

## **Donaueschinger Musiktage 2009**

### **Batsheba. Eat The History!**

Armin Köhler im Gespräch mit Manos Tsangaris

AK: Beginnen wir mit dem Titel: *Batsheba. Eat The History!*, *Musiktheaterinstallation / Stationen für Schauspieler, Sänger, Chor und Orchester-Mäander*. Die Hintergründe des historischen Teils des Haupttitels „Batsheba“ dürften bekannt sein. Wie ist aber der Zusatz „Eat the History!“ zu verstehen?

MT: Bei all dem was wir tun, spielen in irgendeiner Form Vereinnahmung, ja buchstäblich Kannibalismus und Verfügbarmachung – also Stoffwechselfvorgänge – eine wichtige Rolle. Auch die Aneignung und Aufarbeitung von Geschichte ist im Grunde ein andauernder Verdauungsprozess. Dies ist der allgemeinste Nenner, den ich in diesem Zusammenhang anführen möchte. Konkret auf das Stück bezogen, sei daran erinnert, dass König David versucht, Uria auf dazu zu bringen, dass er sich das Essen einverleibt. David versucht also, sein Problem in Form des Initiierens eines genusshaften Stoffwechsels zu lösen.

Der Titel stellte für mich zunächst einmal eine Art experimentelle Anordnung dar, war doch der stoffliche Ausgangspunkt im September 2007 für mich nicht die Batsheba-Geschichte, sondern eine Meldung im Wochenmagazin „Der Spiegel“. Dort wurde von zwei Menschen in den USA berichtet, die sich in einem Internet-Chatroom ineinander verliebt haben, sich nie physisch begegnet sind, mit dem Ergebnis, dass trotz größter räumlicher Entfernung der Liebenden am Ende es in nächster Nähe zu einem Gewaltverbrechen kam. Diese Geschichte habe ich recherchiert und zum *Chatroom Murder* verarbeitet. Zu diesem Zeitpunkt wusste ich aber bereits, dass es zu diesem Stoff noch einen Komplementärentwurf geben sollte, ein zweites semantisches Feld. Ich hatte mich daher auf die Suche nach einem weiteren Stoff gemacht, der diese Geschichte einzufassen vermag, und bin schließlich in der hebräischen Bibel und auf die Batsheba-Geschichte mit König David gestoßen, die mir geeignet schien.

AK: Wir lesen aber auch noch eine ganze Reihe weiterer Untertitel, die in ihrer Vielfalt in erster Linie auf ein stilistisches Gattungskonglomerat verweisen.

MT: Es gab verschiedene Versuche, den Entwurf näher zu bezeichnen, wie zum Beispiel „Installation Opera“ oder „Semi Opera“, weil ich in dem Stück nicht nur mit Sängern arbeite, sondern auch mit Schauspielern. Auf jeden Fall findet sich eine sehr merkwürdige sachbezogene Mischung von verschiedenen Herangehensweisen an Musik und Sprache. Das Einzige, was ich mit Sicherheit sagen kann ist, dass es sich bei meinem Entwurf um Musiktheater handelt. Es liegt keine „absolute“ Musik vor, kein Theater-Theater und das Werk ist auch nicht im strengen Sinne als „Oper“ zu bezeichnen. Basis ist die altgriechische Tragödie, in der die Musik ohnehin nichts Losgelöstes war, sondern kontextuell erfunden wurde – Wort, Melos und körperliche Bewegung, sprich Tanz, waren hier zu einer Einheit verschmolzen. Musik im Altgriechischen bedeutet bekanntlich in etwa „Klangleib des Wortes“. Es gibt keinen Grund, dieser historischen Konstellation nachzutruern. Aber sie ist für uns immer wieder auch Zündfunke, um bestimmte verkarstete oder individualisierte Gebiete wieder miteinander kurzzuschließen, sozusagen zu galvanisieren, mithin in einen Stoffwechselprozess zu überführen, der a priori eigentlich immer schon vorhanden war – schon allein deshalb, weil das, was wir als „absolute“ Musik kennen, doch nur *eine* Folie ist, die sich immer wieder aus bestimmten kodifizierten Kontexten ableitet. Zudem

sollten wir nicht immer alles als selbstverständlich hinnehmen, weder den Theater- noch den Musikbegriff als eingetrocknete Schokolade immer wieder verspeisen, sondern prüfen, welche Prozesse nötig sind, damit beide wieder zum Blühen kommen – das Theater *und* die Musik.

AK: Das Stück besteht, Sie haben es angedeutet, aus zwei Stoffen. Wie werden diese miteinander verschaltet, wie gehören sie zusammen?

MT: Ich möchte mit jenem Stoff beginnen, auf den ich zuerst stieß, der aber in unserem Stück erst am zweiten Aufführungstag zum Tragen kommt: Im Internet lernen sich zwei Personen kennen. In verschiedenen Chatrooms plaudern sie miteinander und verlieben sich ineinander. *S i e* ist eine etwa vierzigjährige Mutter, die sich allerdings als ihre eigene Tochter ausgibt, auch deren Fotos und sogar deren Namen benutzt. *E r* ist in Wahrheit Mitte vierzig, gibt sich aber als achtzehnjähriger zurückgekehrter Soldat aus. Beide verschaffen sich also eine angenommene Identität. Als solche verlieben sie sich dann ineinander, und zwar über anderthalb Jahre hinweg auf eine fast unvorstellbare intensive und existenzielle Art und Weise. Diese Chats sind zum Teil veröffentlicht. Bei Wired-Online kann man sie heute noch nachlesen. Daher kann ich auch mit Sicherheit sagen, dass die beiden mit größter Leidenschaft ganze Nächte hindurch geschattet haben. Das Ganze geht soweit auch ganz gut, bis die Ehefrau des Mannes ein Paket, das die Partnerin aus dem Netz mit „echter“ Post, sogenannter *snail mail*, geschickt hat, abfängt. Sie klärt die Chat-Dame über die echte Identität des Mannes auf und denkt wohl, dass die Sache damit erledigt sei. Aber keineswegs. Die Partnerin im Netz bleibt vielmehr in ihrer angenommenen Identität, recherchiert im Umfeld des Mannes über ihn und findet im Zuge dieser Recherche einen wirklich zweiundzwanzigjährigen Mann, der zudem Arbeitskollege des Chat-Mannes ist, und sie verliebt sich im Netz auch in diesen Mann. Weil Teile der Chats kompromittierend und denunzierend in ihrer Firma ausgelegt werden, bekommen beide Männer Wind von der Sache. Es entwickelt sich ein fürchterliches Eifersuchtsdrama: mit einer Frau, über eine Frau, zu einer Frau hin, die keiner von beiden je gesehen hat.

Die historische Geschichte ist etwas kürzer erzählt: König David auf der Höhe seiner Macht geht sich abends auf dem Dach seines Palastes und sieht in einem der anliegenden Nachbarhöfe eine junge, schöne badende Frau. Es stellt sich heraus, dass es sich um die Ehefrau eines seiner Untergebenen handelt, der für ihn gegen ein befeindetes Volk, die Ammoniter, im Feld liegt. Und obwohl diese Frau verheiratet ist, lässt David sie zu sich kommen und - wie es so schön bei Luther heißt – „wohnt ihr bei“. Problematisch scheint es zu werden, als die Frau ihn wissen lässt, dass sie schwanger geworden ist. Daraufhin bestellt David ihren Ehemann Uria zu sich. Das Einzige, was er tut: Er bewirtet ihn königlich mit Essen und Trinken und schickt ihn dann nach Hause zu seiner Frau. Doch Uria macht das nicht, sondern verbringt die Nacht auf der Schwelle des Palastes bei der Dienerschaft. Am nächsten Tag wird er wieder einbestellt. Befragt nach seiner Verweigerung, gibt er moralische Gründe an: Er meint, er könne nicht, wenn er eigentlich im Kriege sei und seine Kameraden im Feld lägen, zu seiner Frau nach Hause gehen, sich die Füße waschen lassen und sozusagen privatisieren. Beim nächsten Mal versucht König David ihn, salopp gesagt, abzufüllen. Das heißt, er macht ihn betrunken und versucht ihn wieder dazu zu bewegen, nach Hause zu gehen. Und nachdem Uria sich wiederum weigert, schreibt David diesen berühmten Brief an seinen Feldherrn Joab, in dem er diesen auffordert, Uria in die vorderste Reihe zu stellen, dorthin, wo die Schlacht am Härtesten ist. Wie gewünscht, wird Uria geschlagen und stirbt. Der berühmte Held und König David wird also mittelbar zum Mörder.

AK: Im Grunde haben Sie damit die Verschaltung der beiden Stoffe umschrieben – zumindest die thematischen Felder abgesteckt, die das Stück umreißen. Es geht um Mord, um Schuld, Schuldhaftigkeit, es geht um Macht und Machtmissbrauch, um Verlangen und Begehren und es geht um Täuschung und Entfremdung, Sie haben aber auch immer wieder zwei andere Aspekte, sprich Themenfelder, ins Gespräch gebracht, die aus meiner Sicht einer näheren Erläuterung bedürfen. Sie schrieben in einem anderen Zusammenhang auch, es ginge in Ihrem Stück um Prothetik und Kannibalismus.

MT: Ich lege großen Wert darauf zu betonen, dass es hier nicht um eine gewaltsame Parallelsetzung dieser beiden Geschichten geht. Erstrebenswert ist es also nicht, aus dem Stück herauszugehen und zu sagen: „Aha, dieser Rechtsanwalt ist die zeitgenössische Version von König David.“ So einfach ist es nicht. Im Zentrum stehen weniger lineare Geschichten als vielmehr menschlich-soziale Zustände. In diesem Punkt möchte ich ausnahmsweise die Gedankenwelt der Nachmoderne in Anspruch nehmen. Auch unser Bewusstsein funktioniert ja auf fast beängstigende Weise diskontinuierlich. Es ist unmöglich zu sagen: „Ich als Liebender liebe und liebe und liebe und ich als Hassender hasse“, sondern wir haben alles blitzartig, in schnellsten Folgen in uns. Auch Goethe hat irgendwann gesagt, dass wir auch blitzartig zum Mörder werden können, wenn die Umstände entsprechend sind. Und geistig funktioniert dieses Umklappen noch viel rapider und radikaler. Wir denken uns ein Ich-Kontinuum, das es aber gar nicht gibt. Auch die Buddhisten kennen kein Ich in diesem Sinne, und ich glaube da auch nicht daran. Das sind Zustände, die miteinander korrespondieren oder auch nicht korrespondieren. Bestes Beispiel ist für mich das Autofahren: Ich bin Fußgänger und habe beim Laufen so einen sublimen Groll auf die Autofahrer und diese Blechkisten, die da mit Gestank und Lärm vorbei rauschen. Und dann, wenn ich selbst Auto fahre, bekomme ich genau den gleichen sublimen Groll auf die Fußgänger: „Schon wieder so langsam über den Zebrastreifen, wie kann man nur so pennerig ...“ Mit dem Einsteigen ins Auto, werden wir zu anderen Menschen. Dies nur als ein kleines Beispiel aus dem Alltag für die vielen Ichs in uns. Deshalb stehe ich auch nicht für eine lineare Dramaturgie innerhalb meiner Stücke. Viel wichtiger sind mir da diese Gelenkpunkte und Gelenkkonjunktionsbegriffe, die Sie genannt haben: Täuschung, Entfremdung, Begehren, Kannibalismus, ja das Sich-Einverleiben und der Aspekt der Prothetik. Es ist doch erstaunlich, wie viele Prothesen – geistige Prothesen, Kommunikationsprothesen – wir gegenwärtig im Alltag so benutzen. Schon der Rundfunk ist ein prothetisches Hilfsmittel: Wir haben da ein Gerät, das zu uns spricht oder vor sich hin spricht, es tönt oder es tut alles Mögliche – man kann deutlich sagen: als Prothese. Denn solange ich einen bestimmten gesellschaftlichen oder sozialen Kontext nicht erlebe – die Dorfgemeinschaft, den Tanz oder das gemeinsame Musizieren (alles Dinge, die das Medium nicht mittransportieren kann) – benutze ich etwas anderes. Und umgekehrt ersetzt dieses Andere natürlich dann auch prothesenhaft Dinge, die auf diese Art und Weise verschwinden. Denken wir nur daran, wie das Musizieren mit Instrumenten durch die häufige Nutzung neuer Medien in der Gesellschaft immer weiter zurückgeht. Es gibt also offenkundig soziale Bedürfnisse, die man mit Hilfe von Prothesen zu befriedigen oder zu kompensieren sucht. Auch das Internet ist eine solche Prothese. Man hat statistisch nachgewiesen, dass das Internet drei Hauptfunktionen hat: Elektronischer Postversand, Suchmaschine und Pornografie, wo es doch nur darum geht – auseinander geschnitten nach bestimmten Bedürfnissen und Lustbarkeiten – große Titten und Schwänze zu zeigen, um das einmal ein bisschen grob zu sagen. Und das hat aus meiner Sicht auch eine sehr stark kannibalistische

Seite. Wir zerschneiden die Körper anderer und versuchen sie uns anzuverwandeln, einzuverleiben. Das meine ich überhaupt nicht moralistisch, jeder Mensch soll damit umgehen, wie er will.

AK: Noch gar nicht gesprochen haben wir über den Begriff des Orchester-Mäanders. Bezieht sich dieser auf die soziale Implikationen der Institution Orchester?

MT: „Orchestra“ meint im griechischen Theater den Tanzplatz. „Orchester“ ist mithin ein Topos, der nicht allein auf solche soziale Kategorien wie Masse und Individuum und deren Verhältnis zueinander zielt, sondern auf einen Raum, innerhalb dessen man sich bewegen kann. Und „Mäander“ geht auf einen Fluss in Kleinasien zurück, der diese typische Form hat, die man sich darunter vorstellt: ein Fluss, der sich zwar in eine Richtung bewegt, insgesamt aber sehr viele Schlingen macht, also auch einen Raum bildet. Des Weiteren kennen wir natürlich den Mäander aus vielen gotischen Ornamenten, aber auch aus tantrischen Darstellungen in Indien. In unserem Zusammenhang bezieht sich der Begriff zunächst einmal auf die Tatsache, dass das Orchester nicht in der kodifizierten Form à la Schuhkarton des Wiener Musikvereins benutzt wird: vorn sitzt das Orchester und wir, das Publikum, lauschen mit geschlossenen Augen ergriffen der Masse, die da auf dem Podium agiert. Auf eine gewisse Art und Weise ist aus meiner Sicht diese Konstellation heute fragwürdig geworden. Vor einhundertfünfzig Jahren waren die Leute ja schon davon erschlagen, so viele gemeinsam musizierende Menschen zu erleben. Heute legen wir zu Hause individuell eine Konserve ein und die spezielle Präsenz des aus den Lautsprechern tönenden Klanges reicht aus, uns zu überwältigen. Außerdem ist Musik heute überall verfügbar. Ich höre zu Hause die „Neunte“, und wenn ich das Hören unterbrechen muss, drücke ich die Pausentaste, und schon stoppt dieser ganze Klangapparat, wann ich es will. Es ist mir beim Komponieren sehr wichtig, diese veränderte Rezeptionssituation mitzureflektieren. Schließlich komponiert man nicht in irgendwelche sozial vorgeprägten Abgussformen hinein. Selbstverständlich respektiere ich auch die überkommenen Formen. Es gibt ganz große zeitgenössische Kolleginnen und Kollegen, die diesen Rahmen wunderbar auf ihre Art und Weise für sich nutzbar machen. Ich muss mich damit immer wieder kritisch auseinandersetzen, um meine ästhetischen Ansätze auch auf einen menschlichen Aspekt zurückzuführen. Ich bin ja nicht der Erste, der so etwas macht. Einige Kollegen wie Cage, Globokar oder Kagel, Wolf, Rzewski, um nur einige zu nennen, haben auf diesem Gebiet ja bereits vorgearbeitet und die vielfältigen sozialen Implikationen, die bei dem komplexen Thema „Orchester“ eine Rolle spielen, künstlerisch aufgegriffen. Das hatte ja in den 60er und 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts durchaus auch seine Berechtigung. Diese Aspekte spielen in meinem Stück keine zentrale Rolle. Sie scheinen bestenfalls immer wieder durch, schon allein deshalb, weil wir über 24 Stunden hier in Donaueschingen – mäandernd über sechs oder sieben teilweise simultane Spielstätten – ein Stationentheater bauen, durch das das große Orchester zwangsläufig in Einzelgruppen gegliedert wird. Trotz dieser Aufgliederung tut man etwas zusammen – die Musiker und Schauspieler unter- und miteinander und die Publika ebenso. Und dies halte ich für ganz wichtig. Denn es ist wie mit der Liebe: Wenn man sich immer in die Augen blickt und sagt, ich liebe dich, dann verschwindet die Liebe irgendwann (Dieser Satz kommt übrigens auch im Stück vor und ist teils zitiert. *Sich ständig anzublicken ist unerträglich für die Liebe, denn Auge in Auge schafft Distanz.*). Wenn man aber gemeinsam etwas tut, reist, sich beschäftigt, mit Dingen auseinandersetzt, dann befruchtet sich diese Liebe über diesen gemeinsamen Stoffwechsel auch permanent neu.

AK: Wir erleben ja in Donaueschingen viele kurze, etwa sieben bis acht Minuten dauernde, teilweise synchron ablaufende Aktionen. Das heißt, der Fluss des Stückes wird nicht nur nicht festgelegt, sondern auch permanent unterbrochen. Ist diese dramaturgische Form die einkomponierte Pausentaste, die Sie vorhin erwähnt haben?

MT: Jein. Im Grunde sind diese beiden Verfahren schlecht zu vergleichen, denn bei meinen kleinen Zyklen handelt es sich ja um kurze, in sich abgeschlossene Stücke mit Anfang, Mitte und Ende. Die Unterbrechungen sind hier also komponiert. Und – zumal in jenen Teilen, die am ersten Abend zur Aufführung kommen – wird nicht nur thematisiert, wie die Musiker miteinander musizieren, sondern auch, wie wir als Publikum Teil dieses Prozesses werden. Auch hier findet sich eine Form von Individuation. Der Begriff „Individuum“ ist für mich von besonderem Interesse. Er heißt „unteilbar“. Und in diesem Moment, in dem wir uns gemeinsam in einer Gesprächssituation befinden, werden wir gemeinsam zu etwas Unteilbarem. Das ist mehr als die isolierte Vorstellung von: da sind Sie und hier bin ich – wir definieren uns vielmehr gegenseitig.

AK: Deshalb müssen wir noch beim sozialen Aspekt der Musikwahrnehmung bleiben. Wie Sie schon sagten, wird in diesem Stück nicht nur das Orchester in viele Teile gegliedert, sondern auch das Publikum. Zudem hat der Besucher die Möglichkeit, sich den Ablauf des Stückes in gewisser Weise selbst zusammen zu stellen. Daraus resultiert eine vollkommen andere Rezeptionshaltung, bei der die konkrete Situation, der bewusst gewählte Raum in dem das Geschehen sich vollzieht, mit einfließt.

MT: Ich bin in diesem Punkt sehr zurückhaltend, weil sich an dieser Stelle ganz schnell das Verdachtsmoment einstellt, hier würde so etwas wie Interaktion und Publikumbeteiligung evoziert, in einem Sinne, wie es in den sechziger Jahren gerne und berechtigt betrieben wurde. Ich lege großen Wert darauf, festzuhalten, dass das bei meinen Arbeiten nicht so ist. Niemand braucht sich davor zu fürchten, mit den Musikern zu improvisieren oder Luftballons aufblasen zu müssen. Im Gegenteil: Je näher und je spezifischer der Besucher in eine Spielsituation hineingeführt wird, je näher er den Agierenden teilweise physisch ist, desto mehr lege ich Wert auf die Integrität der Form, auch der Aufführungsform, weil ich den Werkcharakter nicht zugunsten einer vordergründigen Soziabilität auflöse. Indem ich aber mit dem Rahmen spiele, innerhalb dessen wahrgenommen wird, hinterfrage ich selbstverständlich zugleich auch den Rezeptionsakt als solchen. Ich glaube, dass sich heutzutage die Benutzeroberfläche von Öffentlichkeit ganz anders darstellt als noch vor einhundertfünfzig Jahren, als die technischen Medien noch nicht eine solche zentrale Rolle spielten, schon allein deshalb, weil in jener Zeit Öffentlichkeit in der Öffentlichkeit hergestellt wurde – auf der Agora sozusagen, oder, in unseren Bereich übersetzt, im Konzertsaal oder im Theaterraum usw. Heutzutage ist die politische Meinungsbildung aber eher in den Brennpunkt des privaten Raumes hinein verlegt. Erscheint beispielsweise beim abendlichen Fernsehen Kanzlerin Angela Merkel auf dem Bildschirm, fein gekleidet mit einem wunderbaren rosafarbenen Kostüm, das uns Seriosität und allerfeinste deutsche Tugenden vermittelt, wählen wir sie eventuell lieber als irgend jemanden, der sich gerade mit der „falschen“ Krawatte zeigt. Ich banalisiere das nicht, sondern möchte damit nur sagen, dass für uns der Ort der Öffentlichkeit etwas ganz anderes bedeutet als das eben noch vor Jahrzehnten der Fall war. In der Lesbarkeit von Rahmenbedingungen haben wir alle eine unglaubliche Virtuosität entwickelt, auch Formate als Subtext mitzulesen. Wir haben sukzessive, nahezu unmerklich, gelernt, die Formate zu verstehen, in denen da gerade „gesendet“

oder in denen etwas intendiert wird. Wir lesen alle mit, wer uns gerade einmal wie auch immer beeinflussen oder uns übers Ohr hauen will. Auch diese Form von Zynismus wird mitgelesen. Auch mein Stück spielt mit derartigen Formatwechseln: Mal sitze ich unmittelbar vor einem Ensemble, ein anderes Mal stehe ich weiter weg und sehe andere, wie sie gerade inmitten von etwas sitzen, wo ich mich eben noch befand. Ich sehe mich buchstäblich mitthematisiert; und ich sehe auch, mit welcher merkwürdigen Lächerlichkeiten ich in der betreffenden Situation ausgestattet war. Ich werde insofern individualisiert, als dass ich auf mich selbst als etwas Unteilbarem oder auch Teilbarem blicken kann. Aber ich hoffe auf eine spielerische Art und Weise. Die Kästner-Halle habe ich bewusst *Wellness-Bereich* genannt, der David-Bereich in der Bauschule heißt *Public Viewing* – oberflächlicher geht es ja kaum noch! Man denkt dabei an die Public Viewings, die in Deutschland mit der letzten Fußballweltmeisterschaft groß und populär geworden sind. Während man daran erinnert wird, sieht man nun aber auf König David, und schon stellen sich im Betrachter die unterschiedlichsten Schaltkreise her, verbinden sich die unterschiedlichen Rahmen und Formate. Wir sind äußerst geschult, diese zu lesen. Und hier bei diesem speziellen Rahmen, den Donaueschinger Musiktagen, mit ihrem sehr eigenen Kontext, bekommt das Ganze zusätzlich noch eine ironische Ebene. Überall im Stück finden sich unterschiedliche Formate: Da haben wir diese vielen, kleinen, individuellen Geschichten am ersten Abend, die dreißig Mal wiederholt werden, dann am nächsten Tag im Schloss und in der Christuskirche wieder andere Dispositionen: in der Christuskirche eine, die in den Bereich der Klangkunst verweist, und im Schloss eine Aufführungssituation, bei der die Teile nur noch fünfmal wiederholt werden, weil die Publikumsgruppen ein bisschen größer sind. Und auch zuletzt, in der Donauhalle, also beim *Chatroom Murder*, findet sich keine konventionelle Aufführungssituation. Hier wird das Publikum in zwei Teile geteilt, sitzt Rücken an Rücken. Beide Besuchergruppen schauen in eine dieser häuslichen Szenen und lesen den Chat mit. Dann gibt es eine Pause, in der das Publikum die Plätze tauscht, und danach spielen wir exakt noch einmal dasselbe Stück. Der Besucher hat dabei erst einmal auf die eine und dann auf die andere Szene geschaut. Während es für den einen Teil des Publikums die Exposition ist, ist es für den anderen Teil der Schluss beziehungsweise der zweite Teil des Stückes.

AK: Diese Perspektivwechsel sind ja gerade in diesem Stück ein wesentliches Gestaltungselement – auch hinsichtlich der Besetzung der Rollen, die sowohl von Sängern als auch von Schauspielern verkörpert werden.

MT: Zunächst einmal muss ich sagen, dass es sich um eine furchtbar verunreinigte Form handelt; ich habe ja eingangs schon von einer Semi-Oper gesprochen. Ich habe gelernt, und das fasziniert mich auch daran, dass die verschiedenen linguistischen Folien, auf denen das Geschehen jeweils passiert, so unterschiedlich sind. Sie scheinen so nah miteinander verwandt, aber Schauspieler und Musiker funktionieren unglaublich unterschiedlich. Proben mit Schauspielern sind derart anders als Proben mit professionellen Musikern, und beides ist für mich hoch faszinierend und interessant. Wenn ich einen Schauspieler dazu bringe, streng nach Partitur, also à la Melodram genau in einem Zeitkoordinatensystem zu funktionieren, dann fühlt er sich stark gegängelt und springt aus seinem Sprachsystem heraus. Und wenn ich von einem Musiker verlangen würde, einmal ein paar Sätze frei zu sprechen und mit seinem Nachbarn auf ganz natürliche Weise zu kommunizieren, würde dieser sich auch ganz unwohl fühlen. Das heißt, diese so nah beieinander liegenden linguistischen Systeme funktionieren völlig unterschiedlich. Und das Faszinosum für mich ist, innerhalb eines Stückes, innerhalb unterschiedlicher Situationen – inhaltlich, räumlich oder

architektonisch – diese sehr unterschiedlichen Sprachen so miteinander zu verbinden, dass die einzelnen Berufsstände sich damit auch wohl fühlen. Und das hat ganz konkrete Konsequenzen. Sie werden nirgends im Stück eine Stelle finden, an der ich die Schauspieler zwingen, auf „Schlag“ zu agieren. Ich gebe ihnen zwar gelegentlich ein Zeichen, einen Wink, aber sie können immer schauspielern. Und auch die Musiker werden da abgeholt, wo sie sich am wohlsten fühlen. Also auch aus dieser Perspektive ist das Stück nicht mit den Entwürfen der sechziger und siebziger Jahre vergleichbar, wo es doch immer wieder mal üblich war, dass die Musiker zwischen der Musik gelegentlich auch szenisch agieren mussten. Das würden wir heute so kaum mehr akzeptieren. Es ist mir also ganz wichtig, die diversen linguistischen Voraussetzungen der einzelnen Gewerke zu berücksichtigen.

AK: Damit sind wir im Prinzip bei den Materialien, die Sie benutzen. Sie sind bildender Künstler, Poet, Sie arbeiten mit Licht, Klang, mit Instrumenten und Elektronik, mit Video und Szene, schreiben für Schauspieler und Musiker. Wenn ich Sie richtig verstanden habe, verstehen Sie sich in erster Linie aber als Komponist. Ich will damit sagen, dass offenkundig alle materialen Komponenten, die Sie einsetzen, musikalisch gedacht sind. Wie sind diese dramaturgisch nun in den Prozess eingebunden? Ein wichtiger Teil des Materials scheint mir auch die Raumdisposition zu sein...

MT: Das ist eine weitere interessante Perspektive auf das Stück und seine Form: Das Stationentheater entspricht im Grunde genau der Form des Festivals „Donaueschinger Musiktage“; es ist sozusagen festivaltypisch. Ein Stationentheater waren die Musiktage schon immer – auch vor 20 oder vor 50 Jahren – nur werden sie als solches nicht wahrgenommen.

Die Verlinkung der gewählten Orte mit dem Stoff und umgekehrt hat sich dann sukzessive mit der Arbeit entwickelt. Und dann passierte Folgendes: Struktur trifft Stoff, Stoff sucht wieder Struktur, Struktur wirkt sich dann wieder auf den Stoff aus – also auch da findet ein Stoffwechsel statt. Und irgendwann haben wir uns dann entschieden, mit der Kästner-Halle einen Raum zu wählen, in dem viele kleine Stationen mit vielen kleinen Publika möglich sind. Ein Ort, den man geradezu spielerisch, meinerwegen auch kulinarisch entdecken kann, wo man nicht gewaltsam in die Materie hineingestoßen wird. Am zweiten Tag haben wir den Luxus, im Spiegelsaal des Schlosses spielen zu dürfen – also an einem echten feudalen Ort. Und nicht zufällig spielt dort die Hauptszene mit König David und Uria. Zudem ist der Spiegelsaal jener Ort, in dem ansonsten Bankette und dergleichen stattfinden, es ist der Ort, wo ansonsten gegessen wird. Nicht zufällig heißt dieser Teil des Stückes *Eat!* Für den Chat, der wie konventionelle Theaterszenen funktioniert, mit Schauspielern, die auch richtig kleine Szenen spielen, wählten wir die Donauhalle, weil sie die besten Voraussetzungen für diese Situation mitbringt und weil dort eine angemessen große Zahl von Besuchern hineinpasst.

Zum Material ist zu sagen, dass ich die heterogensten Materialien miteinander verbinde. Es geht also um eine verbindliche Art und Weise, Unterschiedliches miteinander in Beziehung zu setzen. Wir leben ja nun bekanntermaßen in einer Zeit, in der uns im ganz normalen Alltagsleben die medialen Schaltungen schier um die Ohren fliegen. Das ist heute für die meisten völlig normal, beispielsweise das Mozart-Requiem zu hören und währenddessen den Abwasch zu machen, nebenher vielleicht sogar noch den Fernseher stumm laufen zu lassen. Interessanterweise fühlen sich die meisten Menschen in solch einer Rezeptionssituation heimischer als im Konzertsaal. Und für mich stellt sich angesichts des medialen Overkills die Frage, wie sich diese mediale Vielfalt auf dem Musiktheater sinnfälliger und kritischer miteinander verbinden

lässt. Meines Erachtens ist das mit der klassischen Guckkastenbühne und ihren Bedingungen nur noch bedingt möglich.

AK: Wir sprachen einerseits von der beiderseitigen Individualisierung des Publikums und des Orchesters, andererseits von der damit einher gehenden Zerschneidung dieser beiden Gruppierungen. Zerschnitten wird in Ihrem Stück aber auch der Zeitfluss bzw. der kontinuierliche energetische Fluss, der sich zwischen der Doppelmasse Orchester/Publikum üblicherweise bildet, der Wahrnehmungsprozess wird permanent unterbrochen. Ist das nicht auch eine gewisse Gefahr für den Rezeptionsprozess?

MT: Das ist nicht auszuschließen. Wir werden sehen. Das ist die große (auch logistische) Aufgabe. Aber man könnte das Phänomen auch genau anders herum betrachten. In der oben erwähnten auseinanderfliegenden Welt unseres Alltags, auch unseres Alltagsbewusstseins, stellt sich die Frage nach dem Blickwinkel, nach dem Ort des Bewusstseins, das die diversen Aspekte von Wirklichkeit immer wieder neu zusammenfügt auf zugespitzte Weise. Und von daher wird der/die Einzelne zum eigentlichen Ereignisort des Theaters, wörtlich: „Was Schaubar macht“. Und die Leistung des Rezipienten, die vielen Aspekte der Aufführung in sich neu zu formen, zu bilden und zu verstehen, ist eben nicht nur am Rande mitgedacht, sondern wird zu einem zentral wichtigen Aspekt des Werks.

Dezentralisierung der Spielstätten und der sozialen und Ensemble-Konstellationen bedeutet umgekehrt ja eigentlich Zentrierung. Ich bin als einzelne Person oder als ganz kleine Publikumsgruppe auf einmal in der Mitte; ich bin buchstäblich die Mitte des Universums, das da um mich herum kreist. Wissen Sie: Analysieren, also Auseinanderschneiden ist das eine – der Vorgang des Synthetisierens vollzieht sich dann aber umso intensiver. Der Hörer ist die zentrale Schaltstelle, wo sich alles zusammenfügt – und das bis zum Ende des Stückes, wo es aus zwei unterschiedlichen Perspektiven wahrgenommen wird. Der Besucher hört zunächst ein Klanggebilde, das er mit einer szenischen Situation verschaltet, um dasselbe beim zweiten Hören mit einer ganz anderen szenischen Situation in Verbindung zu bringen.

Mit uns und in uns bildet das Kunstwerk seinen Raum, nirgends sonst. Und gerade innerhalb einer dezentralen Disposition werde ich mir gewahr, dass ich es bin, die oder der das Stück zusammen fügt. Der Hörer wird also zentriert und zugleich individualisiert. Da gibt es keine Masse, die an Stelle meiner selbst verstehen könnte. Und auch keine Maschine.