



CHRISTIAN MIEDL



Yael Rion



Carl Rosman



Christian Miedl, Carl Rosman, Lorelei Dowling



CHRISTIAN MIEDL, FLORENTIN GINOT



DIRK WIETHEGER



STÉPHANE VECCHIONE, Yael RION, CHRISTIAN MIEDL



CHRISTIAN MIEDL

TREE OF CODES

Cut-outs in time – Eine Oper (2013 – 2015)

Libretto von Liza Lim

frei nach Jonathan Safran Foers

»Tree of Codes« und Bruno Schulz'

»Die Zimtläden«

Musik von Liza Lim (* 1966)

MUSIKALISCHE LEITUNG Clement Power
INSZENIERUNG Massimo Furlan
BÜHNE Antoine Friderici, Massimo Furlan
KOSTÜME Séverine Besson
MASKEN Julie Monot
VIDEO Bastien Genoux
LICHT Antoine Friderici
DRAMATURGIE Claire de Ribaupierre

»Tree of Codes« ist eine Auftragsproduktion
der Oper Köln, Ensemble Musikfabrik und
HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste
Dresden, in Kooperation mit der Akademie der
Künste der Welt Köln.

Premiere: 9. April 2016,
Oper Köln im StaatenHaus

**»WE ARE
NOT LONG-TERM
BEINGS,
NOT HEROES OF
ROMANCES IN
MANY VOLUMES«**

Son, Act II

HANDLUNG

I. AKT

In einem Labor, einem industriellen Treibhaus, bricht ein neuer Tag an: Es handelt sich um einen abstrakten Raum, der weder örtlich noch zeitlich bekannt ist. Eine Frau putzt die Örtlichkeiten. Auf den Tischen sind verschiedene Gegenstände platziert: Musikinstrumente, eine Pflanze, ein Vogel. Ein stark behaarter Mann kommt aus einem Rohr und erzählt vor laufender Kamera die Geschichte in einer seltsamen Zeichensprache. Männer und Frauen treten ein und legen ihre Arbeitskleidung an. Forscher? Landwirte? Arbeiter?

Jeder macht sich an seine Arbeit.

Plötzlich kommt der Vater herein, unterstützt von einem Arzt, jedoch in sichtbar schlechter Verfassung, verwirrt, die Arbeiter bei der Arbeit störend. Er betrachtet den Raum, als erkenne er nichts und niemanden. Er geht auf seinen Sohn zu, der Laborleiter und dessen Forschungsgegenstand ein Objekt mit mehreren Gesichtern ist, das eine große Ähnlichkeit mit dem Vater aufweist – eine Art Totenmaske. Adela, die leitende Forscherin, kümmert sich um ihn, alle grüßen ihn, und sie lässt ihn im Labor herumgehen. Aber der Vater wird vom Vogel angezogen, der Erinnerungen bei ihm zu wecken scheint. Adela präsentiert ihm daraufhin seinen Baum, seine vegetabile Struktur.

II. AKT

Der Himmel verdunkelt sich, es droht ein Gewitter. Plötzlich flackert das elektrische Licht, und die Stromversorgung fällt aus.

Der Baum auf dem Tisch von Adela erwacht zum Leben und erhebt sich. Diese hybride Form beobachtet den Raum und entdeckt die Menschen, die ihn bevölkern. Sie verführt den Sohn, zieht ihn in einen Tanz hinein, entdeckt dann den Vogel und geht auf die Suche nach dem Vater, der – wie sie erahnt – eng mit ihm verbunden ist.

Sie kümmert sich um den Vater, beruhigt ihn und verwandelt ihn anlässlich einer Krönungszeremonie in einen Riesenvogel.

Der zunächst triumphierende, majestätische Vater taumelt und bricht zusammen. Der Arzt steht ihm im Sterben bei. Alle umringen ihn und tragen ihn dann in einem Leichenzug weg.

III. AKT

Der Sohn, der den vor ihm darniederliegenden Vater betrachtet, zieht dessen Tod in Zweifel. Er fühlt, dass seine Überzeugungen ins Wanken geraten: Im Geiste hört er die Stimme der Kindheit, die Sprache des Vaters – das Polnische –, die ihn verfolgt und aus seinem Mund kommend jeder rationalen Aussage widerspricht.

Adela erzählt nun die Geschichte des Vogels, der Metamorphosen, der außergewöhnlichen Forschungsaktivitäten, die der Vater verfolgte; dann verschwindet sie mit dem Baum.

Der Sohn findet die Totenmaske wieder. Er ist wie besessen vom Vater, er hat Angst, er fantasiert. Touya, die Haushälterin, tritt ein. Sie ist bekleidet mit einem enormen schwarzen Kleid, einer riesigen Ansammlung von Müllsäcken. Sie steigt auf das Bett des Vaters.

Adela und die Blätterkreatur kommen zurück, aber sie haben ihre Identität geändert. Die Kreatur ist zur Forscherin geworden, die Forscherin ist jetzt der Baum. Sie trösten den Sohn und wiegen ihn. Die Frau in Schwarz führt eine Operation durch, die den Vater in einen Käfer verwandelt.

IV. AKT

Der Sohn beruhigt sich. Er empfängt das gesamte Erbe: Musikinstrumente, Portraits des Vaters, den Vogel. Er akzeptiert die Gegenstände.

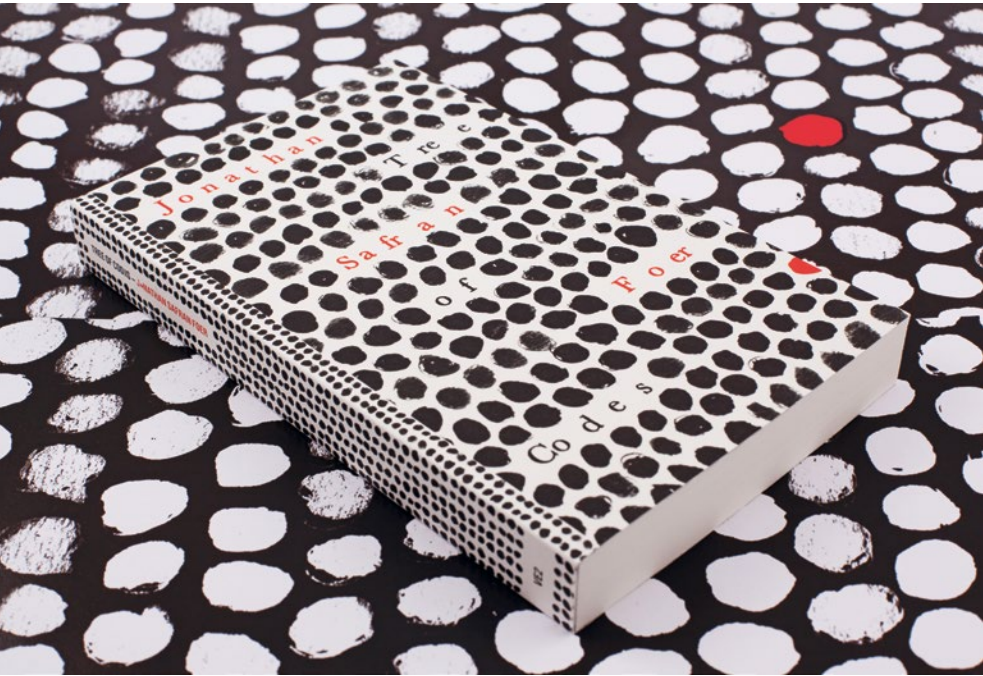
Der Tag neigt sich dem Ende, und die Arbeiter verlassen das Labor.

Seufzer, Rascheln, der Tag beginnt. Der Sohn versteht nun, welches Geheimnis der Baum hatte: Das Rätsel der ständigen Verwandlung der Lebewesen, die Tatsache, dass alles lebendig und in Bewegung ist, die Vielfalt der Möglichkeiten, der Satz des ausgeschlossenen Widerspruchs.

Bleibt nur, dass Adela zum Baum und der Sohn zum Vogel geworden ist. Die Frau putzt erneut, und der Landstreicher verschwindet.

CdR

**»REALITY IS
ONLY AS THIN
AS PAPER«**



VISUAL EDITIONS »TREE OF CODES« BY JONATHAN SAFRAN FOER Design by Sara de Bondt Studio.
Cover by Jon Gray

Liza Lim

TREE OF CODES: CUT-OUTS IN TIME

Der Oper »Tree of Codes« liegt Jonathan Safran Foers gleichnamiges Werk zugrunde – ein Werk, das er mit Hilfe einer Art Filtertechnik aus einer Reihe von Kurzgeschichten aus der Sammlung »Die Zimt-läden« (1934) des polnischen Autors Bruno Schulz entwickelt hat. Safran Foer selbst hat den Prozess seiner Arbeit mit den Kurzge-schichten von Schulz einmal mit den Praktiken der Kabbalisten verglichen – jede einzelne Kombination von Buchstaben und Wörtern bringt neue Bedeutungen hervor, während sich zugleich hinter jeder Zeile noch die Existenz des umfangreicheren »Ur-Buchs« verbirgt. »Tree of Codes« besteht aus einem Patchwork gelöschter Stellen, durch die andere, verborgene Geschichten sichtbar werden. So öffnet sich eine Art poetischer Zeit-Raum, der Bedeutungen aus dem Unterbewussten aufsteigen lässt. In ähnlicher Weise habe ich auch meine Oper als ein Werk konzipiert, das eine Welt mit Löchern zeigt – mit Perforationen des Alltäglichen als möglichem Zugang zu anderen Realitäten. Am Beginn des Werks steht die Urzeit der Vögel, keine natürliche, sondern vielmehr eine künstlich erschaffene Hybridwelt vogelähnlicher Menschen und menschenähnlicher Vögel, die in einer Art sonderbarem Labor ihr Dasein fristen. Es könnte der nostalgische Gedanke an die burleske Welt des Karnevals mit all ihren Masken und latenten Wünschen aufkommen, in der Identitäten ausprobiert, verworfen, zurückgewonnen oder einem anderen Zweck zugeführt werden. In einer Art Sperrbereich hält sich die Figur des Vaters auf, der tot oder vermutlich tot ist, auch wenn er dies noch nicht weiß. Er versucht, Realität zu schaffen, indem er Gegenstände aus altem Gerümpel hervorzaubert. Er befiehlt mit Gesten, spricht aber nicht selbst, sondern andere sprechen für ihn, sodass er einem Puppenspieler gleicht, der zugleich selbst wie die Puppe eines Bauchredners wirkt.

Es gibt drei Haupt-Gesangsparts: zum einen die Rolle des Mutant Bird, gespielt vom Klarinettenisten des Ensembles Musikfabrik, Carl Rosman. Er singt, er trällert wie ein Vogel, er erzeugt gesampelte Klänge, er spielt verschiedene Klarinetten – sein Part steht damit für die Transformationen zwischen den Bereichen Gedächtnis, Sprache und dem Bei-der-Arbeit-Sein. Neben dem bloßen Imitieren von Vogellauten trägt er auch einige Sätze in der Pfeifsprache vor, die in dem am Schwarzen Meer gelegenen nordtürkischen Dorf Kuşköy praktiziert wird.

Des Weiteren sind da der Sohn, dargestellt von dem Bariton Christian Miedl, und Adela, Objekt der Begierde und Faszination für beide, Vater und Sohn, dargestellt von der Sopranistin Emily Hindrichs. Ein Großteil der für den Bariton und den Sopran komponierten Musik präsentiert sich ausgesprochen lyrisch, doch bisweilen wendet sich dieser lyrische Ausdruck ins Gegenteil, in etwas Dunkleres. Diese Umkehrung des Lyrischen findet sich vor allem in dem mit »Ventriloquism« betitelten dritten Akt, der zwei große Balladen umfasst. Die Ballade Adeles beginnt als eine Art Wiegenlied im Dreiertakt, das von den Zupfklängen der Kalimba (Daumenklavier) begleitet wird. Ihr »Let me tell you a story« erklingt gleichermaßen unschuldig wie voller dunkler Untertöne. Aus einer Märchenerzählung entwickelt sich vor dem Hintergrund einer nächtlichen Landschaft die nach und nach immer aberwitzigere Geschichte der aus Gerümpel geschaffenen mutierten Vögel mit zwei Köpfen, denen eine bedrohliche Menschenmenge Steine nachschleudert, um sie vom Himmel zu holen. Die Szene spielt sich vor einer Klangkulisse aus Froschlauten und Insektengeräuschen ab – in gewisser Weise also den Sprachen aus dem Reich der Tiere. Sie endet schließlich mit dem Krächzen der erschreckenden Zeilen aus Goethes »Der Erlkönig« über den Sohn, den der Vater nicht retten kann. Die zweite für den Sohn geschriebene Ballade, ein von einem Solo-Fagott begleiteter Shanty, präsentiert sich als Seemannslied in schaukelndem Rhythmus und handelt vom Wahnsinn, vom Tod als einem maskierten Tier und von der Seele, die auf einem verlassenen Schiff ohne Kompass der Willkür des Meeres ausgeliefert ist.

Die zentrale Figur neben den gesungenen Hauptrollen ist die des Vaters (Yael Rion), der – wie bereits erwähnt – weder spricht noch singt. Der Sohn und Adela werden zusätzlich von den beiden Theaterschauspielern Stéphane Vecchione und Anne Delahaye gedoubelt. Eine weitere Schauspielerin, Diane Decker, übernimmt die Rolle der Touya, die in der Kurzgeschichte von Bruno Schulz als »Idiotin« erscheint, eine Figur, die als Personifizierung der Auswüchse überreifer Wollust für unaufhaltsamen Verfall steht.

Die Instrumentierung der Oper ergab sich größtenteils aus der Besetzung des Ensembles Musikfabrik – die Blechbläser (Marco Blaauw, Christine Chapman, Bruce Collings und Melvyn Poore) zeigten großes Interesse daran, die von ihnen neu entwickelten und mit einem Doppelschalltrichter versehenen Instrumente Trompete, Horn, Posaune und Euphonium einzusetzen, wobei die Oper deren doppelte Stimmkapazität voll ausschöpft. Hinzu kommt eine von Axel Porath gespielte Strohhbratsche, die sichtbar mit den Blechblasinstrumenten mit ihren klangverstärkenden Trichtern in Verbindung steht. Dieses Instrument wurde gewählt, um so etwas wie eine nostalgische Assoziation mit einer versunkenen Welt zu wecken. Daneben gibt es eine Reihe von Instrumentenpaaren unterschiedlicher Größe – wie das hochkant stehende ausgeleierte und verstimmte Klavier und das kleine Spielzeug-Piano oder die Piccoloflöten und die von Liz Hirst gespielte riesenhafte Subkontrabassflöte. Mit Hilfe der Wirkung ihrer Instrumente, die wie den Körper ergänzende Prothesen erscheinen, leiten die auf der Bühne agierenden Musiker die Aufmerksamkeit des Publikums auf ihre hybride Natur, wie sich überhaupt der rote Faden ständig um die zentrale Thematik von Bauchrednerei und doppelter Identität spinnt – und dies sowohl auf klanglicher als auch auf visueller Ebene. Die Musiker auf der Bühne spielen nicht nur, sie vokalisieren auch und werden als Chor eingesetzt. Daneben stellen sie einen Teil der Besetzung der das Labor, die Stadt oder die Bühne bevölkernden Menge. Gegen Ende der Oper singen schließlich alle, wobei diese Stimmen durch den Wegfall jeglichen Beiwerks wie vollkommen entblößt wirken. Im Hinblick auf die diese Oper kennzeichnenden Formen der Entgrenzung kann diese Szene als ein musikalischer Höhepunkt betrachtet werden.

In den mannigfaltigen Geschichten der Oper geht es in meinen Augen um die Erweiterung emotionaler oder psychischer Horizonte. Was das Publikum angeht, so hoffe ich, dass die Zuschauer unterschiedliche Dinge sehen und unterschiedliche Aspekte der Geschichten wahrnehmen werden, je nachdem in welcher psychischen Verfassung sie sich gerade befinden. Wenn es so etwas wie eine »Story« gibt, dann geht es darin um die im Wesen unseres Lebens wie auch unseres Todes angelegte Vergänglichkeit, ebenso aber auch um die Sehnsucht nach Intensität, Strahlkraft und Erleuchtung.

In den letzten Zeilen des Librettos heißt es:

»Warum bast du es mir nicht gesagt?

Das letzte Geheimnis des Tree of Codes:

Nichts kommt zu endgültigem Abschluss

Die Wirklichkeit ist dünn wie Papier

Hinter dem Schleier,

Dem Dunst aus Sägemehl in einem leeren Theater.

Dort erspüren wir Möglichkeiten

Erschüttert von der Nähe ihrer Verwirklichung.

Ich wünschte mir eine Nacht, die niemals endet.«

Diese Worte erinnern mich an Prosperos Monolog im Drama »Der Sturm« von Shakespeare, wo er in allem nur noch »leeres Schauspiel« sieht ... Unser Leben gleicht einem flüchtigen Traum, und doch bemühen wir uns angesichts seiner Vergänglichkeit noch, einen Augenblick der Größe zu erhaschen. Im Augenblick des Todes ist alles im Fluss und gewissermaßen voll von Möglichkeiten und unendlichem Verlangen. Bei Bruno Schulz heißt es: »Was ist eine Abenddämmerung im Frühling anderes als eine Vielzahl unvollendeter Geschichten? Hierin liegt der eigentliche Nährboden der Historie. Die Baumwurzeln möchten reden ... Erinnerungen erwachen ...«

»CUT-OUTS IN TIME, AN OPERA«

Liza Lim

FIELD RECORDINGS ALS »AUSSCHNITTE AUS DER WIRK- LICHKEIT« IN TREE OF CODES

Die Oper beginnt mit Vogellauten – den in Australien aufgenommenen hellen, metallischen Lauten der Glockenvögel und dem scheinbar elektronischen Trillern von Elstern (diese Field Recordings stellte der australische Komponist David Lumsdaine für unser Projekt zur Verfügung). Diese Klängaufnahmen – wie auch andere, die in der Oper verwendet werden – haben für mich eine ähnliche Bedeutung wie Marcel Prousts Madeleine: Sie triggern so etwas wie eine emotionale Landkarte vergangener Zeiten. Einer mythischen Zeit endloser Sommertage, einer Kindheit draußen im australischen Busch mit seinem dichten Klanggewebe aus Vogel- und Insektenlauten, unterbrochen vom Fahrgeräusch der Trail Bikes.

Diese Klänge von Vögeln, Insekten und Maschinen verleihen dem Werk einen emotionalen Puls und fließen auf vielfältige Weise in die Musik ein, um so die Textaussage ausdrucksstark zu unterstreichen. Vögel, die sich bekanntlich in der Vorstellungswelt verschiedenster Kulturen finden – als Boten aus der Geisterwelt etwa oder als Seelenführer der Toten – sind in der Oper allgegenwärtig. Die Vogelrufe prägen das musikalische Vokabular der Sänger und Instrumentalisten, ob sie sich nun von Zeit zu Zeit zu Kaskaden barocker Ornamentik transformieren oder aber zu pulsierenden Repetitionen werden. An einer Stelle werden die Vogellaute allerdings tatsächlich zu Sprache: Die Figur des Mutant Bird gibt in der Oper einige Sätze in der Pfeifsprache von Kuşköy wieder, die von den Bewohnern dieses nahe der Küste des Schwarzen Meeres gelegenen nordtürkischen Dorfes praktiziert und verstanden wird. Auf den Befehl »Speak« im ersten Akt der Oper hin gibt die Figur des Mutant Bird Antworten in dieser speziellen Pfeifsprache, z. B. »Listen« oder »Yes, sometimes the birds answer«.

Wenn vogelartiges Pfeifen als eine Art konzentrierter Sprache verstanden werden kann, so gilt dies ebenso für das Summen von Insekten oder auch das intergalaktische Brodeln von Gasen, die von einem Kometen stammen. Der mit »Ventriloquism« betitelte dritte Akt beginnt mit Geräuschen, die auf eine von Manuel Senfft angefertigte Aufnahme zurückgehen, in der er Daten der von der European Space Agency durchgeführten Rosetta Mission, der Erkundung des Kometen 67P/ Churyumov-Gerasimenko, umsetzt, um den Klang des Kometen in den für das menschliche Gehör wahrnehmbaren Frequenzbereich zu übertragen. Dieser immer wiederkehrende Kometengesang wird nun auf der Bühne von vielen verschiedenen Schlaginstrumenten aufgenommen, die wiederum seine kosmische Skala in die irdischen Rhythmen von Fröschen und Insekten transponieren. Dabei werden Holzblöcke von den Musikern geschlagen und mit Guiro Scrapern gestrichen, bis schließlich an einer Stelle der Chor der Tiere zu vernehmen ist, die Zeilen aus Goethes »Der Erlkönig« rezitieren!

Daneben vernimmt man immer wieder für kurze Momente andere »Klänge aus der Wirklichkeit« – Fragmente aus einer in umgekehrter Richtung vorbeifliegenden Zeit – von den Lauten spielender Kinder zu denen des schreienden Säuglings und schließlich denen des Organismus. Die Musik erzählt von der Strahlkraft des Lebens angesichts des Todes, und das Leben bahnt sich mit aller Kraft seinen Weg hinein in das Klanggewebe der Musik.

**WER REITET SO SPÄT
DURCH NACHT UND WIND?**

**ES IST DER VATER
MIT SEINEM KIND.**

**ER HAT DEN KNABEN
WOHL IN DEM ARM,
ER FASST IHN SICHER,
ER HÄLT IHN WARM.**

**MEIN SOHN, WAS BIRGST
DU SO BANG DEIN GESICHT? -**

**SIEHST VATER, DU
DEN ERLKÖNIG NICHT!**

**DEN ERLKÖNIG MIT
KRON' UND SCHWEIF? -**

**MEIN SOHN,
ES IST EIN NEBELSTREIF. -**

J. W. von Goethe, »Der Erbkönig«

ANMERKUNG ZUR DRAMATURGIE

STRUKTUR

Die von dem polnischen Schriftsteller Bruno Schulz stammenden Kurzgeschichten bilden die Quelle für die von uns präsentierten Bilder und narrativen Rätsel: Ausgehend von diesen imaginären Elementen entwickeln wir die Konturen der Figuren, ihre Persönlichkeiten und die Bindungen zwischen ihnen. Zudem ließen wir uns durch den formalen Aspekt des Buches »Tree of Codes« von Jonathan Safran Foer inspirieren, das den Blick auf die Dimensionen der Leere, des Fehlenden, des Verschwindens lenkt. Dieses Buch beschreibt in gewisser Weise eine Geschichte auf der Basis einer anderen Geschichte, indem es ausschneidet, auswählt und löscht, aber auch das zum Vorschein bringt, was verborgen und unbewusst ist. Es vervielfacht die Möglichkeiten der Lektüre und macht sie zu einer besonderen Erfahrung. Wir wiederum haben uns entschieden, dem Zuschauer die Freiheit zu lassen, das zu deuten und zu entwickeln, was er vor Augen hat.

WER ERZÄHLT?

Wenn man in wenigen Worten eines der möglichen Gerüste der Erzählung skizzieren wollte, könnte man sagen, dass es sich um die Geschichte eines Sohnes handelt, der – als der noch Kind war – seinen Vater voller Bewunderung für eine ausgesprochen originelle Persönlichkeit hielt, welche die Wirklichkeit verwandeln und überwinden konnte. Der Vater war zugleich Leiter eines Unternehmens und Forscher, der alle Arten von Erfahrungen kreierte, von denen eine wahnwitziger als die andere war. (*Zitat: 1*) Doch im Augenblick der Handlung scheint der Vater, der extrem gealtert wirkte, alles vergessen zu haben und die Orte, die er durchquert und die Menschen, denen er begegnet, überhaupt nicht mehr wiederzuerkennen. Der

Sohn wird so zum ohnmächtigen Zeugen seines Absturzes. Er erkennt, dass er wie sein Vater werden und er seine Geschichte erben wird.

ABER WER IST TATSÄCHLICH DER ERZÄHLER DER GESCHICHTE? WER IST DER ZEUGE?

Ist es der Vater, der Jahre nach dem Ende jeder Tätigkeit in eine leere Werkstatt zurückkommt und auf der Suche nach Erinnerungen wandelnd lediglich Gespenster sieht? Oder ist es der vom Gespenst seines Vaters verfolgte Sohn, der sich an die erstaunlichen Geschichten erinnert, die jener ihm in seiner Kindheit erzählte (*Zitat 2*). Oder ist es der Landstreicher, der sich in einem verlassenem Raum einquartiert hat und uns wie im Rausch die Geschichte in einer eigenartigen Zeichensprache erzählt? Irgendwie ist es alles zugleich. Wie eine Art dreidimensionale Geschichte.

»Eine Maschine, um immer wieder Geschichten zu erfinden, eine Prägeform für Geschichten, von denen sich eine aus der vorübergehenden ergibt und die deshalb nicht auf einem Faden aufgezogen, sondern vielmehr so angeordnet sind, dass sie ein Gewebe bilden. Das ist es, was man »dreidimensional schreiben« nennen könnte – ganz gleich, welcher Punkt des Schussfadens Ausgangspunkt für einen narrativen Richtungswechsel sein kann. Jede so entstehende Masche führt einen je nach Motivverständnis zur nächsten oder zu einer anderen Masche.« (Vinciane Despret, Philosophie, »Au bonheur des morts, récits de ceux qui restent«, S. 33)

RAUM UND ZEIT

Bei der anfänglichen Suche des Sohns und des Erbes, das ihm sein Vater hinterlassen hat, geht es um die Frage der Verwischung der Grenzen zwischen den drei Reichen – dem Mineralreich, dem Pflanzenreich sowie dem Tier- und Menschenreich –, dem Durcheinander

**HIER BEGANN MEIN VATER,
VOR UNSEREN AUGEN
DAS BILD EINER ERTRÄUMTEN
GENERATIO AEQUIVOCA
ANZUFERTIGEN, DAS BILD EINER**

...

**PSEUDOVEGETATION UND
PSEUDOFAUNA, DAS BILD
DER PRODUKTE EINER
FANTASTISCHEN FERMENTATION
DER MATERIE.**

**ES WAREN GESCHÖPFE, DIE NUR
ZUM SCHEIN DEN LEBEWESSEN -
WIRBELTIEREN, KRUSTENTIEREN
UND GLIEDERFÜSSERN -
GLICHEN.**

Zitat 1 – Bruno Schulz, Die Zimtläden
(darin: »Traktat über die Schneiderpuppen«),
München, Hanser-Verlag 2009, S. 61

**I HEAR
THE ROOTS SPEAK
UNDER THE TURF
OLD TALES AND
ANCIENT SAGAS
A FATHER A SON
I HEAR
UNDERGROUND
WHISPERS
DARK NAMELESS
THINGS**

Zitat 2 – Adela, Act II

der Zeiten – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft –, der Durchlässigkeit realer und erfundener Räume.

Die Außenwelt, der Wald, die Pflanzen, der Wind, die Vögel, aber auch die Geräusche der Stadt durchdringen die Mauern des Labors. Jeder der innerhalb der weißen Mauern ihres Arbeitsplatzes isolierten Forscher ist eifrig mit seinem Forschungsgegenstand beschäftigt, d. h. fremden Wesen, die ebenso zur Tierwelt, z. B. Vögel und Käfer, und zur Pflanzenwelt, z. B. Wurzeln und ein Baum, wie zur Welt der Musik gehören können. Die Instrumente kommen unter dem Einfluss des Atems und der Hand in Bewegung, werden lebendig und in die Erfahrung mit einbezogen. Die beobachteten Gegenstände werden auf diese Weise zu denkenden, autonomen Wesen, die in Reaktion darauf handeln und die Wirklichkeit verwandeln. In gewisser Weise sind die Forscher durch das, was sie beschäftigt, durch jene, um die sie sich kümmern, vergiftet.

»Dagegen würde ein wirklich ökologischer Ansatz als Ausgangspunkt das vom Organismus in seiner Umgebung gebildete Ganze wählen. Anders ausgedrückt sollte »Organismus plus Umwelt« nicht als Verbindung zweier gesonderter Elemente, sondern als unteilbares Ganzes verstanden werden. Dieses Ganze ist tatsächlich das Entwicklungssystem (Oyama, 1985), und eine Ökologie des Lebens sollte sich nach meiner Überzeugung der Untersuchung der dynamischen Kräfte eines derartigen Systems widmen.« (Tim Ingold, Anthropologe [zur Frage der Ökologie und des Anthropozäns])

Die dargestellte Zeit ist die eines Arbeitstags. Die Arbeiter treffen ein und gehen wieder. Die Dinge sind stark in Bewegung, tiefgreifende Verwandlungen und Metamorphosen finden statt, aber an der Oberfläche sieht weiter alles gleich aus. Die Zeit besteht aus Löchern, aus Schichten, die ununterbrochen kommunizieren, sich überdecken oder sich umdrehen.

»Es gibt keine tote Materie, lehrte er. Der Zustand des Todes ist nur der Schein, hinter der sich unbekannte Lebensformen verstecken. Die Skala dieser Formen ist unendlich, und ihre Schattierungen und Nuancen sind unerschöpflich.« (Bruno Schulz, Die Zimtläden [darin: »Traktat über die Schneiderpuppen«], München, Hanser-Verlag 2009, S. 52)

Das ist die Frage der kleinen und großen Veränderungen. Vom Sichtbaren zum Unsichtbaren. Schließlich erstrahlt alles in sanftem Licht, der Morgen bricht an, das Äußere ist innen. Der Wald hat sich ins Schlafzimmer geschlichen.

»GEDANKEN EXISTIEREN AUCH AUSSERHALB UNSERES KOPFES. DA GIBT ES EIN ›DAS DENKT‹ IN DER WELT DER EREIGNISSE. DABEI WÜRD E ES SICH UM DIE ERSTE DIMENSION DER ZEICHEN HANDELN: SIE GEBEN EINER ANDEREN VERTEILUNG DER ABSICHTEN UND DEM INGANGSETZEN EINES GEDANKENS AUSDRUCK. DAHER SETZEN SIE DEN GEDANKEN IN GANG.«

Vinciane Despret, Philosophin,
zur Frage nach der Methode »Au bonheur des
morts, récits de ceux qui restent«

Georg Kehren

DER BAUM DER ERKENNTNIS - WURZEL AUS BRUNO SCHULZ

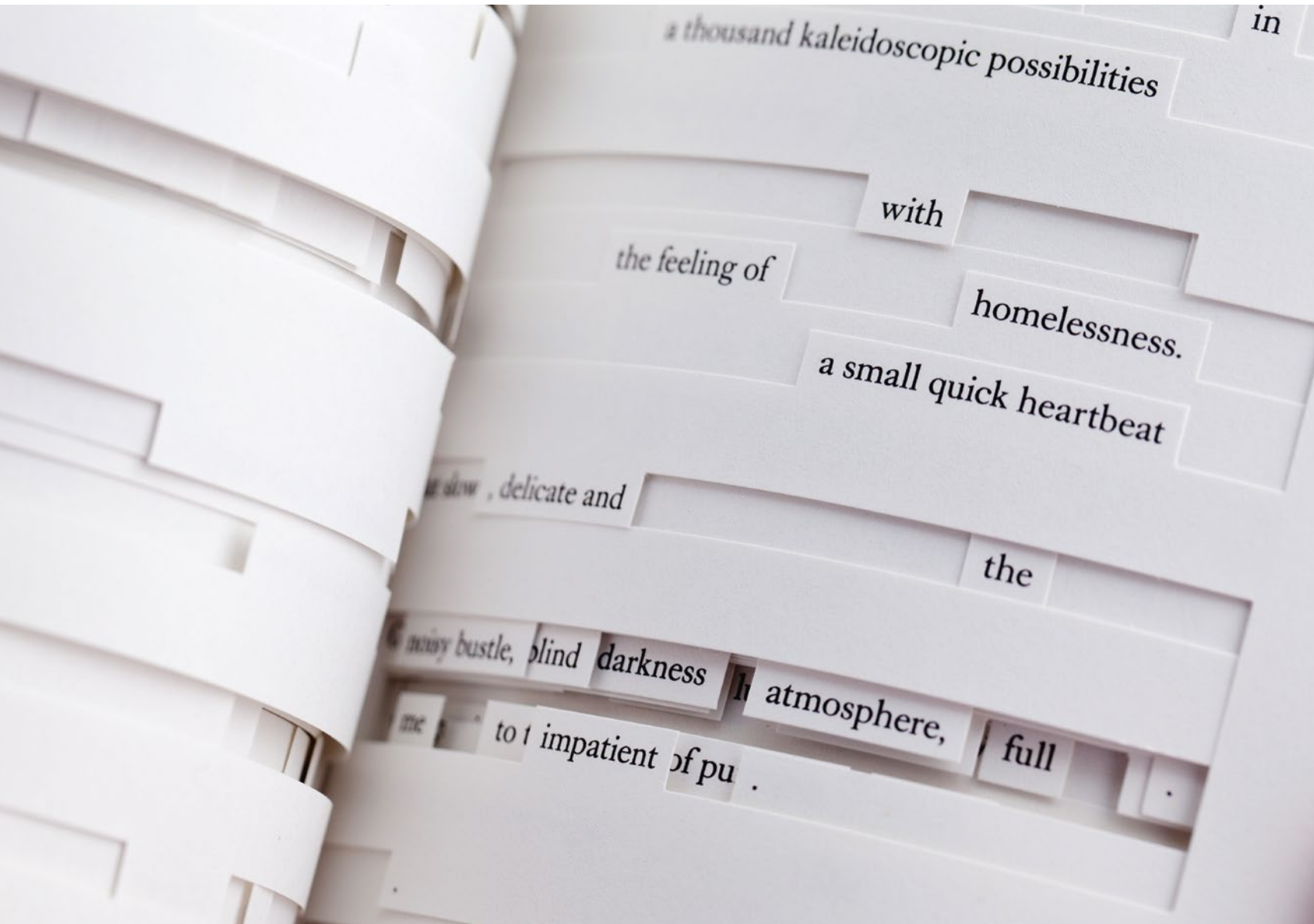
Der polnische Schriftsteller Bruno Schulz (1892 – 1942) entwarf mit »Die Zimtläden« (polnischer Originaltitel: »Sklepy cynamonowe«), einer 1934 in polnischer Sprache erschienen Sammlung zusammenhängender Kurzgeschichten, ein phantastisch-realistisch gezeichnetes Bild jener Welt des osteuropäischen Shtetls, aus der er hervorgegangen war, durchsetzt mit Motiven seiner eigenen Familiengeschichte. Die einzelnen Geschichten sind sprachlich überbordend, poetisch verrätselt, dabei auch absurd komisch, und ihr Bedeutungsgehalt erschließt sich gleichermaßen aus der erzählten, mit surrealistischen Elementen gespickten Handlung wie aus der Art und Weise der Schilderung: Mit den Mitteln der Sprache hinterfragt Schulz die Realität, legt verborgene Schichten der Wirklichkeit frei und gewinnt den von seiner eigenen Biografie gespeisten Episoden auf diesem Weg eine universale, überzeitliche Ebene ab.

Schulz lebte in bescheidenen Verhältnissen; mehrere Jahre arbeitete er ohne Passion als Zeichenlehrer und Grafiker – im Verhältnis zu seiner Umwelt wird er als schüchternes und unsicheres Gegenüber charakterisiert, das allenfalls dann Wirkung entfaltete, wenn es seinen Schülern mit leiser Stimme noch nie gehörte, rätselhafte Geschichten erzählte. Die überragende Bedeutung seiner dichterischen Produktion in ihrer ganzen Besonderheit zu begreifen, war zu seinen Lebzeiten nur einem überschaubaren Kreis Eingeweihter vorbehalten. Um Berühmtheit und Ehrung zu erlangen, lebte Schulz zur falschen Zeit und hatte die falschen Vorfahren: Wie alle jüdischen Bewohner seines Wohnorts Drohobycz wurde er nach dem deutschen Einmarsch im Getto interniert, wo er am 19. November 1942 unter nie ganz geklärten Umständen von einem Gestapo-Mitglied auf offener Straße erschossen. Die angemessene literargeschichtliche Einordnung und Würdigung dieses sprachmächtigen Zauberers und fabulierenden Bilderweltenschaffers erfolgte

postum – sie traf ihren Adressaten auf dieser Welt sozusagen nicht mehr an.

Als die eigentliche Hauptfigur der Geschichtensammlung erlebt man, geschildert aus der Perspektive des Sohnes, die Gestalt des Vaters, eines ehemaligen Textilhändlers, der sich als eigenbrötlerischer Privatgelehrter auf das Feld der Forschung verlegt. In der Wahrnehmung des Sohnes wird er dabei zum kuriosen Dreh- und Angelpunkt einer universalen Sinnsuche. Bei seinen Naturerkundungen entdeckt der Hausherr unter anderem die Welt der Vögel für sich – als faszinierter Beobachter, Züchter und schließlich als einer von ihnen. Innerhalb der Stationen, die der Hobby-Wissenschaftler in der Beschreibung seines Sohnes durchläuft, erfährt er Verwandlungen, die sich auch immer auch als Projektionen seines Sohnes, des »literarischen Ichs«, begreifen lassen: So entwickelt sich der Vater zum weltfremden Einzelgänger, zum Propheten einer neuen Etappe der Menschheitsentwicklung, zum fatalistischen Ankündiger einer neuen Spezies Mensch; er altert, wird von der Zeit überholt, schließlich durchläuft er gattungssprengende Metamorphosen am eigenen Leib: Er mutiert zum Vogel, dann zur Küchenschabe, irgendwann ist er verschwunden. Das Geheimnis um die Frage, bis wann genau er lebt und ob es ihn überhaupt noch gibt, lässt sich dabei nicht klären, erscheint viel mehr als eine Kernfrage innerhalb der Verwandlungen, durch die sich unser aller Dasein auszeichnet.

Zur eigentlichen Antipodin in seinen Bemühungen als Forscher wird für den Vater die Hausangestellte Adela, mit ihrer erotischen Ausstrahlung ein verführerisches Objekt der Begierde, sowohl für den Vater wie für den Sohn. Mit ihrem haushälterischen Pragmatismus, der jegliche metaphysische Spekulationen ausschließt, ist sie die wichtigste ernstzunehmende Gegnerin des Vaters und zugleich die gefürchtete Herrscherin in dem gemeinsam bewohnten Reich: So kommt es der blitzblanken Adela zu, mit der verkeimten, sich immer weiter ausbreitenden Federbrut ihres verwahrlosten Dienstherrn kurzen Prozess zu machen: In einer rücksichtslosen Reinigungsaktion kehrt die lebenspraktische Hausangestellte das ganze stinkende Vogelgezücht – und damit auch alle mystischen Verrätselungen – kurzerhand zum Fenster hinaus.



VISUAL EDITIONS »TREE OF CODES« BY JONATHAN SAFRAN FOER Design by Sara de Bondt Studio.

Die Verdrängung der Welt des Vaters durch eine neue, nicht immer bessere Welt erzählt sich in der Geschichtensammlung auch anschaulich am Beispiel des fortschreitenden Kommerzialisierung: An die Stelle der alten, wertkonservativen Geschäftswelt – jener »Zimtläden«, denen das Textilgeschäft des Vaters zuzuordnen war – tritt die aggressive Konsumwelt der »Krokodilstraße«, die sich Schritt für Schritt in das Stadtbild hineinfrißt und dabei unwiderruflich das Bewusstsein der Menschen verändert.

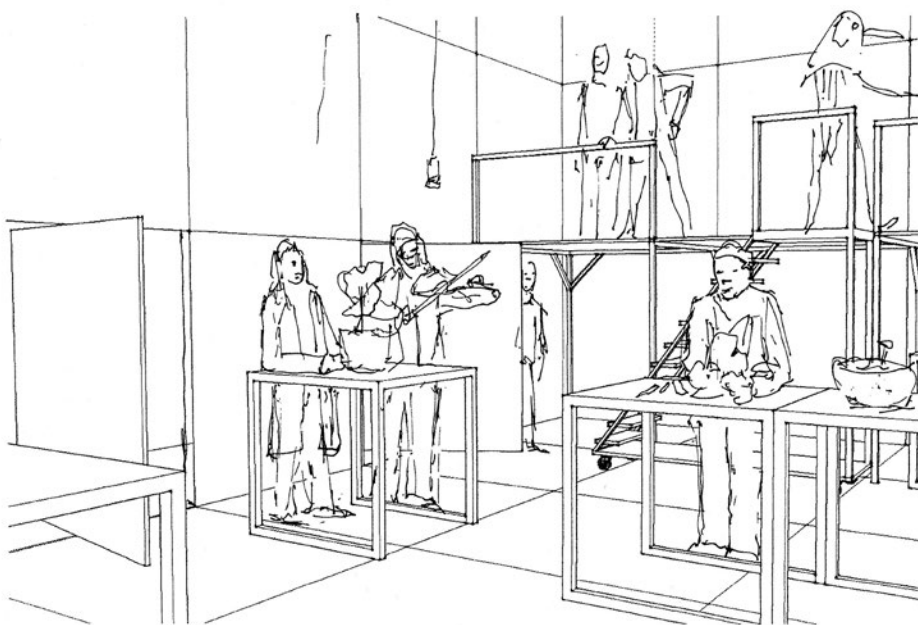
Der US-amerikanische Autor Jonathan Safran Foer, Jahrgang 1977, schuf ein literarisches Kunstwerk eigener Art, indem er aus den Texten Bruno Schulz' einzelne Wörter oder ganze Passagen ausschneidet und damit – in gänzlich subjektiver Setzung – einen eigenen Erzählstrang konzentrierte. Als habe sich jemand mit einer Schere an dem Schulz-Werk zu schaffen gemacht, ließ Foer die von ihm gelöschten Passage als Perforationen sichtbar stehen. Übereinandergelegt ergeben die wie zerschnitten wirkenden Seiten seines Buches eine literarische Skulptur, bei der die verbliebenen Worte, die sich in der Wahrnehmung des Lesers durchgängig mit den Textfetzen darunterliegender Seiten vermischen, gleichermaßen das Bewusstsein des Lesers bestimmen wie die löchrigen Auslassungen.

In der englischsprachigen Übersetzung von Schulz' »Sklepy cynamonowe« hatte nicht das Kapitel der »Zimtläden« als Titelgeschichte der Sammlung firmiert, sondern »Die Krokodilstraße«, auf Englisch »The street of crocodiles«. Bei Jonathan Safran Foer ergab sich durch Auslassung der fraglichen Buchstaben der Titel »_ _ _ _ TREE_ OF C_ O_ _ D_ _ ES«

Die australische Komponistin Liza Lim hat auf der Grundlage von Foers »Tree of Codes« das Libretto ihrer Oper entwickelt, und sie mit »Cut-outs in time« untertitelt. Dabei verdichtet sie das von Bruno Schulz entworfene Panorama auf das Moment der Sinnsuche und der Wahrnehmung von Realität. Im Verhältnis des Sohnes zu dem in seine eigene Welt entschwindenen Vater, der auch hier aberwitzige Metamorphosen durchläuft, versinnbildlicht sich das forschende Hinterfragen der menschlichen Natur und ihrer Vergänglichkeit, des Schöpfungsgedankens und des Glaubens an den Fortschritt.

Dabei nimmt es nicht Wunder, dass insbesondere der Episode der Vögel die besondere Aufmerksamkeit der Komponistin gilt. Von jeher steht das Singen der Vögel für die natürlichste Form des Musizierens, und eines der Zentren ihrer Oper bildet die Figur des »Mutant Bird«. Liza Lim versammelt ein musikalisches Ensemble unterschiedlicher Provenienz, in dem keiner nur das ist, was er zunächst den Anschein zu sein gibt: Die Grenzen zwischen Sängern, die ihr eigenes Instrument naturgemäß in sich tragen, Musikern, deren – zum Teil neuartige – Instrumente wie eine Fortsetzung ihrer selbst erscheinen, und Schauspielern, die hier stumm agieren und zum Teil als Doppelgänger anderer Darsteller fungieren, gehen fließend ineinander über. Auch auf der szenischen Ebene regiert die Metamorphose: Mensch, Tier- und Pflanzenwelt – hier wird das eine zum anderen, steht das eine für das andere.

»We are not«, he said, »long-term beings, not heroes of romances in many volumes. For one gesture, for one word alone, we shall make the effort«, ist als Motto der Selbstwahrnehmung zu erfahren. Die Idee vom menschlichen Leben als eines in sich geschlossenen Systems, in dem der Mensch sich als Hauptdarsteller eines sinnvoll gesetzten, kontinuierlich durchgestalteten Drehbuchs erleben darf, hat ausgedient. Der Einzelne ist nicht das zentrale Individuum – er ist weniger und mehr. Dies zu erkunden, nutzt er wiederum das subjektiv Wertvollste, was ihm bleibt – die Erinnerung an seine eigene Biografie und an das Herkommen der Ahnen. Alle Fragen beantwortet die Natur, in der sich der Mensch als Teil eines »Tree of Codes« wiederfindet, den man auch als einen Baum der Erkenntnis bezeichnen darf. Die Wurzeln dieses Baumes sprechen zu uns, über alle Zeiten und Individualitäten hinweg – um sie zu verstehen, muss man ihnen zuhören.



SZENENSKETCH, Massimo Furlan

Claire de Ribaupierre

MASSIMO FURLAN: EIN THEATER DER BILDER

»Ich besitze keinerlei Ausbildung als Regisseur oder Tänzer oder Sänger. Ich komme aus der Welt der bildenden Künste. Als ich begann, mit dem, was man ›Performance‹ nennt, zu experimentieren, habe ich dies mit meinem eigenen Körper getan, um mich in die Situation bineinzusetzen und um Unmittelbarkeit zu erleben. Dieser Ansatz war neu für mich. Ich wollte das kennen lernen, was sie beim Zuschauer oder bei mir selbst, dem normalen Künstler hervorrufen kann, der durch seine Beziehung zum geschlossenen Raum seines Ateliers inspiriert wird. Es war sehr wichtig, dass ich vor Publikum auftrat. Dies erklärt meine Wahl des experimentellen Wegs. Ich finde es gut, wenn der Künstler – ähnlich wie ein Narr – seinen Nimbus verliert.« (MF)

Beim Ansatz von Massimo Furlan geht es um die Frage nach dem Bild, dem Körper und der Handlung. Er liebt es, Einsatzgebiete zu erfinden, die ihre eigenen Sprachen schaffen. Dabei geht es für ihn vor allem darum, Herausforderungen anzunehmen, zu spielen, zu überraschen. »Kreativ sein« bedeutet, neue Spielflächen für sich und andere zu entwickeln, um sich gemeinsam auf eine Erfahrung einzulassen.

Aufgrund seiner Ausbildung in einer Kunstakademie und jahrelanger Zeichen- und Malpraxis räumt Massimo Furlan dem Bild einen entscheidenden Stellenwert ein. Seine Bühnenbilder, die er »lange Bilder« nennt, lassen sich als Werke der bildenden Kunst begreifen: Sie weisen einen Rahmen, Licht, Tiefe und Figuren auf. Der Zuschauer kann seinen Blick frei über diese großformatigen Gemälde schweifen und ihn auf einer Geste, einem Detail verweilen lassen. Bei diesen Werken spielt die Komposition im malerischen und bildhauerischen Sinne eine bedeutende Rolle. Das Bild wird als eine Reihe von Ebenen wahrgenommen: Der Blick durchquert die Raumschichten, erfasst die Merkmale, liest die Zeichen und bewegt sich vom Vorder- zum Hintergrund.

MIT DER LOGIK DES TRAUMS KONSTRUIEREN

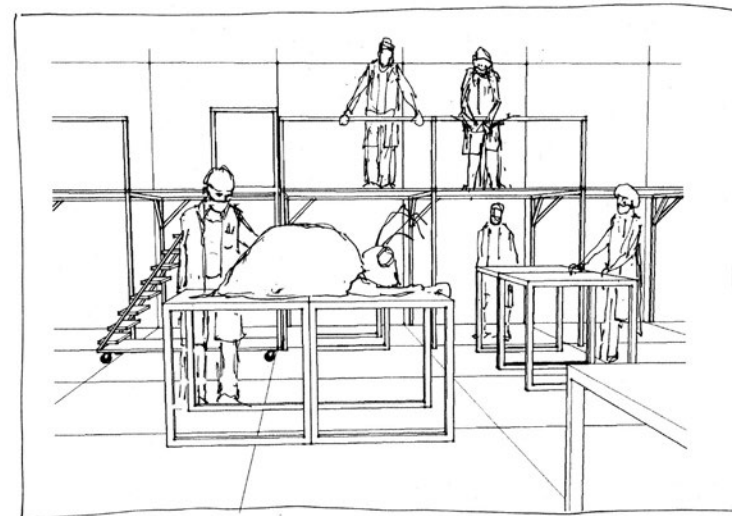
Meine Arbeit entspringt häufig einem ersten Bild, einer Vision, die vielleicht einem im Traum gesehenen Bild ähnelt. Es geht also darum, Vertrauen in die Kraft der Vision zu finden und ihr zu ihrem Recht zu verhelfen. Das Bild ist intuitiv, es hat seine Existenzberechtigung in sich selbst.» (MF)

Es handelt sich also um ein Theater der Bilder. Aber wie sieht das Zusammenspiel dieser Bilder aus? Wie sieht die Logik aus, die sie zusammenfügt und verbindet, die sie aneinanderreicht und miteinander verknüpft? Auf der Basis des Prinzips der freien Assoziationen, der Ellipsen und des Unbekannten spielt und puzzelt Massimo Furlan mit der Konstruktion, die für die Traumarbeit charakteristisch ist. Er versetzt den Zuschauer in eine einzigartige Position und nimmt Einfluss auf die Art und Weise, wie dieser die Visionen wahrnimmt, mit denen er konfrontiert wird – so als wäre er selbst eingeschlafen oder befinde er sich in einem hypnotischen Zustand, als sei sein Bewusstsein getrübt.

TATSÄCHLICH IST DER ZUSTAND, IN DEN DER SCHLAF UNS EINTAUCHT, EIN ANDERER BEWUSSTSEINSZUSTAND:

Er löst die Identitäten auf, löscht alle Kennzeichen und steigert die Sinne. Der Traum bietet ein reichhaltiges Repertoire an Gefühlen, Details, Wahrnehmungen an: Angst, Schrecken und Freude, die intensiv vom Träumenden erlebt werden, selbst wenn beim Aufwachen alle diese Zustände weichen. Manchmal bleiben einige kleine Reste, die ins Bewusstsein in Form von rätselhaften und obsessiven, intensiven und konfusen Bildern oder bruchstückhaften Erzählungen mit seltsamer Logik zurückkommen.

Auch die Wahrnehmung der Zeit wird im Traum verändert: Sie scheint Stunden gedauert zu haben, während es in Wirklichkeit nur wenige Sekunden waren. Fliehend und flüchtig kann sie erst nach



SZENENSKETCH, Massimo Furlan

dem Aufwachen bei vollem Bewusstsein analysiert werden. Doch der Traum wirkt dann unverständlich, da er nicht zur Welt der Sprache, zur Logik des Wachzustands gehört. Es ist daher schwer, ihm einen Sinn zu geben.

Was Massimo Furlan bei seiner Arbeit ausprobiert, ist auch der Sachverhalt, dass der Traum die Aufeinanderfolge von Tag und Nacht, die Ordnung des Verstands und der Fantasie umkehrt: Der Künstler setzt auf das, was durcheinander zu sein scheint, denn dieses Durcheinander ist wahrer als das, was geordnet ist. Um ein Bild zu konstruieren, um kreativ zu sein, akzeptiert er das Chaos. Er beginnt von dort aus, weil es ihm so ermöglicht wird, das »Wirkliche« zu transponieren, abzuändern, zu verformen. Die Welt, die der Künstler darstellt, ist eine nichtkausale Welt, in der zwei gegensätzliche Situationen problemlos miteinander existieren können.

EINE KURZGESCHICHTE IN BRUCHSTÜCKEN

Aber erzählen diese langen Bilderfolgen eine Geschichte? Gibt es eine diesem Theater der Bilder eigentümliche Kurzgeschichte? Wenn ja, welcher Art ist sie und wem oder was ähnelt sie? Es handelt sich um eine entstrukturierte, zersplitterte Erzählung, die der zeitgenössischen literarischen Kurzgeschichte ähnelt, wie sie Jacques Rancière in »Der verlorene Faden: Essays zur modernen Fiktion« (Verlag Passagen, Wien 2015) beschreibt. Inspiriert wird die zeitgenössische Kurzgeschichte tatsächlich durch das Prinzip des Traums, der Komplexität des Lebenden und der Unmöglichkeit seiner Wiederherstellung: Der Faden, der die Ereignisse logisch, aufeinanderfolgend, organisiert miteinander verbindet, ist ein Köder, der von denjenigen aufgegeben wurde, die sich weigern, sich der Tyrannei der Intrige und der sequentiellen Anordnung zu unterwerfen. In unserer Erfahrung mit dem Lebenden, letztendlich ebenso wie im Traum, in unserer Art und Weise, die Ereignisse und unseren Alltag zu erleben, haben wir nie den Eindruck, dass etwas logisch, fortgesetzt und organisiert ist. Das, was uns erreicht, ist immer zufallsbedingt und zersplittert. Wir werden konfrontiert mit zahlreichen Erfahrungen, Begegnungen und Zufällen, die für uns gleichzeitig passieren.

Das Leben stellt ein Milieu dar: Es ist nicht das Intervall zwischen zwei Extremen – ein Anfang und ein Ende –, sondern ein Gewebe, bei dem alles unendlich miteinander verwoben ist. Das Denken als solches ist nicht wie eine schriftliche Abhandlung, untergliedert in aufeinanderfolgende Abschnitte, die in Blockform vorkommen. »Es handelt insofern, als es sich um ein unkontrollierbares Gebiet handelt, bei dem man nicht weiß, woher die Ideen kommen und wo diese lediglich auf die Art des Träumens oder des Schlafwandeln Einfluss haben.« (S. 123). So ist das Schaffen einer kausalen Logik, das Erfinden eines Fadens ein Kunstgriff, der einer Lüge gleichkommt, »einer Lüge über die Natur des Denkens und die Art, in der es Gestalt annimmt und sich zeigt; einer Lüge über die Motive und Wege des Handelns« (S. 127). »Wahr ist eigentlich die positive Wirksamkeit der Schaden, das Nichtwissen über das, was den Gedanken und Handlungen zugrunde liegt, die Unmöglichkeit, die Beziehung zwischen der

Aufeinanderfolge der Zustände und die Verkettung der Ursachen und Wirkungen zu bestimmen, die unentschiedene Möglichkeit, dass es zu der Handlung kommt oder nicht« (S. 127). Daher, so schreibt Jacques Rancière und kommt damit zur Frage des Theaters: »ist das, was es verdient, im Theater präsentiert zu werden, das Leben in seiner ganzen Wahrheit, das in jeder Hinsicht die Grenzen des funktionalen Organismus und des zweckbestimmten Handelns sprengt. Das Leben lässt sich nicht in einer Rede erzählen, es muss sich spürbar manifestieren.« (S. 128) Und dieses Leben offenbart sich uns in Form von Bildern, Empfindungen, Schwingungen, Emotionen, Schocks.

Massimo Furlan entscheidet sich also bewusst dafür, innerhalb und ausgehend von dieser mit dem Träumen und halbawachen Bewusstsein verbundenen Ästhetik zu arbeiten: Die Bilderfolgen, die er entwickelt sind daher nicht durch einen klassischen Erzählfaden miteinander verbunden. Sie präsentieren sich wie Geheimnisse und animieren den Zuschauer, sich in Bewegung zu setzen, Merkmale zu suchen, seinen Weg in der Landschaft zu markieren – im Bild, im Kopf, für sich selbst. Er wird aufgefordert, seine eigene Interpretation zusammenzusetzen, zu verknüpfen und zu entwickeln.

DIE BEDEUTUNG DES GESTISCHEN

»Ich wollte immer die Weitergabe von Ideen und Gefühlen mit Hilfe eines Bildes und seiner Dauer, mit der Zeit, die es verlangt und die es nicht immer hat, begünstigen. Die Frage des Gefühls, die vollkommen kitschig wirken kann, bekommt dann ein anderes Gewicht, auch dank der Vieldeutigkeit des Bildes. Ich bin fasziniert von seiner Fähigkeit, unsere Wahrnehmung der Dauer, des Wirklichen, des Wahrscheinlichen umzukehren. Es gibt so viel zu tun und auszuprobieren, dass ich mich natürlich von dieser Art von Sprache angezogen fühle.« (MF)

Noch stärker als eine Kurzgeschichte übertragen die Bühnenbilder von Massimo Furlan Gefühle auf die Zuschauer. Sie erzählen keine Handlung oder eine Folge von Ereignissen, sie wecken vielmehr Empfindungen. Sie werden durchquert und bevölkert von Akteuren,



SZENENSKETCH,
Massimo Furlan

die sich vor allem durch ihre Gesten offenbaren. Im Gegensatz zur dramatischen Szene und zum Prozess des Entwickelns der Rolle sind dies hier Figuren ohne Psychologie, die die meiste Zeit über stumm bleiben. Der Text als solcher erscheint nur in dem Stück »Schiller Thriller« (2011): Dabei handelt es sich um einen Schauspieler, der die Rolle des Friedrich Schiller annimmt und eine Rede zum Thema Geschichte hält, die anlässlich seiner Berufung an die Universität Jena verfasst wurde. In anderen Werken hat die Sprache den Status der improvisierten Rede, die von

Massimo in der Regel in Gestalt einer Rolle vermittelt wird, die als Erzähler fungiert, was ein wenig an die Art und Weise erinnert, wie Fellini die Figur des Lokalhistorikers auftreten lässt, um die verschiedenen Episoden des Films zu kommentieren und zu analysieren. Dies ist so beim König in »Sono qui per l'amore« (2008), der Figur von Jaz Coleman in »You can speak, you are an animal« (2009), der Rolle von Pino Tozzi in »1973« (2010) oder aber der Rolle des Radiomoderators in »Un Jour« (2014). Die Sprache wird auch in anderer Form durch die Präsenz von Anthropologen, Historikern oder Philosophen aktiv, die in einem vorgegebenen Rahmen und häufig mittels einer fiktiven Identität theoretische Sichtweisen vermitteln: Dies gilt für Bastien Gallet, Marc Augé und Serge Margel in »1973«, die unterschiedlichen Identitäten anlässlich der jährlichen Aufführung des Eurovision Song Contest, oder Pierre-Olivier Dittmar in Gestalt einer Bauchrednerpuppe in »Un Jour«.

Abgesehen von diesen wenigen Fällen, in denen die Sprache eine Rolle spielt, ist es die Geste, die wie in einem Gemälde Vorrang hat: Die Rollen kommunizieren durch Blicke, Körperpositionen, Hand-

bewegungen usw. Es handelt sich also um eine ästhetische Verschiebung, ein Hinübergleiten von der Malerei und ihren Darstellungscodes zum Genre des Theaters und dessen Handlungsfeld, der Bühne. Die Intention des Körpers ist ebenfalls lesbar wie in malerischen Darstellungen. Sie drückt ein Gefühl, eine Emotion aus:

LEIDEN, SANFTHEIT, SCHUTZ, ÄRGER, MACHT, GLEICHGÜLTIGKEIT, EINSAMKEIT, GEWALT.

Diese Körperarbeit verlangt eine hohe Konzentration und ein starkes Ausdrucksvermögen. Daher sind es meist Tänzer, die als Interpreten in den Projekten von Massimo Furlan fungieren (Anne Delahaye, Diane Decker, Sun-Hye Hur, Young-Soon Cho Jaquet, Nicole Seiler, Ruth Childs, Gian Franco Poddighe, Stéphane Vecchione, Nicolas Leresche). Um diese Empfindungen auszudrücken, ähnelt der Körper einer vibrierenden Linie, einem Seismographen nicht unähnlich. Man könnte diesen künstlerischen Ansatz, der das Bild bevorzugt, mit der Inszenierung von »Tabelaux vivants« im Mittelalter vergleichen. Für die Schauspieler im 15. Jahrhundert ging es darum, die aus der Malerei, der Buchillustration oder der Freskenmalerei hervorgegangenen Bühnen zu beleben, wobei es sich meist um eine religiöse Ikonographie handelte. Dies bietet dem Zuschauer eine Möglichkeit, in das Bild einzutauchen, es zu erspüren und es auch zu verstehen. Häufig gibt es mehrere Ebenen im gemalten Bild, und die Theaterschauspieler sind auf einem Gerüst oder im urbanen Raum so aufgestellt, dass sie Rollenpositionen annehmen und das Bild in drei Dimensionen nachspielen. Der Begriff der Dauer wird – wie Corneliu Dragomirescu schreibt – »in den Bildern wie auf der Bühne durch die Gegenüberstellung verschiedener Orte zum Ausdruck gebracht, die verschiedene Zeitpunkte einer Geschichte darstellen.«¹

¹ »Vers une typologie des images du théâtre médiéval«, *Médiévales*, 2010/2, Nr. 59, S. 63–76, Online-Version: <http://medievales.revues.org/6074#text>

In der Welt des Mittelalters und in der primitiven Malerei hat die Geste einen zentralen Stellenwert; sie erlaubt es, Körper in Verbindung zueinander zu bringen, sie einander anzunähern oder zu distanzieren und Handlungen auszudrücken: umarmen, befehlen, trösten, schlagen, anflehen, bitten, tragen, ersticken, bestrafen, erdrosseln, niederschlagen, lieblosen, küssen, binden, unterstützen:

»DER MENSCH HAT SCHON IMMER GESTEN FÜR ODER GEGEN ANDERE VERWENDET«,

schreibt Jean-Claude Schmitt in »Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter«². Sie erlaubt es, eine Absicht, einen Ausdruck, ein Gefühl zu erfassen. Die Geste verbindet den Körper mit der Seele, sie entwickelt eine stark an Rituale gebundene Sprache und eine nonverbale Kommunikation, die letztendlich der des Kindes nahekommt: Infans, das noch nicht spricht, das gestikuliert, um sich verständlich zu machen.

Durch verschiedene Bewegungen des Kopfes, der Hände, des Rumpfes, der Beine, der Arme, durch zahlreiche Gesichtsausdrücke, durch den Blick und dessen Richtung beleben Gesten den Körper als Ganzes. Es sind Zeichen, die Sprache ersetzen, die Rhythmus, Sprechen, Emotionen erzeugen. Körperarbeit ist bei diesem Ansatz von zentraler Bedeutung: Mit dem Körper entsteht unser Bezug zu Raum und Zeit, unser Bezug zu anderen, unser Bezug zur Welt. Massimo Furlan wählt den Körper als Ausdrucksmittel und zieht den Körper der Stimme vor. Insofern ist er der Sprache des Tanzes näher.

Bestimmte Theaterstücke basieren vorrangig auf den Emotionen und der Sprache der Gesten: In »Sono qui« ist es die Angst – die Angst vor dem Dunkeln, die Angst vor dem Verlassensein, die Angst vor der Trennung –, in »Giacomo« sind es die Freude und die Trunken-

heit, die durch Schnelligkeit und Gefahr hervorgerufen werden, in »Un Jour« ist es die Furcht, der Schmerz, der Kummer.

EINE GEMEINSAME INTENTIONALITÄT

»Die Handlung entspringt von überall her, aus allen Elementen: ebenso aus den Schauspielern selbst wie auch aus dem Licht, dem Raum, der Musik. Alle arbeiten am Bild mit, bringen es in Bewegung, entwickeln es weiter, verwandeln es. Der Schauspieler, der keinen zentralen Stellenwert im System hat, sondern nur ein Element unter vielen ist, ist nicht für alles verantwortlich. Dies verlangt eine gewisse Bescheidenheit seinerseits, denn er verschwindet hinter den Elementen, er ist Teil einer Welt von Tönen, Farben und Projektionen.« (MF)

Der Künstler räumt der Präsenz des Schauspielers also ebenso viel Bedeutung ein wie dem Licht, das ihn in Form eines Bildes existieren lässt, und er vertraut der Musik die Macht des Gefühls und der Sprache an. Eine Möglichkeit, der menschlichen Präsenz wieder ihren Platz in einer Umgebung zuzuweisen, die sie mit anderen teilt, bieten Artefakte, konstruierte Räume, Tiere, natürliche Elemente. Diese Auswahl unterstreicht die Tatsache, dass wir ebenso Handlungsobjekte wie -subjekte sind: Die Handlung ist etwas Gemeinsames. Jedes Element wirkt auf die anderen ein und beeinflusst sie. So ist gemäß den Darstellungen eines der Elemente stärker als die anderen und lenkt die Rezeption des Zuschauers in eine andere Richtung. Für mich, der ich das Schauspiel in- und auswendig kenne, weil ich allen Proben und allen Aufführungen beigewohnt habe, ist es jedes Mal, wenn ich es sehe, anders – in Abhängigkeit von den verschiedenen Subjekten und vom Platz, für dessen Einnahme sie sich am jeweiligen Abend »entschieden« haben. Hinzu kommt die Art und Weise, wie sich jeder Zuschauer im System positioniert, seine Art und Weise, die Zeichen zu betrachten, zu beobachten, zu verknüpfen und wahrzunehmen.

Die verschiedenen sichtbaren oder unsichtbaren Elemente, die gesucht oder zufällig sind, funktionieren gemeinsam und kommunizieren untereinander. Alle Intentionalitäten der Schauspieler, der Techniker,

² Jean-Claude Schmitt, Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, Stuttgart, 1989,



SZENENSKETCH, Massimo Furlan

der Zuschauer, aber auch die klimatischen, atmosphärischen und technischen Bedingungen wirken gemeinsam und stellen ein komplexes Angebot zusammen. Je mehr Elemente vorhanden sind, desto schwindelerregender wird es. Die verschiedenen präsenten Elemente produzieren in einer jedes Mal einzigartigen Anordnung einen Sinn, eine Reflexion. So können die Bilder ohne Zuhilfenahme der Sprache, jedoch durch das Zusammenspiel von Interaktion, Assoziation und Gegenüberstellung zu wirken beginnen. Sie können frei, rational oder irrational zum Denken anregen. Beispielsweise lässt die Bühne in »Un Jour« genug Raum für Rollen, deren Status ambivalent ist: Man weiß nicht, ob sie Lebewesen oder Phantome darstellen. Der Blick weiß nicht, ob das, was er wahrnimmt, Wirklichkeit oder Illusion ist. Daraus entsteht eine Form von Unruhe, aber auch von Freiheit, das Gefühl, dass es Raum für alle Arten von Überzeugungen, Spielräumen und Optionen gibt.

In der Bühnenarbeit von Massimo Furlan besitzen bestimmte Bilder einen Wert oder eine performative Wahrheit in dem Sinne, dass sie den umgebenden Raum verändern, wo sie eine Spur hinterlassen und sich in das Gedächtnis des Zuschauers als Handlungen einbrennen. Diese Bilder entstehen in Echtzeit. Ich denke dabei an Folgendes: In »Gran Canyon Solitude« (2003), dem ersten Stück von Massimo, kurvt dieser auf einem alten Fahrrad mit Hilfsmotor herum und füllt

den Raum nach und nach mit Qualm, so dass die beiden weiblichen Rollen sowie er selbst durch den Qualm geschluckt werden und dann nicht mehr zu sehen sind. Der Zuschauer findet sich daher schließlich vor einem vollkommen weißen Bild, einem absoluten Nebel wieder. In »You can speak« hinterlässt der Körper von Jaz Coleman, der an den Füßen weggeschleift wird, eine Blutspur, eine rote Linie auf dem Tanzteppich. Dies ist das letzte Bild. Eine rote Spur auf weißem Grund. Ein anderes Beispiel: In »Un Jour« entfaltet Sun-Hye Hur ein weißes Laken im Format 18 mal 14 Meter und deckt damit geduldig den Holzboden und die darauf liegenden Körper ab. So verwandelt sie den Raum nach und nach in ein Schneefeld, eine Mondlandschaft, einen gespenstischen Ort. Das Bild, das sich dann einprägt, ist ein weißes, flaches Rechteck auf dem Boden: Diese makellose Weite lässt alle Körper verschwinden und macht sie unsichtbar. Diese »Bildhandlungen« wirken auf diejenigen ein, der sie betrachtet. Er wird in das Bild hineingezogen – in einem Zustand ähnlich dem der Hypnose.

Alle Zitate von Massimo Furlan stammen aus unseren Unterhaltungen sowie Texten, welche die Vorbereitungen und Proben begleiteten.

Claire de Ribaupierre

Das Thema der Vergänglichkeit spiegelt sich auch in der neu erzeugten Erzählung. Dort heißt es: »Wir sind keine langfristigen Wesen, keine Helden aus Romanen mit mehreren Bänden. Gib offen zu: Unsere Schöpfungen werden nur vorübergehend sein.

**DAS SOLLEN
WIR ALS
UNSER ZIEL
HABEN:
EINE GESTE.«**

Jonathan Safran Foer
(<http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/foer-tree-of-codes/seite-2>)

»Ich interessiere mich nicht für das Experimentieren um seiner selbst willen. Aber ich interessiere mich für Kunstwerke, die den Leser begeistern. Die einen an einen anderen Ort entführen – die reinste Magie. Wir haben uns an die Vorstellung gewöhnt, dass Kunst nur unterhaltend zu sein oder etwas Interessantes über unsere Zeit zu sagen braucht – mehr nicht. Aber es gibt etwas anderes, das sie tun kann und das nichts anderes zu tun vermag.

**UM WIRKLICH BEGEISTERT ZU SEIN,
MÜSSEN IHRE NERVEN BERÜHRT
WERDEN, MÜSSEN SIE ELEKTRISIERT
WERDEN;**

ich denke, dass Kunst dies wirklich gut kann oder dass nur Kunst dies vermag.«

Jonathan Safran Foer
(<http://www.vanityfair.com/culture/2010/11/jonathansafran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art>)



LIZA LIM, Foto: Klaus Rudolph

LIZA LIM

Liza Lim (geb. 1966 in Perth) ist eine der führenden Komponistinnen Australiens. Bedeutende Orchester (Los Angeles Philharmonic, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, BBC, WDR, SWR), Festivals (Festival d'Automne Paris, Salzburg, Luzern, Holland, Biennale Venedig und allen bedeutenden australischen Festivals) und Ensembles (Musikfabrik, Ensemble Intercontemporain, ELISION, Ensemble Modern, Arditti String Quartet usw.) weltweit spielen ihre Werke und erteilen ihr Kompositionsaufträge. Seit 2008 ist sie Professorin für Komposition und Leiterin des Centre for Research in New Music (CeReNeM) der Universität Huddersfield. Zu ihren jüngsten Arbeiten zählen ihre vierte Oper, die vom Ensemble Musikfabrik und der Oper Köln in Auftrag gegeben wurde und auf »Tree of Codes«, dem »Cut-out«-Buch von Jonathan Safran Foer, basiert, ein Violinkonzert mit dem Titel »Speak, Be Silent«, das anlässlich der Eröffnung der 40. Saison des in Genf beheimateten Ensemble Contrechamps entstand, sowie Solostücke, die neue technische Möglichkeiten für Instrumente wie Fagott (»Axis Mundi«) und Doppelschalltrichter-Euphonium (»The Green Lion eats the Sun«) erkunden. Sie verknüpft ihre Kompositionspraxis mit Denk- und Wissensaspekten wie indigener australischer Ästhetik (z. B.: »Invisibility« für Solo-cello), asiatischen Ritualformen und Aufführungspraktiken (»Moon Spirit Feasting«, eine rituelle chinesische Straßenoper), Sufi-Poetik, die von Verwirrung, Verlust, Gemeinschaft und Extase geprägt ist (»Tongue of the Invisible«), dem Kunsthandwerk des Webens und Knüpfens als modusübergreifender »Technologie für das Denken« (»Winding Bodies: 3 knots«) sowie Empathie und Intuition in einer Ökologie der Kooperation. Ihre Kompositionen werden seit 1989 von Casa Ricordi (Milano, London & Berlin) veröffentlicht und bilden mittlerweile einen 70 Werke umfassenden Katalog. Portrait-CDs von Liza Lim wurden von Hat Hut, WERGO, ABC-Classics und Dischi Ricordi herausgegeben, während andere Werke bei HCR, Neos, Aeon, Winter & Winter und Vox Australis erschienen.

SPIELZEIT 2016

TEXTNACHWEISE

Die Texte von Liza Lim, Claire de Ribaupierre und Georg Kehren sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Übersetzung der Texte von Liza Lim (aus dem Englischen) und von Claire de Ribaupierre (aus dem Französischen): Übersetzungsbüro Becker & Schulz, Köln.

Die Handlung verfasste Claire de Ribaupierre.

BILDNACHWEISE

Szenensketches: Massimo Furlan

Die Szenenfotos entstanden auf der Hauptprobe am Samstag, 2. April 2016.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Oper Köln INTENDANTIN Dr. Birgit Meyer GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTOR Patrick Wasserbauer REDAKTION Claire de Ribaupierre LEKTORAT Dramaturgie der Oper Köln FOTOS (FARBTEIL) Paul Leclair GESTALTUNG formdusche, Berlin DRUCK Köllen Druck und Verlag GmbH, Bonn

WWW.OPER.KOELN

**Germanwings
Köln-Verona**
90 Minuten nonstop
94. Opern-Festival Arena di Verona 2016

24-26 Juni	Fr-So	Carmen Aïda	N°1
30 Juni - 3 Juli	Do-So	Aïda Carmen Traviata	N°2
5-7 Juli	Di-Do	Traviata Carmen	N°3
7-10 Juli	Do-So	Aïda Traviata Carmen	N°4
12-14 Juli	Di-Do	Traviata Carmen	N°5
14-17 Juli	Do-So	Aïda Traviata Carmen	N°6
22-25 Juli	Fr-Mo	Traviata Turandot Aïda	N°7
26-28 Juli	Di-Do	Traviata Turandot	N°8
28-31 Juli	Do-So	Aïda Carmen Traviata	N°9
5-8 August	Fr-Mo	Carmen Trovatore Aïda	N°10
9-11 August	Di-Do	Aïda Trovatore	N°11
11-14 August	Do-So	Carmen Turandot Trovatore	N°12
17-19 August	Mi-Fr	Carmen Aïda	N°13
19-22 August	Fr-Mo	Turandot Carmen Aïda	N°14
23-26 August	Di-Fr	Carmen Aïda Turandot	N°15
26-29 August	Fr-Mo	Trovatore Carmen Aïda	N°16

Hotel Milano*** Arena 82 Meter	Penthouse Suites Hotels Milano, Bologna		
Hotel Bologna*** Arena 85 Meter	Hotel Gentleman***** Arena 357 Meter		
Hotel Giulietta*** Arena 106 Meter	Hotel Victoria***** Arena 377 Meter		
Hotel Colomba d'Oro**** Arena 198 Meter	Hotel Due Torri***** Arena 896 Meter		
3 Tage 3 Opern € 2495	2 Tage 2 Opern € 2295	3 Tage 3 Opern € 3495	2 Tage 2 Opern € 3295

Preise inklusive Flug, Arena-Karten, Hotel, Champagner-Frühstück auf der Piazza, Champagner in den Pausen, Transfers, VIP Lounge & Fast Track Flughafen Verona, Dinners mit den Künstlern nach jeder 3. Oper

13.30.2015 Köln

Meine Parkett-Dauerplätze, alle mittig, direkt am Mittelgang:
Reihe 1

32 30 28 26 24 22 20 18 16 14 12 10 8 6 4 2 13 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31

Reihe 11, am 1. Quergang

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19 21 23 25 27 29 31

Robert Schweitzer, Nieder-Ramstädter Str. 44, 64372 Ober-Ramstadt
Telefon 06154 3021 mail@robert-schweitzer.com www.robert-schweitzer.com

ATOL Lizenz 3509 Civil Aviation Authority London seit 1991

Ich bin zur Saison in Verona und in der Arena.

Diese Anzeige erscheint seit 1991 gleichzeitig in den Abendprogrammen des Royal Opera House London und der Opéra de Paris, Palais Garnier und Bastille.



DIANE DECKER, Yael RION



Yael Rion, Anne Delahaye



Yael Rion



Christian Miedl



Yael Rion, Christian Miedl, Stéphane Vecchione

