

ACT zeitschrift für musik & performance

Dialog – ein Weg durch die Krise

(Elsa Büsing)

ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2020), Nr. 9

www.act.uni-bayreuth.de

Dialog – ein Weg durch die Krise

Zusammenfassung

„Kinder, schafft Neues!“ Wagners vielzitierte Parole scheint gerade in Zeiten der (künstlerischen) Krise besonders beherzigt zu werden. Innovationen in Ästhetik und Produktionsprozessen des gegenwärtigen Musiktheaters bedingen einander, so haben unter anderem Experimente künstlerischer Kollaboration mit anderen Kunst- und Forschungsbereichen eine zunehmende Unschärfe in der gattungsästhetischen Differenzierung der theatralen Ergebnisse zur Folge. Neue künstlerische Formen bedürfen neuer analytischer Wege. David Roesner und Matthias Rebstock lenken mit ihrem *composed theatre* den Blick auf den Produktionsprozess, mein Vorschlag eines neuen analytischen Ansatzes dagegen fokussiert die Aufführung: Ich werde mich ausgehend von Bachtins Theorem der Dialogizität über den Begriff des Dialogs dem zeitgenössischen Musiktheater nähern, dabei speziell die Relation zwischen Performance, Publikum und Spielort in den Blick nehmen. Der Begriff Dialog lässt es aufgrund seiner Flexibilität und Dynamik zu, den so unterschiedlichen Ausprägungen zeitgenössischen Musiktheaters analytisch zu begegnen, speziell jenen, die neue Räume und mediale Konstitutionen befragen. Untersuchungen erfolgen auf mindestens zwei Ebenen: einer inhaltlichen, die sich auf die verhandelten Diskurse und die thematische Konzeption im regionalen, kulturellen und soziopolitischen Kontext des Aufführungsortes konzentriert, aber auch einer physisch-performativen, die die dialogischen Qualitäten und Interaktionen im außersprachlichen Bereich behandelt. Als Beispiel dient mir *Accattone* (Musiktheater nach Pasolini, Regie: Johan Simons, Kohlenmischhalle der Zeche Dinslaken-Lohberg, 2015). So möchte ich rufen: „Kinder, schaut neu!“

Dialogue - a way through the crisis

Abstract

“Children, create new!” Wagner's much-quoted slogan seems to be taken to heart especially in times of (artistic) crisis. Innovation in the aesthetics and production processes of contemporary music theatre are mutually dependent, and experiments in Artistic collaboration with other fields of art and research have resulted in an increasing blurring of the genre aesthetic differentiation of the theatrical results. New artistic forms require new analytical paths. With their *composed theatre*, David Roesner and Matthias Rebstock direct the view to the production process, while my proposal for a new analytical approach focuses on the performance: starting from Bachtin's theorem of dialogicity through the concept of dialogue, I will approach contemporary music theatre, focusing in particular on the relationship between performance, audience and venue. Due to its flexibility and dynamics, the term dialogue makes it possible to analytically encounter the different forms of contemporary music theatre, especially those that question new spaces and media constitutions. Investigation takes place on at least two levels: A content that concentrates on the discourses negotiated and the thematic conception in the regional, cultural and socio-political context of the performance venue, but also a physical-performative one that deals with the dialogical qualities and interactions in the non-linguistic realm. *Accattone* (music theatre after Pasolini, directed by Johan Simons, Kohlenmischhalle der Zeche Dinslaken-Lohberg, 2015) serves as an example. So I would like to shout: “Children, look new!”

Dialog – ein Weg durch die Krise

Die Moderne erlebt sich als ständige Krise. Die Absenz einer einheitlichen Zentralperspektive, das oft vorherrschende Gefühl der Machtlosigkeit und Handlungsunfähigkeit sowie die Vielfalt an gesellschaftlich-funktionalen Eigenlogiken führt zu einem verstärkten Bedürfnis nach einem Narrativ, das diese Unsicherheit zu bewältigen verspricht. Und doch lässt sich nach Armin Nassehi bezweifeln, ob sich die Krisenhaftigkeit der Gegenwart durch eine solche gewünschte Bewältigungsstrategie überwinden lasse:

Die Krisenhaftigkeit der Moderne ist [...] keine objektive Krisenhaftigkeit, sondern eine, die dadurch entsteht, dass diese Gesellschaft niemals stillsteht und mit Eigenlogiken reagiert, die sich jeglichem Souverän entziehen. Die Moderne ist letztlich unregierbar – [...].¹

Diese Unregierbarkeit wird immer wieder an einzelnen Krisenmomenten evident, bei denen es im öffentlichen Diskurs am Ende weniger um die Sache selbst als um die Erfahrung geht, dass es „in dieser Gesellschaft letztlich nichts [gibt], was sich monologisch beziehungsweise nur aus der Perspektive einer der gesellschaftlichen Funktionen lösen lässt“. ²

Die ‚krisis‘, ein Moment, das dem ursprünglichen Wortsinn gemäß notwendig eine Unter- oder Ent-Scheidung, eine Wende der aktuellen Situation mit sich bringt, diese ‚krisis‘ ist keinesfalls nur ein potenziell die Sicherheit gefährdendes Moment, sondern birgt genuin kreatives Potenzial. Nach Martin Buber sind es auch gerade solche Krisensituationen, welche die Frage nach dem Wesentlichen herbeiführen und so Prozesse der Selbstkritik und Bildung von Utopien in Gang setzen.³ Mit dem Krisendiskurs, der gegenwärtig in den darstellenden Künsten geführt wird, zeigt sich daher unausweichlich die Grundsatzfrage nach dem Wesen des Theaters. Durch die – dem schon länger andauernden Verlust der theatralen Zentralperspektive geschuldete – zunehmende Hybridisierung nicht nur in ästhetischer Hinsicht, sondern auch in Produktionsprozessen und -praktiken, die allmähliche Auflösung der Randschärfe institutionalisierter Theaterstrukturen mit ihren Ästhetiken und Produktionsbedingungen: dies alles

¹ Armin Nassehi, „Der Ausnahmezustand als Normalfall“, in: *Kursbuch 170: Krisen lieben*, hg. von dems. und Peter Felixberger, Hamburg 2012, S. 34–49, hier: S. 40.

² Ebd., S. 44 f.

³ Vgl. hierzu Martin Buber, *Schriften zur Philosophie*, München u. a. 1962.

lässt, nicht zuletzt durch die Vielzahl an Erscheinungsformen performativer und theatraler Vorgänge die Frage laut werden, was denn des Theaters Kern sei. Mit der Krise des Theaters geht im direkten Anschluss auch eine Krise der Theaterwissenschaft einher.

Ich möchte im Folgenden untersuchen, wie man mit diesen Fragen und Unsicherheiten umgehen kann und einen möglichen Weg der Auseinandersetzung mit theatralen Vorgängen vorschlagen. Nicht als alleinigen Lösungsweg, sondern als eine mögliche Perspektive auf dieses genuin hybride Ensemble Theater. Wie im Großen, so müssen auch im Kleinen alle Versuche scheitern, den Gegenstand Theater zentralperspektivisch zu fassen. Unternehmungen, Theater ähnlich einem Objekt der Naturwissenschaften definierend zu fassen, werden einerseits dem weiten Feld der darstellenden Künste und seiner Wahrnehmung nicht umfassend gerecht, andererseits bedeuten sie zugleich immer eine Begrenzung und epistemische Determinierung ihres Gegenstandes.

Bachtins Theorem der Dialogizität

Das Forschungsprojekt „Theater als Dispositiv“⁴ leistet in dieser Hinsicht einen wichtigen Beitrag auf dem Weg durch diese Krisenerfahrung. Über die Bestimmung des Theaters als ästhetisches Dispositiv wird es möglich, dem Phänomen Theater in seiner Gesamtheit zu begegnen, ohne eine zentrale Perspektive einnehmen zu müssen und zu können. Notwendig in den Fokus rücken somit alle denkbaren Formen von Aufführungen und theatralen Formaten als Materialisationen im Dispositiv im Kontext ihrer je spezifischen Ordnungen, Beziehungskonstellationen und Diskurse.⁵

Theater als Dispositiv zu betrachten bedeutet, es in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen, der Produktions- wie der Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen

⁴ Forschungsprojekt an der Justus-Liebig-Universität Gießen unter Leitung von Gerald Siegmund.

⁵ Lorenz Aggermann weist explizit auf die Möglichkeit hin, vergangene und zukünftige aber auch ideelle beziehungsweise utopische Erscheinungsformen mit einzubeziehen. Vgl. Lorenz Aggermann, „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen: Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt ‚Theater als Dispositiv‘“, in: *Theater als Dispositiv: Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, hg. von dems., Georg Döcker und Gerald Siegmund, Frankfurt/Main 2017, S. 7–32.

Praktiken zu beschreiben und jene Momente der Dysfunktion oder Fiktion, die im Rahmen der Materialisation evident werden, als jene raren Momente zu verstehen, an denen ein Dispositiv sinnlich erfahrbar wird.⁶

Angesichts der Vielstimmigkeit und Mehrdimensionalität des Phänomens Theater muss also grundsätzlich an der Sinnhaftigkeit einer ontischen Bestimmung des Theaters als ein den Naturwissenschaften vergleichbarer Gegenstand wissenschaftlicher Analysen gezweifelt werden, die einst seine Wissenschaftlichkeit sichern sollten. Vielmehr muss es darum gehen – gerade im Kontext des weiter fortschreitenden Aufbrechens überkommener Strukturen und der Herausbildung immer neuer Ästhetiken, Praktiken und Perspektiven – eine Herangehensweise zu finden, die flexibel genug ist, der Multidimensionalität und Heterogenität ihres Gegenstandes Rechnung zu tragen. Theater als Dispositiv zu denken ist eine notwendige Voraussetzung hierfür. Darauf aufbauend, eine andere Perspektive bietend, möchte ich die Möglichkeiten und Dimensionen der Wahrnehmung im Dispositiv Theater und seiner Materialisation hinsichtlich der dialogischen Beziehungen untersuchen. Stützen werde ich mich hierbei auf das Dialogizitätskonzept Michail Bachtins, das gerade in letzter Zeit wieder an Relevanz in einigen Bereichen der Geisteswissenschaften gewonnen hat.

Dass die Geisteswissenschaften sich in ihrer Gegenstandsbestimmung und Methodik nicht den exakten Wissenschaften angleichen, ihren Gegenstand nicht als klassisches analysierbares Objekt definieren sollten, hebt auch Matthias Freise hervor. Auf Grundlage der späteren linguistischen Studien Michail Bachtins zu Dialogizität⁷ und Polyphonie⁸ vor allem der Romane Dostoevskijs widmet er sich zusammen mit verschiedenen Vertreter*innen diverser geisteswissenschaftlicher Disziplinen in *Inspired by Bakhtin. Dialogic Methods in the Humanities*⁹ der Suche nach der genuinen Konstitution geisteswissenschaftlicher Untersuchungsgegenstände. Freise arbeitet heraus,

⁶ Ebd., S. 22.

⁷ Ein Begriff, der erst nach Bachtin als Bezeichnung seines Dialogverständnisses geprägt wurde als Abgrenzung zum Dialog im sprachlichen Kommunikationszusammenhang.

⁸ Der Begriff „Polyphonie“ stammt aus dem musikalischen Kontext, wird von Bachtin auf die Linguistik übertragen und von mir im späteren Verlauf in theatralen Zusammenhängen verwendet. Auf eine eingehende Reflexion dieses Transfers muss an dieser Stelle aufgrund des begrenzten Umfangs verzichtet werden.

⁹ Matthias Freise (Hg.), *Inspired by Bakhtin: Dialogic Methods in the Humanities*, Brighton 2018.

dass es gerade die Untersuchung von ‚Beziehungen‘ sei, die Kernaufgabe jeder geisteswissenschaftlichen Betätigung sein müsse – insbesondere deshalb, da eine neutrale und unbeteiligte ‚dritte‘ Position, die für die Untersuchung eines Objektes und seiner Eigenschaften ‚de facto‘ notwendig ist, nicht möglich sei: „All we have are positions and viewpoints, and you cannot escape from them.“¹⁰ Dies zu akzeptieren und zu nutzen, indem die relationale Verfasstheit des Untersuchungsgegenstandes in den Mittelpunkt rückt, müsse Priorität geisteswissenschaftlicher Betätigung sein. Für dieses Unterfangen schlägt er die dialogische Methode vor als „guideline for finding the most appropriate access to what the phenomena of the humanities in fact are: relationships“¹¹.

Diese Überlegungen beruhen maßgeblich auf den Studien Bachtins als einem der Begründer dialogischen Denkens. Dessen Studien vor allem der späteren Schaffensjahre erfreuen sich besonders seit den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts größerer Aufmerksamkeit. Es bildete sich ein Forschungszweig um Bachtins spätere Werke, da es durch sie möglich war der Heterogenität der Welt zu begegnen – besonders aufgrund der Überlegungen in Bachtins Untersuchung *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Darin widmet sich dieser – in enger Auseinandersetzung mit ihm vorangegangenen linguistischen Studien zu den Romanen Dostoevskijs – der polyphonen Struktur ebenjener Romane und der sich für ihn daraus ergebenden dialogischen Anlage.

Die Polyphonie des Romans bei Dostoevskij beruht dabei nach Bachtin hauptsächlich auf der Besonderheit, dass alle wahrnehmbaren Stimmen erstens eigenständige Vertreterinnen eines eigenen Bewusstseins, einer eigenen Welt mit je eigenem Horizont sind, und zweitens in ihrer dialogischen Konfrontation nicht in einer monologischen Narration aufgehen, sondern sich weiterhin als unvereinbar, widersprüchlich und eigenständig gegenüberstehen. Die Stimmen würden, so schreibt Bachtin,

nicht innerhalb eines Horizonts dargestellt, sondern innerhalb mehrerer gleichwertiger Horizonte, und nicht das Material selbst, sondern diese Welten, diese Bewußtseine mit

¹⁰ Matthias Freise, „Introduction“, in: *Inspired by Bakhtin: Dialogic Methods in the Humanities*, hg. von dems., Brighton, MA 2018, S. vi–xxix, hier: S. xxi.

¹¹ Ebd., vii.

ihren Horizonten werden in einer höheren Einheit, einer Einheit zweiter Ordnung sozusagen, verbunden, in der Einheit des polyphonen Romans.¹²

Damit geht diese Konzeption über diejenige der sprachwissenschaftlichen Bestimmung des Dialogs im intersubjektiven Kommunikationszusammenhang hinaus. Diese sieht nach Peter Strohschneider als Voraussetzungen für die Form des Dialogs eine „Symmetrie der Sprecherpositionen, Kooperations- und Verständigungsbereitschaft, beiderseitige Verpflichtung auf Wahrheit, wechselseitige Anerkennung und den Willen zum Konsens.“¹³ Doch Bachtin geht es um mehr. „Der polyphone Roman ist durch und durch dialogisch“¹⁴ sagt er an zentraler Stelle. Der Dialog als Prinzip zeige sich bei Dostoevskij nicht nur in der Beziehung der durchweg personell gebundenen Bewusstseine untereinander, sondern gerade auch in der inneren mikrodialogischen Struktur jedes einzelnen Wortes: „[...] [U]nd schließlich dringt der Dialog nach innen, in jedes Wort des Romans und macht es zweistimmig.“¹⁵ In jeder Äußerung, in jedem Wort sei die Replik bereits mitgedacht, der Widerspruch angelegt. Diese Analyse Bachtins bringt jene Brüche und Unregelmäßigkeiten im künstlerischen Werk Dostoevskijs zum Vorschein, die aus einer monologischen, das heißt zentralen Perspektive heraus nicht zufriedenstellend betrachtet werden können. Dialogische Beziehungen in der Kunst zu untersuchen ist immer auch eine Untersuchung allgemeiner dialogischer Beziehungen:

Denn dialogische Beziehungen sind eine sehr viel weitreichendere Erscheinung als die Beziehungen zwischen den Repliken eines in der Komposition in Erscheinung tretenden Dialogs, dialogische Beziehungen sind eine fast universale Erscheinung, die die ganze menschliche Rede und alle Beziehungen und Erscheinungen des menschlichen Lebens durchdringt, überhaupt alles, was Sinn und Bedeutung hat.¹⁶

Will man Beziehungen untersuchen, muss man die (mikro-)dialogischen Strukturen zu erfassen suchen. Die Untersuchung von Beziehungen ohne die Hilfestellung durch eine vorgegebene zentrale Perspektive verlangt Offenheit für die Dialogizität im Sinne einer Wechselwirkung mehrerer in sich polyphoner und

¹² Michail M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 21.

¹³ Zitiert nach Frank-Olaf Radtke, *Kulturen sprechen nicht: Die Politik grenzüberschreitender Dialoge*, Hamburg 2011, S. 27.

¹⁴ Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (s. Anm. 12), S. 48.

¹⁵ Ebd., S. 49.

¹⁶ Ebd., S. 48.

gleichberechtigter Stimmen. „[D]iese Wechselwirkung gibt dem Betrachter keinen Anhaltspunkt, das ganze Ereignis nach dem Vorbild des gewöhnlichen monologischen Romans [...] zu objektivieren, macht folglich auch den Betrachter zum Beteiligten.“¹⁷ Diese Konzeption des dialogischen Romans, der hier dezidiert die Leser*innen als Teil der im Ereignis Roman wirkenden kontrapunktischen Beziehungen mit einschließt, rückt die performativen Qualitäten dieses multidimensionalen polyphonen Beziehungsgeflechts in den Mittelpunkt. Dem Konzept des Dialogischen nach Bachtin wohnt damit eine Dynamik inne, die es – auf das Theater übertragen – ermöglichen kann, den Vielschichtigkeiten im theatralen Dispositiv zu begegnen und neue Wahrnehmungsperspektiven zu erlangen.

Dialogizität im Dispositiv Theater

Die Attraktivität des Bachtinschen Dialogizitätskonzepts für die Analyse sehr hybrider und heterogener Bereiche ist offensichtlich. Einzelne unterschiedliche Elemente als eigenständige Stimmen zu akzeptieren, die selbst als in sich mehrstimmig angenommen werden, ist für den Bereich des Theaters eine gute theoretische Grundlage, um die Beziehung der vielen Komponenten zu untersuchen, die im Dispositiv Theater zusammenkommen. Diese Komponenten können somit als in dialogischer Wechselwirkung gegeneinander stehend bestimmt werden. Um den Dialog als Prinzip im Theater untersuchen zu können, wird es zunächst nötig sein, die Stimmen im theatralen Kontext näher zu bestimmen. Bachtin begreift dialogische Beziehungen selbst als universales Phänomen, das nicht unbedingt an sprachliche Kommunikation gekoppelt sein muss, sondern sich in allen (auch außersprachlichen) Bereichen des Lebens finden lässt und macht es damit leicht, sein Theorem strukturell auf das zu beziehen, was Foucault als Dispositiv bestimmt hat.

Ich werde mich bei meinen Studien zur Dialogizität im Theater auf die Wahrnehmung und Erfahrung im Dispositiv der Aufführung beziehen und dabei speziell die Beziehung Raum beziehungsweise Aufführungsort behandeln. Ausgelöst von der (nicht neuen) Erfahrung, dass der Aufführungsort eine

¹⁷ Ebd., S. 22.

elementare Rolle im Moment der ästhetischen Wahrnehmung spielt, möchte ich diesen nicht nur bestimmen als den Ort, an dem, nach Jens Roselt, „die Aufführung stattfindet“¹⁸. Auch wenn Roselt nachfolgend erklärt, dass unter Raum

nicht nur ein Gebäude oder ausschließlich die Bühne als Ort der Szene verstanden werden [muss], sondern der Raum ein Versammlungsort, ein offener oder eingegrenzter Platz sein [kann] oder allgemein der Ort, an dem sich Theater ereignet.¹⁹

Diese Bestimmung des Ortes einer Aufführung greift meiner Ansicht nach zu kurz. Denn die Aufführung ereignet sich nicht nur ‚an‘ einem Ort, sondern ‚mit‘ einem Ort. Er ist, ebenso wie die Beobachter*innen und Beobachteten, aktiver konstitutiver Bestandteil der Materialisation des Dispositivs, der sich nicht nur durch seine konkret räumliche (im Sinne seiner geometrisch-architektonischen Verfasstheit) oder auch soziologisch-funktionale Bestimmung in die Gestalt der Aufführung einschreibt, sondern gerade auch durch den jeweils spezifischen nutzungsgeschichtlichen Hintergrund und den damit zusammenhängenden Arbeitsweisen, möglichen Produktions- aber auch Rezeptionsverhältnissen. Der Raum kann nach diesem Verständnis als den Beobachter*innen und Beobachteten gleichrangig in der Aufführungskonstellation gesehen werden. Der Raum ist Akteur im Aufführungsensemble. Betrachtet man nun die Materialisation des Dispositivs Theater anhand dessen, als was es erscheint, so wird zu fragen sein, wie sich das Bachtinsche Konzept darauf sinnvoll übertragen lässt. Zur Rekapitulation: Bachtin bestimmt die polyphone Struktur der Romane Dostoevskijs als Ausgangspunkt für sein Konzept der Dialogizität, welches besagt, dass eigenständige Bewusstseine mit eigenen Welten einander im Ereignis unvereinbar kontrapunktisch gegenüberstehen, diese Bewusstseine mit ihren Stimmen auch in sich mehrstimmig sein können. Bachtin konzentriert sich auf ‚ein‘ künstlerisches Medium, das der Literatur, und findet das (Mikro-) Dialogische somit ausgehend vom sprachlichen Bereich. Beim Übertrag auf das Theater muss deshalb bedacht werden, dass sich hier multiple Medien und

¹⁸ Jens Roselt, „Raum“, in: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, hrg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Stuttgart 2014, S. 279–287, hier: S. 279.

¹⁹ Ebd.

Materialien begegnen. Wie ist also die spezifische Polyphonie und Dialogizität des Theaters zu fassen?

Bachtin selbst weist darauf hin, dass sich dialogische Strukturen in „alle[n] Beziehungen und Erscheinungen des menschlichen Lebens“²⁰ finden lassen. Wenn diese dialogischen Strukturen auf einem grundsätzlich polyphonen Aufbau beruhen, wie also zeigen sich die unterschiedlichen Stimmen? Im Theater sind es alle am Dispositiv beteiligten Elemente, die als unvereinbare, in sich mehrstimmige Welten in der Materialisation des Dispositivs kontrapunktisch auf einander bezogen sind. Die vernehmbaren Stimmen als Vertreterinnen ihrer jeweiligen Welten erscheinen also in unterschiedlichsten Medien und Materialien.²¹ Seien es Klänge, Bilder, die Architektur, Akteur*innen, Publikum, Mitarbeiter*innen im Umfeld des Theaters, Licht, politische Fragestellungen, Ästhetiken oder andere Praktiken, Diskurse, Medien oder Materialien, die je individuelle Erscheinungsform bestimmt die Qualität der „gleichberechtigte[n] Bewusstseine mit ihren Welten“²². In welcher Priorisierung die Stimmen von jedem oder jeder Einzelnen wahrgenommen werden, ist je individuell verschieden und abhängig von der Position und Funktion des Subjekts im Dispositiv. Die Gleichberechtigung der Stimmen besteht nun aus wahrnehmungsästhetischer Perspektive darin, dass alle Stimmen, die wir wahrnehmen, grundsätzlich die gleiche Berechtigung haben, wahrgenommen zu werden – unabhängig von den im Dispositiv herrschenden Machtverhältnissen. Jede*r hat seine oder ihre individuelle subjektive Wahrnehmung. Ob aber die Stimmen in ihrer genuinen Eigenständigkeit und inneren Mehrstimmigkeit als eigene Welt mit eigenem Horizont wahrgenommen werden, hängt von der Wahrnehmungshaltung ab. Kontrapunktisch-polyphone Beziehungen wahrzunehmen, erfordert die Offenheit für das dialogische Potenzial: „Relationships are not empirically given but rely on our readiness to relate.“²³ Bezogen auf den theatralen Kontext plädiere ich dafür, die unterschiedlichen „Horizonte“ in ihrer Diversität und Eigenständigkeit ernst zunehmen. Erst unter

²⁰ Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (s. Anm. 13), S. 48.

²¹ Bachtin diagnostiziert bei Dostoevskij eine stark personalistische Anlage, da jede Stimme und jedes Bewusstsein an eine Person gekoppelt sei. Vgl. ebd., S. 39.

²² Ebd., S. 10.

²³ Freise, „Introduction“ (s. Anm. 9), S. xviii.

dieser Voraussetzung ist es möglich, sich ganz auf die Beziehungen zu konzentrieren. Dies hat – wie schon bei den Ausführungen zur Polyphonie – weniger etwas mit einer vermeintlich objektiv feststellbaren Qualität des Wahrgenommenen zu tun, die als „dialogisch“ oder „polyphon“ einzustufen wäre, sondern basiert vielmehr auf der eigenen Haltung zum Wahrgenommenen. Akzeptieren wir die Polyphonie der Stimmen, die Absenz einer Zentralperspektive, so können sich zwar auf der einen Seite größere Unsicherheiten, Widersprüche und Brüche einstellen, eben diese bergen jedoch kreatives Potenzial, Möglichkeiten des Spielerischen und der Freiheit im Versuch diese kleinen Momente der Krise zu überwinden. Das Theater als Dispositiv hat die Fiktion als eigene Strategie entwickelt, die inhärenten Dysfunktionen im Dispositiv zu überwinden. Auch in der Wahrnehmung müssen Methoden gefunden werden mit der dialogischen Polyphonie umzugehen.

Alle Elemente des Dispositivs Theater in ihrer als dialogisch angenommenen Materialisierung erscheinen ‚als etwas‘, hier von mir bestimmt als eigenständige in sich mikrodialogisch angelegte Stimme mit eigenem Horizont. Aufgrund der un abgeschlossenen Konstitution des Dispositivs, seiner Flexibilität, aber auch Instabilität finden in diesen Materialisationen (Aufführungen, Proben, Schaffensprozess als Materialisation in Entstehung und andere damit verbundene Praktiken und Prozesse) viele höchst unterschiedliche Themen und Elemente Eingang in die Wahrnehmung: Durch das Erscheinen im theatralen Kontext und das Verhandeln mit theatralen Mitteln werden die Welten als Welten vernehmbar; sie können Lücken, Abstände, Brüche und Risse in die Wahrnehmung der Realität reißen. Das Spiel mit der Wirklichkeit im Theater, das imstande ist, den „Abstand zwischen Imaginärem und Realem wieder herzustellen, der ein Erscheinen von möglichen Räumen und Körpern ermöglicht“²⁴, nimmt die Stimmen der Gegenwart auf und bringt sie in (neue und offene) kontrapunktische Beziehungen. Eine theaterwissenschaftliche Betrachtung der Polyphonie und Dialogizität in dem, ‚was sich zeigt‘, kann so durch die Konzentration auf die dialogischen ‚Beziehungen‘ die Brüche und

²⁴ Gerald Siegmund, „Der Einsatz des Spiels: Theater als Dispositiv der Wahrnehmung“, in: *Momentaufnahme Theaterwissenschaft: Leipziger Vorlesungen*, hg. von Gerda Baumbach, Berlin 2014, S. 187–198, hier: S. 196.

Widersprüche herausarbeiten, sich dabei auf das kreative Moment fokussieren, nämlich das, was dabei entsteht.

Die Theoretisierung des Wahrnehmungsdispositivs im Theater als dialogisch im Sinne Bachtins ist ein Weg, dem Netz aus Beziehungen, das sich beispielsweise in der Aufführung ästhetisch materialisiert, zu begegnen. Die Untersuchung der Dialogizität eines theatralen Vorgangs ist so unter anderem in der Lage, die Einflüsse, die der Aufführungsort mit seinem sozialen, institutionellen oder geografischen Hintergrund auf die Gestalt der Aufführung hat, aufzugreifen. Ich möchte hier also exemplarisch die Dialogizität des Raumes beziehungsweise Ortes der Aufführung betrachten.

Konkretisiert werden sollen diese Ausführungen, insbesondere die Möglichkeiten, die sich durch eine Untersuchung der Dialogizität ergeben, hier anhand eines Beispiels, bei dem es sich um eine Produktion handelt, die nicht in klassischen Theaterinstitutionen und -häusern produziert wurde.

Polyphonie und Dialog in *Accattone*

Ich werde also dezidiert auf meine eigenen Erfahrungen und Wahrnehmungen zurückgreifen im Bemühen, diese über die Analyse der Dialogizität kommunizierbar und nachvollziehbar zu machen. Beziehen werde ich mich auf *Accattone*, in der Regie von Johan Simons, Musiktheater nach dem gleichnamigen Film von Pier Paolo Pasolini aus dem Jahr 1961, aufgeführt in der Kohlenmischhalle der Zeche Lohberg in Dinslaken im Rahmen der Ruhrtriennale 2015. Mag diese Produktion auch als ‚Theatre on Location‘ nicht in Staats- oder Stadttheaterinstitutionen produziert worden sein, so ist *Accattone* doch im Rahmen eines regelmäßig vom Bundesland NRW mit großen Summen finanziell geförderten Festivals entstanden, mit einem Team, das größtenteils aus den institutionalisierten Theaterstrukturen kommt.

Der Ort der Aufführung, das heißt die Kohlenmischhalle, bildet den Angel- und Ausgangspunkt für die Wahrnehmung und so auch für diese Untersuchung. Die Zeche Lohberg wurde kurz nach der letzten Jahrhundertwende in Betrieb genommen. Nachdem sie in den 1950er Jahren noch einmal ausgebaut und erweitert worden war, ist sie seit 2006 stillgelegt. Die Kohlenmischhalle ist neben einigen Betriebsgebäuden aus der Gründerzeit eines der wenigen Bauwerke, die

erhalten wurden. Sie misst 65 Meter in der Breite, 210 Meter in der Länge und ist an ihrer höchsten Stelle 35 Meter hoch.

Für ein möglichst umfassendes Verständnis der folgenden Ausführungen seien an dieser Stelle einige grundlegende Merkmale des Stückes benannt. Auch wenn szenisch keine kohärente Figurenkonstitution vorliegt, so folgt das Musiktheater *Accattone*, das in oben genannter Halle zur Aufführung kommt, doch im Wesentlichen den Prinzipien klassischen Erzähltheaters: Es gibt eine Handlung um den Titelhelden Accattone, die von Figuren in sprachlichen Äußerungen vorgebracht wird. Diese Schauspielebene wird atmosphärisch unterstützt von elektronisch zugespielten Soundscapes. Wichtigstes klangliches Element der Vorstellung sind jedoch die live vom Collegium Vocale Gent zur Aufführung gebrachten Chöre, Choräle und Arien aus dem kirchenmusikalischen Œuvre von Johann Sebastian Bach, die das ganze Stück durchziehen.²⁵

Polyphonie I: Die Kohlenmischhalle

Zuvor aller ihrer technischen und maschinellen Einbauten entledigt, erstreckt sich auf einer Fläche von ca. 65 x 210 Meter eine weite, mit Staub und Geröll bedeckte Ebene, an deren Ende durch die offene Rückseite der Halle ein bisschen Außenwelt, ein Ausschnitt Natur jenseits der Halle zu sehen ist.²⁶ Überspannt wird diese von einer sich schwungvoll nach oben zuspitzenden Stahlkonstruktion mit Wellblechbedachung, die an ihrer höchsten Stelle 35m über dem Boden misst. Die Weite und Dimension der Fläche wird eindrucksvoll erfahrbar, einerseits durch ein mittig gelegenes Eisenbahngleis, das von der vorderen Spielfläche bis in den Naturbereich außerhalb der Halle führt und so die visuelle

²⁵ Auflistung der aufgeführten Musikstücke Bachs: 1. CHOR „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ (aus: *Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*, BWV 48); 2. TENOR, ALTO, CHOR „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Tenor, Alto, Chor) (aus: BWV 138); 3. CHORAL „Jesu, deine Passion“ (aus: *Seht, wir gehn hinauf gen Jerusalem*, BWV 159); 4. ALTO (Arie) „Ach, bleibe doch, mein liebstes Leben“ (*Lobet Gott in seinen Reichen*, BWV 11); 5. SOLO VIOLINE Sonate BWV 1005, Andante; 6. CHORAL „Wer hat dich so geschlagen“ (aus: *Johannes-Passion*); 7. CHOR „Liebster Gott, wenn werd ich sterben“ (aus: BWV 8); 8. SOPRAN (Arie) „Wie zittern und wanken“ (aus: *Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht*, BWV 105); 9. TENOR (Arie) „Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen“ (aus: *Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!*, BWV 109); 10. CHORAL „Komm, O Tod“ (aus: *Ich will den Kreuzstab gerne tragen*, BWV 56); 11. BASS (Arie) „Ich habe genug“ (aus: *Ich habe genug*, BWV 82).

²⁶ Die Konstitution des Raumes in szenografischer wie architektonischer Hinsicht wird hier aus der Perspektive der Zuschauertribüne dargestellt. Dies verengt die Sichtweise schon auf eine spezifische Rezeptionshaltung, nimmt die Kohlenmischhalle als Theaterhaus mit Zuschauerraum und Bühne an.

Sogwirkung in die Ferne, den Fokus auf den äußeren Raum verstärkend unterstützt, und andererseits durch zwei Container, die sich ungefähr in der Mitte der Halle nahe dem Bahngleis befinden. Im vorderen Bereich steht auf der rechten Seite ein weiterer Container, durch dessen offene Tür parallel zum Publikum ein Lichtstrahl fällt. Ungefähr auf gleicher Höhe auf der linken Seite befindet sich ein Podest, das für die Musiker*innen vorgesehen ist. An der unteren Seite des Podests ist, halb von Geröll verdeckt, der Schriftzug „Jupiterschacht“ zu lesen. Diese Elemente, das Podest und der vordere Container mitsamt dem aus ihm fallenden Lichtstrahl, aber auch der Prellbock am vorderen Ende des Gleises, begrenzen nach vorne eine vorbühnenartige Spielfläche. Auf dieser Spielfläche befindet sich linker Hand vor dem Musiker*innenpodest ein grabähnliches Erdloch. Das Publikumpodest, das ca. 1000 Plätze bietet, steht an dem der offenen Seite gegenüberliegenden Ende der Halle, direkt an der eben beschriebenen Spielfläche. Um zu ihm zu gelangen, müssen die Zuschauer*innen die gesamte Halle entlanggehen. Von der Tribüne aus kann dann nahezu die gesamte Fläche der Halle mit dem jenseitigen Naturraum überblickt werden. Es handelt sich hierbei um eine nahezu klassische Theatersituation, bei welcher der Publikumsbereich und der Spielbereich klar voneinander unterschieden sind. Die architektonischen Grundkonstituenten des Raumes der Aufführung (der ‚Bühne‘) lassen sich nach obigen Untersuchungen wie folgt bestimmen: Bodenfläche, Hallendach und ein Außen.

Der Ort ist in seinen architektonischen, ästhetischen wie atmosphärischen Dimensionen von derart starker Wirkung, dass sich das Publikum dieser nicht entziehen kann. Der Raum in seiner Materialität und Referenzialität wird über seine Präsenz zu einem wesentlichen Faktor auch der semantischen Ebene. Die für die menschlichen Sinne nur schwer zu fassenden Dimensionen dieser Halle führen dazu, dass jeder einzelne Mensch im Publikum in seiner Wahrnehmung auf sich selbst zurückgeworfen wird, er sich seiner eigenen Situation bewusst werden kann: „In der Wahrnehmung der unfäßlichen Besonderheit eines sinnlich Gegebenen gewinnen wir eine Anschauung der unverfügbaren Gegenwart unseres Lebens. Die Aufmerksamkeit für das Erscheinende ist so zugleich eine

Aufmerksamkeit für uns selbst.“²⁷ Die Stimme des Raumes ist deutlich vernehmbar.

In dieser räumlichen Umgebung gewinnt die klangliche Ebene erheblich an Gewicht, da die Akteur*innen aufgrund der sich schnell einstellenden weiten Entfernung zu der Spielebene über ihre Körperlichkeit nicht die gleiche Präsenz entwickeln können wie in klassischen Theaterhäusern. Die unterschiedlichen Klangräume der Aufführung entwickeln somit eine eigene Relevanz, die wesentlich ist für die spezifische Dialogizität dieser Aufführung. Die Relation von Klangraum und architektonisch-geometrischem Raum ist dabei ganz wesentlich von zwei sehr unterschiedlichen klangästhetischen Setzungen bestimmt: Die Chöre, Arien und Choräle aus kirchenmusikalischen Kompositionen von Johann Sebastian Bach im Kontrast zu den neu geschaffenen Soundscapes von Steven Prengels. Diese beiden sowohl strukturell als auch in ihrer Ästhetizität sehr stark divergierenden Klangtopoi werden in der Aufführung sehr unterschiedlich eingesetzt beziehungsweise bestimmen durch ihre individuelle musikalisch-klangliche Konstitution in erheblichem Maße die szenisch-performativen Möglichkeiten und Situationen, aber auch die Art der dialogischen Beziehung zwischen Raum und Klang. Die klangliche Dimension ist dabei in engster Verbindung zur räumlichen zu denken, da diese – ebenso wie der Spielort selbst – durch ihre strukturelle Konstitution der szenisch-performativen Seite klare Spielräume setzt, Grenzen und Freiräume bestimmt.

Polyphonie II: Die Soundscapes

Die Relevanz des Akustischen für die Aufführung von *Accattone* wird von Anfang an deutlich, denn die Soundscapes von Steven Prengels bestimmen die Atmosphäre des Raumes bereits vor Beginn der Vorstellung. Während das Publikum seine Plätze auf der Tribüne einnimmt, sind bereits erste Sounds wahrzunehmen und sorgen so für eine erste klangliche aber auch inhaltliche Setzung. Zu hören sind unregelmäßige dumpfe Schläge, deren Ereignisträger und -quelle nicht eindeutig zugeordnet werden können. Im Kontext der Vergangenheit der Kohlenmischhalle liegt es nahe, bei den Sounds einen industriellen Ursprung zu vermuten als einer Akzentuierung der Geschichte des

²⁷ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 9.

Ortes als ehemaliger Arbeitsstätte. Tatsächlich aber handelt es sich bei den Klängen um Boxgeräusche, Schläge eines Boxers auf einen Punchingball. Steven Prengels, der Schöpfer der Soundscapes, ist sich dieser Möglichkeiten des Wahrnehmungsprozesses durchaus bewusst, hat diese bewusst herausgefordert. Über die Hintergründe und Entstehung des hier beschriebenen Sounds sagt er:

Very early on, after reading the text for the first time (and after watching the movie of Pasolini) I made a connection in my head with boxing. [...] Some time later [...] Johan [Simons, Anm. d. Verf.] mentioned to me that he heard boxing sounds in his imagination! So very strongly, we were thinking the same. [...] In this large hall in Dinslaken it makes you think of course of industrial sounds connected to the past history of this hall, which is nice, and at the same time it has this connection to the boxing idea, which I liked.²⁸

Der Eindruck der Weite, der sich, wie bereits beschrieben, visuell unmittelbar einstellt, wird so durch die strategische Nutzung der Möglichkeiten, die sich klangästhetisch in diesem Raum bieten, verstärkt und unterstützt. Doch bleibt es nicht bei einer dialogischen Befragung der unmittelbaren räumlich-geometrischen Situation während der Aufführung, die Soundscapes bieten Anlass, sich auch mit der kulturellen Situation auseinanderzusetzen. Weit weisen sie hinaus über die Kohlenmischhalle, das Ruhrgebiet, Deutschland, hin in südlichere Gefilde, die Umgebung, in welcher die Handlung um Accattone von Pasolini angesiedelt wurde. Grillenzirpen, Froschquaken und unterschiedliche Volksgesänge lassen Bilder einer heißen, trockenen, unwirtlichen Gegend vor dem inneren Auge erscheinen und treten in einen Dialog mit den Bildern, die das Auge tatsächlich sieht: die weite und steinige Kohlenmischhalle im Ruhrgebiet, einer Gegend im nördlichen Teil Deutschlands. Es ist eine akustisch-visuelle Verbindung zwischen der süditalienischen Welt Pasolinis und dem norddeutschen Kosmos des Ruhrgebiets, die hier über die klangliche Ebene angestoßen wird und durch die Konfrontation von Fernem und Nahem, von Ungewohntem und Bekannten eine Irritation hervorruft. Diese kleineren und größeren Störmomente sorgen für eine immer wieder neue Auseinandersetzung mit dem Spielort durch das Ereignis der Wahrnehmung selbst. Das akustische Spiel mit den Ambivalenzen, mit der Offenheit und Durchlässigkeit der

²⁸ Steven Prengels, „Die Soundscapes in Accattone“, Interview mit Elsa Büsing, 19.12.2017 (Interview via E-Mail).

Kohlenmischhalle zwischen Innen und Außen, zwischen Nord und Süd, das klangliche Ausloten ihrer multiplen Deutungsmöglichkeiten aufgrund der (künstlichen) Leere und Weite, ist aus wahrnehmungsästhetischer Perspektive nur deshalb möglich, da die zu hörenden Sounds keinen sichtbaren, keinen theatralen Produktions- bzw. Ursprungsort haben. Die Klänge können nicht unmittelbar und eindeutig verortet und erklärt werden und treten somit in einen freien Dialog mit dem Ort, der – in Abhängigkeit von der theatralen Situation – immer neue Assoziationen, Interpretationen und Bedeutungszuschreibungen ermöglicht: beispielsweise die anfangs erwähnte Wahrnehmung von Boxgeräuschen als Industriesounds.

Gerade aber indem industriell anmutende Klänge ohne sichtbaren Ursprungs- oder Entstehungsort erklingen, wird gleich einem Echo aus der Vergangenheit die Abwesenheit von Arbeit an diesem Ort betont. Die Klänge heben die Präsenz der Absenz hervor und verweisen damit auch auf die gesamtgesellschaftliche Lage sowohl des aufgeführten Stückes als auch des Aufführungsortes und seiner Umgebung, als einem „lebendige[n] Klang-Speicher der Geschichte, [der] stetig mit der Gegenwart kommuniziert“²⁹.

Die Soundscapes begleiten einen Großteil der Schauspielszenen. Sie setzen sich, zwar subtil aber doch deutlich, mit dem Spielort als Klangraum auseinander und haben dadurch wesentlichen Einfluss auf das atmosphärische Setting einer Szene. Doch mehr noch: Sie verstärken den im Jetzt verankerten aber aus der Vergangenheit gespeisten szenografischen Raum, heben einzelne Aspekte der Geschichtlichkeit, Ambivalenz und Offenheit der Kohlenmischhalle hervor – gerade auch dann, wenn einmal Stille herrscht und keine artifiziellen Klang- und Geräuschhintergründe zu hören sind.

Die Stimmlichkeit der Schauspieler*innen wie auch die Soundscapes werden zwar in einem artifiziellen Rahmen erfahren, sind aber Klänge, die trotz der durchgehenden Mikrophonierung und der artifiziell gefassten Sprechweise der Schauspieler*innen eng mit unserer alltäglichen, der ‚realen‘ Wahrnehmungswelt verbunden sind, wenigstens stark auf diese rekurren (Alltagsklänge, Sprache und Geräusche). Wichtiger noch als die rein klangliche

²⁹ Regine Elzenheimer „Eine ‚schwache messianische Kraft‘“, in: *Prometeo: Tragedia dell'ascolto*, hrg. von Kultur Ruhr GmbH, Gelsenkirchen 2015, S. 11–18, hier: S. 12.

Dimension ist somit für die Betrachtung dieses Raumes der Aufführung der Dialog, der sich zwischen der ‚atmosphärischen Grundierung‘ durch die Soundscapes und den gesprochenen Worten und ihrem Inhalt ergibt. Da die Sounds sich so eng mit der Kohlenmischhalle verbinden (Raum als Klangproduzent), gehen auch der in ihnen gesprochene Text gerade inhaltlich mit der akustischen Setzung eine dialogische Beziehung ein. Der von den Schauspieler*innen gesprochene Text ist in einen Klangraum eingebettet, der immer wieder die inhaltliche In-Bezug-Setzung des Textes von Pasolini und der (gegenwärtigen) Situation der Kohlenmischhalle herausfordert.

Polyphonie III: Die Musik J.S. Bachs

Während die Soundscapes sich vor allem mit der aus der Vergangenheit gespeisten Gegenwart der Kohlenmischhalle auseinandersetzen, so weist die Musik Bachs über den konkret wahrnehmbaren Raum hinaus. Sie hat weniger den Raum verstärkende als diesen transformierende Eigenschaften und ist in vielerlei Hinsicht einer der prägendsten Bestandteile dieser Produktion. Nicht nur aufgrund ihrer kompositorischen und aufführungsästhetischen Qualitäten, sondern vor allem durch die spezifische Positionierung der Musiker*innen im Raum werden die Bachschen Kompositionen zum zentralen (Klang-)Moment, das darüber hinaus in seiner theatralen Disposition eine enge strukturelle Verbindung mit der szenografisch-räumlichen Dimension eingeht: Sowohl die Kohlenmischhalle mit ihren riesigen Dimensionen wie auch der konzeptionelle Umgang mit den Musikstücken, indem diese vollständig, das heißt von Anfang bis Ende, aufgeführt werden, stellen szenisch eine Herausforderung dar in der Hinsicht, dass hier auf musikalischer wie szenografischer Seite Räume etabliert werden, in denen wichtige handlungsvorantreibende Schauspielszenen nur bedingt möglich sind.

Zu den die Musikwahrnehmung wesentlich bestimmenden Faktoren gehört auch die konkrete Positionierung der Musiker*innen im szenografischen Gefüge. Das Collegium Vocale Gent musiziert auf einem erhöhten Holzpodest, das sich gut sichtbar im linken vorderen Bereich der Spielfläche befindet. Dies impliziert zunächst zweierlei: Erstens kann die Musik Bachs konkret räumlich verortet werden, da das Podest in seiner Funktion als Ursprung beziehungsweise Ort der

Musikproduktion klar als Bühnenort markiert ist. Zweitens wird dadurch im szenischen Kontext die musikalische Ebene hervorgehoben, die Musik als Musik nahezu museal ausgestellt: Das Holzpodest, das schon in seiner Materialität im Kontrast zur ansonsten mit staubig-steinigem Geröll bedeckten Spielfläche der Halle steht, fasst genau das Musikensemble. Es spielt (mit einer Ausnahme) in der für klassische Musiker*innen üblichen schwarzen Konzertkleidung. Die sich auf dem Podest befindenden Personen sind szenografisch wie auch kostümästhetisch eindeutig als klassische Musiker*innen zu erkennen. Die erhöhte Position der Musiker*innen, die Bachs Musik aufführen, verorten so die musikalische Sphäre über der irdischen Realität, etablieren diese ohne körperlich-räumlichen Bezug zur Wirklichkeit der steinig-staubigen Spielfläche in dieser Kohlenmischhalle.

Die Musik Bachs erscheint nicht nur räumlich, sondern auch aufgrund ihrer Interpretationsästhetik bei dieser Produktion (Aufführung) als musikalisch-ästhetisches Kunstobjekt, das im krassen Gegensatz zu der sie umfangenden Raumästhetik zu stehen scheint, dieser jedoch in ihrer ‚Kargheit‘ ästhetisch nahekommt. Dies meint ganz konkret die klangliche Ästhetik der Musik, wie sie im Moment der Aufführung zu Gehör gebracht wird. Dabei bedeutet das Engagement eines auf die sogenannte historisch informierte Aufführungspraxis spezialisierten Musikensembles, wie das Collegium Vocale Gent mit seinem künstlerischen Leiter Philippe Herreweghe, nicht nur eine klangästhetische Setzung, sondern auf musikalischer Seite gerade auch eine deutliche Positionierung hinsichtlich des aufführungspraktischen Umgangs mit einem spezifischen überlieferten (Noten-)Text. Diese Form der spielpraktischen wie klangästhetischen Auseinandersetzung mit dem überlieferten Notentext hat den Anspruch, eine historisch möglichst ‚authentische‘ Ausführung der Musikstücke zu erreichen. Wie Tobias Pflieger in seiner Studie *Entschlackte Romantik? Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis*³⁰ herausarbeitet, wird bei einer derartigen Herangehensweise die „Aufführungsweise eines Werks im direkten Kontext des Komponisten [...] als ideale und historisch ‚korrekte‘ Darstellung angenommen,

³⁰ Tobias Pflieger, *Entschlackte Romantik? Die Sinfonien von Robert Schumann in den Interpretationen historisch informierter Aufführungspraxis*, Sinzig 2016.

die zugleich garantiert, dass sich die originale Bedeutung vermitteln konnte.“³¹ Das daraus resultierende Verständnis von Aufführungs- und Wirkungsgeschichte als einer Hürde für die Rekonstruktion des ‚historischen Objekts‘ (Pfleger) sei „die Folge eines Verständnisses von Authentizität und Tradition, das zwar auf eine historische Dimension zielt, diese aber nicht in der Überlieferung bzw. den Überlieferungsstadien lokalisiert, sondern das historische Objekt ins Zentrum stellt.“³²

In *Accattone* liegt somit bezüglich der Bachschen Musik ein nahezu paradoxes Wechselspiel zwischen Unmittelbarkeit und gleichzeitiger Ent-Gegenwärtigung vor: Zum einen die direkte emotionale Wirkung, die die Musik Bachs ausübt, und andererseits eine sowohl in klangästhetischer wie szenografischer Hinsicht Abgrenzung von der Gegenwart. Wie oben ausgeführt, stellt die historisch informierte Aufführungspraxis vornehmlich die Historizität des musikalischen Werkes in den Vordergrund, indem sie Interpretationsparameter für sich in Anspruch nimmt, die als von anderen gegenwärtigen Interpretationspraxen unterschieden angenommen werden. Zudem lässt das luftig-transparente Klangideal, das vom Collegium Vocale Gent aufgrund ihres „authentischen, textorientierten und rhetorischen Ansatzes“³³ kultiviert wird, Bachs Musik meist wie schwebend erscheinen. Vergleichbares geschieht auf der szenischen Ebene: Aufgrund der räumlichen Erhabenheit der musikalischen Sphäre gegenüber der Spielfläche wird eine Differenz proklamiert, die, gerade in Verbindung mit der musikalischen Interpretation, die Musik Bachs als nicht zur irdisch-menschlich-körperlichen Gegenwart gehörend etabliert. Musik, und mit ihr besonders auffällig die singende Stimme, steht aus klangqualitativer Perspektive auf einer Stufe erhöhter Artifizialität. Das Hören im Bachschen Klangraum akzentuiert somit die Artifizialität der Kohlenmischhalle, transformiert sie in einer Art dialogischer Auseinandersetzung in einen besonderen Künstlichkeitsstatus.

³¹ Ebd., S. 61 f.

³² Ebd., S. 62.

³³ „authentic, text-oriented and rhetorical approach“. Jens van Durme/collegium vocale gent, „Collegium Vocale Gent“, 2019. <https://www.collegiumvocale.com/en/ensemble>. Letzter Zugriff: 05.08.2019.

Dialog als Weg durch die Krise

Die theatrale Konzeption zeigt sich hier als ein deutlich vernehmbarer Clash unterschiedlicher institutioneller und produktionsästhetischer Hintergründe, der nicht ohne krisenhafte Momente bleibt. *Accattone* erscheint als ein Versuch, eine theatrale Form, wie sie sich in institutionellen Theaterhäusern vornehmlich mit Guckkastenbühnen entwickelt hat, an einem Spielort zu praktizieren, der weder architektonisch noch institutionell noch sozialgeschichtlich Gemeinsamkeiten mit den tradierten institutionellen Theaterstrukturen hat. Die Differenz der Institutionsgeschichten des Spielortes und des Theaters wird hier in der ästhetisch-theatralen Form deutlich und geht eine eigene dialogische Beziehung ein, die eine – ganz im Bachtinschen Sinne – kontrapunktische Gegenüberstellung unterschiedlicher Welten mit je eigenem Horizont bedeutet. Sei es die Tradition eines geschlossenen Publikumsblocks (hier auf einer Tribüne) gegenüber einer Spielfläche (Bühne), die Fokussierung auf eine mit dem Tod der Hauptfigur endenden Handlung oder das Einbinden musikalischer Passagen, von einem abgesondert positionierten Musikensemble live musiziert – all diese Bestandteile traditioneller musiktheatraler Theaterformen sind zwar vorhanden, jedoch an einem Ort, der diese Formen zu neuer dialogischer Auseinandersetzung zwingt, eine direkte Beziehung mit diesen eingeht, sie formt. Diese Auseinandersetzung bleibt nicht ohne Momente der Krise, weder für das Produktionsteam, noch das Publikum. Gerade die architektonischen Dimensionen der Spielfläche stellen eine dramaturgische Herausforderung dar: Die Wege sind lang und weit, die Figuren verschwinden schnell – die Halle dagegen in ihrer Weite ungenutzt zu lassen, hätte die Frage hervorgerufen, warum diese überhaupt als Spielort ausgewählt wurde.

Die hier vorgenommene Fokussierung auf die Dimension des Ortes im Kontext der klanglichen Ebenen beruht auf eigenen Beobachtungen und Erfahrungen im Moment der Aufführung. Es können, je nach individueller Vorbildung, Wahrnehmung und Priorisierung, viel mehr, aber auch viel weniger Stimmen ausgemacht werden – alle haben jedoch, wie anfangs ausgeführt, die gleiche Berechtigung. Jede*r nimmt ‚etwas‘ wahr, alle im Publikum haben ein ästhetisches Erlebnis; die individuelle Situation ist jedoch bestimmend für die Qualität der Dialogizität im Kontext der eigenen Wahrnehmung. Über die

Untersuchung der Dialogizität ist es möglich, den Ort nicht nur als ‚Ermöglicher‘ einer Aufführung zu sehen, sondern als notwendig gleichberechtigtes Element des Ensembles im Zusammenspiel einer Aufführung. So rückt das Geflecht von Beziehungen zwischen Ort, Raum, Sound, Musik, Spiel und Publikum in den Mittelpunkt, seine Vielschichtigkeit, Unabgeschlossenheit und Prozessualität, insbesondere aber das aus der kontrapunktischen Polyphonie entstehende Dritte im Moment der Wahrnehmung.

Die sich bildenden Beziehungen im Dispositiv Theater im Rahmen des Krisendiskurses können durch die Theoretisierung als dialogische Polyphonie zielgerichtet betrachtet werden. Es ist ein Weg, der Krise zu begegnen, den Verlust der Zentralperspektive als produktive und kreative Chance zu begreifen und den sich ergebenden polyphonen Strukturen und Ambivalenzen ihren Platz in der theoretischen Grundlegung zu geben. Dieser Weg führt nicht notwendig ‚aus‘ der Krise, aber ‚durch sie hindurch‘.