

böhlau

mdw Gender Wissen

Band 5

Eine Reihe der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw)
herausgegeben von Claudia Walkensteiner-Preschl und Doris Ingrisch

Andrea Ellmeier · Claudia Walkensteiner-Preschl (Hg.)

SpielRäume

Wissen und Geschlecht in Musik · Theater · Film



2014

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit der Unterstützung durch:



Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Lektorat: Irmgard Dober
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Generaldruckerei Szeged
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in Hungary

ISBN 978-3-205-79520-9

Inhaltsverzeichnis

Andrea Ellmeier · Claudia Walkensteiner-Preschl

Einleitung

7

Hanna Hacker

Arme (und) Mädchen: Eigensinn im Raum feministisch-dekolonialer
Protestgeschichte/n

15

Rosa Reitsamer

Feministische Räume im Wandel der Zeit: Frauenmusikfestivals und Ladyfeste

37

Karin Macher · Renate Stuefer – setting^up
Räume bilden im Fokus.

Ein Bündnis zwischen Architektur und Film

51

Andrea B. Braidt

»This is the way we live ... and love.«

Zur Konstruktion von Liebesverhältnissen in der seriellen Erzählung von

»The L Word« (2004–2009)

85

Markus Grassl

Von Spiel-Räumen zu *espaces d'écritures*:

Komponierende Frauen im Frankreich des *ancien régime*

101

Gabriele Proy

Poetische Klangräume

133

5

Steffen Jäger
Geschlecht und Ekstase in den »Bakchen« des Euripides
151

Isabelle Gustorff
»Die Bühne als Kartographie des Schicksals« –
Die Bühnen des sirene Operntheaters
167

AutorInnen und Herausgeberinnen
193

Isabelle Gustorff

»Die Bühne als Kartographie des Schicksals« – Die Bühnen des sirene Operntheaters

SpielRäume, Vorbemerkung

Spielräume, Räume sind das Thema dieser Reihe und das Spiel darin, eine Kategorie der Bewegung und der Zeit: Der Titel verschränkt in einem Wort die ganze Spannweite eines weit führenden Diskurses, der die Kulturwissenschaften in den letzten zwanzig Jahren beschäftigt.¹ Hatte man sich aus naheliegenden Gründen zunächst nach 1945 vom Thema des Raumes abgewandt, erreichte insbesondere über die Rezeption von Arbeiten wie denen von Foucault (1993), Augé (2010) und Lefèbvre (1974) die Reflexion über Räume in einer Zeit ihren Höhepunkt, die einerseits von zahllosen Erfahrungen der Ortlosigkeit, der Migration und des Verlustes von Territorien geprägt ist und andererseits die Erfahrung gänzlich neuer virtueller und medialer Räume integriert, beides verbunden mit der Wahrnehmung fortschreitender Beschleunigung in allen Lebensbereichen. An der Berliner Akademie der Künste fand 2004 ein Symposium zum »Topos Raum« statt, in dem die Veranstalter formulierten:

[Dabei] spielt die Einbildungskraft für fingierte, immaterielle und virtuelle Räume eine zunehmende Rolle; kein Wunder angesichts der zunehmenden Neutralisierung, Umwidmung und Diskontinuität der realen Räume und im Angesicht globaler Entgrenzungsprozesse. So antworten die Künste auf die mächtig wirkenden Zentrifugalkräfte der Zeit mit Strategien der Verlangsamung, Verkleinerung, der symbolischen Regionalisierung und Territorialisierung. Der Körper in seiner plastischen Dimension wird zum Gravitationszentrum. Von hier aus werden Räume ausgemessen und besetzt, in denen Sinne und Einbildungskraft Anhaltspunkte finden können. (Lammert 2004, 10)

Diese Beobachtung scheint mir für die Arbeitsweise und Intentionen des sirene Operntheaters in vielerlei Hinsicht zutreffend zu sein. Das sirene Operntheater wurde 1998 von der Autorin und Regisseurin Kristine Tornquist und dem Komponisten und Dirigenten Jury Everhartz gegründet. Seither realisierten sie zahlreiche Uraufführungen von Opern und Kurzopern, in Zusammenarbeit mit

einer ganzen Reihe von AutorInnen und KomponistInnen an unterschiedlichen Spielorten.² 2011 schloss sich das sirene Operntheater mit einigen Kollegen zum Verband der freien Wiener Musiktheater zusammen und veröffentlichte den programmatischen Band »Fragen an das Musiktheater« (Everhartz/Tornquist 2012), in dem die sehr heterogenen künstlerischen Positionen der dreizehn beteiligten Gruppen vorgestellt wurden.

»Strategien der Verkleinerung« ergriff die sirene, indem sie sich insbesondere der Kurzoper zuwendete, die sie neuschöpfend »Operellen« nennt, wie sie in mehreren Zyklen³ aufgeführt wurden, aber auch indem große Opernprojekte auf die Schultern verschiedener Komponisten verteilt wurden, wie z. B. die Übertragung des Romans »Nachts unter der steinernen Brücke« von Leo Perutz (1994) in das Medium der Oper. Wie der »Körper in seiner plastischen Dimension« auch konkret zum raumkonstituierenden Moment auf der Bühne wird, soll an einzelnen Beispielen gezeigt werden.

»Die Bühne als Kartographie des Schicksals«

»Die Bühne als Kartographie des Schicksals«, ein Titel von Kristine Tornquist (2013), erfasst in wenigen Worten ein ästhetisches Programm, dem das sirene Operntheater verpflichtet ist. Die Bühne ist der *Spielraum*. Aber welches Schicksal ist gemeint und wie kann eine Kartographie davon aussehen, eine Verortung? Weit mehr als um eine pragmatische Entscheidung über die Gestaltung von Räumen geht es dabei um ein erzähltechnisches, ein poetologisches Konzept.

Spricht man vom Bühnenraum, hat man es ja sofort mit einem Spannungsfeld zu tun, das besteht zwischen dem realen Raum, dem Theater oder irgendeinem anderen Raum, in dem gespielt wird, und dem imaginierten Raum, in dem das Stück spielt. Ganz analog zu der Spannung oder Diskrepanz zwischen der realen Zeit und der Zeit des Stückes, also der Zeit, die verstreicht, während wir das Spiel sehen, und der davon meist vollkommen abgelösten Zeit, die im Stück selbst erzählt wird. Beides überlagert einander und besteht nebeneinander. So, wie wir wissen, dass die SchauspielerIn bzw. der Schauspieler nicht identisch ist mit der im Stück dargestellten Figur, so ist der Raum des Stückes nicht identisch mit dem Realraum. Jens Roselt spricht in seiner Phänomenologie des Theaters von einer grundsätzlichen Doppeldeutigkeit von realem Raum und erlebtem Raum:

Zum einen ist der Raum Voraussetzung von Theater. Dies ruft bereits die Formel des *hic et nunc* auf. »Hier« deutet eben auf einen bestimmten Ort hin. Zum andern ist der Raum auch Produkt theatraler Vorgänge, er wird durch die Handlungen der TeilnehmerInnen einer Aufführung erst konstituiert. Zum einen begegnet der Raum als statisches Gebilde, zum anderen wird er während der Aufführung erst performativ hervorgebracht. (Roselt 2008, 68)

Die Oper als Kunstform entstand bekanntlich in einer Epoche, in der sich wie nie zuvor raumgreifende künstlerische Ensembles entfalteteten, die die optische Verlängerung des Realraumes im Bild problematisierten.⁴ Die Zentralperspektive bezieht den Betrachter oder die Betrachterin in einer räumlich präzise festgelegten Weise mit in das Bild ein, was dann für lange Zeit analog dazu auch die Guckkasten- und Kulissenbühne tat, die gleichfalls eine Öffnung des Realraumes vorspiegelte. Und wie auch die illusionistische Malerei nur noch eine von vielen ist, ist natürlich heute der scheinbar reale Raum einer Guckkastenbühne nur noch eine von unendlich vielen Möglichkeiten, wenn auch noch immer die häufigste. Die Raumillusion in den Arbeiten von Kristine Tornquist und der sirene hingegen entsteht im Spiel – durch die Präsenz der DarstellerInnen,⁵ die Gestaltung des Raumes mittels subtiler Lichtregie und die Inszenierung mit sparsamen, oft symbolisch aufgeladenen Objekten. Auf die klassische Raumillusion wird dagegen zumeist verzichtet. In der jüngsten Produktion, der Oper »MarieLuise«, war z. B. die Bühne eine flächige Tafel, auf der einzelne Bildfelder auf- und zugeschoben werden konnten. Sie öffneten sich wie Illustrationsfelder zur Rahmenerzählung, die von einem Schauspieler, der Figur eines Professors, erzählt wurde. Die schmale, tafelartige Bühne stand unvermittelt im Theaterraum, in dem sich der Schauspieler während des gesamten Verlaufs der Oper frei bewegte. In ihren Inszenierungen in der großen Expeditihalle der Ankerbrotfabrik in Wien-Favoriten⁶ wiederum verzichtete Kristine Tornquist auf eine räumliche Begrenzung der Bühne und versetzte die Opernszene auf einzelne, zum Teil weit im Raum verteilte Spielinseln. Die BühnengestalterInnen des sirene Operntheaters sind sich des Spannungsfeldes zwischen Realraum und Bühne immer bewusst und machen es sich auf vielfältige Weise erzähltechnisch zunutze. Die Bühne ist in Kristine Tornquists Arbeiten immer Teil einer zu erzählenden Geschichte, Bühnengestaltung und Regie sind von Anfang an unzertrennlich.

Ab wann ist ein Raum eine Bühne? Dazu braucht es nicht mehr als eine klare Verabredung, hier ist das Theater, die Bühne, es reicht, wenn ein einziger Mensch auf der Bühne steht und etwas macht: Nichts! Das ist bereits das Spiel und nicht

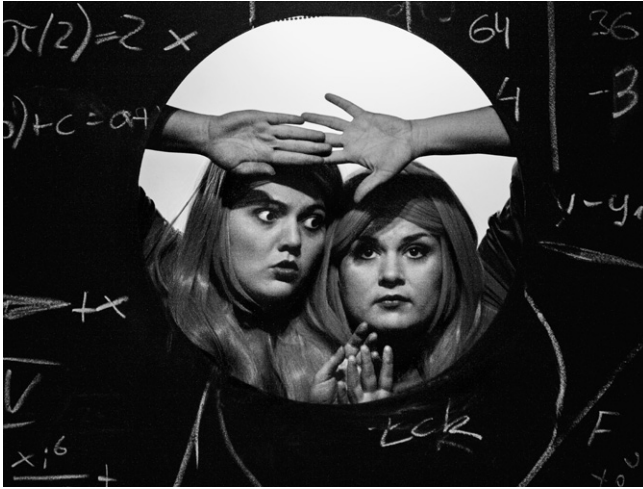


Abb. 1:
»MarieLuise«,
Oper von Gernot
Schedlberger, Regie
und Libretto von
Kristine Tornquist,
sirene Operntheater
im Palais Kabelwerk,
Wien, 2013. Iwona
Sakowicz (Marie),
Salina Aleksandrova
(Luise)



Abb. 2: Jakob Scheid beim Aufbau der Bühne für »Nachts!«, Opernzyklus nach dem Roman
»Nachts unter der steinernen Brücke« von Leo Perutz, Regie und Libretti von Kristine Tornquist,
sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009

das einfachste, es gehört zum Allerschwersten und ist für Kristine Tornquist (2013) ein »Kernpunkt des Theaters – die Spannung, dass jemand auftritt«.

»Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.« So schreibt Peter Brook (1997, 9) in seinem viel zitierten Text »Der leere Raum«. Unabdingbar notwendig allerdings sind die Zuschauerin und der Zuschauer und ihre Bereitschaft, sich dem Sehen auszusetzen. Beide, SpielerIn und ZuschauerIn, sind für die Konstitution des Bühnenraumes gleichermaßen unverzichtbar. Dabei bleibt auch bei Brook allerdings zunächst unerwähnt, dass ja ein leerer Raum allein schon eine Illusion ist, hinter dem Nichts ist nicht nichts, keine isolierte Monade, auch eine nackte Bühne ist umgeben vom Raum, der seinerseits Geschichte und Identität mit sich trägt. Soll sich die Wahrnehmung allein auf den definierten Bühnenraum beziehen, ist es schon erforderlich, dass die Zuschauerin, der Zuschauer den Realraum aktiv ausblendet. Oder, dass die Bühnengestaltung den Realraum reflektiert und gestaltend aufgreift, wofür sich die sirene entscheidet. Denn »Rätselhaft ist nicht erst das Unsichtbare, sondern schon das Sichtbare. [...] Der Künstler macht nicht nur sichtbar, sondern er macht auch sehend, und zwar andere und zunächst sich selbst.« (Waldenfels 1995, 233) Die Betrachter, Zuschauerinnen und Zuschauer, bringen in das Theater die Fülle der Vorerfahrungen mit, die sie mit Theater und Kunst gemacht haben, sodass sich Regie auch vor die Aufgabe gestellt sieht, die Köpfe insofern leer zu räumen, als sie zum Sehen erst wieder bereit werden. Das kann mittels Humor oder Ironie entstehen, als Konfrontation oder als Einladung. Wobei diese letzte Variante nicht nur die höflichste ist, sondern auch jene, die die Zuschauerin oder den Zuschauer als Gast zuallererst ernst nimmt. Es gibt inzwischen im Kunstdiskurs des letzten Jahrzehnts wohl keinen größeren Gemeinplatz als die Rede von den veränderten Sichtweisen.⁷ Anscheinend werden permanent unsere Sichtweisen durcheinandergewirbelt, sodass sich eigentlich eine große Ratlosigkeit einstellen müsste. Das sirene Operntheater tut dies nun gerade nicht. Es greift vielmehr unsere Sehgewohnheiten und Theatererwartungen auf, kommentiert sie ironisch und baut mit ihnen ihre Bilder und Figurenwelt neu auf. Indem etwa kurzerhand das Publikum in einem konventionellen Theaterraum, wie dem Jugendstiltheater von Otto Wagner auf der Baumgartnerhöhe⁸, auf der Bühne sitzt und das Spiel im eigentlichen Publikumsbereich beginnt, der sich von allen Stühlen leer geräumt präsentiert, stellt sich eine Bereitschaft zum Hinsehen ein, die die Konzentration auf das eigentliche Geschehen erhöht. Dem sirene Operntheater widerstrebt es, sich scheinbar neutralen Theaterräumen einfach auszusetzen, die

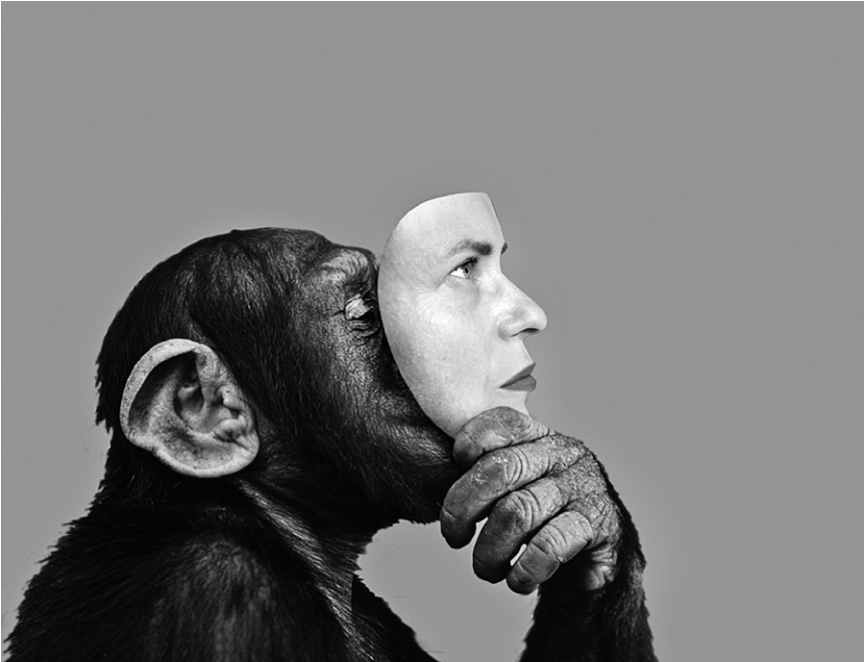


Abb. 3: Kristine Tornquist, Titelbild der Oper »Circus« von Jury Everhartz, Libretto und Regie von Kristine Tornquist, sirene Operntheater im Jugendstiltheater, Wien, 2006

sehr stark die gewohnte Erwartungshaltung des Zuschauers zu bedienen scheinen, sodass oft z. B. die Bühne im Raum gleich einmal leicht verdreht aufgestellt wird, um damit unmerklich einen Perspektivwechsel zu erzwingen. Vielfach werden die Bühnenmechanik und die Bühnentechnik offengelegt, um das Spiel im Spiel intelligent zu vermitteln.

In der Regie von Kristine Tornquist wird immer mit vielen vertrauten Symbolen gearbeitet, mit denen sie ihren Figuren Tiefe gibt und die Erzählung mit Schichten an Bedeutung anreichert. Ebenso wie in ihren Texten überlagern auch in ihren Regiearbeiten Bedeutungsebenen, Mythen, Symbole und Bilder den oberflächlichen Schein der fiktionalen Realität. Wenn im Stück »Circus« (2006) z. B. Menschen als Tiere und Tiere als Menschen auftreten, eröffnen sich weite Felder der ikonographischen Betrachtung: Auf dem Titelbild zu dieser Oper sieht man Kristine Tornquists Profilportrait als Maske, die sich ein Affe vor das Gesicht hält. Dies ist zunächst eine Anspielung auf die Metamorphosen, die sich im Stück ereignen. Die Maske symbolisiert an sich schon die Künste, zugleich

schwingt in diesem Selbstportrait eine reiche, bis in die Kunst der Renaissance zurückweisende Bildtradition mit, die sich auf eine Wendung von Boccaccio zurückführen lässt: der Topos von der Kunst als Affe der Natur, »ars simia naturae«⁹, wie der Affe den Menschen nachahme, sei der Künstler, der die Natur nachzubilden versucht. Die Kunstgeschichte kennt etliche Selbstbildnisse mit Affen als emblematischen Tieren.¹⁰ Die Parabel »Circus« kann also durchaus mit autobiographischen Aspekten und als Geschichte über die KünstlerInnen in der Welt gelesen werden.

Das Spiel der sich überlagernden Bedeutungen setzt sich auch in der Figurenkonzeption fort: Geschlechteridentitäten werden überlagert, wie z. B. in der Oper »Der Heinrich aus der Hölle« (2009) aus »Nachts!«, wo die männliche Hauptrolle (Heinrich) von einem Countertenor, seine Mutter aber von einem Bass verkörpert wird. Im selben Stück stricken zwei unheilvolle (männliche) Hofschranzen, die wiederum von Sängerinnen dargestellt werden, ein intrigantes Geflecht. Dieses Konzept schließt natürlich an eine lange Tradition¹¹ der Operngeschichte an, die zahlreiche sogenannte »Hosenrollen«¹² kennt, wie auch die changierende Erotik der hohen Männerstimmen von Kastraten und Countertenören, welche die Barockoper durchzieht¹³.

Wenn man sich mit einer ikonographischen Sichtweise Kristine Tornquists Arbeiten nähert, ergeben sich oftmals Bedeutungskontrpunkte, die eine erste Interpretation nuancieren. Die Sehgewohnheiten sind ja unser kulturelles Wissen, der Humus, auf dem die Texte und Bilder gedeihen können. Wenn wir also einen Raum, ein Theater betreten, dann kann auf dieser Grundlage ein Verständnis des Raumes der Erzählung, des Stückes aufbauen. Der vorhandene Realraum muss nicht künstlich ausgeblendet werden, ebenso wenig wie die Erinnerung der ZuschauerInnen, ihre Herkunft und Identität.

Die Produktionen des sirene Operntheaters verstehen Oper bei aller Verschiedenheit¹⁴ als erzählendes Musiktheater, sie vereint ein Bekenntnis zur Geschichte, zum Epischen und sie nehmen gleichzeitig Abstand zu vielen modischen Ansätzen der Fragmentierung.¹⁵ So beschreibt Kristine Tornquist ihre Arbeit in dem Text »Die Bühne als Kartographie des Schicksals«¹⁶:

Tatsächlich werden auf den Bühnen im Allgemeinen (und im Fall der Oper immer) Stücke gespielt, deren Zeit, Topos und Ende bereits feststehen, wenn sie beginnen. Das heißt, den Figuren vor den Augen des Publikums bleibt in Wahrheit keine Wahl, keinerlei Freiheit, sie befinden sich völlig in der Zwangsjacke der Geschichte, deren Ausgang sie nicht ändern können, sondern sogar gezielt herbeiführen müssen. Deshalb betrachte ich Figuren nicht als unabhängige selbstständige

Wesen, sondern als Funktionen, die sie innerhalb der Geschichte zur Gesamtbe-
wegung erfüllen. Was ist das Opfer ohne den Täter? Was ist eine Gesellschaft ohne
den Einzelnen? Was ist die Liebe ohne den Widerstand? Was ist die Entschei-
dung ohne die Zweifel? Jedenfalls keine Geschichte (in dem traditionellen Sinn
der Dramaturgie, den ich hier meine). Insofern sind die Figuren einer Geschichte
auch nur im Zusammenhang miteinander zu betrachten, sie sind die einzelnen wi-
derstrebenden Gewalten innerhalb der Geschichte, sozusagen als widerstrebende
Charakterzüge einer einzigen Figur, der Hauptfigur – der Geschichte.

Auf der Bühne herrscht aus diesen medienimmanenten Gründen per se die Be-
schwörung des Schicksals. Die Figur ist, da der Autor und der Regisseur das Ende
einer Geschichte bereits entschieden haben, einem unausweichlichen Schicksal
unterworfen. (Das darf man als Künstler bei aller Illusionskonstruktion nie ver-
gessen!) Als Regisseurin zeige ich diesen Umstand gerne offen her – denn diese
Gefangenschaft im Schicksal scheint mir sehr viel Raum für Mit-Leid zu eröffnen.

Auf der psychologisch inszenierten Bühne und vor allem im Film wird diese
Konsequenz vertuscht, hier wird von der einzelnen Figur ausgehend die Illusion
eines offenen Ausgangs erzeugt. Eine Illusion.

Auf der Opernbühne gelingt diese Art des Theaters nicht so einfach, da ist das
Herstellen dieser Illusion sehr viel schwerer. Die Partitur als getakteter Ablaufplan
macht offensichtlich, dass über den Figuren eine höhere Macht waltet, der sie
nicht entkommen. Sichtbares Zeichen davon ist der Dirigent, er ist stets präsent,
und er ist ein Stellvertreter der Autoren. Er ist der Priester des Weltgeistes, der
sprichwörtlich jeden Atemzug vorgibt, den Figuren Leben einhaucht und ihre
Schritte taktet und wie ein unausweichlicher Sog die Figuren vorwärtszieht. In
seiner Anwesenheit (und der Dirigent oder die Musikertruppe sind eigentlich im
Musiktheater meistens sichtbar, in der Oper sowieso) wird die Illusion, die Figuren
bei einem freien Spiel zu beobachten, eine Willenssache, die nur hartgesottene
Opernfanatiker schaffen.

Natürlich kann man für ein Publikum, das dazu entschlossen ist, auch auf der
Opernbühne Momente schaffen, in denen die Figuren frei scheinen, aber für den,
der der Oper gegenüber nicht aufgeschlossen ist, wird die Illusion brüchig sein und
nicht funktionieren. Allein schon der Standardeinwand: Warum singt denn die?

Die für mich attraktivere Variante ist, die besonderen Bedingungen der Oper zu
akzeptieren und die Möglichkeiten auf der Bühne so zu nützen, wie sie offensicht-
lich erscheinen: als ein mechanisch ablaufendes Werk mit darin gefangenen Ge-
fühlen bzw. einer aus den Ritzen und Bruchstellen aufblitzenden ausströmenden
widerständigen Seele.« (Tornquist 2013, o. S.)

Die Bühne also eine Verortung des Schicksals, einer vorherbestimmten Geschichte, mit einem unaufhaltsamen Verlauf, der nicht in den Händen der Akteure liegt, der SchauspielerInnen oder SängerInnen in diesem Fall, sondern von einer unsichtbaren Hand geführt wird, erzählt, gedeutet, von der Autorin, der Regisseurin, in mancher Hinsicht auch von der Dirigentin? Indem die reale Architektur, der vorgefundene Raum, in der Inszenierung sichtbar und präsent bleibt, wird sie Teil der Geschichte selbst, wie eine Leinwand der Malerei dient, eine Folie der Historizität, die die Kunst reflektiert.

Die Bühnen des sirene Operntheaters

Von den Bühnen des sirene Operntheaters muss man im Plural sprechen, schon allein, weil die sirene kein eigenes Haus hat, kein festes Theatergebäude, in dem sie beheimatet ist, sondern sich als freies Theater auch räumlich ungebunden immer wieder neue Spielstätten sucht. In der Tat ist diese Suche nach dem richtigen Ort ein nicht geringer Teil der Vorbereitung einer neuen Produktion. Für jedes Projekt begeben sich Jury Everhartz und Kristine Tornquist auf die Suche nach der passenden Spielstätte, bevorzugen dabei solche, die noch nicht oder lange nicht als Theater genutzt wurden, die in der Folge auch in ihrer Situation in der Stadt oft eine neue Bedeutung bekommen und in der öffentlichen Wahrnehmung aufgewertet werden. (Dass dabei gelegentlich auch ästhetische Kompromisse gemacht werden müssen, liegt in der Natur der ökonomischen Verhältnisse eines freien Theaters begründet.)

Als nahezu idealer Ort hat sich in den letzten Jahren die große Expeditihalle (Abb. 4) in der ehemaligen Ankerbrotfabrik in Wien-Favoriten erwiesen. Die 1912 errichtete Halle galt zu ihrer Entstehungszeit als einer der größten freitragenden Räume Europas. Die tragende Deckenkonstruktion mit den filigranen Brückentragwerken von über 40 Metern Spannweite ist eine technische Meisterleistung der in der Monarchie berühmten Stahlbaufirma Ignaz Gridl & Söhne.¹⁷ Das sirene Operntheater hat als erste Kompagnie dort Theater gezeigt, zwei Opernzyklen, 2009 das Festival »Nachts!«, einen Opernzyklus nach dem Roman »Nachts unter der steinernen Brücke« von Leo Perutz, und 2011 »Alf leila wa leila«, einen Zyklus mit Opern nach Geschichten aus »Tausend und einer Nacht«. Beide Male führte Kristine Tornquist Regie und schrieb die Libretti, die von einer Reihe von Komponisten im Auftrag der sirene vertont wurden, jeweils lag die Gestaltung der Bühne in den Händen von Jakob Scheid, die Lichtgestaltung in denen von Edgar Aichinger, die Kostüme waren von Markus Kuscher. Produziert



Abb. 4: Expedithalle der Ankerbrotfabrik, Wien.

wurden beide Zyklen von Jury Everhartz. Diese KünstlerInnen bilden gewissermaßen das stilprägende Kernteam der sirene. Der außerordentlich weite, freie Raum der Halle in der Brotfabrik ermöglichte eine idealtypische Konstitution des sirene-Bühnenraumes mittels konzentrierter Spiel-Inseln, der Lichtgestaltung und der Präsenz und Körperlichkeit der SchauspielerInnen/SängerInnen. Die alte Industriearchitektur bleibt im Spiel sichtbar und wird ein wesentlicher Teil der Bühnengestaltung.

Wie verwandelt sich eine leere Halle in eine Bühne und die Bühne in den Raum einer Geschichte? Alles beginnt mit einem Auftritt. Kristine Tornquist schreibt dazu:

Ein alter Traum von mir ist der endlose Auftritt vom Horizont her, der eine ruhige Ewigkeit dauert – auf einer Open-air-Naturbühne, deren Ende der Bühne die Sichtweite des Publikums wäre. Einen schwachen Abklatsch davon konnten wir in der großen Expedithalle der Ankerfabrik bei »Das verzehrte Lichtlein«¹⁸ umsetzen, als ein Sänger während der gesamten Ouvertüre einfach nur langsam die 40 Meter von der Rückwand zum Publikum nach vorn kam, sodass er zum ersten Einsatz der Stimme vor dem Publikum stand. In diesem Fall enthüllte der Auftritt



Abb. 5 : »Nachts unter der steinernen Brücke«, Oper von René Clemencic, Regie und Libretto von Kristine Tornquist, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009

nur nach und nach, wer einem da begegnen wird: Aus 40 Metern Abstand sieht man kein Gesicht, man nahm nur die Silhouette des Kostüms und die schwerfällige Bewegung wahr, als Nächstes sah man Geschlecht und Atmosphäre des Gesichtes (ein Mann, er ist hager und grau), aber erst als die Figur nach eineinhalb Minuten auf sechs Meter Abstand dem Publikum nähergekommen war und einen Blick über die Tribüne schweifen ließ, erkannte man genau: Das ist ein reicher Jude in der Renaissance, der Blut hustet und weiß, dass er am Ende des Stückes tot sein wird. Diese einfache Szene des langsamen Kennenlernens/Intimwerdens mit einer Figur beschäftigte das Publikum, die Zeichen *nacheinander* zu lesen, und gab der Musik Tiefe. Und ist eine Konzentration auf einen Kernpunkt des Theaters – die Spannung, *dass* jemand auftritt. (Tornquist 2013, o. S.)

In einer Oper beginnt das Spiel bereits mit dem Auftritt des Dirigenten oder der Dirigentin. So war in den sirene-Opern in der Ankerfabrik das Erscheinen des Dirigenten immer bereits ein inszenierter Teil des Stückes, besonders in dem Stück »Sarabande«¹⁹ vermittelte der Auftritt des Dirigenten dem Zuschauer ein Gefühl für den Raum, seine Weite und Dimension: In »Sarabande« fuhr der Dirigent Jury Everhartz mit einem Fahrrad zum in der Mitte des Bühnenhinter-



Abb. 6: »Sarabande« (Zyklus »Nachts!«), Oper von Wolfram Wagner, Regie und Libretto von Kristine Tornquist, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009. Dimitrij Solowjow als Rabbi Löw.

grundes platzierten Orchesterpodest. Ein Moment der Überraschung, der Heiterkeit im Publikum, der hübsche Kontrast zur Theaterkonvention, der gleichzeitig aber auch sofort die Dimension der Bühne verdeutlichte, die Zuschauer bekamen einen unmittelbaren Eindruck der Weite des Raumes. Das Licht war zunächst neutral, kühl, die alte Industriearchitektur der Halle mit ihren Spuren und Vernarbungen blieb sichtbar, wurde nicht ausgeblendet oder ganz verdunkelt. Der Realraum wurde sukzessive zum Bühnenraum, zum Teil des Stückes, der Erzählung, ab dem Moment, in dem der erste Sänger auftrat, deutlich und intensiv, wie selbstvergessen eine Melodie summend. Der Eindruck von einer Stadtarchitektur blieb erhalten, ohne konkrete Anhaltspunkte. Die Konzentration des Publikums auf das Spiel und den nahen Bühnenraum entstand allein durch die Präsenz des Darstellers, zunächst auch noch ohne Licht.

Die ganze Halle war zu Beginn nicht künstlich beleuchtet, das natürlich dunkelblaue Dämmerlicht drang durch die matte Glasdecke in den Raum. Zu Beginn wusste der Zuschauer noch nicht, wo das Spiel zu verorten ist, man erkannte den Rabbi, die Zentralfigur des Romans von Perutz, an seiner charakteristischen Kleidung. In diesem Moment wendete er langsam den Blick nach



Abb. 7: »Die Sarabande« (Zyklus »Nachts!«), Oper von Wolfram Wagner, Regie und Libretto von Kristine Tornquist, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009

oben und der Zuschauer verstand sofort, dass der Nachthimmel Prags vorgestellt wurde, wo, so viel war im Voraus gewusst, die Geschichte spielte. Während der Sänger langsam schreitend summend die Bühne querte und in sein Haus ging, das kein Haus war, sondern ein dafür vorgestellter Bereich der leeren Bühne, erkannte man die Verwandlung des Raumes durch Lichtkegel und Mobiliar, ein fahrbares Lesepult, an dem die Bühnenmaschinerie mit vielen Seilzügen befestigt ist. Rabbi Löw ist in dem Stück jene Figur, die den Verlauf der Geschichte durch Zauber beeinflusst und die Fäden der Handlung beieinander halten muss auf Gedeih und Verderb. Jakob Scheid setzt die zentrale erzähltechnische Funktion der Figur bildhaft um in eine Art Schaltzentrale der Bühnenmaschinerie, ein funktionales und inhaltliches Herzstück des Opernzyklus.

Ein häufig vorkommendes Moment in den Arbeiten von Kristine Tornquist ist die Verwandlung auf der Bühne. In »Sarabande« zogen sich die SchauspielerInnen und SängerInnen auf der Bühne die historisierenden Kostüme an und betonten damit den abgeschlossenen Charakter der Geschichte, die innerhalb einer Rahmenhandlung erzählt wird. In den ersten Szenen der Oper begannen sie – aus der Sphäre der Erzählerfigur, des Rabbi Löw tretend – den Ballsaal erst

spielerisch zu bilden. Das Konstrukt eines überdimensionierten Lüsters wurde mit Hilfe der offen sichtbaren Bühnenmaschinerie aus dem vorgestellten Zimmer des Rabbis heraus heruntergelassen, um dann nach und nach eingeschaltet zu werden. Die gemessen schreitenden Bewegungen der SchauspielerInnen ließen bereits den zeremoniellen Charakter der folgenden Ballszene vorausahnen. Eine vollkommen abstrakte Szene, aber Atmosphäre und Rhythmus eines historischen Raumes können assoziiert werden, ohne dass sie jemals simpel nachgebildet würden. Die Figuren bildeten im Spiel den Raum.

Raum und Gestik, Raum und Bewegung

Welche Bedeutung Gestik und Bewegung für die Konstitution des Bühnenraumes haben, wird exemplarisch deutlich in einer Szene aus der Oper »Nachts unter der steinernen Brücke«²⁰ (Abb. 8). Es handelt sich um die schicksalhafte Begegnung der Figuren der schönen Jüdin Esther, in die sich Kaiser Rudolph II. bei einem Besuch im jüdischen Stadtteil Prags verliebt, ohne zu wissen wer sie ist, und damit um den Beginn der Geschichte, die Leo Perutz' Roman (1994) »Nachts unter der steinernen Brücke« erzählt. Kristine Tornquist ließ in ihrer Inszenierung die zarte, hell gekleidete Esther und die durch ein tragendes Gestell überdimensionierte, machtvolle Gestalt des Kaisers im dunklen Raum einander gegenüber stehen, beide bewegten überaus langsam die Hände aufeinander zu, wobei der Raum zwischen ihnen unüberwindlich blieb, obschon er in Wirklichkeit nur eine kleine Entfernung umspannte. Das Größenverhältnis der beiden Figuren drückte überdeutlich ein Machtverhältnis aus, wobei beide, Mann und Frau, gleichermaßen Spielball des unabwendbar verhängnisvollen Verlaufes der Geschichte waren, in dem keiner der beiden einen Handlungsfreiraum gehabt hätte. Auf der Bühne standen zunächst nur die beiden Figuren, die Masse des Volkes und des kaiserlichen Gefolges aus der Handlung waren ausgeblendet und kamen nicht vor.

Der Raum um die Figuren Esther und Kaiser Rudolf II. veränderte sich im Moment ihrer Begegnung im Spiel der verlangsamten Gestik. Auch die Musik wurde in diesem Moment fast statisch, blieb auf einem Ton stehen, einem Glockenton, der ja ohnehin stets die Assoziation zum Raum birgt. Der von dem Zuschauer oder der Zuschauerin wahrgenommene Raum entstand in dem Spannungsfeld zwischen den beiden Figuren. An der Art, wie sie mit Bewegung und Gestik sparsam und deutlich umgeht, erkennt man genau Kristine Tornquists Sicht auf die Dinge als bildende Künstlerin und auch ursprünglich Bildhauerin.



Abb. 8: »Nachts unter der steinernen Brücke«, Oper von René Clemencic, Regie und Libretto von Kristine Tornquist, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009. Romana Beutel als Esther, Rupert Bergmann als Rudolph II.

Die Wirkung einer Geste im Raum ist bei ihr gezielt und klar kalkuliert, visuell und skulptural gestaltet, bleibt nicht dem Schauspieler oder der Schauspielerin überlassen. Es ist nicht einfach, in Worte zu fassen, was die Qualität des so veränderten Raumes ausmacht, auch der Begriff der *Präsenz* bleibt zumindest etwas vage: Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrer Analyse das Rätselhafte der Präsenz im performativen Akt als ein Phänomen, welches die Dichotomie zwischen Körper und Geist aufhebt.²¹ Wie sich dies konkret auf die Wahrnehmung des Raumes auswirkt, bleibt jedoch undeutlich. Man kommt hier vielleicht eher weiter, wenn man schaut, wie Raum tatsächlich durch Skulptur konstituiert wird. Die Figur scheint wie ein Kraftfeld zu wirken, das den Raum bestimmt und bildet. Gottfried Boehm beschreibt das Phänomen der figurativen Wirkung im Raum sehr anschaulich:

Es ist der dynamische Vorgang der Körperdarstellung selbst, dessen explizite Kraft ihren »Ort« entwirft. Seiner Natur nach beruht er auf einer Entfaltung von Impulsen, die einen imaginären Umraum markieren, der wie ein allseits fallender Schatten durch die Figur erzeugt wird. [...] [Der Raum] stellt sich mit der Figur, die

sich als sorgsam kalkulierter Unruheherd erweist, im Akt einer Verkörperung und Verortung allererst her. Was ihn eröffnet, sind Vektoren und dynamische Kräfte, eine Regie der Zeit, die sich der plastischen Oberfläche bedient. (Boehm 2004, 36)

Die Figuren bilden also den Raum auf der Bühne, analog zu einer Skulptur, der Körper wird zum »Gravitationszentrum« (Lammert 2008, 10).

Rauminselfn und Wagen – Spielräume

Seit vielen Jahren arbeitet der bildende Künstler Jakob Scheid mit dem sirene Operntheater zusammen. Seine Bühnenobjekte sind wesentlicher Bestandteil der wichtigsten Produktionen der letzten Jahre. Kunststücke, die konzentrierte Räume im Raum bilden, Häuser, Fahrzeuge, Bühnenmechaniken. Das Haus des Prager Juden Mordechai Meisl im Zyklus »Nachts!« z.B. war gleichsam die Miniatur eines Hauses, aus Versatzstücken von Mobiliar gefertigt, fahrbar, zitartartig zusammengesetzt, ein verdichtetes Haus, mit überraschenden Öffnungen, Türen und unerwarteten Möglichkeiten, das der Betrachter oder die Betrachterin dennoch in seiner Funktion als Gehäuse unmittelbar verstehen konnte. Es wirkte wie die Quintessenz eines Hauses und schuf in der Weite der Halle einen konzentrierten Anhaltspunkt, einen optisch festen Ort, der, paradox, auf Rädern und also beweglich war.

Das Zimmer der Anne Frank in der gleichnamigen Mono-Oper von Grigori Frid gestaltete Jakob Scheid als ein Klaustrophobie auslösendes Objekt: In einem Schrank, einer Mischung aus Garderobe, Küche und Dachkammer, wird auf beklemmende Weise die ausweglose Situation des im Versteck gefangenen Mädchens im Bild realisiert. Mit den Objekten von Scheid entsteht in der Weite des Theaters eine Insel konzentrierten Raumes durch ein Maximum an Verdichtung der Objekte.

Die Kutsche aus »Der Stern des Wallenstein«²² steht als Beispiel für eine ganze Reihe von Fahrzeugen, oder besser: in sich geschlossenen, fahruntauglichen Fahrzeugen. Wiederum setzt Jakob Scheid etwas a priori Unmögliches ins Bild: eine hermetische Bewegung, die die Idee der Bewegung viel deutlicher versinnbildlicht, als es eine reine Abbildung täte: Die großen Räder, auf denen die Kutsche ruht, können sie nicht nach vorn bewegen, die Achsen sind verschoben und erlauben nur ein Vor- und Zurückschwingen. Die auf- und niederschwingende Bewegung auf der verschobenen Achse (dezentrale Speichen) lassen sofort den beschwerlichen Weg auf einer Landstraße des 16. Jahrhunderts mitfühlen.



Abb. 9a und 9b: Jakob Scheid: Haus des Mordechai Meisl aus »Nachts!«, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009. Romana Beutel als Esther, Johann Leutgeb als Mordechai Meisl



Abb. 10: Jakob Scheid: Bett Kaiser Rudolphs II. aus »Nachts!«, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009, Rupert Bergmann als Rudolph II.

Abb. 11: »Anne Frank«, Oper von Grigori Frid, Regie Kristine Tornquist, sirene Operntheater im Jugendstiltheater, Wien, 2006, Bühne: Jakob Scheid



Abb. 12: Jakob Scheid: Kutsche aus »Der Stern des Wallenstein«, Oper von Akos Banlaky, Regie und Libretto von Kristine Tornquist, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009

Abb. 13: Jakob Scheid: fahrbarer Sessel aus »Der Stern des Wallenstein«, Oper von Akos Banlaky, Regie und Libretto von Kristine Tornquist, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2009.



Abb. 14: »Harun und Dschafar« von René Clemencic aus »Alf leila wa leila« Opernzyklus nach Geschichten aus Tausend und einer Nacht, Regie und Libretti von Kristine Tornquist, sirene Operntheater in der Ankerbrotfabrik, Wien, 2011

Voran rollt die Kutsche tatsächlich auf sehr kleinen darunter befestigten Rollen, die man erst auf den zweiten Blick wahrnimmt. Auch hier wird die Bewegung auf engsten Raum verknüpft, eine Potenzierung von Bewegung, gerade durch die Unmöglichkeit der Fortbewegung.

In mündlich überlieferten Geschichten wie Märchen oder Mythen wechseln oft eher geraffte Phasen der Erzählung mit geweiteten Erzählräumen ab, in denen genauer beschrieben und langsamer vorangeschritten wird, Räume, in denen die Erzählung zu verweilen scheint. Diese Erzählstruktur übertrug Kristine Tornquist in dem Opernzyklus »Alf leila wa leila« (2011) in der Ankerbrotfabrik wie zuvor auch schon in »Nachts!« auf eine weite offene Bühne mit Spielinseln und beweglichen Wagen, jene Räume, in denen sich die Erzählung verbreiterte, verlangsamte und wo sie verweilte.

Einfache gestalterische Elemente wie ein Schirm, ein Dach, Teppiche suggerierten die orientalisches gedachte Zeltarchitektur einer nomadisch geprägten Gesellschaft und den märchenhaften Charakter von 1001 Nacht. Die Erzählräume wechselten im Lichtkegel, der Spielräume entstehen und verschwinden ließ. Der Wechsel des Lichts auf der Wand der Expeditihalle evozierte hin und wieder weite Wüstenlandschaften oder Oasenstädte aus Lehm. In die Bühnengestaltung hinein spielte aber auch immer die reale Architektur der Halle, sodass Bedeutungsschichten einander überlagerten und die Geschichte des Raumes in die Erzählung hindurchschimmerte: Ein diaphanes Bild entstand.

Historische Theaterräume und neutrale Räume

Bereits mehrfach wurden Produktionen des sirene Operntheaters in historischen Theatern realisiert, wie im Jugendstiltheater am Steinhof und zuletzt im Schlosstheater Schönbrunn. Im Fall der Oper »Türkenkind«, des Lebensberichts einer jugendlichen Türkin am Hof Maria Theresias, die als freigelassene Sklavin in Österreich heimisch wird,²³ ergab sich aus der Lokalisierung in Schönbrunn ein unmittelbarer inhaltlicher Zusammenhang zwischen dem Realraum und dem Bühnenraum. Das Theatergebäude konnte so von vorneherein direkt Teil der Geschichte sein, während dies in anderen Räumen erst entstehen muss. Im Barocktheater war es nicht üblich, den Zuschauerraum komplett zu verdunkeln, eher lag die Bühne selbst etwas im Dunkel, die Räume waren zentral beleuchtet, sodass das Geschehen in den Logen mindestens ebenso viel Aufmerksamkeit wie das Bühnengeschehen auf sich zog (vgl. Roselt 2008, 76). Diesen reizvollen Raumeindruck konnten die ZuschauerInnen nun ähnlich wahrnehmen, insbesondere

bei mehreren Auftritten der Sängerin und MusikerInnen in Zuschauerraum und Proszenium. Realraum und Bühnenraum wurden zu einem Gemeinsamen.

Auch das Jugendstiltheater birgt in sich durch seine sozialgeschichtliche und architektonische Bedeutung allein schon viel erzählerisches Potenzial, das als Folie gleichsam hinter den Opern ausgebreitet liegt. So denkt man als ZuschauerIn natürlich die Geschichte des Steinhofes²⁴ mit, wenn man dort die Mono-Oper »Anne Frank« sieht.

Die Vergangenheit des Ortes bleibt also in der Gegenwart des Stückes präsent und ist Teil der Inszenierung, der erzählten Geschichte und ihres Verlaufs als dessen, was Kristine Tornquist »Schicksal« nennt. »Die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, die sie begrenzt und für sich beansprucht – in dieser Versöhnung erblickt der Genfer Gelehrte Jean Starobinski das Wesen der Moderne.« (Augé 2010, 81) Die Erinnerung schwingt als »Bassstimme« mit. So zitiert ihn der Ethnologe Marc Augé in seinem Buch »Nicht-Orte«:

Basstimme, der Ausdruck den Starobinski gebraucht, um an alte Orte und Rhythmen zu erinnern, ist sehr treffend, die Moderne löscht nicht aus, sondern rückt sie in den Hintergrund. Sie zeigt gleichsam die Zeit an, die vergeht und überlebt. Sie überdauern wie die Worte, die ihnen Gestalt verleihen und weiterhin Gestalt verleihen werden. In der Kunst bewahrt die Moderne sämtliche Zeiten des Ortes, wie sie im Raum und im Wort fixiert sind. (Augé 2010, 82)

Darin sei in die »Möglichkeit einer Polyphonie geschaffen, in der die virtuell unendliche Verschlingung der Schicksale, Taten und Erinnerungen sich auf eine Bassstimme zu stützen vermag, welche die Stunden der irdischen Zeit schlägt und den Platz markiert, den einmal das antike Ritual einnahm (und noch wieder einnehmen könnte)« (Starobinski zit. nach Augé 2010, 81). Marc Augé definiert auch das Gegenstück hierzu, den Nicht-Ort. In unserem Fall ist das ein problematischer Theaterort: »So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.« (Augé 2010, 83)

So erscheinen derartige Nicht-Orte, sogenannte neutrale Räume, wie z. B. das Kabelwerk, in dem die Sirene im Jänner 2013 die Oper »MarieLuise« von Kristine Tornquist und Gernot Schedlberger zeigte, zunächst problematischer als historisch besetzte und auch im Formalen sehr weitgehend festgelegte Theaterräume.

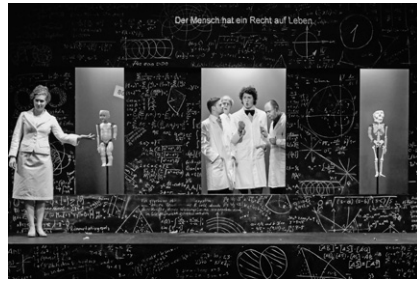
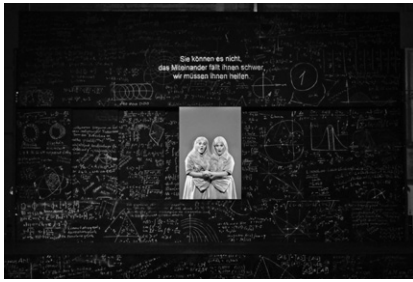


Abb. 15a und 15b: »MarieLuise«, Oper von Gernot Schedlberger, Regie und Libretto von Kristine Tornquist, sirene Operntheater im Palais Kabelwerk, Wien, 2013

Der scheinbar neutrale Ort

Der Theatersaal im sogenannten Palais Kabelwerk, ein »niedrigschwellig zugängiges, bevölkerungsnahes Kulturzentrum mit Mehrspartennutzung«²⁵, ist ein sich architektonisch ganz und gar nackt und neutral gebender Sichtbetonkasten; die Bühne muss notwendigerweise alle theatralisch/erzählerischen Elemente aus sich selbst heraus erschaffen. Ein Raum, dessen Aussage ausdrücklich ist, keine Aussage zu haben, will nichts erzählen. Wie geht nun das sirene Operntheater mit so einem Raum um, der a priori ein Nicht-Ort ist?

Für die Oper »MarieLuise« wählten Kristine Tornquist und das Bühnenteam um Andrea Költringer eine bildschirmartige Fläche, eine Art Schultafel mit einem schmalen Bühnenstreifen davor. Die Bühne wurde auf eine überdimensionierte Schultafel extrem verdichtet, in der sich Fenster öffnen, die Bilder wie Ausblicke zeigten. Dadurch entstand ein maximaler Abstand zur umgebenden Architektur. Gleichzeitig bettete Kristine Tornquist die Handlung der Oper in eine von einem Schauspieler gesprochene Rahmenerzählung ein, die die in der Oper erzählte Geschichte eines siamesischen Zwillingspaars als ein Labor-exempel oder Lehrstück eines Wissenschaftlers vorstellte. Der Realraum des Theaters fügte sich in die Erzählung als Gehäuse des Wissenschaftlers. Mit diesem Kunstgriff ermöglichte sie es sich, ihrem Konzept der Bühne treu zu bleiben, auch in einem als problematisch wahrgenommenen Raum.

Der Theaterraum im Kabelwerk selbst will unhistorisch und neutral sein. Das ist eine Absicht, die vielen anderen TheatermacherInnen auch entgegenzukommen scheint, denn das allortens noch immer sehr beliebte schwarze Moltontuch, mit dem man markante Architekturen auszublenden sucht, hat eine ganz ähnliche Wirkung: Man versucht keine Bezugnahme zum Realraum herzustellen,

bezweckt eine theatralische Abgehobenheit, erwartet vom Stück und der Regie, dass sie alle erzählerischen Momente aus sich selbst heraus produzieren. Der Preis dafür ist allerdings der Verlust der Historizität und der Zeitgenossenschaft. Das ästhetische Äquivalent für diese Verengung in Theatern als *black boxes* ist die *white cube*-Museumsarchitektur. Das Problem daran ist die Neutralisierung der Kunst, die aus dem Kontext herausgerissen auch wirkungslos wird. Ohne Wirkung in den Kontext zurück heißt auch ohne Wirkung in die wirkliche Welt. Die Stücke der sirene jedoch, und insbesondere jene von Kristine Tornquist, haben immer auch eine eminent politische Aussage, selbst wenn sie im Gewand des Märchens, des Symboles und des verrätselten Bildes daherkommt:

Wir haben eine eigene, sehr zurückgenommene, aber nahbare Bühnensprache entwickelt und uns dabei vom permanenten Aktualitätszwang unabhängig gemacht. *Nahbar* in der Langsamkeit des realen Materials, mit den Grenzen der Mechanik statt der Elektronik. Und wir versuchen durch eine scheinbare Naivität so etwas wie eine Utopie der Menschlichkeit, des menschlichen Maßstabs zu entwickeln [...]. (Everhartz/Tornquist 2012, 91)

Anmerkungen

- 1 Ein Überblick über Diskurs des *spatial turn* findet sich in Döring/Thielmann 2008, 1ff.
- 2 Nach ersten Produktionen in der Jesuitenkirche, dem Wasserturm und dem Künstlerhaus in Wien fand das sirene Operntheater 2003 eine Basis im Jugendstiltheater am Steinhof in Wien, 2009 in der ehemaligen Ankerbrotfabrik in Wien Favoriten. Zuletzt war die sirene zweimal im Palais Kabelwerk Wien Meidling. Gastspiele führten zweimal ans Tiroler Landestheater nach Innsbruck oder 2009 zum Styrburg-Festival in Steyr und auf die Musikbiennale in Zagreb. 2012 folgte die Einladung der Ägyptischen Staatsoper nach Kairo. Das sirene Operntheater kooperierte bisher mit dem Theater an der Wien und dem Tiroler Landestheater, Institutionen wie der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien oder verschiedenen österreichischen Kulturforen und renommierten Festivals wie den World Music Days, SOHO in Ottakring oder Wien Modern. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Zusammenarbeit mit österreichischen AutorInnen, KünstlerInnen und KomponistInnen. Bisher haben Oskar Aichinger, Akos Banlaky, Wolfgang Bauer, René Clemencic, Francois-Pierre Descamps, Christof Dienz, Johanna Doderer, Jury Everhartz, Antonio Fian, Barbara Frischmuth, Daniel Glattauer, Gilbert Handler, Lukas Haselböck, Händl Klaus, Radek Knapp, Paul Koutnik, Matthias Kranebitter, Ulrich Küchl, Klaus Lang, Friederike Mayröcker, Irène Montjoye, Daniel Pabst, Hermes Phettberg, Peter Planavsky, Hannes Raffaseder, Ratschiller & Tagwerker, Herwig Reiter, Günter Rupp, Gernot Schedlberger, Jakob Scheid, Johannes Schrettle, Kurt Schwertsik, Willi Spuller, Walter Titz, Kristine Tornquist, Wolfgang Wagner, Oliver Weber und Robert M Wildling Stücke für das sirene Operntheater geschrieben, die es uraufgeführt hat. www.sirene.at.

- 3 »7 Operellen 1 – Millimeterkrisen und Miniaturkatastrophen«, Tiroler Landestheater Innsbruck und Jugendstiltheater Wien, Oktober bis November 2004. »7 Operellen 2 – Abkürzungen & Beschleunigungen« Tiroler Landestheater und Jugendstiltheater Wien, März bis April 2007. www.sirene.at/archiv.
- 4 Monteverdi jedenfalls hatte sowohl Andrea Mantegnas fiktive Raumöffnung in der *Camera degli Sposi* des Palazzo Ducale als auch Giulio Romanos einstürzende Welten im Palazzo del Té in Mantua unmittelbar vor Augen.
- 5 Zum Phänomen der Präsenz eines Künstlers bzw. einer Künstlerin auf der Bühne siehe die umfangreiche Analyse von Erika Fischer-Lichte (2004, 167 ff.)
- 6 Ehemalige Anker-Expeditihalle, Puchsbaumgasse 1, 1100 Wien
- 7 Entnervt seufzte der Schweizer Literaturwissenschaftler und Autor Peter von Matt kürzlich: »Jeder Esel will heute meine Sehgewohnheiten aufbrechen.« Neue Zürcher Zeitung vom 31. 12. 2012
- 8 In Wien 1140
- 9 Siehe die bahnbrechende Studie von Horst W. Janson (1952, 295 ff.). Kürzlich auch: Art the Ape of nature, Das Motiv des Affen in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellung Universitätsmuseum Heidelberg, Februar–Mai 2013
- 10 So noch in Frida Kahlo: Selbstbildnis mit Affen, 1943; Diego Rivera und Frida Kahlo, Trust, Mexico; oder Maria Lassnig: Selbstportrait mit Affen, Städelmuseum Frankfurt 2001
- 11 Eine Tendenz, die man auch bei anderen zeitgenössischen Musiktheaterproduktionen feststellen kann. Z.B. (als eines von vielen) bei George Benjamin und Martin Crimb: »Written on Skin«, Theater an der Wien, Wien, Juni 2013.
- 12 Wie etwa Cherubino (Mozart), Komponist (Offenbach), Rosenkavalier (Strauss).
- 13 Wo zahlreiche Männerrollen, die ursprünglich für Kastraten geschrieben worden waren, lange Zeit von Frauen (Altistinnen) interpretiert wurden, wie z.B. »Giulio Cesare« von Händel (heute wieder eher von Männern), aber z.B. auch in »Poppea« von Monteverdi, wo auffälligerweise die Amme Arnalta von einem Tenor gesungen wird.
- 14 Verschiedenheit der Werke, die sich beispielsweise stilistisch auch aus der Kooperation mit vielen verschiedenen KomponistInnen ergibt.
- 15 »Derzeit entwickelt sich eine neue Umgangsweise (mehr im amerikanischen Film als im europäischen Theater), diese traditionellen Erzählmuster raffiniert zu erweitern, *timelines* in Schlingen zu legen, zu verknoten oder zu dehnen, ohne dabei die logischen Ketten zu zerschneiden, wie es die Moderne und Postmoderne gerne tun. *Neodramatisch* könnte man dazu sagen. Ich glaube, dass das Zeitalter des Brechens bald vorbei ist.« Kristine Tornquist in Everhartz/Tornquist 2012, 88.
- 16 Der unveröffentlichte Text ist der Anlass der hier vorliegenden Publikation und sollte daher auch hier etwas mehr Raum bekommen. Ich danke Kristine Tornquist für die Erlaubnis, eine längere Passage daraus zu zitieren.
- 17 Siehe Loftcity GmbH, www.loftcity.at/index.php/expeditihalle (23. 9. 2013).
- 18 Aus dem Opernzyklus »Nachts!« nach dem Roman von Leo Perutz; Libretto und Regie Kristine Tornquist (nach Leo Perutz), Musik Paul Koutnik, Ankerbrotfabrik, Wien, 2009.
- 19 Die »Sarabande« aus: »Nachts!«, 2009
- 20 Libretto und Regie Kristine Tornquist, Musik René Clemencic, Ankerbrotfabrik, Wien, 2010.
- 21 »Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er dadurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt, als ein Wesen,

- bei dem Körper und Geist/Bewusstsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, ...« (Fischer-Lichte 2004, 171).
- 22 »Der Stern des Wallenstein«, Oper von Akos Banlaky aus dem Zyklus »Nachts!«, 2009
- 23 Oper nach der gleichnamigen Romanbiographie von Irène Montjoye, Libretto und Regie Kristine Tornquist, Musik Wolfram Wagner, Schlosstheater Schönbrunn, 2011.
- 24 Im von 1907 nach Plänen von Otto Wagner gebauten Spital des Wiener Krankenanstaltenverbundes befindet sich ein psychiatrisches Krankenhaus, zu dem auch von 1940 bis 1945 die sogenannte Kinderpsychiatrische Fachabteilung »Am Spiegelgrund« gehörte, ein nationalsozialistischer Schreckensort, an dem fast 800 Kinder zu Tode kamen. Vor dem Jugendstiltheater erinnert ein Mahnmal an diese Kinder. www.wien.gv.at/rk/msg/2003/1126/006.html (23.9.2013).
- 25 <http://palaiskabelwerk.at/haus/mission.html> (23.9.2013).

Verzeichnis der erwähnten Bühnenwerke

- Alf leila wa leila (Opernzyklus nach Tausend und einer Nacht, Libretti von Kristine Tornquist, Wien, Ankerbrotfabrik, 2011 [darin: »Harun und Dschafar« von René Clemencic.]
- Anne Frank (Mono-Oper von Grigori Frid, Jugendstiltheater Wien, 2006/2009)
- Circus (Oper von Jury Everhartz, Libretto von Kristine Tornquist, Jugendstiltheater Wien, 2006, Musikbiennale Zagreb, 2009)
- MarieLuise (Oper von Gernot Schedlberger, Libretto von Kristine Tornquist, Wien, Kabelwerk, 2013)
- Nachts! (Opernzyklus nach Leo Perutz, Libretti von Kristine Tornquist, Wien, Ankerbrotfabrik, 2009 [darin: »Der Heinrich aus der Hölle« von Gernot Schedlberger, »Nachts unter der steinernen Brücke« von René Clemencic, »Sarabande« von Wolfram Wagner und »Der Stern des Wallenstein« von Akos Banlaky])
- Türkenkind (Oper von Wolfram Wagner, Libretto von Kristine Tornquist nach Irène Montjoye, Wien, Schlosstheater Schönbrunn, 2011)

Literatur

- Marc Augé (2010), Nicht-Orte. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe. München
- Gottfried Boehm (2004), »Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur«, in: Angela Lammert (Hg.), *Topos Raum*. Berlin, 31–42
- Peter Brook (1997), *Der leere Raum* (Übers. Walter Hasenclever). Berlin
- Jörg Döring, Tristan Thielmann (2008), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld
- Jury Everhartz, Kristine Tornquist (Hg.) (2012), *Fragen an das Musiktheater*. Wien
- Erika Fischer-Lichte (2004), *Ästhetik des Performativen*, Berlin
- Michel Foucault (1993), »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 34–46
- Horst W. Janson (1952), *Apes and Apes Lore: In the Middle Ages and the Renaissance*, Studies of the Warburg Institute. London

- Angela *Lammert*, Michael *Diers*, Robert *Kudielka*, Gert *Matterklott* (Hg.) (2004), *Topos Raum. Die Aktualität des Rahmens in den Künsten der Gegenwart*, hg. v. d. Akademie der Künste Berlin, Berlin
- Henri *Lefèbvre* (1974), *La production de l'espace*. Paris
- Leo *Perutz* (1994 [1953]), *Nachts unter der steinernen Brücke*. Wien
- Jens *Roselt* (2008), *Phänomenologie des Theaters*. München
- Kristine *Tornquist* (2013), *Die Bühne eine Kartographie des Schicksals*, unveröffentlichtes Manuskript. Wien
- Bernhard *Waldenfels* (1995), »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«, in: Gottfried *Boehm* (Hg.), *Was ist ein Bild*. München, 233–252

Bildnachweis

- Abb. 1: © Armin Bardel
- Abb. 2: © Andreas Friess
- Abb. 3: © Kristine Tornquist
- Abb. 4–14: © Andreas Friess
- Abb. 15a und 15b: © Armin Bardel

