedoch letztlich im Auge des Betrachters, ob



dieser Abstraktionsprozess möglicherweise gar kein Abstraktionsprozess, sondern wie die Schauspielerin Isabelle Huppert beschreibt, eine bloße ‚Übersetzung‘ in eine andere Sprache ist, die allerdings anders als die verbale Sprache, nicht in logischen, kausalen Zusammenhängen besteht.

Quellen:

Kesting, Marianne (1969): Musikalisierung des Theaters. Theatralisierung der Musik. In: Melos 36/1969. S.101-109.

Roesner, David (2003): Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schlegel und Robert Wilson. Tübingen: Narr (Forum modernes Theater, 31).





Benjamin, wurde deiner Meinung nach das Theater musikalisiert oder die Musik theatralisiert?

In „ÜBER STUNDEN UNTER TAGE“ lassen sich meiner Meinung nach beide Ansätze wiederfinden. Der Fokus liegt aber auf der Musikalisierung des Theaters. Die Musikalisierung des Theaters ist immer dort anzutreffen, wo sich Bühnenhandlungen mit musikalischen Mitteln beschreiben lassen. Die Eingangssequenz, „Live every minute“ basiert beispielsweise auf einem spiegelsymmetrischen (De-)Crescendo. Darüber hinaus werden musikalische Kompositionsformen verwendet, um szenische Elemente motivisch-thematisch zu verarbeiten. Im konkreten Fall bedeutet dies, dass eine Szene nach dem Prinzip der Sonatenhauptsatzform „komponiert“ wurde, sodass sich die Handlung nach dem originär-musikalischen Verlauf *Einleitung – Exposition – Durchführung – Reprise* strukturiert. Die Theatralisierung von Musik lässt sich ebenso an vielen Stellen finden, beispielsweise immer dort, wo musikalische Elemente szenisch eingebettet werden. Das Hörereignis wird somit um eine visuelle Komponente bereichert und damit zu einer Form der sichtbaren Musik. Die theatrale Inszenierung erlaubt eine Paraphrasierung, Polarisierung oder gar Kontrapunktierung des eigentlichen musikalischen Inhalts.

Welche Inszenierungsaspekte machen das Stück für dich besonders interessant?

Die Gegenüberstellung von Schein und Wirklichkeit, Harmonie und Disharmonie, Retrospektive und Prospektive verleiht dem Stück meiner Ansicht nach eine besondere Energie. Der Einsatz musikalischer, dramatischer und dokumentarischer Elemente verschafft dem Stück eine besondere Vielfalt, welche zu einem kurzweiligen Theaterabend beiträgt. Der Einsatz von Filmmaterial und Geräuschen soll im Foyer bereits auf die Thematik des Abends hinleiten und die Besucher in eine emotionale Grundhaltung versetzen.



STRATEGIEN FÜR DIE REZEPTION DER MUSIK IM THEATER

Spricht man von der Musikalisierung des Theaters, so geht dieser Gedanke mit der Frage einher, welche Auswirkung die Musikalisierung auf den Rezipienten hat.

Es ist nicht unbekannt, dass Musik in Verbindung mit Bild und insbesondere mit Szene eine starke emotionalisierende Wirkung hat und eine Handlung auf unterschiedliche Weise mit neuen wahrzunehmenden Facetten bereichert. Plakativ kann man zum Beispiel „Aggression gegenüber Lautstärke, Freude an Momenten der Stille, Langeweile bei schleppendem Tempo [oder] Lachen über rhythmisch präzisen Slapstick“ empfinden².

Jedoch kann Musik im Theater noch vieles mehr, als nur die Stimmung und Emotionalität einer Situation zu untermalen. Besonders in der neuen Form des Theaters wird Musikalisierung von Szenarien unter völlig unterschiedlichen Aspekten und mit wechselnden Absichten eingesetzt.

So ist es auch möglich, Musik als ein Werkzeug zur Verfremdung zu sehen. Dies könnte der Fall sein, wenn musikalische Parameter der schauspielerischen Darstellung hervorgehoben, stilisiert oder expliziert werden, um hierdurch mit der traditionellen Rollenverkörperung der Schauspieler zu brechen³. Dieser Verfremdungseffekt kann auch dafür genutzt werden, dass Gruppenstrukturen und die Standpunkte der einzelnen Artisten zueinander verdeutlicht werden. Besonders durch chorische Muster werden solche Beziehungen sichtbar.

Man sieht also, wenn wir von Musikalisierung des Theaters sprechen geht es nicht nur um das direkte Einsetzen und Interpretieren von konkreten musikalischen Werken, die zum Beispiel als Lied oder Instrumentalstück identifiziert werden können, sondern auch um das Extrahieren musikalischer Parameter und das Übertragen dieser auf szenische Handlungen. Um die Musik und ihre Strukturen dennoch zu erkennen, wird vom Rezipienten erwartet, dass er seine Wahrnehmung ausdehnt und von traditionellen Wahrnehmungsmustern abweicht.

² Roesner (2003), S. 276

³ vgl. ebd., S. 278

In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf das Stück „Live every minute“ von Richard Reason verwiesen, das ebensolche Merkmale aufweist.

Durch diese Vorgehensweise, musikalische Strukturen auf Handlungseinheiten zu übertragen und damit neue Wahrnehmungsfelder zu eröffnen, können auch politische Hintergründe vermittelt werden. Der politische Aspekt liegt hier darin, den Rezipienten nicht mit einem Werk zu konfrontieren, sondern ihn in einen Denkprozess mit einzubeziehen⁴. Gerade hierin liegt ja der besondere Reiz von modernem Theater, dass man als Rezipient nicht nur passiver Zuschauer ist, sondern aktiv am dramaturgischen Verlauf teil hat.

Weiterhin kann Musikalisierung auch den Effekt der Änderung der Raumwahrnehmung haben. Zum Beispiel durch rhythmische Verwendung von Licht, klangliche Veränderungen der Stimmen oder Manipulation ihrer Akustik durch Mikrofone und Klangeffekte können Räume größer oder kleiner, offen oder geschlossen oder auch statisch oder dynamisch wirken⁵.

Ein letzter Gedanke, wie Musik im Theater eingesetzt werden kann, ist der des musikalischen Gedächtnisses. Musik kann auch erklingen, um an Gesellschaftskontexte anzuknüpfen, zu denen dieses Werk in direktem Bezug steht.

Musikalisches Inszenieren kann man letztendlich nur als multistrategisch beschreiben. Denn „Musikalisierung erweist sich als ein komplexes Verfahren zeitgenössischer Theaterpraxis“, bei welchem es sich lohnt, dass man es einmal genauer unter die Lupe nimmt⁶.

Quelle:

Roesner, David (2003): Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleaf und Robert Wilson. Tübingen: Narr (Forum modernes Theater, 31).

⁴ vgl. ebd., S. 285

⁵ vgl. ebd., S. 281

⁶ ebd., S. 289



Jessica, das Stück hat keinen klassisch dramaturgischen Verlauf. Wie findest du dich als Spieler in dem Stück zurecht?

Zunächst war es für mich schwierig, meine Rolle unter der Mehrheit von Musikstudenten zu finden. Mir war nicht bewusst, wie musikalisiertes Theater aussieht und definiert wird. Hinzu kam, dass ich es eher gewohnt war, einen Text zu bekommen, diesen auswendig zu lernen und dann vorzuspielen. Doch nun war es eine Projektarbeit, an der wir alle unsere inhaltlichen Ideen beitragen konnten. Mit der Zeit hatte ich mich auch daran gewohnt, Musik und Text abwechselnd zu erfahren, Instrumente zu benutzen und sogar selbst zu singen. Selbst unser lieb gewonnener roter Faden konnte durch jede Probe und durch ein paar Extras erkannt werden. Jeder entwickelte für sich seine eigene Interpretation dieser Inszenierung, dies sollen auch die Zuschauer tun.

Christoph, die Art und Weise, wie Licht eingesetzt wird, spielt eine besondere Rolle in dieser Inszenierung. Wie ändert sich für dich die Raumwirkung durch den Lichteinsatz?

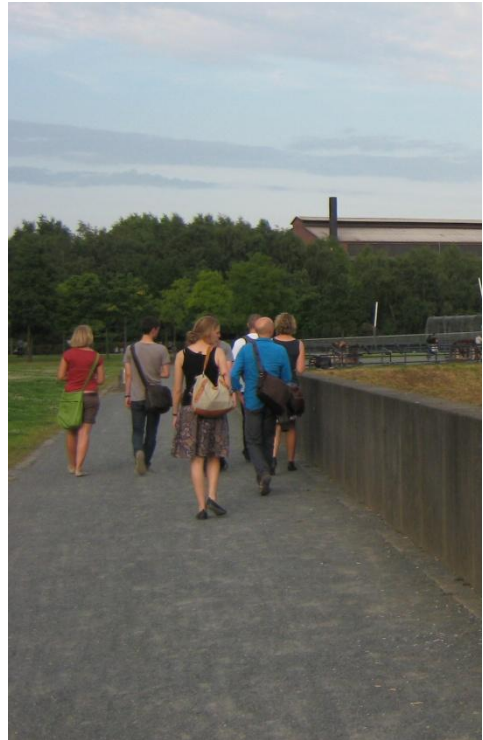
Durch das Thema *Unter Tage* ist die Lichtsituation von vornherein schon vorgegeben – es geht eher dunkel zu, denn Licht ist dort ein knappes Gut. Ein Bergarbeiter hat unter Tage einen Helm mit Beleuchtung auf. Schnell kam also die Idee, Lampen auf den Bergbauhelmen einzusetzen und zu nutzen. Das hat natürlich einen besonders privaten und intimen Effekt auf der Bühne. Sobald es nicht mehr hell beleuchtet ist und jedem Einzelnen nur noch seine eigene kleine Helmlampe als Lichtquelle zur Verfügung steht, blendet man den Raum außerhalb des Geschehens, der Gruppe oder des Individuums aus. Dadurch ergibt sich ein viel kleinerer und engerer Raum, der genau dort aufhört, wo die Spieler spielen, und damit gleichzeitig ein intimeres Gefühl verglichen mit einer voll ausgeleuchteten Bühne.



ZU DEN DARSTELLERN:

Florian Bruntz, Christoph Havel, Benjamin Lösch, Annika Rüschoff, Marie-Katrin Schenn, Johanna Sitte und Susanne Traber studieren Musik für das Lehramt an allgemein bildenden Schulen an der Universität Kassel. Sie belegten das Seminar „Musikalisierung des Theaters“ im Rahmen des Moduls „Projektarbeit“.

Jessica Apitz und Barbara Goedecke sind ebenfalls Studenten des Lehramts. Sie belegten das Seminar im Rahmen ihrer Zusatzausbildung für „Darstellendes Spiel“.



ZUR LEITUNG:

Volker Schindel studierte in Berlin Schulmusik sowie DME Klavier, Philosophie an der Humboldt-Universität. Körpertheaterstudien in London.

Seit 2002 freiberuflich tätig als Musiker, Darsteller und Musikpädagoge, vor allem im Bereich Musiktheater, 2005-2011 schwerpunktmäßig mit der Trioformation „schindelkilliusdutschke“.

Seit 10/2011 ist Volker Schindel Dozent für musikalisch-szenische Projektarbeit an der Universität Kassel.

www.volkerschindel.de



Volker, wie würdest du als Leiter unserer Produktion den Entstehungsprozess des Stückes beschreiben?

Am Anfang der jeweiligen Projektarbeit „im Feld zwischen Musik, Sprache und szenischer Darstellung“ ist immer klar, DASS es eine Aufführung ein knappes Jahr später geben wird. Das Wissen um diese gemeinsame Aufgabe im Blick habe ich in diesem Fall ziemlich viel „Input“ gegeben und die Studierenden mit Stücken, Ansätzen, Texten von Christoph Marthaler, Ruedi Häusermann, Samuel Beckett, Robert Wilson, Heiner Goebbels und anderen bekannt gemacht, aber auch einige Impulse aus der Gruppe, etwa das Stück von Jean Tardieu, aufgegriffen. Zusammen haben wir dann auch manche praktischen Versuche mit „Live every minute“ sowie mit gemeinsamen szenischen, sprachlichen, musikalischen Improvisationen gemacht. Nach der Exkursion nach Bochum zu den „Europas“ von John Cage in der Inszenierung von Heiner Goebbels zur Eröffnung der Ruhrtriennale war die Rückfahrt im Bus auch sehr wichtig, bei der viele vokalen Stücke (für mich erstmals) von der Gruppe gesungen wurden – auch aus dem Bedürfnis nach traditionelleren Harmonien und musikalischem „Wohlklang“ statt der avantgardistischeren Überlagerungen bei Cage. Vielleicht auch durch unseren Kurztrip in das Ruhrgebiet entstand bei mir die Idee, das ganze unter Tage zu verlagern, was auch zum geplanten Aufführungsort des „tif“ passte. Gedehnte Zeit in begrenztem Raum und die Behauptung einer dramatischeren Grundsituation schienen mir passend und auch für die Gruppe hilfreich, um die Vielfalt und (für manche zu große) Offenheit der Ideen und Möglichkeiten etwas zu kanalisieren. Nachdem in einem gemeinsamen Ideenfindungsprozess die Werbemittel entstanden (Plakat & Postkarte), kamen wir dann im Januar 2013 (und zuvor im November 2012) endlich in die wichtige Intensivphase, wo wir an mehreren Wochenenden das Stück gemeinsam entwickelten und untersuchten, wie sich die verschiedenen Ideen, Musiken, Texte, etc. zusammen bringen lassen und aus dem Ganzen dann ein halbwegs kohärenter Abend werden kann.





Was macht für dich den Reiz bei einer offenen Produktion aus?

Ich liebe Freiräume, die erst nach und nach im Laufe eines gemeinsamen kreativen Prozesses gefüllt werden. Das bietet die Chance, sehr viel von der jeweils eigenen Persönlichkeit und vor allem von der spezifischen Dynamik der jeweiligen Gruppe, die nach und nach zum Team wird, aufzunehmen. Das geplante Resultat ist also am Anfang noch gar nicht fixiert und man begibt sich eher auf eine gemeinsame Reise mit ungewissem Ausgang. Hier liegt für mich auch eine wesentliche Schnittstelle zwischen ergebnisoffener Projektarbeit und Tendenzen kollektiver Entwicklungsprozesse im aktuellen Theater- und Musiktheater-Schaffen, die ja den Hintergrund dieser Projektarbeit bilden.

Meinst du man braucht gewisse Erfahrungswerte, um den künstlerischen Gehalt in einem solchen Stück - das auch offensichtlich Skurrilitäten aufweist- zu erkennen?

Klar. Man braucht ja schon Erfahrungswerte, um die Straße zu überqueren – sonst wäre ja das Leben schnell zu Ende. Also etwas Kontakt mit Musik, Kunst, Theater kann nicht schaden, ist aber meines Erachtens keine notwendige Voraussetzung dafür. Wenn man sich offen darauf einlässt, wird man bestimmt manche spannende Erfahrungen machen, gerade weil so Einiges eher unvertraut sein dürfte für viele. Ungewohnte Perspektiven inklusive mancher „Skurrilitäten“ sind ja an sich nichts Schlimmes, sondern gehören auch zu den Anliegen und den Mitteln künstlerischen Schaffens. Der „künstlerische Gehalt“ des Abends ist meines Erachtens nirgends festgeschrieben und manche „erkennen“ ihn, andere nicht. Der kann und muss schon von jedem selbst erschlossen werden und wird je nach Persönlichkeit, Vorerfahrungen etc. sehr unterschiedlich ausfallen.



V

C H R I S T O P H

HAVEL

- für das Zusammenschneiden des Videos

J E S S I C A

APITZ

- für die Gestaltung des Plakats und der Postkarten

T I L L M A N N

ELLER

- für den Video-Mitschnitt

S T A A T S T H E A T E R

KASSEL

- für die freundliche Kooperation

B E N J A M I N

LÖSCH

- für das Sounddesign und die Arrangements

D

M A R C O

KIESSLER und der Firma SCHUBERTH

- für die Helmlampen und das Sponsoring der Helme

D E N N I S

BRAUN

- für nächtliche Last-Minute-Hilfe bei der Plakatformatierung

A N N I K A

RÜSCHOFF und SUSANNE TRABER

- für die Erstellung des Programmheftes

...und ist nicht vielleicht doch alles nur in Christophs Kopf?