

Plätze. Dächer. Leute. Wege.

Die Stadt als utopische Bühne

Bearbeitet von
Ivan Bazak, Gordon Kampe, Katharina Ortmann

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 114 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 3197 5
Format (B x L): 17 x 24 cm
Gewicht: 232 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of varying sizes, arranged in a slight arc. Below the main text, the words 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' are written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.



BAZAK/KAMPE/ORTMANN

**PLÄTZE.
DÄCHER.
LEUTE.
WEGE.**

*DIE STADT ALS
UTOPISCHE BÜHNE*

[transcript]

Aus:

Ivan Bazak, Gordon Kampe, Katharina Ortmann (Hg.)

Plätze. Dächer. Leute. Wege.

Die Stadt als utopische Bühne

Mai 2015, 114 Seiten, kart., 14,99 €, ISBN 978-3-8376-3197-5

Das experimentelle Musiktheater »Plätze. Dächer. Leute. Wege.« erkundete am Beispiel der Stadt Bielefeld utopische Potenziale im urbanen Raum. Ein Team aus Musikern, Tänzern, Künstlern, Wissenschaftlern und Dramaturgen beschäftigte sich in mehreren gleichberechtigten Projektbausteinen mit dieser Aufgabe und transformierte die Ergebnisse in ein Musiktheater.

Ergänzend dazu versammelt der Band Essays zu den Themen Musiktheater sowie Stadt und Interventionen im öffentlichen Raum. Außerdem geben Gespräche und Fotodokumentationen Einblicke in den Arbeitsprozess.

Ivan Bazak, geb. 1980, ist Bildender Künstler, Bühnenbildner und Regisseur.

Gordon Kampe (Dr. phil.), geb. 1976, ist Komponist zahlreicher Werke unterschiedlichster Gattungen und wurde als Musikwissenschaftler mit einer Arbeit über Märchenopern promoviert.

Katharina Ortmann (M.A.) ist freie Musikdramaturgin im Bereich Konzert und Musiktheater. Von 2008 bis 2011 war sie Dramaturgin am Oldenburgischen Staatstheater sowie von 2011 bis 2014 an der Staatsoper Hannover.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3197-5

INHALT

ZELTBAUPLÄNE

Ivan Bazak und Franziska Sauer | 6

ZU DIESEM BUCH | 11

PROJEKTBAUSTEINE | 16

PROBEN | 18

UTOPIETANKEN | 30

WORKSHOPS | 38

RAUM DER TEILHABE

Ivan Bazak, Magdalena Helmig, Gordon Kampe, Katharina Ortmann, Ilka Rümke und Benjamin Schälicke zur Arbeit an *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* | 46

BIELEFELDER STIMMEN

Gordon Kampe | 54

DAS MODELL | 58

UTOPIE ÜBEN

Ivan Bazak und Elke Krasny | 60

KOLLEKTIVE_ZWISCHENRÄUME

Benjamin Wihstutz | 70

ZWISCHEN DEN STÜHLEN

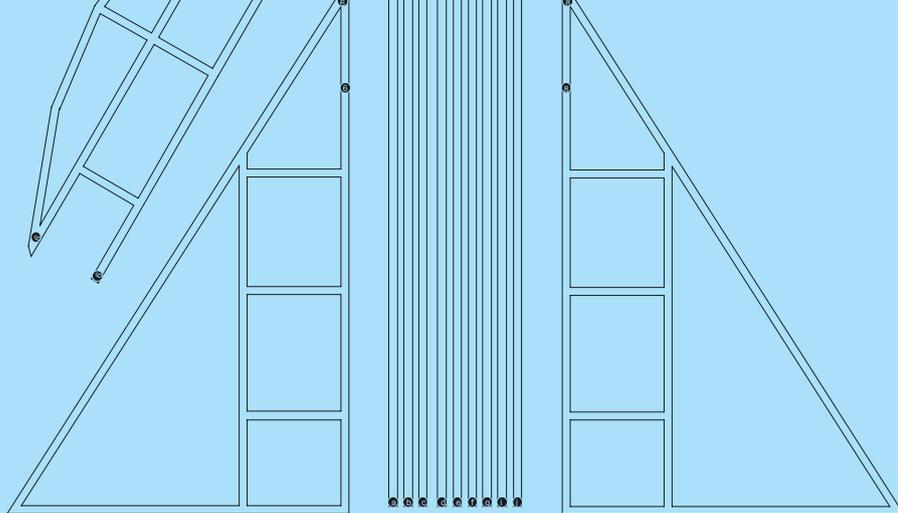
Elke Krasny | 84

WEGE, DEN KLANG DER STADT ZU ERFAHREN

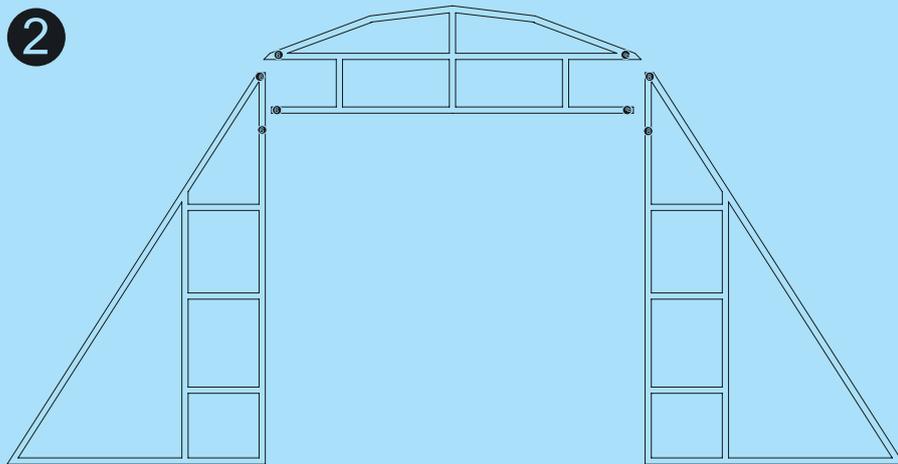
Stefan Drees | 94

DANKE! | 110

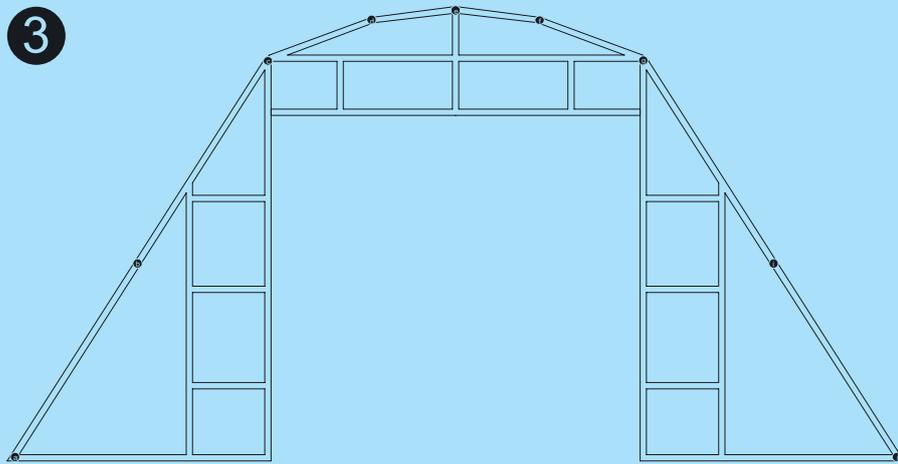
IMPRESSUM | 110



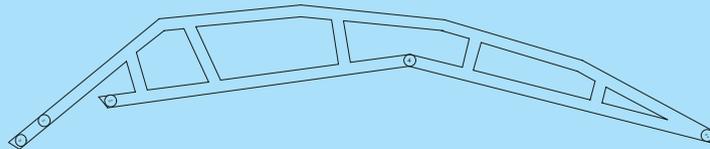
2

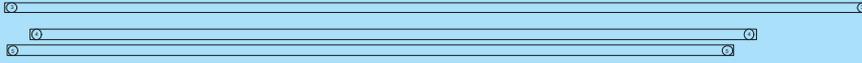
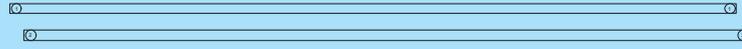
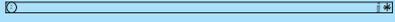


3

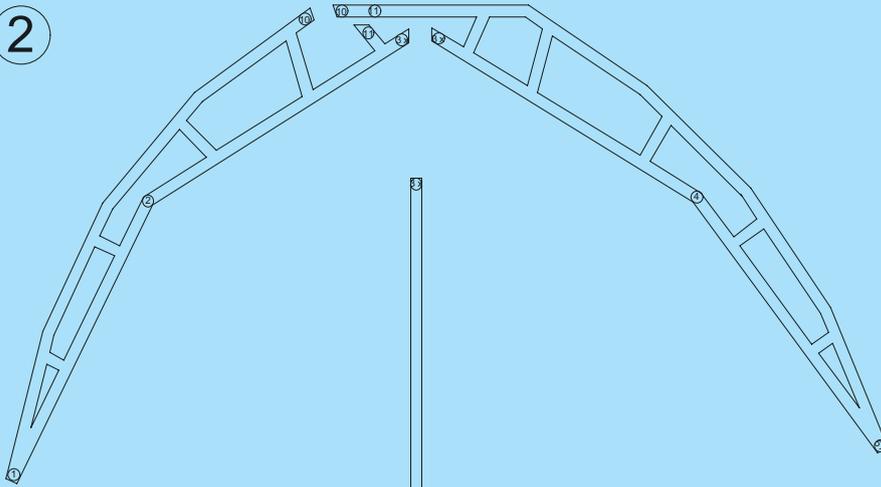


1

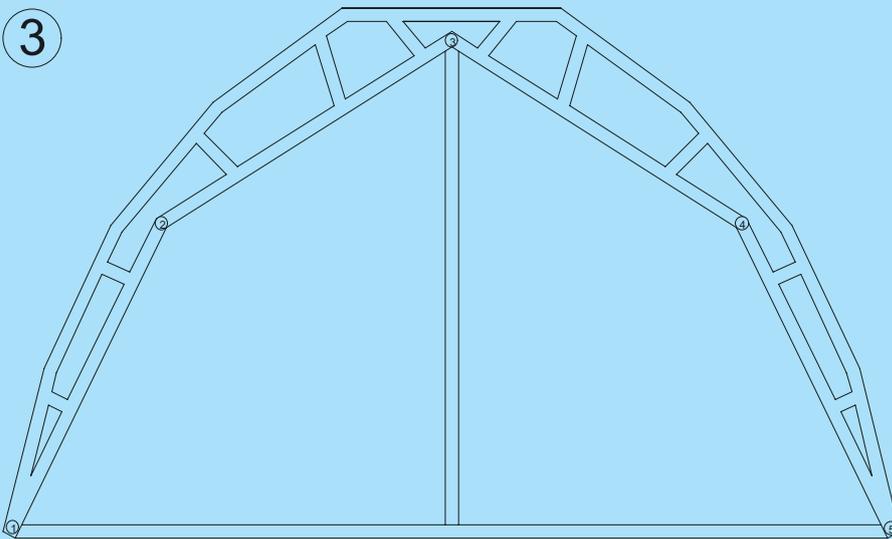




2

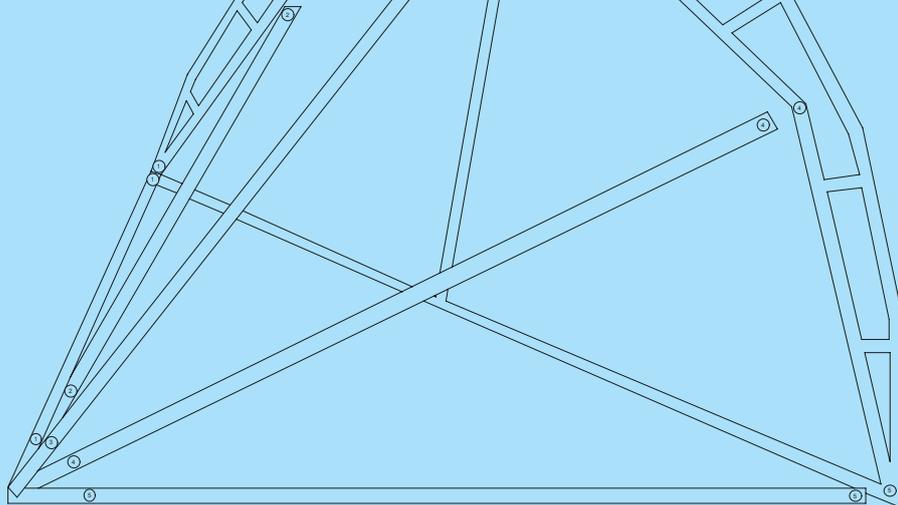


3

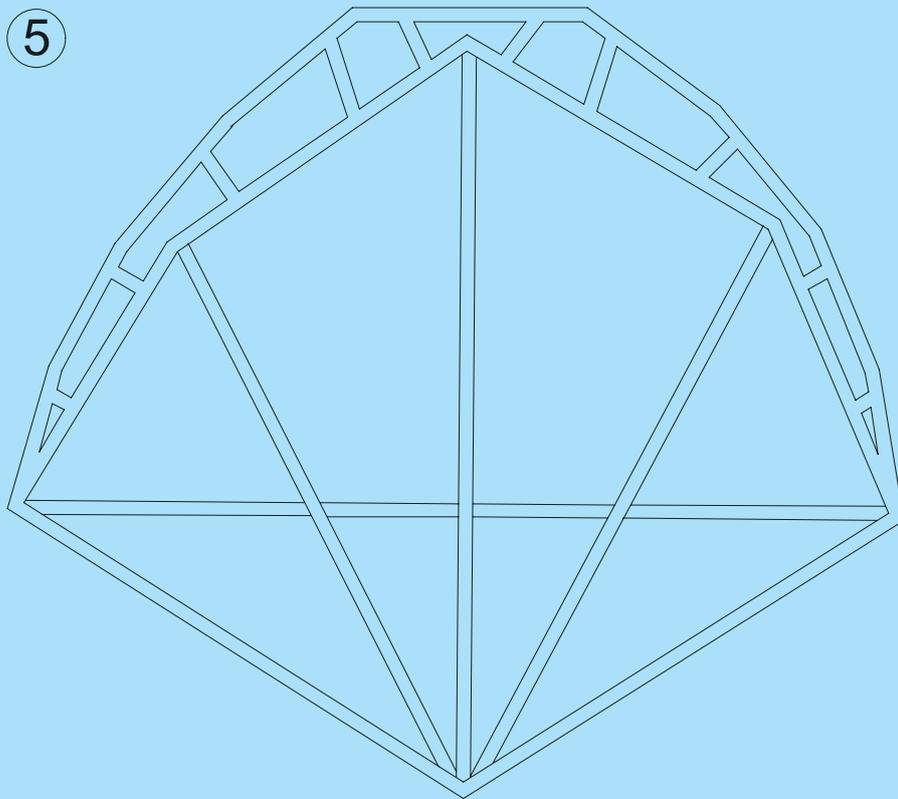


4

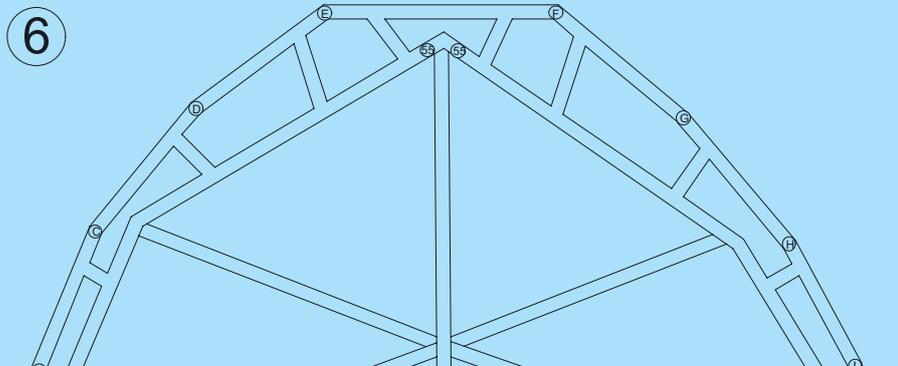


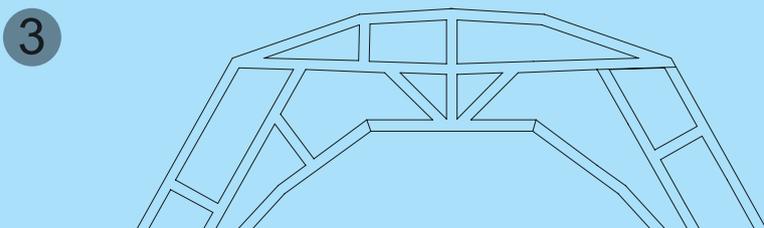
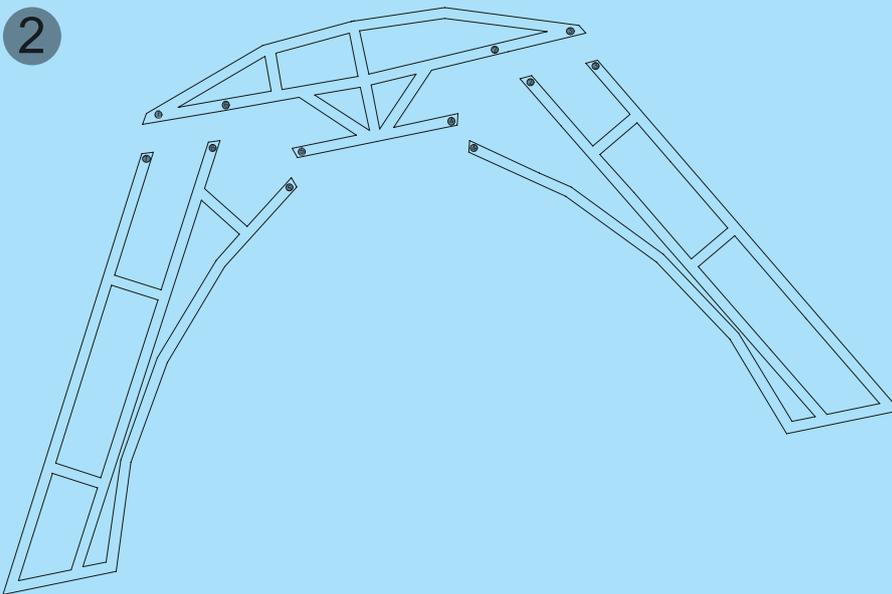
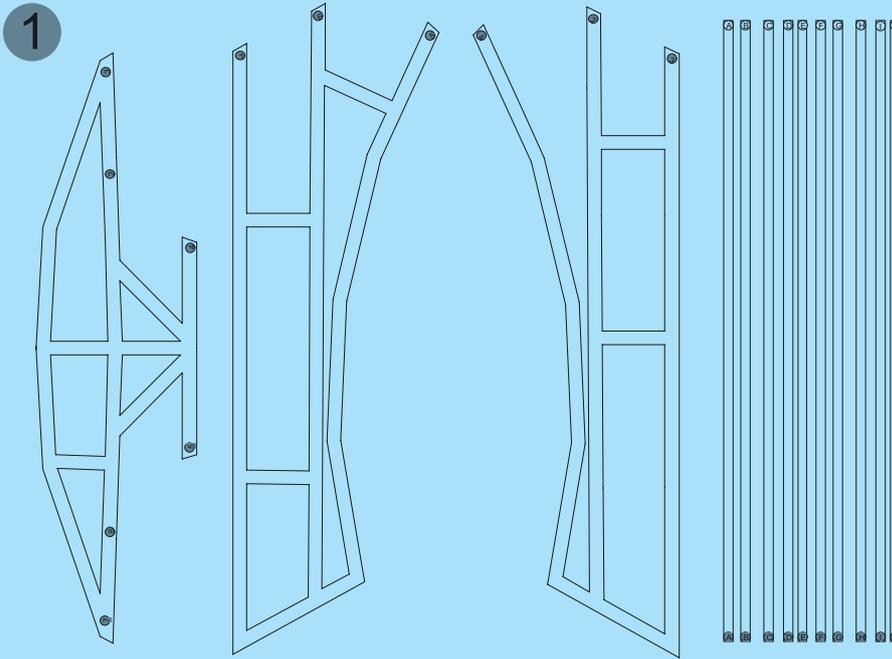
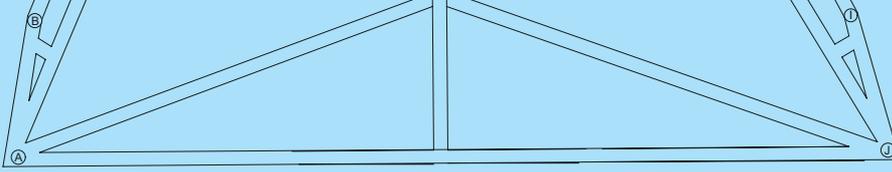


5



6





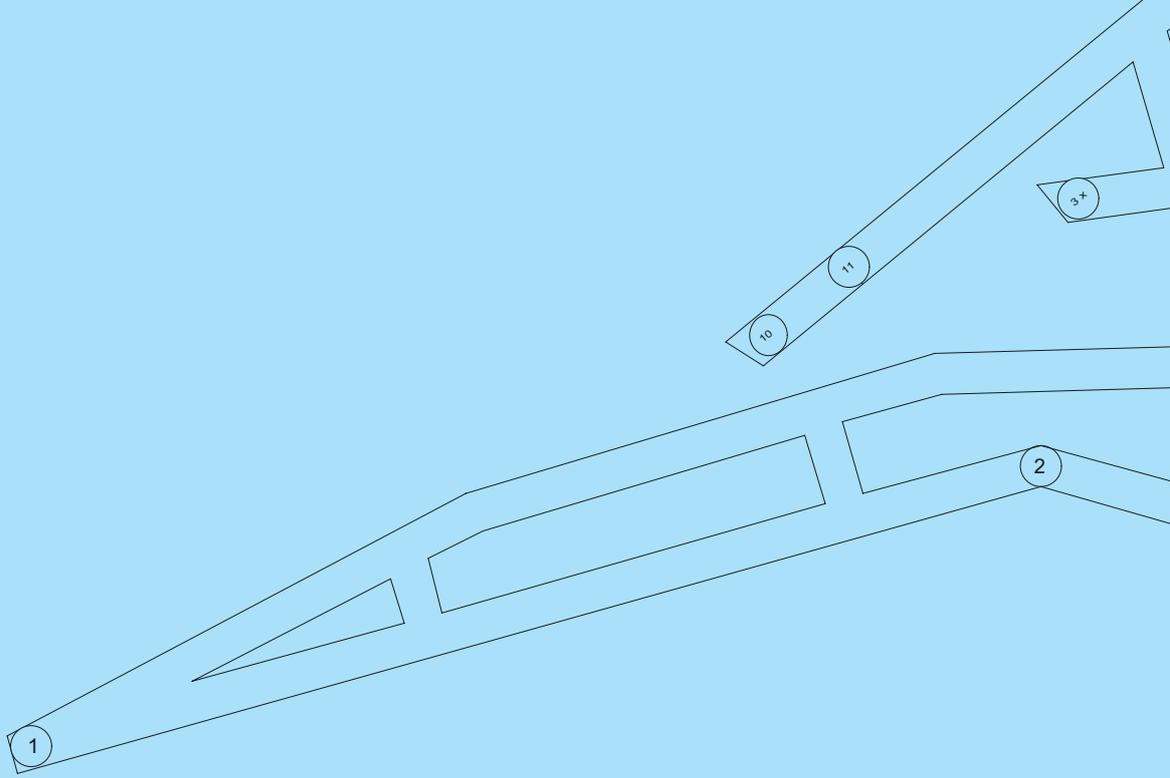
ZU DIESEM BUCH

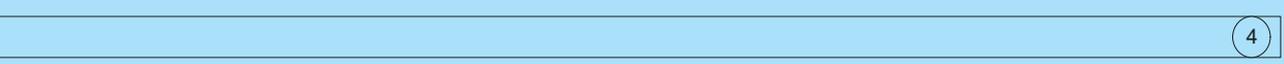
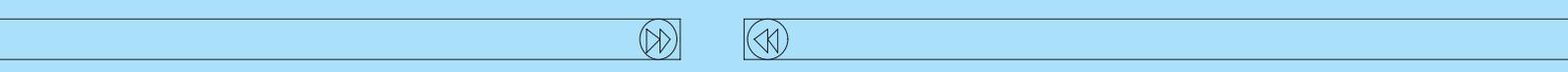
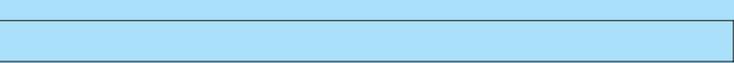
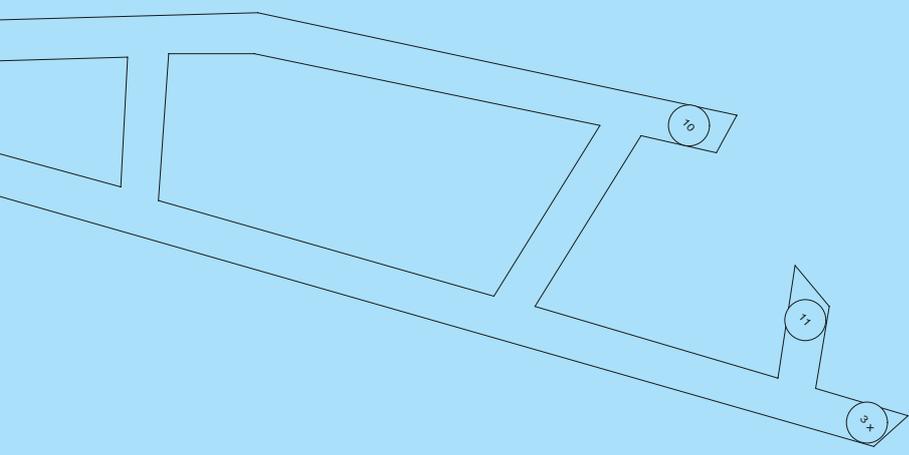
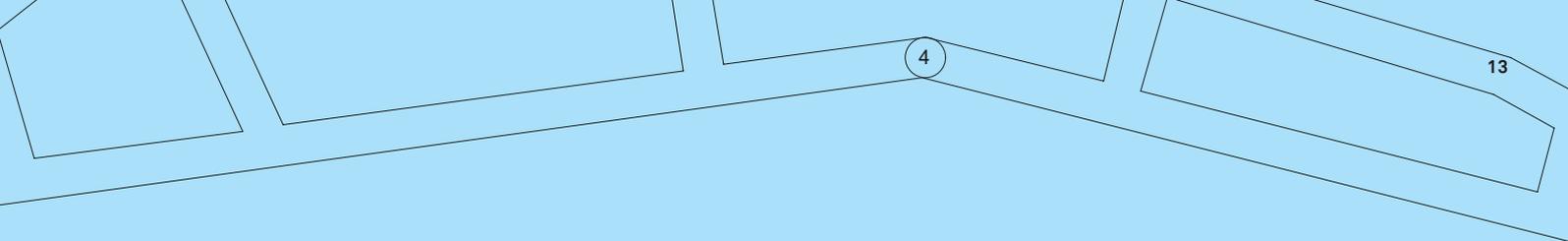
Am Anfang menschlicher Zivilisation steht die Entwicklung der Städte, hoch organisierte Lebensformen mit komplexer sozialer Vernetzung und ausdifferenzierter Arbeitsteilung. Immer befanden sich Städte im Wandel, nie aber fanden sie sich in ihrem grundsätzlichen Funktionieren auf so abrupte Weise mit ähnlich tief greifenden Fragen konfrontiert. Mit der Digitalisierung unserer Lebenswelt verlagern sich die Grenzen zwischen Öffentlichem und Privatem in eine Sphäre jenseits des Stadtraums. Verabschiedet scheint – im Zeitalter von Google, Amazon, Facebook und Twitter – die alte Idee der Agora als Herz und Lebensnerv einer Stadt, an dem sich Handel und politischer Bürgersinn vereinen. Was einmal Agora war, befindet sich kaum greifbar heute in den Wolken oder, wie man sagt, in der Cloud. Zusehends verwaisen die Innenstädte, weil sie weder als Einkaufszentren noch als Treffpunkte gebraucht werden. Wie können wir den Wandel der Städte positiv mitbestimmen? Und wollen wir das überhaupt? Wie weit reicht unsere Identifikation mit einer Stadt, können wir sie uns als unsere denken, sie uns dabei vorstellen als das Nochnicht eines besseren Orts, da die Postadresse längst unwichtiger ist als die E-Mail-Adresse, uns der Beruf in jedem Moment zum Ortswechsel zwingen kann, wir erneut zu Nomaden wurden wie damals vor der Erfindung der Städte?

Dieses Buch ist Bestandteil eines multimedialen Kunstprojekts, das vom Fonds Experimentelles Musiktheater in Auftrag gegeben und in der Zeit zwischen Mai 2014 und April 2015 in Zusammenarbeit mit dem Theater Bielefeld realisiert wurde. Seine Protagonisten fand es in den vielen Personen aus der Bürgerschaft Bielefelds, die sich den Fragen des Projektteams stellten und aktiven Anteil nahmen am Nachdenken über ihre Stadt. Das Buch dokumentiert die unterschiedlichen Elemente und Entstehungsphasen des Projekts bis hin zum künstlerischen Resümee in einer Theateraufführung und weist gleichzeitig hierüber hinaus, indem es mit den Mitteln des Printmediums eigene Ausblicke und Perspektiven zu geben versucht. Kaum stellt es den Anspruch, übergreifende Problemlösungen zu liefern, sondern bleibt selbst Element eines Suchens und Forschens mit den Mitteln der Kunst, das sich in der Auseinandersetzung mit der Bielefelder Bevölkerung ergab.

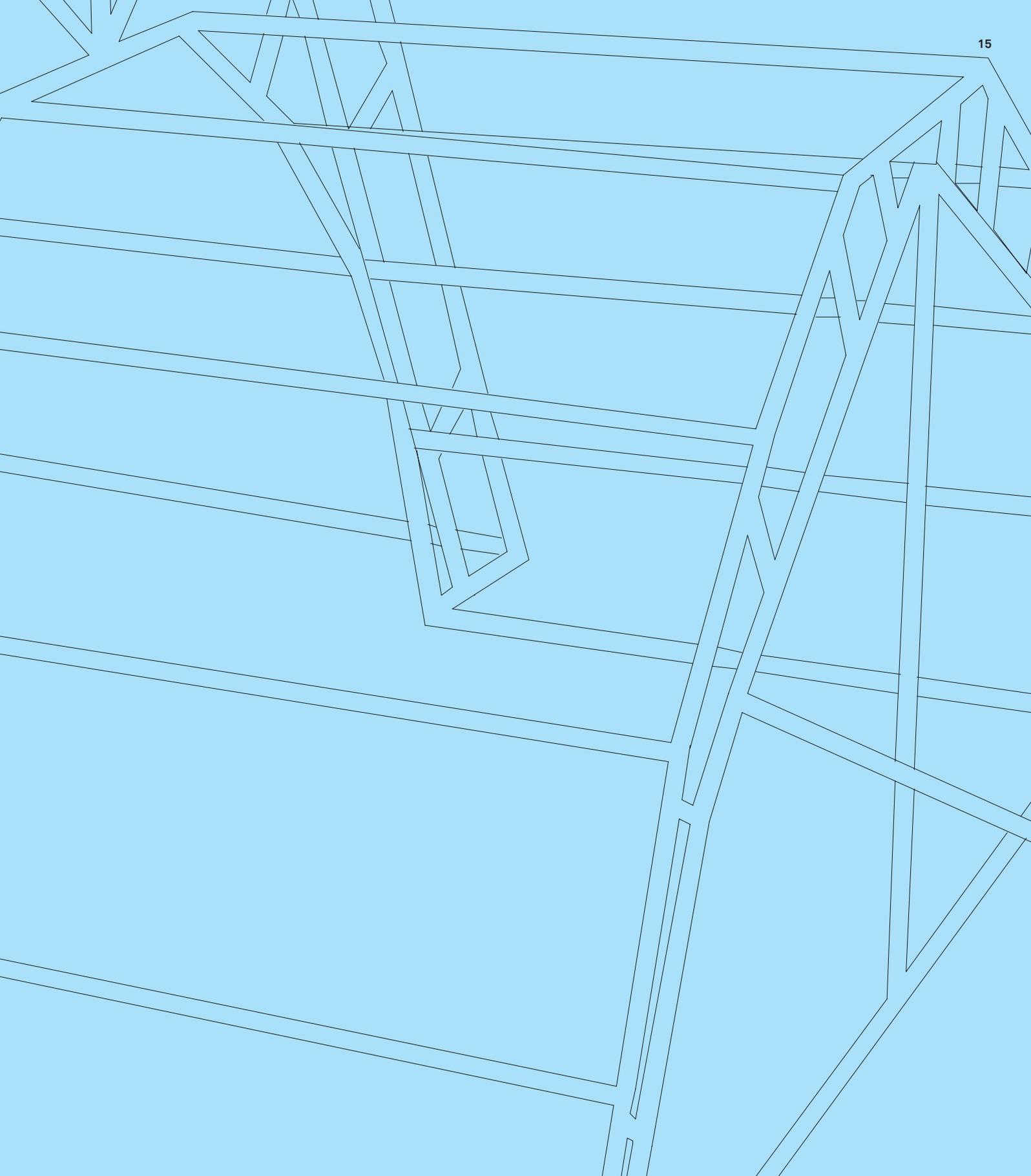
Roland Quitt
Fonds Experimentelles Musiktheater

1









PLÄTZE. DÄCHER. LEUTE. WEGE.

Musik und musikalische Leitung Gordon Kampe
Inszenierung/Installationen/Text Ivan Bazak
Dramaturgie/Text/Recherche Katharina Ortmann
Choreografie/Performance Britta Pudelko
Bühne/Kostüme Franziska Sauer
Lichtdesign Benjamin Schälicke
Workshop Leitung/Recherche Ilka Rümke
Produktionsleitung Katja Nawka
Dramaturgie feXm Roland Quitt

PROJEKTBAUSTEINE**UTOPIETANKEN**

8. Mai – 28. Juni 2014

Vier Interventionen im öffentlichen Raum.

Eine Utopietanke ist ein Zelt, das als Ausstellungsraum für ein Modell dient. Das Modell ist ein utopischer Gegenentwurf zu dem jeweiligen Standort. Die Utopietanken wurden in Bielefeld an folgenden Orten errichtet: Niedernstraße am TAM, Kesselbrink, Siegfriedplatz, Rathausinnenhof.

WORKSHOPS

13. September – 14. September 2014

20. September – 21. September 2014

Für die vier Workshops wurden vier sehr unterschiedliche Orte und damit verbundene Themen in Bielefeld ausgewählt. Die Workshops dauerten jeweils sechs Stunden und fanden an zwei Wochenenden im September 2014 statt. Jeder der Workshops bestand aus zwei Teilen: Der erste Teil begann mit einer Exkursion im öffentlichen Raum, im zweiten Teil haben die Workshopteilnehmer das jeweilige Thema im Theater Bielefeld künstlerisch übersetzt und bearbeitet.

FICHTEN-PARK/RADRENNBAHN/
WILDE LIGA

Thema: Natur- und Freiräume im städtischen Raum.

Umsetzung: Nach einem Soundwalk mit MP3-Player und Klängen des Komponisten Gordon Kampe durch Heeper Fichten, über die Wiesen der Wilden Liga und die Radrennbahn haben die Teilnehmer eine Soundcollage aus selbst aufgenommenen Klängen erstellt.

KESSELBRINK

Thema: Öffentlicher Stadtplatz als Ort der Versammlung und Begegnung?

Umsetzung: Die Teilnehmer erhielten eine Bauanleitung und Material, um gemeinsam auf dem Kesselbrink ein Zelt zu errichten. Im Zelt wurde darüber diskutiert, inwiefern Bielefeld einen zentralen Ort für Austausch über bürgerliche Teilhabe braucht oder wünscht.

ÖKO-TECH PARK WINDELSBLEICHE

Thema: Arbeitsmodelle der Zukunft.

Umsetzung: Nach einem Besuch der Siebdruckwerkstatt Fairtrademerch, (Zwei-Personen-Betrieb), die fair gehandelte und produzierte Textilien bedrucken, wurden konventionelle Arbeitsmodelle infrage gestellt und anhand von selbst entworfenen Piktogrammen des künstlerischen Teams neue, auch fiktive Arbeitsmodelle entwickelt.

Thema: Verkehr und »Nichtorte« in der Stadt

Umsetzung: Es wurde eine »Klangkarte« der Unterführung erstellt, indem jedem individuell gehörten Geräusch eine Farbe zugeordnet wurde. Welche Farben hat der Verkehr Bielefelds? Ziel war die Abstraktion der eigenen Wahrnehmung: Weg vom Sehen hin zum Hören im Wahrnehmen und Beschreiben.

UNTERFÜHRUNG OSTWESTFALENDAMM/
ARNDTSTRASSE

Symposium Stadt-Theater – Theater und Stadt

24. Januar 2015 im Bielefelder Rathaus

Mit Dr. Gordon Kampe, PD Dr. Stefan Drees, Dr. Benjamin Wihstutz, Prof. Dipl.-Ing. Bettina Mons, Prof. Mag. Elke Krasny.

**SYMPOSIUM STADT-THEATER –
THEATER UND STADT**

24. Januar 2015

Weitere Infos im PDLW-PROJEKT-BLOG <https://pdlw.wordpress.com>

Musikalische Leitung Gordon Kampe

Sängerin Melanie Kreuter

Sänger Caio Monteiro

Schauspielerin Magdalena Helmig

Choreografin/Performerin Britta Pudelko

Performer Dennis Strobel

**PREMIERE DES MUSIKTHEATERS
PLÄTZE. DÄCHER. LEUTE. WEGE.**

29. April 2015

Theater am Alten Markt,
Theater Bielefeld

Performerinnen Mandy Fleer/Leonie Quentmeier/

Fenja Quartier/Carolin Grumbach*

*Mitglieder der Ballettschule des Theaters Bielefeld, Leitung: Maria Haus

Violine Sebastian Soete/Luitgard Goette

Viola Nikolaus Vulpe/Jörg Engelhardt

Violoncello Annette Fuhrmann/Imke Wilden

Kontrabass Thomas Bronkowski/Mieko Soto

Klarinette Susanne Heilig/Fabian Hauser

Trompete Manuel Viehmann/Norbert Günther

Posaune Klaus Hansen/Olaf Schneider

Schlagwerk Klaus Bertagnolli/Klaus Armitter

Mitglieder der Bielefelder Philharmoniker

Klangregie Lukas Tobiassen

Video Ivanna-Kateryna Yakovyna

RAUM DER TEILHABE

Ivan Bazak, Magdalena Helmig, Gordon Kampe, Katharina Ortmann, Ilka Rümke und Benjamin Schälicke zur Arbeit an *Plätze. Dächer. Leute. Wege.*

RÜMKE: Zu Beginn unseres Projekts haben wir uns dafür entschieden, in den Stadtraum zu gehen, um im direkten Kontakt mit Bielefeldern die Missstände, Lücken, Wünsche und Visionen für Bielefeld zu erforschen – zum einen über sogenannte Utopietanken, zum anderen in Workshops. Wo werden die Themen der Stadt diskutiert? In der Recherche haben wir festgestellt, dass diese Diskussion nach einem ausgeprägten Top-down-Prinzip verläuft. Viele Bürger kritisierten, dass Entscheidungen nicht transparent gemacht werden, obgleich es von unten viel bürgerliches Engagement und konkrete Vorschläge gibt. Wo ist dieser Raum der Teilhabe?

Am Beispiel des öffentlichen Platzes Kesselbrink wurde deutlich, wie unterschiedlich die Bedürfnisse für einen gemeinsamen Ort des Austauschs und Dialogs in der Stadt sind. Einige wünschten sich explizit einen klaren Treffpunkt, andere wollten das politische Engagement nicht organisieren oder institutionalisieren, sondern die Partizipation sollte spontan und immer temporär sein.

BAZAK: Wir wollten von Anfang an mit und für die Bielefelder Bürger einen utopischen Raum erfinden bzw. finden – und keinen konkret ausformulierten Utopieentwurf für Bielefeld. Der Prozess hat mit Interventionen im öffentlichen Raum begonnen, unseren Utopietanken. Wir haben uns dafür an verschiedenen Plätzen in Bielefeld als »Utopiearchitekten« ausgegeben und in Zelten, die als Ausstellungsräume dienten, den jeweiligen Standort im Maßstab nachgebaut – allerdings mit unkonventionellen Veränderungen, wie zum Beispiel mit riesigen musizierenden Trichtern auf den Hausdächern am Siegfriedplatz. Das haben wir den Bielefeldern gezeigt und sie nach ihrer Meinung gefragt. So kamen ganz unterschiedliche Äußerungen zusammen: Einige haben uns empfohlen, »doch lieber arbeiten zu gehen«, andere sind darauf eingegangen und haben weitere utopische Vorschläge gemacht.

ORTMANN: Dabei haben wir Menschen dazu motiviert, das »Andere« zu denken, das heißt, Gegenentwürfe zu dem, womit wir im Alltag zu tun haben, überhaupt in Erwägung zu ziehen. Ich würde in diesem Zusammenhang eher von utopischen Potenzialen und utopischem Denken sprechen: Deshalb die Utopietanken und die Workshops – für den »Twist im Kopf«, ohne dass es gleich theoretisch wird oder wir einen konkreten politischen, gesellschaftlichen Gegenentwurf entwickeln.

Für das Textmaterial des Musiktheaters haben wir Interviews mit Bielefeldern geführt. Einer unserer Interviewpartner meinte: »Ich glaube, so große Städte wie Bielefeld sollten sich davor hüten, utopische Sichtweisen zu entwickeln,

weil die ja zu sehr in Widerspruch geraten können mit der Wirklichkeit.« Genau jene Reibung ist es, die uns für *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* interessiert. In unserem Projekt ging und geht es darum, mit künstlerischen Mitteln eine Spannung herzustellen zwischen Utopie und Wirklichkeit und sie erfahrbar zu machen für uns selbst, für Passanten, denen wir bei unserer Recherche auf der Straße begegnet sind, für die Teilnehmer unserer Workshops im vergangenen September, für die beteiligten Darsteller und Musiker der Produktion und für das Publikum, das in die Vorstellung kommt. Die Idee einer offenen Form war wichtig. Das Utopische liegt bei uns in der Form, und das auf mehreren Ebenen: angefangen bei dem Vorgehen, die Sparten von Anfang an gleichberechtigt einzubeziehen, über den Versuch, die konkrete Form des Stückes, das am Ende des Projektprozesses steht, so lange wie möglich nicht zu fixieren, um es durchlässig für die einzelnen Mitwirkenden und den Probenprozess zu halten, bis hin zur Interaktion mit Bielefeldern während der Vorstellungen. Ob sich am Ende auch da so etwas wie ein utopischer Raum entwickelt, wird sich zeigen. Und schließlich ist auch die Kooperation zwischen Stadttheater und freier Szene voll von utopischen Potenzialen ...

Wir haben uns trotz der Kürze der Zeit (ein knappes Jahr von der Projektbewerbung bis zur Premiere) bei *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* für einen offenen Prozess entschieden. Wir beginnen jetzt mit den Proben und wissen nicht genau, wie der Abend sein wird. Es gibt eine Partitur, aber sie bildet nur einen kleinen Teil dessen ab, was das Stück dann sein wird, auch nur einen kleinen Teil der Musik an sich. Das ist, auch für mich als Dramaturgin, eine besondere Erfahrung und Herausforderung, sich so wenig »abzusichern«.

KAMPE: Eine Herausforderung für den Komponisten ist es da auch, nicht – wie üblich – mit langem Vorlauf eine Partitur fertigzustellen und so das Ganze festzulegen, sondern so lang wie möglich abzuwarten, bis sich thematische und dramaturgische Schwerpunkte herauskristallisieren. Wir haben ziemlich früh angefangen, parallel und in unkonventioneller Reihenfolge zu arbeiten: Ivan hatte seine Räume schon gedacht und im Modell angelegt, bevor der Text da war und ich angefangen habe, überhaupt zu komponieren. Ich konnte nur versuchen, die Atmosphären zu erahnen und diese Räume mit Klang zu füllen. Das war eine große Inspiration.

Der Musiktheaterabend ist das Unkonkreteste des ganzen Prozesses, auch weil die Musik als herrlich unkonkretes Medium hinzukommt. Dass ihr die Semantik abgeht, die es zur Formulierung konkreter Utopien bedürfte, halte ich für ihre große Stärke ... Wir haben davon gesprochen, dass nicht nur die einzelnen Sparten unhierarchisch zusammenarbeiten, sondern die einzelnen Teile (Workshops, Utopietanken, Symposium) wie Krakenarme des Projektes ohne Hierarchie zueinander stehen. Es sind verschiedene Aggregatzustände des-

1 In der Initiative *Bielefeld 2000plus* – *Forschungsprojekte zur Region* arbeiten seit 1997 die Universität und die Stadt Bielefeld zusammen, um den Standortvorteil »Hochschule« für Bielefeld und die Region in noch größerem Umfang zu nutzen. Ziel ist es, die Vernetzung von Wissenschaft, Stadt und Region zu intensivieren und den institutionenübergreifenden Austausch von Expertenwissen zu fördern. Zu diesem Zweck organisiert *Bielefeld 2000plus* Arbeitskreise und Projekte mit Vertreterinnen und Vertretern der Wissenschaft, mit Bürgerinnen und Bürgern der Stadt und Personen unterschiedlicher Institutionen aus Wirtschaft, Kultur, Umwelt, Stadtentwicklung und Bildung.

2 http://www.uni-bielefeld.de/LS/laborschule_neu/dieschule.html,
zugegriffen: 21. März 2015.

3 <http://www.nrwision.de/programm/sendungen/ansetzen/wilde-liga-tv-thema-ua-pokalfinale-in-bielefeld.html>,
zugegriffen: 24. März 2015.

4 Vgl. Umfrage des Global Garden Report 2012 unter deutschen Städtern: http://die-gruene-stadt.de/wp-content/uploads/2012/09/Brosch%C3%BCre_Global-Garden-Report-2012.pdf,
zugegriffen: 24. März 2015.

selben Prozesses. Es ist allerdings schwierig nach außen zu etablieren, dass die Aufführung nur ein Teil ist und alle Projekte vorher nicht nur eine Materialgenese waren, hier müsste man auch umdenken, was alles Theater sein kann. **RÜMKE:** Ich sehe das ähnlich wie Gordon. Die Workshops, für die ich verantwortlich war, fanden in einem geschützten Raum statt, in dem künstlerische Prozesse wie in einem Labor entstehen und getestet werden können. Hier werden Dinge besprochen oder probiert, die nicht in der Realität umgesetzt werden müssen. Einige von unseren Workshopteilnehmern haben uns gefragt: »Hat das, was wir oder ihr entwickelt, Einfluss auf die Politik oder die Stadtentwicklung im weitesten Sinne?« Das ist für mich eine große Frage: Wir stoßen einen Wahrnehmungsprozess an, einen utopischen Denkprozess – aber wird das auch wieder rückgekoppelt in die Stadt hinein?

ORTMANN: Es gibt in Bielefeld einerseits eine hohe Zufriedenheit und Lebensqualität, andererseits ein bemerkenswert hohes bürgerliches Engagement, etwa in Initiativen wie *Bielefeld 2000plus*.¹ Wir sind hier auf eine Stadt getroffen, die sehr aktiv ist und in der bürgerliches Engagement im Vergleich zu anderen ähnlich großen Städten überdurchschnittlich vorhanden zu sein scheint. Das hat uns auch eine Stadtplanerin bestätigt. Vielleicht liegt das daran, dass Bielefeld als urbanes Gebilde so jung ist. Leider setzt die städtische Bürokratie diesem Engagement Grenzen, bevor es überhaupt ansatzweise realisiert werden kann.

BAZAK: *Bielefeld 2000plus* ist ein ziemlich hierarchisch angelegtes Projekt. Wenn ich an das Engagement in Bielefeld denke, das von den Bürgern selbst kommt, fällt mir eher die *Wilde Liga* ein. Das ist ein Gegenentwurf zur Bundesliga. Ein anderes Beispiel für ein Projekt mit Partizipation aller Beteiligten wäre die *Laborschule*, die neue Formen des Lehrens und Lernens und des Zusammenlebens in der Schule entwickelt, um diese der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.² Es gibt viele Bielefelder Themen, die wir spannend finden. Zum Beispiel die Freilegung der Lutter, eines Flusses, der in Bielefeld unterirdisch durch Rohre geleitet wird. Mittlerweile gibt es eine Bürgerinitiative, die daran arbeitet, die Lutter wieder oberirdisch zu führen. Auf dieses Thema sind wir häufig gestoßen – als eine »Vision« für Bielefeld.

RÜMKE: Für die Workshops war es wichtig, in die Stadt zu gehen und ganz konkrete Fragestellungen zu bearbeiten: Der Fichten-Park in unmittelbarer Nähe zur Radrennbahn und zu den Wiesen der »Wilden Liga«³ war der geeignete Ort, um die Frage nach Freiräumen und Nutzung von Naturräumen miteinander zu verknüpfen.⁴ Den Kesselbrink, einen zentral gelegenen, neu angelegten Platz, wollten wir in einen Versammlungsort umwandeln, und dabei tauchten Fragen nach der passenden Struktur und den Themen auf, welche man vor Ort diskutieren könnte.

Wie wollen wir in Zukunft arbeiten? Die Teilnehmer konnten sich im Öko-Tech Park Windelsbleiche einen Einblick in die Arbeitsform der Firma »Fairtrade-merch« gewinnen, um dann in Gruppen selbstständig alternative Arbeitsmodelle zu entwickeln. Und am Beispiel des Durchgangs- oder Nichtorts Unterführung Ostwestfalendamm/Arndtstraße haben wir die Rolle von Verkehr in der Stadt untersucht. Zu Beginn jedes Workshops standen immer eine Exkursion in den Stadtraum, eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Ort und eine Wahrnehmung des jeweiligen Orts, und in einem zweiten Schritt konnten die Teilnehmer die gesammelten Eindrücke ästhetisch umwandeln, beispielsweise in Form einer Soundcollage oder einer farblichen Klangkarte. Diese ästhetische Übersetzung hat dann die eigentliche Diskussion in Gang gesetzt.

KAMPE: Ich bin als Musiker kein Zuliefererbetrieb für Städtebau! Ich hätte das schon gerne auf einer Ebene, in der man eine ästhetische Erfahrung macht und darüber hinaus die Idee bekommt: So kann man das auch machen, so kann man das auch hören! Es muss im Theater und auch im Musiktheater nicht unbedingt um ganz konkrete politische Utopierezepte gehen. Meine Utopie wäre, dass man nach einem Streichquartett rausgeht und denkt: »Mensch, ich habe da so ein Fis gehört – das sagt mir nichts, das bringt mir nichts, damit verdiene ich kein Geld.« Einfach die Existenz spüren ohne unmittelbare Verwertbarkeit – jenseits des Alltags. Vielleicht ist es eine Möglichkeit, Alltag, von dem wir ja ausgehen in unserem Projekt, in einen anderen Aggregatzustand zu bringen. »Utopie« ist wieder ein Modebegriff geworden und taucht in jeder zweiten Ausschreibung auf. Der Theatermacher Milo Rau nörgelt da so knackig: »Wenn man schließlich, was ab und zu vorkommt, in Provokationslaune ist, dann bringt man einfach die gerade angesagten guten kulturideologischen Schlüsselreize (im Augenblick der Abfassung dieses Essays: ›Inklusion‹, ›Stadtraum‹, ›Partizipation‹ und ›Utopie‹) im Programmheft unter [...]«.«⁵ Meine Utopie bei dem Projekt war, die »institutionalisierte Utopie« im Sinne der klassischen »Antragslyrik« so weit zu entschlacken, dass sie etwas wird, was wir vorher gar nicht wussten – und damit auch die Förderer etwas bekommen, was sie gar nicht, überspitzt gesagt, »eingekauft« haben. Wenn man dafür bezahlt wird, Revolution zu machen, dann ist die Revolution schon am Ende – mit Utopien ist es wohl genauso. Ich bin da altmodisch, bleibe bei Adorno: »Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.«⁶

SCHÄLICHE: Eigentlich ist Theater an sich ein utopischer Ort: Für mich als Lichtdesigner passiert das schon, indem wir Musik mit Licht, Choreografie und Bühnenbild so verzahnen, dass das Licht ohne Hierarchien auskommt. Die einzelnen Künste emanzipieren sich und sind doch miteinander verknüpft. Das zu zeigen und zu transportieren hat schon utopisches Potenzial.

5 Milo Rau, *Was tun?*, Berlin 2013, S. 52.

6 Theodor W. Adorno, »Vers une musique informelle«, in: ders., *Musikalische Schriften I–III* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 16), Frankfurt am Main, 2003, S. 493–540, hier S. 540.

7 Vgl.: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8198%3Aheiner-goebbels-stuttgarter-rede-zur-zukunft-der-kultur&option=com_content&Itemid=84,
zugegriffen: 16. März 2015.

BAZAK: Wenn es gelingt ...

SCHÄLICHE: Auch wenn es nicht gelingt. Auch wenn man darin nur einen Versuch sieht. Ich muss das, was ich eben mit »Utopie« bezeichnet habe, wohl eher als Luxus definieren: Normalerweise hat niemand Zeit und Kraft, sich diese Fragen zu stellen. Das gibt uns eine bestimmte Haltung im Verhältnis zur Gesellschaft. Diesen Luxus, Fragen zu stellen, kann man den Zuschauern zurückgeben. Vielleicht hat man das Glück, dass eine Ahnung einer Antwort da ist. Wenn es nicht gelungen ist, bleibt zumindest die Frage.

KAMPE: Damit dieser Luxus gelingen kann, braucht es natürlich auch »luxuriöse« Rahmenbedingungen während der Arbeit, die Schwerkraft der Theaterinstitutionen ist leider sehr deutlich. Heiner Goebbels hat dazu einen konkreten Vorschlag gemacht:⁷ In jedem Bundesland sollte ein Stadttheater komplett umgeräumt werden, das heißt vor allem von festem künstlerischem Personal und von Strukturen wie Repertoirebetrieb »befreit« werden, um es hinsichtlich der Produktionsbedingungen flexibel zu halten. Neben viel Positivem eines solchen Ortes als Laborraum gäbe es das Problem: Es würde sich sofort eine andere Verwaltungsproblematik in das Haus hineintransportieren. Die in der freien Szene ohnehin schon überbordende »Projektitis« würde sich ins Haus verlagern. Meine Vision wäre, das miteinander zu vermengen. Man hat ein flexibles, aber im Kern festes Ensemble, das, während es an dem einen Projekt arbeitet, nicht schon wieder Anträge für das nächste stellen muss. Trotzdem wären die einzelnen Berufsgruppen am Theater nicht so statisch organisiert.

HELMIG: Wichtig ist die Möglichkeit der Kontinuität. Der Gedanke, dass man über einen längeren Zeitraum zusammenarbeiten kann, ist richtig und gut in den Theatern. Häufig werden die Mitglieder der Ensembles für die Stücke bzw. Rollen, die sie auf der Bühne spielen sollen, besetzt, also einfach eingeteilt – wie viel eigenes Engagement findet dann noch statt? Wenn es jedoch gut läuft, verstehe ich das, was »Theaterfamilie« heißt und wir als Künstler lieben: Wir sind zusammengewachsen und haben eine gemeinsame Sprache und Ästhetik entwickelt.

ORTMANN: Am Staats- und Stadttheater gibt es eine große Angst vor dem Scheitern, die mittlerweile die Häuser lähmt. Die Politik schaut auf Auslastungszahlen, und Schluss. Scheitern meint also nicht primär ein künstlerisches Scheitern, sondern besteht darin, den Publikumsgeschmack nicht zu treffen – oder den der Presse.

KAMPE: Angstfrei arbeiten zu können ...

HELMIG: ... das wäre schon ein großer Schritt für das Schaffen von utopischen Räumen im Stadttheater.

SCHÄLICHE: Wenn ich von utopischen Räumen spreche, denke ich natürlich

an mein Gewerk, das Licht: Meine Lichtutopie ist ein schwarzer Kasten und ein wunderschöner Scheinwerfer, am liebsten in Gelb. Das ist mein utopisches Licht. Ein großes Licht. Diese Utopie setze ich da rein, ganz hierarchisch. Und dann ist die Frage, wie wir miteinander kommunizieren – und ob es dann wirklich ein gelbes Licht am Ende ist ...

BAZAK: Es geht sowohl darum, Denkräume zu schaffen als auch »die Form« zu finden, die Reibung erzeugt zwischen Kunstform und Realität.

ORTMANN: Um den Begriff der Formen aufzugreifen: Wie kann man zum Beispiel Dokumentartheater im Musiktheater machen? Durch den dokumentarischen Ansatz haben wir die Chance, Bekanntes, Alltägliches, Gefundenes umzudeuten. Gegenüber einer hermetischen, künstlerischen Form haben wir hier eine unmittelbare Anbindung an die Welt des Alltags der Zuschauer, die dann ganz anders erfahrbar gemacht wird. Diese Reibung am Alltag hat uns interessiert, insbesondere in der Form des Musiktheaters, die ja gegenüber anderen Theaterformen eine sehr künstliche, ästhetisierte ist. Meine Hoffnung ist, dass sich durch diese Reibung dann der »andere Blick« für das Publikum auf ihre Stadt einstellt. Es ist eben kein Stück, das man auch in Osnabrück oder Berlin spielen kann.

KAMPE: Reibung mit dem Alltag, das ist auch so etwas ... Als Komponist bekommt man häufig vorgeworfen, man säße in einem Elfenbeinturm. Ich finde das sogar gut – wenn er ein Fenster hat. Ich gehe zum Metzger und bestelle Hack. Dann gehe ich ins Theater und sehe einen Schauspieler, wie er auch Hack kauft ... Um zu zeigen, dass man nicht abgehoben ist, macht man auf der Bühne das Gleiche, was man sonst auch macht. Das ist mir zu einfach.

Wenn man mit gesampelten Textmaterial arbeitet, führt die Frage nach dem Sinn von Musik in so einem Stück automatisch zu spannenden Reibungen: Ein Satz wie »Sprechen Sie doch mal mit dem Oberbürgermeister« wird über die Musikalisierung, die Verknüpfung mit Gesang zu einer skurrilen theatralen Situation, einem Spiel, zu dem ich eine Haltung entwickeln muss.

BAZAK: Genau. Dann wird dokumentarisches Material neu kontextualisiert und in einer anderen Form wiedergegeben, aber bleibt erkennbar authentisches dokumentarisches Material. So ist das auch mit unseren Spielstätten: Zuschauerraum, Foyer und Bühne bleiben in ihrer ursprünglichen Funktion erhalten, als Startpunkt für die jeweiligen Zuschauergruppen. Um die bisher theoretischen Denkräume zu visualisieren, also ein sichtbares Utopiemodell zu erschaffen, werden wir mit Objekten, Modellen und Licht arbeiten. Wir nutzen die Ergebnisse unserer Materialsammlung des letzten Jahres für ein Spiel auf der »Bühne«. Wir arbeiten uns an Ideenfragmenten, Modellen, Visionen, Projektentwürfen und Formen ab und provozieren so eine Reaktion, sowohl innerhalb des Ensembles als auch bei den Zuschauern. Die Form der

Aufführung wird immer wieder offene Momente haben. Es wird nicht durchgehend erzählt, sondern der Abend wird aufgebrochen in Richtung Ausstellung/Installation. Dabei machen wir aber kein Reenactment, sondern erschaffen aus dem in Bielefeld gesammelten Material in den Räumen des Theaters am Alten Markt nach und nach einen utopischen Raum.

KAMPE: Ich habe versucht, die Musik so zu machen, dass wir die Chance haben, zu reagieren, offen zu bleiben. Wir haben drei Räume/Spielorte, die miteinander interagieren, die aber jeweils ihre ganz eigene Identität haben, in denen auch die Zuschauer ganz individuell Dinge erleben, das muss man beim Komponieren permanent bedenken.

BAZAK: Das Publikum erlebt in drei Gruppen drei unterschiedliche Aufführungen. Eine Stadt funktioniert ähnlich: Als Bewohner oder Besucher einer Stadt kann man nie alles auf einmal sehen oder erleben. Man weiß aber, es ist da, es passiert. Das Geschehen im Zentrum beeinflusst dich auch, wenn du gerade am anderen Ende der Stadt bist. Das spiegeln unsere drei Räume, die zu Bühnenräumen werden, wider. Die Installation, in der unser Abend stattfindet, ist vor und nach dem Stück für das Publikum offen. Beginn und Ende bieten an, die Räume anders zu erleben: Als eine Theaterbühne, als »Ausstellungsraum«, zu dem auch die Zuschauer selbst gehören und in den sich Veränderungen einschreiben bzw. eingeschrieben haben.

Wir wollen die Spuren des Abends weiterhin für die Zuschauer erlebbar machen. Auch nach dem Davor und Danach – diese beiden Zustände sind wichtig. Wie es vor der Vorstellung war und danach ist, das ist etwas Spannendes, das man normalerweise nicht gezeigt bekommt im Theater: Diese drei Räume spiegeln den Prozess, den wir als Team selbst durchlaufen haben, die Orte, an denen wir waren. Der Prozess ist unsere Dramaturgie. Weshalb Einführung und Begrüßung auch Teil des eigentlichen Musiktheaters sind – oder umgekehrt formuliert, das Musiktheater ist Teil der Einführung.

KAMPE: Es wäre nicht möglich und von mir auch gar nicht gewollt, dass wir im Probenprozess erst das ganze Stück komponieren, denn ich bin auch Komponist und will nicht nur sammeln und amalgamieren und arrangieren, sondern auch erfinden – wissend, dass das unmöglich ist. So lange wie möglich offen also, aber das stille Kämmerlein, indem man Harmonien und Beats und Instrumentation abschmeckt, das war auch notwendig.

BAZAK: Es ist jetzt noch offen, wie der Schluss aussehen wird – ob es ein »Schluss« ist oder eher der Anfang von etwas Neuem.



Gordon Kampe, Ivan Bazak, Benjamin
Schälicke, Ilka Rümke, Magdalena Helmig,
Katharina Ortmann

BIELEFELDER STIMMEN

Gordon Kampe

- 1 Jenny Schrödl, *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012, S. 19.
- 2 Hans-Joachim Hespos, *...redeZeichen.. Texte zur Musik 1969–1999*, Saarbrücken 2000, S. 43.
- 3 Rimini Protokoll, *ABCD*, Berlin 2012, S. 129.

Für Stimme zu schreiben, das ist wie Inneneinrichtung. Als Komponist, als Musiker, bin ich da ganz zu Hause: »Dove sono« aus Mozarts *Le nozze di Figaro*, Beethovens große Leonoren-Arie, die Nr. 5 aus dem Brahms-Requiem, das Wolff-Gebet, viele Schreker- und Zemlinsky-Lieder, Bergs *Lulu*, Feldmans *Neither* und Weills Songs und Eislers »Mutter Beimlein« und auch Jacques Brel und Édith Piaf und die merkwürdigsten Vokalerweiterungen von Berio, Berberian, Schnebel, Hespos, Lachenmann oder Hölszky bis hin zu Aperghis' »Récitations« oder Ablingers »Voices and Piano«: Das habe ich alles auf dem Buckel, das steht als Möglichkeit neben mir und droht zuweilen. Doch die Drohungen gehen womöglich eher vom Material und dessen Erweiterungen aus, die sich auch im Bereich der Vokalmusik vermutlich langsam erschöpft haben. Insofern können, ja müssen alle oben paradigmatisch genannten Vokalstile und Genres eine Möglichkeit sein: »When too perfect lieber Gott böse«, sagte Nam June Paik einst, und dies mag auch für den Umgang mit Vokalität gelten, wie sie in *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* vorkommt: Eine Belcanto-Linie der ausgebildeten Opernsängerstimme trifft dort ebenso auf die sprechende Stimme einer Schauspielerin, wie die Sprechstimme eines Sängers mit der Singstimme einer Schauspielerin kollidiert. Zudem werden die in der Partitur komponierten Stimmpartien konfrontiert mit O-Tönen, die im Rechercheprozess aufgenommen wurden: Man hört Menschen unterschiedlichsten Alters und unterschiedlichster Herkunft sprechen und singen, schließlich werden neben den Stimmen des Produktionsteams auch die Stimmen des Produktionscomputers hörbar sein – und jedes akustische Erscheinen der Stimmen wird auch jenseits des semantischen Inhalts das Stück, die Atmosphäre, den Raum beeinflussen und prägen: »Neben Blick, Geste, Körperhaltungen, Geräuschen, Musik, Rhythmen oder Atmosphären erscheint die Stimme als ein performatives Phänomen par excellence.«¹

Die Stimmen in *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* sind nicht mehr nur mit Sopran, Alt, Tenor oder Bass zu bezeichnen, sondern werden vielmehr individualisiert: Jede Stimme ist willkommen, denn, wie Hans-Joachim Hespos es einst eindrücklich auf den Punkt brachte: »letztendlich geht es in allem um gesang.«² Unter diesem Aspekt betrachtet, hat das musikalisch-kompositorische Konzept die vielleicht größten Berührungspunkte mit der konzeptionellen Grundidee, die u. a. durch ein Zitat des Theaterkollektivs Rimini Protokoll angeregt wurde: »Eigentlich müsste in einem richtigen Stadttheater, das sich beim Wort nimmt, doch die ganze Stadt Theater spielen.«³ Wenn das Theater, ganz traditionell betrachtet, zur Funktion der Agora zurückkehren soll, in der die Zukunft der Stadt, des Zusammenlebens diskutiert und erprobt wird, dann ist die Stadt in ihrer ganzen Vielstimmigkeit aufgerufen und angesprochen.

Insofern kann ich auch dem Musiktheater nur empfehlen, sich die Wunschliste Stefan Kaegis zu eigen zu machen und stets zu erweitern, der dem Theater 35 Stimmen wünschte, darunter z. B. »Die Stimme des Münchner Hochenergiephysikers, der auf Konferenzen das englische Wort ›Particle‹ so bayrisch ausspricht, dass man meint, er spreche von Weißwurst. [...] Die Brüllaffen im Urwald von Palenque, Mexiko. [...] Die Stimme einer Zuschauerin mit Schluckauf (wird sie bleiben?)«⁴ usw.

Um auch in der Gesamtanlage eine möglichst große Stimmpolyphonie zu erreichen, sind die einzelnen »Nummern« des Stückes komponiert wie musikalische »Schwämme«, die stets bereit sind, alles, was sie umgibt, in sich aufzunehmen. Einzelne Nummern können daher wiederholt und überlagert werden, synchron in unterschiedlichen Räumen gespielt, von Samples, O-Tönen und Zuspelungen begleitet oder überdeckt werden oder, etwa durch extreme Verstärkungen, selbst aggressiv potenzielle Fremdkörper stören. Die Stimmen werden begleitet, angereichert, kommentiert von einem achtköpfigen Ensemble, bestehend aus Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass. Hin und wieder wird ein Micro-Korg-Synthesizer seinen recitativoartigen Unsinn treiben. Die Musik des Ensembles versucht dabei, den Stimmungen der Worte nachzuspüren, die Stimmen, Texte, O-Töne, Samples und Lieder zu begleiten, zu überlagern, Farben, Tonfälle, Brüchiges herauszulesen, Textfetzen zu kommentieren, Melodien, Harmonien, Rhythmen aus dem gegebenen Material zu destillieren. Es werden unterschiedlichste Filterprozesse angewandt, sodass z. B. am Ende einiger Prozesse lediglich die Sinustonhülle eines Ausgangsmaterials übrig bleiben wird. »Prima la musica e poi le parole« – das spielt hier keine Rolle mehr, da per se alles gleichwertig behandelt und komponiert wird, denn selbst der Eigenklang eines im Kompositionsprozess angewandten und zu Fehlern neigenden Computerprogrammes wird mitgedacht und bekommt eine eigene »Arie«.

Konkrete Beispiele: In der »Nörgel-Arie« habe ich den O-Ton eines Bielefelder Bürgers eins zu eins und ganz traditionell vertont: »Reden Sie doch mal mit dem Oberbürgermeister!«, heißt es da leicht grantig. Dazu jammern die Wawa- und Plunger-Dämpfer der Blechbläser, und die Streicher hauen mal so richtig auf den Tisch. An anderer Stelle, in einem Terzett am Ende des Stückes, singen Sopran und Bariton nur mehr Fragmente von einstmal zusammenhängenden Texten: »Nichts!«, heißt es da in vorsichtigem Belcanto, und die Schauspielerin kommentiert mit ungekünstelter Stimme: »Hä?« (T. 718). Möglich ist es auch, dass eine größere melodische Linie die schlicht gesprochenen Texte kommentiert und sich in den Inhalt mit Belcanto einfräst: »Und zerrieben und versickert«, kommentiert die Sopranistin etwa den Bericht über Verwaltungsvorgänge bezüglich der sogenannten Wilden Liga,

4 Stefan Kaegi, »Kunst Genug. 35 Stimmen, wie ich sie dem Theater wünsche«, in: Doris Kolesch und Jenny Schrödl (Hrsg.), *Kunst-Stimmen*, Bonn 2004, S. 12–14.

die sich jenseits der Fußballbundesliga in Bielefeld etablierte: »Vor Jahren hat die Stadt versucht, das Trainingsgelände der Wilden Liga einzuzäunen, als Trainingsgelände für Arminia oder so. Durch irgendwelche Anarchisten ist das immer wieder aufgebrochen worden. Und jedes Mal, wenn wir da sonntags hinkamen, war da irgendwo eine Öffnung, und wir konnten weiterspielen. Die Wilde Liga brauchte diesen Platz. [...].«

Derlei in Bielefeld gesammelte Texte werden zuweilen auch unbearbeitet wiedergegeben, an anderer Stelle durch Klänge aus dem Ensemble kommentiert, oder es wird – zumeist mit dem Computer – in einen O-Ton hineingezoomt und ganz anderes daraus gelesen, als die Semantik es zunächst erlaubt hätte. Komponiert, umgewandelt und arrangiert werden so nicht nur Texte von Bielefelder Bürgerinnen und Bürgern, sondern auch deren Tonfall, deren Sprache und Stimmungen. *Plätze. Dächer. Leute. Wege.* ist also nicht allein ein Stück über Bielefeld, es klingt auch ganz wie Bielefeld: »Eigentlich müsste in einem richtigen Stadttheater, das sich beim Wort nimmt, doch die ganze Stadt mitsingen.«

30

Rrrubato ♩=132, sieches Menuetto

146

TAPE

S.

Bar.

Schsp. 1

Schsp. 2

Kl.

Trp.

Pos.

Schl.

Synth.

Vl.

Vla.

Vc.

Kb.

fff
irre durchdrehen, "RRR" wie ein kotzender Killerwolf

fff
Rrrrrrrr

plötzlich normal, als ob nix war.
(r)...eden sie doch mal mit dem OB

f sempre
immer in Falsett, wo notwendig leicht counterig, altweiberhaft

f sempre
Frü-hü-her als wir ju - hung war'n Frü-hü-her als wir ju-hung war'n

f poss.
übel verschnorchtler Pedalton

LIONS-ROAR

fff

VIBRAPHON

mp

mp
STRAIGHT

mp
STRAIGHT

mp
Überdruck, Kratzschab *fff*

mp sempre

mp
Überdruck, Kratzschab *fff*

mp sempre

mf
Überdruck, Kratzschab *fff*

mf
piéz

mp sempre
arco

mp sempre
Überdruck, Kratzschab *fff*