

„Und wenn es gelingt, verschmilzt auch alles“

Das mediale Theater von Manos Tsangaris

von Raoul Mörchen

Am Anfang hört man ... eine Frau, die singt und auch Geige spielt, eine männliche Stimme, die einzelne Worte spricht, ein Horn, ein Harmonium, eine Vogelpfeife und einige Geräusche. Und man erblickt aus völliger Dunkelheit ... eine kleine Bühne, darauf vier Musiker, in ihrer Mitte eine bisher noch stumme Schauspielerin, projizierte Worte auf der Rückwand. Die Personen auf der Bühne sind nur dann deutlich zu erkennen, wenn die ihnen zugeordneten Scheinwerfer sie ins Licht stellen. Oder, wenn sie sich selbst ins Licht stellen – mit Taschenlampen, zu klein und schwach zwar, um sich ganz aus dem Dunkeln herauszuheben, aber immerhin stark genug, um die Aufmerksamkeit des Publikums gelegentlich auf einen Teil ihres Körpers oder eines Instruments zu richten.

Es scheint, als dürften sie selbst entscheiden, wann sie was für wie lange beleuchten, doch genau so wie Projektionen und die großen Saalscheinwerfer, so fügen sich auch die kleinen Taschenlampen genau ein in den kompositorischen Plan von Manos Tsangaris. „Relief oder Die Buchstabenrevolte“ heißt das Werk, das partout nichts dem Zufall überlassen will: nichts Hörbares und auch nichts Sichtbares. Diesen Anspruch erhebt schon der Untertitel. Tsangaris nennt sein Stück nicht einfach „Musiktheater“, sondern „Raumdichtung“. Als „Raumdichtung“ will „Relief ...“ die sinnlichen Erfahrungsmomente des Zuschauers und Zuhörers in ihrer Ganzheit zu einem Kunstraum verdichten. Damit zielt Tsangaris in zwei Richtungen: nach vorn, weg von der gewaltenteilenden Oper, aber auch weit zurück: *Es geht um die Integration von Wort, Geste, Rhythmus, Musik, Licht. Nichts bleibt draußen. Und wenn es gelingt, verschmilzt auch alles. Das wäre mein Wunsch. An diesen Punkt hat sich die europäische Kunst eigentlich immer zurückgesehnt: siehe die Geburt der Oper, siehe „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ – Wagner, siehe Stockhausen. Und ich bin so vermessen zu glauben, daß das möglich ist.*

„Relief oder Die Buchstabenrevolte“ – eine „Raumdichtung für Sprecherin, Sopran, Violine, Horn, Harmonium, Sampler, Sopransaxophon, stummen Darsteller, Bühneninstallation, Zuspelungen, Textprojektion und Lichtquellen“ – „Relief oder Die Buchstabenrevolte“ – ein Gesamtkunstwerk? Durchaus, und doch ist man besser beraten, hält man sich an das Vokabular des Komponisten. Darin taucht vor allem ein Begriff immer wieder auf: die mediale Konjunktion. Denn es geht dem Musiktheater von Manos Tsangaris nicht von vornherein um die Verschmelzung, sondern zunächst eben um die Verbindung verschiedener Medien: die Verbindung von Musik und Wort, Schrift und Bewegung, Licht und Körper,

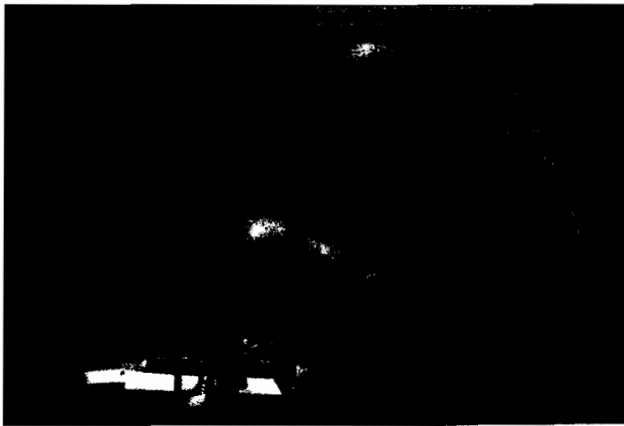
spricht: die Vielfalt dessen, was sich als Material dem Komponisten anbietet und vom Publikum wahrgenommen werden kann. Folgen wir der Vorstellung des Komponisten, so bildet sich zwischen zwei kompositorisch verbundenen Medien eine Art Gelenk, und kommen nun noch mehr Informationen oder Medien hinzu, so darf man sich weiter vorstellen, entsteht eine möglicherweise sehr komplexe Struktur, ein plastisches Gebilde, das sich im Raum aufspannt, am Ende sogar selbst zum Raum wird.

Manos Tsangaris komponiert solche Räume. Das Wort „komponieren“ nimmt er dafür in seiner Allgemeinheit wörtlich: Es heißt ja bloß „zusammenfügen“. Was, das bleibt offen. Musik im herkömmlichen Sinne, „Musikmusik“, wie Tsangaris sie nennt, ist in seinen Kompositionen jedenfalls nur ein möglicher Baustein von vielen. Denn was als Material taugt, ob Geige, Wassereimer, Taschenlampe oder Videoprojektion, ob Melodie- oder Armbewegung (oder gleich alles zusammen), entscheidet und begründet jedes Werk für sich allein. Letztlich, so erinnert Manos Tsangaris, adelt doch die Kunst ihr Material, nicht umgekehrt: *Wenn jemand nicht klavierspielen kann, dann nutzt es auch nichts, daß Beethoven tolle Klaviersonaten geschrieben hat – dann ist das Klavier eigentlich auch ein blödes Instrument. Das Material selber ist doof. Oder es ist eben heilig und universal. Aber so für sich kann es nichts. Für sich gibt es das Material gar nicht. Deshalb habe ich Schwierigkeiten mit dem herkömmlichen Materialbegriff. Denn was ist das wirklich, das Material des Stücks? Die Kaffeekanne, die da vielleicht auf dem Tisch steht, ist ja nicht das Material des Stücks. Sondern: Die Verknüpfungsform wird zum eigentlichen Material. Irgendwann.*

Wenn aber alles in eine Komposition sich einfügen läßt, falls es der Klärung seiner Absichten dient, dann ist das Komponieren vor schwerwiegende neue Entscheidungen gestellt. Denn wie soll man umgehen mit solchem Material, wie läßt sich die mediale Vielfalt überhaupt kompositorisch sinnvoll nutzen, welche Kriterien gibt es für die Verbindung, die Konjunktion, etwa von Licht und Bewegung oder von Klang und Farbe? Dafür sind kaum je verbindliche Antworten formuliert worden. Und auch die medial restlos verstopfte Alltagswelt, so Tsangaris, schafft keine wirkliche Orientierung.

Aus diesem Dilemma zieht er schon Ende der siebziger Jahre, zu Beginn seines Studiums an der Kölner Musikhochschule, radikale Konsequenzen: *Wir haben uns alle an die Medien, ans Fernsehen, an den Computer, ans Radio, an Handy, an E-mail und so weiter gewöhnt, aber wenn wir es genauer betrachten, müssen wir sagen, daß das alles völlig verrückt und wahnsinnig ist. Die Leute sitzen auf den*

Straßen in irgendwelchen Blechinsekten und rasen mit Verbrennungsmotoren durch die Gegend und halten das für normal. Das ist aber völlig wahnsinnig, wenn ich es genau betrachte. Und zwar wahnsinnig nicht nur, was den ökologischen Kontext betrifft, sondern auch den entwicklungs geschichtlichen, den physischen. Es gab ein derartiges Accelerando in den Medien, in der Technologie, daß ich hingegangen bin, gerade in den allerersten Arbeiten, die einzelnen Mittel, die dann zur Verfügung stehen, so einzusetzen, daß sie miteinander überhaupt wieder Verbindungen eingehen, die ich in Frage stellen kann.



Schüler und Lehrer

Von den Musiktheater-Kompositionen seines Lehrers Mauricio Kagel kennt er zu dieser Zeit nur wenige. Anregungen von außen meidet Tsangaris eher, als daß er sie sucht, um sich möglichst unvorbelastet auf die von ihm als vordringlich eingeschätzten Probleme einlassen zu können. Das offizielle Erstlingswerk, die 1978 entstandene „Studie“ für Akteur und Licht, scheint denn auch von nichts mehr ausgehen zu wollen. Radikal der völlige Verzicht auf akustisches Material, radikal auch die Beschränkung auf die Komposition von Bewegung (einer einzigen Person) und (weißer) Beleuchtung. Am Anfang steht ein Blackout. Aus der totalen Verdunkelung der Bühne wie des Zuschauerraums heraus wird mit kompositorischen Mitteln ein wahrnehmbarer Raum erst gestaltet. Ein einzelner Scheinwerfer, so schreibt die Partitur vor, wird bis auf fünfunddreißig Prozent seiner Leuchtstärke aufgeblendet. Im matten Lichtkegel auf der Bühne ein einzelner Mensch, auf Hände und Füße gestützt, das Gesicht gen Boden, den Körper steil empor gedrückt, ... „wie eine Skulptur“, so die Anweisung des Komponisten. Ein zweiter Scheinwerfer wird aufgeblendet, auf fünfundfünfzig Prozent diesmal, der erste verlischt. Nach dem nächsten Blackout kniet der Mensch, die Hände wie ein Fernglas vor den Augen, und fixiert das Publikum. Dann dreht er den Kopf langsam von links nach rechts. Zehn Sekunden soll diese Bewegung dauern, und sie wird begleitet von einem Crescendo des Hauptscheinwerfers von null auf hundert Prozent. Für eine halbe Minute ist die Bühne nun hell erleuchtet – bis Blenden und Blackouts das Seh-



Johannes S. Sistermanns in „Studie“

feld des Publikums und die Gesten seines Gegenübers wieder rhythmisieren, schattieren und verhüllen.

Nicht ganz zufällig ist die „Studie“ für Akteur und Licht das Opus Eins von Manos Tsangaris. Sehr entschieden suggeriert sie, das hier ein Anfang gemacht werden soll. Für einen Moment wischt die „Studie“ die Geschichte beiseite und beginnt wie von vorn: Bei der Frage, wie man Licht und die Bewegung und Gestik eines Menschen auf der Bühne unter kompositorischen Gesichtspunkten sinnvoll miteinander verbinden kann. Was geschieht, wenn Licht verlischt, es wieder angeht, und das, was wir sehen, anders ist, als wir es erwartet haben? Und wie reagiert unsere Wahrnehmung darauf, wenn die Bewegung eines Körpers zeitlich parallel geführt wird zur Bewegung des Lichts, das uns ja überhaupt erst gestattet, diese Bewegung wahrzunehmen? Diese Fragen nach der Konjunktion der Medien, die in der „Studie“ aus gutem Grund mit sehr elementarem Material nur formuliert werden, ziehen sich als roter Faden durch alle Werke, die seitdem entstanden sind. Doch die Fragestellung ist ein inhaltliches Bindeglied nicht nur zwischen einem Kunstwerk und dem nächsten, sondern sie führt uns letztlich sogar heraus aus der Kunst hinein in unsere Alltäglichkeit: als grundsätzliche Hinterfragung der Verbindungen der einzelnen Medien in unserer Umwelt und Technologie und den Modi ihrer Wahrnehmung: *Das Leben ist spannend. Wir sind nur im Alltagsstrott nicht in der Lage, das wahrzunehmen. Und wenn wir dann irgend eine Art von Kunsthohlspiegel vorgeführt bekommen, wenn Sachen aus dem alltäglichen Leben miteinander in Verbindung gesetzt werden, wie es das im „Alltag“ – nicht möglich ist, dann gewinnen wir im Glücksfall ein Bewußtseinsmoment, das uns das Staunen überhaupt erst einmal wieder ermöglicht.*

Wie stark Kunst als Hohlspiegel Erfahrungen und Reize der Alltagswirklichkeit bündelt und als gleichsam klärendes Zerrbild auf den Rezipienten zurückwirft, beziehungsweise ob sie überhaupt als Hohlspiegel erhalten soll, diese Frage erfährt bei Manos Tsangaris keine pauschale, sondern stets nur eine fallweise Beantwortung. Zwar reflektiert jede Kunst per se auch die Gesellschaft, der sie entstammt, doch muß diese Reflexion nicht not-

wendigerweise auch ihr Inhalt sein: Das Gros der abendländischen Musik hat sogar bewußt einen großen Bogen um dieses Thema gemacht. Auch Tsangaris nimmt es nicht vorbehaltlos an. Sehr genau differenziert er jeweils den Grad und die Mittel, mit denen ein Stück auf die Welt da draußen reagiert.

Selten treten dabei die Bezüge zum Alltag schon auf der inhaltlichen Ebene so direkt und deutlich zu Tage wie in dem 1988 im Auftrag des Hessischen Rundfunks produzierten Hörspiel „Grundfleisch“ für zwei Sprecher, Stimme und Geräusche. Die Idee zu dem rund zwölfminütigen Stück kam Tsangaris vor dem Fernseher. Eine Sendung über Herbert von Karajan begleitete den greisen Musiker und seine Frau in allerlei privaten und beruflichen Situationen, eine Fahrt im nagelneuen Porsche ebenso einbegriffen wie eine Probe mit der Sopranistin Jessye Norman, die Karajan später als einen „historischen Moment“ bezeichnete. Der Grund für diese außergewöhnliche Einschätzung einer für einen Dirigenten eigentlich eher gewöhnlichen Situation war der Sendung selbst allerdings nicht zu entnehmen.

Karajans Bestreben, zu Lebzeiten bereits dieses eigene Leben als Teil der Geschichte zu begreifen und zu konservieren, führte das ein ums andere Mal direkt in die Groteske – sicher nicht nur in den Augen von Manos Tsangaris. Berühmt-berüchtigt ist die schon familiäre Zusammenarbeit mit der Führungsetage des japanischen Konzerns Sony, die Karajan angeblich bis zum sprichwörtlich letzten Atemzug beschäftigte. Sony hatte als Pionier der Digitaltechnik einen für Karajan offenbar sehr verlockenden Weg gefunden, eine musikalische Aufführung in zuvor nicht gekannter technischer Perfektion und scheinbar unbegrenzter Dauerhaftigkeit festzuhalten: nach der Markteinführung der Compactdisc in Karajans letzten Lebensjahren auch optisch mittels der sogenannten Bildplatte, die freilich die Hoffnungen, die Sony und Karajan in sie setzten, dann doch nicht erfüllte.

Obwohl nun „Grundfleisch“ den Kult um Herbert von Karajan und seine Selbst-Historisierung mit kaum verhohlenen Spaß auf die Schippe nimmt und dabei Motive aus der erwähnten Fernsehsendung genußvoll variiert und überzeichnet, ist die Kritik am Star und der ihm zugedichteten mythischen Aura nicht das A und O des Hörspiels. Zwar ist Karajan Zielscheibe des Spotts, doch als Zielscheibe eben nur ein Name, ein Platzhalter. Eher als um eine konkrete Person und ihre konkrete Rolle im Hier und Jetzt, Gestern oder Morgen geht es in „Grundfleisch“ um eine allgemeinere Untersuchung medialer Situationen und Verhältnisse, hier: um die Relation von angeblich Groß zu angeblich Klein, von bedeutsam zu unbedeutsam, von großer Kunst zu kleiner Kunst oder gar keiner Kunst. So lassen sich in dem Hörspiel sehr deutlich zwei Ebenen unterscheiden, die in einem solchen Spannungsverhältnis stehen: eine Schicht der großen Worte über große Taten und eine Klangsicht

aus kleinen Geräuschen und unartikulierten Lauten. Gleichwohl wird niemandem der Perspektivwechsel verborgen bleiben, der sich vollzieht schon bei der leisesten Hinterfragung dieser beide Pole und der Richtigkeit ihrer Wertschätzung: denn tatsächlich werden die großen Dinge, weil sie sich zur Größe bloß aufspielen, sehr rasch lächerlich und klein, und tatsächlich erfährt man die kleinen Dinge, die Geräusche und Laute nämlich, als groß, weil akustisch dem Ohr durch gezielte Mikrophonierung und Verstärkung nahe gebracht. Im Hohlspiegel der Kunst rücken die Dinge so für einen Moment auf einen Platz, von dem man meinen könnte, daß er ihr eigentlicher wäre.

In den zurückliegenden zwei Jahrzehnten hat Manos Tsangaris seine kompositorische Arbeit immer auch als Teil einer musikalischen Grundlagenforschung begriffen: einer Grundlagenforschung durchaus im wissenschaftlichen Sinne – mit dem Ziel einer genauen Erkundung spezifischer Materialqualitäten, der Möglichkeit ihrer Nutzung und Kombination und ganz besonders einer Erkundung des Rezeptionsverhaltens auf Seiten des Publikums. Wie Forschung in den klassischen Natur- und Geisteswissenschaften, so zielt auch Tsangaris' Idee einer ästhetischen Forschung auf die Möglichkeit einer Verwertung ihrer Ergebnisse. Das Experiment ist weniger denn je Selbstzweck: Wie jeder ernsthaften Forschung geht es nicht um den bloßen Versuch, sondern um Erfolg.

Noch entschiedener als die meisten seiner Generationskollegen ist Manos Tsangaris Empiriker. Gerne schließt er seine Gedanken zur Kunst ab mit dem Zusatz „... wenn's denn funktioniert“. So muß denn schon der Titel der frühen „Studie“ in diesem Sinne wirklich wörtlich genommen werden: Sie will – wie die Arbeiten, die folgen – ihre Objekte studieren, ihr Wesen, ihre Beschaffenheit, ihre Bedingungen erkennen und daraus lernen. Das versteht sich längst nicht von selbst. Karlheinz Stockhausens „Elektronische Studien“ etwa, rund fünfundzwanzig Jahre zuvor entstanden, hatten mit diesem eigentlichen Aspekt jedes Studiums nie etwas im Sinn. Sie fragen nicht, wie etwas ist, sondern behaupten, daß etwas sei. Inzwischen ist die heroische Avantgarde, so möchte man sagen, einer empirischen gewichen, ein Wandel, der sich in vergleichbarer Weise auch in anderen Künsten bis hin zur Philosophie vollzog. In ihm manifestiert sich nicht allein eine geschichtlich bedingte Skepsis vor technokratischen Allmachtsphantasien, vor Systemgläubigkeit und Erlösungspathos, sondern auch – positiv gewendet – ein wachsender Respekt vor der Geltung subjektiver Wahrnehmung – gerade im künstlerischen Bereich.

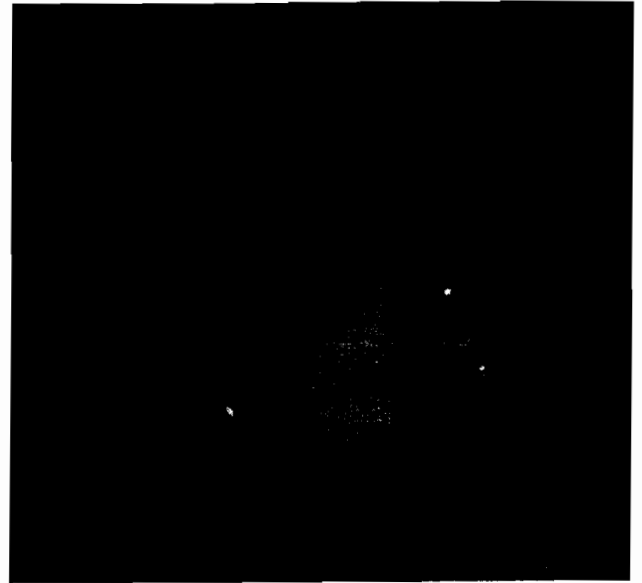
Ein untrügliches Indiz für das geänderte Selbstverständnis der ästhetischen Arbeit als resultatorientierte Forschung ist bei Manos Tsangaris der an vielen Stellen nachzuweisende Rückgriff auf einmal erprobte Material- und Problemkonstellationen. Es sind – kaum überra-

schend – vor allem die größeren, umfangreichen Arbeiten, die von dem profitieren, was sich in vorangegangenen Studien bewährt hat.

Hatte Manos Tsangaris 1980 mit dem Stück „o. T.“, also „ohne Titel“, erstmals den Versuch gewagt, das Verhältnis von Publikum zu Ausführenden auch in rein quantitativer Hinsicht zu verändern, indem nämlich ein siebenköpfiges Ensemble für nur einen einzigen Zuhörer in seiner Mitte spielt, so ist die Idee einer Limitierung des Publikums später ein ganz zentraler Gedanke in dem großen, seit 1993 entstandenen Zyklus „winzig. Musiktheaterminiaturen/Theater für ein Haus“: *Es hat mich nachhaltig beschäftigt, zu sehen, was passiert, wenn man versucht, die relativ kodifizierte Anordnung, die in einem Konzert herrscht, umzudrehen. Normalerweise sitzt eine bestimmte Anzahl von Musikern auf der Bühne, und dann gibt es ein möglichst großes Auditorium. Im „winzig“-Zyklus dagegen kehren sich die Verhältnisse insofern um, als plötzlich nur noch zwei, drei, vier Leute, im allgemeinen also ein ganz kleines Publikum dasitzt in einem Raum, der auf diese Leute hin komponiert worden ist.*

In „winzig“ geht das Musiktheater auf den Jahrmarkt. Verborgen wie in kleinen Schaubuden, so erwarten das Publikum hier hinter den Türen eines Hauses kleine Sensationen: musiktheatralische Miniaturen von meist nur wenigen Minuten Dauer. Und wie im Falle der Schaubuden, so trifft man auch in „winzig“ oftmals auf Türsteher oder Platzanweiser, die die draußen wartenden Leute hineinführen und auch abzählen, damit jeder einen Sitzplatz bekommt. Von denen gibt es in manchen Stücken vier, fünf oder sechs, in einigen, etwa dem „Sessellift“, einer Miniatur, die eben in einem Fahrstuhl spielt, sogar nur einen oder zwei, je nach Größe der Kabine. Gegenüber der gewohnten Konzertsituation mit ihrer räumlichen Distanzierung von Ausführenden und Publikum und den klaren Mehrheitsverhältnissen verschärft sich in „winzig“ die Wahrnehmungssituation für den Zuhörer/Zuschauer, sie wird enger und fokussiert sich: weil er sich beobachtet fühlt, weil er nicht in der Masse untertauchen kann, weil ihm für nachlassende Aufmerksamkeit gar keine Zeit gegeben wird. In seiner erzwungenen Vereinzelung kommt der Zuhörer/Zuschauer nicht mehr umhin zu verstehen, daß er allein es ist, dem dieses ganze Theater gilt, daß alle mediale Linien, ob Licht, Bewegung, Geräusch, Musik oder Wort, in ihm selbst erst zusammenlaufen und sich berühren und schneiden.

Ein anderes Beispiel für die Verwertung und Erweiterung einer frühen Einzelstudie ist das rund halbstündige Ensemblestück „An die Vorwelt“ für großes Ensemble, Sprecher, Dirigent-Solisten und Licht, entstanden 1996 im Auftrag der Kölner Philharmonie. In der Partitur kehrt neben dem Konzept der musikalisierten Lichtführung aus der schon erwähnten „Studie“ für Akteur und Licht unter anderem auch die eines Anfangs aus dem Off wieder, den Tsangaris mehr als zehn Jahre zuvor



„Lethargischer Rhaps“ aus „winzig“.

Bild: Peter D. Hartung

erstmalig in seinem Stück „Monde“ entwickelte: Jemand kommt auf die Bühne – in diesem Falle der damalige Intendant der Kölner Philharmonie, Franz Xaver Ohnesorge – er begrüßt die Gäste und hält eine Rede. Sie ist Teil der Komposition, ohne daß sie sich als solcher gleich zu erkennen gäbe. Nach kurzer Zeit erscheint eine Angestellte

An die Vorwelt

I. Meias sehr verdrüben Damesse und Herrmannen II. Im Kabinenraum III. Meas Tempore

„An die Vorwelt“. Copyright 1996 Thürmchen Verlag, Köln

des Hauses, überreicht dem Intendanten eine offenbar wichtige Notiz, dann taucht eine ältere Dame auf, die auf der Bühne ihren Platz zu suchen scheint, später kommen noch mehr Menschen auf die Bühne. Einige von ihnen nehmen Platz an den Pulten des Ensembles und scheinen sich schon einmal einspielen zu wollen, während der Intendant noch immer redet und in seinem ausufernden Vortrag wiederholt vom Widerspruch eines anderen Sprechers, des Musiktheoretikers Heinz-Klaus Metzger, unterbrochen wird. Derweil ist bald das gesamte Ensemble auf der Bühne versammelt. Die zunächst eher beiläufig erklingenden Töne verdichten sich mehr und mehr – bis schließlich die Oboe den Kammerton A zum Stimmen vorgibt, damit aber bereits den zweiten Satz des längst begonnenen Werks einleitet (siehe Notenbeispiel).

Egal zu welchem Zeitpunkt das Publikum den Kunstgriff von Tsangaris durchschaut, es hat den eigentlichen Anfang des Konzerts immer schon verpaßt. Das Stück schleicht unbemerkt aus der Alltagswelt in die Kunstwelt. Das ist nicht sein Thema, wohl aber ein Teil seines Anliegen: die Aufmerksamkeit für den Rahmen zu schärfen, in dem ein Kunstwerk sich ereignet: *Wir nehmen ja unheimliche Sachen als selbstverständlich hin, die zwingende Voraussetzungen sind, damit so etwas überhaupt stattfinden kann. Zum Beispiel die Abgeschlossenheit des Raums, die akustischen Bedingungen, das Ritual des Auftritts und des Abtretens, die Funktion des Dirigenten. In den sechziger Jahren hat man das kritisch reflektiert, hat gefragt, ob das alles gesellschaftlich auch korrekt ist. Diese Frage aber stelle ich in der Form erst einmal gar nicht. Denn was mich viel mehr interessiert, ist, mit dem Ganzen so zu spielen, es so zu verschieben in seiner eigenen Architektur, daß die Zuhörerinnen und Zuhörer auf sich selbst geworfen werden. Am Ende steht da eine Frage, die wichtiger ist: Was passiert mit mir plötzlich? Wenn's klappen würde, wär's so, als hätte sich alles ein bißchen verschoben. Und dadurch verschiebt sich sozusagen punktsymmetrisch auch mein Platz, da wo ich sitze, auch ein bißchen. Für mich ist auch Musik eine situative Kunst. Ich will das nicht verabsolutieren, es geht nur um meinen persönlichen Ansatz. Und „situativ“ bedeutet, daß ich eben so einen Raum wie die Philharmonie, so ein Haus, erst einmal wörtlich nehme, versuche, wahrzunehmen, versuche, die alltäglichen Funktionen, die sie ja nun hat, und die alltäglichen Rituale auch wahrzunehmen, und in irgendeiner Form ... nicht zu adaptieren, aber darauf zu reflektieren.*

Das bringt uns endlich zurück zu unserem Ausgangspunkt, zu „Relief oder Die Buchstabenrevolte“. Wie „An die Vorwelt“, so ist auch „Relief ...“ im eigentlich Wortsinne eine Sinfonie: der Zusammenklang einer Vielzahl von medialen Einzelstimmen. Der Rahmen ist bei „Relief ...“ ungleich schärfer gezogen. Das Stück beginnt nicht im Off, sondern nutzt genau den umgekehrten Effekt: den Effekt des Blackouts. Das Publikum betritt einen verdunkelten Raum. Die Dunkelheit soll dabei wie eine Schleuse funktionieren – eine Schleuse zwischen der Alltagswelt

und dem Kunstwerk, das dann wie aus dem Nichts heraus entstehen kann. Welche Anfangssituation und welche Rahmensetzung die jeweils vorteilhafteste ist, das entscheidet das Stück im übrigen nicht allein: Wie viele andere Entscheidungen trifft Manos Tsangaris sie eben im konkreten Hinblick auf die spezifische architektonische und soziale Situation der späteren Aufführung. War im Falle von „An die Vorwelt“ die Philharmonie (als klassischer Konzertsaal) sowohl Aufführungsort als auch Thema des Werks, mußte darum also die Wahrnehmung des Publikums für den Raum noch geschärft werden, so hat die Ortsbesichtigung im Fall von „Relief ...“ zu einem ganz gegensätzlichen Ergebnis geführt: weil thematisch nicht relevant, eher störend, wird die Spezifik des vorgegebenen Raums, ein Gemeindesaal in Donaueschingen, durch die Rahmensetzung und Anfangsgestaltung gezielt der Aufmerksamkeit des Publikums entzogen.

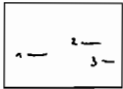
Doch bevor wir nun wieder zu weit voraus greifen: Worum geht es überhaupt in „Relief oder Die Buchstabenrevolte“? Die Frage schließlich ist durchaus berechtigt. Anders nämlich als die meisten Arbeiten von Manos Tsangaris erzählt die im Frühjahr und Sommer 2000 entstandene Raumdichtung eine wirkliche Geschichte. Es ist die Geschichte der griechischen Göttin Persephone, die Tochter der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter. Als sie Blumen pflückt, wird sie von Hades in die Unterwelt entführt. Erst auf massiven Druck der empörten Mutter läßt Hades seine Gefangene wieder frei, gibt ihr zuvor aber noch einen Granatapfelkern zu essen. Damit bindet er Persephone auf ewig an sich – wenn auch nur für ein Drittel eines jeden Jahres: *Es geht also um das Auftauchen dieser Figur aus dem Schlaf, aus dem Tod, aus der Unterwelt, aus Zonen der Dunkelheit, dann ein Moment von Gegenwart und das anschließende Wiederabsteigen.*

Neben Persephone und Zeus/Hades steht und auf einer Nebenbühne rechts vom Auditorium von einem stummen Darsteller personifiziert wird, gibt es in „Relief ...“ mit dem „Buchstabenchor“ noch eine dritte Theaterfigur. Nachdem Tsangaris bereits in seiner Raumdichtung „Schichtwechsel: Wie geht's Ihnen?“, gewissermaßen dem Schwesterstück von „Relief ...“, mit der Projektion von Buchstaben, Silben, Worten und Sätzen auf die Bühnenrückwand gearbeitet hat, wird diesen Projektionen in „Relief ...“ nun eine eigenständige Rolle zugewiesen: die Rolle eben, die im antiken griechischen Drama der Chor einnahm. Projiziert von einem Video-Beamer reflektiert, kommentiert und resümiert ein stummer Text das Geschehen auf der Bühne.

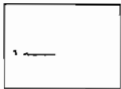
Daß Manos Tsangaris seine Werke sehr genau auf eine konkrete mediale Situation, auf ein bestimmtes Format hin komponiert, hat zur Folge, daß sie zum Teil nur unter erheblichen Schwierigkeiten von ihrem Ursprungsort an einen anderen gebracht werden können und allgemein schwer zu dokumentieren sind. Ein Transfer in ein anderes Medium – etwa von der Bühne auf Schallplatte

RELIEF ODER DIE BUCHSTABENREVOLTE

Raumdichtung für Sprecherin, Violine (Sopran), Horn in F, Harmonium, Sampler (Sopranaxofon), stummen Darsteller, Bühneninstallation, Zuspielungen, Textprojektion und Lichtquellen 2000



1 Die Lieben 2 Kleinen 3 Dinge



1 ... die hervorschießen. 2 Körnung 3 purpur

„Relief ...“. Copyright 2000 Thürmchen Verlag, Köln

oder ins Radio – verändert ihren Charakter so nachhaltig, daß ein solcher Transfer, wenn er das Stück nicht beschädigen soll, nur über den Umweg einer kompositorischen Bearbeitung zu leisten ist. Sie muß gewährleisten, daß das Defizit in einem medialen Bereich ausgeglichen wird in einem anderen. Für die Ton-Dokumentation von „Relief ...“ für den auftraggebenden Südwestrundfunk begnügte sich Tsangaris mit einem vergleichsweise geringfügigen kompositorischen Eingriff: In der Rundfunk-Fassung übernimmt ein Sprecher die Rolle des Chors, spricht also aus, was zuvor allein lesbar war. Damit freilich verändert sich das ganze Stück: Der medial ungleiche Dialog zwischen der sprechenden Protagonistin und dem stummen Buchstabenchor verwandelt sich in ein Zwiegespräch. Aus der „Raumdichtung“ wird eine „Radiodichtung“. So wie die Raumdichtung die spezifische Wahrnehmungssituation im Theaterraum kompositorisch gestaltet und verdichtet, so gestaltet und verdichtet nun die Radiodichtung die spezifische Wahrnehmungssi-

tuation im akustischen Raum, im Radoraum: Die Musik kann nicht nur das sein, was klingt. Musik, das sind unterschiedliche Ströme, Sprachmedien, die sich zueinander verhalten, gegenseitig schneiden und in Proportionen setzen. Da gibt's eben eine Lichtmusik und eine raum-plastischen Musik, die gesprochene Sprache, die gesungene Sprache, die projizierte Sprache. All dieses Elemente müssen in der Balance, im Fluß sein, damit das Ding funktioniert. In der Radiodichtung reduziert es sich natürlich, aber auch da habe ich versucht, daß die Sprachanteile, die semantischen Anteile und die musik-musikalischen sich in irgendeiner Form gegenseitig befördern und ergänzen. Wichtig dabei ist dann auch, daß ich versuche, die syntaktischen Zusammenhänge nicht von vornherein zu zerschlagen. Gerade, wenn es um Figuren geht, möchte ich, daß man sie auch verstehen kann, daß sie ab und zu auch mal einen kompletten Satz sprechen und daß auch die Musik Sätze macht. Erst dann kann eine wirkliche dramaturgische Reibung entstehen.

Ob als Raum- oder Radiodichtung: die Geschichte, die „Relief ...“ erzählt, bleibt die gleiche. Es ist die Geschichte der Persephone, die die Griechen oft einfach „Kore“, „Mädchen“ nannten, ein schützender Kosename für die Herrin der Unterwelt und zugleich ein Hinweis auf das Allgemeine dieser Göttin. In der Dreieinigkeit mit ihrer Mutter, der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter und der Mondgöttin Hekate wird ihr Schicksal zum mythischen Ausdruck des ewigen Kreislaufs von Leben und Tod, von Entstehen und Vergehen. In diesem großen finden kleine Kreisläufe ihren Platz: der Kreislauf der Jahre, der Kreislauf von Tag und Nacht, der Kreislauf von Erwachen und Schlaf.

So gewinnt denn in „Relief ...“ auch die Kore erstmals Gestalt, indem sie aufwacht: Zunächst noch etwas bekommen, erkennt sie langsam die Welt wieder um sich herum, erinnert sich, orientiert sich und kann handeln. Sie wird dem Buchstabenchor befehlen zum Orakel zu werden, sie wird über ihr beschwerliches Leben berichten und über ihren Sohn Zeus, und sie wird sehen, wie sich die Buchstaben und ihr Sohn gemeinsam ihrem Einfluß entziehen: Die Buchstaben verweigern am Ende ihren Befehlen den Gehorsam und ihr Sohn macht sich einfach aus dem Staub.

Zurück läßt er eine Maschine – den Deus ex Machina, der an seiner statt den Anspruch einer neuen Generation vertritt. Und einer neuen Zeit: Das ist eine der zahlreichen Grenzlinien, die Manos Tsangaris durch sein Stück gezogen hat. Es ist die historische Grenze zwischen der minoisch-mykenischen Kultur, einer mündlichen und vermutlich vor allem von Frauen geprägten Kultur, und der nachfolgenden Kultur der Griechen. In ihr werden dann Männer die Welt beherrschen und die Schrift das Denken.