

5. Vorlesung, 28. Oktober 2015, dramagraz

## Was du gesehen hast, verrät es nicht; bleib in dem Bild.<sup>1</sup>

Von der Erinnerung, Traumatisierungen und der Deutungshoheit des Klanges.

*Die Philosophie der Musik muss sich um die Grundverfassung des Seienden bemühen, das die ästhetisch bestimmten Verhältnisse der Töne vergegenständlicht. Sie untersucht den eigensinnigen Ort der Musik selbst.*

Gunnar Hindrichs

*Schreib wenn du kannst auf deine letzte Muschel den Tag den Namen den Ort und wirf sie ins Meer dass sie untergeht.*

Giorgos Seferis

Ich habe eine Lieblingsgeschichte, von der ich nicht weiß, ob ich sie geträumt oder gelesen habe oder ob sie mir erzählt worden ist: Die Geschichte handelt von einem alten Mann, der früher einmal Kapitän war und nun im Hafenviertel der Stadt, in die er sich nach seiner Pensionierung zurückgezogen hat, lebt. Die Geschichte beginnt jeden Abend ungefähr zehn Minuten vor Mitternacht; dann nämlich, wenn der alte Kellner des Cafés am Quai die Außenbeleuchtung des Lokals abschaltet. Wenn wir vor dem Lokal gestanden wären, hätten wir den Kapitän schon zuvor weiter hinten bei den Lagerhallen die Landungsbrücken entlangschlendern sehen können. So aber beobachten wir ihn, wie er die Stufen zur kleinen Terrasse des Cafés hochsteigt, die Türe öffnet, die das Kommen des Gastes mit dem zarten Klingeln eines tibetanischen Gebetsglöckchens ankündigt; wie er sich grublos auf einen Barhocker an die Theke setzt. Wir haben gesehen, dass der Kellner - noch bevor der Kapitän in Sichtweite des Lokals war - einen türkischen Kaffee aufgesetzt hat, den er nun dem Gast serviert. Während der die heiße Brühe schlürft und dabei dem blaue Dunkel am Ende des Meeres sich abzeichnenden Horizont den Rücken zuwendet, stellt der andere die Stühle auf die Tische. Die Geschichte endet ein paar Minuten nach Mitternacht. Der Kapitän hat ein paar Münzen auf die Theke gelegt und das Lokal verlassen. Der Kellner steht auf den Stufen vor dem Café und sieht ihm nach.

"Wer sagt denn, dass die Welt schon entdeckt ist?" Diese vage Hoffnung des (zutiefst verstörten) Botschaftsangestellten Gregor Keuschnig, dem Protagonisten aus Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung*, [der in einem Angst- und Wunschtraum zum Mörder geworden ist), durchzieht leitmotivisch eine geheimnisdurchtränkte Wirklichkeit ... Die Alltäglichkeit "als ein von den Wechselfällen der Geschichte unberührter Raum" erscheint ihm als Ausweg. Indem für Keuschnig "die Welt geheimnisvoll wurde", erlebt er sie als betretbaren Kontinent, der von ihm "zurückeroberet werden" konnte. Diese Wiederaneignung der Umwelt verläuft unspektakulär: Für Keuschnig, dem es schien, als sei er "nach langer Zeit unter Wasser wiederaufgetaucht", öffnet sich die Welt: "er schaute ... betrachtete ... las". Nichts war mehr selbstverständlich, aber nichts bedurfte irgendeiner Form der Verklärung.<sup>2</sup>

Helmut Karasek zieht 1975 im *Spiegel*<sup>3</sup> einen Vergleich zu Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, wo ein junger Mann eines Morgens als gräßliches Ungeziefer aufwacht. Es ist die Geschichte einer traumhaften Obsession, auf den ersten Blick geradezu schauerlich privat, beim genaueren Zusehen jedoch der radikale Ausdruck einer Entfremdung, in der sich die Angst spiegelt, für die anderen, die Familie, den Gelderwerb im Büro nicht mehr tauglich zu sein. Handkes Erzählung ist in der *Zeit* als Rückfall in eine rigorose narzistische Innerlichkeit attackiert worden, als eine literarische Ausgeburt eines hektischen Ich-Beziehungswahns. "Was als Erzählung beginnt", schreibt Reinhard Baumgart<sup>4</sup> in der Rezension, "zerfällt schnell in eine Dauerexplosion von lauter auf die steilste Höhe der Empfindlichkeit zugespitzten Einzelsätzen, doch deren wahrhaft dröhnende Sensibilität macht den Lesenden schließlich nur taub. ... Handke, so scheint es, kann seine alten narzisstischen Erfahrungen nur noch als Ritual aufzeichnen. Sie sind ihm zum Repertoire, ihre Fassungslosigkeit ist zu einer Formulierungsfrage geworden."

Karasek stellt zwar fest, dass Handke seine Einsichten und seine Biographie fast monomanisch repetiert und variiert und dass die Spirale immer enger werde, zwanghafter, aber gleichzeitig sprachlich immer genauer beschrieben. Er verteidigt den Autor, indem er meint, unser Misstrauen solle eher den Tausendsassas gelten, die ihre Themen und Stile wechseln wie Hemden. "Wer nicht begreifen mag, dass diese

sogenannte Innerlichkeit einer paranoiden Verstörung eine Zwangsantwort auf die Außenwelt ist", folgert er, "ja fast die einzig mögliche Art, unsere Vernetzung in Familie und Beruf, in Stadt und Umwelt darzustellen, der müsste folgerichtig Kafka für einen Privatfall halten, für eine pittoreske schwarze Blume, die sich die ach so Normalen nur zur Ergötzung anstecken können."

Handke erzählt aus Gregor Keuschnigs "verstörtem Kopf", kann man in der *Zeit* lesen. Aber eigentlich ist *Die Stunde der wahren Empfindung* die Geschichte einer Erfahrung des Todes. Eines Todes, der sich im Ekel vor jedem und allem ankündigt, in einem Aus-der-Welt-Fallen, einem Blindwerden, das daraus resultiert, dass K. alles schon erwartet, einordnet, abschätzt, was ihm widerfährt, so dass er nur noch dem eigenen namenlosen Schrecken ausgesetzt ist.

Der Handlungs- und Entstehungsort der Erzählung ist das Quartier Auteuil im 16. Pariser Arrondissement Passy, wo Handke von Dezember 1973 bis 1976 zusammen mit seiner Tochter lebte. Die Ankunft dort wurde später in der *Kindergeschichte* beschrieben: "Dezembertag der Ankunft in der düsteren Mietswohnung, aufgehellert von dem blinkenden, mit Bachgeräuschen dahinfließenden Wasser draußen im Rinnstein."<sup>5</sup>

Warum ich Ihnen, sehr geehrte Komponistinnen und Komponisten, so ausführlich von Handkes Text berichte, hat damit zu tun, dass Handke unsere Situation, die Situation der Menschen in Österreich, ja vielleicht sogar in ganz Europa, wie sie sich jetzt darstellt, auf erschreckende Art und Weise vorweggenommen hat. Inzwischen begegnen wir auf der Straße vielen kleinen Gregor Samsas oder Gregor Keuschnigs. Es ist, als ob sie eben erst die Nachricht auf einem Zettel fänden, den ihre Frau nach ihrer Abreise hinterlassen hat: "Erwarte nicht von mir, dass ich dir den Sinn deines Lebens liefere."

Und Sie tun recht daran, sehr geehrte Zuhörer, wenn Sie mich jetzt fragen, was hat das mit mir zu tun? Und was hat das mit meiner Arbeit zu tun? Was mit dem Sinn meines Lebens? Was hat das mit dem Komponieren einer Oper zu tun?

Verzeihen Sie, dass ich noch weiter aushole: Ich habe während der Vorstellungsserie meiner letzten Inszenierung den Darstellern einen Brief geschrieben, in dem ich ihnen meinen Eindruck vermittelt habe, dass ihr Ausgesetztsein im Laufe der Aufführungen ein wenig verloren gegangen sei. "Ihr seid einfach zu perfekt", habe ich notiert, "ich

weiß auch nicht, wie man das Brüchige, das Verlorene, das komplett Aussichtslose wieder herstellen kann, ohne dass dabei die Perfektion auf der Strecke bleibt ...

Wir müssen freilich auch den theatralen Vorgang der Darstellung einer anderen Figur als uns selbst hinterfragen. Wie weit lügen wir, wenn wir versuchen, der Figur gerecht zu werden, indem wir verneinen, der Figur entsprechen zu können, wenn wir uns ihr ausliefern und so tun, als ob wir sie gerade nachempfänden und uns in sie verwandeln? Oder müssen wir nicht als Schauspieler immer wieder uns und dem Publikum die Figur als ein Teil eines Bildes von uns zeigen, quasi ein Selfie von uns selbst, erst lebendig durch den Blick des Zuschauers [auf jene Bretter, die nicht die Welt bedeuten, sondern bloß Bretter sind, auf denen wir die Welt deuten).

Die DarstellerInnen und MusikerInnen müssen sich einen BühnenRaum aneignen, so wie er ist, ohne ihn besetzen zu wollen. Wie EmigrantInnen sind sie an diesem fremden Ort nur geduldet. Ihre Aufenthaltsdauer ist auf den Zeitraum der Aufführung beschränkt. Die Heimatlosigkeit ein immanenter Begleiter dieses Berufes.

Ich bin fest überzeugt davon, dass Theaterspielen im Moment des Spiels mehr mit Bewusstsein zu tun hat als mit Gefühl: Es kann von meiner Seite, der Sicht des Regisseurs, gerne ein Fehler passieren, wenn ich den Eindruck habe, 'Ich' bin in dem Text, 'Ich' befinde mich in der 'Situation'. Das heißt aber auch, die Gefühle nicht so stark auszustellen - der Text weist den Weg, die Empfindungen muss der Zuschauer/Zuhörer haben, - Ihr dürft sie ihm nicht vorspielen. Ihr seid nur das Trägermedium, über das er in sich hineinhören, sich selbst im Spiegel betrachten kann. Ihr müsst den Zuschauer zu dem Ort führen, wo Zeit nur heißt: Gespiegeltsein. Das passiert aber nur, wenn Ihr keine Angst habt davor, Euch zu stellen! Nicht spielen! SEIN! IHR SELBST SEIN. Und Euch selbst, Euer Ego hintanstellen. Ihr tragt die Verantwortung für die ganze Welt in diesem Moment. Dadurch, dass Ihr auf Euch verzichtet, werdet Ihr zum Sprachrohr für die menschliche Kreatur. Selbst Beckett hätte nichts zu sagen gehabt, wenn er nur immer ER geblieben wäre, anstatt ICH zu sein."

Auch in Heiner Müllers *Wolokolamsker Chaussee* stoßen wir auf einen Gregor Samsa. "Sein bestimmt Bewusstsein in der Vorgeschichte, im Sozialismus ist es umgekehrt", heißt es dort. Und kommt zu der an sich für den Betroffenen bitteren und möglicherweise desaströsen Erkenntnis: "Wie löst man einen Widerspruch? Indem man sich hinein begibt geradeaus. Kein Blick nach rechts und links und er zerreißt

dich, wie Jesus den das Kreuz zerrissen hat oder Prometheus den sein Felsen sprengt."<sup>6</sup>

"Es ist, als müsste ich mich in meinen Erinnerungen immer wieder unter Anführungszeichen setzen"<sup>7</sup>, lässt Peter Handke seinen Protagonisten in seinem Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* sagen. Viel deutlicher lässt er es neun Jahre zuvor Gregor Keuschnig denken: "Nie werde ich mit mir fertig. Nie höre ich auf zu werden. Nie würde ich mich für immer durchdacht haben."<sup>8</sup>

"Komponieren ist für mich eine Möglichkeit, diese Welt wahrzunehmen und zu begreifen. Eine Gesellschaft wird Komponisten immer brauchen, um Wahrnehmung lebendig zu halten", hat Beat Furrer in einem Gespräch mit dem *Standard* gesagt. Mit dem Prinzip der Wiederholung und Abwandlung, dem Manifestieren von Erinnerung spielt Furrer in vielen seiner - auch musiktheatralischen - Werke in einer komplexen Montage vielfach abgewandelten Materials: "Das Wiederholen ist ein Versuch, sich zu erinnern ..." Und so beschreibt er folgerichtig eine inhaltliche Ebene seines Musiktheaters mit "Zeitlichkeit, Erinnerung und Vergessen". Um Manfred Osten zu zitieren: Diese geschichtliche Ebene reflektiert "ein janusköpfiges Bewusstsein [von Zeit], das zurück und voraus blickt und sich versteht: als Aufhebung der Zeit durch das Vergessen ... und als Hingabe an die Zeit, der das Gedächtnis Dauer verleiht."<sup>9</sup> Ein berühmter Satz des Sokrates begreift Philosophie als die "größte Musik". Sokrates äußert diesen Satz im Gefängnis, während er auf seine Hinrichtung wartet. Er berichtet seinen Freunden, die ihn besuchen, von einem Traum, in dem ihm befohlen worden sei, er solle Musik betreiben; und er berichtet ihnen weiter davon, dass er sich darüber gewundert habe, weil er doch die größte Musik, die Philosophie, ohnehin immer betrieben habe.

Der Philosoph Gunnar Hindrichs lässt den Satz nicht mehr gelten, da die einheitliche Ordnung der leidenschaftlichen Einsicht, die sich als Musenkunst gestaltete, nicht mehr bestehe. Musik habe sich als Kunst im strengen Sinne artikuliert und in der Ausdifferenzierung der Vernunft ästhetischen Eigensinn gewonnen.

"Der Ort dieses Eigensinns ist das musikalische Kunstwerk. ... Das musikalische Kunstwerk ist gar nichts anderes als die Vergegenständlichung des Eigensinns. Es bildet mithin den ontologischen Ort, der der Ausdifferenzierung der Vernunft

entspricht", schreibt Hindrichs in seinem Buch *Autonomie des Klangs*, in der er die Musik auf ihre Eigengesetzlichkeit untersucht. "Das musikalische Kunstwerk verleiht dem freigesetzten ästhetischen Eigensinn der Musik Sein. ... Sie entfaltet die Grundbegriffe des Zusammenhanges, der sich als Idee des musikalischen Kunstwerkes darstellt, und artikuliert hierdurch die idealtypische Voraussetzung des Musikverstehens. Auseinandergetreten in die ungleichen Vollzüge der Vernunft, bilden Philosophie und Musik nicht mehr Stufen einer einheitlichen Ordnung, sondern Partnerinnen eines Gesprächs, in dem die eine die Voraussetzung des Verständnisses der anderen untersucht und ihre Untersuchung umgekehrt nur aus der Erfahrung der anderen begründen kann."<sup>10</sup>

Das Zusammenwirken oder Auseinanderdriften von Philosophie und Musik versinnbildlicht auf eine andere Art und Weise auch die Schwierigkeiten bei der Definition von Oper und Musiktheater. Der Komponist Peter Ablinger unterscheidet zwischen den beiden folgendermaßen: "Das eine ist Kunst, das andere Kultur. Unter Musiktheater verstehe ich grob gesagt alles zwischen *Lohengrin* und *Prometeo*. Die Oper dagegen ist kein kontinuierlicher Bestandteil des Kulturbetriebs. Sie tritt eher punktuell auf, und zwar immer dann, wenn zwei Dinge (Künste, Medien) aufeinander treffen und etwas drittes ergeben. Sie hat vielleicht Ende des 16. Jahrhunderts in einer florentinischen Villa begonnen, als die 4 Stimmen eines Madrigals nicht mehr wie bisher von 4 Sängern, sondern skandalöserweise von einer einzigen von Instrumenten begleiteten Frauenstimme vorgetragen wurden. Die Oper – so verstanden - ist keine Kategorie, sie durchbricht Kategorien." Laut Ablinger habe Musiktheater – auch - damit zu tun, dass es schon da sei. Es sei da als Institution, als Aufführungsort, als Ausbildungsgegenstand, als Kulturbudget, als Begriff in den Köpfen. Es sei wie ein Instrument, das gespielt werde. "Oper ist ein Instrument, das er- oder ge- oder wiedergefunden wird", sagt Ablinger. "Musiktheater der letzten 25 Jahre, sofern es mir diskussionswürdig erscheint, war zudem nur mehr um den Preis des Theaters möglich. Daher: Nono/Lachenmann/Furrer, sie alle haben den Anteil der "Musik" verabsolutiert, um das "Theater" zu retten – aber eigentlich war es entbehrlich, und konzertante Aufführungen kein Verlust mehr; die Musik hatte selbst Regie und Handlung übernommen, Librettos und Regisseure waren oft eher Störfaktoren dabei. Nur Nono, der Klarsichtige, hat gleich die konzertante Aufführung zum Theater erklärt, und in

dem konsequenten Verzicht auf das Medium visueller Darstellung ist *Prometeo* vielleicht der zwingend letzte Schritt, den das Musiktheater tun kann, - somit schon wieder Oper."<sup>11</sup>

Ich muss an Adorno denken, der das Material als sedimentierten Geist versteht, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes. Weshalb für Adorno wie für Ablinger die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material zugleich eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft ist.<sup>12</sup>

"In meiner Unterscheidung Oper/Musiktheater steckt zweifelsohne ein Plädoyer", führt Ablinger denn auch aus, "dieses richtet sich aber nicht gegen das Musiktheater. Ich habe manches aus diesem Genre sehr geschätzt. Das Plädoyer gilt auch keinesfalls dem Neuen. Das ist was für Modeartikel. Es gilt eher einem wachen Geist. Und dem intelligenten Verknüpfen vorhandener Ressourcen. Meine Aufmerksamkeit gilt in dieser Hinsicht eher dem, was ich als Oper bezeichnet habe, einem Noch-Nicht-Eingelösten, einer Möglichkeit, einem flüchtigen Ort, kaum Realität, Kunst eben.

Die Ideologie vom Wachstum, Wachstum als Wert und Ziel an sich, ist die unmittelbare Nachfolgerin von Kolonialismus und Imperialismus. Wachstum heißt Ressourcen zu verbrauchen, die der anderen Hälfte der Welt nicht zur Verfügung stehen. Und auch nicht den nachfolgenden Generationen. Ein offen zutage liegendes Verbrechen. Oder wenigstens bleibt inständig zu hoffen, dass die Wachstumsideologie irgendwann in einer Reihe mit Kolonialismus, Imperialismus gesehen, und als Verbrechen erkannt wird."<sup>13</sup>

Diesen Ausführungen nachgestellt hat Ablinger eine desillusionierende, fast fatalistische Feststellung: "Es spielt gar keine große Rolle, was das mit Oper und Musiktheater zu tun hat. Heute haben die USA den Krieg im Irak begonnen."<sup>14</sup>

Ablingers Text stammt aus dem Jahr 2003. Und diesen Nachsatz kann man 12 Jahre später in unmittelbarem Zusammenhang mit der Flüchtlingstragödie in Syrien stellen: "Die Zahl der Flüchtlinge", lese ich in einem UNHCR-Bericht vom März 2015, "die vor dem Konflikt in Syrien in die Nachbarländer geflohen sind, hat die Vier-Millionen-Marke überschritten. Zudem sind innerhalb Syriens mindestens 7,6 Millionen Menschen auf der Flucht. Auch im fünften Jahr des Konflikts ist kein Ende in Sicht."<sup>15</sup>

Ich bin als ganz junger Künstler in Graz mit einem Klima der politischen Nichtstehungnahme konfrontiert worden, dem gegenüber ich immer eine ablehnende

Position eingenommen habe, weil dieses Nichtstehnehmen für mich einen Ausdruck einer Bürgerlichkeit und des Bewahrenden darstellte, den ich immer zutiefst verachtet habe. Auf der einen Seite weltoffen und mit den Philosophen der Zeit vertraut zu sein und andererseits verächtlich auf die geistigen Niederungen des größten Teils der Bevölkerung zu schauen, für die ein ordentlicher Fernsehapparat im Wohnzimmer die einzige erstrebenswerte kulturelle Errungenschaft darstellte, war und ist mir widerwärtig.

Kunst habe nichts mit Politik zu tun, Kunst solle sich aus der Politik heraushalten, war die Devise des frühen Forum Stadtpark unter Alfred Kolleritsch, was wohl auch die weitgehende Akzeptanz der damals erschwärzten und noch erzkonservativeren Landesregierung und ihrer Beamtschaft ermöglichte. Die Künstler damals durften sich ungehobelt benehmen, sie durften sich betrinken, nackt auf den Tischen im Theatercafé tanzen - in gewissem Sinne hielt man sie sich als Kreaturen im Käfig. Man schimpfte zwar über sie, aber es war ja die Zeit des Wirtschaftswunders, der gern gesehenen türkisch-jugoslawischen Fremdarbeiter, die die Drecksarbeit für uns Österreicher verrichten durften. Denn Arbeitsplätze gab es mehr als Arbeiter und ein Politiker legte sich im Interview schon einmal das "Wunschlose Unglück" von Peter Handke zur Lektüre aufs Nachtkästchen.

Ich will hier nicht einer Politisierung der Kunst das Wort reden, aber sehr wohl einer politischen Positionierung innerhalb der Gesellschaft. Als Beispiele möchte ich Elfriede Jelinek, Günter Grass und Peter Handke, auf den ich später schon wieder zu sprechen kommen werde, oder die Komponisten Luigi Nono und Helmut Lachenmann anführen. Sich als Tanzbär am Gängelband durch die Manege führen zu lassen, nur um keine Subventionsstreichungen zu riskieren, führt zu einer Unterwürfigkeit, die der Kunst noch nie gutgetan hat.

Und wenn ich schon vom Politischen in der Kunst spreche, so möchte ich auf Peter Ablingers Ausführungen zurückkommen, der einer Form des Politischen in der Kunst das Wort redet, das zuallererst mit mir selbst zu tun hat. Mit mir und zuallererst mit niemanden als MIT MIR.

"So verschieden die einzelnen Äußerungen dieser gegenwärtigen Entwicklung [des Musiktheaters, der Oper] auch sind", schreibt Ablinger, "so scheinen sie - außer der Wut auf angestaubte Betriebe und selbstläuferische Kulturformen, doch noch eine



Gemeinsamkeit zu haben: die Heldin/den Helden dieser Opern. So skandalös einst das Ins-Zentrum-Rücken des Individuums, das Hervortreten der Person aus der Musik heraus empfunden wurde (- in der erwähnten Florentiner Villa), so unbemerkt wie – fast möchte ich sagen: selbstverständlich ist heute der Vorgang, dass das Zentrum des Geschehens meist der Hörer selbst ist, wenn er beispielsweise zwischen den sparsam gesetzten Objekten einer äußerst reduktiven Installation in einem hintergründigen Zugleich von realem wie imaginären Bühnenraum herumwandelt und, veranlasst von wenigen feindosierten Anreizen, sich selbst beim Wahrnehmen wahrnimmt. 'Operare' hieß immer schon 'handeln', nur dass erst in unserer Zeit auch der Zuhörer und –seher als Teil der Handlung mit in das Opus integriert ist. Er handelt in Form von aktiver Wahrnehmung."<sup>16</sup>

Ich möchte diese Entwicklung hinterfragen, ohne sie in Frage zu stellen. In einem Interview mit dem *Standard* hat die Regisseurin Barbara Frey die zunehmende Skepsis gegenüber der Kultur beklagt: "Es hat sich insgesamt spürbar verschärft. Die pessimistische Haltung gegenüber kulturellem und künstlerischen Schaffen ist nicht wegzudiskutieren. Die Frage tut sich auf: Warum? Rüdiger Safranski hat einmal in einem schönen Aufsatz geschrieben: Wir haben in einer säkularisierten Gesellschaft keinen Gott mehr, an den wir delegieren können, er sei ein schlechter Gott, weil er die Welt nicht erlöst. Also muss man etwas anderes ins Visier nehmen. Politik und Wirtschaft sind schon durch. Jetzt richtet man sich an die Adresse der Kultur: Ihr seid Kulturschaffende - und könnt die Welt nicht verbessern! Natürlich verbessert kein Theaterstück, kein Gemälde, kein Gedicht die Welt. Aber die Welt wird durch sie erträglicher."<sup>17</sup>

Im Gegensatz zu Frey möchte ich keinen klaren, illusionslosen Blick auf die Zustände der mich umgebenden Gesellschaft werfen, auch wenn an die Stelle der Solidargemeinschaft längst eine Ich-AG getreten ist. Auch wird die Welt für mich durch Kunst nicht erträglicher. Ich bin der festen Überzeugung, dass es die Aufgabe eines Künstlers ist, der Welt seine Aufmerksamkeit zu schenken. Und es gibt eine - nicht nur moralische - Verpflichtung, mutig und entschlossen gegen alle Arten von Unwahrheit vorzugehen, auch wenn abzusehen ist, dass es eine Sisyphos-Arbeit ist, die vielleicht niemals die Ergebnisse zeitigen wird, die man sich erhofft und erträumt. Wie also mit einer Kunstform wie der Oper umgehen, die eigentlich immer in den

Palästen beheimatet war, wenn man das klassenkämpferisch ausdrücken will? Und die sich immer gesellschaftspolitischen Diskursen verweigert hat, allein schon dadurch, dass sie als Kunstform nur wenigen, in der Regel gut betuchten Menschen zugänglich gewesen ist, die sich einem solchen, zwangsläufig auch politischen Diskurs - zumal Oper ja fast immer Teil eines gesellschaftlichen Ereignisses ist - nicht aussetzen wollen, um sich den Abend nicht zu verderben ... Da kann ich - grammatikalisch völlig unkorrekt - inmitten eines Satzes übergangslos aus der Mitvergangenheit in die Gegenwart wechseln.

Die Gefahr des zeitgenössischen Musiktheaters besteht nicht so sehr darin, dass es in dieser Enge einer Kunstform für ein elitäres, auserlesenes Publikum in einer Nische zu verschwinden droht, sondern darin, dass es sich mit dieser Rolle abfindet und es sich in dieser Nische bequem macht und ihren intellektuellen Anspruch nur für sich beansprucht und der Meinung ist, ihn nicht kommunizieren zu müssen. Dadurch wird zeitgenössische Musik für ein breiteres Publikum völlig unzugänglich. Wenn ihr sogar in einem Minderheitenprogramm wie *Ö1* gerade einmal eine Stunde am Ende des Tages von 23 bis 24 Uhr zur Verfügung gestellt wird, dann offenbart das ein Dilemma, dem wir uns stellen müssen.

Dieses Dilemma betrifft viele Bereiche - auch die zeitgenössische, anspruchsvolle Literatur. Vor einem Jahr hat Peter Handke in einem Interview auf die Frage, ob ein Komet vom Himmel fallen könne, und das nach drei Tagen kein Thema mehr sei, geantwortet: "Manchmal denk ich, es ist aus mit der Literatur. Und dann denk ich: Nein, das geht nicht, das kann nicht verschwinden. Die Sachen, die aus der Begeisterung gemacht sind, aus dem Formbewusstsein - das kann nicht vergehen!"<sup>18</sup> Und wenn Heiner Müller in seinen *Traumtexten* sagt: "Die ganze Anstrengung des Schreibens ist, die Qualität der Träume zu erreichen", so gilt das auch Ihnen, sehr geehrte Komponistinnen und Komponisten. Aber ich möchte diesen Satz auch doppeldeutig verstehen: Mein Traum wäre es, wenn sich mein Wunsch erfüllen würde, viele, viel mehr Menschen dafür zu begeistern, diese Texte zu lesen, Ihre Klanglandschaften zu durchwandern. Der Fleischwerdung des Wortes würde ich die Deutungshoheit des Klanges an die Seite stellen.

"Oper bzw. Theater interessiert mich als Raum der Imagination, der sich an den Grenzen von Klang und Wort öffnet", sagt Beat Furrer. "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 Formdecken und Dramaturgie des Wortes."<sup>19</sup> Die Befindlichkeit des Menschen zu erforschen, ihr eine Stimme zu geben, das ist Ihre Aufgabe, meine Damen und Herren Opernkomponisten! Oder um Handke abermals zu zitieren: "Man muss doch wenigstens fingieren, dass man das Äußerste, das Universelle erreichen kann!"

Es stellt sich also weniger die Frage, ob wir in einer konzertanten oder szenischen Aufführung davon erzählen wollen, was uns tief im Inneren bewegt, sondern dass wir uns wahrhaftig auf die Suche nach uns selber machen. Und da kommt die Erinnerung ins Spiel, die uns zwingt, uns den Traumatisierungen zu stellen, den Niederlagen. Und wir werden sie und unseren Körper als Speichermedium und Klangcorpus der Kunst zur Verfügung stellen müssen.

Denn das Wort ist nicht nur Fleisch geworden - es ist auf der Welt, damit wir es zum Klingen bringen, um uns zu vergewissern, dass wir nicht allein sind auf der Welt, dass wir uns selbst und dadurch andere benennen und begreifen können. Die Vorstellung, dass wir als Klänge uns begegnen und die Luft und den Raum erfüllen und uns mit dem Klang der Planeten zu einer kosmischen Ur-Sinfonie vereinen, als Widerhall der Schöpfung, hat etwas so Zwingendes, dass ich auf der Stelle aufjauchzen und einen Purzelbaum schlagen möchte.

Der Autor und Journalist Jonathan Cott zitiert Susan Sontag, sie habe in einer Einführung zu dem Film über ihren Bruder Carl geschrieben, dass die einzig interessante Handlung im Leben sei, ein Wunder zu vollbringen oder daran zu scheitern; Wunder seien das einzige Thema von tieferem Interesse, das der Kunst geblieben sei. Und er fragte sie: "Glauben Sie denn an Wunder?" "Ich glaube, dass außergewöhnliche Dinge geschehen und alles verändern können", antwortete Sontag, "dass eine Handlung das Äquivalent einer geistigen Offenbarung sein kann und dass sich Dinge ereignen können, für die es keine Begründung gibt - ich meine damit nicht, dass sie nicht erklärt werden können, denn im Nachhinein lässt sich alles erklären, und sei es nur durch den Zufall. Sie wissen schon, eine stehengebliebene Uhr zeigt ja auch zweimal am Tag die richtige Zeit an."<sup>20</sup>

In einer Regieanweisung der Probefassung zu Handkes Theaterstück *Warum eine Küche?*, das ich 2008 inszeniert habe, habe ich Folgendes geschrieben:

"Die Schauspieler vermitteln das Gefühl, als ob sie gerade von einer längeren Reise zurückkämen oder nach langer Zeit wieder aus einem unterirdischen Bunker ins Tageslicht auftauchten, nachdem der Krieg zu Ende zu sein schien; oder als ob sie gerade wieder abreisen würden und auf ein Taxi, einen Personenbus, den Zug warteten.

Die Menschen, die von den Schauspielern dargestellt werden, machen einen verlorenen Eindruck, ohne verzweifelt zu wirken. Sie spielen keine Rollen. Sie spielen auch nicht sich selbst. Sie sind tot oder am Leben. Es gibt nichts außer einer vagen Erinnerung, das sie am Leben hielt. Der Augenblick, zu verweilen, hat ein Ablaufdatum. Zu viel haben die Augen schauen, die Ohren hören, die Buckel schleppen müssen.

Im Verlauf der letzten Jahre haben sie ihre Namen vergessen. Es gibt keinen Blick mehr. Kalt ist es in der Nacht. Die Sonne geht auf und die Sonne geht unter. Tag für Tag."<sup>21</sup>

"And in the end, the love you take is equal to the love you make", singen The Beatles in ihrem letzten gemeinsamen Song *The End*. Dieses Lied kommt mir immer wieder in den Sinn, wenn ich traurig und allein bin. Es ist so etwas wie das Mantra meiner Heimatlosigkeit, das mir Zuversicht gibt und Hoffnung, es sei alles nicht so schlimm wie es ist. Und wie die drei Gitarristen der Band, John, Paul und George, zum ersten und letzten Mal in einem Beatlesong auf ihrem Instrument, der Gitarre - jeder für sich - ein Solo spielen, so ist dieses Mantra mein Instrument, mit dem ich mich in die Zukunft denke.

Ein Instrument, mit dem Künstler nach einem Terrain für ihr Werk suchen, kann und muss die Erinnerung sein. Marcel Proust zum Beispiel begab sich mit ihrer Hilfe auf die Suche "nach der verlorenen Zeit". Für Proust ist der Augenblick der Erinnerung weder Echo noch Reproduktion (des Vergangenen), er ist der wahre Augenblick. Erblicken wir laut Proust zum Beispiel den Umschlag eines Buches, das wir bereits früher gelesen haben, so ist in den Buchstaben des Titels der Mondschein einer fernen Sommernacht

eingewoben. Der Geschmack des morgendlichen Milchkaffees macht uns leise Hoffnung auf einen schönen Tag, der uns einst zulächelte, als wir aus einer weißen Porzellanschale Milchkaffee tranken ...

"Eine Stunde ist nicht bloß eine Stunde, sie ist ein Gefäß, angefüllt mit Düften, Klängen, Plänen und Witterungen. Was wir Wirklichkeit nennen, ist ein gewisses Zueinander von Sinneseindrücken und Erinnerungen", sagt Proust. Es ist jenes Zueinander, das der Künstler wieder aufspüren und für immer festhalten muss. "Die Wahrheit beginnt erst in dem Augenblick, in dem man zwei verschiedene Dinge hernimmt und ihre Beziehung zueinander festlegt (die in der Welt der Kunst dem entspricht, was in der Wissenschaft das Kausalgesetz ist)."<sup>22</sup>

Ich erinnere mich an meinen Aufenthalt in Muggia vor ziemlich genau zwanzig Jahren, einer kleinen Stadt nahe Triest, deren Hauptplatz Peter Handke als Vorlage für sein Theaterstück *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* gedient haben soll. Ich besuchte den Ort 1995, um für meine Inszenierung im *Nationaltheater Ljubljana* zu recherchieren. Der Hauptakteur dieses Stückes ist ein Platz, vorgeblich jener Hauptplatz in Muggia, und die Zuseher sollen ihn als Ort eines Schau-Spiels im wörtlichen Sinn erleben. Sie begegnen unzähligen Menschen, die über diesen Platz gehen, ohne je das Wort zu erheben oder zu sprechen, weder zu sich noch zueinander, und der im Verlauf der Aufführung immer wieder auch zu einem beliebigen Platz irgendwo werden wird. Sie werden Papageno begegnen, einem Lausbuben, der zum Spaß ein Lenkrad geklaut hat, einem über den Platz hastetenden Mann in Unterhose, einer Patrouille mit baumelnden Handschellen und Schlagstöcken, Moses, Tarzan, dem Platznarren, Gangstern und Liebespaaren. Ein Junger bläst einem Alten das Kerzenlicht aus; der Leuchtturmwärter stiefelt durch; ein Wanderer geht hörbar durch tiefes Laub; die Portugiesin taucht auf; das Mädchen aus Marseille tritt an den Hafenuai. Auch der Dichter selbst, mit schulterlangem Haar und Schnurbart, quert den Platz in einem hellen Sommeranzug; ein wenig verloren. Peer Gynt kommt ihm entgegen, der ihm ungefragt den Weg zeigt und ihm ein Buch schenkt.

Ich verbringe den Tag vornehmlich in einem kleinen Straßencafé, wo ich den Platz übersehen und die Menschen beobachten kann. Als es dunkel wird, bezahle ich und schlendere über den Platz in mein Hotel, in dem auch Peter Handke abgestiegen sein soll. Als ich mich umblicke, steht der Kellner vor dem Lokal und schaut mir nach. Oder

schaut er nur einfach über den Platz, das Meer, über den Horizont hinaus in ein fern rauschendes Nichts.

<sup>1</sup> aus dem Sprüchen des Orakels von Dodona, dem Theaterstück *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* von Peter Handke vorangestellt.

<sup>2</sup> aus: Volker Michel: "Verlustgeschichten. Peter Handkes Poetik der Erinnerung".

<sup>3</sup> aus *Der Spiegel*, 31. März 1975.

<sup>4</sup> aus *Die Zeit*, 21. März 1975.

<sup>5</sup> aus Peter Handke: "Kindergeschichte", SuhrkampVerlag Frankfurt am Main 1981.

<sup>6</sup> aus Heiner Müller: "Wolokolamsker Chausee", 1984-86.

<sup>7</sup> aus: Peter Handke: "Die Stunde der wahren Empfindung", Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1994.

<sup>8</sup> ebenda

<sup>9</sup> aus Manfred Osten: "Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur. Eine kleine Geschichte des Vergessens. Frankfurt am Main und Leipzig 2004.

<sup>10</sup> aus Gunnar Hindrichs: "Die Autonomie des Klangs", Suhrkamp Verlag Berlin 2014

<sup>11</sup> aus Peter Ablinger, *Kunst und Kultur*, Heft 55, 2003.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno: "Gesammelte Schriften", Band 12: "Philosophie der neuen Musik", 2. Auflage, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1990

<sup>13</sup> siehe 11.

<sup>14</sup> siehe 11.

<sup>15</sup> aus UNHCR: Zahl der Syrien-Flüchtlinge übersteigt 4 Millionen - 4 Jahre Syrien-Krise: Flüchtlingen droht düstere Zukunft, 12. März 2015  
<http://www.unhcr.at/home/artikel/ab59d3b3184f9e2b113b72bd0125c06d/zahl-der-syrien-fluechtlinge-uebersteigt-4-millionen-2.html>

<sup>16</sup> siehe 11.

<sup>17</sup> aus der *Standard*: Ronald Pohl interviewt Barbara Fey, 15. April 2015.

<sup>18</sup> aus: *Die Zeit*, 2. Oktober 2014.

<sup>19</sup> aus Daniel Ender: "Metamorphosen des Klanges - Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer", Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co KG, Kassel, 2014.

<sup>20</sup> aus Susan Sontag: *The Doors und Dostojewski - Das Rolling-Stone-Interview mit Jonathan Cott*, aus dem Englischen von Georg Deggerich, Hoffmann und Campe Verlag Hamburg, 2014.

<sup>21</sup> aus Ernst Marianne Binder: Hinweise zur Probenfassung von Peter Handkes Reisebericht *Warum eine Küche?*, 2008.

<sup>22</sup> aus Der Spiegel, 28. Jänner 1958.