

4. Vorlesung, 22. Mai 2015, Literaturhaus Graz

„Die Zeit dient hier zum Wortspiel!“

Von der Welt des Scheins und dem Vergehen der Zeit am Beispiel Peter Handkes
Sprachpartituren.

*Es geht ja um den Bestand der Welt; und keine von Menschen
erstellte Welt, die dazu bestimmt ist, die kurze Lebensspanne der
Sterblichen in ihr zu überdauern, wird diese Aufgabe je erfüllen
können, wenn Menschen nicht gewillt sind, das zu tun, was
Herodot als erster bewusst getan hat - nämlich legein ta eonta,
das zu sagen, was ist. Keine Dauer, wie immer man sie sich
vorstellen mag, kann auch nur gedacht werden ohne Menschen,
die Zeugnis ablegen für das, was ist und für sie in Erscheinung
tritt, weil es ist.*

Hannah Arendt

Vor 27 Jahren habe ich Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* im Grazer Forum
Stadtpark inszeniert. Mit den vier Handke-Darstellern im Rücken und als gespiegelte
Holographie vor sich hatte des Publikum die Möglichkeit, während der Aufführung das
Geschehen im winterlichen Grazer Stadtpark durch die Glaswände zu verfolgen.
„Sie sind das Thema. Sie stehen im Mittelpunkt des Interesses. Hier wird nicht
gehandelt, hier werden Sie behandelt“, heißt es im Stück. „Die Zeit vergeht uns auf
den Lippen. Die Zeit ist unwiederholbar. Die Zeit ist kein Strick. Das ist kein
Lokalaugenschein.“¹

Als ich vor kurzem gefragt wurde, was ich meinen Studentinnen und Studenten denn
alles so erzähle in meinen Vorlesungen, habe ich kurz nachdenken müssen. Ich lasse
sie Anteil nehmen an meinen Erfahrungen, ist mir als erstes eingefallen. Ich erzähle
ihnen das Blaue vom Himmel; oder ich erzähle ihnen von Peter Handke, was sich
ungefähr auf das Gleiche hinausläuft. Ich erzähle ihnen, wie ich frühmorgens am
Schreibtisch sitze und wie mir nichts einfällt, was ich ihnen in der nächsten Vorlesung
erzählen soll. Ich erzähle ihnen, wie ich dieses Buch aus dem Regal nehme, jenes;

dass ich mir überlege, eine CD aufzulegen, Musik zu hören. Aber dann ist die Stille doch so betörend, dass ich dem Versuch widerstehe. Oft widerstehe ich auch dem Versuch, ein Buch in die Hand zu nehmen. Jetzt werde ich einmal nix zitieren, denke ich dann. Und - schwupps - liege ich schon wieder im Bett, das Fenster weit offen, es ist noch dunkel draußen. Dann, von fern, leise, ein erster Vogel. Ich ziehe mir die Decke bis an den Hals und gebe mich ganz der heraufziehenden Morgendämmerung hin.

Wenn ich mutig wäre, würde ich Sie nun fragen, liebe junge Komponistinnen und Komponisten, was ich Ihnen denn erzählen soll? Aber davor habe ich Spundus. Sie könnten etwas von mir wissen wollen, das ich selbst nicht weiß; oder schlimmer noch, Sie könnten mich nach etwas fragen, was ich Ihnen nicht erzählen will. Vielleicht werde ich Ihnen diese Frage daher später einmal, wenn wir uns besser kennen, stellen. Dann werde ich Ihnen vielleicht nicht nur von Handkes *Versuch über den geglückten Tag* erzählen, sondern auch von meinen unglücklichen ersten sechzig Lebensjahren.

„Wer hat schon einen geglückten Tag erlebt?“, fragt der Dichter. „Sagen werden das von sich wahrscheinlich die meisten. Und es wird dann nötig sein, weiterzufragen. Meinst du geglückt oder bloß schön? Sprichst du von einem geglückten Tag oder einem – es ist wahr, ebenso seltenen – sorglosen? Ist für dich ein geglückter Tag allein schon, der ohne Problem verlief? Der geglückte Tag ist mehr. Er ist mehr als eine geglückte Bemerkung, mehr als ein geglückter Schachzug, als eine geglückte Erstbesteigung im Winter, etwas anderes als eine geglückte Flucht, eine geglückte Operation, eine geglückte Beziehung, gleichwelche geglückte Sache, ist auch unabhängig vom geglückten Pinselstrich oder Satz, und hat nicht einmal etwas zu schaffen mit jenem „nach lebenslangem Warten in einer einzigen Stunde geglückten Gedicht“! Der geglückte Tag ist unvergleichlich. Er ist einzigartig. Ob es mit unserer speziellen Epoche zu tun hat, dass das Glücken eines einzelnen Tages zum Thema (oder Vorwurf) werden kann? Bedenk, dass vordem eher der Glaube an den richtig ergriffenen Augenblick gewirkt hat, der freilich für das ganze große Leben eintreten konnte.“²

Vielleicht werde ich Ihnen auch von der Reise nach Hamburg zu Beat Furrers Uraufführung seiner Oper *La Bianca Notte* an der Staatsoper Hamburg erzählen.

Vielleicht werde ich mich im Laufe der Reise mit dem neuesten Buch Daniel Enders über Beat Furrers *Metamorphosen des Klanges* auseinandersetzen und daraus zitieren. Das würde natürlich eine intensive Denk- und Studierarbeit meinerseits erfordern. Denn mit diesem Buch verhält es sich wie mit Musils [*Der*] *Mann ohne Eigenschaften* oder James Joyce' *Ulysses*. Bei beiden bin ich nie über die ersten Seiten und oftmaliges zielloses, aber heftig interessiertes Herumblättern in den Bucheingeweiden hinausgekommen.

Doch angesichts der Tatsache, meinem Anspruch an diese Vorlesungsreihe gerecht zu werden, Sie neben Anekdoten und literarischen Empfehlungen auch mit theoretischem Material zu zeitgenössischer Musik zu versorgen, unternehme ich einen neuerlichen Anlauf und werde versuchen, Ihnen zumindest eine Vorstellung von den Schwierigkeiten zu vermitteln, den Interpretationen von Furrers kompositorischem Werk zu folgen, die der Leichtigkeit beim Hören seiner Musik diametral gegenüberstehen: „Die leichte Übertragbarkeit des Begriffs der 'Metamorphose' von einer Ebene auf eine andere birgt die Gefahr von Beliebigkeit“, schreibt der Journalist Daniel Ender. „In dieser Studie wird er bewusst in mehreren Ebenen verwendet, ohne diese mit Zwang auf *einen* Begriff zu bringen: sowohl in Verbindung mit einer in sich dynamischen Vorstellung von Klang, als Metapher einer Übertragung von Gedanken in sinnlich wahrnehmbare Gestalt als auch für qualitative Veränderungen im schöpferischen Prozess selbst.“ In einer Fußnote präzisiert der Autor seine Ausführungen, indem er betont, dass er nicht den Anspruch einer konsistenten theoretischen Fundierung des Metamorphose-Begriffes verfolge, sondern diesen Terminus als in sich wandelbar begreife, ohne dass er dadurch an Aussagekraft verlieren müsse. „Dabei sind auch jene Wendungen des Wortes zu bedenken, die in Bezug auf die Musik Beat Furrers bereits existieren. Wendungen wie jene einer 'Metamorphose des Gewöhnlichen ins Unerhörte'“, die Christian Scheib zuzusprechen ist, „oder etwa die vollmundige Rede von 'Orpheus-Metamorphosen'“, die Wolfgang Hofer in Bezug auf Furrers Musiktheater *Begehren* verwendet hat, „lassen darauf schließen, dass der Begriff in der Gedankenwelt des Komponisten in mehrfachem Sinne eine prominente Rolle spielt.

Furrer bietet auch noch einen weiteren Ansatzpunkt aus der Bildenden Kunst, wenn er sich auf die dreiteiligen *Metamorphosen* von Jannis Kounellis in den Hallen für Neue

Kunst Schaffhausen bezieht, die einen großen Eindruck auf ihn gemacht haben und die er in Analogie zum eigenen Werk gesetzt hat,^{3m} wie Furrer selbst in einem Interview mit Barbara Maria Zoller 2004 betont hat.

In Kounellis' Werk sind drei Wände nebeneinander gestellt: Auf der ersten sind Gegenstände angebracht, auf der zweiten sind diese von der Wand halb verdeckt, und auf der dritten ist nur noch eine rußige Fläche zu sehen.

Eine gewisse Nähe zu Furrers Schichtverfahren ist also augenscheinlich.

Soll ich Ihnen von meiner Arbeit am Nationaltheater in Ljubljana erzählen? Ich gestehe, dass es mich freuen würde, wenn Sie meine Frage mit Ja beantworten würden! Fast über fünfzehn Jahre hinweg nämlich habe ich immer wieder in Slowenien inszeniert. Die Arbeit in einer mir fremden Sprache hat mich als Künstler sehr geprägt. Wenn zum Beispiel ein slowenischsprachiger Schauspieler auf der Bühne behauptet, er sei traurig, so vermittelt mir das nicht automatisch das Bild eines traurigen Menschen, wie das eher passierte, würde er diesen Satz auf Deutsch sprechen. Ich muss also mit dem Darsteller die dem Inhalt des Gesagten entsprechende äußerliche Haltung erarbeiten. Eine Analogie zur äußerlichen, *sichtbaren* Haltung des Darstellers im Sprechtheater ist in einer Oper die dem Inhalt eines Satzes entsprechende Form, der Klang, die Melodie, die Modulation der Stimme,- gesprochen oder gesungen ist dabei unerheblich, so lange klar ist, warum jemand singt.

Meine umfangreichste Arbeit in slowenischer Sprache war die Inszenierung von Peter Handkes *Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten*. Auf Slowenisch: *Ura, ko nismo ničesar vedeli drug o drugem*. Dem Stücktext hat der Dichter einen Satz aus den Sprüchen des Orakels von Dodona vorangestellt: „Was du gesehen hast, verrät es nicht, bleib in dem Bild.“

Sie ahnen es bereits. In diesem Theaterstück wird nicht gesprochen. Dennoch hat die Sprache eine Auswirkung auf die Muttersprache der Darsteller. Ganz deutlich wurde das, weil ich das Stück mit österreichischen, also deutschsprachigen, und slowenischen Schauspielern besetzt habe. Die Muttersprache prägt auch die gestischen Äußerungen selbst im nonverbalen Spiel. So neigen slowenische Darsteller eher dazu, ihre Gefühlsäußerung sehr stark mit Mimik und Handbewegungen zu verdeutlichen, während die deutschsprachigen Darsteller sich ganz auf den großen

Wortschatz ihrer Sprache verlassen und man sie geradezu zwingen muss, ihrem Körper eine Gefühlsregung zu entlocken.

Eigentlich besteht Handkes Text ja nur aus Regieanweisungen: „Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht. Es beginnt damit, dass einer schnell über ihn wegläuft.“ Das sind die beiden ersten Sätze. „Dann aus der anderen Richtung noch einer, ebenso. Dann kreuzen zwei einander, ebenso, ein jeder in kurzem, gleichbleibenden Abstand gefolgt von einem dritten und vierten, in der Diagonale. Pause. Einer kommt über den Platz gegangen, im Hintergrund. Indem er für sich dahingeht, öffnet und spreizt er in einem fort alle seine Finger, streckt und hebt zugleich langsam die Arme, bis er damit einen Bogen geschlossen hat über dem Scheitel, und senkt sie wieder, ebenso gemächlich, wie er über den Platz schlendert. Bevor er hinten in der Gasse verschwindet, macht er noch Wind mit seinem Gehen, fächelt sich diesen zu mit vollen Händen, legt entsprechend den Kopf in den Nacken, das Gesicht nach oben, und kurvt zuletzt ab.“⁴

Ich habe mich fast sechs Monate ausschließlich mit diesem Text beschäftigt und mich auf die Proben vorbereitet und letztlich aus der Fülle der im Text beschriebenen Personen 404 Rollen extrahiert und auf 33 Schauspielerinnen und Schauspieler aufgeteilt. Die meisten der Darsteller werden zehn bis fünfzehn Rollen spielen; der Schauspieler, der den Platznarr spielt, nur eine.

Kein einziger Darsteller wird während der eineinhalbstündigen Aufführung ein Wort sprechen. Schweigend werden sie den Platz queren, auf dem das Stück spielt. In meiner Inszenierung ist es ein verfallener griechischer Tempel, der Akropolis nachempfunden.

Da es sich bei den, den Platz querenden Menschen aber nicht um Gehörlose handelt, die da über die Bühne gehen, irren, eilen, hüpfen, kriechen, latschen, zockeln, spazieren, wandern, wandeln, laufen, schlendern, watscheln, flanieren, stolzieren, stapfen, trippeln, tänzeln, stöckeln, rennen, hinken, marschieren, bummeln, promenieren, schleichen, schwanken oder getragen werden etcetera, muss es für jede der 404 verschiedenen Personen, von denen wir einige freilich ein zweites Mal - vielleicht in anderer Kleidung oder in Unterhose oder gar nackt? - wiederkommen sehen werden, einen Grund geben, warum sie gerade diese kurze Wegstrecke über den Platz ohne zu sprechen zurücklegen.

„Wieder stolziert eine Schönheit über die Szene“, heißt es einmal im Text, „gefolgt

darauf von einer andern, schnelleren Schritts, die plötzlich losläuft, der vor ihr einen heftigen Schlag auf den Schädel versetzt, und schon wieder seitlich in eine Gasse weggerannt ist; die erste, sich den Kopf haltend, ist stehengeblieben. Während sie dann weiter reglos dasteht, geht jemand mit einer Staffelei“, in meiner Inszenierung war es Caspar David Friedrich, „mit spitzem schwarzen Hut und im Kostüm des neunzehnten Jahrhunderts vorbei, schieben zwei“, bei mir zwei Bankangestellte beim Füße-Vertreten in der Mittagspause, „im Vorüberkreuzen einander mit den Füßen einen Ball zu, schwingt einer weit hinten sich als Tarzan über die Lichtung, streift einer die Szene kurz im Morgenmantel. Das Fragment einer Zirkustruppe - ein Herold, ein Nummerngirl, einer mit Andeutungen des Jonglierens, einer im Zeichen des Clowns, einen kleinen Affen auf der Schulter, ein Zwerg - macht über den Platz hin eine Schleife, wie in einer Arena, mittwegs gleichsam ergänzt vom Platznarr, der für einen Augenblick da seinen Unterschlupf findet, als Mitläufer, und im nächsten wieder allein ist und abirrt.“⁵

Sie können sich vorstellen, was das für ein Gewusel hinter Bühne war. Mindestens zwanzig Garderobieren hatten alle Hände voll zu tun, um den Schauspielern beim Umziehen behilflich zu sein. Oft mussten sie sich in Sekundenschnelle umziehen, zum Beispiel laufend nach dem Abgang auf der rechten Seite der Bühne zum Auftritt über die Hinterbühne zur linken Seite der Szenerie.

Immer wieder auch die leere Bühne, nachmittags zum Beispiel: „Der Platz für sich in seinem hellen Licht“ heißt es da zum Beispiel im Text, „wieder zieht das Rauschen um ihn, herbstlich.“⁶

Ich würde Ihnen aber auch gern von meinem damaligen Regieassistenten Tomaž erzählen, über all die Jahre mein Freund und Gefährte. Erst nach seinem Tod 2012 ist mir aufgefallen, dass ich in Ljubljana – im Gegensatz zu allen anderen Städten auf dieser Welt, in denen ich gelebt habe – nie einen Friedhof besucht habe. Der Friedhof ist die *Welt* gewesen, die Gräber unsere Körper, darin hat das Leben uns begraben,- haben wir uns in Alkohol, Musik, in Tränen und im Freudentaumel und in unseren Gesprächen über unsere unglücklichen Liebschaften selbst begraben. Unglücklich waren wir beide eigentlich immer. Und verloren und einsam auch. Dennoch haben wir es immer wieder geschafft, aufzustehen, haben uns die Erde und die Traurigkeit aus den Haaren geschüttelt, hocherhobenen Hauptes, mit glasigen Augen in den

blassgrauen Himmel gestarrt und gewusst, dass es mit uns noch ein böses Ende nehmen würde.

Tomaž war immer auf der Suche nach ein wenig Glück, wohl wissend, dass das Glück sich denen am hartnäckigsten verweigert, die es am dringendsten benötigen. Bei unserem letzten Telefonat vor einigen Jahren hat er mir davon erzählt, dass er für immer in die Karibik gehen würde. „Ernstl, you have to come and visit me“, hat er gesagt. Inzwischen weiß ich, dass er dort angekommen ist, einige Zeit dort gelebt hat. Ob ihm das Glück begegnet ist, das weiß ich nicht, ich wünsche es mir. Und ich hoffe es,- für ihn.

Wie heißt es in Koltès' Theaterstück *In der Einsamkeit der Baumwollfelder*, dem Theaterstück, das ich zum Zeitpunkt seines Todes gerade inszeniert habe: „Die Regel besagt, dass ein Mann, der einem anderen Mann begegnet, ihm am Ende immer auf die Schulter klopft und mit ihm über Frauen spricht; die Regel besagt, dass die Erinnerung an die Frau die letzte Zuflucht der abgekämpften Soldaten bildet; das besagt die Regel. Ich werde mich ihr nicht unterwerfen. Ich will nicht, dass wir unseren Frieden in der Abwesenheit der Frau finden oder in der Erinnerung an eine Abwesenheit oder in der Erinnerung an irgend etwas überhaupt. Ich will nicht, dass wir den Frieden finden.“⁷

Herbst des Jahres 8 nach Christi Geburt: Teile der *Metamorphosen* Ovids kursieren bereits als Abschriften unter den Freunden des Dichters. In den eleganten Salons von Rom ahnt man die bevorstehende literarische Sensation. Und Brutus, der die Werke des Ovid verlegt, wittert ein neues, einträgliches Geschäft. Denn Bücher sind Luxusartikel. Jedes ist handgeschrieben und dementsprechend teuer. Und für jeden, der als gebildet gelten will, ist es ein Muss, die *Metamorphosen* in seiner Bibliothek zu haben.

Ein neuer Höhepunkt in seiner mehr als 30-jährigen Literatenkarriere ist für den ungefähr 50jährigen Dichter Publius Ovidius Naso, kurz Ovid genannt, zum Greifen nahe, als er vom Kaiser Augustus, eben noch sein Freund, an die Westküste des Schwarzen Meeres verbannt wird.

Der Autor Bernhard Herrman gestaltete ein literarisches Feature, das diese Reise und den Aufenthalt Ovids in der Stadt Tomis schildert und auf das ich mich in meinen Vorlesungen berufen werde.

Wochen später, Anfang Dezember, läuft für Ovid die Aufenthaltsfrist in Rom ab. Aus seinem Haus, das von hektischer Betriebsamkeit und Aufregung erfüllt ist, werden Gepäckstücke getragen und in einem wartenden Fuhrwerk verstaut. Gekommen sind nur wenige. Sie versuchen vor allem, Ovid zu trösten, der bis zuletzt auf Begnadigung gehofft hatte. Den Freunden gelingt es, Ovid in dieser letzten Nacht in Rom am Selbstmord zu hindern. Nicht verhindern können sie, dass er aus Verzweiflung zahlreiche Manuskripte ins Feuer wirft, darunter sein Korrektorexemplar der *Metamorphosen*.⁸

Jene Kompositionen Furrers, die sich explizit auf Ovids Versepos beziehen und auf dort zur Sprache gebrachte Motive zurückgreifen, knüpfen erstaunlich eng an diesen Texten an, die selbst schon durch eine eminent sinnliche Komponente gekennzeichnet sind:⁹ Sinnlichen Wahrnehmungen, so Daniel Ender, weist der römische Dichter eine entscheidende Bedeutung zu, bilden sie doch häufig einen maßgeblichen Anteil der stattfindenden „Metamorphosen“ oder vermögen diese sogar auszulösen. Insbesondere über das Hören vermittelt sich zuweilen der Kern von Ovids Erzählungen, etwa in jener über die Göttin Fama oder in der Geschichte von Narcissus und Echo.

In beiden Werken Furrers, die ausdrücklich auf diese Figuren Bezug nehmen, werden die von Ovid beschriebenen sinnlichen Prinzipien zu musikalischen Prinzipien umgedeutet: Im Hörtheater *Fama* (2004/2005) findet eine grundlegende Abstraktion dessen statt, was beschrieben ist, wenn die Göttin des Gerüchtes in keiner Weise selbst in Erscheinung tritt, sondern lediglich das von ihr verkörperte Prinzip, akustischen Ereignissen Resonanz zu schaffen, was nicht nur auf der kompositorischen, sondern auch auf der szenisch-konzeptuellen Ebene realisiert wird. Ähnlich konsequent interpretiert bereits das Musiktheater *Narcissus* (1996) die mangelnde Körperhaftigkeit von Echo, die schon im Mythos verlorengegangen ist. Dies wird musikalisch-dramaturgisch so umgesetzt, dass die Nymphe als Figur vollends zum Verschwinden gebracht ist und stattdessen das Echo ein kompositorisches Gestaltungsprinzip darstellt.

Aus dieser Perspektive lassen sich in Furrers Œuvre etliche Querverbindungen erschließen: So wird etwa sichtbar, dass sowohl die Gestalten der Echo und der Fama im Grunde denselben Topos, dasselbe Bild variieren, nämlich das Hören und die

Wiederholung des Gehörten, wobei sie zugleich über die bloße Wiederholung hinaus weisen, indem sie Varianten und Veränderungen produzieren.¹⁰

In der Februarausgabe von *Theater heute* im Jahr 1967 beschreibt Peter Handke sein Unbehagen dem Theater gegenüber folgendermaßen: „Einmal bin ich zu spät ins Theater gekommen und habe, während ich im Vorraum wartete, hinter den verschlossenen Türen die Spielenden die Wirklichkeit spielen hören: was sie spielten, verstand ich nicht, aber ich habe die verhaltenen, stillen, gereizten, leichthin gesprochenen, dumpfen, spöttischen, mit einem Unterton gesprochenen, nachdenklichen, tonlosen Töne gehört, das war schön genug, aber es ist nicht aufreizend genug gewesen, als dass ich allein daher meine Aversion gegen das Theater herleiten kann.

Ich habe eine Aversion, das ist klar, ich *hatte* Aversionen, *bevor* ich das Stück *Publikumsbeschimpfung* schrieb, und ich versuchte, an die Stelle von Aversionen Vernünftiges, Wörter, zu setzen, *indem* ich das Stück schrieb. Aber ich bin die Aversion nicht losgeworden.

Jetzt ist mir klar, dass es mir damals viel weniger um das Loswerden einer Aversion ging als um den möglichen akustischen Reiz gesprochener Wörter und Sätze. Vor allem ging es mir um Formales, um Rhythmus: ich wollte die Wirkung des Beat an mir - und die war eine umstürzlerische - anderen mitteilen, indem ich mit Wörtern und Sätzen eine strukturell ähnliche Wirkung erzeugte ... Ich hätte dazu auch sinnlose Laute und Silben verwenden können, aber ich begriff, dass mir in diesem Fall die Musik überlegen sein würde.“¹¹

Wie heißt es im Text: „Die Zeit vergeht uns auf den Lippen. Die Zeit ist unwiederholbar. Die Zeit ist kein Strick. Das ist kein Lokalausweis. Das Vergangene wird nicht vergegenwärtigt. Die Vergangenheit ist tot und begraben. Wir brauchen keine Puppen, die die tote Zeit verkörpern. Das ist kein Puppenspiel. Das ist kein Unernst. Das ist kein Spiel. Das ist kein Ernst. Sie erkennen den Widerspruch? Die Zeit dient hier zum Wortspiel.“¹²

Als Beat Furrer auf einem Symposium in Frankfurt am Main gefragt wurde, ob es bei ihm so etwas wie eine Flucht vor dem Kammersänger, die Ablehnung einer bestimmten *klassischen* Stimmschulung gebe, wenn er sich gewisse Eigenschaften des

Popsängers [in seinen Kompositionen¹³] zunutze machen wolle? „Es ist keine Flucht vor dem klassischen Singen“, antwortete Furrer, „aber das Bedürfnis einer Erweiterung des vokalen Möglichkeitsspektrums, das ja auch in den verschiedenen Arten des europäischen Volkssingens angelegt war. Da gibt es ja ganz viele Ansätze. Was ich suche, ist die Stimme in ihrer individuellen Qualität zu erhalten. Ein Problem für mich ist, dass Stimmen normiert, dass sie zum Beispiel auf Lautstärke hin trainiert werden. In der Gesangsausbildung wird viel zu sehr etwas oktroyiert, viel zu wenig die Stimme in der Person selbst gesucht. Dabei haben wir doch ein feines Sensorium dafür, das Aufgesetzte, das Gemachte, das Nicht-Authentische in einer Stimme zu erkennen.“ Ob er von der expressiven Stimme spreche, wird Furrer gefragt, ob er das Pathetische meine, also die Verdi-Stimme, oder ob er eine natürliche Ausdrucksfähigkeit darunter verstehe? Was dann freilich mit den Gefühlen verbunden sei: wenn man wütend ist, wenn man sich freut und so weiter ...

„Ich bin von der Sprechstimme ausgegangen“, antwortet Furrer, „aber das gilt auch für das Singen: dass Expressivität sich auch kulturell bildet, dass sie gelernt wird. Wenn ich einem Tenor sage: Sing wütend!, dann wird er auf eine Weise *wütend* singen, wie er das gelernt hat. Deswegen komme ich immer wieder auf das Sprechen zurück, weil da diese künstlich gemachte Expressivität wegfällt.“ Deshalb habe er, wenn er Texte suche, meistens schon eine präzise klangliche Vorstellung von dem, was er haben möchte. Einer seiner Ausgangspunkte sei auch, dass jede Sprache ihren Klang schaffe und ihre besondere Art der vokalen Darstellung. Deutsch und Italienisch zum Beispiel seien eben vom Klang und der Ausstrahlung her ganz verschiedene Sprachen. „Ich lasse zum Beispiel selten in Deutsch singen“, sagt Furrer, der Texte in vielen Sprachen vertont hat, „beim Spanischen bevorzuge ich die Härte der Aussprache, auch gegenüber der Weichheit des Italienischen. Wenn ich das Lateinische anwendete, dann vor allem der Vokale wegen - dabei habe ich weniger auf Sprachverständlichkeit geachtet oder auf den *sakralen* Hintergrund, den etwa Rolf Riehm mit dieser Sprache verbindet. Zur Textauswahl fällt mir noch ein, dass es eine Korrespondenz geben muss zwischen der Textform und der musikalischen Form. Die Musik *zerstört* den Text ja nicht nur, sie hebt ihn ja auch auf.“ Jetzt im doppelten Sinne von Aufheben gemeint, wie ich vermute.

Eine Stimme aus dem Publikum erwähnt Furrers intensive Beschäftigung mit der Sprache und die daraus resultierende Frage, ob er sich auch mit Ludwig Wittgenstein

eingehender beschäftigt habe?

„Ich habe Wittgenstein viel gelesen, wenn auch nicht in direkter Verbindung mit meiner Arbeit. Ich entsinne mich aber, dass mein Lehrer Roman Haubenstock-Ramati mir für ein Chorstück einen Text von Wittgenstein zu nehmen empfahl, was ich dann auch gemacht habe. Leider ist das Stück nicht fertig geworden und liegt zusammen mit vielen anderen Skizzen, die irgendwie untergegangen sind. Ich glaube nicht, dass ich das noch einmal aufgreife.“

„Sie geben mir also keine Hoffnung auf ein Wittgenstein-Stück von Ihnen?“, fragt die Stimme aus dem Publikum.

Furrer: (lacht)¹⁴

Der völlige Wandel seiner Lebensumstände schlägt Ovid schwer aufs Gemüt. In Rom hatte er alles, was er für seine literarische Arbeit brauchte: Bibliotheken, Archive, Gespräche mit literarisch gebildeten Fachleuten. Ohne sie hätte er die *Metamorphosen* nicht schreiben können.

Zitat Ovid : *Briefe aus der Verbannung*: „Hier gibt es keine Bücher, die mich anregen könnten oder geistig am Leben erhalten; niemanden, der mir sein kennerisches Gehör liehe, wenn ich ihm Dichtungen vortrage; nirgends einen Ort, um mich zurückzuziehen. Häufig suche ich nach Worten, nach Namen, nach sprachlichen Wendungen, aber - ich gesteh's nur mit Scham - mir sind die treffenden Worte entfallen.“

Ovid lässt die *Metamorphosen* unvollendet. Vom Schock der Verbannung seelisch und körperlich geschwächt, erkrankt er schwer.

Zitat: „Eine ständige Mattigkeit hat meinen Körper befallen. Nichts schmeckt mir. Nur noch Haut und Knochen bin ich. Kälte sitzt mir in den Gliedmaßen, und ich kann mich nicht erholen. Nicht besser als meinem Körper geht es meinem Geist; krank sind beide, und niemals fehlt ein Grund zur Klage.“

Zur Unbill der Verbannung gesellen sich die Schrecken des ersten Winters im Exil.

Zitat: „Schnee liegt jetzt; und der Nordwind macht ihn beständig und fest. Die Heftigkeit der Sturmböen ist so groß, dass hohe Türme zum Einsturz gebracht, Häuser abgedeckt und Dächer verweht werden. Oft klirren im Wind die eisverkrusteten Haare und weiß glänzt der Bart, wenn der Frost ihn befällt.“

Die eisigen Temperaturen zwingen auch Ovid sich zu kleiden wie jene, die er als

"Barbaren" verachtet. Der Winter verwandelt den adeligen Togaträger aus Rom in einen fellbekleideten Tomiten.

Zitat: „Was soll ich noch erzählen! Etwa: Dass der Wein am Tisch steht - ohne Gefäß - und die Form des in der Kälte geborstenen Kruges bewahrt? Dass er nicht schluckweise getrunken wird, sondern in Brocken gegessen? Dass die Bäche im Frost erstarren und eine Decke aus Eis darüber zusammenwächst? Oder dass man aus den kleinen Seen und Teichen der Umgebung krachendes Wasser heraushackt?

Ich sah die endlose Weite des Meeres stillstehen; auf der reglosen Flut eine Decke aus spiegelndem Eis. Im Eis festgefroren, wie aus Marmor, stehen unbeweglich die Schiffe, kein Ruder lässt sich in die erstarrte See tauchen. Wo zuvor noch Wellen hochschäumten, sich Delphine springend in die Luft krümmten, da wurden meine Füße nicht nass. Wo Schiffe gefahren sind, da geht man jetzt zu Fuß; von Pferdehufen wird die kältestarre Flut klirrend geschlagen.“¹⁵

Zirka zweitausend Jahre später. In meinem kleinen Theater in der Grazer Schützgasse findet am 13. Dezember 2011 die traditionelle Weihnachtslesung statt. Unter dem Titel *Wenn die Wünsche nicht wahr sind, werden sie einsichtig*¹⁶ versammeln sich Handke-Liebhaber, um ihre Lieblingstexte des Dichters zu lesen.

Neben Schauspielern, einem Journalisten und einer Autorin sitzt auch Heinz Hartwig, mein langjähriger Chef in der Literaturabteilung des ORF-Landesstudios Steiermark, auf dem Podium.

Was Heinz nicht wusste: Wochen vorher wollten wir die Veranstaltung absagen. Zu viele der Eingeladenen hatten keine Zeit an diesem Abend. Auch Heinz war sich nicht sicher. Dann der Anruf. Er freut sich auf die Lesung. Ich bringe es nicht übers Herz, ihm unsere Entscheidung mitzuteilen. Wir machen die Absage rückgängig. Bei der Besprechung vor Beginn der Veranstaltung ist er gut gelaunt und bester Dinge. Er wirkt zwar gezeichnet von seiner schweren Erkrankung, aber seine Gestik verrät: Er ist glücklich. Sein über alles geliebtes Theater hat ihn wieder. Und sollte ihn für immer dabehalten.

Immer wieder dieses Bild: Heinz tot auf dem Fußboden des Theaterraums. Die leeren Stühle wie um ihn gruppiert. Seine Frau Ilse und seine Freunde Hansjörg und Fips im Halbdunkel. Ich beuge mich zu ihm und lege meine Hand auf seine Hand. Sie ist noch

warm. Ich sage nichts. Weder zu ihm, noch zu mir. Ich verharre still. So nahe waren wir uns nie.

Ein halbes Jahr später rufe ich mir den Abend in Erinnerung: Das Schweigen allgegenwärtig. Auch hier, in meinem Zimmer, ein halbes Jahr später. Ich zünde mir eine Zigarette an. Wie um mir zu bestätigen, dass ich noch lebe, ziehe ich den Rauch tief ein. Ja, ich atme noch. Ich lebe.

Ein Spatz bricht die Ruhe auf. Ich bin versucht, mich ihm anzuschließen. Eine Kohlmeise kommt mir zuvor. Ich unterdrücke meinen Hustenreiz. Gefolgt von einem Rotkehlchen stimmt auch ein Kleiber in den Gesang ein. Das soll mein Requiem für Heinz Hartwig sein, denke ich. Er die Vogelscheuche in der Wortlandschaft, die die Vögel anlockt und sie einlädt, es sich auf ihm und um ihn gemütlich zu machen. Er hört ihnen zu. Er füttert sie. Jetzt, bei Tagesanbruch, bevölkern sie das Knochengestüst und intonieren das Agnus Dei. Die Arme ausgebreitet, steht er schlingernd da, als ob ein Lufthauch ihn aus der Balance, aus dem Leben, schon immer. Die Kleiderfetzen zerschlissen von den Satzkaskaden, die zeitlebens auf ihn niedergeprasselt sind. Sie singen für einen, der nur immer dagestanden ist, auf wackeligen dünnen Beinen, den Widrigkeiten seines Daseins ausgesetzt: erstaunt und ratlos gegen die Welt gelehnt; auf einem freien Feld. So einen lieben sie, die Vögel, der lässt sich gut besingen, der will nicht Dirigent sein, sondern lässt sie, lässt sie, neigt leicht den Kopf, das Denken hat Furchen hinterlassen, auf der Stirn, in der Seele, da lassen sie sich gerne nieder, mitten im fruchtbaren Acker, da dürfen sie sich die Freude aus dem Leib singen.

Ich sehe Heinz vor mir: Er liegt da. Wie aufgebahrt auf dem Bühnenboden. Kurz zuvor noch hat er aus Handkes *Wunschlosem Unglück* rezitiert. Das Theater voller Menschen. Heinz kreidebleich, stockt immer wieder, während er liest. Man versteht ihn schwer. Ein Schwächeanfall? Ich stehe neben der Bühne und überlege, die Lesung abubrechen. Aber dann scheint er sich wieder zu erholen. Ich bin auf dem Sprung. Der letzte Satz, Applaus. Ich stütze ihn und frage, ob er Hilfe braucht. „Es geht schon“, sagt er und setzt sich wieder auf seinen Platz in der Mitte des Publikums. Minuten später muss er, unbemerkt von den neben ihm sitzenden Zuhörern, eingeschlafen sein, für immer entschlafen sein, während eine Schauspielerin aus dem *Versuch über den geglückten Tag* liest: „Es wird mir einen Ruck geben, einen zweifachen: über mich hinaus, und in mich, ganz, hinein. Zum Schluss des geglückten

Tags werde ich die Stirn haben, zu sagen, ich hätte einmal gelebt.“¹⁷

Eigentlich wollte ich Ihnen aber vom Publikum erzählen, über dessen Verhalten vor dem Besuch einer Theateraufführung in der *Publikumsbeschimpfung* Folgendes geschrieben steht: „Bevor Sie hierhergegangen sind, haben Sie die gewissen Vorkehrungen getroffen. Sie sind mit gewissen Vorstellungen hierhergekommen. Sie sind ins Theater gegangen. Sie haben sich darauf vorbereitet, ins Theater zu gehen. Sie haben gewisse Erwartungen gehabt. Sie sind mit den Gedanken der Zeit vorausgeeilt. Sie haben sich etwas vorgestellt. Sie haben sich auf etwas eingerichtet. Sie haben sich darauf eingerichtet, bei etwas dabeizusein. Sie haben sich darauf eingerichtet, Platz zu nehmen, auf dem gemieteten Platz zu sitzen und etwas beizuwohnen. [...] Sie haben also Vorkehrungen getroffen und sich auf etwas gefasst gemacht. Sie haben die Dinge auf sich zukommen lassen. Sie sind bereit gewesen zu sitzen und sich etwas bieten zu lassen.“¹⁸

Eigentlich wollte ich Ihnen auch die Zusammenhänge erläutern zwischen den theoretischen Überlegungen zu Beat Furrers Kompositionen, den Geschichten von und über Publius Ovidius Naso und den Handke-Texten und meinen damit eng verknüpften Erlebnissen mit ihnen. Ich wollte als Gag die Geschichte eines Grazer Kulturstadtrates präsentieren, der auf einer Pressekonferenz ein Projekt des Komponisten Beat [bi:t] Furrer [fɜ:ər] vorstellte und ich wollte eine Verbindung herstellen zwischen dem Beat [bi:t] in der Rockmusik und dem Kind Beat [beat] in Furrers Kompositionen und ich wollte Ihnen erzählen, warum diese Geschichte mit jener zu tun hat und ich jenen Text auf einen anderen folgen lassen habe. Aber ich weiß gar nicht, ob das notwendig ist. „Die Zeit dient hier zum Wortspiel“, hat Peter Handke mir geraten, Ihnen auszurichten, und das ist ganz genau so gemeint, wie es dasteht.

Das klingt ja richtig zenbuddhistisch, hab ich mir während des Schreibens dieser letzten Zeilen gedacht. Und hab dann doch ein Büchlein aus dem Regal genommen, in dem ich folgende Schilderung eines Gesprächs zwischen einem Lehrer und seinem Schüler gefunden habe, die ich Ihnen nicht vorenthalten will: Ein Mönch fragte seinen Lehrer: „Was ist die reine Gestalt der Wahrheit?“ Yün-men, der Zenmeister, antwortete: „Die Hecke um den Abort.“ „Und wie ist sie dahin gekommen?“, fragte der Mönch. Yün-men antwortete: „Als goldener Löwe.“¹⁹

¹ aus Peter Handke: „Publikumsbeschimpfung“, 1966.

² aus Peter Handke: „Versuch über den geglückten Tag“, 1991.

³ aus Daniel Ender: „Metamorphosen des Klanges - Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer“, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co KG, Kassel, 2014.

⁴ aus Peter Handke: „Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten“, 1992.

⁵ ebenda.

⁶ ebenda.

⁷ aus Bernard-Marie Koltès: „In der Einsamkeit der Baumwollfelder“, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main. Originaltitel: „Dans la solitude des champs de coton“, uraufgeführt 1987 am Théâtre des Amandiers, Nanterre. . Aus dem Französischen von Simon Werle.

⁸ aus Bernhard Herrman: „Römische Trilogie“, ORF-CD634, 2000.
Der Sendungsverantwortliche Peter Klein schreibt dazu: „Es muss 1991 gewesen sein, als unser Kollege Bernhard Herrman eines Tages vorschlug, ein literarisches Feature über den römischen Dichter Ovid zu gestalten. Wirklich interessiert hatte mich die Geschichte damals nicht. Ovid roch nach Lateinvokabeln und nach Schülerschweiß. Produziert haben wir die Geschichte dennoch, 1994, drei Jahre nach unserem ersten Gespräch. Um Ovids Verbannungsreise nach Tomis am Schwarzen Meer rekonstruieren zu können, hatte Bernhard Herrmann, wie sich nach und nach herausstellte nicht nur Strömungsatlanten konsultiert und Schiffsarchäologie betrieben - er hatte auch, unvorstellbar für Lateingeschädigte, die Ovid'schen Originaltexte neu übersetzt. Die gängigen Übersetzungen, so Bernhard Herrman, seien samt und sonders für dieses Projekt wenig brauchbar. Sie nähmen dem Text seine Verständlichkeit, seine Schärfe und seinen politischen Gehalt. Nach drei Jahren Arbeit lag das Ergebnis vor: ein schnörkelloser, schlanker Text, eine aufwühlende Geschichte über Macht, Verbannung und Emigration.“

⁹ aus Christa Lichtenstern: „Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken. Ovid-Rezeption, surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst“, München 1997.

¹⁰ aus Daniel Ender: „Metamorphosen des Klanges - Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer“, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co KG, Kassel, 2014.

¹¹ aus Peter Handke: „Briefe über Theater“, Theater heute 2, 1967.

¹² siehe 1.

¹³ Anmerkung des Autors.

¹⁴ aus: „Stimmen im Raum - Der Komponist Beat Furrer“; Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich; edition neue zeitschrift für musik, herausgegeben von Rolf W. Stoll; Schott Music GmbH & Co KG, Mainz, 2011.

¹⁵ siehe 8.

¹⁶ aus Peter Handke: „Ein Jahr aus der Nacht gesprochen“, Verlag Jung und Jung, Salzburg und Wien, 2010

¹⁷ siehe 2.

¹⁸ siehe 1.

¹⁹ aus: „ZEN. Aussprüche und Verse der Zen-Meister“, Gesammelt von Peter Weber-Schäfer; Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1964.