

# Klang- und Raumproportionen

**W**ind und Drachen sind voneinander abhängig, Wind bleibt ohne Drachenfiguren unsichtbar, Drachenfiguren existieren nur durch den Wind. Genauso verhält es sich mit Licht und Raum: Raum wird nur wahrnehmbar durch Licht oder Lichtbewegung, Licht wird nur sichtbar, wenn es auf Oberflächen trifft.

## I Formate

### Tonleitern und Kaffeetasse

Ein unmittelbares Erlebnis von Klang- und Raumproportion waren meine ersten Klavierstunden. Die abgestandene bräunliche Kaffeetasse meiner Klavierlehrerin Fräulein Bittermann stand immer am Klaviaturende. Diese ockerfarbene Porzellantasse (Kegel) mit der kalten, braunen Flüssigkeit stand im Kontrast zu den einzelnen Tönen, die eine Reihe ergaben, sowohl räumlich als auch zeitlich, und denen eine Linie von bewegten, schwarzweißen Senkrechten mit glatter Oberfläche, nämlich die Tasten entsprach..

Ich erinnere mich an den Zustand begriffloser Konzentration in den ich versetzt wurde, in der Doppelwahrnehmung von Akustischem und Optischem als gleichberechtigtem Material im Wechselspiel. Töne im Verhältnis zu Farben, Formen und Festes im Verhältnis zu Flüssigem. Unterschiedliche Materialien wurden in meiner Wahrnehmung gleichberechtigt verknüpft.

Unter musikalisch-theatralischem Aspekt betrachtet, ist die Verknüpfung von akustischer und visueller Wahrnehmung je nach Material eine wesentliche Antriebsfeder (oder Wurzel) für musikalisches Inszenieren.

### Holzarm und Feder

Auch an der Hochschule für Bildende Künste Berlin (West) hatte ich ein beeindruckendes Hör- und Seherlebnis: mein Schriftstudium bei einem Professor, dessen linker Unterarm nach einer Kriegsverletzung durch eine Holzprothese ersetzt war. Auf Din-A-Kartons mit großen, zirka acht Zentimeter voneinander entfernten Bleistiftlinien skizzierten wir mit Bleistift altdeutsche Buchstaben, bevor wir sie mit Feder und Tinte ausfüllten. Dabei schob er

26 den Holzarm wie den einer Gliederpuppe me-

chanisch immer eine Zeile weiter. Diese stille mechanische Proportionslehre wurde begleitet durch den Rhythmus des regelmäßig verschobenen Holzarms und das Kratzen meiner Feder auf der rauhen Oberfläche des Schuller-Hammer-Kartons. Dieser Vorgang ist mir gleichwertig als visuelle und akustische Parallelverschiebung in Erinnerung geblieben.

### Flüchtiger Raum

In Staunen über die Veränderung der Raumwirkung versetzte mich als Gymnasiastin einer meiner ersten Konzertbesuche bei den Kranichsteiner Musiktagen, im Darmstadt der siebziger Jahre (Karlheinz Stockhausen, Soloperformance für eine Tänzerin, Schlagzeug und Elektroakustik). Der Ort der Performance, die funkelnagelneue Turnhalle meines Gymnasiums war meinerseits besetzt von tiefem Widerwillen jedwedem Sportgeräten gegenüber. Die minimale Raumgestaltung und der konzentrierte Aufbau der Instrumente (Schlagzeug und Elektronik) ließen die Sporthalle zu einem unbesetzten Grundriß werden. Die Performance einer unbesetzten Solotänzerin, die sich auf einer über Kopfhöhe des Publikums gespannten Gazefläche zum Klang wälzte, hob meine Aversion gegenüber der bekannten Räumlichkeit auf. Diese Performance war eine Grunderfahrung, die mir zeigte, wie durch das minimale Mittel von vier mal vier Meter Gaze eine elegante zweite Ebene etabliert werden kann, die alles vertraute umkehrt, Raum in Bewegung setzt, Blickrichtungen verändert und den Grundraum dennoch als Raster erhält.

### Das Schöne und das Peinliche

Peinlichkeit erlebte ich unmittelbar bei einem Kindheitsopernbesuch von Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Die Solistin des Hänsel hatte einen extremen Busenumfang, der so unglücklich durch Hosenträger hervorgehoben war, daß ich als Kind schlicht verzweifelte über diesen Betrug. Unüberwindbar die Diskrepanz zwischen dem, was dargestellt werden sollte (der »Bub« Hänsel) und dem, was zu sehen war (eine verkleidete dicke Frau). Das, was Spiel sein sollte, empfand ich als Lüge.

Genauso wie die Stockhausensche Turnhalle zu etwas anderem geworden ist, muß auch ein lebendiger Mensch, der natürlich immer ein lebendiger Mensch bleibt, trotzdem in einer Bühnensituation durch Kostüme etc. transformiert werden, um Teil einer abstrakten Bühnenstruktur werden zu können.

Oper zeichnet sich aus durch ein komplexes Verhältnis zwischen Bühnenraum und

Bühnenfigur. Der lebendig agierende Mensch im Bereich der musikalischen Darstellung – nicht nur sein Erscheinungsbild, sondern auch sein Gestus – stellt für mich die komplexeste Aufgabe in der Inszenierung einer Oper in einem abstrakten Raum dar.

Viele halbszenische Anläufe im Bereich der musikalischen Interpretation, Performance oder Improvisation fand ich, verlegen, in der Form. Das scheinbare Sich-Luft-Verschaffen durch »Nicht-Gestalten« verfällt ins Banale oder muß dann als Konzept bestehen – was oftmals zu einem peinlichen Wettkampf mit dem Werk werden kann.

Ich glaube, daß sowohl Mozarts als auch Klaus Langs Bühnenfiguren, um zeitgemäße Formen zu finden, als Figuren gestaltet werden müssen und nicht einfach aufgrund von konzeptuellen Ideen in Strickjacken gesteckt werden dürfen.

Entwürfe für Opernkostüme behandle ich wie Räume, indem ich, von einer Grundform und/oder einer Grundfarbe ausgehend, immer weitere Schichten wie transparente Grundrisse übereinander lege. Immer werden Klang und Geste mitgedacht.

Ich dehne und strecke die Flächen, konzentriere die Ebenen so lange, bis ich ein Extrakt von Proportionen festhalte, das in einem klaren Verhältnis zum (Bühnen)Raum steht. Dieser Prozeß der Verfeinerung der abstrakten Ebenen und Schichten führt oft zu großer Reduziertheit des Entwurfes, wobei aber meistens den »leersten« Ergebnissen die schwierigsten und kompliziertesten Überlegungen und die langwierigsten Entstehungsprozesse vorausgehen.

Die Sängerin in Peter Ablingers *Weißer Litanei* (Aufführung Linz, Offenes Kulturhaus; Wien Modern, Mozartsaal) trug ein schwarzweißes, asymmetrisches Kostüm aus weißer Seide und schwarzem gepreßten Tuch, durch Stimme und Geste belebt. Die Bühnenbildteile, drei schiefe weiße Winkel und ein Glasobjekt, wollte mir der Veranstalter nach der letzten Vorstellung vermachen, was mir einen ungeheuren Schrecken einjagte.

Denn im Unterschied zur Installation, die sich selbst genügt und den Museumsraum, die Galerie oder den Ausstellungsraum braucht, ist ein musikalischer Raum oder ein Bühnenraum für Klang auf die visuelle Hörsituation ausgerichtet, also auf den Augenblick der Aufführung des Musiktheaters, sonst ist er wert- oder bedeutungslos. Bühnenbild ist vergänglich, möchte die Aufführung, ohne Klang atmet es nicht.

## Sand und Wassertanks

Die Thematik gleichzeitiger räumlicher und musikalischer Bewegung, der Gérard Grisey und ich uns bei der Arbeit an *Le Noir de l'Étoile* stellen mußten, verlangte ein Höchstmaß an innerer Wachsamkeit. Von der Musik kannte ich nur drei perkussive Motive, die er mir mit den Fingerspitzen auf sein rechtes Knie vortrommelt hat, eine angefangene Partiturskizze und vor allem seine Gedanken über Raum. Er suchte eine Visualisierung für dieses Projekt. Im Zug von Brüssel nach Paris schnitt ich mit der Nagelschere verschiedene Rhomben, verzerrte Dreiecke, quasi Zeltsplitter aus. Ich suchte nach Formen, die die Aufmerksamkeit nicht von seinen Klangrotationen ablenken, sondern im Gegenteil eine solche Aufmerksamkeit ermöglichen sollten.

Das Ziel war eine reisefähige Konstruktion mit minimaler Aufbauzeit und einer Ellipse aus Sand als Grundriß. Die in asymmetrische Segmente aufgeteilten Zuschauerblöcke waren umgeben von den sechs Schlagzeugern. Die den Statiker auf den Prüfstein stellenden, zehn Meter hohen, windschiefen Fahnenstangen, welche die geometrischen Segelsplitter trugen, überragten alles. Es entstand eine fragile und flüchtige abstrakte Form in zehn Meter Höhe über einer Fläche aus Sand: Eine unaufdringliche Raumstruktur, die nur durch Licht wahrnehmbar, immer ein Balance-Akt zwischen ästhetischem Zugriff und gleichzeitiger Zurücknahme war. Parallel zur Musik gab es einen Lichtzyklus, der zwar zeitlich an den Musik-Click-Track gekoppelt war, aber trotzdem selbständig ablief.

Der technische Aufwand war so ungeheuerlich, daß in der Nacht vor der Aufführung in der Sporthalle von Huddersfield (England) sämtlicher Strom ausfiel. Die mit einem Statiker und Architekten konstruierten Wassertanks, die den Fahnenstangen als Gegengewicht dienten, wurden mit Spezialpumpen nach jeder Aufführung geleert.

»Kristalle sind eine Art Grenzsituation. Ich habe einen Aufsatz von einigen russischen Wissenschaftlern gelesen, die behaupten, dass die Lösung um einen Kristall herum schon kristalliner Form ist, sogar schon bevor das gelöste die Lösung verläßt, um Teil des festen Kristalls zu werden, und so gibt es da ein unbestimmtes Feld um den Kristall herum, das mir nah an ein Paradoxon zu kommen scheint, auch wenn es nicht selbst widersprüchlich ist. Oder vielleicht ist es doch. Wann ist ein Kristall ein Kristall?«<sup>1</sup>

1 George Brecht im Gespräch im Henry Martin 1978, in: *Jenseits von Ereignissen*, Katalog Bern 1978.

## Bretterdiagonale

In der Kammeroper ... *über Ursache und Wirkung der Meinungsverschiedenheiten beim Turmbau zu Babel* ... von Schlippenbach/ Johansson (1989) wurde Musiktheater als extremes Spannungsfeld zwischen gestalteter, strukturierter Zeit und ungeordneter Anhäufung von Materialien betrachtet. Als Bühnenbild wählten die Autoren die Anhäufung von visuellem und akustischem Material: Baumaterial, Sand, Steine, Zementsäcke, Zementmischmaschinen etc.

Für die Wiederaufführung 1994 im Hebbel-Theater in Berlin korrespondierte ich mit Fritz Rahmann (Büro Berlin). Wir schafften Platz indem, wir die Bühne durch eine Diagonale in zwei Hälften teilten: Alles Material kam auf eine Seite der Diagonale, um auf der anderen Seite eine größtmögliche freie Fläche mit einem Sog der Linie ins Parkett zu erhalten. Diesem räumlichen Ordnungsprinzip entsprechend entwickelte ich eine von der Musik unabhängige Zeitstruktur der Lichtveränderungen.

»Der Modus der Rezeption – Betrachten und Auswählen – wird durch das Ready-Made zum Modus der Produktion erhoben. Der Künstler wechselt die Seite, er wird vom Schöpfer zum Betrachter, der – statt etwas Neues zu schaffen – eine neue Sichtweise für etwas schon Vorhandenes findet.«<sup>2</sup>

Für meine Sichtweise von Theater und vom Verhältnis zwischen Gestalter und Publikum war Duchamps Denken maßgebend. Ich ordne erst leere Flächen, schaffe Raumstrukturen, ordne den Figuren Orte zu, verschiebe, dehne die Grundrisse wobei ich den Moment der Fixierung des Grundrisses so lange wie möglich hinauszögere.

Um einen Raum zu entwerfen, spiele ich mit verschiedenen geometrischen Grundformen, überlagere diese, schaffe räumliche Überschneidungen, wobei ich das Einfallen von Licht in verschiedenen Winkeln immer mitdenke. Genauso wichtig oder sogar noch wichtiger ist das Reduzieren, das Weglassen: Manchmal bleiben nur die Schnittlinien stehen, als wäre es eine räumliche Maßanfertigung.

Sicherlich ist George Brecht mir nah, mit seiner »structure of experience«, mit seinen Stille-Raum-Zeit-Gebilden, mit seiner stillen inneren Beweglichkeit, dem Schmunzeln, den unaufwendigen Formaten. So wenig wie möglich zu tun ist das Schwierigste.

Ich suche in meiner Arbeit Distanz zu mir selbst, suche Gehäuse, die öffnen, suche flüchtige Raumstrukturen. Ich bin immer auf der

28 Suche nach dem Minimum künstlerischer

Form. Östliche Denkweisen haben sich eher lautlos oder unmerklich bei mir eingeschlichen.

## Nerz und Campari

Fließende Übergänge von Kunst zu angewandter Kunst finde ich am Schönsten. Peter Ablinger »Stücke« aus der Reihe *IEAOV* suchten einen Ort, einen Ort, sich aufzuhalten. Unsere gemeinsame Arbeit *Nerz und Campari* ist vielleicht die einzige Arbeit in Installationsnähe. Fläche, Linie und Quadrat sind die geometrischen Grundformen, die sowohl für die musikalische Komposition als auch für die räumliche Gestaltung und die Lichtstruktur maßgebend waren.

(Die gewöhnlichen Namen für Tempera, HKS Malfarben gibt es im Musterkatalog Kunstleder nicht, da steht statt cremeweiß und rubinrot: »Nerz und Campari« – eine der schönsten Weisen, Titel zu finden.)

## B4

Die strengste Instanz auf Bühnen ist die Feuerwehr, nicht wenn Chor und Solisten auf der Bühne agieren, sondern wenn Zuschauer die heiligen Gefilde betreten. Die Produktion *kirschblüten. ohr.* mit Klaus Lang war eine Meisterprüfung im Sammeln von schwer entflammaren Materialien (= B4), von Feuerwehrbekleidungsstoffen über Heißluftballongewebe und Kupfergaze bis hin zu Metallgewebe.

Obwohl der Komponist Lang zur Strukturierung mit klaren, strengen Zahlenproportionen arbeitet, ist das klangliche Ergebnis ein ungreifbarer Schwebезustand. Mein Ausgangspunkt sind nicht Zahlen, sondern empfundene Proportionen, die ich im Laufe der Arbeit an Modellen auf konkrete Maße zurückführe.

## Licht

Wind und Drachen sind voneinander abhängig, Wind bleibt ohne Drachenfiguren unsichtbar, Drachenfiguren existieren nur durch den Wind. Genauso verhält es sich mit Licht und Raum: Raum wird nur wahrnehmbar durch Licht oder Lichtbewegung, Licht wird nur sichtbar, wenn es auf Oberflächen trifft.

Mein nächstes zeitgenössisches Musiktheaterprojekt mit dem Arbeitstitel *fichten. horizont.* in Zusammenarbeit mit Klaus Lang ist für das *musikprotokoll im steirischen herbst* 2003 geplant und wird in Kooperation mit dem Festival für aktuelle Musik *MaerzMusik* 2004 im März auch in Berlin aufgeführt. Grundbedin-

Positionen fünfundfünfzig

2 Dieter Daniels, *Duchamp und die Anderen*, Köln: DuMont 1992.

gungen der gemeinsamen Arbeit hat Klaus Lang in seinem Exposé zu dieser neuen Arbeit u.a. so formuliert:

»Das Hauptcharakteristikum von *fichten. horizonte.* ist völlige Konturlosigkeit, sowohl optisch als auch akustisch. Es ist wie ein Eintauchen in eine große zäsurlose Licht- und Klangfläche, in der es immer Licht, immer Klang, keine Dunkelheit, keine Stille gibt. Die einzigen wahrnehmbaren Umriss von *fichten. horizonte.* sind der Beginn und das Ende, alles andere verschmilzt eigentlich zu einer Fläche oder einem riesigen Punkt. *fichten. horizonte.* könnte man sehen als nichts anderes als die größtmöglich vergrößerte ›Innenansicht‹ eines Impulses. So gesehen, enthält der einzelne Schlagzeugimpuls aus *kirschblüten. ohr. fichten. horizonte.* als Ganzes. Das Große ist eigentlich Teil des Winzigen.

Musikalisch könnte der Horizont als die Grenze des Hörbaren definiert werden, als die Linie, welche die Stille vom Klang trennt oder als der Ort, wo beide sich treffen. Das musikalisch Weitesten und Größten ist zugleich das Kleinste, das Leiseste. Die Musik zu *fichten. horizonte.* ist nichts als ein einziges riesiges Glissando in allen Parametern.«

Man müßte Prozesse am Leben erhalten, weitere Erfahrungen in erneuten Aufführungen sammeln, nicht den Ring abbrechen, wo das Vorspiel gerade mal verklungen ist. Nicht nur das »Ewig-Neue«, sondern Oper zum zweiten Mal neu. Wiederholung ist ein Motiv, das ich in der Gegenwart sehr vermisse. ■