

Weder Neither noch Nor

Der Raum der Musik in der Opernarbeit

Vorbemerkung: Der folgende Text geht auf einen Vortrag zurück, den ich im April 2008 auf der Tagung *Musik – Raum – Resonanz* im Rahmen der Wittener Tage für Neue Kammermusik gehalten habe. In der nun überarbeiteten, stark gekürzten schriftlichen Fassung habe ich den Duktus mündlicher Rede beibehalten, insofern der performative Aspekt meinem Thema immanent ist.

Wann welcher Raum wo

»Wenn aber der Raum vorhanden wäre, wo müsste er sein?« – nur eine solch paradoxe Frage wie die des Zenon von Elea scheint zunächst die Antwort auf ein Tagungsthema geben zu können, dessen produktive Schwierigkeiten sich hinter der Tatsache verbergen, dass es selbstverständlich scheint. Der »Raum der Musik« – was ist das? Ein Raum ohne Ecken, zugegeben. Wo aber befindet sich ein Raum, der ohne Koordinatensystem auskommt? Gewiss in kompositorischen Architekturen, in musikalischen Innenräumen, in denen der Außenraum ästhetisch resoniert, des Weiteren in akustischen Umgebungen, und zwar als gestaltendes bzw. Gestaltung ermöglichendes und nicht primär physikalisches Prinzip. Andererseits erscheint Musik strikt für sich genommen als eine zeitbasierte Kunst. Gunnar Hindrichs forcierte den Tatbestand so: »Wesen«, sagte er, »die nur hören könnten, begriffen die Welt als zeitlich, nicht aber als räumlich verfasst.«¹ Aus unserem Tagungsthema ließe sich die Matrix herleiten: Wohl an denn, so ist Musik ein Raum, der in der Zeit fließt.

Fließende Räume nun gelten allerdings gerade jenen amtlichen Musik- und Raummachern, die wir uns Opernregisseure nennen, als das, was andernorts Berge versetzt: ein frommer Wunsch. Mit den gewohnten Mitteln und Vokabularien sind sie nicht herzustellen. Selbst Film- und Lichtprojektionen liefern eine nur periphere Lösung, insofern Bewegung im Raum durch sie allein simuliert wird. Heiner Müllers Bayreuther Jahrhundert-*Tristan* (1993) verblieb in seinen Referenzen ein manifestes »Bauwerk«, – womöglich war er gerade deshalb so großartig, weil das Lichtdesign von

30 Erich Wonder auf der Bühne eine umrissene

Architektur (wieder)erschaffen hatte. Das Fluoreszierende ist auf Rückwände angewiesen, durch die es diese selbst erst in Frage stellen kann. Sogar die Bühnenkarriere des Wagnerschen Bonmots von der »Zeit«, welche »hier zum Raum wird« aus dem 1. *Parsifal*-Aufzug hat in diesem Sinne kaum jemals mehr ergeben als szenographischen Einstein-Kitsch. Und wie könnte es auch nicht. Denn den dynamischen Raum, den Einstein einmal definiert hat, erreicht man schließlich nur, wenn man sich mit Lichtgeschwindigkeit bewegt. Anders ausgedrückt sind wir in der Opernregie offenbar zu langsam, in inszenatorischer Hinsicht schlicht zu phlegmatisch für die Spielformen potentiierter Realität. Wagners Wandeldekoration für jene Takte, die in Bayreuth (1882) zum Raum werden sollten, hinkte dem eigenen Theorem in der Tat rein motorisch hinterher. Da sich der auf der Festspielbühne über zwei Rollen abzuspulende Landschaftsprospekt als zu lang im Verhältnis zu den Mitteilungen der Partitur erwies und den musikalischen Progress auf beängstigende Weise zu drosseln drohte, sah sich Wagner gezwungen, Sequenzen für etliche Minuten Verwandlungsmusik dazuzukomponieren, um die avisierte Illusion aufrecht erhalten zu können. Kurzum, in der Opernregie befinden wir uns realiter noch am ehesten auf dem Niveau von Newton. Der statuierte Raum ist etwas, das »ruht«. Es handelt sich um die Inversion von Entfaltung. Damit aber wäre »Raum«, so scheint es, etwas gänzlich Unmusikalisches. Zeitmodi werden von einem Raumkonzept überformt und mithin stillgestellt. Für die Neuinszenierung des *Tristan* an der Berliner Lindenoper hat das Schweizer Architektenbüro Herzog & de Meuron 2006 ein Bühnenbild entworfen, das atmete. Volià, ein bewegter, ja abenteuerlich aktiver Raum war hier entstanden, dessen Druck- und Gebläsekammern sogar mit dem »wogenden Schwall/ [...] in des Welt-Atems wehendem All« etwas hätten zu tun haben können. Nur leider machte die hydraulische Pumpe der Anlage so viel Geräusch, dass von der Musik vergleichsweise wenig zu hören war. Der Bewegungsimpuls desavouierte ausgerechnet das, was durch ihn räumlich vergegenwärtigt werden sollte.

Vom Standpunkt der Opernregie scheinen Räume folglich eine Art semantisches Vakuum zu sein, »rings umzirkelt« und in »den Banden der Grenze«, wie Parmenides bereits ziemlich theatertauglich schrieb, von Hardware, Proszenium und Wänden eingehegt. Warum das Prinzip der Raumbühne der 1920er Jahre sich gegenüber der Guckkastenbühne nie flächendeckend für die Oper hat durchsetzen können, hat eben sicher auch da-

1 Gunnar Hindrichs, *Der musikalische Raum*, in: Ulrich Tad-day (Hrsg.), *Musik-Konzepte Neue Folge. Sonderband Musikphilosophie*. München 2007, S. 52.

mit zu tun, dass die Konstruktion selbst nur mehr wieder eine strukturell architektonische Phantasie war. Das Stauwehr Patrice Chéreaus für den Anfang seines Bayreuther *Rings* (1976) scheint mir unbeschadet seiner damaligen Suggestionskraft von daher das Sinnbild für den Standard der Opernregie geworden zu sein: zwangsläufig arretierend, was in der Zeit fließt. Die Neigung, szenographische Schwerpunkte sprechen zu lassen, geschieht immer öfter zum Preis der Subordination des Musikalischen.

Regieführung in der Oper kann sich also auf Grund materieller Vorverpflichtungen immer bloß am Rande dessen bewegen, was musikalischer Raum vermutlich ist. Man könnte schlussfolgern: Sie ist zur Resonanz verdammt – eine Echokammer. Und doch ist es nun wieder nicht so, dass man einem Echo weniger bereit ist zuzuhören als dessen Schallquelle. Im Gegenteil. Echowirkung beruht gerade darauf, dass das Echo seinem Mutterimpuls Aufmerksamkeit zugewinnt, indem es dessen Mitteilungen durch Vervielfachung verflüchtigt. Insofern möchte ich nichts Übles darin sehen, dass sich der Bezug zwischen Regie, Musik und Raum zunächst am besten ex negativo beschreiben lässt. Im folgenden Abschnitt will ich dies gar noch zuspitzen – hier wird es um den topographischen Raum in der Opernarbeit gehen –, um schließlich diesen Schwerpunkt zu benutzen, mich argumentativ ins gegenteilige Lager hinüberzukatapultieren. Im dritten und letzten Passus *Der mediale Raum*, in dem ich im Verbund mit Morton Feldmans *Neither* eine eigene Produktion vorstellen möchte, wird es darum gehen zu zeigen, dass Regieführung durchaus einen musikalischen Raum erfassen und in praxi von seinem Metapherngehalt entbinden kann.

Mein Wittener Vortrag enthielt zwei weitere Abschnitte, die hier entfallen müssen. Zum einen ging es um das Konzept meiner Inszenierung *Fidelio*, 21. Jahrhundert (UA 2004, Bühne für Musikvisualisierung/Beethoven-Haus Bonn) und um Opernregie und akustischer Raum, zum anderen um Opernregie und simultaner Raum und eine anstehende *Ring*-Produktion (*Ring*-Studie 1: *Das Rheingold*, IV. Szene, Lausanne/Zürich 2009/10).²

Der topographische Raum

Wie ich kürzlich las, gibt es eine Krankheit, sie heißt »Weltraumkrankheit« und ereilt zumeist Astronauten beim Beginn eines Weltraumfluges; die Unpässlichkeiten beruhen dabei immer auf der Tatsache, dass das Gehirn während des Raketenstarts die Signale vom Auge und die aus dem Innenohr nicht mehr



zur Deckung bringen kann. Das Resultat: Verlust des Orientierungssinns. Natürlich musste ich dabei sogleich an die Oper denken. Jedermann weiß es, die Gattung greift nach den Sternen, ist aber selbst mit einer eben solchen Krankheit zur Welt gekommen: der Unvereinbarkeit bzw. Autonomie von Bild und Ton im Raum. Das Regiefach hat aus dieser Unschärferelation die Berechtigung zu einem ich möchte behaupten: Steine erweichenden Pragmatismus abgeleitet. Gewiss, Regie in der Oper zu führen muss bedeuten, kluge Unterlassungssünden zu produzieren; die Bühne ist kein Luftschloss, sondern eine Holzbude, die ständig zu Schnitten und vernagelten Konnexionen nötigt. Doch in den letzten Dezennien hat sich eine Tendenz zur Hauptstaatsaktion entwickelt, in der die Probleme der Opernregie geradewegs zu sich selbst zu kommen scheinen. Ich spreche vom sogenannten Regietheater, das einen ganz eigentümlich konkretistischen Umgang mit dem Raum besitzt und zugunsten der librettierten Handlung latent die Vernachlässigung der musikalischen in

Peter Ablinger, *STÜHLE, BAMBUS, SONNENAUFGANG, SONNENUNTERGANG* (1996/97), Realisation Rümlingen, Schweiz, 1997 (Foto: Siegrid Ablinger).

2 Details zur *Fidelio*-Inszenierung (archiviert 2008 in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Köln-Wahn) sind u.a. zu entnehmen: Sophie B. Walz, *Fidelio*, 21. Jahrhundert, in: Dies.: *Mediale Analogien von Musik und Bild. Theatrale Abstraktionen in Musikinszenierungen*, Diplom-Arbeit der Universität München 2008, S. 38-59, 79-84; Johanna Dombois, *Master Voices: Opernstimmen im Virtuellen Raum*, in: Doris Kolesch (Hrsg. u.a.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2008, S. 127-142.

Kauf nimmt. Dazu muss ich sagen, dass ich wahrlich kein Nestbeschmutzer bin und nicht am Verriss des Regietheaters interessiert. An anderer Stelle habe ich expliziert, dass wir ohne das Regietheater gar nicht über das kritische Bewusstsein verfügten, das uns heuer in die Lage versetzt, es probenhalber vom Sockel zu hieven.³ Und dennoch: Immer wieder lässt sich eine Irritation beobachten, sobald es darum geht, den (angenommenen) Raum in der Musik zu trennen vom Raum, in dem Musik stattfindet. Fast ist es eine Art Kurzschlussmentalität, die sich unter dem Druck des Betriebs ausgebildet hat. Weil die Musik in der Oper in einem konkret architektonischen Rahmen erscheinen muss, werden deren eigene kompositorische, klangliche und physikalische Richtungsneigungen szenographisch eingefriedet, ja, im Sinne des Wortes ummauert. Irrendeine Angst vor dem Verlust der eigenen bildinterpretatorischen Orientierung geht um, und lieber hält die Regie fest, was lokal greifbar ist, anstatt sich schwerelosen Zusammenhängen zu überantworten.

Ein Beispiel: Mitte der neunziger Jahre inszenierte Michael Leinert am Kasseler Staatstheater die *Walküre* (und ich war daran nicht unbeteiligt, deshalb liefere ich harte Fakten). Für den II. Aufzug, der in der Desavouierung dessen kulminiert, was als Weltwissen den Führungsanspruch Wotans definiert, entwarf Leinert ein Bibliothekszimmer. Bücher – Erinnerungskultur – Exklusivität – Wissen, die Genese des Bildes liegt auf der Hand. Es ging um die repräsentative Verortung eines Philosophems. Die Probleme fingen an, als der Sänger des Wotan, Bodo Brinkmann, die Frage aufwarf, wohin er bei Gelegenheit seinen Speer ablegen solle. Leinert schlug vor, ihn ans Bücherregal zu lehnen. Brinkmann widersprach, und zwar sehr heftig. Dies sei eine unerlaubte Verniedlichung (ich paraphrasiere), der Speer kein Besen, sondern gerade in dieser Situation inkommensurabel, die Chiffre von etwas, das selbst dem Gotte vorgeordnet sei. Und er hatte Recht. Denn es zeigt an, dass die Bibliothek wohl als visueller Klick funktioniert, jedoch auf Dauer nicht als symbolische Verweisung, schlicht und ergreifend deshalb, weil sie zu konkret ist für das, was sich nicht zeigen lässt. Den Speer ans Regal zu lehnen hieß, den Wissensspeicher Walhalls vom Gleichnis zum Intérieur herunterzukarten, ungefähr so, als hätte »Moses die Gesetzestafeln auf dem Schrank abgelegt«. ⁴ Durch den szenischen Diminutiv allerdings – und das ist nun auch die Crux – konnte der große, multiperspektivische Monolog Wotans musikdramaturgisch gar nicht mehr erfasst werden. Der Raum war

32

glaubhaft in der Unendlichkeit des Wissens hätte verlieren können.

Aus diesem und ähnlichem mehr lässt sich ablesen, dass vielen Regietheater-Entwürfen ein basaler Irrtum unterläuft: Sie verwechseln den Raum mit einem empirischen Ort. Die topographische An- bzw. Umsiedlung musikalischer Handlungen scheint mir geradezu ein Merkmal des Regietheaters zu sein. Und so entstehen die bekannten Lokaltermine: Fidelio im spanischen Hofkerker, Fidelio in der französischen Bastille, Fidelio im amerikanischen Guantánamo. Der theatrale Handlungsraum ist bedeutungsperspektivisch zusehends geschrumpft und wird womöglich bald ganz aus dem musikalischen Handlungsraum herausfallen, ohne dadurch noch wesentliche Aussagen platzieren zu können. Am Ende steht die Ästhetik des Schnapsschusses. Das Regietheater ist vernarrt in Stand- und Schlussbilder, auf die hininszeniert wird als sei dies irgendwie markttechnisch lohnend. Doch ein photographisches Memento als Ableitung der Sehnsucht nach Ortsgebundenheit unterminiert natürlich, denke ich, jede kompositorische Textur, jederlei Schichtung, und am Ende das ganze musikalische Gewölbe.

Nicht die vierte Wand ist heute demnach in der Oper unser Problem, sondern die erste, zweite und dritte und meinethalben auch noch die fünfte und sechste, die jeweils anzeigen, wo Oben und Unten zu Ende sind. Das Missverständnis liegt darin zu glauben, dass der Raum, in dem der »Raum der Musik« sich ereignen soll, dokumentarisch motiviert und architektonisch generiert werden müsse. Selbst würde ich deshalb auch nie für neue Theaterbauten plädieren. Eher dafür, dass der vorhandene, feste Bühnenraum interpretatorisch solange traktiert, überdehnt, unscharf, amorph, oszillierend, diffus, transparent gemacht wird, bis uns die Notwendigkeit eines geschmeidigen, musikophil reizbaren Raumes als normal erscheint. Im eigentlichen sollte es um eine Musikalisierung des Raumes gehen. Womit ich angelangt bin bei dem Abschnitt:

Der mediale Raum

den ich mit *Neither*, Morton Feldmans »opera in one act for soprano and orchestra«⁵ von 1977 in Zusammenhang bringen möchte.

Nun ist wohl für kein Werk der Musiktheatergeschichte so schwer zu definieren, wo, respektive in welchem Raum es spiele. Kein vergleichbares Werk ist so glasklar ungefähr in Bezug auf konkrete Angaben, keines entzieht sich so sehr jedem Inszenierungsalgorithmus, ja, *Neither* ist, und der Titel insinuiert es, das Ungefähre schlechthin, sich selbst schon auf

3 Vgl. Johanna Dombois / Richard Klein, *Das Lied der unreinen Gattung. Zum Regietheater in der Oper*, in: *Merkur* 61. Jg., Heft 10, Oktober 2007, S. 928-937.

5 Alle Angaben zu *Neither* hier und im folgenden gemäß der Partitur von Morton Feldman, *Neither. opera in one act on a text by Samuel Beckett for soprano and orchestra* (1977). Universal Edition UE 16326. Unsere Inszenierung ist u.ü.V. für die Spielzeit 2009/10 geplant.

4 Bodo Brinkmann, Gesprächsnotiz (retrospektiv) vom 11. April 2008

dem Weg zur grammatikalisch richtigen Doppelformel »neither ... nor« den Weg abschneidend. Die Klang gewordene Rückseite der Dinge, in der musikalischen Genese einzig die Zerbrechlichkeit derselben formulierend, ist es ein porzellanenes Werk, das erst am äußersten Rand des Betriebs mit dem eigenen Verlöschen in Erscheinung tritt.

Trotz alledem will auch *Neither* aufgeführt werden. Und vielleicht liefert gerade dieses im Verweigern perennierende Stück wegen seines natürlichen Abstraktionsgehalts den optimalen Widerstand um herauszufinden, was Raum in der Opernarbeit idealiter sein könnte, wenn denn Konsolidierung als Dissolution begriffen werden muss.

Neither ist auf einen sechzehnzeiligen Text von Samuel Beckett komponiert, der keine Handlung, keine Charaktere, keine Szene vorsieht. Wohl existieren suggestive Bilder – etwa geht es um sich öffnende und schließende Türen oder um Tritte oder um Schatten – dies aber gehört alles zu Becketts archetypischem Inventar und ist keiner materiellen Realität verpflichtet. Oper selbst wird zum »unspeakable home«. ⁶ Das Ausgangsdilemma einer Inszenierung muss folglich sein, dass jeder Bühnenraum den für Feldman zu bestimmenden Raum torpediert, allein deshalb, weil er da ist; ginge auch nur ein Vorhang auf – schon falsch. Ein anonymer Sopran ohne Aufgabe, außer der, sich vernehmlich zu machen, singt desgleichen an der obersten Artikulationsgrenze, wo die Wörter in ihren Lautstand und deren Mitteilungen in beatmeter Luft aufgehen. Ein Ferment der Komposition ist ein ostinates dreifaches Piano, das gleichschwebend, wie glasiert wirkt – im Wortsinne Material mit zu wenig Angriffsfläche, um profiliert werden zu können. Die Musik macht keine Enthüllungen und kennt keine Zuspitzungen, bricht viel mehr mit jeder formalen Gerichtetheit. Aber: Sie ist nirgends engbrüstig. Sie atmet in großen Schüben und zieht Fasern zu Flächen in der Weite einer Umlaufbahn ohne Mitte. Sie ist unaufhörlich eine Bestätigung ausagierter Negation. Und immer wieder erinnert dies an das erste Gespräch zwischen Feldman und Beckett, das am 20. September 1976 in Berlin stattgefunden hat. Ich zitiere einen Auszug – die beiden saßen beieinander, um die von Feldman vorgeschlagene Zusammenarbeit zu überdenken:

Beckett: »Mr. Feldman, I don't like opera.«

Feldman: »I don't blame you!«

Beckett: »I don't like my words being set to music.«

Feldman: »I'm in complete agreement.«

Beckett: »But what do you want?«

Feldman: »I have no idea!«

So viele Verneinungsformeln, und selbst die Ausnahme, Feldmans »I'm in complete agreement« bezieht sich auf die vorangegangene Negation –, man fragt sich, wieso diese Unterhaltung überhaupt florieren konnte. Sie ist die dokumentierte Unanwesenheit. Und gerade dadurch eine Parabel auf dieses untrügliche, luzide Werk, das auf seine Weise die alte Matheformel erinnerlich macht, die besagte, dass minus mal minus rätselhafterweise plus ergibt. Mit Rekurs auf die Frage »Wo spielt *Neither*?« ließe sich also vielleicht antworten: In der Schwebel. Die berühmte Dichotomie zwischen »to« und »fro«, »hin« und »her«, die nach Deleuze das Bild der Beckettschen Schaukelstühle aufruft, thematisiert, glaube ich, die Schwelle zu einem Raum, in dem es um nichts Geringeres als Mitteilung und Wahrnehmung an sich geht, beziehungsweise um deren schwankende Gestalten. *Neither* emittiert eine Meta-Handlung. Das »philosophische Denken [...] tritt gleichsam an die Oberfläche der Musik« ⁷, hat Marion Saxer den Sachverhalt mit Rekurs auf die *Elemental Procedures* beschrieben, und so ist diese Oper, die keine Oper darstellt, ein Stück Musiktheater, das in der Vermittlung seiner selbst zu Tage tritt.

Aus meiner Sicht kann *Neither* deshalb nur in einem medialen Raum spielen. Freilich will ich medial nicht verstanden wissen als Terminus für etwas, das Apparatschiks oder Infojunkies tun. Auch soll es keine Festschreibung für Kunstrichtungen sein, die auf die Steckdose angewiesen sind. Ich möchte es gebrauchen im Sinne eines bestimmten, nicht zu unterschreitenden Niveaus der Selbstreflexion. Wenn die Medienkunst uns etwas beigebracht hat, dann kritisches Materialbewusstsein, und sie hat dies vor allem der Oper voraus, der man hier chronische Ansteckung wünscht. Für *Neither* setze ich demnach auf einen resorbierenden Raum, der über sich selbst etwas auszusagen bereit ist und eine Interpretation valide macht, die ihn szenisch miterfasst.

Die amerikanische Medientheoretikerin Brenda Laurel hat in ihrem bekanntesten Buch darauf hingewiesen, dass »Computers as Theatre« ⁸ zu verhandeln seien: Die Idee des Theaterhauses, meint sie, und die des Gehäuses überlagern sich, Zuschauerreihen gleichen einer Tastatur, der Ausschnitt des Bühnenportals einem Screen, die Hinterbühnen einem Prozessor. Für *Neither* will ich diese These szenographisch nun gewissermaßen auf links ziehen. Feldman sagte einmal: »Das Grundkonzept meiner Arbeit liegt [...] zwischen den Kategorien.« ⁹ Und so wird unsere Bühne selbst ein Medium sein, ein zwischen Innen und Außen hin und her vermittelnder und vexierender

7 Marion Saxer, »...to explain in philosophical terms what I wanted to say with the music...«. Zur Vertonung des »Esse est percipi« in Morton Feldmans »Elemental Procedures« (1976, Vortrag bei den 21. Dresdner Tagen der zeitgenössischen Musik, Festspielhaus Hellerau 2007, o. S. (erscheint in Kürze).

6 So der letzte Vers der Beckettschen Textvorlage.

8 Brenda Laurel, *Computers as Theatre*, Boston (MA, USA) 1991.

9 Zitiert in: Programmheft *Neither* der Staatsoper Stuttgart, Stuttgart 2004, S. 33.

Raum als Modem, ein sich selbst generierender Generator, der das Material der Musik im Zuge ihres Entstehens sichtbar macht. Bestenfalls ist dies der simulierte Innenraum einer Kommunikationsmaschine, eines Rechners etwa, nicht buchstäblich, aber doch so etwas darstellend wie eine superlativische, Musik visualisierende Platine, deren interne Schaltkreisläufe portalgroß in Bewegung gesetzt werden, auf diese Weise Feldmans »Notations-Bilder«¹⁰ gleichzeitig gebieten und memorieren und so eine räumliche Gedächtnisstruktur für Klänge schaffen, die unausgesetzt versickern. Für *Neither* ein Raum aus Treibertechnik. Denn nur eine solch membranartige Umgebung kann die Vergegenwärtigung des »Selbst« wie auch dessen Abwesenheit – Beckett nannte es »Nicht-Selbst« – miteinander kongruent machen. Feldman: »Es galt [vor allem] einen Ausdruck für das Unselbst zu finden, das sich mir in einer völlig isolierten, entpersönlichten, vollendet funktionierenden Maschinerie darstellte.«¹¹ Ein technomorph-

10 Marion Saxer, a.a.O., o. S.

11 In: Programmbeilage *Metamusik-Festival 3* (Neue Nationalgalerie), Berlin, 19. Oktober 1978, o. S.

easy pieces, Teil 2: Sitzen und Hören, 20 Stühle am Überseehafen, im Rahmen der Ostseebienale, 26. Mai bis 5. September 2004, in der Hansestadt Wismar (Foto: Maria Tr•an).

medialer Raum, denke ich, steht in diesem Sinn zeichnerhaft für die Handlungen eines Akteurs, der sich im selben Moment findet wie verliert, anpreist und preisgibt, »von hier von dort herbei gewunken und abgewiesen«. Feldmans »unaussprechliche Heimstatt« liegt womöglich auf der Horizontlinie unseres eigenen Mitteilungsbegehrens.

Fazit: Ein »musikalischer Raum« für die Opernarbeit wäre meines Erachtens der, der sich selbst verändert dadurch, dass er der Musik die Möglichkeit gibt, in ihm zu erscheinen. Das heißt also, Mimesis der Musik, indem die eindeutigen Architekturen des empirischen Bühnenraums mobilisiert und transzendiert, nicht aber atomisiert werden. Denn die einzige Chance, die wir haben, besteht doch darin, planvoll davon abzulenken, dass wir ohne Wände gar keine Oper besäßen. Insofern würde ich zu Protokoll geben: Ja, es gibt für die Opernregie einen liquiden »Raum der Musik«. Er lässt sich als »musikalischer Raum« in stand setzen. ■

