

16. VorLesung, 26. Jänner 2017, MUMUTH, Lounge

Früher habe ich immer gedacht, dass das Nichts das Ziel ist. Heute weiß ich, dass das Nichts der Ausgangspunkt ist, dass man irgendwann, wenn man Glück hat, nicht mehr suchen muss, sondern gefunden wird.

Die Grenzen von Klang und Wort.

Über Räume und das Universum und die Übereinkunft, Rauch als Skulptur wahrzunehmen.

Oper bzw. Theater interessiert mich als Raum der Imagination, der sich an den Grenzen von Klang und Wort öffnet. Die physische Präsenz des Klanges, bzw. das Klangwerden des Körpers des Protagonisten: Es ist ein gegenseitiges Durchdringen der verschiedenen Medien. In diesem Sinne entsteht Oper im Zwischenraum von musikalischem Formdenken und Dramaturgie des Wortes. So beginne ich die Arbeit selten mit einem fertigen Libretto, sondern mache mich mit den kompositorischen Mitteln und dem Mittel der Sprache auf die Suche nach den Protagonisten. Wer ist es, der da singt oder spricht? Erst dann, allmählich, wird daraus die Form der Erzählung entstehen.¹

Beat Furrer

Ausgehend vom Raum, in dem wir uns befinden und den wir als unsere Lebens- und Erfahrungswelt definieren und begreifen, möchte ich Ihnen von Räumen erzählen, durch deren Bewusstmachung sich neue Sichtweisen erschließen, und die unser Wahrnehmungsvermögen im besten Sinn um die Dimension einer neuen Ich-Erfahrung erweitern können.

Wenn ich von Räumen im Musiktheater spreche, so handelt es sich zumeist um künstliche Räume, die wir gewöhnlich aus der Position des Zuhörers und Zuschauers entwerfen und die auch nur aus dieser Position bewohn- und wahrnehmbar sind. Ihre Künstlichkeit vermag sich dadurch aufzuheben, dass wir als Architekten dieser Klang- und Menschenlandschaften *nicht* so tun, als würden Sie versehentlich hineingeraten können und ihr ausgeliefert sein. Die Funktion des Fremdenführers in diesen Räumen ist der Position des Architekten immanent. Die Überwindung der Grenze zwischen

Schein und Wirklichkeit vollzieht sich in der Wahrnehmung des Betrachters, der zum Beteiligten und Anteilnehmenden wird. Ihn laden wir ein, mit uns die Räume zu erkunden, die freilich auch von uns, den Baumeistern und Handwerkern, Abend für Abend immer wieder neu entdeckt und erobert werden müssen.

Italo Calvino's Buch *Die unsichtbaren Städte* mit seiner wunderlichen Atmosphäre, seinen kunstvoll arrangierten Labyrinth und seinen unendlichen Variationsmöglichkeiten mag als ein Bild für die Erfindung eines Raumes stehen, wie ich mir wünsche, dass es mir und uns gelingen möge, ihn immer wieder neu zu erschaffen voller Ehrfurcht vor der "Schöpfung". "Es ist mit den Städten wie mit den Träumen", spricht Marco Polo zu dem Mongolenkaiser Kublai Khan: "Alles Vorstellbare kann geträumt werden, aber auch der unerwartetste Traum ist ein Bilderrätsel, das einen Wunsch verbirgt oder seine Umkehrung, eine Angst."²

Problemlos können wir "Stadt" durch "Raum" ersetzen. Das liest sich dann so: "In jedem neuen Raum, in den der Reisende gelangt, findet er ein Stück seiner Vergangenheit wieder, von dem er gar nicht mehr wusste, dass er es gehabt hatte: Die Fremdheit dessen, was du nicht mehr bist oder nicht mehr besitzt, erwartet dich am Eingang zu fremden und nicht besessenen Orten.

"Machst du Reisen, um deine Vergangenheit wiederzuerleben?", war an diesem Punkt die Frage des Khans, die auch so hätte formuliert werden können: "Machst du Reisen, um deine Zukunft wiederzufinden?"

Die Antwort von Marco Polo war: "Das Anderswo ist ein Spiegel im Negativ. Der Reisende erkennt das wenige, das sein ist, und entdeckt das viele, das er nicht gehabt hat und nie haben wird."³

Der *Rigweda*, eine der ältesten Hymnensammlungen der Arier in Indien, enthält folgende Erzählung: "Zu jener Zeit (als das Universum noch nicht geboren war) gab es weder 'Sein' noch 'Nicht-Sein'. Zu jener Zeit gab es weder den Raum noch einen Himmel dahinter. [...] Nichts war da, um zwischen Tag und Nacht zu unterscheiden. [...] Wie hat sich das Sein dann ausgebreitet? Wer kann das im einzelnen berichten? Wer weiß es mit Sicherheit? Selbst die Götter kamen erst nach der Ausbreitung des Seins. Diese Ausbreitung (des Seins), woher sie kam, geschaffen oder nicht geschaffen, war dem Einen, der den großen Himmeln vorsitzt, bekannt oder auch

nicht."

Das ist als eine Andeutung zu verstehen, wie die Gelehrten in vedischer Zeit (1500 v. Chr.) grundlegende Fragen formulierten, auf die moderne Kosmologen heute noch immer Antworten suchen. Später nahmen Mythen den Platz der Unwissenheit ein, Antworten mussten gefunden werden, um die menschliche Neugier zu befriedigen. Im Buch *Die sieben Wunder des Universums* beschäftigt sich der Kosmologe Jayant Narlikar mit den Mythen und Vorstellungen der Entstehung des Universums und beleuchtet im 7. Kapitel das expandierende Universum: "Lange Zeit glaubte man", berichtet er, "das Universum enthalte keinerlei Strukturen, die größer als Galaxienhaufen sind, und dass es ab einem Ausmaß von mehr als 30 Millionen Lichtjahren homogen sei. Ein typischer Haufen kann Hunderte von Galaxien enthalten. Der Durchmesser eines Haufens bewegt sich in der Größenordnung von 5 bis 10 Millionen Lichtjahren und kann mehrere Millionen Millionen Sonnenmassen enthalten. In den vergangenen Jahrzehnten ist jedoch durch das systematische Kartographieren von Galaxien im Weltall und detaillierte Untersuchungen von Galaxienhaufen die Inhomogenität in einem noch größeren Ausmaß enthüllt worden. Dort sind *Superhaufen* im Ausmaß von 150 Millionen Lichtjahren mit Massen in der Größenordnung von zehn - bis hundertmal jener eines gewöhnlichen Galaxienhaufens zu erkennen. Überdies weisen diese Superhaufen eine Fadenstruktur auf und sind durch leere Räume voneinander getrennt, die sich ebenfalls über mehr als 100 Millionen Lichtjahre ausdehnen. [...] Tatsächlich mag das Universum grenzenlos sein, doch die Reichweite unserer besten Teleskope liegt bei rund 10 000 Millionen Lichtjahren. Und die in einer Kugel dieser Größe enthaltene Masse kann mehrere tausend Millionen Millionen Millionen Sonnenmassen betragen. [...] Für die meisten Menschen ist die Vorstellung eines sich ausdehnenden Universums regelrecht ehrfurchteinflößend. Setzt man sich mit dieser Entdeckung ernsthaft auseinander, tauchen mehrere Fragen auf. Wohin dehnt sich das Universum aus? Was liegt außerhalb von ihm? Geht diese Ausdehnung ewig weiter? Kommt die Ausdehnung an ein Ende, und geht sie dann in eine Kontraktion über? Wenn das Universum sich ausgedehnt hat und in der Vergangenheit kleiner war, sogar *punktförmig mit einem Nullvolumen?*, ist es in diesem Zustand entstanden? Wenn ja, was war davor." In den modernen Fragen über das Universum, welche die vedischen Gelehrten vor mehr als dreitausend Jahren gestellt haben, halle ihr Echo wieder, behauptet Narlikar.

Und er stellt die Frage, weshalb die Wissenschaft, die wir seit mehr als drei Jahrhunderten an einem so winzigen Ort wie der Erde durch Experimente erworben haben, sich erfolgreich auf Phänomene anwenden lassen sollte, die Milliarden Lichtjahre im Raum und Milliarden von Zeitjahren umfassen? Man könnte sogar noch weiter gehen und eine philosophischere Frage aufwerfen: Weshalb sollte es überhaupt Naturgesetze geben, die das Geschehen im Weltall regeln?⁴

Einstein formulierte die Herausforderung der Kosmologen, das Universum zu begreifen, einmal so: "Das Unverständlichste am Universum ist, dass es verständlich ist", aber, so der theoretische Biologe J.B.S. Haldane: "Das Universum ist nicht nur seltsamer, als wir annehmen, sondern seltsamer, als wir anzunehmen imstande sind."

Wenn wir uns nun wieder Italo Calvinos unsichtbaren Städten zuwenden und sie wieder durch Räume ersetzen, werden wir Zeugen des folgenden Gespräches zwischen Kublai Khan und Marco Polo: "Ich habe mir ein Modell eines Raumes erdacht, aus dem sich alle möglichen Räume ableiten lassen", sagte Kublai Khan. "Dieses Modell umfasst alles, was der Norm entspricht. Da die existierenden Räume verschieden weit von der Norm abweichen, brauche ich bloß die Ausnahmen von der Norm vorzusehen und ihre wahrscheinlichsten Kombinationen zu berechnen."

"Auch ich habe mir ein Modell eines Raumes ausgedacht, aus dem ich alle anderen ableite", antwortete Marco Polo. "Es ist ein Raum, der nur aus Ausnahmen, Ausschlüssen, Widersprüchen, Inkongruenzen und Ungereimtheiten besteht. Wenn ein solcher Raum das Unwahrscheinlichste ist, was sich vorstellen lässt, erhöht sich durch Verringerung der abnormen Elemente die Wahrscheinlichkeit, dass es den Raum wirklich gibt. Ich brauche also nur die Ausnahmen von meinem Modell abzuziehen und werde, egal in welche Richtung ich gehe, immer zu einem der Räume gelangen, die, wenn auch stets nur als Ausnahme, existieren. Allerdings kann ich meine Operation nur bis zu einer bestimmten Grenze treiben, andernfalls bekäme ich Räume, die zu wahrscheinlich sind, um wahr zu sein."⁵

Die Definition des Raumes im Theater ist keine andere als die Definition des Raumes, in dem wir leben.

"Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann

geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist", lese ich bei Peter Brook. "Allerdings, wenn wir vom Theater sprechen, meinen wir etwas anderes. Rote Vorhänge, Scheinwerfer, Blankverse, Gelächter, Dunkelheit - alles dies ist wahllos zu einem wirren Bild übereinanderkopiert und unter einen Allzweckbegriff subsumiert [...] - ein Theater mit Kasse, Foyer, Klappsesseln, Rampenlichtern, Szenenwechsel, Pausen, Musik, als sei das Theater wesentlich *das* und wenig mehr."⁶

Wenn Peter Handke in seinem theatertheoretischen Text *Publikumsbeschimpfung* der Illusion abschwört, dann hört sich das so an: "Dieser Raum täuscht keinen Raum vor. Die offene Seite zu ihnen ist nicht die vierte Wand eines Hauses. Hier braucht die Welt nicht aufgeschnitten zu werden. Sie sehen hier keine Türen. Sie sehen nicht die zwei Türen der alten Dramen. Sie sehen nicht die Hintertür, durch die der, der nicht gesehen werden soll, hinausschlüpfen kann. Sie sehen nicht die Vordertür, durch die der hereinkommt, der den sehen will, der nicht gesehen werden soll. Es gibt keine Hintertür ..."⁷

Die Dramaturgin Marianne van Kerkhoven schrieb 1992 in der Einleitung zur *Theaterschrift 2 - The Written Space*, dass der Raum, in dem sich der Dialog abspielt, kein konkreter Ort [mehr] sei, wo Menschen einander begegnen, sondern ein imaginäres Universum, in dem Ideen/Gefühle miteinander und mit sich selbst einen Dialog beginnen. Und sie zitierte die Publizistin Valentina Valentini: "Das Mentale, die innere Stimme, ist nicht mehr das Unausgesprochene, weil das 'Innen' gleichzeitig auch das 'Außen' ist."

"Strindbergs *Traumspiel*", analysierte Kerkhoven, "war eine Reise in die Innerlichkeit; in seiner Einleitung zum Stück [um 1900] schrieb er: 'Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht.' In Heiner Müllers *Bildbeschreibung* [achtzig Jahre später] wird das Ich als Landschaft erfahren, als ein allumfassendes Bild, als ein Raum, der sich 'im Jenseits' befindet. Vom *Traumspiel* zur *Bildbeschreibung*, mit allem, was dazwischen liegt, ist der Text allmählich mehr und mehr selbst zum Raum geworden."

Kerkhoven zitiert wieder Valentini: "... zwischen Wort und Szenenbild entsteht eine tautologische Äquivalenz."

"Der Text ist ein großer Kopf, oder Herz, oder Körper, in dem die Gesetze des euklidischen Raumes ihre Bedeutung verlieren. Hier 'kann alles geschehen'. [...]"

Welche Erneuerungen/ Verschiebungen im Denken und bezüglich der Bedeutung des Raumes im Theater in den letzten Jahren auch zum Vorschein gekommen sind, die Konturen des globalen Theatergebäudes bleiben unverändert - und die sind *sehr alt!* - : auch heute noch wird meistens in klassischen Theatersälen gespielt, in *Guckkästen mit einem Rahmen*. [...] Hans-Jürgen Syberberg [zum Beispiel] und Anne Teresa De Keersmaeker arbeiten gerne in der traditionellen Bühne-Zuschauerraum Anordnung. Achim Freyer macht die Symmetrieachse und die Perspektive des Guckkastens zu aktiven Faktoren in seinem Bühnenbild. [...] Robert Wilson sagt: 'Rahmen sind wichtig für mich, weil sie mir erlauben, die Zuschauer von dem, was sie sehen und hören, zu distanzieren. Die zeitlichen und räumlichen Linien dieser Rahmen werden zu meiner Bühnensprache'.⁸

Auch der Dramaturg, Bühnenbildner und Regisseur Urs Troller hält ein glühendes Plädoyer für den Guckkasten und seinen *anti-naturalistischen* und *antirealistischen* Charakter: "Der Kasten ist eine philosophische Maschine. Er ist ein Ort, der, wenn man ihn nicht zustellt, auf unverwechselbare Weise eine Figur situieren kann, der man - ausgehend von einer Position, die ihr zugewiesen wird im Raum, in ihrer Verhältnisbestimmung folgen kann, ohne durch vieles abgelenkt zu werden. Das heißt, bis zu einem gewissen Grad ist das, was in dem Kasten ausgesagt werden kann, geknüpft an die jeweiligen Relationen, die im Kasten selber hergestellt werden. Es ist selbstverständlich in diesem Zusammenhang davon zu reden, welcher Theatertradition der Kasten seine Entstehung verdankt: der klassizistischen Tragödie. Der Kasten ist zu einem Zeitpunkt entstanden, an dem noch niemand, der über die Möglichkeiten des Theaters nachgedacht hat, auf den komischen Einfall hätte kommen können, das Theater solle die Welt abbilden, sondern - das meine ich mit dem philosophischen Gerät - im Kasten fand der Versuch einer philosophischen Durchdringung dessen, was von den Figuren und wahrscheinlich auch von den Zuschauern als Welt wahrgenommen worden ist, statt, keineswegs aber der Versuch, diese Welt auf dem Theater abzubilden. Diese Verweigerung der Abbildung und die aus dieser Verweigerung gewonnene Kraft, die dem Theater zugeflossen ist,- das erscheint mir das Interessante zu sein.

[...]

Ich denke, dass der Kasten zwangsläufig - das geht aus der Gesetzmäßigkeit dieses Gerätes hervor - auf diskursive Strukturen hin orientiert ist, und das unterscheidet

den Aufenthalt einer Figur im Kasten grundsätzlich von einem Aufenthalt in anderen Räumen. Mir scheint es so zu sein, dass bis zu einem gewissen nicht unerheblich weitgehenden Grad dieses Gehäuse kraft seiner eigenen Geschichte sich gegen das Amüsement sperrt. [...] Geht man der Geschichte dieses Ortes nach, dem, wofür er einmal konzipiert worden ist, dann kann man nicht umhin zu sagen, das ist ein Ort, der sich vielem, was sich heute an Unterhaltungsformen einem Publikum anbietet [und anbietet], widerspricht."⁹

Auf dem Theater erscheine der Mensch als Ganzheit. Da kann man machen, was man will. So Urs Troller. Von dieser Ganzheit, die jeder Darsteller einem Zuschauer vermittelt, wenn er auf der Bühne steht, geht ein emotionaler Appell aus und dem ist schwer zu begegnen. [...] Der Widerstand, der durch die Ganzheit dieses Bildes entstehe [obwohl der Mensch mir als unversehrtes Bild von der anderen Seite der Rampe gegenübertritt, an dem man doch die Fragmentierungen erkennt], ist möglicherweise das, woraus das Theater Kraft schöpfen könne.

Die Arbeit, die viele Regisseure, ua. Peter Brook, seit vielen Jahren machen, ist der Versuch, immer einfacher zu werden: "Das ist ja nicht die Ideologie der Einfachheit [...], sondern das ist die Frage, wo der Darsteller aus diesem extremsten Punkt des Auf-der-Bühne-Seins heraus wieder *anfangen* kann, während ihm alle anderen Mittel weggenommen werden. Daraus wieder die Kraft zu beziehen. Das ist die einzige Kraft, die das Theater wahrscheinlich hat: die Darstellung durch den Schauspieler. Ich denke, dass alle Versuche, dem Theater noch einmal im Sinne der avancierten Künste Beine zu machen, dann zum Scheitern verurteilt sind, wenn sie mehr oder weniger glauben, den Schauspieler als Figuranten einsetzen zu können."¹⁰

Was das für die Oper heißt, ist an anderer Stelle zu untersuchen. Soviel nur zu *meiner* Wahrnehmung von Theater, wie ich es zur Zeit oft erlebe: Meine Meinung ist, dass die heute so vielbeschworene Authentizität in eine Sackgasse geführt hat. Immer öfter stelle ich fest, dass einer vermeintlichen Natürlichkeit die Artistik und Feinmotorik der Darstellung geopfert wird. Das Grobschlächtige, das Impulsive wird als das Intensive wahrgenommen und verdeckt die stille, sensible Auseinandersetzung mit uns selber. Applaudiert wird dem Lauten und Muskulösen; der Klotz wird zum Symbol für das Gewicht der Welt, die Weltgewandtheit mit dem Lobeerkranz geschmückt. Zu oft muss ich erleben, dass großes Theater auf einer großen Bühne eines hochsubventionierten

Hauses sich darstellerisch nicht mehr wesentlich von einer Laienbühne unterscheidet. Hohle Phrasen und um Aufmerksamkeit heischende Regieeinfälle verweigern sich dem, was Aufgabe des Theaters heute sein muss: die Sinne zu sensibilisieren und dem Publikum einen geschützten Aufenthaltsraum zur Verfügung zu stellen für fühlende, denkende, mitfühlende Wesen, in dem wir die Gelegenheit finden, wieder auf uns aufmerksam zu werden und in dem wir uns bewusst werden können, dass wir wie "alle Kreatur unter Gottes Peitschenschlag weiden", um Heraklit zu zitieren, aber dass wir uns nur erfahren durch die Existenz eines anderen Lebewesens, in dem wir uns spiegeln können.

Wenn man den theatralen Raum erforschen möchte, kommt man nicht umhin, sich mit dem Architekten unter den Musiktheaterschöpfern, mit Heiner Goebbels, auseinanderzusetzen. In einem Gespräch mit der *Zeit* spricht Goebbels über seine Pläne als Leiter der Ruhrtriennale, die in den Ruinen der Industriekultur stattfindet, in der kathedralenhaften Jahrhunderthalle in Bochum, in der sogenannten Kraftzentrale des Landschaftsparks Duisburg Nord, im Maschinenhaus der Essener Zeche Carl und anderen spektakulären Gebäuden. Auf die Frage, ob von diesen Spielstätten eigentlich eine kunstverändernde Kraft ausgeht oder ob sie auch nur ein schickes Festspielambiente wie die Salzburger Festspielgasse mit der Burg im Hintergrund sind, antwortet Goebbels: "Das hängt ganz davon ab, was darin gespielt wird. Aber für mich geht von den Orten sehr wohl ein großer Kraftgewinn für die Kunst aus. Ich glaube allerdings, dass konventionelles Theater an den Spielstätten der Ruhrtriennale nicht wirklich funktioniert. Die Räume lassen eine gewisse Form von überhöhten Gesten, pathetischer Sprache und aufgesetzter Hemdaufreißerei nur lächerlich erscheinen. Deshalb haben wir Künstler eingeladen, deren Ästhetik näher an der Performance und an der bildenden Kunst ist. Sie wissen sehr genau, dass man ein Stück nicht unabhängig vom Raum oder gar gegen den Raum bauen kann. Das erlebt man ja oft am Theater: Ein Regisseur hat eine Idee und versucht, diese mit allen Mitteln gegen die Möglichkeiten der Darsteller, des Raums und womöglich auch noch gegen den Stoff durchzusetzen. So ein Kunstbegriff ist mir fremd. Ich gehe in meinen eigenen Arbeiten nie von vorgeformten Ideen aus, sondern reagiere auf Fragen, die die Räume, Texte, Musik oder Personen im Produktionsprozess mit sich bringen. Dann kann vielleicht etwas entstehen, das mich im besten Fall selbst genauso überrascht wie das Publikum

und die Menschen, mit denen ich das zusammen erarbeitet habe. Auch hier bei der Ruhrtriennale wurden in der Vergangenheit manchmal Visionen in einen Raum gezwängt, die da nicht wirklich hineinpassten. Das soll es nach Möglichkeit bei mir nicht geben. Ich will in eine große schöne Halle keine Blackbox bauen. Ich möchte Arbeiten produzieren oder einladen, die durch den Aufführungsort an Kraft gewinnen. Wenn eine Arbeit in einem solchen Raum entsteht, sieht man ihr das auch noch an, wenn sie zehn Jahre danach woanders zu sehen ist. Der Arbeit wohnt immer noch etwas von ihrem ursprünglichen Entstehungsort inne: in der Art, wie die Musiker sich bewegen, wie das Lichtkonzept ausgelegt ist, wie die Kabel verlegt werden. Man sieht – wie der Medienkritiker Georg Seeßlen es einmal ausgedrückt hat – "jedem Theaterstück nicht nur an, wie miteinander umgegangen wurde und ob der Regisseur ein Arschloch ist", man sieht auch, unter welchen Bedingungen und in welchen Räumen es entstanden ist. Der Raum gehört zum Material. Mir ist wichtig, dass Kräfteverhältnisse auf der Bühne präsent werden, die nicht nur von den agierenden Subjekten erzeugt werden."¹¹

In einem anderen Text erklärt Goebbels, dass er das Gefühl habe, eher wie ein Architekt zu arbeiten: "Ich will wissen: was sind die Materialien, die ich benutzen kann, was ist der Grund für dieses Haus, oder wer wird darin wohnen wollen, was sind die Bedürfnisse, kann ich dafür Räume erstellen. Ich muss auch wissen, was danebensteht, was davorsteht, was danachsteht, muss auch den Auftraggeber kennen, und erst, wenn diese Bedingungen relativ limitiert sind, dann kann ich darauf reagieren."¹²

Wenn man vom Raum spricht, dann kommt man nicht umhin, über Beat Furrers musikalische Räume zu erzählen, denen oft eine mythische Dichtung zugrunde liegt, wie bei *Fama*, der gleichnamigen Göttin des Gerüchts und des Hörensagens aus den *Metamorphosen* des Ovid: "Zwischen Erde und Meer und den Zonen des Himmels befindet/ Sich in der Mitte ein Raum, begrenzt von dem dreifachen Weltall,/ Wo man, was alles geschieht in noch so großer Entfernung/ Sieht und wo jeder Laut in den Tiefen des Ohres vernehmbar./ Fama erkor sich den Ort für ihr Haus auf dem obersten Gipfel;/ Tausend Eingänge schuf sie dem Haus und unzählige Spalten,/ Und weder Riegel noch Tor verschlossen die Schwellen: so stand es/ Offen Tag und Nacht, und ganz aus tönendem Erze/ Hallte es rings und erwidert die Stimmen, die es

vernommen./ Keine Ruhe ist drin und nirgends schweigende Stille,/ Aber auch kein Geschrei, nur leise raunende Laute,/ Wie, wenn einer von fern das Rauschen der Wellen des Meeres/ Hört oder dumpfes Gegroll, wie nach Jupiters Krachen aus dunklen/ Wolken fern der Hall verziehenden Donners vernehmbar./ Scharen füllen den Hof, sie kommen und gehen, ein loser/ Haufe, und tausend erlogne mit tausend wahren Gerüchten/ Kreuzen sich dort, und rings verrollen verworrene Worte./ Einige füllen davon mit Schwatzen müßige Ohren,/ Andre tragen Erzähltes umher; das Maß der Erdichtung/ Wächst: der es eben vernommen, vermehrt das Gehörte durch Neues/ [...] Was sich nur irgend vollzieht im Himmel, im Meer und auf Erden/ Fama sieht es selbst, und rings durchspäht sie den Weltraum."¹³

An diesem "Ort in der Mitte des Erdkreises, zwischen Erde, Meer und Himmelszonen" wohnt die leise Göttin Fama in einem Haus "aus tönendem Erz", das Tag und Nacht nach allen Seiten hin offen ist. Sie vernimmt alles, was unter den Menschen gesprochen wird, und streut es weiter aus. "Überall hallt es. Fama wirft die Klänge zurück und wiederholt, was sie hört." Bei Ovid fehlt allerdings die Beschreibung der Person als Göttin völlig. Stattdessen finden wir in den Versen eine auffällig breite Darstellung ihrer Behausung und von deren Lage und Beschaffenheit. Nur noch an einer anderen Stelle in den *Metamorphosen* lässt Ovid Fama auftreten, als sie den im Kampf unbesiegbaren Helden Hercules zu Fall bringt - und damit einen eindrucksvollen Beweis ihrer Macht erbringt.

Bei Furrers Musiktheater findet die Textstelle keine Verwendung noch gibt es für diese eine unmittelbare Entsprechung auf der Ebene des für *Fama* adaptierten literarischen Stoffes, Arthur Schmitzlers *Fräulein Else*. Doch verweist der als Titel des Musiktheaters verwendete Name von Ovids Göttin auf eine für Furrer seit jeher bedeutende Vorstellung für die Gestaltung musikalischer Phänomene, die für die Konzeption von *Fama* auf einer ganz neuen Ebene Eingang gefunden hat.

[...]

Denn die dem Werk zugrunde liegenden ästhetischen Überlegungen bestimmen neben der Komposition selbst vor allem jene Anordnung, die eigens für *Fama* von einem Architekten-Akustiker-Team nach den Vorstellungen des Komponisten realisiert wurde und die einen Raum bereit stellt, der neuartige akustische Bedingungen zu schaffen vermochte.¹⁴

Im Jahresprogramm des Klangforum Wien ist Folgendes zu lesen: "Die Installation für

FAMA ist ein faltbares modulares Meta-Instrument, das mit seinen variabel regulierbaren Paneelen und einem Baldachin einen eigenen Raum im Konzertsaal bildet. Der umgebende Saal fungiert als Echokammer. Durch Veränderung von Öffnungen und Reflexionstafeln der Box wird der Klang der Echokammer gezielt in den Hörraum geleitet und damit eine Komposition des Hallraumes ermöglicht."¹⁵

"Die Modifikation des Klangs erfolgt in *Fama* durch die Veränderung der Resonanzbedingungen im Verhältnis zwischen dem Innen- und dem Außenraum", schreibt Daniel Ender im Programmbuch der Donaueschinger Musiktage 2005 anlässlich der Uraufführung: "Änderbare Parameter sind dabei zum einen die räumlichen Positionen von Stimmen und Instrumenten und ihr Wechsel zwischen den beiden Räumen, zum anderen die unmittelbare und mittelbare akustische Umgebung der Schallquellen, die die Relation zwischen Klangereignis und akustischer Reflexion bestimmt. Die beweglichen Elemente des 'Hörraumes', der das Publikum tatsächlich in ein 'Auditorium' versetzt, lassen sich dabei wie die Lamellen eines Schwellwerkes bei der Orgel öffnen und schließen, können aber auch bis zu 180 Grad um die eigene Achse gedreht werden. Die beiden Seiten dieser Elemente sind jeweils mit unterschiedlichen Materialien beschichtet: Die eine Seite mit einem speziellen Kunststoff, der den Klang in seiner unmittelbaren Umgebung fast restlos absorbiert, die andere Seite mit einem Metall, das den Klang direkt reflektiert - und auf inhaltlicher Ebene einen Verweis auf das metallene Haus der Fama beinhaltet. Dadurch, dass jedes der einzelnen Wand- und Deckenelemente isoliert ausgerichtet werden kann, ist die Bandbreite der möglichen Kombinationen und dadurch der Modifikation der akustisch-räumlichen Bedingungen denkbar groß. So sind etwa in diesem 'Meta-Instrument', wie Furrer in einem Interview angeführt hat, 'spezielle Filterungen und Richtungseffekte' möglich. Man kann etwa außen ein Ereignis mit einer langen Nachhallzeit haben und innen gleichzeitig ganz trockene und klare Klänge. Wenn die Klappen geschlossen sind, hört man manchmal nur den Reflexionsklang, bei metallenen Klängen verlieren gewisse Teile des Spektrums schnell ihre Energie. Oder es gibt Klänge, die schwer zu orten sind und von überall herzukommen scheinen: Der Raum spielt immer mit, und das Phänomen der klanglichen Präsenz in diesem Raum wird zum Thema."¹⁶

"Hast du einmal entschieden, dass Rauch eine Skulptur ist, macht das die Dinge auch

nicht einfacher", schreibt der Komponist Robert Ashley 1968 in einem Manifest und macht damit für mich den Klang in einem Raum als gesellschaftspolitische Komponente sinnlich nachvollzieh- und sichtbar. Aber, schreibt er weiter: "Bleiben immer noch die Probleme, erstens, was du mit deiner Zeit anstellen und zweitens, was du in Bezug auf die Erziehung anderer unternehmen sollst. Alles ist so, als hättest du es gerade erst auf dem Boden gefunden. Endlich sind wir aus dem Glauben an Motive herausgewachsen. [...] Wir alle wissen jetzt, dass es keinen Grund gibt, etwas anderes zu tun als seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Mit diesem Wissen möchten wir Habsucht und Gewohnheit erst recht aus unserer Musik heraushalten. Wir stehen tief in der Schuld von John Cage und Buddha. Als alle sich fragten, warum eine Skulptur keine Skulptur sei, lehrten sie uns zu erkennen, dass Rauch eine Skulptur ist. Sie brachten uns die Übungen bei. Und die Übungen lehrten uns, unsere Musik so natürlich wie Rauch werden zu lassen. Das ist nicht zu übertreffen. Aber was sollen wir zu Rauch verbrennen? Das sind ernste Fragen, die in einem Buch über Musik genauso gut diskutiert werden können wie woanders. [...] Wir alle hassen den Krieg. Einige von uns demonstrieren dagegen. Früher haben wir für bürgerliche Freiheiten und Bürgerrechte demonstriert. Aber das ist, als habe es zwischen den Zeilen gestanden, so wie Mittagessen. Man hofft eben, nehme ich an, ab und zu einen über den Schädel zu kriegen oder etwas Ähnliches, damit nicht alles so vage scheint. Aber seinen Enkeln möchte man so etwas lieber nicht hinterlassen." Ashley's Conclusio daraus ist simpel: "Do things that have a message. Mach Sachen, die eine Botschaft haben. Music has to be *about* something. Musik muss *von* etwas handeln."¹⁷ !!!

Ich werde immer wieder gefragt, ob es von meinen Inszenierungen Videoaufzeichnungen gibt, was ich stets verneinen muss. Ich lehne das Abfilmen von szenischen Aufführungen ab, wenn sie nicht speziell dafür inszeniert und entwickelt worden sind. Das hat natürlich den Nachteil, dass ich dadurch nur unvollständige Bewerbungsunterlagen habe. Aber für mich ist eine Aufführung vorbei, wenn der Vorhang nach der letzten Vorstellung gefallen ist. Mit den Menschen, mit denen man sich verstanden hat und mit denen man ein paar Wochen seines Lebens geteilt hat, geht man noch auf ein Bier, oder zwei, oder drei, manchmal auch auf eine Flasche Whisky. Vielleicht blickt man wehmütig zurück, aber oft ist man auch froh, dass man es hinter sich gebracht hat. Ich als Regisseur weiß immer am besten, was ich

geschafft habe, was funktioniert hat - und wo ich aus der Not eine Tugend habe machen müssen, unter der ich dann zu leiden gehabt habe. Ich bin oft der einzige, der genau weiß, was gelungen ist von dem, was ich vorgehabt habe und was nicht; aber das muss ich natürlich nicht jedem auf die Nase binden.

Manchmal aber kann ein nicht vorhersehbarer Konflikt auch eine Aufführung retten. Eine Variante, die unter normalen Umständen nie in Betracht gezogen worden wäre, kann durch das Unvermögen eines Darstellers, die unerwartete Spielfreude einer Sängerin oder die zu hohen Kosten eines Bühnenaufbaus plötzlich den Abend retten. Oft genug stellt sich während der Proben heraus, dass die Ideen sich nicht so umsetzen lassen - oder die Ergebnisse sich anders darstellen - als bei der Planung am Wirtshaustisch.

Um zurück zu kommen zur Konserve: Aus Erfahrung weiß ich, dass eine mitgefilmte Theateraufzeichnung schneller aus der Zeit fällt als die Erinnerung daran. Vorallem fällt sie aus dem RAUM, da helfen auch 3D und Breitleinwand nichts!

Also: Aus. Ende! Die Frau Intendant und der Herr Festivaldirektorin sollen sich gefälligst eine Aufführung im Theater, in der Oper, in dem Raum, für den sie entwickelt wurde, anschauen, solange sie gezeigt wird. Wenn sie die Zeit dafür nicht finden, interessieren sie sich nicht für meine Arbeit. Das ist natürlich leichter gesagt als getan und man braucht einen langen Atem und viel Glück und im wahrsten Sinne Gottvertrauen, um die Hungerstrecken durchzustehen. Aber ich kenne zu viele unglückliche Menschen, die sich selbst für ein paar Groschen verraten und ihr Unglück großmäulig als Erfolg verkaufen. Und wenn ich den Apostel Matthäus zitiere, dass der Mensch nicht vom Brot allein lebt, sondern von einem jeglichen Wort, das durch den Mund Gottes geht, so hat das nichts mit Religiosität zu tun, sondern mit meinem Verständnis von Kunst.

Was hat das mit mir zu tun?, werden Sie fragen, sehr geehrte Komponistinnen und Komponisten. Ich antworte Ihnen mit einem Zen-Beispiel: "Ein Mönch namens Dschidshang fragte den Meister Da-tung, was sein Herz und sein Wesen seien. Der fragte: 'Siehst du den Raum?' Dschidshang antwortete: 'Ich sehe ihn.' Der Meister fragte: 'Siehst du auch seine äußere Erscheinung?' Dschidshang antwortete: 'Der Raum hat keine Form; wie könnte man seine äußere Erscheinung sehen?' Da erklärte Da-tung: 'Dein eigenes Wesen gleicht dem Raum. Kein Einzelding sehen, das ist richtiges

Sehen; kein Einzelding wissen, das ist richtiges Wissen."¹⁸

Meine Lebensgefährtin Sabine hat mir das letzte Buch von Nick Cave geschenkt, während ich an dieser Vorlesung geschrieben habe. "Der Mann und der Junge träumen einander", heißt es da. "Sie erinnern sich aneinander. Der Mann geht zu dem Jungen. Dann treten sie Hand in Hand in das brüllende Licht. Das Geräusch des gesichtslosen, kreischenden Zugs ist ohrenbetäubend. Sie führen einander langsam zum Rand der Welt. Der Boden unter ihnen zittert und bebt. Jeder versteht, dass der andere vergessen werden könnte. Jeder versteht, dass der andere sterben könnte. Das Universum hält den Atem an. Gemeinsam springen sie."¹⁹ Gewidmet ist das Buch einem Jungen auf der Brücke.

Und nun ein letztes Mal zu Italo Calvino und meinem Tauschgeschäft – Stadt gegen Raum -, nun aber auch auf die Bewohner der Stadt, bzw. des Raumes bezogen: In dem zitierten Raum befindet man sich jedesmal, wenn man auf den zentralen Platz kommt, mitten in einem Dialog: Der prahlerische Soldat und der Parasit begegnen, während sie aus einer Tür treten, dem jungen Verschwender und der Hure; oder der geizige Vater gibt, auf der Schwelle stehend, der verliebten Tochter die letzten Ratschläge und wird vom törichten Diener unterbrochen, der losrennt, um der Kupplerin ein Billett zu überbringen. Jahre später kehrt man in den Raum zurück und entdeckt, dass die gleichen Dialoge noch immer geführt werden. In der Zwischenzeit sind der Parasit, die Kupplerin und der geizige Vater gestorben und sind ersetzt worden. [...] Die Dialogpartner sterben einer nach dem anderen, und derweil werden diejenigen geboren, die ihren Platz im Dialog einnehmen, der eine hier, der andere dort. [...] Mit der Zeit sind auch die Rollen nicht mehr genau dieselben wie vorher: Gewiss führt die Handlung, die sie durch Intrigen und Theatercoups vorantreiben, zu einer Lösung am Ende, der sie sich weiterhin nähern, auch wenn sich das Knäuel immer mehr zu verheddern und die Hindernisse sich zu vermehren scheinen. Wer zu verschiedenen Zeiten auf den Platz kommt, hört, dass der Dialog sich von Akt zu Akt ändert, auch wenn das Leben der Bewohner des Raumes zu kurz ist, um das zu bemerken. [...] "Ich dachte mir", heißt es an einer Stelle, "man gelangt zu einem Moment im Leben, da unter den Menschen, die man gekannt hat, mehr Tote als Lebende sind. Und der Geist weigert sich, andere Physiognomien und andere

Ausdrücke zu akzeptieren: Allen neuen Gesichtern, denen er begegnet, drückt er die alten Formen auf, für jedes findet er die am besten passende Maske." [...] Und ich dachte: "Vielleicht ist das der Raum, in dem man sterbend eintrifft und in der jeder die Menschen wiederfindet, die er gekannt hat. Was bedeutet, dass auch ich gestorben bin."²⁰

¹ aus Daniel Ender: "Metamorphosen des Klages - Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer", Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co KG, Kassel, 2014.

² aus Italo Calvino: "Die unsichtbaren Städte", aus dem Italienischen von Burghart Krocher, Carl Hanser Verlag München 2007; die italienische Originalausgabe erschien 1972 unter dem Titel *Le città invisibili* bei Einaudi in Turin.

³ ebenda.

⁴ aus Jayant Narlikar: "Die sieben Wunder des Universums", Deutsch von Helmut Mennicken, Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, Hamburg 2001; Erstmals 1999 erschienen unter dem Titel: "Seven Wonders of the Cosmos" bei Cambridge University Press, Cambridge.

⁵ siehe 2.

⁶ aus Peter Brook: "Der leere Raum", Hoffmann und Campe Verlag Hamburg 1969; Titel der Originalausgabe: "The Empty Space", erschienen bei MacGibbon & Kee Ltd., London, © Peter Brook.

⁷ aus Peter Handke: "Publikumsbeschimpfung", 1966.

⁸ aus Marianne Van Kerkhoven: "Der geschriebene Raum", "The Written Space", *Theaterschrift* 2, 1992.

⁹ aus Urs Troller: "Plädoyer für die Guckkastenbühne", "The Written Space", *Theaterschrift* 2, 1992.

¹⁰ ebenda.

¹¹ aus Peter Kümmel und Klaus Kahn: "Kunst kann das Leben verändern", ein Gespräch mit Heiner Goebbels, *Die Zeit*, 26. April 2012.

¹² aus Heiner Goebbels: "Eher wie ein Architekt", "Theater und Musik", *Theaterschrift* 9, 1995.

¹³ aus Ovid: "Metamorphosen". aus dem Lateinischen von Thassilo von Scheffer; Diogenes Verlag AG Zürich, 1998.

¹⁴ aus Daniel Ender: "Metamorphosen des Klages - Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer", Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co KG, Kassel, 2014.

¹⁵ aus dem Jahresprogramm des "Klangforum Wien", 2005/06, s. 20.

¹⁶ aus Daniel Ender: "Der Raum spielt immer mit", Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender, Programmbuch Donaueschinger Musiktage 2005. Sowohl mit dem Untertitel "Hörtheater" als auch mit diesem Raum knüpft *Fama* an Aspekte von Luigi Nonos *Prometeo* (1984/85) an. Bei der Uraufführung dieser "tragedia dell'ascolto" saßen Publikum und Ausführende in einem Holzbau, der an die "Narrenschiffe" der Renaissance anspielte.

- ¹⁷ aus Robert Ashley: "Außerhalb der Zeit. Gedanken über Musik", die Zitate stammen aus "Die ONCE Group (vortragendes Manifest), zuerst veröffentlicht in *Source*, zweiter Jahrgang, Nummer 1, Davis, Kalifornien, Jänner 1968. "Außerhalb der Zeit" wurde herausgegeben und übersetzt von Ralf Dietrich, erschienen in Edition MusikTexte 011, herausgegeben von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel, Köln 2009.
- ¹⁸ aus: "ZEN. Aussprüche und Verse der Zen-Meister", Gesammelt von Peter Weber-Schäfer; Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1964.
- ¹⁹ aus Nick Cave: "The Sick Bag Song", aus dem Englischen von Eike Schönfeld, Verlag Kiepenheuer Witsch, Köln 2016.
- ²⁰ siehe 2.