

Oper, Mischformen, Niemand'sland ...

Standpunkte von Komponistinnen und Komponisten

Bei den Gattungen Oper und Musiktheater, bedenkt man sie auf ihr innovatives Potential hin, sind in den letzten zirka zehn Jahren erneut gravierende Entwicklungen zu beobachten bis hin zur Auflösung der Gattung, was etwa ihre theatrale Bühnenpräsenz betrifft. Im Zuge dieser Veränderungen scheinen auch die Begriffe, die jahrhundertlang ein Phänomen korrekt bezeichneten, heute sein Wesen nicht mehr hinlänglich zu fassen. Um aus kompositorischer Sicht Einblick in die Art dieser Veränderungen zu erhalten, baten wir Komponistinnen und Komponisten in Form kurzer Statements um ihre Meinung zum Stellenwert von Musiktheater heute und in ihrem eigenen Schaffen.

Die Redaktion

Peter Ablinger: Kunst und Kultur

Also, ich sehe das so: Es gibt die Oper und es gibt das Musiktheater. Das eine ist Kunst, das andere Kultur. Und das ist schon alles, was ich dazu zu sagen habe. Der Rest ist Erläuterung.

Unter Musiktheater verstehe ich, grob gesagt, alles zwischen *Lohengrin* und *Prometeo*. Die Oper dagegen – so wie ich den Begriff hier nutze – 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 vier Stimmen eines Madrigals nicht mehr wie bisher von vier Sängern, sondern skandalöserweise von einer einzigen, von Instrumenten begleiteten Frauenstimme vorgetragen wurden. Die Oper – so verstanden – ist keine Kategorie, sie *durchbricht* Kategorien.

Musiktheater hat – auch – damit zu tun, daß es schon da ist. Es ist da als Institution, als Aufführungsort, als Ausbildungsgegenstand, als Kulturbudget, als Begriff in den Köpfen. Es ist wie ein Instrument, das gespielt wird. Oper ist ein Instrument das er- oder ge- oder wiedergefunden wird.

Musiktheater der letzten fünfundzwanzig Jahre, sofern es mir diskussionswürdig erscheint, war zudem nur mehr um den Preis des Theaters möglich. Daher: Nono/Lachemann/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, Libretti 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 der *Prometeo* vielleicht der zwingend letzte Schritt, den das Musiktheater tun kann – somit schon wieder Oper.

Daß der Begriff »Oper« hier nicht als historischer verwendet wird, haben schon andere vorgemacht (Dreigroschenoper, Video-Oper, ...). Aber auch historisch war Oper ja einmal das Aufeinandertreffen von Gattungen, Künsten und Medien, und unter diesem Blickwinkel tut sich ein weites Feld auf, ein Möglichkeitshorizont von Wirkungs- und Wahrnehmungsweisen, in welchem allein schon die Vielfalt und Unabgeschlossenheit der Begriffe wie Klanginstallation, Klangkunst, konzertante Installation, instrumentales Theater, sichtbare Musik, Textmusik, Musikaktionen im öffentlichen Raum, interaktive Musikformen, Netz-Musik, ... belegt, wie sehr die Entwicklung auf diesem Terrain im Gange und: JETZT ist.

So verschieden die einzelnen Äußerungen dieser gegenwärtigen Entwicklung auch sind, 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 imaginärem 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.

In meiner Unterscheidung Oper/Musiktheater steckt zweifelsohne ein Plädoyer. 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.

P.S. 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.

Es spielt gar keine große Rolle, was das mit Oper und Musiktheater zu tun hat. Heute haben die USA den Krieg im Irak begonnen.

Carola Bauckholt: Ungelöste Fragen

In der Musik arbeite ich ganz direkt am Material, denke von den Instrumenten aus, habe intensive Erfahrungen mit Instrumenten, mit dem Zusammenklang, mit allen Fragen der Musik.

In der Praxis des Musiktheaters gibt es zu wenig Raum für die konkrete Erfahrung. Monate, manchmal Jahre vergehen mit Konzepten und Gesprächen. Nach der mühsamen Phase des Auswendiglernens wird plötzlich, in nur wenigen Wochen, das Stück in den Theaterraum verpflanzt, dann gibt es das große Durcheinander: Licht, Ton, Raum, Musik muß gleichzeitig, blitzschnell aufeinander abgestimmt werden und funktionieren. Hier passiert eine Vergrößerung, in der nur die robuste Information überlebt.

Häufig stößt man bei Musiktheater auf einen großen Kompromiß von allen Seiten. Auf diesem Gebiet fehlt die Basisarbeit. Immer neue Konstellationen werden zusammengebracht, die eine gemeinsame Sprache erst noch finden müssen. Gute Musiktheaterproduktionen brauchen einen Nährboden, der sich über kontinuierliche Zusammenarbeit über mehrere Projekte hinweg bilden kann, weil die Sache so komplex ist.

Ich vermute, ein Problem liegt auch darin, daß die Komponisten die Elemente des Theaters zu wenig kennen (mit Ausnahmen, zum Beispiel Georges Aperghis). Es ist ein Traum von mir, Grundlagenarbeit im Theater machen zu können. Zuerst bräuchte ich dazu Spezialisten aus den Bereichen Licht-, Ton- und Bühnentechnik. Unter Theaterbedingungen wür-

den Studien gemacht. Fragestellungen, die mich interessieren sind physikalische Phänomene der einzelnen Elemente und ihr Zusammenwirken. Zum Beispiel Schatten, Spiegelung, Reflex, Farbe, bewegtes Licht – oder bei Klang – Echo, verschluckter Klang, Resonanz usw. Später käme ein kleines Team von Darsteller/ Sängern/ Musikern dazu, um mit Themen, die sich mit allen Parametern darstellen und kontrapunktieren lassen, zu experimentieren. Phänomene würden von einem in den anderen Bereich übersetzt, imitiert und umgedeutet.

Die Erfahrung dieser Studien und Experimente würde ich zur Grundlage von Musiktheaterkompositionen machen. Aber wo wäre so eine Arbeitsweise möglich?

Dieser Wunsch hat seine Wurzeln in der Zeit, als ich, sechzehn- bis vierundzwanzigjährig, im Theater am Marienplatz in Krefeld gearbeitet habe. Da war ich im Theater zu Hause und habe trotz beschränkter Möglichkeiten ein hohes Niveau in der Arbeit erreichen können. (Weil die Mitarbeit dort ohne Bezahlung ist, hatte es für mich keine Perspektive.)

Eigentlich habe ich immer gedacht, daß das Musiktheater mein Bereich ist. Aber meine Partner, mit denen ich seit Jahrzehnten zusammenarbeite, sind Musiker und Musikerinnen, Dirigenten, Tonmeister, Komponistinnen und Komponisten und – bildende Künstlerinnen und Künstler. Mit ihnen zusammen kann ich mich sehr unmittelbar und ökonomisch ausdrücken. Meine einfachen Gedanken kommen auf hohem Niveau zurück und es ist eine beglückende Arbeit, selbst mit Institutionen wie Orchester. Diese Erfahrungen wünsche ich mir noch in dem Gebiet des Musiktheaters.

Und noch eine Sache steht für mich ungeklärt im Raum: das Thema. Braucht Musiktheater wirklich einen Aufhänger, eine Figur, eine Geschichte?

Musik, Sprache, Erzählung, Bewegung, Geräusch, Licht usw. haben sich längst von ihrer Funktionalität befreit, die eigene inwohnende ästhetische Kraft ist bewußt geworden. An dieser direkten sinnlichen Wahrnehmung möchte ich anknüpfen und ein Musiktheater entwickeln, das aus abstraktem Material konkrete Expression herausarbeitet.

Michael Hirsch: Opern und Mischformen

Innerhalb der Bemühungen um neues Musiktheater existierte eine Zeit lang ein unversöhnlicher Antagonismus zwischen einem avancierten, experimentellen Musiktheater auf der einen Seite, das den Begriff »Oper« scheute

Es wird sich zeigen (1998)

für 3 Stimmen, Streichquartett und Schlagzeug

Stachel der Empfindlichkeit

(1997/98)

für Mezzosopran, Countertenor, 3 Violoncelli, 4 Schlagzeuger, Tonband und Video

In gewohnter Umgebung II

(1993)

für 5 Schauspieler, Licht, Objekte, Klarinette, Violoncello und Klavier

Das klagende Leid (1985)

Szenische Ballade für 5 Bandoneons, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Tuba, einige Spieler und Tonband

Der gefaltete Blick (1984)

Szenische Kantate für 2 Stimmen und Violoncello

grave (1982)

für singenden Schauspieler und Tonband (Stimme, Bandoneon, Violine)

wie der Teufel das Weihwasser, oder ihn höchstens ironisierend oder verfremdend verwendete, und der sogenannten »modernen Oper« auf der anderen Seite. Ich hatte nie ein Interesse daran, auf theoretischer Ebene zu definieren, was Musiktheater heute sein kann und sein soll. Die Kriterien für die Wahl der ästhetischen Mittel lege ich immer im Einzelfall für jeweils ein konkretes Projekt fest. Ihre Quellen liegen sowohl im Fundus der kompositorischen Erfahrungen als auch im Fundus der Theaterpraxis. So ist meine musiktheatrale Arbeit in ihrer Gesamtheit ziemlich heterogen und manifestiert sich nicht in einem klar umrissenen Genrebegriff. Mich interessieren sowohl die »experimentellen« Potentiale der neueren Musik- und Theatergeschichte, als auch die reiche Gattungstradition der Oper. Dementsprechend findet »Musiktheater« in meiner Arbeit in ziemlich unterschiedlichen Ausprägungen statt. Das reicht von vorwiegend konzertanter Kammermusik, die mit gewissen szenischen Konstellationen oder manchmal auch nur dezenten szenischen Irritationen arbeitet, über Stücke, die mit traditioneller Musikausübung kaum etwas zu tun haben und eher einen Performancecharakter besitzen bis hin zur Oper mit vergleichsweise
32 traditionellen Mitteln. Daher ziehe ich auch

keine ganz klare Trennlinie zwischen Stücken, die als »Musiktheater« zu bezeichnen sind und meinen übrigen Kompositionen. Zwischen den Stücken, die eindeutig »absolute Musik« sind und solchen, die eindeutig dem Musiktheater zuzuordnen sind, existiert eine ziemlich breite Grauzone von Mischformen. Elemente von Instrumentalmusik, *musique concrète*, Sprachkomposition, Performance und Oper durchdringen sich da in verschiedener Dosierung und in verschiedenen Mischungsverhältnissen.

In den meisten dieser musiktheatralen Mischformen versuche ich, die verschiedenen ästhetischen Ebenen nicht etwa als voneinander abgehobene Schichten nebeneinander herlaufen zu lassen, sondern alle Elemente so durchlässig zu halten, daß sie mosaikartig ineinander aufgehen können. Eine gesprochene Silbe, ein instrumentaler Ton, ein konkretes Geräusch und ein szenisches Detail sind dann die Bestandteile eines filigranen Gewebes, in dem zwar die verschiedenen Kunstgattungen zeitweise in verschiedenen Gewichtungen hervortreten können, insgesamt aber so miteinander verwoben und gegeneinander ausbalanciert sind, daß sie eine möglichst sinnfällige Gesamtheit ergeben. Dabei sollte so wenig wie möglich der Eindruck entstehen, daß die eine Ebene die andere nur begleitet oder illustriert.

Durch die Entgrenzung der Künste untereinander, die zu den herausragenden Tendenzen der diversen Avantgarden des 20. Jahrhunderts gehört, und durch die Expansion der technischen Möglichkeiten wird die alte Utopie des Gesamtkunstwerks (übersetzt ins »Multimediale«) zu einer fast schon inflationären Realität in der gegenwärtigen Kunstproduktion. Es ist selbstverständlich, daß das Musiktheater, das von jeher um Integration verschiedener Künste bemüht war, in besonderem Maße von den Potentialen dieser Entgrenzungen profitieren kann und diese auch nutzen sollte.

Allerdings steht für mich der »multimediale« Aspekt nicht als solcher programmatisch im Vordergrund, sondern er ergibt sich eher zwangsläufig aus einer für jedes Stück neu zu hinterfragenden Auswahl aus dem Repertoire der musikalischen und theatralen Mittel und Techniken, die sowohl traditionell musikalischer Herkunft sein können als auch den der Musik angrenzenden Künsten wie Hörspiel oder Theater entstammen können.

Neben den schwer definierbaren Mischformen interessieren mich aber auch Opern, die sich in durchaus emphatischem Sinne (also ohne die beliebte ironische Brechung) zu der Gattungstradition der Oper bekennen. Mein erster Beitrag dazu war die abendfüllende

Oper *Das stille Zimmer* und zur Zeit entsteht die Kurzoper *La Didone abbandonata* (nach einem Libretto von Metastasio). Hier geht es bei allen durchaus traditionsbezogenen Aspekten darum, die Opernästhetik durch die Mittel und Erfahrungen jüngerer theater- und musikästhetischer Entwicklungen neu und zeitgemäß zu formulieren. In die Oper *Das stille Zimmer* sind neben dem traditionellen Opernapparat auch grenzüberschreitende Musiktheaterformen integriert. So sind Elemente von Hörspiel, Schauspiel, *musique concrète*, Sprachkomposition und Performance kontrapunktierend zu der vergleichsweise traditionellen Komposition für Singstimmen und Orchester in die Großform der Oper eingewoben.

Ein 2001 begonnenes und noch längst nicht vollendetes Projekt mit dem Titel *Das Konvolut* bringt die Heterogenität des Musiktheaters noch offensiver ins Spiel. Das Werk, das als Komposition von Einzelstücken sukzessive entsteht, wird in seinem Verlauf seine Gattungszugehörigkeit ständig wechseln: Der Anteil des Theatralen wird zeitweise vollkommen verschwinden zugunsten rein konzertanter Teile und umgekehrt. Es wird auch Schauspiel-Phasen geben, bei denen der Musikanteil gegen Null geht. An anderer Stelle wird das Ganze auch wieder zur Oper mutieren. Die Dramaturgie des *Konvoluts* entwickelt sich von Stück zu Stück. In den ersten Stücken zeichnen sich erste mikroskopische Elemente einer potentiellen narrativen Handlung ab. Diese kann sich im Verlauf der Komplettierung des *Konvoluts* mit jedem neu hinzukommenden Stück konkretisieren, weiterentwickeln oder auch in eine ganz andere Richtung bewegen.

Klaus Lang: wagnervideos. doctor moody.

Ich denke, daß, seit es Menschen gibt, das Zusammenwirken verschiedener Künste etwas vollkommen Selbstverständliches ist, das in allen Kulturen zu mannigfachen disparaten Formen geführt hat. Auch die abendländische Oper in ihrer verhältnismäßig kurzen Geschichte hat die unterschiedlichsten und auch gegensätzlichsten Formen von Musiktheater hervorgebracht, so unterschiedlich, daß es ziemlich ausgeschlossen ist, »Oper« genau zu definieren. Genauso unmöglich ist es wohl zu prophezeien, in welche Richtung sich Musiktheater weiterentwickeln wird; daß es das tun wird, dessen bin ich mir sicher. Das zur Zeit größte Problem ist meiner Meinung nach nicht künstlerische Ratlosigkeit oder Ideenlosigkeit, sondern der Unwille oder die Unfähigkeit der zeitgenössischen Musiktheater produzierenden Institutionen. Derer gibt es zwei, nämlich

einerseits Neue-Musik-Festivals und andererseits Opernhäuser, wobei, überspitzt formuliert, die ersteren zwar wollen, aber nicht können, die letzteren zwar können, aber nicht wollen.

*

Der derzeit ultimative künstlerische und technische Höhepunkt der visuellen Raumgestaltung bei Musikfestivals ist das Aufhängen von Videoleinwänden (garniert mit Bierflaschen und Weingläser haltenden, umherstehenden Zusehern). Eklatant ist hierbei das Ungleichgewicht zwischen höchst differenzierter Musik, die von Spezialistenensembles aufgeführt wird, und zusammengeschusterten Raumgestaltungen. Eigentlich sollte man aber meinen, daß, wenn verschiedene Kunstsparten aufeinandertreffen, diese auch gleichwertig und gleichrangig sein sollten. Einerseits sind »visuals« »hip«, andererseits beruft man sich immer darauf, ein Musikfestival zu sein und also nur wenig Geld zur Verfügung zu haben, so daß man als Komponist quasi in der Wagnernachfolge das Video am besten gleich selbst mitliefern sollte. Genau an dieser Stelle wird ein finanzielles Problem, nämlich das Zusammentreffen zweier Welten (neue Musik mit Dritte-Welt-Lohnniveau trifft auf die erste Welt), zu einem künstlerischen: Was im Kontext der Neuen-Musik-Szene viel Geld ist, ist im Musiktheaterbereich eine marginale Summe. Der Veranstalter tritt nicht einem Komponisten, der grundsätzlich wie ein hilfsbedürftiges Förderungsobjekt behandelt wird, gegenüber, sondern er trifft auf jemanden, der nicht gefördert werden will, sondern seine Arbeit unter normalen Arbeitsbedingungen leisten möchte und dafür auch normal bezahlt (und nicht gefördert) werden will. Abgesehen vom viel zu kleinen Budget fehlt es an der nötigen personellen Ausstattung zur Organisation von Musiktheaterproduktionen, die ja um ein vielfaches komplizierter ist als die der gewohnten Konzertveranstaltungen (welches neue Musiktheaterprojekt wurde nicht mindestens einmal verschoben??), so daß der Komponist selbst sich eigentlich um alles kümmern müßte.

*

Die gegenteilige Situation, nämlich daß der Komponist nichts machen kann, findet sich an den Opernhäusern, weil dort »tot« heutzutage ein notwendiger Teil der Definition des Begriffes »Komponist« zu sein scheint. Denn selbst wenn er noch lebt, ist es für ihn oft schwer, den an Opernhäusern üblichen Prozeß der Produktion zu beeinflussen. Die Möglichkeit der Zusammenarbeit aller an der Produktion beteiligten ist eine Chance, die viel zu wenig genutzt wird. Eine Chance auch für den Kompo-

Königin Ök, Musiktheater für Sprecher, 2 Kassettenrecorder, Sopran-Solo, Vokalensemble, Orgelpositiv und Instrumentalensemble, 1999/2000

Die beiden Blinden von Toledo, Komische Oper für Flöte, Klarinette, Fagott, Viola, Kontrabaß und 5 Stimmen, 2000 (Neubearbeitung von Etienne Nicolas Méhul)

kirschblüten. ohr., Musiktheater für vier Schlagzeuger, Raum (Claudia Doderer) und Licht (Andreas Fuchs), 2002

Die Perser, Musiktheater nach Aischylos, UA 14.6.2003, Theater Aachen

nisten, über das eigene begrenzte Vorstellungsvermögen hinauszukommen, sowohl visuell als auch musikalisch. Denn die Gefahr des Komponisten ist eher das monomanische Bedürfnis, alles selbst bestimmen zu müssen und am besten sein eigenes Sänger- und Musikerensemble mitzubringen. Die verständlichen Gründe dafür sind die Angst vor dem Regisseur, der sich selbst und seine Regieeinfälle aufpropft und überstülpt, und die Angst vor dem übelgelaunten, nur in Diensten denkenden Orchester. Diese Bedenken werden verstärkt durch die Tatsache, daß neue Opern quasi Einwegoperen sind, die in der Regel nur eine Aufführungschance bekommen. Dennoch: Oper ist ihrem Wesen nach Zusammenarbeit, das ist auch ihre große Stärke, sie entsteht aus Dialog und Auseinandersetzung. Die eigene Interpretation des Werkes ist im besten Falle nur eine der möglichen Interpretationen. Man steht sich als Komponist zu sehr selbst im Weg und sollte versuchen, hinter sein eigenes Werk zurückzutreten – in der Hoffnung, daß sich nicht der Regisseur davorstellt.

Die Opernhäuser, die nun schon seit einem Jahrhundert ihr Repertoire nicht erweitert haben, müssen, wenn sie nicht zu rein musealen Institutionen werden wollen, sich öffnen und zeitgenössische Musiktheaterwerke auf den Spielplan setzen und beauftragen und diese nicht auf der Probephöhne oder in der Kantine verstecken, sondern auf der großen Bühne zeigen. In den letzten Jahrzehnten hat man alles in immer neue Vitriinen investiert, anstatt sich um neue Ausstellungsstücke zu bemühen. Auch deswegen sind Opernsänger, Opernorchester, Opernchöre musikalisch vielen neuen Partituren nur mit Mühe und großem Probenaufwand gewachsen. Die meisten Sänger und Orchestermusiker liegen nach ihrer Hochschulausbildung und dem gespielten Opernrepertoire ein Jahrhundert zurück. Trotzdem sollte man die Offenheit, die man von den Opernhäusern seiner Arbeit gegenüber erwartet, auch selbst den Opernhäusern mit ihren spezifischen, für Außenstehende oft sehr mühsamen Eigenschaften entgegenbringen. (Für einen freischaffenden Komponisten ist die geregelte Arbeitshaltung an Opernhäusern – gelinde gesagt – gewöhnungsbedürftig.)

Oper als große Form ist immer auch Repräsentationskultur und Massenkultur und somit auch eine Chance, mit zeitgenössischen Werken nicht nur die engen Neue-Musik-Zirkel, sondern auch größere Kreise zu erreichen. Ich denke, daß es wichtig ist, sich der Resonanz des breiten Opernpublikums zu stellen, genauso wie es wichtig ist, sich der Institution Oper und ihren Mitteln zu stellen und nicht
34 nur mit Ausführenden und Publikum aus sei-

nem Freundeskreis zu rechnen. Was der neuen Musik fehlt ist die Normalität, was den Opernhäusern in ihrem Repertoire fehlt ist das Besondere. In Opernhäusern sollte nicht Raum zu Zeit, sondern das Besondere zum Normalen werden.

Claus-Steffen Mahnkopf: Die Oper ist zerstört

Was heute – auf entsprechendem technologischem Niveau – Multimedia genannt wird, war die Geburtsidee der Oper zu Beginn des Barockzeitalters: Verschiedene Künste aufwendig auf die Bühne zu bringen, die Musik, die Instrumentales und Gesungenes kombiniert, und die Szene als Ort der theatralischen Darbietung einer Handlung, analog zum Schauspiel, aber doch bereichert durch die Musik, die, weitaus mehr als heutige Filmmusik, selbständig den Fortgang der Geschehnisse bestimmt und dabei, durchaus der heutigen Filmmusik analog, die meist großen Gefühle trägt, letztere verkörpert von wirklichen Menschen vis-à-vis. Profitieren konnte die Oper vom Aufstieg der tonalen Sprache, deren eines Prinzip, die Monodie, das Aufkommen von Solisten begünstigte, deren anderes, das Generalbaßprinzip, formale Einheit und harmonische – und damit in eins expressive – Varietas verbürgte.

Die Mischung und Vermischung aus theatralischer Präsenz, Personenidentifizierung und musikbedingter Emotionalisierung machte den Erfolg der Oper aus, zumal wenn sie sich der beiden Zentralthemen der menschlichen Existenz, Liebe und Tod, der Mythen oder politischer Ideen annahm. Es gehörte aber immer auch der Unterhaltungswert dazu. Die Oper, das opulente Mahl der akustischen und optischen Sinneseindrücke, hatte, bei allem Ernst oder auch Unernst der Stoffe, immer auch das zu bieten, was später an die Operette und das Musical delegiert wurde. Dem – Toderntst – einer liebeswütigen Salome ist nicht zufällig ihre erotische Verführungsgabe beige stellt.

Im 20. Jahrhundert wurde die Oper von zwei Seiten attackiert. Zum einen zerfiel jene Tonalität, die doch die Sprache des Publikums war und die den Sinn des ganzen Unternehmens garantierte. Die Atonalität vermochte nur in ihrer Frühzeit als höhere und, wenn man so will, reichere Tonalität die Oper noch einmal zu einer letzten Spitze zu führen. Bergs *Wozzeck* ist nicht nur die musikalisch perfekte und vielleicht auch die überzeugendste Oper aller Zeiten, sie ist die letzte, die nicht nur durchs Scheitern gelang. Danach gibt es nur noch Experimente und mehr oder weniger überzeugende und deswegen mehr oder weni-

ger nicht überzeugende Lösungen.

Die zweite Attacke kam vom Film, vollends von der Medienwelt, die fortschreitend viel besser vermochte, was die Oper im 20. Jahrhundert fortzusetzen versuchte. Die großen Stoffe sind nun die der Filme – sei es *Ben Hur*, *Vom Winde verweht*, *2001: Odyssee im Weltraum*, *Schindlers Liste* oder *Titanic*; die Akteure sind nun nicht mehr die Callas oder ein Windgasen, sondern die vielzahligen Schauspieler von Humphrey Bogart bis Sharon Stone; den Aufwand, mit dem man einst *Aida* uraufführte, vermögen heute nur potente Filmproduzenten zu finanzieren; die Musik, die Trägerin der Gefühle und der Zwischentöne, ist zum festen Bestandteil des Films, eben zum Soundtrack, geworden. (Wie schön kann umgekehrt ein Film ohne Musik sein, man sehe nur Polanskis *Der Pianist*!) Das Kino und seine häusliche Variante, Fernsehen und Video, sind zu dem Unterhaltungsmedium geworden, milliarden-schwer und omnipräsent. Es wäre und ist lächerlich, wenn die Oper heute glaubte, dem nacheifern zu müssen. Die Oper ist zerstört und kann nur durch einen grundsätzlichen Funktionswechsel neu legitimiert werden.

So wie der Film zuweilen in genialer Kongenialität die Musik als autonomes Medium zu integrieren vermochte – ich denke vor allem an Kubrick und dabei an *2001*, aber auch, und vielleicht noch mehr, an *Shining* –, so müßte es dem Musiktheater gelingen, das Theatralische, das Szenische, das Optische, den Raum, die Örtlichkeit der Aufführung gleichfalls zu integrieren. Ich meine nicht während der Inszenierung, sondern bereits bei der Komposition. So wie Kubrick wußte, was er wollte, als er auf Strauß-Walzer Weltraumstationen zum Tanzen brachte, müßte der Komponist seine musikalischen Ideen auf Handlungsfragmente und environmentale Kontexte abstimmen. Dazu bedürfte es freilich anderer Institutionen.

Das geradezu inhibitorische Dilemma heute ist, daß die finanziellen Ressourcen für die Komposition von Musiktheaterwerken an die Opernhäuser – baulich, administrativ und mental konservativ bis restaurativ – gebunden sind. Oper heute ist antiquiert, und analog zur Boulezschen Phantasie, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen, müßte heute die Finanzierung von neuen Opernhaus-Opern ausgesetzt werden. Aber die Losung »Die Oper ist tot, es lebe das Musiktheater« machte es sich zu einfach. Denn die vielfältigen Ansätze experimentellen Musiktheaters sind noch zu verstreut (und zerstreut mitunter), als daß man genau sagen könnte, welche Zukunft das Musiktheater haben könnte. Zunächst wäre man froh, wenigstens vernünftig arbeiten zu kön-

nen. Trotzdem liegt die Richtung klar vor Augen: Werte und Utopien inszenieren, die der Welt des Films nicht zugehören.

Als mich Peter Ruzicka 1995 zu einer Musiktheaterarbeit, sagen wir: verführte – zum Glück für die Münchener Biennale mit ihren strukturellen Freiheiten –, ließ ich mich auf das Abenteuer ein. *Angelus Novus* sollte ein Experiment werden, das musikalisch sich rundete, dessen szenische Realisierung aber scheiterte. Zu unerfahren und eben unsicher war ich, als daß ich alles im Griff hätte haben können. Es wird späteren Produktionen vorbehalten sein, für das Manko der Premiere zu entschädigen. Freilich, es war ein Experiment, und Experimente sind lehrreich, lehrreicher als Versuche geschlossener Entwürfe. Und ich habe gelernt und werde fürderhin die gemachten Erfahrungen in meine künstlerische Arbeit integrieren.

Ich gebe unumwunden bekannt, daß ich an einem zweiten Projekt arbeite, das etwa 2007 ausgereift sein dürfte. Es ist, ähnlich wie *Angelus Novus*, nur viel narrativer, expliziter, politischer, also weniger konzeptuell, einem geschichtlichen Ereignis und seiner Bedeutung für unsere unmittelbare Gegenwart gewidmet. *Void – Archäologie eines Verlusts* will die Leere einfangen, die sich heute, in Zeiten der Umstrukturierung des »Old Europe« zu einem neuen, einstellt, eine Leere, die nicht abstrakt als Sinnkrise zu verstehen ist, sondern konkret sich auf den Zivilisationsbruch zurückführen läßt, der die Welt und das 20. Jahrhundert zerschneidet, den weitgehend Deutsche zu verantworten hatten und der zwar in der Shoah kulminierte, sich darin aber nicht erschöpfte. Der Zweite Weltkrieg, die Teilung Europa durch ihn, die Zerschlagung der europäischen, vor allem kritischen Intelligenz, der Aderlaß an Kultur und Know-how, der Anbruch eines amerikanischen Zeitalters (wie lange noch?) machen jenen Bruch gleichfalls aus. Aber die systematische Ausrottung einer Religion, zudem der im Vergleich zum Christentum ursprünglicheren, ist und bleibt jenes brutum absolutum, für das die musikalische Antwort noch fehlt. Damit mein Musiktheater aber keine »Holocaust-Oper« (und somit der Holocaust, der Inbegriff der Abwesenheit, nicht instrumentalisiert) werde, bedarf es eines breiten Kontextes, eben jenes Bruchs insgesamt. Materialien zu Kafka, Camus, Pasolini, Libeskind, Simone Weill und Beckett werden ein Panorama schaffen, das ein ganzes Jahrhundert abdeckt.

Leere, void, Abwesenheit sind Themen, die doch dem komplexistischen Ansatz diametral entgegenzustehen scheinen. Man dünkte eher an Cage, Feldman, Nono. Mag sein, aber eine

36 Antwort meiner Generation und die eines –

diese Betonung sei gestattet – deutschen Komponisten steht noch aus. Und der Zugang zum Abwesenden wird gewiß dekonstruktiver als bei den Vertretern der Ersten Moderne ausfallen. Daß mir die Quadratur des Kreises bevorsteht, ist mir bewußt. Deswegen nehme ich mir ja sieben Jahre Zeit. Deswegen arbeite ich an ganz unterschiedlichen Zyklen: dem zu Kurtág – Erinnerung, Vergangenheit, Integrität der Instrumentalmusik, »Nostalgie« im Nonoschen Sinne –, dem zu Thomas Pynchon – Entgrenzung, Performance, Sinndestruktion, Elektronik –, dem zu Zaha Hadid – Raum, Poesie, das Malerische –, dem zu Libeskind – Symbolik, sophistication, auch Messianizität – und dem zur void selber. Meine Raum-Klang-Komposition *void – mal d'archive* für acht Lautsprecher, eine Art Begehung des Holocaustturms des Berliner Jüdischen Museums, im Grunde eine *musique concrète*, ist der Beginn zu diesem einen aus den vielfältigen Zyklen, die mich freilich nicht abhalten, Stücke zu schreiben, die unabhängig davon ihr Daseinsrecht haben. Alle diese etwa dreißig Werke arbeiten sich vor, in ein Niemandsland hinein, das, als dann erforschet, die Musik und die Kultur der Menschen bereichern möge.

Daniel Ott: Voraussetzungen

1. *MusikTheater ist TeamArbeit*: Unter MusikTheater verstehe ich, daß Musik und Theater immer wieder neu zueinander in Beziehung gesetzt werden, daß das *Verhältnis* zwischen Theater und Musik immer wieder neu erfunden wird. Musik und Theater als absolut gleichwertige Partner. Im besten Fall ist das MusikTheater bereits ein *Gesamtkunstwerk*, wo neben Theater und Musik weitere Sparten (Bildende Kunst/Architektur/Film/Neue Medien/etc.) gleichberechtigt miteinbezogen sind: Grenzen zwischen den Sparten werden immer wieder in Frage gestellt und wenn immer möglich gesprengt. Die verschiedenen Sparten kommunizieren hierarchiefrei als *Team*, unabhängig davon, wie die Sparten auf beteiligte Ko-Autoren verteilt sind.

2. *SchauspielerMusiker als Einheit denken*: Ein Interpret ist in erster Linie Interpret und erst in zweiter Linie Schauspieler, Tänzer, Maler, Musiker, Performer. Auf der Ebene der Ausführenden wird keine starre Spartengrenze akzeptiert. Theater ist hörbar und Musik wird sichtbar. Das Verhältnis zwischen Instrument/Gesang/Sprache und zwischen Bühne/Klang/Form/Farbe wird, je nach den Erfordernissen einer konkreten künstlerischen Situation, neu definiert. Klänge und die sie hervorbringenden Instrumente sind nicht mehr an ihren angestammten Platz im Orchestergraben

gebunden: Musik kommt in Bewegung. Auf der Ebene des Komponisten/Autors heißt das, daß Einfälle nicht schon bei ihrem Auftauchen nach Sparten vorsortiert werden. Für mich ist es wichtig, gegenüber Anregungen/Einfällen/Recherchen offen zu sein, Einfälle als »Einfälle« hinzunehmen und dann in einem zweiten oder dritten Schritt zu untersuchen, in welche Richtung sie wollen ... Damit will ich keinem allgemeinen Herumdilettieren im Sinne von »Jeder kann Alles« das Wort reden. Mir geht es vielmehr darum, daß Ideen ohne inneren Zensor und unabhängig von ihrer vermuteten Durchführbarkeit passieren dürfen, daß das Denkbare überhaupt gedacht wird. Zu einem späteren Zeitpunkt kommt dann tatsächlich die Frage ins Spiel: Was kann ich mit meinen eigenen handwerklichen Möglichkeiten selbst umsetzen? Wofür bin ich auf Fachleute (Mit-Autoren/Interpreten) aus anderen Sparten angewiesen?

3. *Interpreten als Ko-Autoren:* Auf der Suche nach einer neuen Rollenverteilung zwischen Komponist und Interpret begann ich vor einigen Jahren, den Musikern/Darstellern, mit denen ich zusammenarbeitete, Fragen zu stellen über die Beziehung zu ihrem Instrument etwa, über Geräuscherinnerungen aus der Kindheit und bezog die Antworten in meinen Arbeitsprozeß mit ein. Die Antworten auf meine Fragen beeinflussen den Kompositionsprozeß auf verschiedenen Ebenen: entweder durch Zitate oder direktes Einfließen von Gefundenem oder durch strukturelle Ideen. Oft erzeugt eine Idee von außen den nötigen Widerstand zu meinen Plänen, um damit wieder neue Ideen herauszukitzeln. Wie direkt dieser gemeinsame Entstehungsprozeß in der Aufführung Spuren hinterläßt, hängt in ganz besonderem Maß von der Bereitschaft und den Möglichkeiten des Interpreten ab. Der Aspekt der Reproduktion einer Komposition durch einen andern Interpreten tritt damit in den Hintergrund.

4. *Ortsbezogenheit:* Die Authentizität, die möglich wird, wenn ein Stück einem Darsteller/Interpreten quasi »auf den Leib geschrieben« wird, fasziniert mich auch im Hinblick auf spezielle *Räume* und konkrete *Situationen:* Musik. Musiktheater, das für bestimmte Orte/Räume entsteht, kann viel genauer auf deren Gegebenheiten wie Proportionen/Akustik/Umgebung reagieren. Beim Transport von Musik/MusikTheater zu anderen Ausführenden beziehungsweise in andere Räume habe ich oft das Gefühl, etwas von der ursprünglichen *Unmittelbarkeit* bleibe dabei auf der Strecke. Durch das Schaffen von Unikaten: Aktionen mit Mitautoren/Interpreten für konkrete Situationen, die nur zu bestimmten Zeiten an

einem bestimmten Ort durchgeführt werden, sehe ich die Möglichkeit, der drohenden Beliebigkeit, alles ist überall jederzeit verfügbar/abrufbar/reproduzierbar, zu entgehen.

5. *Durchlässigkeit:* Was innerhalb der Kunstsparten notwendig ist, das Bemühen um »offene Ränder« und Austausch zwischen den Sparten bis zu ihrem Aufgehen in einem Gesamtkunstwerk, gilt auch »nach außen«: Daß sich MusikTheater zum sozialen und politischen Umfeld, in dem es entsteht, »verhält«, in Beziehung setzt – auf indirekte oder direkte Weise. Dazu gehört für mich genauso die Reflexion über den gesellschaftlichen Kontext, aus dem die verwendeten Mittel stammen, wie das Formulieren von Utopien. Obwohl die Zeit der Manifeste vorbei ist, finde ich es wichtig, sich auf die »Nicht-Kunst«, das Außen zu beziehen: Das »ganz Andere«, was früher das Politische (Eisler/Nono) oder das Alltägliche (Fluxusbewegung) war, wieder neu zu definieren.

6. *Offene Form:* Schließlich ist für mich die »offene Form« – ein schon in die Jahre gekommenes Anliegen der Avantgarde – immer noch eine wichtige Voraussetzung für meine Arbeit: Das *Unabgeschlossene, Fragmentarische, Vorläufige, Unvollständige* als Möglichkeit zum Weiterdenken, die Lücke, die es mir ermöglicht, einen (eigenen oder fremden) Vorgang zu unterbrechen und mit neuen Einfällen dazwischen zu kommen. Arbeiten mit offenen Formen heißt für mich auch »work in progress«: sich auf Themen/Material langfristig einzulassen ohne Idee einer Form, die sich später daraus ergeben kann.

Georg Nussbaumer: Vergangene (<<) und künftige (>/>>) Spielzeiten

<<Eine frühe Vorstellung war, daß Kinder aus dem Nabel der Mutter kämen, dieser in dieser geheimnisvollen Zeit aber behaart wäre, man also nichts sähe.

> Als Bezeichnung für ein Derivat der emotional wie materiell verschwenderischen Maßlosigkeit Oper scheint mir der Begriff Oper am stimmigsten. Einerseits weil Musik und Theater für sich zu unterhaltsam klingen, Musiktheater zu pädagogisch. Andererseits und vor allem aber, weil das lateinische opera zugrunde liegt, es also um Arbeit geht, deren eine Definition lautet: Wenn ein Körper mit Hilfe einer Kraft einen Weg zurückgelegt hat, dann wurde an dem Körper Arbeit verrichtet. Wo Arbeit verrichtet wird, wird Energie transformiert.

<< Als mein Vater, kurz nachdem mein Bruder geboren worden war, von einem Be-

(Auszug aus Daniel Otts Beitrag für *Das Musiktheater – Exempel der Kunst*, Studien zur Wertungsforschung, Bd. 38, hrsg. von Otto Kolleritsch, Universal Edition, Wien/Graz 2001)

parsifalsurvivaltrail

Eine Operninstallation 15. März - 25. April 2002, O.K Centrum für Gegenwartskunst, Oberösterreich
Ein KunstWerk, das sich im gesamten Haus ausbreitet und gleichzeitig Musikinstrument, Objekt, Bühnenbild, Musik, Automat, Komposition, Text und Partitur ist, wobei sich diese Funktionen gegenseitig bedingen und beeinflussen. Eine Installation, die sich der Besucher im wörtlichen Sinn »ergehen« muß. Nussbaumer bezieht sich in seiner »fussläufigen« Auseinandersetzung mit dem *Parsival*-Stoff sowohl auf den Originaltext von Eschenbach als auch auf die Oper von Richard Wagner.

orpheusarchipel

Eine Installationsoper
Theater Bielefeld, ab 20.9.02 auf den drei Geschossen eines Hochbunkers
Mezzosopran (mit Viola, Zungenzange als Singhilfe), 3 Tenöre (mit klingenden Instrumentenkoffern), 4 PianistInnen (mit Stirnschlägen, Vibratoren, Zungen, Äxten, Schneckenhäusern, Stimmgabeln an 6 Flügeln, deren einer geflutet wird), 2 Violoncello (mit Bögen, Gebissknochen, Federn), Große Trommel (mit Signaturen beschriftet), Becken (Erde), Tuba als Wasserweiche, 5 InterpretInnen mit organischen und anorganischen Materialien (mit Schneckenhäusern, pneumatisch animierten Herzen, Violine in Erde und an Baumstamm, Lippenstiften, Schreibmaschine) usw.
Aus den vielen Fassungen des Mythos und seiner Verarbeitungsgeschichte angeschwemmte Materialien stranden als reale Objekte an den Inseln des orpheusarchipel und beteiligen sich als Instrumententeile oder Instrumentalinstallationen nicht nur an der Klangebene sondern auch als visuelle Bedeutungs(über)träger.

such in der Klinik mit einem in weißes Papier geschlagenen Laib Brot nach Hause kam, dachte ich, daß das das Baby sei. Nachdem es von mir unbemerkt irgendwo abgelegt worden war, habe ich gewartet, aus Ehrfurcht vor dem Unerhörten nichts gefragt und die väterliche Unbekümmertheit als gespielt, aber nachahmensepflichtig empfunden.

>Kennzeichen der Musik ist nicht der Klang. Lange bevor es klingt, Schallwellen Ohren erreichen, wird Energie gesammelt, gespeichert, geschichtet. Und dann findet er statt, der Augenblick, in dem durch Bewegung Schwingung erzeugt wird. Ein Teil davon wird (unbemerkt) geerdet, ein Teil wird Wärme (die sich verflüchtigt) und ein kleiner Teil wird zu Klang transformiert (der sich auch verflüchtigt). Gleichsam am Rande, als Abrieb, entweicht Musik. Verglichen mit den Mühen der Vorbereitungen nur ein kleiner Moment, und ein schönes Beispiel für echte Energievernichtung.

<<Eine der erfolgreichsten Vorstellungen, die Repertoire wurde, in der ich Regisseur und Hauptdarsteller, aber auch Publikum war: Im Zwickel unter der Sitzfläche der Eckbank fand ich Platz und hätte, wenn Besuch da war, alles gehört. Die Welt war aber nicht Wort, sondern Wade. Es ging nicht um das Erlauschen von Information, sondern um jenen gierig und lustvoll erwarteten Zeitpunkt, an dem der Pegel des Selbstinszenierungsdranges derart angestiegen war, daß er sich genüßlich über den Damm der Schüchternheit ergoß, die Kinderhand an eine Erwachsenenwade schwebte, sanft ins fremde Fleisch zwickte und ich erleichtert herausplatze: »Goßa Gäfa beißd a Bißi«. Ein wadenzwickender Zwerg Polypem, dem das Metatheater daran, daß die Erwachsenen dabei das Publikum gaben, gerne entging.

>In jenem flüchtigen Transformationsmoment, an dem die Vorbereitung zur Vergangenheit schmilzt, vermute ich den Punkt, an dem, ließe man den Instrumenten ihre Gravitation als Plastik und Maschine, und verzichteten die Interpreten auf jenen Teil des Ausdrucks, der das Handwerk mittels abgenutzter Scheingefühle zur Kunst machen soll, plötzlich und wie selbstverständlich die Spartenteilung der Künste aufgehoben wäre. Hier könnte Oper entstehen, nicht als Sammelbegriff für die Verkleisterung alter und neuer Medien, sondern als Nukleus, aus dem Alles in alle Dimensionen wachsen könnte. Ein derart virtuoses Medium könnte (wieder?) mutig genug und imstande sein, über Vermutungen und Bewegungen der inneren Tektonik sprechen zu können, bevor diese gesellschaftlich gesichertes und von der Bewußtseinsindustrie bestelltes Gelände werden.

<< Beim abendlichen Zähneputzen war der Wasserhahn ritterlicher Beschützer am Weg zur Angst vorm Schlafen, der letzte geharnischte Wachposten, bevor die Fratzen in den Unregelmäßigkeiten des Gardinengewebes ihre Schreckensherrschaft über das Nichteinschlafenkönnen übernahmen.

<> Der synästhetische Fluß kindlicher Vorstellungen ist mir deshalb so nah am Theater dran, weil er, soweit ich mich erinnere, immer in einer Art von Bewußtsein stattfand, daß das alles nicht echt, noch nicht das richtige Leben sei. Dieses wurde hinter einem Horizont vermutet, hinter dem dann alles einfacher, aber auch langweiliger war. Bis dahin: Alles Theater!

Diesen »unschuldig« erfahrenen und mitgeformten sozialen Plastiken steht heute ein Mißtrauen allem Theatralischen gegenüber, eben weil es nicht echt ist. Jeder In-Szenierung, noch mehr, wenn eine Orchesterpartitur ein gehöhntes Psychorelief dazuheuchelt, haftet etwas Potemkinsches an, weil die Imagination, der Animismus, der sich an der echten Welt entzündet(e) und tiefe Räume öffnet(e), von einem als Frontalunterricht vorgebastelten Wirklichkeitsmodell ausgeschaltet wird.

<< Untertags, zur Zeit des endlich abgeschafften Mittagsschlafes: Heckenoper in den Hohlräumen der Thujenwände, mit dem Nachbarmädchen als Höschchenisolde.

> Oper wäre eine von Menschen entworfene, vorbereitete und durchgeführte Energietransformation, aus der eine mit beliebig vielen Sinnen verständliche Formulierung entsteht, deren Passagier das Publikum ist. Aber:

>> Jede Kunst, funktioniert sie erst einmal, versinkt in Dekadenz. Die Koloraturen der Kunstfertigkeit haben nicht die Kraft, dies zu verhindern.

Manos Tsangaris: Etwas

Etwas ist im Fluß, davon gehen wir aus.
Aber woran, womit messen wir dieses Etwas
und den Fluß?

Und wenn es so ist, dann lese ich dies, auch
automatisch und unwillkürlich,
also *wie von selbst*, in den Bewegungsverhältnis-
nissen
dessen, was ist.

Und *etwas* ist auch in mir.
Ich lese an den Verhältnissen der Bewegung
der Objekte der Wahrnehmung und
der Bewegung der Wahrnehmung.

Schließen wir die Augen und warten wir einen
Moment.

In uns wird es erst einmal laut, sogar bunt,
bewegt und so weiter.
Auch ein Fluß.

Als Komponist liegt mir daran, die Bewegung
der Objekte der Wahrnehmung zu gestalten.
Doch wieso muß dies rundum und in raum-
plastischen Dimensionen geschehen?
(Warum nicht lieber ein Stück für Streichquar-
tett auf dem Konzertpodium?)

Der durchschnittliche Deutsche hört, ob ge-
wollt oder nicht, am Tag etwa 224 Minuten
Musik.

Damit ist die tägliche Beschallung gemeint:
Supermarkt, Autoradio, strukturierte Mimik-
ry im öffentlichen Raum.
Zuletzt vielleicht auch: *Musik*.

Das Streichquartett auf dem Podium, Bühnen-
licht.
Im Halbdunkel des Saales die Köpfe,
Schallfänger, aufs Podium gerichtet.

Aber jetzt: Eine Person betritt einen Raum. Sie
befindet sich an einer vorgesehenen Stelle.
Start. Alles, was nun geschieht, ist auf die Stel-
le dieser Person gemünzt.
Richtungen!

Die Komposition ist *gut* situiert.
Sie kann von allen Seiten herkommen.
Ihr Ort ist der Kopf des Rezipienten.

Dieser Kopf sitzt auf einem Rumpf, von wel-
chem die Gliedmaßen abgehen,
zum Beispiel Beine mit Füßen daran,
auf denen die Person an der entscheidenden
Stelle steht: hier!

In diesem geplanten, äußerst artifiziellen *Hier*,
unter der Bewegung seines Jetzt, kreuzen sich
die Vektoren der raumplastischen Komposi-
tion.

Genau hier liegt der Schnittpunkt.

Schnittpunkt und Schneide (der ORT des Rezi-
pienten) sind identisch.
Musik im emphatischen Sinne kann nur das
Ganze sein, das den Ort bildet,
den es schneidet.

Das Bewußtsein
ist in Bewegung.

Die einzelne Person
im Schnittpunkt der Komposition
ist, wohin es geht.

Vielleicht werden Sie sagen:
Das war doch schon immer so,
nur einzelne können hören.

(Zwei Ohren pro Kopf.)

Aber hier hören auch die Augen.
Augen und Ohren befinden sich wieder
an *einem* Kopf.

Der einzelne Kopf genau in der Mitte, also
nicht
Teil des schalleinfangenden Kollektivs,
das später in die Hände klatscht.

Gemeinsam auf ein Kunstobjekt gerichtet,
das ihn einzufangen versucht,
sondern der Kopf

fängt die Kunstereignisse,
die nur für ihn
auf ihn gerichtet sind.

Wo?
Genau hier.
(Und auch nicht im Monitor.)

Ich?
(WARUM ICH ALS KOMPONIST DIE AU-
GEN NICHT VERSCHLIESSEN MAG.
WARUM RAUMPLASTISCHE KOMPOSITI-
ONEN ENTWORFEN WERDEN,
DIE DEN HÖRBETRACHTER IN DIE MITTE
STELLEN.

Sehen Sie, es geht um
den NUTZEN DES KOMPOSITORISCHEN
DENKENS:
Und das ist die politische Dimension.) ■

winzig (1993/...)

Musiktheaterminiaturen für Räu-
me mit begrenzter Zuschauerka-
pazität, Theater für ein Haus für
Sprecher, Sänger, Instrumentalis-
ten und Akteure in Ensembles
verschiedener Größe oder solis-
tisch über Texte von Manos Tsan-
garis und Friedrich Hölderlin

SCHICHTWECHSEL:

Wie gehts Ihnen? (1999/2000)
Raumdichtung für Sprecherin
(Darstellerin), Lyrischen Sopran,
Ensemble, Textprojektion und
Licht über Texte von Wladimir
Majakowski, Paul Celan, Lilja
Brik, aus dem Hohen Lied Salo-
mons und von Manos Tsangaris.

RELIEF

ODER DIE BUCHSTABENRE-
VOLTE (2000)
Raumdichtung für Sprecherin,
Violine (Sopran), Horn in F, Har-
monium, Sampler (Sopransaxo-
phon), stummen Darsteller, Büh-
neninstallation, Zuspielungen,
Textprojektion und Lichtquellen
mit einem Text von Manos Tsan-
garis.