



Theaterbilder wie Kirchenfenster – Benjamin Britten's «The Burning Fiery Furnace» in Giovanni Netzers Inszenierung.

BENJAMIN HÖFER

Babylon in den Bergen

Oberhalbstein, theatralisch und biblisch – das Origen-Festival in der Burg Riom

Das Origen-Festival in Riom hat diese Saison den Babylon-Stoff als Thema. Zum Beginn gab's Britten's Kirchenoper «The Burning Fiery Furnace» und eine volkstheatralische «Commedia Babilonia».

Andreas Klaeui

Von weitem könnte man sie für eine Kirche halten, mit ihrem Hallenbau und dem vorgesetzten Turm: die Burg Riom bei Savognin. Sie ist Stammübühne des Origen-Festivals, das sich ein biblisches Theaterziel gesetzt hat: der archaischen Gewalt der Bergwelt die Wucht der alttestamentarischen Erzählungen entgegenzuhalten. Dies sei für ihn nun einmal «die natürlichste Sache der Welt», sagt Giovanni Netzer, der Spiritus Rector von Origen, Theologe, Theaterwissenschaftler und -praktiker, Reinhart-Ring-Träger, beim Kaffee im benachbarten Festivalzentrum «Sontga Crousch». Gewiss ist, dass die Bibel einen kaum erschöpfbaren Fundus an hochdramatischen Stoffen bereithält.

In der diesjährigen Ausgabe widmet sich Origen einem der geläufigsten davon: Babylon, dem (hauptsächlich aus dem Buch Daniel bekannten) Geschichtenkreis um Nebukadnezar, Belsazar, den Turmbau, Menetekel, Löwengrube. Den ganzen Sommer über wird das Julia-Tal so zu Mesopotamien, jedenfalls abends, wenn die Hitze sich legt, Bise aufzieht, die Sonne sich rosenfingrig verzieht und der Blick vom Burgvorplatz über die Berge schweift – wie am Premierenabend vom vergangenen Wochenende.

Die Jünglinge im Feuerofen

Weniger idyllisch ist der Plot von Benjamin Britten's «The Burning Fiery Furnace». Es geht darin

um die «Jünglinge im Feuerofen»: drei jüdische junge Männer aus guter Familie, Vasallen an Nebukadnezars Hof. Sie bleiben widerständig, halten sich an die jüdischen Speiseregeln, die mit den babylonischen Fress- und Saufgeboten durchaus nicht kompatibel sind, weigern sich, Nebukadnezars Götzenbild aus Gold anzubeten, und kommen deshalb in den Feuerofen. Da bleiben sie allerdings nicht lang allein: Ein Engel steht ihnen wunderbar bei. Benjamin Britten ist der hübschen Geschichte über die Glasfenster der Kathedrale von Chartres begegnet, er hat sie 1966 in eine leicht fassliche, illustrative Musik gesetzt, inspiriert von Mysterienspielen, Gregorianik und japanischem Nô-Theater.

Als «Kirchenoper» bezeichnete er das Werk, um sich vom traditionellen «Oratory» zu distanzieren. Kein bachscher oder mendelssohnscher Kontrapunkt ist hier zu hören, stattdessen meist eine heterofon umspielte Einstimmigkeit, asiatisch inspirierter Farbenreichtum in der Instrumentalgruppe mit prägnantem Schlagzeug: eine überaus anschauliche Musik. Da liegt die Dekadenz des babylonischen Königs Nebukadnezar schon in seiner Stimmlage, hoch, brüchig, aber vielfältig verziert; dazu eine zwitschernde Querflöte.

Netzer hat (als sein eigener Bühnenbildner) drei mehrstufige Podeste in den Innenraum der Burg gebaut – ein imposanter Saal mit Platz für rund 200 Zuschauer. Er inszeniert die Kirchenoper ganz und gar untheatralisch, statisch auf den Podesten, die gleichzeitig Feuerschächte darstellen mögen, die Figuren in ebenfalls stilisierten Kostümen, einer Art Glasfaser-Edelkitten (von Jakob Schlaepfer), und mit einer symbolischen Gestensprache, die an liturgisches Theater oder eben die Glasmalereien in Kirchenfenstern erinnert. Es gibt wechselnde Lichtstimmungen, aber durchaus keine aufdringlichen szenischen Bebilderungen, die ganze Dramatik liegt in der Musik, und diese zeigt sich in den Händen von Clau Scherrer, Kapellmeis-

ter im Kloster Disentis, und seinem formidablen Ensemble tatsächlich voller farbiger Spannung.

Ein Engel ohne Flügel

Ganz anders kommt die «Commedia Babilonia» daher: als Volkskomödie mitten im Dorf, Holzstallagen, Bretter, ein Samtvorhang und nebenan der plätschernde Brunnen. Daniele ist hier ein Untereengel (Fabrizio Pestilli), «Angelo di seconda categoria in attesa di ali», der sich seine Flügel erst abverdienen muss, indem er den Turm von Babel rettet. In der Version der vierköpfigen Truppe – alles Absolventen der Scuola Dimitri – ist es Gott nämlich seinerzeit nicht gelungen, den Turmbau zu stoppen, im Gegenteil, es wurde heftig weitergebaut bis heute; nun droht der Turm einzustürzen.

Daniele begegnen auf der Erde lauter Schwierigkeiten. Wie soll er nur schon die Staatsoberhäupter anreden, mit «Salve» etwa? Einer reicht ihn an den anderen weiter, der träge König an die muntere Nutte, diese an die hochmütige Architektin, alle wollen ihn bloss für ihre eigenen Zwecke einspannen, und unter der Hand entwickelt sich ein kleiner Katalog der sieben Todsünden. Die Aufführung hat Charme – da wird der arme Daniele von einer gefräßigen Köchin fast gesotten («Engel an Rotweinsauce»), und vor dem Aufgang zum Turm wacht ein Schweizer mit der Billettkasse –; dennoch kann sie sich nicht zur Groteske oder Parabel aufschwingen. Zu unscharf bleiben die Spitzen, zu unreflektiert der Spass am Spiel, zu arglos die Dramaturgie. Denkt man nur an die Sprachverwirrung: Was hätte sich daraus doch machen lassen in der Rumantschia mit ihren fünf unvereinbaren Idiomen! Verschenkt. – Beide Produktionen stehen bis 10. August auf dem Origen-Spielplan; weitere babylonische Facetten zeigen sich ab nächster Woche mit opulentem Tanztheater vor der Kirche, Konzerten in der Waserwerkskaverne und gregorianischen Gesängen.

Rousseau – der erste moderne Mensch

Eine Blick in die «Zeitschrift für Ideengeschichte»

Barbara von Reibnitz · Die «Zeitschrift für Ideengeschichte» nimmt Nietzsches Charakteristik Rousseaus in den Titel und widmet dem «ersten modernen Menschen» ihr Sommerheft. Henning Ritter liest den Philosophen und Schriftsteller, dessen Rezeption nicht unter zu wenig, sondern unter zu viel Wirkung gelitten habe, «vom Rande her»; er versammelt peripher-assoziative Miniaturen zu Rousseaus Humor, dessen Empfindlichkeiten, dessen Autor- und Zeitgenossenschaft und setzt mit Kennerschaft eigene thematische Akzente. Christian Moser rekonstruiert die Bedeutung, die Rousseau der autobiografischen Praxis für die «Subjekt-konstitution» zugeschrieben hat, und charakterisiert dessen Konzept des affektiven Gedächtnisses als einen «systematischen Gegenentwurf» zu Augustins «Confessiones».

Andreas Dorschel beschäftigt sich mit der Aporetik der Liebe in Rousseaus «La Nouvelle

Héloïse», und Ken Wright zeichnet die politische Rousseau-Rezeption nach. Eine solche setzte im eigentlichen Sinne erst ein, nachdem der Philosoph in Frankreich zum Aushängeschild der Französischen Revolution und mit der Ausrufung der Ersten Republik zu einer «regelrechten Kultfigur» gemacht worden war. Diese dann anhaltende Verbindung mit der Revolution und insbesondere mit der jakobinischen Assoziation von «Tugend» und «Terror» polarisierte linke und rechte Bezugnahmen. Für das 20. Jahrhundert hebt Wright im Anschluss an Céline Spectors 2011 erschienene Rousseau-Studie bemerkenswerte Wendungen in der politischen Interpretation heraus, bis hin zur Lesart des amerikanischen politischen Philosophen Andrew Levine, für den der Rousseausche Gemeinwille «die innere Wahrheit» sowohl von Kants «Reich der Zwecke» als auch von Marxens «Kommunismus» enthalte.

Im gleichen Heft ist weiterhin ein Gespräch mit dem Kunsthistoriker Horst Bredekamp zu lesen, das den Werdegang der politisch reflektierten Ikonologie seit dem Marburger Kunsthistoriker-Kongress 1970 nachzeichnet.

Im Rezensionsteil bespricht u. a. Thomas Meyer die in der kritischen Gesamtausgabe neu edierten Rezensionen und Kritiken Walter Benjamins: Durch die Dokumentation der Entstehungskontexte und des zugehörigen Nachlassmaterials werden die ideengeschichtlichen Konstellationen dieser Arbeiten ebenso deutlich wie die werkstrategische Orientierung, mit der Benjamin sich in der Auseinandersetzung mit den von ihm frei gewählten Büchern sehr gezielt einen «Resonanzraum» für eigene Arbeitsvorhaben und Reflexionsprozesse eingerichtet hat.

Zeitschrift für Ideengeschichte VI/2, Sommer 2012. C. H. Beck. Fr. 20.90.

STICHWORT

«Bit»

Klaus Bartels · Als Schüler merkten wir uns die lateinischen Zahladverbien *semel, bis, ter, quater*, «einmal, zweimal, dreimal, viermal», mit dem unvergesslichen Satz «Semmel biss der Kater». Der Kater hat sich mit seiner Semmel aufgemacht, den juristischen Paragrafenschwanz zu lichten, aber die Euro-Wörter mit dem «Bi-» vorneweg sind allorts präsent geblieben. Da gibt es zum Beispiel, von A bis Z, das «Biathlon» aus Skilanglauf und Scheibenschüssen, die alle zwei Jahre veranstaltete «Biennale», die zweiseitigen «bilateralen» Verhandlungen und Verträge, die in zwei Waagschalen Soll und Haben abwägende «Bilanz», die auf die Million aufgestockte «Billion», das auf die zwei Ziffern 0 und 1 aufbauende «binäre» Zahlensystem mit seinen «Bits» und «Bytes» und schliesslich den zweiköpfigen «Bizeps» – und ohne die Allgegenwart dieses alten «Bi-» hiesse der Bikini wohl auch kaum Bikini.

Von einem spätlateinischen *binarius* hat die italienische Eisenbahn ihr *binario* und die englische Informatik ihr *binary digit* für die «binäre Ziffer», und da sind wir schon beim zweiten Teil des «Bit» und einem zweiten Wort: bei dem lateinischen *digitus*, «Finger», und altrömischen Rechenkünsten. Um 200 v. Chr. hat der römische Komödiendichter Plautus diese Fingerrechenkünste in seinem «Ruhmreichen Soldaten» effektiv in Szene gesetzt. Da deutet einer auf den schlaun Sklaven Palaestrio, wie der in stummem Spiel mit drastischer Gestik und wirbelnden Fingern seine Intrige ausheckt: «Ecce: . . . digitis rationem computat», «Da: . . . mit den Fingern rechnet er sich seinen Plan aus.» Ja – recht gelesen: Mit diesem Komödienvers, vor mehr als zwei Jahrtausenden, hat die Beziehungskiste des «Digitalen» und des «Computers» einmal angefangen. «Si tuos digitos novi . . .», schreibt Cicero einmal seinem Freund und Verleger Atticus: «Wenn ich deine Finger, deine Rechenkünste kenne . . .»

In der Antike ist es für den lateinischen *digitus* bei «Finger» und «Zehe», bei der «Fingerbreite» eines Sechzehntel-Fusses und bei diesen «Rechenkünsten» geblieben. Im Mittelalter bezeichnete das Wort dann auch die einzelnen Ziffern im Zehnersystem, die «Einer» von der Eins bis zur Neun, und in unserem digitalen Zeitalter, dem dieses Blatt jüngst mit einer ganzen Titelseite voller Nullen und Einsen die Reverenz erwiesen hat, wirbeln die *binary digits* nun im Gigahertz-Takt durcheinander. Zu dem dezimalen Zahlensystem hat sich das computergerechte binäre gesellt; das *binary digit* für die einzelne Ziffer im Zweiersystem ist zum «Bit» zusammengeschnürt, und eine signifikante Achterreihe solcher Nullen und Einsen nennt sich danach leicht variiert ein «Byte». Von dem alten *digitus* schaut da nur noch eine Fingerspitze heraus, und aus dem Kürzel «4 GB» auf dem USB-Stick auch die nicht mehr.

Ein einzelnes Bit, sei's 0, sei's 1, ist für einen solchen Stick ja wirklich nur ein *bit*, ein kleiner «Bissen», und ein einzelnes Byte, sei's A, sei's B, sei's C, kaum ein bisschen mehr. Ein Kilobyte-Mass ist das Mindeste, Megabytes und Gigabytes sind das Übliche, und jenseits dieser «Mega-» und «Riesen-» Volumina steht noch das «Monster»-Mass des Terabyte. Ein buchstäblicher «Fingerzeig» weist hier den Weg über zweiundzwanzig Jahrhunderte und zwölf Zehnerpotenzen hinweg: von jenem «*digitis rationem computat*» auf der römischen Komödienbühne, wo der schlaue Palaestrio damals an seinen zweimal fünf leibhaften Fingern seinen Plot durchrechnet, bis zu den blutleeren Bits und Bytes, die heute unter der ruhigen Benutzeroberfläche von Tastatur und Bildschirm im Nanosekundentakt durcheinandertanzen. Könnten wir da hinabtauchen in die verborgenen Tiefen des Prozessors, uns würde in diesem digitalen schwarzen Tanztheater wohl Hören und Sehen vergehen.

Tod der Sopranistin Evelyn Lear

(dpa)/zz. · Die amerikanische Sopranistin Evelyn Lear ist am 1. Juli im Alter von 86 Jahren gestorben. Am 1926 als Tochter einer jüdischen Familie in Brooklyn geboren, hatte sie schon früh Kontakt zur Musik. Zusammen mit ihrem Ehemann, dem Bariton Thomas Stewart, kam sie 1957 nach Berlin, wo sie an der Musikhochschule studierte und 1959 an der nachmaligen Deutschen Oper als Komponist in «Ariadne» von Strauss debütierte. Im Lauf ihrer Karriere, die sie an alle grossen Häuser und Festspiele führte, deckte sie ein breites Repertoire zwischen Händel und Strauss ab. Sie war aber auch der Moderne zugewandt. Zu ihren Paraderollen gehörten die Marie («Wozzeck») und die Lulu in den Opern von Alban Berg, die sie in den sechziger Jahren zusammen mit Dietrich Fischer-Dieskau und dem Dirigenten Karl Böhm in berühmt gewordenen Aufnahmen gesungen hat. Und 1984 hat sie am Opernhaus Zürich an der Uraufführung von Rudolf Kelterborns «Kirschgarten» mitgewirkt.