



„Du wirst
leiden,
Arnulf!“

Im Mai wird bei der Münchner Biennale das Musiktheater „Wasser“ uraufgeführt. Die Regisseurin Florentine Klepper und der Komponist Arnulf Herrmann über das Verhältnis von Werk und Inszenierung im neuen Musiktheater.

INTERVIEW ► DETLEF BRANDENBURG

Herr Herrmann, da ja noch niemand Ihre Oper kennen kann, zu Anfang vielleicht doch die Grundfrage: Worum geht es in Ihrem Musiktheater „Wasser“?

Arnulf Herrmann Die vordergründige Handlung ist eigentlich ganz einfach: Ein Mann erwacht vollkommen desorientiert in einem Hotelzimmer und erinnert sich an nichts mehr. Er betritt die Empfangshalle des Hotels, in der sich eine Abendgesellschaft zusammengefunden hat. Hier ist ebenfalls alles seltsam verschoben: Er hat das Gefühl, die Personen eigentlich kennen zu müssen – sie zumindest scheinen ihn zu kennen, doch seine Erinnerung versagt auch hier. Im Zentrum steht dabei eine Frau, mit der ihn scheinbar

etwas verbindet. Aber alles, was kurzzeitig greifbar erscheint, zerrinnt ihm buchstäblich zwischen den Fingern, bis am Ende schließlich das ganze Szenario versinkt bzw. sich auflöst. Diese Handlung entwickelt dabei zu keinem Zeitpunkt eine unverrückbare Eindeutigkeit im Sinne eines „so und nicht anders ist es zu verstehen“, sondern balanciert vielmehr auf mehreren Ebenen in einem mehrdeutigen Schwebestand.

Muss man nicht genau wissen, worum es geht, um die richtige Musik dazu zu schreiben?

Arnulf Herrmann Es ist durchaus so, dass ich mir während des Kompositi-

onsprozesses immer wieder einzelne Antworten gegeben habe, so weit ich sie für Entscheidungen brauchte. Aber mein eigentliches Ziel ist nicht Eindeutigkeit, vielmehr möchte ich Interpretationsräume öffnen – und das ist etwas ganz anderes als Beliebigkeit, da es natürlich ganz konkrete Ansatzpunkte für die verschiedenen Deutungen gibt. Der Librettist von „Wasser“, Nico Bleutge, und ich, wir hatten beim Schreiben öfter das Bild eines Kaleidoskops verwendet: Man sieht eine Situation, und dann dreht man das Objekt, und die gleiche Situation erscheint ganz anders.

Also sind Text und Musik parallel entstanden?



1 | Begegnung am Wasser: Florentine Klepper und Arnulf Herrmann vor den bizarren Apparaturen von Jean Tinguelys „Fasnachts-Brunnen“ beim Theater Basel. Am 16. Mai wird Herrmanns Musiktheater „Wasser“ in der Regie von Florentine Klepper bei der Münchener Biennale für neues Musiktheater uraufgeführt.

Fotos (3): Peter Schmetz

Arnulf Herrmann Mir war von Anfang an klar, dass es für mich keinen Sinn machen würde, ein fertiges Libretto zu vertonen. Es gab vielmehr zu Beginn verschiedene Ideen, die von vornherein so angelegt waren, dass sich in ihnen musikalische und szenische Elemente eng verschränkten. Auf dieser Grundlage habe ich eine erste Szenenfolge skizziert und mit Nico Bleutge an der Stelle zu arbeiten begonnen, über die wir schon am meisten wussten. Das war das Lied des Tenors zu der dezentrierten (eiernden) Schallplatte. Mit dieser Setzung gab es ein Spannungsfeld zwischen der skizzierten Gesamtform und der einzelnen, konkreten Szene. In diesem Spannungsfeld haben wir das Stück dann in der Folge entwickelt.

Tja Frau Klepper: Sie müssen es nun aber wirklich wissen. Sie müssen sich als Regisseurin für eine der vielen Möglichkeiten entscheiden, oder?

Florentine Klepper Ich zögere – weil ich versuche, mit meiner Inszenierung sehr den Gesprächen nachzuspüren, die ich mit Arnulf Herrmann geführt habe während des ganzen Entstehungsprozesses. Und weil ich meine Aufgabe als Regisseurin einer Uraufführung schon anders sehe als bei der Inszenierung eines Repertoirewerkes. Das heißt nicht, dass ich mich künstlerisch zurücknehme. Aber es heißt, dass ich versuche, sehr genau nicht nur der Musik zuzuhören, sondern auch dir, Arnulf. Dass ich diese Möglichkeit habe, dir so nah zu sein, das ist beides: Luxus und Last. Ich fühle da eine große Verantwortung, etwas zu machen, was mit deinen Intentionen zu tun hat. Und wenn Sie mich fragen, ob ich es wissen muss – dann könnte ich so antworten, dass wir seit Monaten darum miteinander ringen, wie viel Entscheidung dieses Werk theatral auf der Bühne haben muss, und wie viel Offenheit es braucht, damit es atmen kann. In diesem Prozess sind wir gerade. Und es ist eine große Herausforderung, diese Gemeinsamkeit phasenweise zu suchen, sich dann aber auch immer wieder zurückzuziehen und neue Phantasien zu entwickeln.

Bedeutet diese Gemeinsamkeit, dass der Komponist auch in das Entstehen der Inszenierung eingreift und die Regisseurin in das Entstehen der Komposition? Oder bleiben die Rollen von Komponist und Regisseurin getrennt?

Florentine Klepper Wir sprechen sehr intensiv, aber wir haben auch immer wieder gemerkt, wie wichtig es ist, dass jeder sich auf seinen Part konzentriert. Vielleicht auch, weil jeder nur in seinem Bereich wirklich gut ist. Ich habe mich eher als so eine Art Squashwand gesehen, die Arnulf das, was er macht, sozusagen wieder zurückwirft ...

Arnulf Herrmann ...und dieses Zurückwerfen sollte man nicht unterschätzen. Wenn man selber mittendrin steht, ist ein Blick von außen natürlich, zumal wenn er mit einfachen, klaren Fragen verbunden ist, sehr wertvoll. Das hat

viele Resonanzen in meiner Arbeit erzeugt.

Was muss eine Musik denn haben, damit sie sich öffnet für die szenische Phantasie eines Regisseurs?

Florentine Klepper Ich weiß nicht, ob man das verallgemeinern kann. Aber Arnulfs Musik ist so suggestiv, die hat einen so starken Sogeffekt, dass ich mich gar nicht groß abmühen musste, um eine Phantasie dazu zu entwickeln. Es geht auch in unseren Gesprächen nie darum, ob ich die Musik theatral übersetzen kann, sondern wie ich sie theatral übersetze.

Arnulf Herrmann Aber es gibt natürlich Musik, der man sofort anmerkt, wie sehr sie von der Bühne her gedacht ist. In Mozarts Opern zum Beispiel: Man spürt in seinen Ensembles ja manchmal geradezu die mitgedachte Raumbewegung. Oder Alban Bergs „Wozzeck“, da inszenieren sich die Szenen fast von selbst.

Heißt das, dass nur Opern, die den konventionellen Handlungsmodellen der Tradition folgen, eine objektivierbare theatrale Qualität haben?

Florentine Klepper Das ist für mich schwer zu sagen. Ich genieße es gerade, wenn es diese typischen Handlungsmodelle nicht gibt und ich mir meinen Weg abseits der vorgezeichneten Trampelpfade suchen kann. Genau deshalb mache ich so gern zeitgenössisches Musiktheater: Weil ich da brüchig erzählen, den Schwerpunkt mehr auf die Atmosphäre als auf die Handlung legen kann. Das kann heute das Spannende am Theater sein; viel spannender als die hundertfünfzigste Wiederholung derselben Geschichte. Obwohl ich dich, Arnulf, ja schon immer wieder gefragt habe: Was ist hier die Story? Wo ist hier der Anker? Und indem du mir das immer wieder vorenthalten hast und wir dann auch immer wieder in kleinen Schritten aufeinander zugegangen sind, habe ich dann meinen eigenen Kosmos zu deiner Musik gefunden.



Arnulf Herrmann (geb. 1968 in Heidelberg) studierte Komposition, Musiktheorie und Klavier in München, Dresden und Berlin. 1995/96 war er Schüler von Gérard Grisey und Emanuel Nuñez am Pariser Conservatoire, 1999/2000 arbeitete er mit einem Postgraduierstipendium am IRCAM in Paris. 2008 war er Stipendiat der Villa Massimo in Rom, 2010 erhielt er den Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Arnulf Herrmann Aber es stimmt schon: eine der zentralen Fragen des heutigen Musiktheaters liegt in dem Problem, wie ich mit Handlung – oder allgemeiner: mit einer Erzählform im weitesten Sinne des Wortes – umgehe. Was soll man tun? Zum einen sind wir alle filmische Mittel gewöhnt, die sich aber größtenteils nicht auf die Bühne übertragen lassen. Doch in diese Richtung gibt es natürlich immer wieder sehr viele Versuche. Andererseits gibt es viele zeitgenössische Opern, die eher Oratoriencharakter haben, und die sich durch eine extreme Statik auf der Bühne auszeichnen. Ich habe in „Wasser“ versucht, Situationen zu entwickeln, die die Szene gewissermaßen schon in sich tragen, oder anders gesagt: bei denen ich die Szene als einen Parameter betrachte, mit dem ich umgehe, ohne dass ich dabei eine bis ins letzte konkrete Umsetzung vorgebe. Das kann ein Element wie die stark eiernde Schallplatte sein, aber auch ein formales Element wie die veränderte Wiederkehr von Szenen. So gibt es in Wasser beispielsweise drei Szenen, die jeweils dreimal – allerdings stark variiert – vorkommen. In diese verschiedenen Setzungen und Beziehungen ist die Musik gleichsam hineingewachsen.

Wobei mir eins aber immer ganz wichtig ist: Unvorhergesehenes muss möglich sein. Ich möchte auf Sachen, die ich anfangs noch nicht gewusst habe, aber beim Komponieren entdecke, jederzeit reagieren können. Diese Luft muss jede Konzeption lassen.

Jetzt haben Sie ja doch ein prägendes theatrales Moment genannt: diese Szenen, die ja durch die Wiederholungen auch die großformale Anlage mitbestimmen und Perspektiven und damit auch Perspektivwechsel beinhalten, auf die die Regie reagieren kann.

Arnulf Herrmann Es gibt sogar noch mehr: die Figurenkonstellation der jeweiligen Szene, es gibt bestimmte, durch die Musik bedingte Aktionen, beispielsweise wenn die Choristen extrem lange Saiten zupfen...

Florentine Klepper Und du hattest doch bei bestimmten Situationen auch ganz klare szenische Vorstellungen. Bei der eiernden Schallplatte hast du zum Beispiel gesagt: Die muss man sehen! Und dann haben wir nach einer Lösung ge-

sucht, wie man das so sichtbar machen kann, dass es einen dramatischen Sinn hat. In solchen Vorstellungen warst du sehr genau, sehr klar.

Also hätten wir jetzt doch theatrale Qualitäten jenseits konventioneller Modelle ausgemacht.

Florentine Klepper Stimmt. Aber das heißt für mich nicht, dass sie immer notwendig sind. Man kann auch zu einer Musik, die sperrig ist und wenig theatrale Qualität mitzubringen scheint, trotzdem eine sehr starke Bildwelt entwickeln. Für mich ist das einfach eine Frage der Phantasie. Ich würde vielleicht auch gar nicht danach fragen, wie theatral eine Musik ist. Ich würde es als meine Herausforderung empfinden, Musik theatral zu machen.

Könnten Sie auch zu Bachs „Kunst der Fuge“ Phantasien für eine Inszenierung entwickeln?

Florentine Klepper Ich glaube ja. Musik ist für mich per se ein theatrales Ele-



Florentine Klepper (geb. 1975 in Rosenheim) studierte Schauspiel- und Opernregie an der Schauspielakademie Zürich und an der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München. Seit 2002 inszeniert sie in den Sparten Oper und Schauspiel. Besonders häufig setzt sie sich mit experimentellen Musiktheaterformen auseinander.

ment – nicht in einem illustrativen Sinne, aber eigentlich löst bei mir jede Musik auch szenische Phantasien aus. Sprache ist da für mich teilweise viel schwieriger.

Funktioniert das dann bei Ihnen eher intuitiv? Oder eher analytisch?

Florentine Klepper Da ich ja keine Musikerin bin, gehe ich relativ intuitiv vor, da kann ich manchmal gar nicht genau beschreiben, was mich da anspringt, auf was ich anspringe.

Aber wenn das so intuitiv ist, sind Ihre Assoziationen dann nicht auch sehr subjektiv? Und damit beliebig?

Florentine Klepper Aber es bleibt nicht intuitiv, ich erlege mir dann schon ein inhaltliches Korsett auf, das mich zur Genauigkeit zwingt. Bei mir steht und fällt alles mit dem Inhalt, ich bin keine reine Bilderregisseurin. Und je abstrak-

ter eine Musik ist, desto wichtiger ist es für mich, mir einen Mittelpunkt zu geben, um genau dieser Gefahr der Beliebigkeit zu entgehen. Wir beide haben uns beispielsweise sehr viel über Psychologie unterhalten – und über die Graduierung, wie viel davon erkennbar sein soll, wie pathologisch das ist.

Also doch: Man muss sich für eine der vielen Möglichkeiten, die das Werk anbietet, entscheiden.

Florentine Klepper Auf jeden Fall, das ist ganz wichtig!

Und damit der Musik einen Teil ihrer Offenheit nehmen.

Florentine Klepper Leider, ja. Aber das ist so.

Das liegt ja in der Natur jeder Inszenierung, zumal in der Oper, weil der Assozi-

ationsraum der Musik weiter ist als der der Bilder. Deshalb muss der Regisseur ein paar Pflöcke einhauen – auch wenn's dem Komponisten wehtut, oder?

Florentine Klepper Ich fürchte auch: Du wirst leiden, Arnulf! Aber die Arbeitsteilung zwischen Regisseur und Komponist hat ja ihren Grund. Insofern trage ich als Regisseurin sozusagen eine gewisse Grundschuld: Ich stehe am Ende einer Entscheidungskette mit der Frage: Wie viel Konkretion braucht eine Szene, ein theatraler Moment?

Arnulf Herrmann Das muß ich jetzt einfach auf mich zukommen lassen. Ich glaube aber, wir haben inzwischen eine gute Streitkultur entwickelt. Es kommt eben immer darauf an, wie man leidet. Und ich bin jetzt einfach erst einmal sehr neugierig, was bei der Uraufführung rauskommt. 

ZAV-Künstlervermittlung

Ihr Partner für die Besetzung auf und hinter der Bühne.
Schauspiel, Bühnentechnik

www.zav.de



Bundesagentur für Arbeit
Zentrale Auslands-
und Fachvermittlung (ZAV)



Foto: Stutte, Krefeld

STÜCK LABOR BASEL – NEUE SCHWEIZER DRAMATIK



3 HAUSAUTOR:INNEN SCHWEIZER THEATER NEUE TEXTE

GRIMM – EINE HAUSMÄRCHEN-EXPEDITION
Von Verena Rossbacher und Thorleifur Örn Arnarsson.
Ab 4. Mai 2012 am LUZERNER THEATER

**DER MANN IN DER BADEWANNE ODER
WIE MAN EIN HELD WIRD**
Von Lukas Linder. Ab 10. Mai 2012 am THEATER BIEL SOLOTHURN

TRIPTYCHON EINES SELTSAMEN GEFÜHLS*
Von Beatrice Fleischlin. Ab 2. Juni 2012 am THEATER BASEL

* DIESES EINE BOMBASTISCHE

Mit der Stück Labor Card für nur CHF 10.–
30% vergünstigten Eintritt! Fragen Sie an den Billettkassen.

www.stuecklaborbasel.ch

Stück Labor Basel wird unterstützt von:
Pro Helvetia, Migros-Kulturprozent, Ernst Göhner Stiftung, AdS Autoren und AutorInnen der Schweiz und durch das Theater Basel.

THEATER BASEL

BIEL SOLOTHURN | BIENNE SOLEURE

THEATERTÄHT

BIEL SOLOTHURN | BIENNE SOLEURE

**LUZERNER
THEATER...**

Illustration: Daniel Zeltner | Grafik: Ayla Walther