

Zugzwänge

Ganz persönliche Anmerkungen einer Dramaturgin

Von Kristine Tonquist

Geist

Ich hatte gerade eine riesige und tonnenschwere Stahlskulptur fertiggestellt und war frustriert, keinen kostenlosen Lagerraum dafür zu finden, wo ich die Skulptur bis zur nächsten Präsentation lagern konnte. Das Kreuz tat mir weh, der Eisenstaub war mir unter die Haut gekrochen, die Materialien und Transporte waren teuer, alles war entsetzlich real und beschwerlich. Ich hatte genug vom Material, seinem Gewicht und seiner Endlichkeit, ich sehnte mich nach reinen Gedanken, nach Idee, nach dem Immateriellen, das leichtfüßig über dem Boden schwebt. Mit Pasolini: Wozu etwas realisieren, wenn man es eigentlich nur erträumen muss: ich hatte sowieso immer an den Vorrang der Idee vor der Umsetzung geglaubt. Und so hängte ich über Nacht (es war Sylvester) den Bildhauerberuf an den Nagel, um Schriftstellerin zu werden: der immateriellste Beruf, den ich mir vorstellen konnte.

Aber reine Ideen haben natürlich auch ihre Schattenseiten. Im Fall des Schreibens ist das zum Beispiel die Schublade, die erst wochen-, dann monate-, dann jahrelang alles absaugt. In der Werkstatt hatte ich jeden Abend immer messbar und berührbar vor Augen, was ich am Tag gemacht hatte, die Arbeit war zweifelsfrei in die Welt getreten und als Spuren meiner Idee in vollem Gewicht übriggeblieben. Die Texte aber wurden zwar länger und länger und ab und zu druckte ich sie auch aus, aber eigentlich waren sie unreal und inexistent, solange sie nicht gelesen wurden und damit durch die Augen oder Ohren anderer Menschen in den Kreislauf der Gesellschaft gebracht waren. Als Bildhauerin hatte ich die KunstrezipientInnen nicht unbedingt für eine Bedingung der Kunst gehalten, für mich als Autorin waren sie plötzlich unabdinglich. Ich hatte jedenfalls bereits nach drei Monaten das dringende Bedürfnis nach Feedback, nach Wirklichkeit – danach, durch die Spiegelung, den Widerspruch oder das Interesse anderer Geister zur Künstlerin zu werden.

Kontakt

Mir war bewusst, dass es ein immenses Geschenk und keine Selbstverständlichkeit war, wenn jemand meine Kurzgeschichten las. An stumme, geduldige LeserInnen glaubte ich

nicht so recht, an eine flotte Karriere als Bestsellerautorin sowieso nicht. Und so kam ich aus Not zum Theater: ich wollte dabei sein, wenn meine Ideen (erst nur die Texte) Wirklichkeit wurden.

Obwohl ich zuerst nur relativ anspruchslose szenische Lesungen bastelte, baute, schrieb, versammelte und organisierte (Theater am Sofa, 1997-2002, wurde zusammen mit Stephan Schaja in meinem Wohnzimmer geboren), musste ich schnell realisieren, dass Theater kein Dokumentationswerkzeug für Texte ist. Sondern viel mehr. Und so traten, ohne dass es eine bewusste Entscheidung dafür gab – sozusagen durch die Hintertür – nicht nur wieder das Materielle, sondern auch die Menschen und der Geist des Theaters in mein Künstlerinnenleben.

Bis jetzt weiß ich nicht, ob Kunst und Theater wirklich eine gemeinsame Schnittstelle haben, zu unterschiedlich ist das Erschaffen eines Kunstwerkes, wie ich es aus der Bildenden Kunst kenne, und diesem nie ganz kontrollierbaren Moderieren der unterschiedlichen und widerstrebenden Kräfte, als das ich das Theater erlebe. Obwohl Theater in seinem kurzen Lebens-Moment so besonders real und physisch existiert, ist es doch ein unfassbarer metaphysischer Vorgang, der wie alles Organische keine festen Grenzen, keine fixierbare Form, keine Dauer hat. In allen Phasen der Entstehung, Diffusion, Vermischung und Befruchtung, ein wuchernder Urwald, in dem eins im anderen wurzelt. Die zeitgenössische Definition von Kunst hat immer noch sehr viel mit AutorInnenenschaft zu tun – Kunst lebt nach wie vor von der Idee des Einzelgenies aus der Aufklärung und vom Geniekult des 19. Jahrhunderts (auch wenn es mittlerweile ab und zu Gegenströmungen gibt, die das Kollektive wieder aufnehmen wollen). Sie lässt KünstlerInnen ihr Werk wie eine Materialisation ihrer selbst als Opfer, als Geschenk oder als Konfrontation vor eine Zuschauerschaft hinstellen und ist damit eine besondere Form der Kommunikation. Der Moment und der Ort der Konfrontation sind nicht von Bedeutung: von Bedeutung ist nur die Berührung zweier Geister, zweier Wahrnehmungen vis a vis.

Im Theater hatte ich es, bevor es zu dieser Berührung kam, aber mit einem ganz anderen Problem zu tun: Der Gruppe, also der Gesellschaft: nicht nur als Thema, sondern vor allem auch in der Praxis. Deshalb ordne ich Theater auch lieber unter Kult ein: das rituelle Zusammentreffen einer struk-

Die Musik darf in der Oper nicht als Dekoration des Textes missbraucht werden, sonst frisst die Musik den Text zur Strafe einfach auf.

turierten und in Rollen und Hierarchien geordneten Gesellschaft (wobei das Publikum ein wesentlicher Teil ist). Keiner ist wichtiger als der andere, oder sagen wir besser: jeder ist auf den anderen angewiesen, das Ganze ist immer nur so gut wie der schwächste seiner Teile, die Klarheit und Zielgenauigkeit gemeinsamen Wollens machen erst seine rätselhafte und magische Qualität aus. Die Versammlung von DenkerInnen oder KünstlerInnen um ein gemeinsames Feuer, um einen gemeinsamen Topf ist – entgegen dem Klischee des genialen Einzelgängers – eine der Qualitäten, die in der Kunst- und Kulturgeschichte immer wieder ins Auge sticht. Die Magie der Gruppe – der gegründeten wie auch der assoziativen – ist eine treibende Kraft, verdichtet Ahnungen zur Idee, treibt eine Idee und treibt den einzelnen innerhalb der Gruppe vorwärts, treibt SolistInnen in ein gemeinsames Zentrum (oft dann auch wieder hinaus, wenn es zu eng wird), aber wirkt in jeder Richtung als Katalysator individueller und geteilter Entwicklung. Steve Watson nennt diese „circles“ „wichtige Hebammen des Modernismus“, Wolfgang Kos spricht von Gruppen als den „tragenden Geflechten für innovative Aufbrüche“ und hegt den Verdacht, „dass die Welt der Avantgarde in ihrem Innersten aus lauter Dörfern, Stammtischen, Wahlverwandtschaften und gemeinsam zerwühlten Betten besteht.“

Dichte

Der Geist des Theaters ist – verglichen mit dem egozentrischen Extrahieren, Filtern und Konzentrieren in der Arbeit als BildhauerIn und AutorIn – geradezu das euphorische Gegenteil: De-Konzentration, Verästelung und Verflechtung. Der Sog des realen Theaters ist Überforderung, Kompromiss, Konfrontation.

Seitdem habe ich oft und schmerzhaft erlebt, was der Sog des Theaters für mich als Künstlerin, als Solistin bedeutet. Vor allem seit ich – infiziert vom Theatervirus – Theater noch potenzieren wollte und die Oper fand. Jury Everhartz und ich gründeten sireneOperntheater ungefähr 1999 als freie Gruppe für Opern-Uraufführungen. Meine Motive waren banal: ich wollte in meinen Gemischtwarenladen aus Bild, Text, Schauspiel, Regie, Publikumsliebe etc. noch die Musik als eine besonders bestrickende Kunstform dazuzuordnen. Wenn schon, denn schon.

Oper ist aber wieder etwas ganz anderes. Als Zuschauerin empfinde ich das besondere Erlebnis in der Oper als das Gefühl, unter Wasser getaucht zu werden und die Welt in einer anderen Dichte zu erleben – die extreme und absurde Künstlichkeit einer gesungenen Geschichte (an die man sich als moderner Mensch auch erst gewöhnen muss) verlangsamt die Vorgänge, die Musik emotionalisiert und abstrahiert zugleich auf eine völlig andere Art als Text das zuwege bringt. Während Theater (wie ich es erfahren habe) ein grellwaches Beschleunigen von Zeit ermöglicht, zieht die Oper in Träume hinein, deren Zeitwahrnehmung nichts mit Sekunden und Minuten zu tun hat und deren Deutlichkeit im idealen Fall Ahnung ist. Eine Ahnung, die ich inzwischen dem Wissen vorziehe.

Das beeinflusst natürlich über die Form auch die Themen. Während man im Sprechtheater durch spontan Agitatorisches, bissig Absurdes und trashige Akutpolitik die auf der Bühne mit denen, die zuschauen, direkt in einer Zeitgenossenschaft verbinden kann, muss man sich unter Wasser in der Oper ganz anders bewegen. Langsamer, weicher und leichter. Nicht nur wegen dieser Unsprachlichkeit, sondern auch wegen des in der Oper ganz praktisch zunehmenden Gewichtes (z. B. 12 Flügel in *Das Krokodil*, 2003) und finanziellen Aufwandes (z. B. das Orchester) hatte ich heftige Erinnerungen an die Bildhauerei – allerdings nur im Ergebnis, der Weg dorthin ist geradezu das Gegenteil.

Vordergründig gewann ich als Autorin (und Regisseurin) in der Oper einen Partner und Gleichgesinnten, den Komponisten. Der Komponist kommuniziert mit dem Publikum aber auf ganz anderen Wegen, seine Themen sind – für Autoren, die Deutlichkeit lieben – schmerzhaft vage – sozusagen ein Verstehen mit der Nase. Das Material ist flüchtig, die Inhalte sind formimmanent, die Qualitäten sind kaum kommunizierbar (nicht von ungefähr gibt es keine sinnvollen Musikkritiken). Wieder erlebte ich, dass SolistInnen sich in ein höheres System einordnen müssen. Die Musik darf in der Oper nicht als Dekoration des Textes missbraucht werden, sonst frisst die Musik den Text zur Strafe einfach auf. Die Herausforderung an den Text ist vielmehr, aus dem Vordergrund (der Ob- und Subjekte) in den Hintergrund (der Bedingungen) zu treten, ohne damit das Thema aus den Augen zu verlieren. Da das Libretto in der Oper meistens zum Subtext wird und (seien wir ehrlich) nur in Fragmenten zu verstehen ist, muss das

Gewicht auf dem Subtext liegen. Der Text verlangt dafür von der Musik dramaturgisches Mitdenken und Zeitmanagement. Keiner bleibt vom Teilen verschont, die Zusammenarbeit von AutorIn und KomponistIn kann schmerzhaft sein. Ein/e SolistIn hat da nichts verloren.

Leben

Und so entdeckte ich zwischen den theoretischen und praktischen Problemen der Oper meine derzeitige Lieblingskunst, eine Kunstform, die uns fast unsichtbar begleitet und die doch die Basis fast aller Künste ist – die Geschichte, die Narration, die Erzählung.

Als meine Tochter noch klein war, erzählte ich ihr oft zum Einschlafen Geschichten, ich spazierte mit den Figuren, deren Themen mich gerade interessierten, ohne viel nachzudenken in irgendeine Richtung los, und fand zu meiner Überraschung und aus rätselhaften Gründen jedesmal zu einem sinnvollen Ende. Meine Tochter fand das allerdings selbstverständlich. Das System Narration als Formel zur Beschreibung von Sinn ist älter als die Schrift und sitzt uns tief in den Knochen. Wenn das Bild die effizienteste Darstellung einer Situation ist, die Musik und das Gedicht die intensivste Darstellung einer Emotion ermöglichen (?), die Formel die knappste Beschreibung eines logischen Zusammenhanges ist, so bietet die Geschichte die eindringlichste und komprimierteste Form, mehrsträngige und komplexe (Lebens-)Abläufe darzustellen. Der Lebenslauf einer Geschichte ist mit dem Lebenslauf des Menschen in seinen Entwicklungsstadien vergleichbar: durch vorgegebene Entwicklungsstufen und -krisen auf ein Ziel hin: entweder die Katastrophe – der Tod oder die Befriedung, z. B. die imaginierte Unsterblichkeit, in der alle Märchen enden. (Übrigens in diesem Zusammenhang

sehr zu empfehlen: die Studien von Vladimir Propp und die nach ihm benannte Proppsequenz, in der Erzählstrukturen und -phasen erstaunlich zwingend sortiert sind.)

War das Auflösen narrativer Konventionen eines der Hauptinteressen der Kunst im 20. Jahrhundert – abstrakte Malerei, konkrete Poesie, undramatische Theaterliteratur, serielle Musik, experimentelle Romanstrukturen, der Experimentalfilm, das abstrakte Musiktheater etc. – so mehren sich die Anzeichen, dass sich die Kunst des 21. Jahrhunderts der narrativen Form, der Geschichte unter neuen Vorzeichen wieder zuwenden wird.

Natürlich ist die Oper ein Topf, in dem die einzelne Kunst zu etwas, was gerne Gesamtkunstwerk genannt wird, verkocht wird. Das Leben zwischen der Realität der Oper (die geteilte AutorInnenschaft, die Herrschaft der Akustik, die Unterordnung der Szene unter die Gesetze des Gesangs, die Positionierung des Orchesters, der Kontrollverlust der Regie über das Zeitmanagement, der wahnwitzige finanzielle, materielle und räumliche Aufwand – um nur ein paar Sorgen zu nennen) und den Ansprüchen der Kunst (Geistigkeit, Spontaneität, Beweglichkeit) ist schmerzhaft, wird immer schmerzhaft bleiben. Manchmal sehne ich mich nach der solistischen Kür zurück, nach Vervollkommenheit, nach hermetischer Identität. Doch letztlich weiß ich die Reibung zu schätzen: sie wärmt, sie befeuert.

Und außerdem fand ich ausgerechnet in der Oper diesen Spuk, der durch alle Künste, durch alle Kulte und Kulturhandlungen gleichermaßen hindurchweht und der, ohne sich als SolistIn aufzudrängen, zu jeder Verknüpfung mit jeder Kunstform bereitsteht – eine archaische Urkunst, die beste aller Künste, an deren immateriellen und doch geerdeten Wesen wir teilhaben können, ohne es jemals für uns allein reservieren zu können – das Geschichtenerzählen ...

sireneOperntheater & Jugendstiltheater: *Prinz, Held und Füchsin*. Opera buffa in zwei Akten von Akos Banlaky und Kristine Tornquist (UA)
Musik: Akos Banlaky; Text: Kristine Tornquist; Regie: Stephan Bruckmeier; Dirigent: Rossen Gergov; Bild: Andrea Költringer; mit Nina Plangg, Ingrid Habermann, Ulla Pilz, Romana Beutel, Alexander Mayr, Dieter Kschwendt-Michel, Rupert Bergmann, Johann Leutgeb
Premiere: 25.10.2008, 19.30 Uhr; weitere Vorstellungen: 27., 29., 30., 31.10. und 01.11.2008 im Jugendstiltheater am Steinhof, 1140 Wien, Baumgartner Höhe 1; Karten: 0699 123 788 70 (Jugendstiltheater) oder sirene@sirene.at

Seit 1989 produziert das sireneOperntheater um die aus Graz stammende Autorin und Künstlerin Kristine Tornquist und den Berliner Komponisten Jury Everhartz neues Musiktheater, meist österreichischer AutorInnen und KomponistInnen. Zuletzt wurden *Das Tagebuch der Anne Frank* von Grigorij Fried, *Circus* von Kristine Tornquist und Jury Everhartz und in Koproduktion mit dem Tiroler Landestheater die zweite Kurzooperabendserie *7 Operellen – Abkürzungen und Beschleunigungen* erfolgreich auf die Bühne gebracht. Im Frühjahr 2009 zeigt das sirene Operntheater eine Uraufführungsreihe von neun Kammeroperen nach dem Buch *Nachts unter der Steinernen Brücke* von Leo Perutz.
Mehr Informationen auf <http://sirene.at>