

Anhand einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Text 'Über das Marionettentheater' von Heinrich v. Kleist haben die Komponistin Isabel Mundry und der Choreograph Jörg Weinöhl ein szenisches Konzert für Instrumental- und Vokalensemble, Tänzer und Sopran entwickelt. Darin umkreisen sie das Verhältnis von Mensch, Maschine, Kunst und Natur aus wechselnden Perspektiven. Text, Musik und Tanz greifen auf vielschichtige Weise ineinander oder überlagern sich. In einem facettenreichen Spiel von Bild und Abbild erfahren sie verschiedene Formen der Verkünstlichung bis hin zur Digitalisierung. Die Komposition thematisiert und erfährt gleichermaßen einen Prozess der Reflexion und Differenzierung: Und vollzieht damit, wovon der Text erzählt – eine komplexe Selbstspiegelung.



gefördert durch die

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**



Erziehungsdirektion
des Kantons Bern

prohelvetia

Programmheft

nicht ich

über das marionettentheater von kleist

ein szenisches konzert

basierend auf dem essay

von heinrich v. kleist

von isabel mundry und jörg weinöhl



nicht ich

Inhalt

<i>Nicht ich – über das Marionettentheater von Kleist</i>	S. 2
<i>Wie kommt man ins Freie?</i>	S. 4
<i>Inhaltsangaben der Teile</i>	S. 6
<i>Libretto</i>	S. 14
<i>Versuch über das Finden einer gemeinsamen Sprache</i>	S. 24
<i>Biographien</i>	S. 30

Nicht ich – über das Marionettentheater von Kleist

Ein szenisches Konzert

*basierend auf dem Essay von Heinrich v. Kleist
von Isabel Mundry und Jörg Weinöhl*

Texte: Heinrich v. Kleist (Über das Marionettentheater)

Peter Weber (Nicht ich – das Auge der Möwe)

Roland Barthes (aus: Fragmente einer Sprache der Liebe)

Inger Christensen (aus: Gras)

Isabel Mundry und Jörg Weinöhl

Petra Hoffmann, Sopran

Jörg Weinöhl, Tanz

*Vokalensemble Zürich /Einstudierung Peter Siegwart
ensemble recherche*

martin wagner, Kostüm

nicht

nicht ich – über das marionettentheater von kleist

„Warum Kleist, warum sein Marionetten-Text, der schon so vielfach durchleuchtet und gedeutet wurde? Solche Fragen bekamen wir während der Arbeit an unserer Komposition gelegentlich zu hören. Doch es ging uns nicht darum, den vielfachen Deutungen eine weitere hinzuzufügen, sondern es ging uns um eine künstlerische Annäherung an seine Rätselhaftigkeit



In unserer Lesart kreist der Text von Kleist wesentlich um die Thematik der Projektion. Ein Tänzer sehnt sich nach dem Dasein von Marionetten, weil jene weder durch Gesetze der Schwerkraft, noch durch falsche Ambitionen gebremst seien. Ein Jüngling trachtet danach, sich selbst zum Abbild eines Kunstwerkes zu stilisieren. Und ein Fechtmeister scheitert an den instinkthaften Reflexen eines Bären, welcher eine ‚Meisterschaft‘ hervorbringt, die für jenen unerreichbar bleibt.

In allen drei Passagen wird ein nicht-menschliches Gegenüber – eine Marionette, ein Kunstwerk, ein Tier – zum Vorbild idealen Seins und Handelns erklärt, das den Menschen unerreichbar bleibt. Den Protagonisten stehen ihre Verstrickungen in die eigenen Ambitionen im Wege, welche sie letztlich daran hindern, den Bedingungen des Augenblicks mit Gegenwärtigkeit zu begegnen. Doch die Spiegelflächen dieser Erfahrung menschlicher Begrenzung bilden untereinander selbst spiegelbildliche Relationen. Bezieht sich in der ersten Passage die Sehnsucht auf eine mechanische Konstruktion (Marionette), so wendet sie sich in der zweiten dem Kunstwerk zu (antike Statue) und schließlich der Natur (Bär).

Die Thematik der Projektion mag zeitlos scheinen, doch sie entfaltet in unserer technisch und virtuell durchorganisierten Gegenwart eine eigene Artikulation, im sozialen Leben ebenso wie in der Kunst. Diverse Formen werden aktuell erforscht und entwickelt, um die Begrenzungen des menschlichen Seins und Handelns durch Technologien zu überschreiten. Die Durchleuchtung des genetischen Codes, die virtuelle Neugestaltung der eigenen Existenz innerhalb der Internetkommunikation oder die Computergenerierung von Kunstwerken heißen solche Möglichkeiten. Sie entheben uns für Momente der individuellen Beschränkungen und eröffnen erweiterte Spielräume, jenseits des bisher Vorstellbaren. Doch gerade jene situativ erzeugten Selbstüberschreitungen werfen einen auf andere Weise wieder zurück auf die existenzielle Erfahrung des Unumgänglichen einer individuellen Perspektive. Sie erinnern an die eigene Zeitlichkeit, die weder teilbar noch auflösbar ist, an das

Hier- und nicht Dort-Sein, und nicht zuletzt daran, dass der eigene Blickwinkel prinzipiell auch einen blinden Fleck erzeugt. Dem Spannungsfeld zwischen der Lektüre des Marionetten-Textes, seinen Bespiegelungen in unserer Gegenwartswahrnehmung und den Resonanzen beider Ebenen in unserer künstlerischen Imagination sind wir nachgegangen.

So haben wir einerseits minutiöse Lesepläne erstellt, welche den Marionetten-Text Satz für Satz durchleuchten, und haben andererseits Schlüsselbegriffe herauskristallisiert, die übertragbar in andere Wahrnehmungs- und Erfahrungsbereiche sind. Aus beidem haben wir wiederum künstlerische Ahnungen und Ideen entwickelt, denen wir in einem steten Prozess des Austausches, gemeinsamen Skizzierens, praktischen Probierens, Strukturierens und Setzens nachgegangen sind. Sowohl die Form der Komposition als auch die vielfachen Verschränkungen zwischen Tanz und Musik sind auf diese Weise gemeinsam entwickelt worden. Diese Arbeitsweise machte es notwendig, beide Ebenen parallel entstehen zu lassen, obwohl die Arbeitsweisen unterschiedlich sind, und währenddessen immer wieder in den Dialog über die nächsten Schritte zu gehen.

Die Spiegelflächen der Erfahrung menschlicher Begrenzung werden in der Erzählung von Kleist zunehmend ungreifbarer, von der Marionette über das Kunstwerk bis hin zum Tier. Wir spiegeln diesen Prozess wiederum in unserem Umgang mit dem Text selbst, halten uns zunächst noch an ihm fest und ziehen dann schrittweise immer weitere Kreise um ihn. Im ersten Teil, *Nicht ich*, sind Ausschnitte aus der Marionettenpassage noch unmittelbar in der Musik zu hören. Im zweiten Teil, *In Sicht*, folgen wir noch der Form des Textes, verwenden jedoch nicht mehr seine Worte. Im dritten Teil, *Ich und Du*, lösen wir uns auch von der Form

und gehen lediglich einem uns wesentlichen Aspekt nach, nämlich der Frage nach einer Begegnung dort, wo alle erlernten Regeln und Zeichen nicht mehr greifen.

Im musikalisch-szenischen Zusammenspiel ist die Projektion ein zentrales Thema. Sie vollzieht sich auf diversen Ebenen: Zwischen der Stimme und den Instrumenten, dem Solo und dem Kollektiv, dem Klang und der Bewegung, dem Sprechen und Singen usw., also überall dort, wo die Präsenz des einen auch die Abwesenheit des anderen hervorbringt. Doch immer wieder schichten sich die beteiligten Ebenen um. So mutiert zum Beispiel das Vokalensemble von einem Chor zu einer Gruppe stummer Darsteller bis hin zu einer beweglichen Klanginstallation, oder die Musiker transformieren sich zwischendurch zu akustischen Bühnenbildern. Für die Konzentration auf solche Umdeutungsmomente haben wir uns entschieden, auf ein Bühnenbild oder theatralisches Licht zu verzichten, und stattdessen alle Relationen allein mit den beteiligten Protagonisten zu erzeugen.

Es ist uns wichtig, die Thematik der Projektion nicht lediglich auszustellen, sondern als Frage zu thematisieren, weil sie grundsätzlich das Verhältnis unserer Künste, das Verhältnis also der Musik zum Tanz, betrifft. Schrittweise wandelt sich dieses Verhältnis im Laufe unserer Komposition: von der Zuschreibung über die Bespiegelung bis hin zur Berührung.

Das Projekt entstand in einem regen Dialog, der immer wieder auch von anderen Gesprächspartnern begleitet wurde. Vielen möchten wir dafür danken. Peter Weber danken wir dafür, wie er während der Entstehungsphase zwischenzeitlich hinzugestoßen ist und mitgewirkt hat. Anett Lütteken hat das Projekt von Anfang bis Ende mit kostbaren Anregungen und unterstützenden Hilfestellungen begleitet. Dafür danken wir ihr sehr herzlich.

Isabel Mundry und Jörg Weinöhl, im April 2011

nicht ich – wie kommt man ins freie?

„Wie kommt man ins Freie?“ – Kleists Essay „Über das Marionettentheater“

Heinrich von Kleists Text „Über das Marionettentheater“ sei ein „Stück Philosophie“ und zwar ein „von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie“. Es war Hugo von Hofmannsthal, der den bis dahin wenig beachteten Essay 1922 in sein berühmtes „Deutsches Lesebuch“ aufnahm und ihn damit als herausragendes geistesgeschichtliches Zeugnis nobilitierte. Genauso aber ist diese nur wenige Seiten umfassende Abhandlung ein Stüweck Autobiographie, aus historiographischer Perspektive zudem ein Exempel für die Formenvielfalt journalistischer Polemik und – natürlich und wahrscheinlich vor allem – eine bedeutende ästhetische Reflexion. Ihr Urheber freilich erfuhr kaum direkte Resonanz auf seinen zugegebenermaßen nicht offenkundig leserfreundlich konzipierten Beitrag zu den von ihm selbst zwischen Oktober 1810 und März 1811 herausgegebenen „Berliner Abendblättern“. Lediglich von der erbosten Reaktion eines Kollegen aus der Redaktion wird berichtet: Durch Kleists Verlautbarungen über „die erbärmlichen Karikaturpuppen eines Marionettentheaters“ seien seine eigenen Texte – es handelte sich um Anekdoten über den englischen König Georg II. – „in unwürdige Nachbarschaft“ und also in ein schlechtes Licht gestellt worden.

Spät erst, sehr spät, hat der Text dann eine ihm gemäßer scheinende Aufnahme erfahren: Ebenfalls im Jahr 1922 rubrizierte ihn der berühmte Germanist Friedrich Gundolf in seinem einiges Aufsehen erregenden Kleist-Buch völlig selbstverständlich im Abschnitt „Nebenwerke“. Darin sei „gegen Kleists Art“, wie Gundolf urteilte, „von einem Problem der Weltweisheit“ die Rede, vom unrettbar problematischen Verhältnis des Geistes zum „Trieb-chaos“ nämlich, und somit von der „schwerste[n] Aufgabe des neueren Menschen und zumal Künstlers überhaupt“. Gundolf beschreibt derart wider Willen plastisch, wenn auch skeptisch, Kleists im zwanzigsten Jahrhundert immer wieder heraufbeschworene absolute Gegenwärtigkeit. Auf welcher unvergleichlichen Weise er überdies in der scheinbar nur freischweifenden Reflexion „Über das Marionettentheater“

Einblick in die Prämissen seiner Arbeit gewährte, entging Gundolf durchaus nicht. Dennoch mochte er nicht konzedieren, dass man es – so betrachtet – recht eigentlich sogar mit einem ‚Hauptwerk‘ Kleists zu tun hat. Diese Einsicht scheint eher den Lesern des fortschreitenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts vorbehalten geblieben zu sein. (Post)modern empfänglich waren und sind diese für die Reize der offenen Form, die sich jeglicher Gattungsordnung entzieht, mithin für das hier so einladend eröffnete freie Spiel der Spekulation, das immer wieder auch zu kreativer Rezeption eingeladen hat.

Innere und äußere Gesetzmäßigkeiten der Textstruktur

Kleist gliederte seinen Text in vier Teile, die als Kopartikel der jeweiligen Ausgabe der „Abendblätter“ erschienen. Der schlichte ‚Bauplan‘ korreliert mit der gewählten Publikationsform und der hieraus resultierenden, zweifellos einen enormen Schreibdruck erzeugenden Publikationsanfordernis. In ihr hat man denn auch die tiefere Ursache für die im Text vorhandenen Inkohärenzen erkennen wollen. Unabhängig davon aber erzeugt das Separieren der vier, vom Autor als Einheit gedachten Teile, den Anreiz, eben diese in der geschilderten Mannigfaltigkeit selbst zu erkennen, diese also eigenständig zu konstituieren. Während er sich im ersten Abschnitt den mechanischen Aspekten des Marionettentheaters zuwendet, stehen im zweiten die Idealvorstellungen des Tänzers, der einer Aufführung eines Marionettentheaters beiwohnt, im Vordergrund. Ihn fasziniert die im Puppentanz sichtbar werdende und gemachte und damit faktisch abstrahierte Form der Bewegung, die Bewegung an sich, wenn man so will. Noch mehr aber ist er von der vornehmlich in dieser Kunstform wirksamen Fiktion der Aufhebung der „Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften“ affiziert und vom Anteil des „Maschinisten“ daran, also des Puppenspielers.

Weniger organisch als die beiden ersten Teile werden die beiden hierauf folgenden verfasst, was annehmen lassen könnte, dass die gedankliche ‚Baustelle‘ derart ganz bewusst die ihr angemessene sprachliche Form erhält. Ein Jüngling, der am eigenen Erscheinungsbild die Kunst-Schönheit des antiken „Dornausziehers“ wiederzuerkennen meint, verstrickt sich aufgrund dieser buchstäblich selbstbezogenen Kunst-Interpretation in Projektionen. Beschrieben wird damit eine am eigenen Leib – physisch wie psychisch – erfahrene, im Kern aber natürlich archetypische

Situation: Bewusstseinszugewinn geht mit herben Verlusten einher und bleibt chronisch schmerzhaft. Mit der Geschichte von der Ernsthaftigkeit des fechtenden Bären schließt der Bericht irritierend genug. Formuliert wird nun die Einsicht, dass allein seelen- und bewusstlose Puppen bzw. instinktgesteuerte Tiere „Grazie“ und damit in jeder Hinsicht unbefruchtete Schönheit ausstrahlen können. Umso bestürzender bleibt das unausweichliche Fazit, dass es für einen denkenden Menschen kein Zurück gibt, wenn das und weil das Bewusstsein vorhanden ist. Die für Heinrich von Kleist so typische und in vielen seiner Werke thematisierte Sehnsucht nach der Bewusstlosigkeit im weitesten Sinne wird so in der melancholischen Suche nach der verlorenen Grazie auch theoretisch legitimiert.

Verrätselung als ästhetisches Programm

Kleist war klar, dass sein ambitioniertes Zeitschriftenprojekt insgesamt gefährdet sein würde, wenn er die Berliner Zensur allzu offenkundig provozierte. Daher ist davon auszugehen, dass er die Verrätselung seiner Texte (und zwar geradezu paradigmatisch im Essay „Über das Marionettentheater“) im Sinne einer journalistischen Taktik systematisch betrieb. Eine Taktik, die augenscheinlich allerdings erst langfristig wirklich aufgegangen ist, denn die Lust an grenzenloser Decodierung und Dekonstruktion eignete seinen eigenen Zeitgenossen nur bedingt, weshalb sie Kleist im übrigen ja generell die Tendenz übelnahmen, die rhetorische Kategorie der Klarheit durch seinen extrem individualisierten und damit alle Konvention in Frage stellenden Sprachgebrauch zu unterlaufen.

Angreifbar machte er sich im konkreten Fall durch satirische Elemente, die man heute wahrscheinlich zu Recht als eher marginal betrachtet. Indem er ein Marionettentheater in einer schäbigen Bretterbude auf dem Marktplatz ins Zentrum des Interesses rückt, düpierte er einmal mehr den berühmten Direktor des Berliner Nationaltheaters, August Wilhelm Iffland. Weil er Kleists

Schauspiele partout nicht bringen wollte, verrannte sich dieser in einen unerquicklichen und sowieso aussichtslosen journalistischen Krieg gegen den übermächtigen Kontrahenten.

Davon abgesehen spielt Kleist hier ganz offen eine unetablierte und entschlossen unbürgerliche Kunstform gegen das Establishment aus. Damit verknüpft ist das definitiv epochenübergreifende Bedürfnis nach einer Antwort auf die Frage, wo und wie sich denn eigentlich Erkenntnisse über die wahre Kunst gewinnen lassen können. Kleist versucht also, das Marionettentheater mit anderen, mit neuen Augen zu sehen. Und kehrt sich damit dezidiert von einer erstarrten Kunstform ab. Damit ertastet er sich bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Zugang zum „Kunstwerk der Zukunft“, den nach ihm keinesfalls nur Richard Wagner beschränkt hat. Geradezu bemerkenswert unverdrossen dokumentiert er diesen, denn es war noch nicht allzu lange her, dass ihm Johann Wolfgang von Goethe kühl ablehnend angeraten hatte, seine Schauspiel-Projekte doch besser für ein „Theater der Zukunft“ vorzusehen. Einige der dazu erforderlichen gedanklichen Prämissen formuliert Kleist in diesem Essay. Damit präfigurierte er für andere, denen es gleichfalls um die Ausdrucksmittel der Künste und ihr Verhältnis zueinander geht, wo es anzusetzen gilt. Augenscheinlich war dies zugleich ein zukunftssträchtiger Ansatz zur Meta-Reflexion über den Status der Kunst. Nicht ganz von ungefähr lässt nämlich auch Thomas Mann seinen Protagonisten Adrian Leverkühn genau dort ansetzen: „Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? [...] Hier wird *auch*“, sagte er und zupfte an dem roten Einlegebändchen in den Schriften Kleists auf dem Tische, „vom Durchbruch gehandelt, nämlich in dem vortrefflichen Aufsatz über die Marionetten.“

Anett Lütteken

nicht ich –

inhaltsangaben der teile

1. Nicht ich

Abwesenheit

Die Erzählung von Kleist beginnt in einem öffentlichen Raum und in einer offenen Situation. Irgendwann, im Winter 1801, beobachtet ein Ich-Erzähler in einem Park der Stadt M. einen Tänzer, welcher wiederum Marionettenspieler beobachtet. Die Beteiligten könnten sich wieder voneinander lösen, ohne einander zu erkennen zu geben, doch sowohl der Betrachter als auch der Tänzer verstricken sich: zunächst in ihre eigene Neugierde, später in ein Gespräch miteinander, das wesentliche Fragen ihrer Existenz berührt.

Auch unsere Komposition wird durch eine Annäherung eröffnet. Zunächst allein im Tanz, später im Wechselspiel zwischen Tanz und Musik, erzeugt sei eine Reihe von Schwellenmomenten, wie sie einem überall und jederzeit begegnen können: In einen Zustand ungerichteter Wahrnehmung bricht plötzlich eine Irritation ein. Das kann ein unerwartetes Geräusch im eigenen Zimmer sein, ein Anrumpeln auf der Strasse oder ein Blick, der überraschend auf einen selbst gerichtet ist. Solche Momente bewirken ein Aufzucken, ein Innehalten, vielleicht ein Zittern. Doch mit der Zeit verlieren sie an Schärfe. Reißen sie einen aus dem einen Fluss der Zeit heraus, so verlieren sie sich später wieder in einem anderen.

Mehrfach werden vergleichbare Irritationsmomente im Wechselspiel zwischen Musik und Tanz durchgespielt, mehrfach verrauschen sie wieder. Doch an einer dieser Schwellen verfängt sich das Geschehen. Eine Sprechstimme vom Band eröffnet die Erzählung, unsere Komposition nimmt ihren Lauf.



Über das Marionettentheater

Der Ich-Erzähler zeigt sich erstaunt über das Interesse des Tänzers an den Puppen. Darauf erläutert dieser die Konstruktionsprinzipien der Marionetten und versteigt sich dabei zunehmend in die These, dass erst die Mechanik überhaupt ein wahrhaftiges Tanzen ermögliche. Den Marionetten stünden weder die Schwerkraft noch Müdigkeit, Zierde oder falsche Ambitionen im Wege. Die Abwesenheit menschlicher Begrenzungen ermögliche ihnen erst das Erlangen ungetrübter Anmut.

In diesem Teil folgen Tanz und Musik einerseits dem Takt und den Bildern der Sprache. Andererseits destillieren sie ein zentrales Motiv des Textes heraus, nämlich die Überhöhung der Technik gegenüber menschlichen Unzulänglichkeiten. Hierfür haben wir nach Äquivalenten gesucht und in Tanz und Musik Prinzipien entwickelt, die sich selber generieren und dabei zunehmend komplexer, aber auch zunehmend artifizieller und selbstbezoglicher werden. Sie simulieren das Lebendige, doch werden sie dabei zunehmend autistisch.

Bewegung und Klang stehen hier weitgehend entkoppelt gegenüber. Die Musik verwickelt sich in Pattern, der Tanz versteigt sich in Bewegungssequenzen, die den Spielraum immer mehr einengen. Beide Ebenen finden kaum zueinander. In dem Maße, in dem sich Tanz und Musik in ihre eigenen Systeme verstricken, verlieren sie sich gegenseitig aus dem Blickfeld.

Das schlagende Herz

Das Spiel der Selbstbezüglichkeit könnte sich endlos fortsetzen, doch wir lassen es in eine Erstarrung münden und wenden uns deren Rückseite zu. In Ovids *Metamorphosen* will Daphne den Bedrängnissen von Apollon entfliehen, indem sie das Menschsein hinter sich lässt und sich in einen Baum verwandelt. Doch Apollon umarmt darauf den Baum und verspürt in ihm doch noch ihr schlagendes Herz. Dieses Bild haben wir gewählt, um unsere eigene Komposition einer Transformation zu unterziehen. Die Wiederholung, bis eben noch Träger der Erstarrung, wird hier zum Träger der Öffnung. Mit jedem neuen Puls wird eine neue Umdeutung vollzogen. Der Bühnenraum verwandelt sich, die Musik klingt nach und nach aus.



2. In Sicht

Der zweite Teil unserer Komposition fokussiert den Mittelteil der Marionetten-Erzählung, doch sie löst sich von dem Wortlaut Kleists und blendet stattdessen neu geschriebene Texte ein.

Diesmal holt der Ich-Erzähler zu einer Geschichte aus. Er berichtet von einem schönen Jüngling, der in einem Bad eine unwillkürliche Geste vollzieht, sich dabei im Spiegel sieht und plötzlich als das perfekte Abbild einer berühmten Statue erkennt. Von diesem Moment an versucht der Jüngling unermüdlich, diese Geste zu reproduzieren. Doch er scheitert daran und verliert während eines Jahres seine Schönheit und Anmut. Dies ist die Essenz dieser Geschichte, doch sie lässt sich in vier Abschnitte zerlegen, die wir je für sich beleuchtet haben:

irgendwann

In der Geschichte wird zunächst erwähnt, dass der Jüngling bereits eine Ahnung von seiner Schönheit habe, durch die Blicke anderer. Zudem habe er die Statue zuvor in Paris besichtigen können, von ihr gäbe es wiederum viele Reproduktionen in deutschen Museen. Schönheit und Bespiegelung, Bild und Abbild – dies sind die Koordinaten, in denen sich der Jüngling beim Blick in den Spiegel verfängt. Nicht einfach sich selbst sieht er dort, sondern er erkennt sich als ein durch Kunst und Gesellschaft etabliertes Schönheitsideal.

Der Text von Peter Weber zeichnet eine vergleichbare Bewegung nach, verlagert jedoch den Schauplatz auf ein Schiff und die Zeit in die Gegenwart. Tagesausflügler wollen sich der Naturschönheit eines Archipels zuwenden, doch dabei verharren sie in den Mustern ihres Alltags. Handys klingeln, Geldmünzen klippeln, Fotoapparate werden hektisch gezückt. Das Ganze wird von kreisenden Möwen umspielt, die in ihrem Vor und Zurück die Unruhe der Menschen spiegeln. Ein Ich-Erzähler möchte eine von ihnen fotografieren, fokussiert sie und sieht sie auf sich zufliegen. Doch dann erblickt er plötzlich sich selbst: gespiegelt im Auge des Tiers.

Die Musik verhält sich zum Text wie der Fotograf zur Natur. Sie verdinglicht und überzeichnet die sprachlich formulierten Motive, erzeugt zum Beispiel Wellenbewegungen, lässt Gläser klirren oder Fotoapparate klicken. Szenisch wird das Schwarmverhalten der Menschen dargestellt. Das Vokalensemble erzeugt wandelnde Gruppenformationen. Der Tänzer ist einer aus der Menge: ein möglicher Fokus, ein Subjekt das sich verhält.

im Augenblick

Der Blick in den Spiegel (Kleist) oder in das Auge der Möwe (Peter Weber) bedeutet hier wie dort einen Riss in der Wahrnehmung. Der Jüngling im Bad sowie der Fotograf auf dem Schiff prallen, aus einem Zustand vermeintlicher Selbstvergessenheit, auf den Blick auf sich selbst.

Musik und Tanz erstarren hier. Wie in Zeitlupe wird der Blick in den Spiegel in eine minimalistische Sequenz von Klängen und Bewegungen zerlegt. Nach und nach formieren sie sich zu einem Ganzen. Der Jüngling im Bad fragt seinen Begleiter, ob er das auch gesehen habe. Dieser reagiert mit Ironie. In unserer Komposition endet dieser Abschnitt mit schallendem Gelächter.

danach

Der Jüngling möchte die Geste wiederholen, um sie erneut zu zeigen. Wieder und wieder versucht er es, doch immer weiter entfernt er sich davon.

Die Bühne wird hier durch eine diagonale Achse geteilt. In der hinteren Hälfte erklingt, durch den Sopran und die Streicher, eine Melodie. Sie repräsentiert die Statue und wird mehrfach variierend wiederholt. Im Anschluss daran erzeugt der Tänzer in der vorderen Bühnenhälfte eine Geste, als Pendant zu der Melodie. Er vollzieht sie im Sitzen und legt dabei seinen Arm auf dem Schoß ab. Als er die Geste erneut zeigen möchte, steht er auf, doch das angewinkelte Bein ist nicht mehr da. Eine Irritation entsteht. Wieder und wieder versucht er, sie zu überwinden, doch immer mehr wird die Geste dabei verzerrt. Einhergehend damit verzerrt sich auch die Ursprungsmelodie des Soprans. Bild und Abbild transformieren sich gegenseitig. Sie münden in ein absurdes Getriebe von Wiederholungen, und hinterlassen schließlich nur noch Kratzbewegungen und –geräusche.

irgendwann

Kleist lässt diese Passage durch eine zeitliche Distanznahme ausklingen. Er berichtet von einem Zeugen, der die Geschichte immer noch erzählen könne. Peter Weber hat hierfür einen zweiten Text verfasst. Er thematisiert das generelle Verfließen der Zeit, welches doch in jeder Gegenwart ein je anderes Gesicht erhält.

Auch Musik und Tanz vollziehen hier Auflösungsbewegungen. Die eben noch zugespitzten Geräusche und Gesten rücken schrittweise in die Ferne. Sie werden durch Anderes überlagert und verschwinden. Der Chor tritt ab, die Musiker verteilen sich anders im Raum, die Bühne wird leer.

3. Ich und Du

„Glauben Sie diese Geschichte“ fragt der Tänzer am Ende des dritten Abschnitts den Ich-Erzähler, nachdem er ihm von einem gescheiterten Fechtkampf gegen einen Bären erzählt hat. „Ja glauben Sie denn ihre eigene Geschichte selber nicht?“, hätten wir ihn am liebsten fragen wollen. Die Marionetten-Passage, die Geschichte des Jünglings und jene des Bären – sie können als Parabeln für eine anzustrebende Anmut gelesen werden, doch sie alle durchweht eine Spur des Zweifels. Der Ich-Erzähler streut ironische Anmerkungen ein, während der Tänzer die Marionetten idealisiert, der Jüngling im Bad eifert einem Kunstwerk nach, das bereits durch Reproduktionen seine Einmaligkeit eingebüßt hat, und der instinkthaft reagierende Bär ist ein Zuchttier aus dem Stall.



Mit einer Reihung relativierender Formulierungen, die wir aus der Kleist-Erzählung herausgefiltert haben, leiten wir den dritten Teil unserer Komposition ein.

Der Fechter will seine Meisterschaft im Kampf gegen den Bären beweisen, doch dieser reagiert jenseits des Vorstellbaren. Die Kunst des Meisters zielt ins Leere. An diesem Bild orientiert sich unser dritter Teil. Bis dahin haben wir verschiedene Möglichkeiten der Begegnung von Tanz und Musik durchgespielt, von der Gegenüberstellung bis hin zur Bespiegelung. Ein zentrales Motiv war dabei die Projektion. Hier lassen wir sie zerfallen und nehmen eine Gegenperspektive ein. Dafür haben wir ein Gedicht von Inger Christensen gewählt und es Wort für Wort auf seine möglichen Brechungen in unseren Künsten befragt. Herausgekommen ist dabei eine Sprache des Ertastens. Sie bildet den Versuch – frei nach Roland Barthes – unsere Künste zu vergessen, um sie auf andere Weise wieder denken zu können.

Isabel Mundry

Handwritten musical score for a vocal ensemble and orchestra. The score includes parts for Soprano, Mezzo Soprano, Tenor, Bass, Tenor Bass, and various instruments including Percussion, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, and Violoncello. It features tempo markings like "ca. 56" and "ca. 66", dynamic markings such as "ppp", "mp", "mf", "p", and "f", and performance instructions like "Pergamentpapier knistern" and "Schritte von Menschen auf Nies". There are also stage directions in a table for "RÄUM BEWEGUNG".

RÄUM BEWEGUNG	1	2	3	4
Warten	Eintauchen...			IX (von Feste) bestimmt Ansetzen zurück-

Partiturseite von „Nicht ich, Abwesenheit“

(Abb. Seite 10)

In der Zeile „Raum, Bewegung“ sind Begriffe notiert, die sowohl für musikalische als auch choreographische Entscheidungen hinweisend waren. Die eingeklammerten Fermaten zeigen an, dass der Tänzer deren Dauer bestimmt.

Partiturseite von „In Sicht, danach“

(Abb. Seite 29)

In der Zeile „Raum, Bewegung“ sind hier Bühnenpositionen für das Vokalensemble vermerkt sowie ein inhaltlicher Hinweis für die Choreographie.

Leseplan und Skizze zu „In Sicht, irgendwann“

(Abb. Seite 12/13)

Aus der Lektüre des Mittelteils des Marionettentextes wurden Schlüsselbegriffe angeleitet, die Peter Weber als Hinweise für seine Textgestaltung bekommen hat.

Partitur © 2011 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

<p>WÜNSCHE AN DEN TEXT (Bilder/Ideen/Format)</p>	<p>als Szenarie stelle ich mir öffentliche Räume vor und das "Funktionieren" der Menschen in ihnen, das Unverbindliche Aneinander-Vorbeigehen, die Distanz, selbst wenn man sich räumlich nah ist: ein fenezelles "Mitschwimmen", wie ein Blick von oben oder von einer stehenden Kamera aus <u>sehen</u></p> <p style="text-align: right;">VIELLEICHT EIN ANGEDEUTETER FOCUS AUF D. WIPPMOMENT</p>			
<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">BESCHREIBUNGEN ASSOCIATIONEN</p>	<p>TEXTLÄNGE: (ca. 2)</p> <ul style="list-style-type: none"> IRGENDWANN DAS WIEDERHOLBARE DIE UNGERICHTETE ERFAHRUNG DER ÜBERSICHT DIE SOUVERÄNITÄT DIE GESELLSCHAFT (DER SCHWARZ) DIE AHNUNG DAS ÜBERSCHAUBARE SICH LASSEN DIE DISTANZ FREMDERFAHRUNG DER BLICK AUF ANDERE BEGRIFFLICHKEIT ÖFFENTLICHE RÄUME KLEIDUNG SCHEMATA IM GRIFFF HABEN FLÄCHE 			
<p>KLEIST</p>	<p>Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war.</p>	<p>Er mochte ungefähr in seinem sechzehnten Jahre stehen, und nur von ferne ließen sich, von der Gunst der Frauen hervorgerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken.</p>	<p>Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht;</p>	<p>der Abguß ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen.</p>
<p>ANALYSE:</p>	<p>ICH - - - beobachtend - - -</p>			
<p>JÜNGLING</p>	<p>allgemeine Anmut</p>	<p>erste Spuren von Eitelkeit</p>	<p>Blick auf Statue</p>	
<p>SCHAUPLATZ (nah) ↑ (fern)</p>	<p>im Bad</p>	<p>im Allgemeinen, irgendwo: Gunst der Frauen</p>	<p>in Paris in deutschen Sammlungen</p>	
<p>BLICK:</p>	<p>(DER KOLLEKTIVE BLICK...)</p>	<p>der Frauen auf Jüngling</p>	<p>von beiden (ich + Jüngling) auf Statue</p>	<p>Die Blicke auf Reproduktionen d. Statue</p>
<p>ZEIT</p>	<p>zur Stunde (im Bad)</p>	<p>irgendwann im 16. Lebensjahr des J.</p>	<p>Kurz zuvor</p>	

<p>- Der Chor wechselt variabel die Blickrichtung</p> <p>- Die 3 Holzblätter spielen auf Handtrommeln aus Teil: Hautgeräusche, z.B. Tasten, Streicheln, Kratzen</p> <p>- Die 3 Stecker erzeugen einen Raum im Raum, um den Tänzer herum (auch Handgeräusche, aber auch Klänge, die mit Sängern und Klänge vorresonanzieren)</p>	<p>Es gibt immer einen zentrierten Punkt (die lauteste Stelle, die Verdichtung...), quasi: der Umschlag zwischen Versuch und Scheitern.</p> <p>Im Anlauf gehen Stimme (Sängern) und Tanz je quasi synchron, nach dem Umschlag zerfällt das Zusammenspiel.</p> <p>(Gewolltes, Synchronisation) (Scheitern)</p> <p>- Die 3 Holzbl. mit den "Haut-Klängen" spielen d. Tänzer, die 3 Kl. spielen d. Stimme</p> <p>- Der Chor ist quasi: die Spielachse, auch Ort des Zerplatzens</p> <p>- Klänge / Schläge: verdrängen die Klänge</p>	<p>zunehmend zerfällt das Organische und Taktile der Musik, es bleibt quasi ein Gefühl der Präzision, das immer künstlicher wird:</p> <p>- Atemerüst als Loop vom Band</p> <p>- Digitale Klänge vom Synthesizer usw.</p> <p>Klar zurückgenommene Musik, vom Voraus-jungen bleibt quasi nur noch der Krachschlag</p> <p>Sängern, Chor und Tänzer gehen nach hinten</p> <p>klavier Hf. ob. Tf.</p> <p>schlags Hf. Na Tf. Vc</p>	
<p>(DAS GEWOLLTE ICH)</p>	<p>EINE ART TEXTKOLONNE, ca. 25 Zeilen</p> <p>je ca. 3,4 Worte pro Zeile, die immer um das gleiche kreisen. Annäherungen an eine nicht erreichbare Optimierung. Ein Abtasten.</p> <p>ASSOCIATIONEN: - Fitness-Studio - Schönheitsoperationen - Körperwahrnehmung</p>	<p>(DIE NATUR)</p> <p>Ein Text zu folgenden Aspekten:</p> <p>- Das Rauschen d. Zeit</p> <p>- Die Natur</p> <p>- Der Blick woanders hin</p> <p>- Das Innere, Vergehen, Verschwinden... ca. 1-1 1/2 Seiten</p>	
<p>VERSUCHE:</p> <ul style="list-style-type: none"> - FIXIEREN WOLLEN - REPRODUKTION - OPTIMIEREN WOLLEN - ZEIT ANHALTEN WOLLEN, - VERGÄNGLICHKEIT VERLEUGNEN - ZEIGEN WOLLEN, - SCHÖNHEIT NORMIEREN - ZUM KUNSTWERK WERDEN <p>(GESICHT)</p>	<p>VERGEBLICHKEIT:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ERSTARRUNG - ERFAHRUNG DES SCHEITERNS - SELBSTVERLUST - SCHÖNHEITSVERLUST <p>(FRATZE)</p>	<p>FORTGANG DER ZEIT</p> <p>Relativierung: aus schwerer Erfahrung wird eine Geschichte</p> <p>die Natur / das Weiterziehen / der Blick von woanders</p>	
<p>Er erröte, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, missglückte.</p>	<p>Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen - was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten.</p>	<p>Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine Unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen,</p>	<p>... und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.</p> <p>Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalles war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte.</p>
<p>Zuschauen</p>	<p>Unbedächtig Auslachen</p>	<p>(beobachtend)</p> <p>berichten v. d. Geschichte, bezeugen</p>	
<p>erneute Versuche, um Moment d. Königsdanz zu wiederholen und zu zeigen</p>		<p>→ Suche nach Fixierung d. Schönheit Verlust d. Schönheit (Erstarrung: wie Eises Netz)</p>	
<p>→ jeder bei sich: versuchend/zeigend (J.) beobachtend/ironisierend (I.)</p>		<p>irgendwo, beim Jüngling</p>	

nicht ich – libretto

1. Nicht ich

Abwesenheit

Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, der seit kurzem, in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper angestellt war, und bei dem Publico außerordentliches Glück machte.

Ich sagte ihm, daß ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehreremal in einem Marionettentheater zu finden, das auf dem Markte zusammengezimmert worden war (...).

Er versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne. (...)

Über das Marionettentheater

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz erfordere?

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden* Linie bewegt wird, die Glieder schon *Courven* beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre. (...)

Ich fragte ihn, ob er glaubte, daß der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein (...) müsse?

Er erwiderte, daß wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, daß es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (...) überhaupt die natürliche sei (...).

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als *der Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*.

Ich erwiderte, daß man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt.

Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich (...). Inzwischen glaube er, daß auch dieser letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, daß ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelt einer Kurbel, so wie ich mir gedacht, hervorgebracht werden könne.

Ich äußerte meine Verwunderung zu sehen, welcher Aufmerksamkeit er diese, für den Haufen erfundene Spielart einer schönen Kunst würdige. (...)

Er lächelte, und sagte, er getraue sich zu behaupten, daß wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelt derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgendein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit (...), zu erreichen imstande wäre.

Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben? (...)

Es tut mir leid (...), denn wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. – Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen. (...)

Wie, fragte ich (...), sind denn diese Forderungen, die Sie an die Kunstfertigkeit desselben zu machen gedenken, bestellt?

Nichts, antwortete er, was sich nicht auch schon hier fände; Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur Alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte.

Und der Vorteil (...)?

Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zierte*. – Denn Ziererei erscheint, wie sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgendeinem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin (...) keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere (...). (...)

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. (...) Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. (...)

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander griffen.

(aus: Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“)

Das schlagende Herz

2. In Sicht

irgendwann

Bald Winter, halbvolle Tische (im Sitz- und Spazierparadies, das Klirren letzter Gläser). Tagesausflügler versammeln sich (am Hafen), wir warten auf das Schiff. Auf den Prinzeninseln herrscht Eigenzeit, (Gesetz der Gemächlichkeit). Kleiner Archipel vor der Metropole, die Hafenanlagen befinden sich in geschützten Nordbuchten, sie werden früh in Schatten getaucht. Schlafende Hunde. (Katzen gehen durchs Gitter, Spatzen in Erwartung, alles will zu den Pollern). Weissflug der Möwen, jetzt steigen sie auf, (unsichtbar zuvor, Uferhühner eben noch, Dachratzen, Dachvorsprung- und Giebelsiedler, plötzliche Aufregung), sie formieren sich zu Gesellschaften heller Individuen. Der steigende Schatten: (die Zone ihrer Dämmerungsaktivität, Nährbereich). Sie folgen der Luftschattenlinie, (über der die Mücken, Tagesmücken, ihr Blut warm halten). Pfeillaute, Peil- und Kreiselflug, nie stirbt eine Inselmöwe, (ihre Zahl bleibt gleich seit je, sie sahen Inseln auftauchen und verschwinden). Sie tun, was sie immer taten: Sie halten die Bewegungen (der Flossler, Flügler, Füssler) im Auge.

Der Tutruf des ankommenden Schiffs teilt die fliegende Gesellschaft, die obere Hälfte folgt dem steigenden Licht, (die höchstfliegenden Tiere rufen in Erinnerung: Zyklen und Erdzeitalter, die Himmel über jedem Glauben, Wünschen, Wissen.) Die niedrigfliegenden suchen das Grau, sie lenken ihre Schwarmintelligenz auf Hafendinge, (sie fliegen Kaufkreise, Nachfrage, Nachfrage). Schon spaziert der erste Verkäufer durchs Drehkreuz, auf einem Brett schultert er frische Brotringe, (gestapelt zu einem Turm). Mitten in der Menge, stemmt er seine Ware in die Höhe (und setzt sich den Brothut auf, Turmkrone, König Kreisel plötzlich, Brothoheit). Er ruft aus zahnarmem Mund Angebot, Angebot, (jetzt pfeift er), sein Arm, sehe ich, bewegt sich nach Flugmustern der Vögel, der Mann geht am Vogelfaden. (Zu seinen Füßen das Heer der Spatzen, gefallene Sesamkörner sammelnd. Den letzten Ring steckt er sich in den Mund, und zieht mit leerem Tablett davon). Wir steigen ein.

Vibrationen eines Telefons, Reflexe, einige der Einsteigenden suchen nach ihren Geräten, durchtasten ihre Hüllen. (Elmsfeuerchen aufkommender Nervosität, Vorzeichen der Eile, die uns erwartet). Das Schiff legt ab. Die höchstfliegenden Möwen rufen Kreisläufe in Erinnerung, die flachfliegenden nehmen die Verfolgung auf. Wir gleiten ins Offene, (die Sonne geht dotter-schwer ins Meer. Passagiere an der Reeling, sie werfen Brotstücke in die Luft). Hinter uns ein wildes Geschwader (schlanker Jäger), hektische Bewegungen der Flügel, Peil- und Zielflug, (Staffeln in wechselnden Formationen, als sei ein gemeinsamer Angriff geplant). Sobald aber eine Möwe ein Brotstück erwischt hat, dreht sie jäh ab (und landet den Fang im Wasser). (Bläulichrot der Wasseroberfläche, die Schraubenspur nun hell gepunktet).

(Die Möwen, Salzsüsumwandlerinnen, können Meerwasser trinken, mit ihren Schnabeldrüsen, menschlichen Tränendrüsen ähnlich, filtern sie das Salz aus) Ich wollte das vorderste Tier fotografieren, Seitenwind, in der einen Hand hielt ich das Brot, mit der anderen brachte ich mein Telefon in Stellung. Die vorderste Möwe hatte mich entdeckt, sie wechselte (mit kleiner Drehung der Flügel, der äussersten Federn) vom Jagdflug zur Schwebung, sie liess sich zu mir heruntersinken. Ihr Kopf mit dem nach unten gespitzten Schnabel. Als sie anbiss, waren wir plötzlich Aug in Auge. Gelbes Jahrmillionenauge. Scharf blickendes Gelb, rot umrändert, (umschminkt vom Rot einer Vogelhaut, dem Kammrot der Hühner ähnlich, älteste Signalfarben, höhere Schminke.) Starres Flugauge, der Perspektivenblick, ich sah mich in der Pupille gespiegelt: Spiegelmann.

(aus: Peter Weber: „Nicht ich – Das Auge der Möwe“)

im Augenblick

danach

kein ich
in sich sinkend
sichtendes

ein senden
kaum ein erdenken
sodann

keine suche
ein leises reisen
nur

nicht du
nur durch deiniges
im gesicht

sachte sachte
kratzend
am lachen
was woanders noch
wo sonst

kein ich
nein
ich bins wohin auch
doch nichts sichtig

(Isabel Mundry und Jörg Weinöhl)

irgendwann

Nie stirbt eine Inselmöwe, ihre Zahl bleibt gleich seit je, sie fliegen Uferkörnchen durch alle Himmel. Wo sie landen, ist Ufer. Sie besuchen uns an den Rändern des Schlafs, laden zwischen Augendeckeln ihre Sälzchen ab, Zermahlendes, Zerzwinkertes, eh und je. Chronos, der uns Zeit und Zählen beibringen will, erscheint in immer anderer Gestalt. Einst liess er sich mit Sanduhr abbilden, als geflügelter Greis. Als Turmuhren gebaut wurden, zeigte er sich auf Zeigern. Längst hält er sich zwischen Ziffern versteckt, schickt seine Boten aus, Synchronboten.

(aus: Peter Weber: „Nicht ich – eh und je“)

Glauben Sie diese Geschichte?
 Ich sagte ihm, daß ich erstaunt gewesen wäre...
 ...äußerte scherzend...
 Haben sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug...
 ... fragte ich, da er seinerseits ein wenig betreten zur Erde sah...
 Ich lachte.
 ...dachte ich...
 Er versetzte...
 Es scheine, versetzte er,...
 Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte,
 welche Unordnung, in der natürlichen Grazie des Menschen,
 das Bewußtsein anrichtet.
 Glauben Sie diese Geschichte?

*(Textsegmente aus „Über das Marionettentheater“
 von Heinrich v. Kleist, zusammengestellt von
 Peter Weber und Isabel Mundry)*

3. Ich und du

Andres berührt. Noch mit flecken von gras
 an der gesättigten haut wie in stille

Noch mit blättern an händen und füßen
 ort, der zuletzt

Andres zuletzt. Das, wechselnd
 von und zu bleibendem ort,
 hier ist

Andres, das sich an deine stimme
 in graubraunem pilz erinnert

Schlaf, der sich in stechenden nadeln an deinen
 körper erinnert, einen sonnenfleck

Noch mit der farbe des urnebels

Noch mit getrenntem

Getrenntes, das dich getrennt führt

Noch mit gras nach gras

Hinein in ein andres zuletzt

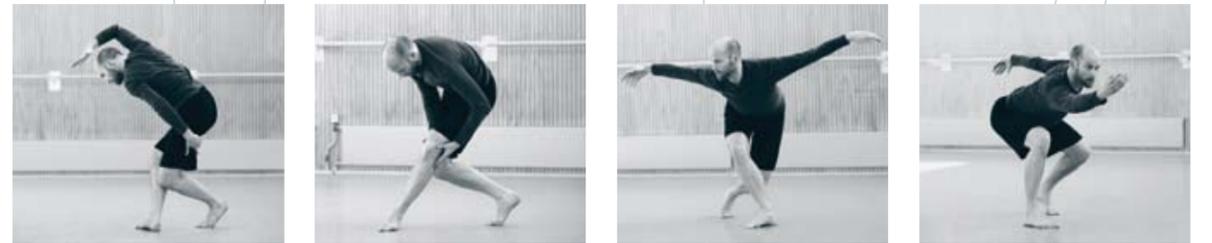
wie berührt

*(aus: Inger Christensen, Andres berührt, in: Gras
 (Übers.: Hanns Grössel). Münster: Kleinheinrich, 2010)*

Was bedeutet dieses „an jemanden denken“? Es bedeutet:
 ihn vergessen (...) und aus diesem Vergessen wieder und
 wieder erwachen. (...) Denn an sich ist dieses Denken leer:
 ich denke dich nicht, ich lasse dich einfach wiederauftauchen
 (in eben dem Maße, wie ich dich vergesse). Diese Form
 (diesen Rhythmus) nenne ich „Denken“: *ich habe dir nichts
 zu sagen*, es sei denn dieses „nichts“, und du bist es,
 dem ich es sage.

*(aus: Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe.
 (Übers.: Hans-Horst Henschen). Frankfurt: Suhrkamp,
 Frankfurt am Main 1988)*





nicht ich – versuch über das finden einer gemeinsamen sprache

Isabel Mundry und Jörg Weinöhl über ihre Zusammenarbeit an dem Kleist-Projekt *Nicht ich* im Gespräch mit Anne do Paço

Aus Anlass des 200. Todestages von Heinrich von Kleist arbeiten Sie zur Zeit an einem Werk, das in der Auseinandersetzung mit dem deutschen Dichter zu einer ungewöhnlichen Verflechtung verschiedenster Künste findet. Was reizt Sie an einer solchen Konzeption?

Isabel Mundry: Die Erzählung *Über das Marionettentheater* beschäftigt sich selbst schon mit den Sehnsüchten, die einen aus der eigenen Kunst heraus an eine Grenze treiben. Für mich stellt sich die Frage nach dem Innen und Außen mit jedem Werk neu, und es reizt mich sehr, sie nicht zu verbergen, sondern künstlerisch offen zu legen. Als ich Jörg bei seinem für das ballettmainz kreierten Soloabend *Das Wissen der Nacht* erstmals begegnete, hatte ich den Eindruck, dass ihn Ähnliches bewegt. Dieser Abend stellte die Frage nach dem Entstehen und Vergehen künstlerischer Sinneinheiten und siedelte sie zwischen den Künsten an: zwischen dem Tanz, der Raumgestaltung, dem Text und der Musik. Jörg widmete sich dem Thema künstlerischer Grenzüberschreitung jedoch nicht allein konzeptionell, sondern begab sich in die Innenräume seiner Gestaltungselemente geradezu mimetisch hinein. Ich glaube, in diesem Punkt berühren sich unsere Arbeitsweisen, indem wir beide einen Bogen zu spannen suchen zwischen strukturellen Reflexionen und sinnlichem Abtasten einer Idee – einen Bogen, den wir diesmal auch zwischen unseren Künsten spannen.

Jörg Weinöhl: Wir begegneten uns damals über unsere jeweilige Kunst, denn ich arbeitete in diesem Stück unter anderem mit Isabels Musik, und sie hat sich wiederum meinen Soloabend mehrfach angeschaut. So kamen wir in den Dialog, und als Isabel mich dann sehr vorsichtig und offen fragte, ob ich an dem Kleist-Projekt mitarbeiten möchte, sagte ich ihr unter der Bedingung zu, dass wir das Stück gleichzeitig entstehen lassen, diesen Weg also miteinander gehen, so dass ich nicht einfach eine bereits fertige Komposition im Nachhinein vertanze. Ich wusste zu diesem Zeitpunkt nicht, dass Isabel sich genau ein solches Experiment vorstellte: Ein Werk zusammen zu schreiben.

Die Erzählung ‚Über das Marionettentheater‘ gehört zu den vielschichtigsten und komplexesten Arbeiten Heinrich von Kleists. Wieso haben Sie sich ausgerechnet für die Auseinandersetzung mit diesem Text entschieden?

Isabel Mundry: Vermutlich genau wegen jener Vielschichtigkeit und Komplexität. Der Text umkreist Fragestellungen, die uns beide beschäftigen, auch innerhalb unserer jeweiligen Kunst. Zunächst waren wir wohl erst einmal von einer unbestimmten Ahnung getrieben, durch die künstlerische Auseinandersetzung mit ihm etwas aufdecken und entwickeln zu können. Es geht uns also nicht um eine Vertonung und Vertanzung des Textes im klassischen Sinne. Vielmehr geht es um eine künstlerische Imagination und Reflexion anhand desselben. Die Erzählung bewegt sich im Spannungsfeld zwischen dem Streben nach Perfektion und der Erfahrung, dass der Versuch, diese zu erreichen, eine neue Form existenzieller Zerbrechlichkeit hervorbringt. Sie öffnet Welten, die nicht nur wesentliche gesellschaftliche und soziale Themen berühren, sondern für mich auch eine Beziehung zu musikalischen Fragestellungen haben.

Können Sie etwas genauer ausführen, welche Themen dies sind?

Jörg Weinöhl: Der Text lässt sich sehr grob in drei Teile gliedern. Jede dieser drei Stufen handelt von Projektionen. Von seinem eigenen Ich ausgehend, sieht jemand in einem anderen etwas, was ihm fehlt: Der Tänzer, der von der Perfektion der Marionette träumt, die er nie erreichen kann; der Jüngling, der ein Kunstwerk, das bereits ein idealisiertes Bild eines Menschen ist, imitieren möchte; der Fechter, der im Gegenüber eines Bären die Natur als sein Ideal erkennt.

Wenn sich eine Komponistin und ein Choreograph zusammen tun, stoßen zwei sehr unterschiedliche Bereiche der Kunst aufeinander. Wie muss man sich den Entstehungsprozess eines solchen gemeinsamen Werkes vorstellen?

Jörg Weinöhl: Es ist der Versuch, eine gemeinsame Sprache zu finden. So, dass wir im Idealfall gemeinsam komponieren und choreographieren. Um ein konkretes Vorgehen zu beschreiben: Wir haben für die einzelnen Teile des Kleist-Textes jeweils Lesepläne erstellt. Diese sind für uns wie Landkarten geworden, die wir immer wieder bei



neuen Fragen in der Arbeit aufschlagen; das kann im gemeinsamen Konzipieren sein, aber auch zum Beispiel, wenn ich alleine im Ballettsaal bin. Ich bin in dieser Arbeit mit ganz neuen Fragen konfrontiert, zum Beispiel, wenn Isabel mich fragt, wie lange stellst du dir diesen Abschnitt vor. Für mich gab es bisher immer zuerst die Musik, auf die ich eingehen konnte. Hier ist das anders, und ich verstehe mehr und mehr was es heißt, kompositorisch in der Musik zu denken. Es gibt Teile im Stück, da war die Musik zuerst da, in anderen war es die Bewegung. Aber das Sprechen, Durchdenken (und manchmal das Ringen um das Verstehen) war stets der erste gemeinsame Schritt. Wir haben alle Entscheidungen gemeinsam getroffen, dies gilt für alle Bereiche dieser Arbeit. Es gibt andere Teile, die sind zeitgleich entstanden; Momente, in denen wir im gleichen Raum waren und jeder für sich gearbeitet hat. Genauso haben wir gemeinsam nach Schritten und Bewegungen im Ballettsaal gesucht und uns zusammen über die Partitur gebeugt. Sicher war jeder auch immer mit der eigenen Kunst beschäftigt, aber auch durch diese Phasen des Mitsichseins in der Arbeit zieht sich ein feiner kostbarer Faden unseres Dialoges.

Haben Sie das Gefühl, dass sich durch einen solchen Arbeitsprozess Ihr Komponieren verändert?

Isabel Mundry: Das sehr intensive und analytische Eindringen in ein Sujet, mit dem ich kompositorisch arbeite, ist eine Vorgehensweise, die mir generell sehr nah ist. Bei meinem Musiktheater *Ein Atemzug – die Odyssee* bin ich ähnlich verfahren. Prinzipiell versuche ich, meine Themen extrem zu durchdenken, um dann in der Musik umso experimenteller sein zu können. Insofern ist mir



unser jetziger Ansatz zunächst einmal nicht fremd. Und doch ist es für mich wesentlich neu, wie wir hier alle Schritte des Entstehungsprozesses gemeinsam durchleuchten. Immer suchen wir nach einem gemeinsamen Verstehen, sowohl auf den Text bezogen, als auch auf unsere Ideen. Erst dann können wir ins Gestalten und Ausarbeiten gehen. Dieser stete Dialog ist dann auch konstitutiv für all jene Entscheidungen, die ich beim Komponieren schließlich alleine fällen muss, wie zum Beispiel die Gestaltung der Harmonik.

Jörg Weinöhl: Dass etwas manchmal einfach entsteht, am Ende da ist, ohne dass man es genau erklären kann, dass man also staunend davor steht, hat ja auch seine Berechtigung, und es gibt viele Künstler, die auf diese Weise faszinierende Werke schaffen. Aber auch für mich ist das Benennenkönnen wesentlich für mein Arbeiten. Anders kann ich es nicht. Zugleich ist eine solche Vorgehensweise aber auch eine ungeheure Herausforderung und braucht sehr viel Zeit. Man trifft sich nicht irgendwo in der Mitte, sondern versucht gemeinsam, einen Weg zu gestalten



und zu Ende zu gehen. Dabei kommt es immer wieder auch zu Fragen aneinander, die mich in den letzten Wochen durchaus auch zum Zittern gebracht haben. Aber zu wissen, dass Isabel in ihrem eigenen Tempo und in ihrer Offenheit mitgeht, ist eine wunderbare Erfahrung. Sobald ich darüber spreche, schlägt mein Herz schneller.

Neben Kleists ‚Über das Marionettentheater‘ spielen auch andere Autoren in Ihrer Komposition eine Rolle. Peter Weber hat Ihnen für den Mittelteil Texte geschrieben, die Kleists Gedanken woanders hin- und fortführen, in der Schlusspassage werden Sie mit einem Gedicht von Inger Christensen und Ausschnitten aus Roland Barthes ‚Fragmenten einer Sprache der Liebe‘ arbeiten ...

Isabel Mundry: Die Leserichtung führt uns in den drei Teilen immer weiter weg von Kleist. Im ersten Teil werden noch Passagen aus dem Kleist-Text über eingespielte Sprachaufnahmen zu hören sein. Für den zweiten Teil, über den Jüngling im Bad, schrieb uns der Schriftsteller Peter Weber eine Art Paraphrase, was nochmals zu einer ganz eigenen Erfahrung innerhalb des Projektes wurde: Plötzlich befanden wir uns in einer intensiven Zusammenarbeit zu dritt. Aus unseren zahlreichen Gesprächen resultierten Wünsche von Jörg und mir an den Text, jedoch allein auf seinen Prozess bezogen, nicht auf seinen Inhalt. Es ging uns um eine Form des Einkreisens, von schweifenden Menschen in öffentlichen Räumen bis hin zu einem Moment, in dem ein Einzelner sich selbst im Blick eines anderen erkennt. Im Kleist-Text vollzieht sich eine vergleichbare Bewegung: vom Besuch eines Jünglings in Museen bis hin zu seinem Blick in einen Spiegel. Dort erkennt er sich selbst als das Abbild eines der zuvor gesehenen Kunstwerke.



Peter siedelt seine öffentlichen Räume auf einem Schiff an und erzeugt die schrittweise Annäherung an einen Augenblick, in welchem ein Ich-Erzähler sich selbst im Auge einer Möwe mit seiner Kamera gespiegelt sieht. Für eine andere Stelle verfasste Peter einen sehr berührenden zweiten Text über das Verfließen der Zeit, die sich selbst in immer anderen Weisen für uns zeigt. Musikalisch-szenisch erzeugen wir hier eine Situation der Auflösung und des Verschwindens.

Jörg Weinöhl: Generell möchten wir im Verlauf des Stückes das Zusammenspiel unserer Künste immer enger fassen, und das spiegelt sich auch in der Wahl der Texte. Sie rücken zeitlich zunehmend in unsere Nähe, werden auf eine Weise auch persönlicher. Während ich im ersten Teil dem Maschinellen in der Musik mit meinem Tanz etwas anderes gegenüber stelle, wird es danach zu einer immer stärkeren Verschränkung der einzelnen Parameter kommen. Das geht soweit, dass im dritten Abschnitt Tanz und Musik auch taktweise aufeinander reagieren oder quasi gemeinsam geschrieben werden. Die Frage, wer die Zeit in dieser Komposition bestimmt – ob der Tanz oder die Musik – ist für uns zentral. Ihr öffnen wir uns im Verlauf des Stückes immer mehr und entdecken dabei auch zunehmend Möglichkeiten, die wir uns am Anfang noch nicht vorstellen konnten.

Isabel Mundry: Für den dritten Teil erschienen uns Roland Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe* ideal. Auf wunderbare Weise beschreiben sie Momente menschlicher Begegnung, in denen die erlernten Mittel und Zeichen nicht mehr greifen, sondern neu gesucht werden müssen. Ich glaube, eine vergleichbare Erfahrung suchen wir unter anderem in diesem Stück: Eine Art des kreativen Verlernens unseres vermeintlichen Wissens über unsere Künste.



Sie haben bereits betont, dass Kleists Text mit seinem Kreisen um die Fragen des Verhältnisses von Mensch und Maschine, Kunst, Künstlichkeit und Natur gerade in unserer heutigen technisch und virtuell derart durchorganisierten Welt eine verblüffende Brisanz entfaltet. Wie gelingt es Ihnen, sich als selbst schaffende Künstlerin in einem solchen Text zu verorten, so dass Sie nicht plötzlich in der Situation sind, eine Musik zu schreiben, die sich selbst kritisiert?

Isabel Mundry: Diese Frage ist extrem spannend, weil sie ins Herz einer Fragestellung trifft, die hier sehr präsent war. Kann ich mit meiner Musik etwas moralisch zeigen? Dazu kann ich nur sagen: das will ich nicht. Ich fände es anmaßend zu glauben, dass ich dem Publikum zeigen könnte, was richtig und falsch ist. Eher versuche ich, mich in die Nähe dessen zu begeben, was ich kritisch beleuchten möchte. Im Marionetten-Abschnitt wird die Sehnsucht des Tänzers beschrieben, seine Begrenzungen durch technische Konstruktionen auszuhebeln. Hierfür habe ich nach einem musikalischen Äquivalent gesucht. So habe ich rhythmische Maschinchen konstruiert, die für Momente die Musik quasi von selbst laufen lassen. Wie eine Wellenreiterin konnte ich plötzlich über meine rhythmischen Pattern und Klänge surfen. Das kann attraktiv sein, doch Wesentliches, worum es mir sonst beim Komponieren geht, hat dabei keinen Platz mehr. Es fehlt die Wandelbarkeit der Wahrnehmung, das Innehalten, Hinterfragen, auch das Verletzliche. Wie ein Zittern oder Knirschen habe ich diese Rückseiten der Wahrnehmung in die Konstruktionen eingezogen, um sie nach und nach einstürzen zu lassen. Jörg und ich haben immer wieder über diese Stelle gescherzt, haben gesagt, dass die Musik die Rolle des ‚bad guy‘ und der Tanz die Rolle des ‚good guy‘ übernehme. Doch so einfach war es dann doch nicht. Für mich war diese Passage die steinigste Arbeit des ganzen Stückes.

Jörg Weinöhl: Auch für mich ist dieser Teil eine extreme Herausforderung. Zum einen, weil ich als Tänzer auf der Bühne bin und das Publikum erst einmal denken könnte, dass ich den Tänzer darstelle, von dem der Text spricht. Eine solche Konkretion reizt mich gar nicht. Dennoch halte ich mich in der Bewegungssprache sehr dicht bei der Verstiegenheit des Herrn C. auf. Ich versuche, ein Muster in der Bewegung zu entwickeln, das klare Linien sowie eine Struktur vorgibt und gleichzeitig auf eine andere Weise diese Sehnsucht der Überwindung der Schwerkraft suggeriert. Folge ich diesem Bewegungsmuster, so kann ich mich nur in bestimmten Richtungen und in einem beschränkten Radius bewegen. Eine falsche Bewegung, und alles kommt zu einem Stillstand, aus dem ich mich nur lösen kann, wenn ich wieder zurückgehe oder mich für einen Augenblick darüber hinwegsetze. Es ist ein zähes Ringen um jeden Schritt, fast wie beim Bergsteigen: Ist ein Gipfel erklommen, taucht gleich der nächste auf.

Welche Rolle kommt Ihnen als Tänzer und Choreograph, über das Entwerfen der Komposition hinaus, in dem Stück zu?

Jörg Weinöhl: Das ist eine Frage, die mich natürlich sehr beschäftigt. Ich hatte vor kurzem eine Konfrontation mit einer anderen Tanzschaffenden, die zu mir sagte: „Die neuen Komponisten brauchen immer gerne noch ein bisschen Bewegung zu ihrer Musik“ – eine Anmerkung, die mich sehr verletzt hat, geht es uns in unserer Zusammenarbeit doch um etwas völlig anderes. Was mich überhaupt nicht interessiert, ist eine Form des Tanzes, wie wir ihn z. B. oft bei der Integration von Ballett in eine Oper finden. Ich meine dieses Zeigenmüssen des Tänzers, dass er hier der Tänzer ist. Ich möchte vielmehr mit meinem Verständnis von Tanz – dass der Tanz sich aus einer Gestik entwickelt – arbeiten. Das heißt für mich aber auch, die Rückseiten dieser Kunstform zu ertasten und damit etwas sehr Verletzliches, Nacktes zu berühren. Auch immer wieder die Frage zu stellen, was ist Tanz und wie gehe ich mit meinen Fragen an diese Bühnenkunstform um. Zum Beispiel im zweiten Teil: Dort entwickelte ich eine einfache Bewegungssequenz, die ich zuerst sitzend ausführe. Sie soll die Geste des Jünglings im Spiegel repräsentieren. Sie endet damit, dass ich meinen Arm auf dem angewinkelten Bein ruhen lasse. Später will der Jüngling die Geste erneut zeigen. Dafür wiederhole ich die Sequenz im Stehen – doch es fehlt nun plötzlich das angewinkelte Bein, was fatale Folgen hat. Es entsteht eine Irritation, aus der dann alles Nachfolgende erwächst.

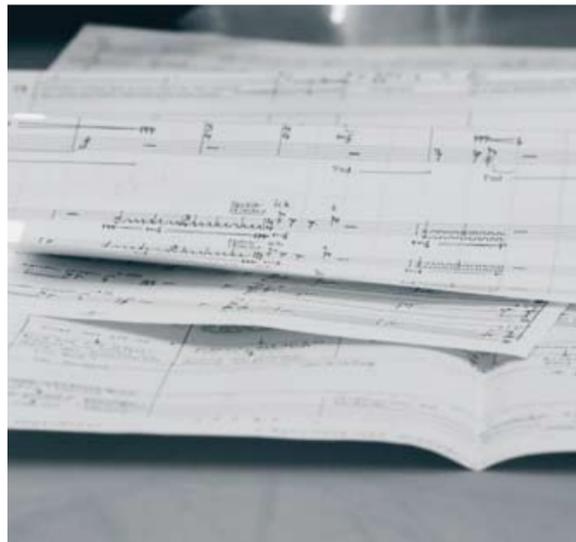


Gibt es Momente in der Partitur, in denen die Musik auf den Tanz reagiert und in denen es dann auch während der Aufführung zu ganz direkten Wechselwirkungen zwischen Klang und Bewegung, Tänzer und Musikern kommen wird?

Isabel Mundry: Ja, die gibt es. Immer wieder sind in der Partitur optionale Fermaten notiert. Dort bestimmt der Tanz die Dauer des Geschehens. Erst auf bestimmte Bewegungszeichen von Jörg hin setzen die Musiker ihr Spiel wieder fort. Zudem gibt es Momente, in denen die Musiker sich selbst bewegen. Hier greifen Klang und Bewegung sowieso unmittelbar ineinander.

Werden Sie dieses Zusammenwirken von Musik und Tanz in der Partitur visualisieren und damit auch für den Betrachter der Partitur nachvollziehbar machen?

Jörg Weinöhl: Wir haben eine Zeile zwischen den musikalischen Stimmen für den Tanz reserviert, in der sich Begriffe und Metaphern finden, die genau zwischen der Musik und der Bewegung sitzen und damit aber auch Rückschlüsse auf die Bewegung zulassen. Wenn hier z. B. „einatmen“ steht, so ist das eine Anweisung für die Flöte und für den Tänzer, der sie visualisiert. Beide – der Musiker und der Tänzer – sind also über diesen Begriff verbunden. Ferner werden in dieser Zeile Wege und Positionswechsel der Musiker und Sänger im Raum dargestellt.



Sie nennen Ihre Komposition ein szenisches Konzert. Was kann man sich darunter vorstellen?

Jörg Weinöhl: Als wir in den ersten tastenden Gesprächen über mögliche Bedingungen einer Bühnensituation nachzudenken begannen, war für uns beide klar, dass wir versuchen wollen, nicht in bekannten und vertrauten institutionellen Bildern zu denken. Wir wollten die Anforderungen an die Aufführung so einfach wie möglich halten und einen Raum der Begegnung von Musik und Tanz schaffen. Es gibt kein Bühnenbild im herkömmlichen Sinne. Durch die Anordnung der beteiligten Musiker und Sänger wird jedoch eine Spielfläche angedeutet. Im Verlauf des Abends treten sie aus der Konzertsituation heraus und agieren immer wieder auch szenisch. Die für mich radikalste Entscheidung war, nur mit einer Lichteinstellung – einer Art Konzertbeleuchtung – zu arbeiten. Die Frage der Gestaltung und des Einsatzes von Licht blieb in unseren Gesprächen dennoch stets präsent, doch wir haben nach anderen Mitteln der Umsetzung gesucht. Wir arbeiten quasi mit imaginären Lichteinstellungen. Um nochmals auf den Begriff des szenischen Konzertes zurückzukommen. Die Musiker und Sänger werden in ihrer Konzertkleidung auf der Bühne sein, während ich als einziger in einem von Michael Wagner und mir entwickelten Kostüm tanze. So wird es in unterschiedlichen Bereichen zu Begegnungen und Überschneidungen der jeweiligen Kunstformen kommen, die im Ausgangspunkt, so scheint es, von ihren vertrauten Orten herkommen, sich dann jedoch auf neue Fragen einlassen.

Düsseldorf im Dezember 2010

Drehung nach hinten, zum Sopran

RAUM, BEWEGUNG	Volkstein-semble: Drehung nach hinten (zur Stimme)			
	Das Erkennen der Verbindungen, nochmals Gesk i. d. Musik			

32

nicht ich – biographien



Isabel Mundry

Isabel Mundry studierte Komposition in Berlin und Frankfurt und belegte studienbegleitend die Fächer Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte. Nach mehrjährigen Aufenthalten in Paris (Ircam) und Wien lehrte sie von 1996-2005 Komposition und Musiktheorie in Frankfurt a. M. Seit 2004 ist sie Professorin für Komposition an der ZHdK Zürich. Sie gab Meisterkurse u. a. in Darmstadt, Kopenhagen, Royaumont, Tiflis, Japan und Korea. 2002/03 war sie Fellow am Wissenschaftskolleg Berlin. Als Composer in Residence war sie u. a. beim Lucerne Festival, dem Nationaltheater Mannheim und der Sächsischen Staatskapelle Dresden eingeladen. Sie ist Mitglied der Akademien der Künste Berlin und München. Ihr kompositorisches Schaffen umfasst ebenso Kammermusik wie elektronische Musik, Orchesterkompositionen und Musiktheater. Viele ihrer Werke setzen sich mit anderen Kunstformen auseinander oder sind interdisziplinär angelegt. Ihr Musiktheater „Ein Atemzug – die Odyssee“, das sie gemeinsam mit Reinhild Hoffmann und Theresia Birkenhauer konzipiert hat, wurde 2005 an der deutschen Oper Berlin uraufgeführt und bekam 2006 den Kritikerpreis als Uraufführung des Jahres. Ihre Werke sind bei Breitkopf&Härtel verlegt.



Jörg Weinöhl

Jörg Weinöhl begann seine Ballettausbildung im Alter von 18 Jahren an der John Cranko Ballettschule. Nach dem Abitur studierte er an der Ballettakademie der Staatstheater Stuttgart, u. a. bei Sigrid Habermann und Alex Ursuliak. Nach seinem Abschluss war er von 1993 bis 1996 unter Marcia Haydée Mitglied im Stuttgarter Ballett. Seit 1996 arbeitet er mit dem Choreographen Martin Schläpfer zusammen. Nach gemeinsamen Stationen in Bern und Mainz folgte er dem Ballettdirektor ins Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg. Die Kritikerumfragen 2006 und 2009 der Zeitschrift „ballettanz“ nannten Jörg Weinöhl in der Kategorie „Tänzer des Jahres“. Er tanzte u. a. in Balletten von Cranko, Balanchine, Tudor, Kilyan, Forsythe, van Manen, Duato, Lightfoot/León und Joos. Regelmäßig unterrichtet Jörg Weinöhl beim Sommerkurs Ballett-Intensiv in Bern. Zusammen mit Kirsty Ross wirkte er in dem vom ZDF produzierten Tanzfilm „I'm not alone“ von Nick Hobbs und Dieter Schneider mit.

Mit dem von ihm auch selbst interpretierten Solo-Abend „Das Wissen der Nacht“ kreierte er 2009 sein erstes abendfüllendes Tanzstück. In wandelnden Perspektiven überlagern sich darin Mythos, Märchen und zeitgenössische Texte in einem Wechselspiel von Tanz und gesprochenem Wort. Aus dem Wechselspiel der Verschachtelung dieser Elemente wird ein theatraler Raum erzeugt, in dem diese in unterschiedlichen Graden fokussiert und wieder aufgelöst werden.



Vokalensemble Zürich

Das mit professionellen Stimmen besetzte Vokalensemble Zürich – 1989 von Peter Siegwart gegründet und seither geleitet – hat sich durch ausgesuchte Programme in einem weiten Repertoire von mittelalterlicher bis zeitgenössischer Musik und durch die hohe Qualität seiner Darbietungen einen hervorragenden Namen geschaffen. Das Vokalensemble Zürich präsentiert regelmäßig Konzerte in der Schweiz. Darüber hinaus ist es auch Gast im Ausland bzw. an Festivals, so bereits 1991 am Festival Tibor Varga und 1992 an der Schubertiade London Blackheath. Es folgten Einladungen u. a. vom Sinfonieorchester Luzern (2001, Berio: „Sinfonia“), vom Opernhaus/Schauspielhaus Zürich (2003, Furrer/Marthaler: „Invocation“) und vom Kammerorchester Basel (2003, Werke von Kancheli). Das Vokalensemble Zürich hat seinerseits 2002 das L'Orfeo Barockorchester erstmals zur Zusammenarbeit in die Schweiz geholt. Seit 1990 ist das Vokalensemble Zürich ständiges Ensemble der Königsfelder Festspiele.

Das ansonsten über eine größere Anzahl von Sängerinnen und Sängern verfügende Vokalensemble Zürich präsentiert sich im Konzert in ausgewählter kleiner Besetzung von acht bis zwölf Stimmen. Es setzt sich für unkonventionelle Programme ein, wobei musikalischen Raritäten und Uraufführungen das besondere Augenmerk gilt. Das Vokalensemble Zürich ist von der Stadt Zürich mit dem „Werkjahr für musikalische Interpretation 2007“ ausgezeichnet worden.



ensemble recherche

Das ensemble recherche macht Musikgeschichte: mit rund 500 Uraufführungen seit der Gründung 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblesmusik maßgeblich mitgestaltet. Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recherche bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Arbeit.

Das neunköpfige Solistenensemble hat mit seiner eigenen dramaturgischen Linie einen festen Platz im internationalen Musikleben. Das Repertoire beginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts; es reicht u. a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und die Expressionisten bis zur Darmstädter Schule, zum französischen Spektralismus und zu avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700. Von der enormen Bandbreite des Repertoires zeugen über 50 CDs, die mehrfach mit internationalen Preisen ausgezeichnet worden sind (u. a. dem Jahrespreis der Dt. Schallplattenkritik und dem Diapason d'Or).



Petra Hoffmann

Petra Hoffmann erhielt ihre Gesangsausbildung bei Prof. Elsa Cavelti in Frankfurt/Main. Ergänzend studierte sie bei Charles Spencer, Paul Esswood und Sir John Eliot Gardiner. In zahlreichen Gastverträgen wurde sie u. a. an die Opera de la Monnaie Brüssel, das Theater Basel, die Opera Real Madrid, das Teatro Nacional de Sao Carlos Lissabon, die Staatsoper Stuttgart, das Bayerische Staatsschauspiel Marstall und das Teatro la Fenice Venedig verpflichtet.

Als gesuchte Interpretin zeitgenössischer Werke ist Petra Hoffmann regelmäßig bei internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen, der Biennale di Venezia, dem Steirischen Herbst sowie in Japan und Südamerika zu Gast.

Im Zuge ihrer regen Konzerttätigkeit hat sie unter anderem mit Maurizio Pollini sowie den verschiedensten Klangkörpern (wie z. B. dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Klangforum Wien, dem Ensemble Modern, dem Tonhalle Orchester Zürich sowie dem ensemble recherche) intensiv zusammengearbeitet. Zu ihren bedeutendsten Kooperationspartnern zählen darüber hinaus Dirigenten wie Claudio Abbado, Michael Gielen, Ingo Metzmacher, Peter Eötvös, Antonio Pappano, Arturo Tamayo, Emilio Pomarico und Sylvain Cambreling. Das breitgefächerte Repertoire der Sopranistin wird durch zahlreiche CD-, TV-, und Rundfunkproduktionen dokumentiert. Petra Hoffmann ist regelmäßig als Gastdozentin im In- und Ausland tätig.

An dieser Stelle möchten wir uns bei allen denjenigen bedanken, die uns bei diesem Projekt unterstützt haben.

Für die produktive und erfolgreiche Zusammenarbeit und für das große Engagement bedanken wir uns besonders bei

Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg

Alexia Berchthold

Corina Caduff

Claudia von Grote

Heike Hoffmann

René Karlen

Anett Lütteken

Laurenz Lütteken

Eleonore Mathier

Tanja Ratzke

Martin Schläpfer

Wolfgang Sandberger

Wolfgang Steinmüller

Elmar Weingarten

Verena Bukal (Sprecherin Zuspielband)

Wanja Kröger (Sprecher auf Zuspielband)

Tonstudio Staatstheater Mainz

Tonstudio Theater der Künste Zürich

Impressum

Isabel Mundry und Jörg Weinöhl

Nicht ich – über das Marionettentheater von Kleist

Programmheft 2011/12

Herausgeber

Isabel Mundry/Jörg Weinöhl, Freiburg

Redaktion

Anett Lütteken

Gestaltung und Satz

Gianpaolo Buffoli, gianpaolo.buffoli@bluewin.ch, Zürich

Fotografie

Martina Pipprich, Mainz

Druck

schwarz auf weiss, litho und druck gmbh, Freiburg

© 2011 Isabel Mundry/Joerg Weinöhl, Düsseldorf / Freiburg i. Br.

© Texte und Bilder bei den Autorinnen und Autoren resp. den genannten Quellen

© Fotos: Martina Pipprich, Mainz

© Design: Gianpaolo Buffoli, Zürich

ISBN 978-3-033-02937-8

nicht i