

Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp

»Veraltet« oder einfach »anders«. Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in der aktuellen Schauspielausbildung¹

KÖPP Das vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützte Projekt »Moving Meyerbeer. Visuelle, akustische und kinetische Pathosformeln in den Opern Giacomo Meyerbeers«² war von Anfang an bewusst interdisziplinär geplant. Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Tanzwissenschaft, Interpretationsforschung und schließlich Sänger- und Schauspielpraxis brachten je ihren eigenen Blickwinkel mit ein und erwarteten aus dem Projekt selbst wiederum Resultate für ihr Fach und ihren Alltag. Du, Florian, hast bei der Konzeption damals angemerkt, dass dich im Blick auf die untersuchte Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts insbesondere das Thema der Bewegung im Zeitmaß der Musik fasziniert. Was interessiert dich gerade an diesem Aspekt?

REICHERT Als Leiter des Fachbereichs Oper/Theater der Hochschule der Künste Bern (HKB) treffe ich im Ausbildungsalltag zwei ganz verschiedene Herangehensweisen an die schauspielerische Arbeit an, die einander ziemlich konträr gegenüberstehen. Da gibt es einerseits einen »inneren« Ansatz, bei dem man an einer Ehrlichkeit arbeitet, eine innere Emotion oder Emotionslage herstellt und dieses Gefühl in Sprache und Bewegung übersetzt. Andererseits agiert man nach einem »äußeren« Ansatz, der von klaren Vorgaben hinsichtlich der Bewegung oder Deklamation ausgeht und daraus Emotionen entwickelt.

Während im Schauspiel der innere Ansatz dominiert, eine äußerliche, sich von der Form leitende Darstellungsweise als »Chargieren« wahrgenommen wird und es in der Probenarbeit eher um die psychomotorische Grundstimmung geht, die sich dann auf das Timing auswirkt, verlangt das Musiktheater andere Herangehensweisen. Dort ist zum einen durch den Zeitverlauf der Musik vieles vorgegeben, zum anderen ist Oper ökonomisch gesehen oft an einen komplexen Produktionsapparat mit Orchester, Chor, Bühnenmaschinerie et cetera gebunden, der vom Regisseur eine andere Probenplanung und in der Folge von den Darstellerinnen eine ganz andere Proben Disziplin verlangt. Dieser »Zwang« der Musik und der Umgang damit im 19. Jahrhundert ist für uns somit hoch aktuell.

KÖPP Welche Relevanz hat dieses Thema denn in eurem Ausbildungsgang?

¹ Redaktion Daniel Allenbach.

² Vgl. <http://p3.snf.ch/project-140800> oder die Projektseite www.hkb-interpretation.ch/projekte/moving-meyerbeer (29. 10. 2016).

REICHERT Dazu muss ich etwas ausholen. »Moving Meyerbeer« war eine Folge des von der Berner Fachhochschule (BFH) unterstützten Projekts »Sänger als Schauspieler«,³ mit dem wir erste Forschungen über die Produktionsbedingungen an den französischen Bühnen im 19. Jahrhundert angestellt hatten. Als zentral hat sich etwa erwiesen, dass in dieser Zeit die Opernregie noch nicht als Berufszweig existierte, dass dementsprechend Komponisten und Librettisten teilweise mitinszeniert haben und dass die Darstellung vor allem den Sängerinnen und Sängern überlassen war – selbstverständlich unter Berücksichtigung des musikalischen Zeitmaßes. Darüber hinaus existierten Gestikkataloge – etwa von Johann Jacob Engel oder Gilbert Austin⁴ –, die mittels Bildern und Beschreibungen die Konventionen für den Ausdruck bestimmter Gefühle vermittelten.

Wir haben bereits damals einen Wochenend-Workshop veranstaltet und versucht, anders als sonst in der schauspielerischen Arbeit wirklich von außen, mittels dieser kodifizierten Bewegungen »nach innen«, also an die Emotion zu gelangen.⁵ Die Teilnehmenden – die sowohl aus dem Schauspiel, aus der Instrumentalmusik oder vom Gesang her kamen – sind diesem Ansatz damals verständlicherweise mit einer gewissen Skepsis begegnet: Die heutige, pluralistische Gesellschaft, die der Entfaltung des Individuums einen hohen Stellenwert beimisst, strahlt auch auf die Arbeit auf der Bühne aus. Es scheint erstrebenswert, individuelle Darstellungsformen zu finden: Erst wenn man »es« als Performer spürt, kann ein gültiger, weil glaubwürdiger Ausdruck entstehen; die heutige Theaterarbeit besteht folglich darin, den Körper durchlässig zu machen, damit er sein inneres Empfinden auch nach außen transportieren kann.

Wir verlangten jedoch nun von den Kursteilnehmerinnen und -teilnehmern, sich an genau kodifizierte bewegungstechnische Vorgaben zu halten, ohne vorherige Einfühlung. Wir gaben quasi nach Zufallsgenerator eine Position (oder eine Abfolge von Positionen) vor – und plötzlich merkten die Ausführenden, dass sich diese vorgenommenen Setzungen auf ihre Empfindungen auswirkten, dass also diese äußerliche Herangehensweise einen Einfluss auf das innere emotionale Erleben hat. Diese Erfahrung hat die Teilnehmenden natürlich fasziniert – und sie gleichzeitig gewissermaßen entlastet: Es lag nicht allein in ihrer eigenen Verantwortung, sich »durchzuscannen«, etwas allein aus sich heraus zu schaffen – mit dem Ergebnis: gut oder schlecht. Von außen in eine Position

3 Vgl. Projektseite www.hkb-interpretation.ch/projekte/saenger-als-schauspieler (29. 10. 2016).

4 Johann Jacob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, Berlin 1786, später unter anderem ins Französische (1802), Englische (1807) und Italienische (1818) übersetzt; Gilbert Austin: *Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery*, London 1806.

5 Siehe dazu auch den Beitrag von Edith Keller/Stefan Saborowski/Florian Reichert: *Gesten auf dem Prüfstand. Ein Werkstattbericht*, in: *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, hg. von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert und Stefan Saborowski, Schliengen 2014 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 5), S. 74–86.

gestellt, entstanden innere Emotionen. Die Fähigkeit des Sich-Zuhörens und Sich-Wahrnehmens wurde auf eine für die Studierenden ganz neue Art gefordert.

Mit diesen positiven Erfahrungen haben wir dann versucht, Raum für ein größeres Projekt zu schaffen. Dabei haben wir den Studierenden nichts aufgezwungen, sondern im Rahmen eines jährlich stattfindenden Projektunterrichts im Studienbereich Theater ein solches Angebot zur Wahl gestellt. Diese »Projektschiene«, wie wir sie nennen, dauert sechs Wochen und ist weitgehend enthierarchisiert – nicht nur die Studiengangsleitung, sondern ebenso Studierende und Dozierende können Projekte eingeben, welche dann, ähnlich dem Geschehen auf einem Bazar, Teilnehmerinnen und Teilnehmer anziehen, oder eben nicht.

Gesondert informiert haben wir allerdings im Vorfeld die Dozierenden: Es sollte ja nicht darum gehen, ihre Herangehensweise an die Schauspielausbildung in Frage zu stellen, sondern darum, einen neuen Erfahrungshorizont zu schaffen.

KÖPP Euer Angebot – ihr habt es als »Arbeit an melodramatischen Darstellungsformen« bezeichnet – stieß auf Anklang. Wie habt ihr dieses Projekt dann umgesetzt?

REICHERT Von Anfang an war klar, dass die Theater-Studierenden zusammen mit denen des Bereichs Oper arbeiten würden, die sich insbesondere mit Arien von Meyerbeer beschäftigen sollten. Zu Beginn waren wir in erster Linie mit den Theater-Studierenden unterwegs und haben uns mit Beispielen auseinandergesetzt. So schauten wir uns Videos von Max Reinhardt – den *Sommernachtstraum* von 1935 – an, oder lauschten alten Tonaufnahmen, die einen ganz anderen Umgang mit der Sprache – viel musikalischer, melodramatischer – pflegten. Anschließend setzten wir einen Bruch: Wir gaben den Studierenden den Auftrag, einen beliebigen Text auszuwählen, der sie interessiert – von William Shakespeare über Sarah Kane zu Elfriede Jelinek und Nina Hagen, also eine recht »bunte Mischung«. Ziel war nicht, sich jetzt nur mit einem Text aus dem 19. Jahrhundert, einer Ballade oder Ähnlichem auseinanderzusetzen, sondern diese historischen Mittel, die wir in den Aufnahmen und in der Literatur kennengelernt hatten, auf diese teilweise modernen Texte »loszulassen« und zu beobachten, was geschieht.⁶

KÖPP Ihr habt also versucht, nicht nur Bewegung im Zeitmaß von Musik, sondern auch Sprechen als eine Art von Musik umzusetzen? Das Sprechen also nicht als »ehrlichen Ausdruck« aufzufassen, sondern als standardisierte Erwartungshaltung, mit der man spielt?

REICHERT Genau. Sprache kann ebenso wie musikalische Klänge im Grunde als durch ein Individuum gestaltete Zeit verstanden werden, wobei bei Sprache meist eben die Semantik und nicht die Struktur im Vordergrund steht. Für uns war klar, wir beschäf-

6 Eine Auswahl von Bild- und Videoaufnahmen zum Projekt sind über die Website www.hkb-interpretation.ch/login zugänglich (Benutzername: »meyerbeer«, Passwort: »paris2017«).

tigen uns mit der – aus unserer Zeit gesehen – übertriebenen und veralteten Sprachbehandlung und Gestik, lassen den individuellen, persönlich-emotional oder figur-emotional gesteuerten Ausdruck erst einmal beiseite und schauen uns offen an, was da entstehen kann.

KÖPP Das ist es wohl auch, was die Projektbeteiligten als veraltet empfunden haben, die zeitliche und körperliche Distanz zu dieser Zugangsweise?

REICHERT Zunächst ja, nur haben sich dann auch wieder neue Blickwinkel ergeben, nicht zuletzt durch den Erfahrungshorizont der Beteiligten. Während ich mich an Opernaufführungen erinnere, die ich als Kind erlebte und in denen man tatsächlich noch in etwa so auf der Bühne agierte – weshalb für mich diese Darstellungstradition den Beigeschmack des »Veralteten« hat – haben Studierende, die mit diesen Aufführungspraktiken weniger konfrontiert waren, diese Komponente weniger als »veraltet« sondern einfach als »anders« wahrgenommen. So kennt man ja in anderen »zeitgenössischen« Gattungen, etwa im Comic, ähnlich kodifizierte Darstellungsformen und überzeichnete Gesten. Das Gleiche gilt für den – den Studierenden bestens vertrauten – Stummfilm zum Beispiel Buster Keatons, der ebenfalls übertriebene Ausdrucksmittel verwendet, die aber eher als stilisiert und nicht unbedingt als »zeitgebundener Ausdruck« wahrgenommen werden. Ähnliches gilt für einen aktuellen Film wie *The Artist*, der sogar einen Oscar erhalten hat. Da sind also für junge Menschen durchaus Links vorhanden.

KÖPP Wenn diese Ausdrucksformen in ein zeitliches Korsett eingebaut werden, also die Bewegung im Zeitmaß der Musik ausgeführt wird, die ja zudem auch die emotionalen Wahlmöglichkeiten einschränkt, was hatte das zur Folge – wie gingen die Studierenden damit um?

REICHERT Es entwickelt sich damit eine Art Choreografie. Wenn es dagegen heute in der szenischen Arbeit dialogisch wird, verlässt man sich gegenseitig auf den Flow der Emotionen, an denen man arbeitet, der sich aber auch jedes Mal neu begründen und gestalten muss. Bei diesen choreografierten Gesten funktioniert dieser auf einer internalisierten Ebene ablaufende Flow aber nicht mehr, man muss deshalb die Abläufe und Gänge ganz anders festlegen. Die Studierenden haben davon bestimmt alle profitiert, aber es schieden sich in gewisser Weise die Geister – für manche war das eine harte Nuss. Andere hingegen – und das war auch einigermaßen überraschend – haben dabei erstaunliche Entdeckungen gemacht, haben eine Expressivität entwickelt, sind aus sich herausgegangen wie vorher nie, weil sie von dieser Rückführung der Darstellung auf die persönliche Emotion befreit waren. Es scheint paradox: In der Sicherheit der Form konnten sich diese Studierenden freier bewegen als im komplett freien Feld, sie entfalteten sozusagen Freiheit durch diese Vorgabe.

KÖPP Du hast anfangs davon gesprochen, dass ihr bewusst Sängerinnen und Sänger sowie Schauspielerinnen und Schauspieler gemischt habt, jedoch zunächst mit den

Schauspielstudierenden allein begonnen habt. Welche Unterschiede haben sich bei den beiden Gruppen gezeigt?

REICHERT Ein nächstes Mal würden wir wohl die Opernagierenden bereits in diesen Vorlauf integrieren, die Unterschiede waren letztlich extrem. Als die Studierenden des Opernbereichs dazukamen, hatten sie ihre Arien zwar grundsätzlich parat, bei ihnen stand aber die musikalische Arbeit stets im Vordergrund. Von den Theater-Studierenden wurden sie anfangs dafür bewundert; die Theaterleute mussten ihre choreografische Vernetzung mit der Sprache aus sich selbst herausholen und waren gewissermaßen neidisch auf die Sänger, die sich an der Musik orientieren konnten und noch von einem Pianisten und der »Emotionsnähmaschine« Klavier unterstützt wurden. Für die Schauspielstudierenden war der Schritt zu dieser präzisen Zeitgestaltung also viel diffiziler und fragiler, sie mussten eine »Musik« in sich selbst generieren, während die Sängerinnen und Sänger das Metrum der Musik immer an ihrer Seite hatten. In ihrer täglichen Arbeit müssen Sängerinnen und Sänger ständig mit solchen Gesten umgehen, die ihnen vielleicht nicht entsprechen, aber in der Musik nun einmal so angelegt sind.

Im Verlauf merkte man dann allerdings: Die Schauspieler mussten sich durch diese anfänglichen Schwierigkeiten einer Auseinandersetzung stellen, die den Sängern in dieser zwingenden Art erspart wurde. Letztendlich machte sich das auf der Bühne bemerkbar – da haben dann die Theaterleute gemerkt, dass da etwas funkt, dass das Publikum auf ihr Spiel reagiert und damit umgeht. Und plötzlich waren die Sängerinnen und Sänger neidisch, weil sie teilweise nicht in der Lage waren, »noch eins draufzusetzen«, sich diesem Austausch mit dem Publikum hinzugeben. Sie waren in ihrer Form der Musik immer so sicher, dass sie ihre Arie zwar wiederum sicher vor das Auditorium bringen konnten, aber sozusagen unberührt blieben von diesem letzten Funken, der durch den Kontakt mit dem Publikum entsteht.

KÖPP Sie blieben also im Korsett der Zeitgestaltung, der von der Musik vorgegebenen Emotionalität und Gestik, gewissermaßen gefangen?

REICHERT Genau – also natürlich mit großen Unterschieden, verallgemeinern kann man das keinesfalls. Es gab selbstverständlich auch Sänger, die beim Auftritt noch einmal ganz anders »geblüht« haben. Aber in der Tendenz war es zweifellos so, dass der Schritt vom Probenprozess zum Auftritt vor dem Publikum bei den Schauspielerinnen und Schauspielern durch die herausfordernde Auseinandersetzung mit der ungewohnten Darstellungsform viel ausgeprägter war als bei den Sängerinnen und Sängern.

KÖPP Kann man vielleicht sagen, dass das Augenmerk bei den Sängerinnen und Sängern zu stark bei der Musik geblieben ist und sie deshalb zu wenig selbst in die Gestaltung eingegriffen haben?

REICHERT Ja. Es scheint so, als würde die Sicherheit der Musik und des Zeitverlaufs, den sie vorgibt, für die Opern-Studierenden zu einer Falle. Ihr Augenmerk lag (zu) sehr

bei der musikalischen Ausgestaltung und nur wenige Singende haben dann den Folgeschritt gemacht und gemerkt, dass noch etwas dazukommen könnte.

KÖPP Das würde auch erklären, weshalb so viele Sänger kritisiert werden dafür, dass sie auf der Bühne stereotyp agieren – dass sie es also nicht schaffen, ausgehend von der Vorgabe der Musik das Individuelle in der szenischen Darstellung zu erarbeiten. Rezensionen von Meyerbeer-Opern belegen, dass diese Problematik schon damals thematisiert wurde: Manche haben das anscheinend sehr gut gemacht, während andere als Statuen bezeichnet wurden.

REICHERT Bestimmt – und deshalb würde ich unbedingt bei einer Wiederholung eines solchen Projekts den Sängern den Teppich der Sicherheit, den sie in ihrer Musik haben, entziehen und mit allen gemeinsam über das Phänomen dieser Vorgaben nachdenken – und darüber, dass sich die vermeintliche Vorteilssituation der »Krücke« Musik durch die Sicherheit zu einem Nachteil umkehren kann.

Ich selbst komme ja eher vom Bewegungstheater, dem Physical Theatre, in dem diese Sicherheit des geschriebenen Textes ebenfalls nicht vorhanden ist – in gewisser Weise eine ähnliche Differenz wie zwischen Sprechtheater und Oper. Ich war sozusagen neidisch auf die Sprechtheaterleute: Die hatten einen Text; während die Sprechtheaterleute wiederum über die Opersänger sagen: Die haben Noten. Und in dieser Bewegungstheatertradition arbeitet man immer sehr viel von außen, lässt sich von Vorgaben leiten, um dieses Ego, das in der Improvisation auf Originalität bedacht ist, so gut wie möglich auszuschalten. Eine der Hauptübungen war es, auf den Körper zu hören, einen Bewegungsimpuls aufzunehmen, zu merken, was da – zunächst ohne Inhalt – geschieht. Und dann vielleicht ein Wort hineinzugeben und so eine Geschichte entstehen zu lassen (ein ganz anderes Thema, das wieder ein eigenes Forschungsfeld eröffnet ...).

Zentral ist für mich dabei immer wieder die Umkehrung: Ich bin nicht ausschließlich das gestalterische Ego und somit komplett für alles verantwortlich, sondern ich lasse mich auch leiten und meine Verantwortung besteht in der Sensibilität des Zulassens und darin, das Richtige weiter zu prägen. Das ist meines Erachtens eine wichtige Erfahrung für die Studierenden. Was ist jeweils spannend? Wenn ich eine Idee habe, die ich ausführe, oder wenn ich einer Entdeckung, einer absichtslosen Geste folge, die nicht ich mir ausgedacht habe, bei der ich nicht weiß, was geschehen wird?

Das ist bei diesem Melodram-Ansatz genauso, da sind jene Leute aufgeblüht, die sich zum Beispiel auf diese Vorgabe »energischer Ausfallschritt« einließen und in der Folge wahrnahmen, was mit ihnen passiert. Und nicht: Ich bewege und gestalte etwas möglichst cool und bin gut.

KÖPP Der Körperimpuls entspricht hier also dem, was der Text für das Sprechtheater und die Musik für die Oper bedeutet?

REICHERT Genau, der Körperimpuls wird zum Ausgangspunkt für eine Narration. Diese Improvisationsform kann auch wieder als Entlastung wirken, oder zumindest wurde sie von manchen Theaterstudierenden im Projekt so empfunden. Ich muss nicht erst alles »spüren«, sondern mache diese oder jene Geste, und aus diesem Körperimpuls entsteht – allenfalls unter Zuhilfenahme des Wortes – ein Narrativ, ich habe weniger Druck, weniger Angst. Ich habe auch Zeit, stehe in dieser Energie im Raum und weiß vorerst gar nichts, aber ich stelle eine Emotion in mir fest, lasse diese sichtbar werden und irgendwann kommen dann das konkrete Bild und das Wort.

KÖPP Wie stark schätzt du denn die Wirkung von Musik ein: Ist sie für alle gleich eindeutig in ihren emotionalen Aussagen oder ist das eine Setzung, die vor allem aus Erfahrung oder Training stammt? Wie stark ist das emotionale Korsett von Musik, nicht nur das zeitliche?

REICHERT Spontan würde ich sagen, dass man sich schon in erster Linie auf Erstreize verlässt, vor allem für diese Art von Arbeit, über die wir hier sprechen. Es wäre sonst ja zum Beispiel nicht selbstverständlich, dass jemand, der nicht regelmäßig aktiv mit Musik zu tun hat, dann doch davon ausgehend agieren kann. Es gibt Theaterdarsteller, die nie ein Instrument gespielt haben, die nicht Noten lesen können, aber plötzlich eine hohe Musikalität entwickeln und schon beim zweiten Durchlauf die Musik in den Bewegungsablauf integriert haben. Sie wissen nicht genau, wie sie es tun, aber es funktioniert. Man kann das vergleichen mit Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*: Sobald man es ihnen erklärt, gelingt es nicht mehr.⁷ Andere dagegen haben das nicht, da braucht es viel Arbeit, die Bewegung allein in ein gewisses Metrum zu kriegen.

Eine weitere Ebene wäre dann für jene, bei denen eine Grundbegabung vorhanden ist, die musikalische Entwicklung auch zu kontrastieren, sich strukturell, melodisch, harmonisch, dynamisch oder in Bezug auf die Instrumentation inspirieren zu lassen, ihr aber auch etwas entgegensetzen. Da kommen wir dann genaugenommen schon in den Bereich der Tanzschaffenden, die wir womöglich in einer weiteren Durchführung ebenfalls noch stärker einbinden könnten. Das würde nochmals neue Horizonte eröffnen. Tänzerinnen und Tänzer arbeiten selbstverständlich noch bewusster mit Bewegungsmustern, haben nochmals ein anderes Augenmerk – wobei man auch da zweifellos feststellen würde, dass ihnen bestimmte Dinge im Vergleich zu den anderen Bühnenkünsten leichter fallen, während sie ihren Fokus an anderer Stelle öffnen müssten.

KÖPP Im Forschungsprojekt war die Verdopplung von musikalisch kodierter Gestik mit der Emotion gewollt – letztlich eine Erklärung dafür, dass es damals eben noch keinen Regisseur brauchte. Ist dies als Konzept für das moderne Sprechtheater über-

7 In diversen Ausgaben greifbar, unter anderem Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, hg. von Gabriele Kapp, Ditzingen 2013.

haupt noch denkbar, dass also der Text durch die körperliche Darstellung gedoppelt wird, kann man das integrieren oder ist es schlicht veraltet? Ansatzpunkt war ja: Was können wir heute lernen von einer wechselseitigen Verstärkung des Ausdrucks von Musik, Wort und Szene?

REICHERT Nun, eine Kunstform, die diese Verdopplung konsequent vorantreibt, in der das als Teil des Stils betrachtet werden kann, ist wahrscheinlich das Musical – oder auch das Mainstream-Kino. Sonst ist ja im Sprechtheater schon eher die Brechung angesagt, dass etwas nur für einen Moment durch Verdopplung auf die Spitze getrieben wird, um es dadurch zu karikieren.

Allerdings ist im Theater die Lage nicht mehr so eindeutig. Das einst so zentrale »deutsche Regietheater« ist längst nicht mehr die maßgebliche Produktionsform; es wird mehr im Kollektiv gearbeitet, die Autorschaft wird immer diversifizierter. Deshalb geht es auch eher darum, einen Diskurs über verschiedene Möglichkeiten zu führen, die Mittel – auch historische – zu kennen und sie bewusst einzusetzen, also zu wissen, was man tut. In der Ausbildung versuchen wir, im Hinblick auf diese Veränderung des Berufsbilds Anleitung zur Eigenkreation zu geben. Es geht nicht mehr darum, sich auf Gedeih und Verderb einem Regisseur anzuvertrauen, zu sagen, ich komme jetzt zu Claus Peymann, Peter Zadek oder XY und die führen mich dann gut oder schlecht. Im Gegenteil: Ich bin selber gefragt – und dann brauche ich natürlich ein Bewusstsein für das, was ich tue. Weiß ich, was geschieht, wenn ich Ausdruck verdopple oder verdreifache? Was bedeutet das und wie kann ich damit umgehen.

KÖPP Der Rückgriff auf solche historischen Bezüge und die Durchführung solcher Experimente kann also durchaus auch für neue Realitäten fruchtbar und sinnvoll sein?

REICHERT Auf jeden Fall. Das »Spüre ich mich und kann ich dies darstellen?« ist eben wirklich nur eine von vielen gefragten Kompetenzen für den Theateralltag. Eine Schauspielerin, ein Schauspieler muss deshalb Bescheid wissen über unterschiedliche Herangehensweisen an Gestaltung. Es gibt heute im sogenannten »postdramatischen Theater« einen veränderten Umgang mit Text – eine ganze Bandbreite von Manifesten, Monologen, Dialogen, Textflächen, improvisierten und niedergeschriebenen, offenen und geschlossenen Texten. In einem solchen Kontext ist es ohne Frage hilfreich zu wissen, auf welchem theatergeschichtlichen Terrain man sich bewegt.

KÖPP Wie ließe sich denn diese Frage nach dem »Spüre ich mich und kann ich das ausdrücken?« in Bezug auf das Melodram neu formulieren?

REICHERT Vielleicht am ehesten: »Wie spüre ich die Wirkung der Musik oder der musikalisierten Sprache und wie werde ich darin gestalterisch lebendig?«

Es gibt im Schauspiel die Theorie, dass der gesprochene Satz jener Fünftel des Eisbergs ist, der über die Wasseroberfläche ragt – und der ragt eben nicht aus dem Wasser, wenn

ihn nicht vier weitere Fünftel unterhalb der Wasseroberfläche stützen und stabilisieren. Die psychische und emotionale Bereitschaft, die Durchlässigkeit, der Atem müssen also dazu beitragen, dass der Satz glaubwürdig über die Rampe kommt. Der andere Ansatz ist nun, dass wir diesen Unterbau erst einmal weglassen und einfach einmal oben ansetzen, in der Art eines kommunizierenden Gefäßes, das sich oben füllt, wenn man den Pfropfen entfernt. Als Schauspieler fühlt es sich zunächst grauenvoll an, etwas zu sagen, was nicht von unten/innen gestützt ist. Wenn man sich aber darauf einlässt, kann meines Erachtens auch das wieder funktionieren, kann man darin »gestalterisch lebendig« werden.

KÖPP In der musikalischen Interpretationsforschung gibt es eine Art dreistufiges Paradigma. Zwischen den beiden Polen einer entweder texttreuen oder neuschöpferischen Interpretation steht der Mittelweg einer werktreuen, aber aus dem persönlichen Erfahrungsraum gespeisten Interpretation. Gibt es da Parallelen zum Theater?

REICHERT Das gibt es auf verschiedenen Ebenen durchaus, auch wenn man einen Theatertext nicht eins zu eins mit Notentext, in dem viel mehr festgelegt ist, vergleichen kann. Wenn wir einmal vom konkreten Text absehen, den man durchaus umgestalten, kürzen, verändern kann, gibt es natürlich auch im Theater das Dogma, dass man bei jedem performativen Auftritt seinen Part mit einer Unschuld spielen muss, als sei er neu, im Moment erlebt. Das trifft sich dann wohl mit dem von dir genannten Mittelweg. Insofern sind beispielsweise Schiller, Lessing oder Kleist für Schauspieler durchaus »Musik«, indem man sich in eine fremde Sprache, die ziemlich weit von der eigenen weg ist, einfühlt und sie sich zu eigen macht. Man könnte sich allerdings vorstellen – und dieses Verfahren wird ja immer wieder angewandt –, die Inhalte zu übernehmen und daraus zum Beispiel eine Slang-Version zu kreieren, das wäre dann eine Art Neuschöpfung.

KÖPP Wenn diese Sprache aber nicht aktualisiert wird, sondern etwas Künstliches bleibt, ergeben sich dadurch Impulse aus einem historischen Forschungsprojekt wie dem unseren? Wenn Sprache beispielsweise mit historischer Deklamation verbunden ist, also mit unerwarteten Dehnungen oder onomatopoetischen Färbungen, die man sonst ungewöhnlich finden würde, entsteht dann nicht für den »Klassiker-Vortrag« eine Art von historischer Informiertheit, die womöglich auch für aktuelle Gattungen wie Poetry Slam fruchtbar sein kann?

REICHERT Auf jeden Fall. Wenn man davon ausgeht, dass nichts auf der Welt neu ist, ergeben sich dadurch aus überlieferten oder schon beinahe vergessenen Inhalten immer wieder neue Kontexte, etwa in der Form, dass sich vom Chor des griechischen Theaters Parallelen zu den postdramatischen Textflächen von Elfriede Jelinek ziehen lassen. Diese Verwandtschaften zu erkennen, ist natürlich sehr wertvoll. Man merkt dann auch, dass es nicht darum geht, Theater völlig neu zu erfinden, sondern darum, mit Gestaltungs-

parametern zu spielen, die es womöglich schon gab, die aber immer wieder anders zu kombinieren sind.

Es gibt Leute, die sehr viel aus so einem Wissenshintergrund schöpfen, und andere, die sich davon behindert fühlen. Es ist natürlich bei allen theoretischen Thesen so, dass es immer auch um eine Kontextualisierung gehen muss. Im Gegenzug ist es im Rahmen der – grundsätzlich praktischen, aber selbstverständlich schriftlich begründeten und reflektierten – Abschlussarbeit des Studienbereichs Theater auch ein Bewertungskriterium, ob diese nur autoreferentiell ist oder ob da Bezüge hergestellt werden zu einer Welt, wie sie ist, zu kunstgeschichtlichen Vernetzungen und anderen Hintergründen. Um ein Beispiel zu geben: Eine Studentin hat eine Arbeit gemacht zum Thema »Ausbauchen«, bei der es um Essen, Verdauen et cetera ging. Da hat sie sehr viel Einblick in die Bereiche der Biologie und der Anthropologie genommen, was wir sehr begrüßen, weil es die Diskurs- und Anschlussfähigkeit zunächst der Arbeit, dann aber auch der Studierenden erweitert. Der pure geniale Schauspieler und Theater-Virtuose mag in seiner Gloriole ein Held sein, doch wenn ich mit jemandem in Austausch treten will, interessiert er mich als Gesprächspartner erst, wenn er auch wirklich etwas über seine eigene Begabung hinaus zu sagen hat. Ich habe allerdings eher die Erfahrung gemacht, dass wirklich gute Schauspieler in der Regel auf ein sehr umfassendes Wissen – allgemein und in den verschiedensten Disziplinen – zurückgreifen können.

Wenn man also weiß und anhand dieses Workshops an sich selbst erfährt, dass es beispielsweise diese Idee von einer »Kugel« um den Mensch herum gab, anhand der man den Körper und seine Bewegungen durchkomponiert hat, kann man davon bestimmt etwas in seine Theaterpraxis mitnehmen.⁸ Die Kunstform Theater gestaltet sich schließlich grundlegend aus den Elementen von Körper, Raum und Zeit.

KÖPP Zum Abschluss noch die Frage, was ihr aus diesem letztlich sehr gelungenen Versuch für die Zukunft mitnimmt. Plant ihr eine Fortsetzung irgendeiner Art?

REICHERT Wir sind im Studienbereich Theater gerade in einer Curriculumsentwicklung und fragen uns, welche Schwerpunkte wir weiter beibehalten, anpassen oder »über Bord werfen«. Solche Momente sind auch dazu da, sich zu überlegen, wo und wie man eine Verstetigung sucht. Es wäre wohl nicht sinnvoll, ein solches Melodram-Projekt fix jedes Jahr anzubieten, aber wir werden ohne Zweifel eine Form finden, uns auch weiterhin mit alten Darstellungsformen auseinanderzusetzen. Das Thema »gestaltete Zeit« wird uns auf jeden Fall weiterhin begleiten und in ihm sind ja die Erfahrungen des Forschungsprojektes »Moving Meyerbeer« enthalten.

Schulen sind jedenfalls Orte, die dazu dienen sollen, über die persönliche Selbsterfahrung hinauszugehen. So wie Museen nicht nur Kunst zugänglich machen, sondern sie

8 Vgl. etwa Austin: *Chironomia*, Tafel 2, Fig. 15–18.

auch erhalten und die Reflektion/den Diskurs darüber ermöglichen, so haben auch Hochschulen einen Auftrag über die Lehre hinaus: Forschen, Experimentieren und Entwickeln in diesem Falle einer Kunstgattung, die konstituierender Bestandteil unserer menschlichen – und nicht nur der westlichen – Kultur ist.

Inhalt

Vorwort 7

MUSIK IN BEWEGUNG

Stephanie Schroedter Listening in Motion and Listening to Motion.
The Concept of Kinaesthetic Listening Exemplified by Dance
Compositions of the Meyerbeer Era 13

Marian Smith Processions in French Grand Opéra 43

Carlo Caballero Dance and Lyric Reunited. Fauré's *Pénélope* and
the Changing Role of Ballet in French Opera 51

Rachana Vajjhala Belle Époque Bacchanals. Badet, Duncan,
and the Problem of "Natural" Beauty 65

Stephanie Jordan Re-Visioning Nineteenth-Century Music Through Ballet.
The Work of Sir Frederick Ashton 76

THEATER-BILDER

Anette Schaffer Die Evokation von Bildern.
Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète* 87

Roman Brotbeck Politische Pathos-Gesten des Königs der Franzosen 102

Gabriela Cruz Théophile Gautier's Spectacular Song 111

Delphine Vincent "Den Propheten der neuen Welt".
Is Meyerbeer's style cinematic? 119

ZEIT-RÄUME

Laura Moeckli Frenzied Momentum in *Les Huguenots* and *Le Prophète* 133

Anselm Gerhard Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹.
Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern 147

Sarah Hibberd "Stranded in the Present".
Temporal Expression in *Robert le diable* 156

Theresa Steinacker Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáček's theoretische
Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die
kompositorische Praxis am Beispiel der *Jenůfa* 169

MEYERBEER IM KONTEXT

- Sieghart Döhring** Meyerbeers Verdi-Rezeption 185
- Andreas Münzmay** Chor-Individuen. Anmerkungen zur
›realistisch‹ bewegten Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* 198
- Livio Marcaletti** Visible Vocality. Ornamentation, Interpretation,
and Expressivity in 19th-Century German and French Singing Manuals 221
- Arnold Jacobshagen** Staging Grand Opéra – Historically Informed? 241

INTERVIEW

- Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp** »Veraltet« oder einfach »anders«?
Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in
der aktuellen Schauspielausbildung 263
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 275
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 286

BILD UND BEWEGUNG IM MUSIKTHEATER
Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra
IMAGE AND MOVEMENT IN MUSIC THEATRE
Interdisciplinary Studies around Grand Opéra •
Herausgegeben von Roman Brotbeck, Laura Moeckli,
Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 9



Dieses Buch ist im März 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry. Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-89-5