



Interview Christina Tilmann (Leitung Redaktion Berliner Festspiele) mit Michael Rauter, Künstlerischer Leiter Solistenensemble Kaleidoskop und Regisseur „Kaleidoskopville“

BFS: Michael Rauter, ihr probt derzeit hier im Haus für „Kaleidoskopville“, eure Eigenproduktion, die nächste Woche Premiere haben wird. Was war der Startpunkt dafür, Euch auf den Weg nach Kaleidoskopville zu machen?

K: Zum einen haben wir vor Jahren ein Ensemblefoto gemacht, welches auf das Set von Lars von Triers „Dogville“ anspielt, und wir haben dann gedacht, dass wir eigentlich mal ein Stück zum Foto machen müssten, weil es uns eigentlich ganz gut repräsentiert. Andererseits haben wir gemerkt, dass uns abseits von den großen Musiktheater- und Tanzproduktionen, die wir gemacht haben, interessiert, was der Musiker im leeren Raum macht. Dass wir auf die Materie zurückzugehen wollen, mit der wir arbeiten, und fragen, was mehr man mit Musik erzählen kann, außer dass man sich im Konzert hinter einer Floskel versteckt, die sich etabliert hat. Und dass wir nach einer Darstellungsform suchen, die zu uns passt, mit der wir tatsächlich, ohne Schauspieler oder Tänzer zu sein, als Musiker auf der Bühne etwas erzählen können, das jenseits von Musik liegt.

BFS: Die Suche nach einer anderen Form des Musizierens ist etwas, das euch von Anfang an geprägt hat. Inwiefern wird „Kaleidoskopville“ für das Publikum ein anderes Erlebnis sein als eine normale Opern- oder Konzertsituation?

K: Erst mal ist es eine krasse Reduktion auf den Musiker hinter dem Instrument, es wird etwas sehr Persönliches sein. In dem Projekt geht es um die Erfahrung, dass wir uns als Ensemble, als Personen exponieren. Es gibt wenige Regisseure, bei denen ich das Gefühl hatte, dass es tatsächlich um die Person geht und nicht um die Person als Mittel, um eine Idee oder ein Bild zu produzieren, das dem Publikum frontal dargeboten wird. Die Frage, wie man als Ensemble künstlerisch weitermachen möchte, ist immer damit verknüpft, wie man leben möchte. Das heißt für uns, dass man die eigene Utopie an die Arbeit knüpft. Man muss sich immer neue Utopien schaffen, um weitermachen zu können. Daher finde ich den Ausgangspunkt ganz interessant, dass die Stücke, mit denen wir uns beschäftigen, eigentlich durch die Zeit getragene Utopien sind. Ich glaube, dass man als Musiker zu wenig hinterfragt, wie wenig relevant dieser Notentext ist, weil es eigentlich wirklich nur ein Hilfsmittel ist und da keine Wahrheit festgeschrieben steht.

BFS: Wie sieht das denn konkret auf der Bühne aus?

K: So eine Utopie kann nur über eine Praxis stattfinden, es ist ein Möglichkeitsraum. Deshalb der Versuch, eine Art Innenleben oder auch die Fragilität im Ensemble auf die Bühne zu bringen, den Prozess offenzulegen, wie ein Stück entsteht, wie so eine Große Fuge von Beethoven eigentlich von innen aussieht, wenn sie zerlegt wird, was die Beziehungen der Stimmen untereinander sind, die widerspiegeln. In dieser Art von Zusammenspiel muss man sich füreinander öffnen, weil man dann potentiell in Konflikt gerät, weil man offen mit seinen Emotionen umgehen muss, sich selbst nicht verleugnen darf und trotzdem den anderen akzeptieren muss. Das ist für mich die Utopie, die dahinter steht, auch für das Zusammenleben. Das ist für uns als Ensemble total wichtig, denn nur mit so einer Idee, wie wir leben möchten, haben wir überhaupt eine Zukunft bzw. einen Grund weiterzuspielen.

BFS: Nun erwartet man bei Musiktheater trotzdem eine Narration. Kannst du auf einer Handlungsebene beschreiben, worum es in dem Stück geht?

K: Es gibt keine Narration in dem Sinne, dass es eine Geschichte gibt, die an dem Abend erzählt wird, ich würde eher sagen, dass es eine Entwicklung gibt, die eine Gemeinschaft an dem Abend durchlebt. Das Ganze findet auf mehreren Ebenen statt. Für ein Publikum ist wichtig, dass es eine Übersetzungs-



eine Abstraktionsebene gibt, auf der man zum einen die Person sehen kann. Der Text dient dazu, eine Folie über das Ensemble zu legen und um das, was das Ensemble macht, nämlich die Probenprozesse, die Körper und Persönlichkeiten, die man auf der Bühne sieht, zusammenzubringen mit einem Text, der zum Teil auch von den Musikern gesprochen wird. Wir wissen noch nicht, in welcher Form alle Texte erscheinen, es gibt auch einen Text, der als Chor erscheint, den wir musikalisch arrangiert haben.

BFS: Warum gerade „In Watermelon Sugar“ von Richard Brautigan von 1968 als Grundlage?

K: In dem Text ist viel von dem enthalten, was ich interessant finde, weil er aus einer Zeit kommt, in der Utopien zerbrochen sind und man wieder neue finden musste. Dieser Text ist im Prinzip eine zweite Ebene, wo die Geschichte nicht fertig erzählt wird. Da kann jeder etwas anderes drin sehen, auch weil der Text selber so eine lakonische Einfachheit hat und so eine große Banalität thematisiert, die darin liegt, wie Menschen versuchen, ihre Utopie festzuhalten, indem sie sich immer wieder bestätigen müssen, wie schön es doch ist, was sie da immer wieder produzieren. Je mehr man dieses Buch liest, desto mehr findet man darin, obwohl es auf den ersten Blick erst mal nur lustig oder absurd erscheint. Der Alltag in dem Buch besteht darin, dass jeden Tag die Sonne aufgeht und jeden Tag in einer anderen Farbe scheint und alles ständiger Veränderung unterliegt, aber darin eine wahnsinnige Monotonie des Alltäglichen liegt.

BFS: Und das übersetzt ihr in Musik?

K: Es geht darum, dass man immer wieder Neuanfänge produziert und darum, wie man diese Neuanfänge produzieren kann, obwohl dem immer wieder ein Zerfall vorausgeht. Das ist der musikalische Kern des Stücks. Wenn wir das Adagio von Mahlers 9. Sinfonie spielen, ist das ein Stück des ständigen Zerfalls einer Utopie, gleichzeitig ein Neubeginn, der Übergang zu einer neuen Zeit. Es ist genau so ein Stück zwischen den Epochen wie Beethovens Große Fuge, eine alte Form wird so an eine Grenze gebracht, dass es auf eine neue Epoche hinweist. Wobei es im Stück von Beethoven eine Gegenbewegung gibt, das Aufraffen zu ständig neuen Höhepunkten, wo man das Gefühl hat, dass alle zehn Takte der Klimax angesteuert wird, dann zerbricht und trotzdem immer wieder von vorne anfängt, es wird ewig hinausgezögert. Bei Mahler ist es die komplette Gegenbewegung, alle 30 Takte ist es am Ende und irgendwie fängt der trotzdem wieder an. Das sind für mich ziemlich schöne musikalische Bilder, von denen ich glaube, dass man es hörbar machen kann, wie dieses ständige Neuversuchen stattfindet. Ich glaube, dass man damit etwas erzählen kann, was für uns gesehen tatsächlich wichtig ist, die Möglichkeit des ständigen Neubeginns.

BFS: Stichwort Bilder: Ihr habt im Haus der Berliner Festspiele die große Bühnenmaschinerie zur Verfügung, mit einem riesen Raum, zuletzt hattet ihr mit FC Bergman hier mit „Van den Vos“ ein großes Bildertheater auf der Bühne gebracht, es war visuell extrem opulent. Wenn ich höre, was du für „Kaleidoskopville“ beschreibst, klingt das wesentlich fragiler, karger, minimalistischer - habt ihr keine Angst, euch in diesem Raum zu verlieren?

K: Die Bühne ist an sich ein Volumen, ein Raum, ein Ort, in dem die Menschen sehr stark zur Geltung kommen können, wenn man sie dort richtig reinstellt. Für mich ist es das Bild für diese Landschaft, in die wir geworfen sind, eine Bühne, die ich als Landschaft sehen kann, wenn sie nackt ist. Das ist für mich der Bezug zu „Dogville“, einen Raum zu haben, in dem man eine Landschaft sehen kann, ohne dass man sie produzieren muss, dass eine Linie auf dem Boden reicht, um schon wieder eine neue Struktur drin zu sehen. Es ist wie eine Negativskulptur, man sieht ein Volumen, das durch die Menschen, durch den Klang und das Licht als Volumen ständig verändert werden kann. Es geht wirklich darum, Menschen zu zeigen und dafür ist es ein toller Ort.



BFS: Das romantische Sehnsuchtsmotiv der Landschaft habt ihr mit eurem Trailer zu „Kaleidoskopville“ schon angespielt, den ihr auf dem Land gedreht habt. Ist die Bühnenarbeit nun die Verlagerung in die Imagination? Diese abrufbaren Bilder im Kopf sind es ja auch, mit denen Lars von Trier in „Dogville“ arbeitet.

K: Es geht nicht darum, Bilder zu produzieren. Das ist das Tolle an der Abstraktion, wenn man so einen Raum zur Verfügung hat, hat man diese Bilder schon, wenn da eine Person durchläuft. Natürlich haben wir eine Musik, die eh schon so viele Bilder produziert und es ist auch wichtig zu schauen, dass sich diese Elemente nicht gegenseitig aufheben, sondern wie viel man braucht, um die Fantasie des Zuschauers anzuregen, und ab wann es wieder zu viel ist, so dass man die Vorstellungskraft verschließt. Wir werden auch damit arbeiten, dass es eine Möglichkeit gibt, in eine Beziehung zu uns auf der Bühne zu treten und dass wir genauso in eine Beziehung zum Publikum treten können. Es geht darum, diese vierte Wand aufzulösen. Das finde ich auch so spannend daran, in so einem klassischen Setting zu arbeiten. Gleichzeitig ermöglicht diese frontale Situation auch dem Publikum Perspektivwechsel, das Ensemble von hinten zu sehen, wie es arbeitet, es in Situationen zu sehen, die man sonst bei der Probe erwarten würde. Da ist es gut, so eine klassische Theatersituation zu haben, weil eben das Publikum fest bleibt und nur wir uns bewegen.

BFS: In den Stücken von „Into the Dark“, die ihr gemeinsam mit Sabrina Hölzer entwickelt und im Dezember auch hier im Haus fortsetzen werdet, gibt es ein ähnliches Spiel mit Wahrnehmungen, mit Nähe, mit Raumerfahrungen....

K: Diese Arbeit hat uns auch sehr geprägt. Sabrina Hölzer ist auch jemand, der mit der Reduktion der Mittel arbeitet. In den Stücken geht es auf eine ganze spezielle Art darum, wie wir unsere Wahrnehmung, unsere Hör- und Sehgewohnheiten hinterfragen können.

BFS: Du sagst, dass es das erste Mal ist, dass ihr wirklich selbstständig arbeiten könnt, ohne Kooperation mit Regisseuren, Choreografen und anderen, die ihre Vorstellungen mit einbringen, quasi Kaleidoskop pur. Ist das, was ihr in Zukunft haben wollt?

K: Bei uns war es meistens so, dass wir, wenn wir Konzerte gemacht haben, angefangen haben, das zu gestalten, es gab schon immer die Ansätze, in diesem Maße räumlich und szenisch zu arbeiten, aber wir haben uns nicht wirklich Probenzeiten genommen, um das umzusetzen. Außerdem geht es nicht darum, eine Ensemble-Egoshow zu machen. Was wir in Zusammenarbeit mit den Leuten, mit denen wir gearbeitet haben, erfahren durften, das fließt alles mit ein, das ist die Chance, einen Erfahrungsschatz mal auf eine eigene Art zu nutzen, so dass im Prinzip unsere ganzen künstlerischen Partner kommen und sich darauf freuen können, was daraus entsteht, weil jeder seinen Anteil daran hat, auch jeder Musiker, der schon mal bei uns mitgespielt hat. Dann setzt man es auch gerne fort, eben gerade mit Sabrina Hölzer oder jetzt in Hamburg mit Laurent Chétouane, das sind Arbeiten, die wir auf jeden Fall weiterführen wollen.

BFS: Kannst du abschließend in einem Gedanken beschreiben, was Kaleidoskop ist?

K: Kaleidoskop steht als Ensemble für einen gesunden Dilettantismus in der Kunst, dafür, Musik und Darstellung als Lust zu begreifen, sich auszudrücken und das mit anderen zu teilen und in einem Möglichkeitsraum wirklich alles probieren zu können, was innerhalb dieser Menschen, die Kaleidoskop ausmachen, stattfindet.

Das Gespräch führte Christina Tilmann. Premiere von „Kaleidoskopville“ ist am 23. Oktober im Haus der Berliner Festspiele.