

HELLERAU – EUROPÄISCHES ZENTRUM DER KÜNSTE DRESDEN

**EIN
ORT FÜR
DAS
WAGNIS**

DIE HELLERAUER AKADEMIE FÜR EXPERIMENTELLES MUSIKTHEATER

HERAUSGEGEBEN VON MARION DEMUTH

PFAU

112114

ISBN 978-3-89727-534-8

© 2016 bei den Autoren, HELLERAU - Europäisches Zentrum der
Künste Dresden und dem PFAU-Verlag, Büdingen
Alle Rechte vorbehalten.

Satz: pleasantnet.de
Umschlaggestaltung: pleasantnet.de
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Im Breut 9 · 63654 Büdingen · www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

11112114

DAS INSZENIEREN DES HÖRENS

MATTHIAS REBSTOCK

ODER: MUSIKTHEATER ALS ARBEIT AN EINER PHÄNOMENOLOGIE DES HÖRENS¹

Roland Barthes hat 1976 einen kleinen, aber bemerkenswerten Essay verfasst mit dem Titel *Zuhören*. In ihm unterscheidet er drei Facetten des Begriffs Zuhören. 1. Das Zuhören in seiner quasi tierischen Alarm-Funktion als das Horchen auf Indizien von Gefahr. 2. Das Zuhören als Entziffern von Zeichen und als das Lauschen auf einen dahinter liegenden, verborgenen Sinn. Und 3. ein Zuhören, das sich in einem „intersubjektiven Raum entfaltet“ und nicht auf bestimmte, klassifizierbare Zeichen wartet, sondern sich auf eine „allgemeine Signifikanz“ richtet. In diesem Aufsatz spricht Barthes eher beiläufig von dem noch ausstehenden Projekt einer „Phänomenologie des Zuhörens“². Der etwas hochtrabende Titel meines Vortrags bezieht sich auf dieses Projekt von Barthes. Dabei werde ich mir nicht anmaßen, im Folgenden eine solche Phänomenologie zu entwerfen. Tatsächlich soll es um etwas ganz Einfaches gehen: Ich möchte die Perspektive, von der aus man sich gewöhnlich mit der Frage des Verhältnisses zwischen Sichtbarem und Hörbarem im Musiktheater beschäftigt, einmal umkehren: meist geht es dabei um Fragen der Visualisierung bzw. Theatralisierung von Musik. Ich möchte mich heute hingegen mit dem Inszenieren des Hörens und dem Inszenieren mit Hördispositionen beschäftigen. Damit meine ich nicht ein Inszenieren, das das Sichtbare hintanstellt oder auf Kosten der szenischen Arbeit ginge. Im Gegenteil, es geht um die Frage, wie sich durch die Arbeit mit visuellen Mitteln das Hören inszenieren lässt. Mit dem Hören ist dabei nicht der isolierte Wahrnehmungsakt gemeint. Hören findet zusammen mit dem Sehen immer in bestimmten Kontexten und Situationen statt, die beeinflussen, was und wie gehört bzw. gesehen wird. Das Hören findet aus bestimmten Hördispositionen heraus statt. Und diese Hördispositionen können inszeniert werden.

Dies lässt sich schon am Beispiel des Instrumentalen Theaters von Kagel, also einem *locus classicus* der Theatralisierung von Musik, verdeutlichen. Etwas zugespitzt würde ich sagen: Kagel geht es dabei nicht um die Theatralisierung der Musik, sondern darum, durch die Theatralisierung die spezifische Hördisposition „Konzert“ aufzubrechen und dadurch ein neues Hören zu ermöglichen. Nehmen wir das vielleicht berühmteste Beispiel seines Instrumentalen Theaters: *Match* für zwei Cellisten und einen Schlagzeuger von 1964. In den ersten 5 Takten stellt Kagel mit szenischen und musikalischen Mitteln ein Tischtennispiel dar. Er ist dabei ganz bewusst überdeutlich und plakativ, um dieses Bild bzw. diese für ein Konzert ungewöhnliche Hördisposition zu etablieren: die Musik als Sport, das Konzert als Match. In den dann folgenden 30 Takten folgt eine rein konzertante Passage ohne jedes zusätzliche szenische Element. Aber die etablierte Hördisposition bleibt in Kraft, so dass wir die Musik anders hören: nämlich das Konzertante als sportliche Auseinandersetzung.

Das Inszenieren des Hörens ist dabei gleichermaßen Auftrag von Regisseuren wie von Komponisten und die Herausforderung ihrer Zusammenarbeit, wie auch immer diese sich gestaltet. Die Regisseure, die gewöhnlich mit visuellen Vorgängen, Figuren und Bildern arbeiten, tun gut daran, das Inszenieren des Hörens als ihre ureigene Aufgabe zu begreifen und nicht primär die Visualisierung oder das Erzählen von Geschichten. Und für die Komponisten heißt das, sich dem Faktum zu stellen, dass Musiktheater im Moment der Aufführung entsteht und dass die szenische Situation das Hören der Musik immer beeinflusst, selbst in der klassischen Konzertsituation, die ja nur eine stereotypisierte

¹ Der vorliegende Beitrag ist die Fortführung der Beschäftigung mit dem *Musiktheater als Arbeit an einer Phänomenologie des Hörens*. Der erste Teil ist erschienen als *Im Fluchtpunkt der Sinne. Musiktheater als Arbeit an einer Phänomenologie des Hörens*, in: *Macht – Ohnmacht – Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart*, hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stephanie Schwarz, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2011 (= *Recherchen* 87).

² Roland Barthes, *Zuhören*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 249–263.

Form der Inszenierung von Musik ist. Für das Musiktheater schreiben heißt, eine Musik schreiben, die gestalterisch mit dem Potenzial umgeht, das in der Inszenierung des Hörens für die Musik liegt.

Bezogen auf das Musiktheater der letzten zehn Jahre scheint mir hier eine gewisse Verschiebung beobachtbar: Inszeniert wird nicht mehr nur das Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem, sondern stärker auch das von Sehen und Hören. Die Vorgänge der Wahrnehmung, die Bewusstseinsakte selbst, und weniger deren intentionale Gegenstände, rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit und werden zum Untersuchungsfeld für Musiktheater. Und zwar längst nicht mehr nur für das sogenannte Experimentelle Musiktheater, das im Zentrum der Hellerauer Akademie steht, sondern für ein weites Feld unterschiedlichster Formen szenischer Musik bzw. inszenierten Hörens. Man muss dafür also das ganze Feld in den Blick nehmen, von der avancierten Auseinandersetzung mit Repertoireopern über die sogenannte Neue Oper, das Experimentelle Musiktheater, die Klangkunst bis hin zu den besonderen Formaten musikalischer Performances, die sich in den letzten Jahren entwickelt haben, seien es die Wandelkonzerte und Klangspaziergänge oder die szenischen Konzerte, häufig an ungewöhnlichen Orten, oder die Konzerte im Liegen, wie z.B. in der Konzertreihe „nachtmusik“ im Radialsystem in Berlin, bei der die Inszenierung des Hörens in nichts anderem besteht als darin, die Musik liegend und nicht sitzend zu hören. Dabei sind die Grenzen zwischen diesen Genres nicht nur immer durchlässiger geworden, sondern es gibt auch immer mehr Personen, die in den unterschiedlichen Genres arbeiten. Insbesondere der quasi ideologische Graben, der bis in die 90er Jahre zwischen der Oper und dem Experimentellen Musiktheater bestanden hat, existiert nicht mehr: Komponisten, die von ihrer Biografie zum Experimentellen Musiktheater gehören, schreiben heute Opern (Helmut Oehring, *UNSICHTBARLAND* oder Michael Hirsch, *Das stille Zimmer*) oder beziehen opernhafte Elemente mit ein (Manos Tsangaris: *Orpheus, Zwischenspiele* (2002) und *Batsheba. Eat The History!* (2009)). Ebenso bedienen sich Komponisten der Neuen Oper dezidiert experimenteller Ansätze, wie etwa Beat Furrer in *FAMA*. Und auch die Abgrenzung vom Musiktheater zum sogenannten Sprechtheater wird häufig unterlaufen, und zwar sowohl wenn man das Sprechtheater als Genre begreift, wie die hoch musikalisierten Formen von Marthaler und Häusermann zeigen, als auch, wenn man es als Institution begreift. So würde ich die These wagen, dass die wirklich interessanten Auseinandersetzungen mit Oper gegenwärtig nicht an den Opernhäusern, sondern am Sprechtheater stattfinden. Wie dem auch sei, die Frage nach dem Inszenieren des Hörens stellt sich in diesem ganzen Feld und hält dieses zusammen.

107

Und noch aus einem anderen Grund scheint es mir interessant, den Akzent einmal auf das Hören zu legen: Die Typologie des Hörens, also jene Charakteristika, die das Hören z. B. im Unterschied zum Sehen auszeichnen, diese Typologie des Hörens weist deutliche Parallelen auf zu all den Faktoren, die im Zusammenhang mit der gesteigerten Performativität sowohl unserer Alltagskultur als auch des Gegenwartstheaters eine zentrale Rolle spielen. Darauf hat insbesondere Petra Maria Meyer in ihrem Band *Acoustic turn* hingewiesen: Die Kennzeichen des Performativen sind allesamt auch Kennzeichen einer Typologie des Hörens: Ereignishaftigkeit, Prozesshaftigkeit, Vollzugscharakter, Körperlichkeit, Materialität, Präsenz und Sinnhaftigkeit im Unterschied zur referenziellen Bedeutung von Zeichen. Kulturen des Performativen sind auf diese Weise, so Meyer, tendenziell auch Kulturen des Hörens. Wenn also das Hören sowohl in unserer Alltagskultur

als auch in den Künsten einen neuen Stellenwert erlangt hat, dann stellt sich die Frage, wie es im Neuen Musiktheater inszeniert wird bzw. wie man mit dem Hören, d. h. mit Hördispositionen, inszenieren kann.³

Ich möchte im Folgenden drei unterschiedliche Beispiele untersuchen, in denen das Inszenieren des Hörens jeweils eine besondere Rolle spielt, und versuche zu zeigen, was mit Musiktheater als Arbeit an einer Phänomenologie des Hörens gemeint sein kann.

I. BEAT FURRER: FAMA⁴

FAMA ist ein eindrucksvolles Beispiel für die Arbeit an einer Phänomenologie des Hörens. Schon im Untertitel kommt diese Akzentuierung zum Tragen: statt Oper oder Musiktheater oder „Musik mit Bildern“ – wie Lachenmann sein *Mädchen mit den Schwefelhölzern* nannte – nennt Furrer sein Stück ein „Hörtheater“. Furrer bezieht sich mit dem Titel seines Stücks auf jene wunderbare Beschreibung des Hauses der Fama im 12. Buch der *Metamorphosen* des Ovid: Die Göttin des Gerüchts wohnt in einem Haus ohne Wände und Türen. Es ist „ganz aus tönendem Erz“⁵ erbaut und steht gleich weit entfernt von Himmel, Meer und Erde. Dort hört man alles, was irgendwo auf der Welt gesprochen wird, gleichzeitig in einem unendlichen Murmeln und Rauschen der Stimmen. Furrer komponiert aber nicht diesen Text, sondern versucht „dieses Bild Gestalt annehmen zu lassen: den Widerhall, die Resonanz von Dingen, die entfernt passieren, aber zu uns her getragen werden.“ Das zentrale Element sowohl der Komposition als auch der Inszenierung ist die Konstruktion eines Hörraumes: einer Architektur aus großen, beweglichen Flächen, die rings um das Publikum aufgebaut ist. Diese Flächen können geschlossen werden, so dass Wände entstehen, oder sie können geöffnet sein, so dass der Blick für das dahinter Stattfindende freigegeben wird. Zudem sind die Flächen unterschiedlich beschichtet: auf der einen Seite mit einer Metallschicht, die den Klang direkt reflektiert; auf der anderen Seite mit einer Kunststoffschicht, die ihn „trocken, aber präsent macht“, so Furrer. Entsprechend betrachtet er diese Architektur nicht als ein Bühnenbild, sondern als einen „großen Transformator des Klangs, einen Resonator, ein Meta-Instrument“. Je nach Stellung der Flächen sind „spezielle Filterungen und Richtungseffekte möglich.“

Mittels dieses Hörraums spielt Furrer mit unserer Wahrnehmung, und zwar nicht nur mit unserem Hören, sondern auch mit dem Sehen. Die eigentliche Pointe dieses Raums im Raume liegt nämlich darin, dass er das Hören und das Sehen unterschiedlich modifiziert und somit eine Differenz zwischen Sehen und Hören getrieben wird, so dass sich beide Wahrnehmungsweisen gegenseitig bespiegeln und reflektieren. Ein Beispiel: Am Anfang des Stückes sitzen das Orchester und die Sänger dem Publikum gegenüber, im Grunde wie bei einem klassischen Konzert. Diese spezifische Hördisposition „Konzert“ lässt sich wie folgt beschreiben:

1. Die Zuschauer sind von ihrer Aufmerksamkeit her alle gleichgerichtet, und zwar in doppelter Weise: Alle schauen nach vorne auf die Bühne, und: bei jedem Einzelnen fokussiert sich Sehen und Hören auf das Bühnengeschehen. Das Aufmerksamkeitsfeld des Hörens, das menscheitsgeschichtlich ja darauf ausgerichtet ist, in dem Bereich, den das Blickfeld nicht abdeckt, Gefahren zu registrieren, ist in der Konzertsituation gleichgerich-

3 Vgl. Petra Maria Meyer, *Vorwort*, in: *Acoustic turn*, Hrsg. von Petra Maria Meyer, München: Fink 2008.

4 Uraufführung Donaueschinger Musiktage 2005.

5 Alle folgenden Zitate von Beat Furrer: „Der Raum spielt immer mit“, *Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender*, in: <http://www.swr.de/swr2/donaueschinger/programme/2005/-/id=2136710/nid=2136710/did=3459844/hujb3b/index.html> (30. 1. 2011).

tet mit dem Sehen. Alles was ich hinter mir oder von meinen Nachbarn neben mir an Geräuschen höre, wird ausgeblendet bzw. als nicht dazugehörend eingestuft. 2. Da die Konzertsituation historisch an die Situation angelehnt ist, in der man einem Redner zuhört, ist das Hören hermeneutisch eingestellt, also in Barthes zweitem Modus: Es versucht Zeichen zu entziffern und Sinn zu verstehen. Und 3. ergänzt das Sehen das Hören um das, was dieses nicht kann: Das Sehen liefert die Kausalität für das, was man hört. Ein *subito forte* beispielsweise erreicht einen im Konzert sehend nie überraschend, da es sich durch den Auftakt des Dirigenten immer schon ankündigt. Dies gilt aber ganz allgemein: Die Ursachen der Klänge, die man hört, sind nicht Teil der sinnlichen Hör-Erfahrung. Man hört z.B. einen Zug hinter sich vorbeifahren, aber der Zug selbst als Ursache des Geräuschs ist nicht Teil der Hörerfahrung, man ergänzt ihn in der Vorstellung aus einer früheren Seherfahrung heraus. Im Konzert sieht man aber die Klangproduktion und kann so sein Hörerlebnis um eine Ursache ergänzen. Für die Hördisposition Konzert ist dieses gleichgerichtete Zusammenspiel von Sehen und Hören also typisch. Das Sehen ontologisiert dabei das Flüchtige der Klänge, es führt es zurück auf dauerhafte, greifbare Dinge.⁶

Genau hier, bei der Gleichrichtung von Sehen und Hören in der Hördisposition Konzert, setzt in *FAMA* die Modifikation an. Die Wand aus den beweglichen Flächen grenzt den Bühnenbereich und den Zuschauerbereich voneinander ab. Die sogenannte vierte Wand des Theaters wird hier tatsächlich zum Spielelement. Sind die Flächen geschlossen oder nur leicht geöffnet, ist das Orchester nicht zu sehen, wohl aber zu hören. Anders als das Visuelle können Klänge „Hindernisse mühelos überwinden und sich miteinander vermischen, ohne ihre charakteristische Eigenschaft zu verlieren.“⁷ Die Gleichrichtung von Sehen und Hören wird gestört. Das Hören ist auf sich allein gestellt, der Blick bleibt im wörtlichen Sinn an den Wänden hängen, findet das Gegenüber nicht mehr, so dass die örtliche Position der Musiker verschwommen wird, denn das Hören kann Positionen im Raum nur ungefähr bestimmen.

Werden die Flächen weiter geöffnet oder an unterschiedlichen Stellen, kommt es zu einer anderen Irritation im Verhältnis von Sehen und Hören: Teilweise wird das Außen bzw. das hinter der Wand Liegende sichtbar. Durch die schräg gestellten Lamellen wird aber der Schall in unterschiedlichen Winkeln in den Zuschauerraum reflektiert. Der Klang der Instrumente bzw. der einzelnen Stimmen und Instrumentengruppen scheint woanders herzukommen, als man ihn sehend lokalisiert. Und auch die gleichgerichtete Wahrnehmung der Zuschauer untereinander ist außer Kraft, denn für jeden ist ein anderer Ausschnitt zu sehen und für jeden ergibt sich eine andere Konstellation der Winkel und Richtungen, aus denen die Musik auf ihn einströmt. Zusätzlich dreht sich durch das Öffnen der Lamellen etwas in unserer Erfahrung um: erleben wir bei geschlossenen Wänden den Zuschauerraum, in dem wir mit den Anderen sitzen, eher als innen und das von uns Abgetrennte, hinter der Wand Liegende als außen, so hat man jetzt das Gefühl, in einen Innenraum zu blicken, so dass der eigene Raum zum Außen mutiert.

Interessant für unseren Zusammenhang ist, dass dieses phänomenologische Komponieren nicht nur für sich selbst steht, sondern auch eine inhaltliche Dimension hat. Der für das Stück zentrale Text ist *Fräulein Else* von Arthur Schnitzler, die Geschichte einer jungen Frau, die sich um ihres Vaters willen prostituieren soll, damit er seine Schulden begleichen kann. Hin- und hergerissen zwischen Stolz, Verachtung für die verlogene Gesellschaft und Loyalität zum Vater vergiftet sie sich, und während ihr das Veronal langsam

6 Ich beziehe mich hier auf Hermann Schmitz. Schmitz unterscheidet in seiner Phänomenologie zwischen *Volldingen* und *Halbdingen*, zu denen u. a. der Wind und die Musik gehören. *Halbdinge* verfügen über *unterbrechbare Dauer* und eine *zweigliedrige Kausalität*: „Halbdinge kommen, gehen und kommen wieder, ohne dass es Sinn hat, zu fragen, wo und wie sie die Zwischenzeit verbracht haben.“ Und während sich bei *Volldingen* „Stein (Ursache), Stoß (Einwirkung), Zersplitterung des Glases (Effekt)“ voneinander unterscheiden lassen, fällt bei *Halbdingen* „die Ursache mit der Einwirkung zusammen“. Über die Einwirkung hinaus ist also keine weitere Ursache Bestandteil der unmittelbaren Erfahrung. (Vgl. Hermann Schmitz, *Leibliche Kommunikation im Medium des Schalls*, in: *Acoustic turn*, S. 80.)

7 Daniel Enders, *Botschaften aus dem Innern des Klangs. Spuren zu Beal Furrers komponiertem Hören*, in: Booklet der CD *FAMA*, Kairos 2006, 12562KAI, S. 6.

das Bewusstsein für die Außenwelt nimmt, geht sie hinunter in die Hotelhalle, aus der sie Musik erklingen hört und zeigt sich nackt vor ihrem Freier Dorsday und der gesamten Gesellschaft. Diesen Moment visiert Furrer immer wieder an. Christoph Marthaler, der für die Inszenierung der Uraufführung verantwortlich zeichnet, lässt die Schauspielerin Isabelle Menke im ersten Teil immer an und mit der Wand spielen, die Zuschauer und Orchester voneinander trennt, also immer an der Grenze zwischen Innen- und Außenraum. Und diese Grenze ist es, die für den endlosen Monolog in Schnitzlers Novelle so charakteristisch ist. Else bleibt auf der Seite des Publikums, öffnet die Flächen wie die Türen zur Hotellobby, aus der die Musik zu ihr durchdringt. Wir bleiben mit ihr draußen, schauen quasi von außen in die Lobby und gleichzeitig sind wir mit Else auf der Innenseite, praktisch im Innern ihres Kopfes, in dem die selbsterstörerischen und halluzinierenden Selbstgespräche toben und der Kontakt zur Außenwelt abgebrochen scheint. Was „innen“ und was „außen“ ist, wird so permanent umgedeutet. Und diese verschiedenen Räume werden nicht einfach dargestellt, sondern sind sinnlich konkret hörbar über die Reibung, die zwischen den sichtbaren und den hörbaren Räumen entsteht.

Ganz anders ist die Hörsituation in der siebenten Szene gestaltet. Die Musiker haben sich um das Publikum herum postiert, die Bühne ist leer. In einem offen notierten langen Teil schicken die Instrumentalisten Klänge in den Raum, die durch die unterschiedlich angewinkelten, aber offenen Flächen reflektiert und zurückprojiziert werden. Gegenüber der oben beschriebenen Szene ist die ursprüngliche Gleichrichtung der Aufmerksamkeit der Konzertsituation noch weiter aufgebrochen und, wenn man so will, verstört: Die Klänge kommen nun von allen Seiten und sind mit ihren Klangquellen hörend schwer in Einklang zu bringen. Auch die Ausrichtung des Sehens in eine Richtung, nämlich nach vorne, ist aufgehoben. Jeder kann bzw. muss mit den Blicken dem folgen, was an Schall gerade auf ihn oder sie einströmt. Der Blick kann nur noch reagieren, die jeweiligen Ursachen der Klänge können nur noch nachträglich konstruiert werden. Während das Zuhören im ersten Teil, entsprechend der Konzertsituation, überwiegend dem Zuhören als hermeneutischem Unterfangen zuzuordnen wäre, würde man es in diesem Teil wohl einerseits jenem archaischen Zuhören des ersten Typs bei Roland Barthes zuordnen: dem Horchen auf die Gefahr, auf das Unbekannte und Fremde, das alarmierend wirkt. Gleichzeitig spielt das Hören hier seine Distanzlosigkeit aus: Wurde im ersten Teil gerade die Differenz zwischen sicht- und hörbaren Grenzen zum entscheidenden Inszenierungselement, werden die Grenzen nun aufgehoben. Wir sitzen mitten in der Musik, sie dringt von allen Seiten an unser Ohr, nutzt das gesamte Hörfeld, das uns umgibt, nur nicht das Blickfeld unserer Augen, die durch die vorgegebene Sitzposition von sich aus nach vorne blicken würden. Wir hören andererseits also auch in Barthes 3. Modus des Zuhörens: Wir lauschen auf die allgemeine Signifikanz bzw. auf die sinnliche Präsenz der Klänge.

FAMA ist ein besonders deutliches Beispiel für ein Stück, bei dem das Inszenieren des Hörens thematisch wird. Dabei wird dieses Inszenieren des Hörens ganz vom Komponisten bestimmt. Jede Aktion mit den Lamellen hat eine szenische *und* eine musikalische Dimension, und die Art, wie sie zu bespielen sind, geht jeweils aus der kompositorischen Anlage hervor. Der Komponist dominiert auch die Dimension des Visuellen, der Regisseur führt sie im Wesentlichen nur aus. Seine Rolle ist mit der des Dirigenten vergleichbar. Eine eigene künstlerische Autorschaft – also das, worum die Regisseure im Repertoirebereich so heftig kämpfen – kommt ihm hier nicht zu. Dementsprechend ist im Programmheft zur Aufführung auch nicht von Regie, sondern nur von „szenischer Einrichtung“ die Rede.

II. MANOS TSANGARIS: WINZIG. THEATER FÜR EIN HAUS

Mein zweites Beispiel ist, wenn man so will, schon ein Klassiker des Neuen Musiktheaters: *winzig. Theater für ein Haus* von Manos Tsangaris von 1993, und es ist gleichsam auch ein klassisches Beispiel für eine phänomenologische Untersuchung darüber, wie verschiedene Hördispositionen – Tsangaris würde sagen, wie unterschiedliche „Formate“ – die Wahrnehmung beeinflussen. Die Grundstruktur dürfte bekannt sein, da auf ihr auch eine ganze Reihe späterer Stücke beruht: *winzig* ist ein Stationentheater mit Musiktheaterminiaturen. Das Publikum kann sich frei zwischen den verschiedenen Stationen bewegen. Es gibt grundsätzlich zwei Typen von Stücken: solche mit durchkomponierter Struktur und klarem Anfang und Ende. Diese Stücke haben meist nur eine Dauer von drei bis fünf Minuten und sind ganz genau auf die Position einer kleinen Zuschauergruppe zugeschnitten. Die Zuschauer werden in den entsprechenden Raum geführt und nach dem Ende des Stückes auch wieder herausgeleitet. Daneben gibt es Stücke, die installativ angelegt sind und bei denen die Zuschauer jeweils selbst entscheiden, wie lange sie verweilen.

Charakteristisch für die Stücke mit begrenzter Dauer ist, dass sie fast alle in vollkommener Dunkelheit und Stille beginnen. Sehen und Hören werden erst einmal auf Null gestellt. Es ist meist nicht absehbar, wo der erste Klang herkommen bzw. was es überhaupt zu sehen geben wird. Bei *südlich* sitzen z. B. die zwei Spieler vor den jeweils fünf bis sieben Zuschauern unsichtbar im Dunkeln. Aus der Dunkelheit und Stille heraus hört man plötzlich, wie rings um einen sich Gegenstände zu bewegen beginnen. Tsangaris unterscheidet zwischen „Ziehobjekten“, die an Schnüren über den Boden gezogen werden, und „Wackelobjekten“, die angetippt werden und dann eine unbestimmbare Dauer hin- und herwackeln und langsam dabei ausklingen. Das Hören wird hier ganz in seiner ureigensten Leistung angesprochen: es kann – anders als das Sehen – im Dunkeln wahrnehmen. Dabei kann es die Position des gehörten Objekts nur ungefähr bestimmen. Anders als das Sehen verfügt das Hören nämlich über keinen „Blick“, „weil es keine durch Ziele begrenzbar Richtung besitzt“⁸, wie Hermann Schmitz dies ausdrückt. Die spezifische Qualität des Geräuschs setzt zwar eine Vorstellung der Ursache des Geräuschs, also des Geräuschobjekts frei, aber diese bleibt auf charakteristische Weise unbestimmt, weil sie eben nur imaginiert und nicht Teil der sinnlichen Hörerfahrung ist. Die Hördisposition ist ein bisschen so, wie wenn man als Kind unter einem dunklen Treppenabsatz, im Keller oder auf dem Dachboden hockte und in die Stille lauschte, und jedes Geräusch einem einen Schauer über den Rücken laufen ließ, weil es so unheimlich war und weil dadurch, dass das Sehen ausgeblendet war, die Fantasie Kapriolen schlug. Und dieses Unheimliche rührt genau daher, dass die Ursachen der Geräusche buchstäblich im Dunkeln bleiben und sich die Dinge der Kontrolle entziehen, die man nur sehend über sie gewinnt. Hier wird also ganz radikal das Hören inszeniert, und zwar in Barthes' erstem Modus, dem archaischen Horchen in die Stille.

Manos Tsangaris spielt in *winzig* mit starken Kontrasten in der Wahrnehmungsdisposition der Zuschauer. Gegenüber der geheimnisvollen und klaustrophoben Situation bei *südlich* versetzt das Stück *riesig* die Zuhörer in eine ganz andere Wahrnehmungshaltung. *Riesig* ist ein installativ angelegtes Stück. Im Gegensatz zu den durchkomponierten Miniatur-Stücken, bei denen durch das Warten vor verschlossener Türe und die ritualisierte Einlass- und Auslassprozedur Anfang und Ende der Stücke sehr deutlich inszeniert

werden – wobei die Inszenierung dieser Rahmung meist länger dauert als das eigentliche Stück –, also im Gegensatz zu diesen durchkomponierten Stücken ist man nun plötzlich selbst verantwortlich zu entscheiden, wie lange man sich von dem Geschehen fesseln lässt und wann man den einem angebotenen Dialog aufkündigt. Stärker als bei reinen Installationen wird hier erfahrbar, was es heißt, sich auf die dem Theater zugrundeliegende Verabredung einzulassen, die Rolle des Publikums anzunehmen und damit zum Mitspieler zu werden. Diese Theaterkonvention wird deswegen so deutlich erfahrbar, weil *riesig* eine Miniaturguckkastenbühne ist, ganz ähnlich den Modellen, die Bühnenbildner nutzen. Der Bühnenboden befindet sich knapp unter Augenhöhe, so dass man als Zuschauer ungefähr die Position hat, wie wenn man im ersten Rang des Miniatur-Theaters säße. Auf der Bühne bewegen sich unterschiedlichste Objekte: eine Plastiktasse, ein Kaffeefilter, ein Plastiklöffel. Alles wirkt überdimensional groß, da das Format der Bühne so klein ist. Zusätzlich zu diesen Objekten, die von zwei verborgenen Spielern durch die Gassen auf die Bühne geschoben und vom Schnürboden herabgelassen werden, gibt es die eigentlichen Akteure: Kleine Kugeln und Tackernadeln, die im Maßstab ungefähr so groß sind, wie Menschen auf der Mini-Bühne sein müssten, werden mit Magneten unter dem Bühnenboden geführt und scheinen die skurrilsten Tänze aufzuführen.

112

Von der Wahrnehmungshaltung befinden wir uns bei *riesig* wieder in der Disposition Konzert: Sehen und Hören sind vollkommen fixiert und gleichgerichtet auf die Bühne. Gleichzeitig fehlt aber die Rahmung des realen Theaterraums mit der charakteristischen Schwelle des geschlossenen Raumes, den man zwar jederzeit verlassen kann, aber nur, wenn man die Theaterverabredung verletzt und sich häufig auch sozialen Sanktionen aussetzt. Bei *riesig* kann man jederzeit gehen, gespielt wird permanent, egal, ob Zuschauer da sind oder nicht. Bei *riesig* wird weniger das Hören selbst, sondern mit dem Hören inszeniert. Viele der Objekte bewegen sich vollkommen geräuschlos. Andere wiederum verursachen Geräusche, z. B. wenn sie über die Holzplatte des Bühnenbodens geschoben werden. Wieder andere erzeugen zusätzlich Geräusche, so z. B. die drei Objekte, die auf einen Schrittmotor gebaut sind, der ein charakteristisches, vollkommen regelmäßiges Klickgeräusch von sich gibt. Diese Geräusche, deren Ursache man direkt vor Augen geführt bekommt, scheinen auf eigenartige Weise nicht zu den Objekten zu gehören, die sie verursachen. Ähnlich wie bei *FAMA* kommt es zu einer Irritation in der Gleichrichtung von Sehen und Hören in der Konzertsituation. Während die Objekte durch die Rahmung und Fokussierung der Miniatur-Bühne weit weg und überdimensioniert groß erscheinen – man sitzt ja „gefühlte“ im ersten Rang eines großen Theaters –, hört man die Geräusche von ganz nah: Tatsächlich steht man ca. ein bis zwei Meter vom Bühnenmodell entfernt. Hörend erfährt man die Dinge nah, sehend weit entfernt. Ursache und Wirkung: Objekt und Geräusch liegen in der Erfahrung auf zwei unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen und können so nicht zusammengebracht werden, obwohl man vom Verstand her weiß, dass sie zusammengehören. Dieser Effekt ist sicher nur ein Nebenaspekt der Faszination, die von der *riesig*-Bühne ausgeht, aber er ist von entscheidender Bedeutung für die Erzeugung der enormen Präsenz, die die Dinge auf der Bühne entwickeln und die die eigentliche Pointe von *riesig* ist: Wir sind durch die Wahrnehmungsdisposition Konzert auf Sinnsuche eingestellt, also in Barthes' zweitem oder dritten Modus des Zuhörens. An individuierbaren oder identifizierbaren Zeichen wird uns aber nichts geboten. Die Dinge sind, was sie sind. Sie stellen nichts anderes dar. Andererseits haben die „Tänze“ der Tackernadeln eine Art Ausdruck, gibt es fröhliche Begegnungen, stille Beobachter, einsame Wanderer, ausgelassene Paare und große Gesten der Versöhnung, wenn die Kaffeetasse den lange sinn-

los und verlassen vor sich hinbaumelnden Kaffeelöffel erlöst, sich unter ihn schiebt und dem Löffel seine Funktionalität und Identität wiedergibt. Aus der Präsenz der Dinge, die z. T. durch die Differenz zwischen Sehen und Hören erzeugt wird, entstehen Geschichten, die in der Imagination der Zuschauer stattfinden, und zwar anders für jeden Einzelnen.

III. DANIEL OTT: LANDSCHAFT.29/7 UND BLICK RICHTUNG SÜDEN⁹

In meinem letzten Beispiel ist die Hördisposition eine ganz andere: Es geht um Stücke von Daniel Ott, die im Freien stattfinden und eine bestimmte Landschaft oder Kulturlandschaft zu „Klang-Bildern“ oder „Klang-Landschaften“ gestalten: *landschaft.29/7*, aufgeführt bei Sonnenaufgang im Elbtal und auf einem Weinberg bei Hitzacker; oder *Blick Richtung Süden*, bei dem der Blick vom Berger-Denkmal, einer Art Aussichtspunkt, hinunter in die Ruhrtalauen zu einer „klingenden Postkarte“ komponiert wurde. Arbeiten Furrer und Tsangaris in den beiden vorigen Beispielen mit besonderen und vor allem besonders gestaltbaren Wahrnehmungssituationen, wählt sich Daniel Ott hier praktisch das Gegenteil: Die Wahrnehmungssituation im Freien ist nicht fokussiert, sondern diffus – im informationstheoretischen Sinn – ungerichtet und offen. Wir nehmen die Umgebung als Gesamterfahrung wahr – mit allen Sinnen: spüren den Wind im Gesicht oder die Sonne auf der Haut – und in alle Richtungen. Wir hören die eigenen Schritte, die Vögel, den Verkehr um uns herum und haben es mit einer ganz anderen Akustik zu tun, bei der sich der Schall nicht immer an den Wänden eines Raumes bricht und zu uns zurückschallt. Wir können uns frei bewegen und den Blick in die Ferne schweifen lassen oder auf etwas ganz in der Nähe fokussieren. Keiner der Sinne erlangt je eine solche Dominanz und Vorherrschaft wie es z. B. im Konzert- oder Theatersaal möglich ist und wofür diese gerade gemacht sind. Dementsprechend hört man die Musik von Daniel Ott in diesen Stücken nie isoliert von der Gesamterfahrung. Sie bleibt vielmehr eingebettet, steigert und intensiviert sie und gibt ihr eine ganz besondere Färbung. Gleichzeitig wirkt diese Gesamterfahrung zurück auf die Musik, so dass man sie ganz anders hört als man sie im Konzertsaal hören würde. Und genau dieses andere Hören war in Hitzacker auch Programm. So erklärte Markus Fein, der Künstlerische Leiter des Festivals, in einem Interview: „Es gibt ganz klar den Wunsch von mir, das Konzertritual aufzubrechen. Natürlich, wenn das so verfestigt ist, dann öffnet es auch nicht das Hören. Deswegen gab es diese Musik zum Sonnenaufgang von Daniel Ott, wo wir den Konzertrahmen wirklich ganz, ganz weit hinter uns gelassen haben.“¹⁰

113

IV. SCHLUSS

Wenn Musiktheater dasjenige Theater ist, das sich in besonderem Maße die Inszenierung des Hörens und mit dem Hören auf die Fahnen geschrieben hat, dann scheint es mir sinnvoll zu fragen, was das für den jeweiligen Arbeitsprozess bedeutet. Denn hier im Prozess der Entstehung der Stücke wird entschieden oder zumindest vorentschieden, wie sich die Verhältnisse von Sehen und Hören bzw. von Sichtbarem und Hörbarem letztlich in der Aufführungssituation gestalten. Grundsätzlich gibt es hier zwei einfache, aber entschei-

⁹ Uraufgeführt 2007 in Hitzacker bzw. 2009 in Witten.

¹⁰ <http://www.nmz.de/artikel/triumph-fuer-die-neue-musik> [16. 1. 2012].

dende Fragen: Wer entscheidet über die Verhältnisse von Sehen und Hören (Komponist oder Regisseur oder beide gemeinsam oder noch andere?) und: Wann wird darüber entschieden, d. h. handelt es sich um einen gestaffelten Arbeitsprozess, in dem erst die Partitur fertiggestellt und dann inszeniert wird oder greifen die Schritte stärker ineinander, werden sie z. B. erst in Auseinandersetzung mit dem konkreten Material auf den Proben entschieden? Häufig sind also die audio-visuellen Verhältnisse im Aufführungseignis Ausdruck dessen, wie die Verhältnisse im Arbeitsprozess beschaffen waren.

Im Bereich der Neuen Oper scheint es mir eine Tendenz zu geben, die meiner Ansicht nach problematische Seiten hat. Es gibt bei den Komponisten Neuer Opern die Tendenz, sich dem genuin Theatralischen zu entziehen und die Stücke gegen das Szenische sozusagen abzudichten und immun zu machen. Theater und somit auch Musiktheater entsteht aber im Moment der Aufführung und durch das Zusammenspiel von Sichtbarem und Hörbarem. Es ist zweifellos ein berechtigtes Anliegen, eigenständige musikalische Formen zu komponieren, die auch für sich Bestand haben, aber es muss meines Erachtens in der Komposition mitgedacht sein, warum das jeweilige Stück gerade und nur als Musiktheater realisiert werden kann. Oder anders formuliert: Die Komposition muss eine Antwort auf die Frage bereithalten, warum für das Aufführungseignis die szenische Dimension notwendig ist und nicht nur mögliches Akzidens. Dazu muss es in der Komposition Anknüpfungspunkte oder Andockmöglichkeiten für das Visuelle geben, müssen Lücken gelassen und Aussparungen eingebaut sein, in die das Szenische einrasten kann. Ich glaube, dass folgendes Paradox gilt: Nur wenn die Komposition etwas von ihrer Autonomie aufgibt, kann sie durch die Szene so bereichert werden, dass letztlich ein Mehrwert entsteht, der mehr ist als die Summe der Teile und der dafür ausschlaggebend ist, ob ein Musiktheaterstück als Ganzes, d. h. in der Aufführungssituation gelingt. Öffnen sich die Kompositionen nicht wirklich für die Szene, bleibt für die Regisseure oft nur, mehr oder weniger sinnfällige – und häufig dann beliebige – Simultanhandlungen, Bilder oder Videos zu erfinden, die unverbunden mit der Musik ablaufen. Das kann zu wunderbaren Ergebnissen führen, zweifellos. Aber als grundsätzliche Haltung scheint es mir problematisch, weil es die Möglichkeiten des Musiktheaters nicht ernst nimmt.

Ich bin der Überzeugung, dass das Zusammenspiel von Sehen und Hören bereits im Arbeitsprozess berücksichtigt werden sollte. Dafür gibt es die unterschiedlichsten Möglichkeiten: z. B. dadurch, dass der Komponist bzw. die Komponistin das Szenische gleich in die Partitur mit hineinkomponiert, wie z. B. bei Kagel oder den frühen Arbeiten von Carola Bauckholt; sei es dadurch, dass er oder sie die Inszenierung selbst übernimmt, wie bei Georges Aperghis, Heiner Goebbels oder Daniel Ott; sei es durch beides zusammen wie bei Manos Tsangaris. Oder man setzt auf unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Regisseuren und eventuell auch den beteiligten Musikern, wie etwa bei der Zusammenarbeit zwischen Lucia Ronchetti und Michael von zur Mühlen in *Der Sonne entgegen*, Hannes Seidl und dem Regieteam Bernhard Herboldt und Melanie Mohren in *Von Mücken, Elefanten und der Macht in den Händen* oder auch in meinem Fall in der Zusammenarbeit mit Elena Mendoza bei *Niebla*. Natürlich ist auch der klassische, gestaffelte Arbeitsprozess legitim, ein Stück erst zu komponieren und dann inszenieren zu lassen, und wahrscheinlich wird das auch der Normalfall bleiben. Entscheidend scheint mir aber, dass die Stücke für die Aufführungssituation geschrieben werden, und das heißt für Komponisten wie für Regisseure: Platz lassen für das Ineinandergreifen von Sehen und Hören und bewusst mit der Phänomenologie des Sehens und Hörens umgehen.