

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (PhD)

„Ich höre die Steine, sehe den Klang und lese das Wasser“–

Inszenierungen von Wahrnehmung im zeitgenössischen Hör-Musiktheater

Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz

Wissenschaftliche Doktoratsschule (UV 094 316)

Hauptbetreuer: Prof. Dr. Christian Utz

Zweitbetreuer: Prof. Dr. Andreas Dorschel

Externer Betreuer: Prof. Dr. Clemens Risi

von

Margarethe Maierhofer-Lischka

Matrikelnummer 1073168

Eingereicht am

8. Mai 2020

Eidesstattliche Erklärung

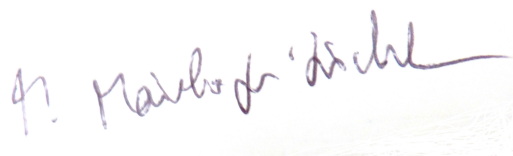
Hiermit erkläre ich, dass ich die von mir am heutigen Tag, dem 8. Mai 2020 vorliegende Dissertation mit dem Titel:

*„Ich höre die Steine, sehe den Klang und lese das Wasser“ –
Inszenierungen von Wahrnehmung im zeitgenössischen
Hör-Musiktheater*

vollkommen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie Zitate kenntlich gemacht habe. Ich reiche sie erstmals ein. Mir ist bekannt, dass ein Betrugsversuch mit der Note „nicht ausreichend“ (5,0) geahndet wird und im Wiederholungsfall zum Ausschluss von der Erbringung weiterer Prüfungsleistungen führen kann.

Graz, am 8.7.2020:

Unterschrift:



Margarethe Maierhofer-Lischka

„Das Geheimnis des Theaters im Raum ist die Dissonanz, die Staffelung der Klangfarben und die dialektische Entfesselung des Ausdrucks.“

Antonin Artaud

„Wenn Räume singen, träumen die Ohren.“

Unbekannte Quelle

Zusammenfassung

Während das traditionelle Paradigma des Musiktheaters visuell bestimmt ist, sind in den letzten Jahrzehnten vermehrt Werke entstanden, die Musiktheater als vorwiegend oder ausschließlich raumklanglichen Vorgang präsentieren. Ausgehend von kultur-, theater- und musikwissenschaftlichen Diskursen zu Hören und Wahrnehmung wird die Entwicklung und Ästhetik dieses *Hör-Musiktheaters* als eigenes Musiktheaterformat untersucht. Als Beispiele dienen mehrere Werke aus den letzten Jahrzehnten: ausgehend von Luigi Nonos *Prometeo* (1984) über Arbeiten von Adriana Hölszky, Chaya Czernowin und Klaus Lang bis hin zu Beat Furrers *FAMA* (2005) entfaltet sich die Betrachtung eines künstlerischen Feldes. Ausgehend von einem erweiterten Inszenierungsbegriff, der sowohl die Komposition als auch Aspekte szenischer Realisierungen umfasst, wird am Schnittpunkt von Musik- und Theaterwissenschaft eine interdisziplinäre Methodik der situier-ten szenisch-musikalischen Analyse entwickelt, um die Bedeutung von Wahrnehmungsprozessen in der Konzeption und dem Aufführungserlebnis dieser Arbeiten am Schnittpunkt von Werkästhetik, Wirkungsästhetik und Rezeptionsästhetik zu analysieren. Im Zuge dessen werden sowohl bislang unberücksichtigte Quellen zu Aufführungsgeschichte und Komposition aufgearbeitet als auch bereits erschlossenes Material neu gedeutet. Im Dialog aus Werkanalyse und Aufführungserfahrungen werden Wahrnehmungsdispositionen und -dynamiken identifiziert, die bestimmen, ob, wann und wie „Musik als Theater“ und „Theater als Musik“ gehört werden kann. In einer Kombination aus musik- und theatertheoretischer Analyse und phänomenologisch-explorativer Annäherung entsteht das Bild einer hybriden Kunstform, die sich im vibrierenden Zwischenraum von Musik und Theater verortet.

Abstract

Opposing the visual paradigm of music theatre, a growing number of works of contemporary music theatre use spatialized sounds, instruments and voices to create a sonic environment without any, or including just very reduced, visual elements. Situated at the intersection of musicology and theatre studies, and drawing on theories and concepts of auditory and multimodal perception in different disciplines, this study explores the *auditory music theatre* as a phenomenon of its own, considering the context and conception of those works in regard to their impact in performance. The works studied represent different compositional and theatrical practices, ranging from Luigi Nono's *Prometeo - tragedia dell'ascolto* (1984), Beat Furrer's *FAMA* (2005) to Adriana Hölszky's *tragödia* (1996), and other works by Klaus Lang and Chaya Czernowin. Asking the question of how, when and where we perceive *music as theatre* or *theatre as music*, this study seeks to highlight the meanings and impact of the act of listening in a scenic context, not only in regard to the genesis of such works, but also for their performance practice and reception. Listening is defined as a multimodal activity with its own performative dynamics, getting influenced not only by different forms of everyday experience but also by the spatial and social context as well as by culturally shared sensory knowledge. The analytical approach taken here is defined as contextually embedded multimodal analysis, which ultimately can help to open analytical perspectives on listening beyond the theatrical context.

Danksagung

Tonhalle Zürich, mittwochabends. Ich lege mir das Notizbuch auf die Knie, um mir während der Aufführung Aufzeichnungen zu machen. Zweieinhalb Stunden später ist mein Arm steif, der Stift läßt sich kaum aus der Hand lösen. Kein Wort steht auf dem Papier.

Was mich damals 2014 in Zürich gefangennahm, war eine Aufführung von Luigi Nonos Hörtragödie *Prometeo*. Meine erste Begegnung mit dem, was hier als Hör-Musiktheater beschrieben wird, fand 2005 in Donaueschingen statt, damals erklang die Uraufführung von Beat Furrers *FAMA*. Die Erfahrung eines immersiven Klangraums, der physisch wie psychisch die Zuhörenden einhüllt und innere Bilder hervorruft, hat mich seitdem nicht losgelassen. Ohne diese Hörerlebnisse gäbe es diese Arbeit nicht, und deshalb steht das Bekenntnis zum Erleben, zum Klingenden, zum Tun an erster Stelle. Sehr viele eigene wie fremde Erfahrungen mit Klangkunst und Hörmusiktheaterwerken haben beigetragen, meinen analytischen Blick aufs Ganze zu schärfen und sollen daher an gegebener Stelle ihren Platz in dieser Arbeit finden.

Diese Arbeit gäbe es nicht ohne viele Menschen, die mich auf meinem Weg mit Rat und Tat begleitet haben. Zum Einen bedanke ich mich bei Allen, deren Fachwissen mir dabei geholfen hat, im Dschungel der Methoden und Themen meinen eigenen Weg zu finden. Dazu zählen zuerst meine Betreuer*innen, Prof. Dr. Christian Utz und Prof. Dr. Andreas Dorschel, als externer Betreuer Prof. Dr. Clemens Risi sowie Prof. Dr. Christa Brüstle, die mir in verschiedenen Phasen meiner Arbeit tatkräftig zur Seite standen. Weiterhin danke ich Maria Kostakeva, Irene Lehmann, Pia Palme, Elise Schimana und Stefan Drees für die fundierten Anregungen und Gespräche und das geduldige Ermutigen auf dem Weg. Eine Studie zu zeitgenössischem Musiktheater wäre nicht möglich ohne den Kontakt und Austausch mit Komponist*innen, Bühnenbildner*innen, Regisseur*innen und Musiker*innen. Beat Furrer, Klaus Lang, Chaya Czernowin und Adriana Hölszky begegneten geduldig und bereitwillig meinen neugierigen Fragen. Ich danke außerdem allen weiteren Personen, die ihr praktisches Wissen und Erlebnisse der Aufführungen mit mir teilten: Otto Kränzler, André Richard, Isabel Ostermann, Katharina Winkler, Sabrina Hölzer, Claudia Doderer, Winfried Ritsch, Rüdiger Bohn, Thomas Gorbach sowie den Musiker*innen des Ensemble Recherche und des Darmstädter Orchesters. Ein besonderer Dank gilt den Menschen rund um

das Archivio Nono in Venedig für die wertvollen Auskünfte und Hilfestellungen bei der Recherche: allen voran Nuria Schönberg-Nono, Claudia Vincis, Alvisse Vidolin und Angela Ida de Benedictis. Prof. John Ellis gebührt Dank für die Inspirationen zum Thema „Musik und Architektur“ und für seine lebhaften Erinnerungen an die Uraufführung von *Prometeo*. Nicht zuletzt danke ich denjenigen, die mir durch Informationen und Quellen weitergeholfen und Rezensionen, Programmhefte sowie Aufführungsdokumentation zur Verfügung gestellt haben: Björn Gottstein, das Team von Wien Modern, die Belegschaft des Klangforum Wien, Elmar Weingarten (+), das Team der Oper Aachen und der Oper Bonn, des Vereins „Klangnetz Wien“ und vielen Anderen.

Mein Weg durch und mit dieser Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die emotionale und praktische Unterstützung vieler Menschen in meinem Alltag. Allen voran danke ich meinen Eltern, die mich immer ermutigt haben eigene Wege zu gehen, sowie meinen Geschwistern und Freund*innen, die immer da waren, wenn es nötig war. Besonderer Dank geht an Peter, der mich stets mit sanftem Druck auf die Füße setzte, sowie an Martin für das wilde Denken und die produktiven Spaziergänge. Mein Leben wäre anders, wenn es nicht neben der Forschung auch meine künstlerische Arbeit gäbe. Viele praktische Erfahrungen klingen auf mittelbare Weise in dieser Arbeit weiter. Dank gilt auf finanzieller Seite auch besonders der Kunstuniversität Graz, die mich mit einem Promotionsstipendium und einer Assistenzanstellung unterstützt hat, sowie der Theodor-Körner-Stiftung, die durch einen Förderpreis die Fertigstellung ermöglicht hat.

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung	iii
Zusammenfassung	vi
Danksagung	ix
Abbildungsverzeichnis	xv
Tabellenverzeichnis	xvii
Abkürzungsverzeichnis	xix
1 Einleitung: Musiktheater im Zwischenraum der Sinne	1
1.1 Sichtbares Hören, hörbares Sehen: Spiel mit Wahrnehmungen im zeitgenössischen Musiktheater	1
1.2 Zur Thematik und Fragestellung	5
1.3 Relevanz, Ziele und Hypothesen	6
1.4 Hören – Raum – Inszenierung: Begriffliche Rahmenbestimmungen	11
1.4.1 Wahrnehmungsarbeit im Spannungsfeld von Theatralität und Inszenierung	11
1.4.2 Hören im interdisziplinären Feld	18
1.4.3 Klingende Räume, unsichtbare Architektur: Raumbegriffe des Hör-Musiktheaters	38
1.5 Methodische Überlegungen	57
1.6 Untersuchungsgegenstand	61
1.6.1 Luigi Nono – Prometeo	62
1.6.2 Beat Furrer – FAMA	65
1.6.3 Zwischen 1984 und 2005: Hör-Musiktheater zwischen Installation, Ohrenkino und Klang-Drama	67
1.7 Struktur der Arbeit - Kapitelgliederung	76

2	Zwischen Architektur, Landschaft und Theaterbühne: Raumklanginszenierungen im Hör-Musiktheater	79
2.1	Architektonischer Raum als akustische Bühne	81
2.1.1	Das <i>Lesen des Raums</i> : strukturelle Architekturbezüge in <i>Prometeo</i>	85
2.1.2	Kreis, Quadrat und Oktogon: Zahlensymbolik in <i>der handschuh des immanuel</i>	96
2.1.3	Säulen und Landschaften: Klangraum als Topologie	107
2.2	Klingende Architektur, tönender Raum: die szenisch-architektonischen Klang-Räume des Hör-Musiktheaters	130
2.2.1	Raum als Instrument: Renzo Pianos <i>arca</i>	131
2.2.2	Raum in Bewegung: der Hör-Musiktheaterraum in <i>FAMA</i> als <i>salle modulable</i>	137
	Raumklangdramaturgie in <i>FAMA</i>	146
2.2.3	Zusammenfassung: Homogener Klangraum	151
2.2.4	Fazit: vom architektonischen zum Architektur-Hören	153
2.3	Raumwahrnehmung im Spannungsfeld von Hören und Sehen: Visuelle Aspekte von Hör-Musiktheaterinszenierungen	154
2.3.1	Klänge zum Sehen und Anfassen – intermodale Erzählweisen am Beispiel von <i>tragödia</i>	155
2.3.2	Filmische Wahrnehmungsgestaltung am Beispiel von <i>FAMA</i>	162
2.3.3	Der Blick des Tauben: die choreo-sonische Inszenierung von Robert Wilson	169
2.4	Zusammenfassung: Heterotopien und Fließräume. Wahrnehmungen zwischen Klang, Raum und Architektur	181
3	„Wer spricht, wird sichtbar“ — Stimme im Kontext akustisch-visueller Inszenierungen	185
3.1	Stimme zwischen Sprache, Klang und Körper	189
3.1.1	Vorsprachlichkeit: Atem als Topos des Stimm-Klang-Körpers	197
3.1.2	Der Schrei des Körpers: Grenzgänge zwischen Klang, Stimme, Sprache und Körper	199
3.2	Radiophone Stimm-Hörtopologien: Im rauschenden Äther	205
3.3	Zwischen Raumchor und Stimm-Klang-Körper: chorische Verfahren der Stimm-Inszenierung im Hör-Musiktheater	209

3.4	Stimmen im Spiegel: Klangräumliche Inszenierungen von Stimme, Geschlecht und Psyche	226
4	Zwischen Sprecharie und Sprach-Klang-Theater: Akustische Narrativität in musikalischen Hörinszenierungen	235
4.1	Wahrnehmung entlang des Texts	236
4.1.1	Streams and loops of consciousness: Erzählstrukturen zwischen Text und Klang	241
4.1.2	Semantisierung jenseits von Sprache	247
4.1.3	Paratextuelle Verfahren: Inszenierungsweisen von Text im erweiterten Erlebnishorizont	250
4.1.4	Text – Struktur – Form als Hörgrundlage in <i>tragödia</i>	252
4.2	Intertextuelle Stimm-Hörtopologien: Der Sound des Prometheus	266
5	Zwischen Rezeption, Medien und Format: Annäherung an eine Gattungsbestimmung des Hör-Musiktheaters	275
5.1	Stand der Diskussion und Perspektiven	275
5.2	Der Musiktheaterbegriff im Spannungsfeld: Musik und Theatralität, Sehen und Hören, Werk und Rezeption	281
5.3	Gattungsbegriffe zwischen Tradition, Konstruktion und Kritik	285
5.4	Vom »komponierten Theater« zu »theatral informierter Komposition« – Theaterbegriffe im Spannungsfeld musikalischer Gattungsdiskussionen	291
5.5	Auf dem Weg zu einem performativen Gattungsbegriff	298
6	Zum Abschluss	301
6.1	Zusammenfassung	301
6.2	Ausblick	317
A	FAMA – Text	365
B	Materialien und Dokumente	371
B.1	Winfried Ritsch: Akustisches Konzept zu FAMA	371
B.2	Klaus Lang: sehen ohne augen – zum hörtheater der handschuh des immanuel.	374
B.3	Skizzen und grafische Analysen	378

Abbildungsverzeichnis

1.1	Athanasius Kircher: Flüstergewölbe	51
2.1	Grundriss des Aachener Doms	97
2.2	Emilio Vedova: Plurimi (1977-78) (Fondazione Vedova)	110
2.3	Luigi Nono, <i>Io, Prometeo</i> : Spatialisierung	114
2.4	Hans Peter Haller, <i>Io, Prometeo</i> : Spatialisierung	114
2.5	Luigi Nono: Skizze zum Raumkonzept des <i>Prometeo</i>	118
2.6	Renzo Piano: Modellzeichnung zu <i>Prometeo</i>	132
2.7	<i>FAMA</i> - Raummodell	138
2.8	<i>FAMA</i> - Bewegliche Deckenlamellen	140
2.9	Szenenfoto <i>tragödia</i> , Bonn 1996	159
2.10	Szenenfoto <i>FAMA</i> , Donaueschingen 2005	164
2.11	Szenenfoto <i>FAMA</i> , Donaueschingen 2005	166
2.12	Szenenfoto <i>Prometeo</i> , Brüssel 1997	170
3.1	<i>FAMA</i> , Szene I, Takte 16-20	192
3.2	<i>FAMA</i> , Szene I, Takte 198-201	193
3.3	<i>FAMA</i> , Szene III, Takte 1 f.	194
3.4	<i>FAMA</i> , Szene V, Takte 1-6	195
3.5	<i>FAMA</i> , Szene VII	196
3.6	<i>tragödia</i> , Abschnitt B	202
3.7	<i>tragödia</i> , Abschnitt II,2: erweiterte Spieltechniken	203
3.8	Claudia Doderer, Rauminstallation zu <i>das brot des lebens und das brot des todes</i>	224
4.1	Theodor Körner, <i>tragödia</i> , Struktur	254
4.2	Adriana Hölszky, <i>tragödia</i> – Skizze zur Struktur	255
5.1	Adriana Hölszky, Musiktheaterarbeit	288
5.2	Begriffsfeld des Hör-Musik-Theaters	299

6.1	Maurits Escher, Treppenhaus	319
B.1	<i>Prometeo – Hölderlin</i> : Skizze zur Klangspatialisierung	388
B.2	Klaus Lang: Skizze zum Formablauf von <i>der handschuh des immanuel</i>	389
B.3	Luigi Nono, <i>Prometeo</i> : Formablauf des Prologs	390
B.4	Klaus Lang, <i>der handschuh des immanuel</i> : Form- und Raumablauf . .	391

Tabellenverzeichnis

2.1	Kompositorische Strukturen in <i>der handschuh des immanuel</i>	100

Abkürzungsverzeichnis

ALN	Archivio Luigi Nono
MGG	Lexikon Musik (in) Geschichte (und) Gegenwart
LexNM	Lexikon Neue Musik
ÄsthPerf	Ästhetik des Performativen

Für meinen Vater

Kapitel 1

Einleitung: Musiktheater im Zwischenraum der Sinne

1.1 Sichtbares Hören, hörbares Sehen: Spiel mit Wahrnehmungen im zeitgenössischen Musiktheater

Es zischt, knallt, rasselt, rauscht. Ein Zug rattert vorbei. Nachhall, dann Stille. Wir befinden uns nicht im Hamburger Hauptbahnhof, sondern in einer Aufführung von Adriana Hölszkys *tragödia*. Der Klang füllt den Raum, umgreift das Publikum, doch es gibt weder eine szenische Handlung zu sehen, noch erscheinen Sänger*innen oder Sprecher*innen. *tragödia* schickt das Publikum auf eine Klangreise und sorgt für Fragen, die sowohl das Werk selbst als auch seine Aufführung wie auch unsere Reaktionen darauf betreffen: Wo findet hier eigentlich Theater statt – oder handelt es sich vielmehr um ein Hörspiel, eine Installation, ein Konzert? Was bewegt Komponist*innen dazu, ein Theater ohne Bilder zu entwerfen? Wie nehmen wir solche Aufführungen wahr und bewerten sie – und inwiefern kann aus den Klangeindrücken trotz oder gerade durch die Hörsituation ein szenischer Eindruck entstehen?

Morton Feldmans Beckett-„Oper“ *Neither* (1977) und Luigi Nonos Hörtragödie *Prometeo* (1984) zählen zu den ersten Arbeiten, die ein Musiktheater als

¹ Zum Begriff vgl. Christian Utz, *Musiktheater*, in: Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Hrsg. *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart: Metzler, 2016 (im Folgenden zit. als LexNM), S. 407-417, hier: S. 414.

bilderlose Klang-Aktion etablierten. Seitdem entstanden und entstehen zahlreiche Werke, in denen das Arbeiten mit Klang im Raum den Mittelpunkt theatraler Erfahrung bildet, und deren öffentliche Resonanz zeigt, dass solch ein Hör-Musiktheater¹ sowohl zu faszinieren wie auch zu polarisieren vermag. Angesichts der Fülle renommierter internationaler Komponist*innen und Regisseur*innen, die sich mit diesem Format beschäftigten, kann aber keineswegs von einer Randerscheinung gesprochen werden, zählen dazu ja nach Feldman und Nono auch Beat Furrer (*FAMA*, 2005)², Adriana Hölszky (*tragödia*, 1996)³, Wolfgang Rihm (*Seraphin, Versuch eines Theaters. Instrumente / Stimmen, ...nach Antonin Artaud ohne Text*, 1994)⁴ und Chaya Czernowin (*Prima ...ins innere*, 2001).⁵ Im weiteren Kontext des Gegenwartstheaters und Musiktheaters erscheinen solche Werke als Teil eines breiten künstlerischen Felds von visuellen bis hin zu völlig antvisuell gestalteten Inszenierungen: Arbeiten wie Robert Wilsons *Deaf Man Glance*, Heiner Goebbels *Stifters Dinge*, Peter Eötvös' „sound opera“ *As I Crossed a Bridge of Dreams*⁶ und Helmut Lachenmanns „Musik mit Bildern“ *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1996) schließen eine szenisch-visuelle Realisierung nicht kategorisch aus, sondern plazieren sich im Zwischenraum zwischen Konzert, Installation und Theateraufführung. Karge Bilder, Geräusche, visuelle und akustische Stille, Musik und Raumklang stehen gleichberechtigt nebeneinander.⁷ Die Inszenierung von Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* durch den amerikanischen Regisseur Robert Wilson⁸ beispielsweise präsentierte

² Beat Furrer. *FAMA. Hörtheater für großes Ensemble, Chor und Klanggebäude*. Kassel: Bärenreiter, 2005.

³ Adriana Hölszky. *tragödia. der unsichtbare Raum*. Kassel: Bärenreiter, 1996.

⁴ Wolfgang Rihm. *Seraphin. Versuch eines Theaters - Instrumente / Stimmen / ... nach Antonin Artaud ohne Text*. Wien: Universal Edition, 1994.

⁵ Chaya Czernowin. *Prima ...ins innere*. New York: Schott, 2001.

⁶ Peter Eötvös. *As I Crossed a Bridge of Dreams*. Mailand: Ricordi, 1999.

⁷ Siehe: Julia H. Schröder. *Im Hörraum vor der Schaubühne: Theatersound von Hans Peter Kuhn für Robert Wilson und von Leigh Landy für Heiner Müller*. Bielefeld: transcript, 2015, 119 ff. sowie: Nikola Schellmann. *Ich sehe was, was du nicht hörst: Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum*. Berlin: Tectum Wissenschaftsverlag, 2016, 100 ff.

⁸ Die Produktion fand innerhalb der ruhrtriennale 2013 statt.

Bild und Klang als voneinander unabhängige oder nur lose assoziativ verbundene Ebenen und rief, auch wenn Lachenmanns Werk als „ohne Bühnenwirklichkeit [...] kaum denkbar“⁹ gilt, gespaltene Reaktionen hervor.¹⁰ Auch in den Inszenierungen von Czernowins *Pnima* (2001, Regie: Claus Guth) und Hölszkys *tragödia* (1996, Bühne: Wolf Münzner) bot eine bildliche Ebene einen Assoziations-Spielraum für das Hören an, während die Inszenierungen von Klaus Langs *der handschuh des immanuel* im Semperdepot Wien (2001) und von Adriana Hölszkys *tragödia* im Hebbel-Theater am Ufer Berlin (2001, Regie: Sabrina Hölzer) eine reine Hörsituation präsentierten, in welcher das Publikum sich auf Liegen mitten im Klangraum befand. Diese Beispiele zeigen die Kontroversen auf, die den Diskurs rund um diese Werke prägen: Welche Beziehungen hat ein Hör-Musiktheater zum Visuellen, und welche Arten der Inszenierung sind dafür angemessen? Handelt es sich in der Zelebrierung des Hörens um eine Modeerscheinung, Gegenreaktion zur fortschreitenden Multimedialisierung der Gesellschaft, Angebot zu spiritueller Selbstreflexion oder um ein Tribut an die Idee der „absoluten“ Musik oder des „abstrakten (reduzierten)“ Hörens in der Tradition der europäischen Kunstmusik?

Die gewandelte Beziehung zwischen Sichtbarem und Hörbarem im Hör-Musiktheater verändert auch die Gestaltung und Bedeutung des Komponierten im Kontext von Werk und Aufführung. Statt einer darstellenden oder begleitenden Rolle erhält Musik und Klang im Raum eine eigenständige dramaturgische Funktion, die Erfahrung des klingenden Raums wird zum Brennpunkt ästhetischer Erfahrung. Darin lassen sich Bezüge herstellen zu Spielformen des installativen oder postdramatischen¹¹ Theaters, zu Inszenierungspraktiken zwischen Musiktheater und Bildender Kunst sowie zu ortsspezifischen Kunstformen wie der Installationskunst, und der Klangkunst.¹² Diese Kunstformen vereint, dass sie den vorhandenen Raum als aktiven Mitspieler ins künstlerische Geschehen

⁹ Gerhard R. Koch. *Eiseskalt ist es in der Gluthitze-Landschaft*. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/wilson-inszeniert-lachenmann-eiseskalt-ist-es-in-der-gluthitze-landschaft-12575238-p2.html> (besucht am 08.04.2020).

¹⁰ Gerhard Koch stellt Wilsons Arbeit explizit in den Zusammenhang des Hör-Musiktheaters und verweist dabei auf Wilsons Inszenierung des *Prometeo* 1997, die ähnliche Reaktionen hervorbracht hatte. (ebd.)

¹¹ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.

einbeziehen und die sinnliche Erfahrung zum Ausgangspunkt der Sinnstiftung machen, wobei ein Wahrnehmungsmodus entsteht, der sich nicht allein mit wirkungsästhetischen oder hermeneutischen Theorien beschreiben lässt. Ausgehend vom eingangs genannten Repertoire möchte ich Inszenierungsstrategien zwischen Komponieren und szenischer Gestaltung aufzeigen, die Wahrnehmungsprozesse auf musikalischer, räumlicher und audiovisueller Ebene zum Thema ästhetischer Erfahrung machen.

Musik- und Musiktheaterwerke, die mit einer umfangreichen Spatialisierung von Klangquellen und Performer*innen im Raum arbeiten, werden oft eher als Sonderproduktionen auf Festivals aufgeführt denn im Repertoirebetrieb von Opernhäusern. Angesichts dessen, dass in den letzten Jahrzehnten eine Fülle von Werken entstanden sind, die ein solches Format bedienen, handelt es sich aber offenbar nicht um Einzelercheinungen. Von einem gesteigerten Interesse an der Auseinandersetzung mit Hören im Musiktheaterkontext zeugen auch zahlreiche Wiederaufführungen älterer Werke. Beat Furrers Hörtheater *FAMA* zählt beispielsweise zu den meist gespielten szenischen Werken des Komponisten und wurde seit der Uraufführung 2005 weltweit über zehnmal in verschiedenen Neuinszenierungen gegeben. Ebenso wurde Luigi Nonos *Prometeo* seit seiner Uraufführung über zwanzigmal in verschiedenen Inszenierungen wiederholt.

Einige der wesentlichen Fragen, die solche Werke an Forscher*innen und Hörer*innen stellen, lauten: Inwieweit haben Hör-Musiktheater theatralen Charakter, und wo verlaufen Grenzen zwischen den Aufführungsformaten Konzert, Theater, Installation und Musiktheater? Ist diese Grenzziehung überhaupt sinnvoll? Welche Verhältnisse von Bildern und Klängen, von Sehen und Hören treten in der Konzeption und Aufführung dieser Werke auf und inwiefern wird dadurch unsere Wahrnehmung aktiviert und herausgefordert? Die vorliegende Arbeit möchte diesen Fragen nachgehen und sie analytisch vertiefen. Ein

¹² Da sich Musikalisches und Szenisches im zeitgenössischen Musiktheater vielfach durchdringen, wird im Folgenden der Begriff Musiktheater verwendet, auch wenn es sich um Arbeiten handelt, die im Zwischenraum zwischen verschiedenen Formaten agieren. (Zum Begriff des Installativen siehe: Sabine Flach, *Installation*, in: Hubert van den Berg und Walter Fähnders, Hrsg. *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 2009, S. 145–146.) Am Schnittpunkt von Theater und Installation verortet sich das von Gertrude Stein begründete Landschaftstheater, vgl. Elinor Fuchs und Una Chaudhuri, Hrsg. *Land/Scape/Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002; Juliane Rebenitsch, *Der Zeitraum des Landschaftstheaters*, in: Juliane Rebenitsch, *Ästhetik der Installation*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, S.151–162; Gertrude Stein. *Writings 1932–1946*. New York: Library of America, 1998, S. 80.

Musiktheater des Hörens stellt nicht nur veränderte sinnliche Anforderungen an die Wahrnehmung der Zuschauer*innen und Interpret*innen, sondern stellt gleichzeitig die Frage nach der Formulierung von Gattungszuschreibungen und -begriffen des Musiktheaters.

1.2 Zur Thematik und Fragestellung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Inszenierungsweisen von Wahrnehmung im Kontext des zeitgenössischen Musiktheaters mit besonderem Augenmerk auf das Hören und seine Verbindungen mit anderen Sinnen. Dies geschieht anhand ausgewählter Beispiele. Der geografische und musikhistorische Horizont der Studie umfasst dabei das Musiktheaterschaffen des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts in der Tradition der mitteleuropäischen Avantgarde.¹³ Es werden ausgewählte Werke aus dem Zeitraum von 1984 bis 2005 analysiert, in denen durch eine akustische Inszenierung das Erlebnis des Hörens hervorgehoben und in seinem Verhältnis zu anderen Sinnen, besonders zum Sehen, thematisiert wird. Diese Wahrnehmungsgestaltung wird sowohl als Einflussfaktor für die Konzeption oder das Komponieren, als auch in ihren Auswirkungen auf Aufführungspraktiken und deren sinnliche Wirkung im Rahmen von Aufführungen untersucht. Methodisch entsteht dabei eine Schnittstelle, beziehungsweise ein Dialog zwischen musik- und theaterwissenschaftlichen, werkanalytischen und aufführungsanalytischen Zugangsweisen. Fragen, die beantwortet werden sollen, sind: Wie schlagen sich konkrete Hörerfahrungen in der Konzeption von Hörwerken nieder? Welche kulturell, historisch oder ästhetisch geprägten Hörweisen oder Hörhaltungen prägen die Wahrnehmungen von Aufführungen? Wie gestalten Komponist*innen spezielle Wahrnehmungssituationen in Klang und Raum? Wie

¹³ Obwohl es auch einige außereuropäische Werke dieses Formats gibt, die Fragen nach spezifisch kulturellen bzw. interkulturellen Aspekten des Hörens aufwerfen, kann in diesem Rahmen keine systematische Untersuchung dieses Aspekts erfolgen, ich möchte jedoch auf weiterführende Literatur verweisen: Christian Utz. „Musik von einem anderen Planeten?“ In: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008 / Music Theory and Interdisciplinarity. 8th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*. Hrsg. von Christian Utz. Bd. 4. musik.theorien der gegenwart. Saarbrücken: Pfau, 2010, 377–399; Birgit Abels. „Hörgemeinschaften. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Atmosphärenforschung“. In: *Die Musikforschung* 66.3 (2013), S. 220–231.

verhalten sich das intendierte Hören und die Erfahrung eines Werks zueinander? Als roter Faden durchzieht all diese Fragestellungen auch wiederum die Frage nach dem theatralen Potenzial von Musik, das im Spannungsfeld zur Musikalisierung von Theater steht. Das Hör-Musiktheater wird in diesem Sinne als Schwellenphänomen betrachtet, das sowohl aus musikalischer Sicht wie auch aus einer theatralen Perspektive Auskünfte über Wahrnehmungsgestaltung zu geben vermag.

Anhand konkreter Beispiele sollen in einer vergleichenden Darstellung Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den verschiedenen Werkkonzeptionen und deren tatsächlich erlebten Wahrnehmungspotenzialen in verschiedenen Aufführungssituationen zutage treten. Thematisch gegliedert ist diese Untersuchung in mehrere Kapitel, die sich den wesentlichen *Aktionsfeldern* von Hörinszenierungen widmen: dazu zählen die Auseinandersetzung mit Raum und Stimmen im akustischen bzw. multimodalen Feld. Verknüpft mit dem Aspekt der Stimme sind auch Strategien zur Textgestaltung sowie spezifische Formen von Narrativität im akustisch-multimodalen Raum. Abschließend sollen die gewonnenen Einsichten vor dem Hintergrund vorwiegend musikwissenschaftlicher Diskurse zu Gattungstheorien und -begriffen des Musiktheaters kontextualisiert werden. Inwiefern kann man Hör-Musiktheater als eine Gattung bezeichnen, und welche Impulse kann ein Nachdenken über Gattungszuordnungen für die Rezeption solcher Werke und ihre Aufführungspraxis liefern? Ist Gattung als Denk-Kategorie im neueren Musiktheaterbereich in der Fülle an künstlerischen Positionen überhaupt noch relevant?

1.3 Relevanz, Ziele und Hypothesen

Relevanz

In der Forschung wird gern betont, dass das Hören als Forschungsgebiet unterrepräsentiert sei,¹⁴ jedoch widerspricht dem die wachsende Anzahl an Arbeiten zu Hörthemen, welche in den Kulturwissenschaften, der Musik- und Theaterwissenschaft in den letzten Jahrzehnten entstanden sind. Dabei wächst auch der Austausch zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen. In der Musikwissenschaft

¹⁴ Siehe hierzu etwa: Daniel Schmicking. *Hören und Klang. Empirisch-phänomenologische Untersuchungen*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003, S. 57

und Musiktheorie werden die performativen und psychologischen Aspekte des Hörens vermehrt berücksichtigt,¹⁵ um musikalische Werke und deren Komposition und Wirkung zu erschließen, jedoch fehlt häufig eine Anwendung hinsichtlich konkreter Hörerlebnisse in einem Aufführungskontext. In theaterwissenschaftlicher Perspektive wird Musik oder Sound oft in einer gesamträumlichen Sicht als Klangumgebung hinsichtlich seiner atmosphärischen Qualität, psychologischen Wirkung und kulturellen Bedeutung gedeutet, wobei die Analyse des räumlich-visuellen Geschehens Vorrang hat. In ähnlicher Weise unterscheiden sich die Disziplinen voneinander, wenn es um die Analyse von Musiktheater geht. Musiktheateranalyse trennt vielfach in die Bereiche des Musikalischen und Szenischen. Arbeiten, die sich genau im Raum zwischen Musik und Theater bewegen, werden seltener Gegenstand von Betrachtungen, da sie aus der einen wie auch aus der anderen Fachperspektive Offenheiten lassen und Fragen aufwerfen. Die musikwissenschaftliche Untersuchung von Musiktheater konzentriert sich zumeist auf die musikalischen Bestandteile eines Werks auf Grundlage von Partitur- und Quellenstudium, abgelöst von Einflüssen konkreter Aufführungssituationen, wohingegen in der Theaterwissenschaft dem Prozess- und Erlebnischarakter der Aufführung Priorität vor einer textbasierten Lesart zukommt.¹⁶ Die differenzierte Kombination von Theorien und Methoden des Hörens aus verschiedenen Wissenschaftsbereichen und Wissensformen vermag also neues Wissen über solche interdisziplinäre Werke zu erschließen und bestehende Verfahren der Aufführungsanalyse weiterzuentwickeln.¹⁷ Auch hierzu möchte diese Arbeit einen Beitrag leisten.

¹⁵ Vgl. hierzu: Nicholas Cook und Richard Pettengill. *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013, S. 71 f. Christian Utz. „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“. In: *Acta Musicologica* 86.1 (2014), 101–123

¹⁶ Clemens Risi, „Die Oper und das Performative“, in: Clemens Risi. *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*. Berlin: Theater der Zeit, 2017, S. 8-28, hier: S. 17

¹⁷ Zur Fragestellung einer interdisziplinären Methodik der Aufführungsanalyse in Bezug auf die Betrachtung von Opern nimmt Clemens Risi in seinem Beitrag *Die Oper und das Performative* ausführlich Stellung. (Clemens Risi, „Die Oper und das Performative“, in: ebd., S. 8-28.) Speziell für den Bereich des Klang- oder Hörtheaters deuten Mareile Gilles' Thesen einen ähnlichen Standpunkt an: Mareile Gilles. *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*. Berlin: Logos, 2000, S. 14 f.

Ziele und Hypothesen

Ziel dieser Arbeit ist es, mithilfe einer verschiedenen Wissenschaftsperspektiven vereinenden Methodik ein neues Musiktheaterformat inhaltlich und ästhetisch zu verorten und die dabei auftretenden Prozesse der Wahrnehmung und deren Erzeugung als Strategien akustisch-visueller Inszenierung zu untersuchen. Dadurch soll ein Beitrag zur Entwicklung einer interdisziplinären Methodik der musikalisch-szenischen Analyse geleistet werden, in welcher musikwissenschaftliche, wahrnehmungsästhetische und theaterwissenschaftliche Perspektiven zusammenfließen. Im Zentrum steht das Hören als Teil einer multimodalen, alle Sinne verknüpfenden Wahrnehmung. Diese möchte ich als Einflussfaktor für die Werkkonzeption (Komposition, Erarbeitung) sowie für das Erlebnis von Aufführungssituationen (wobei sowohl die Wahrnehmungsperspektive des Publikums wie auch der Performer*innen relevant ist) behandeln und davon ausgehend Ansätze einer musikalisch-theatralen Hörästhetik beschreiben, wie sie sich in den betrachteten Beispielen äußert. Da Hören der Inbegriff eines prozesshaften, performativen Geschehens ist – ein Hör-Akt hat in diesem Sinne immer auch gleichsam Aufführungscharakter¹⁸ – soll und kann kein systematisches, fixes Abbild entstehen, sondern es handelt sich um ein Hineinhören, eine Positionsbestimmung innerhalb eines in verschiedene Richtungen offenen, in Bewegung befindlichen Felds, das durch künstlerisches Handeln stetig verändert wird.

Anhand der vorangehenden Ausgangsbeobachtungen lassen sich folgende Thesen aufstellen, die das Hör-Musiktheater als künstlerische Behauptung beschreiben: Die Relativierung des visuellen Aspekts im Musiktheater, gemeinsam mit dem Fokus auf Klang im Raum, ergibt formale, inhaltliche, strukturelle, ästhetische und nicht zuletzt praktische Konsequenzen, welche dazu führen, dass sich eine eigenständige Form des *Hör-Musiktheaters* herausbildet. Dies lässt sich anhand der Aspekte der Raum-, Stimm- und Textgestaltung zeigen. Die Betonung des Hörens im Spannungsfeld zu anderen Wahrnehmungen bringt außerdem in Aufführungen spezifische Wahrnehmungsweisen und -dynamiken hervor, welche über ein musikzentriertes Hören hinausgehend die offene, performative Qualität sinnlicher Erfahrung aufrufen. Damit wird essenziell eine theatrale Situation erzeugt, die sich aus der Spannung zwischen einer Theatralisierung von Musik und der Musikalisierung theatraler Praktiken ergibt. Drittens entwickelt

die Praxis des (musikalischen) Hören-Inszenierens einen spezifischen Diskurs, der sich mit Übergängen und Verwischungen zwischen den kulturellen, ästhetischen, musikalischen, sozialen und psychologischen Konnotationen und Funktionen des Hörens auseinandersetzt. Daraus folgt als letzte Hypothese, dass die Vielfältigkeit hinsichtlich Inhalt, Konzeptionsweisen, Aufführungsformat und Inszenierungspraxis auch den Diskurs rund um das Hör-Musiktheater beeinflusst, eigene Begrifflichkeiten und Diskurse hervorbringt und damit die musikwissenschaftliche Frage nach der Bedeutung von Gattungsbegriffen im Kontext der zeitgenössischen Musik und des Musiktheaters neu stellt. Statt einer medial oder formal ausgerichteten Gattungsklassifikation stimuliert das Hör-Musiktheater einen rezeptionsorientierten Gattungsdiskurs, der nicht so sehr das Werk, sondern die Bedingungen und Konsequenzen seiner Rezeption hervorhebt. Ich argumentiere, dass im Plural verschiedener sich überschneidender Begriffsbildungen auch klar wird, dass Gattungsbegriffe in der zeitgenössischen Musik jenseits ihres historisch-analytischen Werts ebenso sehr eine Funktion für Komponist*innen zur künstlerischen Selbstverortung einnehmen, wie sie als Wegweiser die Wahrnehmung des Publikums mitbestimmen.

Situiertes Wahrnehmen, situiertes Schreiben

Die Generierung und der Erwerb von Wissen findet nicht in einem sinn- und sinnesentleerten Raum statt, sondern wird genauso durch verschiedene Umgebungen, Kulturen, gesellschaftliche und urbane wie körperliche und emotionale Rhythmen beeinflusst, die unterschiedliche Lebens- und Wissensformen befördern und hervorbringen.¹⁹ Ein solches Verständnis von Wissenschaft ist auch im positiven Sinne ein Neu-Besetzen des Begriffs von Wissenschaft als Lebensform, mit dem lange Zeit die Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen im universitären Betrieb vorangetrieben wurde.²⁰ Eine Arbeit über situiertes Hören entsteht nicht

¹⁸ Ich schließe mich in dieser Betrachtungsweise Matthias Rebstock an, der auf die Entsprechung des Hörens mit einem performativen Geschehen und dessen Bedeutung für das Musiktheater als Hörinszenierung hingewiesen hat: Michael Rebstock. „Musiktheater im Fluchtpunkt der Sinne“. In: *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*. Hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stefanie Schwarz. Berlin: Theater der Zeit, 2011, S. 172–182.

¹⁹ Vgl. Henri Lefebvre. *Rhythmanalysis*. New York: Continuum, 2004, S. 32 f.

nur durch Ideen und Vorstellungen der Schreibenden. Meine klanglichen Erfahrungen mit Radio-Hören im Park, mit der inneren und äußeren Akustik von Kirchen und mit den Soundscapes wiederholt besuchter Orte, die sich je nach Tages- und Jahreszeit subtil verändern, haben auch die Struktur und den Gedankenraum dieses Textes geprägt. In diesem Sinne tönen die Spuren der Orte, an denen diese Arbeit geschrieben wurde, mit im Text: der August-Matthey-Park in Graz in dem die natürlichen Klänge einer kleinen grünen Insel sich mit dem Verkehr einer Ausfallstraße und der Lebendigkeit eines Kinderspielplatzes vermischen; mein Innenhof, in dem nicht nur die Anwesenheit verschiedener Menschen, sondern auch die Klänge und Rhythmen einer muslimischen und christlichen Gemeinde aufeinandertreffen, aber auch das konzentrierte Knistern der Stille von Bibliotheken und Archiven, die ungewohnte Ruhe in meiner Umgebung während der Ausgangsbeschränkungen in der Zeit der Corona-Pandemie, und die vom Wasser und dem Schiffsverkehr geprägte Klanglichkeit Venedigs, die mir half, akustisch in den Gedankenraum Luigi Nonos einzutauchen.

Hören ist nicht linear, sondern räumlich und zeitlich verzweigt, ein Abtasten, Suchen und Ausgreifen in eine Umgebung, das in ganz vielen Richtungen und Ebenen passiert. Dabei geschehen immer wieder Störungen, Unterbrechungen und Perspektivwechsel. Sie gehören genauso zur Erfahrung von Forschung wie das Erlebnis von sinnlichem und gedanklichem Fluss und Kontinuität. Als visuell-akustische Unterbrechungen, die das Eindringen und Heraus-Tönen von Klängen und Hörerfahrungen in und aus diesem Text heraus darstellen sollen, sind an gewissen Stellen Klangzeichen eingefügt. Ohne semantische und narrative Bedeutung, sollen sie die Lesenden daran erinnern auf das Klangliche und Klang-Körperliche des Schreibens und des Textes, sein Ausfransen in unsere Lebenswelt und unsere sinnliche Erfahrung hin zu hören bzw. zu spüren. Im Sinne

²⁰ Zu dieser Diskussion vgl. Ulrike Papouschek. „Work-Life-Balance in außeruniversitären Forschungsunternehmen“. In: *Work-life-balance & Wissenschaft – ein Widerspruch?* Wien: LIT Verlag, 2006, S. 67–82, S. 68; Jürgen Mittelstrass. *Wissenschaft als Lebensform*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982; Julian Hamann u. a. *Macht in Wissenschaft und Gesellschaft: Diskurs- und feldanalytische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer, 2017.

²¹ Maria Norkus und Nina Baur. „Feministische Methoden- und Wissenschaftskritik: Kontroversen, Entwicklungen und Forschungsperspektiven in der Geschlechterforschung“. In: *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Hrsg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch. Wiesbaden: Springer, 2015, S. 1–10.

Hélène Cixous', für die hörendes Schreiben und Lesen Bestandteil einer *écriture féminine* ist, möchte ich solch ein hörendes Forschen als Annäherung an eine feministische Wissenspraxis verstehen:²¹

Quand je commence à 'écrire', je n'écris pas, je me pelotonne, je deviens un oreille, je suis un rythme.²²

On écrit avec les oreilles. C'est absolument *premier*. L'oreille n'entend pas une seule note détachée – elle entend des compositions musicales, des rythmes, des scansions.²³

1.4 Hören – Raum – Inszenierung: Begriffliche Rahmenbestimmungen

„All das könnte man sich aber auch in einer Konzertkomposition ohne jeden theatralischen Anspruch vorstellen. Andererseits: Hörmusik, das klingt nun wirklich doppelt gemoppelt.“²⁴

Ein Hörer der Berliner Aufführung von *FAMA* bringt es auf den Punkt: ist der Begriff *Hör-Musik* nicht eigentlich eine Tautologie, beinhaltet Musik nicht bereits Vorstellungen des Hörens? Wie also gestaltet sich Hör-Musiktheater konkret, welche Formen des Hörens, welches Verständnis von Musik und Theater ist darin enthalten? Bevor im Detail auf ästhetische Entscheidungen und Praktiken in konkreten Arbeiten eingegangen wird, sollen einige zentrale Begriffe abgesteckt werden, die für den inhaltlichen Rahmen dieser Untersuchung wesentlich sind.

²² Hélène Cixous. „Contes de la différence sexuelle“. In: *Lectures de la différence sexuelle*. Hrsg. von Mara Negrón. Paris: Des femmes, 1994, S. 31–68, S. 59.

²³ Mireille Calle-Gruber und Hélène Cixous. *Photos de Racines*. Paris: Des femmes, 1994, S. 73.

²⁴ Wolfgang Fuhrmann. *Beat Furrers Hörtheater "Fama" im Magazin der Staatsoper Hörmusik - das klingt wirklich doppelt gemoppelt*. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/beat-furrers-hoertheater--fama--im-magazin-der-staatsoper-hoermusik---das-klingt-wirklich-doppelt-gemoppelt-15466086> (besucht am 23.04.2020).

1.4.1 Wahrnehmungsarbeit im Spannungsfeld von Theatralität und Inszenierung

Da sich diese Untersuchung im Spannungsfeld zwischen einer partitur- und quellengestützten Analyse von Werken und einem wahrnehmungsorientierten Zugang mit Blick auf Prozesse in deren Aufführung und Inszenierung positioniert, müssen zunächst ein paar Begriffe geklärt werden, die den analytischen Umgang mit Inszenierung und Aufführung bestimmen. Grundlegend für eine Auseinandersetzung mit Aufführungen ist die Frage nach der Bedeutung von Inszenierung, und damit verbunden auch die Frage nach dem Begriff der Theatralität.²⁵ Das zeitgenössische Theater- und Musiktheaterschaffen hat eine Vielzahl unterschiedlicher, hybrider Formen und Aufführungsformate hervorgebracht, die jeweils unterschiedliche mediale und ästhetische Prioritäten setzen,²⁶ sodass der Theaterbegriff im eigentlichen Sinne nicht mehr als Bezeichnung für eine gemeinsame Praxis auszureichen scheint. Der Begriff der Theatralität bezeichnet in

²⁵ Der Begriff der „Inszenierung“ hat in den letzten Jahren in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen Bedeutung erhalten. Ausgehend von einer soziologischen Deutung von Inszenierung als Teil gesellschaftlicher und kultureller Prozesse, ist in den Kulturwissenschaften neben dem „spatial turn“ und „sonic turn“ auch von einem „scenographic turn“ die Rede. (Siehe: Austin E. Quigley. *Theatrical Languages: The Scenographic Turn and the Linguistic Turn*. Hrsg. von Arnold Aronson. New York: Routledge, 2017, S. 81–102) Erving Goffman beschreibt soziale Verhaltensweisen allgemein als theatrale Praktiken, da bestimmten Objekten, Verhaltensweisen und Attributen durch ihre Hervorhebung symbolischer Wert zugesprochen wird. (Erving Goffman. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Hanser, 1959 / 2001) Dies führt dazu, dass sich die wahrgenommene Bedeutung von Personen oder Gruppen in der Gesellschaft, die Träger solcher Symbole sind, verändert. Damit wird der Inszenierungsbegriff auf soziale und ästhetische Prozesse im weiteren Sinne anwendbar – seien es Mode und Kleidung (Pamela Scorzin. *Scenographic Fashion Design. Zur Inszenierung von Mode und Marken*. Bielefeld: transcript, 2016), Körper (Stefan Drees. *Körper, Medien, Musik: Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim: wolke, 2011), Medien, aber auch politische Gruppierungen, Popstars und Künstler*innen (Christa Brüstle, Hrsg. *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Bielefeld: transcript, 2016) oder auch Konzerte und musikalische Kompositionen. (Siehe: Ralf Bohn und Heiner Wilharm, Hrsg. *Inszenierung und Ereignis: Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. transcript, 2015; Christa Brüstle. *Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000*. Stuttgart: Steiner, 2013; Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer. *Inszenierung durch Musik: der Komponist als Regisseur : Liber amicorum für Silke Leopold*. Kassel: Bärenreiter, 2011).

²⁶ Julia Gerlach. „hybridmusik: VON NEUEN WESEN IN DER MUSIK, DIE NICHT NUR MUSIK SIND“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 168.5 (2007), S. 30–33, S. 33.

diesem Sinne eine globale Idee von Theater, nämlich als allgemeine Form kulturellen Handelns: „Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension.“²⁷ Dieser Begriff wird einerseits aus anthropologischer Sicht definiert als etwas, das jeder Mensch als Teil einer Gesellschaft ständig ausführt, weil wir uns stets in Rollen – Geschlechterrollen, sozialen Rollen usw. – befinden, auf der anderen Seite fungiert er als ästhetische Kategorie „und fasst damit in einer kritischen Wendung gegen die dramatische Tradition [des Theaters] alle diejenigen Aspekte von Theater, die sich nicht mit einem Damentext verrechnen lassen.“²⁸ Die Einführung des Theatralitätsbegriffs in der Theaterwissenschaft reagiert also auch auf neue Entwicklungen im aktuellen Theater und in der Performancekunst, die mit dem „alltäglichen Sprachgebrauch“²⁹ nicht überein zu bringen sind. Während der Theaterbegriff traditionell vom Paradigma des Zeigens und Sehens geprägt ist, wird innerhalb der letzten Jahrzehnte der Begriff des Theaters als Schauplatz (griech. *theatron*)³⁰ relativiert und hinsichtlich eines Hör-Raums (auditorium) beziehungsweise eines offenen Wahrnehmungsraums umgedeutet.³¹ Der Theaterbegriff im Hör-Musiktheater ist dabei nicht primär als Schauplatz oder hinsichtlich eines speziellen Aufführungsformats mit einer spezifischen Medienkonstellation zu verstehen. Hör-Musiktheater „ist“ in diesem Sinne nicht Theater, sondern hat theatrale Charakter, es entspricht im Sinne Fischer-Lichtes einem erweiterten Begriff von Theatralität: Möglichkeitsfeld für Wahrnehmungs- und Deutungsprozesse

²⁷ Matthias Warstat, *Theatralität*, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hrsg. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2014 (im Folgenden zit. als LTT), S. 382-388, hier: S. 382.

²⁸ Ebd., S. 384.

²⁹ Ebd., S. 385.

³⁰ Siehe: Doris Kolesch. „Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen“. In: *Ästhetik der Inszenierung: Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, S. 260–275, hier: S. 260

³¹ Siehe hierzu v.a.: Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 169, Karsten Lichau, Viktoria Tkaczyk und Rebecca Wolf. *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur*. München: Fink, 2009, Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Gilles, *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*, Katharina Rost. *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2017, Vito Pinto. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Hörspiel, Theater und Film*. Bielefeld: transcript, 2012, Christa Brüstle, Clemens Risi und Stefanie Schwarz, Hrsg. *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*. Berlin:

zu sein, die durch die Ko-Präsenz von Publikum und Performern in einem spezifisch gestalteten Raum entstehen und mithilfe äußerer (szenisch-räumlicher) und innerer (musikimmanent-kompositorischer) Mittel Erfahrungen mit und durch Musik im Raum schaffen.³² Inszenierung ist dabei Teil des theatralen Prozesses, nämlich der Hervorbringung einer Aufführung:

Unter I[nszenierung] wird der Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien verstanden, nach denen die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht werden soll, wodurch zum Einen die von ihr hervorgebrachten Ereignisse als gegenwärtige in Erscheinung treten und zum anderen eine Situation geschaffen wird, die Frei- und Spielräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweise und Ereignisse eröffnet.³³

Für den begrifflichen Rahmen des Hör-Musiktheaters ist die Feststellung zentral, dass sich speziell das Hören durch die Qualitäten, die ihm zugewiesen werden – Prozesshaftigkeit, Körperlichkeit, Immersivität, Ephemeralität – im theaterwissenschaftlichen Vokabular als Paradigma eines performativen Prozesses, bzw. eines theatralen Vorgangs, eingebürgert hat.³⁴ In der Musiktheaterforschung wird der Inszenierungsbegriff allerdings auf sehr unterschiedliche Weise gebraucht. Zahlreiche Studien zu Operninszenierungen setzen den historisch gewachsenen Begriff von Inszenierung als Bühnengestaltung voraus, speziell als Opernregie. Diese Bedeutungsfacette wird häufig für Analysen von Werken benutzt, die dem Kontext der klassischen Oper zuzurechnen sind bzw. sich durch Form, Inhalt und

Theater der Zeit, 2011, Mladen Ovadija. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. Montreal: McGill-Queens Press, 2013, Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi. „Dramaturgy on Shifting Grounds“. In: *Performance Research* 14.3 (2009), S. 3–6.

³² Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004, S. 47 f.

³³ Erika Fischer-Lichte, *Inszenierung*, in: LTT, S. 152-160, hier: S. 152.

³⁴ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 209, Doris Kolesch. „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“. In: *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 19–39, Kolesch, „Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen“.

Produktionsprozess auf die Praktiken und Ästhetik von historischen Opern beziehen³⁵ wobei eine Dreiteilung von Musiktheater in die Aspekte „Text“, „Musik“ und „Inszenierung / Bühnengeschehen“ stattfindet.³⁶ Inszenierung wird in diesem Sinne als Begriff verwendet, um Formen von (visueller) Darstellung hinsichtlich ihrer Bedeutungen als Zeichen zu beschreiben – also entsprechend einem semiotischen oder symbolischen Ansatz, in den 1980er und 1990er Jahren unter anderem von Helga Finter³⁷ und Erika Fischer-Lichte³⁸ entwickelt wurde und in der Musikforschung beispielsweise von Stefanie Großmann zur Inszenierungsanalyse von Opern aufgegriffen wird. Großmann beschreibt Inszenierung als „dynamische Konkretisierung“ von inhaltlichen Elementen, wobei für sie die Bereiche Text, beziehungsweise Libretto, und Musik im Wesentlichen „statisch“ sind.³⁹ Dem gegenüber hat sich in der aktuellen Theater- und Performanceforschung ein Begriffsverständnis durchgesetzt, welches Inszenierung als Teil des theatralen Geschehens versteht, das seine Materialität und Bedeutung im und durch den Vollzug performativer Prozesse erhält und sich dabei fortwährend verändern kann. Das gilt insbesondere für zeitgenössische, postdramatische Theater- und Musiktheaterarbeiten: diese enthalten oft großzügigen Spielraum für musikalische bzw. szenische Improvisation, behandeln Text bzw. Sprache als flexibles Klangmaterial oder als körperliche Aktion, vereinen räumliche, körperliche, musikalische und mediale Aktion in einem interaktiven Spielraum und verweigern sich bewusst eindeutigen Sinngebungen, um im Gegensatz dazu die sinnliche Erfahrung selbst zu thematisieren. Ebenso wirkt, wie Christa Brüstle betont, bei installativen Musikwerken die räumlich-szenische Gestaltung in

³⁵ Vgl. hierzu beispielsweise: Katrin Losleben. *Mozart im Blick: Inszenierungen, Bilder und Diskurse*. Wien: Böhlau, 2007, Barbara Beyer, Susanne Kogler und Roman Lemberg. *Die Zukunft der Oper: Zwischen Hermeneutik und Performativität*. Berlin: Theater der Zeit, 2014

³⁶ Robert Donington. *Die Geschichte der Oper: die Einheit von Text, Musik und Inszenierung*. München: Fink, 1997.

³⁷ Helga Finter. *Der subjektive Raum: Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels*. Tübingen: Narr, 1990.

³⁸ Erika Fischer-Lichte. *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr, 1983.

³⁹ Stephanie Großmann. *Inszenierungsanalyse von Opern: eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2013.

die Partitur hinein bzw. reicht darüber hinaus.⁴⁰ In diese Dynamik ist, ähnlich wie in Formen des zeitgenössischen Musiktheaters und Sprechtheaters zu beobachten, auch die Textgestaltung einbezogen, die als klingende Sprache oder Stimm-Lautstruktur zu einem integralen Bestandteil der Komposition und der szenisch-musikalischen Gesamtkonzeption wird.⁴¹ Wie anfangs bemerkt, ist Inszenierung Teil des performativen⁴² Prozesses: einerseits meint der Begriff ein „Ensemble von Techniken und Praktiken“, mit welchem etwas zur Erscheinung

⁴⁰ Siehe: Christa Brüstle, „Raumkomposition und Grenzüberschreitung zu anderen Kunstbereichen“, in: LexNM, S. 88-102, hier: S. 99 f. Brüstle, *Konzert-Szenen*

⁴¹ Zur musik- und literaturwissenschaftlichen Annäherung an dieses Thema bieten Simone Heilgendorff und Caroline Lüderssen einen Überblick über historische Entwicklungen in diesem Bereich ab 1950 (Simone Heilgendorff. *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*. Freiburg: Rombach, 2002, Caroline Lüderssen. *Der wiedergewonnene Text: ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*. Tübingen: Narr, 2013). Einen breiten Einblick in theater- und musikwissenschaftliche Diskurse speziell zur Bedeutung von Stimme und Stimmklang im Musiktheater gibt: Hans-Peter Bayerdörfer, Hrsg. *Forum modernes Theater: Stimmen, Klänge, Töne: Synergien im szenischen Spiel*. Bd. 30. Tübingen: Narr, 2002.

⁴² Der Begriff des Performativen stammt aus den Kulturwissenschaften und wurde nachfolgend auch für andere Wissenschaftsdisziplinen fruchtbar gemacht. Mit Performativität wird die Eigenschaft kultureller Handlungen bezeichnet, durch das Vollziehen von Prozessen Bedeutungen hervorzubringen. In der Theaterwissenschaft haben Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt den Performativitätsbegriff eingeführt (Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Erika Fischer-Lichte und Jens Roselt. „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“. In: *Theorien des Performativen*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf. Bd. 10. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 237–253), in der Musikwissenschaft war es Nicholas Cook, der *music as performance* postulierte und damit den Fokus der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung weg von der Partitur hin zur Aufführung und deren medialer Repräsentation lenkte (cNicholas Cook. „Between Process and Product: Music and / as Performance“. In: *Music Theory Online* 7.2, (2001). URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf> (besucht am 28.04.2020)), und auch in der musiktheoretischen Hörforschung findet inzwischen ein performativer Hörbegriff als Ergänzung und Erweiterung zu strukturellen Analyseverfahren Anwendung (Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“, Christian Utz. „Entwurf zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“. In: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer*. Hrsg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter. Saarbrücken: Pfau, 2013, S. 61–101).

gebracht wird, und andererseits den Prozess des Erscheinens in einer Aufführung selbst⁴³ – das bedeutet für den Kontext im Hör-Musiktheater, dass Inszenierung sich wesentlich im und durchs Hören bzw. die Wahrnehmung bemerkbar macht. Die historischen Spuren dieses Verständnisses von Inszenierung als Erfahrung reichen zurück in die Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts, zu Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs Bühnenraumkonzepten, zum futuristischen Theater von Vsevolod Meyerhold oder Antoine Artauds „Theater der Grausamkeit“.⁴⁴ Wenn man mit Erika Fischer-Lichte den performativen Prozess als Feedbackschleife⁴⁵ versteht, in der im Kontakt zwischen Raum, Akteuren und Publikum gemeinsam durch körperliche Anwesenheit, Materialität und Klanglichkeit Erfahrungen und Bedeutungen aufgebaut und geteilt werden, dann ergibt sich daraus eine Definition von Inszenierung, die nicht so sehr ein „mise en scene“ bedeutet als vielmehr ein „mise en sens“⁴⁶, eine Gestaltung von sinnlichen Wahrnehmungsräumen anstatt der Ausgestaltung vorher konzipierter Inhalte. Gerade akustische Wahrnehmungsräume entfalten ihre Bedeutungen in Aufführungen aufgrund von „Aufmerksamkeitsdynamiken“.⁴⁷ Sie sind veränderlich, enthalten eine individuelle Komponente und setzen sich aus den Eindrücken verschiedener Sinnesebenen zusammen – um mit Matthias Rebstock zu sprechen, erzeugt und entspricht gerade hier die performative Qualität des Hörens dem theatralen Prozess.⁴⁸ In diesem Sinne möchte ich solch ein Verständnis von Inszenierung als Teil des performativen Prozesses für die Untersuchung von Klang- und Hörphänomenen im Theater und Musiktheater zugrunde legen. Im Anschluss an Fischer-Lichtes Definition des Inszenierungsbegriffs als soziologische Kategorie

⁴³ Erika Fischer-Lichte. „Inszenierung und Theatralität“. In: *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2013, S. 81–90, S. 89.

⁴⁴ Gilles, *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*, S. 9–12.

⁴⁵ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 287 f.

⁴⁶ Peter Boenisch. *Directing Scenes and Senses: The thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press, 2015, 13 ff.

⁴⁷ Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 9–18.

⁴⁸ Rebstock, „Musiktheater im Fluchtpunkt der Sinne“.

und theatrale Praxis ergibt sich abschließend aber noch eine weitere Differenzierung für Inszenierung im Kontext des Musiktheaters: Wenn man Inszenierung im Musiktheater als Strategien der Wahrnehmungsgestaltung und -lenkung beschreibt, kommt hinzu, dass sich Wahrnehmungserlebnisse nicht alleine in und durch die Aufführungssituation selbst manifestieren können. Inszenierung als kulturelle und künstlerische Praxis kann bereits vorab als Teil der Konzeption, in der Gestaltung eines „intendierten“ Hörens bzw. Wahrnehmens⁴⁹, einfließen, sowie rund um die Aufführung in der dramaturgischen Gestaltung des Aufführungsrahmens geformt und beeinflusst werden. Die einzelnen Aspekte erzeugen ein Netz von sich teils unterstützenden, teils widersprechenden Bedeutungen. Inszenierung ist damit ein mehrschichtiger Prozess, in der spezifischen Elementen – Klängen, Bildern, Bewegungen,... – Bedeutungen zugewiesen werden. Dadurch entsteht ein Spielraum, in dem sich in Aufführungen eine sinnhafte Erfassung des Gesamtgeschehens entfalten kann. Weil gerade im zeitgenössischen (Musik-)theater sowohl die Komposition als auch die szenisch-räumliche Realisierung und das Gestalten des Aufführungsrahmens oft von einer Person – dem /der Komponist*in – maßgeblich gestaltet werden,⁵⁰ möchte ich mit Roesner und Rebstock festhalten, dass Inszenierung im Hör-Musiktheater mit der Arbeit des Komponierens teilweise zusammenfällt, oder zumindest stark damit verknüpft ist.⁵¹

1.4.2 Hören im interdisziplinären Feld

Das Interesse am Hören im Theater und Musiktheater steht vor dem Hintergrund einer breiten Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und dem Akustischen, die sich quer durch verschiedene Kunst- und Wissenschaftsbereiche zieht. Nicht erst

⁴⁹ Tim Loepthien. *Musikhören und der Umgang mit persönlichen Zielen: Der Zusammenhang zwischen aufmerksam-analytischer Musikkrezeption und akkommodativen Prozessen*. Berlin: Tectum Wissenschaftsverlag, 2015, S. 80.

⁵⁰ Siehe: Chris Salter. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Boston: MIT Press, 2010

⁵¹ David Roesner. „Die Entwicklung des Musiktheaters als offene Frage“. In: *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters: Theorien, Analysen, Positionen*. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und David Roesner. Bielefeld: transcript, 2018, S. 137–155, S. 152.

seit dem sogenannten *acoustic turn*⁵² in den Kulturwissenschaften ist unsere akustische Umwelt und unser Hören auch als zentrales Thema in der Forschung ins Bewußtsein gerückt. Dabei hat sich lange eine Trennung in fachspezifische – musikspezifische, medienspezifische⁵³, historische⁵⁴ und kulturwissenschaftliche⁵⁵ – Hör-Diskurse gehalten, die allerdings in den letzten Jahren, befördert durch interdisziplinäre Forschungsfelder wie die *Sound Studies*⁵⁶ zunehmend verschwimmt. Da Hören in einem hybriden musikalisch-theatralen Kontext verschiedene Funktionen, Weisen und Möglichkeiten unserer Wahrnehmung herausfordert, möchte ich in einer Umschau bestehende Hörtheorien und -begriffe auf ihre Bedeutung für das Hörerleben in Musiktheateraufführungen befragen.

Historischer Kontext: Hör-Diskurse in der Neuen Musik

Auch wenn sich diese Studie auf den Erlebnischarakter des Hör-Musiktheaters konzentriert, ist die Entwicklung des Hör-Musiktheaters nicht ohne den Rückbezug auf musikhistorische, musikphilosophische und wahrnehmungstheoretische Positionen zu verstehen, die Grundlagen und Ausgangspunkte für die Entwicklung von szenischen Hör-Begriffen und Hör-Ästhetiken boten bzw. bieten. Seit der Auflösung tonaler Ordnungen in der Musik im Zuge der zweiten

⁵² Petra Maria Meyer, Hrsg. *acoustic turn*. München: Fink, 2008.

⁵³ Axel Volmar und Jens Schröter. *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: transcript, 2014.

⁵⁴ Stephanie Catani. *Geschichte im Text: Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Narr, 2016.

⁵⁵ Bernd Brabec de Mori und Martin Winter. *Auditive Wissenskulturen: Das Wissen klanglicher Praxis*. Wien: Springer, 2017.

⁵⁶ Jonathan Sterne, Hrsg. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.

Wiener Schule ist die Auseinandersetzung mit Gesetzen und Mustern und Lenkung der hörenden Wahrnehmung ein Kernthema in der Reflexion und Musikpraxis. Zeitgenössische Musik wird daher auch mit dem Begriff der „Wahrnehmungskunst“ versehen,⁵⁷ und im Musikdiskurs nach 1950 häufen sich Beiträge, in denen Klangerscheinungen katalogisiert werden: Überlegungen zur musikalischen Zeitwahrnehmung⁵⁸ spielen ebenso eine Rolle wie „Hörgrammatiken“⁵⁹ und Pierre Schaeffers Theorie der „Klangobjekte“⁶⁰ sowie Helmut Lachenmanns System von „Klangtypen“⁶¹ verfolgen einen gestalttheoretischen Ansatz, wobei Lachenmanns Reflexion verschiedener Hör-Weisen Gedanken zur performativen Dynamik von Wahrnehmung vorwegzunehmen scheint: „Lachenmann zeichnet die Strukturen der Musik nach, wie sie sich in einer Partitur niederschlagen und vom Hörer „abgetastet“ werden.“⁶² In den letzten Jahrzehnten hat

⁵⁷ Zu diesem Diskurs vgl.: Christian Utz und Clemens Gadenstätter, Hrsg. *Musik als Wahrnehmungskunst: Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Saarbrücken: Pfau, 2008, Matthias Handschick. *Musik als "Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung": Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*. Hildesheim: Olms, 2015. Die Vorstellung der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung (Helmut Lachenmann. „Vier Fragen zur Neuen Musik“. In: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996, S. 357) fußt auf der Voraussetzung, dass Wahrnehmung im Allgemeinen oder (Musik-) Hören im Speziellen ein leiblicher Vorgang ist, wie es Bernhard Waldenfels im Anschluss an Maurice Merleau-Ponty betont. (Bernhard Waldenfels. „Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden“. In: Bd. 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1999) Der somatische Aspekt von Wahrnehmung prägt auch den Diskurs im Kontext populärer Debatten (Vgl. hierzu: Alfred Tomatis. *Das Ohr und das Leben: Erforschung der seelischen Klangwelt*. Solothurn: Walter, 1995, Joachim E. Berendt. *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983). Ebenso in diesen Bereich fallen allerdings auch parawissenschaftliche musiktherapeutische Ansätze wie das *sonic healing* mit sogenannten *binaural beats*.

⁵⁸ Karlheinz Stockhausen. „...wie die Zeit vergeht...“ In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Hrsg. von Dieter Schnebel. Schauberg: DuMont, 1963, S. 99–139.

⁵⁹ Hans Zender. *Wir steigen niemals in denselben Fluß. Wie Musikhören sich wandelt*. Freiburg: Herder, 1996.

⁶⁰ Pierre Schaeffer. *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil, 1977.

⁶¹ Helmut Lachenmann. „Klangtypen der neuen Musik (1966)“. In: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996, S. 1–20, S.1-20.

⁶² Eva-Maria Houben. *Musikalische Praxis als Lebensform: Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren*. Bielefeld: transcript, 2018, S. 28, Helmut Lachenmann. „Hören ist wehrlos –

sich das Reflektieren über Wahrnehmung in der Komposition stark ausdifferenziert und statt universaler Systeme stehen einzelne Problemstellungen im Vordergrund, wie etwa bei Dieter Schnebel die Wahrnehmung von Text und Sprache in Musik,⁶³ und die Auseinandersetzung mit Obertonreihen und Klangflächen bei Gérard Grisey.⁶⁴ Dabei werden zunehmend Erkenntnisse aus der Naturwissenschaft, speziell aus der Neuro- und Kognitionsforschung im Sinne eines „biomorphen“ oder „technomorphen“ Komponierens mit einbezogen.⁶⁵ Die musikalischen Hör-Phänomenologien stehen im Dialog mit Wahrnehmungsphänomenologien innerhalb der Philosophie. Während David Espinet⁶⁶ und Daniel Schmicking⁶⁷ im Anschluss an Husserl und Heidegger einen systematisierenden Zugang zu Hörphänomenen verfolgen, orientiert Jean-Luc Nancy⁶⁸ sich an Merleau-Pontys Begriff der Leiblichkeit des Hörens und nähert sich ähnlich wie Bernhard Waldenfels mit einer poetischen, hörsamen Sprach- und Begriffsfindung an seinen Gegenstand an⁶⁹ und fasst dabei Hören als performativen Prozess. Mit Gemma Corradi Fiumara⁷⁰ und Don Ihde⁷¹ ist zu betonen, dass

ohne Hören“. In: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996, S. 118–121.

⁶³ Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*.

⁶⁴ Lukas Haselböck. „Zur Klangfarbenlogik bei Schönberg, Grisey und Murail“. In: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Hrsg. von Christian Utz. Bd. 6. musik.theorien der gegenwart. Saarbrücken: Pfau, 2013, S. 137–162.

⁶⁵ Lukas Haselböck, *Musikalische Logik*, in: LexNM, S.286f. Lukas Haselböck. „Klang und Sinn bei Gérard Grisey“. In: *Gérard Grisey*. Hrsg. von Ulrich Tadday. Bd. 176/177. Musik-Konzepte. 2017, S. 5–21, hier: S. 10

⁶⁶ David Espinet. *Phänomenologie des Hörens: eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*. Tübingen: Siebeck, 2009.

⁶⁷ Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch-phänomenologische Untersuchungen*.

⁶⁸ Jean-Luc Nancy. *Zum Gehör*. Übers. von Esther van der Osten. Zürich: diaphanes, 2004.

⁶⁹ Waldenfels, „Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden“, S. 179-199.

⁷⁰ Gemma Corradi Fiumara. *The Other Side of Language: A Philosophy of Listening*. New York: Routledge, 2013.

⁷¹ Don Ihde. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound, Second Edition*. Albany: SUNY Press, 2012.

das Hören von Sprache und Stimme darüber hinaus eigenen Gesetzen gehorcht. Im Gegensatz zu Hör-Phänomenologien in der Philosophie, die oft verallgemeinernden Charakter haben, sind musikalische Hörtheorien jeweils Teil persönlicher kompositorischer Poetiken und fungieren damit als Teil einer künstlerischen Identitätskonstruktion. Hörideen und -ästhetiken, wie sie im Kontext des Hör-Musiktheaters zur Erscheinung kommen, verkörpern also jeweils nicht nur *einen* Begriff von Wahrnehmung, sondern setzen sich also jeweils aus einer veränderlichen Konstellation vorgeprägter, allgemeiner Hör- bzw. Wahrnehmungsbegriffe sowie Aspekten der persönlichen Hörästhetik der jeweiligen Komponist*innen bzw. Künstler*innen zusammen.

Hörbegriffe am Schnittpunkt von Musiktheorie und Performance: Kontextualisierte Wahrnehmungsdynamiken

Der ästhetische und theoretische Diskurs zum Musikhören innerhalb der Musikwissenschaft und Musiktheorie war lange Zeit geprägt durch strukturelle Gedanken, ausgehend von der Annahme, dass Musik-Hören sich im Wesentlichen als Nachvollziehen musikimmanenter, kompositorischer Strukturen entfaltet,⁷² was sich im Ideal des „konzentrierten Hörens“ ausdrückt. Klar ist jedoch auch, dass dies der Realität des Hörens in einer Aufführung nicht immer entspricht.⁷³ Beeinflusst durch Ansätze aus der *New Musicology* treten performative, interkulturelle, wahrnehmungstheoretische, soziologische, psychologische und körperliche Aspekte des Hörens auch in der musikwissenschaftlichen Hörforschung stärker hervor.⁷⁴ Aus der Perspektive der Performativitätstheorie ist ästhetische Wahrnehmung ein prozesshafter kollektiver Vorgang, der durch den jeweiligen Kontext und die Richtung der individuellen Aufmerksamkeit fokussiert und gesteuert wird – eine Vorstellung, wie sie sich auch in den Arbeiten experimenteller Klangkünstler*innen und Komponist*innen wie Pauline Oliveros, Maryanne Amacher und John Cage ausdrückt.⁷⁵ Durch die Rahmung – dies entspricht dem Vorgang

⁷² Vgl. Lachenmann, „Hören ist wehrlos – ohne Hören“, S. 118.

⁷³ Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 117-123.

⁷⁴ Carolyn Abbate. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1997, S. ix.

des von der Neurowissenschaft sogenannten *perceptual framing*⁷⁶ – des Hörens als ästhetischem Tun⁷⁷ gewinnen nicht nur Pausen, (elektronisch aufgenommene) Geräusche und Alltagsklänge musikalische Qualität, sondern im Umkehrschluss wird der Hörende selbst zum aktiven Gestalter des ästhetischen Erlebnisses.⁷⁸

Das Hören von Geräuschen, seien es Werbejingles, Motorenlärm – wer kennt nicht das markante Knattern einer Vespa? – oder Telefonstimmen, prägt unser kulturelles Zugehörigkeitsgefühl, unsere Orientierung, unsere Gefühle, genauso wie solche Sounds einwirken auf das Klangbild dessen, was als „Kunstmusik“ bezeichnet wird.⁷⁹ Hörerfahrungen im Musiktheater sind also längst nicht alleine aus musikspezifischen Hör-Diskursen zu erfassen, denn im Kontext zeitgenössischen Theaters und zeitgenössischer Musik lassen sich „Musik“ und „Sound“ in ihrer Erzeugung, Gestaltung, ihren technischen Mitteln sowie hinsichtlich ihrer historischen und ästhetischen Verortung oft nicht mehr voneinander trennen,⁸⁰ sodass sich nicht so sehr die Frage stellt „was“ ich höre, sondern: „als was höre ich das, was ich höre?“ Damit ist das Moment der Hördisposition angesprochen,

⁷⁵ Amacher entwickelte in ihrer Auseinandersetzung mit otoakustischen Emissionen eine räumlich-klangliche Ästhetik der *aural geographies* (Maryanne Amacher. „Psychoacoustic Phenomena in Musical Composition“. In: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Hrsg. von Christoph Cox und Daniel Warner. New York: Continuum, 2009, S. 117–123), während Oliveros ausgehend von einem improvisatorischen und performativen Zugang zu elektronischer Musik den somatischen Hörbegriff des *deep listening* (Pauline Oliveros. *Software For People: Collected Writings 1963-1980*. Baltimore: Smith Publications, 1983) prägte und mit dem Konzept der *sonosphere* die Entwicklung des *soundscape*-Begriffs durch Murray Schafer vorausnahm. (Douglas Kahn. *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. San Diego: University of California Press, 2013, S. 147 f.)

⁷⁶ Siehe hierzu: Daniel S. Levine, Vincent R. Brown und Timothy Shirey, Hrsg. *Oscillations in Neural Systems*. Sussex: Psychology Press, 1999

⁷⁷ Vgl. hierzu: Joanna Demers. *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press, S. 12

⁷⁸ Ikonische Beispiele für Kompositionen bzw. Performances, welche die Performativität des Hörens in den Vordergrund rücken, sind Pauline Oliveros' *Sonic Meditations* und John Cages „stilles Stück“ 4'33“, in welchen der Wahrnehmungsprozess selbst thematisch wird.

⁷⁹ Gerhard Paul und Ralph Schock, Hrsg. *Sound des Jahrhunderts: Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2013.

⁸⁰ Sterne, *The Sound Studies Reader*, S. 405.

das ich mit Matthias Rebstock als eins der zentralen Momente eines performativen oder szenischen Hörbegriffs festhalten möchte.⁸¹ Hörerlebnisse werden, wie andere Sinneseindrücke auch, durch sedimentierte Erfahrung beeinflusst. Hör- oder vielmehr Sinnes-Wissen entsteht durch das Aneignen kultureller Überlieferungen im Abgleich mit eigenen Erfahrungen und wird im Komponieren zu musikalischen Phänomenen verarbeitet,⁸² genauso wie es im Zu-Hören wirkt.⁸³ In Anlehnung an die musiktheoretischen Begriffe des musikalischen *intraopus* und *extraopus style*⁸⁴ von Eugene Narmour möchte ich die Wahrnehmungsweisen, die sich aus dem „Hineinhören *in*“ ein Werk in einer Aufführungssituation ergeben, als Intra-Opus-Hören bzw. -wahrnehmung bezeichnen, sowie das „Hören *hinaus* oder *in den Zwischenraum*“, welches den breiteren Werk- und Aufführungskontext, intertextuelle Verknüpfungen sowie weiteres (Sinnes-) Wissen in die Erfahrung mit einfließen lässt, als Extra-Opus- bzw. Inter-Opus-Wahrnehmung bezeichnen.⁸⁵ Diese Wahrnehmungsformen erzeugen jeweils aus sedimentierter Erfahrung ein *Extra-Opus-Wissen* bzw. *Intra-Opus-Wissen*. Zum Extra-Opus-Wissensraum zählen nicht nur der jeweilige Erlebniskontext⁸⁶ wie die Akustik und physische Erscheinung eines Raums, sondern auch im weiteren Sinne das

⁸¹ Rebstock, „Musiktheater im Fluchtpunkt der Sinne“, S. 171 f.

⁸² Netzwerk Hör-Wissen im Wandel, Hrsg. *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*. Berlin: de Gruyter, 2017, S. 12.

⁸³ Helga de la Motte-Haber und Reinhard Kopiez. *Der Hörer als Interpret*. Berlin: Peter Lang, 1995.

⁸⁴ Eugene Narmour. „Hierarchical Expectation and Musical Style“. In: *The Psychology Of Music*. Hrsg. von Diana Deutsch. San Diego: Academic Press, 1999, S. 442–472.

⁸⁵ Diese Begriffe sind angelehnt an die von Christian Utz geprägten Kategorien der *Intra-* bzw. *Extra-Opus-Erwartung*. Utz bezieht sich auf Eugene Narmours Unterscheidung des musikalischen *intraopus style* und *extraopus style*, um das Zusammenwirken von selbst- und fremdreferenziellen Aspekten beim Hören von Musik zu beschreiben. Ein *Intra-Opus-Hören* bezieht sich in diesem Sinne auf das Begreifen und Erlernen innermusikalischer Zusammenhänge aufgrund basaler Wahrnehmungsmuster, während *Extra-opus-Hören* den Einfluss bestehender Hörerfahrung, musikalischen Vorwissens etc. auf den Hörprozess beschreibt. (Vgl. citenarmour; Utz, „Entwurf zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“, S. 65)

⁸⁶ Heiner Gembris. *Musikhören und Entspannung: theoretische und experimentelle Untersuchungen über den Zusammenhang zwischen situativen Bedingungen und Effekten des Musikhörens*. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1985, S. 191.

ästhetische Wissen eines Hörenden, seine Hörerfahrungen, Erwartungen und Erfahrungen mit der medialen Vermittlungssituation.⁸⁷ Dabei resultiert vorhandenes (Sinnes-) Wissen nicht immer in einem Erkennen oder Verstehen, sondern ist Teil des performativen Prozesses der Bedeutungshervorbringung, der sich in Wahrnehmungsdynamiken äußert. Hörerfahrung kann daher auch Phasen des Suchens, Irrsins und Zweifels beinhalten.⁸⁸ Hören in einem performativen Kontext aktiviert also verschiedene Wahrnehmungsmodi, Erwartungshaltungen und Formen des Sinneswissens, deren Entwicklungen und Dynamiken in einer Analyse identifiziert werden können.

Im Hören posttonaler Musik können sich innerhalb eines Werks bzw. einer Aufführung verschiedene Hörweisen oder Hörphänomene abwechseln oder miteinander überlagern, deren Qualität und Erscheinung durch den jeweiligen Kontext beeinflusst wird.⁸⁹ Dazu zählen neben klang- und prozessbezogenen⁹⁰ auch strukturelle Hörweisen, die auf Basis gemachter Erfahrung Erwartungshaltungen (Expektanz)⁹¹ erzeugen.⁹² Utz' Begriff des *morphosyntaktischen Hörens*⁹³ beschreibt aus einer musiktheoretischen Perspektive ein Hörverständnis, welches

⁸⁷ Stefan Niklas. *Die Kopfhörerin: Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*. München: Fink, 2014.

⁸⁸ Christian Utz. „Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik“. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10.2 (2013), S. 225–257, Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 139–144, S. 248–267.

⁸⁹ Utz, „Entwurf zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“.

⁹⁰ Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“.

⁹¹ Zum Begriff siehe: Helga de la Motte-Haber. „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik: Überlegungen zum Expektanzbegriff“. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10.2 (2013), S. 293–313. URL: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/721.aspx#abstract> (besucht am 04.02.2020)

⁹² Der Begriff des kontextgebundenen Hörens in der Musiktheorie greift zwar performative Aspekte auf, der Kontext bleibt dabei jedoch auf den innermusikalischen Raum bezogen, wobei situative und aufführungsbezogene Aspekte nicht enthalten sind.

⁹³ Utz, „Entwurf zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“.

Hören als dynamische Abfolge verschiedener Zustände oder Hör-Weisen versteht, und kommt damit der auditiven Aufmerksamkeitsdynamik⁹⁴ nahe, die Katharina Rost für Hörerlebnisse in Theateraufführungen beschreibt. Die Erzeugung von Dynamiken als Abfolge und Konsolidierung verschiedener Hör-Weisen⁹⁵ kann allerdings noch weiter ausdifferenziert werden: Wahrnehmungseindrücke werden einerseits durch den direkten sinnlichen Eindruck und dessen Kontext, andererseits auch durch vorher erworbenes (Sinnes-) Wissen beeinflusst. Dazu zählen unter Anderem Klänge und Klangerfahrungen, die sich kulturegeschichtlich als Teil eines gemeinsamen Sinnes-Wissens⁹⁶ sedimentiert haben.

Ein kontextualisiertes, performatives Wahrnehmen relativiert auch bis zu einem gewissen Grad musikalische Hörertypologien wie Th.W. Adornos „Expertenhörer“,⁹⁷ welche den Begriff eines vorinformierten, „wissenden“ Hörers als Ideal des Musikhörens definiert, in welchem Hören gleich (musikanalytischem) Verstehen ist. Adorno bezieht sich dabei auf musikspezifisches Wissen⁹⁸ welches die Wahrnehmungshaltung präformiert und Hörerwartungen erzeugt. Die Hierarchien und Wertungen, die solch eine Hörertypologie eines „Expertenhörens“ oder „adäquaten Hörens“⁹⁹ impliziert, werden in der Musiktheorie inzwischen aus hör-biografischen Aspekten durchaus in Frage gestellt:

Ästhetische Erfahrung sollte vielleicht weniger hierarchisch als mehr oder weniger „tief“ bzw. „flach“ verstanden werden, sondern im Sinne eines unabschließbaren Prozesses, in dem allererste Stadien einer

⁹⁴ Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 378.

⁹⁵ Ebd., S. 17.

⁹⁶ Vgl.: Jonathan Sterne. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Routledge, 2003, S. 15; Daniel Morat / Viktoria Tkaczyk / Hansjörg Ziemer, *Einleitung*, in: Netzwerk Hör-Wissen im Wandel, *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, S. 1 f.

⁹⁷ Theodor W. Adorno. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, 17 ff.

⁹⁸ Ebd., 20 f.

⁹⁹ Vgl. Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“.

Hörbiografie nicht geringer geschätzt werden als spätere, vermeintlich „reifere“.¹⁰⁰

Mit Foucault kann man davon ausgehen, dass Hör-Wissen verschiedene Wissensformen umfasst, welche einerseits innerhalb einer Musikaufführung aus den jeweiligen Erfahrungen neu generiert und/oder aktiviert werden, andererseits auch außerhalb des Aufführungsmoments als sedimentierte Wissensweisen präsent sind. In Anlehnung an Narmours Begrifflichkeiten möchte ich diese Wissensformen als Intra-opus-Wissen und Extra-opus-Wissen bezeichnen.¹⁰¹ Diese können durchaus auch miteinander in kontrast- oder gar konflikthaften Beziehungen stehen, was Utz aus musikalischer Sicht anhand der Dichotomie zwischen selbstbezüglichen und fremdbezüglichen Diskursen beschreibt: „not least from the observation that new music, especially after 1945, has increasingly been conceived of »morphologically« with a strong focus on music perception [...]. The idea that musical structure, perception and »worldliness« [Welthaltigkeit] are inseparable allowed composers to retain the idea of musical auto-referentiality while at the same time claiming the social-political impact of contemporary music.“¹⁰² Wahrnehmungen gestalten sich nicht nur als räumliche Atmosphäre oder Prozess, sondern auch aus einer gestalthaften Wahrnehmung heraus als einzelne, unterscheidbare Elemente. Werden solche Gestalten wiederholt wahrgenommen und mit Sinngebungen und ezeichnungen verknüpft dann können solche Elemente diesem Sinne als metaphorische Klangtopoi bezeichnet werden, die durch ihre Klanggestalt bereits gespeichertes Wissen abrufen.¹⁰³ Sie sind sedimentierte (Hör-) Erfahrungen,¹⁰⁴ die als Teil einer Pluralität von intersubjektiv geteilten

¹⁰⁰ Ebd., S. 123.

¹⁰¹ Narmour, „Hierarchical Expectation and Musical Style“.

¹⁰² Utz, „Musik von einem anderen Planeten?“, S. 377.

¹⁰³ Siehe hierzu: Christian Thorau. *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*. Hildesheim: Olms, 2012, Christian Utz. „Struktur und Wahrnehmung. 'Gestalt', 'Kon-tur', 'Figur' und 'Geste' in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Musik & Ästhetik* 64 (2012), S. 53–80, Ute Jung-Kaiser. *Der Wald als romantischer Topos: 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt am Main 2007*. Berlin: Peter Lang, 2008

¹⁰⁴ Ulrich Mosch. *Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' Le Marteau sans maître*. Saarbrücken: Pfau, 2004, S. 35.

Formen des Intra- wie Extra-opus-Wissens unsere Wahrnehmung informieren: Neben Klängen, die innerhalb einer Aufführung durch ihre Wiederholung und Kontextualisierung zu Klangtopoi geprägt werden, gehören dazu auch Klänge, denen kulturell und gesellschaftlich eine bestimmte Symbolfunktion zugeschrieben wird, aber auch eine weiter gefasste Erscheinung wie „der Sound der 1920er Jahre“ kann hinsichtlich ihrer symbolischen Wirkung als ein Topos bezeichnet werden.¹⁰⁵

Ein Wechselspiel zwischen Extra-opus- und Intra-opus-Hören im Sinne einer kontextbezogenen Wahrnehmung als ein „Sich-Einlassen auf den Klang- und Zeitprozess, seine Haptik und Körperlichkeit, auch auf den eigenen Assoziationsreichtum (der freilich nicht notwendig Teil von Analysen werden muss), wobei eigene Vorurteile und die momentane Verfassung und Situativität produktiv einfließen können,“¹⁰⁶ ist also als Grundkonstellation für Hörerfahrungen im Bereich von Theater, Musiktheater und Film anzunehmen. Wie Carolyn Abbate betont, ist das Erlebnis einer Musik(theater)aufführung ein Spannungsfeld verschiedener Wahrnehmungsebenen und -weisen, wobei sowohl musikalisches als auch außermusikalisches und gesellschaftsbezogenes Wissen eine wichtige Funktion einnimmt, um das Zusammenspiel von Musik, Text, Szene und Raum zu erfassen:

When musical works are required to represent pure structure or autonomous discourse, detached from the social conditions of their production and reception, something has been lost – no less, however, when they are fashioned into breathtakingly straightforward reflections of dramas, novels, class structures, nationalities, sexual politics, contemporary literary strategies or genres, into language (without words), or into something that has been waiting for the divinig rod of post-structuralist knowledge.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ein Topos wie der „Sound eines Jahrhunderts“ (Vgl.: Paul und Schock, *Sound des Jahrhunderts: Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute*) bezieht sich nicht lediglich auf akustisches Wissen, sondern umschließt im Sinne Foucaults noch weitere Formen des Alltagswissens, Körperwissens und medialen Wissens: Netzwerk Hör-Wissen im Wandel, *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, S. 2

¹⁰⁶ Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“, S. 123.

Sinneshierarchien

Der Diskurs über Hören und Wahrnehmungsbegriffe ist nicht zu trennen vom Diskurs über die Hierarchie der Sinne zueinander. Sprachlich spiegelt sich das in der Metaphorik von rationaler Erkenntnis als Sehvorgang – wenn wir beispielsweise von Erleuchtungen und Perspektivwechseln sprechen, benutzen wir implizit die Vorstellung des Sehens in Analogie zum Denkprozess – dem die Bewertung des Hörens oft als unpräzise oder unobjektiv gegenübergestellt wird.¹⁰⁸ Dieser Diskurs entfaltet sich als Gegenbewegung in beide Richtungen, denn sowohl Hören als auch Sehen wird einerseits „vernachlässigt“,¹⁰⁹ andererseits auch „angeschwärzt“¹¹⁰ bzw. abgewertet:

Sound fleshes out the visual and renders it real; it gives the image its spatial dimension and temporal dynamic. But these are attributes of the object seen, ignoring the event heard. This impulse to subsume sound into the visual is so ingrained as to blight music criticism and the discourse of sound art, whose focus is invariably on the score or the arrangement, on the orchestra or the performer, the sound source, the installation view or the documentation of the sonic event, in short the visual manifestation rather than the sounds heard.¹¹¹

In der Nachfolge Guy Debords¹¹² hat sich ein Diskurs entsponnen, der das

¹⁰⁷ Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, S. ix.

¹⁰⁸ Zu diesem Diskurs vgl.: Martin Jay. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. San Diego: University of California Press, 1993, S. 212 f. Andreas Käuser, *Medienkultur: Entwürfe des Menschen*, in: Niels Werber, Stefan Kaufmann und Lars Koch. *Erster Weltkrieg: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Springer, 2014, S. 434-494, hier: S. 439

¹⁰⁹ Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki. *Hören: eine vernachlässigte Kunst?* Wien: wolke, 1997.

¹¹⁰ Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, S. 1-14.

¹¹¹ Salomé Voegelin. *Listening to noise and silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum, 2010, S. xi.

¹¹² Guy Debord. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hrsg. von Klaus Bittermann. Übers. von Jean-Jacques Raspaud. Berlin: Edition Tiamat, 1996.

Repräsentative und Darstellende im Gegenwartstheater hinterfragt und kritisiert.¹¹³ Jedoch geht mit einer postspektakulären Position nicht zwingend das Anti-Spektakuläre, und damit beispielsweise ein Nicht-Sehen oder ein reines Hörerlebnis, einher, sondern vielmehr entsteht im Entzug des Spektakulären eine Unschärferelation in der Beziehung verschiedener Medien zueinander.¹¹⁴ Zum Kern des theatralen Vorgangs wird das Erzeugen eines Gegenübers, zu dem sich die Zuschauenden als ästhetisches Objekt in Beziehung setzen. Dieses Objekt wird nicht zwingend durch die Ko-Präsenz menschlicher Performer hervorgehoben, sondern kann auch durch die Präsenz von Medien wie Klänge, Bilder, Objekte entstehen – ein Vorgang, der auch für das Hör-Musiktheater von Bedeutung ist.¹¹⁵ In eine ähnliche Richtung kann man Antonin Artauds Gedanken deuten, den hierarchisch geordneten Wahrnehmungsraum im Theater zugunsten einer dissonanten Vielheit zu öffnen: „Das Geheimnis des Theaters im Raum ist die Dissonanz, die Staffelung der Klangfarben und die dialektische Entfesselung des Ausdrucks.“¹¹⁶ Auch die Künstler des Bauhaus forderten multiple Konstellationen des Hörens und Sehens im Theater.¹¹⁷ Nicht zuletzt hat die Auseinandersetzung mit Sinneshierarchien auch eine medientheoretische Komponente. Für den Kontext des Hör-Musiktheaters sind insbesondere die Diskurse rund um das Radio als bilderloses Medium relevant, das aus seinen technischen Gegebenheiten eine eigene Klang- und Hörästhetik entwickelte.¹¹⁸

¹¹³ Im Anschluss an Lehmann formulierte beispielsweise André Eiermann eine Theorie des Postspektakulären Theaters in Auseinandersetzung mit den Thesen Debords. (André Eiermann. *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript, 2015)

¹¹⁴ Vgl. Constanze Schellow. *Diskurs-Choreographien: Zur Produktivität des 'Nicht' für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium, 2016, S. 126, Eiermann, *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 17 f.

¹¹⁵ Diese Subjekt-Objekt-Relation betont auch Clemens Risi als ein Kern von Wahrnehmungsprozessen in Theateraufführungen: Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 80.

¹¹⁶ Antonin Artaud. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1956, Bd IV (Anm.3), S. 109.

¹¹⁷ Manfred Brauneck. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt, 1982, S. 265 f., S. 268.

¹¹⁸ In der Hörästhetik des Radios vermischen sich von Anfang an theatrale, medientheoretische, soziologische und musikalische Aspekte, was nicht zufällig auch im europäischen Kontext

Wahrnehmungsbegriffe im Zwischenraum der Sinne

In der Wahrnehmung von Musik- und Theateraufführungen lassen sich einzelne Sinneseindrücke oft nicht voneinander trennen, sondern ergeben einen gemeinsamen Prozess. Das Hören kann mein Seherlebnis intensivieren, Bilder können mich aber auch von der Musik oder anderem Geschehen ablenken oder umgekehrt. Diese Verknüpfung der Sinne wird mit dem Begriff des Multimodalen bezeichnet, wobei sich Zustände oder Modalitäten miteinander überlagern und abwechseln,¹¹⁹ sowie gegenseitig verstärken¹²⁰ können. Die Prozesse, die sich zwischen verschiedenen Zuständen oder Formen der Wahrnehmung ergeben, bezeichnet der Psychologe Don Ihde als Multistabilität, da sich aus Möglichkeitsspielräumen Muster stabilisieren, wie eine Gestalt jeweils gesehen oder gehört wird.¹²¹ Ein Ansatz zur Analyse am Schnittpunkt von Klang und Bild, den ich aufgreifen möchte, stammt vom französischen Komponist und Wissenschaftler Michel Chion, der mit Bezug auf Pierre Schaeffers Theorie der akustischen „Objekte“¹²² eine Grammatik der audiovisuellen Wahrnehmung im Film¹²³ entwickelte. Sein Ansatz kann für die Analyse multimodaler Wahrnehmung im Kontext von Musik und Theater eine Schnittstelle bilden, um multimodale Vorgänge nicht nur allgemein als Wahrnehmungsbewegungen, sondern

durch die Texte und Theorien Bertolt Brechts beeinflusst wurde, der sich neben seiner Theaterpraxis auch intensiv mit Radio beschäftigte. (Bertolt Brecht. „Radiotheorie“. In: *Schriften zur Literatur und Kunst. 1. 1920 - 1932: aus Notizbüchern; über alte und neue Kunst; Radiotheorie; der Dreigroschenprozeß*. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1967). Die Entwicklung des Radios als demokratischem Massenmedium im Europa der Nachkriegszeit hatte auch politische Hintergründe (Melanie Fritscher-Fehr. *Demokratie im Ohr: Das Radio als geschichtskultureller Akteur in Westdeutschland, 1945-1963*. Bielefeld: transcript, 2019), denn Teil der Hörästhetik des Radios ist seit jeher die gemeinschaftsbildende Funktion des im Raum verteilten Klangs und des kollektiven Hörens. (Siehe: Beate Kutschke. *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*. Köln: Böhlau, 2007, S. 9-38, S. 51-97; Bettina Wodianka. *Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion - Störung - Künstlerische Intervention*. Bielefeld: transcript, 2018, S. 143 ff. Velimir Chlebnikov. „Radio der Zukunft (1921)“. In: *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, S. 181-187, S. 181-187).

¹¹⁹ Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, 83 f.

¹²⁰ Helga de la Motte-Haber. *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber Verlag, 1996, S. 327.

¹²¹ Don Ihde. *Experimental Phenomenology: Multistabilities*. Albany: SUNY Press, 2012, S. 45-54.

¹²² Schaeffer, *Traité des objets musicaux*.

¹²³ Michel Chion. *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Übers. von J.U. Lensing. Berlin: Schiele & Schön, 2012.

unter einem hör- oder musikspezifischeren Blickwinkel zu betrachten. Chion bezeichnet Konvergenzen und Divergenzen zwischen gehörtem Klang und sichtbarer Klangquelle mit den Begriffen der Diegese bzw. der (A-) Synchrese. Statt dies alleine auf das Klang-Bild-Verhältnis zu beziehen, kann im weiteren Sinne von synkretischer Wahrnehmung gesprochen werden, wenn in der Wahrnehmung einer (Musik-) Theateraufführung Konvergenzen in der Sinnggebung mehrerer aufeinandertreffender Wahrnehmungsebenen auftreten. Der Vorgang der Bedeutungszuweisung ist ein multistabiler Prozess: Aus dem sinnlichen Angebot entstehen Wahrnehmungs-Potenziale, welche je nach Kontext und der individuellen Disposition des Wahrnehmenden sich zu einem oder auch mehreren parallel existierenden Wahrnehmungseindrücken stabilisieren.¹²⁴ Diese Wahrnehmungsbewegung kann in Aufführungen als eine Kippbewegung, ein schwebender Zwischenzustand, ein sich-Entscheiden für einen Eindruck oder auch mitunter als Scheitern bekannter Wahrnehmungsmuster erlebt werden.¹²⁵ Solch eine Überlagerung multipler Sinneserfahrungen und -weisen wird beispielsweise in der Installationskunst thematisch:

Robert Morris' Installation *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) zeigt ein alltägliches Objekt, das mit den Klängen seiner eigenen Herstellung (Sägen, Hämmern, Holzbearbeitung) bespielt wird. Die Materialität der Box mit ihren Ecken, Nägeln und Beschlägen tritt durch die Klangkulisse performativ hervor, der Sound transformiert sie zu Spuren der mit ihnen verbundenen Aktionen, die im Inneren des Betrachtenden weiter resonieren, auch wenn der eigentliche Akt längst vorüber ist. Damit vollzieht sich beispielhaft der Übergang von Repräsentation zu einer Präsenzerfahrung: es transformiert sich die Box vom Gebrauchsgegenstand zum Symbol für den Vorgang ihrer Herstellung und Benutzung, sie wird von der Skulptur zum performativen Objekt. Auf ähnliche Weise können Wahrnehmungen in Hör-(Musik-)Theateraufführungen meinen Eindruck eines statischen Raums temporalisieren, ihn mit Bedeutung aufladen, durchkreuzen, zum Schwingen bringen, und dabei auch den Raum zwischen verschiedenen

¹²⁴ Erika Fischer-Lichte. „Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung“. In: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a. Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 129–139.

¹²⁵ Ihde, *Experimental Phenomenology: Multistabilities*, S. 45–54.

Hör- und Sinnesdispositionen und Sinngebungen durchmessen: „An den Kippunkten eines Referenzsystemes in das andere setzt die musikalische Kommunikation nicht schlagartig aus, um neuen Grund zu finden. An diesen Kippunkten entsteht gerade Bedeutung. Das sind die musikalischen Momente, in denen der Komponist oder die Komponistin die stärksten Momente musikalischer Bedeutung erzeugen.“¹²⁶ Was Csikszentmihaly als *flow*¹²⁷ beschreibt, den Zustand einer immersiven Erfahrung, entspricht in der Performancetheorie dem Erlebniszustand in der performativen Feedbackschleife, als einem Zustand „betwixt and between“.¹²⁸ Dieser Moment inmitten verschiedener Zustände oder Möglichkeiten kann sowohl durch das Erlebnis geglückter kreativer Produktion hervorgerufen werden als auch durch ästhetisches Erleben in einer Aufführung.¹²⁹ Statt einer Synthese der einzelnen Wahrnehmungsebenen, wie sie noch im Begriff des Gesamtkunstwerks bei Richard Wagner¹³⁰ angelegt ist, entfaltet im zeitgenössischen Theater und Musiktheater jede Ebene eine eigene sinnliche Bedeutung, die für sich stehen kann.¹³¹ Damit desintegriert sich auch das „Musiktheater“ von einem synästhetischen Format zu einem *Musik-Theater* „im Sinne einer wechselseitigen performativen Hervorbringung [...] die sich vom Konzept des ‘vertonten’ Textes und des kompositorisch geschlossenen und der szenischen Interpretation bedürftigen Kunstwerks ebenso löst wie vom selbstverständlichen Primat des Gesangs.“¹³² Dabei sind die teils widersprüchlichen sinnlichen Eindrücke konstitutiv für das theatrale Erlebnis, das erst in und durch die Wahrnehmungen der

¹²⁶ Matthias Fuchs. *Sinn und Sound*. Berlin: wvb, 2010, 248 f.

¹²⁷ Mihaly Csikszentmihaly. *Flow. The psychology of optimal experience*. New York: HarperCollins, 1991.

¹²⁸ Viktor Turner. „Betwixt and Between. The Liminal Period in *Rites de Passage*“. In: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967, S. 93–111.

¹²⁹ Fischer-Lichte, „Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung“.

¹³⁰ Siehe hierzu: Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, 2 f.

¹³¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 92.

¹³² Regine Elzenheimer. *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008, S. 31.

Anwesenden entsteht.¹³³ Dies hebt die Rolle des Publikums als aktiv Teilnehmende hervor:

Erst in unserer Wahrnehmung und durch unsere Erfahrungen kommt die Aufführung zu ihrem Recht. Dabei sind wir nicht nur passive Rezipienten, die im Parkett zur Kenntnis nehmen, was die Bühne uns zu sagen hat. Vielmehr sind wir zu einer Form von Aktivität aufgerufen, die nicht nur intellektuell vonstatten geht, sondern jeden Einzelnen von uns auch körperlich betrifft.¹³⁴

Der Wahrnehmungsbegriff im Kontext aktuellen Musiktheaters ist letztlich nicht so weit entfernt von dem oft bemühten, von Helmut Lachenmann¹³⁵ geprägten Paradigma der zeitgenössischen Musik als Kunst einer sich selbst erfahrenden Wahrnehmung:

In einem löchrig gewordenen Rahmen von Bedeutung tritt hervor die konkrete, sinnlich intensivierete Wahrnehmbarkeit. [...] Während Mimesis im Sinne von Aristoteles die Lust am Wiedererkennen erzeugt und so gleichsam immer zu einem Resultat gelangt, bleiben die Sinnesdaten hier stets auf noch ausstehende Antworten bezogen, bleibt, was man sieht und hört, potentiell, seine Aneignung aufgeschoben. In diesem Sinne geht es um ein Theater der Wahrnehmbarkeit.¹³⁶

Stimmen hören

Als ein besonderes Phänomen innerhalb des Akustischen steht die menschliche Stimme heraus. Der Stimme und ihren kulturellen, klanglichen, körperlichen, psychologischen und medialen Implikationen kommt in der Wissenschaft seit den 1990er Jahren vermehrt Aufmerksamkeit zu, sodass analog zum *auditory turn* auch ein *vocal turn* in den Kulturwissenschaften diagnostiziert werden kann.¹³⁷

¹³³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 169.

¹³⁴ Jens Roselt. *Phänomenologie des Theaters*. München: Fink, 2008, S. 322.

¹³⁵ Lachenmann, „Vier Fragen zur Neuen Musik“.

¹³⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 169.

Für die Untersuchung von Stimme im Kontext der interdisziplinären Musiktheaterforschung sind insbesondere Ansätze aus der Musikwissenschaft zur Ästhetik neuerer Vokalkompositionen, psychologische sowie kulturwissenschaftliche Thesen und Gedanken zur szenisch-performativen Bedeutung von Stimmen im Kontext von Theater und Medien (besonders Radio und Film) relevant.

Mladen Dolar stellt fest, dass die menschliche Stimme neben ihren appellativen und ästhetischen Qualitäten auch immer eine psychologische Wirkung ausübt,¹³⁸ die etwa in Opernaufführungen zum Tragen kommt, wenn die den Raum überflutende Singstimme gleichermaßen erotische wie transgresssive Eindrücke aufruft: der Genuss der Lautstärke und Klangfülle vereint sich mit der alarmierenden Hörerfahrung, akustisch von allen Seiten eingeschlossen, unter (Schall-) Druck gesetzt zu werden.¹³⁹ Die Bedeutung der Worte tritt dabei vor der psychophysischen Wirkung des Schalls in den Hintergrund und bringt damit auch die performative Dimension der Stimme zutage. Solche Stimm-Klang-Erscheinungen können im künstlerischen Kontext sowohl zur Darstellung paranormaler, traumhafter Zustände, als auch als Ausdruck traumatischer Erfahrungen eingesetzt werden. Im Überschuss des Klangs vor der Sprache tritt auch das Moment des Sprachverlusts und der Sprachskepsis hervor.¹⁴⁰

Dass das Erlebnis von Stimme(n), welche uns gegenübertreten,¹⁴¹ paradigmatisch für unsere Erfahrung des Theatralen ist, bedeutet auch, dass sich das

¹³⁷ Vgl. Doris Bachmann-Medick. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: rowohlt, 2006, Meyer, *acoustic turn*.

¹³⁸ Mladen Dolar. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, S. 4.

¹³⁹ Clemens Risi, *Verschränkung der Sinne: Wahrnehmungstheoretische Prämissen*. In: Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 78-83

¹⁴⁰ Vgl.: Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, S. 28 f. Iris ter Schiphorst. *Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Stimme und Schrift*. URL: <http://www.iris-ter-schiphorst.de/texte-vortraege/articles/iris-ter-schiphorst-einige-anmerkungen-zum-verhaeltnis-von-stimme-und-schrift.html> (besucht am 01.05.2020); Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*, eine kritische Position zu Sprachkomposition im Bereich des postdramatischen Musiktheaters nimmt Albert Gier ein. (Albert Gier. „Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater“. In: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung*. Hrsg. von Hermann Danuser. Mainz: Schott, 2002, S. 63–83)

¹⁴¹ Kolesch, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, S. 24.

Komponieren mit und für Stimmen gerade in der zeitgenössischen Musik fast immer im Zwischenraum von Musikalischem und Theatralem ereignet. Theatrale Stimm-Erfahrungen entstehen beispielsweise im Erforschen und Hervorkehren der Materialität und Körperlichkeit von Stimmen, etwa in Dieter Schnebels *Maulwerken* (1963) und Joan La Barbaras *voice piece: one-note internal resonance investigation* (1976), weiterhin durch den Einsatz von Textcollagen, verschiedenen Sprechhaltungen und Parasprachen wie etwa in György Ligetis *Aventures* (1962/65), Luciano Berios / Cathy Berberians *Sequenza for voice* (1965) und George Aperghis' *Récitations* (1977-78), und schließlich können auch szenische Elemente wie körperliche Gesten eingesetzt werden. Zwischen Vokalkomposition und (Musik-) Theater existiert also ein breites Feld hybrider Formate.¹⁴²

Als Urszene des Theaters kann gelten, dass sich ein Körper exponiert, aus der Gruppe dem Chor herauslöst und seine Stimme erhebt: wer spricht, wird sichtbar.¹⁴³

Es ist festzuhalten: Nicht nur die sichtbare körperliche, sondern auch die stimmliche Präsenz von Menschen gilt als ein zentrales Moment für die Gestaltung und das Erleben von Theater, die Stimme besitzt also gleichsam einen „performativen Überschuss“, welcher sich mittelbar auch in Roland Barthes' Begriff des *grain de la voix* spiegelt.¹⁴⁴ Wie Doris Koleschs oben zitierte Aussage es nahe, induziert die Stimme geradezu unser Erleben von Theatralität. Über das Sprechen hinaus enthalten Stimmen ein eigenes Moment von klanglicher und performativer Präsenz, die ich mit Jenny Schrödl als *vokale Intensität*¹⁴⁵ bezeichnen möchte. Vokale

¹⁴² Beispiele hierfür sind u.A. das *Roy Hart Voice Theatre* (Noah Pikes. *Dark Voices: The Genesis of Roy Hart Theatre*. New Orleans: Spring Journal Books, 2019) als eigene Form der choreografierten Vokalperformance, Einar Schleefs Chortheater, Christina Schmidt. *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: transcript, 2014 sowie die audiovisuellen Hybridformate zwischen Performance, Installation, Sprechtheater und Musiktheaterkomposition von *composer-director-performers* wie Georges Aperghis, Jennifer Walshe und Heiner Goebbels, in denen ebenfalls Grenzbereiche von Stimmeinsatz erprobt werden.

¹⁴³ Kolesch, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, S. 24.

¹⁴⁴ Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*, in: Roland Barthes. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 269-278, hier: S. 270

¹⁴⁵ Jenny Schrödl. *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript, 2012.

Intensität entsteht im Zwischenraum zwischen Semantik, Klang und Körperlichkeit und kann besonders im zeitgenössischen Musiktheater und Theater, wo Text oder Sprache oft zerstückelt, zersplittert oder quasi nicht vorhanden sind, eine wichtige bedeutungsgebende Funktion erhalten. Insofern, so lässt sich Koleschs Aussage erweitern, ist die menschliche Stimme jenseits dessen *wer was* spricht, auch und gerade für das Erleben von musiktheatralen Vorgängen zentral, sie formiert also im Wesentlichen unser Wahrnehmungsdispositiv in Richtung einer theatralen Wahrnehmung. Im Zusammenspiel mit Instrumenten, so ist im Anschluss an Schrödl hervorzuheben, erweitert sich die Intensität der menschlichen Stimme, wenn Instrumentalklang Stimmqualitäten annimmt und damit zu einer *vokalisierten* bzw. *vokalklanglichen Intensität* führt: Hören wir ein Geschehen als stimmhaft, dann schlägt dies in der Wahrnehmung eine Brücke zwischen instrumentalem und vokalem Klang, zwischen Sound und Sprache, da unsere menschliche Wahrnehmung dem Stimm-Erkennen höchste Priorität einräumt.¹⁴⁶ Diese Spannung zwischen Instrumentalklang und Stimmhaftigkeit, welche unsere Wahrnehmung öffnet und damit die Spannung zwischen Repräsentation und Präsenz erzeugt, welche für Aufführungserfahrungen in Theater und Musiktheater kennzeichnend ist,¹⁴⁷ ist seit der Entstehung der Oper ein zentrales Thema in Komposition und Rezeption.¹⁴⁸ Trotz der Betonung des Klanglichen, die im Gegenwartstheater oft in den Vordergrund vor semantisch verständlichem Text gestellt wird¹⁴⁹ spielen für das Hör-Musiktheater Texte, in Form von gesprochener bzw. gesungener Sprache, eine wesentliche Rolle.¹⁵⁰ Hör-fokussierte Musiktheaterarbeiten lassen sich als Labore verstehen, die das Verhältnis zwischen Stimme,

¹⁴⁶ Ihde, *Listening and Voice*, S. 147-154.

¹⁴⁷ Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 112-136.

¹⁴⁸ Bernhard Jahn. *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung*. Tübingen: Niemeyer, 2011, bes. S. 32 ff.

¹⁴⁹ Vgl. dazu: Hans-Thies Lehmann. „Prä-dramatische und Postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“. In: *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 40-66, S. 42 f.

¹⁵⁰ In diesem Zusammenhang ist Beat Furrers Aussage zu verstehen: „Ich behandle Sprache als Sprache,“ womit er sich gegen eine sprach- und textskeptische Ästhetik ausspricht. (Beat Furrer. „Komponieren mit Sprache und Räumen“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 73-78, S. 73)

Sprache und Instrumentalklang, aber auch zwischen sichtbaren und unsichtbaren Stimmen, Räumen und Stimm-Körpern im Musiktheater in unterschiedlichen Konstellationen und Graden von Intensität und Reduktion ausloten.

1.4.3 Klingende Räume, unsichtbare Architektur: Raumbegriffe des Hör-Musiktheaters

Hören entsteht und vollzieht sich durch, in und mit Klang im Raum. Dabei begegnet dem ästhetischen Raum, der durch die Aufführung erzeugt wird, der jeweils konkrete Ort der Aufführung: sei es ein Konzertsaal, eine Kirche, ein Theater. Die Begriffe, Funktionen und Wahrnehmungen des Räumlichen, die sich im Hör-Musiktheater ausprägen, werden also nicht rein durch musikalische Raumdiskurse geprägt, sondern eine Werk- und Aufführungsanalyse muss ästhetische, gesellschaftliche und philosophische Diskurse des Räumlichen in den Blick nehmen. Als Ausgangspunkte sollen dabei musikwissenschaftliche Raumbegriffe dienen, die sukzessive mit weiteren Aspekten verknüpft und vertieft werden.

Zwischenräume: Musikalisches und theatrales Sprechen über Raum

Mit Maria Anna Harley kann man zwei Komponenten des Raumbegriffs in der Musik unterscheiden: Raum als innermusikalische Kategorie (musical space) dient als Metapher, um musikalische Erscheinungen wie Klangfarbe und Tonhöhe zu beschreiben und klassifizieren. Als zweites nennt Harley die geografische und akustische Komponente der Klangdiffusion, die musical spatialization: dabei handelt es sich um das Dispositiv von Klangquellen und deren Verteilung an physischen Orten.¹⁵¹ Innermusikalischer Raum kann sich im Hören in jedem Moment neu erzeugen und formieren, sodass es zu einem fortlaufenden Prozess der Deutung und Umdeutung von Klangereignissen kommt. Die Vorstellung von Musik als einem imaginären Raum spielt nicht nur eine wichtige Rolle in der

¹⁵¹ Maria Anna Harley. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. Montreal: McGill University Press, 1994, 3 ff.

Musikästhetik und Musiktheorie zur Beschreibung von Klängen und Kompositionstechniken, sondern bildet ein wichtiges Moment, um Prozesse von Bedeutungsgebung am Schnittpunkt zwischen Komposition, Aufführung und Rezeption zu beschreiben.¹⁵² Während der *musical space* ein imaginärer Raum ist, stellt die *spatialization* als Arbeit mit dem konkreten, vorhandenen Ort eine Praxis der Raumaneignung und -gestaltung in Realen dar. Darin trifft sich diese Definition des musikalischen Raums mit einem Aspekt des theaterwissenschaftlichen Sprechens über Raum: der Raum im Theater entsteht einerseits aus dem performativen Prozess, er wird „durch die Handlungen der Akteure, z.B. die Bewegungen und das Sprechen der Schauspieler und Zuschauer, z.B. visuelle und akustische Wahrnehmung, im Verlauf einer Aufführung geschaffen [...]“¹⁵³ Auf der anderen Seite umfasst der Theater-Raum auch den „Ort, an dem die Aufführung stattfindet und durch dessen Disposition sie mitbestimmt wird.“¹⁵⁴ Diese beiden Komponenten treten im Sprechen über und im Umgang mit Raum sowohl im theatralen als auch im musikalischen Kontext in wechselnde Beziehungen und werden in ihrer Bedeutung für das Gesamtgeschehen unterschiedlich bewertet.

Im Begriff einer „absoluten“ Musik beispielsweise wird der imaginäre oder auch „integrale Raum“¹⁵⁵ des *musical space* zum bestimmenden Moment des ästhetischen Erlebnisses, das musikalische Ereignisse als autonome Phänomene fasst bzw. den vorhandenen Raum dem Ästhetischen unterwirft und damit die

¹⁵² Christian Utz. „Räumliche Vorstellungen als „Grundfunktionen des Hörens“. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgar Varèses“. In: *Acta Musicologica* 88.2 (2016), S. 193–221.

¹⁵³ Jens Roselt. „Raum“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart: Metzler, 2014, S. 279–287, hier: S. 279 f.

¹⁵⁴ Ebd., hier: S. 279.

¹⁵⁵ Für Gisela Nauck entspricht der *musical space* als autonomer ästhetischer Raum einem sogenannten „integralen Raum“, weil in diesem räumliche und musikalische Vorstellungen konzeptuell im Komponieren integriert werden. Dem stellt sie die historischen Raumpraktiken der Venezianischen Mehrchörigkeit gegenüber: „Während das historische Raumkonzept [der venezianischen Schule] den realen Raum, d.h. architektonische Merkmale desselben, in der Komposition verzeitlicht, und damit formbildend wird, vergegenständlicht das integrale Raumkonzept [der Seriellen Musik] die musikalische Zeit im realen Raum, was ebenfalls formale Konsequenzen hat, die nun allerdings von der Komposition selbst und nicht durch den Raum bestimmt sind. (Gisela Nauck. *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*. Stuttgart: Steiner, 1997, S. 33) Auch wenn ich den Begriff des integralen Raums in Bezug auf das Hör-Musiktheater an gegebener Stelle verwenden werde,

Unterscheidung von „Klangraum“ und „Raumklang“ in eins setzt. Die Spatialisation dagegen erhält besondere Bedeutung für Kompositionen und Aufführungsformate, die implizit oder explizit musikalische und szenische Aspekte verbinden, sei es zur Repräsentation von (weltlicher oder geistlicher) Macht oder als künstlerisches Ausdrucksmittel in zeitgenössischen installativ-inszenierten Konzertperformances.¹⁵⁶ Es ist also der Schnittpunkt aus ideellem oder vorgestelltem Raum und realem Raum, der für neues Musiktheater das Potenzial des Raums als musiktheatrales Spiel- und „Experimentierfeld, das aufgrund seiner räumlichen Ausdehnung unter die S[zenografie] zu subsumieren ist“¹⁵⁷ ausmacht. Gleichzeitig stellt solch ein Musiktheater bekannte Raumtypen und Raumpraktiken von Aufführungsorten des Theater-, Opern- und Konzertbetriebs wie die „Guckkastenbühne“ oder die „Schuhschachtel“ und die damit verbundenen Wahrnehmungshaltungen auf den Prüfstand.¹⁵⁸

Der Umgang mit Raum in der Musik hat musikhistorisch eine Fülle an Praktiken hervorgebracht, auf die sich das Hör-Musiktheater direkt oder indirekt bezieht: Bereits die Responsorien des Gregorianischen Chorals, die von unterschiedlichen Orten in der Kirche aus gesungen werden, stellen in diesem Sinne eine Raumklanginszenierung dar. Einen weiteren bedeutsamen Schritt in der Entwicklung der *musical spatialization* beschreiten zu Beginn der Barockzeit die venezianischen Komponisten um Giovanni Gabrieli, die mit *cori spezzati*, im Raum verteilten Chören, ebenfalls den akustischen Kirchenraum als wesentliches Element von (sakraler) Vokalmusik in ihre Kompositionspraxis aufnehmen. Diese Tradition der räumlichen Musikinszenierung, der immer auch ein audiovisuelles Moment innewohnt, wird im 20. Jahrhundert für Komponisten ein wichtiger Referenzpunkt zur Entwicklung räumlicher Hör-Ästhetik, denn im Gegensatz zu

erscheint die Einschränkung der musikalischen Raumpraktiken, die sich mit realen Architekturen und Akustiken auseinanderzusetzen, auf ein rein historisches Moment als zu kurz gegriffen.

¹⁵⁶ Siehe hierzu: Brüstle, *Konzert-Szenen*

¹⁵⁷ Christopher Balme, *Szenographie*, in: LTT, S. 322-325, hier: S. 324

¹⁵⁸ Vgl. hierzu Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, S. 64, Michael Forsyth, *Bauwerke für Musik: Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer*. München: Saur, 1992, S. 197-232 und *Die Kulturimmobilie: Planen – Bauen – Betreiben. Beispiele und Erfolgskonzepte*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 255 f.

anderen Praktiken räumlichen Musizierens, wie sie beispielsweise die „Fernorchester“ in Oper und Sinfonik seit dem 19. Jahrhundert darstellen, beziehen die Komponisten der Venezianischen Schule die baulichen und akustischen Gegebenheiten eines ganz konkreten Orts oder Bauwerks – der Kirche San Marco zu Venedig – in ihre Arbeit ein und *inszenieren* damit klanglich den Raum. Die Anlage der vielen Choremporen in San Marco bedingt nicht nur eine besondere akustische Situation, sondern auch das Verhältnis von Sichtbarem und Hörbarem im Kirchenraum (z.B. in Bezug auf Sichtverbindungen der Choremporen untereinander, wie auch Sichtbarkeit der Chöre von unten aus dem Kirchenschiff) tritt hervor und macht damit die Venezianische Mehrchörigkeit zu einem Paradigma musikalischer, ortsbezogener Hör-Rauminszenierung. Die Entstehung der Mehrchörigkeit in Venedig, so könnte man hinzufügen, ist nicht zufällig, denn sie weist über das Musikalische und Akustische hinaus auf die gesellschaftliche Funktion der Kirche und der Stadt als Raum inszenierter Erfahrung: Wenn man mit Henri Lefebvre die Stadt Venedig als ein Paradigma für eine inszenierte, und damit im eigentlichen Sinne theatrale Idee von urbanem Raum versteht, wird deutlich, warum gerade die Erfahrungen mit Venedig als Stadtraum für Luigi Nono ein wesentliches Inspirationsmoment für ein Raumverständnis darstellten, in dem sich musikalische und theatrale Einflüsse verbinden:

It combines the city's reality with its ideality, embracing the practical, the symbolic and the imaginary. In Venice, the *representation of space* (the sea at once dominated and exalted) and *representational space* (exquisite lines, refined pleasures, the sumptuous and cruel dissipation of wealth accumulated by and every means) are mutually reinforcing. [...] Here everyday life and its functions are coextensive with, and utterly transformed by, a theatricality as sophisticated as it is unsought, a sort of involuntary *mise-en-scène*. There is even a touch of madness added for good measure.”¹⁵⁹

Wesentlich an Lefebvres Aussage ist nicht nur, dass in dieser Hinsicht Stadt und

¹⁵⁹ Henri Lefebvre. *The Production of Space*. Übers. von Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991, S. 74. Vgl. hierzu auch die Beiträge in: Friedrich Geiger und Andreas Janke, Hrsg. *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*. Münster: Waxmann, 2015.) Ich verweise an dieser Stelle auf das Kapitel 2, in dem dieser Punkt ausführlicher diskutiert wird.

Theater ähnliche Eigenschaften als symbolische Orte bzw. Räume haben, sondern dass sich der Eindruck der Stadt in der Spannung aus Repräsentations- und Präsenzcharakter im sinnlichen Erleben äußert – und damit einen Prozess aktiviert, der charakteristisch für das Erleben eines theatralen Aufführungsgeschehens ist.¹⁶⁰ Solch ein Verständnis von Raum findet sich auch bei Lefebvre wieder, wenn er von der Spannung zwischen Symbolik und Funktionalität spricht, die gerade in „monumentalen“ Räumen oder Orten zu einem Überschuss an symbolischer Produktion führen kann: „In order to define monumental space properly, semiological categorization (codifying) and symbolic explanations must be restrained. [...] A monumental work, like a musical one, does not have a 'signified' or ('signifieds'); rather, it has a *horizon of meaning*: a specific or indefinite multiplicity of meanings, a shifting hierarchy in which now one, now another meaning comes momentarily to the fore, by means of – and for the sake of – a particular action“¹⁶¹ Dadurch, dass der monumentale Raum stets neue Bedeutungen hervorbringt, kommt ihm laut Lefebvre also per se theatrales, und damit auch musikalisches, Potenzial zu. Die Auseinandersetzung mit solchen Räumen am Schnittpunkt von Musik und Theater ist also ein Experimentierfeld, wo latentes musikalisches wie theatrales Potenzial im Spannungsfeld aus Symbol und Funktion, *musical space* und *spatialization* mithilfe künstlerischer Praktiken explizit, und damit hör- und sichtbar, gemacht werden kann.

Szenische Raumentwürfe zwischen white cube und site-specific theatre

Im Gegensatz zum spezifisch musikalischen Umgang mit Raum wird der Raum im Kontext des Theaters in seiner Funktion als sozialer und atmosphärischer sowie physischer, konkreter Ort bedacht. Eine der wesentlichen Tendenzen, die das künstlerische Arbeiten mit Raum im 20. Jahrhundert auszeichnen, ist die aktive Beschäftigung mit konkreten Orten oder Lokalitäten als Teil der künstlerischen Konzeptionsarbeit wie auch als Teil einer Performance. Verbunden damit hat sich

¹⁶⁰ Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 62-62.

¹⁶¹ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 222.

die musik- und theaterwissenschaftliche Raumforschung als eigener Forschungszweig herauskristallisiert, wobei das Interesse nicht nur modernen Phänomenen gilt, sondern sich auch auf historische Musik- und Theaterpraxis erstreckt.¹⁶² Ein Ausgangspunkt für zeitgenössische Raumpraktiken in Theater, Musik und Musiktheater im 20. Jahrhundert ist die Auseinandersetzung mit konkreten Räumen, welche im Kontext den ersten Avantgardebewegungen stattfand.¹⁶³ Als Reflexion der vielfältigen Auseinandersetzung mit Örtlichkeiten und räumlichen Praktiken und Vorstellungen im Gegenwartstheater entstand der Begriff der *site-specific performance*:

Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces, existing social situations or locations, both used and disused [...]. They rely, for their conception and their interpretation, upon the complex coexistence, superimposition and interpenetration of a number of narratives and architectures, historical and contemporary, of two basic orders: that which is of the site, its fixtures and fittings, and that which is brought to the site, the performance and its scenography: of that which pre-exists the work and that which is of the work: of the past and the present. They are inseparable from their sites, the only context within which they are intelligible. Performance recontextualizes such sites: it is the latest occupation of a location which other occupations - their material places and histories - are still apparent: site is not just an interesting, and disinterested, backdrop. [...] The multiple meanings and readings of performance and site intermingle, amending and compromising each other.¹⁶⁴

¹⁶² Vgl. hierzu: Juliet Rufford. *Theatre and Architecture*. Palgrave Macmillan, 2015, Gay McAuley. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, Dorothea Baumann. *Music and Space: A Systematic and Historical Investigation Into the Impact of Architectural Acoustics on Performance Practice Followed by a Study of Handel's Messiah*. Berlin: Peter Lang, 2011

¹⁶³ Siehe hierzu: Ovadija, *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, Susan Bennett und Julie Sanders. „Rehearsing across Space and Place. Rethinking A Masque presented at Ludlow Castle“. In: *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place*. Hrsg. von Anna Birch und Joanne Tompkins. London: Palgrave Macmillan, 2012, S. 37–53

¹⁶⁴ Mike Pearson und Michael Shanks. *Theatre / Archaeology*. New York: Routledge, 2005, S. 23.

Sich auf konkrete Räume einzulassen bedeutet auch, die Idee eines Aufführungsraumes als *black box* oder *white cube* hinter sich zu lassen, der das Kunstwerk als eine eigens dafür geschaffene Sphäre umschließt und von seinem Kontext trennt: „Schattenweiß, clean und künstlich – dieser Raum ist ganz der Technologie des Ästhetischen gewidmet.“¹⁶⁵ In der vermeintlichen Leere des *white cube*, die man, wie Dieter Lesage richtig bemerkt, auch in der räumlichen Repräsentation von Musik ausmachen kann, verstecken sich allerdings eine Menge vorgegebener, durch westlich-europäische Kulturpraktiken bestimmter Paradigmen.¹⁶⁶ Aus der Sicht Peter Brooks hat ein solcher „leerer“ Raum jedoch auch das Potenzial, die performative Kraft der eigenen Wahrnehmung hervortreten zu lassen, wenn durch (visuelle oder akustische) Leere oder Stille nicht nur jede kleinste Regung, sondern auch die Bedeutung der inneren Vorstellung für das eigene Erleben hervortritt: „Ich nenne es der Kürze halber das „heilige Theater“, aber man könnte es auch das „sichtbar gemachte unsichtbare Theater“ nennen. Die Idee, dass die Bühne ein Ort ist, wo das Unsichtbare erscheinen kann, hält unsere Gedanken gefangen. Wir sind uns alle bewusst, dass der größte Teil des Lebens unseren Sinnen entgeht.“¹⁶⁷ Während das „Nichts“ oder die visuelle Leere in der Bildenden Kunst mit Kommunikationsverweigerung konnotiert ist – man denke an Igor Malevics schwarzes Quadrat – verweist eine leere Bühne auf die rituelle Bedeutung des leeren Raumes, wie sie an Kultstätten und Sakralbauten verschiedener Kulturen zu beobachten ist¹⁶⁸ und in traditionellen Theaterformen wie dem japanischen No-Theater auftritt. Die Bedeutung des *klingenden* leeren

¹⁶⁵ Der Begriff des *white cube* stammt aus der Kunsttheorie und bezieht sich auf die charakteristische Erscheinung von Galerien als weißem leerem Raum zur Präsentation von Kunst, kann jedoch auch auf die Aufführungssituation in „*black box*“-Theatern und Konzertsälen angewendet werden. (Brian O'Doherty. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*. San Diego: University of California Press, 1999, S. 10) In diesem Sinne ist es bezeichnend, dass die Klangkunst und Installationskunst, die auf eine „thematische Verschränkung des buchstäblichen und gesellschaftlichen Ortes“ (Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, S. 233) abzielt, ab den 60er Jahren weniger auf musikalische Traditionen zurückgreift als auf Ansätze in Bildender Kunst, Architektur und Theater.

¹⁶⁶ Dieter Lesage und Ina Wudtke. *Black Sound White Cube*. Wien: Löcker, 2010.

¹⁶⁷ Peter Brook. *Der leere Raum*. Übers. von Walter Hasenclever. Berlin: Alexander Verlag, 1983, S. 9.

¹⁶⁸ Thomas Nisslmüller. *Homo audiens: Der Hörakt des Glaubens und die akustische Rezeption im Predigtgeschehen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 107 f.

Raumes ist also ein Aspekt, der gerade in Hörmusiktheaterwerken, die visuelle und akustische Leere als Inszenierungsmittel einsetzen, besonders stark wirksam werden kann.¹⁶⁹

Mit de Certeau, so möchte ich anschließen, kann man den Begriff „site-specific“ ausdifferenzieren in die Begriffe des Ortsspezifischen (lieu) und des Raumspezifischen (space):¹⁷⁰ während mit Raum metaphorische, soziale, ästhetische Raumideen gemeint sind, bezeichnet Ort die jeweils konkrete Lokalität – eine Präzisierung, die auf ähnliche Weise auch Hans-Thies Lehmann vorschlägt: „Theater sucht einen Ort oder sonst eine Lokalität auf [...], und zwar nicht so sehr – wie der Begriff „Site specific“ nahelegt – weil der Ort (Site) sachlich einem bestimmten Text besonders gut entspricht, sondern weil er selbst durch das Theater zum Sprechen gebracht wird.“¹⁷¹ Wichtig an Lehmanns Definition ist die Differenzierung zwischen „Theater“ als Handlung, welche auf den jeweiligen Ort trifft und dadurch „zum Sprechen gebracht“ wird, wesentlich, denn er deutet damit an, dass es auch Arbeiten gibt, die nicht unabdingbar an einen spezifischen Ort gebunden sein müssen, welche aber dennoch raumspezifische und ortsspezifische Charakteristika in der Wahrnehmung entfalten können. Der Begriff *site-specific* kann bzw. sollte also jeweils modifiziert werden, um verschiedene Formen des Raum- und Ortsbezugs abzubilden, wie auch daraus differenzierte Formen situierter Wahrnehmung entstehen können.

Architektur und Stadtraum als Wahrnehmungserlebnis

Wesentlich in der Definition des „site-specific theatre“ sind die Aspekte der Konzeption für („conceived for“) und der Bedingtheit durch („conditioned by“) konkrete Räume, die Schichtung und gegenseitige Durchdringung von Architekturen und Narrativen („superimposition and interpenetration of a number of narratives and architectures“), die jeweils neue, anders lesbare Konstellationen ergeben. Da Hör-Musiktheater durchaus Orte oder Städte künstlerisch-ästhetisch zum Ort von Auseinandersetzung machen, lassen sich Begriffe und Bedeutungen

¹⁶⁹ Zu den Aspekten des Hörens im leeren Raum aus Sicht der christlichen Theologie siehe: ebd., bes. S. 105, 107 f.

¹⁷⁰ Michel de Certeau. *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988, S. 218 f.

¹⁷¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 304 f.

von Architektur für ein szenisches Raumdenden fruchtbar machen. Die Wechselwirkung zwischen urbanen und architektonischen Raumkonzepten, szenischen und musikalischen Vorstellungen eröffnet ein Feld von kreativem Potential, das sich im Hör-Musiktheater als ortsspezifischer oder situierter Kunstform verdichtet. Analytische Zugänge dazu liefert nicht nur die Architekturtheorie, sondern auch die akustische und musikalische Stadtforschung¹⁷² als ein interdisziplinärer Forschungszweig, in dem sich kulturwissenschaftliche, architektonische und philosophische Konzepte von Stadtraum mit musikwissenschaftlichen Fragestellungen vereinen.

Ein Vordenker architektonisch-theatralen Raumdendens zu Beginn der Moderne war Adolphe Appia, der Anfang des 20. Jahrhunderts am Schnittpunkt von Musik- und Theaterdenken eine Raumästhetik der Bühnengestaltung entwickelte, welche auf Synästhesie zwischen Raum- und Musikwahrnehmung abzielte.¹⁷³ Als visuelle Elemente verwendete er Formen aus der klassischen Architektur wie Säulen und Podeste, die als bewegliche „Praktikablen“ den Raum strukturieren.¹⁷⁴ Diese werden nicht in erzählender Funktion eingesetzt, sondern sollen den Raum als rhythmische Elemente gliedern und damit durch das Element des Rhythmus auf der Ebene der sinnlichen Wahrnehmung eine multimodale Brücke zwischen räumlichen und musikalisch-zeitlichen Eindrücken herstellen. Der Theaterarchitekt Werner Ruhnau entwickelte in Anlehnung an Appia ein „Podienklavier“¹⁷⁵ In der Gegenüberstellung solcher Formen entsteht eine

¹⁷² Ausgehend vom Begriff der *soundscape* von Murray Schafer (Murray Schafer. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Toronto: Simon und Schuster, 1977) hat sich inzwischen ein ganzer Forschungsbereich der akustischen Stadtforschung entwickelt, der sowohl gegenwärtige als auch historische Aspekte der urbanen Klangforschung (Karin Bijsterveld. *Soundscape of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: transcript, 2014) einschließt und dabei auch die Bedeutung von Musik als Teil eines *urban sound design* wahrnimmt (Ricciarda Belgiojoso. *Constructing Urban Space with Sounds and Music*. New York: Routledge, 2016).

¹⁷³ Adolphe Appia. *Die Musik und die Inszenierung*. München: Bruckmann, 1899.

¹⁷⁴ Ebd., S. 98, 232.

¹⁷⁵ Siehe: Ruth Prangen. *Szenosphäre und Szenotopie. Künstlerische Forschungen zur Raumwahrnehmung und -struktur der Szenografie*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 69; Richard C. Beacham. *Adolphe Appia – Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Berlin: Alexander-Verlag, 2006, speziell zu Appias Musiktheaterinszenierungen: Brigitte Heldt. *Richard Wagner, Tristan und Isolde – Das Werk und seine Inszenierung*. Laaber: Laaber Verlag, 1994, S. 135

räumliche Topologie. Dieser topologische Raum-Begriff wird auch in der Musik relevant, wenn reale Topografien von Städten oder Bauwerken als Vorbild für Kompositionen dienen.¹⁷⁶ Neben Hommagekompositionen findet topografisches Denken außerdem musikalische Entsprechungen in der Abfolge und Dramaturgie von (räumlichen) Klangelementen – die Partitur entspricht in diesem Sinne einer Landkarte: „Die Transition von subjektiv erlebtem (Klang-)Raum [einer Stadt, Anm.d.A.] bis zur hörbaren Musik erfolgt allein durch die Objektivität einer Partitur, dessen Lesbarkeit die reelle Existenz der Musik voraussetzt. Stadtplan und Partitur [...] erheben keinen holistischen Anspruch der Wirklichkeitsabbildung.“¹⁷⁷ Im Gegensatz zur Topografie realer Orte ist allerdings klar, dass die ästhetischen Topografien in Musik und Theater keine eindeutige Zuweisung zu konkreten Bedeutungen erlauben, sondern einen optenziell offenen symbolischen Raum erschaffen. Wenn man eine musikalische oder theatrale Geste als Topos wahrnimmt, bleibt dessen Bedeutung trotz aller Zuspitzung offen für verschiedene Deutungen, weil sich Klänge und Bewegungen einer denotativen Festlegung entziehen.¹⁷⁸ Im Zusammenspiel zwischen Architektur, Ästhetik, Geometrie, Akustik und Sinneserfahrung ist ein topologisches Sprechen als Teil einer szenisch-musikalischen Analyse also ein Wechselspiel und eine Annäherung zwischen dem Finden einer je individuellen Sprache für Wahrnehmungserfahrungen und dem Zuweisen von Bedeutungen zu festen Begriffen. So entwickelt der Architekt und Klangkünstler Andres Bosshard eine phänomenologische Beschreibungssprache, welche spezifische Erfahrungsmomente des Klangs der Stadt Zürich in Begriffen zusammenfasst: „Hörgleichgewicht“,

¹⁷⁶ Siehe hierzu: Stefan Zapke Susana und Schmidl, Hrsg. *Partituren der Städte: Urbanes Bewusstsein und musikalischer Ausdruck*. Bielefeld: transcript, 2015.

¹⁷⁷ Ebd., S. 7.

¹⁷⁸ Vgl. hierzu die Auseinandersetzung mit theatralen und musikalischen Gesten bei Pavis und Utz: Patrice Pavis. „Problems of a Semiology of Theatrical Gesture“. In: *Poetics Today* 3 (1981), S. 65–93, Utz, „Struktur und Wahrnehmung. 'Gestalt', 'Kontur', 'Figur' und 'Geste' in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts“.

„Klangtor“, „Klangkulisse“.¹⁷⁹ In ähnlicher Weise sollen auch für Hörerfahrungen des akustisch-architektonischen Raums im Hör-Musiktheater bestehende topologische Klangraum-Begriffe aufgegriffen, analysiert und neu geprägt werden, um Klangraumerfahrungen und deren dynamische Veränderungen zu beschreiben.

Neben ihrer Topografie entfalten Räume auch sinnliche Wirkungen, welche im Kontext von Theateraufführungen als szenische Atmosphäre oder „Szenosphäre“¹⁸⁰ bezeichnet werden. Der Begriff der Szenosphäre von Ruth Prangen bezieht sich auf Gernot Böhmes Konzept der Atmosphäre, welches dieser mit Bezug auf Landschaft und Architektur entwickelte.¹⁸¹ Atmosphäre bezeichnet die Gestimmtheit eines Raums und dessen Relationalität, also das Potenzial, Beziehungen zwischen Ich und Raum aufzubauen.¹⁸² Nicht nur ein Bühnenraum an sich, auch das gesamte Gebäude – sei es Theater, Kirche, Klassenzimmer oder Konzertsaal – entfaltet eine szeno-sphärische Wirkung, wobei nicht alleine Konstruktion und technische Aspekte des Baus, sondern die akustische Qualität und Materialien, sowie Aspekte der historischen und kulturellen Bedeutung von Raumgeometrien und -strukturen und zur sozialen Funktion des jeweiligen Gebäudes mit hineinspielen. All diese Faktoren zusammen ergeben den Eindruck eines gestimmten Raumes, der „eine derart schöne, selbstverständliche Präsenz ha[t], die [...] immer wieder berührt“¹⁸³ wie es der Schweizer Architekt Peter Zumthor formuliert. Dabei ist der „Klang des Raumes“¹⁸⁴ nur einer von mehreren Aspekten, die in der Erzeugung von Atmosphäre in der Architektur mitwirken.

¹⁷⁹ Andres Bosshard. *Stadt hören. Klangspaziergänge durch Zürich*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2010, S. 19 f.

¹⁸⁰ Prangen, *Szenosphäre und Szenotopie. Künstlerische Forschungen zur Raumwahrnehmung und -struktur der Szenografie*, S. 11.

¹⁸¹ Böhmes Theorie wird in den Kunst- und Kulturwissenschaften umfangreich rezipiert und diskutiert, während Anwendungen des Atmosphärendiskurs in der Musikwissenschaft eher vereinzelt zu finden sind. (Siehe: Abels, „Hörgemeinschaften. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Atmosphärenforschung“)

¹⁸² Gernot Böhme. *Architektur und Atmosphäre*. München: Fink, 1996, S. 96.

¹⁸³ Peter Zumthor. *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*. Detmold: FSB, 2004, S.11.

¹⁸⁴ Ebd., S. 29.

Im Anschluss an Zumthor betont Juhani Pallasmaa, dass neben dem Hören auch das Spüren von Bedeutung sei, etwa durch besonders gestaltete Materialität und Haptik von Räumen.¹⁸⁵ Die atmosphärische Kraft von Architektur entfaltet sich also nicht nur in der Reichweite des gerichteten Blicks. Die atmosphärische Qualität von Räumen erfassen wir dahingehend als einen performativen Aneignen, das sich gerade in den ungerichteten, peripheren Wahrnehmungsprozessen äußert, die mit Merleau-Ponty *das Fleisch der Welt* bedeuten:

Das Fleisch der Welt ist nicht Materie im Sinne von Sinnesteilchen, die sich zusammenfügen oder stetig aneinanderfügen, um Seiendes zu bilden. Das Sichtbare [...] ist auch nicht irgendein psychisches Material, das, Gott weiß wie, ins Sein gebracht würde durch Dinge, die tatsächlich existieren und auf meinen tatsächlichen Leib einwirken. Auf eine allgemeine Weise gesehen ist das Sichtbare weder Tatsache noch Summe „materieller“ oder „geistiger“ Tatsachen.“¹⁸⁶

Übertragen auf das Akustische bedeutet dies, dass die Inszenierung einer atmosphärischen Wahrnehmung sich ebenso auf einen gesamträumlichen, ungerichteten Eindruck fokussiert, in den man als Subjekt eintauchen, sich einhüllen kann. Ein weiterer Aspekt der atmosphärischen Wirkung eines Raums entsteht durch die Wirkung von Proportionen und Geometrien. Die Spannung zwischen klar wahrnehmbaren Strukturen und Proportionen, welche die Wahrnehmung und die Bewegungen dessen, der solch einen Raum betritt, lenken, und Raumstrukturen, welche keine Blickrichtung oder Verhaltensweisen vorgeben, bewirken laut Zumthor eine Spannung zwischen „Gelassenheit und Verführung“,¹⁸⁷ und die Spannung zwischen der Außen- und Innengestaltung eines Baus erzeugt „Stufen der Intimität“:¹⁸⁸ „Hat zu tun mit Nähe und Distanz, [...] ich meine das mehr körperlich als Maßstab und Dimensionen. [...] Ich versuche immer, solche [Gebäude] zu machen, wo Innenform, also leerer Raum innen, nicht gleich ist

¹⁸⁵ Juhani Pallasmaa. *Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne*. Übers. von Andreas Wutz. Los Angeles: Atara Press, 2013, S. 13.

¹⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink, 1986, S. 183.

¹⁸⁷ Zumthor, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, S. 41.

¹⁸⁸ Ebd., S.51.

mit Außenform.“¹⁸⁹ Da Theateraufführungen (genauso wie Klanginstallationen) wesentlich durch ein Zusammenspiel von vorhandener und ästhetisch erzeugter Räumlichkeit bestimmt werden und sich dabei die Wahrnehmung auf den gesamten Raum ergießen kann, möchte ich mit Katharina Rost und Ruth Prangen hervorheben, dass das Schaffen und Erleben von szeno-sonischen¹⁹⁰ Konstellationen, die atmosphärischen Komponenten von Orten und Gebäuden für Inszenierungs- und Wahrnehmungsprozesse im Hör-Musiktheater zweifelsohne eine wesentliche Rolle spielt.¹⁹¹

Echo als szenische Klangraumerfahrung

Nach der Beschreibung von Raumwirkung als Topologie und als atmosphärischem Phänomen möchte ich eine Erscheinung herausgreifen, die sowohl die atmosphärische als auch die gestalthafte Raumerscheinung miteinander verbindet, und die als akustisches Phänomen an der Schnittstelle von sichtbarem und hörbarem Raum besonders wichtig ist für hör-theatrale Klangrauminszenierungen: das Echo. Die Erfahrung, dass ein Klang von der Umgebung zurückgeworfen wird und dadurch in Ort und Zeit verschoben, getrennt von seiner Quelle wahrnehmbar wird, beschäftigt die Menschen seit der Antike und hat sich nicht nur literarisch in Mythen und Legenden wie der von Narziss und Echo, sondern auch in anderen künstlerischen Bereichen niedergeschlagen. Man kann das Erlebnis eines Echos als elementare szenische Erfahrung bezeichnen: ruft jemand gegen eine Wand und die Stimme wird zurückgeworfen, dann werden dadurch sowohl die sichtbare Präsenz des Körpers als auch das sich-davon-entfernen des Klangs hervorgehoben, Klang und Körper treten als zwei eigenständig voneinander agierende Einheiten hervor, die räumlich und zeitlich getrennt erscheinen. Handelt es sich um das Echo der eigenen Stimme, dann vertieft sich dieses Erlebnis noch um eine weitere Dimension, erlebt man ja das ureigene Medium des Selbst als getrennt vom eigenen Körper. Das Echo-Erlebnis bewirkt Faszination, Irritation bis hin zu Schrecken und Angst. Charakteristisch für den Einsatz von Echo-Effekten

¹⁸⁹ Zumthor, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, S. 51-52.

¹⁹⁰ Der Begriff des Szeno-Sonischen wurde von Adriana Curtin und David Roesner als Verschränkung von theaterwissenschaftlicher Hör- und Rauminszenierungsforschung geprägt. („Sounding out the Scenographic Turn: eight position statements“. In: *Theatre and Performance Design* 1.1-2 (2013). Hrsg. von Adrian Curtin und David Roesner, S. 107-125)

im ästhetischen Bereich sind Situationen des Übermenschlichen, des Grotesken, aber auch des Geisterhaften. Vor Allem im 19. Jahrhundert wurde das Echo als romantisches Element verklärt, als ein sich-Verströmen des romantischen Ichs in die umgebende Welt oder als Sehnsuchtsmoment in Gestalt des unsichtbaren, „fernen Klangs“ – ein Topos, der sich musikgeschichtlich in der Sinfonik und im Musiktheater niedergeschlagen hat.¹⁹²

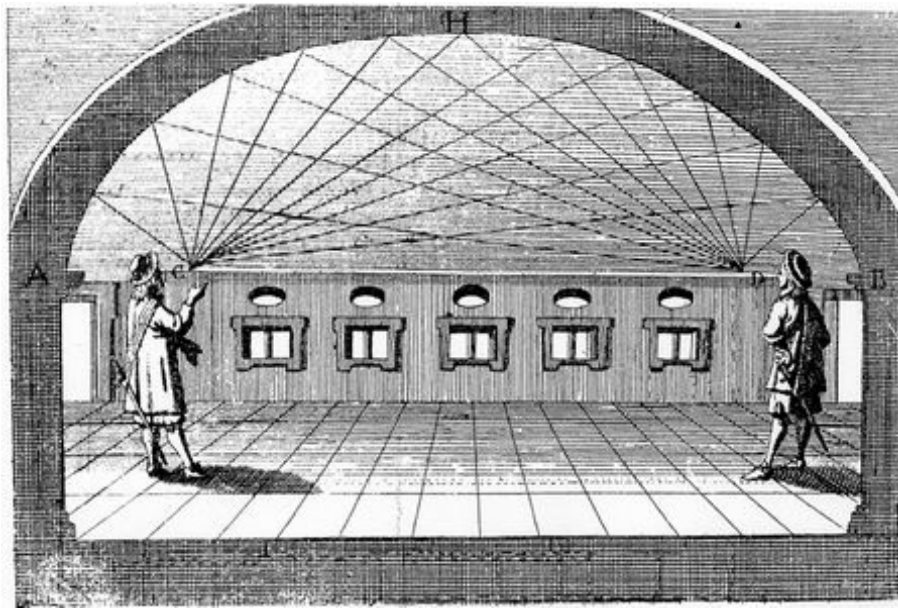


ABBILDUNG 1.1: Athanasius Kircher: Flüstergewölbe

Anstelle der romantischen Idee, dass ein Ich sich durch den akustischen Wiederhall quasi in die Welt hinein projiziert, umfängt laut Lefebvre der tönende Raum das Individuum und lässt es teilhaben an der sinnlichen Darstellung von weltlicher oder irdischer Macht, der diese Repräsentationsräume als „monumentale Räume“ dienen.¹⁹³ Echos dienen in diesem Sinne als zur akustischen Verstärkung des Erlebnisses von Klang- oder Hörgemeinschaft.¹⁹⁴ Das Hören von

¹⁹¹ Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 262 ff.

¹⁹² Zur musiktheatralen Geschichte dieses Topos verweise ich auf die Inszenierung des Fernklangs bei Berlioz, Mahler und Schreker. (Vgl. Paul Bekker. *Neue Musik: Gesammelte Schriften*. Hildesheim: Olms, 2014, S. 82 f. Harald Hodeige. *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*. Berlin: Mensch & Buch, 2004, S. 62 f.)

¹⁹³ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 52.

Echos der Sonosphäre¹⁹⁵ kennzeichnet sich dabei als sozialer Sinn: „Hören heißt, berühre mich, wisse dass ich existiere.“¹⁹⁶ Wenn das Echo stärker wird als das Individuum im Raum, wenn Echo und Klangquelle einander als fremd gegenüber treten, entsteht das Eindruck des Gespenstischen, der auch Erfahrungen des Ausgeliefert-Seins und der Überwältigung hervorrufen kann. Der Filmtheoretiker Michel Chion bezeichnet einen Fall einer solchen Geistererscheinung als den sogenannten *acousmètre*. Diesem wird räumlich unbegrenzte Macht zugeschrieben, weil es sich um eine Stimme ohne Körper handelt.¹⁹⁷ Aus Sicht der Psychoanalyse ruft das Erlebnis des Echos die Erfahrungen des Menschen im Spiegelstadium auf, in welchem ein Mensch sich selbst als Gegenüber wahrnimmt.¹⁹⁸ Das Echo ist in dieser Hinsicht auch als eine der ersten medialen Erfahrungen des Menschen zu sehen, die sich später in Radio, Fernsehen und Phonografie vertieft.¹⁹⁹

Dabei ist das Echo im Bereich der Architektur oft ein sehr unerwünschtes Phänomen. In der Raumakustik werden zwar Reflexionen benötigt, um einen Klang im Raum zu verteilen und verständlich zu machen. Übermäßige Reflexionen jedoch stören die Verständlichkeit von Sprache und Klang und können sogar physisch unangenehme Wirkungen haben, wie zum Beispiel das sogenannte

¹⁹⁴ Vgl.: Gunter Gebauer und Sven Rücker. *Vom Sog der Massen und der neuen Macht der Einzelnen*. München: DVA, 2019.

¹⁹⁵ Der Begriff der Sonosphäre stammt von Peter Sloterdijk und beschreibt die gemeinschaftliche Klangblase, welche den Menschen als Teil einer Gesellschaft umgibt. (Peter Sloterdijk. *Medien-Zeit: drei gegenwartsdiagnostische Versuche*. Berlin: Cantz, 1993, S. 74) Der sich weit ausbreitende Schall von Kirchenglocken beispielsweise dient nicht nur als Zeitmesser, sondern auch als Marker akustischer Gemeinschaft, der man angehört, solange man sich in dieser Klangsphäre oder innerhalb des „Murmelstroms“ (Andres Bosshard. „Hörstürze und Klangflüge. Akustische Gewalt in urbanen Räumen“. In: *Hörstürze: Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005, S. 69–97, S. 80) befindet.

¹⁹⁶ Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 255.

¹⁹⁷ Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S. 107-109.

¹⁹⁸ Vgl. hierzu: Regula Giuliani. *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*. München: Fink, 2000, S. 319, Michel Chion. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999, S. 21 f.

¹⁹⁹ Die Auseinandersetzung mit akustischen und visuellen „Geistern“, und die Phonographie als Mittel der Geisterbeschwörung, mithilfe derer auch Tote wieder akustisch auferstehen können, ist demnach in der Medienforschung ein oft thematisiertes Phänomen. Siehe: Friedrich A. Kittler. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S. 184

„Klopfegeist“-Echo. Damit wird in der Raumakustik eine besonders konzentrierte Echowirkung bezeichnet, die an bestimmten Stellen im Raum den Eindruck eines Klopfens im Ohr erzeugt. Selbst in Räumen, die generell eine relativ hohe Reflexionswirkung haben, wie zum Beispiel in Kirchen, haben Architekt*innen zu allen Zeiten nach Mitteln gesucht, Echowirkungen zu kontrollieren, da zu starke Echos die „Hörsamkeit“, die akustische Qualität eines Raums hinsichtlich gleichmäßiger Schallverteilung und Verständlichkeit von akustischen Ereignissen, stören würden. Eine spezielle Form eines kultivierten Echos in der Architektur stellt das sogenannte Flüstergewölbe dar. Damit bezeichnet man den Effekt, dass Schall in einem parabolischen Gewölbe so gebündelt und reflektiert werden kann, dass er an einer anderen Stelle, die weit entfernt von der Schallquelle ist, trotzdem klar verständlich hörbar ist, als würde einem die Stimme ins Ohr flüstern. Dieses Phänomen wurde von Architekten eingesetzt zur Projektion von Sprache in Kirchenräumen wie auch in Herrschaftsgebäuden als Mittel zur akustischen Spionage, da man mithilfe des Flüstergewölbes vertrauliche Unterhaltungen mithören konnte, ohne sich in die Nähe der Sprechenden begeben zu müssen. Dieses Erlebnis von Klangprojektionen stellt eine Art Urerlebnis von Klanginszenierung in einem architektonischen Raum dar und stellt einen wesentlichen Impuls zur Entwicklung hörtheatraler Ideen dar.²⁰⁰ Das Echo bietet sich geradezu als theatrales Element an, da es nicht nur ein audiovisuelles Moment beinhaltet, sondern auch zu den Wahrnehmungs-Universalien zählt, die in jeder Kultur und zu jeder Zeit mit anderen Bedeutungen assoziiert werden. Der Diskurs hierzu ist weit gefasst und umgreift nicht nur Aspekte der Kommunikation,²⁰¹ sondern auch der populären Musik verschiedener Kulturen, wobei das Echo aus einer interkulturellen und postkolonialen Perspektive einen politischen Charakter trägt, als „metaphoric of diversity and cross-cultural interaction without the architecture of colonialism and or nationalist resistance to adjucate or authorize hearing or meaning or blending.“²⁰² Echos sind somit Teil einer szenisch-musikalischen Wirkungsästhetik,

²⁰⁰ Sowohl Luigi Nono als auch Beat Furrer beziehen sich ausdrücklich auf solche Klangerfahrungen im Zusammenhang mit ihren Hör-Inszenierungen. (Auskunft laut eines Gesprächs mit Beat Furrer, 15.05.2017)

²⁰¹ Edwin McDaniel u. a. „The Voice and the Echo“. In: *Communication Between Cultures*. Wadsworth: Cengage Learning, 2013, S. 27–58.

mithilfe derer Klangraumerlebnisse mit bildlichen, semantischen und affektiven Qualitäten angereichert werden.

Virtuelle Echos: Klangraum und Elektronik

Der Einsatz von elektronischen Mitteln zur Klangveränderung und Spatialisierung ist ein fester Bestandteil der Klanginszenierungen des Hör-Musiktheaters. Da die elektronische Musik und Musiktechnologie nicht nur eigene Ästhetiken hervorgebracht hat, sondern auch ein paar technische Begriffe und Konzepte zum Verständnis notwendig sind, wenn man elektronische Klangprozesse adäquat beschreiben möchte, werde ich im Folgenden als Abschluss der begrifflichen Feldbestimmung zum Raum im Hör-Musiktheater einige dieser und Begrifflichkeiten erläutern, die im Kontext dieser Arbeit wiederholt verwendet werden.

Im Bereich der Klangästhetik und Kompositionsmethodik war es einerseits das Arbeiten mit rein synthetisch erzeugten Klängen wie Sinus- und Sägezahn-schwingungen, das unter Anderem im Elektronischen Studio des WDR Köln von Komponisten wie Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen erforscht wurde.²⁰³ Auf der anderen Seite entwickelten Pierre Schaeffer und Pierre Henry eine „konkrete“ Musik, die nur mit Aufnahmen realer Geräuschklänge arbeitete. Jede von ihnen brachte eigene räumliche Hör-Ästhetiken hervor, die aus der intensiven Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsphänomenen wie dem Richtungshören, Phänomene akustischer Maskierung, otoakustische Emmissionen (Differenz- und Summationstöne) sowie Sinnesverknüpfungen zwischen Klang- und Körperempfinden entstanden. Der durch elektronische Mittel erzeugte Klangraum kann sich im Wahrnehmungseindruck erheblich vom Raumklang des jeweils vorhandenen (Aufführungs-) Orts unterscheiden und schafft in diesem Sinne eigene

²⁰² Vgl.: Louis Chude-Sokei. *The Sound of Culture: Diaspora and Black Technopoetics*. Middletown: Wesleyan University Press, 2015, S.169; Tsitsi Jaji. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Oxford: Oxford University Press, 2014, S. 147-192. Der interkulturelle und politische Aspekt des Hörens, der sich im Echo manifestiert, wird beispielsweise auch in der Hörästhetik Luigi Nonos spürbar (Vgl. 2, 3).

²⁰³ Diese Entwicklung wird mit dem Begriff der Elektronischen Musik bzw. der elektroakustischen Musik bezeichnet. (Hierzu siehe: Marietta Morawska-Büngeler. *Schwingende Elektronen. Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln 1951–1986*. Köln-Rodenkirchen: Tonger, 1988.

perceptual geographies.²⁰⁴ Mit der Entwicklung der live-elektronischen Klangveränderung²⁰⁵ ab den späten 1970er Jahren wurden die Möglichkeiten der elektronischen Musik auch auf den akustischen Instrumentalklang anwendbar, ein Flötenklang konnte beispielsweise „im Raum wandern“ oder an mehreren Orten gleichzeitig erklingen. Ausgehend vom szenischen Potenzial von solchen Raumklängen stellt sich dadurch aber die Frage, inwieweit die Veränderung von Instrumental- oder Stimmklang in einer Aufführung Einfluss hat auf die Wahrnehmung der Körperlichkeit der Performer*innen oder die Körperlichkeit von Klang.²⁰⁶

Ringe, Kuppeln, Wände: Klangspatialisation

Räumliche Bewegung im elektronischen Klangraum wird im Musikalischen oft vor Allem innerhalb des horizontalen Hörfeldes entfaltet, wohingegen sphärische oder irreguläre Raumklanganordnungen im Bereich der im weitesten Sinne als konzertant zu bezeichnenden Musik seltener erscheinen. Auffällig, und daher von der musikalischen Raumforschung dementsprechend oft als Beispiele zitiert, sind etwa die von Karlheinz Stockhausen konzipierte und bespielte Lautsprecherkuppel im Kugelauditorium von Osaka oder Xenakis' Gestaltung des Philips-Pavillons, die den Raum auch in der Vertikale beschallen. Die Bevorzugung des vertikalen Raums im Komponieren lässt sich wahrnehmungspsychologisch unter Anderem darin begründen, dass die Ortungsschärfe des menschlichen Gehörs in der Medianebene (rings um den Kopf) am höchsten ist, während Klänge, die sich ober- und unterhalb dieser Ebene im Raum bewegen, nicht so genau lokalisiert werden können. Da ein wesentliches Anliegen der elektronischen Musik die Wahrnehmbarmachung von Raumklangbewegungen darstellte lässt sich daraus erklären, warum sich viele Entwicklungen der (elektronischen)

²⁰⁴ Den Begriff der Wahrnehmungsgeografien prägte die Komponistin Maryanne Amacher, die sich mit psychoakustischen Phänomenen beschäftigte und damit Fluxus-Performances und Kompositionen gestaltete. (Amacher, „Psychoacoustic Phenomena in Musical Composition“)

²⁰⁵ Zur Entwicklung des Begriffs der *live electronic music* bei Gordon Mumma und John Cage siehe: Barbara Büscher. „Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien“. Habilitationsschrift. Universität Leipzig, 2002, S. 88

Raummusik auf die Horizontalebene konzentrierten. Wenn Karlheinz Stockhausen 1991 verkündet, sein elektroakustisches Stück *OKTOPHONIE* (1990/91) aus der Oper *DIENSTAG* aus *LICHT* sei die erste Komposition, die vertikale und diagonale Klangbewegungen zusätzlich zu den horizontalen anwende,²⁰⁷ dann lässt er außer Acht, dass es abseits der quadro- und oktophonen Mehrkanaltechnik, die eine ringförmige Lautsprecheraufstellung im horizontalen Hörfeld standardisierte, bereits schon früher Ansätze gab, mithilfe von Lautsprechern auch unregelmäßige und dreidimensional gestaffelte Klangfelder zu reproduzieren. Zu den frühen elektronischen Raumklang-Instrumenten zählt auch das aus der Praxis der akusmatischen Musik entwickelte *Akusmonium*, ein Lautsprecherorchester. Es besteht aus einer großen Anzahl verschiedener Lautsprecher, die in Stereopaaren angeordnet sind. Der Grundgedanke dahinter war, ähnlich eines Orchesters ein elektronisches Instrument zur Aufführung akusmatischer und konkreter Musik zu schaffen. Die Lautsprecher im *Akusmonium* sind nicht nur horizontal im Raum verteilt, sondern auch auf verschiedenen Ebenen, um den individuellen Klangcharakter jedes Lautsprechertyps besser zur Geltung zu bringen.²⁰⁸ Ein weiteres technisches Verfahren der Plazierung von Klängen und Klangbewegungen im Raum ist die sogenannte Wellenfeldsynthese. Die Wellenfeldsynthese hat zum Ziel, „Schallereignisse zu reproduzieren, die sehr realitätsnah klingen. Hierbei wird versucht, das natürliche Schallfeld im Hörraum mit Hilfe vieler einzelner Lautsprecher zu reproduzieren.“²⁰⁹ Durch Kombination von Klängen aus

²⁰⁶ Vgl. hierzu: Deniz Peters, Gerhard Eckel und Andreas Dorschel. *Bodily Expression in Electronic Music: Perspectives on Reclaiming Performativity*. New York: Routledge, 2012, Michael Harenberg und Daniel Weissberg. *Klang (ohne) Körper: Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015 sowie: Julio d’Escrivan. *To Sing the Body Electric: Instruments and Effort in the Performance of Electronic Music*. 2006. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/8dba/8224602320f44b3e05c69d7fdc596eb0c859.pdf> (besucht am 22.04.2020)

²⁰⁷ Vgl. Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, S. 173 f.

²⁰⁸ Da hier nicht näher auf alle technischen Details eingegangen werden kann, verweise ich auf Augustine Leudars Beitrag zu verschiedenen Systemen von 3D-Audio-Repräsentation: Augustine Leudar. *An alternative approach to 3D audio recording and reproduction*. URL: <http://divergencepress.net/articles/2016/11/20/an-alternative-approach-to-3d-audio-recording-and-reproduction> (besucht am 22.03.2020).

²⁰⁹ Andreas Friesecke. *Die Audio-Enzyklopädie: Ein Nachschlagewerk für Tontechniker*. München: Saur, 2007, S. 147.

einzelnen Schallquellen entstehen neue, im Raum lokalisierbare „Phantomschallquellen“. Ein Beispiel für einen Raum, in dem diese Effekte in einer Konzertsituation genutzt werden sollten, stellt das an der TU Berlin entwickelte und 1970 für die Weltausstellung in Osaka errichtete Kugelauditorium dar, dessen Klangkonzept unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen entstanden war.²¹⁰ Ebenso hatten sich Nono während seiner Zeit im Experimentalstudio Freiburg und Beat Furrer im Rahmen der Vorarbeiten zu *FAMA* am IRCAM mit Phänomenen der Wellenfeldsynthese beschäftigt.²¹¹

Im Gegensatz zur akustischen Vielfalt und Heterogenität des realen, „analogen“ akustischen Raumes wird der technisch hervorgebrachte „integrale“ Klangraum im westlichen Musikdiskurs als eine Form des *white cube* dargestellt, der durch den umliegenden Ort als solchen quasi nicht verändert wird.²¹² Einflüsse der umgebenden Räumlichkeit auf Musikaufführungen werden vor Allem aus raumakustischer Sicht betrachtet, seltener jedoch werden der ästhetische wie soziale Kontext eines Raums gleichermaßen in die Überlegung einbezogen. Eine Betrachtung des Hör-Musiktheaters muss also unternehmen, diesem „integralen“ Verständnis des elektronischen Klangraums weitere Aspekte hinzuzufügen, welche neben dem Ästhetischen auch die performative, materielle und soziale Dimension medial gestalteten Raumklangs berücksichtigen.

1.5 Methodische Überlegungen

Bisherige Studien zu Hörweisen in Theater, Musik und Musiktheater zeigen, dass sich Wahrnehmungserfahrungen schwer aus dem Blickwinkel von nur einer Forschungsdisziplin erfassen lassen, was oft aus der Mehrdeutigkeit und Flüchtigkeit des konkreten Erlebnisses heraus begründet wird. Dabei liegt die

²¹⁰ Siehe: Manfred Krause. „Original oder Illusion: Ziel der technischen Reproduktion von Musik?“ In: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Reinhard Kopiez u. a. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998, S. 319–330, S. 327 ff. Christa Brüstle, *Raum*, in: LexNM, S. 542

²¹¹ Marie-Luise Maintz. *On forgetting. Beat Furrer's new explorations in spatial sound*. 2008. URL: <https://www.takte-online.de/en/orchestra/detail/artikel/ueber-das-vergessen-beat-furrers-raumklangerforschungen-in-paris/index.htm> (besucht am 11.03.2020).

²¹² Lesage und Wudtke, *Black Sound White Cube*.

Herausforderung von erfahrungsästhetischen, phänomenologischen Zugängen in der Musik- und Theaterforschung „weniger in der Unbestimmbarkeit und Entzogenheit [...] der Erfahrungssituation [...], als vielmehr in dem tradierten wissenschaftlichen Anspruch auf vollständige Bestimmbarkeit und analytische Kontrolle über Situationen und Phänomene.“²¹³ Indem verschiedene Zugänge und Wissensformen miteinander kombiniert werden, von denen jede*r ihren Fokus und gleichsam ihre toten Winkel hat, kann jedoch das entstehende analytische Bild mosaikhafte erweitert und zu einem Möglichkeitsraum ausgestaltet werden.²¹⁴ Die Erforschung von Kunst aus dem Blickwinkel ästhetischer Erfahrung fordert damit ein Verständnis von Wissen(schaft), das Donna Haraway als „situated knowledges“ bezeichnet hat – kontextualisiertes Wissen, das sich in einem Rahmen entfaltet, der „contestation, deconstruction, passionate construction, webbed connections“ fördert und sich stark macht „for transformation of systems of knowledge and ways of seeing“ – oder, in diesem Fall vielmehr ways of hearing.²¹⁵ Der methodische Zugang, den ich in dieser Arbeit entwickelt habe, wendet diesen Aspekt der kontextualisierten Wissensweisen an. Er umfasst Konzepte aus verschiedenen Disziplinen und ist als kontextbezogene multimodale Analyse zu beschreiben.

Mit Gascia Ouzounian sollen musikalische Hörinszenierungen als eine „eingebettete“ oder kontextbezogene Kunstform gefasst werden, die ein situiertes Hören erfordern.²¹⁶ Eine Analyse bezieht demnach nicht nur akustische und architektonische Eigenschaften des jeweiligen Ortes mit ein, sondern umfasst auch soziale, politische und gesellschaftliche Aspekte. Der Begriff des „site-specific theatre“ dient dabei als Ausgangshypothese, anhand dessen ich untersuche, wie genau das Hör-Musiktheater mit Orts- und Raumbezügen umgeht. Im Anschluss an Ouzounians Verständnis von Klangkunst als kontextualisierter räumlicher

²¹³ Schrödl, *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, S. 172.

²¹⁴ Ebd., S. 170.

²¹⁵ Donna Haraway. „Situating Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. In: *Feminist Studies* 14.3 (1988), S. 575–599, S. 585.

²¹⁶ Siehe: Gascia Ouzounian. „Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art since 1958“. PhD Dissertation. San Diego: University of California, 2008, S. 23 ff. Gascia Ouzounian. „Embodied Sound: Aural architectures and the Body“. In: *Contemporary Music Review* 25.1-2 (2006), S. 69–79, S. 72.

Hörkunstform verstehe ich mit Henri Lefebvre²¹⁷ und Michel de Certeau²¹⁸ den Raum einer Hör-Musiktheateraufführung als veränderliches, soziales Konstrukt, das aus der Wechselwirkung konkreter Praktiken, Handlungen und Ereignisse und der jeweiligen physischen Struktur oder Geografie eines Orts entsteht.²¹⁹ Das Aufeinandertreffen von vorab konzipierten oder komponierten Elementen und den jeweils sich ändernden Qualitäten, Konnotationen und Funktionen unterschiedlicher Aufführungsräume erzeugt in jeder Aufführungssituation andere Nuancen und Verschiebungen von Bedeutung. Damit wird die von Utz et al. entwickelte kontextsensitive Theorie musikalischer Analyse um die räumlich-szenische Dimension erweitert. Dabei spielen auch Faktoren wie Gender, soziale Zugehörigkeit und historische Kontextualisierung hinein, die das Wahrnehmen im Sinne verschiedener kulturgeschichtlich sedimentierter Wissens-Formen prägen. Terminologisch möchte ich dabei einerseits auf Begrifflichkeiten aus Musik- wie auch aus den Theater- und Kulturwissenschaften sowie den jeweils angesprochenen Fachgebieten (Architektur, Audiotechnologie, Psychologie) zurückgreifen, und diese erweitern, miteinander in Bezug stellen und vertiefen. Andererseits wird aus einer aufführungsanalytischen Perspektive berücksichtigt, dass jede ästhetische Erfahrung auch einen eigenen Prozess der Verbalisierung als Sprachfindung beinhaltet. Eine Haltung der sich selbst reflektierenden Wahrnehmung beinhaltet auch das Suchen und Finden sowie das Anerkennen neuer Begriffe. Eigene Eindrücke können nicht ungeprüft als „ground truth“²²⁰ gelten, sondern müssen mit anderen Wahrnehmungseindrücken kontextualisiert und einer Reflexion ihres kulturellen und ästhetischen Kontexts unterzogen werden.

In Anschluss an aktuelle theaterwissenschaftliche Wahrnehmungsforschung verstehe ich Hören im Aufführungskontext eines Musiktheaters als multimodalen Wahrnehmungsprozess, welcher nicht nur das Hören von Klängen, sondern

²¹⁷ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 77.

²¹⁸ Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 23.

²¹⁹ Ouzounian, „Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art since 1958“, S. 28 ff.

²²⁰ Der Begriff des *ground truth* stammt aus der Geografie und bezeichnet den Abgleich von erhobenen Daten mit konkreten Realitäten vor Ort (John Pickles. *Ground Truth: The Social Implications of Geographic Information Systems*. London: Guilford Press, 1995).

auch das Sehen, das Spüren der Gestimmtheit des Raums und der Anwesenheit von anderen Zuhörenden einschließt. Das Sinnesangebot des Raums und der Performance lässt ein Wahrnehmungspotenzial entstehen, das sich in unterschiedlichen Zuständen oder Modi manifestieren kann. Ist das Potenzial für mehrere oder vielleicht auch keinen Zustand gleich stark, ergibt sich ein Prozess des Suchens, des Fließens, eine Kippbewegung zwischen verschiedenen Modi oder aber es entsteht Enttäuschung aus der Nicht-Erfüllung von Wahrnehmungserwartungen – es ergibt sich also eine Wahrnehmungsdynamik, die charakteristisch für die performative Dimension von Inszenierungen ist. Im Gegensatz zu einer Hördynamik möchte der Begriff der Wahrnehmungsdynamik ausdrücken, dass verschiedene Sinne beteiligt sind, während einzelne Sinnesmodalitäten dementsprechend als Hör- oder Sehweisen bezeichnet werden.

Da ich während der Arbeit an meinem Forschungsprojekt nicht Performances aller hier beschriebenen Werke besuchen konnte, nehmen neben eigenen Aufführungserfahrungen auch Berichte und Dokumentationen vergangener Aufführungen einen wichtigen Platz in der Analyse ein. Je nach der vorhandenen Quellenlage und der inhaltlichen Ausrichtung des jeweiligen Analyseaspekts werden aufführungsanalytische oder theoretisch-konzeptuelle Aspekte zueinander gewichtet. Weil jeder Bericht eine Übertragung vom Erleben in Sprache darstellt, der notwendigerweise auch Unschärfen, Fehler und Lücken hat, werden an gegebener Stelle verschiedene Wahrnehmungs-Berichte gegenübergestellt und auf ihre je eigenen Bedeutungsverschiebungen hin untersucht. Dabei gehe ich vom Ansatz aus, dass jede Verbalisierung ästhetischen Erlebens zwar unvollständig ist, aber auch Kerne von wesentlichen Erfahrungen enthält. In diesem Sinne können auch und gerade negative, verständnislose Reaktionen sowie Inszenierungen, die als problematisch oder gar „gescheitert“ bewertet werden, Aufschlüsse geben, welche Herausforderungen an die Wahrnehmung eine Aufführung stellen kann. Das ist insbesondere dann wichtig, weil es um Kunst geht, die kein hermeneutisches Entschlüsseln oder Verstehen beabsichtigt, sondern deren Wirkung sich eher in einem produktiven „Nichtverstehen im Verstehen“ erfüllt.²²¹

²²¹ Dieter Mersch. „Nichtverstehen. Zu einem zentralen ‘posthermeneutischen’ Motiv“. In: *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Martin Zenck und Markus Jüngling. München: Fink, 2011, S. 59–72, S. 59.

1.6 Untersuchungsgegenstand

Da sich Tendenzen und Praktiken in der Aufführungspraxis und Rezeption erst über einen gewissen Zeitraum hin entwickeln und verfolgen lassen, wurden als Beispiele für eine Untersuchung des Hör-Musiktheaters Werke ausgewählt, die bereits mehrfach inszeniert worden sind und in gewisser Hinsicht als Teil des zeitgenössischen Kanons etabliert sind. Weiter galt als formales Kriterium, dass alle untersuchten Werke sowohl eine größere Ensemblebesetzung als auch ein (akustisches bzw. elektronisches) Raumkonzept sowie einen (Theater-)Text als Grundlage umfassen. Die hier vorgestellten Arbeiten umspannen einen Zeitraum von drei Jahrzehnten, angefangen von den achtziger Jahren bis nach der Jahrtausendwende. Eingerahmt wird das untersuchte Feld von zwei Werken, die konzeptuell und vom Aufführungsformat her zahlreiche Bezugspunkte aufweisen: Luigi Nonos *Prometeo* (1984-85) als paradigmatische Hörtragödie mit dem architektonischen Bühnen-Raum⁷ Renzo Pianos spiegelt sich konzeptuell, inhaltlich und im Inszenierungsformat im 2005 uraufgeführten Hörtheater *FAMA* von Beat Furrer, das in der Erstproduktion ebenfalls mit einer szenischen „Klangbox“ von Peter Bürgler (limit architects) verbunden war. Im Zeitraum zwischen diesen beiden Arbeiten werden mit Adriana Hölszky's *tragödia – der unsichtbare Raum* (1996), Chaya Czernowins *Prima ...ins innere* (2001) und Klaus Langs installativen Musiktheaterarbeiten *der handschuh des immanuel* (2001) und *das brot des todes und das brot des lebens* (2015) eine Vielfalt verschiedener Zugänge zum inszenierten Hören im Musiktheater in den Blick genommen, wobei auch „Grenzfälle“ zwischen visuellem und akustischem Musiktheater wie Helmut Lachenmanns *das mädchen mit den schwefelhölzern* (1996) und Heiner Goebbels' *Die Befreiung des Prometheus* (1984) in die Betrachtung mit einbezogen werden. Im Vergleich von eigenen wie auch fremden Eindrücken von verschiedenen Inszenierungen lassen sich Dynamiken und Schwerpunktsetzungen in der Wahrnehmungssituation untersuchen, welche durch Aufführungsort, -format und -kontext hervorgerufen werden. Was verändert sich, wenn ein Werk einmal als akustisches Orchesterstück, einmal mit einer körperlichen Choreografie aufgeführt wird? Was bedeutet es für die sinnliche Rezeptionshaltung, wenn zu einem Hör-Musiktheaterstück ein sichtbares Bühnenbild hinzutritt?

1.6.1 Luigi Nono – Prometeo

Luigi Nonos letztes Musiktheaterwerk *Prometeo* – eine „Hörtragödie“ für mehrere Orchestergruppen, Solisten, Chöre und live-Elektronik – stellt die bisher umfangreichste Umsetzung eines Hör-Musiktheaterkonzepts dar, das sowohl klangliche, textliche als auch räumliche und elektronische Elemente enthält. Der Umfang des Projekts und die Fülle der darin enthaltenen Bedeutungsebenen haben eine Vielzahl unterschiedlicher Zugänge von Seiten der Forschung hervorgerufen, wobei bisher vor Allem inhaltlich historische und aktuelle Bezugspunkte, musikalische und textliche Gestaltung, sowie die Kontextualisierung des Werks innerhalb von Nonos gesamtem Schaffen betrachtet wurden. Mit Blick auf die umfangreiche Forschung, die zu Nonos Schaffen bereits vorliegt, möchte ich aufzeigen, wo eine Betrachtung ansetzen kann, die sich auf die Hörästhetik und die theatralen Aspekte in Nonos Werk konzentriert.

Eine erste umfassende Aufarbeitung der Skizzen und Arbeitsmaterialien zu *Prometeo* leistete Lydia Jeschke, die in Verbindung von musikalischer Analyse und historisch-philosophischen Referenzen einen Blick auf den Denkraum Nonos Hörtragödie wirft.²²² Zum grundlegenden kompositorischen Handwerk das auch in *Prometeo* wirksam ist, gehört die Anwendung serieller Kompositionsverfahren, auch wenn berücksichtigt werden muss, dass die Ebene der emotionalen und klanglichen Dramaturgie stets einen wesentlichen Einfluss auf Form- und Gestaltungsentscheidungen ausübt.²²³ Ähnliche Strukturen wie in *Prometeo* sind auch im Orchesterstück *A Carlo Scarpa* (1988), sowie in *Non hay caminos ... Andrej Tarkovskij* (1987) zu finden.²²⁴ Ihre Präsenz innerhalb von Werken, die thematisch mit Raum und Architektur assoziiert sind, deuten darauf hin, dass sie

²²² Lydia Jeschke. *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner, 1997.

²²³ In diesem Sinne können solch unterschiedliche analytische Zugänge zum Chorwerk *Il Canto Sospeso* wie die hermeneutisch orientierte Deutung von Jürg Stenzl und die aufs Strukturelle konzentrierte Analyse von Kathryn Bailey als zwei Extrempunkte verschiedener Zugänge gesehen werden. Vgl. Kathryn Bailey. „'Work in progress': Analysing Nono's 'Il canto sospeso'“. In: *Music Analysis* 11.2/3 (1992), S. 279–334 und Jürg Stenzl. „Nonos Weg – Zum 'Canto Sospeso'“. In: *Luigi Nono – Texte, Studien zu seiner Musik*. Hrsg. von Jürg Stenzl. Freiburg: Atlantis, 1975, S. 380–393.

²²⁴ Für ausführliche Analysen zu Nonos Spätwerken siehe: Erik Esterbauer. *Eine Zone des Klangs und der Stille: Luigi Nonos Orchesterstück No.2) Non hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011, Claus-Steffen Mahnkopf. „A Carlo Scarpa von Luigi Nono“. In: *Musik und Ästhetik* 19.73 (2015), S. 24–31.

nicht allein aus handwerklichen Gesichtspunkten angewendet werden, sondern auch symbolische und sinnliche Bedeutung haben. Besonders in Nonos Werken ab den späten 1980er Jahren treten klangliche Prozesse und offene, ans Improvisatorische grenzende Elemente hervor, was sich auch aus seiner Arbeit mit Live-Elektronik ergibt. Ein analytischer Zugang zu Nonos Spätwerk sollte daher die Frage aufgreifen, welches Gewicht die strukturelle Arbeit im Komponieren in Relation zu deren Wahrnehmungsqualität und emotionaler Wirkung erhält. Viele Beiträge beschreiben zwar unterschiedliche Aufführungsräume und weisen darauf hin, daß Nono sein Werk aus einem konkreten Raum und dessen Klang heraus entwickelte, beschränken sich jedoch in der Analyse auf konzeptuelle Aspekte. Stefan Drees²²⁵ und Kay-Uwe Kircherts²²⁶ Monografien zu Nonos Spätwerken behandeln das Thema der Wahrnehmung ebenso aus einer musikanalytisch-philosophischen Perspektive. So deutet Drees die performative Bedeutung des wandernden Klangs für *la lontananza nostalgica utopica futura* an, geht aber nicht auf die konkrete Umsetzung in einer Aufführungssituation ein. Auch Carola Nielinger-Vakil wählt in ihrer Nono-Monografie eine werkorientierte Darstellung, um gesellschaftliche und ästhetische Kontexte von Nonos Werk aufzuzeigen.²²⁷

Mit Blick auf das frühere Schaffen des Venezianers wird *Prometeo* als ein Werk gedeutet, das einerseits einen „ungebrochenen politischen Kern“ enthalte²²⁸, andererseits entwickelte sich eine Deutungstradition als Umsetzung utopisch-poetischer Ideen.²²⁹ Gleichzeitig animierten die Vielschichtigkeit, Bilderlosigkeit und der fragmentierte Text dazu, das Werk als hermetisch zu betrachten und

²²⁵ Stefan Drees. *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*. Saarbrücken: Pfau, 1998.

²²⁶ Kay-Uwe Kirchert. *Wahrnehmung und Fragmentierung: Luigi Nonos Kompositionen zwischen Al gran sole carico d'amore und Prometeo*. Saarbrücken: Pfau, 2006.

²²⁷ Carola Nielinger-Vakil. *Luigi Nono. A Composer in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

²²⁸ Josef Häusler. „Exemplarisches Unterwegssein: Luigi Nono“. In: *Berliner Philharmonisches Orchester. Wanderer-Zyklus „... ich bin ein Fremdling überall“*. Hrsg. von Sabine Borris. Berlin, 1997, S. 105, siehe auch: Matteo Nanni. „Politica come silenzio/il silenzio della politica“. In: *Presenza storica di Luigi Nono*. Hrsg. von Angela Ida de Benedictis und Laura Zattra. Lucca: LIM, 2011, S. 205–237

mystifizierenden Interpretationen eines „möglichen Hörens“ (un ascolto ancora possibile)²³⁰ nachzugeben. Matteo Taibon, dessen Monografie die erste umfassende Beschreibung von Nonos Musiktheater darstellt, interpretierte *Prometeo* im Kontext von Nonos musiktheatralischem Schaffen als Endpunkt und offenes Fragezeichen, lässt allerdings auch viele Fragen zur theatralen Bedeutung der Hörtragödie offen.²³¹

Die Arbeit mit (elektronischem) Klang im Raum ist in Nonos Ästhetik von Grund auf mit einem musikalisch-theatralen Denken verknüpft. Nono versteht und gestaltet Raum als Heterotopie, wobei die Fragmentierung und Dezentralisierung von sinnlichen Einheiten (Musik, Text, Szene) charakteristisch ist²³² und zu einer Pluralität von Erfahrungsmöglichkeiten führt.²³³ Ausgangspunkt für sein theatrales Denken ist dabei die Raumästhetik der frühen Theateravantgarde, der Angela Ida de Benedictis und Irene Lehmann in Studien zu *Intolleranza 1960* und dessen Nachfolgewerken nachgehen.²³⁴ In der Auseinandersetzung mit

²²⁹ Dieser Diskurs ist in der Nono-Rezeption sehr weit verbreitet, sodass hier nur einige exemplarische Beiträge genannt werden können. Lydia Jeschke rezipiert utopische Geschichtskonzeptionen (Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*), an die Carola Nielinger-Vakils Monografie anschließt (Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*), während Ingrid Allward speziell auf Nonos Hölderlin-Rezeption eingeht (Ingrid Allward, „Notationen einer verschwiegene Stimme. Ruzicka – Hölderlin – Nono“. In: *Verdichtung, Komposition, Annäherung: "Hölderlin, eine Expedition" von Peter Ruzicka*. Berlin: Peter Lang, 2011, S. 73–98). Stimuliert wurde die Utopie-Rezeption Nonos durch die Freundschaft Nonos mit dem Philosophen Massimo Cacciari, der sich intensiv mit den Gedanken Friedrich Hölderlins und Walter Benjamins beschäftigte. (Siehe: Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos: Essays*. Klagenfurt: Ritter, 1986, Massimo Cacciari, *L'angelo necessario*. Mailand: Adelphi, 1986, Jonathan Impett, „The tragedy of listening: Nono, Cacciari, critical thought and compositional practice“. In: *Radical Philosophy* 125 (2004), S. 22–36.

²³⁰ Massimo Donà, „Di un ascolto 'ancora possibile'. In margine al *Prometeo* di Nono, Cacciari e Vedova“, in: Stefano Cecchetto und Giorgio Mastinù, Hrsg. *Nono Vedova. Diario di bordo. Da „Intolleranza 1960“ al „Prometeo“*. Venedig: Allemandi, 2005, S. 53–62.

²³¹ Matteo Taibon, *Luigi Nono und sein Musiktheater*. Bd. 16. Maske und Kothurn: Beiheft. Wien: Böhlau, 1993, S. 167–181.

²³² Andrea Santini, „Multiplicity — Fragmentation — Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice“. In: *Journal of the Royal Musical Association* 137.1 (2012), S. 71–106. URL: <https://www.jstor.org/stable/23321877> (besucht am 01.05.2020).

²³³ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*.

Raum als multimediale Wahrnehmungsinszenierung sind seine Werke *La fabbrica illuminata* (1964) und *A floresta e jovem e cheia de vida* (1965/66), die als audiovisuelle Performances mit Tonband, Instrumenten und Video konzipiert wurden, als Labore für ein räumlich-musikalisches Hörtheater zu sehen. In diesen wird ein plurimedialer Raum gestaltet, der sowohl poetische als auch realitätsbezogene Elemente miteinander konfrontiert.²³⁵ *Prometeo* wurde, stimuliert durch die Kollaboration mit dem Architekten Renzo Piano, bereits früh auch aus architekturtheoretischer Sicht als „Raumtheater“ rezipiert.²³⁶ Die intensive Auseinandersetzung mit Architektur und deren visueller Darstellung, welche Nono in den Jahren ab 1970 betrieb, lassen Rückschlüsse zu, dass es neben einer Idee von Theater als medialem Raum auch architekturästhetische Raumkonzepte sind, die für die Raumdramaturgie der Hörtragödie wirksam werden.²³⁷

1.6.2 Beat Furrer – FAMA

Das 2005 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführte Musiktheater *FA-MA* ist das vierte szenische Projekt des schweizerischen Komponisten Beat Furrer. Im Gegensatz zu *Die Blinden* (1996), *Begehren* und *Invocation* (2001) zeichnet es sich dadurch aus, daß hier auf eine Bühneninszenierung im herkömmlichen Sinne verzichtet wird; stattdessen kommt umfassende Klangspatialisation zum Einsatz. Den Hauptanteil des aus verschiedenen Textquellen vom Komponisten zusammengestellten Librettos bildet Artur Schnitzlers Novelle „Fräulein

²³⁴ Angela Ida de Benedictis. „Intolleranza 1960 di Luigi Nono: opera o evento?“ In: *Philomusica online* 1.1 (2001). URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87> (besucht am 01.05.2020); Irene Lehmann geht aus theaterwissenschaftlicher Sicht im Detail der Entwicklung von Nonos Theaterästhetik zwischen *Intolleranza* und *Al gran sole carico d'amore* (1974) nach. (Irene Lehmann. *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater Politik und Ästhetik in Luigi Nonos musiktheatralen Arbeiten zwischen 1960 und 1975*. Bd. 29. Sinefonia. Hofheim: wolke, 2019).

²³⁵ Frieder Reininghaus. „Erfüllte Leere, gestaltete Stille“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 158.3 (1997), S. 50–51, hier: S. 145.

²³⁶ Vgl. hierzu: Giulia Lazzarini. „Luigi Nono: spazio e composizione“. Università di Bologna, 2014. URL: http://amsdottorato.unibo.it/6529/1/lazzarini_giulia_tesi.pdf (besucht am 02.05.2020).

²³⁷ Jeannie M. Guerrero. „Serial Intervention in Nono's *Il canto sospeso*“. In: *Music Theory Online* 12.1 (2006). URL: http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.guerrero_frames.html (besucht am 29.04.2020).

Else“.²³⁸ Die Hauptfigur ist als Sprechrolle gestaltet, deren innerer Monolog das ganze Stück durchzieht. *FAMA* ist in acht Szenen gegliedert, die stationentheaterhaft durch unterschiedliche Instrumentation, Stimm- und Textbehandlung und Raumklanggestaltung voneinander abgesetzt sind. Das Werk stieß bei der Uraufführung auf immenses Publikumsinteresse²³⁹, was zu einer regen ästhetischen Auseinandersetzung mit diesem Werk auch in der Forschung geführt hat.

Inhaltliche Deutungen konzentrieren sich neben der Deutung des Schnitzlerschen Textes aus dessen psychoanalytischer Konnotationen²⁴⁰ auf die Figur der Fama und ihres „Hauses“, welche eine Funktion als Schlüsselbilder einnehmen. Dies steht im Kontext der Auseinandersetzung des Komponisten mit antiken Mythen, die in seinen Arbeiten vielfach mit modernen Texten collagiert vertont werden. Da Furrer zahlreiche Texte aus Ovids Metamorphosen vertonte, wurde der Begriff der „Metamorphose“ zu einem Leitbegriff für sein Komponieren insgesamt erhoben.²⁴¹ Kunkel und Ender argumentieren damit, dass das Komponieren Furrers weniger in konstruktivistischen Begriffen zu verstehen sei denn als Formen und Entwickeln von Klängen im Sinne einer Morphologie. Phänomene des klingenden Raums, sowie die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung spielen eine wesentliche Rolle in Furrers musikalischer Poetik und erhalten in seinen Musiktheaterwerken auch dramaturgische Funktion.²⁴² Damit steht Furrer als „Klangkomponist“ in einer Tradition der musikalischen Moderne, die Bezüge zum französischen Spektralismus, zur Musik Morton Feldmans und Giacinto

²³⁸ Arthur Schnitzler. *Fräulein Else, Novelle*. Berlin: Zsolnay, 1924.

²³⁹ *FAMA* wurde mit dem Goldenen Löwen bei der Biennale Venedig 2006 ausgezeichnet, was die hohe öffentliche Aufmerksamkeit spiegelt, die diesem Musiktheater zukam. Auch die zahlreichen Wiederaufführungen seit 2005 trugen dazu bei, dass es inzwischen eins der populärsten Werke Furrers ist.

²⁴⁰ Daniel Ender. *Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*. Kassel: Bärenreiter, 2014, S. 84-89.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 15-21, Michael Kunkel. „Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 81-116.

²⁴² Zur Kohärenz zwischen szenischem und konzertantem Denken bei Furrer siehe: Margarethe Maierhofer-Lischka und Frauke Aulbert. „Sprechen und Schweigen, Erinnern und Vergessen. Kunst und Wissenschaft im Dialog zu Beat Furrers Vokalstil“. In: *seiltanz* 10 (2015), S. 16-27.

Scelsis umfasst²⁴³, und führt diese weiter in die szenische Domäne. Daneben sind Roman Haubenstock-Ramatis Ästhetik der offenen musikalischen Formen, den sogenannten Mobiles, sowie die Auseinandersetzung mit Luigi Nonos Werk als prägend für die Konzeption von Furrers Musiktheaterästhetik zu sehen.²⁴⁴

1.6.3 Zwischen 1984 und 2005: Hör-Musiktheater zwischen Installation, Ohrenkino und Klang-Drama

Zwischen den inhaltlich und konzeptuell miteinander verbundenen Musiktheaterarbeiten Nonos und Furrers 1984 und 2005 entstand eine Reihe von Arbeiten, die sich ebenfalls mit Inszenierungen des Hörens im theatralen Raum auseinandersetzen. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass trotz des gemeinsamen Fokus auf Klangraum als hauptsächlichem Erfahrungsfeld jede davon eine eigene Ästhetik und mediale Umsetzung in der Beziehung zwischen Klang und Bild, zwischen Hören und Sehen wählt und dabei auch jeweils eigene Strategien der Behandlung von Text entstehen. Die Offenheit gegenüber möglichen – imaginierten wie konkreten – Bildern stimuliert eine heterogene Inszenierungspraxis, die von Umsetzungen als *tableaux vivants*²⁴⁵ bis hin zu Installationen²⁴⁶ reicht. Im Gegensatz

²⁴³ Siehe hierzu v.a.: Simon Obert. „Die Gewinnung der Geschichte. Resonanzen von Franz Schubert und Morton Feldman in der Musik Beat Furrers“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 126–145, Ender, *Metamorphosen des Klages. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, S. 12–21.

²⁴⁴ Neben einigen unveröffentlichten frühen Chorwerken Furrers, die deutliche Spuren Nonoscher Einflüsse zeigen, gemahnt auch die ursprüngliche Konzeption von *Lotófagos II* (2008) für zwei Soprane, Instrumente und Live-Elektronik an die späte Nonosche Ästhetik, wo ebenfalls Stimmen und Instrumentalklänge mithilfe live-elektronischer Mittel im Raum bewegt und miteinander subtil zu Klangflächen verwoben werden. Furrers 1985/86 entstandenes Werk *Dort ist das Meer – nachts steig ich hinab* für Chor und Orchester auf Texte von Pablo Neruda, die auf die Unterdrückung und Ausbeutung der Bevölkerung in Chile Bezug nehmen, stellt auch in der Stoffwahl einen deutlichen Bezug zu Nonos politischem Schaffen her. Obwohl Furrer gemeinhin als österreichischer Komponist in der Kompositionstradition der Wiener Nachkriegszeit verortet wird, ist nicht zu übersehen, dass es enge Verbindungen zwischen Furrers und Nonos Musik- und Musiktheaterästhetik gibt, denen bislang nicht eingehend nachgespürt wurde.

²⁴⁵ Beispiele hierfür sind die Inszenierungen von Wolf Münzner für *tragödia* 1996 sowie Claus Guths *Prima* 2001.)

²⁴⁶ Beispiele, die hier analysiert werden sollen, sind: Sabrina Hölzer: *tragödia* sowie Claudia Doderer: *kirschblüten.ohr* 2010 und *das brot des todes und das brot des lebens* 2013

zur relativ ausführlichen Auseinandersetzung mit Nonos und Furrers Gesamtwerk liegen bisher eher wenige umfassende ästhetisch-theoretische Reflexionen zum Musiktheater Langs, Hölszkys und Czernowins in der Forschung vor.

Adriana Hölszky: tragödia

In Adriana Hölszkys Gesamtwerk klingt das Interesse für Theater auch in ihrem konzertanten Schaffen an. Typisch für ihr Werk sind „sprechende“ Titel, die neben innermusikalischen Referenzen (etwa in *Hängebrücken für Franz Schubert*) stets eine szenische Qualität andeuten (*Vampirabile*, *Lichtflug*). Das „Fündigwerden immanenter musiktheatralischer Klangstrukturen“²⁴⁷ deutet auf einen Grundgedanken von Hölszkys Musiktheaterverständnis hin: der Akt des Musizierens, und mittelbar auch der Akt des Hörens, besitzt für sie an sich performative Qualität. Der bewußt gewählte Titel funktioniert als „Initialzündung“ für eine szenische Hörperspektive, die gleichzeitig einen großen Freiraum zur Interpretation läßt. Statt der klanglichen Abbildung eines konkreten Objekts erfahren Hörerinnen und Hörer Intensitäten, Ausdehnung, Bewegung, Emotionalität, als musikalisch herbeigeführte synästhetische Wahrnehmungserfahrung.²⁴⁸ Oft beschreibt Hölszky ihr Komponieren mit Metaphern aus der Naturwissenschaft als eine Art kontrollierte Versuchsanordnung.²⁴⁹ Besonders wichtig sind ihr dabei Vorstellungen von Musik als räumlichem Phänomen, als „mehrperspektivische Verschachtelung von beweglichen Klangfeldern, die sich geschlossen und diskontinuierlich verhalten.“²⁵⁰ Diese Denkweise fußt nicht nur auf Beschäftigung

²⁴⁷ o.A. *Programmheft 'tragödia'*. Weingarten, 1999.

²⁴⁸ Torsten Möller. *Adriana Hölszky*. URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=hoel1950.html (besucht am 02. 05. 2020).

²⁴⁹ Siehe: Ulrich Tadday, Vorwort, in: Ulrich Tadday, Hrsg. *Musik-Konzepte: Adriana Hölszky*. Bd. 160/161. München: edition text+kritik, 2013, S. 3-5, hier: S. 3, Beatrix: Borchard. „Der unsichtbare Raum. Zur Entstehung innerer, unsichtbarer Klangräume“. In: *Adriana Hölszky*. Hrsg. von Eva-Maria Houben. Saarbrücken: Pfau, 2000, S. 25-27, S. 27. Dies drückt sich beispielsweise auch in *spin 2* (1998) für Violine, Klavier und Synthesizer aus, dessen kompositorische Struktur Bewegungsmodelle von Wasserstoffatomen nachempfendet, siehe: Reinhard Schulz. „Ruhe im Verhetzten“. In: *neue musikzeitung* 12 (1999). URL: <http://www.nmz.de/artikel/ruhe-im-verhetzten> (besucht am 22. 04. 2020).

²⁵⁰ Eva-Maria Houben. *Adriana Hölszky*. Saarbrücken: Pfau, 2000, S. 81.

mit spätromantischer und moderner Orchesterbehandlung, etwa der Instrumentationstechnik Debussys und Weberns, sondern ist auch eine Reaktion auf die Verräumlichung der Musik durch die Mittel der Elektronik.²⁵¹

Die sichtbare grafische Darstellung von Klangbewegungen ist dabei ein wesentlicher Bestandteil des musikalischen Konzepts. Adriana Hölszkys Partituren lassen sich nicht nur als Spielanweisungen, sondern in Anlehnung an die Notation elektronischer Musik als Klangbilder lesen, die Qualitäten wie Dichte, Intensität, Klangbewegung im Raum, Szenenwechsel und Verläufe darstellen.²⁵² Selbstzitate, die sie immer wieder in ihrem Werk anwendet, sind über ihre musikalische Funktion hinaus auch als visuelle Referenzen faßbar, denen jeweils ein eigener Charakter zu eigen ist. Die Erstellung einer Partitur ist nicht allein ein Hören-Schreiben aus klanglicher Vorstellung heraus, sondern eine grafische Arbeit, als Schneiden, Anordnen und Collagieren, „Zusammenkleben“.²⁵³ In diesem Vorgehen spiegelt sich ein weiterer Teil von Hölszkys künstlerischer Identität, ihr Bezug zur bildenden Kunst, der sich im am Visuellen und Grafischen orientierten

²⁵¹ Möller, *Adriana Hölszky*.

²⁵² Die haptische Qualität von Hölszkys Partituren ist schwer in Worten oder durch verkleinerte Abbildungen wiederzugeben. Für einen gewissen visuellen Eindruck verweise ich auf die zahlreichen Partiturauszüge bei Kostakeva (Maria Kostakeva. *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys*. Hofheim: wolke, hier v.a. S. 121, 128 ff.).

²⁵³ Stefan Drees. „...ein musikalisches Theater *en miniature*“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“. In: *Musik-Konzepte*. Hrsg. von Ulrich Tadday. Bd. 160/161. München: edition text+kritik, 2013, S. 57–84, S. 80; insbesondere Anm. 38: „Vorkomponiertes Material wird auseinanderdividiert, radiert und neu zusammengeklebt, Blätter werden auf dem ganzen Fußboden ausgebreitet. Mit dem Auge mißt sie dann ab, wo etwas weggenommen, wo etwas hinzugeklebt wird, wo unterschiedliche Schichten zusammenkommen.“ Vgl. Gisela Gronemeyer. „Du mußt das Geheimnis bauen ...“ Die Komponistin Adriana Hölszky“. In: *MusikTexte* 65 (1996), S. 34–38, S. 38. Dieses Vorgehen bestätigt auch der Klangregisseur Otto Kränzler für *tragödia*: „Sie kam in die Probe und meinte, das sollte geändert werden, sie habe es alles im Kopf aber müsse es noch schneiden und kleben. Und tatsächlich hatte sie oft neue Stellen in die Partitur eingeklebt, die teilweise noch nicht transponiert waren, aber sie wußte genau, wie es klingen sollte.“ (Interview mit Otto Kränzler, 1.9.2015 Weingarten)

Be-Schreiben von Musik ausdrückt.²⁵⁴ Hölszkys Notation enthält ein performatives Moment, indem Bewegungsqualitäten von Instrumentalgesten grafisch umgesetzt und damit für Performer*innen als körperlicher Vorgang erlebbar werden.²⁵⁵ Dieses choreo-graphische Element, so hölszky, deutet in Richtung einer Musik als Theater:

Ich denke, jede Musik hat ein theatralisches Element. Schon, wenn man eine Fermate macht mit dem Bogen, ist das doch eine Choreographie. [...] Das ist immer immanent. Und wenn man so eine Keimzelle nicht verschüttet, dann entsteht ein musikalisches Theater en miniature, ohne all dieses Drumherum von literarischer Vorlage, Libretto, Bühnenbild und szenischer Realisation.²⁵⁶

Diese „immanent theatrale“²⁵⁷ Qualität von Musik, die sich nicht nur in Hölszkys Musiktheatern findet, wird in *tragödia* im Format eines Klangtheaters konkretisiert.²⁵⁸ Anders als Mauricio Kagel, der Musiziergesten bewußt überzeichnet in ihrer visuellen Qualität inszeniert, konzentriert sich Hölszky auf die implizite Visualität musikalischer Gesten, die laut Maria Kostakeva eine „Wahrnehmung einer unkörperlichen Materialität“ hervorbringen.²⁵⁹ Die gestische Qualität ihrer Musik kann einerseits dazu herausfordern, durch eine explizite visuelle Inszenierungsebene konkretisiert zu werden.²⁶⁰ Auf der anderen Seite kann man das

²⁵⁴ Wilfried Gruhn. „Das Chaos in der Ordnung finden. Zu Adriana Hölszkys Musik“. In: *Adriana Hölszky*. Hrsg. von Beatrix Borchard. Saarbrücken, 2000, S. 15–24, S. 18.

²⁵⁵ Drees, „...ein musikalisches Theater en miniature“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“, S. 64.

²⁵⁶ Frank Kämpfer. „Keimzellen für ein Theater der Klänge. Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer über ihr neues Stück *Tragödia*“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 158.4 (1997), S. 10–13, S. 12.

²⁵⁷ Drees, „...ein musikalisches Theater en miniature“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“.

²⁵⁸ Die erste ausführliche Auseinandersetzung mit *tragödia* ist in Maria Kostakevas Monografie zum Werk der Komponistin enthalten und konzentriert sich neben kompositorischen Aspekten auf eine psychologische Deutung des Klanggeschehens anhand des Librettos von Thomas Körner. (Kostakeva, *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys*, S. 109–123)

²⁵⁹ Ebd., S. 28.

visuell-choreographische Verständnis von Klang auch als Teil einer Hörästhetik betrachten, die sich an der Tradition der akusmatischen Musik als „Kino für die Ohren“²⁶¹ orientiert. Der Bezug zu filmischen Ästhetiken und zur konkreten Musik ist demnach ein Bereich, der – bereits seit Längerem im Rezeptionsdiskurs zu Hölszkys Musik vorhanden – gerade im Zusammenhang mit ihrer Musiktheaterästhetik nähere Betrachtung verdient.²⁶²

Klaus Langs Musiktheater

Der Grazer Komponist und Organist Klaus Lang zählt zu den profiliertesten österreichischen Komponisten seiner Generation, dessen Schaffen neben Instrumental- und Vokalwerken auch eine umfangreiche Auseinandersetzung mit Musiktheater aufweist. Mit Werken wie *königin ök* (1999/2000), *der handschuh des immanuel* (2000), *kirschblüten.ohr* (2001), *die perser* (2002), *die architektur des regens* (2007), *BUCH ASCHE* (2009), *der einfluss des menschen auf den mond* (2010) und *der verschwundene hochzeiter* (2018) kann Lang ein umfangreiches szenisches Oeuvre vorweisen, und es ist umso verwunderlicher, dass die Rezeption seiner Arbeit im öffentlichen Diskurs bisher weitaus geringer ausgefallen ist als die Auseinandersetzung mit anderen Komponist*innen seiner Generation.²⁶³ Es fällt schwer, in Langs Schaffen Grenzen zwischen musiktheatralen und ‚rein musikalischen‘

²⁶⁰ Diesen Ansatz zeigt die szenische Umsetzung ihres Vokalwerks *Vampirabile. Lichtverfall* (1988) im Rahmen der Produktion von *Trilogia* des Vokalensembles v.act, die 2009 am Beethovenhaus Bonn aufgeführt wurde. Diese Produktion verband drei Werke Hölszkys (Die beiden zusammengehörigen Stücke *vampirabile* und *Monolog für eine Frauenstimme mit Pauke* aus dem Zyklus *Trilogie* wurden durch *Weltende* für Horn Solo ergänzt) mit einer Videoprojektion und Bühnenregie zu einem musikalisch-szenischen Abend, wobei der Titel *Trilogia* als Anspielung auf Hölszkys Tragödia gelesen werden kann.

²⁶¹ Michel Chion. *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique Concrètement*. Berlin: Merve, 2010, S. 94 ff.

²⁶² Vgl. hierzu: Christine Lemke-Matwey. „„Ich muss es ans Licht bringen““. In: *DIE ZEIT* 40 (2013). URL: <https://www.zeit.de/2013/40/adriana-hoelszky-komponistin> (besucht am 24.07.2019); Annette van Dyck. *Krimi in R(h)einkultur. Eine neue Komposition von Adriana Hölszky*. 1996. URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater/BN-tragoedia.html> (besucht am 08.06.2019); Kämpfer, „Keimzellen für ein Theater der Klänge. Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer über ihr neues Stück Tragödia“.

²⁶³ Im Gegensatz zu Beat Furrer existiert zu Klaus Langs Musik bisher keine einzige Monografie. Insofern stellt diese Arbeit auch die erste umfangreiche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Langs Musik dar.

Werken zu ziehen. Auf der einen Seite ist sein kompositorischer Stil sehr einheitlich ausgeprägt: die Musik agiert in Bereichen des oft kaum Hörbaren und spielt mit historischen Elementen in Instrumentation, Stimmungen, Satztechnik, mit der Überlagerung verschiedener Stimmungssysteme sowie mit minimalen Farb- und Strukturveränderungen, die sich über lange Zeitspannen entfalten. Andererseits verschränkt Lang in vielen seiner Arbeiten klangliche, sichtbare, räumliche und dramaturgische Elemente. Texte bzw. Libretti sind meist minimal oder kaum wahrnehmbar, Sichtbares und Hörbares verschmelzen zu installativen Wahrnehmungsräumen.²⁶⁴ Eine enge Zusammenarbeit mit Bühnenbildner*innen oder Künstler*innen wie Claudia Doderer und Sabine Maier prägt sein Schaffen, gepaart mit einem starken Bezug zur bildenden Kunst des Minimalismus, des Informel, der Konzeptkunst und zu visuellen Ästhetiken aus Film- und Videokunst.²⁶⁵ Charakteristisch für seine Arbeit sind zudem „sprechende“ Titel, in denen kompositorisch-ästhetische Bezugspunkte meist in absurd-ironischer Form gleichsam verrätselt enthalten sind. *der handschuh des immanuel* verweist in diesem Sinne auf ein Zitat Immanuel Kants aus der *Kritik der praktischen Vernunft*:

Was kann wohl meiner Hand oder meinem Ohr ähnlicher, und in allen Stücken gleicher sein, als ihr Bild im Spiegel? Und dennoch kann ich eine solche Hand, als im Spiegel gesehen wird, nicht an die Stelle ihres Urbildes setzen; denn wenn dieses eine rechte Hand war, so ist jene im Spiegel eine linke, und das Bild des rechten Ohres ist ein linkes, das nimmermehr die Stelle des ersteren vertreten kann. Nun sind hier keine innre Unterschiede, die irgendein Verstand nur denken könnte; und dennoch sind die Unterschiede innerlich, soweit die Sinne lehren, denn die linke Hand kann mit der rechten, ohnerachtet aller beiderseitigen Gleichheit und Ähnlichkeit, doch nicht zwischen denselben Grenzen eingeschlossen sein, (sie können nicht kongruieren) der Handschuh der einen Hand kann nicht auf der andern gebraucht werden. Was ist nun die Auflösung? Diese Gegenstände sind

²⁶⁴ Gerlach, „hybridmusik: VON NEUEN WESEN IN DER MUSIK, DIE NICHT NUR MUSIK SIND“, S. 31.

²⁶⁵ Siehe hierzu: Margarethe Maierhofer-Lischka. „Annäherung an Klaus Langs Musiktheater“. In: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*. Wien: Hollitzer, 2019, S. 641–650.

nicht etwa Vorstellungen der Dinge, wie sie an sich selbst sind, und wie sie der pure Verstand erkennen würde, sondern es sind sinnliche Anschauungen, d. i. Erscheinungen, deren Möglichkeit auf dem Verhältnisse gewisser an sich unbekannten Dinge zu etwas anderem, nämlich unserer Sinnlichkeit beruht. Von dieser ist nun der Raum die Form der äußern Anschauung, und die innere Bestimmung eines jeden Raumes ist nur durch die Bestimmung des äußeren Verhältnisses zu dem ganzen Raume, davon jener ein Teil ist, (dem Verhältnisse zum äußeren Sinne) d. i. der Teil ist nur durchs Ganze möglich, welches bei Dingen an sich selbst, als Gegenständen des bloßen Verstandes niemals, wohl aber bei bloßen Erscheinungen stattfindet. Wir können daher auch den Unterschied ähnlicher und gleicher, aber doch inkongruenter Dinge (z. B. widersinnig gewundener Schnecken) durch keinen einzigen Begriff verständlich machen, sondern nur durch das Verhältnis zur rechten und linken Hand, welches unmittelbar auf Anschauung geht.²⁶⁶

Mit dem Kant-Zitat drückt Lang auf gleichnishafte Weise ein Grundprinzip seiner Musiktheaterästhetik aus: es geht nicht um den Nachvollzug von äußeren Sinngestaltungen oder kompositorischen Strukturen, sondern das sinnliche Erlebnis von Klang (die *sinnliche Anschauung*). Damit ist der performative, erlebnishafte Charakter von Wahrnehmung das wesentliche Moment ästhetischer Erfahrung:

Als Künstler teilt man in seiner Arbeit gefundene andere Sichtweisen und es geht nicht darum, sich selbst und seine inneren phantastischen und eskapistischen Vorstellungen und utopische Konstruktionen zu kommunizieren. Eine Funktion von Kunst kann diese Veränderung unserer Sicht sein [...]. Musik und Kunst können uns in diesen Zustand des Erlebens eines selbstvergessenen Zeitlosigkeit versetzen.²⁶⁷

²⁶⁶ Immanuel Kant, „Prolegomena. Der transzendentalen Hauptfrage Erster Teil: Wie ist reine Mathematik möglich?, in: *Kritik der praktischen Vernunft*, hier: §13

²⁶⁷ Klaus Lang. *sehen ohne augen. zum hörtheater der handschuh des immanuel*. URL: http://klang.weblog.mur.at/?page_id=43 (besucht am 01.05.2020).

Dass Langs Musiktheater dennoch eine Fülle an anderen Sinngebungen jenseits einer „reinen Anschauung“ ermöglicht, ergibt sich allerdings aus der Dichte an symbolischen Bezügen zu religiösen, philosophischen, kirchenmusikalischen und kunsthistorischen Elementen, welche in seine Werke eingearbeitet sind. Häufig wiederkehrende Bezugspunkte sind dabei die christliche Liturgie, die fernöstliche Philosophie, aber auch zeitgenössische Kunst und Musik verschiedener Kulturen.²⁶⁸

Chaya Czernowin: *Pnima ...ins innere...* (2001)

Mit ihrem ersten Musiktheater *Pnima*, das 2001 bei der Münchner Biennale für neues Musiktheater uraufgeführt wurde, erregte die israelische Komponistin Chaya Czernowin internationales Aufsehen. Laut Friedrich Geiger ist der Kern dieses Musiktheaters die Darstellung von „Grenzerfahrungen“²⁶⁹ und innerer Vorgänge im Sinne eines psychologischen Dramas, wobei dem (live-elektronisch veränderten) Klang die Funktion zukommt, emotionale Zustände abzubilden.²⁷⁰ Der zugrundeliegende Text von *Pnima* wurde dabei nicht explizit vertont, sondern fungiert als emotionaler „roter Faden“, entlang dessen die Dramaturgie sowie die Szenenabfolge gestaltet ist. Im Sinne einer postdramatischen Theaterästhetik werden die dargestellten Vorgänge quasi als emotionale Raumklang-Plastiken von den konkreten Charakteren abgelöst dargestellt. Ähnliche Verfahren verwendet Czernowin auch in ihrer zweiten Musiktheaterarbeit, *Zaide/Adama*, die als „response“ und Fortsetzung von Wolfgang Amadeus Mozarts Musiktheaterfragment *Zaide* 2005 bei den Salzburger Festspielen erschien. *Zaide / Adama*²⁷¹ bildet „keine geschlossene Ganzheit. Vielmehr geht es darum, mit Adama in Korrespondenz und Widerspruch zu einem unvollendeten historischen Werk zu treten.

²⁶⁸ Vgl. hierzu: o.A. Interview mit dem Komponisten der Konzert- und Rauminstallation „fichten“, Klaus Lang. URL: https://www.kultura-extra.de/interview_klaus_lang_fichten.php (besucht am 01.05.2020), Hanno Ehrler. *Weißes Schweigen – braune Kartoffeln*. URL: http://www.hanno-ehrlers.de/downloads/s-lang_dlr.pdf (besucht am 28.04.2020).

²⁶⁹ Friedrich Geiger. „Grenzerfahrungen. Zur Musik von Chaya Czernowin“. In: *Jüdische Musik?: Fremdbilder, Eigenbilder*. Köln: Böhlau, 2004, S. 298–302.

²⁷⁰ Jürgen Kanold. „kein libretto, keine handlung. die 7. münchner biennale geht radikal über die grenzen“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 161.2 (2000).

²⁷¹ Chaya Czernowin. *Zaide/Adama*. Mainz: Schott, 2005.

Die verschiedenen musikalischen Sphären werden ineinander verflochten und treten in einen Dialog. Dieses klangliche Zusammen- und Wechselspiel eröffnet die Möglichkeit, mit neuen Ohren in den jeweils anderen musikalischen Kosmos hineinzuhören oder auch unvorhersehbare Gemeinsamkeiten zu entdecken.²⁷² Ihre aktuelle Oper *heart chamber* (Premiere: November 2019, Staatsoper Berlin) knüpft an die psychologisierende Darstellung von *Pnima* an und thematisiert diese explizit als „Herzensbewegung“ im Inneren der Figuren. Czernowin bezieht in ihre künstlerische Sprache häufig interkulturelle Referenzen ein, was nicht nur auf ihre jüdische Herkunft zurückweist, sondern auch durch eine rege Auseinandersetzung mit verschiedenen Musiktraditionen befördert wird. Dabei spielt der Bezug zur jüdischen (religiösen) Kultur, Musik und Literatur eine wichtige Rolle, was Imke Misch im Sinne einer aktiven Identitätskonstruktion deutet.²⁷³ Auch *Pnima* verortet sich innerhalb dieses Bezugsrahmens. Charakteristisch für die Dramaturgie ihrer ersten Oper ist das Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Konkretisierung: einerseits gibt es eine Bezugnahme auf einen konkreten literarischen Stoff, der in einer bestimmten historischen Situation angesiedelt ist – David Grossmanns Roman *Stichwort Liebe*²⁷⁴ thematisiert die Erinnerungen eines Holocaust-Überlebenden – und eine narratologische Deutung in gewissem Sinne ermöglicht;²⁷⁵ andererseits wird diese Narrative nicht sprachlich auserzählt und auch strukturell nur in Grundzügen in der Komposition abgebildet: Statt „Hauptfiguren“ setzt Czernowin ein umfangreich besetztes Orchester ein,

²⁷² Text zitiert nach der Werkbeschreibung des Verlags: o.A. (Salzburger Festspiele). *Zaide / Adama*. URL: <https://de.schott-music.com/shop/zaide-adama-no220990.html> (besucht am 22.03.2020).

²⁷³ Imke Misch. „Gender, Interkulturalität, Kunstmusik. Selbstverortungsstrategien zeitgenössischer Komponistinnen“. In: *Wiederherstellen – Unterbrechen – Verändern? Politiken der (Re-)Produktion*. Hrsg. von Corinna Onnen und Susanne Rode-Breymann. Berlin: Barbara Budrich, 2018, S. 215–229, hier: S. 221.

²⁷⁴ David Grossmann. *Stichwort: Liebe*. München: Hanser, 1991.

²⁷⁵ Vgl. Eliza Brown. „A Narratological Analysis of *Pnima* ... Ins Innere by Chaya Czernowin“. Dissertation. 2015, zur Deutung des Werks im Kontext der Holocaust-Rezeption siehe Amy Lynn Wlodarski. *Musical Witness and Holocaust Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, S. 171, Golan Gur. „Composing Trauma. The Holocaust and the Commitment of the Avant-Garde in Chaya Czernowin's »Pnima ... ins innere«“. In: *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*. Hrsg. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky. Wien: New Academic Press, 2015, S. 279–290.

welches durch live-Elektronik, eine „Singende Säge“ und durch zwei Chorgruppen ergänzt wird. Daraus ergibt sich ein Setting, welches ähnlich wie in *Prometeo* ein theatrales Geschehen als symbolische Klanghandlung zwischen (textloser) Stimmlichkeit, räumlichen Klängen und Andeutungen von Sprache erzeugt.²⁷⁶ Anders als Nono schließt Czernowin eine szenische Darstellung nicht aus, gibt jedoch auch keine Ansätze zur Konkretisierung vor, was bei *Pnima* zu einer Reihe von unterschiedlichen Inszenierungen geführt hat.

1.7 Struktur der Arbeit - Kapitelgliederung

Diese Arbeit ist in zwei große Bereiche gegliedert: In den Kapiteln eins bis drei steht ein werk- und aufführungsanalytischer Zugang im Vordergrund. Es werden Mechanismen der Hörinszenierung im multimodalen Feld untersucht. Dabei wird die Ausprägung von Ästhetiken und Praktiken der Hörinszenierung innerhalb der Konzeption (Komposition und Inszenierung) ausgewählter Werke dargestellt und mit konkreten Hörerfahrungen im Kontext ausgewählter Aufführungssituationen konfrontiert, sodass sich Kohärenzen und Verschiebungen zwischen der intendierten Wahrnehmung und realen Hörerlebnissen ausmachen lassen. Die Darstellung erfolgt anhand dreier großer inhaltlicher Schwerpunkte: Im ersten Kapitel werden räumliche Aspekte der Hörinszenierung dargestellt, wobei sowohl die Auseinandersetzung mit dem konkreten Ort (*place*) als auch die Auseinandersetzung mit theatralen, musikalischen, architektonischen, künstlerischen, medialen und philosophischen Raum-Ideen und Raumästhetiken in Konzeption, Inszenierung und Aufführung (*space*) betrachtet werden. Das zweite Kapitel fokussiert die hörbare Gestaltung von Stimmen und deren Wirkung im Hör-Musiktheater. Dabei spielen Aspekte der Verklanglichung, Stimmhaftigkeit instrumentaler Klänge, der Umgang mit Sprache und Stimmklang sowie psychologische und genderspezifische Aspekte von Stimme eine Rolle. Mit dem Aspekt der Stimminszenierung verknüpft ist die Frage nach Formen der akustischen bzw. multimodalen Narrativität, welche im dritten Kapitel behandelt wird. Dabei werden sowohl narrative Potenziale der jeweiligen Libretti des

²⁷⁶ Zur Klangdramaturgie und Stimm-Inszenierung in *Pnima* siehe: Margarethe Maierhofer-Lischka. „(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czernowins *Pnima* ... ins Innere als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma“. In: *Performing Voice*. Saarbrücken: Pfau, 2019, S. 121–137.

Hör-Musiktheaters untersucht, als auch werkübergreifend nach para- und intertextuellen Erzählweisen geforscht. Das vierte Kapitel widmet sich schließlich aus einer diskursanalytischen Perspektive der Begriffsdiskussion rund um Format- und Gattungsbezeichnungen des Hör-Musiktheaters. Es werden die gewonnenen Erkenntnisse im Kontext von musiktheatralischen Gattungsdiskursen betrachtet und ausgewertet. Abschließend folgt ein Ausblick auf offene Fragen und mögliche Weiterentwicklungen der hier entwickelten Methodik und Thematik.

Kapitel 2

Zwischen Architektur, Landschaft und Theaterbühne: Raumklanginszenierungen im Hör-Musiktheater

Der Hauptunterschied besteht darin, daß [...] Musik nicht nur sie selbst sein soll, sondern gleichzeitig auch den Raum darstellt: Musik spielt eine Rolle. Sichtbares wird zu Hörbarem und dadurch in gewissem Sinne Räumliches zu Zeitlichem, denn eigentlich ist räumliches Hören nichts anderes als Hören von Zeitdifferenzen. Raum wird in der Zeit entfaltet und erst durch Zeit HÖRbar: Der auf einen Blick übersehbare Raum wird zu Bewegung in der Zeit. Der Vorgang ist also umgekehrt als gewöhnlich: wir übersetzen immer Zeit in Raum (z.B. der Weg der Zeiger auf dem Ziffernblatt der Uhren).¹

Wie mit Raum künstlerisch im Musiktheater umgegangen wird, wie er klanglich und sinnlich bespielt, gestaltet und inszeniert wird, ist nicht nur eine Kernfrage in der Gestaltung und Wirkung des Hör-Musiktheaters, sondern gleichzeitig auch eins der komplexesten und umfassendsten Themen innerhalb dieser Auseinandersetzung. Die Gestaltung und Wahrnehmung des Raums im Hör-Musiktheater enthält verschiedene Facetten, welche ich – auch wenn es immer wieder Überschneidungen und gegenseitige Beeinflussungen gibt – im Folgenden inhaltlich

¹ Lang, *sehen ohne augen. zum hörtheater der handschuh des immanuel*.

in mehrere Bereiche unterteile. Um nachzuvollziehen, welche Aspekte des Räumlichen dabei jeweils angesprochen sind, soll auch jeweils begrifflich differenziert werden, wovon gerade die Rede ist: auf kompositorischer Ebene bezeichnet „Raum“ einerseits die Ebene des (*inner-*) *musikalischen Raums* und der *Spatialisierung* als physischer Klangquellenverteilung. Raum als physische Lokalität wiederum bringt als (*konkreter*) *Ort* jeweil auch *Ortsbezug* (*site-specificity*) mit ein. Ähnlich wie der Raumbegriff wird auch der Begriff der Architektur bzw. des Architektonischen in dieser Arbeit unter verschiedenen Gesichtspunkten benutzt: Zum Einen sind damit strukturelle und ästhetische Überlegungen (hinsichtlich *architektonischer Strukturen*) gemeint, zum Anderen bezieht sich *Architektur* auf konkret gebaute, physische Räume bzw. Raumelemente. Diese inhaltliche Unterscheidungen sollen auch begrifflich, soweit möglich, nachvollzogen werden. Innerhalb dieser Unterscheidungen wird auf Begrifflichkeiten und Konzepte aus verschiedenen Disziplinen zurückgegriffen.

Das folgende Kapitel untersucht die Verbindungen von Raum und Klang, wobei zuernächst die Übertragung visueller in akustische Strukturen in der Auseinandersetzung mit architektonischem Denken eine wesentliche Rolle spielt („Sichtbares wird zu Hörbarem“). Dann steht der sinnliche Aspekt von (physischer bzw. gebauter) Klang-Architektur im Vordergrund, denn zur Auseinandersetzung mit dem vorhandenen Ort treten im Hör-Musiktheater durchaus auch eigens geschaffene szenisch-architektonische „Bühnenbilder“, die man auch als „Bühnen-Klang-Räume“ bezeichnen könnte. Damit erweitert sich die Frage nach der Bedeutung des Raums vom Klingenden und Musikalischen hin zum Audiovisuellen bzw. Multimodalen, was ich in einem eigenen Abschnitt untersuchen möchte. Ausgehend von strukturellen und konzeptuellen Aspekten der Kompositionen Nonos, Langs, Furrers und Hölszkys möchte ich mit Blick auf Erfahrungen aus spezifischen Aufführungssituationen die These überprüfen, inwiefern der Raum nicht nur die Konzeption beeinflusst (den „Raum darstellt“), sondern auch die Wahrnehmung und Bedeutungsgebung eines Hör-Musiktheaters in der jeweiligen Performancesituation verändert. Methodisch werden dabei jeweils, ausgehend vom Verständnis einer *Komposition als Inszenierung*, konzeptuelle Gesichtspunkte der musikalisch-szenischen Gestaltung erörtert und diese dann in Bezug gesetzt mit der Aufführungsperspektive, wobei Wahrnehmungserfahrungen aus verschiedenen Aufführungen einbezogen werden. Ein eigenes

Teilkapitel beschäftigt sich mit visuellen Inszenierungsaspekten, wobei in diesem Fall der Begriff der Inszenierung tatsächlich im Sinne der Bühnenraumgestaltung erscheint. Berührungspunkte mit anderen Theaterformen und Kunstgattungen, wie dem *Landscape Theatre*, der Soundscape-Komposition und dem situationistischen Theater werden relevant, wenn Naturräume, Klanglandschaften und Städte Bezugspunkte für Gestaltungs- und Wahrnehmungsweisen des ästhetischen Geschehens bilden.

2.1 Architektonischer Raum als akustische Bühne

Bezugspunkte: Musik – Architektur – Theater

Das Rauschen und die Architektur: Gegensatzpaare?

Verschiedene Flächen von Klang, die entstehen oder verschwinden, keine formalen Einschnitte, die man deuten muss. Formal keine Einheiten zu analysieren. Auch nicht die großformalen. Die Hörer sind ständig sich schillernd-veränderndem Klang ausgesetzt, der sich einer rationalen Analyse entzieht und auch entziehen soll. Es gibt eben auch eine Regenseite des Stücks - aber streng architektonisch gebaut. Fließendes - Architektonisches, Natur strukturiert durch Geist. Fließendes und Strukturiertes. Der Titel „architektur des regens“ spiegelt nichts Inhaltliches wieder, nichts metaphorisch-Beschreibendes, sondern ein Strukturprinzip.²

In seinen Überlegungen zum Verhältnis zu Architektur und Musik, die er anhand seines Musiktheaters *die architektur des regens* anstellt, verwendet der Komponist Klaus Lang einen Topos, der für das Sprechen über Musik und Architektur typisch ist: Seit der Antike gelten *structurae* und *proportiones* als Grundlage von Musik wie auch Architektur. Der Begriff des Architektonischen dient als Metapher, um Kompositionsverfahren zu bezeichnen, die sich auf die Strukturierung musikalischen Materials und musikalischer Abläufe mithilfe mathematisch-algorithmischer Verfahren beziehen – der Architekt gilt mithin als Entsprechung

² Max Nyffeler. *MICA-Interview mit Klaus Lang*. URL: <http://www.musicaustria.at/node/327> (besucht am 01.05.2020).

des planenden Komponisten.³ Nach der Lehre der Proportionierungen wurden nicht nur architektonische Maße gestaltet, sondern auch Stimmungssysteme und Intervallverhältnisse in der Musik. Auf der Seite der Wahrnehmung ist einer solchen Kompositionsweise die Idee eines *strukturellen*, „architektonischen“ Hörens zugeordnet, das ein Musikwerk als „dramatisierte Struktur“⁴ versteht, welche aufgrund von musiktheoretischem und musikgeschichtlichem Wissen hörend rekonstruiert werden kann.⁵ Die damit verbundene Zahlenmystik – die Zuschreibung symbolischer Bedeutungen zu einzelnen Zahlen oder Proportionen – ist ein Phänomen, das auf Künstler*innen aller Zeiten starke Faszination ausgeübt hat.⁶ Zu den bekanntesten mathematischen Proportionen, welche sowohl in Architektur und Bildender Kunst als auch in der Komposition bedeutsam ist, zählt der Goldene Schnitt und die damit verwandte Fibonacci-Reihe. Dabei handelt es sich um eine rekursive Zahlenfolge, die jeweils aus der Addition zweier benachbarter Glieder entsteht: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 35, ... Die Teilungsverhältnisse der Zahlen aus der Fibonacci-Folge nähern sich progressiv dem Goldenen Schnitt an.⁷ Oft werden solche Proportionen in der Perzeptionsforschung als eine Universalie der

³ Max Haas. *Musikalisches Denken im Mittelalter – Eine Einführung*. Berlin: Peter Lang, 2007, S. 147.

⁴ Martin Kaltenecker. „Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der *musique concrète instrumentale*“. In: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter. Saarbrücken: Pfau, 2008, S. 101–126, S. 115.

⁵ Zur Kritik und Weiterentwicklung dieses Hörbegriffs vgl.: Christian Utz, *Wahrnehmung*, in: LexNM, S. 600–609 sowie: Utz, „Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik“

⁶ Zur Zahlensymbolik innerhalb der Musik verschiedener Epochen siehe Leopold Brauneiss. *Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung: zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt*. Berlin: Peter Lang, 1997. Obwohl lange Zeit ein fester Topos in der Deutung von Barockmusik, wird die Bedeutung von Zahlensymbolik insbesondere in Werken Johann Sebastian Bachs inzwischen vermehrt angezweifelt. (Vgl. Arend Hoyer. *Was Musik andächtig macht. Drei Leipziger Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, liturgiewissenschaftlich unter die Lupe genommen*. Zürich: Theologischer Verlag, 2018, S. 44, Anm. 162)

⁷ Während harmonische Teilungen wie die Fibonacci-Reihe zu den klassischen Proportionsverfahren zählen, kommen vor allem ab dem 20. Jahrhundert auch stochastische und algorithmische Verfahren in der Musik zur Anwendung. Siehe: Handschick, *Musik als "Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung": Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, S. 194 f. Helga de la Motte-Haber. *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*. Laaber: Laaber Verlag, 2000, S. 107, André Baltensperger. *Iannis Xenakis und die stochastische Musik*. Bern: Haupt, 1996, S. 523 f.

Wahrnehmung oder als Wahrnehmungskonstante bezeichnet.⁸ Formen und Abläufe, die nach solchen Prinzipien gebaut sind, werden als geordnet empfunden, da sie eine Beziehung zwischen „Gestalt und Struktur“ herstellen, Zusammenhänge zwischen Einzelmomenten und dem Ganzen herstellen und laut Helga de la Motte statt eine „direkt reflexive Wahrnehmung“⁹ eine multimodale Wahrnehmungsweise ansprechen:

Viele Komponisten haben diesem Strukturprinzip vertraut, das letztendlich mit einem algorithmischen pythagoreischen Denken darin übereinstimmt, dass der Unterschied zwischen verschiedenen Kategorien der Anschauung, zwischen Hören und Sehen, negiert wird. Der Aufteilung der Wahrnehmung in verschiedene Sinnesbereiche ebenso wie dem Unterschied der zeitlichen und räumlichen Orientierung wird eine dahinter stehende allgemeine Ordnung entgegengestellt.¹⁰

Die Verwendung von solchen Strukturprinzipien mit „nicht mediengebundene[r] Bedeutung“¹¹ im Komponieren bzw. künstlerischen Gestalten stellt also ein Mittel dar, um Zusammenhänge zwischen Konzeption und sinnlicher Wahrnehmung, Sehen und Klang herzustellen und in diesem Sinne ein synästhetisches

⁸ „Dennoch gelingt es unserem visuellen Wahrnehmungs- und Deutungsfluss, diese unterschiedlichen Erscheinungsformen an gemeinsame zugrundeliegende Objektidentitäten zu knüpfen und damit konstante Objekt- und Umweltrelationen innerhalb der Weltwahrnehmung zu erzeugen (Form-, Größen-, Farb-, Helligkeits-, Orientierungskonstanz). Das Phänomen der Wahrnehmungskonstanz kann aus unterschiedlichen anderen Prinzipien heraus begründet werden, etwa aus den Prinzipien der Abstraktion und Analogie, auch in Zusammenhang mit antizipierenden und rückschließenden morphodynamischen Deutungen.“ (Michael Heinrich. *Metadisziplinäre Ästhetik. Eine Designtheorie visueller Deutung und Zeitwahrnehmung*. Bielefeld: transcript, 2019, S. 50 f.

⁹ Handschick, *Musik als "Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung": Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, S. 195 f., S. 206.

¹⁰ Helga de la Motte-Haber. „Anregungen mathematischen Denkens für die Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Wissenschaft, Technik, Kunst: Interpretationen, Strukturen, Wechselwirkungen*. Hrsg. von Eberhard Knobloch. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1997, S. 53–64, S. 60.

¹¹ Helga de la Motte-Haber. „Iannis Xenakis: Musikalische Architektur und architektonale Musik“. In: *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts: zum Weiterwirken der Wiener Schule*. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien: Böhlau, 2002, S. 160–169, S. 162.

Wahrnehmen zu erzeugen. Solche Verfahren kommen nicht nur in der Musik zur Anwendung, sondern spielen auch in der Forgebung von klassischen Dramen-texten eine Rolle¹² und in der Praxis des postdramatischen Theaters. So verwenden die italienische Theatergruppe Societas Raffaele Sanzio in der Strukturierung ihrer Performances nicht nur klassische Proportionen wie die Fibonacci-Reihe, sondern im Performancezyklus *Tragedia* wurden sogar Patterns aus der DNA-Sequenz einer Ziege in visuelle, klangliche und zeitliche Elemente umgesetzt, die den szenischen Vorgängen Kohärenz verleihen sollen:¹³ „...Everything must appear necessary, linear and logical. Something inflexible, something invincible, because already „inside“ the thing.“¹⁴ Die Künstler verstehen ihre Arbeitsweise als moderne Analogie zur mittelalterlichen *ars combinatoria*, was darauf hinweist, dass ihr Theaterverständnis durchaus Analogien zu demjenigen des Hör-Musiktheaters hat, wenn Luigi Nono beispielsweise die Verbindung von strukturellem, räumlichem, klanglichem und szenischem Denken in *Prometeo* auf ganz ähnliche Weise beschreibt: „Considerazioni multiple che ne derivano, pensieri compositivi, rituali, e no, si differenziano. Suoni, materiali vari, spazi architettornici inventano l’*ars combinatoria*.“¹⁵

Die Bedeutung von Architektur für die Gestaltung und das Erleben von Hör-Musiktheater äußert sich also zum einen darin, dass mathematische Verfahren

¹² Erika Fischer-Lichte. „Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des *Prinz Friedrich von Homburg*“. In: *Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001, S. 151–164.

¹³ „This is a semi-staged concert [...] Here, [...] vocal material was derived from the reording of the movements of a goat (the poet) across a carpet printed with the symbols of its own DNA, [...]“ so die Beschreibung einer Performance eines Ausschnitts aus *Tragedia* der Societas Raffaele Sanzio. (Claudia Castellucci u. a. *The Theatre of Societas Raffaele Sanzio*. London / New York: Routledge, 2007, S. 47)

¹⁴ Ebd., S. 48.

¹⁵ Luigi Nono. *Verso Prometeo. Frammenti di diari*. in: Programmheft Venedig, S. 7-16. Hg. Massimo Cacciari, Mailand: Ricordi. 1984, S. 15. Die Societas Raffaele Sanzio wurde in den frühen 1980er Jahren in Italien bekannt als eine der prononciertesten Vertreter des zeitgenössischen Theaters, die in ihren ortsspezifischen Performances einen hohen Stellenwert auf Musik und Klang legten und dabei mit quasi-oratorischen Formen des Sprech-Chor-Theaters arbeiteten. Dass es Parallelen in Format, Sujet und Struktur zwischen dem Performancezyklus *Tragedia* und Luigi Nonos *Prometeo* gibt, muss nicht auf eine direkte Bezugnahme hindeuten. Jedoch ist zu betonen, dass Nono sich zeitlebens aktiv mit zeitgenössischem Theater auseinandersetzte und solche Arbeitsweisen damit als Teil eines übergreifenden ästhetischen Diskurses im italienischen Theater des 20. Jahrhunderts gedeutet werden können.

und Strukturen verwendet werden, um medienübergreifende synästhetische Erfahrungen des Sehens, Hörens und Raumerlebens zu stimulieren. Im Folgenden möchte ich die kompositorische Anwendung und die sinnliche Resonanz solcher Strukturen beispielhaft anhand von Werken und Aufführungen Klaus Langs, Luigi Nonos und Beat Furrers nachvollziehen. Dabei werden zunächst strukturell-kompositorische Aspekte analytisch herausgearbeitet und diese dann auf ihre sinnliche Wirkung in der Performancesituation hin betrachtet. Anhand von Vergleichen mit verwandten Konzeptionen arbeite ich heraus, inwieweit sich die Auseinandersetzung mit Architekturprinzipien im Hör-Musiktheater auf Positionen aus der zeitgenössischen Musik und dem Theater bezieht und wo sie darüber hinaus eigene Akzente setzt.

2.1.1 Das Lesen des Raums: strukturelle Architekturbezüge in *Prometeo*

Die Beschäftigung mit Raumstrukturen und deren akustischer Qualität bildete den Ausgangspunkt für Luigi Nonos *Prometeo*.¹⁶ Nach ersten verworfenen Ideen für eine Klangperformance, welche ganze Teile der Stadt Venedig¹⁷ bespielen hätte sollen, entwickelte Nono das Konzept für seine Hörtragödie in Auseinandersetzung mit den architektonischen und akustischen Eigenschaften von Kirchen und antiken Theatern. Was ihn dabei faszinierte, war die Entsprechung zwischen visueller und klingender Geometrie:

Die unendliche architektonische Verschiedenartigkeit dieser 'Tempel'!
[...] Die Einheit des geometrisch geordneten Raums wurde an diesen
Orten entlang den Erzeugern von mehrdeutigen Geometrien aufge-
brochen ...in der Basilica San Marco ... geh, lauf herum und entdeck

¹⁶ „Ich bin in Burgen, in Kultstätten anderer Religionen gegangen. Überall habe ich untersucht, wie sich das Verhältnis zwischen Klang, der sich ausbreitet, Klang, der Raum erschafft und verschiedenen Räumen, die verschiedene Klangkombinationen erzeugen, verändert. Ich habe die Vertikale, die Horizontale, die Gleichzeitigkeit der Klänge untersucht.“ (Luigi Nono, in: *Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l'uomo. Intervista di Alberto Singaglia*, in: *La Stampa* (22.09.1984), zitiert nach: Angela Ida de Benedictis und Veniero Rizzardi, Hrsg. *Luigi Nono. Scritti e colloqui*. 2 Bde. Milano: Ricordi, 2001, Bd. 2, S. 335.

¹⁷ Siehe hierzu näher in Kap. 2.1.3

immer neue Räume, aber du *fühlst* sie, anstatt sie nur zu lesen, du *hörst* sie, auch wenn keine Musik da ist...¹⁸

Das Erlebnis von sinnesübergreifenden Strukturen ist mithin als eine Grundlage für ein Musiktheaters-als-Raum zu sehen: Die Übertragung der *mehrdeutigen Geometrien* in den Raum der Komposition geschieht bei Nono nicht nur innerhalb des *musical space*, beziehungsweise des musikalischen Materials, sondern auch unter Einbezug des konkreten Aufführungs-Ortes (der Kirche San Lorenzo) auf der Ebene der *spatialization*. Nono erarbeitete sich, wie sich anhand der Skizzen zu *Prometeo* nachvollziehen lässt, eine Reihe von klangräumlichen Situationen bzw. Gestalten, die er in der Komposition in Form von wiedererkennbaren Klanggesten einsetzte. Diese werden mit Bedeutungen belegt und erhalten damit eine semantische Funktion als Klang-Raum-Topoi. In Nonos Klang-Raum-Topologie finden sich zahlreiche architektonische Elemente – Fenster (*finestre*), Boden (*fondo*), Decke (*soffitto*), aber auch die Erfahrung der *mehrdeutigen Geometrie* des Stadtraums in Venedig spiegelt sich im Begriff des *rotto* (it.: zerrissen, kaputt), mit dem Nono die Unregelmäßigkeit von Formen und Strukturen bezeichnet.¹⁹ Gerade weil der Topos des *rotto* für die Form und Klangdramaturgie des *Prometeo* eine zentrale Rolle spielt, kann man Nonos Arbeit mit Klang und Raum im *Prometeo* zu Recht als Heterotopie²⁰ bezeichnen.

Der Umgang mit Raum und Klang ist für Nono ein sinnliches Tun, ein *Fühlen, Hören, Lesen*²¹ – Architektur hat also nicht allein strukturelle Bedeutung, sondern hat essenziell eine performative Qualität, die sich in der Aneignung von San Lorenzo als Theater-Raum spiegelt. Diese anthropologische Funktion von Architektur wurde in der Architekturtheorie damals zum Beispiel von Le Corbusier stark gemacht, dessen Gedanken auch in der zeitgenössischen Musik einen

¹⁸ Geiger und Janke, *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, S. 203.

¹⁹ Vgl. hierzu besonders die Abbildungen der Skizzen in Cecchetto und Mastinù, *Nono Vedova. Diario di bordo. Da „Intolleranza 1960“ al „Prometeo“*.

²⁰ Santini, „Multiplicity — Fragmentation — Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice“.

²¹ Vgl. Nono 1959, 1984, in: Geiger und Janke, *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, S. 185 ff.

starken Einfluss auf „das Bewusstsein des Jahrhunderts für Formbildung“ ausübten.²² Le Corbusier beschäftigte sich mit Proportionierungen, um strukturelle Beziehungen zwischen Architektur und Wahrnehmung herzustellen.²³ Er lehnte „das additive System als Wurzel des Schematismus“ in der Architektur ab und suchte nach „Lebendigkeit und Einmaligkeit.“ Mit Bezug auf die Proportionen des menschlichen Körpers entwickelte er den Modulor, eine Proportionslehre, die eine Wahrnehmungsentsprechung zwischen Mensch und Raum herstellen sollte.²⁴ Dieser Bezug zwischen Mensch und (urbanem) Raum wurde auch von Henri Lefebvre fortgedacht, für den sich Strukturen (Maße, Wiederholungen, Differenzen) auf vielfältige Weise äußern – nicht nur in Gebäuden, sondern auch in Lebensrhythmen, Bewegungen, Musik, politischen Bewegungen. Rhythmen dienen als multimodale Universalien, die für wahrnehmbaren Sinn und Zusammenhang sorgen können, und deren Studium er als *Rhythmenanalyse* bezeichnet: „From the beginning, this theme imposes itself: What is repetition? What is meaning? How, when and why are there micro and macro restarts, returns to the past, in works and in time? ...“²⁵ Dahingehend kann man die Inszenierungsweise des architektonischen Raums bei Nono als *Polyrhythmie* bezeichnen.²⁶ Die Überlagerung verschiedener Elemente, Proportionen und Strukturen als *Polyrhythmie* äußert sich auf so gut wie allen Ebenen der musikalischen Komposition, der Spatialisierung und der formalen Disposition; die Entsprechung von räumlich-architektonischen und räumlich-musikalischen Rhythmen schafft dabei Wahrnehmungskonstanz. Damit ist ein Grundsatz dieser Art von Rauminszenierung die Selbstähnlichkeit – wie beim Betrachten eines Fraktals treffe ich in einer Aufführung, wohin ich blicke und höre, auf sich ähnelnde, entsprechende Strukturen.

²² Rudolf Frisius. *Karlheinz Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk*. Mainz: Schott, 1996, S. 267.

²³ Nono beschäftigte sich zeitlebens intensiv mit Architekturtheorie, wie der umfangreiche Bestand an Literatur zu diesem Thema in seiner Bibliothek bezeugt.

²⁴ Vgl. Le Corbusier. *Der Modulor. Nachdruck der Originalausgabe*. Übers. von Richard Herre. München: DVA, 2013; Rudolf Wienands. *Rudolf Wienands Grundlagen der Gestaltung zu Stadt und Stadtbau*. Basel: Springer, 1985, S. 157.

²⁵ Lefebvre, *Rhythmanalysis*, S. 17.

²⁶ Zur Entsprechung solcher Mikro- und Makrorhythmen in einer Komposition vgl. auch die Analyse der Raumdramaturgie in *FAMA* in Kapitel 2.2.2.

Eine sehr häufig auftretende mathematische Struktur dabei ist der Goldene Schnitt. Der Goldene Schnitt ist zentrales Element der barocken Kirchenarchitektur und gliedert beispielsweise die vertikale Proportionierung der Säulen und Fenster. Die Anwendung des Goldenen Schnitts im Kontext von Nonos szenischer Komposition erzeugt insbesondere in Verbindung mit dem Erlebnis eines nach diesen Gesetzmäßigkeiten strukturierten Raums – dazu zählen besonders San Lorenzo als konzeptioneller Ausgangsort, aber auch andere historische Kirchen- und Theaterbauten wie die Salzburger Kollegienkirche oder das barocke Teatro Reggio in Parma²⁷ – konzeptuelle und sinnliche Entsprechungen zwischen der visuellen Rhythmik des Aufführungsraums und der Klang-Zeit-Raumstruktur der Performance. Nono geht sogar so weit, in diese Identifikation von Raum und Komposition seine eigene Person einzubeziehen:

Ich habe mich in der Tat gefühlt, als ob mein Kopf San Lorenzo *wäre*, ich habe mich vollständig vom Kirchenraum [...] einnehmen lassen, von den Resonanzen, von der Stille, und während ich dies alles hörte, habe ich versucht, Klänge zu finden, die diesen Raum und die Stille zu deuten und zu entdecken vermochten, die Klänge, die dann zum *Prometeo* geworden sind.²⁸

Der *Prologo* ist als Exposition zu verstehen, in der wesentliche Elemente der Klangraumdramaturgie vorgestellt werden, die später in gewandelter Form wieder auftauchen. Neben rhythmischen Dauern in einzelnen Stimmen, die sich nach

²⁷ Das Teatro Reggio zeigt in besonderer Weise die Analogie zwischen Kirchen- und Theaterraum, aus welcher Nono den Grundgedanken seiner Hörtragödie entwickelte. Lange für die Öffentlichkeit gesperrt, wurde es vor wenigen Jahren wieder eröffnet, und bereits zu Nonos Lebzeiten gab es Überlegungen, in diesem Raum ein gleichsam dauerhaftes Zuhause für den *Prometeo* zu schaffen, welche unter Anderem durch den Dirigenten Claudio Abbado, der auch die Uraufführung geleitet hatte, befördert wurden. (Gespräch mit Alvisse Vidolin, Mai 2017) Die Aufführung 2017 im Teatro Reggio kann daher nicht als eine weitere zufällige Aufführungssituation betrachtet werden, sondern kann als eine Raumsituation betrachtet werden, in welcher sich räumliche Aspekte äußerten, die Nono auch in ähnlicher Weise in der Uraufführungssituation verwirklicht sah. Dadurch, dass ich eine Aufführung in Parma miterleben durfte, kann ich mich bei der Beschreibung der räumlichen Aufführungserlebnisse also auf eine Erfahrung stützen, die zumindest teilweise den vom Komponisten intendierten räumlichen Erfahrungsmöglichkeiten nahekommen könnte.

²⁸ Alessandro Tamburini. „Dopo Prometeo. Intervista di Alessandro Tamburini“. In: *Strumenti musicali* (1984), S. 96–99, dt. Übersetzung in: Geiger und Janke, *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, S. 208

Zahlen der Fibonacci-Reihe bemessen, ist der Gesamtablauf nach dem Goldenen Schnitt proportioniert. So sind die einzelnen Abschnitte, die jeweils durch Chor- und Solisteneinsätze markiert werden, in ihrer Länge auch als Vielfache von Fibonacci-Zahlen gestaltet. Besonders die Zahl 13²⁹ spielt eine zentrale Rolle: Die Orchestergruppen sind jeweils mit dreizehn Instrumenten besetzt, und die Längen der einzelnen Formteile entsprechen Vielfachen von 13. Die im *Prologo* etablierten Elemente werden im Verlaufe des Stücks in verändertem Kontext wieder aufgenommen.³⁰ Nonos Äußerungen deuten darauf hin, dass der Komponist zwar Strukturen wie den Goldenen Schnitt und die Fibonacci-Reihe als Gestaltungsmittel verwendete, der Fokus seines Interesses aber mehr auf den Unregelmäßigkeiten und damit auf sinnlich-atmosphärischen und dramaturgischen Aspekten lag: „there are constant reminders to ‘differentiate structures’ and to ‘vary the succession’. Certain structures should return, varied, as ‘pillars’. The traces of serial thinking are less in the materials themselves than in the way Nono establishes a conceptual space for composing.” Nono erstellt in seinem Arbeitsprozess „lists of possible materials , parameters and processes are grids that that allow him to plot movement across the field of action that affords the work. Having established this, he is free to think architecturally and poetically.”³¹ Wie gesagt, steht die sinnliche Wahrnehmung in Nonos Komponieren im Vordergrund. Dazu gehört auch, dass Proportionen nicht überall streng gehandhabt werden, sondern – wie bereits in Nonos frühen seriellen Kompositionen³² – räumlich-dramaturgische Überlegungen in die Strenge der Struktur eingreifen. Wenn man den Formablauf des Prologs betrachtet, fällt bei genauem Hinsehen auf, dass die Proportionen nicht überall genau gehandhabt sind, sondern dass

²⁹ Die Auswahl der Zahl 13 ist auf verschiedenen Ebenen als symbolisch zu bezeichnen: Prometheus muss 13 Jahre warten, um befreit zu werden. Daneben symbolisiert die 13 in der christlichen Symbolik die Dreieinigkeit (in der Nebeneinanderstellung von 1 und 3). Außerdem ist die 13 nicht nur als Element in der Fibonacci-Reihe enthalten, sondern auch in le Corbusiers Modulor-Reihen.

³⁰ So lässt Nono im *Stasimo primo* unter Anderem das Anfangsmotiv des Fernchores („Gaia“) in Text und Musik wieder erscheinen. (Für eine detaillierte Analyse siehe: Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, S. 107-11)

³¹ Jonathan Impett. *The Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. New York: Routledge, 2019, S. 221-275, hier: S. 224.

³² Guerrero, „Serial Intervention in Nono’s *Il canto sospeso*“.

es Überschneidungen, Überblendungen von Klangaktionen gibt. (Siehe Abbildung B.3) Das hat damit zu tun, dass die Komposition des *Prometeo* ein Prozess war, der als performative Aneignung eines bestimmten Ortes stattfand, und der sich – wie die zahlreichen Berichte über den langwierigen Probenprozess und die vielen Umarbeitungen der Partitur bis zur letzten Fassung in 1985 bezeugen – bis in die Probenarbeiten zur Uraufführung und darüber hinaus fortsetzten. Das Spannungsfeld zwischen einem sinnlichen Erforschen des Raums und dem Komponieren als planendem, strategischen Vorgehen spiegelt sich in den Aussagen Nonos und Hans Peter Hallers:

Die Art der Verbindungen, die sich bisher zwischen den Klängen herstellten, der Raum, der jene Kompositionen [gemeint sind die Vorläufer zu *Prometeo*, Anm.d.A.] bestimmte, der Raum, der sich hören ließ und der mich hören ließ: ich fühle, dass all das unendlich begrenzt ist, *es reicht dem Prometeo nicht!* ... zwischenzeitlich geschieht schon jene Maßarbeit, welche das *Werk* dennoch ausdrücken muss.³³

10.09.1984 [...] 16:00 Uhr, Probe mit 3 Solo-Streichern (Viola, Cello, Kontrabass). Die Besetzung ist von „Guai ai geledi mostri“ her bekannt, wir müssen die vorbereiteten Filtereinstellungen ergänzen, um in den veränderten Akustikverhältnissen das Klangkontinuum zu realisieren. Leider wenig Zeit – kaum Ruhe im Raum. Weit schwieriger wird die folgende Chorprobe. Nono führt die Sänger zuerst in die Raumakustik ein, was zum besseren Dynamikverständnis hilft. 4-faches Pianissimo ist eine relative Bezeichnung für die möglichst kleine Dynamik, in diesem Raum kann man dieses äußerste Pianissimo noch hören!!! Die elektronische Klangumformung ist nur bis mezzo-forte richtig hörbar, danach überdeckt der Außenraum alle klanglichen Feinheiten. Man lernt täglich dazu. Bleibt nur noch die große Unbekannte: wie werden die vier Orchester (13 Musiker pro Orchester) im diesem Raum klingen?³⁴

³³ Geiger und Janke, *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, S. 205.

³⁴ Hans Peter Haller. *Luigi Nono Prometeo, die letzten sechs Wochen vor der Uraufführung in Venedig*. URL: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/Tagebuch.html> (besucht am 01.05.2020). Neben Haller äußert sich auch André Richard in ähnlicher Weise, siehe: André

Die Erarbeitung *Prometeo* zeigt sich also als ein performativer Prozess des Erprobens verschiedener Möglichkeiten, der in der Uraufführung 1984 nur einen vorläufigen Zwischenstand erreicht – und der sich im Wahrnehmungsraum jeder Aufführung spürbar fortsetzt, weil sich aus den Widersprüchen und Herausforderungen des Arbeitsprozesses eben jene Spannung ergibt, welche zum Erscheinen immer neuer Bedeutungen führt. Die theatrale Qualität dieses Wahrnehmungsraums *Prometeo*, so lässt sich mit Lehmann anschließen, entsteht dabei genau in der Unregelmäßigkeit der „zentrifugalen“ Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999, S. 285 Raumgestaltung, die sowohl in der Komposition als auch im Realraum angelegt ist, und damit im Eindruck einer Aufführung in San Lorenzo besonders deutlich spürbar gewesen sein muss: In Nonos Ansicht verkörpert die Stadt Venedig als Ganzes bereits das Asymmetrische. „Wichtig für mich in meinem Denken und Sehen und Leben ist das asymmetrische Moment. In Venedig gibt es nur einige Sachen, die symmetrisch sind [...]. Auf Wasser baut man ganz anders.“³⁵ In der räumlichen Disposition der Kirche San Lorenzo ist die Asymmetrie des *rotto* in besonderer Weise durch die Plazierung des Altars gegeben, der sich inmitten des Raums befindet. Er unterbricht die Klänge und Blicke ähnlich wie ein Raumteiler und schafft dadurch, um mit Zumthor zu sprechen, atmosphärische „Stufen der Intimität“ in der Spannung der Raumteile zueinander.³⁶ Diese „Stufen“ werden in der räumlichen Disposition (*spatialization*) des *Prometeo* physisch umgesetzt, wo die Performer*innen auf mehreren Höhen unregelmäßig – Nono und Piano verwenden für diese Raumstruktur auch den Begriff der „Insel“³⁷ – in Grüppchen verteilt sind.

Richard. „Am Rande der „tragedia dell’ ascolto““. In: *Der Fünfte Kontinent*. Hrsg. von Salzburger Festspiele. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2011.

³⁵ Geiger und Janke, *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, S. 206.

³⁶ Zumthor, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, S. 51.

³⁷ Vgl.: Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, S. 182, Renzo Piano, *Prometeo: uno spazio per la musica*, in: Massimo Cacciari, Hrsg. *Programmheft Prometeo*. Venedig, 1984, S. 55-62. Die Insel als Raumtopos findet auch eine Entsprechung im Modus des *archipelagischen* Hörens, siehe Abschnitt 2.1.3

Dadurch entsteht eine Raumstruktur, die an das „Podienklavier“ Werner Ruhnaus gemahnt.³⁸ Innerhalb des *musical space* äußert sich das Prinzip der Asymmetrie nicht nur auf der Makroebene in der „zerrissenen“ Formanlage – Nono verschränkt hierbei Formteile der griechischen Tragödie mit anderen Elementen – sondern auch auf der Mikroebene innerhalb der Einzelsätze.³⁹ Auf der sinnlichen Ebene äußern sich Wahrnehmungen der Asymmetrie als ein Suchen, ein Abtasten, das von Beginn an im Prolog durch die unvermittelt und blockhaft aufeinandertreffenden Raum- und Klanggestalten und Textfragmente als Wahrnehmungsdisposition aufgerufen wird, weil durch die Unterbrechungen in Raum, Klang und Zeit die Expektanz des musikalischen Verlaufs irritiert wird⁴⁰ und mich genau dadurch wiederum auf das Erleben meiner eigenen Wahrnehmung zurückwirft.⁴¹ Diese Wahrnehmungsweise, so kann man annehmen, konnte eben in der Aufführungssituation in Venedig ganz besonders betont werden, weil der Aufführungsort und das Werk eine Feedbackschleife bilden, welche die performative Qualität von beiden verstärkt und dadurch zu Einem Überschuss an symbolischen Bedeutungen führt.

³⁸ Ruhnaus Bühnenkonzept entstand in Auseinandersetzung mit den Ideen Adolphe Appias zur Musikalisierung des szenischen Raums durch Architektur. (Prangen, *Szenosphäre und Szenotopie. Künstlerische Forschungen zur Raumwahrnehmung und -struktur der Szenografie*, S. 69) Bereits seit seinem ersten Musiktheater *Intolleranza 1960* beschäftigte sich Nono mit den theatralen Raumentwürfen von Appia und dessen Zeitgenossen. (Siehe: Lehmann, *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater Politik und Ästhetik in Luigi Nonos musiktheatralen Arbeiten zwischen 1960 und 1975*, S. 109-132, Lana Zickgraf. „Zwischen venezianischer Mehrchörigkeit und russischer Theateravantgarde: Luigi Nonos azione scenica“. In: *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*. Hrsg. von Friedrich Geiger und Andreas Janke. Münster: Waxmann, 2015, S. 55–80, Benedictis, „Intolleranza 1960 di Luigi Nono: opera o evento?“)

³⁹ Siehe hierzu: Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, S. 201; Jeschke verweist speziell auf die Skizzen Nonos in ALN 51.02.

⁴⁰ Der Expektanzbegriff bezeichnet in der Psychologie den menschlichen Erwartungshorizont. Zur musikalischen und musiktheoretischen Bedeutung der Expektanz für das Hören siehe: Motte-Haber, „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik: Überlegungen zum Expektanzbegriff“, Utz, „Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik“.

⁴¹ Nono fasste diesen Prozess mit dem Begriff des Wanderers, siehe: Edmond Jabès, Luigi Nono und Massimo Cacciari. *Migranten*. Hrsg. von Nils Röllner. Berlin: Merve, 1995, Häusler, „Exemplarisches Unterwegssein: Luigi Nono“.

Das Erlebnis eines Raums ohne Zentrum kann sich jedoch auch unabhängig vom Einfluss einer spezifischen Aufführungssituation durch die musikimmanenten Potenziale der Klangraumgestaltung manifestieren, welche auf den jeweils vorhandenen Seh-Raum treffen.⁴² Dabei sorgt die Schichtung verschiedener Klang- und Raumcharaktere dafür, dass klare Ordnungen und Proportionierungen in der Wahrnehmung überlagert werden und eine Spannung zwischen Innen (Hören) und Außen (Sehen) entsteht. Ein Beispiel für solch einen Moment, in welchem die atmosphärische Qualität eines flüssigen Klangraums besonders stark mit der wahrgenommenen Statik des visuellen Raums kontrastiert, findet sich im *Hölderlin*-Abschnitt. Dort treten die Solobläser (Flöte, Klarinette) in eine Dialog mit den Solostimmen. Durch die live-elektronische Klangbearbeitung (Vocoder, Delays und mikrotonale Transpositionen), sowie durch die elektronische Spatialisierung mithilfe des Halaphons⁴³ entsteht der Eindruck eines „Klangstrudels“ im Raum. Dies geschieht durch den Einsatz des Halaphons, wobei die Instrumental- und Vokalstimmen in zwei gegenläufigen Richtungen innerhalb des mittleren Lautsprecherkreises „bewegt“ werden.⁴⁴ Die Kreisbewegung baut sich innerhalb des Abschnitts langsam auf und intensiviert sich, um schließlich

⁴² Jeannie Guerrero deutet an, dass Nonos Raumdenken in *canto sospeso* bereits auf die Entwicklung des *suono mobile* hindeutet, der sich unter Anderem im elektronischen Part des *Prometeo* verwirklicht. (Guerrero, „Serial Intervention in Nono’s *Il canto sospeso*“)

⁴³ Das Halaphon als Raumklang-Effektgerät wurde in Zusammenarbeit mit Nono und Hans-Peter Haller (die Namensgebung beruht auf dem Akronym des Namens Hallers und Peter Lawos, der als Ingenieur an der Konstruktion zahlreicher neuer Audiogeräte Anteil hatte) entwickelt und gilt als wichtiger Bestandteil des *signature sounds* für Nonos Spätwerk, da Nono sich in all seinen Werken, die ab den späten 1970er Jahren in Zusammenarbeit mit dem Freiburger Experimentalstudio entstanden, dieses Klingeffekts bedient. (Vgl.: Hans Peter Haller. *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989: die Erforschung der elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*. Baden-Baden: Nomos, 1995, Bd. 1, S. 77, Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, S. 216, Martha Brech und Henrik von Coler. „Aspects of Space in Luigi Nono’s ‘Prometeo’ and the Use of the ‘Halaphon’“. In: *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*. Hrsg. von Martha Brech und Ralph Paland. Bielefeld: transcript, 2015, S. 193–204)

⁴⁴ Die Illusion von Klangbewegung im Raum wird dabei durch eine akustische Illusion erzeugt, die durch das langsame Überblenden von Lautstärkepegeln zwischen den einzelnen Lautsprechern entsteht. Während Nono das Halaphon sehr affirmativ als Teil seiner Raumklangpraxis nutzte, waren andere Komponisten wie Pierre Boulez nicht völlig überzeugt von dessen Möglichkeiten und Wirkung. (Siehe: Agnieszka Roginska und Paul Geluso, Hrsg. *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio*. New York: Taylor & Francis, 2017; Kathleen Coessens. *Experimental Encounters in Music and Beyond*. Leuven: Leuven University Press, 2017, S. 147 f. Javier Alejandro Garavaglia. „Raising Awareness about Complete Automation of Live-Electronics“. In: *Auditory Display: 6th International Symposium*,

gegen Ende abzuebben. Der Eindruck der Bewegungsdynamik wird nicht nur durch die Schnelligkeit der elektronischen Klangbewegung, sondern auch durch die Stimmführung erzeugt, die zunächst einen langsamen Anstieg und schließlich ein gemeinsames „Hinabsinken“ vollzieht.

Jedesmal, wenn ich eine Aufführung des *Prometeo* erleben darf, empfinde ich diesen Moment als sehr körperlich: der kreisende Klang lässt mich zuerst schwindlig werden, weil die Bewegung immer schneller zu werden scheint und ich mit den Augen und Ohren nicht mehr ausmachen kann, wer von wo gerade Klang produziert. Und jedesmal schließe ich irgendwann die Augen und lasse mich in den Strom sinken, der zuerst eine Art Aufwärtsbewegung zu vollführen scheint und dann mit dem Langsamerwerden auch im Raum hinabzutauchen scheint. Es ist bezeichnend, dass genau dieser Moment in so gut wie allen Rezensionen und Aufführungsberichten, die zu Aufführungen des *Prometeo* existieren, besonders zur Geltung kommt.⁴⁵ Dabei wird gerade das Raumklangerlebnis als besonders intensiv, räumlich-immersiv, körperlich und emotional ergreifend beschrieben. Was an dieser Klangrauminszenierung als „spannend“ oder besonders ergreifend erlebt wird, ist der „progressive loss of clarity“, den Nielinger-Vakil unter anderem in den ansteigenden Intervallen und den Raumbewegungen der elektronischen Klänge ausmacht,⁴⁶ die in Kontrast mit dem statischen Seheindruck des vorhandenen Raums treten und diesen sukzessive überschreiben. Diese Intensität produziert die Raumklanginszenierung aus der Überlagerung verschiedener Wahrnehmungspotenziale und deren besonderer Kohärenz bzw. spezifischer Spannung. Mit Zumthors Worten entsteht hier eine besondere Atmosphäre der räumlichen Intimität aus der Spannung zwischen Klangraum und visuellem Raum, die ich als ein intensives Eintauchen in den Klang, als ein sich hingebendes Wahrnehmen, erlebe. Kohärenzen in der Wahrnehmung wiederum entstehen einerseits dadurch, dass die Klangraumaktion – im Gegensatz zu den

CMMR/ICAD 2009, Copenhagen, Denmark, May 18-22, 2009, Revised Papers. New York: Springer, 2010, S. 438–465, S. 443 f.)

⁴⁵ Wenn ich in den folgenden Beschreibungen von Aufführungserfahrungen spreche, dann greife ich nicht nur auf Berichte aus dritter Hand zurück, sondern beziehe insbesondere auch meine eigenen Erlebnisse der Aufführungen des *Prometeo* in Darmstadt (14. Juli 2015), Zürich (02. Juli 2014) und Parma (26. Mai 2017) mit ein.

⁴⁶ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, S. 268.

sehr lose und blockhaft gehaltenen Abschnitten, welche den *Hölderlin*-Abschnitt umrahmen – als musikalisch einheitliche Gestalt oder Raum-Geste⁴⁷ erlebt wird. Zur Kohärenz in der Wahrnehmung trägt weiterhin das Wissen um den Inhalt des Textes bei, welcher in diesem Moment erklingt und von den „von Klippe zu Klippe fallenden Menschen“ spricht. Durch das Erleben des Strudels am eigenen Körper kann ich mich in diesem Moment in einer Aufführung in besonderer Weise einbezogen fühlen – ich erlebe, dass ich in diesem Augenblick selbst dieser Mensch bin, der vom Strom des Klangs (des Wassers, des Schicksals?) mitgerissen wird. Dadurch, dass es innerhalb dieses Strudels keine einzeln heraustretenden, *salienten* Ereignisse gibt, verliere ich in diesem Augenblick die räumliche Orientierung, das Zeitgefühl und den Bezug zur geordneten Außenwelt.⁴⁸ Das Erlebnis der Aufführung oszilliert in diesem Moment also in besonderer Weise zwischen dem Erleben von Repräsentation (des Textinhalts, wenn ich ihn kenne) und einer intensiven Präsenzerfahrung (des Klangraums, meiner eigenen körperlichen Präsenz in diesem Raum), wobei beides nicht mehr voneinander getrennt erscheint, sondern sich in einem Fließzustand vermengt. Diesen Zustand bezeichnet der Psychologe Mihaly Csikszentmihaly als *Flow*.⁴⁹ Diese Form der Präsenzerfahrung, die sowohl das Hören als auch andere Sinne umfasst, entspricht – soweit man das behaupten kann – der synästhetischen Wahrnehmungsintention, die Nono dem „mobilen“ oder „utopischen“ Raumklang zugrunde legt: „Die 'Ideologie' des *beweglichen* Klanges ist nicht zuletzt im Impetus einer veränderten Geisteshaltung, die eine Offenheit im Denkraum forciert, grundgelegt. Kunst trägt Verantwortung; Musik soll „das Ohr aufwecken, die Augen, das menschliche Denken“ (Luigi Nono). Musik und Musikwahrnehmung generieren eigene Räume

⁴⁷ Den Begriff der Raum-Geste verwendet Annette Vande Gorne im Anschluss an Pierre Schaeffers Theorie der „Klangobjekte“, und beschreibt damit Raumklangbewegungs-Typen, welche in der Aufführungspraxis der akusmatischen Musik mit einem Lautsprecherorchester (Akusmonium) zum Tragen kommen. (Annette Vande Gorne. „Space, Sound and Acousmatic Music. The Hearth of the Research“. In: *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*. Hrsg. von Martha Brech und Ralph Paland. Bielefeld: transcript, 2015, S. 205–220)

⁴⁸ Mit *salient* werden musikalische Ereignisse bezeichnet, welche als Einzelmomente hervortreten und damit zu einem Erlebnis strukturierter musikalischer Zeit und Form führen. Zum Rolle des Salienten innerhalb der Theorie des musikalischen Präsenzhörens siehe: Utz, „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“, S. 108 f.

⁴⁹ Csikszentmihaly, *Flow. The psychology of optimal experience*

und Zeiten, an denen der Mensch als psychophysische Ganzheit partizipiert und in denen er präsent ist. Sie sind weder ausschließlich objektiv gegeben, noch sind sie völlig dem Subjekt überlassen; musikalischer Raum und musikalische Zeit sind *durch* die Musik gegeben und bestimmt und sie werden im Zusammenspiel mit der Wahrnehmung stets individuell und immer wieder neu geschaffen.“⁵⁰

2.1.2 Kreis, Quadrat und Oktogon: Zahlensymbolik in der *handschuh des immanuel*

Während Nono sich als Venezianer aus einer sehr persönlichen und sinnlichen Perspektive heraus mit dem Kirchenraum beschäftigte, stand für Lang der Aachener Dom als strukturelles Modell im Vordergrund. In der Erarbeitung beschäftigte sich der Komponist intensiv mit Konstruktionsprinzipien und Proportionen, die als Muster für musikalische Strukturen und den formalen Ablauf dienten.⁵¹ Der Aachener Dom ist Teil der Kaiserpfalz, und diese gesamte Anlage wurde mit Hinblick auf ihre politisch-repräsentative und religiöse Funktion gestaltet – in diesem Sinne ist diesem Bauwerk per se ein theatraler Charakter zu eigen, als steingewordene Inszenierung weltlicher und geistlicher Machtfülle.⁵² An diese Sichtweise knüpft Klaus Lang an, wenn er vom Bezug zwischen dem Aachener Dom und seiner Komposition spricht:

“Schönheit ist das Strahlen der Wahrheit.” (Augustinus)

⁵⁰ Teresa Leonhardmair. *Bewegung in der Musik: Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 193.

⁵¹ Gespräch mit Klaus Lang, Mai 2015.

⁵² Henri Lefebvre beschreibt diese Eigenschaften von Repräsentationsbauten als *Monumentalität*, siehe: Lefebvre, *The Production of Space*, S. 220 f. In *De Architectura* hatte Vitruv Theaterbauten beschrieben, deren Gestaltung und Proportionierung am Vorbild von Tempeln ausgerichtet ist, und Pioniere des modernen Theaters wie Edward Gordin Craig, Peter Brook und Antonin Artaud hatten sich mit dieser Urbedeutung antiker Theaterräume als Orte des inszenierten Rituals auseinandergesetzt. Für Lefebvre stellt Venedig, das wesentlich durch seine repräsentativen Renaissancebauten geprägt wird, zugleich Stein gewordenes Theater und eine räumliche Repräsentation von Macht dar. (Vgl.: ebd., S. 74, Dorita Hannah. *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. New York: Routledge, 2018, Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, S. 63-84)

[...] Ein Gedanke der die ganze europäische Kunsttradition durchzieht und dessen frühe Frucht auch das Oktogon des Aachener Domes ist. Im Oktogon herrscht Klarheit um der Hintergrundstruktur willen; das Bauwerk macht die Struktur der Zahlen und der Geometrie sichtbar, welche wiederum als Symbol der kosmischen Ordnung fungiert. Alle intellegible Schönheit wird nur als Abbild oder Abglanz der dahinter- oder zugrundeliegenden göttlichen Schönheit aufgefaßt. Die abstrakte Struktur dieser Schönheit kann ausgedrückt werden durch Zahlen und Zahlenproportionen welche die ewig gültigen und unveränderlichen Gesetze, denen alles unterliegt, darstellen. [...] Das Gebäude ist selbst Manifestation dieses "Gesetzesdenkens". Alles verweist auf etwas oder erfüllt seine ihm zugeschriebene Funktion im durch gottgegebene Gesetze geordneten Ganzen. Das Einzelne wird Teil des Ganzen und löst sich in seiner Hierarchie auf. Eng verknüpft mit dieser religiös-kosmologischen Bedeutung steht natürlich auch die real-politische: Das Modell der himmlischen Hierarchie wird als Vorbild auch für die Herrschaftsstruktur auf dieser Welt gesehen.⁵³

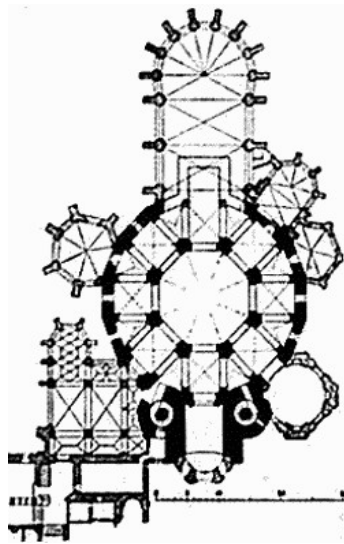


ABBILDUNG 2.1: Grundriss des Aachener Doms

Der Aachener Dom gilt architekturgeschichtlich in seinem Entstehungskontext

⁵³ Lang, *sehen ohne augen. zum hörtheater der handschuh des immanuel*.

als einzigartig, jedoch lassen sich architektonische Vorbilder und Bezugspunkte ausmachen, wie etwa San Vitale in Ravenna und die Sergio- und Bacchos-Kirche in Konstantinopel.⁵⁴ Der oktagonale Grundriss stellt aber auch Bezüge her zu antiken Theaterbauten, die polygonal oder kreisförmig gestaltet waren.⁵⁵ Diese Raumform bewirkt nicht nur eine Zentrierung der Wahrnehmung zur Mitte hin, sondern verleiht diesen Räumen auch besondere akustische Eigenschaften als Hör-Orte.⁵⁶

Die Grundmaße der Aachener Pfalzkapelle beruhen auf den Zahlen Sieben, Zwölf und 144. Die Raumform vereint den Kreis (Kuppel) als vollkommene Form mit dem die Erde oder das Unvollkommene symbolisierenden Quadrat bzw. dessen dreidimensionaler Gestalt, dem Würfel.⁵⁷ Mathematisch drückt sich die Dualität zwischen Kreis und Quadrat aus durch die „unendliche Zahl“ Pi, der ganzzahlige harmonische Teilungen gegenüberstehen. Der Konstruktionsplan des Aachener Doms beruht auf geometrischen Verfahren, Proportionen im Verhältnis des Goldenen Schnittes zu erzeugen, und es lassen sich so gut wie alle wesentlichen Maße des Baus darauf zurückführen.⁵⁸ Klaus Lang bezieht in seiner Komposition nicht nur konkrete Zahlenreihen aus der Konstruktion des Doms ein, sondern benutzt vor allem auch die Dualität zwischen Kreis und Quadrat sowie das Prinzip des Goldenen Schnitts als Grundlagen der musikalischen Struktur.⁵⁹

⁵⁴ Ernst Günther Grimme. *Der Dom zu Aachen: Architektur und Ausstattung*. Aachen: Einhard-Verlag, 1994, S. 21.

⁵⁵ Hubertus Günther. *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1988, S. 303 f.

⁵⁶ Im Diskurs über die antike Theaterarchitektur und die Unterschiede zwischen rectilinearen und sphärischen Bauformen spiegelt sich auch die Diskussion über die Hierarchie zwischen Hören und Sehen. Einerseits spielen akustische Fragen in der Gestaltung der antiken Theaterbauten eine wichtige Rolle, andererseits kommt dem Blick auf das Zentrum, die *orchestra*, eine wichtige Funktion zu. (Siehe: Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 79-115, §. cite[134-147]hass)

⁵⁷ Siehe hierzu die ausführliche Untersuchung der Struktur und Symbolik des Aachener Doms von Axel Hausmann: Axel Hausmann. *Kreis, Quadrat und Oktogon. Struktur und Symbolik der Aachener Kaiserpfalz*. Aachen: Meyer & Meyer, 1994, S. 71-83.

⁵⁸ Ebd., S. 10 ff.

⁵⁹ Ähnlich wie für Nono ist für Lang der Goldene Schnitt ein strukturelles Werkzeug, das er häufig beim Komponieren benutzt. (Vgl. Lothar Knessl. „Sich abschirmen – sich öffnen. Ein Tag mit Klaus Lang“. In: *Katalog Wien Modern 2007*. Saarbrücken: Pfau, 2007, S. 107–111, S. 106 f.)

Sein kompositorisches Vorgehen in *der handschuh des immanuel* entspricht konzeptuell und ästhetisch einer Vorgehensweise, die man als Überlagerung oder Maskierung von Strukturen bzw. sinnlich wahrnehmbaren Elementen bezeichnen könnte: Eine strenge Struktur musikalischer Dauern wird beispielsweise mit fließenden, unscharfen Klängen ausgestaltet, sodass das Ordnungsmuster in der Wahrnehmung nicht salient hervortritt. Auch auf der formalen Ebene werden Abschnitte maskiert bzw. verunklart, beispielsweise durch extrem leise Dynamik oder unscharfe Übergänge, die als fade-ins oder fade-outs sich gegenseitig überdecken. Aus der Klangfläche treten wiederum erkennbare Strukturen als saliente Momente hervor, beispielsweise in Form rhythmischer Impulse durch die Triangel. Was auf der Klangebene geschieht gilt auch für die sichtbaren räumlichen Elemente. Während die Klangbewegungen im Raum zwischen den Instrumentengruppen teils unmerklich geschehen, lässt Lang das Gehen der Musiker*innen als salientes Klangelement durch das Geräusch der Steppschuhe hervortreten. Statt eines „Arpeggio“ der Topoi lässt sich Langs Verfahren als Dramaturgie der Schichtung und der (wahrnehmbaren) Transparenz bezeichnen. Im *immanuel* ist die Fibonacci-Folge konzeptuell mit der Sphäre des Kreises verknüpft, und Abschnitte aus der Zahlenreihe werden in Tondauern umgerechnet, um rhythmische Muster zu gestalten. Es lassen sich vier übereinander gelagerte rhythmische Ebenen feststellen, welche durch Übereinanderschichtung wechselseitig hervortreten oder verborgen werden. (Siehe Tabelle 2.1 und Abbildung B.2)

Diese Schichten sind voneinander nach dem Grad ihrer Wahrnehmbarkeit unterscheidbar: während die Übergänge zwischen Klang und Stille in der Großform sowie auf den Ebenen der langen Dauern (Tutti, Orchester) fließend geschehen, sind der Cantus Firmus (die Stimmen intonieren eine Reihe von reinen Quinten in extrem langgezogenen Tondauern) sowie das „Gehen“ zumindest partiell hörbar. Lang verwendet Raumbewegungen der Musiker sowohl in hörbarer Form als rhythmisiertes Ereignis, hervorgehoben durch den Klang von Steppschuhen, als auch in unhörbarer Form. Damit induziert er eine Unschärfe: teils wird die Raumbewegung bewusst wahrnehmbar gemacht und damit Teil der Komposition, teils scheinen die Klänge unmerklich an anderen Orten aufzutauchen, oder – wie im Falle der beiden im Raum wandernden Violoncelli und Stimmen – bewegt sich der Klang selbst, so beispielsweise die tropfenhaften Impulse, die ab ca. 6'30''

Ebene	Besetzung	Metrum / Prinzip
„Cantus Firmus“	Vokalisten	Quadrat: Zahl 12 (8/4 + 4/4)
„wandernde Rhythmen“	Steppschuhe / gehende Instrumentalisten	Kreis: Fibonacci-Reihe
„melodischer Rhythmus“	Orgelpositiv (Tonhöhen der Obertonreihe von „gis“) und Sopran	Kreis / Quadrat: Gemischte Strukturen
„Tropfen“	Violinen	Kreis / Quadrat : Fibonacci-Reihe, gemischte Strukturen
Extrem lange Dauern / Klangflächen	Orchester	Kreis / Quadrat: Gemischte Strukturen
Gesamtformablauf	Tutti	Kreis: Goldener Schnitt

TABELLE 2.1: Kompositorische Strukturen in *der handschuh des immanuel*

im Orgelpositiv und Violine 1 auftreten. In 8'00' entspricht die Anzahl der Impulse und Pausenwerte der Violine 1 jeweils Fibonacci-Zahlen. Damit sind auf unterschiedlichen Ebenen von Langs Werk Kontraste und Übergänge zwischen Fließzuständen und klar erkennbaren Strukturen vorhanden. Aus Hörberichten lässt sich entnehmen, dass die Wahrnehmung des flüssigen Klangraums und der „tropfenden Zeit“⁶⁰ auch die visuelle Raumwahrnehmung ins Schwingen bringt. Nicht nur der Klang alleine dynamisiert den Raum, sondern auch die Bewegungen der Musiker*innen, die spielend und singend herumgehen, tragen dazu bei.

Die harmonische Gestaltung im *immanuel* symbolisiert die Idee des Quadrats und ist aus Intervallen mit ganzzahliger Proportion gestaltet, wobei insbesondere die Zahl 8 und deren Vielfache bzw. Teile, als Repräsentation des Oktogons, einen besonderen Stellenwert einnimmt. Die Beschäftigung mit historischen Tonssystemen, Skalen und Temperaturen ist ein Thema, das Lang als ausgebildeten

⁶⁰ Christian Hennerfehr. „Hörtheater der tropfenden Zeit“. In: *Der Standard* (18. Apr. 2005). URL: <https://www.derstandard.at/story/2019511/hoertheater-der-tropfenden-zeit> (besucht am 01.05.2020).

Organisten sowohl aus der musikalischen Praxis heraus als auch in musiktheoretischer Hinsicht seit Jahrzehnten beschäftigt.⁶¹ Die Gesangssolisten, Violen und die Orgel intonieren durchweg in pythagoräischer Stimmung, die sich aus einer Abfolge reiner Quinten ergibt.⁶² Ganzzahlige Proportionen sowie harmonische Reihen spielen außerdem für die Dauernstruktur und Tonhöhengestaltung des Instrumentalensembles eine wichtige Rolle. Lang ordnet dabei den beiden Prinzipien des Kreises und Quadrats jeweils unterschiedliche mathematische Verfahren zu (vgl. hierzu die Skizze aus Langs Skizzenbuch, Abb. B.2). Die in der Partitur vermerkte Gesamtdauer entspricht – lässt man die Stille zwischen 0'00" und 1'00" am Beginn für den Auftritt außer Acht – einem Wert von 64 Minuten, wodurch auf die Verbindung von Oktagon und Viereck angespielt wird (8 hoch zwei als „acht zum Quadrat“). Darüber hinaus wird damit auch die Umsetzung von Zahlen in räumlich-zeitliche Parameter ausgedrückt – aus zwei Seitenlängen entsteht nicht nur ein Quadrat, sondern aus der Übertragung des Längenmaßes in einen Zeitstrahl ergibt sich eine Zeitdauer und damit eine konzeptionelle Verschränkung der architektonischen Geometrie des Aachener Doms mit dem von Lang geschaffenen Klangraum. Die Zahl 12 (ein Vielfaches von 4) bestimmt die musikalische Struktur in den Gesangsstimmen, die damit ganz der Sphäre des „Quadrats“ angehören. Das Stimmduo intoniert eine Abfolge von 12 reinen Quinten, die in Anspielung an die Quintorgana des gregorianischen Chorals modal („primi toni“) gestaltet sind. Im Gegensatz zur restlichen Partitur, die den Zeitablauf in Sekunden angibt (alle SpielerInnen spielen nach Stoppuhr) sind die Gesangsstimmen rhythmisch-metrisch notiert, wobei jeder Zweiklang eine Dauer von 12 Sekunden (8+4 bzw. 3x4) hat. Der den Gesangsstimmen unterlegte Text ist weitgehend unverständlich in Vokale aufgelöst und stellt ein Zitat aus dem 8. Psalm Davids dar: „Domine Domius noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra.“

Lang verwendet im *immanuel* drei verschiedene Stimmsysteme nebeneinander – eine Praktik, die für sein Komponieren typisch ist und sich im Kontext der

⁶¹ Vgl. Klaus Lang. *Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer: Temperaturen und Stimmungen zwischen dem 11. und 19. Jahrhundert*. Graz: Institut für Elektronische Musik an der Universität für Musik und darstellende Kunst, 1999.

⁶² Der Komponist beschreibt die verschiedenen Stimmungen der Instrumente im Detail im Vorwort zur Partitur, siehe: Klaus Lang. *der handschuh des immanuel. hörtheater*. Wien / Berlin: Zeitvertrieb, 2001, Vorwort zur Partitur (ohne Seitenangabe).

erweiterten Mikrotonalität im 20. und 21. Jahrhundert verorten lässt. Neben neu konstruierten mikrotonalen Skalen, wie etwa der Vierteltonskala oder den Tonsystemen Harry Partchs werden von Komponisten sowohl konstruierte Skalen als auch Obertonreihen verwendet.⁶³ Im Gegensatz zu anderen Verfahren des mikrotonalen Komponierens kennzeichnet sich Langs Ansatz durch einen starken Bezug zu historischen Tonsystemen von der Antike bis hin zur Renaissance, die zumeist parallel zueinander angewandt werden. Im *immanuel* verwendet Lang das moderne gleichstufig temperierte System, die pythagoräische Skala, sowie eine reine Obertonreihe auf dem Grundton „gis“. Dabei repräsentieren die nicht-ganzzahligen Intervallverhältnisse des temperierten Systems die Sphäre des „Irrationalen“, des Kreises. Die Klänge in dieser Sphäre kennzeichnen sich durch unharmonische Elemente, wie langsame Glissandi und den Übergang zwischen Geräusch und Ton.

Wahrnehmungsdimensionen: Utopische Fließ-Räume

Lang bezeichnet die Klangstrukturen, die dem Kreis zugeordnet sind, als „utopischen“ Raum: „Der utopische Raum bleibt nur hörend erfahrbar und in der Zeit ohne sichtbare Spuren vergehend. Das Material sind zarte Flächen aus Geräuschen und Teiltonstrukturen.“⁶⁴ Betrachten wir diese Aussage aus Sicht der theatralen Dimension, wie sie sich in einer Aufführung äußert, dann erzeugt das Erlebnis eines fließenden, scheinbar grenzenlosen Klangraums eine Erfahrung von Präsenz, die mit dem Begriff des Utopischen bezeichnet wird: U-topisch in seiner räumlichen Erfahrungsqualität insofern, als dass der diffuse Klang mir als Hörerin die räumlich-akustische Orientierung entzieht, sodass sich der Eindruck eines endlosen, nicht klar definierbaren Raums ergibt, in dem ich mich befinde, der kein Oben und Unten und keine Grenzen zu kennen scheint. Die verstärkte Klangraumbewegung legt den Fokus der Wahrnehmung auf das Erlebnis des

⁶³ Ich möchte darauf hinweisen, dass auch Beat Furrers und Luigi Nonos Komponieren durch die Auseinandersetzung mit Mikrotonalität geprägt ist, wobei für beide die Erweiterung der Tonalität nicht so sehr als strukturbestimmendes kompositorisches Mittel zu sehen ist, sondern sich aus der Beschäftigung mit Klangfarben und spektralen Klang- (Raum-) Phänomenen ergibt. Mikrotonales Komponieren in diesem Sinne dient also wiederum als Mittel der Wahrnehmungsgestaltung, welches auch im dramaturgischen Sinne zusätzliche klangräumliche Spannung aufbauen kann.

⁶⁴ Lang, *sehen ohne augen. zum hörtheater der handschuh des immanuel*.

ästhetischen Raums, der vor den Charakteristika des realen Raums hervortritt – der reale Ort (die Kirche) wird hier also wortwörtlich durch Klang übermalt und dadurch in einen Traum-Raum umgewandelt. Auch hinsichtlich Nonos *Prometeo* wird das Erlebnis der Verflüssigung von Raumerlebnis durch Klang durch den *suono mobile* als „utopisches Continuo“⁶⁵ bezeichnet, und über den *Prometeo* hinaus ist das Utopische ein weit verbreiteter Rezeptionstopos in Nonos Spätwerk.⁶⁶ Im Kontext des *Prometeo* erhalten vor allem die Abschnitte *Hölderlin* und *tre voci* die Zuschreibung „utopisch“, da in diesen der fließende Charakter des elektronisch veränderten und im Raum bewegten Klangs im Gegensatz zur blockhaften Gestaltung der *Isole* und des *Prologo* besonders stark hervortritt.⁶⁷ Auch in *FAMA* können die leisen, fragilen Abschnitte (Szenen IV, V, VI) als Momente utopischer Präsenzerfahrung gelten. Sie sind auch inhaltlich jenen Momenten der textlichen Narrative zugeordnet, in denen die Hauptfigur (Else) in eine imaginäre Welt flieht, und zeichnen sich durch verstärkte Raumklangbewegung aus, durch Betonen des Klanglichen vor dem Sprachlichen.⁶⁸ In der Szene IV wird dieser Erfahrungsraum durch den Text explizit als utopischer Ort charakterisiert: „un giardino lontano profondo silente“.⁶⁹ Die dadurch hervorgerufene Hörhaltung möchte ich ausgehend von eigenen Aufführungserfahrungen folgendermaßen beschreiben: neben einer Konzentration auf geringe Veränderungen (lange Stille, kleinste Klangbewegungen werden hörbar) und auf meine Eigenwahrnehmung (Hören

⁶⁵ Carola Nielinger-Vakil, *Nonos Prometeo. Eine Tragödie des Hörens*. In: Staatstheater Darmstadt, Hrsg. *Programmheft PROMETEO*. Darmstadt, 2015, S. 4-25, hier: S. 8

⁶⁶ Bisher wurde der Utopiebegriff bei Nono mit Bezug auf die Rezeption Walter Benjamins bei Massimo Cacciari und Luigi Nono gedeutet, wobei eine textfokussierte Lesart eigentlich im Widerspruch zum vom Komponisten geforderten offenen Hörbegriff steht. Vgl. hierzu: Luigi Nono. „Altre possibilità del ascolto“. In: *La nostalgia del futuro*. Hrsg. von Angela Ida de Benedictis. Mailand: Il Saggiatore, 2007, S. 245–259, Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*.

⁶⁷ Im Detail beschreibt diesen Prozess Carola Nielinger-Vakil in ihrer Analyse des *Prometeo* in: Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, S. 191-316

⁶⁸ In *FAMA* wird dies in Szene IV zusätzlich durch Einbezug des vokalreichen Klangs der italienischen Sprache hervorgehoben – was zusammen mit der Betonung des „mobilen“, im Raum wandernden Klangs von Stimmen und Bläsern durchaus als Bezugnahme Furrers auf Nonos *suono mobile* gedeutet werden kann.

⁶⁹ Furrer, *FAMA. Hörtheater für großes Ensemble, Chor und Klanggebäude*, Szene IV, Takte 18 ff., 27 ff.

meines eigenen Atems und der Pulsfrequenz) bewirken die langsamen fließenden Musikabläufe vor allem eine Veränderung der Zeitwahrnehmung, wobei das Anhalten der sukzessiven Zeit im Moment ein räumlich-immersives Erleben bewirkt – ich orientiere mich nicht mehr suchend im Raum, sondern gebe mich dem Geschehen hin. Weitere Hörende beschreiben diesen Wahrnehmungseindruck mit dem „Zauberwort“ der „klangliche[n] Zeitdehnung“⁷⁰ (bei der Aufführung von *der handschuh des immanuel* in Aachen) sowie als „Eintauchen in eine andere Dimension“⁷¹ (bei der Aufführung von *Prometeo* in Duisburg) im Sinne eines *flow*-Erlebnisses: „It was certainly an experience in four dimensions, one that comes to take over one’s being as the performance progresses. And one definitely experiences a different concept of time passing – too slow for some, maybe. [...]“⁷²

Durch die aktive Raumklangbewegung, welche Hören und Sehen gleichsam aus der Bahn wirft, tritt die repräsentative Funktion des Geschehens in den Hintergrund, und es tritt das Erlebnis einer Präsenz (meiner eigenen und der des Klangs im Raum) hervor – ich bin gemeinsam mit allen Anwesenden einem Geschehen unterworfen, dem ich mich nicht entziehen kann; ich bin gezwungen, mich mit dem gesamten Raum um mich herum auseinanderzusetzen, der mir auf neue Art entgegentritt. Architektur, die laut Lefebvre theatrale Qualitäten besitzt – wie Kirchen, Paläste, aber auch Museen, Opernhäuser, Konzertsäle – hat jenseits des Praktischen und Sozialen immer auch symbolische Bedeutung, indem sie auf etwas anderes als sich selbst hinweist und damit nicht nur Gebrauchs-Ort, sondern Erfahrungsort ist, der sich aber dabei klaren Bedeutungszuschreibungen entzieht: „But although everything has a meaning and becomes part of a total meaning, nothing can be reduced to a sign – to the abstraction of a sign-thing. Although we cannot draw a utopian model, a proposal, a primitivist utopia

⁷⁰ Stefan Keim. *Hör-Theater von Klaus Lang im Aachener Dom uraufgeführt*. 2. Mai 2001. URL: <https://www.welt.de/print-welt/article448428/Hoer-Theater-von-Klaus-Lang-im-Aachener-Dom-uraufgefuehrt.html> (besucht am 15.01.2020).

⁷¹ Stefan Schmöe. *Ein verinnerlichtes Hochamt für die längst vergangene Industriekultur*. URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2015/RUHR-2015-prometeo.html> (besucht am 28.04.2020).

⁷² Matthey Rye. *Fire from the Gods: Luigi Nono’s Prometeo in Duisburg*. URL: <https://bachtrack.com/review-nono-prometeo-duisburg-september-2015> (besucht am 20.03.2020).

from such a profoundly enhanced space, we can learn something.”⁷³ Das, was als utopisch erlebt und beschrieben wird, jene utopische Dimension der Raumwahrnehmung, kennzeichnet sich durch einen Überschuss des Sinnlichen vor dem Sinn und bezeichnet also im Grunde die performative Qualität, welche dieser Art der Klangraum-Inszenierung innewohnt: „Die Virtualität der Idee des Flüssigen bedeutet jedoch nicht nur die metaphorische Geometrie des „Fließenden“ der gebauten Form, das „Flüssige“ bezieht sich auch auf die Funktion, das Programm und die Wahrnehmung. [...] Der [...] Raum der Architektur wird hier durch virtuelle Räume [...] erweitert.”⁷⁴

Momente des „utopischen“ Raumerlebens werden im Hör-Musiktheater von den Komponisten jeweils an dramaturgisch bedeutsamen Stellen eingesetzt. Das sinnliche Glück des Eintauchens in einen Raum und einen ästhetischen Moment jenseits von rationellem Denken, dieses „Nichtverstehen im Verstehen“⁷⁵ – welches geradezu paradigmatisch für den Moment ästhetischen Erlebens an sich ist⁷⁶ – äußert sich also auf der Hörebene als ein bewusst gesetzter Gegensatz zum Nachvollzug kompositorischer Strukturen im Sinne eines „wissenden“ Expertenhörens. Damit verkörpert dieser Aspekt der Raumklanginszenierung ein Bekenntnis zu einem offenen, performativen, „utopischen Hören“⁷⁷, und betont in diesem Sinne die theatrale Qualität eines solchen Wahrnehmungserlebnisses. Und obwohl Adorno den Terminus des Expertenhörers prägte, ist die Dichotomie zwischen der utopischen Dimension von Kunsterfahrung und einem rationalen Verständnis durchaus auch in seiner Ästhetik präsent, sodass man die utopische Raumklanginszenierung im Hör-Musiktheater als Teil eines weiter gefassten Utopie-Diskurses in der Kunst und Musikphilosophie des 20. Jahrhunderts

⁷³ Henri Lefebvre. *Towards an Architecture of Enjoyment*. Hrsg. von Lukasz Stanek. Übers. von Roberto Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, S. 5, S. 85 f.

⁷⁴ Sabine Zierold. „Das Virtuelle im Realen. Der virtuelle Raum als Entgrenzung des physischen Raums in der Architektur“. In: *Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* 4 (2003), S. 116–123, S. 121 f.

⁷⁵ Mersch, „Nichtverstehen. Zu einem zentralen 'posthermeneutischen' Motiv“, S. 59.

⁷⁶ Vgl. hierzu insbesondere: Klaus Lang, *Schönheit*. In: (ohne Autorenangabe), *das brot des todes und das brot des lebens, Programmheft IMAGO DEI, Krems* 2015.

⁷⁷ „Utopian Listening“ war der Titel einer Konferenz, die 2016 an der Tufts University und Harvard University stattfand. Dabei wurde im Kontext des Spätwerks Nonos eben dieser Begriff als Fragestellung aufgeworfen. Ich danke insbesondere Anne Shreffler, Friedeman Sallis und

betrachten sollte.⁷⁸

Zusammenfassung

Im Dialog zwischen Musik in Architektur sind es drei wesentliche Phänomene, anhand derer im Hör-Musiktheater der Raum und seine Wirkung als sinnliches und ideelles Element inszeniert und gestaltet wird: Die Entsprechung visueller und auditiver Strukturen zwischen dem performativen Geschehen und dem Ort der Aufführung erzeugt in der multimodalen Verstärkung und Intensivierung der Wahrnehmungen eine intensive Präsenzerfahrung, die sich auf der sinnlich-körperlichen Ebene als ein Eintauchen in das Klangraumerlebnis bemerkbar macht. Daneben sind es aber auch Phänomene der kognitiven Dissonanz zwischen klar erkennbaren Strukturen (die sowohl durch das Klanggeschehen als auch durch die sichtbare, spürbare Erscheinung des Aufführungsorts (der Architektur) erscheinen können) sowie unklaren, diffusen Eindrücken an den Schwellen der Wahrnehmung, welche prägend für Aufführungserlebnisse des Hör-Musiktheaters sind. Diese führen zu einer produktiven Verunsicherung der Wahrnehmung, sodass sich Dispositionen des Suchens, Irrens, aber auch der Wahrnehmungsenttäuschung äußern können. Der Einbezug klar denotativer Elemente in das Geschehen, wie zum Beispiel musikalischer Zitate, zusammen mit der Plazierung der Aufführung in einem Raum mit einer besonderen sozialen Funktion (wie etwa einer Kirche, einer Fabrik usw.) öffnet die Raumwahrnehmung für das Potenzial eines Extra-Opus-Wahrnehmens, sodass der Aufführungsort nicht alleine als ästhetischer Raum erlebt wird, sondern auch hinsichtlich seiner repräsentativen Funktion in die Wahrnehmung integriert werden kann. Während einer Aufführung erzeugen diese Elemente, die in unterschiedlichen Momenten jeweils stärker oder schwächer hervortreten, eine Wahrnehmungsdynamik, die sich sowohl als ein Kippen oder Pendeln zwischen verschiedenen Möglichkeiten, oder auch als Verweilen in einem vibrierenden Zwischenzustand äußern kann. Dass unsere Wahrnehmung dadurch den Raum, der

John Ellis für die Anregungen und konstruktiven Gespräche, die mir dabei halfen, die Gedanken für dieses Teilkapitel zu entwickeln.

⁷⁸ Vgl. Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, 2003, S. 412, Gabriele Gernl. „Adorno über das Glück an Kunstwerken“. In: *Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Hrsg. von Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel. Bielefeld: transcript Verlag, 2016.

uns umgibt, in *something 'extra-daily'* umwandelt, gilt insbesondere für die Ausgestaltung vermeintlich „leerer“ Räume, die im Hör-Musiktheater durch Klang in Erfahrungsräume transformiert werden, deren sowohl utopisches als auch heterotopes Potenzial innewohnt: „The dreamworld of the theatre may or may not become ‘the place of enjoyment’, but has both utopian and heterotopian possibilities, producing an ‘other’ space, yet one with its own tangibility.”⁷⁹ Damit realisieren Hör-Musiktheateraufführungen eine Engführung des symbolischen Potenzials eines realen (architektonischen) Orts mit dem eines ästhetischen Raums. Die tragisch-utopische Dimension der Wahrnehmung im Erlebnis einer Performance besteht nicht alleine in einem – möglichen – Scheitern der Wahrnehmung, saliente Elemente zu erkennen, zu erinnern und Bedeutungen hervorzubringen, sondern ebenso sehr im Schwebezustand zwischen Seh- und Hörerlebnissen, welcher entsteht, wenn sich der Fokus der Wahrnehmung vom repräsentativen Charakter des Geschehens weg hin zu einem Erleben der eigenen Präsenz und Körperlichkeit verschiebt. Die Inszenierung des Raums im Hör-Musiktheater kehrt also im Aneignen von leeren (Kirchen-) Räumen just die „spatial contradiction“⁸⁰ hervor, die laut Lefebvre solchen Repräsentations-Orten innewohnt, als gleichzeitig praktische wie auch utopische Dimension.⁸¹

2.1.3 Säulen und Landschaften: Klangraum als Topologie

Klang entfaltet sich in Hör-Musiktheateraufführungen nicht alleine als räumlich ergossene Sonosphäre, sondern tritt den Wahrnehmenden auch in gestalthafter Weise entgegen. Klang als sich im Raum dreidimensional ausbreitender Schall kann dabei auch skulpturale und gestische Qualitäten im dreidimensionalen Raum annehmen, und wird damit zum Analogon der theatralen Geste.⁸² Anhand einer Remodellierung der räumlichen Aufführungssituation des *Prometeo*

⁷⁹ Cathy Turner. *Dramaturgy and Architecture. Theatre, Utopia and the Built Environment*. New York: Palgrave Macmillan, 2015, S. 1.

⁸⁰ Lefebvre, *Towards an Architecture of Enjoyment*, S. 6.

⁸¹ Ebd., S. 6.

identifiziert Martha Brech „sculptures“, „paths and figures“ als Gestaltungselemente der Raumklangkomposition, die „specific spatial areas“ einnehmen, dabei formen sie „parallel audible sound sculptures or spatial silence regions that change in space and time.“⁸³ Damit bildet die Klangraumsinszenierung im Hör-Musiktheater eine Schnittstelle zwischen einem theatralen Gestalten von Klang als dreidimensionaler (Körper-) Geste, dem Gestalten von Klang als Skulptur in der Tradition der Klangkunst und *musique concrète* und einer szenischen Raumklangpraxis im Sinne eines totalen Theaters, welches den gesamten dreidimensionalen Raum zur Spielfläche erklärte. Auch wenn nicht alle Komponist*innen zu solch einer bildhaften Sprache greifen wie Karlheinz Stockhausen, der in Bezug auf *OKTOPHONIE* von „Klangbomben“ spricht, die durch den Raum „geschossen“⁸⁴ werden, kann der Diskurs um die hörbare Erscheinung von räumlichen Klängen im Hör-Musiktheater dennoch als ein „Arpeggio“ verschiedener Topoi bezeichnet werden. Als musikalische Topoi bezeichnet man ästhetische Einheiten, die mit sprachlichen Sinnzusammenhängen versehen werden, intersubjektiv reproduzierbar sind und mithilfe derer räumlich-klangliche Gestalten begrifflich kategorisiert werden. Die Diskussion zu musikalischen Topoi hat sich innerhalb der Musiktheorie vor allem an Beispielen der klassischen Musik entfaltet. Jedoch kann auch Musik jenseits tonaler Zusammenhänge eigene Topologien hervorbringen, wie Wolfgang Gratzer anhand von Helmut Lachenmanns Musik darstellt.⁸⁵ Topoi werden dabei auch auf der Diskursebene durch spezielle Begrifflichkeiten vermittelt und können sich im Kontext von Aufführungen anhand sinnlicher Erfahrungen konkretisieren und aktualisieren. Anhand von Beispielen

⁸² Zur skulpturalen Dimension des elektronisch gestalteten Klangs in der zeitgenössischen Musik siehe: Gerriet K. Sharma. „Komponieren mit skulpturalen Klangphänomenen in der Computermusik“. Künstlerisch-wissenschaftliches Doktorat. Graz: Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2016. URL: https://iem.kug.ac.at/fileadmin/media/osil/gksh_dissertation.pdf (besucht am 20.04.2020).

⁸³ Martha Brech. „Composed Space in Luigi Nono’s Live-Electronic Composition *Prometeo*“. In: *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference* (2018). URL: http://www.ems-network.org/IMG/pdf_BRECH_Marta_EMS18.pdf (besucht am 23.01.2020), S. 4.

⁸⁴ Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, S. 173 f.

⁸⁵ Wolfgang Gratzer. „„Wie es gemeint ist.“ Helmut Lachenmanns Beiträge zum Verständnis seiner Musik.“ In: *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?* Hrsg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt. München: Fink, 2012, S. 97–116.

möchte ich einige dieser Klang-Raum-Topoi und deren Bedeutung für die Auführungswahrnehmung näher untersuchen.

Heterotopie als Inszenierungsprinzip

Musikalisch-szenische Topoi können auf verschiedene Weise in Raum und Zeit angeordnet werden: zeitgleich aber räumlich versetzt, räumlich und zeitlich nacheinander oder ineinander geschichtet. Ein Charakteristikum der Klangrauminszenierung im Hör-Musiktheaterwerken ist die Gestaltung solcher „Arpeggi der Topoi“, wobei einzelne Topoi zueinander in Bezug bzw. miteinander in Konflikt gebracht werden und eine Heterotopie⁸⁶ erzeugen. Dieses heterotopie Denken möchte ich zunächst exemplarisch anhand von aus der Architektur entlehnten Topologien erläutern, wie sie Luigi Nonos Arbeiten prägen, und schließlich die Betrachtung auf topologische Phänomene in anderen Hör-Musiktheaterwerken ausweiten.

Im Zusammenhang mit seiner musikalischen und szenischen Arbeit dominieren in Nonos Denken ab den 1960er Jahren Raumanordnungen, die ähnlich wie die visuellen Arbeiten seines Freunds und Künstlerkollegen Emilio Vedova jenseits einer zentralen Hör- oder Sehperspektive das Erlebnis eines zentrifugalen oder heterotopen Raums stimulieren, in dem keine Hierarchien des Sehens und Hörens vorgegeben sind.⁸⁷ Nonos Werdegang und seine künstlerische Arbeit war eng verbunden mit derjenigen Emilio Vedovas, der sich als bildender Künstler mit räumlichen Phänomenen auseinandersetzte und dabei geprägt

⁸⁶ Santini, „Multiplicity — Fragmentation — Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice“.

⁸⁷ Ich beziehe mich hier auf den Begriff des zentrifugalen Raums im Sinne von Hans-Thies Lehmann und Adam Czirak. Czirak kritisiert die „ontologische Verfasstheit“ von Lehmanns Begriff und bezieht sich stattdessen auf den Wahrnehmungsaspekt des Zentrifugalen. Damit kommt Cziraks Begriff dem „heterotopen Raum“ nahe, den Andrea Santini als zentrales Charakteristikum für Nonos theatralen Umgang mit Elektronik ausmacht. (Adam Czirak. *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 190 und Santini, „Multiplicity — Fragmentation — Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono's Early Spatial Practice“, Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 285). Vgl. auch: Jehanne Dautrey. „Une hétérotopie musicale : la collaboration entre Renzo Piano et Luigi Nono sur Prometeo“. In: *Rue Descartes* 56.2 (2007). URL: https://www.researchgate.net/publication/250297542_Une_heterotopie_musicale_la_collaboration_entre_Renzo_Piano_et_Luigi_Nono_sur_Prometeo (besucht am 02.05.2020)

war durch Einflüsse aus dem Futurismus, dem russischen Suprematismus sowie durch die abstrakte Malerei des Informel und das *action painting*.⁸⁸ Neben der Zusammenarbeit an *Intolleranza*, für welches Vedova das Bühnenbild gestaltete, war er auch an der Erarbeitung des *Prometeo* beteiligt. In den *Plurimi* (1977-78) – skulpturalen Arbeiten, die in zeitlicher Nähe zu *Prometeo* entstanden und gleichsam als Ausgangspunkt für die späteren Überlegungen zur visuellen Raumgestaltung für die Aufführungen in San Lorenzo dienten – realisierte Vedova eine räumliche Konstellation von Elementen, die sich zueinander ähnlich wie Mobiles in variablen Konstellationen anordnen. Diese räumliche Arbeiten wurden beeinflusst durch die Architekturzeichnungen des Venezianers Giovanni Battista Piranesi, dessen Darstellungen vor allem durch ihre perspektivische Komplexität und Piranesis Vorliebe für unregelmäßige Strukturen, phantastische und zuweilen groteske Darstellung auffallen.⁸⁹ Ein weiteres Vorbild für Vedovas multiperspektivische Bildsprache waren die Arbeiten des Renaissancekünstlers Tintoretto, die ebenfalls mit der Auflösung der Zentralperspektive spielen.



ABBILDUNG 2.2: Emilio Vedova: *Plurimi* (1977-78) (Fondazione Vedova)

⁸⁸ Giorgio Verzotti. *Emilio Vedova. Ausstellungskatalog Castello di Rivoli*. Hrsg. von Ida Gianelli. Charta, 1998, S. 248 ff.

⁸⁹ Vgl.: Torsten Wunsch. „Immanente Text-Bild-Verhältnisse als Architektur des Widerspruchs“. In: *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität: Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 287–316, S. 290 f. Verzotti, *Emilio Vedova. Ausstellungskatalog Castello di Rivoli*, S. 273 ff.

Bereits Nonos erstes Musiktheater *Intolleranza 1960* verkörpert die Idee einer Heterotopie in Form koexistierender medialer und narrativer Schichten, wobei der Komponist dort weniger den realen Aufführungsort mit einbezog als er es im späteren *Prometeo* tun wird.⁹⁰ Im Umfeld der Arbeit an *Intolleranza* entwickelte Nono das Konzept eines Raumtheaters (*teatro spaziale*), das den gesamten zur Verfügung stehenden Raum bespielt und dadurch eine Pluralität an Erfahrungen und Zugängen zu den dargestellten Vorgängen ermöglicht. Wesentliche Einflüsse für dieses Raumkonzept bezog er aus der Ästhetik des Theaters und der Architektur der frühen Avantgardebewegungen.⁹¹

In seinen Vorüberlegungen zu *Prometeo* beschäftigte sich Nono eingehend mit mythologischen Darstellungen in der Kunst der Antike und Renaissance. Die Auseinandersetzung mit Tintoretts Raumdarstellungen wirkte dabei als ein Impuls für den Topos des „zerrissenen“ Raums (*spazio rotto*) der Hörtragödie. Die zahlreiche Abbildungen von griechischen Tempeln in Nonos Skizzen deuten außerdem darauf hin, dass neben dem zerrissenen Raum die Durchlässigkeit und

⁹⁰ Ein weiteres Beispiel für eine solche Raumpraxis aus dem italienischen Theater der 1980er Jahre sind die Produktionen des Regisseurs Luca Ronconi – viele darunter moderne Auseinandersetzungen mit alten Stoffen. Sie zeigen das Umgehen mit einem konkreten Ort, der in der Performance mit verschiedenen Schichten von Handlungen beschrieben wird, die zu einer Vielfalt von Wahrnehmungsmöglichkeiten führen. 1978 hatte Nono einen Theaterworkshop von Ronconi besucht, in dessen Rahmen erstmals Ideen für *Prometeo* auftraten. (Siehe: Luca Ronconi und Gherardo Vitali Rosato. *Intervista a Luca Ronconi: Il laboratorio di Prato*. URL: <https://www.gherardovitalirosati.com/2010/11/13/intervista-a-luca-ronconi-il-laboratorio-di-prato/> (besucht am 01.05.2020). ALN 51.14.02 enthält erste Skizzen mit Verweis auf das Laboratorio.) Es ist anzunehmen, dass die Arbeit mit Ronconi nicht nur Nonos Adaption des Mythos beeinflusste, sondern auch impulsgebend für die Konzeption des *Prometeo* als Musiktheater wirkte, sodass im Gegensatz zu einer vorrangig kompositionsgeschichtlichen Deutung die Genese des *Prometeo* aus der Ästhetik und Praxis des Theaters eine wichtigere Rolle spielt als bisher angenommen.

⁹¹ Angelo Ripellino, der das Libretto für *Intolleranza* zusammenstellte, war als Slawist ausgewiesener Kenner der Kunst und Literatur der osteuropäischen Avantgarde und sorgte durch seine Monografien und Übersetzung für die Verbreitung der russischen Literatur, vor allem der Werke Majakovskijs, in Italien. Es ist anzunehmen, dass Nonos Auseinandersetzung mit der Kunst des osteuropäischen Konstruktivismus und Futurismus, die sich quer durch sein ganzes Schaffen zieht, wesentlich durch den Kontakt mit Ripellino ermöglicht und befördert wurde, da Nono selbst nicht Russisch sprach und seine Rezeption daher insbesondere auf Übersetzungen und westeuropäische Publikationen über diese Thematik stützen konnte. (Hierzu siehe auch: Margarethe Maierhofer-Lischka. „Luigi Nonos Werk und Selbstbild – Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der russischen Avantgarde in Italien“. In: *Ich-Splitter in Bild, Schrift und Klang: (Cross-) Mediale Selbstentwürfe in den slawischen Kulturen*. Wiener Slawistischer Almanach 96. München: Peter Lang, 2019, S. 101–120)

Spannung zwischen Innen und Außen, die sich in der Tempelarchitektur genauso äußert wie in der akustischen Durchlässigkeit von San Lorenzo zur Umgebung, eine Rolle in Nonos Gedankengängen zur szenischen Gestaltung spielte. Laut Jeannie Guerrero äußert sich diese Auseinandersetzung bereits früher in Nonos Schaffen, wobei besonders seine Chorwerke durch ihre multidimensionale Gestaltung eine „rejection of an ‘immediate hearing’ und ein „need for multiple, cumulative hearings to engage the various dichotomies“, also eine multiperspektivische Wahrnehmung erfordern.⁹² Das Erlebnis eines multiplen Raums konzentrierte sich für Nono in der Erfahrung mit seiner Heimatstadt Venedig: „Venedig ist das große Ereignis der Asymmetrie; es gibt kein Zentrum [...]. Es ist ein dauerndes Labyrinth, d.h. ein Wanderweg, der weiterwandert, noch heute wandert man den Weg, mit Augen, mit Füßen – und mit Ohren.“⁹³

Die Verbindung zwischen diesem Stadterlebnis, welches man quasi als Paradigma einer heterotopen Sinneserfahrung bezeichnen kann, und dem Moment des Theatralen war ausschlaggebend für die Idee der „Hörtragödie“: „Prometeo nasce nello spazio vuoto di una chiesa, tra i legni, tra le „pietre-spazi“. Tragedia dello spazio dunque, oltre che dell’ascolto“⁹⁴ Dieser Gedanke fiel in eine Zeit, in der sich Nono eingehend mit Architektur, Raumerfahrung und Akustik beschäftigte.⁹⁵ Damit verband sich die Beschäftigung mit elektronischen Gestaltungsmitteln des Raumklangs.

Anhand der Vorarbeiten Nonos lässt sich die Ausgestaltung des *Prometeo* als heterotopem Klangraum schrittweise mitvollziehen: Bei seinen Vorstudien im

⁹² Jeannie M. Guerrero. „Non-Conventional Planar Designs in the Works of Nono and Tintoretto“. In: *Music Theory Spectrum* 32.1 (2010), S. 26–43. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2010.32.1.26> (besucht am 01.05.2020), S. 29; Erika Schaller. *Klang und Zahl: Luigi Nono—Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*. Saarbrücken: Pfau, 1997, S. 97–102

⁹³ Klaus Kropfinger. „.....kein Anfang – kein Ende“ Aus Gesprächen mit Luigi Nono“. In: *Musica* 42 (1988), S. 165–171, S. 165 f. Die Verschränkung von Labyrinth und Stadt übernahm Nono möglicherweise von Italo Calvino, mit dem er in engem Austausch stand. Calvino verfasste auch das Libretto für Luciano Berios Musiktheater *Un re in ascolto*, das – 1984 uraufgeführt – in der Auseinandersetzung mit dem Hören in gewisser Weise ein Parallelwerk zu Nonos Opus darstellt. (Siehe hierzu: Lüderssen, *Der wiedergewonnene Text: ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*, S. 127–166) Hinweise auf Calvinos *Die unsichtbaren Städte* (1972) finden sich verstreut in Nonos Aufzeichnungen rund um den *Prometeo*.

⁹⁴ Giorgio Mastinù. „Prometeo, Proteo, Icaro“. In: *Nono Vedova. Diario di bordo. Da „Intolleranza 1960“ al „Prometeo“*. Hrsg. von Stefano Cecchetto und Giorgio Mastinù. Venedig: Allemandi, 2005, S. 65–70, S. 65.

Raum identifizierte Nono in San Lorenzo „mindestens fünf“ akustische Ebenen.⁹⁶ Damit bezog er sich auf akustische Eigenschaften des Raumes, die die Klangverteilung in der Vertikalen, sowie Verstärkung und Verständlichkeit von Sprache betrafen, wie sie für Kirchen typisch sind.⁹⁷ Diese Ebenen werden nicht nur im Bereich der musikalischen Spatialisierung (Disposition von Lautsprechern und Performer*innen in der Vertikalebene auf verschiedenen Höhen) umgesetzt, sondern auch in der musikalischen Satzweise, die stark nach Registern oder *Chören* (*cori*) aufgeteilt ist, sodass sich wahrnehmbare Klang-Ebenen ergeben, die vor allem im *Prologo* sukzessive präsentiert und miteinander kombiniert und konfrontiert werden. Die grafische Darstellung des Formablaufs *Prologo* in Abb. B.3 macht diese Ebenen sichtbar.

Hans Peter Haller zeigt in seiner Dokumentation zur Entstehungsgeschichte des *Prometeo* und der zeitnah als Vorstudien dazu entstandenen Werke *das atmende klarsein* (1981) und *Io, Prometeo* (1981-84), wie sich Nonos Klangraumkonzept schrittweise entwickelte. Während die Raumanordnung in *das atmende klarsein* einen Klangkreis bildet, wird (wie in Abb. 2.3 zu sehen) die Horizontale in *Io, Prometeo* erweitert: ein Podium, auf dem mehrere SolistInnen erhöht platziert sind, sowie ein Lautsprecher, der mittig am Boden platziert ist und in die Höhe strahlt, schaffen nicht nur eine Staffelung im vertikalen Raum, sondern auch eine Differenzierung in direkte und indirekte Klangquellen.

⁹⁵ Nonos intensive Beschäftigung mit Architektur hat dazu geführt, dass sich eine spezifische Nono-Rezeption innerhalb der Architektur ausgeprägt hat, die nicht nur Reflexionen aus architekturtheoretischer und -ästhetischer Sicht zu Raumkonzeptionen einschließt. (Lazzarini, „Luigi Nono: spazio e composizione“). Darüber hinaus entstanden sogar konkrete Bauwerke in Bezug auf Nono. Dazu zählen Daniel Libeskind's *Bruchstück für Luigi Nono*, das als Teil des „Groningen Project“ entstand, sowie der Konzertsaal des Art Village Akiyoshidai, dessen Anlage und Strukturen angelehnt sind an die Raumstruktur des *Prometeo* und unter Mitwirkung von André Richard entworfen wurden. Nono selbst wirkte noch zu Lebzeiten als Juror im Wettbewerb um die Ausschreibung für das Art Village mit. (Vgl. Helmut Lachenmann u. a. *The Significance of A Tragedy of Listening*. URL: https://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic027/html/138e.html (besucht am 28.04.2020), sowie: Lazzarini, „Luigi Nono: spazio e composizione“, S. 45, Barbara Schönig. „The Books of Groningen: Heiner Müller's Contribution to Daniel Libeskind's Groningen Project“. In: *New German Critique* 73 (1998), S. 95–114. URL: <https://www.jstor.org/stable/488651> (besucht am 22.04.2020)).

⁹⁶ Alte Oper Frankfurt, Hrsg. *Programmheft Prometeo*. 1989, S. 65.

⁹⁷ Vgl. Rudolf Stegers. *Entwurf atlas Sakralbau*. Basel: Birkhäuser, 2008, S. 54 ff. und Jürgen Meyer. *Kirchenakustik*. Frankfurt: Erwin Bochinsky, 2003, S. 89 f.

Lautsprecherpositionen für 'Io, Frammento...'
von L. Nono:

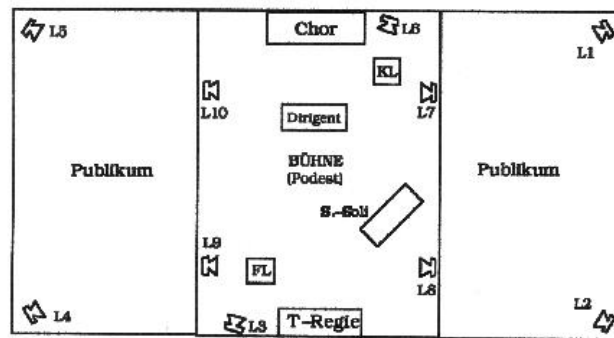


Abb. 19

ABBILDUNG 2.3: Luigi Nono, *Prometeo*: Spatialisierung

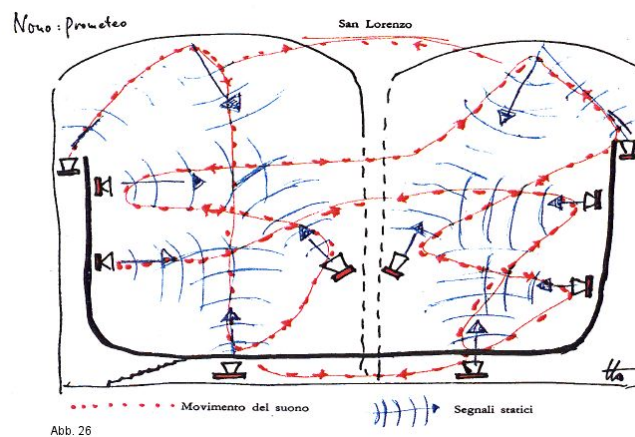


Abb. 26

ABBILDUNG 2.4: Hans Peter Haller, *Prometeo*: Spatialisierung

Die Klangraum-Inszenierung in *Prometeo* (Abbildung 2.4) erweitert schließlich die Heterotopie um weitere Ebenen, denn sie bezieht nicht nur sowohl die Decke und den Boden als Spielflächen ein (mit Lautsprechern am Boden, die an die Decke strahlen, was zu Reflexionen führt), sondern integriert darüber hinaus mit Renzo Pianos Raumkonstruktion ein zusätzliches Klangraumelement, das wiederum als Klangskulptur bespielbar ist. Auch die Deckenprojektionen, die Emilio Vedova für die Uraufführung des *Prometeo* gestaltet hatte, verstärkten die Betonung der Vertikale als einer weiteren Raumebene. Das vollständige Raumklang-setup, das für die Aufführungen in San Lorenzo entwickelt worden war, wurde bzw. wird im Nachfolgenden je nach der konkreten Raumsituation in den weiteren Aufführungen in anderen Räumen mehr oder weniger ausdifferenziert und

adaptiert:

- auf der untersten Ebene befinden sich der Chor sowie zwei Orchestergruppen
- auf der zweiten Ebene ist ein weiterer Teil des Orchesters untergebracht
- auf der dritten Ebene befinden sich die Instrumental- und Gesangssolisten
- auf der vierten Ebene ist der Lautsprecherkreis angesiedelt
- die fünfte Ebene stellen die elektronisch delokalisierten Klänge des Fernchores dar

Wie sehr dabei die Struktur der jeweiligen Aufführungsorte in die hörbare Unterscheidbarkeit der vertikalen Ebenen eingreift, zeigen Raumpläne und Szenenfotos von Aufführungen an unterschiedlichen Orten. Während etwa die Aufführungen in der Kollegienkirche Salzburg, der Berliner Philharmonie oder des Gashouder Amsterdam einen Höhenverteilung auf mehreren Ebenen zuließen – damit vergleichbar der Situation in San Lorenzo – stellt die Aufstellung in der Frankfurter Oper demgegenüber eine Einengung des vertikalen Klangraums auf die Gegebenheiten eines traditionellen Konzertsaals dar. Während das Gewölbe in San Lorenzo starke Halleffekte aufwies, wird in neueren Aufführungen die fehlende Hallwirkung mithilfe der Elektronik ansatzweise simuliert.⁹⁸ Vergleicht man diese Disposition mit Hallers Skizze zur Klangdiffusion, dann müssen diese fünf Ebenen genau genommen noch um zwei weitere Aspekte ergänzt werden: einerseits befinden sich am Boden in der Mitte des Publikumsraums noch zwei Lautsprecher, die in die Höhe strahlen; andererseits wirkt die Decke bzw. der Raum rund um die *struttura* als weitere Klangquelle, die einfallenden Schall verteilt. In diesem Sinne entsteht durch den diffusen Schall von Boden- und Deckenreflexionen eine Art zusätzliche Klangglocke. Obwohl Hallers Skizze (Abbildung 2.4) suggeriert, dass die Klänge, die im Raum reflektiert werden, ähnlich wie Strahlen gebündelt zurückgeworfen werden und damit ein bestimmter Klang theoretisch als von einem bestimmten Ort kommend wahrgenommen werden könnte, stimmt diese Darstellung mit der akustischen Realität nicht überein

⁹⁸ Aussage laut einem Gespräch mit dem Klangregisseur Reinhold Braig nach der Aufführung von *Prometeo* in Darmstadt.

– sowohl, was raumakustische als auch psychoakustische Gegebenheiten betrifft. Da Schall sich wellenförmig ausbreitet und dabei an Energie verliert, sind Reflexionen oft nur als diffuses Echo statt als „Phantomschallquelle“ im Raum wahrnehmbar. Zudem kann das menschliche Gehör vertikale Bewegungen im Raum weniger genau differenzieren als Klänge im horizontalen Hörfeld.⁹⁹

Innerhalb des „Orchesterquadrats“ des *Prometeo* werden im Ablauf des Prologs verschiedene räumliche Konstellationen von Akkorden kombinatorisch aneinander gereiht. Dabei kann man den *Prologo* quasi im klassischen Sinn als „Raumexposition“ aller vorhandenen Elemente verstehen, die ähnlich wie die Elemente einer Reihe im seriellen Kompositionsverfahren permutativ zur Anwendung kommen, während sich im Folgenden die einzelnen Sätze oder Szenen jeweils mit der Vertiefung oder Konfrontation bestimmter klangräumlicher Bewegungen beschäftigen. Solch einen Einbezug des Raums in eine erweiterte serielle Denkweise lässt sich als Nonos theatrale Replik auf Karlheinz Stockhausens Orchesterstücke *GRUPPEN* (1955-57) und *CARRÉ* (1958-59) sehen, welche ebenfalls vier Orchestergruppen in einer streng seriellen Komposition einsetzen.¹⁰⁰ Eine ähnliche Kombinatorik der Klangraum-Konstellationen lässt sich beispielsweise auch in der grafischen Darstellung der Klangbewegungsformen nachvollziehen, die den Ablauf der elektronischen Klangprozessierung und -spatialisierung im *Hölderlin*-Abschnitt zeigt.¹⁰¹ (Siehe A, Abb. B.1) Im Folgenden wird mit den Einsätzen von Chor und Solist*innen nicht nur die Disposition der Musiker*innengruppen als Raumchöre nacheinander in verschiedenen Kombinationen präsentiert, sondern auch die Elektronik als Gestaltungselement wird durch den Einsatz von Erzählstimmen und Glocken eingeführt, die klanglich stark prozessiert und spatialisiert

⁹⁹ Siehe hierzu: Jens Blauert. *Räumliches Hören*. Stuttgart: Hierzel, 1974, S. 36, Schallwahrnehmung S.117 ff.

¹⁰⁰ Bei den spatialisierten Orchestereinsätzen in der Einleitung des *Prologo* handelt es sich genau genommen nicht um eine streng serielle Kompositionsweise, sondern um eine freie Kombinatorik der Raum-Konfigurationen, welche sich aus den Kombinationsmöglichkeiten der vier Orchestergruppen miteinander ergibt.

¹⁰¹ An dieser Stelle ist anzumerken, dass auch Adriana Hölszky ähnliche kombinatorische Verfahren in der Gestaltung von elektronischem Raumklang verwendet, wie beispielsweise die Skizzen zu *Message* (1990-93) zeigen, das in direkter zeitlicher Nähe zu *tragödia* entstand und im Setting aus Ensemble, Zuspieldband und Stimme bereits eine Annäherung an eine Hörtheatersituation darzustellen scheint. (Siehe: Kostakeva, *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys*, S. 60)

werden. Der *Prologo* dient also nicht alleine aus Sicht des Formablaufs, sondern auch in klangräumlicher Weise als Exposition: Jedes Register oder jede „Chorgruppe“ (Orchester, Chor, Instrumentalsolisten, Stimmen usw.) erhält räumlich-klangliche Charakteristika zugewiesen und wird damit für sich als skulpturales Klangelement auf einer übergeordneten Ebene der raumklanglichen Topologie etabliert.

Um die Wahrnehmbarkeit der Elemente im Raum zu ermöglichen, berücksichtigt auch die Satzweise diese Klangebenen. Wie die grafische Strukturanalyse des *Prologo* (siehe Abb. B.3) zeigt, erscheinen die verschiedenen Klangebenen nie alle gleichzeitig, sondern werden ähnlich wie Bausteine oder Klangsäulen ineinander- oder übereinandergeschichtet. Zu Anfang erklingt mit dem Fernchor ein sehr diffuses, nahe der Decke plaziertes Klangereignis. Der Klang stürzt mit den folgenden Aktionen abrupt hinunter auf die Publikumsebene und die darüberliegende zweite Raumschicht, und im Gegensatz zum Diffushall des Fernchores werden konkrete, laute Einsätze der Orchestergruppen von allen Raumseiten miteinander abgewechselt. Der räumliche Höreindruck wechselt also plötzlich von einem unbestimmten hin zu einem „quadratischen“ Raum, der aus vier konkreten Richtungen bespielt wird. Damit etabliert Nono im *Prologo* eine Raum-Dialektik, die mich als Hörende mit der Herausforderung konfrontiert, dass ich mit stets neuen Raumklangeindrücken und -konstellationen konfrontiert bin, die es zu entdecken, erhören und auch zu erschauen gibt, weil ich mich unwillkürlich in alle Richtungen wenden möchte, wenn alle paar Sekunden ein neuer Klang von irgendwo aus dem Raum auf mich hereinbricht. Ich erfahre also gerade den Prolog des *Prometeo* als einen Prozess des Suchens und Entdeckens, der eine Disposition einer neugierigen Wahrnehmung aufruft, in der ich mich (ähnlich wie vielleicht damals Nono in San Lorenzo) dem Erforschen des Raums hingebe.

Erweitere ich den Horizont meiner Wahrnehmung auf den Kontext des Gesamtablaufs, dann setzt sich die Raum-Erkundung auch in der Abfolge der Abschnitte fort, wo nacheinander verschiedene mögliche Raum-Klangkonstellationen „durchprobiert“ werden: vom blockhaften Charakter der *Isole* bis hin zum atmosphärischen Klangraum des *Interludio 2* und dem Klangkreis des Halaphons in *Hölderlin* erlebe ich in jedem Abschnitt einen völlig anderen Raumklangeindruck. Dabei kehrt zwar teils Bekanntes wieder, jedoch wird

durch die Länge der Performance und den veränderten Kontext ein Wiedererkennen erschwert. Der Erlebnis-Zeit-Raum der Performance äußert sich in meiner Wahrnehmung ähnlich eines blinden Spiegels oder eines dunklen Zimmers, in dem ich beim Hineinsehen nichts erkennen kann, weil die zeitlich-räumlich gedehnten Strukturen meine Wahrnehmung überfordern und mich in das Erlebnis eines ewigen Präsenzmoments kippen lassen.¹⁰²

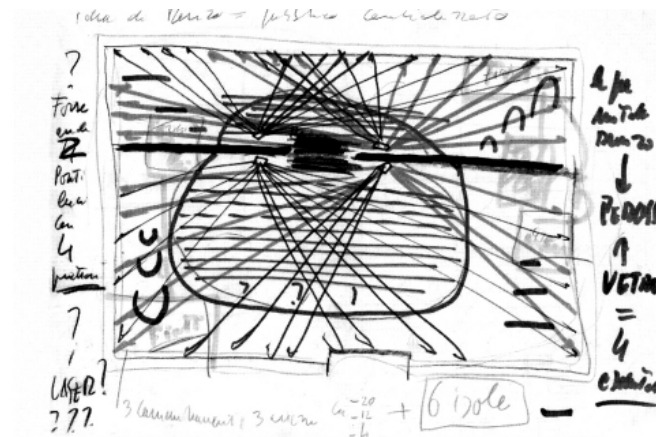


ABBILDUNG 2.5: Luigi Nono: Skizze zum Raumkonzept des *Prometeo*

Mit der Aufgabe eines Zentrums realisiert das Raumklangkonzept des *Prometeo* nicht nur eine räumliche Staffelung im Sinne Artauds, sondern auch ein ortspezifisches Moment, denn es berücksichtigt eine bauliche Besonderheit des Uraufführungsortes San Lorenzo: Der Altar befindet sich in der Mitte des Kirchenschiffs, sodaß optisch und akustisch zwei Räume entstehen. Diese Zweiteilung wird in der Innenraumkonstruktion, dem „akustischen Bühnenbild“ von Renzo Piano wiederholt, das visuell und akustisch eine Raum-im-Raum-Situation erzeugt, in der sowohl die innerhalb platzierten Ensembles und Sänger*innen, als auch die umgebende Kirche sichtbar und hörbar sind.¹⁰³ Damit erzeugt, um mit

¹⁰² Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 156-183, hier: S. 158.

¹⁰³ Die struttura erfüllt darüber hinaus, ähnlich dem Centre Pompidou, wie ein Skelett auch funktionale Aufgaben, namentlich die Platzierung der Ausführenden und der Technik, sowie die Modulation der Akustik. Siehe: Alexander Fils. *Das Centre Pompidou in Paris: Idee, Baugeschichte, Funktion*. München: Moos, 1980, sowie Renzo Piano. *Renzo Piano Building Workshop: visible cities (Ausstellungskatalog)*. Hrsg. von Fulvio Irace. Mailand: electa, 2007

Zumthor zu sprechen, die *arca* als Bühnenraum ein atmosphärisches Moment in der Spannung zwischen Innen und Außen. Es gibt also sowohl für das Publikum als auch für die Klangregie keinen *sweet spot*, keinen optimalen Hörplatz. Auch wenn Hans Peter Hallers oft reproduzierte Darstellung der Klangwege im Setup des *Prometeo* suggeriert, dass sich die Klänge wie Strahlen linear von den Klangquellen her ausbreiten, erzeugt der zwischen Außen- und Innenraum reflektierte Klang in der realen akustischen Situation eines halligen (Kirchen-) Raums einen diffusen Raumeindruck her, der mit dem Sichtbaren in Dissonanz tritt und die visuelle Orientierung durch das Akustische gleichsam durchkreuzt, eintrübt und verhüllt. In diesem Sinne ähnelt der Höreindruck dem Raumempfinden in einem mit faltigen Stoffen ausgekleideten Zimmer, in dem das Auge Entfernung und Strukturen nicht genau abschätzen kann. Diese Klanginszenierung gleicht einem akustischen Faltenwurf, der den visuellen Raum mit einer veränderlichen und fließenden Textur überzieht, die Orientierung erschwert und dadurch den repräsentativen Raum zu einem affektiven Raum umwandelt, den ich erspüren kann, der aber gleichzeitig durch den Entzug des Repräsentativen mich meiner eigenen Körperlichkeit bewusst macht, weil ich durch den Entzug von äußerer (Schall-) Resonanz meinen eigenen Innenraum stärker wahrnehme. Da die Lokalisationsfähigkeit des menschlichen Gehörs in der Horizontalebene am stärksten ausgeprägt ist und in die Vertikale ungenauer wird, entfalten auch vertikale Klangbewegungen ihre Wirkung nicht so sehr in der Höhe als präzise ortbare Gesten, sondern als sphärischer Eindruck, als klanglich-textile Textur. Damit stimulieren sie eine Wahrnehmungsweise des Eintauchens, Eingehülltwerdens, um die Worte des Architekten Juhani Pallasmaa aufzugreifen – ein Erleben gleichsam mit den *Ohren der Haut*.¹⁰⁴

Was für ein Höreindruck stellt sich aber bei mir ein, wenn ich *Prometeo* in einem sehr trockenen Raum, etwa einem Konzertsaal oder – wie im Falle der Aufführung in der Darmstädter Böllenfalltorhalle 2017 – in einer Turnhalle erlebe?

¹⁰⁴ Mit diesem Begriff entwickle ich die Terminologie Juhani Pallasmaas weiter, der ein sinnliches Architekturserlebnis als ein Wahrnehmen mit den „Augen der Haut“ bezeichnet. Obwohl Pallasmaa betont, dass Architekturserleben ein multimodales, alle Sinne einbeziehendes Geschehen ist, entwickelt er seine Ästhetik vor Allem im Spannungsfeld zwischen dem Sehsinn und dem Tastsinn, wobei das Hören eine nebengeordnete Rolle spielt. Dennoch ist die Bedeutung peripherer und ganzkörperlicher Wahrnehmungen, die er besonders hervorhebt, auch und gerade für das Erleben von Präsenz im Theater- und Musiktheaterkontext wichtig – eben für ein Hören mit den „Ohren der Haut“. (Pallasmaa, *Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne*, S. 12 f.)

Die Ausbreitung und Lokalisierbarkeit vertikalen und horizontalen Klangs in der Raumklanginszenierung von Hör-Musiktheatern verändert sich selbstverständlich stark von Aufführung zu Aufführung durch die Charakteristika der jeweiligen Aufführungsräume: Räume mit starken Hallcharakteristika und Deckenreflexionen, wie beispielsweise Kirchen oder Hallen wie der Amsterdamer Gashouder oder die Dampfzentrale Duisburg betonen stärker die atmosphärische Komponente räumlich diffus ergossenen Klangs, während in Räumen mit gedämpfter Akustik, wie es klassische Konzertsäle sind, die skulpturalen Qualitäten der einzelnen Klang-Topoi stärker hervortreten können. Diffuser Klang von Decke und Boden wird nicht so sehr als räumlich ortbar im Sinne eines aufmerkenden, orientierenden Hörens wahrgenommen,¹⁰⁵ sondern als affektives Spüren, das den gesamten Raumeindruck einbezieht. Akustische Geschehnisse in der Frontal- und Horizontalebene dagegen können Hörweisen des anti-akusmatischen Aufmerkens und „Abtastens“ (Lachenmann) hervorbringen, die sich verbinden mit einem sehenden Abtasten des Raums, im visuellen Nachvollzug von Klangquellen und Klangbewegungen: „Es hat mich vor allem fasziniert bei der Aufführung in der Berliner Philharmonie, dass ich so viele Klangquellen entdecken konnte, sodass ich die ganze Zeit nicht nur zuhören, sondern auch herumschauen wollte, woher kommt jetzt die Stimme, wo sitzt die Flöte...“¹⁰⁶ In Aufführungen des *Prometeo* wird allerdings auch teilweise versucht, einer allzu starken Skulpturalität entgegenzuwirken, indem die Klangregie in der Live-Elektronik in trockeneren Räumen stärker die diffusen Anteile der Spatialisierung und den künstlichen Hall betont.¹⁰⁷ Dies deutet darauf hin, dass es auch in der Aufführungstradition dieses Werks unterschiedliche ästhetische Praktiken und Präferenzen hinsichtlich der Betonung des immersiven oder des skulpturalen Hörcharakters gibt.

¹⁰⁵ Michael Dickreiter u. a., Hrsg. *Handbuch der Tonstudiotechnik Bd. 1*. München: Saur, 2008, S. 117 ff.

¹⁰⁶ Interview Irene Lehmann, 2015.

¹⁰⁷ Gespräch mit Reinhold Braig, Darmstadt 2015.

Klangraumtopologische Hörinszenierung in *tragödia* und *der handschuh des immanuel*

Der szenotopische Einsatz von räumlich disponierten Orchestergruppen und Klangereignissen bildet auch die Grundidee von Adriana Hölszkys Orchesterstücken *SPACE* (1979-80) und *Requisiten* (1984-85). Die Komponistin setzt Klanggesetzen und Klangbewegungen im Raum dabei in Analogie zu Objekten oder Bewegungen von Figuren auf einer Bühne, die durch registerhafte Instrumentierung hörbar voneinander unterscheidbar sind und in einer Art hyper-konzertantem Prinzip aufeinandertreffen.¹⁰⁸ *tragödia* entwickelt das theatrale Potenzial von Instrumentalkomposition weiter, indem die Komponistin den Wahrnehmungsrahmen explizit als Musiktheatersituation fasst. Höre ich *tragödia* bewusst als quasi-akusmatisches „Kino für die Ohren“, werden klangliche Einzelereignisse hinsichtlich eines „ökologischen Hörens“¹⁰⁹ in ihrem szenisch-narrativen Potenzial konkretisiert – in der Partitur sind Klänge in der Elektronik beispielsweise als „Schocks“ und „Gongs“ bezeichnet, sodass sich konkrete Assoziationen zu möglichen Handlungen ergeben. Die Gestalthaftigkeit der klingenden Strukturen vermittelt sich dabei nicht nur den Hörenden im Publikum, sondern auch den Ausführenden durch die Notation: Eine Spieltechnik wie ein *frullato* der Bläser wird beispielsweise nicht als Symbol, sondern als vibrierendes Bündel von Einzelimpulsen notiert, sodass sich schon beim Lesen des Geschriebenen ein psychophysischer Eindruck des Klangs vermittelt, der entstehen soll.¹¹⁰ Indem die Notation die Musiker*innen besonders dazu einlädt, sich körperlich-sinnlich zu involvieren, verändert sich die Disposition ihrer Wahrnehmungen und ihres Tuns. Statt

¹⁰⁸ Vgl. hierzu: Drees, „...ein musikalisches Theater *en miniature*“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“, S. 57, 59

¹⁰⁹ Karl Traugott Goldbach. „Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris *Presque rien avec filles*“. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1.3 (2006), S. 127–137.

¹¹⁰ Drees, „...ein musikalisches Theater *en miniature*“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“, S. 64.

funktionalen Ausführenden werden sie jenseits des Klangs zu szenischen *Personeae*, deren ganzkörperliche Präsenz im Geschehen auch vom Publikum wahrgenommen werden kann. Dies wiederum verändert die Hördisposition des Publikums von einer Wahrnehmung „als Konzert“ hin zu einer Wahrnehmung „als szenischem Geschehen“.¹¹¹ In diesem Sinne stimuliert die Notationsform das Entstehen einer theatralen Situation zwischen Performer*innen und Publikum. Das szenisch-körperliche Potenzial von Klang und Notation wird durch räumliche Aspekte noch erweitert. Nicht nur auf der Mikroebene innerhalb der musikalischen Textur, sondern auch durch ihre Plazierung oder Bewegung im Raum erhalten Klanggesten und größere Formteile räumlich-skulpturale Funktion. Aktionen wie der Tutti-Einsatz in Abschnitt II,2 ab Takt 11 sind klangräumlich als Schübe oder Wellen zu erfahren, die quer durch den ganzen Raum fegen und dabei alle Performer*innen erfassen. Die „Schocks“ und „Gongs“ stimulieren häufig solche räumlichen Instrumentalgesten und erfüllen damit eine ähnliche klangräumliche Funktion als Raum-, Zeit- und Handlungs-Unterbrechungen wie die *ondate* in *Prometeo*. (Siehe hierzu beispielsweise den Partiturausschnitt in Abb. 3.7) Die Zwischenteile A bis J fungieren auf der Makroebene als „Raumteiler“ oder „Klangwände“ – sie unterbrechen die Wahrnehmung größerer musikalischer Zusammenhänge und stimulieren dadurch ein suchendes, irrendes Hören, das immer wieder von neuem ansetzt und dabei stets andere Bedeutungszusammenhänge aus den Klanggesten konstruiert. Dadurch, dass aber keine Angebote für eine semantische Konkretisierung gemacht werden – weder kann ich Text noch Stimmen vernehmen, noch gibt es genügend konkrete Geräusche, die ich mir auf hörspielhafte Weise als Handlung „zurechthören“ könnte – kann ich das Geschehen nicht auf eine gültige Sinngebung festlegen.¹¹² Weil die Musik aber konstant mit hoher Aktivität pulsiert, bleibe ich in der gespannten Erwartung, dass sich etwas konkretisieren *könnte*, wobei allerdings die schockhaften, abrupten Ereignisse mich in meiner Wahrnehmung immer wieder auf mich selbst zurückwerfen: „Es ist ein Anstoß, ein Urknall, der kreative Kräfte freisetzt, wo man zu anderen Handlungsweisen kommt und auf einmal enorme Möglichkeiten besitzt, die gewöhnlich nicht zum Vorschein kommen. Das ist eigentlich das, wo

¹¹¹ Vgl. hierzu: Rebstock, „Musiktheater im Fluchtpunkt der Sinne“, S. 172 f.

¹¹² Zu diesem Prozess auch siehe Kapitel 2.3.1.

wir uns im Grunde alle befinden.¹¹³ Hören wird damit in Hölszkys *tragödia* also zum Inbegriff eines performativen Akts, der mich konstant in der Spannung einer möglichen Emergenz hält, und dessen theatrales Potenzial eben aus der Nicht-Erfüllung entsteht.¹¹⁴

Auch Klaus Lang gestaltet mithilfe klangräumlicher Aktionen eine performative Wahrnehmungsdisposition. Dabei schärft er durch die Instrumentierung die Unterscheidbarkeit verschiedener Raumelemente. In *der handschuh des immanuel* ist der Gesamtklang geprägt durch langsam glissandierende Cluster und sehr leise Klänge mit hohem Rauschanteil, was bei den Streichern erzeugt wird durch langsames *flautando*-Streichen, bei den Bläsern durch das Spiel mit starken Luftanteilen. Da Rauschen nicht durch die Breitbandigkeit der darin enthaltenen Frequenzen im Gehör andere Klangereignisse maskiert, sondern überdies auch schwer räumlich lokalisiert werden kann, erzeugen die Rauschklänge einen atmosphärischen Klangraum, der auch die Instrumente als Klangquellen akustisch maskiert und damit eine Art Überdeckung oder Übermalung des klar strukturierten Intervall-Raums der Quinten herstellt. Die körperliche und akustische Präsenz der Musiker*innen im Raum hebt Lang heraus, indem er die Gänge der Musiker*innen durch das Klackern von Steppschuhen markiert, welche die Performer*innen tragen. Diese Rythmen tragen ebenso wie die Schläge der Triangel zum Punktieren der Klangatmosphäre bei und lassen die Akteur*innen dadurch klanglich wie auch räumlich aus dem Rauschen als Kontinuum hervortreten.¹¹⁵ Das alles geschieht jedoch in *slow motion*. Die akustischen Rhythmen der verschiedenen instrumentalen und vokalen Raumbewegungen, die aufeinandertreffen, führen also nicht, wie bei Hölszky, zu einem schreckhaften Aufmerken, sondern verleihen dem fast bewegungslosen Gesamtklang den Charakter eines langsam pulsierenden Organismus, der sich ansatzweise zu gestalthaften Elementen konkretisiert, um wieder in einen quasi flüssigen Zustand zurückzusinken. Durch die

¹¹³ Adriana Hölszky und Frank Kämpfer. „Keimzellen für ein Theater der Klänge“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 158.4 (1997), S. 10–13, S. 13.

¹¹⁴ Rebstock, „Musiktheater im Fluchtpunkt der Sinne“, S. 172.

¹¹⁵ Auch in der installativen Performance *das brot des lebens und das brot des todes* verwendet Lang die Überblendung verschiedener Klang- und Rausch-Schichten, genauso wie auch die Triangel als Zeitmarkierung zum Einsatz kommt. Siehe: Maierhofer-Lischka, „Annäherung an Klaus Langs Musiktheater“.

in der Zeit gedehnten Abläufe entsteht eine Wahrnehmungsdynamik des Schwebens, in welcher die Höraktivität immer wieder von einem räumlich zerstreuten, „distanzlosen“¹¹⁶ Wahrnehmen hin zu einem Aufmerken fokussiert wird, ähnlich wie in einem Kloster der Schlag der Glocke den Tagesablauf rhythmisiert und die Konzentration der Betenden wachhalten soll. Der Klangtopos der „Tropfen“¹¹⁷ oder Schläge aktiviert dabei auch durchaus die sozialen und kulturellen Aspekte des Kirchenraums als Teil des performativen Geschehens und aktiviert eine ganzkörperliche Anteilnahme aller Beteiligten, jedoch konkretisiert sich dies aber nicht eindeutig im Sinne einer bestimmten religiösen Praxis oder Erfahrung sondern bleibt in der Schweben – zwischen Prozess und Prozession.

Zwischen Ortsbezug und Klanglandschaft

Gilt es, mit akustischen Mitteln szenische Abläufe zu gestalten, Bilder zu evokieren und Narrationen zu erzeugen, dann liegt es nahe, die Klangwelt realer oder imaginärer Orte und Ereignisse entweder direkt am Aufführungsort einzubeziehen, klanglich in Form von Aufnahmen abzubilden oder als sinngegebenes Element in eine Inszenierung mit einzubeziehen – seien es die Sounds und die Akustik einzelner Gebäude, eines Naturraums oder einer gesamten Stadt. Nicht nur Klangkunstformen wie die Soundscape Art, auch ortsbezogene Theaterformate arbeiten mit Topologien konkreter Orte als Teil ästhetischer Erfahrung in Aufführungen. Der Ort wird, lassen sich Hör-Musiktheater also als ortsspezifische Klangperformances, als Stadt-Hör-Erlebnis oder gar als akustische „Sinfonie einer Großstadt“ interpretieren? Als Kernbeispiel und Ausgangspunkt für weitere Reflexionen soll hier Nonos *Prometeo* dienen, dessen Entstehung besonders stark in Auseinandersetzung mit einer konkreten (Klang-) Umgebung geschah.

Beeinflusst durch seine frühere Theatererfahrungen und die Auseinandersetzung mit dem Theater Bertolt Brechts, Tadeusz Kantors, Erwin Piscators und mit dem Living Theatre, die sich in der Entwicklung des *teatro spaziale Intolleranza*

¹¹⁶ Rebstock, „Musiktheater im Fluchtpunkt der Sinne“, S. 180.

¹¹⁷ Ein Hörer beschreibt dieses Klangerlebnis als ein Hören „tropfende(r) Zeit“. (Hennerfehr, „Hörtheater der tropfenden Zeit“)

manifestiert hatten, wurzelt Nonos Arbeit in einer umfassenden Auseinandersetzung mit Venedig als urbanem Hör-, Sinnes- und Lebensraum.¹¹⁸ Im Entstehungskontext des *Prometeo* bezieht er sich häufig auf stadtspezifische Topoi Venedigs, und konstruiert damit das Bild des *Prometeo* als einer speziell venezianischen *site-specific performance*. Die Hörtragödie sollte eine poetische Auseinandersetzung mit dem Klangumfeld der Lagunenstadt werden, und zu Beginn der Arbeit nahm diese Vorstellung sehr konkrete Formen an:

Einen der ersten Denkanstöße in dieser Richtung gab es für mich, als ich in Venedig wegen *Prometeo* mit den Leuten sprach. Es gab die Möglichkeit, nur die Türme, die *campanili*, als Klangquellen zu benutzen, bestückt mit Instrumenten wie im Mittelalter – nun allerdings plus Lautsprechern. Es sollte über das ganze Bacino S. Marco, also den Canale Grande zwischen San Marco und San Giorgio, klingen – das Wasser als ein großer Resonanzkörper. Eine wahnsinnige Idee! Das Publikum hätte von Schiffen aus von verschiedenen Stellen zugehört.¹¹⁹

Die Beschäftigung mit der Stadt als Klangraum, als architektonischem und sozialem Gefüge setzt sich in der konkreten Arbeit an der Uraufführung fort, nachvollziehbar anhand der Dokumentation zu den Probenarbeiten.¹²⁰

¹¹⁸ Man vergleiche hierzu vor allem Nonos Aussagen zu Venedig aus den Jahren 1979 bis 1987, in: Geiger und Janke, *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, S. 197-221. Diese Aussagen werden in den Beiträgen dieses Bandes anhand verschiedener Werke Nonos überprüft und kontextualisiert.

¹¹⁹ Albrecht Dümling. „„Ich habe viel lieber die Konfusion.“ Luigi Nonos Bekenntnis zu offenem Denken. Ein Gespräch“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 148/2 (1987), S. 22–28, hier: S. 26.

¹²⁰ In seinen Notizen beschreibt Hans Peter Haller das Ringen mit der Akustik während der Proben in San Lorenzo, wobei die Geräusche der umgebenden Stadt teils als willkommener Teil der Performance erscheinen, teils als Störung: „11.9.1984. Fortsetzung der Proben - wir beginnen, soweit es die Zeit erlaubt, mit der Feinarbeit. [...] Weiterhin Einzelproben, jedoch immer wieder durch Störgeräusche der Arbeiter unterbrochen. Die Struttura ist noch lange nicht fertig!!! 14 Tage Verzug! Immer, wenn wir eine gute, neue Klanggestalt gefunden haben, beginnt eine Schlagbohrmaschine zu rumoren. [...] 25.9.1984 [...] 21:00 Uhr, Premiere – Uraufführung. Der Pianissimo-Anfang erhält eine neue Klangqualität: aufgrund des Hochwassers heulen mit dem Einsatz von Claudio Abbado die venezianischen Sirenen, lang und lautstark. Es ist wunderbar, dass Nono nicht abbricht. Auch die Umwelt gehört nach S. Lorenzo, zu *Prometeo*.“ (Haller, *Luigi Nono Prometeo, die letzten sechs Wochen vor der Uraufführung in Venedig*.)

Während das ökologisch-kritische Moment und der dokumentarische Charakter eines „sonic space and place“ eine tragende Rolle für eine Soundscape-Komposition spielen,¹²¹ enthält der *Prometeo* aber mitnichten konkrete Sounds, die eine geographische Zuordnung oder einen spezifisch ortsbezogenes, dokumentarisches Moment im Sinne eines – angelehnt an den Begriff des *site-specific theatre* – *site-specific listening* hervorheben würden. Vielmehr werden Naturräume wie das Meer als Metaphernfeld benutzt, das sich im Laufe einer Aufführung aus dem Wechselspiel zwischen dem erklingenden oder gesprochenen Text und korrespondierenden Klanggestalten aufbaut. Komponierte Klanggestalten werden durch ihre Zuordnung zu dementsprechenden sprachlichen Begriffen zu Klangraum-Figuren semantisiert, deren dramaturgisches Potenzial nicht allein in ihrer individuellen Qualität und ihrer Anordnung besteht, sondern durch die semantische Aufladung im Zusammenspiel mit wechselnden Textinhalten verändert und verstärkt werden kann. Die Konkretisierung von Klangelementen mithilfe von Sprache erzeugt ein „ökologisches“ Hören, das allerdings nicht völlig zum Hören eines realen Ortes oder Vorgangs konkretisiert wird. Das Rauschen des Windes und Meeres bei Luigi Nono beispielsweise ist eben nicht genau „dieses“ Rauschen von einer bestimmten Kaimauer Venedigs, deren Geolokation ich mithilfe eines GPS bestimmen kann (wie es bei Soundscape-Aufnahmen oft praktiziert wird), sondern das ästhetisierte klangliche Bild des Wassers als poetisches Symbol. Die Topologie dieses Hör-Meeres wird auf verschiedenen Ebenen in der Komposition referenziert: Es werden Abschnitte als Inseln bezeichnet, die sich durch ihre blockhafte Struktur, durchbrochen von langen Pausen, von den übrigen Teilen abheben, in denen eine fließende Klanggestaltung dominiert. Die massiven Klangblöcke in den *Isole*, die im *fff* mit den sie umgebenden leisen Texturen kontrastieren, werden als *ondate*, Wellenbrecher, semantisiert.

Die Präsenz der Klang-Raum-Topoi, die sich mit dem semantischen Feld des Meeres, des Wassers und des Insularen verbinden, kann in einer *Prometeo*-Aufführung einerseits das Potenzial zu einer Hörweise des Eintauchens oder „Sich-Treiben-Lassens“ erzeugen. Dies vertieft sich speziell in der Situation der Uraufführung in Venedig durch die szeno-sphärische Mitwirkung des Aufführungsortes zu einer synästhetischen Klangraumerfahrung, in der sich Raumerlebnis und Klangerlebnis vermischen. Die fühlbare Präsenz des Meeres auch im

¹²¹ Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, S. 8.

Aufführungsraum erweiterte den affektiven Eindruck der Klangraumtopoi des Wassers auf einer multimodalen Ebene, was eine Hörerin in der Aufführungssituation in San Lorenzo sehr plastisch als einen ganzkörperlichen Eindruck des Schwimmens beschrieb: „Io sentivo Venezia lievitare, gonfiarsi nelle sinistre maree [...]“¹²² Als Pendant zu dieser positiven Immersionserfahrung kann das Gefühl des Schwimmens aber auch im negativen Sinne erlebt werden als ein sich-Verlieren, gleichsam ein Untergehen im Klangstrom, welches ebenfalls von Hörern der Aufführung in San Lorenzo berichtet wird.¹²³ In Anlehnung an ein „archipelagic thinking“ – das als Gegenentwurf ein *architectural thinking* haben könnte, mit welchem man die strukturierende Kompositionsarbeit beschreiben kann – ließe sich daraus als Wahrnehmungsweise aber auch ein „archipelagisches Hören“ ableiten.¹²⁴ Anstatt dass ich das gesamte Werk als Sinneinheit erfassen kann, fokussiert sich meine Wahrnehmung in einer Aufführung auf einzelne, insulare Gestalten, die in veränderter Form im Verlauf wiederholt werden, sich jedoch in ihrem Kontext auch fortlaufend in meiner Wahrnehmung verändern. Wenn ich archipelagisch zuhöre, identifiziere ich nicht nur diese Elemente, sondern beziehe auch das Dazwischen, das in Hörhaltungen des Suchens, Abdriftens, Zerstreuens zum Ausdruck kommen kann, als gleichwertig ein. Im Gegensatz zu anderen Formen multistabiler Wahrnehmung, die sich als Kipp-Bewegung oder Schwebezustand äußern, ist das *archipelagic listening* ein fortlaufender Prozess, wo im „ökologischen“ Sinne Hör-Gestalten aus einem Umfeld identifiziert, miteinander in Bezug gebracht werden und dabei eine Bewegung durch das gesamte Hörfeld stattfindet.¹²⁵ Während in anderen Aufführungssituationen der Venedig-Bezug zurücktritt, kann die Einbettung der Performance in den Kontext der Stadt

¹²² Milena Milani. „Prometeo e madre“. In: *Il Gazzettino* (2. Okt. 1984).

¹²³ Vgl. Gespräch mit John Ellis, Januar 2016; Gespräch mit Beat Furrer, Juni 2017. Ich danke Beat Furrer, der ebenfalls eine der Aufführungen in San Lorenzo miterlebte, dass er seine Erfahrungen mit mir teilte.

¹²⁴ Ein „archipelagisches Denken“ nimmt das Archipel als Metapher, um ein vernetztes Denken aus aufeinander bezogenen, aber in sich veränderlichen und heterogenen Standpunkten zu bezeichnen. (Jonathan Pugh. „Island Movements: Thinking with the Archipelago“. In: *Island Studies Journal* 8 (Mai 2013), S. 9–24) Dies auf ein archipelagisches Hören hin auszuweiten, heiße, die heterotope Erfahrungsqualität des performativen Geschehens in einer *Prometeo*-Aufführung hervorzuheben.

¹²⁵ Vgl. Goldbach, „Akusmatisches und ökologisches Hören“.

als Verstärkung des Potenzials für ein tatsächlich ortsspezifisch situiertes Stadtklang-Hören, ein Hören, das Nonos eigenen multimodalen Wahrnehmungseindrücken nahekommt, gesehen werden:

Wir werden dann Klänge hören, die wir sonst nicht hören, Klänge von draußen und Klänge in uns, auch Klänge, die nicht von einem Klang kommen, sondern – wie ich es in letzter Zeit einmal gesagt haben – auch von Steinen oder Farben. Beim Wandern in Venedig passiert es mir in letzter Zeit oft, die Steine zu hören, den Glockenklang zu sehen und das Wasser zu lesen.¹²⁶

Wird in der Wahrnehmung vorab eine spezifischen Erwartung an eine zeitliche oder raumklangliche Entwicklung etabliert, ergibt sich in der Diskrepanz aus Erwartung und Eindruck ein Prozess des Suchens und der Antizipation. Dieser wird unterlaufen durch die stetigen Wiederholungen von Strukturen und die Ausdehnung musikalischer Abläufe auf sehr lange Zeiträume. Die Wiederholung selbstähnlicher Elemente im „leeren“ szenischen Raum stellt in dieser Hinsicht ebenso ein Potenzial bereit, Erwartungshaltungen der Wahrnehmung an musikalisch-szenische Veränderungen zu ent-täuschen:

Maar je moest tot de Nono-believers behoren om de tweeënhal uur van Prometeo zonder zuchten uit te zitten. 'Tragedie van het luis-teren', luidt de ongewild rake ondertitel van dit klankvisioen. Verre stemmen, een eenzame viooltoon, een blazer die in doodsnood piept: het was te interessant om saai te zijn, maar te eenvormig om voor te capituleren.¹²⁷

Höreindrücke wie derjenige eines Rezensenten der Aufführung im Amsterdamer Gashouder sind in diesem Sinne nicht so sehr Zeugnisse „misslingenden“ Hörens, sondern zeigen Dynamiken des Suchens, Irrrens und „Strandens“ auf. Auf

¹²⁶ Wilfried Gruhn. „Komponieren heute. Gespräch mit Luigi Nono.“ In: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 9.27 (1984), S. 3–13, hier: S. 9.

¹²⁷ „Aber man musste zu den Nono-Gläubigen gehören, um die zweieinhalb Stunden von Prometeo ohne Seufzer aushalten zu können. 'Tragödie des Hörens' ist der ungewollt auffällige Untertitel dieser Klangvision. Ferne Stimmen, ein einsamer Geigenton, ein Bläser, der sich zu Tode quietscht: Es war zu interessant, um langweilig zu sein, aber zu gleichförmig, um davor zu kapitulieren.“ (Guido van Oorschot. *Kameraad duwt kunst opzij*. URL: <https://www.kunstzaken.nl/2015/05/15/kameraad-duwt-kunst-opzij/>)

mich selbst zurückgeworfen zu sein, gibt mir die Möglichkeit, entweder mich mit meiner eigenen Verfasstheit zu beschäftigen, oder ich ziehe mich aus der aktiven Beteiligung am Geschehen zurück in ein passives Warten darauf, dass mich irgendwann ein größeres Ereignis wieder zurückholt in den Prozess. Auch solche Erfahrungen des Gelandweltseins, der Überforderung, des Kapitulierens sind typisch für die selbstreflexive Dimension von Wahrnehmungsinszenierungen des zeitgenössischen, postdramatischen Theaters. In einer Aufführungssituation kristallisieren sich aus Erwartungshaltungen und dem sinnlichen Angebot von Werk und Aufführungsraum Wahrnehmungseindrücke heraus, die nicht nur als Erleben von „etwas“, sondern ebenso als Erleben von dessen Nicht-Anwesenheit erfahren werden können, und den oder die Wahrnehmende*n damit die eigene Disposition bewusst machen.¹²⁸ Im Verweigern von Kohärenz und Sinn bei Nono äußert sich eine existentialistische Grundhaltung, welche sich in der Skepsis gegenüber klar erkennbaren Strukturen in Musik und Text im *Prometeo* verwirklicht. Damit entsteht aber möglicherweise doch wieder das Potenzial für ein performatives Wahrnehmen, wie es beispielsweise in der Erfahrung des Sinnverlusts während Aufführungen von Theaterstücken Samuel Becketts zu erleben ist: „Da er den Glauben an die Erkenntnisfähigkeit des Verstandes verloren hat, entdeckt der Mensch in dieser vernunftfeindlichen Bewegung die Welt in der *Erfahrung*, im Erspüren, in der sinnlichen Wahrnehmung. [...] Man erfährt das Dasein in der *Verneinung*, am Widerstand der Welt [...].“¹²⁹

//www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/kameraad-duwt-kunst-opzij~b192c834/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F (besucht am 22. 01. 2020), Übers. d.A.)

¹²⁸ David Roesner. *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schlee und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003, S. 280.

¹²⁹ Ute Drechsler. *Die „absurde Farce“ bei Beckett, Pinter und Ionesco: Vor- und Überleben einer Gattung*. Tübingen: Narr, 1988, S. 90.

2.2 Klingende Architektur, tönender Raum: die szenisch-architektonischen Klang-Räume des Hör-Musiktheaters

Während in anderen Formen von zeitgenössischer Musik und Theater der physisch vorhandene und der wahrgenommene Raum vorrangig durch Lautsprecher-Zuspielungen und performativen Klangaktionen zum Hörraum ausgestaltet wird, erhält Architektur in der Raumgestaltung von Werken wie *Prometeo* und *FAMA* neben dem Konzeptuellen eine weitere, szenisch-akustische, Funktion: der vorhandene Aufführungsraum wird mit einem eigens entworfenen, mit speziellen akustischen Eigenschaften versehenen Raumelement ergänzt, in dem Sichtbares als auch Akustisches gemeinsam eine Szenosphäre erschaffen. Die szenisch-räumliche Gestaltung entsteht von Grund auf als Teamarbeit zwischen Architekt*innen und Komponist*innen, wobei im Gegensatz zu Inszenierungen aus dem aktuellen Opernbetrieb¹³⁰ neben der visuellen Raumerfahrung im Wesentlichen der akustische Raum gestaltet wird. Die Integration des Raums in das Klanggeschehen bringt im Wesentlichen zwei künstlerische Strategien hervor: Es entstehen einerseits spezielle, begehbare Architekturen, die durch ihre Form und Materialgestaltung das Hörerlebnis beeinflussen und in denen sich Performer*innen und Publikum zu einer Hör- bzw. Wahrnehmungsgemeinschaft vereinen. Die Wechselwirkung aus dem künstlerisch gestalteten Klangraum, dem (architektonischen) szenischen Raum und dem vorhandenen Ort ergibt einen Prozess fortlaufender Re-Kontextualisierung, der die Aufmerksamkeitsdynamiken in einer Aufführung beeinflusst und Wahrnehmungs- und Bedeutungsverschiebungen hervorruft. Der Begriff des Bühnenbilds greift auf zweifache Weise für diese Raumgestaltungselemente zu kurz: einerseits kommen diesen Räumen nicht nur visuelle Funktionen zu, andererseits handelt es sich um Raumstrukturen, welche die Trennung in Bühne und Publikumsbereich aufheben und einen gemeinsamen Raum für alle Anwesenden schaffen. Im Folgenden möchte ich

¹³⁰ Beispiele für architektonische Tendenzen in der Operninszenierung sind etwa die Gestaltung von Hans Werner Henzes *Phaidra* durch Olafur Eliasson (Für eine detaillierte Analyse siehe: Felicitas Rappe. *Gegenwartskunst und Oper. Beitrag zu einer Erfahrungsästhetik*. München: Fink, 2016, S. 133-198) oder auch Zaha Hadids Inszenierung von Beat Furrers Musiktheater *Begehren* (Beat Furrer. *Begehren*. DVD-Produktion der Uraufführung 2003. kairos 2015).

anhand von Beispielen – Renzo Pianos Raumgestaltung für *Prometeo* und Peter Bürgles Architektur für *FAMA* – die Gestaltung und Funktion solcher *szenisch-architektonischer Klang-Räume* beschreiben.

2.2.1 Raum als Instrument: Renzo Pianos *arca*

Das wohl prominenteste Beispiel für einen szenisch-architektonischen Klang-Raum ist die vom Architekten Renzo Piano gestaltete Raumkonstruktion für *Prometeo*, die sogenannte *struttura* oder *arca*, die in enger Zusammenarbeit zwischen Nono und Piano entworfen worden war. Die gemeinsame Entwicklung des Raumkonzepts lässt sich anhand der zahlreichen Skizzen Nonos nachvollziehen, welche in weiten Teilen – besonders im früheren Stadium der Arbeit – mehr räumlich-visuelle Ideen enthalten als musikalische Notation. Da die Zusammenarbeit mit Renzo Piano, wie auch die metaphorische Bedeutung der *arca* innerhalb der Hörtragödie, bereits Gegenstand ausführlicher Untersuchungen geworden sind, möchte ich mich im Folgenden darauf konzentrieren, klangraum- und theaterästhetische Gedanken herauszuheben, welche die *arca* als Inszenierungselement im Hör-Musiktheaterkontext auszeichnen.¹³¹ Die Skizzen weisen darauf hin, dass sich in Nonos Verständnis Ideen und Konzepte aus Bildender Kunst, Architektur, Theatergeschichte und Medienkunst mit literarischen und musikalischen Ideen überlagern, sodass gerade der *Prometeo* nicht so sehr ein musikspezifisches Verständnis von Komposition als Ausgangspunkt hat, sondern sich der Begriff der Komposition vielmehr in Richtung einer Medienkomposition oder eines *Komponierten Theaters*¹³² verstehen lässt, welches mit transmedialen Prozessen der Bedeutungsgenerierung und -übertragung arbeitet.

Luigi Nono beschäftigte sich zeitlebens mit Architektur und stand in Kontakt

¹³¹ Der Raumkonstruktion werden verschiedene metaphorische Bedeutungen zugewiesen, die auch in unterschiedlichen Namensgebungen resultieren. So wird der Korpus aus gebogenen Holzelementen sowohl mit der nach außen hin offenen Struktur antiker Tempel (*arca* = it. „Bogen“) als auch mit dem Korpus eines Instruments oder dem Rumpf eines Schiffes (*barca* = it. „Schiff“) assoziiert werden. Bezüglich der mythologischen Motive in der Textebene des *Prometeo* wurde die Struktur außerdem als Arche oder Narrenschiff gedeutet, welches das darin befindliche Publikum mit auf eine Klangreise nimmt. (Vgl. hierzu ausführlich: Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, S. 207 ff.)

¹³² Der Begriff des *Komponierten Theaters*, der in Auseinandersetzung mit Werken Mauricio Kagels und George Aperghis' geprägt wurde, fokussiert einerseits stark die szenische Qualität von Musiziergesten, bzw. das Auskomponieren von Gesten als szenisch-musikalische

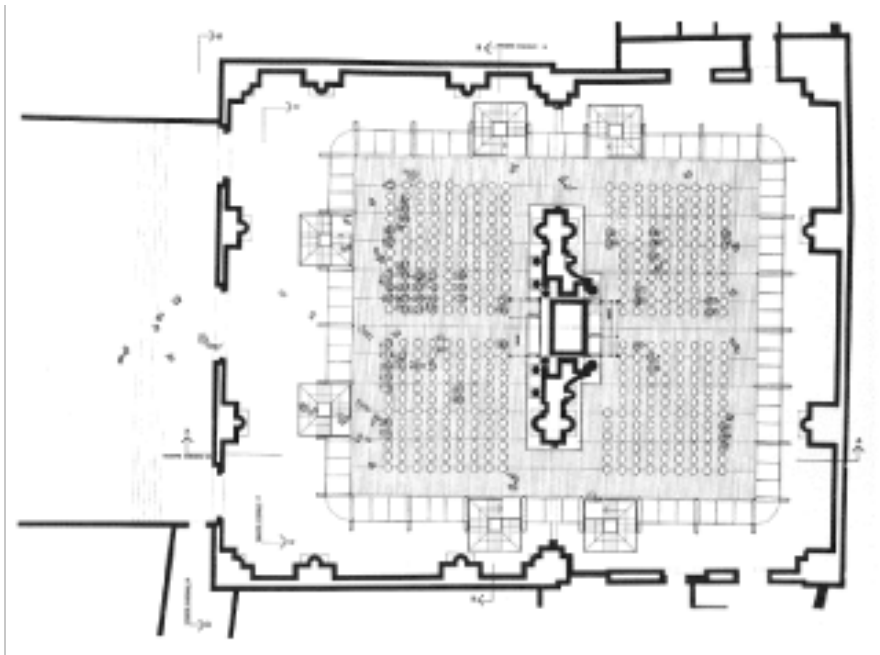


ABBILDUNG 2.6: Renzo Piano: Modellzeichnung zu *Prometeo*

mit Architekten wie Hans Scharoun, Carlo Scarpa und Renzo Piano.¹³³ Die Berliner Philharmonie, die als ein repräsentativer moderner Konzertsaalbau errichtet wurde, ist eine der bekanntesten Arbeiten Scharouns und wirkte vorbildgebend für zahlreiche weitere Konzertsäle der Nachkriegszeit. In seinen räumlichen Überlegungen für *Prometeo* orientierte sich Nono an diesem Saal: „Parlando del progetto della Philharmonie di Berlino di Scharoun, una delle caratteristiche che Nono sembra maggiormente apprezzare è proprio la possibilità di creare diversi piani acustici Nono richiede a Piano di creare nuovi spazi acustici, nuovi percorsi acustici all’interno dell’arca e della ex chiesa di San Lorenzo.“¹³⁴ Die modulare Anordnung von Sitzgruppen und Podiumselementen verleiht dem Saal eine

Handlung. Wenn es jedoch um die Übertragung kompositorischer Denkweisen in szenisch-räumliche Gestaltung geht, kann Nonos Herangehensweise durchaus im Sinne des Komponierten Theaters verstanden werden. (Siehe: David Roesner und Matthias Rebstock. *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect Books, 2012)

¹³³ Mit Nonos Auseinandersetzung mit Architektur und den daraus entstehenden Arbeiten beschäftigt sich Giulia Lazzarini ausführlich in ihrer Dissertation: Lazzarini, „Luigi Nono: spazio e composizione“.

¹³⁴ ebd., S. 45, Anm. 41, zu Nonos Äußerungen siehe: Nono, *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, Bd. 1, S. 403 und Bd. 2 S. 318

wabenartige Struktur, die an Weinberge, Wolken oder Inseln erinnert. Auch die Decke nimmt durch die hängenden Reflektorflächen diese Struktur auf. Ziel war es, von möglichst vielen Plätzen aus möglichst gute Sicht- und Hörbarkeit zu gewährleisten, sodass es keine räumliche Hierarchie von „guten“ und „schlechten“ Plätzen mehr geben sollte. Nono studierte im Vorfeld der Arbeiten an *Prometeo* zahlreiche historische und moderne Konzertsaal- und Theaterbauten und beschäftigte sich mit deren akustischen Qualitäten. Die asymmetrisch gestaltete Topologie der arca mit den vertikal verteilten „Körben“ der Instrumental- und Vokalgruppen, kann in Anlehnung an die Berliner Philharmonie gesehen werden, die ja nicht zuletzt als Konzertsaal ein spezifischer Hörraum ist.¹³⁵

Die Idee eines mehrdimensionalen Raums mit multiplen, sich kreuzenden Sicht- und Hörwegen und Ebenen verbindet die *arca* aber auch mit theatralen Raumkonzepten, welche bereits für Nonos Arbeit in den 1960er Jahren an *Intolleranza 1960* eine Rolle gespielt hatten: „Hierfür gab es mehrere Gründe und Erlebnisse, die mich in diese Richtung trieben: Das Opernhaus von Mejerchol'd und jenes von Gropius, der Raum und die Art und Weise, wie dieser im Barocktheater verwendet wurde [...].“¹³⁶ Nono bezieht sich hier auf Gropius' Pläne zum *Totaltheater*, ein Entwurf eines Theaterraums, welcher die Trennung in Akteure und Publikum aufgibt, sodass auch die Zuschauer*innen als Teil des szenischen Geschehens involviert werden.¹³⁷ Einflussreich für Nono waren außerdem die Ideen Antonin Artauds, der sich den Klangraum eines visionären Theaters ebenfalls als Anordnung und dialektische Choreografie verschiedener Einheiten vorstellte, als „Staffelung“, „Dissonanz“ und „dialektische Entfesselung“.¹³⁸ Im Gegensatz dazu bezeichnete er herkömmliche Aufführungsorte als „Warenhäuser [...] in denen man unterschiedslos [...] Aufführende und Zuhörer, Klänge und Gehörtes nebeneinander stellt.“¹³⁹

¹³⁵ Siehe: ALN 51.10.13/15 f., Andreas Wagner, Hrsg. *Luigi Nono. Dokumente. Materialien*. Saarbrücken: Pfau, 2003, S. 136

¹³⁶ Nono, *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, Bd. 2, S. 366.

¹³⁷ Walter Gropius. *Apollo in der Demokratie*. Berlin: Wingler, 1967, S. 115-123.

¹³⁸ Artaud, *Oeuvres complètes*, Bd IV (Anm.3), S. 109. Zu Nonos Auseinandersetzung mit Artaud siehe: Impett, *The Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*, S. 185 f.

¹³⁹ Cacciari, *Programmheft Prometeo*, S. 27.

Die *arca* ist allerdings nicht nur ein szenischer Totalraum, sondern realisiert auch klanglich eine dreidimensionale Klangverteilung, die allerdings nicht – wie es beispielsweise bei der Lautsprecherkuppel des Kugelauditoriums in Osaka der Fall war – Klangquellen als Punkte behandelt, sondern jeweils Klanggruppen oder räumlich spatialisierte *Chöre* bildet. Ein räumliches Instrument, welches eine solche dreidimensionale Klangverteilung erlaubte, war das Akusmonium, ein Lautsprecherorchester, welches aus der Tradition der *musique concrète* stammt. Die zugrundeliegende Idee war, ähnlich eines klassischen Orchesters Lautsprecher als Klangquellen im Raum zu verteilen, wobei – im Gegensatz zu anderen elektronischen Raumklangsetups – gerade die Klangqualitäten verschiedener Lautsprechertypen eine Rolle spielen, welche ähnlich wie Instrumente mit unterschiedlichen Klangcharakteristiken eingesetzt werden. Ausgehend von einer anfangs frontalen „Orchester-“ Aufstellung erweiterte sich das Akusmonium zu einer raumgreifenden Lautsprecherinstallation, wobei die Anordnung typischerweise in Stereopaaren, eingeteilt in Lautsprechergruppen, erfolgt. Diese Gruppen sind auf verschiedenen Höhenebenen platziert und strahlen in unterschiedliche Richtungen. In der Aufführungstradition der Akusmonien werden musikalische Gesten (Klangbewegungen zwischen verschiedenen Lautsprechern) mit klangtopologischen Begrifflichkeiten beschrieben, welche verschiedene Arten von skulpturalen Klangerscheinungen oder Klangbewegungen bezeichnen, die mit dem Akusmonium erzeugt werden können. Der an der Decke platzierte Lautsprecher ring erzeugt eine Klang-„Krone“, Klangbewegungen zwischen den Ebenen werden als „Zoom“, „Wirbel“, „Rutsche“ definiert.¹⁴⁰

Nonos Ästhetik als Komponist war stark beeinflusst worden durch die Pioniere der elektronischen Musik, namentlich durch die räumlichen Musikvorstellungen Edgar Varèses und Pierre Schaffers.¹⁴¹ Wegweisend für das Hörverständnis der akusmatischen Musik war Pierre Schaeffers Theorie der „Klangobjekte“.¹⁴²

¹⁴⁰ Gorne, „Space, Sound and Acousmatic Music. The Hearth of the Research“.

¹⁴¹ Siehe: Luigi Nono und Enzo Restagno. *Incontri. Gespräche mit Luigi Nono*. Hofheim: wolke, 2004, S. 32,

¹⁴² Schaeffer entwickelte aus seiner Arbeit mit aufgenommenen, konkreten Klängen eine Hörschulung, deren zentrales Konzept des „Klangobjekt“ ist – eine Klangerscheinung, die durch die Veränderung ihres Kontextes als eigenständiges Element wahrgenommen wird, ohne dass der Klang weiterhin auf seinen Ursprung verweisen solle. (Siehe: Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, S. 263 ff. Michel Chion. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.)

Auch wenn Schaeffer die These vertrat, durch Verfremdung, Wiederholung und Bearbeitung der Samples entstehe ein reduziertes Hören, das die Essenz der Klänge anstatt deren bildlichen Realitätsbezug hervorkehre, entwickelte sich die Ästhetik der akusmatischen Musik aus der (visuell orientierten) Idee von räumlich arrangierten und miteinander interagierenden Klanggestalten:

The experiment in concrete music reveals within the ear, and with almost no relationship to the musical ear, a sound eye, sensitive to the form and colour of sounds, and also, as there are two ears as well as two eyes, to the three-dimensionality of these sounds. [...] Finally, they scatter into space, tracing out trajectories there [...]. Concrete music is nothing less than the bringing to consciousness of this phenomenon, until now implicit, and which no instrument had yet allowed us to grasp.¹⁴³

Für Varèse wiederum spielte die skulpturale Qualität des elektronischen Klangs, die mithilfe von Spatialisation zu beweglichen Klangskulpturen im Raum geformt werden konnte, eine wichtige Rolle: „When these sound-masses collide, the phenomena of penetration and repulsion will occur. Certain transmutation taking place on certain planes will seem to be projected onto other planes, moving at different speeds.“¹⁴⁴ Schaeffer und Varèse beschreiben den Klangraum als szenisches Geschehen, in dem Objekte sich bewegen und kollidieren, als imaginäre Bühne, auf welcher der Klang als Akteur wirksam wird. In Nonos Beschreibung des Raums, den er sich für *Prometeo* vorstellte, verknüpft sich einerseits die szenische Idee eines totalen Theater-Raums nach Gropius und Artaud, der keine Teilung und kein Zentrum kennt und die Anwesenden sinnlich umgreift, mit der Vorstellung eines mehrdimensionalen Klangraums, der sowohl gestalthafte Qualitäten hat als auch eine vieldimensionale Geometrie verwirklicht:

Die Einheit des geometrisch geordneten Raums wurde an diesen Orten entlang den Erzeugern von mehrdeutigen Geometrien aufgebrochen ... [...]geh, lauf herum und entdecke immer neue Räume, aber du

¹⁴³ Pierre Schaeffer, Christine North und John Dack. *In Search of a Concrete Music*. Berkeley: University of California Press, 2012, S. 182.

*fühlt sie, anstatt sie nur zu lesen, du hörst sie, auch wenn keine Musik da ist...*¹⁴⁵

Wie vorhin gezeigt, gestaltete Nono die Klangraum-Dramaturgie des *Prometeo* als heterotope Anordnung verschiedener Klangraum-Gestalten und deren Kombination zu größeren skulpturalen Einheiten. Die Struktur der *arca* stellte eine Möglichkeit bereit, ein skulpturales Klangraumdenken in der Tradition eines Akusmoniums mit szenisch-visuellen Aspekten und einer gezielten Beeinflussung der Raumakustik zu verbinden. Man kann also die Entwicklung des Raumkonzepts von *Prometeo* als Experimentieren mit heterogenen (Klang-) Räumen und *objets spatio-sonores* verstehen, das Nono in Auseinandersetzung theatralen Überlegungen und kompositorischen Ideen zur Hörästhetik und der Aufführungspraxis akusmatischer Musik entwickelte. Auf der sinnlichen Ebene fungiert die *arca* Renzo Pianos in diesem Sinne als ein Gerüst oder Rahmen, der im Gegensatz zum Akusmonium nicht nur Möglichkeiten eines Hörens von Raumklanggesten eröffnet, sondern auch visuelle bzw. multimodale Angebote macht, und damit die Möglichkeit eröffnet, den Raum als Klangmechanismus, als *machina da sonar*¹⁴⁶, oder als *Arcusmonium* wahrzunehmen – eine rätselhafte „Weltmaschine“, deren Bewegungen ich folgen kann, deren Sinn sich mir aber fortwährend verschließt, weil er – wie die *Super Meta Maxi* des Schweizer Künstlers Jean Tinguely oder die Bühnenmaschine in Heiner Goebbels' *Stifters Dinge* – eben im sinnlichen Genuss der Materialität des Mechanismus selbst verborgen liegt: „[...] weil darin die Haltung der Beobachtung zusammengeht mit Aufmerksamkeit und Respekt [...] gegenüber den Objekten, Gegenständen, den Elementen der Natur, den Materialien.“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Edgar Varèse. „New Instruments and New Music“. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Hrsg. von Elliott Schwartz und Barney Childs. New York: Da Capo Press, 1967, S. 195–208.

¹⁴⁵ Cacciari, *Programmheft Prometeo*, S. 24.

¹⁴⁶ Nono, *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, Bd. 1, S. 403–305.

¹⁴⁷ Heiner Goebbels. *Heiner Goebbels - Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2012, S. 59–70, hier: S. 68 f.

2.2.2 Raum in Bewegung: der Hör-Musiktheaterraum in *FAMA* als *salle modulable*

Während Klang ein dynamisches und zeitbasiertes Medium ist, gilt Architektur bzw. gebauter, physischer Raum als etwas Statisches. Der Gegensatz zwischen statischem Raum und dynamischen Geschehnissen bildet ein produktives Spielfeld, mit dem sich Bühnenbildner*innen und Regisseur*innen auseinandersetzen. Theatrale Praktiken des beweglichen Raums reichen von den fahrbaren Kulissenelementen des barocken Theaters über die kinetischen Bühnenbilder des Futurismus bis hin zu modernen Dreh- und Schwenkbühnen. Die Bühnen-Räume des Hör-Musiktheater spitzen die Idee des mobilen szenischen (Klang-) Raums zu, und zwar unter engem Einbezug von Einflüssen aus der Architektur. In diesem Sinne fließen Aspekte des *site-specific theatre* in die Konzeption und Aufführungspraxis des Hör-Musiktheaters ein, ohne jedoch die Aufführung eines Werks völlig an einen konkreten Ort zu binden – der eigens dafür geschaffene Bühnen-Bild-Raum stellt selbst als szenisches Klanggebäude die Ortsspezifität bereit. Daher möchte ich mit Bezug auf die deutliche Abgrenzung zwischen Ort (lieu) und Raum (espace) vielmehr von Raum- als vielmehr Ortsspezifität sprechen, die im Hör-Musiktheater wirksam wird. Die Bühnen-Räume des Hör-Musiktheaters werden nicht alleine durch das Klanggeschehen dynamisiert, sondern enthalten in sich mobile Elemente. Dadurch entfalten sie eine Zwitterfunktion als Bühnenbild, welches in das dynamische szenische Geschehen einbezogen ist, einerseits und als statischer Aufführungs-Ort andererseits. Wie solch eine raumspezifische Konzeption konkret umgesetzt wird, und inwieweit diese Bühnen-Räume die Wahrnehmung lenken und beeinflussen, möchte ich anhand von Beispielen aus der Arbeit an *FAMA* nachvollziehen, wobei Renzo Pianos / Luigi Nonos *Prometeo* als wesentlicher ästhetischer und konzeptioneller Bezugspunkt stets eine wichtige Rolle spielt.

Ausgangskonzept für den Bühnen-Raum von *FAMA* ist zunächst – wie bei *Prometeo* – das Prinzip der Echokammer, wobei das Publikum im Inneren des inneren Raumvolumens platziert ist und teilweise der Innenraum sowie das Volumen zwischen Innen und Außenraum als Spielfläche für das Musiktheatergeschehen dienen. Während Renzo Pianos *arca* in sich statisch gebaut ist, stellt die

¹⁴⁸ Abbildung 2.7 zeigt eine digitale Simulation der Box, Konstruktionspläne siehe Anhang B.3.

von Peter Bürgler in Zusammenarbeit mit dem Komponisten und dem Akustiker Winfried Ritsch entworfene Box für *FAMA* eine würfelförmige Konstruktion dar, die aus beweglichen Teilen besteht.¹⁴⁸ Die atmosphärischen Qualitäten der verwendeten Materialien und die strukturelle Gestaltung der Box sind in ästhetischer Hinsicht – im Gegensatz zur vielschichtigen Metaphorik der hölzernen *arca* – zweitrangig; im Vordergrund stand die akustische Funktion. Die Seiten- und Deckenteile sind als bewegliche Lamellen an einem Stahlrigger angebracht und um eine Achse drehbar. Jeweils eine Seite der Lamellen besteht aus schallreflektierendem Metall, während die andere mit blauem Moltonstoff bespannt ist, der schalldämpfend wirkt. Die Lamellen sind teils von Hand, teils durch Motoren bewegbar, wodurch im Inneren des Zuschauerraumes verschiedene akustische Situationen hervorgebracht werden können. Konzeptionell überschneiden sich im von Bürgler, Furrer und Ritsch entworfenen Raum Aspekte einer Installation, eines speziellen Konzertsaals und eines Resonators:



ABBILDUNG 2.7: limit architects: Visualisierung des Raumkonzepts für *FAMA*

Die Installation stellt einen eigenen akustischen Raum mit Öffnungen zum umgebenden Konzertsaal dar. Dazu wird die direkte Einwirkung von Reflexionen des Saals vom Publikumsbereich durch akustische Maßnahmen abgeschirmt, um den Klang dann gezielt einleiten zu können. So dient der umgebende Saal als Echokammer. Durch Veränderungen von Öffnungen und Reflexionstafeln wird der Klang der Echokammer gezielt von in der Partitur bezeichneten

Orten in den Hörraum geleitet und damit eine Komposition des Hallraumes ermöglicht. Um diesen Effekt zu erzielen, werden die Deckenreflexionen, die normalerweise den hauptanteil der Akustik eines Konzertsaaes ausmachen, von oben gedämmt. Durch die entsprechende Positionierung von Reflexions-, Absorptions- und Dämmflächen wird eine Akustik erzeugt, welche frequenzabhängig spielbare Reflexions- und Filtereffekte bewirkt.

[...]

Die Installation für Fama ist ein faltbares Meta-Instrument, das mit seinen variabel regulierbaren Paneelen und einem Baldachin einen eigenen Raum (lbh=19x13,5x5m) im Konzertsaal bildet. Der Korpus der Installation besteht so wie bei einem Saiteninstrument aus den Elementen Boden, Zarge und Decke. Im inneren des Raumes gibt es 220 Sitzplätze. Der Spannungszustand dieser zwei Volumina wird genutzt werden, um die Wahrnehmungsfähigkeit in Bezug auf das Hören eines Klangideales zu erweitern, wobei der Korpus das Ohr der Fama ist. In Verbindung mit dem Saal als Echokammer eröffnet der Korpus, welcher geschlossen, punktuell oder ganz geöffnet werden kann, die Möglichkeit, konkreten und abstrakten Raum, Nähe und Ferne hörend zu erfahren. Die beiden Räume stehen im Wechselspiel miteinander, der Hörer im Auditorium befindet sich in beider Zentrum: im Ohr der Fama.¹⁴⁹

¹⁴⁹ zitiert nach: Projektexposee *FAMA*, Archiv des Klangforum Wien. Ich danke dem Klangforum Wien für die Erlaubnis, Einsicht in ihr Archiv nehmen zu dürfen.

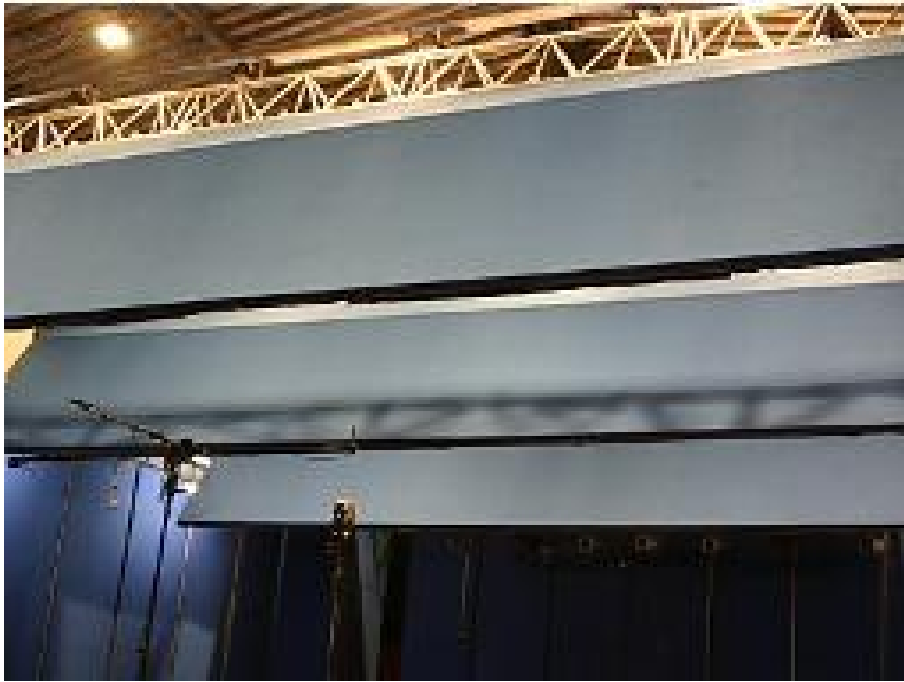


ABBILDUNG 2.8: FAMA - Deckenlamellen der „Box“ (Foto: Winfried Ritsch)

Diese Beschreibung des Raums als flexibles Meta-Instrument deutet nicht nur an, dass sich Furrer in seinen Ideen zu FAMA einerseits an Nonos und Pianos Arbeit orientiert – das Bild des Raums als Instrumentenkörper taucht in Nonos / Pianos Beschreibungen fast im gleichen Wortlaut auf¹⁵⁰ – sondern nimmt Bezug auf eine Raum-Utopie des 20. Jahrhunderts: Ein Aufführungsraum, der in möglichst vielen Parametern (Akustik, Ebenen, visuelle Raumstruktur, Öffnung / Geschlossenheit nach außen) modulierbar sein sollte und somit neue Spiel- und Wahrnehmungsmöglichkeiten eröffnen sollte. Dies war nicht nur der Kerngedanke der theatralen Raumentwürfe des Futurismus und des Bauhaus, sondern fand auch Widerhall in der Nachkriegszeit nach 1945 in Pierre Boulez' Konzept der *Salle Modulable*.¹⁵¹ Boulez hatte als Reaktion auf den Konservatismus des klassischen Konzertbetriebs und unter Berücksichtigungen der Entwicklungen in der

¹⁵⁰ Vgl. Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, S. 183, Martha Brech. *Der hörbare Raum: Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*. Bielefeld: transcript, 2015, 249 f.

¹⁵¹ Siehe: Dorothea Lübke. *Europa. Zeitgenössisches Musiktheater in Deutschland und Frankreich: Perspektiven auf künstlerische Innovation und Kulturpolitik*. Bielefeld: transcript, 2019, S. 45

Elektronischen Musik eine Abkehr vom Raumkonzept des klassischen Konzertsals und Opernhauses gefordert, da Raumdispositionen mit ästhetischen Konventionen einhergingen: „In einem Theater, in dem vorwiegend Repertoire gespielt wird, kann man doch nur mit großer Schwierigkeit moderne Opern bringen – das ist unglaublich. Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Aber glauben Sie nicht auch, dass dies die Eleganteste wäre?“¹⁵² Als Gegenentwurf sah Boulez einen Saal mit flexiblem Akustik- und Raumkonzept, die *Salle Modulable*, als den Aufführungsraum der Zukunft.¹⁵³ Ähnliche Visionen wie Boulez hatte Karlheinz Stockhausen in seinen Überlegungen zum Kugelauditorium in Osaka geäußert, das mit einer Lautsprecherkuppel die Möglichkeit zur Klangdistribution auf einer beinahe 360 Grad umspannenden Sphäre rund um das Publikum bot und damit die Idee des modulierbaren Raums rein in der elektroakustischen Klangprojektion verwirklichte.¹⁵⁴ Furrers Konzept der „Klangbox“ steht damit einerseits in einer direkten Raumtradition von Hör-Musiktheaterinszenierungen, andererseits in der Tradition des Raumdenkens der musikalischen Avantgarde,¹⁵⁵ sowie im Bezug zu architekturästhetischen Entwicklungen der Gegenwart. Ein wichtiger Bezugspunkt für Furrer stellen dabei die Arbeiten des österreichischen Architekten Bernhard Leitner dar, die sich im Grenzbereich von Architektur, Rauminstallation und Klangkunst bewegen und damit auch den Zwischenraum zwischen funktionaler Architektur, angewandter

¹⁵² Pierre Boulez. „Sprengt die Opernhäuser in die Luft! Pierre Boulez im Interview“. In: *Der Spiegel* 40 (1967), S. 173.

¹⁵³ Eine vollgültige Realisierung einer *Salle Modulable* nach Boulez' Plänen fand nicht statt; ansatzweise verwirklicht wurde das Projekt im Konzertsaal des KKL Luzern sowie im Bau der Pariser Philharmonie.

¹⁵⁴ Gedanken dazu äußerte Stockhausen bereits 1958 in seinem Vortrag „Musik im Raum“, wo er von einem kugelförmigen Raum spricht, in welchem Menschen eigens für diesen Raum komponierte Musik hören können. (Siehe: Karlheinz Stockhausen. „Musik im Raum“. In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Hrsg. von Dieter Schnebel. Schauberg: DuMont, 1963, S. 153)

¹⁵⁵ Eine Parallele zum Raum-Experiment mit der Box ist zudem mit der Entstehung von Furrers erster Oper *Begehren* verknüpft, die für die Uraufführung in der Grazer Listhalle komponiert worden war und unter Mitwirkung der Architektin Zaha Hadid realisiert wurde – auch die Listhalle war ursprünglich als zukunftsweisende *Salle Modulable* für ambitionierte zeitgenössische Musik- und Theaterprojekte konzipiert worden.

Wahrnehmungsforschung und Kunst ausloten.¹⁵⁶ Leitner betrachtet den (elektro-nisch erzeugten) Klangraum einerseits als geometrische Topologie, betont aber zugleich ebenso den performativen Charakter von Klang, der den visuellen und haptischen Eindruck des gebauten Raums überformt und damit neue Räume entstehen lassen kann:

1 Eine Linie ist eine Folge von Punkten. Raum kann durch Linien begrenzt werden. Eine Ton-Linie ist eine Ton-Abfolge entlang einer Anzahl von Ton-Orten (Lautsprechern). Raum kann durch Ton-Linien begrenzt werden, wobei der Raum-Form eine aus der Ton-Sprache dimensionierte Erlebnisform überlagert wird. Nichtlineare Ton-Verschiebungen zwischen zwei oder mehreren Ton-Orten tasten den Raum punktförmig ab, wobei dem Raum-Maß eine aus der Ton-Sprache geformte Erlebnis-Dimension überlagert wird.

2 Es ist notwendig, den Begriff „Raum“ umzudenken und zu erweitern. Diese Räume haben keine gleichzeitig erlebbaren Grenzen, sie sind auch nicht fließend dynamisch im herkömmlichen Sinn. Sie entstehen und vergehen, Raum ist hier eine Folge von räumlichen Ereignissen wesenhaft ein Ereignis der Zeit. Raum wird in der Zeit entwickelt, wiederholt und verändert.¹⁵⁷

Eine klingende Architektur hat damit im Sinne Leitners an sich bereits eine performative Dimension durch das In-Szene-Setzen von Raum durch Klang. Durch die performativen Eigenschaften von Klang, die sich auch mithilfe akustischer Berechnungen nicht völlig vorhersagen lassen, können solche szenischen Klang-Räume nicht rein konzeptuell entworfen werden, sondern müssen in einem längeren Prozess entwickelt und er-probt werden: Wie auch in der langen Inkubationsphase des *Prometeo* zeigen die Konstruktionspläne und Projektbeschreibungen zu *FAMA*, dass zwischen dem ursprünglichen Entwurf und der Umsetzung verschiedene Ansätze entwickelt und verworfen wurden. So sind auf Konstruktionszeichnungen mobile Reflektoren zu sehen, durch welche die Klänge der

¹⁵⁶ Auskunft laut Gespräch mit Beat Furrer, 17.05.2016.

¹⁵⁷ Bernhard Leitner. *Ton-Raum-Manifest*. 1977. URL: <https://www.bernhardleitner.at/texts/indexLoadItem/32> (besucht am 21.01.2020).

Instrumentalistinnen und Sängerinnen an bestimmten Orten in den Zuschauerraum gelenkt hätten werden sollen, um Echowirkungen zu erzeugen. Während das Publikum innen sitzt, sind die Musiker*innen im Außenraum platziert. Durch die drehbaren Wandteile fungiert die Box nicht nur als akustisches Modulationsgerät, sondern auch als visuelles Element, das die Ausführenden entweder verbirgt oder sichtbar macht. Auf weiteren Konstruktionsplänen sind Musikerinnen und Musiker auf Podesten nicht nur im Umraum, sondern auch im Innenraum abgebildet, was darauf hindeutet, dass es zunächst Ansätze für eine mehrdimensionale räumliche Choreografie des Ensembles gab.¹⁵⁸ Die Choreografie der Performer*innen in *FAMA* wurde letztlich auf mehrere Stationen fixiert, die jeweils spezifische Klangraum-Konfigurationen für jede Szene ergeben. (Siehe Abbildung im Anhang B.3) Nicht nur der Einbezug mehrerer Ebenen stellt Parallelen zum Raum-Klang-Konzept von *Prometeo* her, sondern auch die beweglichen Performer*innen, welche als mobile Klangquellen fungieren. Dieter Schnebel hatte bereits in den 1960er Jahren mit dem Potenzial eines solchen Settings experimentiert, indem er Klang-Bewegungen von Performer*innen anhand von seriellen Kompositionsmethoden choreografierte. Dies sollte das Hören und Sehen in verschiedene Richtungen stimulieren:

Da hatte ich die Idee: Ich nehme eine bestimmte Reihe, und die wird sowohl auf die Tonhöhen, auf die Zeitdauern, auf den Formverlauf und auf die räumliche Gestaltung appliziert. Die Ausführenden werden nach dem Verlauf der Reihe im Aufführungsraum auf Drehstühlen mit Schallspiegeln postiert. Das gab höllisch viele Probleme. Wenn die Spieler sich drehten, konnten sie die Noten nicht lesen. Und dann hatten sie diese Wände um sich herum, die waren parabolisch und sie saßen im Brennpunkt.¹⁵⁹

Performer*innen als bewegliche Klangquellen einzusetzen – diese Idee kann man geradezu als eine Konstante der Klangraumkonzeptionen des Hör-Musiktheaters

¹⁵⁸ Vgl. das Projektexposee zu *FAMA* im Archiv des Klangforum Wien. (2005, unkatalogisiert) Ich danke dem Klangforum Wien, Einblick in ihre Dokumente nehmen zu dürfen.

¹⁵⁹ Gerhard Straebel. *Musik gibt es nicht. Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers / Zuhörers. Dieter Schnebels Instrumentales Theater*. URL: <http://www.straebel.de/praxis/text/t-schnebel.htm> (besucht am 27. 02. 2020).

bezeichnen, die in fast allen Werken erscheint.¹⁶⁰ Indem die Musiker*innen nicht nur in ihrer Funktion als Ensemble, sondern auch in ihrer individuellen (körperlichen) Präsenz als *Personae* zum Teil des Geschehens werden, lenkt dies wiederum die Aufmerksamkeit auf die Ko-Präsenz von Ausführenden und Publikum, sodass jenseits eines reinen Hörens das Musizieren als performative Handlung hervortritt. Somit verstärken die Bewegungen der Ausführenden die performative Raumaneignung, das *Lesen* des Raumes, welches im räumlichen Wahrnehmen stattfindet.

Zwischen Konzeption und Umsetzung: Einblicke in den Arbeitsprozess

Die Wahrnehmungsbewegungen und -konflikte, die sich ergeben, wenn imaginäre und ästhetische Raumvorstellungen auf konkrete Raumerlebnisse treffen und sich Imagination und Sinneseindruck gegenseitig korrigieren, spiegeln sich nicht erst und alleine auf der Seite des Publikums in Erlebnissen in Aufführungen wieder, sondern spielen sich auch auf Seiten der künstlerischen Akteur*innen bereits in der Erarbeitung und im Probenprozess ab. Anhand des Probenprozesses zur Uraufführung von *FAMA* möchte ich diese Vorgänge der praktischen Erarbeitung und Ausgestaltung von Wahrnehmungspotenzialen ein Stück weit nachvollziehen.

Ähnlich wie an der Arbeit in San Lorenzo lässt sich bei *FAMA* feststellen, dass nicht alle konzeptuellen Ideen auch umsetzbar oder letztlich wahrnehmbar sind, da die konkrete Raumakustik einen wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmbarkeit von Klangraumeffekten ausübt. Klangeffekte, die mit gerichtetem Schall arbeiten, wie etwa der Flüstergewölbe-Effekt, zielen nicht auf Beschallung eines größeren Bereichs ab, sondern können nur von wenigen Personen an einem eng begrenzten Ort wahrgenommen werden. Richteffekte verlieren zudem proportional zur Raumgröße an Wirkung, da sich der Schall wellenförmig ausbreitet und dabei an Energie verliert. Nicht zuletzt beeinflussen auch psychoakustische

¹⁶⁰ Was bei Schnebel für praktische Probleme sorgte – das Notenlesen – wird im Hör-Musiktheater durch den Einbezug zeitgenössischer Notations- und Kompositionsformen und offener Form- und Zeitgestaltung gelöst, so etwa durch die Mobile-Technik bei Furrer oder das Verwenden von Stoppuhren als musikalische Zeitmesser bei Klaus Lang.

Phänomene die Raumwahrnehmung, wie zum Beispiel das Hören von Phantom-schallquellen. Nicht zu unterschätzen ist außerdem die Fähigkeit des menschlichen Gehörs, gleichbleibende akustische Rauminformationen über einen längeren Zeitraum auszublenden oder „wegzuhören“, um die sich ändernde Information zu fokussieren. Dadurch verlieren Raumklangeffekte an Wirkung, oder vielmehr können nur sehr starke Effekte deutlich wahrgenommen werden.¹⁶¹ Damit das Konzept eines Raums im Raum akustisch gut funktioniert, muss nicht zuletzt der Innenraum deutlich kleiner als der Außenraum sein und der Außenraum möglichst hallig sein.¹⁶² Raumklang-Pläne, die den Klangwege der Spatialisierung grafisch dargestellt werden, sind also jeweils eher Versuche einer theoretischen Annäherung, die nicht die tatsächliche Raumklangausbreitung und Raumklangerfahrung abbilden können. Die Arbeit mit einem komplexen mehrdimensionalen Raumklangsetting verlangt daher einen beträchtlichen Aufwand an Tests und Korrekturen in der Probenarbeit. Will man jeweils ähnliche Raumklangeffekte erzielen, muss dieser Prozess außerdem für jede Neu-Aufführung in einem anderen Raum wiederholt werden. Die Arbeit mit solch einem Setting entspricht in etwa der Arbeit, die für eine Aufführung mit einer Klanginstallation oder einem Akusmonium nötig ist:

Im Grunde kann man so etwas nicht üben oder simulieren. In jedem Raum ist die Aufstellung und die Schallausbreitung der Lautsprecher anders, und viele Effekte sind im Wesentlichen akustische Illusionen, die aus dem Zusammenwirken des Raumklangs mit der Hörvorstellung entstehen. Daher muss ich vor einer Aufführung extra Zeit einplanen, um in und mit dem Raum zu proben. Das ist jedesmal ein aufwendiger Prozess.¹⁶³

Die Proben mit der *FAMA*-Box fanden in einem alten Flugzeughangar in Wiener Neustadt statt, der wegen seiner enormen Dimensionen als Hallkammer wirkte. Während die Deckenlamellen motorisiert waren, wurden die Seitenlamellen

¹⁶¹ Vgl. hierzu u.A.: Hans Peter Haller. *Raumklang – Klangraum*. URL: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/heft2.html> (besucht am 01.05.2020).

¹⁶² Vgl. hierzu: Winfried Ritsch, *Akustische Überlegungen zu FAMA*. Manuskript, 2005. (Siehe Anhang A) Ich danke Winfried Ritsch für die Erlaubnis, Einsicht in sein Privatarchiv nehmen zu dürfen und Auszüge zu veröffentlichen.

¹⁶³ Thomas Gorbach, Vortrag 6.4.2019, Kunstuni Graz

von Hand bewegt. Die Motoren, die zur Bewegung der Deckenlamellen nötig waren, mußten inklusive Stromaggregat an einem Platz außerhalb des Aufführungsraumes untergebracht werden, um das akustische Geschehen drinnen nicht zu stören. Außerdem zeigte sich im Laufe der Probenarbeit, dass die Deckenlamellen aufgrund ihrer Größe und ihres Gewichts elastisch nachgaben, was die Drehmöglichkeit wie auch die akustischen Effekte einschränkte. Wie erwartet, waren die berechneten Effekte lediglich für eine eingeschränkte Anzahl an Personen in der Box in der erwünschten Stärke wahrnehmbar, da mehr Personen einen zusätzlichen Dämpfungseffekt hervorriefen.¹⁶⁴ Für die Aufführungssituation wurde daher für jede Szene eine bestimmte Konfiguration der Box gewählt, wobei Situationen mit möglichst starken akustischen Effekten bevorzugt wurden. Die letzte Aufführung mit der Box fand 2008 in Moskau statt, danach wurde die Konstruktion zerlegt und vernichtet. Vom szenisch-akustischen Konzept blieben die in der Partitur bezeichneten Raumbewegungen der Musiker*innen übrig. Die Idee des Raums im Raum wird seither in jeder Aufführungssituation mit jeweils vorhandenen Mitteln optisch-akustisch angedeutet: So werden beispielsweise Paravents rund um das Publikum platziert oder vorhandene Galerien und Umgänge genutzt.¹⁶⁵

Raumklangdramaturgie in *FAMA*

Im Folgenden soll anhand von Beispielen aus der Situation der Uraufführung die konkrete Verknüpfung zwischen Raumkonfiguration, raumakustischen Effekten und deren resultierenden Wahrnehmungspotenzialen innerhalb der szenisch-klanglichen Dramaturgie von *FAMA* gezeigt werden. Dabei beziehe ich sowohl konzeptionelle Aspekte als auch meine eigenen Wahrnehmungserfahrungen mit ein. Aus dem „Möglichkeitsraum“ wurden acht mehr oder weniger statische Raumklang-Szenen ausgewählt und den Szenen I bis VIII zugeordnet. Die Szenen I, IV, VI und VII kann man dabei als raumdramaturgische Zentren bezeichnen, in denen sich das Zusammenwirken von Raum und Klang hinsichtlich bestimmter Klangtopoi ausprägt. (Siehe auch die Szenenpläne zu *FAMA* in A)

Wenn ich den Aufführungsraum in Donaueschingen betrete, empfängt mich zunächst der Eindruck, in eine große „Schuhschachtel“ einzutreten. Der Boden

¹⁶⁴ Siehe Anhang A, Notizen von Winfried Ritsch zur Akustik

ist mit Teppich ausgelegt, was die Schritte dämpft, und auch die grauen Wände, die das diffuse Licht zu schlucken scheinen, deuten eher darauf hin, dass das Publikum aufgefordert ist, sich auf ein vorwiegend akustisches Erlebnis einzustellen. In Szene I ist die Box geschlossen mit den absorbierenden Flächen nach innen, wobei die Seitenteile, an deren Seite sich das Ensemble befindet, mit Beginn der Performance geöffnet werden, sodass die Performer sichtbar sind und Klang eindringen kann. Damit schafft die Raumklangkonstellation in Szene I den Höreindruck einer Klangflut, die aus dem Außenraum in die Box strömt und das Publikum umfängt. Der resonante Umraum wirkt zusätzlich als Verstärker und Hallkörper vor allem für die hohen Frequenzen, die in Percussion und Bläsern sehr dominant hervortreten und einen metallischen, scharfen Klang hervorrufen, dessen Lautstärke bis ins körperlich Unangenehme reicht. Die Bevorzugung von Klangtypen, die mit Helmut Lachenmann als Impulsklänge¹⁶⁶ zu bezeichnen sind, verstärkt diesen Höreindruck. Das Klangspektrum und die räumliche Situation erzeugt den Eindruck, als würde ich in einer großen Glocke sitzen.¹⁶⁷ Der Klang strahlt vom Orchester aus in die Höhe ab, wo er reflektiert wird, was die Glocke als Wahrnehmungseindruck auch auf der Ebene eines ganzkörperlichen Von-Klang-Umschlossenseins verdeutlicht. Da alle Anwesenden gleichermaßen in diesen Klangraum einbezogen sind, stimuliert diese Situation zu Beginn der Aufführung ein performatives Moment, nämlich das der Wahrnehmungsgemeinschaft. Auf der anderen Seite rufen die dominanten hohen Frequenzen, die Lautstärke und der im Raum konzentrierte Klang über die körperliche Klangwahrnehmung auch den Eindruck des Eingeschlossenseins hervor. Dieses Oszillieren

¹⁶⁵ Dieser Prozess ist vergleichbar mit den Raum-Adaptionen in der Aufführungspraxis des *Pro-meteo*, wo ebenfalls nach der Aufführung 1985 in Mailand die *struttura* zerlegt und eingelagert wurde. (Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, S. 193) Da die Konstruktion aber nach wie vor existiert, wurde bzw. wird eine Neuinszenierung mit der *struttura* immer wieder in Erwägung gezogen, wurde bisher aber nicht realisiert.

¹⁶⁶ Lachenmann, „Klangtypen der neuen Musik (1966)“.

¹⁶⁷ Dem Komponisten zufolge dienten Spektralanalysen von Aufnahmen von Glockenklängen als Ausgangspunkt für die Komposition dieser Szene. (Gespräch mit Beat Furrer, 17.05.2016) Leider konnte nicht festgestellt werden, ob und wie sich diese Aussage hinsichtlich einer systematischen Kompositionsmethodik konkretisieren lässt.

zwischen verschiedenen, komplexen Sinn- und Sinnesangeboten, die eine „umstandslose Wahrnehmung“ behindern, ist laut Roesner typisch für Musikalisierungsprozesse im Theater.¹⁶⁸

Sene III: Klangraum als Gegenüber

In Szene III bleibt die räumliche Situation von Szene I erhalten, jedoch verändert sich das klangliche Geschehen. Hier konzentriert sich der Großteil des in *FAMA* verwendeten Textes in der Sprechstimme, wodurch nicht nur der textliche Inhalt, sondern auch die Sprechstimme in meiner Wahrnehmung als *dramatis persona* besonders hervortritt, die „the fullness of sound and of significance as a paradigm of the embodied world“¹⁶⁹ repräsentiert. Im Sprechen äußert sich Else nicht nur zum ersten Mal als dramatische Figur in *FAMA*, sondern der Redefluss dient in Abgrenzung zu den vorhergehenden großteils textlosen Passagen (Szene II ist textfrei, Szene I beruht nach dem Anfangseinsatz Elses „ich will fort“ allein auf dem Murmeln des Chores, das statt klar wahrnehmbarer Sprache eine Klanglandschaft erzeugt). Der Wechsel intensiver, kompakter Klangmassen mit hoher Textdichte und loser, stiller Passagen in denen die Stimme fast völlig verstummt und durch instrumentale Echos imitiert wird, wird durch den Textinhalt semantisiert als Dualismus zwischen Stimme als dramatischem Subjekt und Klangraum als Gegenüber: „Voiceless, wordless reason becomes the property of an elite whose technical tyranny becomes a threat as great as that of the ancient rhetorician. A reassertion of the role of voice becomes a reassertion of the essential intersubjectivity of humankind as being-in-language.“¹⁷⁰

¹⁶⁸ Siehe: Roesner, *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schlee und Robert Wilson*, S. 280. In ähnlicher Funktion hatte auch Luigi Nono Glockenklänge in *Prometeo* verwendet: Wie in *FAMA* wirken die Glocken als raumumgreifendes Element, erzeugen und markieren einen gemeinsamen Hörraum. Wie Nono verwendet auch Furrer die vertikale Dimension des Klangs. Während allerdings Nono im *Prologo* des *Prometeo* die Glocken in ihrem Fundamentcharakter als ostinates Klangband in der Tiefe ansiedelt und damit ihre Funktion als akustische Maßsteine einer Gemeinschaft betont, die sich erst im Verlaufe der Hörtragödie in *3 voci a* zu einem dominanten Element steigern, betont Furrer die hohen und aggressiven Elemente des Glockenklangs, welcher in der Anfangsszene von *Fama* auf musikalisch-akustischer Ebene in seiner Intensität und räumlichen Ausdehnung auch eine bedrohliche Funktion erhält, die an die Bedeutung der Glocke als Todessignal (Friedhofsglocken) erinnert.

¹⁶⁹ Ihde, *Listening and Voice*, S. 179.

¹⁷⁰ Ebd., S. 168.

Szene IV: utopischer Klangraum

Das Klanggeschehen in der Szene IV (Chorszene) gestaltet sich als eine Abfolge von *Pianissimo*-Rufen der zwei Sporane, die jeweils mit Echos und Resonanzklängen im Ensemble abwechseln. Während in den Flöten und Streichern die Pendelfiguren der Stimmen aufgenommen werden, setzen Percussion (leise tremolierte Gongs) und Klavier mit einzelnen Impulsen in tiefer Lage „Punkte“ in die flächige Klanglandschaft, die jeweils das Ende einer Phrase des Chors markieren. Die solistisch wandernden Instrumente fungieren als instrumentale „Verstärker“ und setzen die Resonanz des Chorklangles im Raum fort. Zusätzlich schreibt Furrer langsame Bewegungen der Chorstimmen vor: So soll in Takt 35 der 1. Sopran zum 2. Sopran gehen. Beide Stimmen sollen „in der Nähe eines Resonators“, beispielsweise eines geöffneten Flügels mit gedrücktem Pedal, stehen.¹⁷¹ Die einzelnen im Raum verteilten Klangaktionen verbinden sich durch die verlängerten Resonanzen zu einem Klangband, das im Raum zu kreisen scheint und damit eine ähnliche Wahrnehmungsqualität des „ortlosen Orts“ entfaltet wie der *Hölderlin*-Abschnitt im *Prometeo*. In meiner Wahrnehmung erlebe ich diese Szene – vergleichbar mit dem *Hölderlin*-Abschnitt bei Nono – in doppelter Hinsicht als Ruhepol in der Mitte des Stücks, wie auch als Höhepunkt von innerer Intensität. Durch die Bewegungen der Musiker*innen im Raum, den sich miteinander vermischenden Stimm- und Instrumentalklängen erscheint es mir, als wenn nach dem harschen, gedrängten und intensiven Beginn Raum, Zeit und Klang flüssig geworden wären und mich einhüllen. Gleichzeitig regen die Echo-Rufe und auskomponierten Echos zwischen Stimmen und Instrumenten mein räumliches Hören an und ich nehme die Haltung eines räumlichen Lauschens oder Aufmerkens¹⁷² ein, während mich gleichzeitig der Klangraum einhüllt und in den Zustand eines absorbierten oder immersiven¹⁷³ Wahrnehmens versetzt, der an den „präsenten Randbereichen“ meines Bewusstseins stattfindet.¹⁷⁴ Die herausgehobene Stellung in der Dramaturgie erhält diese Szene nicht nur durch die klang-räumliche Gestaltung, sondern auch durch die Verbindung mit dem Text Carlo

¹⁷¹ Furrer, *FAMA. Hörtheater für großes Ensemble, Chor und Klanggebäude*, Szene IV, Beginn.

¹⁷² Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S.222 f., 240 f.

¹⁷³ Ebd., S.146 f.

¹⁷⁴ Ebd., S. 147.

Emilio Gaddas, der in Originalsprache auf Italienisch erscheint und damit zu den konsonantenbetonten deutschsprachigen Textpassagen durch seine vokalreiche, klangbetonte Erscheinung kontrastiert. Die Zeilen „Vi doveva pur essere, sulla terra di tutti i dolori, un giardino profondo, lontano, silente, dove solo fossero sognati alberi“ sind der Erzählung *La Meccanica* (1928) entnommen.¹⁷⁵ Der Garten erhält in dieser Erzählung die Funktion eines Sehnsuchtsorts, in der die weibliche Hauptperson Zoraide ein Refugium zur Erfüllung ihrer sinnlichen Sehnsüchte findet, die sie in der Beziehung mit ihrem Ehemann nicht ausleben kann, und bildet damit inhaltlich eine Parallele zur Novelle Schnitzlers. Der „tiefe, entfernte, stille Garten“ wird zur Projektion, in der Elses unerfüllte Wünsche nach Liebe und einer Beziehung auf einer anderen Ebene sprachlichen Ausdruck finden. Die Choreinsätze auf „vi doveva“ (Vortragsbezeichnung: „rufend“, „Echo“, bspw. Takt 3) sind als Pendelbewegung zwischen den Tönen *d* und *es* gestaltet und betten sich ein in den Akkord, der bereits im Ensemble erklingt und durch die Liegetöne in Bassklarinette und Akkordeon (welche musizierend im Raum herumgehen) in den Raum hinaus echohaft erweitert wird. Durch die nahe beieinanderliegenden Tonhöhen im *pianissimo* in hoher Lage entstehen Differenztöne, die nicht nur im Gehör den physischen Eindruck von Reibung verstärken, sondern auch die Räumlichkeit des Klangs in der Vertikalen erweitern. Furrer benutzt einen akustischen Effekt, den auch Luigi Nono zur Wahrnehmungsinszenierung des „utopischen Raums“ verwendet: Sowohl Bassklarinette als auch Akkordeon und Posaune erzeugen in höheren Registern im Piano Frequenzen, die nahe an reinen Sinustönen sind. Sinustöne sind Schwingungen, die aufgrund des fehlenden Einschwingvorgangs vom Ohr schwer lokalisiert werden können und in ihren instrumentalen Charakteristiken schwer unterscheidbar sind. Damit eignen sich solche Klänge besonders gut, um den Eindruck eines ortlosen Klangs im Raum hervorzurufen. Furrer verwendet die Klänge von Bläsern und Akkordeon nicht nur, um den Ensembleklang zu verräumlichen, sondern erreicht durch hohes Register und vokalbetontes Singen auch eine räumliche Auflösung des Chores, welcher spatialisiert in zwei Gruppen auf beiden Seiten des Ensembles aufgestellt ist. Der „stille entfernte Garten“ wird also klangräumlich als utopischer Ort inszeniert.

¹⁷⁵ Carlo Emilio Gadda. *La meccanica*. Mailand: Garzanti, 1991, S. 36.

Szene VII: Räumliche Auflösung

Innerhalb der folgenden Szenen öffnen sich sukzessive die Klappen der Box, und die Musiker*innen sowie die Sprecherin gehen in den Raum hinein. Den Endpunkt dieser Entwicklung markiert das musikalische Mobile in Szene VII, das gleichzeitig auch ein räumliches Mobile darstellt: alle Klappen sind geöffnet, das gesamte Ensemble bewegt sich musizierend im Raum, der Klang strömt in alle Richtungen. Im Gegensatz zum konfrontativen Klangraum des Anfangs lässt mich die Szene VII wieder in ein richtungsloses, absorbiertes, sphärisches Hören eintauchen, wobei mich von allen Richtungen Klänge umfassen, die ich nicht mehr in stimmliche oder instrumentale Quellen unterscheiden kann. Mein Erlebnis entspricht der Hörerfahrung eines völlig dynamisierten Raums, dem ich mich gleichzeitig hingeben möchte, der mich aber auch überfordert, weil durch die Beweglichkeit von Klang, Raum und Performern keine feste Wahrnehmungsperspektive oder Zuordnung zwischen Klang und (sichtbarer) Klangquelle möglich ist. Dadurch, dass das Geschehen nicht mehr in unterscheidbare *Streams* oder klangräumliche Topoi geordnet werden kann, entsteht auf kinästhetische oder choreo-sonische Weise das Erlebnis eines Exzesses, das gleichbedeutend sein kann mit einer Todeserfahrung, denn „at either end of movement is death – the static death or constant equilibrium or the dynamic death in too extreme movement away from equilibrium.“¹⁷⁶ Der Zwischenraum zwischen Dynamik und Stillstand, sei es in Bewegung, Bild, Raum oder Klang, wird empfunden als „Drama of Movement“¹⁷⁷ welches auf psychischer Seite dem Erlebnis eines *Flow*-Zustands zwischen Kontrolle und Kontrollverlust entspricht.¹⁷⁸

2.2.3 Zusammenfassung: Homogener Klangraum

Wie sich erkennen lässt, gibt es in *FAMA* trotz der unterschiedlich gestalteten Szenen dennoch eine Art linearer Klangraum-Narrative, die sich auf der räumlichen Ebene vom geschlossenen Raum mit trockener Akustik hin zur völligen

¹⁷⁶ Ernestine Stodelle. *The Dance Technique of Doris Humphrey and its Creative Potential*. Princeton: Dance Horizons, 1990, S. 19.

¹⁷⁷ Ebd., S. 19.

¹⁷⁸ Sabine Huschka. *Merce Cunningham und der Moderne Tanz: Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 116-125

Diffusion des Raums im Mobile entwickelt, welche auch visuell durch das Öffnen der Klappen und die Bewegung des Ensembles im Raum erfahrbar wird. Diese Entwicklung unterstützt als *salientes* Feature die emotionale Narrative des textlichen Geschehens, wodurch das jeweilige Klanggeschehen auch inhaltlich konkretisiert werden kann: Die Anfangssituation verdeutlicht auf klangräumliche Weise die Erfahrung von Konfrontation und unter (Schall-)Druck-Gesetzt-Werden. Am Ende steht die Auflösung des psychischen Konflikts durch Aufgabe des Subjekts, ausgedrückt durch die Auflösung des perspektivisch geordneten Klangraums in eine Art Klangbad. Die Box vergrößert und verstärkt die durch den Text und die Musik angelegten Hörpotenziale, die ich in der Aufführung erlebe. Diese wechseln nach der Überwältigung zu Beginn – welche das Ende quasi vorausdeutet – über ein Orientierungshören, wobei ich stets neue Raumfacetten entdecken kann, hin zu einer Überwältigung oder Immersion im allumfassenden Klang. Der Raum *moduliert* also im Wortsinne die Wahrnehmung, wobei selbstverständlich auch der visuelle Einfluss der (sichtbaren) Raumbewegung den Eindruck mit beeinflusst.¹⁷⁹ Der modulierbare Bühnen-Raum in *FAMA* ist damit gleichzeitig auch ein homogener, atmosphärischer Raum, der jeweils hinsichtlich einer bestimmten szeno-sphärischen Qualität konfiguriert wird – ganz im Gegensatz zur heterotopen Gleichzeitigkeit und Konflikthaftigkeit verschiedener Ebenen, Perspektiven und Erfahrungen, die in Nonos stratifiziertem Raumkonzept angelegt sind. Die modulierbare Box in *FAMA* ist damit mitnichten der dissonante Raum Artauds, der ein hierarchiefreies Wahrnehmen ermöglicht, sondern ein Resonanzraum, der musikalisch-dramaturgische Vorstellungen des Komponisten vergrößert und verstärkt. Der Raum als das Ohr der *FAMA* steuert und filtert Wahrnehmungsangebote – ein Potenzial, welches die Inszenierung der Uraufführung durch Christoph Marthaler (siehe Kapitel 2.3.2) noch unterstützt und verstärkt. Die *salle modulable FAMA* befördert und inszeniert damit nicht alleine eine performative, offene Hör-Haltung eines sich-hingebenden individuellen Lauschens oder eines kritischen sich-in-Bezug-Setzens zu verschiedenen Sinnesangeboten, wie sie für postdramatisches Musiktheater kennzeichnen ist, sondern verkörpert gerade durch die Konvergenz aus Raum, Klang und Text auch wiederum eine Tendenz zu einer Re-Dramatisierung des szenischen

¹⁷⁹ Zur Bedeutung des Audiovisuellen in der Inszenierung von *FAMA* siehe den folgenden Abschnitt 2.3.

Geschehens.¹⁸⁰ Im homogenen Charakter der Klangraum-Immersion, der mir im Wahrnehmen keine Fluchtpunkte offenlässt, äußert sich mithin auch die bedrohliche Konnotation des Hauses der Fama, im Sinne eines Einflüsterens, dem sich zu entziehen mitunter schwer fällt.

2.2.4 Fazit: vom architektonischen zum Architektur-Hören

Die szenisch-räumlichen Konzepte des Hör-Musiktheaters unterstreichen in ihrer vordergründig seh- und darstellungskritischen¹⁸¹ Erscheinung als *Theater im leeren Raum* die Rolle des architektonischen (Theater-) Raums als *Bühnenfigur* in der Nachfolge Adolphe Appias. Dies verschränkt sich mit dem Bestreben, die Beweglichkeit von Klang auch in beweglichen Räumen auszudrücken – eine Tendenz, die ihre theaterhistorische Entsprechung teils in den kinetischen Bühnen des Futurismus sowie im Totaltheater von Gropius hat, teils auf der musikhistorischen Seite im Diskurs um flexible *modulierbare* Aufführungsräume wurzelt. Im Dialog und in Erweiterung des vorgefundenen Raums gestalteten Architekt*innen wie Renzo Piano für Luigi Nono und Peter Bürgler für Beat Furrer „Bühnen-Bild- Klang“-Räume für Hör-Musiktheateraufführungen, die durch ihre Beziehung mit dem jeweiligen Umraum die Trennung in Bühne und Publikumsraum aufheben und den gesamten Raum als Szeno-Sphäre zu einem integralen Teil des Geschehens einer Aufführung machen. Solch ein Einbezug von Architekt*innen als Bühnenbildgestalter*innen steht nicht im Zeichen eines „Theaters der Architekten“, sondern Architektur *wird* im Hör-Musiktheater als Klang- und Erfahrungsraum und entfaltet performative Qualität: Die Proportionen und Strukturen, die der Gestaltung solcher Architekturen zugrundeliegen, bilden eine sinnesübergreifende Ebene, die sich im prozesshaften Mitvollzug einer Aufführung

¹⁸⁰ Dass sich diese These auch anhand der Textdramaturgie und dem Umgang mit Stimmklang und Sprache stützen lässt, wird in Kapitel 3 nochmals deutlich.

¹⁸¹ Ich benutze diesen Begriff, um die Unterscheidung zwischen einer Verweigerung des Sehens als einer Verweigerung von Darstellung, und einer multimodalen Verknüpfung der Sinne im Sehen-Hören und Hören-als-Sehen deutlich zu machen. Darstellungskritik unterscheidet sich auch vom Begriff des Postspektakulären. Eiermann definiert das Postspektakuläre zwar aus der Abwesenheit von Performern, aber setzt dies nicht hinsichtlich einer Kritik des Spektakulären an sich fort, da das Sehen lediglich auf gewandelte Weise in der Abwesenheit von erwarteten Bildern wieder aufscheint. (Eiermann, *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*)

als synästhetisches Wahrnehmen, als Erlebnis von Sinnes- und Sinnkonvergenz greifbar machen lässt. Solch ein performatives Architektur-Erleben wirft mich dennoch auf meine eigene Verfasstheit zurück, weil durch die Transposition von Strukturen in Zeit und Raum, die Ausdehnung über lange Zeit- und Formverläufe innerhalb einer Aufführung solche Strukturen eben nicht mehr rationell durch ein „architektonisches Hören“ erfassbar sind. Vielmehr äußert sich auf der Erfahrungsebene der Eindruck eines ordnenden Prinzips, das hinter der Vielfalt der Ereignisse erahnt wird. Solch ein performatives *Architektur-Er-Hören* scheint auf, wenn ein Hörer der Uraufführung des *handschuh des immanuel* bemerkt, dass „in der mechanisch wirkenden Prozesshaftigkeit [...] spürbare Spanningskräfte frei“¹⁸² werden.

2.3 Raumwahrnehmung im Spannungsfeld von Hören und Sehen: Visuelle Aspekte von Hör-Musiktheaterinszenierungen

Die akustischen Architekturen der „Bühnenräume“ des Hör-Musiktheaters entfalten nicht nur kraft ihrer atmosphärischen Qualität, ihrer Materialität und strukturellen Gestaltung eine eigene Bedeutung, die in Wechselwirkung mit dem musikalischen Raumgeschehen und dem jeweils anwesenden Aufführungsort tritt. Auch wenn der Begriff des Hör-Musiktheaters eine reine Fokussierung auf das Akustische suggeriert, wird in zahlreichen Realisierungen das Wahrnehmungserlebnis durch weitere visuelle Inszenierungselemente bereichert, wobei Inszenierung hier tatsächlich den Vorgang des Erstellens von materiellen Dispositionen hat, die in und für eine Aufführung angewandt werden. Solche Inszenierungen nehmen die Form visueller Tableaus oder szenisch-installativer Räume an, die dem Klanggeschehen beigegeben werden, wie etwa das Bühnenbild von Wolf Münzner für *tragödia*. Christoph Marthalers Inszenierung der Erstproduktion von *FAMA* bezog Licht und Personenführung ein, und die Licht- und Videoinstallationen in den Inszenierungen des *Prometeo* in Duisburg und Luzern erinnern an die später wieder verworfenen Pläne für Farb-Licht-Projektionen Emilio

¹⁸² Keim, *Hör-Theater von Klaus Lang im Aachener Dom uraufgeführt*.

Vedovas für Luigi Nonos *Prometeo* in Venedig. Dadurch öffnet sich die Wahrnehmung für unterschiedliche medienübergreifende Modalitäten, es entstehen Prozesse der Temporalisierung, Semantisierung und Kontextualisierung zwischen Klang und Raum, welche Impulse zur Lenkung und Fokussierung erweiterter Wahrnehmungspotenziale setzen. Bereits vor einer Aufführung wird allerdings ein mentales Bild oder eine Erwartungshaltung gegenüber der jeweiligen Aufführung erzeugt, das durch die dramaturgische Arbeit in Presse und Medien, eigene Vorerfahrungen, wissenschaftliche Diskurse usw. geformt und beeinflusst wird. Dieses mentale Bild wird durch die Erlebnisse in der Performance aktualisiert, es ergeben sich Neuprägungen und Veränderungen, die den bestehenden Eindruck bestätigen oder verändern. Anhand von Eindrücken und Beispielen aus Aufführungssituationen von *tragödia* und *FAMA* möchte ich nachzeichnen, wie der Einsatz visueller Elemente die Semantisierung des Klangraumgeschehens verändern und vertiefen kann. Abschließend möchte ich anhand von Robert Wilsons *Prometeo*-Inszenierung ein Beispiel für eine choreografische Inszenierung eines Hör-Musiktheaters untersuchen, welches gerade durch seine kontrovers diskutierte Bildlichkeit neue Bedeutungs-Spielräume für die Bedeutung von Inszenierung im zeitgenössischen Musiktheater eröffnen kann.

2.3.1 Klänge zum Sehen und Anfassen – intermodale Erzählweisen am Beispiel von *tragödia*

Die bildlichen Assoziationen, die das Hören von *tragödia* wachruft, rücken die Wichtigkeit multimodaler Wahrnehmungsprozesse für den Prozess der Bedeutungsgebung in den Fokus. Die aus der Tradition der *musique concrète* stammende Bezeichnung des *Ohrenkinos* möchte ich zum Ausgangspunkt nehmen, um die Adaptierung filmischer Erzählstrukturen im Hör-Musiktheater zu untersuchen. Der Bezug entsteht nicht ohne Grund, denn sowohl Adriana Hölszky als auch Beat Furrer und Luigi Nono verweisen wiederholt auf Techniken und Stilistiken Hitchcocks, Pasolinis und Tarkovskijs als Inspirationsquelle für ihre Arbeit, und auch in Klaus Langs Arbeiten lässt sich ein ästhetischer Bezug zu zur Videokunst

¹⁸³ Siehe hierzu: Maierhofer-Lischka, „Annäherung an Klaus Langs Musiktheater“, S.643f.

¹⁸⁴ Claudia Gorbman. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, S. 53.

Bill Violas feststellen.¹⁸³ Die Doppelfunktion von Musik und Klang als semiotischem und psychologischem Element¹⁸⁴ ist charakteristisch für nicht-diegetische Filmmusik – Musik also, die nicht dezidiert bildliches Geschehen synchronisiert, sondern, wie eben auch im Hör-Musiktheater, eine eigenständige Klangebene darstellt.¹⁸⁵ Auch wenn Bild- und Klangebene weitgehend unabhängig voneinander gestaltet sind, kann es dennoch zu Momenten und Prozessen von Diegese in der Wahrnehmung von Hör-Musiktheateraufführungen kommen. Mit Claudia Gorbman und Roland Barthes übernimmt Musik im Film die Funktion eines semiotischen Ankers¹⁸⁶, sie „narrows down the multitude of potential meanings in the image alone.“¹⁸⁷ Dieser Prozess der semiotischen Verankerung oder Konkretisierung lässt sich auch in der Beziehung zwischen Hören und Sehen im Hör-Musiktheater ausmachen.

Diegetische Prozesse in *tragödia*

Diegetische Prozesse werden im Hör-Musiktheater einerseits – wie im Film – im Verhältnis zwischen visuellen Inszenierungselementen und Klanggeschehen wirksam. So stellt beispielsweise Wolf Münzners szenisches Tableau für *tragödia* eine diegetische Ebene zur Musik her, in der verschiedene Bildelemente ein Angebot zur Semantisierung der Musik machen. Musik und Bild übernehmen

¹⁸⁵ Der Begriff des Diegetischen geht zurück auf Étienne Souriau und wurde von Claudia Gorbmann und Michel Chion in die Filmmusiktheorie eingeführt. (Vgl. Souriau 1951, 237) Chion entwickelte seine Theorie der Filmmusik aus den Begrifflichkeiten und Konzepten der akusmatischen bzw. konkreten Musik. Seine Begriffe lassen sich oft nicht ohne weitere Präzisierung im Musik- und Theaterkontext anwenden, da es oft der jeweiligen Wahrnehmung überlassen ist, Klänge als bildbezogen oder eigenständig aufzufassen: „Jedes musikalische Gebilde erklingt in völlig unterschiedlichen noematischen Korrelaten je nach Art des aktuellen visuellen Erlebnisses.“ (Iakovos Steinhauer. *Das Musikalische im Film: Zur Grundlegung einer Ästhetik der Filmmusik*. Hildesheim: Olms, 2018, S. 211. Zur Diskussion siehe: Dieter Merlin. „Diegetic Sound“. In: *Film und Musik als multimedialer Raum*. Marburg: Schüren, 2012, S. 111-145.) Ein Beispiel für solche Begriffe sind Chions Kategorien des *on scene* und *off scene sound*, da im Unterschied zum klar begrenzten Raum der Filmleinwand der gesamte Raum in einer Theateraufführung die Szene darstellen kann. (Vgl. Barbara Dancygier. „Multimodality and Theatre: Material Objects, Bodies and Language“. In: *Theatre, Performance, and Cognition: Languages, Bodies and Ecologies*. Hrsg. von Rhonda Blair und Amy Cook. London: Bloomsbury Methuen Drama, S. 21–39, S. 23)

¹⁸⁶ Roland Barthes. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977, S. 32-51.

¹⁸⁷ Jostein Gripsrud. *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. New York: Routledge, 1995, S. 187.

wechselseitig die Funktion der semiotischen Verankerung im Wahrnehmungsprozess. Die spezifische Qualität dieses Prozesses entfaltet sich in Münzners Inszenierung von *tragödia* durch die Bildgestaltung: Münzners Bühnenbild stellte einen statischen Raum dar, der Objekte und Darstellungselemente enthält, die auf die Anwesenheit bzw. Abwesenheit von Menschen und menschlichen Handlungen hinweisen – ein zerwühltes Bett, davor ein paar Damenschuhe, ein offenes Fenster. Die augenscheinlich realistische Gestaltung enthält auf den zweiten Blick einige surreale Elemente: einzelne Objekte sind vergrößert und in einer anderen Perspektive dargestellt als andere. Somit erzeugt das auf den ersten Blick harmlose Bild bei längerem Hinsehen in mir das irritierte Gefühl, dass „etwas nicht stimmt“ – Münzner benutzt hier nämlich ein Verfahren, das typisch für visuelle Inszenierungen im *film noir* ist, und das auch in Hölszkys Komposition gewandelt wieder erscheint: jedes dargestellte Objekt weist über sich selbst hinaus, auf ein (reales oder imaginäres) Anderes, und gibt damit dem Wahrnehmenden ein Rätsel auf.¹⁸⁸ Mladen Dolar spricht in Bezug auf Hitchcocks Filme von der „Verbindung zwischen dem Begehren des Anderen [...] und dem paradoxen, faszinierenden Objekt [...] auf der anderen Seite.“¹⁸⁹ Hölszkys Musik spielt mit schockhaften Gesten in extremen Registern (sehr schrill, sehr tief), plötzlichen Wechseln der Klangfarbe und Gestik und starken formalen Kontrasten zwischen sehr bewegten und statischen Passagen, und vor Allem mit verfremdeter Wiederholung. Keine Klanggestalt taucht nur einmal auf, jedem Formteil steht ein „Anderes“ gegenüber und realisiert damit im Hören, im Wechselspiel aus Erinnerung und Vorausdenken, eben jenen Eindruck des Unheimlichen, der im Wechselspiel mit Münzners Tableau noch vertieft wird, weil die dualistische Struktur des Bildes mit der der Musik zusammenwirkt. Es sind Klänge bzw. Klang-Bilder, „die

¹⁸⁸ Mladen Dolar. „Hitchcocks Objekte“. In: *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Hrsg. von Slavoj Žižek, Mladen Dolar und Stojan Pelko. Frankfurt: Suhrkamp, 2015, S. 27–44, S. 31.

¹⁸⁹ Ebd., S. 35.

uns schock- oder projektilhaft zustoßen“ und damit eine „emphatisch verkörperte Film-Wahrnehmungsweise“,¹⁹⁰ eben im Sinne einer cinematischen Wahrnehmung, ein *Wahrnehmen-als-Kino*, hervorrufen.¹⁹¹ Das Zusammenspiel von Bild und Klang erzeugt in der Wahrnehmung ein noematisches Netz von aufeinander bezogenen Assoziationen, die sich aber durch das stetige Verweisen auf ein Anderes nicht sinnlich-sinnhaft konkretisieren. Dadurch entsteht die Spannung einer möglichen Handlung: „Jedenfalls werden nicht alle Geheimnisse aufgedeckt. Wie kommt es zum Beispiel, daß sich dieses gute Stück moderner Musik anhört wie Filmmusik zu einem der klassischen Hitchcocks? Was sind das für Rassel-Instrumente, die die Streicher allenthalben zur Hand nehmen? Wie verständigen sich Schlagzeuger über gut 10 m Entfernung? Welche Theorien entwickelt wohl gerade mein Nachbar über die Vorgänge? Fragen über Fragen!“¹⁹²

¹⁹⁰ Drehli Robnik. „Tiktak und Taktik. Das konsumkulturelle und das zeitlogische Ethos des postfordistischen Horrorkinos in Benjaminscher Sicht“. In: *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*. Hrsg. von Claudio Biemann und Christian Stiegler. Konstanz: UVK, 2008, S. 121–132, S. 123, S. 125.

¹⁹¹ Dazu trägt übrigens auch noch das Aufführungssetting bei – wie im Kino, wo die Zuschauer durch das „Schlüsselloch“ des Projektors das Geschehen beschauen und „ungesehen“ belauschen können, befinden sich die Zuschauenden vor Münzners Bild in einer ähnlichen, cineastischen Situation. (Christian Metz. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus, 2000, S. 60 f. Kaja Silverman. „Die weibliche Stimme ent-körpern“. In: *Gender & Medien – Reader*. Hrsg. von Katharina Peters und Andrea Seier. Zürich: diaphanes, 2016, S. 71–90).

¹⁹² Dyck, *Krimi in R(h)einkultur. Eine neue Komposition von Adriana Hölszky*.



ABBILDUNG 2.9: Szenenfoto *tragödia* 1996

Dadurch, dass weder die Musik noch das Bild diese Assoziationen konkretisiert, verbleibt man in einer Haltung unaufgelöster Spannung und Erwartung, die sich aus der Dissonanz unterschiedlicher miteinander konkurrierender Potenziale zur Sinnstiftung ergibt. Diesen Diegeseprozess kann man als Zustand

der Reibung verschiedener Wahrnehmungsmöglichkeiten bezeichnen, da sowohl Klang als auch Bild stetig Ansätze für mögliche Fortentwicklungen bieten, und sich damit eine Situation multipler Expektanz ergibt. In Beschreibungen dieser Inszenierung wird dieser Wahrnehmungsprozess oft mit dem Begriff der „offenen Fragen“ ausgedrückt:

It [the scenography] consisted of a figurative representation of a bourgeois living room depicted in a slightly skewed perspective. If examined closely, the apparently illusionistic representation is in fact a room full of distortions and puzzles. The reflection of the dog in the mirror is not a reflection at all – i.e. a virtual image, but in fact a picture of a different dog. The deep perspective remains empty, a visual but not a performative space. The only alterations were rendered by changes in the lighting. [...] The picture itself poses questions: What happened here? There is suggestion that a crime has been committed, a murder mystery without resolution. [...] In the absence of other clues we are forced to listen harder, to deduce perhaps from the music the visual puzzle.¹⁹³

Bezogen auf einen multimodalen Hörkontext im Musiktheater muss man den Begriff der Diegese weiter differenzieren auf die Ebene innermusikalischer Diegese (innerhalb des Klanggeschehens) und intermodaler Diegese (zwischen Klang und anderen Medien). Die narrative Qualität von *tragödia* entsteht nicht alleine aus der Beziehung zwischen Bild und Musik, sondern auch aus dem Klanggeschehen selbst. Aufgrund von basalen Wahrnehmungsmechanismen entstehen mentale *frames*, die narratives Potenzial erzeugen, welches in Kombination mit Bildern modifiziert und verstärkt werden kann.¹⁹⁴ Wahrnehmungsprozesse, die dabei eine Rolle spielen, umfassen beispielsweise das sogenannte *auditory streaming* (Bregman), sowie die gestaltpsychologische Unterscheidung in akustischen

¹⁹³ Christopher Balme. „Seeing Sound. Visuality in Contemporary Music Theatre“. In: *Performing the Matrix: Mediating Cultural Performance*. München: ePODIUM, 2008, S. 69–86, S. 84.

¹⁹⁴ Zur Theorie der mentalen Rahmung innerhalb der Narrativitätstheorie siehe: Catherine Emmott. „Frames of reference: contextual monitoring and the interpretation of narrative discourse“. In: *Narrative Theory: Interdisciplinarity. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Hrsg. von Mieke Bal. New York: Routledge, 2004, S. 371–281, S. 371–381.

Vordergrund und Hintergrund. Diese sind auf kognitiver Ebene sowohl der visuellen als auch der akustischen Wahrnehmung gemeinsam. Je stärker eine Komposition mit diesen Mechanismen arbeitet, desto stärker ist das gestalthafte Potenzial, das in Verbindung mit einem konkreten Bild – wie im Falle der Inszenierung Münzners festzustellen ist – zu einer intermodalen Narrative konkretisiert werden kann. Die musikalische Struktur von *tragödia* beruht in weiten Strecken auf der konzertanten Gegenüberstellung von Soloinstrument(en) und einem orchestralen Klanghintergrund. Was Stefan Drees mit Bezug auf Äußerungen Hölszkys als immanente theatrale Inszenierungsqualität bezeichnet, ist eben der Einbezug von gestaltpsychologischen Mechanismen im Komponieren, wobei die Klangergebnisse als räumliche Gestalten im Vordergrund als *Figuren* oder auch *Requisiten* vor einem räumlichen Hintergrund (dem *unsichtbaren Raum* in *tragödia*) gestaltet, und darauffolgend als solche interpretiert werden.¹⁹⁵ Der diegetische Prozess zwischen Bild und Klang führt auch dazu, dass die Zeitlichkeit des musikalischen Geschehen auf den Eindruck des statischen Bilds übertragen wird, es kommt also zu einer Temporalisierung der Wahrnehmung, wenn Christopher Balme sich fragt: *What happened there?* Damit wird die Musik im eigentlichen Sinn zur Klanghandlung.¹⁹⁶

Intermodale Wahrnehmungen

Außer Hören und Sehen wirken in der intermodalen Narrative auch noch andere Sinne wie Fühlen und Riechen mit, die das Potenzial eines Geschehens in Richtung von bestimmten Bedeutungen lenken können. Auch wenn Hören, Spüren und Riechen zumeist eher hintergründig-unterstützend als Bestandteil einer nicht-narrativen atmosphärischen Wahrnehmung¹⁹⁷ interpretiert werden, kann

¹⁹⁵ Drees, „...ein musikalisches Theater *en miniature*“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“, S. 59.

¹⁹⁶ Im Falle des Hörmusiktheaters sollte man präziser von Intermodalität sprechen, da sich der Klang nicht durch eine geteilte Ebene (der Alltagserfahrung) mit dem Bild verbinden lässt, sondern Wahrnehmungsweisen aus einem Medium in ein anderes übertragen werden.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu die Beiträge von Page (Page, perspectives on Narrative and multimodality) und Dancygier (Dancygier, „Multimodality and Theatre: Material Objects, Bodies and Language“, S. 23) im Gegensatz zu Sabine Schoutens Ansicht (Sabine Schouten. *Sinnliches Spüren: Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2007, S. 148).

man sie mitunter durchaus als direkte Einflussfaktoren für die Konkretisierung von Narrativen in einem erweiterten multimodalen Kontext ausmachen. Ein Beispiel für solche Sinneseinflüsse als Teil einer narrativen Konkretisierung ist die Feuchtigkeit, die in der Kirche San Lorenzo – wie überall in Venedig – deutlich spürbar ist. Die körperliche Empfindung, die sich in mir ausbreitet, wenn ich an einem feuchten, klammen Ort mitten in Venedig sitze und spüre, dass ich wortwörtlich von Wasser umgeben bin, legt eine Deutung des *Prometeo* während der Aufführungen in Venedig als „Klangmeer“ nahe. Die im Text und in der Komposition angelegte Metaphorik des Meeres, die in anderen Aufführungskontexten lediglich symbolisch wahrzunehmen ist, erfährt durch die spürbare Umgebung von San Lorenzo eine Konkretisierung hinsichtlich eines realen Eintauchens, wie es der Hörbericht einer ZuhörerIn der Uraufführung bezeugt: „Io sentivo Venezia lievitare, gonfiarsi nelle sinistre maree, placarsi improvvisamente e poi di nuovo alzarsi, con un ritmo ossessivo.“¹⁹⁸ In ähnlicher Weise wirkten die trockene Wärme, das gedämpfte Licht und der Geruch des unbehandelten Holzes in der LignoAlp-Halle in Brixen als sinnlicher Einfluss auf meine Wahrnehmung der Aufführung von *FAMA* ein. Der Eindruck, sich in einer Art großen „Klangsauna“ zu befinden, gleichsam einem „nackten Zuhören“ ausgesetzt, erzeugte eine Atmosphäre von Intimität, welche die emotionale Narrative und das körperliche Erleben von Klangraum und Text verstärkte. Musik, Bilder und sinnliche Eindrücke im Raum erzeugen und verstärken gemeinsam also Potenziale für „multistabile Bilder“, die sowohl selbstbezüglich als auch fremdbezüglich und wahrnehmungsbezüglich sein können.¹⁹⁹ Es entsteht eine multimodal-räumliche Narrative, die eine rein bimediale Erzählweise übersteigt.

2.3.2 Filmische Wahrnehmungsgestaltung am Beispiel von *FAMA*

In Furrers Musiktheaterschaffen verschränkt sich die Affinität des Komponisten für architektonische Räume mit seinem Interesse an der Bildsprache und narrativen Struktur von Filmen. Nicht nur liefern Filme wie Michelangelo Antonionis

¹⁹⁸ Milani, „Prometeo e madre“. Milanis Deutung wird gestützt durch die Aussagen von John Ellis, der ebenfalls die spürbare Umgebung in San Lorenzo als bestimmend für seinen Höreindruck beschrieb. (Gespräch mit John Ellis, Februar 2016)

Il deserto rosso (1964) konkrete Inspirationen für Kompositionen,²⁰⁰ sondern auch die Beschreibungen des Komponisten seiner Musik sind geprägt von filmischen Metaphern.²⁰¹ Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Regisseur Christoph Marthaler, dessen Arbeiten ebenfalls durch Erfahrungen mit Film und Filmmusik geprägt sind. Raum, Bilder und Farben stellen nicht nur assoziatives Material für Furrers Komponieren dar, sondern bilden auch in vielen Inszenierungen von seinen Opern eine wesentliche Erfahrungsebene. In seiner ersten Oper *Die Blinden* (1990) bildete die „farb-metaphorische Lichtbühne von Alfons Schilling“²⁰² ein wichtiges Element des szenischen Geschehens; für *begehren*, das 2003 im Rahmen des Programms zur Europäischen Kulturhauptstadt Graz stattfand, wurde Zaha Hadid beauftragt, eine abstrakte Bühnenlandschaft zu entwerfen. Diese, „[zu] Beginn noch regungslos und unscheinbar als Basis der Wanderungen des Lichts dienend, gewinnt mit der Zeit mehr und mehr an Plastizität und Leuchtkraft und mutiert so selbst zum Träger der Geschichte.“²⁰³ Auch Christoph Marthaler arbeitete in der Erstinszenierung von *FAMA* mit filmischen Verfahren und betonte durch Lichtregie und Personenführung das visuelle Potenzial der Box als „Guckkasten“. Marthalers Inszenierung erzeugt einen Prozess der Aufmerksamkeitsdynamik, welcher die in der Komposition angelegten Potenziale visuell-synkretisch verstärkt und darüber hinaus eigene Akzente setzen kann.

Mit den beweglichen Klappenwänden erinnert die „Box“ an bewegliche Kulissen aus dem Theater oder an ein Filmset. Durch das Öffnen und Schließen der Klappen werden zwar temporär Hör- und Sichtlinien in den umgebenden

¹⁹⁹ Jeroen Coppins. „Episteme der Dramaturgie: Visuelle Dramaturgie. (Theater-) Bilder, die denken“. In: *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Hrsg. von Milena Cairo u. a. Bielefeld: transcript, 2016, S. 493–510, S. 499.

²⁰⁰ Juliane Cloot. „Vielschichtiges Erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2008), S. 58–60, hier: S. 70.

²⁰¹ Siehe hierzu etwa: Beat Furrer. „Musiktheater im Raum“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 55–60, S. 56.

²⁰² Christoph Becher. „Der freie Fall des Architekten“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 151.7-8 (1990), S. 34–40, S. 40.

²⁰³ Robert Spoula. „Mythosprüfung, ganz im Jetzt. Beat Furrers Orpheus-Oper „begehren“ in Graz“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2003), S. 78.

Raum frei, das Geschehen konzentriert sich dennoch auf den Innenraum. Die Raumsituation mit der Box gibt ein Setting vor, das an Filmklassiker wie *Das Boot* (Wolfgang Petersen 1981) oder auch *The House that Jack built* (Lars von Trier 2018) erinnert, in denen ein Haus oder ein vergleichbar enger abgeschlossener Raum wie das Boot zum Zentrum und Sinnbild eines vor allem psychologischen Geschehens wird. Marthaler lässt die Hauptfigur in den Szenen V und VI durch die geöffneten Klappen auf- und abtreten und macht den Hörraum damit zur Schaubühne, der im Wortsinne einem Guckkasten entspricht. Das Freigeben und Behindern des Blicks auf die Sprecherin ist zum einen ein Moment der Wahrnehmungslenkung, das den Fokus der Zuhörer-Seher*innen wechselseitig vom Sehen auf das Hören lenkt. Während das Publikum im Inneren der Box im Dunklen sitzt, wird beim Bewegen der Klappen farbiges Licht sichtbar, das vom Außenraum durch die geöffneten Klappen in den Innenraum strömt. Das Licht ist zwar gedämpft und indirekt eingesetzt, es erhält aber durch den ansonsten dunklen Raum eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Wahrnehmung und betont den Modalitätswechsel vom reduzierten Hören in der akusmatischen Situation der geschlossenen Box hin zum sehenden Hören in den folgenden Szenen, das sich wiederum in der Szene VI (Else vor dem Spiegel) auf das Geschehen in der geschlossenen Box verengt.



ABBILDUNG 2.10: Szenenfoto FAMA, Donaueschingen 2005

Die sich öffnende und schließende „Box“ wird in der Inszenierung Marthalers also auch zum voyeuristischen Element, das die Blicke der Anwesenden auf die Hauptfigur lenkt, und aktiviert damit einen audiovisuellen Wahrnehmungsmodus, ein gleichsam sehendes Hören oder hörendes Sehen. Die Blicke – und Ohren – des Publikums in der Box werden durch die akustisch-visuelle Choreografie der Klappenbewegungen auf die Hauptfigur fokussiert. Dieser voyeuristische Blick wurde besonders von der Filmwissenschaft in den letzten Jahrzehnten analysiert und kritisiert. Laut der feministischen Filmkritik hat der (männliche) Blick auf die Frau im Film die Funktion des „patriarchalen Unbewussten“, wohingegen der Frau die Rolle der Beobachteten, Passiven zukomme.²⁰⁴ Mit Bezug auf die Theorien der Psychoanalyse wird die Wirkung und Inszenierung von Blicken anhand der Rolle des Blicks im Spiegelstadium zu erklären versucht.²⁰⁵ Das sich-Verbergen vor dem Blick, welches die Hauptfigur Else / Fama in Marthalers Inszenierung vollzieht, ist gleichzeitig ein sich-Veräußern im Klang. Die Kontrabassflöte, die in der Szene VI gegenüber der Schauspielerin im Innenraum der Box platziert ist, nimmt quasi die Funktion eines akustischen Spiegels der Sprecherin ein. Dies deutet die Identitätskrise der Hauptfigur an:

Für Lacan ist entscheidend, dass diese erste Bildung des Ichs auf dem Spiegelbild basiert. Ihm zufolge ist dieses Spiegelbild immer eine Idealisierung, da das Kind ein Idealbild von sich selbst projiziert. Im Spiegel glaubt das Kind, sich selbst als eine Einheit zu sehen [...]. Das Erkennen des eigenen Selbst im Spiegelbild ist jedoch ein V-Erkennen (*méconnaissance*). Denn das Kind identifiziert sich mit dem Bild von sich selbst als ein anderes, ein besseres Selbst, das es irgendwann in der Zukunft einmal zu werden hofft. Dem stets etwas schwermütigen Lacan zufolge ist dies die Tragik des Menschen: unsere Identität

²⁰⁴ Dem entspricht die Rollenverteilung in zahlreichen Filmklassikern, wie – um nur ein sehr populäres Beispiel zu geben – die James Bond-Filme, in denen die Frau lediglich als Attribut des Mannes, als „Bond-Girl“, auftritt.

²⁰⁵ Siehe u.A.: Anneke Smelik. „Lara Croft, Kill Bill und die feministische Filmwissenschaft“. In: *Doing Gender in Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Rosemarie Buikema und Iris van der Tuin. Berlin: LIT Verlag, 2017, S. 245–262, S. 252, 245–262, Jenny Chamarette. *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, S. 44.

buat auf einem Idealbild auf, dem wir niemals ganz gerecht werden können.²⁰⁶



ABBILDUNG 2.11: Szenenfoto *FAMA*, Donaueschingen 2005

Räumlich und klanglich erscheint die Szene VI in dieser Sichtweise als maximale Verengung des „akustischen Blicks“ auf die Figur: die Wände der Box sind geschlossen und absorbieren den Klang, im Innenraum sind von den Performer*innen nur die Schauspielerin und die Kontrabassflöte anwesend. Die gedämpfte Dunkelheit in der Box bewirkt, dass sich die Aufmerksamkeit umso stärker auf die beiden frontal vor dem Publikum platzierten, schwach beleuchteten Gestalten richtet. Der gedämpfte Klang und die reduzierten Klangaktionen, die aus einzelnen Stimmlauten, Wortfetzen und Luftgeräuschen der Flöte durchbrochen von längeren Pausen bestehen, schaffen einen akustischen Eindruck von Intimität, welcher durch die räumliche Spannung zwischen den beiden Stimmvolumina (der nach außen artikulierenden Schauspielerin und der ins Instrument

²⁰⁶ Smelik, „Lara Croft, Kill Bill und die feministische Filmwissenschaft“, S. 252.

hinein sprechenden Flöte) auch eine architektonische Komponente als Raum-Körper enthält.²⁰⁷ Die Betonung von kleinsten Geräuschen der Stimme – wie Atmen, Schlucken und vorsprachliche Artikulation – werden in der voyeuristischen Situation als klangliche Stimulationen von sinnlicher Erregung inszeniert, wie es beispielsweise in ASMR-Videos der Fall ist.²⁰⁸ Mit dem Verengen der visuellen und akustischen „Kamera“²⁰⁹ auf die Hauptfigur betont gerade das Setting dieser Szene die Medialität der gesamten Inszenierung: der akustisch und visuell inszenierte Klang im Raum führt nicht nur zu einer Verstärkung des Zu-Hörens, sondern wird zum Medium ganzkörperlicher Erfahrung. Marthalers Inszenierung spitzt die sexuelle Assoziation der Spiegelszene weiter zu. Dadurch, dass die Schauspielerin den Tod Elses gestisch, durch Hinlegen auf den Boden, vollzieht, werden schließlich der Tod und das sexuelle Erlebnis, das Else imaginiert, in der Inszenierung miteinander in eins gesetzt. Damit rekurriert Marthalers Inszenierung nicht nur auf einen bekannten theatralen Topos – der Gleichsetzung von Tod und Sexualität –, sondern das gesamte dramaturgisch-musikalische Setting ist quasi ein Selbstzitat aus Marthalers Inszenierung von Furrers *invocation* (2003). Bereits im Vorgängerwerk zu *FAMA* wurde die konfliktbelastete Beziehung zwischen einem unbekannten Mann und einer Frau (Anne) durch das „Haus der Fama“ symbolisiert und in der Verschränkung von Begehren und Tod fokussiert. *Invocation* gestaltete damit eine ähnliche musikalisch-szenische Konfiguration wie *FAMA*, die sich sowohl auf der kompositorischen wie auch auf der inhaltlichen Ebene äußert²¹⁰

²⁰⁷ Zumthor, *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, S. 51.

²⁰⁸ ASMR (automated sensorymotor meridian response) ist ein neuronales Phänomen, wobei geringe Stimuli (kleine Bewegungen, sehr leise Geräusche) zu intensiven ganzkörperlichen Reaktionen führen, was nicht nur als Entspannungstechnik eingesetzt wird, sondern auch therapeutisch genutzt werden kann. Zu Wirkung und medialer Inszenierung von ASMR siehe: Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia. *Empathie und Spiegelneurone: die biologische Basis des Mitgefühls*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

²⁰⁹ Furrer, „Komponieren mit Sprache und Räumen“, S. 74.

²¹⁰ Die Formanlage und Dramaturgie beider Opern weist im „Ausschneiden“ der Hauptfigur aus ihrem Kontext, der Zusammenstellung des Librettos als Textcollage und der Szenenabfolge deutliche Parallelen zu *FAMA* auf, was sich auch inhaltlich in der Konzentration auf die Psychologie einer weiblichen Figur spiegelt, welche ein tragisches Schicksal erleidet. Dass Marthalers Inszenierung von *FAMA* Elemente aus *Invocation* wieder aufgreift, ist also auch aus der Beziehung beider Werke zueinander erklärbar. (Zu *Invocation* siehe: Ender, *Metamorphosen des Klangs. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, S. 175-181.)

Der Knackpunkt der Inszenierung bestand darin, Übergänge zwischen den so disparaten klanglich-sprachlichen Bildern zu finden, die Ausdruckswechsel und Bewegungen zu «organisieren», will heissen, sie organisch erscheinen zu lassen. Eine Abstraktion der Figuren und der Bewegung war indessen von Marthaler und seiner Crew nicht zu erwarten. Was Furrer aus verschiedener Perspektive andeutet, wird in Marthalers Regie direkte Geste, wird körperlich. Ist die Körperlichkeit des Begehrens in der Musik auf das Atmen der Stimme reduziert, zeigen sie die Frau und der Mann (die Schauspieler Olivia Grigolli und Robert Hunger-Bühler) in rauschhaften Zuckungen. Artikuliert sich Anne in drei Ausdrucksformen, eben als Schauspielerin, als Sängerin (Alexandra von der Weth) und als Flötistin (Maria Goldschmidt), führt sie die Regie optisch zu einer Erscheinung zusammen. Das Haus der Fama, Sinnbild für alle Geschichten über Frauen und Männer, musikalisch verdichtet in einem zwölfstimmigen Chorsatz, gerät szenisch zum biederem Häuschen, das mehrmals über die gesamte Bühnenrampe des Schiffbaus fährt, alles und alle in sich fassend. Diese Kontraste zwischen artifiziellem Klangtheater und realem Menschenbild haben jedoch der Produktion gut getan.²¹¹

Wenn ich mit diesem intertextuellen Wissen Marthalers Inszenierung von *FAMA* betrachte bzw. belausche, dann konkretisiert sich umso mehr der Eindruck, dass Fama eben keine abstrakte Figur ist, sondern eine Wiedergängerin der Anne. An die Kritik des männlichen Blicks anschließend wäre also zu fragen, inwieweit sich in Furrers / Marthalers Arbeiten Topoi geschlechtlicher Repräsentation in Klang, Stimme und Bild als werkübergreifende Elemente der Inszenierung ausprägen, wobei der Frau, beziehungsweise der weiblichen Stimme und *Persona*, stets die Rolle des „Tragischen“ zukommt.²¹²

²¹¹ Hanspeter Renggli. *Der Schrei der Stille. Uraufführung von Beat Furrers "Invocation" in der Regie von Christoph Marthaler*. URL: <http://www.impresario.ch/review/revfurinv.htm> (besucht am 29. 04. 2020).

²¹² Den Aspekt der Gender-Repräsentation durch Klang und Stimme werde ich im Folgenden unter Bezug auf Inszenierungen der menschlichen Stimme erneut aufgreifen. (Siehe Kap. 3)

2.3.3 Der Blick des Tauben: die choreo-sonische Inszenierung von Robert Wilson

Wie die vorgehenden Beispiele gezeigt haben, fordern die visuellen Aspekte, welche in der klangräumlichen Konzeption von Hör-Musiktheaterwerken enthalten sind, geradezu heraus, das visuelle Potenzial dieser Klangräume auch bildlich explizit zu machen. Aber ist ein Hör-Musiktheater, das eine visuelle Inszenierung zulässt, noch ein Hör-Musiktheater *strictu sensu*? Als Abschluss der Untersuchungen zur Raumgestaltung im Hör-Musiktheater möchte ich eine der umstrittensten *mise-en-espace* eines Hör-Musiktheaters näher unter die Lupe (oder auch ins sehende Ohr?) nehmen: die Inszenierung des *Prometeo* durch den amerikanischen Regisseur Robert Wilson von 1996 in Brüssel ist die bisher einzige Realisierung dieses Werks mit einer umfassenden visuellen Choreographie.²¹³ Was macht diese Arbeit so kontrovers? Lässt sich Wilsons Bildsprache als Auseinandersetzung mit Nonos Werk schlüssig machen? Ausgehend von einer Beschreibung von Wilsons Inszenierung sollen zunächst Gemeinsamkeiten und Reibungsflächen zwischen Nonos und Wilsons Ästhetik nachvollzogen werden. Darauf aufbauend entwickle ich Ansätze, die den Wilsonschen *Prometeo* für einen Zugang aus Sicht einer multimodalen Wahrnehmungsinszenierung produktiv machen können.

Wilson gestaltete eine räumliche Choreografie, die typische Elemente seiner szenischen Bildsprache verwendet: eine Gruppe von Performern in stilisierten Kostümen führt in *slow motion* Bewegungsabläufe und Gesten aus. Dabei benutzen sie auch Objekte wie Ringe, Stäbe und ein langes Seil. Die gesamte Choreografie lässt keine lineare Handlung erkennen, auch formal überschreibt sie teilweise die blockhafte Struktur der Musik durch fortlaufende Handlungen. Die

²¹³ Die Kritik an dieser Inszenierung wird quer durch die Nono-Rezeption wiederholt, obwohl sich bislang keine Studie näher damit auseinandergesetzt hat. Dabei gab es im Kontext der Aufführungen 1996 durchaus auch positive Reaktionen. Laut Aussagen André Richards ergaben sich Streitigkeiten zwischen Wilson und den anderen Verantwortlichen während der Produktion, sodass Wilsons Inszenierung von Anfang an der Anspruch streitig gemacht wurde, eine autorisierte Lesart von Nonos Werk darzustellen. Dies dürfte die negative Beurteilung in weiterer Folge beeinflusst haben. (Vgl.: Lüderssen, *Der wiedergewonnene Text: ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*, S. 179, Claus Spahn. „OPER: Kuppel überm Kopf“. In: *FOCUS Magazin* 10 (1997). URL: https://www.focus.de/kultur/medien/oper-kuppel-ueberm-kopf_aid_162974.html (besucht am 01.05.2020), Lachenmann u. a., *The Significance of A Tragedy of Listening*) Interessant in diesem Zusammenhang ist jedoch auch, dass Richard erwähnt, Nono habe offenbar noch eine weitere szenische Umsetzung des *Prometeo* mit Jürgen Flimm erwägt.

szenische Aktion findet auf mehreren Ebenen statt, wobei Wilson die gesamte Struktur des Raums – einer alten Bauhütte – benutzt, von der Decke über die Galerien an den Seiten bis hin zur zentralen ebenerdigen Fläche des Raums:

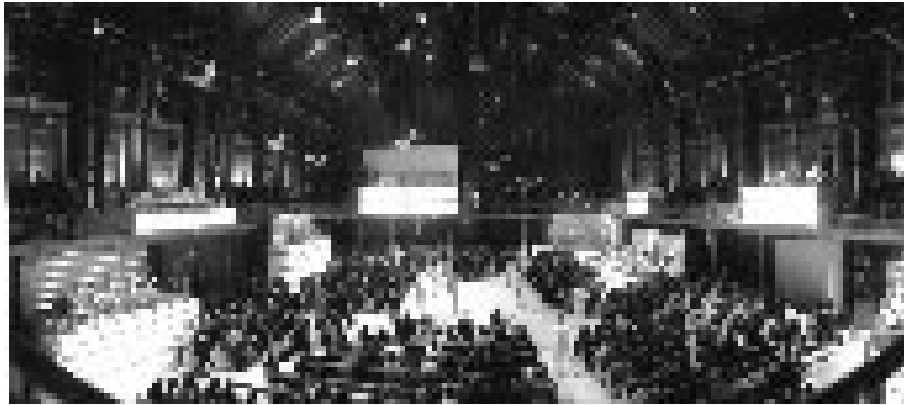


ABBILDUNG 2.12: Szenenfoto *Prometeo* 1997

Wie Nono die Klänge elektronisch im Raum steuert, so sind auch Wilsons zeitlupenhafte Bewegungsabläufe geradezu kybernetisch verschaltet. Und was für Nono die Stille, ist für Wilson das Verharren in absoluter Erstarrung. Natürlich bleibt Wilson mit seinen abstrakten Zeichen und Gesten immer auf Distanz zu Nonos Musik. Erhaben wird da ein großer silberner Reif von links nach rechts durch die Halle gerollt. Es senken sich Metallnadeln von der Hallendecke, und Fackeln werden durch den Raum gereicht. Wie Tiefseetaucher im tönenden Raum bewegen sich 14 stumme Akteure in der für Wilson typischen Mischung aus ritueller Langsamkeit und ruckartigen Bewegungsabläufen. Und so erlebt man ein Gesamtkunstwerk aus zwei ganz autonom ablaufenden Komponenten, die die Wahrnehmung enorm sensibilisieren. Nonos Klänge und Wilsons Bilder – in Brüssel heben sie zusammen ab.²¹⁴

Trotz der lebhaften öffentlichen Reaktionen wurde in der wissenschaftlichen Rezeption über diese Inszenierung entweder geschwiegen, oder sie wird als ein Beispiel für eine Inszenierungspraxis *ex negativo* verwendet: „Doch wenn in diesem Prozess einmal ein gewisser Punkt erreicht wird, droht den Vorkämpfern die

²¹⁴ Spahn, „OPER: Kuppel überm Kopf“.

Kontrolle über ihren Gegenstand zu entgleiten. Je häufiger die ersehnte Anerkennung eintritt, desto mehr setzt sich das Werk auch den Deutungen Außenstehender aus. Die kenntnisreichen Insider verlieren schrittweise die Diskurshoheit. Der Streit um das „richtige Verständnis“ hebt an. Das war bei Schönberg spätestens dann der Fall, als Karajan seine Orchestervariationen dirigierte, das war auch bei Nono nach seinem Tod der Fall, als etwa Robert Wilson in Brüssel den *Prometeo* inszenierte und alle möglichen Interpreten begannen, sich auf sehr pragmatische, ja profane Weise seiner Werke mit Live-Elektronik zu bemächtigen.“²¹⁵ Als öffentlich vorgebrachtes Argument für die Kritik dient dabei einerseits der Diskurs, der sich rund um ein angeblich vom Komponisten ausgesprochenes Bilderverbot entfaltete und das Werk als Ausdruck eines idealisierten, gleichsam reinen Hörens „ungestört und unbeeinflusst vom Sehen“²¹⁶ definierte.²¹⁷ In diesem Atemzug wurde diese Inszenierung auch als eine der schwächsten Arbeiten Robert Wilsons bezeichnet.²¹⁸ Dennoch muss man bedenken, dass es keine eindeutigen schriftlichen Festlegungen zur Inszenierungsweise seines Werks gibt und dass Nonos Überlegungen von Anfang an unterschiedliche mediale Konstellationen einbezogen.²¹⁹ Wilson als Regisseur war bereits in den 1990er Jahren bekannt für seine starke visuelle Sprache, und daher kann sich, so möchte ich argumentieren, möglicherweise auch oder gerade aus dieser Inszenierung eine neue Sichtweise auf das mediale, sinnliche und ästhetische Potenzial ergeben, das der *Prometeo* bietet.²²⁰

²¹⁵ Max Nyffeler. „Brüchig“. In: *neue musikzeitung* 54.10 (2005). URL: <https://www.nmz.de/artikel/bruechig> (besucht am 23.04.2020).

²¹⁶ Jürg Stenzl. „Das Theater des Hörens. André Richard im Gespräch mit Jürg Stenzl“. In: *Das szenische Auge. Bildende Kunst und Theater*. Hrsg. von Klaus vom Bruch und Wolfgang Storch. Ausstellungskatalog. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996.

²¹⁷ Vgl. hierzu: Lüderssen, *Der wiedergewonnene Text: ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*, S. 179, Anm. 662 Die negative Reaktion auf Wilsons Arbeit beruht also neben persönlichen Differenzen durchaus auch auf Topoi, die sich innerhalb des Rezeptionsdiskurses wie auch in der Forschung verfestigt haben.

²¹⁸ „Sicher gehört die Inszenierung Robert Wilsons nicht zu seinen stärksten Arbeiten. Das kann aber nicht als Argument gegen einen szenischen *Prometeo* verwendet werden.“ (Gerhard Rohde. „Bauhütte für Prometheus“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (19. Dez. 1997))

²¹⁹ Vgl. hierzu die Skizzen in ALN 51.02.

Robert Wilson wurde in Europa mit dem Stück *Deafman Glance* (1972) bekannt: eine sieben Stunden dauernde Performance, in der sich tableauartige Szenen einer surrealen Bilderwelt aneinanderreihen, die mit wenigen Geräuschen und Musikeinblendungen untermalt sind. Im Mittelpunkt steht Raymond Andrews, ein taubstummer Junge und Wilsons Adoptivsohn, an dessen Erfahrungswelt *Deafman Glance* sich szenisch anzunähern versucht.²²¹ Das Sehen nimmt in *Deafman Glance* die Intensität aller anderen Sinne in sich auf: durch die Langsamkeit aller Bewegungen, die man als *visuelle Stille* bezeichnen kann, wird das lineare Zeitempfinden außer Kraft gesetzt. Stattdessen tauchen die Zuschauer ein in das Bild, die Farben und die Bewegungen, die man kinästhetisch mitempfindet. Die Aneinanderreihung von Gesten und Handlungselementen erfolgt assoziativ; es lassen sich keine Hierarchien zwischen den auftretenden Figuren ausmachen. Wilsons Umgang mit Klang ähnelt einer akustischen Lupe: die wenigen Geräusche, welche die Bewegungen begleiten, werden meist verstärkt zugespielt und schaffen dadurch eine eigene Intimität. Die dargestellten Bilder bleiben mehrdeutig, ihre Aneinanderfolge geschieht assoziativ, Menschen und Objekte können fliegen, Fabelwesen treten auf. Die Bewegungen aller Beteiligten sind stilisiert und erhalten dadurch einen rituellen, symbolhaften Charakter ohne emotionalen Ausdruck. Requisiten und Objekte werden oft stark vergrößert und außerhalb ihres funktionalen Kontexts dargestellt; dadurch tritt ihre praktische Bedeutung in den Hintergrund vor ihrer Funktion als mehrdeutige Symbole. Diese Merkmale werden zu Markenzeichen von Wilsons Regiearbeit, die auch als „Theater der Bilder“ bezeichnet wird.²²²

Ab 1984 inszeniert Wilson auch Opern. Damit beginnt auch eine Phase des Experiments und des Umbruchs in seiner Ästhetik. *Prometeo* ist Wilsons erste Arbeit im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters, wo er eine Choreografie zu

²²⁰ „Now Robert WILSON is someone whose own expression is in the visual, so having him stage a work that so rejects the visual should have made for, it seems to me, a very interesting production. [...]“ (Lachenmann u. a., *The Significance of A Tragedy of Listening*)

²²¹ Kanta Kochhar-Lindgren. *Hearing Difference: The Third Ear in Experimental, Deaf, and Multicultural Theater*. Washington: Gallaudet University Press, 2006, S. 64, 74 ff.

²²² Vgl: Peter Simhandl. *Bildertheater: bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Wittenberg: Gadegast, 1993, S. 146 f. Thomas Lindblade. „Erasing the Seam: Robert Wilson’s Music Theatre“. In: *The Semiotic Bridge: Trends from California*. Hrsg. von Thomas A. Sebeok, Roland Posner und Alain Rey. Berlin: de Gruyter, 1989, S. 49–56, S. 49

einem festgelegten musikalischen Ablauf entwirft. Nono kam ab den 1980er Jahren mit Wilsons Arbeiten in Kontakt.²²³ Trotz der offenkundigen Verschiedenheit beider Künstler lassen sich auf mehreren Ebenen durchaus Berührungspunkte zwischen ihrer beider Ästhetik aufzeigen: Sowohl Nono als auch Wilson verstehen sich als politische Künstler – Nono als bekennender Kommunist, Wilson in seiner sozial engagierten Haltung als Theater-Autodidakt, der mit Laienschauspielern und körperlich und geistig behinderten Menschen auf der Bühne arbeitete.²²⁴ In beider Schaffen spielen politische Sujets und zeitaktuelle Themen eine Rolle. Außerdem teilten beide ein tiefgehendes Interesse für Architektur – Wilson ist studierter Architekt – und mit der bildenden Kunst, insbesondere der frühen Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Nonos Musiktheaterästhetik wurde beeinflusst durch den russischen Formalismus und Konstruktivismus,²²⁵ so wie auch Wilsons „Auffassung von Ästhetik und Kunst [...] geprägt [ist] von einem Anti-Naturalismus, von Abstraktion, einer Anti-Deskriptivität und von einer Symbolhaftigkeit mit dem Ziel, von Konventionen zu befreien und neue Blickwinkel zu öffnen.“²²⁶ Beide bekennen sich zu einer Enthierarchisierung der theatralen Mittel, wobei körperliche Aktionen gleichberechtigt neben anderen Elementen

²²³ Ob sich Wilson und Nono persönlich kennenlernten, lässt sich aus Nonos Aufzeichnungen nicht genau nachvollziehen, allerdings dokumentieren Programmhefte in Nonos persönlicher Sammlung, dass er mehrfach Aufführungen Wilsons in Europa besuchte. Eine Kontaktperson zwischen beiden war Heiner Müller, mit dem Nono seit den späten 1970er Jahren in Kontakt stand, und der in Zusammenhang mit *Prometeo* nicht nur als Sprecher mitwirkte, sondern auch inhaltlich zur Genese des Werks beitrug (Siehe: Martin Zenck. „Wagner in perspective: Luigi Nonos *Prometeo*, Pierre Boulez und Wieland Wagner in Osaka/Bayreuth“. In: *Wagner und die Neue Musik*. Hrsg. von Udo Bermbach. wagnerspectrum 2. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010, S. 69–100, S. 72). Müller und Wilson schufen seit den 1980er Jahren mehrfach gemeinsame Produktionen, und die gegenseitige Wertschätzung findet auch dadurch Ausdruck, dass Wilson bis heute im Vorstand der Internationalen Müller-Gesellschaft ist. 1989 findet sich in Nonos Arbeitsbüchern ein Hinweis auf ein gemeinsames Projekt mit Wilson und Müller, das offenbar für 1990 geplant war und sich mit dem Empedokles von Hölderlin befassen sollte.

²²⁴ Vgl. hierzu: Kochhar-Lindgren, *Hearing Difference: The Third Ear in Experimental, Deaf, and Multicultural Theater*.

²²⁵ Diese Bezugspunkte treten vor allem in Nonos Musiktheaterarbeit in den 1960er Jahren hervor, sind allerdings auch in seinem späteren Schaffen präsent. (Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Benedictis, „Intolleranza 1960 di Luigi Nono: opera o evento?“)

²²⁶ Stefanie Fuchs. „Alles begann mit Bildern und Rhythmen ...“: *Visualität und Theaterraum in Robert Wilsons Theaterästhetik*. Berlin: Tectum, 2011, S. 8.

wie Licht, Bühnendekoration, Musik, Kostümen, Text stehen. Durch die extreme Langsamkeit in den Bewegungen erreicht Wilson, dass sich die einzelnen Bewegungen und die mit ihnen verbundenen Körperteile scheinbar vom Darsteller ablösen, sodass die Darsteller zu „einem bloßen Zeichen“ werden, „deren zeichengebendes Element ihr Körper ist.“²²⁷ Damit rückt der Körper in den Vordergrund, auch wenn es sich um keinen naturalistischen Körper, sondern um einen stilisierten Körper handelt.²²⁸

Wilsons Inszenierung „visueller Stille“ durch körperliche Bewegungen, Licht, Farbe und Raum entspricht auf visueller Ebene der Ästhetik Nonos, mit Stille und musikalischer Reduktion eine Öffnung der Wahrnehmung zu erreichen. Vorbildgebend wirkte dabei für beide das Schaffen von Edward Gordon Craig und Adolphe Appia. Appias durch die Psychoanalyse beeinflusste Idee, der Theaterraum orientiere sich in seiner Darstellung an Traumbildern,²²⁹ wirkt in den surrealen Bildwelten Wilsons weiter, und resoniert in der Hör-Ästhetik, die sich in *Deafman Glance* und in den von Stille und losen musikalischen Strukturen geprägten Werken des späten Nono manifestiert: Hören ist ein Akt der Selbstauseinandersetzung, der jenseits des rationalen Denkens und abseits äußerer Handlungen quasi als Traumarbeit im Inneren des Menschen passiert. Auch die Auseinandersetzung mit Mythen – bei Nono exemplarisch im *Prometeo*, bei Wilson unter anderem in *Alcestis* – kann in diesem Zusammenhang gelesen werden, da Mythen abstrahierte, interkulturelle Traumerfahrungen darstellen.²³⁰ Ein synästhetisches Denken kennzeichnet auch den Zugang beider Künstler zur Domäne sinnlicher Wahrnehmung:

„Beim Wandern durch Venedig passiert es mir in letzter Zeit oft, die

²²⁷ Fuchs, „Alles begann mit Bildern und Rhythmen ...“: *Visualität und Theaterraum in Robert Wilsons Theaterästhetik*, S. 8.

²²⁸ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, S. 130.

²²⁹ Siehe: Manfred Brauneck. *Die Deutschen und ihr Theater: Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« - oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript, 2018, S. 94; Donata Kaman. *Theater der Maler in Deutschland und Polen*. Münster: LIT Verlag, 2001, S. 24.

²³⁰ Erich Fromm. *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Reinbek: Rowohlt, 1981, S. 13.

Steine zu hören, den Glockenklang zu sehen und das Wasser zu lesen.“²³¹ (Luigi Nono)

„Theatre is, in some ways, really closer to animal behaviour [because] when a dog stalks a bird his whole body is listening [...]. He's not listening with his ears, with his head; it's the whole body. The eyes are listening.“²³² (Robert Wilson)

Wilsons *Prometeo*-Inszenierung stellt keine Lesart im Sinne traditioneller Opernregie dar – als eine an der Partitur orientierte hermeneutische Auslegung – sondern transponiert und transformiert einerseits Elemente von Nonos Raum-Klangkonzept in eine visuelle, räumliche und choreografische Sprache, sodass genauso wie die Klänge die Bilder und Bewegungen der Performer*innen den „Raum lesen“. Dieser Zugang resoniert auch mit Nonos ursprünglichem Vorhaben, den *Prometeo* aus einer detaillierten Farbdramaturgie zu entwickeln, die nicht nur Teil der musikalischen Poetik, sondern auch expliziter Inszenierungsbestandteil in den Farblischprojektionen Emilio Vedovas sein sollte: ²³³ „come i suoni leggono scoprono lo spazio.“²³⁴) Statt eines rationalen Zugangs zur Musik gestaltet sich Wilsons Inszenierungsweise als ein sich-Einfühlen mit den *Ohren und Augen der Haut*, mit bildlichen und gestischen Assoziationen die scheinbar wertungslos unterschiedliche Elemente aneinanderreihen, übereinanderschichten und dabei Surrealismus, Naivität und Stilisierung vereinen. Das räumliche Konzept des *Prometeo*, das den Raum in mehrere Raumebenen teilt und darin gruppenweise Klangquellen und Ausführende als Raum-Chöre verteilt, erweitert und kommentiert Wilson in der Raumdisposition seiner Inszenierung: Das Theatre de la Monnaie ist eine alte Werkstatt; der leere Mittelraum in einer von Ziegelmauern, Glas und Metallträgern geprägten Struktur wird umgeben von einer umlaufenden Galerie. Das Publikum sitzt an den vier Raumseiten, während das Orchester auf Podesten seitlich erhöht platziert ist. In der Mitte, als Schnittpunkt

²³¹ Gruhn, „Komponieren heute. Gespräch mit Luigi Nono.“, S. 9.

²³² Katharina Otto-Bernstein. *Absolute Wilson: the biography*. München: Prestel, 2006, S. 72.

²³³ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, S. 169 ff.

²³⁴ Mastinù, „Prometeo, Proteo, Icaro“.

zweier diagonalen „Laufstege“, die an die Hanamichi des japanischen Kabuki-Theaters erinnern, bleibt ein Platz frei, der als Spielfläche genutzt wird.²³⁵ Auf der umlaufenden Galerie sind nicht nur die Solisten (Sprecher und Gläser) platziert, sondern auch eine Gruppe von Performern. Schließlich wird auch die Deckenstruktur, die vorwiegend aus Metall und Glas besteht, als Spielfläche einbezogen. Auf durchscheinenden Glasscheiben, die sich in der Deckenkonstruktion befinden und von oben beleuchtet werden können, liegen Performer, deren Bewegungen als Schattenrisse sichtbar werden können. Im Raum zwischen Galerieebene und Decke sind Vogelfiguren aufgehängt, die zwischen Galerie und Decke eine weitere Schicht des Raums zu füllen scheinen. Mit den Diagonalen schafft Wilson eine visuelle Entsprechung für die Klänge, die sich ebenfalls in allen Richtungen diagonal und horizontal durch den Raum bewegen. Neben der Bespielung der verschiedenen Ebenen erzeugen die Stäbe, mit denen die Performer im *Prologo* auftreten, ein visuelles Muster von sich kreuzenden diagonalen Linien. Der Raum wird durch visuelle und klangliche Vektoren durchkreuzt; die dynamische Bewegung ergreift in Artaudscher Weise gleichermaßen das Publikum wie auch die Performer – nicht nur die Klänge, auch die Bilder konfrontieren den Raum. Im Abschnitt *Io, Prometeo* spielen die Schatten von Performern, die sich auf an der Decke aufgehängten Glaspanels bewegen und von hinten beleuchtet werden, eine zentrale Rolle, um die Wahrnehmung des Publikums auf den ganzen Raum hin auszuweiten. Die Bewegungen und Umrisse sind aus der Entfernung nur schemenhaft wahrnehmbar. Durch die Abstraktion vom menschlichen Körper entsteht die Assoziation von Lebewesen oder Embryos, die sich in Reagenzgläsern bewegen, was als visuelle Assoziation zur mythologischen Thematik des *Prometeo* von Schöpfung und Menschheitsgeschichte gelesen werden kann. Die Aktionen wirken wie Bewegungen in einem Fluidum und assoziieren damit den Themenkreis von Wasser und Meer, der in der metaphorischen Topologie des *Prometeo* sowohl textlich als auch klanglich vorhanden ist. Auch die

²³⁵ Zu den interkulturellen Anleihen in Wilsons Theater, insbesondere aus dem japanischen No und Kabuki siehe: Christel Weiler. *Kultureller Austausch im Theater: theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas*. Berlin: Tectum, 1994, S. 61 f. In diesem Zusammenhang ist auf Nonos Auseinandersetzung mit dem rituellen Theater Asiens und Indiens hinzuweisen, auf die Martin Zenck im Zusammenhang mit *Prometeo* und der Wagner-Rezeption Nonos eingeht. (Zenck, „Wagner in perspective: Luigi Nonos *Prometeo*, Pierre Boulez und Wieland Wagner in Osaka/Bayreuth“, S. 71 f.) Die Beschäftigung mit der japanischen Philosophie des Zen und der japanischen Kultur in den späten Jahren Nonos bestätigt auch André Richard. (Gespräch mit André Richard, Zürich 1.07.2014)

Gegenstände, mit denen die Performer in Wilsons *Prometeo*-Inszenierung agieren, bieten einen mehrdeutigen visuellen Assoziationsraum zur Klanghandlung. Charakteristisch für Wilsons Theaterarbeit ist die Doppelbödigkeit visueller Symbole, die sowohl im Sinne einer kindlichen Direktheit und Einfachheit oder einer komplexen Vieldeutigkeit interpretiert werden können. Damit zeigt sich Wilsons Bildsprache auch als „widerständig“ gegenüber einem normativen Verständnis von zeitgenössischer Kunst und Theater, das inhaltliche und mediale Einfachheit und bildliche Darstellung abwertet gegenüber einem Ideal von Abstraktion und Komplexität. Von Kritikern wurden die Reifen, Stöcke und Seile und die im Raum schwebenden Vögel als naive Bebilderung des Mythos und als überflüssige Doppelung des Textes interpretiert, wobei die Unendlichkeit des Kosmos (Reifen) auf die Endlichkeit der Menschen (Stäbe) trifft, und die Schnur als Schicksalsfaden gedeutet werden kann:

Vierzehn szenische Nothelfer, Speerträger und -trägerinnen, schritten auf den hohen Sohlen des Kothurns zur Mitte des Aktionsraums und entfalteten die langsame Choreographie. Ausgezogen und wieder eingeholt wurde das Seil der Nornen, Speere senkten sich aus der Höhe der Stahlkonstruktion des 19. Jahrhunderts herab; ein riesiger Ring wurde durch den Raum gewuchtet (all diese Requisiten würde Wagner-Inszenierungen nicht schlecht anstehen).²³⁶

Diese Deutung geht davon aus, dass es sich bei Wilsons Inszenierung um eine vorrangig am Libretto orientierte Lesart des Nonoschen Werks handelt. Aus der Perspektive von Wilsons Wahrnehmungsästhetik jedoch können die Objekte und die mit ihnen ausgeführten verlangsamten, vergrößerten Gesten als Teil einer Inszenierungsstrategie verstanden werden, welche das skulpturale Klangraumgeschehen in eine sinnlich-körperliche Bildsprache umsetzt, um räumlich-visuelle Skulpturen oder Raumkörper zu schaffen. Ein wichtiges Moment der Brechung ist dabei die Herangehensweise Wilsons aus der Perspektive einer besonders sensiblen Wahrnehmung, wie er sie auch in *Deafman Glance* inszenierte: In der Wahrnehmung von autistischen Menschen sind die Filterfunktionen der Wahrnehmung, die dafür sorgen, dass die Flut der Eindrücke als geordneten

²³⁶ Reininghaus, „Erfüllte Leere, gestaltete Stille“.

Strom erfasst und „Wichtiges“ bzw. „Unwichtiges“ herausgefiltert wird, teilweise außer Kraft gesetzt oder arbeiten auf andere Weise.²³⁷ Dadurch können in der Wahrnehmung einer autistischen Person einzelne Eindrücke (Bilder, Geräusche, Geräusche) wie stark vergrößert hervortreten. Wilson inszeniert solche Wahrnehmungsverschiebungen nicht nur durch die Langsamkeit der Choreografie, sondern auch durch die stilisierten Gesten, welche die Performer mit den Objekten ausführen. Dadurch werden diese Gesten vom Wahrnehmungszusammenhang isoliert, der perzeptuelle Strom und die Rahmung des Geschehens wird unterbrochen. Die jeweilige Geste erhält, statt als Element einer Narrative oder Teil eines symbolischen Gesamtgefüges zu erscheinen, eine eigene kinästhetische Qualität. Im semantischen Sinne erhalten Wilsons Bilder dadurch eine Doppeldeutigkeit, die einerseits Assoziationen zum kognitiven Potenzial des Dargestellten erlaubt (als Visualisierung mythischer Elemente), wie auch ein vorrangig sinnliches Erlebnis, ein spürendes Hören wie auch ein hörendes Sehen erlaubt. Im Zusammenhang mit dem musikalischen Geschehen im *Prolog*, das eine Exposition der wesentlichen skulpturalen Klangraum- und Text-Topoi des Werks darstellt, ist Wilsons Inszenierungsstrategie als Hervorheben oder Realisierung des visuell-kinästhetischen Potenzials, das in Nonos Komposition bereits angelegt ist, zu sehen.

Die Empörung über Wilsons Inszenierung des *Prometeo* ist in diesem Sinne als Reaktion einer enttäuschten Wahrnehmung zu verstehen – eine Wahrnehmung, welche eine bestimmte Hör- und Darstellungsweise als Norm voraussetzt, nämlich ein „konzentriertes“, „verstehendes“ oder auch (im Sinne Pierre Schaeffers) ein „reduziertes“, bilderloses Hören auf musikimmanente Vorgänge als Paradigma einer inhaltlich, formal und ästhetisch möglichst werktreuen Inszenierungspraxis von Nonos Komposition. Im Gegensatz dazu inszeniert der Regisseur ein körperliches, kinästhetisches und synästhetisches Wahrnehmen und provoziert durch die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher und nur assoziativ miteinander verbundener Klang- Raum- und Bildebenen eine Wahrnehmungsweise, die szenische und ästhetisch-musikalische Normen klarer Sinngebung zurückweist und die performative Dimension von Wahrnehmung hervorkehrt. In der Überforderung, die durch die Simultanität und Dichte von Bild, Raum und Klanggeschehen entsteht, andererseits aber auch durch die Langsamkeit und Ungleichzeitigkeit dieser Ebenen befördert wird, provoziert und inszeniert Wilson ein Hören

aus seiner Ästhetik des „Blicks des Stummen“: eine szeno-sphärische Wahrnehmung, die Hören als ganzkörperliche Aktion begreift denn als Aktivität einzelner Sinnesorgane (Augen, Ohren), ein Hören mit den Ohren der Haut oder den Ohren des Auges. Wilsons Theaterästhetik wird daher nicht umsonst im Kontext von Diskursen der Disability Studies diskutiert.²³⁸ Seine Arbeitsweise trifft damit implizit einen Nerv des Hör-Musiktheaters, ist ja der Diskurs zu verschiedenen Formen der auditiven Kunst – sei es Radiokunst, Klanginstallationen oder Hör-Theaterwerke – häufig mit Diskursen zu Blindheit bzw. Behinderung verbunden. Dass ein „taubes“ oder „blindes“ Hören auf der Bühne nicht gleich Bilder- und Tonlosigkeit bedeuten muss, hebt Wilsons Arbeit beispielhaft hervor:

Die Kunst muss dort einsetzen, wo der Defekt liegt. Wird das Sehen ausgeschaltet, bedeutet das nicht, daß man nichts, sondern gerade so gut, daß man unendlich viel 'beliebig' viel sieht.²³⁹

Eben diese Vorstellung – dass ein Mensch mit geschlossenen Augen noch mehr sieht als mit offenen – spannt den Bogen zwischen Robert Wilsons langsamer, ritualisierter, reduzierter Bildsprache und der Idee eines Theaters im (scheinbar) leeren Raum, die sich in Nonos Hörtragödie gebündelt finden. Der leere Raum ist eben nicht leer, sondern voller imaginärer Bilder und gefüllt mit Echos und Resonanzen vergangener und zukünftiger Geschehnisse. Somit verbindet sich die Idee des Hörens als szenisches Medium mit der echoreichen Leere des Kirchenraums als „heiligem Ort“²⁴⁰ und dem Theater als Ort von Emergenz. Wenn Luigi Nono schon fast auf religiöse Weise das Hören beschwört, dann zeigt das, dass das Hör-Musiktheater implizit auch auf rituelle Tendenzen des Gegenwartstheaters reagiert, wobei dem leeren Raum ein hohes Potenzial für Erscheinungen – seien sie visueller oder akustischer Art – zugesprochen wird: „Ich nenne es der

²³⁷ Siehe: Georg Theunissen. *Menschen im Autismus-Spektrum: Verstehen, annehmen, unterstützen*. Stuttgart: Kohlhammer, 2014

²³⁸ Telory Davies Arendell. *The Autistic Stage: How Cognitive Disability Changed 20th-Century Performance*. New York: Springer, 2015, S. 1-15.

²³⁹ Brecht, „Radiotheorie“, S. 124.

²⁴⁰ Zur Verschränkung von Kirchenraum und Theater im „heiligen Theater“ vgl.: Brook, *Der leere Raum*, S. 9 f. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 113-119

Kürze halber das „heilige Theater“, aber man könnte es auch das „sichtbar gemachte unsichtbare Theater“ nennen. Die Idee, dass die Bühne ein Ort ist, wo das Unsichtbare erscheinen kann, hält unsere Gedanken gefangen. Wir sind uns alle bewusst, dass der größte Teil des Lebens unseren Sinnen entgeht.“²⁴¹

Die Symbolik des leeren Raums verbindet sich auch mit dem Bild des Ohrs: „Offen bei Tag und Nacht, aus tönendem Erz gefertigt, summt es, das Haus, wirft Stimmen zurück...“ (Ovid, *Fama*) Das Ohr ist gleichzeitig Sinnbild für die Verbindung zu höheren Mächten wie ein Sinnbild für die menschliche Psyche als Innenraum. Die Psychoanalytikerin Julia Kristeva prägte den Begriff der *chora*, der gleichsam dem u-topischen Hörraum entspricht – ein Zustand, in dem noch keine festgelegten Bedeutungszuweisungen vorhanden sind, ein „dunkler“ Ort, von dem sich der Mensch im sprachlichen Ausdruck distanziert.²⁴² Wenn ich mich auf die Inszenierung Wilsons als einen ganzkörperlichen, synästhetischen Prozess einlasse, dann kann ich den szenischen Raum in diesem Sinne als akustisch-visuelle *chora* erleben, ein Raum voller Stimm-Körper, die den Weg von vorsprachlichem hin zu sprachlichem Ausdruck, den Weg zwischen Klang, Bild und Geste erkunden und mir dadurch, dass sie in ihrem Repräsentationscharakter als mythische Figuren von Wilson so überzeichnet werden, dass es beinahe naiv erscheint, eben genau dadurch wiederum in ihrer physischen Präsenz als sich bewegende, musikalisierte Körper erscheinen. Da Wilson ein Meister dieses Umklappens von Repräsentation in Präsenz ist, äußert sich die Wirkung dieser Inszenierung als psychedelischer „Trip“, als Abtasten eines vorsemiotischen Orts, als Spurensuche zwischen inneren Bewegungen und äußeren Eindrücken, eine Art Reise in die Tiefe persönlicher, lange verdrängter Erinnerungen. Insofern greift Wilsons Zugang zu Nonos Werk durchaus Aspekte der ursprünglichen Konzeption auf und konkretisiert die Potenziale eines sinnesübergreifenden Hörens und Wahrnehmens durch die Mittel räumlich-szenischer, visueller Choreografie.

²⁴¹ Brook, *Der leere Raum*, S. 9.

²⁴² Vgl. Kerstin Beyerlein. „*Theatrogene Textzonen*“, oder „*ein Theater der Ohren*“?: das postdramatische Literaturtheater von Valère Novarina. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2015, S. 115 f.

2.4 Zusammenfassung: Heterotopien und Fließräume. Wahrnehmungen zwischen Klang, Raum und Architektur

Die Konfrontation von gesellschaftlicher und ästhetischer Raumfunktion und -gestaltung ist einer der grundlegenden Aspekte, mit denen im zeitgenössischen Theater operiert wird. In Performances, die für einen spezifischen Ort konzipiert sind, treffen die dortigen Ereignisse des Alltags auf die inszenierten Elemente der Aufführung, wodurch sich Konfrontationen, Irritationen, Vermischungen ergeben, die im besten Fall eine neue Wahrnehmungsweise eines bekannten Orts hervorbringen. Wenn auch musikalische und szenische Formate wie das Landschaftstheater, die Soundscape-Komposition oder die Klanginstallation konzeptuelle Spuren in den Kompositionen des Hör-Musiktheaters hinterlassen haben, so kann man das Hör-Musiktheater dennoch nicht im engeren Sinne als ortsspezifisches Theater bezeichnen. Städte, Orte oder Naturlandschaften spielen im Hör-Musiktheater keine unabdingbare Rolle als Aufführungslokalitäten oder hinsichtlich der musikalischen Nachbildung einer realen Soundscape; vielmehr werden aus Erfahrungen an und mit konkreten Orten klangräumlich-szenische Topoi abgeleitet, mit denen komponiert bzw. klanglich-szenisch gestaltet wird. Referenzen auf konkrete Orte und Situationen werden benutzt, um die komponierten Klangraumgestalten mit Bedeutungen aufzuladen und damit ein semantisches Netz zu erzeugen, welches Kohärenzen und Sinngebungen in der Wahrnehmung erzeugt. Die Räume des Hör-Musiktheaters sind also als symbolische, heterotope, mitunter auch utopische Hör-Orte zu begreifen, die erst in der semantischen Aufladung durch Texte, Lokalitäten und (inszenierte) Bilder-Räume als Landschafts-Zeichen erscheinen.

Strategien der räumlich-akustischen Inszenierung im Hör-Musiktheater umfassen einerseits die Gestaltung und Plazierung von räumlichen Klangelementen, die durch ihre Gestalthaftigkeit als räumlich-klangliche Topoi sowohl im innermusikalischen Raum der Komposition als auch auf Ebene der Spatialisierung wahrnehmbar werden. Weiterhin werden atmosphärische Klangräume gestaltet, die im Zusammenwirken zwischen dem realen Ort und der Komposition entstehen und ihre Wirkung sowohl auf der auditiven als auch auf der sinnesübergreifenden Ebene entfalten. Die Erfahrungsqualität solcher Klangräume

wird im Diskurs ebenfalls mit bestimmten Topoi beschrieben. So handelt es sich beim Topos des „utopischen“ Hörens bzw. Klangraums um ein Phänomen, das durch die diffuse, nicht lineare Ausbreitung von Klang im Raum entsteht und die räumliche Orientierung außer Kraft setzt. Die kognitive Dissonanz, die zwischen dem statischen Ort der Aufführung und dem diffusen Hörraum-Eindruck entsteht, erzeugt eine Oszillation zwischen verschiedenen Potenzialen der Wahrnehmung und deren Deutung. Damit ist das utopische Moment auf subversive Weise eine Appropriation oder Unterwanderung des vorhandenen Orts durch Klang.

Ein Charakteristikum der Raumklanginszenierung im Hör-Musiktheaterkontext ist der Einbezug aller Raumdimensionen im Sinne eines skulpturalen Klangraums, der auf der szenischen Seite die totale Bespielung des Raums im Sinne eines *totalen Klangtheaters* ermöglicht. Nicht nur in der Anordnung der Performer*innen in Nonos und Langs Hörmusiktheater werden verschiedene Höhen genutzt; auch die Klangbox von FAMA realisiert mit ihren beweglichen Deckenklappen die Idee vertikaler Klangverteilung. Dies ist wiederum eng mit architektonischem Denken verbunden, stellt ja ein zentrales Element aller historischen Architekturtraktate die Gestaltung und Proportionierung des vertikalen Raums in Form von Säulengeometrien dar. In der Säule verbinden sich einerseits der Boden und der Himmel; Architektur drückt daher auch immer ein Moment von menschlicher, sinnlicher Welterfahrung aus, das sowohl im Sinne einer Raumordnung soziale Ordnungen und Hierarchien widerspiegelt, als auch symbolisch als Ausdruck von Welt-Ordnung verstanden werden muss. Die Vertikale kann man daher auch als Teil einer inszenatorischen Tradition der Architektur betrachten – Säulen inszenieren nicht nur Raumaufteilungen und Verhältnisse zwischen Drinnen und Draußen, sondern setzen durch Vertikalität auch soziale und geistige Hierarchien zwischen Menschen und Göttern ins Bild. Die Bedeutung von vertikalem Raum prägt vornehmlich Bauten, die Lefebvres als monumentale Räume beschreibt, wie Kirchen, Repräsentationsbauten, aber auch Theater. Die Topologie des vertikalen Raums im Hör-Musiktheater stellt also ein weiteres Bindeglied zwischen architektonischem, musikalischem und theatralem Denken der Hör-Rauminszenierung dar.

Neben der Dissonanz kann auch die Kohärenz verschiedener Sinnesebenen einen immersiven Wahrnehmungseindruck hervorrufen, der sich durch das sukzessive und affirmative Erfahren der Korrespondenzen auf unterschiedlichen

Ebenen stabilisiert. Immersion geschieht nicht alleine durch das Angebot, welches ein Raum dafür bereithält – im Fall des Hör-Musiktheaters lädt die Raumdisposition der Klänge und deren zeitliche wie semantische Vernetzung zum „Eintreten“ in die Immersion ein – sondern es bedarf auch einer affirmativen Haltung zur Etablierung eines ästhetischen Erlebnisses.²⁴³ Durch strukturelle Bezüge entsteht ein noematisches Netz, das die Einzelereignisse als sinnhaftes Ganzes in der Wahrnehmung miteinander verknüpft, und durch die entsprechende Gestaltung von Mikro-, Makro- und räumlich-visueller Rhythmik wird auf der Ebene von sinnlichen Kohärenzen eine Wahrnehmungskonstanz etabliert. Diese kann allerdings wiederum unterschiedliche Wahrnehmungsweisen bedeuten, denn solch ein synästhetischer Zugang wie derjenige Nonos, der ein (intendiertes) multimodales Wahrnehmen in hoher Dichte zur Grundlage der Musiktheatergestaltung wie -erfahrung macht, kann in einer Aufführungssituation nur nachvollzogen werden, wenn multimodale Potenziale entweder durch Inszenierungsstrategien und durch die Eigenschaften des vorhandenen Orts stark genug hervorgehoben werden, oder in der individuellen Disposition als Wahrnehmungsbereitschaft vorhanden sind.

Jenseits des subversiven Potenzials von Klang beeinflusst auch die gesellschaftliche Konnotation des jeweiligen Raums die Hörweise und Deutung des Klanggeschehens. In der repräsentativen Architektur einer Kirche wie dem Aachener Dom oder San Lorenzo ist auch der Machtanspruch des Erbauers eingeschrieben, der sich als affektive Verhaltensbeeinflussung im monumentalen Raum auf die Anwesenden überträgt. Ob ein Klanggeschehen mithilfe spezifischer Topologien die repräsentative Qualität solch eines Raums unterstützt oder sie durchquert, ist also auch als politische Aussage zu verstehen. Dennoch grenzen sich die Raumentwürfe und -praktiken des Hör-Musiktheaters von denjenigen des Landschaftstheaters, der Klanginstallation und der Soundscape Art ab: Das Er-Hören von Architektur im Hör-Musiktheater erweist sich weniger als ein situiertes Einfühlen in die konkrete akustische Umgebung eines Ortes, sondern gestaltet und stimuliert vielmehr ein ästhetisches Erlebnis, welches die

²⁴³ Laura Bieger. „Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raum-erleben“. In: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Hrsg. von Gertrud Lehnert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 75–95, S. 82. Nonos Auseinandersetzung mit Immersion ist beispielsweise eng verbunden mit dem Erlebnis Venedigs, das als ein Paradigma eines immersiven Raums gilt.

theatralen Qualitäten von Architektur als Bestandteil einer Performance in sich aufnimmt, und dessen Bedeutungsrahmen anhand symbolischer Heterotopien modifiziert und konkretisiert. Anknüpfend an Helga de la Mottes Begriff einer „architekturealen Musik“²⁴⁴ lässt sich also von Hör-Musiktheater als „architekturealem Musiktheater“ sprechen, in welchem die Ebenen Zeit, Klang und Raum miteinander verschränkt werden und Architektur sowohl strukturell, atmosphärisch wie auch als konkrete Realität eine „Rolle“ spielt. Insofern ist die Umgangsweise mit Raum und Architektur im Hör-Musiktheater zwar durch Praktiken des *site-specific theatre* und der Soundscape Art inspiriert, letztendlich werden jedoch in der Erarbeitung und im Verlauf mehrerer Aufführungen in unterschiedlichen Räumen konkrete Ortsbezüge zugunsten des ästhetischen Erfahrungsraums zurückgenommen, sodass man lediglich von einer eingeschränkten Ortsspezifität des Hör-Musiktheaters sprechen kann.

²⁴⁴ Motte-Haber, „Iannis Xenakis: Musikalische Architektur und architektureale Musik“, hier: S. 166 f.

Kapitel 3

„Wer spricht, wird sichtbar“ — Stimme im Kontext akustisch-visueller Inszenierungen

Als Urszene des Theaters kann gelten, dass sich ein Körper exponiert, aus der Gruppe dem Chor herauslöst und seine Stimme erhebt: wer spricht, wird sichtbar.¹

Stimmen im Theater polarisieren und faszinieren, und jenseits von Sprache enthält der Klang einer Stimme körperliche, räumliche und darin impliziert auch visuelle Vorstellungen der sprechenden bzw. singenden Person. Diese muss gar nicht unbedingt sichtbar in Erscheinung treten, denn durch die Stimme klingt als *per-sona* die Identität eines Menschen hindurch.² Das Spiel mit Stimm- und

¹ Kolesch, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, S. 24.

² Der Begriff *Persona* wurde von Carl Gustav Jung in die Psychologie eingeführt und bezeichnet laut Jung den Teil einer Persönlichkeit, der zwischen Gesellschaft und Individuum vermittelt, also seine soziale Identität. (Carl Gustav Jung. *Psychologische Typen*. Zürich: Rascher, 1921) Mit *persona* wurde im antiken Theater die Maske der Schauspieler bezeichnet, und daran anschließend wird die Stimme im Opern- und Theaterkontext vielfach als „akustische Maske“ oder „vocal persona“ bezeichnet. (Vgl.: Richard Weihe. *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München: Fink, 2004, S. 28 und Dorothea Pachale. *Stimme und Sprechen am Theater formen: Diskurse und Praktiken einer Sprechstimmgebung 'für alle' vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2018, S. 42; Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, S. 11) Das Hindurchklingen ist dabei doppeldeutig zu verstehen: einerseits kann die Stimme als akustischer Ausdruck einer sozialen oder Theater-Rolle aufgefasst und dementsprechend inszeniert werden, andererseits auch als Ausdruck unverwechselbarer, eigener Identität – was sich beispielsweise im Begriff der Rauheit ausdrückt, mit dem Roland Barthes jenen Stimmaspekt fasst, der jenseits von Stimme als Kultur- und Körpertechnik den Charakter eines Menschen zeigt. (Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*, in: Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 269-278)

Körperbezug im Kontext von vokal-instrumentalen Kompositionen wird zum Vexierspiel, wenn die Klangquelle visuell nicht mehr als Bezugspunkt erkennbar ist, oder sich Instrumente und Stimmen durch besondere Spieltechniken bzw. Stimmtechniken miteinander vermischen, sodass ein gemeinsamer Instrumental-Stimm-Klang-Körper entsteht. Ausgehend vom eingangs vorgestellten Begriff der vokalen Intensität soll hier der Frage nachgegangen werden, wie sich stimmliche Intensitäten im Hör-Musiktheater ausprägen, um ein „Hören-als-Stimme“, ein vokalisiertes Hören hervorzurufen, das die Aspekte von Stimmlichkeit, Klang und Sprache umfasst.

Intensität kann sich in verschiedenen Graden äußern, und es ist gerade das Spiel mit den Extremen von Exzess und Entzug, das für viele Formen des modernen Theaters und der Performancekunst hinsichtlich der Stimminszenierung kennzeichnend ist³ und das eine wesentliche Denkfigur im Theater seit den ersten Avantgardebewegungen darstellt.⁴ Indem Extremerfahrungen innerhalb von Performances inszeniert werden, öffnet das Theater einen Diskussionsraum, wo nicht so sehr die verwendeten künstlerischen Mittel als vielmehr deren Wirkung im Sinne einer Wirkungsästhetik oder Erfahrungsästhetik im Zentrum stehen.⁵ Das Erlebnis von hoher Intensität in der menschlichen Stimme wird im zeitgenössischen Theater und Musiktheater nicht nur durch das Klingen und Singen, sondern auch durch die Sprechstimme oder eine Vermischung von Klang

³ Siehe: Patrick Primavesi. „Geräusch, Apparat, Landschaft. Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozeß“. In: *Forum Modernes Theater* 2 (1999), S. 144–172, S. 167, sowie Jenny Schrödl. „Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie“. In: *Theater und Subjektkonstitution: Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion* (unter Mitarbeit von Nadine Peschke und Nikola Schellmann). Hrsg. von Friedemann Kreuder u. a. Bielefeld: transcript, 2012, S. 145–158, S. 147

⁴ Siehe: Matthias Warstat. *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. München: Fink, 2012

⁵ ebd., S. 13–18, 19 ff. Warstat vertritt dabei die These, dass das zeitgenössische Theater neben der Krise auch das Moment der Katharsis einbezieht – ein Konzept, das seit der Antike durch die aristotelische Dramentheorie als ein zentrales Moment der Tragödie gilt. Dieser Begriff wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Künstler*innen, Psycholog*innen und Theatertheoretiker*innen des Wiener Kreises (dem unter anderem Arthur Schnitzler und Sigmund Freud angehörten) aufgegriffen und fand dadurch Eingang in die Theaterästhetik der Moderne. Hör-Tragödien wie Luigi Nonos *Prometeo*, Beat Furrers *FAMA* und verwandte Werken vereinen die Idee einer zeitgenössischen Tragödienrezeption mit einem Fokus auf Klang und Raum, und der Intensität von Stimmen kommt dabei in der Erzeugung von krisenhaften, tragischen Momenten eine wichtige Rolle zu. Inwiefern dabei auch das Moment der Katharsis auftritt, wird festzustellen sein.

und Sprache, Stimme und (Körper-) Geräusch innerhalb einer Praxis der *extended voice*⁶ hervorgerufen, wie es beispielsweise die virtuellen „Sprecharien“ des Vokalperformers David Moss zeigen.⁷ Das Hörerlebnis von Stimme plaziert sich hier zwischen Sinn und Sinnlichkeit:

Der Beginn des Sinns, seine Möglichkeit und sein Startschuss, seine Adressierung findet vielleicht nirgends anders statt als in einem *Klanganstieg*, einer *Attacke*: eine Reibung, das Klemmen oder Knirschen eines Kehleffekts, ein Borborygmus, ein Knacken, eine Schrillheit, von einer murmelnden, denkenden Materie durchhaucht, geöffnet in der Spaltung ihrer Resonanz. Noch einmal der Schrei im Entstehen, die Geburt des Schreis – Ruf oder Klage, Gesang, Selbst-Reibung, und bis zum letzten Murmeln.⁸

Der Grenzbereich zwischen Sprache, Klang und Körper, der sich in der menschlichen Stimme auf der Bühne manifestiert, ist ein wichtiges Gestaltungsfeld der Stimminszenierung für Komponist*innen, denn während etwa für Luigi Nono und Adriana Hölszky das Zerlegen von Sprache in Klang ein Mittel zu einer höheren Intensität des Textausdrucks darstellt, benutzt Heiner Goebbels in seiner Zusammenarbeit mit David Moss in *Die Befreiung des Prometheus* gerade die intensive körperliche Qualität von Stimme, „die zwischen opernhafem Klanggemälde und geräuschhaften, dezentrierenden Schmerzensschreien changiert“⁹. Dagegen behält die Stimme in Beat Furrers Musiktheater eine Rolle zwischen kultivierter Singstimme und Sprachträgerin: „Ich benutze diese Sprache nicht als phonetischen Steinbruch, sondern ich behandle Sprache als Sprache. Wenn ich spreche,

⁶ Ralf Peters. „Die schöne und die ganze Stimme – zur ästhetischen Grundlegung der „extended voice“-Bewegung“. In: *Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft*. Hrsg. von Hellmut K. Geissner. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2004, S. 45–46, S. 45–47.

⁷ Zur körperlich-stimmlichen Performance von Moss und deren Bedeutung im Kontext auditiver Theater- und Musiktheaterinszenierungen siehe: Gilles, *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*, S. 48–69 sowie: Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 18

⁸ Nancy, *Zum Gehör*, S. 44.

⁹ Matthias Warstat. „„Der Mund entsteht mit dem Schrei“. Zur Inszenierung der Stimme in Heiner Goebbels' Hörstücken nach Texten von Heiner Müller“. In: *Unlaute: Noise / Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900*. Bielefeld: transcript, 2017, S. 325–338, S. 335.

ist das eine rhythmisch hoch komplexe Struktur [...].“¹⁰ Der Begriff der vokalen Intensität muss im Kontext des Komponierens bzw. des Musiktheaters also erweitert werden: nicht nur der Stimme selbst ist vokale Intensität eigen, auch Instrumentalklänge können Sprachcharakter annehmen und als vokal wahrgenommen werden. Es ist also zu unterscheiden zwischen einer *vokalisierten* Intensität instrumentalen Klangs (der als stimmlich gehört wird), einer *vokal-körperlichen* Intensität von Klang und einer *vokal-sprachlichen Intensität* von Stimme und Instrumenten. In diesen Formen der Intensität konkretisiert sich das Potenzial eines musikalischen Geschehens, als stimmlich und damit auch als szenisch gehört zu werden. Insofern Neben dem körperlichen und dem sprachlichen Aspekt umfasst Stimm-Inszenierung im Hör-Musiktheaterkontext auch die Vervielfältigung von Stimmen als Chor, sowie deren Abwesenheit.

Hier sollen nachfolgend Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Stimm-Inszenierung im Hör-Musiktheater untersucht und deren Auswirkung auf potenzielle und reale Wahrnehmungsweisen und -dynamiken im Aufführungskontext. Dabei fließen in eine musiktheatrale Hörästhetik der Stimme stets auch Aspekte aus anderen Medien und Kunstformen mit ein. Daher ziehe ich als Ausgangsimpuls und Vergleichsmoment die Inszenierung der Vokalperformance von David Moss in Heiner Goebbels' Stück *Die Geschöpfe des Prometheus* heran, ein Werk, das sowohl als Bühnen- wie auch als Hörspielfassung vorliegt. Daran schließen sich jeweils nähere Einblicke in Aspekte der Stimm-Inszenierung in Hör-Musiktheaterwerken an. Charakteristische Elemente der Stimm-Klanginszenierung lassen sich auch als vokale Topoi fassen, und erweitern damit die Betrachtung der Hör-Topologie des Hör-Musiktheaters in Kapitel 2 um die vokale Ebene.¹¹ Die Stimme gilt als Inbegriff des Performativen, und ein Wahrnehmen-als-Stimme im Musiktheater ist als Prozess zu verstehen, der zwischen (instrumentalem) Klang, Stimme, Körper und Sprache und der daraus

¹⁰ Furrer, „Komponieren mit Sprache und Räumen“, S. 73.

¹¹ Da bereits die Stimmproduktion mit erlernten körperlichen Gesten verbunden ist, sind Stimmaktionen auf der Bühne immer auch als vokale oder vokal-körperliche Gesten zu verstehen, die beispielsweise in der Oper Teil eines kulturellen Repertoires sind. (Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 138) Sofern diese Gesten mit intersubjektiv reproduzierbaren Bedeutungen verbunden werden, kann man sie als Topoi bezeichnen.

resultierenden Sinnerzeugung stattfindet und dabei sowohl Momente der Repräsentation als auch . Da dabei inhaltliche und ästhetische Aspekte vielfach miteinander verbunden sind, versteht sich die folgende Darstellung nicht so sehr als lineare Beschreibung der hier behandelten Werke und ihrer Aufführungen, sondern als ein Auffächern und Abtasten verschiedener Hör-Potenziale und Inszenierungsstrategien, die sich gegenseitig ergänzen und aufeinander beziehen.

3.1 Stimme zwischen Sprache, Klang und Körper

Moss' vokale Performance im *Prometheus* hebt an nach einer längeren Passage, in welcher klare, neutral klingende Sprecherstimmen im Vordergrund stehen. Seine Performance nutzt Grenzbereiche der Stimme und der körperlichen Lautproduktion, „bei denen jeder Ansatz eines verstehbaren Wortes in Röcheln, Hauchen, Fiepen und Röhren der Stimme untergeht.“¹² Sie hebt den sich artikulierenden Körper als Ganzes hervor und ist in diesem Sinne eine Inszenierung *klanglich-körperlicher Intensität* der Stimme. Bleibt in Goebbels' Stück die vokale Intensität auf die Körperlichkeit von Moss beschränkt, so werden in Beat Furrers *FAMA* die klanglichen und klangkörperlichen Aspekte von Stimme vielfach durch spezifische kompositorische Gestaltungsweisen musikalisiert, instrumentiert und in den Raum hinein erweitert. Den Anfang der Szene I aus *FAMA* erlebe ich als eine Explosion von Klang und Stimmen, die sich aus der Stille des Anfangs erhebt: Die gesprochenen Textfelder im Chor, die sich mit wortlosen Rufen oder Schreien abwechseln, multiplizieren sich im Orchesterklang durch ähnlich klingende, stimmhafte Sounds und hochfrequente „Schreie“ als Klangkaskaden des gesamten Orchesters – was Stimme, was Instrument ist, scheint kaum unterscheidbar. Der Text bleibt unverständlich, jedoch sehe ich die aufgerissenen Münder der Chorsänger*innen, höre den vokalisierten Klang und spüre, dass hier etwas (oder jemand?) zum Sprechen, zum stimmlichen Ausdruck gebracht werden soll. Furrers Kompositionsweise integriert das gesamte Orchester als Klang-Körper, ein akustisch auf bedrohliche Ausmaße vergrößertes Abbild und Echo des Stimm-Körpers der Vokalperformer*innen:

¹² Gilles, *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*, S. 58.

Es fasziniert mich, das in einen Raum zu projizieren, der eben Oper heißt, und dabei zu wissen, das jeder Klang, der entsteht und vergeht, je nachdem, wie er entsteht und vergeht, eine Geste darstellt, die wir körperlich nachvollziehen. Es sind eigentlich die Grundlagen der Wahrnehmung überhaupt, dass wir das mit unserem ganzen Körper hören.¹³

Furrer inszeniert eine musikalische Innensicht der Sprechstimme, in der die körperlichen Anteile der Stimm- und Sprachproduktion (wie z.B. Atmen) oder vor-sprachliche Äußerungen wie Schreie eine tragende Rolle neben der Sinngebung durch den Text einnehmen. Damit schafft er einen „Nahraum des Hörens“,¹⁴ der mir deswegen so intensiv erscheint, weil der Stimmkörper durch das Ensemble in den Raum hinein vergrößert wird, sodass der Eindruck entstehen kann, ich befände mich quasi selbst in diesem Stimm-Körper – eine Erfahrung von beunruhigender Intimität. Eine solche Kompositionsweise, die die Stimmlichkeit privilegiert, könnte man als *vokalkörperliches* Komponieren bezeichnen. Mit Roland Barthes tritt hier das „Korn“ der Stimme¹⁵ hervor und umgreift mich: „etwas, was direkt der Körper des Sängers ist, der in ein und derselben Bewegung aus der Tiefe der Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel [...] an dein Ohr dringt, als spannte sich über das innere Fleisch des Vortragenden und über die von ihm gesungene Musik ein und dieselbe Haut.“¹⁶ Ein musikalisch-performatives Vergrößern, Heranzoomen und Intensivieren von Stimm-Klang-Körperlichkeit entfaltet dadurch auch ein transgressives Moment: die Wahrnehmung stimmkörperlicher Vorgänge in einer Aufführung kann als Einbruch in Tabuzonen von Persönlichkeit und Intimität empfunden werden. Auch wenn heutige Theater- und Musiktheaterbesucher*innen einiges an Herausforderungen gewöhnt sein mögen, lässt sich die Schockwirkung solch eines Stimmkörper-Erlebens beispielsweise aus den Reaktionen auf Dieter Schnebels *Maulwerke* (1968-74) entnehmen:

¹³ Beat Furrer, zitiert nach: Thomas Meyer. *Was die Fama so singt*. 2005. URL: http://www.zeit.de/2005/40/K-Beat_Furrer (besucht am 28. 04. 2020).

¹⁴ Risi, *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, S. 143.

¹⁵ Roland Barthes, *Die Rauheit der Stimme*, in: Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 269-278, hier: S. 270

¹⁶ Ebd., S. 271.

Schnebel komponierte und inszenierte Bewegungen und Klänge der Stimmproduktion, die sonst ephemere und versteckt im Körper stattfinden, und rief bei Performer*innen und Publikum große Irritation hervor.¹⁷ Auch in der Aufführungssituation von *FAMA* erlebe ich die Sprechstimme in Szene III, ihr obsessives Hecheln und Wiederholen einzelner Gedanken, das sich bis zum Sich-Heiser-Schreien steigert, jedesmal aufs Neue als aggressiv, verstörend, körperlich unangenehm. Doch wie wird dieser Eindruck musikalisch erzeugt?

¹⁷ Beate Kutschke, Hrsg. *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von 1968*. Stuttgart: Franz Steiner, 2008, S. 138; Vgl. hierzu die Aussagen von Carla Henius in: Gisela Nauck. *Dieter Schnebel, Lesegänge durch Leben und Werk*. Mainz: Schott, 2001, S. 148, sowie: Christa Brüstle. „Interpretinnen in der zeitgenössischen Musik – Körper, Stimmen, Medien“. In: *Körper/Denken: Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien: Böhlau, 2016, S. 107–126, hier: S. 116 f.

Handwritten musical score for FAMA, Szene I, Takte 16-20. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), B-d (Bassoon), Sax (Saxophone), Cg (Cello), Trp (Trumpet), Hr (Horn), Hk (Harmonica), Klar (Clarinet), Mbl (Maracas), Vcl (Violoncello), and Kb (Kontrabaß). The vocal parts include Soprano (sop), Tenor 1 (tp 1), Tenor 2 (tp 2), Alto (Alto), and Bass (Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The score includes dynamic markings such as p, mp, and f, and articulation markings like accents and slurs. The tempo is marked 'Allegro' at the top left. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 indicated at the bottom.

ABBILDUNG 3.1: FAMA, Szene I, Takte 16-20

Allegro

Fl

Oboe

Clarinet

Bassoon

Trumpet

Trombone

Tuba

Percussion

Piano

Double Bass

Soprano

Alto

Tenor

Bass

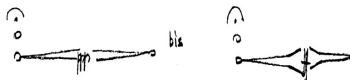
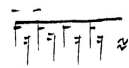
Ich höre den Rhythmus der Jahreszeiten... Ich höre das Fernreisen des Himmels... Ich höre das Lachen

ABBILDUNG 3.2: FAMA, Szene I, Takte 198-201

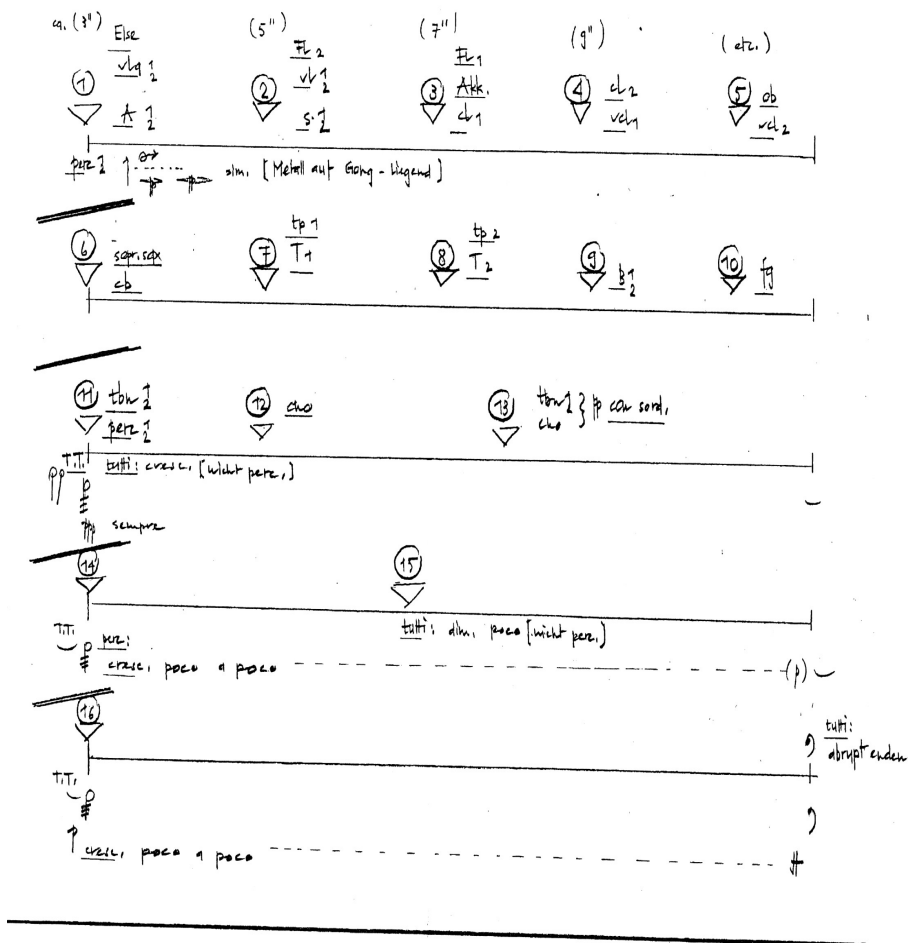
ABBILDUNG 3.3: Partiturbeispiel: Beat Furrer, *FAMA*, Szene III, Tak-
te 1 f.

Handwritten musical score for "Beat Furrer, FAMA, Szene V, Takte 1-6". The score is written on two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl), Bassoon (Bcl), Clarinet (Alc), Soprano (S), Alto (A), Tenor (Ten), Violin (V), Viola (Vi), Cello (Cb), and Double Bass (B). The second system includes staves for Flute (Fl), Bassoon (Bcl), Clarinet (Alc), Soprano (S), Alto (A), Tenor (Ten), Violin (V), Viola (Vi), Cello (Cb), and Double Bass (B). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also handwritten annotations in German, such as "ritardando", "E-solte auf E umgestellt werden", and "3. Bcl / 2. Bcl / Alc: 3 weit voneinander entfernte Positionen". The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 51 and 31 indicated at the top.

ABBILDUNG 3.4: Partiturbeispiel: Beat Furrer, FAMA, Szene V, Takte

- die Instrumente sind um das Publikum platziert.
- Einsetzer — siehe folgender Plan
- das 9-teilige Mobile wird entlang: von links oben nach rechts gelesen, danach frei weiter
- ein Klang dauert von ca 2" bis zu einer Atem- bzw. Bogenlänge.
- zur Dynamik: die Klänge scheinen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten sich zu nähern und sich dann zu entfernen:

- die Klänge sollen quasi um den Zuhörer kreisen. Immer unhörbar beginnen.
-  ... unterschiedliche Tempi

- die einzelnen Elemente sind immer durch eine Pause von ca 2" bis ca. 16" getrennt,



ca. (3") Elze (5") Fl 2 (7") Fl 1 (9") (etc.)

① vl 1 ② vl 1 ③ Atk. ④ cl 2 ⑤ ob

△ A 1 △ s: 1 △ cl 1 △ vel 1 △ vel 2

perz 1 ↑ ... dim. [Metall auf Gong - liegend]

⑥ sopr. sax ⑦ tp 1 ⑧ tp 2 ⑨ b 1 ⑩ tr

△ cb △ T 1 △ T 2 △ b 1 △ tr

⑪ tr 1 ⑫ cho ⑬ tr 1 } p con sord.

△ perz 1 △ cho △ cho

tr 1: cresc. [nicht perz.]

sempre

⑭ tr 1 ⑮ tr 1

tr 1: cresc. poco a poco tr 1: dim. poco [nicht perz.]

⑯ tr 1

tr 1: cresc. poco a poco tr 1: abrupt. enden

ABBILDUNG 3.5: FAMA, Szene VII

3.1.1 Vorsprachlichkeit: Atem als Topos des Stimm-Klang-Körpers

Vokal-körperliche und emotionale Intensität wird im Hör-Musiktheater durch das Auskomponieren von Übergängen zwischen Atemgeräusch, vorsprachlicher Lautproduktion, Sprache (bzw. Sprachklang) und Schrei ausgestaltet. Dies umfasst sowohl die Stimmgestaltung selbst als auch das musikalische Gestalten stimmhafter Klänge durch Instrumente. Die akustische Präsenz des Vokalen wird – auch wenn die Performer*innen oft selbst nicht sichtbar sind – zum Trigger und Symbol für die menschliche Ko-Präsenz von Performern und Publikum in der Aufführung und ist damit wesentlich für das Erzeugen des performativen Prozesses. Ein wichtiges Klangelement des Stimm-Klang-Körpers oder Stimm-Klang-Raum-Körpers im Kontext akustischer Theater bzw. Musiktheaterinszenierungen ist der menschliche Atem. Er wird im Hör-Musiktheater nicht nur in seiner klanglichen und klangkörperlichen, sondern auch in seiner rhythmischen Funktion als ein Hör-Topos genutzt, welcher im Instrumentalklang auf die Präsenz von Stimme, beziehungsweise Körper, verweist und in diesem Sinne einen wesentlichen Beitrag zum In-Gang-Setzen der performativen Feedbackschleife leistet.

In *FAMA* wird das Atmen zunächst in Szene I als vorsprachliches Stimmklang-Element etabliert, das in den Choreinsätzen aufscheint und durch rhythmische, geräuschhafte Aktionen vor allem in Flöte und Streichern imitiert und vergrößert wird.¹⁸ In Szene III wird es als Interpunktion des Sprechens, bzw. des vokalen Gestus des Orchesters eingesetzt. Jede Instrumentengruppe enthält rhythmische Patterns, die sprachnahe Muster formen und obsessiv unter ständigen Veränderungen wiederholt werden. In der Überlagerung dieser Patterns entsteht eine dichte rhythmische Textur, deren hohes Grundtempo deutlich wahrnehmbar ist. Während die Patterns unter geringer Variation der Tonhöhen und in leiser Dynamik ablaufen, finden abschnittsweise große Wechsel von Register, Lautstärke und Klangfarbe statt. Diese wirken nicht nur als Schockmomente innerhalb der flächigen Rhythmik, sondern formen auch eine makrorhythmische Ebene, die man im Hören als Atemzyklen im Wechsel von An- und Ent-

¹⁸ Der Gestus des Hechelns oder Nach-Luft-Schnappens ist ein charakteristisches Element für Furrers Vokalkomponieren, das sich als generelles Stilmerkmal festmachen lässt, im Kontext seiner Musiktheaterarbeiten jedoch auf vertiefte Weise szenisch eingesetzt wird.

spannung unwillkürlich mitempfindet.¹⁹ Solche biomorphen Kompositionstechniken²⁰ triggern ein viszerales Wahrnehmen, welches neben den eigenen Körperempfindungen auch Körper-Wissen als intersubjektives Wahrnehmungswissen einbezieht und uns gleichsam mit den *Ohren der Haut* hören lässt.

Über die Stimme hinaus wird das Ensemble als räumlicher Atem-Körper inszeniert, was durch gezielte Instrumentation geschieht. Furrer verwendet Spieltechniken, die einen hohen Anteil von Luftgeräuschen und Rauschklingen haben, wie das Spiel der Streicher am Steg, gehauchte Klänge in den Bläsern und Wischgeräusche in der Percussion, wodurch der klangliche Eindruck eines sehr schnellen Atemrhythmus entsteht. Das Atemgeräusch, das im Orchester instrumentiert und verräumlicht ist, unterstützt und verstärkt die Atemlosigkeit der Wortkaskaden Isabelle Menkes, es entsteht ein akustisch-performatives Gesamtbild des Nach-Luft-Ringens, das mit Betonung des rhythmischen Aspekts komponiert wird.

Szene III in *FAMA* ist dadurch gekennzeichnet, dass Passagen mit hoher sprachlicher Dichte auf beinahe wortlose Abschnitte treffen, in denen lediglich einzelne Worte oder Stimmlaute erklingen. Die anfangs kontrollierte Sprechstimme steigert sich in Lautstärke und Intensität bis hin zum Schrei und schafft damit einen Übergang zwischen Atem, Sprechen und der Körper-Stimme. Der Atem, der in Szene I und III im Orchester als akustische Vergrößerung der Stimme gestaltet ist, wird in der Mobile-Szene VII ausgedehnt auf den ganzen Raum, der in dynamisch-klanglichen Wellen zu pulsieren und mich in sich aufzunehmen scheint – ein körperliches Erlebnis, das mit Roland Barthes durch das Stimm-Hören „den gleichsam körperlichen Kontakt zwischen [...] zwei Subjekten (durch die Stimme und das Ohr)“ herstellt: „*Hör mir zu heißt: Berühre mich, wisse, daß ich existiere [...]*“²¹

¹⁹ Dass sich bei kollektiven Handlungen, sei es in einer Demonstration, beim Sport oder einem Musikkonzert, die Körperperrhythmen von Menschen auf den Puls der Musik oder der gemeinsamen Tätigkeit einschwingen, ist ein bekanntes psychophysisches Phänomen, das sich auch in Wahrnehmungen von Theateraufführungen auswirkt. (Vgl. Hajo Kurzenberger. *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper - Probengemeinschaften - theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 45) – mit Lefebvre gesprochen, entsteht eine *symphonische* oder *polyrhythmische* Wahrnehmung. (Lefebvre, *Rhythmanalysis*, S. 41)

²⁰ Siehe: Lukas Haselböck, *Musikalische Logik*, in: LexNM, S. 286 f. Haselböck, „Klang und Sinn bei Gérard Grisey“, hier: S. 10

²¹ Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 255.

3.1.2 Der Schrei des Körpers: Grenzgänge zwischen Klang, Stimme, Sprache und Körper

Während in Goebbels' *Prometheus* die sichtbare Körperlichkeit von Moss die Wahrnehmung der Stimme stark prägt, sodass man der Entstehung von Klängen und Handlungen aus einem live agierendem Stimm-Körper quasi zusehen und -hören kann,²² erscheint die Stimminszenierung in den ersten Szene aus *FAMA* sehr sprach- und klangbetont, fast akusmatisch. Der Fokus auf die sprachklangliche Intensität entwickelt sich erst ab der Szene III – die letzte, in der eine große Menge klar verständlichen Sprechtexts erklingt – allmählich hin zu einer Perspektive, die den gesamten Raum und Orchesterklang als Stimm-Körper einbezieht und damit vom Akustischen auch ins Visuelle übergreift: vom ersten Schritt der Abspaltung des Stimmklangs vom Körper durch das Megaphon in Szene V über die Doppelung der Stimme mit der Kontrabassflöte, bis hin zum räumlichen Klangmobile der Szene VII übernehmen mehr und mehr die Instrumente bzw. der Raumklang die vokalen Qualitäten und schließlich (in Szene VI) auch die performative Präsenz der Stimme; ich erlebe gleichsam, wie das Ensemble und der Raum zu einem vergrößerten *acousmètre* werden, sich mit stimm-körperlicher Intensität anreichern und mich dabei quasi in sich aufnehmen. Auch Chaya Czerownin und Adriana Hölszky nutzen ein vokalisiertes Komponieren zur Erzeugung von vokal-sprachlicher und vokal-körperlicher Intensität: Die Stimmen in *Pnima* artikulieren einzelne Silben, die – auch wenn sie nicht einer bestimmbar Sprache zuzuordnen sind –dennoch als Gestus des Sprechen-Wollens aus dem Instrumentalklang hervortreten. Im Gegensatz zur räumlichen Vergrößerung des Stimm-Klang-Körpers in *FAMA* artikulieren die Stimmen in *Pnima* nach innen,²³ der Innenraum des Stimm-Klang-Körpers scheint sich also gleichsam nach außen zu stülpen und sich zu einem „organlosen Körper“ zu entwickeln.²⁴ Statt

²² Vgl. etwa Helga Finter. „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater“. In: *Zeichen und Realität*. Hrsg. von Klaus Oehler. Tübingen: Narr, 1984, S. 1007–1021.

²³ Die Komponistin verlangt an einigen Stellen „ingressive singing“, also das Singen während des Einatmens, und auch Konsonanten sollen so lange wie möglich im Mundraum erklingen statt – wie in der klassischen Sprecherziehung gelehrt wird – klar ausgesprochen und geformt zu werden. (Siehe ausführlicher hierzu: Maierhofer-Lischka, „(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czerownins *Pnima* ... ins Innere als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma“)

kohärenter melodischer Linien äußern die Stimmen einzelne, wiederholte Gesten von hoher Intensität, die vor allem in den hohen Lagen den Charakter von Seufzern und Schreien annehmen. Der Schrei ist ein weit verbreiteter musikalisch-szenischer Klangtopos, der heterogene Qualitäten besitzt:

Tod, Sexualität, Ekstase, Sakrales, also erscheinen repräsentiert im Schrei, der, so heißt es mit Bataille, einen „sinnhaften Verlust der Intentionalität“ bedeutet. Im Schrei überlässt der Schreiende seinen Körper für einen Moment sich selbst, die Auflösung der eigenen Ich-grenzen führt zu einer sozusagen „animalische“ Verschmelzung mit seinem Körper. Kurzzeitig kommt es zu einer quasi-mystischen Vereinigung des Menschen mit seiner eigenen Leiblichkeit, wodurch sich zwangsläufig auch die Differenz zu seiner ansonsten klar geordneten, diskontinuierlichen Welt auflöst.²⁵

Wenn ich die Stimmen in *Pnima* mit dem Wissen um den literarischen Text,²⁶ der *Pnima* zugrunde liegt, wahrnehme, dann konkretisiert sich die Bedeutung der Schreie auf zweifache Weise: der Schrei als Gestus der (religiösen) Anrufung (In-Vokation), und als Schmerzensschrei.²⁷ Der theatrale Gestus des Sprechen-Wollen-aber-nicht-Sprechen-Könnens – einer Stimme, die sprechen möchte, aber

²⁴ Gilles Deleuze, Günther Rösch und Félix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve-Verlag, 1992, S. 206 f. Diese Art des Umkehrens des Körperinneren nach außen ist es auch, was die Stimminszenierung von Dieter Schnebels *Maulwerken* als so schockierend erscheinen ließ. Schnebel schuf sein Werk in den 1960er Jahren – zeitnah also zu Deleuzes erster Auseinandersetzung mit dem „organlosen Körper“. Im Gegensatz zu Beat Furrers Stimminszenierung, die sehr wohl Gender-Konnotationen wachruft, durchstreichen und *queeren* Schnebel und Czernowin die geschlechtlichen Konnotationen von Stimmen zugunsten der basalen Materialität des menschlichen Körpers, welcher den Fokus des Aufmerksamkeit erhält.

²⁵ Patrick Müller, *Augenblickshafte Korrespondenzen: Wege zwischen Musik und Philosophie bei Beat Furrer und Isabel Mundry*, in: Marion Demuth und Jörn Peter Hiekel, Hrsg. *Hören und Denken: Neue Musik und Philosophie*. Mainz: Schott, 2011, S. 137-151, hier: S. 140.

²⁶ Der Roman *Stichwort: Liebe* von David Grossmann (Grossmann, *Stichwort: Liebe*) wird von Czernowin zwar nicht direkt vertont, bildet aber die Grundlage für die Klangdramaturgie. Grossmann erzählt die Biografie eines alten Mannes, der als Holocaust-Überlebender lebenslang mit seinem Trauma ringt. Der Versuch seines Enkels, Momik, dieses Trauma aufzunehmen und dadurch aufzulösen, scheitert.

²⁷ Vgl. hierzu: Maierhofer-Lischka, „(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czernowins *Pnima ... ins Innere* als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma“

ausgelöscht wird – vermittelt mir dabei auf einer viszeralen Ebene, dass hier ein Individuum, eine *Persona*, unterdrückt, möglicherweise ausgelöscht wird.²⁸

Gemäß der sogenannten *Simulation Theory* sind „[h]uman beings [...] able to predict and explain each other's actions by using the resource of their own mind to simulate the psychological etiology of the actions of others.“²⁹ Da Sprache ein grundlegendes menschliches Kommunikationsmittel darstellt, ist das menschliche Hören, das stets nach Mustern sucht, auf die Erkennung von Sprache spezialisiert.³⁰ Durch die Äußerung von sprachnahen Gesten öffnen die Stimmen die Wahrnehmung für eine mögliche Botschaft. Diesen Eindruck erzeugt auch die Klanginszenierung Adriana Hölszkys in *tragödia*, wobei es hier die „sprechenden“ Instrumentalstimmen sind, welche den vokalen Charakter des Gehörten erzeugen und in den Vordergrund treten lassen. Ähnlich wie Furrer setzt Hölszky ein vokalisiertes Komponieren ein, um den Eindruck von Sprach-Klang-Körperlichkeit hervorzurufen. Während es in *FAMA* der Dualismus aus (räumlich vergrößerter) Individualstimme (Else) und einem identitätslosen Kollektiv (Chor) ist, der die Stimmklangdramaturgie bestimmt, gestaltet Hölszky die Vokalität in *tragödia* als Wechsel individueller Instrumental-Stimm-Körper und chorischen Gruppen.³¹ Der Eindruck des sprachhaften Artikulierens wird hier einerseits durch die homorhythmische Satzweise erzeugt, die mit dem ansonst sehr solistisch gestalteten Instrumentalsatz kontrastiert. In den Abschnitten *B*, *E* und *H* werden Rasseln als Sonderinstrumente eingesetzt, die durch die Reduktion der Tonhöhe und Betonung des Rhythmischen den Eindruck des Sprechens verstärken. Weiterhin werden abschnittsweise in den Bläserstimmen erweiterte Spieltechniken eingesetzt, die Sprechen, Pfeifen oder Singen ins Instrument verlangen, sodass ebenfalls ein chorischer Eindruck entsteht, wie das Beispiel aus Abschnitt II zeigt.

²⁸ Siehe: Dolar, *A Voice and Nothing More*, S. 41

²⁹ Siehe: Nadia Zaboura. *Das empathische Gehirn: Spiegelneurone als Grundlage menschlicher Kommunikation*. Wien: Springer, 2009, S. 106 f.

³⁰ Albert S. Bregman. *Auditory Scene Analysis*. Cambridge: MIT Press, 1990, S. 4 f.

³¹ Dies bezieht sich auf die Struktur des zugrundeliegenden Texts, der somit eben nicht alleine als Formvorlage dient. Siehe auch die Skizze der Komponistin in Abb. 4.2 und in Kostakeva, *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys*, S. 119.

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "tragödia, Abschnitt B". The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or section. The notation includes notes, rests, and various performance markings such as "Knarren", "Zusatzinstr.", and "nimmt Zusatzinstr.". The score is divided into measures, with some measures containing specific time signatures (e.g., 7/8, 5/8, 2/8, 3/8, 4/4) and tempo markings (e.g., $\text{♩} = 60$). The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves for different instruments. The notation is dense and includes many dynamic markings and articulation symbols. At the top of the page, there is a large, stylized graphic element resembling a sound wave or a musical staff with a large "I" and "3" inside a circle, and a "B" inside a circle. The overall layout is complex and detailed, typical of a professional musical score.

Instrument List (from top to bottom):

- BAND 05
- (Fl.)
- (Ob.)
- (Kl.)
- (Tp.)
- (Pos.)
- (Pos.)
- (Tuba)
- (Pfte)
- (Comb.)
- (Git.)
- (Hfe)
- (Akk)
- PI Metall
- PI Metall
- VI.
- Vla.
- Vlc.
- Kb.

Key markings and symbols:

- Knarren:** A symbol used to indicate a specific sound or effect, often accompanied by a circled "K".
- Zusatzinstr.:** A marking indicating additional instruments or parts.
- nimmt Zusatzinstr.:** A marking indicating that an instrument is taking on an additional part.
- Tempo:** $\text{♩} = 60$ (Quarter note = 60 beats per minute).
- Time Signatures:** 7/8, 5/8, 2/8, 3/8, 4/4.
- Dynamic Markings:** pp , p , mf , f , ff .
- Articulation:** stacc , legato , acc , rit , rall .

ABBILDUNG 3.6: Partiturbeispiel: *tragödia*, Abschnitt B

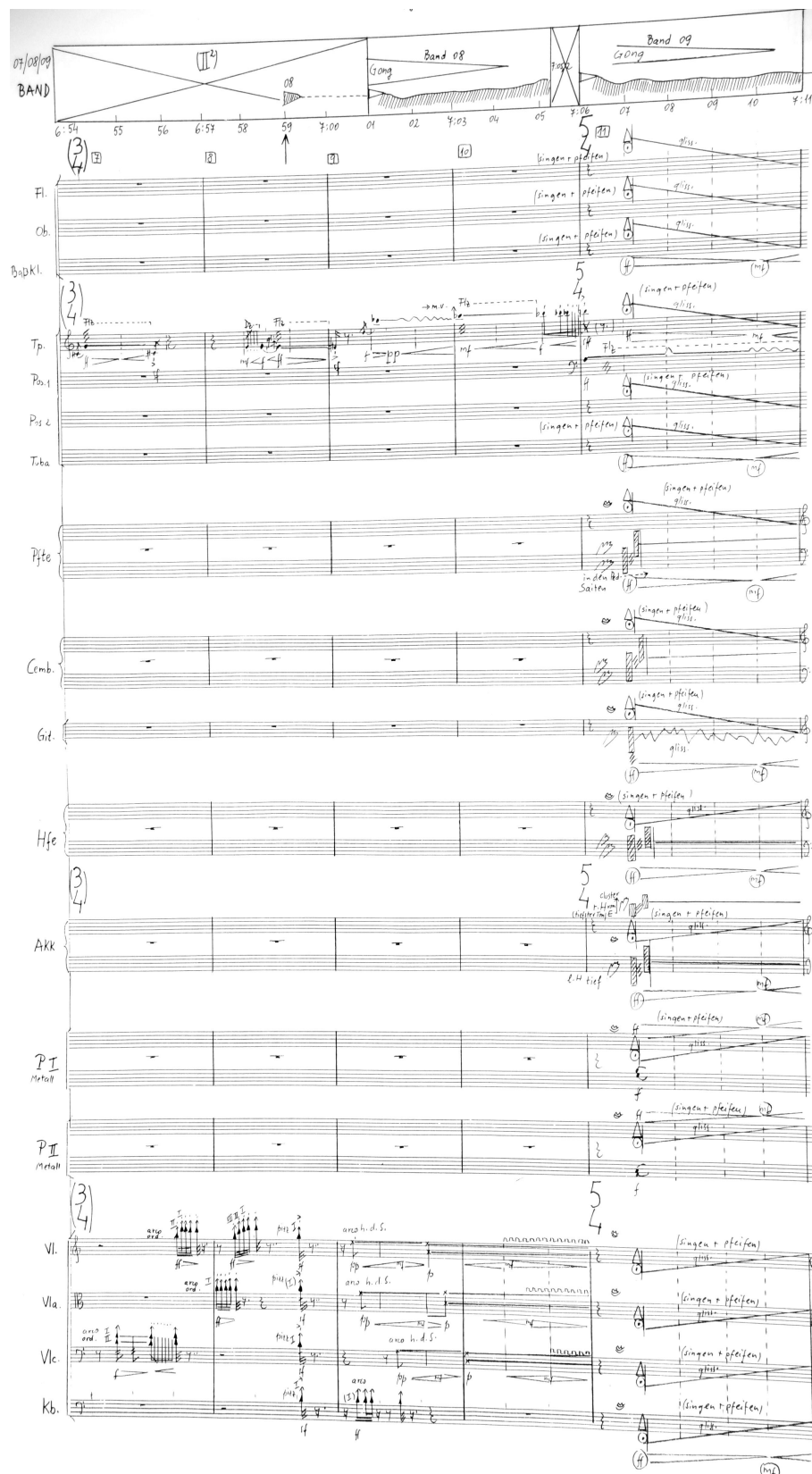


ABBILDUNG 3.7: Partiturbeispiel: *tragödia*, Abschnitt II,2: erweiterte Spieltechniken

Sowohl Czernowin als auch Hölszky komponieren also eine vokale Erwartungshaltung, und damit einhergehend die körperlichen Empfindungen eines Sich-nicht-Äußern-Könnens in ihre Musik ein. Die Erwartung von Stimme und Sprache erzeugt auch Erwartungen von (sprachlichem bzw. semantischem) Sinn, welche fortlaufend in einem Wechselspiel aus Protention und Retention durch sprachnahe Elemente geweckt, erinnert und wieder enttäuscht wird. Solch ein Verstecken und Verhindern von Sprache ist in der Ästhetik der Musik nach 1945 ein verbreiteter Klangtopos.³² Die theatrale Dimension der Stimminszenierung im Hör-Musiktheater entsteht also nicht alleine aus dem Auftreten von Stimmklang und Sprachklang, sondern umgreift außerdem die Erzeugung von vokalisierter Intensität im instrumentalen Klang, welche über die eigentliche Stimme selbst hinaus dafür sorgt, dass das musikalische Geschehen in einer Aufführung *als Stimmkörper* gehört, erlebt werden kann. Damit wird mithilfe der performativen Eigenschaften von Klang und Stimme der Eindruck eines räumlich ausgedehnten Stimm-Klang-Körpers erzeugt, das „Interagieren von menschlichem und instrumentalem Klang [...] wird im Sinne Artauds zum Schrei (des Körpers).“³³ Die Bedeutungen dieses „Schreis“ ließen sich einerseits aus der Perspektive eines literarisch-narrativen Wahrnehmens als eine akustische Darstellung des im Text enthaltenen emotionalen Geschehens lesen. In *Prima* wäre dies das Trauma, welches der alte Mann durchlebt hat und an seinen Enkel weitergibt, woran dieser schließlich zerbricht; auch für *tragödia* eröffnet sich durch die Kenntnis des zugrundeliegenden Textes von Theodor Körner – entgegen den Angaben der Komponistin, den Text als rein strukturelle Vorlage verwendet zu haben – die Möglichkeit einer solchen Hörweise. Auf ähnliche Weise reflektiert auch Luigi Nono die Zersetzung von Sprache in seinen Vokalwerken als ein Intensivieren des sinnlich-klanglichen und emotionalen Aspekts, der die Trennung zwischen abstraktem Klang und semantisch-textlicher Sinngebung aufzuheben vermag.³⁴ Jenseits einer semantisierten Deutung des Klanggeschehens aus dem jeweiligen

³² Siehe hierzu etwa Wolfgang Rihm, der in seinem Musiktheater *Séraphin* eine völlige Zersetzung der Sprache vollzieht: Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, S. 219.

³³ Ebd., S. 219.

³⁴ Vgl. Nono, *testo - musica - canto*, in: Angela Ida de Benedictis, Hrsg. *Luigi Nono: La nostalgia del futuro*. Milano: Il Saggiatore, 2007, S. 64-87

Text heraus übertragen sich sinnlich-affektive Eindrücke des Traumatischen allerdings auch durch das körperliche Miterleben des vokalen bzw. vokalisierten Klangs. Damit entsteht eine performative Wahrnehmungsweise, der sich nicht so sehr als Musik-Hören denn als akustisches Stimm-Körper-Spüren bezeichnen lässt.

3.2 Radiophone Stimm-Hörtopologien: Im rauschenden Äther

The radio voice is [...] caught in transmission, of loose threads and chuckles, the radio voice is erotic, granular, and strangely proximate: it speaks to strangers by locating itself in their private spaces. The radio voice moves beyond a single room: it is profoundly displaced, a stranger to itself without location, for it dissipates into its own chamber, echoing and trailing without response.³⁵

Theater-Stimmen und musikalische Stimmen sind dadurch, dass sie in künstlerischen Kontexten erscheinen und besonders ausgestaltet werden, keine Natur-Stimmen, sondern eine spezielle Form der Kulturtechnik und Körpertechnik. Dies gilt insbesondere für Stimmen, die weiterer Veränderung durch Technologie und Medien ausgesetzt sind: seien es mikrofonierte Stimmen auf der Bühne, Radio-Stimmen oder die Voiceover-Stimmen im Film.³⁶ Auch und gerade die akustischen Inszenierungen im Theater und Hör-Musiktheater machen Gebrauch von solchen Kunst-Stimmen, und zwar nicht nur von ihren klanglichen Möglichkeiten, sondern auch von den medienspezifischen Veränderungen, welche durch die elektronische Bearbeitung und Übertragung in unserer Wahrnehmung hervorgerufen werden. Hier möchte ich ein Beispiel herausgreifen, welches in besonderer Weise mit den Möglichkeiten und Charakteristika der medialen Situation – oder des verwendeten technischen Apparats – spielt und als Hör-Topos ins kulturelle Wissen eingegraben ist: die Radio-Stimme. Anhand von Beispielen aus *FAMA* und *Prometeo* möchte ich Hörerfahrungen und kompositorische Verfahren

³⁵ Brandon LaBelle. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum, 2006, S. 140.

des Hör-Musiktheaters rückbeziehen auf kulturell erworbene Erfahrungen mit Radio-Hören und der dadurch geprägten Klang- und Hörästhetik des Radiophons.

Spezifische Eigenheiten einer Hörästhetik aus dem Geiste des Rundfunks sind mit Rudolf Arnheim nicht nur der Bezug auf die menschliche Stimme, sondern auch die Eigenschaft des Radio-Hörens, die Distanz zwischen Klangquelle und Hörendem bewusst zu machen und damit die Radio-Stimme als ortlose Stimme hervorzukehren.³⁷ Ist es im Bereich der zeitgenössischen Theaters die Körperhaftigkeit, die in vielen Stimm-Inszenierungen besonders hervortritt, so ist es gerade die scheinbare Körper- und Ortlosigkeit, das Oszillieren zwischen Stimm-Geräusch und Rauschen, das die Ästhetik der Stimme im Radio prägt. Das Stimmenhören im Radio wird nicht nur beeinflusst durch die Interferenzen der Übertragung, die ein suchendes Horchen und Lauschen hervorbringen, sondern auch durch die spezifische Hörsituation: als Hören unsichtbarer Stimmen aus dem (technischen) Apparat, Stimmen die überall zu hören sind und damit als *acousmètres* – da sie anders als im Kino nicht durch die Erwartung einer bildlichen Erscheinung beeinflusst werden – gerade durch ihre akustische Distanzierung im verrauschten Signal eine spezifische Faszination ausüben und als Topos kulturell geprägter Hörerfahrung in anderen Kontexten jenseits des Radios wirksam werden. Rauschen bedeutet in der Terminologie der Akustik den Zustand klanglicher Saturation, in dem alle möglichen Frequenzen vorhanden sind und sich gegenseitig überlagern. Die Relation zwischen Rauschen und Signal gilt als Kennzeichen für den Grad übermittelter Information. Um Anteile aus dem Gesamtspektrum des Rauschens zu isolieren, werden Filter benutzt.³⁸ Arbeiten wie John Cages *Imaginary Landscape No. 4* (1951) für 21 Radios oder Robert Rauschenbergs Radio-Installationen erzeugen den ästhetischen imaginären Raum durch visuelle Inszenierung und Verteilung von Radios im Raum und nutzen die Radiogeräte als

³⁶ Die Auseinandersetzung mit Medien-Stimmen in den Kulturwissenschaften ist in den letzten Jahren sehr populär geworden. Siehe hierzu vor Allem: Friedrich A. Kittler, Thomas H. Macho und Sigrid Weigel. *Zwischen Rauschen und Offenbarung: zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: de Gruyter, 2002, Petra Maria Meyer. *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien: Passagen, 1993, Doris Kolesch und Jenny Schrödl, Hrsg. *Kunst-stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004, Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Hörspiel, Theater und Film*.

³⁷ Rudolf Arnheim. *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 1936/2001, S. 22 ff., S. 28.

Filter, die zwischen gestaltetem Klang zufälliger Radiokanäle (zumeist Stimmen oder Musik) und Rauschen oszillieren und damit den Wahrnehmungsfokus weg von der Botschaft als vielmehr auf das Medium selbst und seine akustische Erscheinung legen: „Constantly scanning stations, changing volumes, and multiple radios playing simultaneously make any radio content or „message“ essentially inaudible and indecipherable. The inclusion of the radio then is for its inherent effect on the viewer’s environmental perception, their notions of time, and consequently, their participation in the work.”³⁹

In einer Aufführung von *FAMA* erlebe ich beispielsweise in der Szene III mein Hören auf die Stimme der Sprecherin als einen Prozess des Suchens, geprägt durch Rückungen in meiner Wahrnehmung. Ist die Stimme anfangs recht prägnant im Ensembleklang zu hören, wird sie fortlaufend überdeckt von den Instrumenten. Der dichte rhythmische Klangteppich scheint selbst eine Art stimmhaftes Wispern zu sein, durch welches die Stimme phasenweise nicht durchdringen kann. Ähnlich wie beim Radiohören, wenn das Signal unstabil ist, verliere ich immer wieder den Sinnbezug zur Sprechstimme, tauche ein in den Klangstrom, dessen rhythmische Energie unaufhaltsam fortzuschreiten scheint. Gleichzeitig erzeugt dieser Entzug von Sprache in mir einen Sog, der mich hinzieht zur Stimme – ich will verstehen, was gesprochen wird und nehme daher jedes Detail des Stimmklangs besonders intensiv wahr. Die emotionale Intensität dessen, was gesagt wird, steigert sich im Laufe der Szene, sodass ich das Abbrechen und Verschluckt-Werden der Stimme im Klang allmählich als ein Notrufsignal wahrnehme, ein Morseruf, dessen rhythmischer Puls durch eine schlechte Verbindung immer wieder unterbrochen wird. Die Klimax und die unheimliche Ruhe am Ende signalisiert mir, dass offenbar jede Hilfe zu spät kommt, auch wenn der Text nichts Explizites verrät.

Um diesen Eindruck der im Rauschen verschwindenden Stimme kompositorisch zu gestalten, bedient sich Furrer im Komponieren der Phänomene und Verfahren aus der Akustik und Elektroakustik, die in den Bereich der Instrumental-

³⁸ Siehe hierzu: Stefan Weinzierl, Hrsg. *Handbuch der Audiotechnik*. Berlin: Springer, 2009, S. 813-848, 945-1031.

³⁹ Alana Pagnutti. *Reception: The Radio-Works of Robert Rauschenberg and John Cage*. London: Smith und Brown, 2016, S. 3.

und Vokalkomposition übersetzt werden.⁴⁰ Einerseits werden Stimmen selbst kompositorisch „verrauscht“: In Szene I äußert der Chor abschnittsweise Fetzen von Sprechtext (aus der deutschen Übersetzung von Lukrez’ *de rerum natura*⁴¹), die durcheinander geflüstert erklingen. Durch die konsonantenreiche deutsche Sprache, deren zischelnder Klang im Flüstern noch stärker hervortritt, wird der Text durch die vielen Zischlaute akustisch verrauscht; aus einem „Rauschband“ lassen sich lediglich momenthaft einzelne Worte erkennen. In Szene III ist es die Sprechstimme, welche zwischen dem Höreindruck eines Stimm-Rauschens und einem verstehenden Zu-Hören entlang der Wortbedeutung changiert. Das hohe Sprecht tempo und die vielen Wiederholungen können bewirken, dass in der Wahrnehmung die Wortbedeutung vor dem Stimm-Klang zurücktritt. Zusätzlich wird die vokale Intensität der Stimme schrittweise erhöht und entwickelt sich von einem relativ kontrollierten Sprechen zu Beginn von Szene III hin zu einem Schreien mit sich überschlagender Stimme, sodass auch hier im kommunikationstheoretischen Sinne der Rauschanteil schließlich das Signal (den Text) überwiegt. Der Maskierungseffekt von (weißem) Rauschen wird außerdem genutzt, um damit das Verhältnis zwischen (Instrumental-) Klang, Stimme und Text zu gestalten, sodass sich diese drei Ebenen wechselseitig überdecken und freigeben. In Szene I und III wird durch den Einsatz verschiedener Register im Ensemble jeweils ein Teilspektrum aus dem Gesamtklangspektrum quasi herausgefiltert. Dieses wiederum wirkt als akustische Modulation auf den Stimmklang ein, was dem Einsatz eines Bandpassfilters entspricht. Dieses Verfahren der Stimmkomposition erinnert an Strategien der akustischen Stimminszenierung in der Klangkunst, wie Peter Ablingers Arbeiten *Weiss / Weisslich* (1994), *Das Wirkliche als Vorgestelltes* (2012) und *Voices and Piano* (2018), in denen Klavier, Stimmzuspielungen und Rauschen sich gegenseitig überschreiben. Einen Wechsel zwischen stimmhaften Aktionen und Rausch-Abschnitten benutzt auch Adriana Hölszky als formales Gestaltungselement in *tragödia*, wobei hier

⁴⁰ Zur weiteren kompositorischen Auseinandersetzung mit Phänomenen aus der Elektroakustik vgl.: Julia Cloot und Beat Furrer. „Nicht mehr, noch nicht. Beat Furrer im Gespräch mit Julia Cloot“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 51–72 und Furrer, „Komponieren mit Sprache und Räumen“.

⁴¹ Titus Lukretius Carus. *De rerum natura, Welt aus Atomen. Lateinisch – deutsch*. Hrsg. und übers. von Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 1973, S. 680–703.

das Orchester alleine die Stimmfunktion einnimmt: In den Abschnitten I-XIII erzeugen die Orchesterinstrumente den Eindruck von heterophoner Stimmlichkeit mit einem breiten Spektrum an Klangfarben. Dagegen werden in den Einschüben B, E und H Rasseln und Schüttelinstrumente von den Orchestermusiker*innen gespielt, deren Klang akustisch als Rauschen zu beschreiben ist. (Siehe: 3.6) Die differenzierte Raumklanglichkeit der vorherigen Passagen wird jeweils durch den homorhythmischen Einsatz des ganzen Orchesters als Rausch-Chor „ausgelöscht“, es entsteht eine Art akustische Wand, die sich nicht nur im skulpturalen Sinne, sondern auch aus wahrnehmungspsychologischer Sicht als ein eigener *Stream* klar von den anderen, klanglich-instrumental differenzierten Abschnitten abhebt.⁴² Die unterschiedlichen Tonhöhen der Rasseln färben das Rauschen, sodass sich innerhalb dieses Streams als zweiter Stream ein akustischer Eindruck versteckter Stimmen herausschält. Mein gespanntes Lauschen auf der Suche nach einer im Rauschen codierten Stimm-Botschaft ist in diesem Sinne eine durch das Radio-Hören kulturell vorgeprägte Hörweise, durch welche ich eine Hör-Musiktheateraufführung im Wortsinne als Hör-Spiel erlebe.

3.3 Zwischen Raumchor und Stimm-Klang-Körper: chorische Verfahren der Stimm-Inszenierung im Hör-Musiktheater

Kommen wir auf die eingangs zitierte Aussage von Doris Kolesch zurück, dann ist es streng genommen nicht nur eine Stimme, die spricht, sondern eine Stimme, die sich aus einer Gruppe heraus in den Raum hinein erhebt, die das Ausgangsmoment theatraler Darstellung markiert. Damit erweitert sich auch genau genommen die vokale oder vokalisierte Intensität des Klangs hin zu einer *vokal-räumlichen Intensität*. Als Hauptaspekt der „tragischen“ Stimm-Klanginszenierung im theatralen Hörraum soll hier der Umgang mit Chören betrachtet werden. In der antiken Tragödie repräsentiert der Chor das reflektierende

⁴² Zur Auswirkung des *auditory streaming* auf das Hören ausführlicher siehe: Stephen McAdams und Albert Bregman. „Hearing Musical Streams“. In: *Computer Music Journal* 3.4 (1979), S. 26–43+60. URL: <http://www.jstor.org/stable/4617866> (besucht am 26. 04. 2020)

und beobachtende Element; das Kollektiv der Stimmen und tritt als überpersönliche Einheit auf, die in besonderen Momenten über das Geschehen reflektiert und dabei sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft blicken kann. Galten Chöre im Theater lang als Ausdruck der unpersönlichen, kollektiven Masse, die in Europa vielfach mit Vorstellungen politischer Gleichschaltung und Unterdrückung verbunden war,⁴³ hat sich durch die Krise des Darstellenden und des Dramatischen im Theater seit Beginn der Moderne⁴⁴ die Behandlung und Bedeutung von Chören verändert. Chöre werden häufig nicht mehr als uniforme Masse, sondern als Ansammlung heterogener Charaktere und Individuen inszeniert, die als eigene Figur dynamisch und in Bewegung sind und das Verhältnis zwischen Individuum und Gruppe thematisieren, indem auch Einzelrollen chorisches besetzt werden können. Dies verwischt die Grenzen zwischen einer kollektiven Stimme und Äußerungen von Einzelnen und plziert den Chor als eine wichtige theatrale Figur im Spannungsfeld zwischen Individualität und Alterität. Ein Neu-Definieren von chorischer Praxis findet auch in Musik und Musiktheater des 20. Jahrhunderts statt, wobei neben progressiven Ansätzen auch der Rückbezug auf die antike Tragödie eine wichtige Rolle spielt.⁴⁵ Ausgehend von einem kurzen musikhistorischen Rückblick sollen die Besonderheiten des Choreinsatzes im Hör-Musiktheater hervorgehoben werden, wobei *Prometeo* dabei zunächst im Vordergrund stehen soll, ehe die Perspektive auf weitere Werke erweitert wird.

Chor als erweiterter Spielraum in Musiktheater und Hörspiel

Arnold Schönberg trug im 20. Jahrhundert mit seinem Schaffen wesentlich dazu bei, die Funktionen von (solistischer) Singstimme, Sprechstimme und Chor im musikalischen und musiktheatralen Rahmen neu zu verhandeln und miteinander zu verschränken. Während *Pierrot lunaire* den Sprechgesang als Mischform zwischen Sprache und musikalischem Stimmklang etablierte, war es in *Die*

⁴³ Siehe hierzu: Schmidt, *Tragödie als Bühnenform*, S. 9, Einar Schleef. *Droge, Faust, Parsifal*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997, S. 212

⁴⁴ Peter Szondi. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963, S. 20-73.

⁴⁵ Hans-Peter Bayerdörfer. „Spiel-Räume der Stimme“. In: *Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 1–39, hier: S. 23.

glückliche Hand vor allem die Funktion des Chors als Träger der Dramaturgie, die wegweisende Wirkung für spätere Musiktheaterarbeiten hatte.⁴⁶ Luigi Nono, der sich 1960 in seinem Aufsatz *testo – musica- canto* mit dem Verhältnis von Stimme und Text auseinandersetzte, bezeichnet Schönbergs Werke als wesentlichen Impuls für die Behandlung von Stimmen und Text in seinem vokalen Komponieren.⁴⁷ Die vokale Dramaturgie von *Die Glückliche Hand* beispielsweise fokussiert das Geschehen auf klangliche und chorische Vorgänge, die auch Elemente von Raumklang-Inszenierung einbeziehen, und diente als eine Inspirationsquelle für die Chorbehandlung in *Prometeo*.⁴⁸ In Italien hatte in den 1960er Jahre neben Nono auch Luciano Berio Einfluss auf die Etablierung einer neuen musikalisch-szenischen Chorpraxis, die Aspekte des Räumlichen, sowie der Stimm- und Textpolyphonie beinhaltet. In Berios *Passaggio* (1960) wird der Chor zum Teil des Orchesters. Berio verwendet vier Chöre, die – ähnlich wie das Orchester in Karlheinz Stockhausens Raumkompositionen *GRUPPEN* (1955-57) und *CARRÉ* (1959-60) sowie die Orchestergruppen in *Prometeo* – an vier Positionen im Raum aufgestellt sind und den Publikumsraum musikalisch und performativ als Spielfläche einbeziehen. Den Chören gegenüber steht in *Passaggio* eine namenlose Hauptfigur, *Lei*, die Handlung entwickelt sich im Wesentlichen als innere Narrative aus den Äußerungen der Solostimme, die durch Interventionen des Chors geformt, beeinflusst und angetrieben werden. Der Einsatz der Chöre in *Passaggio* stimuliert eine Hörweise, die den Chor als räumliche Resonanz, Kommentar und Erweiterung der inneren Stimme der Solistin deutet. In der Aufführungssituation wird dadurch eine aktive Wahrnehmungshaltung stimuliert, welche das Publikum im Zentrum des Geschehens positioniert und ein sich-Entziehen in eine reine Zuschauerhaltung unmöglich macht. Die intensive Wirkung, die diese Chor-Rauminszenierung auf das Publikum der Uraufführung erzeugte, ist daran zu ermessen, dass die Uraufführung für einen Theaterskandal in Italien sorgte und von der Kritik sehr zwiespältig aufgenommen wurde.⁴⁹ Die

⁴⁶ Ebd., hier: S. 38.

⁴⁷ Benedictis, *Luigi Nono: La nostalgia del futuro*, S. 64-87.

⁴⁸ Zu Nonos Rezeption von Schönbergs Musiktheater siehe: Schaller, *Klang und Zahl: Luigi Nono—Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*, S. 204 sowie Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in: Nono, *Luigi Nono. Scritti e colloqui*, S. 124, Bd.1

Plazierung des Hörenden im Zentrum des Stimm-Geschehens ist zugleich auch vergleichbar mit der akustischen Inszenierung von Stimmen in Radio und Hörspiel, die (technisch vermittelt durch die zentrale Position im Hörfeld) ebenfalls als „Stimmen im Kopf“ erscheinen und eine Hören des Geschehens als „Repräsentation der Stimme im Inneren“ privilegieren.⁵⁰

Raum- und Stimmchöre im Hör-Musiktheater

Das räumliche Setting und die dramaturgische Funktion des Chors in *Passaggio* lassen Verbindungen erkennen zur Chorbehandlung in den Kompositionen des Hör-Musiktheaters. Luigi Nonos Raumklangdramaturgie ist von Grund auf als chorisches zu bezeichnen. Das Chorische als Prinzip umfasst alle Ebenen der Komposition und Dramaturgie: In der Disposition sind Instrumentalgruppen und Stimmen jeweils als Chöre angeordnet; auch die musikalische Faktur entfaltet jeweils registerhafte Klangblöcke oder Schichten, die ähnlich der Technik der *cori spezzati* im Raum angeordnet werden.⁵¹ In den Skizzen zum *Prometeo* tritt die Bezeichnung *coro* oder *cori* (bzw. dementsprechend im Singular *voce* bzw. *voci*) auffallend häufig auf, und wird nicht alleine in Bezug auf die eigentlichen Stimm-Chöre verwendet. Dies spricht dafür, dass Nono das Chorische als Kompositionsprinzip wie auch als Prinzip seiner Raumklangdramaturgie verstand. Im Vergleich zu Berio ist das Prinzip der Raum-Chöre im *Prometeo* vom Vokalen auf das Instrumentale ausgeweitet und bezieht auch die Elektronik mit ein. Solch ein Umzingeln des Publikums durch mehrere Instrumental-, Lautsprecher- und Vokalchöre ist auch bereits in früheren Werken Nonos wie *Intolleranza* und *La fabbrica illuminata* verwirklicht. In der Erarbeitung des *Prometeo* stellen – neben

⁴⁹ Zur Dramaturgie und Wirkung des Chorischen in *Passaggio* siehe: Lüderssen, *Der wiedergewonnene Text: ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*, S. 98 f.

⁵⁰ Wolfgang Hagen. *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks. Deutschland / USA*. München: Fink, 2005, S. 122. Diesem Topos der Radiotheorie entspricht auch Vito Pinto hinsichtlich der Gestaltung von Stimmen im Kontext hybrider Formate zwischen Hörspiel und Theaterbühne (Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Hörspiel, Theater und Film*, S. 159-163) Zu weiteren Verbindungen zwischen Stimm-Inszenierung und radio-phonischer Hörästhetik siehe Kapitel 3.2

⁵¹ Zur venezianischen Mehrchörigkeit als musikalisch-historischer Bezug bei Nono siehe: Luigi Nono. „Verso Prometeo. Frammenti di diari“. In: *La nostalgia del futuro*. Hrsg. von Angela Ida de Benedictis. Milano: Il Saggiatore, 2007, S. 134–143, S. 141 f.

einigen weiteren Instrumental-Vokalwerken – *Guai ai gelidi mostri*, *Io*, *frammen-to* und *das atmende Klarsein* Zwischenstufen dar, anhand dessen die Entwicklung des Konzepts einer erweiterten räumlichen Mehr- oder Vielchörigkeit nachvollziehbar wird.⁵² *Guai ai gelidi mostri* exploriert eine Anordnung des elektronischen Setups in acht *cantorie* – Lautsprecherhören, die auf verschiedenen Höhen vor und über dem Publikum angeordnet waren, mit dem Ziel, eine völlige Vermischung (*si confondono*) instrumentalen und elektronischen Klangs zu erreichen. Aus der Hörperspektive wird dadurch eine möglichst weitgehende *Vokalisierung* des Klanggeschehens intendiert – das Ziel, die Wahrnehmungs-Intention ist ein Hören-als-Stimme, welches dadurch das musikalische Geschehen als Anrede, als stimmhafte An-Sprache interpretiert. Diese Mehrchörigkeit wird in *Prometeo* fortentwickelt zu einem auf multiplen Ebenen beispielbaren, vielchörigen Raum; der Appellcharakter der Stimmen (*ascolta!*) wird also raumklanglich durch das chorische Prinzip weiter vergrößert, vervielfältigt. Durch die Verteilung auf mehreren Ebenen zielt Nono nicht nur auf eine räumliche und emotionale Immersion des Publikums ab, sondern bezieht die klingende Architektur zur Gestaltung von „Raumchören“ ein, wie er sie in den Kompositionen der venezianischen Mehrchörigkeit sowie in historischen Theater- und Konzertsaalbauten oder in Kirchen, verwirklicht sah. Diese Aktivierung des akustischen Raums durch den Chor bzw. durch die verschiedenen Chorgruppen äußert sich besonders prononciert im Prolog.

Die impulsiven Orchester- und Choreinsätze im Prolog sind nicht nur ein Erproben und Etablieren dieses Konzepts im innermusikalischen Raum der Komposition, sondern aktivieren durch Echos auch den vorhandenen Raum, der so als eigenes chorisches Element mitspielt. Während bei Berio der Chor auch im Publikumsraum verteilt ist und daher als dynamische, szenische Figur agieren kann, wodurch auch das Publikum als Teil des Chors in den performativen Raum hineingeholt wird, sind Nonos *cori* im Wesentlichen als in sich homogene, kohärente Elemente zu begreifen ähnlich architektonischen Einheiten, musikalischen *building blocks*. Im szenischen Sinne entspricht dies eher der Funktion von Chören in der antiken Tragödie. Die Omnipräsenz der Chöre und des chorischen (Stimm-)klangs eröffnet das Potenzial, *Prometeo* aus dem Wissen um seine chorische Dramaturgie heraus als eine „tragedia dello spazio“, eine Tragödie des chorischen Raums, oder in musikalischen Worten als „Choratorium“, wahrzunehmen.

Dieses Hörpotenzial eines chorischen Wahrnehmens kann sich in Aufführungen dann besonders stark konkretisieren, wenn der anwesende Raum diese chorische Struktur entweder selbst als Merkmal sichtbar hervorkehrt – wie es im Falle der Kirchen San Lorenzo und der Salzburger Kollegienkirche mit ihren mehrstöckigen Emporen der Fall ist⁵³ – oder die Raumakustik das Er-Hören und Mitvollziehen dieser Vielhörigkeit befördert, was in einem nicht allzu großen, nicht zu trockenen oder zu halligen Raum der Fall sein kann. In diesem Sinne zeugt der Aufführungsbericht von Pedro Obiera zur Duisburger *Prometeo*-Aufführung von einem aufmerksam *gespannten Hören* in Erwartung dieses chorischen Erlebnisses, welches in der akustischen Situation in der Kraftzentrale, die durch ihre enorme Größe auch eine starke Klangdiffusion hervorbrachte, mit einer Hörhaltung des räumlich zerstreuten Hörens⁵⁴ abwechselte.⁵⁵

Im Gegensatz zum Chorklang, der weitgehend unverändert auftritt, sind die Solostimmen in *Prometeo* stärker der elektronischen Verarbeitung unterworfen, vor allem was ihre Spatialisierung angeht. Nono behandelt den Chor also als ein Element, das für sich bereits räumliche Qualitäten besitzt, während die Solostimmen zusätzlicher räumlicher Aktionen bedürfen. Dabei schwingt in Nonos Denken neben musikhistorischen, architektonischen und ästhetisch-klanglichen Überlegungen auch die politische Bedeutung von Chören stets mit. Der Chor als szenische Figur ist als Äußerung kollektiven Willens zu verstehen, und in diesem Sinne enthält das Potenzial eines chorischen Hörens auch einen politischen Aspekt.⁵⁶ So sind es in seinen Werken von *Il canto sospeso* (1955/56) bis hin zu *Quando stanno morendo. Diario polacco N.2* (1982) Texte mit politischen Inhalten, für

⁵² Vgl. hierzu: Nono, „Verso Prometeo. Frammenti di diari“.

⁵³ Es sei daran erinnert, dass der Chor als architektonischer Begriff bzw. Raumelement Teil der klassischen Kirchenarchitektur ist; sodass sich dahingehend eine Resonanz zwischen Raumstruktur und musikalischer Struktur ergibt, die als Wahrnehmungs-Universalie eine medienübergreifend unterstützende Wirkung haben kann.

⁵⁴ Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 347 f.

⁵⁵ Pedro Obiera. *Werk der Stille: „Prometeo“ von Luigi Nono auf der Ruhrtriennale 2015*. URL: <https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/614758/prometeo-von-luigi-nono-auf-der-ruhrtriennale-2015> (besucht am 01.05.2020).

⁵⁶ Taibon, *Luigi Nono und sein Musiktheater*, S. 162.

die er eine Vertonung als Chorstück wählt. Ein Chor symbolisiert in dieser Hinsicht also die Idee eines Kollektivs im Sinne einer gemeinschaftlich getragenen Verantwortung für das performative Geschehen; choro-sonische, choro-szenische Hör-Räume sind Räume der Gemeinschaft, die einen Chor als akustische *Persona* im Sinne C.G. Jungs erscheinen lassen, als Repräsentationen sozialer Identität. Um mit Julia Kristeva zu sprechen, erhält der Chor-Raum in einer Aufführung des *Prometeo* die Eigenschaften einer *chora*: ein Raum des geteilten Unbewussten, der sukzessive durch die weiteren Geschehnisse Struktur- und Sinngabung erfährt, „eine ausdruckslose Totalität, die durch die Triebe und deren *Stasen* in einer ebenso flüssigen wie geordneten Beweglichkeit geschaffen wird.“⁵⁷ Dieses Hören des Chorischen als *chora* wird fassbar anhand des Erfahrungsberichts einer Hörerin der Uraufführung. Das Eintauchen in den Raumklang, in die akustische *Persona* der Stimm- und Instrumentalchöre und die Gemeinschaft mit anderen Menschen im halbdunklen Raum der *arca* erlebte sie als Reise in ihr eigenes Unterbewusstes.⁵⁸

Beat Furrers Chorbehandlung weist einerseits Parallelen zu Nono auf, setzt jedoch den Chor stärker als eigenständige, auch von der Raumbewegung her dynamische Figur ein. Furrers Chorklang ist stets stimm- und weitgehend sprachklangbetont; der Chor komplementiert damit den vokal-klanglichen Raum der Sprechstimme. Auch Furrer arbeitet mit räumlicher Mehrchörigkeit: Der anfangs hinter dem Orchester platzierte Chor teilt sich in Szene IV in zwei Hälften, die räumlich aufgespreizt aufgestellt sind. Die dadurch entstehende klangliche Erweiterung setzt sich fort in der Szene VII, wo die Chorist*innen wie auch das gesamte Orchester als solistische Performer*innen einzeln verteilt im Raum musizieren und somit die Trennung zwischen Chor und Ensemble aufgehoben ist. Dieser räumliche Prozess findet eine Entsprechung auf der Textebene: in der Szene I wechseln sich die Choreinsätze ab zwischen dichten Wolken gesprochenen Texts und textlosen Vokalisieren. Die Texte von Lukrez werden teils auf lateinisch, teils auf deutsch gesprochen. Einzelne Schlüsselwörter treten aus der Saturation der Sprach-Klangwolken heraus – die Begriffe „ich höre“, „Feuer“ – und laden das Klanggeschehen mit semantischer Bedeutung auf. Ähnlich des *Prologo* wird

⁵⁷ Zum Begriff der *chora* siehe: Julia Kristeva. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, S. 36

⁵⁸ Milani, „Prometeo e madre“.

in Szene I das gesamte klanglich-sprachliche Spektrum des Chors konzentriert in Art einer Exposition präsentiert. In Szene IV tritt der klangliche Aspekt stärker hervor. Nicht nur die Vertonung eines italienischen Textes kehrt durch die vielen klingenden Vokale des italienischen den melodischen Charakter hervor, auch die repetitiven melismatischen Gesten betonen das Klingende vor dem Sprachcharakter. Furrer verwendet ausschließlich Stimmen in hoher Lage ohne Vibrato und komponiert ein klangliches Wechselspiel zwischen Stimmen, Bläsern und Streichern. Diese Szene löst nicht nur den Chor in kleinere solistische Grüppchen auf, sondern deutet auch klanglich voraus auf die Verschmelzung und das Wechselspiel von Kontrabassflöte und Sprechstimme der Szene VI. Sowohl die klangräumliche Gestaltung als auch die Kompositionsweise und die dramaturgische Platzierung dieser Szene als Ruhepol in der Mitte des Gesamtablaufs erinnern an Nonos *suono mobile* im Abschnitt *Hölderlin* des *Prometeo*. Ähnlich wie in *Prometeo* spielt hier die Semantik des Textes eine untergeordnete Rolle vor dem Klang; die Textbedeutung fließt in den Gesamtklang ein. Als ein klanglich-räumlicher Resonanzraum der Sprechstimme hat der Chor in *FAMA* aber eine klare dramaturgische Funktion: einerseits werden in Szene I durch die Textwolken assoziative Impulse gesetzt, die das Klanggeschehen und die Erzählung der Sprechstimme mit zusätzlichen Bedeutungen aufladen. Andererseits deutet der Chor in der Szene IV textlich auf Zukünftiges voraus, durchbricht damit die lineare Zeit der Texterzählung, und birgt damit das Potenzial, diese Szene im psychologischen Sinne als Raum des Unterbewussten, als *chora* wahrzunehmen. Furrer und Nono inszenieren mithin durch ihre räumliche Chorkompositionsweise den Aufführungsort wiederum als einen inneren, proxemischen Ort.

Jenseits von der Definition des Chors als Gruppe menschlicher Stimmen ist festzuhalten, dass im Hör-Musiktheater das Chorische als Prinzip auf alle musikalischen Elemente angewendet wird. Instrumental- wie auch Stimm- und Raum-Chöre werden in diesem Sinne auch mit vokal-klanglicher oder vokal-sprachlicher Intensität aufgeladen, werden zu szenischen Figuren, die miteinander klangräumlich interagieren. Dieses Verfahren ist auch für Hölszkys Musiktheaterkomponieren kennzeichnend. Bereits in ihrem Opern-Erstling *Bremer Freiheit* tritt das Orchester aus der Untermalungsfunktion im Orchestergraben heraus, die Orchestermitglieder werden im Raum verteilt plazierte, machen sich mit Stimmaktionen bemerkbar und erhalten zusätzliche Instrumente und Alltagsgegenstände, die als Geräuscherzeuger zu benutzen sind. Damit wird nicht nur das

anonyme Orchester-Kollektiv als eine Gruppe Individuen neu definiert, sondern auch visuell als *Persona(e)* ins szenische Geschehen einbezogen.⁵⁹ Darüber hinaus differenziert sich das Ensemble in mehrere Gruppen oder Chöre (Instrumentalregister), die innerhalb ihrer selbst wiederum aus individuell agierenden Einzelnen bestehen. Aus der Meta-Ebene heraus betrachtet, kann wiederum die Abfolge der Szenen oder Abschnitte in *tragödia*, die jeweils als eigene klangräumliche Charaktere oder *building blocks* gestaltet sind, ebenfalls als chorische Aktion interpretiert werden. Unter diesem Blickwinkel ist das Chorische ein Grundprinzip der Dramaturgie von Hölszkys Orchesterbehandlung, die szenisch-räumliche Erweiterung des konzertanten Prinzips, das sich aus dem spannungsvollen Wechselspiel verschiedener Gruppen und Soli ergibt. Spannung entsteht, indem sich Gruppen ständig auflösen, neu bilden, überschneiden, es entsteht eine Vielzahl an Mikro-Handlungen innerhalb einer großen Klanghandlung.

Während Beat Furrer den Chor als klangräumliche *chora* inszeniert und Luigi Nono in seinem Hör-Diskurs rund um *Prometeo* das Potenzial hervorhebt, dass ich den chorischen Prozess als politischen oder sozialen Vorgang wahrnehmen kann – womit dem (Instrumental-) Chor quasi eine Funktion als sozialem Körper⁶⁰ zugeschrieben wird – steht bei Hölszky der Chor als Urmoment oder Keimzelle des Theatralen im Vordergrund, an dem die Spannung zwischen individuellem und kollektivem Handeln in Klang und Raum erfahrbar wird.

Chorklanginszenierung zwischen Theater und interreligiösem Ritual

Luigi Nonos *Prometeo* beginnt mit einem Ruf des Chores, der als Echo scheinbar wie von fern in der Höhe des Saals erklingt. Als ich im Sommer 2015 im Zürcher Konzerthaus im hinteren Eck des Saales unter der Balustrade sitze, kann ich diesen Klang kaum wahrnehmen, jedoch entfaltet sich danach in der klaren und realtiv trockenen Akustik des Saales der Widerstreit von Chor- und Orchestergruppen, und besonders der prominent auf der frontalen Bühnen platzierte gemischte Chor zieht unwillkürlich meine Aufmerksamkeit auf sich, vor Allem als

⁵⁹ Drees, „...ein musikalisches Theater *en miniature*“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“, S. 75.

⁶⁰ Den Begriff des sozialen Körpers prägte Michel Foucault, siehe: Michel Foucault. *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975/76*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 43 f.

in *Io, Prometeo* die Chorist*innen die Hände erheben und in den Saal hineinrufen. In der Zürcher Aufführung habe ich den *Prometeo* als eine Chor-Aktion erlebt, die in der Andächtigkeit, wie sie von den Ausführenden und vom Publikum zelebriert wurde, mich an Erlebnisse aus vergangenen Kirchengottesdiensten erinnerte: eingepfercht auf einer engen Holzbank, lauschend dem Wechselgesang zwischen Chor, Priester und Gemeinde im e choreichen Raum der Kirche.⁶¹ Mein Eindruck damals lässt sich, wenn ich meine Wahrnehmung aus einer werk- und aufführungsanalytischen Sicht betrachte, nicht nur auf persönliche Erfahrungen zurückführen, sondern deutet auf ein spezielles musikalisch-szenisches Phänomen hin, das Nonos Opus in besonderem Maße eigen ist: Die Inszenierung von Stimmen als Echos in einem resonanzreichen Raum ist eng verbunden mit rituellen und religiösen Praktiken verschiedener Kulturen. Hier möchte ich vor allem Bezüge zu nicht-westlichen (liturgischen) Musiktraditionen herausstellen, die Aspekte der Klanginszenierung von Stimmen jenseits des mitteleuropäisch-westlich geprägten Begriffs von Opernstimme und Vokalästhetik eröffnen. Diese treten nicht nur in den Werken Nonos, sondern auch bei Czernowin und Lang zutage. Alle drei Komponist*innen beziehen sich in ihren Arbeiten auf die Musikpraxis der jüdischen (liturgischen) Tradition. Luigi Nono beschäftigte sich im Vorfeld zu *Prometeo* mit Artikulationsweisen und Klangidealen der jüdischen Gesangstradition, vor allem im Bezug auf Sprachgestaltung und Mikrotonalität.⁶² So bezog er in seinem Vortrag *Altre possibilità di ascolto*⁶³ (1985) in seine Auseinandersetzung mit Schönbergs Vokalwerk dezidiert den Aspekt der jüdischen Vokaltraditionen mit ein:

⁶¹ Der Eindruck der Andächtigkeit in dieser Aufführung lässt sich – nicht ganz von ungefähr – tatsächlich auf die Zeitdauer zurückführen. Die Zürcher Aufführung stand unter dem Dirigat von Ingo Metzmacher, der – nimmt man die diversen Einspielungen des Werks zum Vergleich – die Hörtragödie tatsächlich langsamer dirigiert als die meisten seiner Zeitgenossen.

⁶² Nono, Luigi Nono. *Scritti e colloqui*, Bd. 2, S. 336, siehe auch: Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, S. 43. Auch Hans-Peter Haller, der als Studioleiter des Freiburger Experimentalstudios intensiven Einfluss auf Nonos Arbeit hatte, beschäftigte sich mit musikethnologischen Fragen. (Siehe: Hans Oesch u. a., Hrsg. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft: Außereuropäische Musik*. Bd. 9. Laaber: Laaber Verlag, 1984) Nono hatte sich bereits seit den 1960er Jahren eingehend mit dem Theater verschiedener Kulturen beschäftigt. Die Ausdehnung seiner Überlegungen auf interkulturelle Aspekte des Musizierens, des Hörens und der Stimme, die im zeitlichen Umfeld zur Arbeit beim SWR in seinen Texten und Äußerungen an Präsenz gewinnt, ist daher wahrscheinlich nicht nur aus einem persönlichen Interesse, sondern auch durch den Kontakt mit diesen Diskursen zu erklären.

⁶³ Nono, „*Altre possibilità del ascolto*“.

Anche Schönberg va studiato dalla luce della „diversità ebraica“. Sempre in Spagna ho trovato un testo anonimo, del XIV secolo; il *Sefer Yezirah*; conteneva la descrizione delle dieci sefirot divine. Leggere quel libro, considerarlo una componente del pensiero di Schönberg, mi ha aiutato a conoscere Schönberg. E, attraverso Schönberg, a pensare a idee musicali che nono siano solo tecniche, ma formazioni di apporti multiculturali. è la necessità questa che più mi preme, oggi.”⁶⁴

Auch Chaya Czernowins Schaffen ist durch ihre jüdische Herkunft weitreichend geprägt von der Auseinandersetzung mit dieser Thematik.⁶⁵ Klaus Lang wiederum entwickelt in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Religionen und rituellen Praktiken eine Art interreligiöser Ästhetik, voll von Bezügen auf Elemente der christlichen Mystik, des Zen-Buddhismus und der islamischen Mystik.⁶⁶ Die rituelle Wirkung der klangräumlichen Inszenierung von Chören als unsichtbaren, akustisch nicht ortbaren Stimmen, *chorischen acousmètres*, ist aus der Perspektive einer religiös geprägten Klangerfahrung erklärbar. Da Sakralbauten den Schall verteilen, ist angesichts ihrer Größe und der diffusen Reflexionen nicht klar erkennbar, woher eine Stimme kommt und ob es sich um eine Person oder einen ganzen Chor handelt. Der Eindruck des ortlos im Raum klingenden Gottesworts, als ein szenosphärischen Erlebnis des ganzkörperlichen Umhülltseins von einer *monumentalen* Klangsphäre⁶⁷, prägt als Teil unserer kulturell geprägten Hör-Raum-Erfahrung das Empfinden, das diese Stimm-Inszenierung hervorruft.⁶⁸

⁶⁴ ebd., S. 259. Darüber hinaus siehe auch: Geiger und Janke, *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*, S. 205

⁶⁵ Siehe hierzu: Maierhofer-Lischka, „(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czernowins *Prima ... ins Innere* als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma“.

⁶⁶ Siehe hierzu: Klaus Lang, *zuhörer hören zu / hirschhornknöpfe (lose aneinandergereihtes räuspern über musik)*. URL: https://klang.mur.at/?page_id=322 (besucht am 02.05.2020), Klaus Lang, *die illusionären planeten im nervensystem der barbe*. URL: https://klang.mur.at/?page_id=58 (besucht am 02.05.2020).

⁶⁷ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 221-223.

⁶⁸ Michel Chion (Chion, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, S. 198 f.) erklärt dieses Phänomen in Verbindung mit Stimmen von Geistern und Göttern im Film. Ähnliche Effekte werden im medialen Raum des Hörspiel benutzt, wobei Vito Pinto in seiner Studie zu Stimminszenierungen im Hörspiel zwar den Aspekt des Monströsen als Wirkung solcher Stimminszenierungen

Die jüdische Kabbalistik verlangt zur Anrufung Gottes beim Rezitieren der heiligen Schrift eine klare, reine Stimme – ein Klangideal, das die Körperlichkeit der menschlichen Stimme zurückstellt zugunsten eines überindividuellen Klangs, der eine Einheit aus Raum, Stimme und Sound erzeugen soll, „building the voices spatially into bone-vibrating prayer“, um so die Gemeinschaft von Akteuren, Raum und Publikum durch das Medium des Chors zu betonen. Laut Read entsteht im Theater mithilfe des Chors ein spiritueller *choros*, der „within the real space“ den „encompassing cosmos in song“ symbolisiert. Der Chor stellt also eine klingende Verbindung zwischen Mensch und Raum her, eine „human architecture that seemed to embody the city itself, singing the collective truths of the populace.“⁶⁹ Solch eine theatrale Qualität des Chorklangs exponiert sich auf den ersten Blick vor allem in Hör-Musiktheaterwerken, die in und für Kirchenräume geschaffen wurden.

In *Prometeo* erscheint der Klangtopos des klaren Vokalklangs nicht alleine im Chor, sondern auch in den Solostimmen. Sie singen vorwiegend in höheren Lagen ohne Vibrato und mit Betonung der Vokale vor den konsonantischen Sprachanteilen.⁷⁰ Obwohl das Konzerthaus Zürich keine sehr hallige Akustik besitzt, trat der Charakter der im Raum hallenden Stimmen dennoch deutlich hervor, denn er wird zusätzlich neben der physischen Raumdisposition durch die live-elektronische Klangbearbeitung verstärkt und wird damit Teil des *suono mobile*. Die Verräumlichung und Klanggestaltung der Stimmen begünstigt die Verschmelzung mit dem Instrumentalklang der Bläusersolisten, sodass sukzessive in der Wahrnehmung der Bezug zwischen Stimmklang und Stimmkörper zurücktritt – statt der Materialität und individuellen Klanglichkeit einzelner Stimmkörper tritt die Präsenz des Raum-Klang-Körpers als Ganzem hervor, der mich

nennt, aber nicht weiter auf Chions Thesen eingeht. (Vgl. Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Hörspiel, Theater und Film*, S. 52-60)

⁶⁹ Gray Read. *Modern Architecture in Theater: The Experiments of Art and Action*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, S. 26 f.

⁷⁰ In seinen Vorstudien im Studio erforschte Nono die räumlichen Qualitäten von Stimm- und Instrumentalklängen, was die Skizzen zu *Prometeo* ausführlich dokumentieren. Sie zeigen, dass er vor allem nach Klängen suchte, die die Idee eines klaren und räumlich delokalisierten Klangs sowohl von Stimmen als auch Instrumenten verwirklichten. Innerhalb dieses Klangideals interessierten ihn mikrotonale Klangfarben, die er mit der Melodik des jüdischen Liturgiegesangs assoziierte.

als Wahrnehmende besonders im Abschnitt *Hölderlin* in sich einschließt – Nono erzeugt also eine *verräumlichte vokale Intensität* am Schmelzpunkt von vokalklanglicher Intensität und vokalisiertem Klangraum, welcher mir eben durch die Entkörperung der verräumlichten Stimmen als Ausdruck des „encompassing cosmos in song“ erscheinen kann.⁷¹ Der performative Charakter dieses Hör-Raum-Rituals verweist auf den zugrundeliegende Arbeitsprozess: Nonos Beurteilungen der akustischen Experimente in seinen Skizzen zeigen seine Studien nicht so sehr als systematische Katalogisierung von Klangmaterial, sondern als Vorgang des Erkundens, wobei er sich bei der Auswahl vom unmittelbaren sinnlichen Eindruck leiten ließ, das ihn offenbar wiederholt überwältigte.⁷²

In der jüdischen Tradition des liturgischen Gesangs erhält jeder Buchstabe eine eigene spirituelle Bedeutung, die sich aus den heiligen Schriften ergibt.⁷³ Vor diesem Hintergrund kann ich Nonos Chorklang, die Zergliederung des Textes in einzelne Phonemen und Klangfarben, als eine transreligiöse Hörerfahrung wahrnehmen, die durch die Überlagerung meiner eigenen Erfahrungen aus der christlichen Tradition mit den teils fremdartig erscheinenden Chorklängen entsteht. Obwohl immer wieder Textfragmente zu erkennen sind, konkretisiert sich das Geschehen nicht zur Repräsentation einer erkennbaren Liturgie, sondern verweist mich in seiner Offenheit wiederum auf mich selbst: als was höre ich diese Stimmen? Die performative Spannung, die in der Uneindeutigkeit entsteht, hält das Geschehen zwischen theatraler und ritueller Bedeutung potenziell offen.⁷⁴ Die spirituellen Konnotationen, die sich in zahlreichen Beschreibungen von

⁷¹ In dieser Perspektive ist auch *das atmende klarsein* nicht nur als Werktitel ein literarisches Zitat, sondern gerade angesichts der darin umgesetzten Chor- und Klangraumästhetik als Chiffre für Nonos chorische Klanginszenierung von Bedeutung. (Zur Analyse von *das atmende klarsein* siehe: Elfriede Reissig, *das atmende klarsein: Text – Musik – Struktur*. Saarbrücken: Pfau, 2014)

⁷² Dies spricht aus seinen Notizen, wenn er etwa zu den akustischen Tests mit Klarinette, Tuba und Flöte im höchsten Register Kommentare wie „bellissimo questo!“ („Wie wunderbar!!“) anmerkt.

⁷³ Victoria Hanna. *Once upon a voice – Lecture Performance*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qcrKcxema-8> (besucht am 02. 05. 2020).

⁷⁴ Man muss dazu anmerken, dass Nono die genannten Vokaltechniken stark seinem kompositorischen Stil anpasste, sodass der Referenzcharakter dieser Elemente in der Wahrnehmung nur hervortreten kann, wenn dementsprechendes Wissen vorhanden ist. Auch in Klaus Langs *das brot des todes* werden einzelne Buchstaben des hebräischen Alphabets als mehr oder weniger unverständliche Klang-Chiffren rezitiert, was als akustischer Marker die formalen Abschnitte kennzeichnet. (Siehe: Maierhofer-Lischka, „Annäherung an Klaus Langs Musiktheater“)

Aufführungen des *Prometeo* finden, können also nicht alleine durch den Aufführungskontext einer Kirche, durch bestehende literarische Diskurse zum Werk sowie durch den kunstreligiösen Aspekt einer Aufführung als kollektivem Ritual erklärt werden, sondern werden auch durch die konkrete Stimminszenierung in der Komposition stimuliert.

In Klaus Langs szenisch-musikalischen Kirchenraum-Kompositionen taucht der klare Stimmklang dann auf, wenn den Gesangsstimmen liturgische Texte zugeordnet sind. In *der handschuh* ist dies ein Psalmzitat, das in Vokale zerlegt als Cantus Firmus das gesamte Stück durchzieht, während der Chor in *das brot des lebens und das brot des todes* (2014) der Chor die Struktur des Gesatmablaufs durch Zitate aus Palestrinas *Lamentationum Ieremiae Prophetae* markiert, sodass der charakteristische Klangeindruck der Palestrinaschen Vokalpolyphonie im Gegensatz zu den Geräuschflächen der Percussion heraussticht.⁷⁵ Anhand von meinen Eindrücken aus der Aufführung von *das brot des todes und das brot des lebens*, die 2014 für die Kremser Minoritenkirche entstand, lassen sich Elemente der Raum-Stimm-Dramaturgie Langs erläutern. Die Performance beginnt mit einem leisen Anschwellen des Schlagzeugklangs, aus dem sich langsam in einem Crossfade der Chorklang herausschält, während in den übrigen Abschnitten abseits der Palestrina-Momente auch der Chor Cluster und Glissandi ohne Text intoniert und damit klanglich zu einem zweiten Instrumentalensemble wird. Zentrales Moment in meiner Wahrnehmung war hier die Überblendung zwischen dem harmonischen Stimmklang und den Geräuschklingen der Percussion, die ich als Übergang zwischen zwei Wahrnehmungsweisen erlebte: eine des räumlich-atmosphärischen sich-Zerstreuens im spatialisierten Geräuschteppich, innerhalb derer es weder räumlich noch klanglich einen klaren Fokus für die Aufmerksamkeit gab. Auf der anderen Seite konzentrierte sich mit dem Chor die Wahrnehmung sowohl im Hören als auch Sehen auf einen lokal bestimmten Ort, und neben dem Stimmklang gewann auch das Sprache-Hören an Bedeutung. Das allmähliche Verdecken und Freigeben des Chors stellt für mich das am intensivsten erlebte Element der Hördramaturgie dar. In der Wahrnehmungsdynamik äußerte dies sich nicht so sehr in einer Bewegung des Kippens, sondern

⁷⁵ Vgl. zur Stimm- und Klangraumgestaltung: Maierhofer-Lischka, „Annäherung an Klaus Langs Musiktheater“

einem langsamen Fließen oder Ineinander-Überblenden, wobei sich je nach Länge der Übergänge auch der Eindruck eines Dazwischen, eines Schwebens ergab, der aus der Erwartung des neuen Klangzentrums entstand.⁷⁶ Auf der Ebene der multimodalen Raumwahrnehmung bewirkten diese Übergänge, beziehungsweise das Verweilen im Zwischenraum der Wahrnehmungen, dass auch der visuelle Raumeindruck scheinbar zum Schwingen gebracht, in Bewegung versetzt wurde. Langs Klangrauminszenierung erzeugt also besonders in diesen Übergangsmomenten gerade durch die klanglich-visuelle Reduktion und die musikalische Zeitdehnung einen Zustand der Immersion, der zu einer Sinneskonvergenz führt und die Präsenz meiner eigenen Sinneseindrücke stärker hervorhebt als den Repräsentationscharakter der Musik, der ich anhand der Palestrina-Zitate auch u. anderen, musikalischen, Hör-Weisen anregen könnte. Als ein salienter Ankerpunkt, der meine Wahrnehmung in diesen Übergängen beeinflusste, fungierte die Rauminstallation von Claudia Doderer. Sie bestand aus zwei Papiersegeln, die im Mittelschiff der Kirche quer über den Publikumsraum gespannt waren und von einzelnen Lichtspots erleuchtet wurden. Während der Performance beeindruckte mich die Dynamik dieser Installation: Besonders in den Transitionsmomenten erschien es, als würde sich die Lichtintensität und Lichtfarbe verändern, wobei – so erfuhr ich später – in Wirklichkeit keine Veränderung der Installation passierte. Dieses Sich-Wundern und Befragen der eigenen Wahrnehmung, das mir als ein wesentlicher Eindruck dieses Abends im Gedächtnis geblieben ist, stellt sich als ein Kernmoment für das Erleben installativer Musiktheateraufführungen ein, denn mit Felicia Rappe ist es der „Mangel an eindeutiger Codierung“, welcher ein intensiviertes Erleben der eigenen (körperlichen) Präsenz der Wahrnehmung hervorruft.⁷⁷ Und genau dieses Moment der sinnlichen Anschauung ist es, das mich dennoch – quasi über die Hintertür – gerade weil es Lang so intensiv zelebriert, zur Assoziation des Kunstreligiösen zurückführt, die (mit Blick auf seine Praxis als Kirchenmusiker) in Langs Musiktheater durchaus ein „reines“ Hören als Praxis quasi-mystischer Versenkung nahelegt:

⁷⁶ Ebd., S. 649.

⁷⁷ Rappe, *Gegenwartskunst und Oper. Beitrag zu einer Erfahrungsästhetik*, S. 100 f.



ABBILDUNG 3.8: Claudia Doderer, Rauminstallation zu *das brot des lebens und das brot des todes*

So wie man ein visuelles Objekt aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten kann und so wie die verschiedenen Schattenlängen der jeweiligen Tageszeiten den optischen Eindruck verändern, stelle ich das klangliche Material aus verschiedenen „Hörwinkeln“ dar. Es ergeben sich immer verschiedene zeitliche Verzerrungen des gleichen Klanges in Analogie zur räumlichen Verzerrung des Lichtes. Wie ein Forscher ein Objekt entdeckt finde ich als Komponist Klänge, versuche sie aber weder zu deuten noch sie zu benutzen, um mit ihrer Hilfe etwas auszusagen – ich mache sie einfach dem Hören zugänglich. Ich sehe Musik als die Darstellung von Klang, ein Musikstück als eine Entfaltungsmöglichkeit von Klang. Ich denke, nur wenn wir versuchen einfach das zu hören was klingt, kann sich das Wunder des Hörens ereignen.⁷⁸

Fazit: Chor als Mittel der Klangrauminszenierung

Die Konfrontation verschiedener klangräumlicher Charaktere – sowohl als Instrumental- bzw. Instrumental- und Vokalchöre als auch zwischen Chören und Soli – ist eine Strategie zur auditiven Inszenierung eines dramatischen Moments mithilfe von Mitteln des (instrumental-vokalen) Chortheaters. Ein wesentliches Moment für die kompositorische Gestaltung solcher Momente ist die Dichotomie zwischen der individuellen Stimme und der verräumlichten Stimme als Chor, wobei auch Instrumente die Funktion des Stimmchors übernehmen können. Wahrnehmungspotenziale solcher Stimminszenierungen umfassen einerseits die spirituellen Konnotationen des „reinen“ chorischen Stimmklangs im „monumentalen Raum“, die immersives oder im weiteren Sinne spirituell konnotierte Hörweisen stimulieren. Andererseits kann ein von Dissonanzen, viszeralen Stimmaktionen (Schreien) und klanglich-zeitlichen Brüchen geprägter (Chor-) Stimmraum die traumatischen oder konflikthaften Aspekte der Klanghandlung auf einer Ebene einer psychologischen und körperlichen Einfühlung vermitteln. Wesentlich für die Gestaltung von Hör-Musiktheaterwerken ist, dass dabei nicht nur Stimmen vokale Qualität und Intensität entfalten, sondern dass auch Instrumentalklänge als vokalisierte Elemente kompositorisch behandelt und als solche wahrgenommen werden können. Mit Giorgio Mastinù möchte ich diese Dissonanz zwischen dem Religiösen, dem Politischen, dem Psychologischen und dem Viszeralen in der Stimmgestaltung wiederum mit der Dichotomie zwischen Sakralraum und Theater verbinden, und damit als ein Teil einer übergeordneten Inszenierungsstrategie des Hör-Musiktheaters verdeutlichen: „Tempio e teatro insieme, macchina sonora, dimora arcaica dello spirito religioso che vi risiede.“⁷⁹ Damit entfaltet sich die vokale Klangraumgestaltung als ein Spannungsfeld zwischen Individuum und Chor, Mensch und Raum, Echo und Stimmkörper, wobei die kognitive Dissonanz zwischen diesen Potenzialen wiederum ein „tragisches“ Moment des szenischen Hörens ergeben kann.

⁷⁸ Klaus Lang, *der einfluß des menschen auf den mond: (hören und sehen)*. URL: https://klang.mur.at/?page_id=411 (besucht am 02. 05. 2020).

⁷⁹ Mastinù, „Prometeo, Proteo, Icaro“, S. 70.

3.4 Stimmen im Spiegel: Klangräumliche Inszenierungen von Stimme, Geschlecht und Psyche

In einer Inszenierung von Stimmen werden auch Diskurse zur geschlechtlichen Identität von Stimmen und Körpern im (Musik-)Theater relevant. Die aus deren Unsichtbarkeit entstehende scheinbare Körperlosigkeit von akusmatischen Stimmen⁸⁰ steht dabei im Spannungsfeld des klingenden Stimm-Körpers, da sich Stimmen und Körper voneinander nicht völlig trennen lassen: „Wir haben Stimme und sind zugleich Stimme.“⁸¹ Im Stimmklang drücken sich mit Mladen Dolar neben appellativen und ästhetischen Momenten auch psychologische Aspekte aus, die mit sozialen und geschlechtlichen Codes verbunden sind.⁸² Der Klang einer Stimme erzeugt ein akustisches Abbild eines *gendered body*⁸³ und geht gleichzeitig darüber hinaus.⁸⁴ Stimm-Inszenierungen im Hör-Musiktheater spielen also auch mit Hör-Erwartungen an das akustische Verhalten von solchen Stimm-Körpern.

Moss' Stimmeinsatz in *Prometheus* sprengt nicht nur die klanglichen Erwartungen an männliche und weibliche Stimmen, auch sein körperliches Verhalten bricht mit Verhaltensnormen. Der Eindruck seiner Performance lässt sich daher einerseits als ein Moment von *queerness* als durch-queren von Verhaltenscodes verstehen.⁸⁵ Im Gegensatz dazu behält die Stimme der Hauptfigur in *FAMA* ihre

⁸⁰ „The radio voice is devoid of the body – disembodied, fragmented, immaterial, ethereal, psychic, without ground... caught in transmission, of loose threads and chuckles, the radio voice is erotic, granular, and strangely proximate: it speaks to strangers by locating itself in their private spaces. The radio voice moves beyond a single room: it is profoundly displaced, a stranger to its elf without location, for it dissipates into its own chamber, echoing and trailing without response.“ (LaBelle, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, S. 140)

⁸¹ Kolesch, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, S. 23.

⁸² Dolar, *A Voice and Nothing More*, S. 4.

⁸³ Siehe: Judith Butler. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990, Miriam Dreysse. „Die stimmliche Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlechteridentitäten auf der Bühne“. In: *Forum modernes Theater: Stimmen, Klänge, Töne: Synergien im szenischen Spiel*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Bd. 30. Tübingen: Narr, 2002, S. 81–92

⁸⁴ Dolar, *A Voice and Nothing More*, S. 5f.

⁸⁵ Freya Jarman-Ivens. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

geschlechtliche Konnotation, die durch die klanglich-räumliche und performative Inszenierung noch hervorgehoben wird. Der Wechsel zwischen übersteigertem Sprechen und Aphasie (Sprachverlust), der in den Szenen III und VI zum Ausdruck kommt, gilt in der Psychologie als Merkmal einer posttraumatischen Belastungsstörung. Sigmund Freud, der mit seinen Studien den Grundstein der Psychoanalyse legte, war der Erste, der dieses Phänomen wissenschaftlich beschrieb und es zunächst vor allem an Frauen feststellte.⁸⁶ Die Betroffenen waren vielfach gezwungen, ihre Probleme zu verbergen, denn die Diagnose psychischer Krankheit bedeutete Stigmatisierung, Isolation und Internierung in Spitälern, in denen die Unmöglichkeit von räumlichem Rückzug, die Allgegenwärtigkeit der Anwesenheit vieler Menschen eine zusätzliche Belastung bedeuteten.⁸⁷

Es ist nicht so sehr der Text, sondern vor Allem Furrers Stimmklanginszenierung, die mich in einer Aufführung in den Zustand einer traumatisierten Person hineinversetzt. Aus der Disposition eines vokalisierten und vokalkörperlichen Wahrnehmens, wie sie durch Furrers Kompositionsweise entstehen kann, nehme ich die Klanghandlung auf viszerale Weise wahr und erlebe die vokalinstrumentale Gestaltung als Ausdruck von Symptomen der Sprachstörung, der Raumwahrnehmung und des Sozialverhaltens, die ich im performativen Mitvollzug am eigenen Körper erleben kann. Die Szenen I und III beschreiben durch musikalisch-textliche Loops, welche die lineare Zeit der Handlung durchbrechen, die Rückkehr belastender Erinnerungen, und die Bedrängnis der *Persona* wird im geballten Orchesterklang spürbar, der die Chorstimmen wie auch die Sprechstimme umschließt und räumlich konzentriert als eine „Klangwand“ auftritt, die auch

⁸⁶ Was Freud als Ausdruck einer „hysterischen“ Persönlichkeitsstörung beschrieb, wird inzwischen mit dem Begriff der posttraumatischen Belastungsstörung bezeichnet. Medizingeschichtlich ist Hysterie ein Begriff, der lange Zeit – gerade zur Entstehungszeit von Schnitzlers Text – weiblich konnotiert war, da die von Freud studierten psychischen Störungen gehäuft bei Frauen als Symptome verdrängter Erfahrungen sexuellen Missbrauchs auftraten. (Sigmund Freud. „Zur Ätiologie der Hysterie“. In: *Sigmund Freud. Studienausgabe in 10 Bänden*. Bd. 6. Frankfurt: Fischer, 1975 (1896)) Ähnliches Verhalten beobachtete Freud aber ebenso an Männern als Folge belastender Erlebnisse, beispielsweise als Soldaten im Krieg. Zur Rezeption von Freuds Thesen siehe: Hans Morschitzky. *Angststörungen: Diagnostik, Konzepte, Therapie, Selbsthilfe*. Wien: Springer, 2002, S. 106-108, Silvia Kronberger. *Die unerhörten Töchter*. Wien: StudienVerlag, 2002.

⁸⁷ Monika Ankele. „Am Ort des Anderen. Raumaneignungen von Frauen in Psychiatrien um 1900“. In: *Medikale Räume. Zur Interdependenz von Raum, Körper, Krankheit und Gesundheit*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 43–63, S. 46.

das Publikum wortwörtlich konfrontiert und dabei die Stimmen beinahe auslöscht.⁸⁸ Sprachlich-stimmliche Elemente sind nur als Stimmengewirr des Chors und in den gebrochenen, gegen das Orchester angeschrien Textkaskaden vorhanden. Dem Verlust der Mitteilungsfähigkeit entspricht in der psychiatrischen Praxis die Entmündigung der Patientinnen, die strenger Kontrolle und Observation unterliegen.⁸⁹ Während sich Patientinnen in der Psychiatrie zu Freuds und Schnitzlers Zeit eigenständige Strategien der aktiven äußeren Rauman eignung erarbeiten konnten, um sich, um mit Roland Barthes zu sprechen, Handlungsräume als „proxemische Orte“⁹⁰ zu erobern,⁹¹ gestaltet Furrer solche Handlungsräume für die Stimme in *FAMA* nur als innere Räume, als Rückzug in eine utopische Gegenwelt, in denen das Ich – die Stimme Elses – schweigt (Szenen IV, V, VI).⁹² Er komponiert diesen proxemischen Ort als luftige, flüssige Klangräume, in denen Chor und Instrumente harmonische Klangflächen entfalten. Die Performer*innen bewegen sich singend und spielend im Raum und entfalten damit eine eigene Handlungsmacht der akustischen Rauman eignung. Dieser klangliche Topos des Proxemischen entspricht dem „utopischem Raum“ bei Luigi Nono und Klaus Lang, beziehungsweise der räumlichen Charakteristik des „Wanderklangs“ bei Adriana Hölszky: „eine besondere Fremde, die der Klang und auch der einzelne Hörer am eigenen Leib auszuhalten haben. Immer neu fremd, und dennoch nicht heimatlos zu sein, immer zu Hause, und dennoch permanent in Bewegung, auf Wanderschaft zu sein.“⁹³

⁸⁸ „...dass am Anfang das Ensemble diese Stimme zudeckt, dass die Stimme sich nur mit Mühe dieser Gewalt entgegenstemmt...“ (Furrer, „Komponieren mit Sprache und Räumen“, S. 74)

⁸⁹ Ankele, „Am Ort des Anderen. Rauman eignungen von Frauen in Psychiatrien um 1900“, hier: S. 45.

⁹⁰ Roland Barthes. *Wie zusammen leben. Simulation alltäglicher Orte im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 2007, S. 187.

⁹¹ Ankele, „Am Ort des Anderen. Rauman eignungen von Frauen in Psychiatrien um 1900“, S. 50-60.

⁹² Auf der Ebene sichtbarer Handlungen entspricht der Rückzug nach innen dem Schließen der Augen – eine Geste, die nicht nur als Rückzug, sondern auch als Geste des intensivierten Zuhörens gedeutet werden kann. Muss sich Else also ins Innere zurückziehen, um als Hörfigur der dramaturgischen Idee eines Hörtheaters gerecht zu werden?

⁹³ Drechsler, *Die „absurde Farce“ bei Beckett, Pinter und Ionesco: Vor- und Überleben einer Gattung*, S. 185-186. Siehe Nbsp. 3.4

Im Gegensatz zum textlastigen Stimmpart steht in den Chorpartien der Szene IV ein reiner, am Instrumentalen orientierter Stimmklang im Vordergrund. Während der Klangraum in Szene IV und V nur partiell in Bewegung gebracht wird, findet in Szene VII, die als musikalisches Mobile komponiert ist, eine völlige Veräumlichung von Chor und Orchester statt.⁹⁴ Die Musiker*innen improvisieren mit musikalischen Zellen und bewegen sich dabei frei um das Publikum herum. Das Aufgeben von komponierten Strukturen, von Text und einer fixen Raumanordnung ist ein ambivalentes klanglich-räumliches Symbol: einerseits als Realisierung einer totalen Utopie, die sich in den vorangehenden Szenen nur andeutete, andererseits als endgültige Auflösung der Stimme Elses als musikalisch-dramatischem Subjekt. Aus einer psychoanalytisch geprägten Sichtweise auf die Stimme als *gender performance* vermittelt sich mir hier das Überschrieben-Werden der weiblichen Stimme durch den *acousmètre* des allmächtigen Raumklangs, eine Darstellungsweise, die Kaja Silverman als charakteristisch für das „dominante narrative“ (und hier wäre zu ergänzen: männlich dominierte) Kino darstellt.⁹⁵ Während Else bei Schnitzler Veronal nimmt und sich damit offensichtlich für den Tod entscheidet, lässt Furrers Textauswahl und die Klanginszenierung das Ende zwar augenscheinlich offen, jedoch legen die genannten Mittel der Klanginszenierung ebenfalls solch eine Deutung nahe.⁹⁶

Als klangliches Symbol für tragische oder im Allgemeinen dramatische Vorgänge, die auch im Sounddesign von Filmsoundtracks und Hörspielen in der populären Hörkultur präsent sind, gelten die hochfrequenten Charakteristika der weiblichen Stimme, von Schreien bis hin zu Singen und Sprechen in hoher Tonlage, da sie auf akustische Weise eine Art Ausnahmezustand wachrufen. Auch die Betonung des Körperlichen in der Außen- und Selbstwahrnehmung von Frauen

⁹⁴ Beim Mobile handelt es sich um eine Kompositionsweise der offenen Form, wobei die Ausführenden aus kleinen Elementen den musikalischen Ablauf frei gestalten können – eine Technik, die Furrers Lehrer Roman Haubenstock-Ramati einführte. (Kunkel, „Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“, hier: S. 97-104)

⁹⁵ Silverman, „Die weibliche Stimme ent-körpern“, S. 72. Zur musikalisch-psychologischen Deutung des Schnitzlerschen Textes bei Furrer siehe auch: Alexandra Tacke. *Schnitzlers "Fräulein Else" und die Nackte Wahrheit: Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen*. Köln: Böhlau, 2017, S. 135 f.

⁹⁶ Die Lesart Daniel Enders konzentriert sich ebenso auf das psychoanalytische Moment des Schnitzlerschen Textes, der Autor geht aber nicht auf Genderaspekte ein: Ender, *Metamorphosen des Klangs. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, S. 189-192

ist ein gesellschaftlicher Topos, der durch die Textauswahl in *FAMA* wie auch in der Betonung des Stimmkörperlichen in der Komposition stark aufscheint. Während Männern außerdem zugestanden wurde, sich emotional und verbal expressiv zu äußern, kennzeichnete sich die soziale Rollenzuschreibung der Frauen lange Zeit durch Zurückhaltung im Sprechen und emotionalem Ausdruck. Das Aufstauen von Emotionen ohne Möglichkeit, sich zu äußern, führt auf lange Sicht zu psychischen Störungen, da kein Triebausgleich zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein stattfinden kann. Die Darstellung dieser Dichotomie lässt sich am Beispiel der Stimmklanginszenierung im Vergleich von Heiner Goebbels' *Prometheus* und Furrers *FAMA* zeigen. Psychoanalytisch gesehen kann in *Die Befreiung des Prometheus* im Dialog zwischen der körperlichen Stimmaktion von David Moss und dem Synthesizerklang ein Triebausgleich zwischen zwei widerstreitenden Kräften stattfinden. Dieser Ausgleich ist in *FAMA* nicht möglich, weil Stimme und Instrumente durch die Ver-Stimmlichung des Ensembles in einem gemeinsamen Klangraum eingebunden sind. Die Auflösung der angestauten Energie findet erst in der Auslöschung der Stimme, als Auslöschung des Ich, in Szene VII, und in klanglich-räumlicher Hinsicht in der Auflösung und Verteilung des Orchesterklangs im gesamten Aufführungsraum ihren Vollzug. In dieser Sicht repräsentiert also der (orchestrale) Klangraum das Es, das Unterbewusste der Hauptfigur, das sich wortlos in Form von klanglichen Energien ausdrückt:

As Else's voice rises, tensely, the orchestra bursts into manic life: cacophony, cut through by long, clear metallic lines, replicated by the voice. [...] High, clear notes, flutes and clarinets feeling the way, hesitating, interrupted by sudden flashes of percussion. Sounds come from all directions, often out of sight, often distorted. Else's voice sometimes seems to materialize in the air.⁹⁷

Männerrollen dagegen erscheinen in Furrers Musiktheatern vorwiegend als Sprechrollen, stumme Rollen (wie in *Invocation*) oder mit sehr reduzierter Klangcharakteristik,⁹⁸ jedoch entfaltet sich deren Rolle als Gegenüber der Frauengestalten durch die Kraft des ganzen Orchesters, weil es der *Klangraum* ist, an welchem

⁹⁷ Anne Ozorio. *Beat Furrer FAMA – Hörtheater reaches London*. URL: http://www.operatoday.com/content/2016/11/beat_furrer_fam.php (besucht am 22.01.2020).

sich die Frauenstimmen in Furrers Musiktheatern abarbeiten – wie im Film erhält also die männliche Stimme durch die Macht des *acousmètre* einen größeren Handlungsspielraum als die Frauenstimme, welche an die Korporealität und Materialität des Stimmlichen gebunden bleibt.⁹⁹ Der Versuch der weiblichen Stimme, sich auch zu vergrößern, zu *akusmetrisieren* – angedeutet in der Szene V, in der die Sprecherin mit einem Megaphon durch die Publikumsreihen geht und dadurch ihre Stimme verfremdet und räumlich projiziert erklingt –, scheitert. Daraus lässt sich ableiten, dass Furrers akustische Inszenierung von (seelischer) Tragik auf klangliche Topoi zurückgreift, die mit Gender-Rollen verbunden sind. Auch wenn der Komponist selbst betont, es sei sein Anliegen, in seinen szenischen Werken eine abstrahierte Figurendarstellung zu schaffen die von persönlichen Schicksalen und Geschlechterrollen Abstand nehme,¹⁰⁰ sind es genderspezifische Muster, die die musikalische Gestaltung und deren Wahrnehmung beeinflussen und dafür sorgen, dass ich die Hauptfigur in *FAMA* implizit als weibliche Figur höre und klassifiziere.

Flöte als Stimm-Körper-Double

Auch die Verbindung der Stimme mit der (Bass-)Flöte als instrumentales Double unterstützt diese Konnotation. Die Flöte gilt kulturgeschichtlich einerseits als Instrument des Pan und war in der Antike mit der Konnotation des Ausschweifenden verbunden, wurde dann aber – auch mit Bezug auf die weiblichen Begleiterinnen des Pan – als weibliches Instrument klassifiziert, dessen naturhafter Charakter in das dualistische Schema von geschlechtsspezifischen Zuschreibungen passte, wobei die Frau als „Naturwesen“ im Gegensatz zum rationalen und beherrschenden Mann dargestellt wurde.¹⁰¹ Nicht nur in der Szene III, sondern auch in weiteren Szenen, wo die Innenperspektive der Hauptfigur im Text hervortritt, hat die Flöte eine tragende Rolle. Ihr Klang liegt nicht nur von seinem

⁹⁸ Vgl. Patrick Müller, *Augenblickshafte Korrespondenzen: Wege zwischen Musik und Philosophie bei Beat Furrer und Isabel Mundry*, in: Demuth und Hiekel, *Hören und Denken: Neue Musik und Philosophie*, S. 137-151, hier: S.142 f.

⁹⁹ Silverman, „Die weibliche Stimme ent-körpern“, S. 75.

¹⁰⁰ Margarethe Maierhofer-Lischka. „„Das Andere zum Erscheinen zu bringen.“ Margarethe Maierhofer-Lischka im Interview mit Beat Furrer“. In: *GRAZkunst Magazin* (2018), S. 6–11.

akustischen Spektrum her in der Nähe der weiblichen Sprechstimme, sondern wird auch kompositorisch durch Spieltechniken wie das Sprechen und Singen in die Flöte hinein, das Spiel mit extra viel Luft oder Atmen mit hohem Druck direkt ins Rohr zum akustischen Echo oder Spiegelbild der Stimme ausgestaltet. Der dramaturgische Höhepunkt in der Beziehung zwischen Flöte und Stimme kommt in der Szene VI (Else vor dem Spiegel) zum Ausdruck. In Schnitzlers Text entspricht dieser Moment Elses Traum vor dem Spiegel, in dem sie sich selbst fremd gegenübersteht und die Entscheidung zu einem möglichen Selbstmord trifft. Dieser Moment wird auf drei Ebenen inszeniert: im Text kommt die Spaltung zwischen Stimmklang und Sprache explizit zum Ausdruck („Bin ich es, die da spricht?“). Indem Furrer Schnitzlers Text weiter fragmentiert und jegliche Namen und Hinweise auf weitere Figuren (Elses Eltern, Dorsday) tilgt, spitzt er die psychologische Struktur des Textes weiter zu. Auch der Name Elses wird vermieden, sodass durch die Nicht-Nennung des Subjekts, der Hauptfigur, eine Spaltung zwischen der sichtbaren Präsenz der Schauspielerin, ihrer Stimme und der dargestellten *Persona(e)* erzeugt wird. Ist es Else, Fama oder jemand anders, der spricht, der sichtbar ist? Auch der Stimmgebrauch wechselt vom fieberhaften Sprechexzess der vorangegangenen Szenen hin zu einem tastenden Gebrauch einzelner Worte, Silben, Laute in verschiedenen Registern und Stimmlagen – ein Sprechen, das seiner selbst, seiner sprachlichen, geschlechtlichen und kulturellen Identität nicht mehr sicher ist.

The syntax isn't conversation, it doesn't communicate. It's an internal monologue, free associating, random thoughts from which we might, or might not, deduce who Else is. Perhaps Else herself is still figuring things out, asking questions, deducing, unsure. The ensemble reveals little: barely audible clicks and brushing sounds, as if the players themselves were listening and watching.¹⁰²

¹⁰¹ Die Diskussion um geschlechterspezifische Zuschreibungen und deren Auswirkungen im sozialen und künstlerischen Bereich ist seit Langem zentrales Thema der Geschlechterforschung. Als Einblick in diese Diskussion sei verwiesen auf: Corinna Onnen und Susanne Rode-Breymann, Hrsg. *Zum Selbstverständnis der Gender Studies II: Technik - Raum - Bildung*. Opladen: Barbara Budrich, 2018, S. 67 f. Christa Brüstle. „Gender“. In: *Lexikon Neue Musik*. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz. Stuttgart / Kassel: Metzler, 2016, S. 245–247, Günther Massenkeil, Hrsg. *Sachlexikon Musik*. Stuttgart: Metzler, 1998, S. 343

¹⁰² Ozorio, *Beat Furrer FAMA – Hörtheater reaches London*.

Die flüsternd wiederholte Formel „wie seltsam meine Stimme klingt“ begleiten fragmentierte Sprachlaute, Stimm-Versuche eines Stimm-Ichs, das sich seiner nicht sicher ist. Klaus Jungheinrich beschreibt diese Art des musikalischen Sprechens in *FAMA* als ein „Sprechen am Rande der Sprachlosigkeit“, als „ein fragmentiertes Stammeln, ein verwundetes Hecheln, eine akustische Störanfälligkeit.“¹⁰³ Die vokale Intensität des Instrumentalklangs sorgt dafür, dass die Wahrnehmung des Geschehens trotz des Sprachverlusts auf Stimmliches konzentriert bleibt. Das Duo von stimmhafter Flöte und beinahe sprachloser Stimme wird mit hin aus einer psychologischen Stimm-Wahrnehmung als Dissoziationsmoment aufgefasst. Klanglich tritt der verunsicherten Stimme nun die stimmhafte Flöte als eigene Figur entgegen, die mit Atemgeräuschen und einer reichen Palette an Resonanzen die vokale Intensität, die zuvor der Stimme eigen war, übernimmt und in eine klanglich-vokalisierte Intensität überführt. Die Entfremdung Elses von ihrem (Stimm-)Körper und ihrem Selbst wird dabei auch bildlich durch die Gegenüberstellung von Sprecherin und der Kontrabassflöte, die als ein ins Riesige vergrößerte Stimm-Klangskulptur im Bühnenraum erscheint, inszeniert:

Then, at first quietly, the sound of a contrabass flute takes over where Else's words end. [...] This contrabass flute interlude is a magnificent coup de théâtre. The whole orchestra screams in response, then falls quiet as the contrabass flute, played by Eva Furrer, continued unchallenged, like a strange dancer, moving and singing with grave but bizarre beauty.¹⁰⁴

Mit Mladen Dolar lässt sich die Wirkung dieser Szene folgendermaßen beschreiben:

To hear oneself speak—or, simply, just to hear oneself — can be seen as an elementary formula of narcissism that is needed to produce the minimal form of a self. In his younger days, Lacan spent a great deal of time meditating over another elementary narcissistic device, the mirror. The mirror was to fulfill the same function: to provide the minimal

¹⁰³ Hans-Klaus Jungheinrich. „Nah dem Rauschen: zur Erscheinungsweise der Furrer'schen Musik“. In: *Stimmen im Raum: der Komponist Beat Furrer. Symposium, 18. September 2010, Alte Oper Frankfurt am Main*. Hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich. Schott, 2011, S. 42–48, hier: S. 45.

¹⁰⁴ Ozorio, *Beat Furrer FAMA – Hörtheater reaches London*.

support needed to produce self-recognition, the imaginary completion offered to the multiple body, along with the imaginary blinding it entails, the recognition which is intrinsically a miscognition, the constitution of an “I” which in the same gesture offers a matrix of relationships to one’s equals, the ambivalent source of love and aggression—all the well-known panoply of the notorious mirror stage. Lacan was later to isolate the gaze and the voice as the two paramount embodiments of *objet petit a*, but his early theory has given an unquestionable privilege to the gaze as the paradigmatic instance of the Imaginary, elevating it into a model. Yet the voice can be seen as in some sense even more striking and more elementary: if the voice is the first manifestation of life, is not hearing oneself, and recognizing one’s own voice, thus an experience that precedes self-recognition in a mirror?¹⁰⁵

Während dieser Prozess im Laufe der vorigen Szenen nur akustisch wahrnehmbar war, bringt die bildliche Darstellung der Stimme als instrumentalem Objekt – die Flöte wird, um mit Lacan zu sprechen, gleichermaßen zum *objet a*) – beide Elemente, die Stimme und den Blick, szenisch zusammen. Das Stimm-Flöten-Double in *FAMA* inszeniert damit eine ähnliche Situation wie die Stimme in Samuel Becketts *Not I*, wo durch die visuelle Konzentration auf den sprechenden Mund ebenfalls Stimme und Ich als voneinander getrennt erfahren werden. Die Gestaltung der „sprechenden“ Flöte als musikalischem Double einer tragischen Frauengestalt nimmt in Furrers Musiktheaterschaffen sowohl in *Begehren*, *invocation* als auch in *FAMA* eine prominente Rolle ein. Sie ist mithin ein szenisch-musikalischer Topos, der das *gendered ear* der Wahrnehmung aktiviert und den Raum-Klang-Körper von *FAMA* als *gendered body* charakterisiert.

¹⁰⁵ Dolar, *A Voice and Nothing More*, S. 39.

Kapitel 4

Zwischen Sprecharie und Sprach-Klang-Theater: Akustische Narrativität in musikalischen Hörinszenierungen

Stimmen auf der Bühne sind nicht alleine Klang-Körper und *dramatis personae*, die physische und klanglich etwas darstellen. Sobald eine Stimme anhebt zu sprechen, kommt die Frage nach Narrativität ins Spiel: wer, was und wie wird erzählt? Das Spielen mit Stimmlichkeit und Sprache im Zwischenbereich von instrumentalem Klang und menschlicher Stimme erweitert auch den Spielraum narrativen Potenzials auf Bereiche, die jenseits eines konkret auf der Bühne gesprochenen oder gesungenen Texts liegen. Im Folgenden möchte ich untersuchen, auf welche Weise das Potenzial für eine narrative Wahrnehmung oder ein narratives Hören im Hör-Musiktheater hergestellt wird. Strategien zur Erzeugung von Narrativität finden sich nicht nur auf der Ebene des Komponierens im Umgang mit Text und Klang, sondern auch als Teil der Inszenierungsstrategie rund um die Gestaltung von Aufführungen, sind also Bestandteile dramaturgischen Handelns.

Zum Einen entfaltet sich narratives Potenzial in der akustischen Gestaltung von Sprache bzw. Sprechstimme und Klang, und die semantische Aufladung von Klängen durch Text stimuliert Hörweisen, die weg von musikalischen Hörweisen hin zu anderen Wahrnehmungsweisen führen können. Mit Blick auf die Deutung von *FAMA* als Literaturvertonung möchte ich eingangs die Frage stellen, welche analytischen Perspektiven die Narrativitätsforschung zur Anwendung auf das Text-Musik-Verhältnis im Hör-Musiktheater bietet. Anhand von Beat Furrers

kompositorischem Umgang mit dem Text in *FAMA* lassen sich Verfahren zeigen, wie sich Gestaltungs- und Sinngabungsprozesse zwischen Text und Klang jenseits einer linearen Narrative im Hör-Musiktheater ausprägen. Wie narratives Wahrnehmen entstehen kann, wenn Text oder Sprache lediglich angedeutet werden oder vielleicht gar nicht wahrnehmbar sind, lässt sich anhand von Beispielen aus Luigi Nonos und Adriana Hölskys Werken nachvollziehen. Der Einbezug von Texten, die jenseits des konkreten Erlebnishorizontes einer Aufführung als Para-Texte in die Wahrnehmung und Sinngabe eines Hörenden einfließen, öffnet den Blickwinkel dieses Kapitels vom Bereich des Kompositorischen hin zu dramaturgischen Strategien. Sowohl Werktitel als auch Werkbeschreibungen sowie weitere Impulstexte, die bei Aufführungen beigegeben werden, können ein erweitertes kontextbezogenes Wahrnehmen stimulieren und neben einer Deutung des Geschehens aus dem Ereignis heraus auch den Einbezug von Sinnebenen fördern, die aus dem Bezug zu anderen, inhaltlich verwandten Werken oder Texten entstehen. Den Prozess des Hineinhörens in ein Werk bzw. eine Aufführung aus solch einer kontextbezogenen Perspektive möchte ich anhand von Beat Furrers Schaffen zeigen. Zum Abschluss soll in einem Ausblick anhand eines konkreten literarisch-musikalisch-theatralen Beispiels aus der Rezeption des Prometheus-Stoffes gezeigt werden, wie sich werk- und genreübergreifend klanglich-narrative Topoi ausprägen, die wiederum die Wahrnehmung und Deutung eines konkreten Aufführungserlebnisses beeinflussen können.

4.1 Wahrnehmung entlang des Texts

Während zahlreiche Hör-Musiktheaterwerke sich durch eine starke Zurücknahme bis hin zu einem völligen Verweigern von Sprache und Text auszeichnen, ist *FAMA* durch den Kontrast zwischen textreichen und textlosen Passagen, insgesamt aber durch einen starken Stimmfokus gekennzeichnet. Neben der körperlichen Intensität von Stimmen und stimmhaften Klängen eröffnet das Vorhandensein von Text bzw. Sprache daher ein textgeleitetes *narratives Hören* als eine mögliche Hör-Haltung. Im Gegensatz zur Intention des Komponisten legt Lydia Haider in ihrer Rezension von *FAMA* als „musikalische Konfiguration von Arthur

¹ Lydia Haider. *FAMA. Eine musikalische Konfiguration von Arthur Schnitzlers Fräulein Else*. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=9773> (besucht am 03.05.2020).

Schnitzlers *Fräulein Else*“¹ nahe, dass dieses Werk Potenziale für ein hörspielhaftes „Hören entlang des Texts“ enthält. Solch ein stimm- und textbezogenes Hören ist auch eine der charakteristischen Hörweisen des Radio-Hörens, wobei Rudolf Arnheim den Doppelcharakter von Sprache als Wort und Klang betont: „Es ist für manche zunächst schwer zu begreifen, dass im Kunstwerk der Klang des Wortes wichtiger, weil elementarer, sein soll als die Wortbedeutung. Und doch ist es so. Im Hörspiel, noch viel stärker als auf der Sprechbühne, erscheint das Wort zunächst als Tönen, als Ausdruck [...]. Die Trennung zwischen Geräusch und Wort geschieht erst auf einer höheren Ebene.“² In solch einer Wahrnehmungsweise steht die Stimme als inhaltliches Zentrum im Dialog mit der Klangumgebung, welche durch den Text affektiv oder semantisch konkretisiert wird oder darüber hinausgehend eigene Schwerpunkte setzt. Haiders Beschreibung deutet an, dass die klangliche Inszenierung der Stimme in *FAMA* trotz der Diskontinuitäten und Unterbrechungen des Textes das narrative Potenzial aufrechterhalten kann:

Dass der zentrale Erzählstoff FAMAs eine musikalische Konfiguration von Schnitzlers *Fräulein Else* ist, erschließt sich dem Publikum relativ spät: Erst in der dritten Szene des achtteiligen Hörtheaters wird der Name Else genannt, ausschnitthaft und annähernd chronologisch wird der bereits vielfach dramatisierte und verfilmte innere Monolog übernommen. [...] Das gesamte Stück über dominieren dissonante Klänge, die eine bedrohliche, angespannte und fast alarmierende Stimmung erzeugen. Zentrale Motive sind immer wiederkehrende fallende, in tiefe Klavierakkorde mündende Linien, Zittern imitierende Streicher, crescendierte gezogene Töne und stechend hohe und wie von Maschinen erzeugte Impulse.

Mit einem beschwörenden und nervös-hektischen Redeschwall kommt dann die dritte Szene textlich mitten im Geschehen *Fräulein Elses* an. Der partiell im Schreistil realisierte Vortrag, worin in durativ-iterativen Kreisbewegungen das von Stottern und Stocken geprägte Textzenario von ruhigen, aber nicht auf Positives verweisenden Parts, unterbrochen wird, mündet in eine klangliche Gegenwelt: *Elses* Hoffnung auf einen positiven Ausgang. Der Sprechvortrag im fünften

² Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst*, S. 22.

Teil wird durch ein Megaphon und dem Effekt von unterschiedlichen räumlichen Positionen zur surrealen Berichterstattung aus der Ferne, die instrumentale Begleitung verhält sich - wie auch bisher - programmatisch zum Text und erzeugt mittels hoher Töne, Sekunden und dem wiederkehrenden fallenden Motiv ein Flimmern im Hintergrund, das das Ferne-Empfinden noch verstärkt.³

Aber kann dieses Potenzial auch in Werken zum Tragen kommen, die weitaus weniger oder vielleicht gar keine verständlichen Sprachelemente enthalten? Betrachtet man die Textebene von Musiktheaterwerken für sich, dann lässt sich ein Libretto selbstverständlich aus literaturwissenschaftlicher Sicht auf seine narrativen Strukturen hin untersuchen – ein Vorgehen, das nicht nur in der Theaterwissenschaft zur Dramenanalyse, sondern auch in der Musikwissenschaft zur Analyse von Opern bzw. Musiktheater verbreitet ist.⁴ Aus einer performativen Perspektive heraus muss man jedoch fragen, inwieweit solche Textstrukturen im Klang wirklich wahrnehmbar werden, und inwieweit weitere sinnliche Aspekte, wie zum Beispiel die Präsenz des Performers als „Erzählender“, auf die Bedeutungsgebung einwirken.⁵ Die Musikwissenschaft hat bisher keine „übergeordnete Theorie oder zumindest eine einheitliche Idee einer narratologischen Interpretation“ hervorgebracht,⁶ da umstritten ist, ob Musik aus sich heraus narratives Potenzial entfalten kann oder dazu die Verbindung mit anderen Medien

³ Haider, *FAMA. Eine musikalische Konfiguration von Arthur Schnitzlers Fräulein Else*.

⁴ Eine Vielzahl bestehender Analysen stützt sich auf solch einen literaturwissenschaftlich-hermeneutischen Ansatz, wobei die Musik vor dem Hintergrund der philosophischen und semantischen Inhalte des Textes gedeutet wird. (Hierzu siehe: Claudia Mast, *Io, Prometeo*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2008 sowie: Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*) Auch wenn Carola Nielinger-Vakil neben den Texten auch den historisch-gesellschaftlichen Kontext von Nonos Schaffen einbezieht, entspricht ihre Deutung des *Prometeo* im weiteren Sinne einer literaturwissenschaftlich-hermeneutisch orientierten Perspektive. (Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*)

⁵ John Rink. „Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator“. In: *Rethinking music*. Hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1999, S. 217–238.

⁶ Birgit Lodes (Birgit Lodes. „Musik und Narrativität“. In: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*. Hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 367–382, S. 371) bezieht sich in ihrer Einschätzung auf die Arbeit von Fred Maus. (Fred Everett Maus. „Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997), S. 293–303)

(Text, Bilder) benötigt. Da Musik als Bestandteil von Musiktheater eingebettet ist in einen heterogenen medialen Kontext, ließe sich die Narrativität von Musiktheaterkompositionen aus dem Blickwinkel der transmedialen Erzähltheorie deuten, die Mechanismen von Wahrnehmung (wie etwa das *perceptual framing*) in Bezug auf verschiedene Medien als Grundlage narrativer Strukturen fasst.⁷ Diese Abgrenzung von einem vorwiegend literarischen Narrativitätsbegriff betont Carolyn Abbate, wenn sie das Hören im Opernkontext als „hearing a gesture of narration“ bezeichnet, und Nicola Gess spricht mit Theodor Adorno als „Erzählen ohne Erzähltes“.⁸

Theater- und Musiktheaterwerke bieten als multimodale Ereignisse Ansatzpunkte für eine Analyse aus Sicht einer inter- bzw. transmedialen Erzähltheorie, wobei je nach Werk und Kontext das narrative Potenzial verschiedener Medien in den Vordergrund rücken kann – Text, Klang, Raumgeschehen, Bilder, etc. Ich möchte im Folgenden beim Beispiel *FAMA* bleiben und einige dieser Aspekte näher beleuchten. Anhand der Textgestaltung in *FAMA* sollen narrative Strukturen zwischen Text und (Raum-) Komposition aus einer interdisziplinären Perspektive untersucht werden, die literaturwissenschaftliche Ansätze mit Aspekten der Wahrnehmungsdramaturgie verbindet. Ausgehend von textimmanenten Formen von Narrativität wird der Blickwinkel erweitert auf intertextuelle Formen der Narrativität, wobei ein einzelnes Werk ein Bestandteil eines Netzes oder

⁷ In der Narrativitätstheorie existieren verschiedene Zugänge zum Begriff des intermedialen Erzählens. Ein Kritikpunkt ist zu Recht, dass Intermedialität vielfach als Beziehung zwischen einer literarischen Quelle und einem weiteren Medium gefasst wird, also eigentlich einer Bimedialität entspricht. (Vgl. Werner Wolf. „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, S. 23–104) Dem gegenüber steht der Begriff des transmedialen Erzählens, wenn narrative Strukturen aus einem anderen Medium (hier besonders Text und Film) in Klang bzw. Musik transferiert werden und dadurch eine Aufladung des Klanggeschehens mit narrativem Potenzial erzeugen. (Vgl. Markus Kuhn. *Filmnarratologie – ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: de Gruyter, 2011, S. 26 f.) Birgit Lodes spricht den Begriff der intermedialen Narrativität im Bezug auf musikwissenschaftliche Zugänge an, geht aber nicht näher auf diese Diskussionen ein. (Lodes, „Musik und Narrativität“, S. 368)

⁸ Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, S. 152; sowie: Nicola Gess. „Zur Geste bei Mahler. Unterbrechungen mit Benjamin.“ In: *Dirigentenbilder: Musikalische Gesten – verkörperte Musik*. Hrsg. von Florian Henri Besthorn, Arne Stollberg und Jana Weißenfeld. Basel: Schwabe, 2015, S. 255–290, S. 259

Kaleidoskops darstellt. Die Begriffe des *Intra-opus-* bzw. *Extra-opus-Wissens* können dahingehend erweitert werden auf ein *Inter-Opus-Wissen*. Damit beschreibe ich das Wahrnehmungspotenzial von Hör-Musiktheater als Miteinander eines *Intra-Opus-* und *Inter-Opus-Wahrnehmens*. Im Anschluss an Wolfgang Gratzers These, Komponieren sei als systemischer Prozess zu verstehen, in welchem Konzepte, musikalische Elemente, inhaltliche wie auch textliche Elemente wechselseitig miteinander zueinander in Beziehung gesetzt werden, lässt sich im Bereich des Hör-Musiktheaters eine Tendenz zu intertextuellen Arbeitsweisen und Erzählstrategien feststellen: statt einzelner Ereignisse, Motive oder Szenen werden ganze Felder unterschiedlicher Werke, Ereignisse und Stoffe zueinander in Beziehung gesetzt, was mit dem Begriff Carolyn Abbates als eine Form erweiterter Intermusikalität zu bezeichnen ist.⁹ Im Gegensatz zu direkt relationalen intertextuellen Verfahren, die innerhalb des Erfahrungshorizonts ein Netz an Bezügen und Bedeutungen aufspannen, stellen indirekt relationale intertextuelle Verfahren Bezüge her, die über den konkreten Erfahrungshorizont einer Aufführung sprengen. Das Potenzial dieser realisiert sich damit nur einem vorinformierten, „wissenden“ Wahrnehmen. Jede Analyse ist in dieser Sichtweise ein Versuch, ein möglichst umfassendes kontextuelles Wissen zu formulieren, welches das Wahrnehmungserlebnis eines vorinformierten Hörenden erweitern und vertiefen soll. In diesem Sinne sind auch die Hörleitfäden zu *Prometeo* als ein Versuch zu verstehen, eine Vertiefung des intertextuellen Wahrnehmens zu erreichen, indem gezielt auf Bezüge nicht nur zwischen Text und Musik, zwischen den Abschnitten, sondern auch zwischen verschiedenen Werken Nonos hingewiesen wird. Je mehr Wissen über den kompositorischen, inhaltlichen, philosophischen oder kulturellen Kontext vorhanden ist, desto mehr Bedeutungsfacetten und Bezüge können in der Wahrnehmung zutage treten.

⁹ Siehe: Lodes, „Musik und Narrativität“, S. 378. Zu intermusikalischen Bezügen im Werk Nonos verweise ich auf ausgewählte Beiträge, die eine vergleichende Perspektive zum hier dargestellten Beispiel Beat Furrers eröffnen können. Vgl.: Esterbauer, *Eine Zone des Klangs und der Stille: Luigi Nonos Orchesterstück No.2) Non hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij, Nina Jozefowicz*. „Das alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband „La fabbrica illuminata“ und „A floresta é jovem e cheja de vida“ im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte“. In: Bd. 16. Sinefonia. Hofheim: wolke, 2012, Taibon, *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, Paulo De Assis. *Luigi Nonos Wende. Zwischen „Como una ola de fuerza y“ und „.....sofferte onde serene...“* Hofheim: wolke, 2006

4.1.1 Streams and loops of consciousness: Erzählstrukturen zwischen Text und Klang

Der Haupt-Erzählstrang des Librettos zu *FAMA* besteht aus Ausschnitten aus Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*. Die Novelle zeichnet das Psychogramm der Hauptfigur Else als eine Collage aus Rückblenden, utopischen Visionen und traumatischen Vorahnungen, die traumlogisch aneinandergereiht werden. Arthur Schnitzler, der vor seiner Schriftstellerkarriere Medizin und Psychologie studiert hatte, war sehr gut vertraut mit Sigmund Freuds Theorien zur Psychoanalyse und zählt als einer der ersten Autoren, die Freuds Ansichten in das Feld der Literatur übertrugen. Schnitzler gilt als einer der ersten Autoren, die den inneren Monolog als Stilmittel in die Literatur einführten, um die unbewussten Wünsche, Gefühle und Gedanken seiner Figuren darzustellen.¹⁰ Diese Erzähltechnik, in der das Erleben einer Figur aus einer inneren Perspektive heraus in frei assoziativer Form geschildert wird, anstatt einer Logik äußeren Geschehens zu folgen, wobei verschiedene Zeitebenen und reale wie imaginierte Ereignisse vermischt werden, wurde etwas später von James Joyce in seinen Romanen *Ulysses* und *Finnegans Wake* angewendet und wurde unter dem Begriff des „Gedankenstroms“ (*stream of consciousness*) in der Literaturtheorie bekannt.¹¹ Als Mittel eines nichtlinearen Erzählens, das verschiedene Wahrnehmungsweisen, Inhaltsebenen und Zeitebenen vereint, ist diese narrative Technik mittlerweile ein verbreitetes Stilmittel des zeitgenössischen Theaters und Musiktheaters.¹² Sie öffnet dabei auch intermediale Spielräume für Inszenierungen von Wahrnehmungen, da im *stream of consciousness* das Verhältnis zwischen innerem und äußerem Geschehen und deren Synchronisation offenbleibt. Samuel Becketts Stücke *Not I* (1972) und *That Time* (1975) inszenieren einen solchen Gedankenstrom auf akustisch-visuelle Weise. Das einzig sichtbare Element der Inszenierung ist ein sprechender Mund bzw. ein Kopf, während ein akustischer Monolog die Handlung darstellt. Durch die Reduktion auf ein einziges Körperteil werden Zeit, Raum, Identität der sprechenden Person

¹⁰ Eric Kandel. *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unterbewusstseins in Kunst, Geist und Gehirn vom der Wiener Moderne bis heute*. München: Pantheon, 2012, S. 106f.

¹¹ Christoph Henke. „James Joyce „Finnegans Wake“: Im Zeichen des Zeichens“. In: *Große Werke der Literatur XIII*. Tübingen: Narr, 2015, S. 179–200, S. 190.

¹² Vgl. Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S. 157; Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 237–345.

und der Realitätsgehalt ihrer Äußerungen relativiert.¹³ Im Gegensatz zur Verinnerlichung und Psychologisierung des theatralen Geschehens, die Beckett vorantreibt, wählte Hans Zender in seiner James Joyce-Vertonung *Stephen Climax* (1996) eine dezidiert multimediale Strategie, indem der literarische Gedankenstrom in einer Vielzahl voneinander unabhängiger, gleichzeitig ablaufender Medien und Handlungsebenen umgesetzt wird.

Furrers Umsetzung der narrativen Struktur des Schnitzlerschen Textes in seinem Hörtheater entspricht einer Musikalisierung des Bewusstseinsstroms, wobei sich Text und Musik stark aufeinander beziehen. In der Bearbeitung des Textes greift der Komponist deutlich in die Textstruktur ein; Abschnitte werden ausgelassen, andere wiederholt, fragmentiert und in ihrer Reihenfolge umgestellt. Dadurch wird Schnitzlers Erzähltechnik des *stream of consciousness* verschärft und der narrative Rhythmus wird stark komprimiert. Die Wiederholungen erzeugen eine Musikalisierung der gesprochenen Sprache, da sich bei den Loops die Aufmerksamkeit in der Wahrnehmung von der semantischen Bedeutung auf den Sprachklang verschiebt. Laut eigenen Angaben komponierte Furrer die Musik unabhängig vom Text und passte in einem zweiten Schritt den Text an den musikalischen Rhythmus an. Angesichts der kompositorischen Faktur der Szene III, in der der Text über weite Stellen rhythmisch frei in die Musik eingebettet ist und nur an wenigen Stellen dezidiert einkomponiert wurde, ist davon auszugehen, dass die Textcollage für das Libretto unabhängig von der Komposition entstand.¹⁴ Der folgende Auszug aus dem Text der Szene III zeigt Furrers Adaption im Vergleich zu Schnitzlers Text. Fett markiert sind bei Furrer wiederholte Passagen; die rot hervorgehobenen Teile zeigen Furrers Auswahl.

Furrer

Nach Amerika würde ich gern heiraten, aber keinen Amerikaner,
oder ich heirate einen Amerikaner und wir leben in Europa, Villa an

¹³ Vgl. Susanne Schulz. *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*. St. Augustin: Gardez!, 2002, S. 127; Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 324 f.

¹⁴ Laut Aussagen des Komponisten erfolgte die Komposition des Sprechrezitativs informiert durch den Textinhalt, wenn auch die Synchronisation von Text und Musik nachträglich geschah.

der Riviera, Marmorstufen ins Meer, **ich liege nackt auf dem Marmor**. . . nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu – ach Gott sie spielen schon wieder. . . eigentlich spiele ich besser. . . der einäugige Amerikaner auf der Rosetta hat ausgesehen wie ein Boxkämpfer. Vielleicht hat ihm beim Boxen wer das Auge ausgeschlagen. . .

Wie lange ists her, daß wir in Mentone waren, sieben oder acht Jahre, ich war dreizehn oder vierzehn. . .

Es war eigentlich ein Unsinn die Partie aufzuschieben. Jetzt wären wir jedenfalls schon zurück, ich hätt ganz gut noch ein Set spielen können. Warum grüßen mich diese zwei jungen Leute? Ich kenn sie gar nicht.

Hab ich ungnädig gedankt?

Ach an niemanden denk ich, **ich bin verliebt in niemanden**. Und war noch nie verliebt. Eigentlich merkwürdig. Denn sinnlich bin ich gewiss. Hab ich ungnädig gedankt? Oder gar hochmütig?

Frohgemut hat er mich geannt, hochgemut sind sie wieder heute ein schönes wort. . . er findet immer schöne worte. Warum gehe ich so langsam?

Schnitzler

Ach Gott, sie spielen schon wieder. Eigentlich spiele ich besser als Cissy Mohr; und Paul ist auch nicht gerade ein Matador. Aber gut sieht er aus – mit dem offenen Kragen und dem Bösen-Jungen-Gesicht. Wenn er nur weniger affektiert wäre. Brauchst keine Angst zu haben, Tante Emma ...

Was für ein wundervoller Abend! Heut' wär' das richtige Wetter gewesen für die Tour auf die Rosetta-Hütte. **Wie herrlich der Cimone in den Himmel ragt!** – Um fünf Uhr früh wär' man aufgebrochen. Anfangs wär' mir natürlich übel gewesen, wie gewöhnlich. Aber das verliert sich. – Nichts köstlicher als das Wandern im Morgengrauen. – **Der einäugige Amerikaner auf der Rosetta hat ausgesehen wie ein Boxkämpfer. Vielleicht hat ihn beim Boxen wer das Aug' ausgeschlagen. Nach Amerika würd' ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner. Oder ich heirat' einen Amerikaner und wir leben in Europa. Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf**

dem Marmor. – Wie lang ist's her, daß wir in Mentone waren? Sieben oder acht Jahre. Ich war dreizehn oder vierzehn. Ach ja, damals waren wir noch in besseren Verhältnissen. – Es war eigentlich ein Unsinn die Partie aufzuschieben. Jetzt wären wir jedenfalls schon zurück. – Um vier, wie ich zum Tennis gegangen bin, war der telegraphisch angekündigte Expreßbrief von Mama noch nicht da. Wer weiß, ob jetzt. Ich hätt' noch ganz gut ein Set spielen können. – Warum grüßen mich diese zwei jungen Leute? Ich kenn' sie gar nicht. Seit gestern wohnen sie im Hotel, sitzen beim Essen links am Fenster, wo früher die Holländer gesessen sind. Hab' ich ungnädig gedankt? Oder gar hochmütig? Ich bin's ja gar nicht. Wie sagte Fred auf dem Weg vom ‚Coriolan‘ nach Hause? Frohgemut. Nein, hochgemut. Hochgemut sind Sie, nicht hochmütig, Else. – Ein schönes Wort. Er findet immer schöne Worte. – Warum geh' ich so langsam? Fürcht' ich mich am Ende vor Mamas Brief? Nun, Angenehmes wird er wohl nicht enthalten. Expreß! Vielleicht muß ich wieder zurückfahren. O weh. Was für ein Leben – trotz rotem Seidensweater und Seidenstrümpfen. Drei Paar! Die arme Verwandte, von der reichen Tante eingeladen. Sicher bereut sie's schon. Soll ich's dir schriftlich geben, teure Tante, daß ich an Paul nicht im Traum denke? Ach, an niemanden denke ich. Ich bin nicht verliebt. In niemanden. Und war noch nie verliebt.

Die Adaption Furrers verschärft die Textstruktur durch Wiederholungen und Fragmentierung. Auffällig ist die Häufung von Begriffspaaren aus den Bereichen *Hören* und *Sehen*, sowie *Stimme* und *Nicht-Sprechen-Können*. Vertraute Stimmen, Bilder und Geräusche aus Elses direkten Umfeld werden assoziiert mit dem Zwang, den die Gesellschaft bzw. ihre Familie auf Else ausübt. Natureindrücke („der Cimone“), akustische und visuelle Eindrücke des Fremden, Unvertrauten („wie merkwürdig meine Stimme klingt“, „Dunkel“) bilden dazu einen Gegenpol. Die Textcollage der Szene III stellt Passagen, die jeweils Elemente aus den

¹⁵ Zur vertieften psychologischen Deutung der Sprachbilder in Schnitzlers *Fräulein Else* siehe: Astrid Lange-Kirchheim. „„Dummer Bub“ und „liebes Kind“. Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*“. In: *Arthur Schnitzler: Affairen und Affekte*. Wien: Brandstätter / Österreichisches Theatermuseum, 2007, S. 97–109.

beiden Bereichen des „vertrauten Wahrnehmens“ und des „fremden Wahrnehmens“ enthalten, in einer bipolaren Weise nebeneinander.¹⁵

Charakteristisch für die Szene I ist die Wiederholung von Motiven und der Wechsel zwischen dichten und losen Texturen. Durch Schichtung rhythmischer Patterns, die sich innerhalb eines engen Tonhöhenbereichs bewegen und „flüsternd“ artikuliert werden, entsteht eine geräuschhafte Klangsicht. Rhythmische Sektionen, in denen jede Instrumentalstimme unabhängig agiert, werden kontrastiert mit lauten tutti-Einsätzen. Die Choreinsätze folgen dem blockhaften Schema des Instrumentalsatzes. In der Szene I eröffnet die Sprachtextur des Chores eine stimmbezogene Wahrnehmung, der Text bleibt jedoch weitgehend unverständlich und deutet lediglich durch einzelne verständliche Worte („Ich höre...“, „Feuer“) den assoziativen Rahmen des Hörens an.

Im „Sprechrezitativ“¹⁶ werden Elemente aus der Szene I in abgewandelter Form wieder aufgenommen. Text und Musik folgen derselben antithetischen Struktur: Dichte Texturen sind mit dichten Textpassagen verbunden, in denen jeweils ein Gedankenkomplex des Textes in hohem Sprechtempo artikuliert wird, gefolgt von stillen Momenten des Innehaltens, in denen nur von der Stimme nur einzelne Worte, Wortbestandteile oder Laute artikuliert werden. So präsentiert die Eingangssektion Takt 1-52 eine Mischung aus Erinnerungen und Wünschen („einen Amerikaner würd ich gern heiraten“, „wie lang ists her...“). Die ruhigen Passagen, in denen die rhythmische und dynamische Bewegung der Musik quasi zum Stillstand kommt, sind in der losen geräuschhaften Struktur, in der die Luftgeräusche von Bassflöte mit kleinen Stimmlaute der Sprecherin korrespondieren, bereits eine Vorausnahme des Flöten-Stimm-Duos in Szene VI („vor dem Spiegel“). Daran schließt sich ein erneuter Spannungsaufbau an, wobei die Bewegungsrichtung des Motivs diesmal umgekehrt (nach oben) verläuft. Die Intensität des Texts und der gesprochenen Sprache folgt der Musik und kulminiert in einer Passage von Schreien während der Schilderung von Elses erster Begegnung mit Dorsday, dem Mann, an den sie sich nach dem Willen ihres Vaters prostituieren soll, um dafür eine finanzielle Unterstützung für die Familie zu erwirken. Diese

¹⁶ Die Szene III ist mit „recitativo“ überschrieben, die Bezeichnung „Sprecharie“ stammt von Furrer selbst, wobei er damit die Szene VII (Duo Kontrabassflöte- Else) bezeichnet. (Daniel Ender. *Der Raum spielt immer mit. Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender*. 2005. URL: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2005/-/id=2136710/nid=2136710/did=3459844/hujb3b/index.html> (besucht am 25.01.2020))

erste Begegnung hat im Text ein offenes Ende („warum sieht er nicht hin? Warum schweigt er?“).

Die starke Präsenz der Sprechstimme innerhalb des Gesamtklangs erzeugt eine Fokussierung der Wahrnehmung auf das textliche Geschehen. Die Stimm-Klanginszenierung Furrers in dieser Szene spielt in diesem Sinne mit Übergängen in der Wahrnehmung von vokal-sprachlicher hin zu stimmkörperlicher und vokal-klanglicher Intensität. Charakteristisch ist das extrem hohe Sprechtempo, das die Sprecherin hörbar außer Atem bringt, und ihre teilweise an der Grenze zum Schreien oder Überschlagen agierende Stimme. Durch das Auskomponieren von stimmklanglichen Elementen erzeugt und verstärkt Furrer die akustische Präsenz des Stimm-Klang-Körpers und vereint Stimme und Orchester zu einer klanglich-performativen Einheit, wobei beide Parts im Laufe des Stücks auch Rollen tauschen können – das Ensemble bzw. Instrumente werden zur raunenden, flüsternden, schreienden „Sprechmaschine“, während die Stimme umgekehrt in stillen Passagen fast ausgelöscht wird, oder als instrumentale Klangquelle dem Ensemble klanglich beigeordnet wird. Diese Verschränkung von Stimme und Orchester bzw. Klangraum wird in einer Aufführung auch visuell wahrnehmbar, wie ich am Beispiel der Brixener Aufführung darstellen möchte: Die Schauspielerin Isabelle Menke stand visuell nicht im Mittelpunkt des Geschehens, sondern war seitlich vorn innerhalb des Orchesters platziert, das in der Szene I noch versammelt auf der Bühne ist. (Vgl. Anhang A, Szenenplan *FAMA*) Damit wurde Menke auch visuell als Teil des Ensembles eingegliedert, statt als Schauspielerin eine herausgehobene Rolle einzunehmen. Angesichts der geballten Klangmassen im Ensemble und des konzentrierten Textes wirkte die sichtbare Präsenz von Menke sehr reduziert, sie bewegte sich kaum und schien in Momenten größter musikalischer Intensität quasi im Klang zu verschwinden. Mitten in einer orchestralen Klangwand äußert sie ihren ersten Satz: „Ich will fort“ wird vom Orchesterklang beinahe verschluckt, der auch den Abtritt Isabelle Menkes kaschiert. Der Klang löscht die physische Präsenz ihrer Person und Stimme quasi aus, einer Stimme, die sich selbst also exponiert und gleichzeitig „durchstreicht“.

Auffällig sind wiederholte Motive fallender chromatischer Tonleitern, die vom ganzen Orchester hervorgebracht wie Schreie klingen. Diese werden in *Fortissimo*-Loops vom ganzen Ensemble in der Szene I als Hörtopos etabliert. Die Semantisierung der Klanggesten als Schreie wird erzeugt durch den Chor, der buchstäbliche Schreie äußert. Während sich die Bedeutung dieses Topos in der Szene

I nur ganz allgemein bestimmen lässt, tritt er in Szene III gemeinsam mit Textpassagen auf, in denen die Erzählung von Erinnerungen und Träumen Elses hin zu konkreten Vorahnungen des Geschehens wechselt. („wenn ich gleich hinüberginge“) Der Charakter des Motivs wechselt dabei vom schattenhaften Erklingen in einzelnen Instrumentalstimmen hin zu lauten Orchestertutti-Einsätzen. (Szene III, Takte 139-224) Damit wird dieses Klangelement semantisch zu einem Symbol von Spannung und Bedrängnis konkretisiert, das sich inhaltlich auf die Haupterzählung Schnitzlers konzentriert. Es tritt auch in der Szene VI im Duo zwischen Flöte und Stimme als Luftgeräusch wieder auf und erhält damit sowohl rückwirkend als auch vorausdeutend eine inhaltliche Bedeutung.

Durch die Verbindung mit dem Sprechtext erhalten Motive die Funktion von semantischen Markern, die ähnlich der wagnerschen Leitmotivtechnik ein Netz an Bedeutungen aufspannen, das die lineare Zeit durchkreuzt und musikalisch wie auch textlich Erinnertes und Kommendes miteinander verknüpft. Im Wechselspiel aus Hör-Erwartung und Hör-Erinnerung werden vergangene Klänge aus der Szene I textlichen Bedeutungen zugewiesen und neue klangliche Keimzellen gesät, die im weiteren Verlauf mit der Textzuordnung eine konkrete dramaturgische und sprachlich-narrative Bedeutung erhalten. Die Technik des „stream of consciousness“, die im Text präsent ist, wird somit auf die Klangebene übertragen und ermöglicht es, Text und Musik als kohärente Einheit wahrzunehmen, wobei die einzelnen Klangelemente im Verbund mit dem Text im Sinne Abbates als „gestures of narration“ erfasst werden können. Auffällig ist, dass die klangsemantischen Verknüpfung jeweils zwischen den Szenen I, III und VI stark ausgeprägt sind, wodurch diese als ein inhaltlich-dramaturgisches Zentrum etabliert werden, zu denen die eher lose angelegten Szenen II/VII, IV und V einen Gegenpol bilden. So wird auch auf der Meta-Ebene des Gesamtablaufs die bipolare Struktur im szenisch-textlich-musikalischen Rhythmus wahrnehmbar.

4.1.2 Semantisierung jenseits von Sprache

Die Semantisierung musikalischer Geschehnisse durch Text kann auch jenseits des konkret in einer Aufführungssituation erlebten Sprechens geschehen, wie

man anhand von Beispielen aus Werken nachvollziehen kann, die weitaus weniger zusammenhängende, verständlich artikulierte Sprache enthalten als *FAMA*. In *Prometeo* etabliert vor allem der Prolog einen stimm- und sprachgebundenen, literarisch-narrativen Wahrnehmungsmodus, der in der Kombination aus Sprechstimmen, Chören und Instrumenten entsteht, welche mit kürzeren Unterbrechungen fast durchgehend im Verlauf des gesamten Abschnitts wahrnehmbar ist.¹⁷ Die Kombination aus den Sprechstimmen, welche den Mythos rezitieren, den Echos im Fernchor und den Kommentaren von Chor und Solochor mit den Textebenen des *maestro del gioco* von Cacciari entspricht einer typisch postdramatischen Erzählstrategie, wobei historisch und inhaltlich heterogene Texte miteinander auf assoziative Weise kombiniert werden und damit ein gemeinsames semantisches Feld erzeugen, welches rund um die Erzählebene der griechischen Mythologie konzentriert ist. Dieses wird jedoch in den folgenden Abschnitten aufgebrochen durch lange textlose Passagen; hinzu kommt die für Nono charakteristische, stark klangbetonte Vertonungsweise des Texts, welche die Sprachverständlichkeit deutlich mindert. Während *FAMA* in den Szenen III, V und VI eine durchgehend verstehbare „Text-Textur“ aufweist, die auch durch motivische Wiederholungen ein Erinnern der einzelnen Textpassagen ermöglicht, stellen die auf lange musikalische Verläufe zerdehnten Texte und die vielen textlosen Passagen und Pausen im *Prometeo* eine Überforderung des Kurzzeitgedächtnisses dar; gespeicherte Inhalte werden also fortwährend wieder „gelöscht“.¹⁸ Im Gegensatz zu Furrer, dessen Kompositionsweise man als Phonetisierung von Sprache und Instrumentklang gleichermaßen¹⁹ bezeichnen könnte, etabliert Nono eine Dramaturgie der vokalen Diskontinuität: die Präsenz von Text und Stimme, welcher im klanglichen Geschehen die Funktion als semiotischer Anker²⁰ zukommt, wird wechselseitig aufgebaut und wiederum zurückgenommen. Stimm- und sprachgebundene Narrativität wird damit als „u-topisches“ Ziel für die Wahrnehmung

¹⁷ Der Prolog ist gleichzeitig auch der einzige Abschnitt des Gesamtwerks, in dem alle Klang-Aktionsgruppen (Chöre, Solisten, Orchester etc.) vertreten sind.

¹⁸ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*.

¹⁹ Schiphorst, *Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Stimme und Schrift*.

²⁰ Barthes, *Image Music Text*, S. 32-51.

etabliert. Der Konflikt zwischen einem textgeleiteten Hören, welches Sprache als Moment zur inhaltlichen und semantischen Konkretisierung des Klangraumgeschehens nutzt, und dem Ins-Leere-Laufen dieser Wahrnehmungshaltung ist charakteristisch für das Hörerlebnis. Es entspinnt sich gleichsam innerhalb des Modus des textgeleiteten Hörens eine Bewegung zwischen Aufmerken²¹, Abdriften²² und Verausgabung.²³ In diesem Sinne ist der beim Musizieren gelesene Text in der *Isola I* als ein konzeptuelles Mittel zu betrachten, mit dem der Komponist die Spannung, die sich aus dieser Dynamik ergibt, zu überbrücken sucht:

Der beigefügte Text darf NIE gelesen (im Sinne von laut vortragen) werden! ABER gehört und „gefühlte“ soll er werden in den vier Orchestergruppen, den drei Solostreichern: Natur – Steine – Beteuerungen – Fragen – innere Probleme – entäußert, mit möglichen „Antworten“ der vier Orchestergruppen, die Stille der Pausen.²⁴

Auch die Andeutung stimmlich-textlicher Artikulation kann dazu beitragen, Sprach-Expektanz zu erzeugen, deren Erfüllen oder Nicht-Einlösen die Klangdramaturgie bestimmt. Durch das Wecken von Erwartungen wird die Zeitwahrnehmung sowohl protentional wie auch retentional durchkreuzt: einerseits erzeugt die Erwartung von Text, die nicht erfüllt wird, ein vorausahnendes, erwartendes, gespanntes Hören, das sich insbesondere auf das Erscheinen von Sprache fokussiert, andererseits werden Stimm-Momente in der Erinnerung wachgerufen, um anhand des Wahrgenommenen semantische und narrative Zusammenhänge zu re-konstruieren. In diesem Sinne spielen Komponist*innen im Hör-Musiktheater also mit der Erwartung von stimmlicher Emergenz, der Moment der Erscheinung eines (stimmlichen) Gegenübers welches den theatralen Prozess in Gang setzt, wie es Doris Kolesch beschreibt: „...dass sich ein Körper exponiert, aus der Gruppe, dem Chor herauslöst und seine Stimme erhebt: wer

²¹ Rost, *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*, S. 124.

²² Ebd., S. 139.

²³ Ebd., S. 128.

²⁴ Zitiert aus: *Isola I* in Luigi Nono. *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Mailand: Ricordi, 1985, ohne Seitenangabe.

spricht, wird sichtbar.“²⁵

4.1.3 Paratextuelle Verfahren: Inszenierungsweisen von Text im erweiterten Erlebnishorizont

Hindurchklingender Text

Eine weitere Strategie zur musikalischen Wahrnehmungslenkung ist die Verwendung von beige-stelltem Text. Textelemente, die zwar nicht direkt vertont werden, jedoch als zusätzliches Angebot der Sinnggebung fungieren, laden die Hörer*innen zu einer Konkretisierung des Klangerlebnisses durch das Sinnangebot des Textes ein. Zu solchen hindurchklingenden Texten gehören charakteristischerweise Werk-titel; im Hör-Musiktheater treten jedoch weitaus mehr solcher Verfahren der Erzeugung von Hör-Sinn durch unhörbare Texte auf.

Die Bedeutungsgebung durch einen Titel kann man als eins der grundlegenden Elemente des vorinformierten Wahrnehmens bezeichnen, denn unabhängig von individuellem Wissen kommt jeder Teilnehmende an einer Aufführung mit dem Titel der Performance in Berührung kommt. Der Mythos der Göttin Fama beispielsweise fungiert als ein Zentrum der Narrative in Beat Furrers *FAMA*. Der Text selbst wird nirgends vertont; jedoch bildet seine Symbolik, die durch die Titelgebung ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird, ein Interpretationsangebot zur inhaltlichen und narrativen Konkretisierung des Klangraumgeschehens. Darüber hinaus wird die Bedeutung des Titels innerhalb der Rahmeninszenierung von *FAMA* durch ein Zitat aus Ovids Text vertieft, das der Komponist als Leitidee in den öffentlichen Diskurs zu seinem Werk eingebracht hat. Dieses wird dementsprechend prominent in der Rahmeninszenierung bzw. Veranstaltungsdramaturgie jeder Aufführung zur Geltung gebracht. Dieser Text wird nicht nur in jedem Programmheft abgedruckt, sondern ist zudem auch in Vorankündigungen, welche die öffentliche Wahrnehmung einer Aufführung beeinflussen, als inhaltlicher Rahmen präsent. Der Fama-Mythos erscheint also in ähnlicher Weise wie der Prometheus-Mythos in *Prometeo* als Hypertext²⁶: statt einer eigentlichen Vertonung wird der Text als Zentrum des öffentlichen Diskurses plazi-ert und kann so die Funktion einer Assoziationsebene übernehmen, welche

²⁵ Kolesch, „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“, S. 24.

von außen das Klanggeschehen mit Bedeutung auflädt. Vermittelt durch den Titel und die klangräumliche Inszenierung des Stücks als resonierendem Körper, kann der symbolische Gehalt des innerlich erklingenden Titels und des dazugehörigen Textes in einer Aufführung als ein semiotischer Anker für das Klangraumgeschehen interpretiert werden. Die Erweiterung des Intra-Opus-Wissens, die das Wissen um Titel und Text bedeutet, kann in meiner Wahrnehmung eine Ambivalenz hinsichtlich der *Persona* der Schauspieler:in als Hauptfigur induzieren. Diese kann einerseits mit Bezug auf den Intra-Opus-Text als Else wie auch bezogen auf den Hypertext als Fama interpretiert werden.²⁷ Die Ovidische Erzählung bildet damit eine von mehreren inhaltlichen Schichten, die für die Konkretisierung und semantische Aufladung der Klangereignisse Anhaltspunkte bieten. Sie erlaubt auch die Realisierung des Raumeindrucks als einer bestimmten Wahrnehmungsgestalt, nämlich die Deutung der Klangbox als „Haus der Fama“ oder „Ohr der Fama“. Eine ähnliche Konfiguration, wobei innerhalb eines ästhetisch-inhaltlichen Feldes die jeweiligen Werke wechselseitig semantisiert und kontextualisiert werden, ist im Komplex des Spätwerks rund um *Prometeo* zu finden.²⁸ Ähnlich wie Nono operiert Helmut Lachenmann in seiner „Musik mit Bildern“ *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997) mit Semantisierungsverfahren von Klang nicht nur durch das Libretto, sondern auch paratextuell.²⁹ Die Textebene kombiniert das Märchen vom Mädchen mit den Schwefelhölzern mit Texten von Leonardo da Vinci und der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin. Die Szenentitel vermitteln Klangideen („Ritsch“ steht für das Geräusch des angerissenen Streichholzes), narrative Elemente oder Bilder („Hauswand“). Mit diesen durch das Werk „hindurchklingenden“ Titeln verleiht Lachenmann dem Klanggeschehen eine inhaltlich-narrative Dimension, da musikalische Ereignisse in Beziehungen zu textlichen und szenischen Ereignissen treten können und sich Text und

²⁶ Roland S. Kamzelak, *Hypertext*, in: Georg Braungart u. a. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: de Gruyter, 2010, S. 112.

²⁷ Ender, *Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*

²⁸ Weitere Bezüge, wie den Dialog mit Architektur und visueller Kunst aus Antike und Renaissance, welche die Ebene des Hörens überschreiten, sind hinsichtlich eines intermodalen Erzählens zu interpretieren. (Siehe: Abschnitt „Intermodale Erzählweisen“)

²⁹ Zum Begriff des Paratexts siehe: Gérard Genette. *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.

Klang durch eine Reihe von „Bildkomplexen“, die im Falle von onomatopoetischen Begriffen wie *Ritsch* vielmehr „Hör-Bild-Komplexe“ sind, verbinden.³⁰

4.1.4 Text – Struktur – Form als Hörgrundlage in *tragödia*

der andere
für den ist sie ein tier
was sie vermag tut keine frau selbst im irrsinn nicht
erschrecken packt ihn ihre stimme zu hören
ein unmenschliches wesen das brüllt³¹

Adriana Hölszkys *tragödia* enthält keinen hörbaren Text – und dennoch hat die Komponistin eine literarische Vorlage in ihr Hör-Musiktheater einkomponiert, die als hindurchklingender Text sowohl inhaltlich als auch in Form und Struktur Hör-Impulse zu setzen vermag. Der Text zu *tragödia* stammt von Theodor Körner, der für Hölszky bereits das Libretto für *Die Wände* schuf.³² Bei Körners Text handelt es sich um eine freie Hommage an einen historischen Theatertext, der *Medea* (1929, 2. Fassung 1956) des Schriftstellers Hans Henny Jahnn (1884-1959).³³ Jahnn, Vertreter des Expressionismus, hatte beabsichtigt, die antike Vorlage befreit von historischer Konkretisierung in ihrem allgemeinen Gehalt als emotionales Drama darzustellen:

Die von mir geschriebene „Medea“ ist eine Schicksalstragödie; aber nicht das Schicksal, das sich Götter in übergroßer Weisheit ersonnen, waltet, vielmehr das traurige Herz des Menschen in ihm selber. Nicht eine einzige andere Kraft beschleunigt den Ablauf der Handlung. Der jüngere Knabe der Medea entblößt sein unruhiges Herz als Erster,

³⁰ Christopher Balme. „Klang sehen – Visualität im zeitgenössischen Musiktheater“. In: *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Hrsg. von Anno Mungen. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011, S. 299–316, S. 307.

³¹ Theodor Körner. *tragödia*. URL: <http://www.actalitterarum.de/koerner/musiktheater/tragodia/text/01.html#> (besucht am 27. 04. 2020).

³² Kostakeva, *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys*, S. 114-115.

³³ Hans Henny Jahnn. *Medea. Tragödie*. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1926.

und siehe, das des Bruders wird ebenfalls ereilt von dem Schicksal des Menschen, Sehnsüchte in sich zu finden. [...] Abbilden das Unabwendbare wollte ich als Gleichnis, das sich in allem Lebenden wiederholt. [...] Und die Moral von der Geschichte? Unzulänglich nur, dürftig werde ich sie sagen können. Einmal: Zeigen den Reichtum, in den hinein trotz Fährnisse das liebende Herz führen kann. Ein wenig erinnern an die Schwankungen zwischen Lust und Leid, die jeder in sich, sofern er nur Kraft und Mut dazu hat, in verschiedenen Stationen seines Lebens aufbringt: Die Berge und Täler des Entzückens, so lange vor Tugend noch kein Ziel fest ergründet wurde, den ersten Ausbruch wildester Leidenschaft um deretwillen kein Weg zu weit, kein Ziel zu hoch ist; die stetige Neuheit in neuen Leidenschaften. - Zum andern: Das urtragische Problem des Alterns.³⁴

Ähnlich wie Hölszky den Text Körners als Formvorlage verwendet, bezieht sich Körner lediglich im Formalen auf Jahnns Drama. Während die handelnden Personen bei Jahnns ihre Namen (Medea, die Amme, Jason, Kreon) behalten, verzichtet Körner auf Konkretisierung und bezeichnet die *dramatis personae* mit „ein alter mann“ oder „der andere“. Die Handlung strukturiert Körner Jahnns Vorlage folgend in Szenen, die jeweils reimlos in freien Metren gehalten sind.

³⁴ Hans Henny Jahnns. *Werke und Tagebücher in sieben Bänden*. Hoffmann und Campe, 1974, Bd. VI, S. 900.

Strukturform Körner - Tragödia:

Szene	Jüngerer Knabe	Älterer Knabe	Frau	Mann	Alte Fr	Alter Mann	Anderer Mann
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							
10							
11							
12							
13							

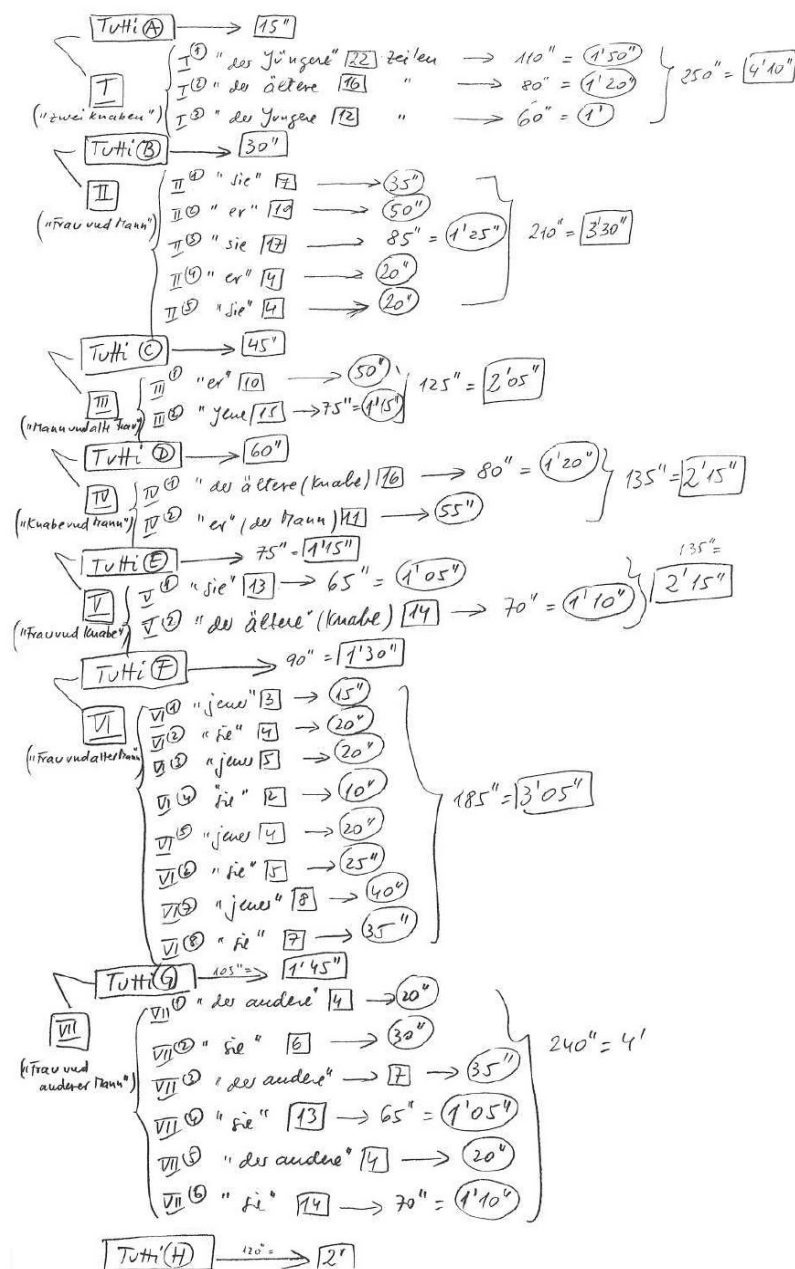
ABBILDUNG 4.1: Theodor Körner, *tragödia*, Struktur

Jede Szene ist römisch numeriert und in sich wiederum in Abschnitte (I-1, I-2...) unterteilt. Im Mittelpunkt jeder Szene steht eine Figur oder eine Figurenkonstellation. Statt direkter Dialoge drückt Körners Text die innere Handlung der Figuren, ihre Gefühle und Motivationen, aus: „wie verwandelt von seiner rede fühlt sich verraten betrogen unterdrückt ihren abscheu nicht in einem land zu leben wo ehebruch eine gute tat gemeinheit etwas womit man sich brüstet das recht zu beugen nicht unehrenhaft ist“³⁵ Diese Sprachsekepsis, die zur Notwendigkeit eines wortlosen Musiktheaters führt, sieht der Autor gesellschaftlich begründet:

Es scheint, Musik ist das letzte dem Theater verbliebene Medium, in dem dynamische Abläufe möglich sind und Systeme in Funktion dargestellt werden können, die nicht wirklich sind. [...] Die Sprachleere unserer Welt, statisches Abbild einer Todesmaschine, die nicht klingt, nicht denkt, nie zu Wort kommt, ohne Schicksalsweg, ist wie die Lautlosigkeit des Ungebärbaren.³⁶

³⁵ Körner, *tragödia*.

³⁶ Theodor Körner. *Fünf Gründe für ein Theater mit Musik*. URL: <https://iablis.de/acta-litterarum/autoren/thomas-koerner/musik-theaterstuecke/fuenf-gruende-fuer-ein-theater-mit-musik> (besucht am 27.04.2020).

ABBILDUNG 4.2: Adriana Hölszky, *tragödia* – Skizze zur Struktur.

Statt den Text wörtlich zu vertonen, verwendet Hölszky ihn als „verhüllte“³⁷ Strukturvorlage zur Generierung der musikalischen Form. Dabei vereint sie eine strenge Strukturierung im Mikrobereich (Textstruktur entspricht Klangstruktur)

³⁷ Kostakeva, *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszky's*, S. 120.

mit einer labyrinthischen Form, welche die Textgliederung mit Einschüben unterbricht. Den dreizehn Abschnitten entspricht in Hölskys Partitur die Unterteilung in 13 Abschnitte, römisch numeriert. Diese sind jeweils durch kurze Interludien (mit Buchstaben gekennzeichnet) voneinander getrennt, die „wie Passepartouts“³⁸ dazu dienen, die Teile klanglich einzurahmen. Die Länge und Form der einzelnen Sätze leitete Hölszky aus den Silbenzahlen der einzelnen Teile ab. (Silbenzahl mal fünf = Sekunden Dauer je Abschnitt) Der formalen Strukturierung entspricht auch kompositorisch eine blockhafte Gestaltung. (Siehe Abb. 4.2)

Auch wenn laut Angaben der Komponistin der Text nicht inhaltlich in die Wahrnehmung des Klanggeschehens einfließen soll, möchte ich auf der analytischen Ebene ein paar Bezugspunkte zwischen Text, Inhalt und musikalischer Gestaltung herausheben, die sich auch im Hören nachvollziehen lassen und gleichsam als Extra-Opus-Wissen das Klangerlebnis vertiefen und erweitern können. Statt als groß angelegter thematischer Prozess oder klangfarbliche Entwicklung ist die Komposition aus einer Abfolge vieler kurzer, strukturell und klanglich voneinander abgesetzter Klang-Szenen gestaltet. Die Abfolge der Figuren im Text findet sich in der Instrumentierung, die Hölszky wählt, wieder – so sind den Abschnitten, in denen „er“ (also die Figur des Kreon) auftaucht, die Blechbläser in tiefer Lage zugeordnet, die durch Spieltechniken wie das Sprechen ins Instrument eine fremdartige, bedrohliche Klangkulisse erzeugen (vgl. z.B. Abschnitt A, Anfang). Während das Instrumentalensemble die Figuren repräsentiert, kommt dem Tonband bzw. der Elektronik die Funktion zu, einen Resonanzraum zu schaffen, in welchem Echos des instrumentalen Geschehens widerhallen, zeitlich versetzt und verformt werden: eine Art klanglicher Erinnerungsraum, der die fortschreitende musikalische Zeit, welcher das Ensemble unterworfen ist, durchkreuzt. Dabei tritt die Elektronik sukzessive stärker hervor, bis schließlich nur noch verfremdete Echos des Ensembles im elektronischen Klangraum zu widerhallen scheinen. Diese Kompositionsweise ist vergleichbar mit dem Erstellen einer Grammatik oder eines Regelwerks für ein Spiel: die Komponistin erschafft eine eigene Welt, ein System aus Klangfiguren, die wie auf einem Schachbrett mit- und gegeneinander auftreten und mit jedem „Schachzug“ im Hören eine Vielfalt neuer möglicher Handlungen entfalten.³⁹

³⁸ Hölszky und Kämpfer, „Keimzellen für ein Theater der Klänge“.

Für die Wahrnehmung des Geschehens als bedrohlich, spannend oder tragisch ist neben der klanglichen besonders die zeitliche Strukturierung von Bedeutung. Durch Techniken der zeitlichen Verschränkung inszeniert Hölszky eine Desorientierung: Jeder Klangmoment für sich wirkt wie ein Fenster, das für einen Moment geöffnet wird und danach wieder zugeht. Statt einer zeitlich kontinuierlich ablaufenden Entwicklung erfährt der Hörende eine Reihe Momentaufnahmen, die sich aus komplexen Klanggebilden zusammensetzen. Diese Gestaltungsweise aktiviert ein psychologisches Wahrnehmungsmuster, denn solche „Flashbacks“ treten unter Anderem bei Traumapatienten auf.⁴⁰ Kurze, blitzartig auftretende Bilder von (vergangenen) belastenden Ereignissen zerstören die lineare Zeitempfindung und erzeugen ein Gefühl der Hilflosigkeit gegenüber des bedrohlichen Vorgangs. Dahinter stecken die Prozesse von Verarbeitung und Verdrängung; traumatische Erlebnisse, die sofort von anderen Eindrücken überdeckt (also nicht verarbeitet) werden, sickern ins Unbewußte und tauchen von dort als Störungen wieder auf. Mit solchen Erfahrungen von Erinnerung, Vergessen und Überraschung spielt Hölszkys Klanginszenierung: Da die korrespondierenden Formteile im Ablauf jeweils entgegengesetzt positioniert sind (a b c c b a), ist der Hörende gezwungen, den Weg durch das ganze Klanglabyrinth zu verfolgen, ehe die Wiederkehr eines Teils erscheint. Statt das Ende einer Entwicklung zu markieren, bewirkt die Verschränkung der Formteile eine Desorientierung der Wahrnehmung. Diese Desorientierung im Klanglabyrinth läßt sich als Überforderung von Protention (Vorausahnung) und Erinnerung (Retention) beschreiben: unser Hören wird mit vielen kurzen Klangsituationen konfrontiert. Jede von ihnen ist kurz, abgeschlossen und für sich wahrnehmbar. Indem jedoch das Bekannte im Formablauf mit maximal viel Neuem überschrieben wird, kann es nicht verarbeitet werden (unser Hörgedächtnis, Retention, ist überfüllt), da unsere Hörerwartung es mit dem vielen Neuen nicht in Beziehung bringen kann. Somit wird das Überraschungsmoment, und damit der Schock, bei seiner Wiederkehr umso größer, da die Wiederkehr nicht durch eine wahrnehmbare Formzeitstruktur vorausgesehen werden kann. Damit entsteht durch diese Art der Klanginszenierung

³⁹ Diese Hörweise findet sich etwa in der Rezension von Annette van Dyck beschrieben (Dyck, *Krimi in R(h)einkultur. Eine neue Komposition von Adriana Hölszky*). Zur intermodalen Dimension dieser Wahrnehmung siehe Abschnitt 2.3.1.

⁴⁰ Gottfried Fischer und Peter Riedesser, Hrsg. *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München: Reinhardt, 1998, S. 41 f.

der Eindruck des Schockhaften, Tragischen – der gleichsam zerrissene, einkomponierte Text der Tragödie stimuliert ein *tragisches Hören*, welches auch in der „zerrissenen“ Form von Nonos *Prometeo* und der stationenhaften Gestaltung von Czernowins und Furrers Hör-Musiktheatern aufscheint und wahrnehmbar wird: „Wenn Nietzsche (in *Die Geburt der Tragödie*) schreibt: „...und vielleicht erinnert sich mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!“, so deutet dies gerade auf den Kern dieser Komposition.“⁴¹

Unhörbarer Text – visuelle Musik

Ein weiteres Verfahren der Hörinszenierung durch unhörbaren Text kann auch auf der Ebene der Intra-Opus-Wahrnehmung stattfinden, wenn Texte als inhaltliche Anregungen die Wahrnehmung einer Aufführung beeinflussen. Diese Texte können in verschiedenen Formen auftreten, so etwa als programmatische Hör-Anleitungen die vom Publikum gelesen werden, als Text in der Partitur, der die Musiker*innen während des Spielens beeinflusst, oder auch als Werktitel, der eine vertiefte Deutung des performativen Geschehns aufruft. Während Titelgebungen als eine allgemeine künstlerische Strategie der Bedeutungserzeugung und -konkretisierung zu bezeichnen sind, die nicht alleine im Musik- bzw. szenischen Bereich angewendet werden, handelt es sich beim „unhörbar klingenden Text“ in Nonos Partitur um einen Aspekt, welcher ein spezifisch musikalisches Mittel der Inszenierung und Rahmung des Hörens bedeutet. Nono wendet dieses Verfahren in seinem Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima*⁴² (1979-80) sowie im *Interludio primo* des *Prometeo* an: Textpassagen sind in den Instrumentalstimmen platziert, die nicht gesprochen werden sollen, aber speziell den Interpret*innen als semantische Information zur Interpretation der Musik in der Partitur beigegeben werden und somit die Musik durch ihre hindurchlingende Bedeutung färben sollen. Einerseits hat solch eine Anreicherung der Partitur mit unhörbaren

⁴¹ Adriana Hölszky. Zu *tragödia*. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3251/tragodia-der-unsichtbare-raum> (besucht am 28. 04. 2020).

⁴² Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, S. 140 ff.

Texten eine musikhistorische Tradition, wobei die Partitur eine erweiterte Funktion erhält, ein „Mittel zur Sichtbarmachung ihres [der Musik, Anm.d.A] imaginären Raums“ zu sein.⁴³ Solche Verfahren wurden beispielsweise von Erik Satie angewendet, der seinen Klavierzyklen ironische Interpretationsanweisungen oder Textelemente hinzufügte, die das Erlebnis des Performers beeinflussen, aber nicht gesprochen werden sollen.⁴⁴ Damit wird einerseits das innere Hören der Performer*innen in einer Aufführung, oder auch das innere Hören beim Lesen einer Partitur außerhalb der Aufführungssituation als Bestandteil der möglichen, und vom Komponisten aktiv ausgestalteten, Hörpotenziale in Szene gesetzt. Im Kontext zeitgenössischer Kunst jedoch ist dies ein Verfahren, welches das Lesen einer Partitur, eines Textes oder das Betrachten eines Bilds oder skulpturalen Objekts als eigenständiges performatives Erlebnis imaginierten oder gefühlten Klangs jenseits einer eigentlichen Klang-Aufführung inszeniert wird, wobei oft auch die aktive Auseinandersetzung mit Musiktechnologie (Wiedergabegeräten, Schallplatten usw.) eine wichtige Rolle spielt.⁴⁵

It may be that sound art adheres to curator Helleman's perception that 'hearing is another form of seeing', that sound has meaning only when its connection with an image is understood... The conjunction of sound and image insists on the engagement of the viewer, forcing participation in real space and concrete, responsive thought rather than illusionary space and thought.⁴⁶

In dem Sinne, dass Hören im Hör-Musiktheater durch „unhörbare“, durch das

⁴³ Albert Breier. *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens: Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik*. Berlin: Springer, 2017, S. 226.

⁴⁴ Siehe hierzu: Caroline Potter. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. New York: Routledge, 2016, Simon Shaw-Miller. *Eye hEar The Visual in Music*. New York: Routledge, 2017.

⁴⁵ Katsushi Nakagawa. „A Brief Consideration About the Relationship Between Sound Art and Tactile Sense“. In: *Computational Aesthetics*. New York: Springer, 2018, S. 52–66, S. 57 f.

⁴⁶ William Hellerman, Don Goddard und Vito Acconci. *Sound/Art. Katalog zur Ausstellung am Sculpture Center New York City, Mai 1983 und BACA/DCC Gallery, Juni 1983*. New York: The Foundation, 1983. Die von William Hellerman und Don Goddard kuratierte Ausstellung *Sound/Art* 1983 stellt gleichzeitig die erste Veranstaltung dar, in deren Zusammenhang der Terminus *Sound Art* gebraucht wird.

Klingende hindurch- oder quasi in die Wahrnehmung hineinklingende Elemente moduliert und damit als Teil eines multimodalen Sinnesfelds inszeniert wird, ist die Entstehung einer szenischen Hörästhetik in den 1980er Jahren, in Zusammenhang zu stellen mit der Erarbeitung eines erweiterten Hörbegriffs und einer erweiterten Hörästhetik im Rahmen der zeitgleich entstehenden Klangkunst. In diesem Sinne kann man auch Nonos Eindrücke im venezianischen Stadtraum als Zeugnisse eines performativen *Sehen-als-Hören* oder *Hören-als-Lesen* begreifen, die ein Erlebnis des urbanen Raums *als Klang-Kunstwerk* erzeugt, in welchem *seeing another form of hearing* darstellt – ein Wahrnehmungsmodus, welchen er mithilfe des hindurchklingenden Texts in den *Prometeo* überträgt: „Beim Wandern durch Venedig passiert es mir in letzter Zeit oft, die Steine zu hören, den Glockenklang zu sehen und das Wasser zu lesen.“⁴⁷

Intertextuelle Verfahren: Ein Werkkomplex als Bedeutungsrahmen

Nicht nur innerhalb von einzelnen Werken und deren Aufführungen, sondern auch darüber hinaus kann ich Wissen und Erfahrungen aktivieren, die mein Erlebnis einer Aufführung als Intra-Opus-Wissen mit prägen und in diesem Sinne eine erweiterte kontextbezogene Wahrnehmung herstellen. Auf solch ein Wissen bezieht sich etwa Theodor W. Adorno, wenn er vom „Expertenhörer“ spricht, dessen Hörerlebnis durch Wissen um Kompositionstechniken, Musikgeschichte und Werkkontext der jeweiligen Komponist*in und ihrer Werke beeinflusst ist. Wie verändert es meine Wahrnehmung, welche sinnlichen und inhaltlichen Aspekte können zutage treten, wenn ich bewusst versuche, dieses Wissen zu aktivieren? Dieser Frage möchte ich im Folgenden nachgehen, um das Potenzial auszuloten, welches Beat Furrers *FAMA* aus der Perspektive eines intertextuellen Wahrnehmens und Interpretierens bietet. Furrer bietet sich für eine solche Zugangsweise im besonderen Maße an, denn intertextuelle Verfahren sind ein wesentliches Merkmal seiner Kompositionsweise, was Michael Kunkel mit dem Begriff des „Fama-Prinzips“ bezeichnet hat.⁴⁸ Zum semantisch-assoziativen Feld,

⁴⁷ Gruhn, „Komponieren heute. Gespräch mit Luigi Nono.“, S. 9.

⁴⁸ Kunkel, „Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“, S. 81.

das mit der Thematik des Hörens verbunden ist, gehören in Furrers Schaffen eine Reihe von Werken, welche sowohl inhaltlich als auch konzeptuell wie auf der kompositorischen Ebene mit Ideen des Hörens, des klingenden Raums sowie der mythologischen Narrative verbunden sind. Das Kammermusikwerk *In der Stille des Hauses wohnt ein Ton...* (1987) trägt nicht nur im Titel die Idee des klingenden Hauses, sondern fungiert auch kompositorisch als Wendepunkt in Furrers Schaffen hin zu einer klangbetonten Ästhetik, in welcher sich der „sprechende“ geräuschhafte Klang erstmals ankündigt.⁴⁹ Auf musiktheatraler Ebene sind thematische, inszenatorische und musikalische Bezüge in den Opern *Narcissus* (1984), *Invocation* (2003/04), *Begehren* (2001), sowie *Wüstenbuch* (2010) enthalten. Inhaltlich kreisen all diese Werke um das konflikthafte Moment menschlicher (Liebes-) Beziehungen, welche ihren Ausdruck in textlicher Weise im Spannungsfeld zwischen antiken Mythen und moderner Literatur finden.⁵⁰ Zu *Wüstenbuch* gehört wiederum die Reihe der kammermusikalischen *Lotófagos*-Stücke. Während sich *Narcissus*, *Begehren* und *Invocation* literarisch durch die Texte Ovids mit *FAMA* verbinden, stellt *Lotófagos* (2007) eine Fortsetzung kompositorischer Ideen dar, die bereits am Beginn der Arbeit von *FAMA* bestanden hatten. Sowohl der Gestus des Rufens in einen weiten, scheinbar „leeren“ wüstenhaften Raum, als auch die Klanginszenierung eines „sprechenden“ Instruments in Relation zu einer fast wortlosen Stimme bilden ein Pendant zur Szene IV und VI von *FAMA*.⁵¹ In *Invocation* wird bereits der Ovidsche Fama-Text in einer Chorszene vertont, jedoch nicht als textlicher Hauptstrang, sondern – vergleichbar den Texten Lukrez’ und Gaddas in *FAMA* – als assoziative Neben-Textebene in der Szene IV.⁵² Auch klanglich-kompositorisch knüpft der Beginn von *FAMA* unmittelbar an die Szene IV in *Invocation* an, indem dasselbe Tonmaterial, ein Akkordcluster aus dem

⁴⁹ Vgl.: Ender, *Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, S. 62-66.

⁵⁰ Da hier nicht auf jedes Werk im Detail eingegangen werden kann, verweise ich auf die ausführliche Darstellung von Daniel Ender zu inter-opus-Bezügen in Furrers musikdramatischem Schaffen: ebd., bes. S. 101-117, S. 145-166, S. 175-181.

⁵¹ Vgl. zur Klangdramaturgie in *Lotófagos* siehe: Maierhofer-Lischka, „„Das Andere zum Erscheinen zu bringen.“ Margarethe Maierhofer-Lischka im Interview mit Beat Furrer“.

⁵² Dass Furrer hier den Ovidschen Text auf deutsch vertont, deutet darauf hin, dass es ihm statt um eine klangbetonte Vertonung um konkrete inhaltliche Aspekte des Texts ging. Eine weitere Parallele zwischen *Invocation* und *FAMA* besteht in deren Inszenierung: in beiden Fällen zeichnete Christoph Marthaler für die Inszenierung der Erstproduktion verantwortlich. Für ein

chromatischen Total, die Ausgangsbasis für eine Reihe von Filterungs- und Entwicklungsprozessen wird.⁵³ Auch das Motiv des Schreis, das bereits in *aria* (1999) als Gestus des Rufens angedeutet ist und sich textlich mit dem Motiv des Sprechens zu einer abwesenden Person verbindet⁵⁴ und für *Invocation* zum zentralen Moment wird, wird in *FAMA* prominent wieder aufgegriffen. Einen weiteren Bezug zu *FAMA* auf klanglich-kompositorischer Ebene zieht Furrer zu *Phaos* (2006) für Orchester⁵⁵ Während *FAMA* mit der Zusammenballung von Energie beginnt, zeigt *Phaos* einen Suchprozess, der die einzelnen Klangelemente zusammenfügt, die (mit Ausnahme der Chorpartien, die entfernt wurden) die Szene I von *FAMA* ausmachen.⁵⁶ Ein weiterer Selbstbezug ist in der Szene II zu finden. Hier zitiert Furrer einen Teil seines Violinkonzerts *andere stimmen* (2003), das ebenfalls zeitnah zu *FAMA* entstand und im inhaltlichen Bezugsrahmen seines Titels eine ähnliche Thematik wie das Musiktheater aufwirft.⁵⁷ Szene II wird musikalisch identisch am Schluss wiederholt und stellt damit quasi einen „Makroloop“ dar, der eine Entsprechung zu den Mikroloops innerhalb der musikalisch-textlichen Faktur der Einzelszenen darstellt. In diesem Sinne ermöglicht der Einbezug des Violinkonzerts im Rahmen eines vorinformierten extra-opus-Wahrnehmens, dass sich auch auf der Ebene der Formwahrnehmung das Potenzial für eine Hörweise von *FAMA* als erweiterte zyklische Struktur – innerhalb verschiedener miteinander verbundener Werk-Zyklen – ergibt. Eine weitere intertextuelle Referenz in

vorinformiertes Wahrnehmen, das ein Wissen um diese beiden Werke Furrers mit einbezieht, ergeben sich somit auch auf der szenisch-visuellen Ebene Korrespondenzen, da in beiden Fällen das *Haus der Fama* als visuelles Element Teil des szenischen Geschehens ist: einmal explizit als sichtbares Haus auf der Bühne, Symbolort eines Paarkonflikts, andermals in metaphorischer Weise als ein „innerer Ort“. (Zu Marthalers *Invocation*-Inszenierung vgl. Renggli, *Der Schrei der Stille. Uraufführung von Beat Furrers "Invocation" in der Regie von Christoph Marthaler*)

⁵³ Ender, *Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, S. 180 f.

⁵⁴ *aria* ist insofern signifikant im semantischen Feld des Hör-Theatralen, da hier einerseits ein Hörspieltext vertont wird; andererseits stellt das Ende des Stücks, in dem sich Stimme und Klarinette klingend im Raum bewegen, einen direkten Bezug zur Klanginszenierung in *FAMA* her. (Vgl.: ebd., S. 141-145.)

⁵⁵ „...es besteht eine Verbindung zu *Phaos* insofern, als ich in *Phaos* einen anderen Anfang gesucht habe zu diesem Klang von *FAMA*.“ (Furrer, „Musiktheater im Raum“, hier: S. 57)

⁵⁶ Ender, *Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, S. 193 f.

⁵⁷ Ebd., S. 189.

FAMA ist das Bassklarinetten-Duo in der Szene V, das sich auf ein früheres Werk, *Apoklisis* (2004) für 2 Bassklarinetten, bezieht. Die akustischen Effekte zweier sich im Raum bewegendes Instrumente sollen, nach der Intention des Komponisten, innerhalb eines extra-opus-Wahrnehmungsrahmens ein vertieftes szenisches Erleben eines bestimmten kompositorischen Effekts hervorrufen:

In *Apoklisis* für zwei Bassklarinetten, dem Ausgangspunkt für die fünfte Szene von *FAMA*, habe ich versucht herauszufinden, was passiert, wenn die beiden Klarinetten eine Schwebung spielen und sich gleichzeitig Schritt für Schritt voneinander weg bewegen. Das ergibt eine ganz neue Qualität. Dabei soll man auch erfahren, soll man auch sehen können, warum sich jetzt ein bestimmter Klang verwandelt, was sich an den Wänden des Raumes, in dem das Publikum sitzt, verändert, oder den Bewegungen außerhalb des Raumes nachspüren.⁵⁸

Dieses Moment der beweglichen Klangquellen verbindet *FAMA* auch mit *aria* (1999) für Stimme und Ensemble. *Aria* endet mit einem Duett von Stimme und im Raum gehender Klarinette, welches in *FAMA* quasi assoziativ fortgesponnen wird und nicht nur in der Szene V, sondern auch im instrumentalen Mobile der Szene VII quasi vergrößert erscheint.⁵⁹ Das Verfahren, ganze Werke, einzelne Formteile, Instrumentenkonstellationen, Szenenabschnitte oder ganze Szenen werkimmanent oder werkübergreifend entweder wörtlich oder in leicht veränderter Form wieder zu verwenden, kann man in Bezug zur Kompositionstechnik der sogenannten musikalischen Mobiles stellen, die von Roman Haubenstock-Ramati entwickelt wurde.⁶⁰ Ramati experimentierte mit Transferprozessen zwischen musikalischem Material und Form und beschäftigte sich mit offenen musikalischen Formen, die sowohl freie als auch festgelegte Elemente enthielten. Furrer studierte bei Ramati in Wien und entwickelte Ramatis Denken in seinem Schaffen weiter.⁶¹ Als Abstrahierung und Transformation des Mobile-Prinzips kann man aus einer musikalanytischen Perspektive heraus auch die Arbeit mit

⁵⁸ Ender, *Der Raum spielt immer mit. Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender*.

⁵⁹ Vgl. hierzu: Kunkel, „Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“, S. 110 f.

⁶⁰ Bernhard Günther, Hrsg. *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*. Wien: music information center austria, 1997, S. 499-506.

Loops und sich verändernden Patterns bezeichnen, die charakteristisch für Furrers musikalischen Stil ist.⁶² *FAMA* konstituiert sich als ein Meta-Mobile, das sowohl musikalischen (Selbst-) Zitate bestehender Kompositionen wie auch Zellen für zukünftige neue Werke enthält, die in neuen Kontexten andere Bedeutungen entfalten und einen fließenden Übergang zwischen musikalisch-instrumentalen, textlichen und theatralen Formen herstellen.⁶³ Begreift man eine Komposition im Sinne Lachenmanns als übergeordneten „Strukturklang“⁶⁴, lassen sich mehrere Strukturklänge flexibel im Rahmen eines größeren Kontexts anordnen, wodurch sich die Dramatik des Einzelklangs als Bestandteil mit dem Gesamten verschränkt. Ein Musiktheater ist in diesem Sinne ein mobiler Gedanken- und Ideen-Raum, der unterschiedliche Formen und Dramatiken in sich vereinen kann. Da die Struktur des menschlichen Gedächtnisses es nicht erlaubt, dass sehr lange Abschnitte darin gespeichert werden, entsteht im Wieder-Hören eines Formteils nach einem sehr langen Zeitraum ein „Verstehen im Nichtverstehen“, ein nicht-erkennendes Wiedererkennen.⁶⁵ Wir erinnern uns möglicherweise an die Besetzungskonstellation, an den räumlichen Charakter oder an Textelemente; diese erscheinen jedoch durch den zeitlichen Abstand wiederum fremd, weil wir gezwungen sind, die Kontinuität unserer Eindrücke zu unterbrechen. Die Mobile-Dramaturgie, die uns zwingt zum „cutting, interrupting, holding something up to the light, making us look again“⁶⁶ ist mithin auch Teil einer Inszenierungsstrategie der akustisch-temporalen Wahrnehmungsverfremdung, da der innere Raum

⁶¹ Zu Furrers Rezeption von Ramatis Begriff der „dynamisch geschlossenen Form“ siehe: Kunkel, „Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“, S. 97-104

⁶² Siehe hierzu: ebd. Die Szene VII aus *FAMA* ist als einzige dezidiert als Mobile komponiert. Die Performer*innen lassen jeweils einzelne Klangelemente in freier Abfolge erklingen und bewegen sich dabei im Raum, sodass ein beweglicher Gesamtakkord entsteht, der in seiner harmonischen Gestaltung an Spektralakkorde bei Gérard Grisey und Tristan Murail erinnert. Sie markiert nach der Spiegelszene einen zentralen Wendepunkt in der Gesamtdramaturgie von *FAMA*

⁶³ Angela Ida de Benedictis. „From „Esposizione“ to „Laborintus II“: transitions and mutations of a desire for theatre“. In: *La théâtre musical de Luciano Berio*. Paris: L'Harmattan, 2013-2015, S. 277-246.

⁶⁴ Lachenmann, „Klangtypen der neuen Musik (1966)“, S. 123.

⁶⁵ Mersch, „Nichtverstehen. Zu einem zentralen 'posthermeneutischen' Motiv“, S. 59.

⁶⁶ Brook, *Der leere Raum*, S. 87.

des Werks, der sich in einer Aufführung entfaltet, als ein Labyrinth oder Spiegelkabinett erscheint – wobei der (Zerr-) Spiegel unsere eigene Wahrnehmung ist.

Durch Bezüge, die sowohl Intra-Opus-Wissen als auch Extra-Opus-Wissen abrufen und dabei sowohl auf Vergangenes verweisen und Zukünftiges andeuten, entsteht eine Erzählhaltung, die den linearen Zeitablauf in einer Aufführung mit der Wahrnehmung diskontinuierlicher Zeit konfrontiert. Dies sieht Carolyn Abbate mit Bezug auf Roland Barthes als eine charakteristische narrative Strategie des Musiktheaters: „Barthes perceived the musical score as a symbol for his experience of narrative in two dimensions – syntactically through time, and paradigmatically in sensing at every moment resonances and associations that could flash forward or backward, out of time, out of the story.⁶⁷ Ein Inter-Opus-Wahrnehmen erzeugt sich nicht allein aus den Bezug zwischen Text(en) und Klang, sondern auch durch das Mitvollziehen einer mehrdimensionalen Zeitstruktur, die je nach dem individuellen *framing* und Wissenshorizont des Hörenden entweder mehr auf Erlebnisse innerhalb der jeweiligen Aufführung fokussiert ist oder Erinnerungen und Wissen um andere Werke und Aufführungserlebnisse als Extra-Opus-Wahrnehmungsraum mit einschließt. Das Erlebnis einer Aufführung gleicht in diesem Sinne mit Jean-Luc Nancy dem Sich-Orientieren in einem dunklen Raum, der sukzessive im Erkunden mehr und mehr bekannte Elemente zu erkennen gibt und dabei Werkinneres und Werkäußeres, Vergangenes und Zukünftiges in einen Moment verschmilzt:

Hören heißt in diese Räumlichkeit eintreten, von der ich *zur selben Zeit* durchdringend werde: Denn sie öffnet sich in mir ebenso wie um mich herum, und von mir ebenso wie zu mir hin: Sie öffnet mich in mir ebenso wie draußen, und eben durch eine solche doppelte, vierfache oder sechsfache Öffnung kann ein „Selbst“ Statt haben. Ganz Ohr sein, lauschen, das ist *gleichzeitig* draußen und drinnen sein, *von* außen und *von* innen offen sein, vom einen zum anderen also, und vom einen im anderen. Das Hören bildete somit die sinnliche Singularität, die auf augenscheinlichste Weise die sinnliche oder sensitive (*aästhetische*) Bedingung als solche trüge: das Teilen eines Drinnen/Draußen, Teilung und Teilhabe, Entkoppelung und Ansteckung. „Zum Raum

⁶⁷ Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, S. 42.

wird hier die Zeit", lässt Wagner im *Parsifal* singen.⁶⁸

4.2 Intertextuelle Stimm-Hörtopologien: Der Sound des Prometheus

Ich weiß nur wo ich weiterhin bleibe
 Weiß nur wo ich scheinbar immer war
 Ich weiß nur, dass ich noch hier bleibe
 Weiß nur, dass ich wohl immer hier war
 Zerstörte Zelle
 Zerstörte Zelle
 Sieh die Zellstruktur
 Sieh meine Zellstruktur
 Die Zug um Zug um Zug zerfällt
 Sieh meine Zellstruktur zerfallen
 Um Zug um Zug um Zug
 Zerstörte Zelle
 Zerstörte Zelle
 Und auf einmal stelle ich fest:
 Dass Arme keine Schwingen sind
 Und völlig fluguntauglich
 Völlig fluguntauglich
 Zerstörte Zelle
 Zerstörte Zelle
 Der Zellkern bricht aus
 Selbstzitat – der Zellkern bricht aus
 Die Zellwand stürzt ein
 Zerstörte Zelle – Zellenbrand
 Leg' heute Nacht noch meinen Zellenbrand
 Der Zellkern bricht aus
 Lava bricht aus
 Zerstörte Zelle

⁶⁸ Nancy, *Zum Gehör*, S. 26 f.

Zerstörte Zelle
Hörst du Bruderherz?
Ich bin Prometheus
Nur meine Leber wächst nicht nach – zerstörte Zelle –
Der Adler muss verhungern
Ich leg' heut' Nacht den Zellenbrand – zerstörte Zelle –
Der Adler muss verhungern
Darf verhungern
Wird verhungern
Das abgemagerte Federvieh stürzt ab.⁶⁹

Auf den ersten Blick scheint es wenig Gemeinsamkeiten zwischen einem Song der Einstürzenden Neubauten, Heiner Goebbels' *Die Befreiung des Prometheus* (1984) und den hier vorgestellten Hör-Musiktheaterarbeiten zu geben. Während Goebbels' Arbeit sich durch die Verwendung elektronischer Samples und Synthesizersounds auszeichnet und damit stark an Ästhetik und Sound der Populärmusik erinnert, wobei die Stimme des Vokalperformers David Moss einen geräuschvoll hervortretenden Platz einnimmt, erscheint Nonos *Prometeo* dagegen wie eine verklarte, fast kunstreligiöse Behauptung. Jedoch lassen sich aus der intertextuellen Perspektive möglicherweise doch Rückschlüsse auf werkübergreifend geteilte Hörästhetiken, Inszenierungsweisen und Klang-Topoi ziehen, die verschiedene Kunstgattungen, Stile und Medien übergreifen. Inwieweit solche intertextuellen Bezüge wiederum in ein kontextbezogenes Wahrnehmen einer konkreten Hör-Musiktheateraufführung einfließen können, soll hier anhand des Beispiels „Prometheus“ gezeigt werden.

Goebbels' *Prometheus* existiert sowohl als Bühnen- wie auch als Hörspielversion. Der Text *Die Befreiung des Prometheus* stammt von Heiner Müller und ist als Einschub in seinem Drama *Zement* enthalten. Goebbels' musikalische Inszenierung von Müllers Text zielt darauf ab, eine innere Polyphonie des Textes zu gestalten, was durch den Auftritt dreier Stimmen – einer Frauenstimme, einer männlichen Erzählerstimme, einer Kinderstimme und der Geräusch-Klang-Stimme von David Moss – geschieht. Während die übrigen Stimmen den Text

⁶⁹ Einstürzende Neubauten: Zerstörte Zelle, 1983.

weitgehend intakt rezitieren, ist Moss' Stimme die einzige, die nicht spricht, sondern sich nur in Geräuschen äußert. Die Spannung zwischen den neutralen Erzählstimmen und der Klangperformance von David Moss interpretiert Matthias Warstat als einen inneren Konflikt, der das Eigentliche darstellt, was Prometheus gefangen hält: obwohl die Ketten, die ihn an den Felsen fesselten, längst zerbrochen sind, bewegt er sich nicht fort, da der Fels, das Symbol der Unterdrückung, Teil seiner Identität geworden ist. Der Kontrast zwischen Sprechstimme und körperhaften Stimmgeräusch dient also zur klanglichen Inszenierung des Dualismus zwischen (Selbst-) Disziplinierung und vergeblichem Aufbegehren, da sich im Nicht-Sprechen-Können des Prometheus auch seine Hilflosigkeit zeigt. Auf musikalischer Seite wird dies genauso gespiegelt: dem Aufbegehren des Prometheus in den Klangexzessen von Moss stehen streng rhythmische und klanglich statische Synthesizer-Loops gegenüber. Diese „antithetische Struktur“ ist „konstitutiv für ein spezifisches Moment des Tragischen, das bei Müller klangliche und narrative Aspekte zusammenführt.“⁷⁰

In den 1980er Jahren gab es in der politischen Kunstszene Berlins und darüber hinaus enge Kontakte zwischen Künstler*innen verschiedener Sparten. Neben der Prometheus-Vertonung durch Goebbels entstand ebenfalls in den frühen 1980er Jahren eine weitere musikalische Prometheus-Adaption durch die damals junge Berliner Band *Die Einstürzenden Neubauten*, die mit *Zerstörte Zelle* einen Song auf einen Text Müllers produzierten. 1989 gestaltete die Band die Bühnenmusik zu Müllers *Hamletmaschine* und war an der Hörspielproduktion des Stückes beteiligt. Das 1985 entstandene Musikvideo *Halber Mensch*, in dem u.A. dieser Song enthalten ist, wurde von Sohgo Ishii während der Japantournee der Band gefilmt und produziert.⁷¹ Musikalisch und räumlich ist die Arbeit der Neubauten als performative Inszenierung von Motiven des Prometheus-Mythos zu beschreiben – in einer verfallenen Fabrikhalle benutzen die Bandmitglieder Metallstücke, Einkaufswagen und Instrumente zur Erzeugung einer intensiven Geräuschkulisse, die sich mit den elektronisch verzerrten Sounds von E-Gitarre und

⁷⁰ Warstat, „„Der Mund entsteht mit dem Schrei“. Zur Inszenierung der Stimme in Heiner Goebbels' Hörstücken nach Texten von Heiner Müller“, S. 334 f.

⁷¹ Sohgo Ishii. *Halber Mensch*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Krf0ahWNT_A (besucht am 01.05.2020).

der Stimme des Sängers Blixa Bargelds mischt. Bargelds Stimme galt im klangästhetischen Kontext der Popularmusik der frühen 1980er Jahre als geradezu revolutionär, da er laut Heiner Goebbels in „Intensität, Einfalls- und Ausdrucksspektrum scheinbar Unmögliches hervorbrachte.“⁷² Bargeld selbst beschreibt Musikinstrumente – und impliziert damit auch die musikalisch-ästhetisch gestaltete Stimme – als überkommene Objekte, denen im Gegensatz zu Werkzeugen wie einem Hammer keine wirkliche Kraft innewohnt, etwas an der Gegenwart zu verändern:

Ein Hammer ist wesentlich mehr Musikinstrument als eine Gitarre. Weil ein Hammer etwas tut (verändert, bewirken kann), während eine Gitarre nur Schwingungen verstärken kann, Töne produziert, die nichtmal einen Abdruck in der Wand hinterlassen, geschweige denn einen Nagel einschlagen könnten.⁷³

Die Prometheus-Inszenierung der *Neubauten* weist in der Stimm- und Klangästhetik mehrere Parallelen zu Goebbels' Inszenierung auf. Nackte Menschenkörper und Feuer in der scheinbar chaotischen Umgebung erzeugen die Vorstellung eines dystopischen, apokalyptischen Szenarios in einer postindustriellen Welt, und Bargelds geräuschhaft verzerrte Stimme stellt im Musikvideo zu *Zerstörte Zelle* ähnlich der Stimme Moss' in Goebbels *Die Befreiung des Prometheus* den Menschen dar, der als Stellvertreter des Prometheus keine Handlungsmacht mehr besitzt. Lärm, elektronisch verzerrter Sound und Geräusche, sowie die ins Schreien verzerrte Stimme waren typische klangliche Topoi der frühen Industrial Music-Szene. Durch die Abkehr vom Bild des kultivierten Menschen, welchem ein ästhetisch gestaltetes musikalisches Klangbild entspricht, wurden „Entgegensetzung, Subversion, Negativität und Verneinung“⁷⁴ bürgerlicher Ideale als Antwort auf aktuelle gesellschaftliche und politische Entwicklungen formuliert. Der elektronische Sound der Noise Music, dessen Klangbild auch auf die menschliche

⁷² Heiner Goebbels. „Revolution und Avantgarde in der Musik“. In: *Seminarbeiträge zu den Kasseler Musiktagen 1988*. Kassel: Bärenreiter, 1989, S. 108–115. URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/252 (besucht am 23. 04. 2020).

⁷³ Blixa Bargeld. *Stimme frisst Feuer*. Berlin: Merve, 1988.

⁷⁴ Carsten Heinze. „Industrial Music Culture“. In: *Ästhetische Praxis*. Hrsg. von Michael Kauppert und Heidrun Eberl. Wiesbaden: Springer, 2016, S. 175–197.

Stimme übergriff, steht dabei für eine Idee der Demokratisierung des Menschen und seiner Wahrnehmung. Die Betonung von einfachen Elementen wie „drones, noises and repetitive rhythmic patterns“ stellen ein körperliches Wahrnehmen in den Vordergrund, das einen direkten Bezug zur Alltagserfahrung vermittelt, im Gegensatz zur Wahrnehmung eines selbstbezüglichen ästhetischen Objekts in einem primär künstlerischen Kontext, welche dem Musik- und Hörverständnis der Kunstmusik mitteleuropäischer Prägung entspricht.⁷⁵ Gerade der Prometheus des Aischylos erfuhr im Deutschland der 1980er Jahre eine Renaissance und wurde zur Symbolgestalt: von der Politik in der DDR als Staatssymbol für ein neues Menschenbild instrumentalisiert, symbolisierte er genauso den Zwiespalt zwischen Ohnmacht und Rebellion angesichts repressiver Staatsgewalt, gepaart mit der Ambivalenz von Hoffnung und Dystopie gegenüber dem technischen Fortschritt.⁷⁶ Dass auch Nonos Werk diesen klanglich-szenischen Topos des „Prometheischen“ rezipiert, wird nicht nur durch den Kontakt mit Müller sinnfällig, sondern ist auch im Sinne von Nonos politischen Äußerungen und seinem dadurch geprägten Gesellschafts und Kunstverständnis zu begründen. Die künstlerische Rezeption der Prometheus-Gestalt im Kontext der linkspolitisch engagierten Kunst der 80er Jahre ist als Fortsetzung von Ideen der politischen Kunstavantgarde der 1920er Jahre zu sehen, in denen Prometheus als Symbolfigur eines „neuen Menschen“ eine wesentliche Rolle einnahm – Nonos Interesse am Prometheus ist also auch vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit den Ideen und Ästhetiken der osteuropäischen Kunst- und Theateravantgarde zu betrachten, welche ihn seit der Arbeit an *Intolleranza* beschäftigte und die im Umfeld des Spätwerks wiederum an Intensität gewinnt.⁷⁷

⁷⁵ Zu dieser Diskussion vgl. Demers, *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, S. 13 f., S. 91 ff.

⁷⁶ Diesen Aspekt der Prometheus-Rezeption, der gerade für Heiner Müllers Arbeit eine wichtige Rolle spielte, stellt Kertscher aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive heraus (Hans Joachim Kertscher. „Prometheus verläßt das Theater. Zur Geschichte eines Mythos in der DDR-Kultur“. In: *Germanica* 45 (2009), S. 59–72).

⁷⁷ Heiner Müller pflegte eine langjährige Freundschaft mit Luigi Nono und wirkte auch als Sprecher an der Uraufführung des *Prometeo* mit. In der handschriftlichen Partitur des *Prometeo* (Nono, *Prometeo, tragedia dell'ascolto*) ist die Stimme des männlichen Sprechers stellenweise mit *Heino* (= Heiner Müller) bezeichnet, was scherzhaft auf den engen Kontakt beider Künstler verweist.

Das Auflösen von Stimme und Text in elektronischem Klang, die Inszenierung des Prometheus als Raumtheater in Nonos Werk transformiert den prometheischen Topos des Widerständigen, wie er in der Ästhetik des Noise und der politischen Kunst der 80er Jahre erscheint, in die Klanglichkeit der zeitgenössischen Musik und die Ästhetik des postdramatischen Theaters aus der Tradition der Avantgarde. Wurde Nonos Prometheus-Rezeption im *Prometeo* bisher zumeist aus einer literarisch-hermeneutischen Sichtweise mit Bezug auf die Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie als *dran* und die Zeitphilosophie Massimo Cacciari gedeutet,⁷⁸ so kann man aus einer historisch-soziologischen Perspektive gerade die „futuristische“ Klang- und Stimmgestaltung mithilfe der live-Elektronik – die sich in Nonos Diskurs rund um sein Spätwerk sehr stark wieder spiegelt – auch als eine Resonanz dieser zeitgenössischen Prometheus-Rezeption am Schnittpunkt von Theater und Populärmusik sehen. Zum Diskurs um das Futuristische in der Populärkultur der 80er Jahre trugen neben der elektronischen (Popular-) Musik – zu sehen anhand des Beispiels der *Einstürzenden Neubauten* – auch das Genre des Science-Fiction-Films bei. Mit dessen Ästhetik befasste sich auch Nono, wovon Aufzeichnungen sowie Bucherwerbungen für seine Bibliothek zeugen.⁷⁹

Eine Aufführung des *Prometeo* aus der Perspektive dieses „prometheischen“ Topos wahrzunehmen und zu deuten, bedeutet, die Irritationen, Unschärfen und Unterbrechungen in Text- und Klangraumgestaltung nicht „wegzuerklären“, sondern in einer kontextualisierenden Extra-opus-Wahrnehmung als symbolische Analogien zu den Widersprüchen und Herausforderungen unserer Gesellschaft zu erleben. Als Beispiel für eine Aufführungssituation, in der diese Konnotation des Prometheischen ganz im Sinne der *Einstürzenden Neubauten* als Erlebnis menschlicher (Sinn-) Suche in einer postindustriellen Umgebung ganz besonders stark spürbar wurde, möchte ich die Aufführung des *Prometeo* in der Kraftzentrale Duisburg beschreiben.⁸⁰

⁷⁸ Nielinger-Vakil, *Luigi Nono. A Composer in Context*, S. 200.

⁷⁹ Nonos Film-Rezeption diskutierte Erik Esterbauer in seiner Studie zu *hay que caminar... Andrej Tarkovskij*. (Esterbauer, *Eine Zone des Klangs und der Stille: Luigi Nonos Orchesterstück No.2) Non hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*, S.131f.). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass es Kontakt zwischen dem Regisseur Stanley Kubrick und Luigi Nono gegeben hatte: Roberto Calabretto. „Nono e il cinema“. In: *Musica / Realtà* 70 (2003), S. 63–89.

Beim Betreten des Aufführungsraums – einer ehemaligen Kraftwerksanlage – umfing die Besucher*innen dichter Nebel, nur schemenhaft konnte man die Dimensionen des umgebenden Raums erahnen.⁸¹ Der Einlass fand nur in Kleingruppen statt, sodass man sich den Weg durch das Nebefeld zum eigentlichen „Spielfeld“ erst ertasten musste – beinahe allein, ohne zu wissen, ob und wieviele Menschen sich noch in diesem Raum befanden, erzeugte diese Situation den Eindruck eines *science-fiction*-haften Endzeitszenarios, ähnlich der Inszenierung im Video der *Einstürzenden Neubauten*, als wäre man ein *lone survivor* auf einem fremden Planeten oder einer zerstörten Erde. Während der Aufführung wurde das musikalische Geschehen durch eine Lichtinstallation aus farbigen Neonröhren begleitet, deren kaltes statisches Licht wiederum den technizistischen Eindruck betonte.⁸² Dass diese „dystopische“ Wahrnehmungsdisposition entstehen konnte, war nicht alleine dem Raumsetting zu verdanken, sondern wurde durch den dramaturgischen Rahmen gezielt verstärkt.⁸³

Der Bericht eines Besuchers zeigt jedoch, dass sich die Wahrnehmungsdynamik in dieser Aufführung nicht alleine als Realisierung des „Dystopischen“ oder auch „Futuristischen“, welches die Rauminszenierung als Wahrnehmungspotenzial andeutete, entfaltete, sondern dennoch auch im Spannungsfeld zwischen verschiedenen Intra-opus- und Extra-opus-Wahrnehmungen blieb: „Ungeachtet davon wird dem Publikum der fassbare Boden, den ein Text als Anknüpfungspunkt bieten kann, unter den Füßen weggezogen: Prometeo erscheint als

⁸⁰ Zum Aspekt des Postindustriellen in der Ästhetik des *Prometeo* siehe auch: Cynthia Browne, *Desecrations of Silence: Performing Prometeo as a Postindustrial Future*. Vortrag auf der Konferenz *Utopian Listening: The Late Electroacoustic Music of Luigi Nono. Technologies, Aesthetics, Histories, Futures*. 23.-26.03.2016, Harvard / Tufts University, USA.

⁸¹ Den direkten sinnlichen Eindruck des Herumirrens im Nebel bis zum Betreten des zentralen Aufführungsraums hat eine*r Besucher*in in einem Video festgehalten: Paul Cannon. *Walking into a rehearsal for Luigi Nono's Prometeo, with Ensemble Modern in Duisburg*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PYSAbJDr8NU0> (besucht am 28.04.2020).

⁸² Der Einbezug des Lichts bzw. Feuers als Symbolelement des Prometheischen verbindet diese Inszenierung mit derjenigen der *Einstürzenden Neubauten* – und der Choreographie Robert Wilsons, die ebenso das Feuer in einem ungeordneten, heterotopen Raum als Inszenierungselement aufgreift.

⁸³ Vgl. hierzu besonders das Programmheft der Duisburger Aufführung, welches den Aspekt des Revolutionären und des postindustriellen Menschenbilds sowohl textlich als auch bildlich zeigt: o. A. *Revolution + Hören. Programmheft Prometeo in der Kraftzentrale Duisburg*. Duisburg: ruhrtriennale, 2015.

ein Stück absoluter Musik, ein Konzertstück mit menschlichen Stimmen als zusätzliche Instrumente. [...] Die Halle mit ihrer Industrie-Historie lässt sich in diesem Kontext aber auch als Reflex auf den Prometheus-Mythos deuten, nach dem Prometheus den Menschen gegen den Willen der Götter das Feuer brachte, dadurch aber auch die Trennung von Gottheit und Menschheit verantwortete. Die Stahlindustrie wird da zum Inbegriff des fortdauernden „eisernen Zeitalters“, nicht nur in der fleckigen Decke der Halle noch präsent. Durch sehr allmähliche Lichtwechsel wird die Architektur der Halle betont. In manchen der sehr sparsam eingesetzten Lichteffekte mag man das prometheische Feuer erahnen. Insgesamt aber wirkt die Lichtregie zwar ästhetisch ansprechend, aber doch ziemlich willkürlich. Und dieser „sprechende“ Raum will erst einmal erobert werden: In der offenen Hälfte der Halle, die eine Art Foyer bildet, wird dichter Nebel erzeugt, den man nur in Kleingruppen durchschreiten darf. Was wohl eine Distanz zwischen Alltag und der Sphäre des Aufführungsraums schaffen soll, wirkt allerdings ein bisschen wie eine (doch eher überflüssige) Geisterbahn.“⁸⁴

Gerade die Duisburger Inszenierung zeigt, dass Nonos Werk nicht nur als solipsistisches *opus magnum*, sondern als Teil eines übergreifenden Diskurses zur Antikenrezeption verstanden werden kann, der sich quer durch verschiedene Kunstformen und Stilistiken in gemeinsamen szenisch-klanglichen Topoi ausprägt.⁸⁵ Das Verweigern erkennbarer Narrativen sowie die Zurückgenommenheit der Musik und des szenischen Konzepts zeigen aber auch, dass Nono das „prometheische“ Moment als ästhetisierte, verinnerlichte Auseinandersetzung mit den Unschärfen und Begrenzungen der eigenen Wahrnehmung inszeniert. Im Gegensatz dazu gestalten Goebbels und die *Neubauten* einen szenisch-musikalischen Konfliktraum, der sich höchst geräuschhaft an einem Stimm-Körper konkretisiert. Was alle drei Ansätze verbindet, ist allerdings der Umgang mit dem dramatischen Text, der sich als präsenz fokussierte Erzählweise, nicht als Repräsentation eines Mythos, darstellt.

⁸⁴ Schmöe, *Ein verinnerlichtes Hochamt für die längst vergangene Industriekultur*.

⁸⁵ Zur Antike-Rezeption im deutschsprachigen Theater siehe weiter: Sabine Georg, *Modell und Zitat. Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre*. Maastricht: Shaker, 1996, S. 329; Henry Thorau und Hartmut Köhler, Hrsg. *Inszenierte Antike – die Antike, Frankreich und wir*. Frankfurt: Peter Lang, 2000.

Kapitel 5

Zwischen Rezeption, Medien und Format: Annäherung an eine Gattungsbestimmung des Hör-Musiktheaters

Nachdem in den vorherigen Kapiteln analysiert wurde, wie Hör-Musiktheaterwerke in Konzeption und Aufführungspraxis mit der menschlichen Wahrnehmung umgehen, möchte ich nun abschließend eine andere Perspektive einnehmen und auf der Ebene des Diskurses der eingangs gestellten Frage nachgehen, inwieweit „Hör-Musiktheater“ im Sinne eines gemeinsamen Formats oder einer Gattung verstanden werden kann. Dabei möchte ich den Begriff selbst als Hypothese wie gleichermaßen als Fragestellung behandeln. Lassen sich die hier untersuchten Werke im Rahmen bestehender Diskurse zu (musikalischen bzw. musiktheatralen) Gattungsbegriffen beschreiben, oder welchen Gewinn bringen neue Begriffe?

5.1 Stand der Diskussion und Perspektiven

Den Stand der Diskussionen zur musikalisch-theatralen Gattungstheorie zusammenzufassen, bedeutet zwangsläufig, einzelne Positionen aus einer Vielfalt von Ansichten und Definitionen herauszuheben. Bei der Gattungstheorie handelt es sich zunächst um ein seit der Antike verwendetes Konzept, um Phänomene in der Naturwissenschaft, Philosophie und Kunstwissenschaft zu ordnen und zu klassifizieren. Die Diskussion um künstlerische Gattungen entfaltet sich zunächst

ganz allgemein im Bereich der Ästhetik, wobei sich damit – in der Rückschau und Klassifizierung vergangener Kunstformen – auch ein historischer Aspekt verbindet. Unter Anwendung ästhetischer Kategorien wird in der Gattungstheorie versucht, „Kunstwerke aufgrund bestimmter Kriterien zu klassifizieren und zu größeren Gruppen zusammenzufassen.“¹ Dabei werden Gattungsbestimmungen aufgrund von formalen, strukturellen, sowie diskursanalytischen Gesichtspunkten vorgenommen. Während die Gattungstheorie in der Musikwissenschaft historisch gesehen eine wichtige Rolle gespielt hat,² ist der Begriff der *Gattung* in der aktuellen Theaterwissenschaft nicht wirklich relevant; er kommt vorwiegend aus literaturwissenschaftlicher Sichtweise im Diskurs um Dramen als literarischer Gattung zum Zuge.³ Allerdings hat sich in der Theaterforschung eine rege Diskussion entwickelt, wie zeitgenössische Theaterformen mit Blick auf ihre Aufführungsdimension kategorisiert und analysiert werden können. Angeregt durch den sogenannten *performative turn* entstanden rezeptionsästhetische Zugänge, um Aufführungsformate und ästhetische wie konzeptuelle Schwerpunktsetzungen zu beschreiben. In diesem Zusammenhang wurden und werden eine Vielzahl von Begriffen verhandelt, darunter auch das *Postdramatische Theater*, das als *umbrella term* eine Vielzahl weiterer Unterbegriffe und Auseinandersetzungen hervorgebracht hat.⁴ Auch wenn solche Theaterbegriffe von anderen Prämissen⁵

¹ Friedemann Kreuder. „Gattungstheorie“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart: Metzler, 2014, S. 113–123, S. 113.

² Für einen Überblick zur musikhistorischen Entwicklung der Gattungsdiskussion sei hier verwiesen auf Hermann Danuser. „Gattung“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. 3, Sp. 1042–1069 (im Folgenden zit. als MGG3S).

³ Hierzu siehe: Peter W. Marx, *Gattungstheorie*, in: LTT, S. 113–121. Laut Marx gibt es dennoch Ansätze, zeitgenössische und postdramatische Theaterformen aus Sicht der Performativitätstheorie gattungstheoretisch zu erfassen, allerdings stößt der Gattungsbegriff dort an seine Grenzen, weil sich der Werkbegriff zugunsten der Betonung der Aufführung als Prozess verschiebt. (LTT, S. 117).

⁴ Dass Begriffe wie das Postdramatische Theater innerhalb der Musikwissenschaft aber durchaus in einem erweiterten Gattungsdiskurs zu Musiktheater fruchtbar gemacht werden können, zeigt beispielsweise Jörn Peter Hiekels Auseinandersetzung mit Adriana Hölszkys Musiktheaterarbeit. (Jörn Peter Hiekel. „Emphatisch offenes Denken. Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky“. In: *ankommen: gehen: Adriana Hölszkys Textkompositionen*. Mainz: Schott, 2015, S. 11–26)

⁵ Zu den wesentlichen Unterschieden zwischen Musik- und Theaterforschung zählt in dieser Hinsicht, dass der Werkbegriff in der Musikforschung eine große Rolle spielt, der von einem Werk als (schriftlichem) Text ausgeht, wohingegen die Theaterforschung stark durch die Diskurse

ausgehen als die – vielfach historisch und formal geprägte – Gattungsdiskussion in der Musik und in diesem Sinne keine „Gattungsbezeichnungen“ sind, ruft gerade die Bedeutung des *performative turn* für die Musikwissenschaft dazu auf, sich solchen Begrifflichkeiten anzunähern und deren Fruchtbarkeit für das eigene Fach zu überprüfen. Das ist umso mehr dort gefragt, wo es um Musikformen geht, die sich zwischen Musik und Theater bzw. Performance bewegen. Um Ansätze und Möglichkeiten für eine angemessene interdisziplinäre Gattungsdiskussion zu schaffen, möchte ich zunächst von musikwissenschaftlichen Positionen und Begriffen ausgehen und daraufhin überprüfen, welche Blickwinkel die neuen Begrifflichkeiten aus der Theaterwissenschaft dem bestehenden musikalischen Gattungsdiskurs hinzufügen können. Dabei komme ich zu dem Ergebnis, dass hybride Kunstformen wie das Hör-Musiktheater auch hybride, mehrdeutige Diskurse und Begrifflichkeiten hervorbringen, deren Wert nicht so sehr in einer formalen Definition von Werken liegt, sondern vielmehr darin, dass sie ein Mittel darstellen, um wiederum Einfluss auf Wahrnehmungsprozesse zu nehmen.

In der Musikwissenschaft zeigt sich die Bedeutungsvielfalt und -unschärfe des Gattungsbegriffs dadurch an, dass es eine Reihe von Begriffen gibt, die teils synonym oder in ähnlicher Bedeutung wie der Gattungsbegriff gebraucht werden, wie etwa „Stil“ oder „Form“.⁶ Ganz grundsätzlich lässt sich aber festhalten, dass trotz widersprüchlicher Ansichten und Anfechtungen des Gattungsbegriffs⁷ das Zentrum der musikwissenschaftlichen Gattungsdiskussion auf werkimmanente Merkmale fokussiert ist und beinhaltet, dass musikalische Werke aufgrund ihrer innermusikalischen, d.h. formalen und strukturellen Eigenschaften bestimmten Kategorien zugewiesen werden. Neben Kriterien wie Besetzung, Form, Satzstruktur enthalten musikalische Gattungsbegriffe aber auch eine soziologische Komponente, indem sie Zuweisungen zu gesellschaftlicher Funktion, Zweck und Aufführungskontext festlegen. Hermann Danuser beschreibt die

der Performativitätstheorie geprägt ist und demzufolge Konzepte wie Autorschaft und Werktext in Frage gestellt werden. (Hierzu siehe: Eiermann, *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 361 ff.)

⁶ MGG3S, S. 1044.

⁷ Siehe: Carl Dahlhaus. „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“. In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. München und Bern: Francke, 1973, S. 840–893,

„Gattungskategorie als Vermittlungsinstanz zwischen Musik und Gesellschaft“⁸ und Walter Wiora argumentiert, „dass aus Praktiken des Musizierens Formen komponierter Werke wurden.“⁹ Carl Dahlhaus sieht Gattungstheorien vorwiegend in einer historischen Sicht:

Der Sinn einer systematischen Erörterung der Kriterien, die der Definition musikalischer Gattungen zugrunde liegen, besteht demnach nicht darin, eine feste – über der Geschichte thronende – Hierarchie zu postulieren [...] sondern in dem Versuch, mögliche – und zwar sinnvoll mögliche – Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Gattungsmerkmalen bewusst zu machen, deren variable geschichtliche Realisierung dann ein Thema der Historie ist.¹⁰

Aus Dahlhaus' Aussage wird klar, dass Gattungsdiskussionen mit Gedanken der Geschichtsschreibung und Kanonisierung verknüpft sind, denn auch die „variable geschichtliche Realisierung“ von Gattungsmerkmalen ist am Ende ein auktorialer Vorgang der Geschichtsschreibenden. Dass mit Beginn der musikalischen Moderne die musikgeschichtlich geprägten Gattungsdiskurse an Relevanz verlieren, liegt nicht allein am Bedürfnis der Komponist*innen, mit neuen Formen und Materialien zu experimentieren und eigene Begriffe für ihre Werke zu etablieren, sondern kann in dieser Hinsicht auch mit einem gewandelten Verständnis von Musikgeschichtsschreibung bzw. einem veränderten Geschichtsbild in Beziehung gesetzt werden.¹¹

Walter Wiora. „Die historische und die systematische Betrachtung des musikalischen Gattungsbegriffs“. In: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Hrsg. von Wilhelm Vetter. Leipzig: Peters, 1966, S. 7–30.

⁸ MGG3S, S. 1045.

⁹ Walter Wiora. „Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962“. In: *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel: Bärenreiter, 1963, S. 15–23, S. 21.

¹⁰ Carl Dahlhaus. „Zur Theorie der musikalischen Gattungen“. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1982, Bd. 10, S. 119–123.

¹¹ Mit diesem Diskurs setzen sich unter Anderem Beate Kutschke und Julia Heimerdinger auseinander, siehe: Beate Kutschke. *Wildes Denken in der Neuen Musik: Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002, Julia Heimerdinger. *Sprechen über Neue Musik: eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare*. Berlin: epubli, 2014.

Im Gegensatz zu einer werkbezüglichen und rückblickend-auktorialen Gattungsperspektive scheint der soziologische Aspekt eher geeignet, um die sich rasch verändernden Formen und Praktiken zeitgenössischer Musik zu beschreiben. Auf der gesellschaftlichen Ebene wirkten veränderte Strukturen in der Aufführungspraxis von Musik darauf ein, dass sich ab dem 20. Jahrhundert neue Aufführungsformate und -weisen ausprägten. So verliert in der Musik des 20. Jahrhunderts das Sinfonieorchester seine Bedeutung als Klangkörper und Institution; an seine Stelle tritt das variabel besetzte Solistenensemble, das als Institution nicht mit spezifischen Gattungen und Aufführungsformen (wie z.B. die Sinfonie mit dem Sinfoniekonzert) verknüpft ist.¹² Damit verliert der Gattungsbegriff hinsichtlich der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts seine ordnende Funktion als Kategorie im öffentlichen Musikdiskurs und wirkt „allenfalls noch als nachträglich eingesetzte Kategorie musikhistoriographischer Analyse.“¹³ Dies trägt dazu bei, dass die Diskussion um musikalische Gattungen bezüglich der Musik der Moderne und Postmoderne einerseits an Bedeutung verliert, andererseits thematisch neue Ausrichtungen erhält. Ähnlich wie in der Theaterwissenschaft wird der Begriff der Gattung in Bezug auf zeitgenössische Werke nur selten explizit verwendet, auch wenn laut Utz und Janz als Gegenströmung eine Revitalisierung oder Restabilisierung historisch etablierter Gattungen auszumachen sei¹⁴, was im musikwissenschaftlichen Diskurs beispielsweise die Begriffsdiskussion um die Literaturoper als Fortsetzung des Opernbegriffs zeigt.¹⁵

Wie Susanne Kogler betont, stellt die Musik der Postmoderne aber auch eine wissenschaftstheoretische Herausforderung für die Musikwissenschaft dar, gehe

¹² Anstelle von Gattungsbegriffen als Werktiteln wie *Sinfonie*, *Sonate* treten nun individuelle Werktitel, die inhaltliche Aspekte hervorheben. Freilich entwickelten sich parallel dazu wiederum neue Kategoriensysteme. So bezeichnen Utz und Janz das gemischt besetzte „Kammerensemblewerk“ als eine mögliche neue Gattung in der Neuen Musik. (Christian Utz und Tobias Jantz, *Gattung*, in: LexNM, S. 242)

¹³ LexNM, S. 243.

¹⁴ LexNM, S. 244.

¹⁵ Zur Theorie und Problematik des Literaturoper-Begriffs vgl.: Swantje Gostomzyk. *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts: eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*. Berlin: Lang, 2009; Sigrid Wiesmann, Hrsg. *Für und Wider die Literaturoper*. Laaber: Laaber Verlag, 1982; Almut Ulrich. *Die „Literaturoper“ von 1970-1990: Texte und Tendenzen*. Wilhelmshaven: Noetzel, 1991.

es ja darum, etablierte Systematiken und Methoden zu hinterfragen. Mit Lyotard argumentiert sie, dass der Pluralität unterschiedlicher Erscheinungen und dem Verlust von allgemeingültigen Urteilen durch eine gezielte Reflexion der Methoden und Themen der Musikwissenschaft begegnet werden müsse, und Zuordnungen bzw. Begriffe als stetig aktualisierbare „Schwellenphänomene“ statt als feste Zuschreibungen zu begreifen seien.¹⁶ Denkt man diese Position hinsichtlich der Gattungsdiskussion im neueren Musiktheater weiter, dann ergibt sich daraus eine Präzisierung der anfänglichen Fragestellung. Statt einer Gattungszuordnung – wobei der Begriff alleine schon einen gegebenen Kontext oder gegebene Begriffe voraussetzt – kann aus Elementen vorhandener Kategorien des eigenen wissenschaftlichen Fachs wie auch anderer Fächer eine neue, intertextuelle Idee von Gattung entstehen, die nicht nur verschiedene Aspekte des Begriffs hinterfragt, sondern auch der Offenheit und Hybridität von neuen künstlerischen Entwicklungen Rechnung trägt und in diesem Sinne der Pluralität künstlerischer Ausdrucksformen und deren Wahrnehmungsmöglichkeiten mit einer „transformation of systems of knowledge and ways of seeing“¹⁷ begegnet.

Bezieht man eine kontextbezogene Analyse nicht nur auf ein Werk und seinen unmittelbaren Kontext, sondern erweitert den Blick innerhalb eines größeren Rahmens, lässt sich eine ästhetische Erscheinung wie das Hör-Musiktheater auch in systemtheoretischer Weise als ein eigendynamisches System mit Schnittmengen und Bezügen zu anderen Systemen verstehen.¹⁸ Daraus ergibt sich auch ein Wissens-Plural aus verschiedenen Wissensformen, die zusammen ein Begriffssystem bilden, das sich ergänzende Aspekte und Qualitäten dieses ästhetischen Felds beschreibt, ohne sich auf eine uniforme Definition zu reduzieren. Sieht man Gattungsdiskurse als Systeme von Bezeichnungen, die jeweils ihrerseits Impulse

¹⁶ Susanne Kogler. „Von der großen Erzählung zur Mikrologie?“ In: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*. Hrsg. von Christian Utz und Martin Zenck. Saarbrücken: Pfau, 2009, S. 71–86, S. 84.

¹⁷ Haraway, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, S. 585.

¹⁸ Markus Koller. *Die Grenzen der Kunst: Niklas Luhmanns gelehrte Poesie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, S. 153.

zur Wahrnehmung setzen, indem sie wichtige Merkmale von Werken und Aufführungsformaten hervorheben, dann wird klar, dass es sich bei Gattungszuordnungen ebenfalls um einen Prozess der Inszenierung als „Erzeugung von Bedeutungen“¹⁹ handelt. Solche Begriffe lenken und verstärken die Erzeugung von Sinn, indem sie als rhetorisches Mittel, als Teil des (theoretischen) Diskurses Einfluss auf gesellschaftliche Prozesse der Rezeption ausüben. Um Bestandteile und Kriterien für ein Begriffsfeld zu entwickeln, das die Dynamik und Diversität der Gattungsaspekte des Hör-Musiktheaters abbildet, sollen im Folgenden bestehende Begrifflichkeiten aus dem aktuellen Diskurs näher betrachtet und miteinander in Bezug gesetzt werden.

5.2 Der Musiktheaterbegriff im Spannungsfeld: Musik und Theatralität, Sehen und Hören, Werk und Rezeption

Der öffentliche wie auch der wissenschaftliche Diskurs rund um zeitgenössische musikalisch-szenische Werke und Aufführungsformate ist geprägt von der Spannung zwischen zwei Begriffen: dem des Musiktheaters und dem der Oper. Der Gebrauch und die Bedeutung beider Begriffe spiegeln nicht nur historische Entwicklungen, sondern auch die Spannung zwischen einer werkbezogenen und einer rezeptions- bzw. inszenierungsbezogenen Sichtweise. Obwohl „Musiktheater“ in der Musikwissenschaft oft in Abgrenzung zur historisch vorgeprägten „Oper“ als Dachbegriff für jegliche szenisch-musikalische Form genutzt wird, also auch Operette, Musical usw. umfasst, werden damit auch spezifischer Werke ab dem 20. Jahrhundert bezeichnet, in denen die Beziehungen zwischen Musik, Szene, Text, Raum und weiteren Medien jeweils neu formiert wird.²⁰ Mit der Begriffszusammenfügung „Musik“ und „Theater“ deutet sich an, dass musikalische und theatrale Komponenten zueinander in wechselnde Beziehungen treten und sich gegenseitig beeinflussen können. Der Prozess der Musikalisierung

¹⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 244-249.

²⁰ Siehe: Matthias Rebstock. „Varieties of Independent Music Theatre in Europe“. In: *Independent Theatre in Contemporary Europe*. Hrsg. von Manfred Brauneck. Bielefeld: transcript, 2017, S. 523–574, S. 527, Eric Salzmann und Thomas Desi, Hrsg. *The New Music Theater: Seeing The Voice, Hearing The Body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

theatraler Elemente wird auch in der theaterwissenschaftlichen Diskussion rund um Formen des Gegenwartstheaters thematisiert, was sich etwa im Diskurs um „komponiertes Theater“²¹

Innerhalb der Musikwissenschaft ist der Begriff der Oper ein wichtiger Ausgangspunkt für musiktheatrale Gattungsdiskussionen. Abseits von dessen Konkretisierung als historische Form (*Opera Seria* und *Opera Buffa*) dient der Opernbegriff im Diskurs zu neuem Musiktheater als ein Spannungsfeld, was deutlich wird an Helmut Lachenmanns Gedanken zu Nonos *Prometeo*:

LACHENMANN: I'd like to say that *Prometeo* is a non-opera, not an anti-opera. As a non-opera, we can see a positive point of departure – just now André spoke of a "dramaturgy of sound" [...]. That and, we've spoken of the importance of the text, well I've seen *Prometeo* already seven or eight times, and frankly speaking, the text is unintelligible just listening to the sound alone. Given the difficulty of the core text, indications are there will be major problems for those who come to hear *Prometeo* for the first time to make sense of it. Short of which [...] I suppose it's only natural that the audience make the most of a kind of sound-tripping. It would be unreasonable to expect someone listening to this music for the first time to grasp the extremely complicated concepts behind the texts.²²

Lachenmann bezieht sich in seiner Beschreibung als Beispiele für den Operncharakter auf die Klangdramaturgie und den Text als Elemente des „Opernhaften“. Damit reproduziert er einen musikhistoriographisch geprägten Begriff von Oper als Komposition, der die Priorität von Text und Partitur hervorhebt. Aufführungen bzw. szenische Realisierungen werden demgegenüber als akzidentiell bewertet oder anhand von szenischen Konventionen beurteilt. Dies stellt neue Werke, welche dezidiert solchen Konventionen widersprechen, in ein Spannungsfeld: Hermann Danuser spricht in seinen Überlegungen zur musikalischen Interpretation zwar von einem „Aufführungssinn“ und einem „Struktursinn“ eines Werks, was der Dichotomie von Werk und Aufführung gleichkommt, hebt aber die Hierarchie zwischen diesen Ebenen nicht auf, denn während der Struktursinn einem

²¹ Roesner und Rebstock, *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*.

²² Lachenmann u. a., *The Significance of A Tragedy of Listening*.

analytischen Partiturstudium und dahingehend einem vorinformierten, wissen-
den Hören zugeordnet wird, bewertet Danuser den Aufführungssinn als flüch-
tig und subjektiv.²³ Danusers Betonung des Struktursinns resoniert mit Lachen-
manns Aussage, Nonos Werk sei in einem erstmaligen, unvorbereiteten Hören –
also rein aus dem Aufführungssinn – nicht zugänglich. Dieser Topos des Herme-
tischen wird in Zusammenhang mit Aufführungen des *Prometeo* repliziert und
äußert sich innerhalb der Praxis der Aufführungsdramaturgie darin, dass sich
eine Konvention etabliert hat, den Aufführungen bzw. Aufnahmen des *Prome-
teo* erklärende Hör-Leitfäden beizustellen, welche über die Funktion eines ein-
leitenden Werktextes hinaus als Anleitungen zur (vermeintlichen oder realen?)
Hervorbringung eines strukturellen, „wissenden“, „eingeweihten“ Hörens die-
nen sollen.²⁴

Laut Danuser entstehe in der Wieder-Aufführung von Opern eine „unbe-
wusste Tradition“, die als „Leitfaden für die Gegenwart“ fungiere.²⁵ Eine solche
Setzung ist beispielsweise die Konvention, den *Prometeo* als rein musikalisches
Werk ohne visuelle Beigaben aufzuführen, was im Allgemeinen mit Verweis auf

²³ Hermann Danuser. *Die musikalische Interpretation*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hermann Da-
nuser. Bd. XI. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel,
1992, S. 4 f.

²⁴ Musikhistorisch können solche Texte in Zusammenhang mit der Tradition der „Hörleitfäden“
gesehen werden, wie sie Konzerthörer*innen im 19. Jahrhundert beim Konzertbesuch beige-
geben wurden. (Siehe: Thorau, *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*,
Christian Thorau. „Invasion der fremden Prädikate – Struktur und Metapher in der Musikbe-
schreibung (Beethoven, Klaviersonate op. 31,2)“. In: *Klang – Struktur – Metapher: Musikalische
Analyse zwischen Phänomen und Begriff*. Hrsg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und
Christian Thorau. Berlin: Springer, 2016, S. 199–218.) Mit Blick auf die Praxis und Hörästhetik
der Akusmatik kann man solche Höranleitungen allerdings auch in Zusammenhang mit den
Visualisierungen akusmatischer Musik interpretieren, welche allerdings weniger als Hörleit-
fäden ans Publikum gerichtet sind als dass sie vielmehr dem Spieler eines Akusmoniums ein
Hilfsmittel zur Definition und Umsetzung von Klanggesten im Raum sein sollen. Der zugrun-
deliegende Impetus ist jedoch derselbe, verbirgt sich doch dahinter der Gedanke, dass ein rei-
nes Klanggeschehen eine zusätzliche Vermittlungsebene braucht, um rational „verstanden“
zu werden. Damit perpetuiert sich der Diskurs rund um die vermeintlich „unpräzise“, „irra-
tionale“ Qualität des Hörens.

²⁵ Danuser, *Die musikalische Interpretation*, S. 13.

Aussagen des Komponisten begründet wird, denen autoritative Funktion zugesprochen wird.²⁶ Abseits dessen ließe sich aber auch aus dem Entstehungshintergrund des *Prometeo* aus dem Geiste theatraler Denkweisen genauso argumentieren, dass visuelle Inszenierungen aus der kompositorischen Konzeption begründet sein könnten. Daniel Daude spricht treffend von einem „Aufführungsmodus, welcher sich innerhalb nicht hinterfragter Inszenierungskonventionen bewegen soll.“²⁷ Solche Setzungen aus der Musikwissenschaft widersprechen der Ansicht der Theaterwissenschaft, für die Aufführungspraktiken „als solche immer plural, fragmentiert, widersprüchlich, miteinander verstrickt und aufeinander reagierend“ sind.²⁸ Die negative Beurteilung von Robert Wilsons choreographischer *Prometeo*-Inszenierung, die im oben zitierten Gespräch zwischen Helmut Lachenmann und André Richard ebenfalls zur Sprache kommt,²⁹ ist also als Ausdruck solcher impliziter Konventionen zu sehen. In diesem Sinne zeigen Begriffe wie derjenige der Nicht-Oper oder Anti-Oper, die nicht nur im Diskurs rund um den *Prometeo* präsent sind, sondern ebenso für Werke wie *Neither* (1977) von Morton Feldman und *tragödia* (1996) von Adriana Hölszky gebraucht werden, eine bewusste Abgrenzung von solchen impliziten Traditionen. Die Definition von neuem Musiktheater als Oper *ex negativo* zeigt nicht nur ein Sich-Abarbeiten an bekannten musikwissenschaftlichen Kategorien. Sie kanalisiert in der Verneinung auch die Widersprüche und Spannungen, die sich zwischen einem konventionsbezogenen Opernbegriff und den pluralen Praktiken von neuem Musiktheater ergeben.³⁰

²⁶ Vgl. etwa: Lüderssen, *Der wiedergewonnene Text: ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*, S. 179

²⁷ Daniele Daude. *Oper als Aufführung: Neue Perspektiven auf Opernanalyse*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 44.

²⁸ Ebd., S. 44.

²⁹ Lachenmann u. a., *The Significance of A Tragedy of Listening*.

³⁰ Verstünde man *Oper* aber wiederum auf offene Weise, jenseits von szenisch-musikalisch-interpretatorischen Konventionen, im Sinne des Werkgedankens als ästhetisch kohärent gestaltetes *Opus*, dann könnten auch Hör-Musiktheaterwerken und deren Inszenierungen im positiven Sinne dem Begriff der Oper zugesprochen werden.

5.3 Gattungsbegriffe zwischen Tradition, Konstruktion und Kritik

Lachenmanns oben zitierte Aussage zeigt einen weiteren Diskurs auf, welcher von Komponist*innen geführt wird, um eigene Werke in Relation zu bestehenden und neuen Kategorien zu setzen und damit die Aussage der eigenen Arbeit zu präzisieren. Neu geprägte Gattungsbegriffe sind als Modifikationen bestehender Begrifflichkeiten nicht nur hinsichtlich einer Rezeptionslenkung zu verstehen, sondern erfüllen auch die Funktion einer Selbst-Positionierung innerhalb eines künstlerischen Kontexts, dienen als Kommentar zu Produktionsbedingungen des Theaterbetriebs sowie als ästhetische Aussage.

Mit Blick auf die zugrunde liegenden literarischen Vorlagen lassen sich sowohl *Pnima* als auch *FAMA* im wissenschaftlichen Diskurs um die Literaturoper bzw. das Literaturtheater verorten.³¹ Sie verarbeiten eine literarische Vorlage, die, wenn sie auch nicht wortwörtlich nacherzählt wird, auf formaler Ebene die Struktur bestimmt, das Klanggeschehen als hindurchklingender Text mit Bedeutung auflädt und emotionale Stringenz erzeugt (auch wenn der Text, wie im Falle von *Pnima* und *tragödia*, nicht direkt vertont wird).³² Werke wie *Prometeo* und *FAMA* aus dieser Tradition heraus zu deuten und zu benennen, beinhaltet im dramaturgischen Sinne eine Ausrichtung hinsichtlich einer bestimmten Wahrnehmungs-Intention: Ein Hör-Musiktheater begrifflich *als* Literaturoper zu bezeichnen bzw. inszenieren, heißt, den Wahrnehmungsfokus in einer Aufführung auf den Text als formal und inhaltlich bestimmendes Element zu lenken, und das musikalisch-klangliche Geschehen dementsprechend als „opernhafte“ Lesart des Textes zu fixieren. Für *FAMA* ließe sich eine solche begriffliche Deutung vielleicht noch aus der kompositorischen wie auch aus einer Wahrnehmungsperspektive rechtfertigen, da der Text Schnitzlers im Umfang und sprachlicher Erkennbarkeit ein

³¹ Der Begriff der Literaturoper entstand in Auseinandersetzung mit Werken des 20. Jahrhunderts und ist nicht unumstritten, zur Problematik der Literaturoper siehe: Gostomzyk, *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts: eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*, Ulrich, *Die „Literaturoper“ von 1970-1990: Texte und Tendenzen*, Wiesmann, *Für und Wider die Literaturoper*.

³² Zur Diskussion von Czernowins Werk aus dieser Sicht siehe: Maierhofer-Lischka, „(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czernowins *Pnima* ... ins Innere als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma“

Zentrum darstellt, das den Fokus des Sprach- und Stimmhörens in der Aufführungssituation auf sich zieht und das textlich-narrative Wahrnehmen auch über die textlosen Abschnitte hinweg aufrecht erhalten kann, da die Musik zahlreiche stimm- und sprachnahe Elemente enthält.³³ Auch Adriana Hölszky's szenische Werke werden im öffentlichen Diskurs häufig im Kontext der Literaturoper verhandelt, jedoch hat sich die Komponistin von Anfang an mit einer eigenen kritischen Position in diesen begrifflichen Diskurs eingebracht.³⁴ Ihre erste Oper *Bremer Freiheit* bezeichnet die Komponistin als *Singwerk* und konkretisiert damit ganz andere Aspekte als eine vorrangig literarische Deutung: *Singwerk* zieht einerseits einen ironischen Bezug zum klassischen „Singspiel“, wobei *Singwerk* als ein gleichsam szenisches „Uhrwerk“ die Assoziation von Oper als Maschinerie enthält – ein medialer und psychischer Apparat, der neben positiven Konnotationen (*Singwerk* als „Spieluhr“) auch Unheimliches, nämlich den Kontrollverlust in einem vorgefertigten System, wachruft.³⁵ Das Mechanische drückt außerdem die Kritik an festgefahrenen Gewohnheiten und Praktiken des institutionalisierten Opernbetriebs aus, ein Punkt, der für den opernkritischen Diskurs in der Neuen Musik zentral ist, wie es Pierre Boulez 1967 prominent-polemisch auf den Punkt brachte:

Die neuen deutschen Opernhäuser sehen zwar sehr modern aus – von

³³ Dass diese Deutung in der öffentlichen Rezeption des Werks durchaus eine Rolle spielt, zeigen diverse Rezensionen und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit *FAMA*, die sich mit dem Begriff der Literaturoper beschäftigen. Siehe: Haider, *FAMA. Eine musikalische Konfiguration von Arthur Schnitzlers Fräulein Else*. Cloot, „Vielschichtiges Erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater“.

³⁴ Swantje Gostomcyk prägt in Abgrenzung zur Literaturoper für Hölszky's *Der gute Gott von Manhattan* den Begriff der „Hörspieloper“, dessen Kennzeichen die Verwendung eines „nicht opernhaften Textes“ hinsichtlich seiner hörbaren Qualitäten ist. (Vgl. hierzu: Swantje Gostomcyk. „Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts“. In: *Perspektiven der Opernforschung*. Hrsg. von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser. Bd. 17. Berlin: Peter Lang, 2007, S. 51 f.) Zur Literaturoperrezeption bei Hölszky siehe: Hiekel, „Emphatisch offenes Denken. Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky“, hier bes. S.22-24, Anm.9

³⁵ Die Assoziationsweite, welche dieser Begriff stimuliert, ließe sich noch weiter ziehen: operngeschichtlich als ironische Anspielung mit feministisch-kritischem Blick auf die Olympia in Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* – die als Puppe ebenso ein „Singwerk“ darstellt – oder als Kommentar zu Robert Schumanns / Adalbert Chamisso's *Frauenliebe und -leben* (1840). (Vgl. Nanny Drechsler. „Klänge von Nirgendwo? – Zum utopischen Konzept von Komponistinnen“. In: *Freiburger Frauen-Studien* 2 (1998), S. 177–193, S. 184, Anm. 17)

außen; innen sind sie äußerst altmodisch geblieben. In einem Theater, in dem vorwiegend Repertoire gespielt wird, da kann man doch nur mit größten Schwierigkeiten moderne Opern bringen – das ist unglaublich. Die teuerste Lösung wäre, die Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Aber glauben Sie nicht auch, daß dies die eleganteste wäre?³⁶

Auf diesen Diskurs bezieht sich Hölszky, wenn sie in Bezug auf *Bremer Freiheit* äußert, Oper sei eine „offene Gattung, die eine Reise durch verschiedene Ebenen verbirgt.“³⁷ Diese Ebenen, aus denen die (Klang-) Inszenierung eines Musiktheaters besteht, sollen als frei miteinander in Beziehung tretende „Akteure“, aus der Hörperspektive des momentanen Klangs und nicht als Teil historischer und/oder formaler Kategorien wahrgenommen werden können: „Es sollte die Freiheit der Klänge erreicht werden, in Einklang mit dem Titel, wie Geesche, die ihre Moritaten unter dem Zwang der Befreiungsphobie begeht, sollte sich die Musik aus ihren historischen Überlieferungszwängen befreien.“³⁸ Während *Bremer Freiheit* durch die Vertonung eines Librettos und eine visuelle Inszenierung noch gleichsam Rückbezüge zum traditionellen Opernbegriff erlaubt, verschafft sich diese Position nochmals im Konzept eines reinen Klangtheaters für *tragödia*. Hölszky bezeichnet *tragödia* als einen „unsichtbaren Raum“ und weist jegliche musik- oder musikhistorischen Begrifflichkeiten als Bezugspunkte zurück, indem sie ihr Komponieren als außermusikalischen Prozess der Konzeption und Bedeutungserzeugung definiert: „Meine Denkweise ist vielleicht nicht musikalisch [...]. Das Musikalische berührt mich einfach nicht im entscheidenden Moment.“³⁹ In ihrer

³⁶ Boulez, „Sprengt die Opernhäuser in die Luft! Pierre Boulez im Interview“. Während andere Komponist*innen ihre Musiktheaterprojekte vorwiegend als Sonderproduktionen in Festivals realisieren, erhielt Hölszky mehrfach Aufträge für Opernhäuser, sodass die institutionelle Kritik für ihr Schaffen von besonderem Belang ist. Siehe: Hiekel, „Emphatisch offenes Denken. Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky“, S. 11 sowie: Hölszky und Kämpfer, „Keimzellen für ein Theater der Klänge“.

³⁷ Drechsler, „Klänge von Nirgendwo? – Zum utopischen Konzept von Komponistinnen“, S. 186, Anm.20.

³⁸ Ebd.

³⁹ Hölszky und Kämpfer, „Keimzellen für ein Theater der Klänge“, S. 13.

Vorstellung ist der musiktheatrale Erarbeitungsprozess kein hierarchisch geordnetes System mit einer klaren Reihenfolge, Musik und Inszenierung informieren sich gegenseitig und werden wiederum vom Text als externer Inspiration beeinflusst.⁴⁰ Ähnlich wie bei anderen Komponist*innen des Hör-Musiktheaters, die im begrifflichen Diskurs rund um ihre Werke musikspezifische oder operngeschichtliche Referenzen tendenziell zu vermeiden suchen (*Hörtheater* bei Beat Furrer, *Hörtragödie* bei Nono), legt Hölszkys Bezeichnung des *unsichtbaren Raums* den Schwerpunkt weniger auf das spezifisch Musikalische als auf den theatralen Aspekt im Sinne des postdramatischen Theaters.⁴¹

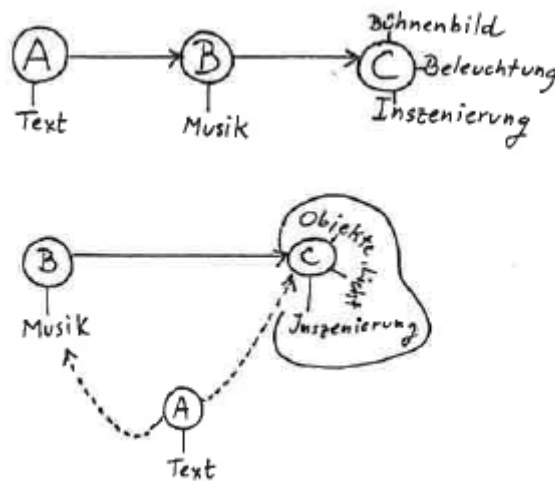


ABBILDUNG 5.1: Adriana Hölszky, Musiktheaterarbeit

Hölszkys Begriff des *Singwerks* kann noch aus einer weiteren Perspektive heraus als diskursive Wahrnehmungs-Inszenierung gedeutet werden: Er stellt die Wahrnehmungserwartungen an die singende bzw. sprechende Stimme im Musiktheater in Frage. Der Text in *Bremer Freiheit* wird klanglich wie semantisch pulverisiert und in Klänge und Gesten verwandelt, wobei das Singen zwar tatsächlich als Aktion vorhanden ist, jedoch in seiner Bedeutung im Gegensatz zum dominierenden Singstimmen-Klang einer klassischen Oper völlig verändert wird.

⁴⁰ Siehe Abb. 5.1. Bemerkenswert ist, dass Hölszky, entgegen ihrer eigenen Aussage, die Trennung in Musik und szenischer Realisierung offenbar dennoch für relevant hält.

⁴¹ Hölszky und Kämpfer, „Keimzellen für ein Theater der Klänge“, S. 12; Drees, „...ein musikalisches Theater *en miniature*“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“.

In diesem Sinne ließe sich *FAMA*, aufgrund der Dominanz und klangräumlichen Omnipräsenz der Sprechstimme bzw. des Sprachklangs, als *Stimmwerk* oder *theatrale Sprechmaschine* bezeichnen.⁴²

Gerade an den Begrifflichkeiten, die den Diskurs rund um *FAMA* prägen, lässt sich feststellen, welche Spannungen sich zwischen einem bewusst geführten Begriffsdiskurs und den als hybrid oder uneindeutig erlebten Aufführungseindrücken auftun. Mit der Betonung des Hörbegriffs im Diskurs rund um *FAMA* ist die Wahrnehmungsintention eines auf Klang bzw. Musik konzentrierten Hörens verbunden. Demgegenüber werden literarisch-narrative Wahrnehmungsweisen vom Komponisten abgewertet.⁴³ Damit greift der Hördiskurs rund um *FAMA* eine „Tradition“ auf, die bereits mit dem Diskurs um *Prometeo* die öffentliche Wahrnehmungslenkung von Hör-Musiktheaterwerken prägt. *Prometeo* wurde durch die Begrifflichkeiten der *Hörtragödie* als ein Beitrag zur Antikenrezeption sowie mit der Betonung des Hörens (*tragedia dell'ascolto*) im Raum als Zentren intendierten Wahrnehmens plazierte.⁴⁴ Wie die Analysen der vorangegangenen Kapitel zeigen, positioniert Furrer positioniert sein Hörtheater nicht nur begrifflich, sondern auch durch musikalische und szenische Bezugnahmen als Teil des zeitgenössischen musikalisch-szenischen Kanons in direkter Nachfolge von Luigi Nono's Hörtheateridee. Damit ist der Umgang mit Hördiskursen als Teil einer Strategie der künstlerischen Selbst-Inszenierung zu sehen. Wenn man „Inszenierung“

⁴² Die Assoziation zwischen dem Begriff der Maschine und dem des Theaters ließe sich gerade mit Bezug auf das Gegenwartstheater noch weiter fortsetzen, wobei etwa die installative Arbeit *Stifters Dinge* von Heiner Goebbels in der Konzentration auf Klang und sich bewegende Objekte einerseits eine Art *Theatermaschine*, andererseits auch als Hör-Inszenierung quasi eine *Hör-Maschine* darstellt. (Vgl.: Sascha Förster und Museum für Angewandte Kunst Köln. *Raum-Maschine Theater: Szene und Architektur*. Köln: Wienand, 2012; Schellmann, *Ich sehe was, was du nicht hörst: Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum*, S.100ff.) Das Potenzial eines „Wahrnehmens als Maschine“ lässt wiederum den Topos des „Futuristischen“ und „Prometheischen“ als thematisch verknüpfte Wahrnehmungspotenziale auftreten.

⁴³ Wie Wolfgang Fuhrmann für die Aufführung von *FAMA* in Berlin – also in einem Setting ohne die „Box“ – beschreibt, ergibt der vorab geführte Hördiskurs und das Erlebnis in der Aufführung eine Dissonanz zwischen der intendierten Wahrnehmung als musikbetontes Ereignis – in diesem Sinne, eines Konzerts – und den Andeutungen theatraler Prozesse. (Fuhrmann, *Beat Furrers Hörtheater "Fama" im Magazin der Staatsoper Hörmusik - das klingt wirklich doppelt gemoppelt*) Das Betonen von Wahrnehmungs-Intentionen im Begriffsdiskurs rund um bestimmte Werke muss also nicht zwangsläufig zu einer realen Aufmerksamkeits- oder Wahrnehmungslenkung führen.

⁴⁴ Vgl. Mastinù, „Prometeo, Proteo, Icaro“ und Furrer, „Komponieren mit Sprache und Räumen“.

im Sinne Goffmans als Erzeugung und Zuschreibung von Bedeutungen durch gezielten Einsatz von Sprache innerhalb einer Gesellschaft versteht, dann lässt sich daraus schließen, dass jede Prägung eines neuen Begriffs und deren Plazierung in einem Diskurs ebenso ein Moment der Inszenierung bedeutet. Diese Selbstinszenierung, so möchte ich schlussfolgern, ist nicht nur als Selbst-Verortung auf ästhetischer Seite zu werten, sondern auch als ein Prozess der Historisierung, des sich-selbst-Einschreibens als künstlerisches Subjekt in die neuere Musikgeschichte.⁴⁵ Die Verwendung eines Terminus, sei es im Kontext einer Analyse, einem Werktitel, einer Aufführungsdramaturgie, verrät nicht nur etwas über das so bezeichnete Werk, sondern auch über dessen jeweilige Realisierung wie auch über die Intentionen dessen, der diesen Begriff einsetzt. Gattungszuschreibungen, die von Komponist*innen selbst stammen, müssen daher auch als Selbst-Zuschreibungen betrachtet werden, denn es handelt sich in um einen Akt der Selbstkonstitution als künstlerisches Subjekt.

Dass die tatsächliche Wahrnehmung nicht immer den intentionalen Diskursen oder „Inszenierungsstrategien“ der Urheber*innen folgt, sondern diese auch durchkreuzen kann, zeigt sich anhand der Rezeptionsgeschichte von *FAMA*: Die CD-Aufnahme der Erstproduktion wurde in einem Literaturmagazin als „musikalische Konfiguration von Artur Schnitzlers Fräulein Else“ rezensiert⁴⁶ und auch innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses wird *FAMA* häufig aus Sicht einer literarischen Rezeption analysiert. Dies deutet darauf hin, dass das im Werk enthaltene Wahrnehmungspotenzial, das eine Wahrnehmung als Sprechtheater- oder Hörspielformat ermöglicht, stark genug ist, um andere Wahrnehmungspotenziale zu überlagern oder zu durchkreuzen. Die Rezeption in der Öffentlichkeit

⁴⁵ Die Bedeutung des Inszenierungsbegriffs innerhalb der Diskussion um künstlerische Identitätskonstruktion tritt in einer Vielzahl von Bereichen zutage, die auch Aspekte von Gender, Geschichtsbildung, Politik, Medien und Kunst umfassen. (Vgl.: Brüstle, „Gender“, S. 245, Ludger Grenzmann, Burkhard Hasebrink und Frank Rexroth, Hrsg. *Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung am Übergang zur Neuzeit*. Berlin: de Gruyter, 2016.) Dies gilt aber insbesondere für Literatur und literarische Diskurse ab der Moderne, in welcher das „Sprechen der Sprache“ als bewusste Inszenierung gestaltet wird. (Brigitte Kaute. „Die Ordnung der Fiktion: Annäherung an eine Diskursanalyse der Literatur“. In: *Diskursanalyse: Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hrsg. von Johannes Angermüller, Katharina Bunzmann und Martin Nonhoff. Hamburg: Argument, 2001, S. 139–153, hier: S. 150)

⁴⁶ Haider, *FAMA. Eine musikalische Konfiguration von Arthur Schnitzlers Fräulein Else*.

konterkariert mithin die Intention des Komponisten, Textelemente aus ihrem literarischen Kontext „auszuschneiden“⁴⁷ und mit dem Fokus auf Hören von Klang im Raum eine vorwiegend musikfokussierte Rezeptionshaltung zu erzeugen.⁴⁸ Jenseits der Wahrnehmungsdynamik, die innerhalb einer Aufführung stattfindet, lässt sich also feststellen, dass sich Wahrnehmungsbewegungen auch im Rezeptionsdiskurs, speziell im Umgang mit Gattungszuschreibungen niederschlagen. Der Bezug auf bestehende (Gattungs-) Begriffe wie auch das Neuprägen von Begriffen kann damit Einfluss auf zukünftige Wahrnehmungen und Aufführungsweisen nehmen, und ist in dieser Hinsicht als eine Art protentionaler Inszenierungsstrategie zu verstehen.

5.4 Vom »komponierten Theater« zu »theatral informierter Komposition« – Theaterbegriffe im Spannungsfeld musikalischer Gattungsdiskussionen

Das Spannungsfeld der Sinne und dessen Auswirkungen auf die Wahrnehmung in Aufführungen ist ein zentrales Thema in der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen (Musik-) Theaterformen, das sich auch in Bezug auf das Hör-Musiktheater als relevant erweist. Ich möchte untersuchen, inwieweit die Auseinandersetzung mit aktuellen Diskursen und Begrifflichkeiten aus der Theaterwissenschaft den musikwissenschaftlichen Diskurs um Gattungsbegriffe und deren Funktionen erweitern, vertiefen und präzisieren kann. Gerade weil Theaterbegriffe wie der des Postdramatischen Theaters den Schwerpunkt weg vom Werkbegriff als eines fixierten Textes hin auf die Prozesshaftigkeit der Aufführung und des sinnlichen Erlebens legen, können sie für eine rezeptions- und wahrnehmungsgeleitete Begriffsbestimmung des Hör-Musiktheaters produktiv werden. Begriffe, wie oben dargestellt, sind selbst Teil von Inszenierungs- und demzufolge auch Wahrnehmungsprozessen, sie haben in diesem Sinne eine performative Funktion. Aus dieser Perspektive heraus möchte ich, statt eine Zuschreibung des Hör-Musiktheaters zu singulären – neuen oder bestehenden – (Gattungs-) Begriffen zu unternehmen, den Gattungsdiskurs insgesamt

⁴⁷ Furrer, „Musiktheater im Raum“, hier: S. 56.

als ein Feld verstehen, in welchem sich ebenso Dynamiken zwischen verschiedenen Potenzialen wie Theater und Musik, Konzept und Erlebnis, Inhalt und Form ergeben. Diese Bewegungen tragen wiederum auch der Veränderlichkeit der Rezeption durch verschiedene Begriffe Rechnung, und entwerfen damit *Gattung als Feedbackschleife, als eine performative Kategorie der Bedeutungserzeugung und -zuschreibung*. Anhand verschiedener Begrifflichkeiten aus der Theatertheorie möchte ich im Folgenden nachvollziehen, welche Dynamiken oder inhaltliche Schwerpunktsetzungen sich ergeben können, wenn man das Hör-Musiktheater mit diesen (im Sinne eines *Hör-Musiktheater-als*) in Verbindung bringt.

Auf das Paradigma des Zeigens und Sichtbar-Machens, das dem Begriff des Theaters als *theatron* (Schauplatz) eigen ist, wird in der aktuellen Theaterwissenschaft vielfach mit alternativen Entwürfen geantwortet, die sich auf Theater als Hörerlebnis konzentrieren oder die Beziehungen zwischen Sehen und Hören im theatralen Raum neu verhandeln. Regine Elzenheimer hat vorgeschlagen, durch eine Schwerpunktverschiebung im Begriff des „Musik-Theaters“ — mit Betonung auf dem Bindestrich als orthographisch sichtbar gemachter Pause — die unterschiedlichen Beziehungen zwischen Seh- und Hörebene hervorzuheben, wobei jedoch implizit dennoch der Dualismus zwischen Hören und Sehen den Begriffen der Musik und des Theaters zugeordnet bleibt.⁴⁹ Werke wie *Prometeo*, aber auch *tragödia*, für die sowohl im sinnlichen Erleben wie auch im Diskurs das Spannungsfeld zwischen Hören und Sehen eine wichtige Rolle spielt, können im Begriff solch eines Musik-Theaters verortet werden, wodurch jedoch die synästhetische Dimension des Hör-Musiktheaters (nämlich Musik als Theater und Theater als Musik zu gestalten), durch die Trennung in gewissem Sinne relativiert oder zumindest in Frage gestellt werden könnte. Wenn man sich mit André Eiermann die Frage stellt, ob die leibliche (und daher oft implizit visuelle) Ko-Präsenz von Akteuren und Publikum wirklich konstituierendes Element des theatralen Prozesses ist, entsteht eine Ästhetik eines Postspektakulären Theaters,

⁴⁸ Vgl. hierzu: Cloot, „Vielschichtiges Erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater“.

⁴⁹ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, S. 22 ff.

die das Spannungsfeld von Sehen, Erwartung und Nicht-Zeigen zum Hauptfokus des Interesses macht.⁵⁰ Fasst man Hör-Musiktheateraufführungen als „umgekehrt spektakuläre“ Ereignisse im Sinne Eiermanns, dann können beispielsweise die dezidiert anti-visuellen Inszenierungen von *tragödia* (Sabrina Hölzer, 2001) und *Prometeo* (Karsten Wiegand, 2015) im Sinne eines solchen „postspektakulären Musiktheaters“ verhandelt werden – entfaltet sich die Wahrnehmung in solchen Aufführungen ja ganz dezidiert aus der Negation des Sehens. Indem (wie in Darmstadt) dem Publikum die Augen verbunden werden, oder (wie in Berlin) die Raumgestaltung das Sehen quasi unmöglich macht, wird das Sehen als Fluchtpunkt gleichsam doppelt hervorgehoben.⁵¹ Außerdem tritt das Musikalische dabei in den Hintergrund.

Wenn es darum geht, die sinnlichen Qualitäten und medialen wie inhaltlichen Konsequenzen eines interdisziplinären Prozess der Verschränkung von Musikalischem und Theatralen hervorzuheben, der in vielen zeitgenössischen Musiktheateraufführungen wesentlich hervortritt, dann bietet sich dafür der von David Roesner und Matthias Rebstock eingeführte Begriff des *komponierten Theaters* als Bezugspunkt an. Wesentlich ist dabei das Moment der Übertragung kompositorischer Praktiken und Ästhetiken in die Domäne des Theaters. Der Begriff suggeriert jedoch wiederum eine Richtung der Transferprozesse, nämlich vom Musikalischen ins Szenische. Das „Instrumentale Theater“⁵² von Mauricio Kagel kann

⁵⁰ Eiermann, *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Eiermanns Thesen in Relation zum Begriff des Spektakulären bei Debord siehe: Schellow, *Diskurs-Choreographien: Zur Produktivität des 'Nicht' für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*.

⁵¹ „Die Einrichtung von Wiegand versucht dementsprechend eine ungewöhnliche Situation zu schaffen, um das Klangerlebnis intensiver zu machen. So zumindest das Vorhaben. Das gelingt ihm mit seiner Einrichtung in der Darmstädter Sporthalle am Böllenfalltor aber nur bedingt. Die wenigsten Zuschauer behalten ihre Augenbinde vom Betreten der Halle bis zum Beginn der Vorstellung auf. Allerorten sieht man verschlafene und neugierige Augen, die schmunzelnd die Polonaisen betrachten. Die ersten zwanzig Minuten Musik mit der Augenbinde zu erleben ist dann zwar tatsächlich ein merkwürdiges Erlebnis, aber der Kontrast zum Tageslicht, das ungebremsst durch alle Oberlichter der Halle scheint, ist so groß, dass plötzlich alle Konzentration noch viel bewusster auf die optischen Eindrücke des Raums gelenkt wird. Erst als der Saal mit Anbruch des Abends dunkler wird und man nicht mehr den anderen Leuten beim Zuhören zusieht, wird der Fokus auf buchstäblich natürliche Weise wieder auf das Hören gelenkt. Dass diese erlebte Konzentrationskurve die beabsichtigte Dramaturgie des Abends war, wage ich zu bezweifeln.“ (Veronika Knuth. *PROMETEO von Luigi Nono in Darmstadt – Augen zu und durch*. 15. Juli 2015. URL: <http://www.theaternomad.in.com/2015/07/prometeo-luigi-nono-wiegand-darmstadt/> (besucht am 05.02.2019))

dabei als ein Exempel eines komponierten Theaters verstanden werden: Kagels Kompositionen beruhen auf der Verknüpfung von Musiziergesten und szenisch-visueller Aktionen, sodass es sich um eine Übertragung musikalischer Kompositionsprinzipien auf die Ebene der szenisch-körperlichen Darstellung handelt, es findet eine Umdeutung des Musizierens als szenische Aktion statt. In dem Sinne, dass die Visualität von (musikalischen bzw. Spiel-) Gesten für das Hör-Musiktheater implizit eine Rolle spielt, deutet daher Stefan Drees die Relevanz des Begriffs des Instrumentalen Theaters für Adriana Hölszkys Instrumentalwerke an,⁵³ er differenziert jedoch, dass es sich dabei nicht um *Theater* handelt, sondern dass vielmehr die *Theatralität* der Spielgesten wesentlich sei, die in einer Aufführung den Eindruck einer *immanenten Theatralität der Musik* vermittele.⁵⁴ Bei Hölszky beinhaltet das Theatrale der Musik nicht zwingend eine explizit ausgestaltete visuelle oder räumliche Ebene; vielmehr hebt sie die autonome Qualität der „Choreografie“ von musikalischen Spielbewegungen hervor. In diesem Sinne bedeutet das Theatrale die „Keimzelle“ für Imagination, und weist damit darauf hin, dass für Hölszky die Performativität der Wahrnehmung wesentlicher ist als das Nutzen expliziter Mittel und Medien des Theaters:

Ich denke, jede Musik hat ein theatralisches Element. [...] Und wenn man so eine Keimzelle nicht verschüttet, dann entsteht ein musikalisches Theater en miniature, ohne all dieses Drumherum von literarischer Vorlage, Libretto, Bühnenbild und szenischer Realisation. Für mich es ist es zunächst interessant, wenn man auf dieser Ebene spielt: mit einer theatralischen Situation pur, ohne die ganze teure Maschinerie der Institution.⁵⁵

Die Auseinandersetzung mit Formen, Ästhetiken und Praktiken des Theaters

⁵² Matthias Rebstock. *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*. Hofheim: wolke, 2007.

⁵³ Vgl.: Drees, „...ein musikalisches Theater en miniature“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“; Hiekel, „Emphatisch offenes Denken. Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky“.

⁵⁴ Drees, „...ein musikalisches Theater en miniature“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“, S. 84.

⁵⁵ Adriana Hölszky, in: Hölszky und Kämpfer, „Keimzellen für ein Theater der Klänge“.)

manifestiert sich im Hör-Musiktheater in verschiedene Richtungen: als Musikalisierung des Sichtbaren *hinein* in das Feld des Hörens einerseits, andererseits wird der Prozess des Komponierens zur multimodalen Regiearbeit im Raum ausgeweitet, die visuelle „Bühnengestaltung“ durch einen Regisseur oder Architekten andererseits bleibt jedoch oft ein getrennter Schritt, wie es etwa die Aufführungen von Czernowins *Prima* (Regie 2001: Claus Guth), Hölszkys *tragödia* (Bühnenbild 1996: Wolf Münzner), die Erstproduktion von *FAMA* (2005, Regie: Christoph Marthaler) und neuere Aufführungen von *Prometeo* seit 2012 (Duisburg, Luzern) zeigen. In diesem Sinne werden im Hör-Musiktheater Möglichkeiten und Bedeutungen expliziter und impliziter Theatralität hinterfragt und ausverhandelt. Während Adriana Hölszky sich in *SPACE*, *REQUISITEN* und *tragödia* mit theatralen Elementen (Text, Szene, körperliche Darstellung, Raum) als Inspiration für musikalisches Material beschäftigt, erfolgt die konkrete Umsetzung rein im Medium der Instrumentalkomposition, ohne explizit theatrale Praktiken der Raumgestaltung und Performance einzuschließen. In diesem Sinne verdeutlicht der Begriff des *impliziten instrumentalen Theaters*, wie ihn Stefan Drees für Hölszkys *tragödia* vorschlägt, die Idee einer „gestischen Musik“, wie sie Kurt Weill bereits 1929 als Paradigma einer radiophonen Kompositionsweise formuliert hatte.⁵⁶ Mit der Betonung des Gestischen im Hör-Musiktheater, wie es beispielsweise Drees tut, vollzieht sich implizit somit wiederum eine Hinwendung zu Wahrnehmungspraktiken, die aus den Diskursen und Ästhetiken der Radiophonie und der Akusmatik entstanden sind – Wahrnehmung entspricht in diesem Sinne einem Hören von „Bildern im Kopf“. Klaus Lang formuliert mit Bezug auf die Raumgestaltung von *der handschuh des immanuel* ebenfalls die Idee impliziter Theatralität; in seiner Sichtweise verlagert sich die Erzeugung des Theatralen jedoch vom Gestischen auf das Spannungsfeld zwischen Raum (Architektur) und Musik, sodass man genauer genommen von einem immanenten musikalischen Raumtheater sprechen müsste. Luigi Nonos Grundkonzeption des *Prometeo* wiederum entstand zwar aus dem Geist eines komponierten multimedialen Theaters, die explizit theatralen Aspekte wurden jedoch im Laufe der Erarbeitung und Aufführungsgeschichte wiederum auf die immanente Theatralität der musikalischen Komposition zurückgenommen.

⁵⁶ Detlef Brandenburg. „Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Chronik der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Frieder Reininghaus. Bd. 13. Laaber: Laaber Verlag, 2007, S. 75.

Ein weiterer Aspekt, den die Diskussion des Hör-Musiktheaters innerhalb von Theaterbegriffen aufwirft, ist die Frage nach Autorschaft, da Theateraufführungen als gemeinschaftliches Zusammenwirken vieler verschiedener Beteiligter entstehen. Ein Beispiel dafür ist die Performance von David Moss innerhalb von Heiner Goebbels' *Prometheus*: Die Ko-Präsenz von Goebbels und Moss auf der Bühne etabliert Autorschaft als ein sichtbares Thema in der Aufführung, da Goebbels' kontrolliertes Verhalten als Dirigent, der die Performance vom Synthesizer aus leitet, mit Moss' solistisch improvisierten Aktionen kollidiert und somit ein Spannungsfeld zwischen spontaner, eigenverantwortlicher Gestaltung und kompositorischer Autorität entsteht.⁵⁷ Der Konflikt zwischen kompositorischer Kontrolle und ungeplanten äußeren Einwirkungen ist auch in der Entstehung und Aufführungspraxis von *Prometeo* und *FAMA* festzustellen.⁵⁸ Allerdings äußert er sich nicht im Spannungsfeld zwischen Aufführenden und Komponist, sondern zwischen kompositorischem Gestaltungswillen und den Einflüssen des räumlichen Settings. In beiden Fällen führte die Auseinandersetzung mit baulich-räumlichen sowie raumakustischen Aspekten, die ursprünglich Teil des *site-specific design* beider Werke waren, zu einer Reduktion des räumlich-szenischen Aspekts, wobei die szenische Realisierung (Bühnenraum-Architektur) aus dem Werkkonzept entfernt wurde. Damit wurde auch die Disposition der Performer*innen stärker an räumliche Normen angepasst, um Aufführungen in klassischen Konzertsälen und Opernhäusern zu erlauben.⁵⁹ Das Ausweiten von kompositorischer Kontrolle über Musik, Bewegungen, Raum und Szene stellt einen Aspekt des *composed theatre* dar, der durchaus kritisch beurteilt werden kann.

⁵⁷ Gilles, *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*, S. 58f.

⁵⁸ Besonders rund um den *Prometeo* wird der Diskurs um das Thema der kollektiven Autorschaft sehr intensiv geführt, was vor Allem in Äußerungen Hans-Peter Hallers und André Richards zum Ausdruck kommt. (Vgl. hierzu: o. A., *Revolution + Hören. Programmheft Prometeo in der Kraftzentrale Duisburg*) Trotz allem ist nicht zu übersehen, dass sich gerade der *Prometeo* in Nonos Sichtweise dennoch als (utopisches?) „Opus“ – im Sinne einer einheitlichen künstlerischen Vision und Verantwortung – manifestiert. (Vgl. Gespräch mit Andrea Librovici, 17.08.2019)

⁵⁹ Der Zwiespalt zwischen räumlich-klanglich-szenischen Vorstellungen und dem Ausüben von Kontrolle als Komponist spiegelt sich relativ deutlich in einem Gespräch, das Beat Furrer wenige Jahre nach der Uraufführung von *FAMA* führte, siehe: Cloot und Furrer, „Nicht mehr, noch nicht. Beat Furrer im Gespräch mit Julia Cloot“.

Im Hör-Musiktheater ist festzustellen, dass das Scheitern der Kontrollübernahme über den akustischen Raum vielfach zu einer Rücknahme des Räumlich-Szenischen zugunsten des Musikalischen führt. Daher verschiebt sich auch im begrifflichen Diskurs rund um diese Arbeiten die Gewichtung des Theateraspekts im Laufe der Aufführungsgeschichte von einer expliziten Betonung des Theatralen hin zu einem eher musikfokussierten Diskurs. Auch wenn Hör-Musiktheater Aspekte verschiedener Theaterformen verkörpern, ein Hör-Musiktheaterwerk ließe sich aus solch einer musikalisierenden Intention eher als „theatral informierte Raumkomposition“ bezeichnen, da der musikimmanente Aspekt letztlich oft zu überwiegen scheint. Führt man Regine Elzenheimers Gedanken weiter, dann ergibt sich, dass das Verhältnis zwischen musikalischen, theatralen und wahrnehmungsästhetischen Aspekten in diesen Werken nicht nur im Laufe ihrer Erarbeitung, sondern auch im Laufe ihrer (Wieder-) Aufführungsgeschichte für jede Situation neu und anders verhandelt wird. Die zentralen Felder des Akustischen und des Visuellen gehen keine selbstverständliche Synthese ein, sondern können in unterschiedliche, auch konkurrierende Verhältnisse zueinander treten – Hör-Musik-Theater sind „gleichsam endlos sich fortzeugende, ihre Gestalt wuchernd verändernde atmende ‘Körper’, deren ‘Verschweigen’ darin wirksam wird, semantischen Fixierungen und Eindeutigkeiten zu entgehen.“⁶⁰

Die Analysen in den vorangehenden Kapiteln haben gezeigt, dass ein wesentliches Moment, das den Werken des Hör-Musiktheaters ihre theatrale Eigenschaft verleiht, die performative Dimension des Hörens in seiner Verbindung zu anderen Sinnen ist. Komponierte Klänge sind ästhetische Gestalten, die nicht per se eine akustische Umwelt abbilden – etwa in dem Sinne, wie Geräuschkulissen in Hörspiel und Film Handlungen oder Situationen repräsentieren – sondern sie werden erst durch die jeweilige Wahrnehmungshaltung der anwesenden Hörer*innen in ihrem Sinnangebot konkretisiert, im Sinne eines „Hör-Spiels“. Diese Wahrnehmungshaltungen gehen über das im musikalischen Diskurs verankerte Ideal eines (auf musikimmanente Sinngebungen) konzentrierten Hörens hinaus und umfassen affektive, atmosphärische, ökologische, narrative und körperliche Wahrnehmungsmodi. Sie werden im Aufführungskontext durch die heterogene Gestaltung und räumliche Behandlung des Klingenden hervorgerufen: musikalische Eigen- und Fremdzitate, Geräusche, Stimmen, Raumklangbewegungen, Loops, Umgebungsgeräusche und Stille lassen unterschiedliche Hörweisen

entstehen. Der scheinbar tautologische Begriff des Hör-Musiktheaters kann herausheben, dass es sich um eine Musiktheaterform handelt, in welcher der klingende Anteil zwar *Musik* als eigengesetzliches Gestaltungsmittel einsetzt, jedoch auf konzeptueller und inhaltlicher Ebene das Musikalische überschreitet, um verschiedene Hörweisen und Wahrnehmungshaltungen zu aktivieren. Das Hör-Musiktheater kann damit auch als ein „Theater der Wahrnehmbarkeit“ entstehen, ein „Ort der Wahrnehmungsforschung, an dem keine Lösungen präsentiert, sondern neue Fragen aufgeworfen werden.“⁶¹

5.5 Auf dem Weg zu einem performativen Gattungsbegriff

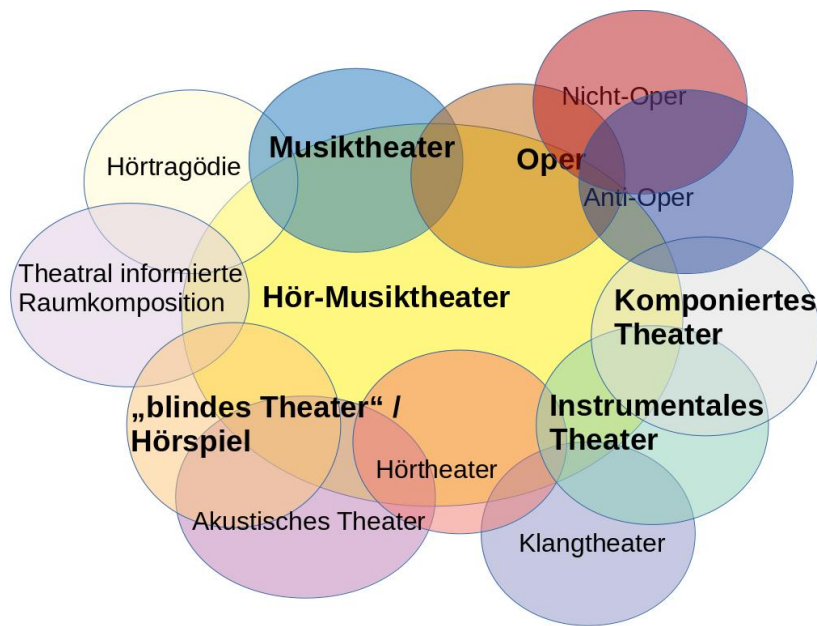
Beim Hören handelt es sich ebenso wie beim Theatralitätsbegriff um ein „Schwellenphänomen“ im Sinne Lyotards, das in seinen verschiedenen momenthaften Umsetzungen und begrifflichen Zuschreibungen jeweils neu aktualisiert wird. Die Vielfalt existierender Begriffe, die das Hör-Musiktheater in sich zu versammeln vermag, zeigt die Breite des Spannungsfelds, in welchem immanente wie explizite musikalische und theatrale Elemente im Hör-Musiktheater koexistieren, sich gegenseitig durchdringen. Jenseits der Frage von *Musik oder Theater?* erscheint das Musikalische und das Theatrale als wechselseitiger Horizont. Ein performativer Gattungsbegriff, der versucht, dieser Vielfalt von Wahrnehmungs- und Inszenierungsweisen gerecht zu werden, lässt sich versuchsweise als ein Begriffsfeld abbilden, das die verschiedenen Spektren der darin enthaltenen Aspekte von „Musik“, „Theater“ und „Hören / Wahrnehmung“ ähnlich wie ein *field recording* in einer Momentaufnahme versucht zu fassen.

Gerade in den letzten Jahrzehnten seit der Jahrtausendwende ist in der zeitgenössischen Musik ein regelrechter „Boom“ von musiktheatralen und performativen Formaten zu beobachten. Die dabei auftretende Vielfalt neuer Begriffsbildungen von Komponist*innen markiert also auch das Bedürfnis, sich innerhalb

⁶⁰ Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, S. 219.

⁶¹ Daniela A.M. Schulz. *Körper – Grenzen – Räume: die katalanische Theatergruppe „La fura dels baus“*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 39. Zum Begriff des Theaters der Wahrnehmbarkeit siehe: Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 169.

ABBILDUNG 5.2: Begriffsfeld des Hör-Musik-Theaters



eines veränderlichen Umfelds abzugrenzen und als künstlerisch Handelnde zu inszenieren.⁶² Solche Prozesse der Konstitution des künstlerischen Ichs umfassen auch Bezugnahmen von Künstler*innen untereinander. Die Entfaltung eines neuen Musiktheaterformats wie das Hör-Musik-Theater ist in dieser Hinsicht als Teil solcher Prozesse zu verstehen, als Teilhaben an gemeinsamen Hördiskursen und ästhetischen Diskursen zu Musik und Theater, die sich sowohl in Auseinandersetzung mit historischen als auch aktuellen Entwicklungen entfalten. Mit Luigi Nono, der sich in Anlehnung an künstlerische Vorbilder der ersten Avantgarde wie Vladimir Majakovskij und Vsevolod Meyerhold emphatisch das Verständnis von Kunst als „Lebensbauen“ zu eigen machte,⁶³ ist die Vertiefung in das Hören im musikalisch-szenischen Raum ein kollektiver Prozess des Forschens,

⁶² Schamma Shahadat unterscheidet in Bezug auf die Selbstinszenierungen von Künstler*innen zwischen den Modi der „theurgischen“, „theatralischen“ und „anti-theatralischen“ Selbstdarstellung. (Schamma Shahadat. *Das Leben zur Kunst machen: Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Fink, 2004, S. 96 sowie: Schamma Shahadat. „Das Leben zur Kunst machen: theoretische Überlegungen zur Lebenskunst“. In: *Lebenskunst – Kunstleben*. Hrsg. von Schamma Shahadat. Bd. XVII–XX vv. Zistnetvorcestvo v russkoj kul'ture. München, 1998, S. 15–47, S. 16)

⁶³ Maierhofer-Lischka, „Luigi Nonos Werk und Selbstbild – Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der russischen Avantgarde in Italien“.

Erfahrens, Erkennens, des Bauens und Schaffens von (künstlerisch-ästhetischen) Handlungs- und Spielräumen: „È l’inudibile o l’inudito che lentamente, o no, non riempie lo spazio, *ma lo scopre*, lo svela.“⁶⁴

⁶⁴ Nono, „Verso Prometeo. Frammenti di diari“, hier: S. 142.

Kapitel 6

Zum Abschluss

6.1 Zusammenfassung

Anhand von mehreren Werken und deren Aufführungsgeschichte bis ins Jahr 2017 wurde in dieser Arbeit ein musiktheatralisches Feld untersucht, das als Hör-Musiktheater bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um eine Form von Musiktheater, die den visuellen Anspruch des Theaters als Schaubühne unterwandert und Situationen schafft, welche das Hören von klanglich-räumlichen Ereignissen in den Mittelpunkt des ästhetischen Erlebens stellen. Ein wichtiges Prinzip der Raumklanginszenierung dabei ist die Heterotopie: Theater bzw. szenischer Raum bedeutet dahingehend ein Angebot an verschiedene Sinnesebenen, wobei die Heterogenität der beteiligten Elemente (Text, Raum, Klang, Bild, Licht, Geste) zu kognitiven Dissonanzen und damit zu einer Herausforderung der Wahrnehmung führt. Dies wird von den Komponist*innen in der theoretischen Reflexion zu ihrer jeweiligen Hör-Ästhetik auch diskursiv verhandelt, wobei Elemente aus diesem Diskurs wiederum die künstlerische Praxis und die Rezeption des Publikums beeinflussen. Sofern visuelle Elemente zum akustischen Geschehen hinzutreten, zielen diese nicht auf Mediensynthese oder eine synästhetische Erfahrung ab, sondern stellen eine zusätzliche sinnliche Ebene innerhalb eines offenen, mehrdimensionalen Erfahrungsraums dar. Gegenstand meiner Untersuchung waren Arbeiten aus dem Zeitraum zwischen 1984 und 2015, die aus dem Umfeld der zeitgenössischen Musik europäischer Prägung stammen. Als frühestes Beispiel und Paradigma steht Luigi Nonos Hörtragödie *Prometeo*, die einen Bezugspunkt bildet für weitere Werke, die darauf folgen und sich mehr oder weniger explizit darauf berufen: Adriana Hölszkys *tragödia*, Beat Furrers *FAMA*, Chaya Czernowins *Prima* und Klaus Langs *der handschuh des immanuel*. Da alle

untersuchten Arbeiten bereits mehrfach aufgeführt worden sind, war es Teil meines Vorhabens, im Vergleich verschiedener Aufführungen – die in ihrer Medialität und im Aufführungsformat durchaus sehr unterschiedlich ausfallen – ästhetische Tendenzen festzustellen, welche eine Einordnung des Hör-Musiktheaters als Theaterform ermöglichen. In der Zusammenschau aus werkanalytischen Aspekten und rezeptionsorientierter Diskursanalyse wurde schließlich versucht, Kriterien herauszufiltern, die es möglich machen, das Hör-Musiktheater aus Sicht von musikalischen bzw. musiktheatralen Gattungsdiskursen zu fassen.

Methodische Implikationen

Methodisch verortete sich diese Studie am Schnittpunkt aus musik- und theater- bzw. kulturwissenschaftlichen Zugängen, wobei Ansätze aus verschiedenen Forschungsdisziplinen miteinander kombiniert wurden. Aufbauend auf dem Begriff eines „kontextualisierten Hörens“ von Gascia Ouzounian, auf Theorien zum performativen Hören posttonaler Musik sowie aufführungsanalytischen Zugänge der Theater- und Performanceforschung wurde eine Methodik der audiovisuellen situierten Analyse entwickelt, um Wechselwirkungen zwischen Werkkonzept und Aufführungssituation, sowie zwischen multiplen – realen wie imaginierten – Sinneseindrücken zu beschreiben. Komponieren wird dabei als vielschichtige konzeptuelle Arbeit gefasst, die in sich bereits ein performativer Prozess ist, in welchem Potenziale für die Wahrnehmung gestaltet werden.

Grundlage der theatralen Eigenschaft des Hör-Musiktheaters ist dabei ein offener Begriff von Theatralität, der „das Theatrale“ nicht aufgrund von Textgattungen, speziellen Aufführungssettings oder Medienkonstellationen fasst, sondern als Modus der Wahrnehmungsgestaltung und als gemeinschaftlicher Prozess, welcher von Performer*innen und Publikum vollzogen wird. Das theatrale Geschehen in einer Aufführung spiegelt und verräumlicht gleichsam den Inszenierungsprozess als Angebote an die Wahrnehmung – Komposition und szenische Gestaltung fallen also essenziell in eins und sind Teil des Inszenierungsbegriffs. Inszenierung ist darüber hinaus als mehrschichtiger Vorgang zu verstehen, der sowohl im Komponieren als auch in der jeweiligen Realisierung an einem spezifischen Ort, wie auch in der Beeinflussung und Lenkung der Wahrnehmung durch weiterführende Diskurse besteht. Ein performatives Verständnis szenisch-musikalischer Gestaltung impliziert auch einen offenen Wahrnehmungsbegriff.

Dabei ist es selten nur eine einzige Wahrnehmungsweise, welche sich als Möglichkeit anbietet, sondern ein ganzes Feld aus koexistierenden, widerstreitenden oder sich gegenseitig komplementierenden Wahrnehmungsweisen treffen in einem dynamischen Prozess aufeinander. Solche Wahrnehmungsdynamiken werden nicht alleine durch Erlebnisse innerhalb der jeweiligen Aufführung beeinflusst, sondern werden im Wechselspiel aus werk- und aufführungsimmanenten und -externen Faktoren geformt. Hervortretende, saliente Merkmale führen dabei zu Konkretisierungen, oder mitunter auch Enttäuschungen von Wahrnehmungspotenzialen oder -erwartungen. Reale wie auch intendierte Wahrnehmungsweisen werden mithilfe von Sprache vermittelt, und insbesondere die Musikwissenschaft als Disziplin definiert sich dadurch, Musik durch Sprache zu semiotisieren. Gerade die Analyse von musikalisch-theatralen Vorgängen unter einem performativen Gesichtspunkt macht deutlich, dass die sprachliche Konkretisierung und Beschreibung von Hör- bzw. Wahrnehmungsprozessen einen Fluchtpunkt darstellt, weil sich insbesondere klangliche Erfahrungen einer Verbalisierung oft entziehen. Auch die vorliegende Arbeit kann dieses Problem nicht lösen – jedoch kann aufgezeigt werden, dass eine Analyse nicht nur bewusst mit der Subjektivität von Aufführungserlebnissen und deren Verbalisierung umgehen muss, sondern dass auch begriffliche Zuordnungs- und Kategorisierungsprozesse die Aufführungspraxis wiederum beeinflussen können, und damit verbunden durchaus auch die Quellenlage und den jeweils möglichen Forschungszugang. Der Problematik der Verbalisierung muss mit einem kontextualisierenden, autoethnografischen und gleichsam „hörenden“ Be-Schreiben aktiv Rechnung getragen werden, wenn Aufführungsberichte als Teil einer Analyse einbezogen werden. Damit sind empirische, datenbasierte Forschungsmethoden in der Aufführungsanalyse nur eingeschränkt oder modifiziert anwendbar. Eine weiterführende Untersuchung in Richtung einer empirisch fundierten Ästhetik müsste diesen Umständen von vornherein aktiv begegnen.¹

¹ Die Debatte um Möglichkeiten und den Stellenwert einer empirischen Ästhetik für die Musikwissenschaft wird gerade in letzter Zeit wieder intensiver geführt, wie sich aus den Beiträgen in zahlreichen aktuellen Publikationen entnehmen lässt. (Verwiesen sei hierzu auf den gerade erscheinenden Band „Wissen im Klang“ (José Gálvez, Jonas Reichert und Elizaveta Willert. *Wissen im Klang: Neue Wege der Musikästhetik*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020, sowie: Laurenz Lütteken und Melanie Wald-Fuhrmann. *Kunst und Leben?: Wagners "Tristan und Isolde" zwischen Biografie und Drama*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, Melanie Wald-Fuhrmann, Klaus-Peter Dannecker und Sven Boenneke. *Wirkungsästhetik der Liturgie: Transdisziplinäre Perspektiven*. Regensburg: Pustet, 2020.)

Hörweisen und Hörbegriffe im erweiterten Feld

Wahrnehmung im Allgemeinen, und Hören im Speziellen, umfasst im Kontext von Hör-Musiktheaterarbeiten nicht alleine spezifisch musikalische Hörweisen und -muster, sondern bezieht auch Alltagswahrnehmung, affektive und multimodale Wahrnehmungsweisen sowie kulturell tradiertes Hör- und Sinneswissen ein. In einer Zusammenschau aus Überlegungen zur Werkkonzeption, aufführungsanalytischen Aspekten und unter Einbezug des jeweiligen Diskurskontexts wurde ein Zugang entwickelt, der konzeptuelle Hörideen in Bezug setzt mit deren Erscheinung im Kontext konkreter Aufführungserfahrungen. Dabei lässt sich festhalten, dass Komponist*innen und Regisseur*innen oft auf akustische bzw. klanglich-räumliche und stimmliche Erfahrungsmuster zurückgreifen, die Teil eines kulturgeschichtlich sedimentierten Sinnes- oder Körperwissens sind. Diese werden zu auditiven (bzw. multimodalen) Gestalten und Szenen auskomponiert und in einen ästhetischen Erfahrungsraum überführt. Die denotative, realitätsbezogene Funktion von Klängen — wie sie etwa in unserer Alltagswahrnehmung dominiert, wenn wir wegen des Geräuschs eines nahenden Autos auf die Seite springen — tritt dabei in ein Wechselspiel mit der symbolischen Bedeutung von Raumklang im Rahmen einer ästhetischen oder musikalischen Wahrnehmung, und initiiert somit einen performativen Prozess der Raumaneignung und des Raum-Bauens ausgehend vom Hören.² Das Wechselspiel aus Abstraktion und Konkretisierung von klanglichen, visuellen und narrativen Bedeutungen des Geschehens ermöglicht Wahrnehmungsweisen, die zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, Außen- und Innenperspektive, realem und imaginärem Raum erleben wechseln und damit, wenn Sinnzuweisungen scheitern, auf der sinnlichen Ebene die Ko-Präsenz zwischen Publikum, Raum und Akteur*innen hervorheben. Dieses gemeinsame Erleben eines Zwischenzustands, lässt sich als ein Kern der theatralen Qualität dieser Werke hinsichtlich ihres Aufführungscharakters bezeichnen.

Die Hörweisen, die innerhalb einer Aufführung eines Hör-Musiktheaterwerks zur Erscheinung kommen, sind vielfältig und Teil eines wahrnehmungsdynamischen Prozesses, der in einer Aufführung sowohl Potenziale anbietet, das Erlebnis hinsichtlich seiner möglichen Bedeutungen zu

² Lefebvre, *The Production of Space*, S. 199 f.

kontextualisieren und zu konkretisieren, als auch im Sinne eines selbstreflexiven Moments meine Wahrnehmung wieder auf mich selbst zurückweist. Die Mehrdeutigkeit theatraler Geschehnisse entspricht dabei der Vielfalt der Hör- bzw. Wahrnehmungspotenziale. Diese Potenziale entfalten sich aufgrund des jeweiligen Sinnesangebots, sowie kontextuellen und kulturellen Wissens und individueller Disposition. Sie können nicht alleine aus „musikalischen“ Hörbegriffen verstanden werden, sondern umfassen neben physiologischen, technischen und ästhetischen Gesichtspunkten auch kulturell, gesellschaftlich und sozial geprägte Aspekte. „Hören“ stellt also keine rein akustische Aktivität dar, sondern wird zur Metapher oder zum Oberbegriff für eine Reihe sinnlicher und sinnstiftender Prozesse. Diese beziehen nicht nur das Erlebnis innerhalb der konkreten Aufführungssituation mit ein, sondern verknüpfen dies auch mit Erfahrungen und Wissen, welches aus dem Lebens-Raum außerhalb von Werk und Aufführung stammt. Sie umfassen psychologische Momente („traumatisches“ Hören) genauso wie räumlich-situative („Architektur-Hören“) und ganzkörperliche Erfahrungen („choreo-sonisches Hören“). Mit Bezug auf die Wahrnehmungsdimension des Hör-Musiktheaters lässt sich der Begriff des „utopischen Hörens“, der vor Allem im Diskurs rund um Luigi Nonos Werk erscheint und bisher auf rein philosophischer Ebene gedeutet wurde, als eine besondere Form der Wahrnehmungsdynamik erklären: „utopische“ Wahrnehmungsräume entstehen dann, wenn die Wahrnehmung des konkret vorhandenen (Aufführungs-) Raums mit der eines konträren musikalisch-ästhetischen Raums kollidiert und dadurch gleichsam ausgehebelt, überschrieben wird – das Utopische äußert sich also essenziell als performativer Prozess, ein Zurückgeworfensein auf die eigene sinnliche Wahrnehmung, das durch Immersion geschieht, als Entzug äußerer Orientierungen, Strukturen und Sinngebungen. Am klarsten tritt dieser Vorgang im *Hölderlin*-Abschnitt des *Prometeo* hervor, wo die Kreisbewegungen der Klänge den Eindruck erwecken, der ganze Raum werde in Klang verflüssigt und gerate in einen Strudel – und eben jene Wahrnehmungsverschiebung ist es, die diesen musikalischen Moment als „besonders utopisch“ und damit im Erleben besonders intensiv hervortreten lässt.

Gestaltung des (akustischen) Raumes

Ein wesentliches Gestaltungs- und Erfahrungsfeld des Hör-Musiktheaters ist der Raum, wobei sich im analytischen Umgang mit räumlichen Praktiken und Ästhetiken des Hör-Musiktheaters verschiedene musikalische, soziologische und theatrale Raumbegriffe miteinander verschränken. Zum Einen wird die Unterscheidung zwischen Raum als ästhetischer, ideeller Kategorie und Ort als konkretem, physischem (Aufführungs- oder Spiel-) Platz thematisch. Ausgehend von der Hypothese, dass das Hör-Musiktheater eigene Formen von raum- und ortsspezifischer Arbeit entwickelt, wurden verschiedene Aspekte des Umgangs mit Raum im Hör-Musiktheater untersucht. Nicht nur die Auseinandersetzung mit Architektur am Schnittpunkt von strukturellen und ästhetischen Phänomenen und gebauter Realität, sondern auch der historische, gesellschaftliche und ästhetische Kontext des jeweiligen Orts als soziales Konstrukt fließen in Konzeption und Wahrnehmung von Hör-Musiktheatern und ihren Aufführungen mit ein. Statt eines genuin installativen, ortsspezifisch situierten Charakters, der Aufführungen allein an jenen Orten erlauben würde, in und für die solch ein Werk geschaffen wurde, äußert sich aber wiederum eine Tendenz zur räumlichen Abstraktion. Das Hör-Musiktheater nimmt zwar Anleihen an ortsspezifischen Aspekten; diese werden jedoch als symbolische Elemente benutzt und übernehmen dahingehend die Funktion einer räumlichen Topologie, statt als konkrete oder denotative Elemente einen realen Ort zu evozieren. Das Hör-Musiktheater „liest“ oder konstruiert dahingehend einen Raum, statt ihn zu verkörpern. Im Gegenteil wird das Eindringen von „Störungen“ wie z.B. Umgebungsklängen in den Performances zu minimieren versucht. Ortsbezug findet aber auf mittelbarer Weise wiederum statt, wenn der jeweils vorhandene Ort einer Aufführung dazu beiträgt, Wahrnehmungs- und Sinnggebungsaspekte hinzuzufügen oder zu schärfen. Dieser Prozess spielt aber konzeptuell gegenüber dem ästhetisch gestalteten Raum, welcher in der Komposition festgehalten (encodiert) ist, letztlich eine weniger bestimmende Rolle. Dies manifestiert sich letztlich auch in der Wieder-Aufführungspraxis von Hörmusiktheatern, die vielfach in einem räumlichen „Standardsetup“ in traditionellen Konzertsettings reproduziert werden. In diesem Sinne muss man hinsichtlich des Hör-Musiktheaters von mittelbarer oder eingeschränkter Ortsspezifität sprechen. Bezogen auf die theatrale Qualität

des Hör-Musiktheaters äußert sich darin außerdem ein Bekenntnis zur Musikalisierung – als Ästhetisierung – von (Theater-) Raum.

Diese Musikalisierung drückt sich auf der Raumebene im Hör-Musiktheater auch aus in der Dynamisierung des Raums, welche durch Klang geschieht. Die Verschränkung und Überlagerung des Eindrucks eines realen Orts und des ästhetischen Erfahrungsraums wird einerseits möglich durch Einsatz von elektronischen Klangmitteln, wie Mikrofonierung, live-elektronische Klangbearbeitung und Klangdiffusion durch räumlich verteilte Lautsprecher. Ein elektronisches Raumklangsetup erlaubt es, dem vorhandenen akustischen Raumeindruck, der durch Reflexionen und Dämpfeigenschaften entsteht, einen künstlich generierten Raumklangeindruck entgegenzustellen, der modulierbar ist. Dem steht auf der Seite des physischen Raums-als-Ort der Bau von beweglichen szenischen Aufführungs-Räumen entgegen, in der Tradition der kinetischen Bühnen und der *salle modulable*. Die Konvergenz beider Aspekte wird vor Allem am Beispiel des Klangraumkonzepts von *FAMA* nachvollziehbar. Das Raumkonzept, das in Zusammenarbeit mit dem Architekten Peter Bürgler und dem Akustiker Winfried Ritsch entworfen wurde, sollte „Wellenfeldsynthese ohne Elektronik“ realisieren, und zwar vermittelt eines Raums im Raum, der Möglichkeiten für eine möglichst differenzierte Klangspatialisierung bieten sollte. Dass Raumideen am Beginn der Konzeption von *FAMA* standen und ein integraler Teil des Kompositionsprozesses wurden, widerlegt also Daniel Enders Ansicht, die Konstruktion und Umsetzung der „Box“ sei Teil eines externen Inszenierungsprozesses, der außerhalb der Komposition verlaufen sei.³ Dass elektronische Wellenfeldsynthese zur Klangspatialisierung sowohl in *Prometeo* als auch in *FAMA* nicht weiter verwendet wurde, hängt nicht nur damit zusammen, dass dieses Verfahren technisch sehr aufwendig ist, sondern auch, dass sich vor allem Klänge, die selbst bereits räumlich ausgedehnt sind – wie beispielsweise ein Chor – nicht oder nur unbefriedigend damit abbilden lassen.⁴ Elektronisch generierte Klangräume können nicht nur Eigenschaften realer Räume imitieren, sondern auch ir-reale Räume suggerieren, die mit den Mitteln realer Raumakustik nicht realisierbar sind. Der Hör-Topos des „utopischen“ Raums ist dahingehend eng verbunden mit dem Einsatz elektronischer Klangveränderung und -bewegung. In der

³ Ender, *Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*, S. 183.

⁴ Siehe: Dickreiter u. a., *Handbuch der Tonstudientechnik Bd. 1*, S. 308 f.

Erfahrung grenzenloser Hör-Räume verschränkt das Hör-Musiktheater – den rituellen Konnotationen eines Theaters im leeren Raum von Peter Brook folgend – eine Art inszeniertes Hör-Ritual mit Aspekten der Klanginstallation und des Konzerts. Neben Immersion spielt auch das Erlebnis eines Raums als Heterotopie, als „zentrifugaler Raum, eine wesentliche Rolle für die theatralen Eigenschaften des Hör-Musiktheaters. Die Überforderung mit heterogenen räumlichen Sinnesinformationen erzeugt in einer Aufführung teils einen Prozess des Suchens und Sich-Orientierens, und stellt damit das Erkunden einer imaginären Geografie als performativen Prozess heraus, oder es stimuliert als Sinneskatastrophe den Eindruck einer traumatischen Erfahrung, welche klanglich-körperlich mitvollzogen werden kann und den wahrgenommenen Klangraum zu einem Katalysator und Symbol für innere, psychische Vorgänge macht. Dies positioniert das Hör-Musiktheater als ein Zwischenwesen innerhalb mehrerer Diskurse – einerseits auf Seiten des darstellungskritischen Diskurses zur Psychologisierung im Gegenwartstheater, andererseits auf Seiten des Diskurses zu szenischen Architekturen. Speziell das Vermitteln von Erfahrungen des Suchens und Scheiterns durch den komponierten Raumklang sind als ein Aspekt zu verstehen, welcher aus einer aufführungsanalytischen Perspektive die Idee des „Tragischen“ von Luigi Nonos Hörtragödie als Erfahrungsqualität in der Wahrnehmung prozesshaft verdeutlicht. Mit dem Bezug auf die antike Tragödie verortet sich das Hör-Musiktheater auch innerhalb des Diskurses zur Antikenrezeption im Umfeld interdisziplinärer und genreübergreifender zeitgenössischer Musik- und Theaterpraxis, der in weiteren Studien vertieft werden kann.

Das Hör-Musiktheater versteht sich als eine mehrschichtige Auseinandersetzung mit Architektur, welche sowohl als Struktur (Raumproportionen als Grundlage für die Generierung musikalischen Materials) wie auch hinsichtlich ihrer Bedeutung als Repräsentation sozialer, körperlicher, historischer, psychologischer Aspekte die Konzeption und Aufführung maßgeblich beeinflusst. In dieser Hinsicht kann die Raumkonzeption des Hör-Musiktheaters aus dem Blickwinkel eines Architektur-Theaters in der Nachfolge Adolphe Appias betrachtet werden, welches architektonische Elemente gleichsam als szenische Klang-Raum-Figuren einsetzt. Elemente aus der klassischen Architekturtheorie, wie die Säule, werden

als räumlich-klangliche Topoi gestaltet und entfalten damit eine medienübergreifende Funktion, um visuelle und klangliche Raumwahrnehmung miteinander zu verschränken. Ausgangspunkt und Stimulus für ein solches architektonisches Musiktheater ist die szenische Qualität repräsentativer, „monumentaler“ Räume, die nach Lefebvre eine symbolische Verschränkung von Repräsentationsraum (Kirche, Palast) und Theater erlaubt, da beiden die Eigenschaft zukommt, einen Überschuss an symbolischen Bedeutungen vor ihrer praktischen Funktion hervorzubringen.⁵ Zentrales sinnliches Moment des Überschusses in Klang ist dabei das Echo-Erlebnis, das auf vielfältige Weise sowohl in Repräsentationsräumen als auch im Hör-Musiktheater thematisch wird. Die räumliche Trennung zwischen einer (sichtbaren) Klangquelle und dem wahrnehmbaren Schall erzeugt eine kognitive Dissonanz zwischen dem Gesehenen und Gehörten, die im Hör-Musiktheater als „tragische“ Erfahrung der Sinnestrennung inszeniert wird. Im Gegensatz zur Verstärkung des Monumentalen in der Verschmelzung von Raum-erlebnis und Komposition, die Lang in *der handschuh des immanuel* vollzieht und welche sich auch im homogenen Klangraum von *FAMA* äußert, entspricht Nonos Vorgehen einem spannungsvollen in-Bezug-Setzen von monumentalen Klangerlebnissen (Echos) und deren sukzessiver Unterwanderung. Der von Gisela Nauck geprägte Begriff des Mehrhörigen trifft insofern auf Nonos räumlich-szenische Praxis zu, als dass der klanglich-szenische Raum bei Nono tatsächlich als zentrifugaler Raum gestaltet wird, der durch seine Offenheit quasi mit mehreren Stimmen zu uns spricht.⁶ Strukturelle Elemente und räumliche Dispositive für die Komposition und das Raumklangkonzept werden aus architektonischem Wissen und sinnlichen Erfahrungen mit konkreten Architekturen gewonnen. Dies wird kombiniert mit Ergebnissen klangdramaturgischer Experimentier-Arbeit, die *in situ* stattfindet – zusammenfassend gesagt, transformiert Nono räumliche Sinneserfahrungen, die er als ästhetische Gestalten – und dies gilt zumindest für

⁵ Lefebvre, *The Production of Space*, S. 52.

⁶ Im Rahmen dieser Arbeit habe ich jedoch darauf verzichtet, das Mehrhörige als Raumbegriff zu verwenden, da es sich hierbei um einen vorgeprägten musikalischen Begriff handelt, der spezifische Konnotationen enthält. Mit meiner These präzisiere ich die Ansicht Lana Zickgrafs, die Nonos Rezeption der venezianischen Mehrhörigkeit in *Intolleranza 1960* als vorrangig integrale Raumpraxis beschreibt. Aus dem Wissen um Nonos Auseinandersetzung mit Architektur ist jedoch festzuhalten, dass auch in seinen früheren räumlichen Werken bereits der konkrete Aspekt des Klangraums eine Rolle spielt. (Vgl. Zickgraf, „Zwischen venezianischer Mehrhörigkeit und russischer Theateravantgarde: Luigi Nonos azione scenica“, S. 68)

die ursprüngliche Aufführungssituation des *Prometeo* in San Lorenzo – wiederum in denselben Raum hineinmontiert. Damit erfordert jede Aufführung nicht nur ein erneutes „Lesen“ des Raums, sondern ist ein performatives Durchschreiten und Erfahren von Nonos Gedanken-Raum durch die „Brille“ unserer eigenen Wahrnehmung. Jede neue Inszenierung des *Prometeo* an einem anderen Ort stellt also eine Unternehmung dar, die räumlichen Erfahrungsqualitäten dieser spezifischen Situation einerseits an einen anderen Ort zu transponieren.⁷ In jedem Fall rückt jedoch die performative Qualität von Architektur und Raum ins Zentrum vor konstruktivistischen Analogien und einer damit assoziierten „architektonischen“ Hör-Weise.

Raum im Hör-Musiktheater ist nicht nur für das Akustische von dramaturgischer Bedeutung, sondern insbesondere auch in der Spannung zwischen Sehen und Hören. In manchen Aufführungen von Hör-Musiktheaterwerken bereichern visuelle Inszenierungselemente als zusätzliches Sinnesangebot die Wahrnehmung auf der multimodalen Ebene. Dazu zählen „lebende Tableaus“ oder Raum-Licht-Installationen, wie sie in den Inszenierungen von Wolf Münzner (*tragödia*), Eva Veronica Born (*Prometeo*) und *das brot des todes und das brot des lebens* (Doderer / Lang) erscheinen, aber auch die choreografische *Prometeo*-Inszenierung von Robert Wilson. Statt als Auslegung der Partitur gestalten diese eine zusätzliche, unabhängige Sinnesebene, welche die Wahrnehmung mit einem erweiterten symbolischen Angebot bereichern kann, aber keine eindeutige Zuordnung von Bild, Klang und Bedeutung ermöglicht. Die sinnstiftende Qualität dieser visuellen Räume orientiert sich damit an der semiotischen Offenheit von Musik, denn Klang fehlt die konkret denotative Qualität von sprachlichen Zeichen. In diesem Sinne verstärken diese Bild-Räume nicht nur den offenen, performativen Charakter der Klangwahrnehmung, sondern vertiefen die Tendenz zur „Musikalisierung“ in den szenischen Raumentwürfen des Hör-Musiktheater auf visueller und choreografischer Ebene.

Stimm-Inszenierung

Überspitzt und polemisch ließe sich sagen: ohne Stimme kein Theater – und das gilt auch für das Hör-Musiktheater. Da der Klang von Stimmen auf menschliche Präsenz verweist, ist er quasi ein akustischer Marker zur Hervorhebung

und Erzeugung von Ko-Präsenz, und damit als Anstoß für die Entstehung eines performativen Prozesses im Sinne einer theatralen Wahrnehmungsweise für das Hör-Musiktheater zentral. In akustischen Inszenierungen des Hör-Musiktheaters spielen Stimmen daher eine wichtige Rolle, auch und gerade wenn sie oft ohne klar erkennbaren Text auftreten oder in ihrer Klanglichkeit ans Instrumentale angenähert sind. Aufbauend auf Jenny Schrödl's Begriff der vokalen Intensität wurden Formen der klanglich-räumlichen Stimm-Inszenierung im Hör-Musiktheater beschrieben. Vokale Intensität tritt dabei nicht alleine im Bereich der Stimme selbst auf, sondern wird auf den Bereich des Instrumentalen ausgeweitet. Dies tritt nicht nur in der instrumentalen Gestik von Adriana Hölszky hervor, welche im Spannungsfeld zwischen solistischen und chorischen Aktionen das Ensemble als prä-verbalen Stimmkörper gestaltet, sondern konkretisiert sich auch in der Vokalisierung des Flötenklangs, mit dem Beat Furrer in *FAMA* die Flöte als quasi-szenisches Alter Ego der Sprechstimme positioniert. Durch die Andeutung von Stimmlichkeit im instrumentalen Klanggeschehen, sei es durch sprachnahe Gesten oder den Einsatz von Stimmartikulation als Spieltechnik, wird das Gehörte dabei mit vokaler Bedeutung aufgeladen, sodass eine vokalisierte Intensität erzeugt wird. Umgekehrt werden Stimmen im Hör-Musiktheater auch in den Instrumentalklang einkomponiert, wobei ihre klangliche Komponente in den Vordergrund vor der Funktion als Sprachträger steht. Nicht nur durch den Einsatz technischer Mittel wie Mikrofonierung, Spatialisierung und Verstärkung, sondern auch durch kompositorische Mittel wird im Hör-Musiktheater die materielle und körperliche Dimension von vokaler Intensität besonders hervorgehoben. Einerseits werden die körperhaften Geräusche von Stimmen, wie Atmen, als eigenständiges musikalisches Material in der Komposition verwendet. Der instrumentale Klangkörper vergrößert und erweitert damit den Stimmkörper um eine räumliche Dimension, und wirkt wie ein akustisches Mikroskop, das durch heranzoomen von kleinen Details wie Atmen, Schlucken und Intonationsveränderungen einen akustischen Eindruck von Intimität erzeugt, die beim Hören auch beängstigende Wirkung haben kann. Auch das Andeuten und Spielen mit Sprache und Sprachelementen fällt in den Bereich der Stimm-Inszenierung und lässt sich im weiteren Sinne als Inszenierung von vokal-sprachlicher Intensität

⁷ Vgl. hierzu: o. A., *Revolution + Hören. Programmheft Prometeo in der Kraftzentrale Duisburg*; Dorothee Schabert. *Vortrag für die Gesellschaft der Freunde des SWR*. ohne Datum.

bezeichnen. Die Inszenierung von Stimmen im klingenden Raum umfasst außerdem den Zwischenraum von sichtbarer und hörbarer Ebene. Anknüpfend an Michel Chions Begriff des *acousmètre* wurden Verfahren und Erscheinungsweisen der „Akusmetrisierung“ von Stimmen und (stimmhaften) Instrumentalklängen dargestellt, die sich auf der Ebene des performativen Wahrnehmens äußern als Eindrücke des Geisterhaften und Unheimlichen, aber auch des Sakralen, wenn Stimmen mithilfe von Elektronik von ihren sichtbaren Körpern getrennt werden und als Echo-Geister durch den Raum wandern. Eng verbunden mit der Frage nach Stimm- und Sprachinszenierung ist auch der Aspekt des Narrativen im Hör-Musiktheater, denn Stimmen als Textträger nehmen hier eine wichtige Rolle innerhalb des theatralen Erzählens ein. Jenseits einer text- und stimmfokussierten Erzählweise sind es Strukturen literarischer Narrativität, wie beispielsweise des *stream of consciousness*, die auf der Sinnesebene in Klang, Raum, Bild und Sprache umgesetzt werden und ein Wahrnehmen-als-Narrative stimulieren. Sowohl auf der Ebene der Intra-opus-Wahrnehmung als auch unter Einbezug des Extra-opus-Wissens wird solch ein Wahrnehmungsmodus durch intertextuelle Verfahren erzeugt. Mit Blick auf die vielschichtigen Diskurse rund um das Hör-Musiktheater kann man festhalten, dass das Spannungsfeld zwischen Stimme und Klang, zwischen Musik und Sprache, aber auch zwischen einem offenen, prozesshaften Hören und dem Verbalisieren als Festlegen von Hör-Eindrücken und Hör-Wissen auf dreifache Weise konstitutiv ist für das Hör-Musiktheater: als Sinneserfahrung, wie auch als künstlerisches Phänomen und im Diskurs. In Anlehnung an Albrecht Wellmers Worte lässt sich sagen:

Vielleicht sollte man sich den guten Theaterbesucher als einen vorstellen, der Musiktheater wie zum erstenmal hört und der sich deshalb aufs Neue vor die Frage gestellt sieht: 'Was ist das?' Dann wird auch deutlich, daß Musiktheater erst durch die sich einmischende Rede wird, was es ist, daß es niemals in den Werken schon fertig da ist, sondern in der Aufführungspraxis im dreifachen Sinne der klanglichen Realisierung, des Hörens und der sprachlichen Artikulation immer wieder erst hervorgebracht wird.⁸

⁸ Vgl. hierzu: Albrecht Wellmer. *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser, 2009, S. 120.

Hör-Musiktheater als Medienkritik

Das Hör-Musiktheater als szenisch-klangliches Format ist keine Sonderentwicklung, sondern Teil einer Geschichte hör-orientierten Kunstformen, zu denen neben Spielformen des Theaters auch die installative Klangkunst, Radiokunst sowie eine Vielfalt an musikalisch-performativen Formen zählen. Betrachtet man dies aus einer übergeordneten Perspektive, ist die hör-orientierte Kunst ein Teil der technischen Entwicklung der Neuzeit. Klangkunst, Radiokunst, Installationskunst und Hör-Musiktheater, aber auch der Tonfilm und der technologisch gestaltete „Sound“ im Theater und Konzert wurden erst ermöglicht durch die technische Entwicklung der Aufnahme, Übertragung und Aufzeichnung von Klang. Insofern sind auch die Entwicklung und die Wahrnehmungsweisen des Hör-Musiktheaters beeinflusst durch die Entwicklung und Ästhetik elektronischer Medien. Die praktischen und ästhetischen Mittel und Implikationen von (Audio-)Technologie stehen dabei im Spannungsfeld mit den Phänomenen des (vorhandenen) klingenden Raumes, mit Ästhetiken der Instrumentalkomposition und der Text- und Stimmgestaltung. Klang bzw. Musik wird nicht nur als selbstreferentielles Element, sondern im theatralen Sinne als Mittel zur Erzeugung und Hervorbringung von räumlichen, körperlichen und materiellen Bedeutungen. Konkrete Methoden, Ästhetiken und Techniken der elektroakustischen Musik und Musiktechnologie, etwa aus der *musique concrète*, aus der Hörkultur des Radios, aber auch technische Verfahren der Raumklangspatialisierung wirken auf die Ästhetik von Hör-Musiktheaterwerken ein und beeinflussen deren Wahrnehmungspotenziale. Nicht nur die szenisch-räumlichen Aspekte der Akusmatik (deren visuelle Assoziationskraft sich auch im Begriff des „Ohrenkinos“ ausdrückten), sondern auch die Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Radiophonie flossen in die Konzeption eines „Theaters für die Ohren“ ein. Die Hör- und Klangkultur des Radios als ein Ort gemeinschaftlichen, politischen (im Sinne des altgriechischen *polis*) Hörens, als Raum kollektiver Partizipation, gesellschaftlicher Weiterentwicklung und Bildung aus dem Moment des gemeinsam vollzogenen Hörens resoniert beispielsweise in den Stimminszenierungen Nonos und eröffnet damit aus medientheoretischer und -ästhetischer Sicht eine Perspektive auf die Entstehung einer hör-theatralen Ästhetik aus dem Geiste der Radiophonie, die mit der Entwicklung des Hörspiels als „unsichtbarem Theater“ verknüpft ist.

Zu Beginn dieser Arbeit stand die Frage, in welcher Weise sich Hör-Musiktheater von anderen Formen der Hörkunst unterscheidet und wie sich das spezifisch Theatrale in diesem ausprägt. Die Untersuchungen haben gezeigt, dass diese Werke nicht nur konzeptuell, sondern auch in ihrer Inszenierungspraxis eine Offenheit für verschiedene Wahrnehmungsweisen und Realisierungsformen beinhalten, welche von völlig antivisuellen bis hin zu visuell-szenischen Inszenierungen reichen. In diesem Sinne wird multimodale Wahrnehmung nicht nur implizit, sondern auch explizit als mediale Konstellation realisiert. Anhand von exemplarischen Aufführungssituationen wurde gezeigt, wie Hör-Musiktheaterwerke durch verschiedene Inszenierungselemente und -praktiken (welche Bühne / Raumgestaltung, Licht, Video und körperliche Darstellung umfassen können) zusätzliche Wahrnehmungs- und Bedeutungsräume öffnet, die den in der Komposition angelegten oder vom Komponist*in intendierten Bedeutungen neue Schwerpunkte hinzufügen. Das Moment der Klangprojektion in den Raum legt dabei Assoziationen zu visuellen Projektionstechniken nahe und stellt ein Hör-Musiktheater in den Diskurs der akusmatischen Musik als „Ohrenkino“. Filmische Techniken und Ästhetiken erscheinen nicht nur in konkreten (visuellen) Inszenierungen, sondern nehmen auch metaphorische Funktion für spezielle Verfahren im Kompositionsprozess ein. In der Übertragung filmischer Stimittel ins kompositorisch-szenische Gestalten, beispielsweise zur Raumgestaltung (Kamerafahrten und *zooms*), in der Temporalisierung statischer Bilder durch Klang, sowie der Auflösung linearer Erzählzeit lassen sich Komponist*innen des Hör-Musiktheaters von Filmgenres wie dem *film noir* beeinflussen. Prozesse der Konfrontation und des Zusammenwirkens aus Seh- und Hörwahrnehmung lassen sich mithilfe von Methoden und Begrifflichkeiten aus der Filmtheorie deuten. Beispiele dafür sind etwa die Trennung und Verschmelzung von Bild- und Klanggeschehen, die mit Michel Chion als synkretische bzw. asynchretische Prozesse beschrieben werden kann.

Das Hör-Musik-Theater formuliert in der Spannung zwischen Klang, inneren und äußeren Bildern jedoch auch eine Kritik an den spektakulären Tendenzen der postmodernen (Medien-) Gesellschaft. Das Wechselspiel zwischen Hören und Sehen und Sehen-Hören wird dabei vielfach explizit zum Inszenierungsprinzip. Seit 2015 ist dabei ein Trend in Richtung von visuell angereicherten Settings zu beobachten. Beispielhaft dafür stehen die Inszenierung des *Prometeo* von Benedikt von Peter (Stadttheater Luzern, 2017) sowie Eva Veronica

Born (ruhrtriennale Duisburg, 2015), in der durch Videoprojektionen, Lichtdesign oder eine Choreografie stummer Darsteller die Inhalte von Text und Musik räumlich-visuell vergrößert dargestellt werden. Wurden visuelle Inszenierungen von Hör-Musiktheaterwerken lange Zeit kritisch als Angriffe auf ein „reines“ Hören beäugt, scheint sich in der letzten Zeit ein Wandel im ästhetischen Diskurs zu vollziehen, der sich auch in einer immer heterogener werdenden Inszenierungspraxis äußert. Solche Rezeptionsbewegungen können, wie am Beispiel Nonos zu bemerken ist, auch als Merkmal der fortschreitenden Historisierung eines Werks gedeutet werden, wie es die Reaktion eines Rezensenten der Darmstädter Aufführung 2015 andeutet: „So beachtlich die Leistung aller ist, so hat die Eingliederung einer so dezidierten Anti-Oper wie Nonos *Prometeo* in den Saisonbetrieb auch eine Kehrseite. Sie zeigt auf den Verschleiß des Werks. Mag die Verlagerung des Szenischen in die Struktur der Musik, das Postdramatische im Umfeld der Literaturoper vor 30 Jahren noch radikal gewesen sein, so ist das Publikum ähnliche Aufführungssituationen inzwischen längst gewohnt. Fehlt aber dieser Stachel, die Zumutung, dann gleitet Nonos utopische Musik mit ihren leeren Quinten, ihren Naturlauten, ihrer Gestik des Zurück-zum-Mythos allzu schnell ins Ideologische ab. Die in Darmstadt verteilten Augenbinden befördern dann weniger das Lauschen, als das Dösen. Dem könnte nur eine gute Inszenierung wirklich etwas entgegensetzen.“⁹

Gattungsdiskurse zwischen Rezeption und Selbstbestimmung

Hör-Musiktheaterwerke stehen im Spannungsfeld von musikalischen und theatralen Diskursen, und daher entfaltet sich auch die Diskussion um deren Zuordnung zu Gattungen oder Aufführungsformaten als ein Widerstreit zwischen Musik und Theater, zwischen visuzentrierten und okulokritischen Diskursen. Festzuhalten ist, dass sowohl der Begriff des Theaters als auch der Musikbegriff dabei erweitert und umgedeutet wird. *Musik* steht im Diskurs rund um das Hör-Musiktheater nicht für sich selbst, als quasi autonom deutbares ästhetisches Phänomen, sondern bezeichnet im Sinne eines *composed theatre* eine an musikalisch-kompositorischen Prinzipien orientierte Organisation von klanglichen und szenischen Elementen, die nicht nur in Klang sondern auch im Sinne beziehenden

⁹ Siehe: Simon Tönies. „Tragödie der Aufklärung“. In: *Süddeutsche Zeitung* (13. Juli 2015). URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/musiktheater-tragoedie-der-aufklaerung-1.2563818> (besucht am 29.04.2020)

Denkens zur Darstellung kommen kann. Auch der Theaterbegriff verschiebt sich im Hör-Musiktheater einerseits von einer „Schaubühne“ hin zum Hörraum, lässt sich aber auch nicht aus einer reinen Negation im Sinne eines „Theaters ohne Bilder“ beschreiben. Vielmehr inspirieren Konzepte und Ästhetiken von Theater und Medien die Konzeption und Komposition von Hör-Musiktheatern hinsichtlich eines „komponierten Theaters“, einer „szeno-sonischen Aktion“ oder einer „theatral informierten Komposition“. Begriffsprägungen wie „Hörtheater“ oder „Hörtragödie“ sind nicht nur willkürliche Zuschreibungen von Komponist*innen zu ihren Arbeiten, sondern dienen als diskursives Mittel, um Rezeptionsprozesse beim Publikum zu lenken und das eigene künstlerische Handeln im Kontext ästhetischer Kanonisierung zu verorten. Einerseits lassen sich in diesen Diskursen dezidiert seh-kritische Tendenzen ausmachen, etwa in Klaus Langs Konzept seines *Hörtheaters* oder ebenso im Rezeptionsdiskurs zu Nonos *Prometeo*, der vielfach als ein Paradigma eines „reinen“ Hörerlebnisses gehandelt wird. Auf der anderen Seite muss man berücksichtigen, dass das Sehen auch im Hör-Musiktheater auf implizite Weise in der Hörästhetik mit verankert ist, wenn beispielsweise Luigi Nono und Adriana Hölszky sich auf die Ästhetik und Praxis der akusmatischen Musik als „Kino für die Ohren“ berufen. Dies kommt in manchen Inszenierungen auch explizit in Form von Bildern und szenischen Handlungen zum Ausdruck, wie Wolf Münzners Bühnenbild zu *tragödia*, Christoph Marthalers Inszenierung von *FAMA* und vor Allem Robert Wilsons Annäherung an *Prometeo* eindrücklich beweisen. Der Reichtum an Darstellungs- und Ausdrucksweisen zwischen Bild und Klang, die das Hör-Musiktheater aufweist, fordert nicht nur den Begriff des Musiktheaters heraus, sondern stellen auch die Frage, inwieweit der Begriff eines Hör-Musiktheaters als Gattungsbegriff legitimiert werden kann. Die Vielfalt formaler, klanglicher und medialer Praktiken, die in den vorangehenden Kapiteln aufgezeigt wurde, schließt aus, das Hör-Musiktheater hinsichtlich formaler, struktureller oder medialer Aspekte auf einen Begriff zu bringen. Als gemeinsamer Schwerpunkt lässt sich jedoch eine rezeptionsästhetische und performative Ausrichtung, im Sinne eines „Theaters

der Wahrnehmbarkeit“, als Grundlage eines offenen, performativen Gattungsverständnisses formulieren. Damit wird der Rezeptionsdiskurs als ein performativer Prozess gefasst, in dem entsprechend der Pluralität der inhaltlichen und ästhetischen Aspekte jeweils mehrere, bestehende wie neue, Begriffe mit verschiedenen inhaltlichen Schwerpunktsetzungen miteinander in Bezug treten. Damit eröffnet sich ein thematisch konzentriertes, veränderliches Begriffsfeld anstelle einer singulären Zuschreibung. Mit meinem Vorschlag zum Überdenken von musikwissenschaftlichen Gattungsdiskursen soll einerseits den Tendenzen zur Hybridisierung von Gattungen, Aufführungsformaten und szenisch-musikalischen Formen Rechnung getragen werden, die sich im Musik- und Theaterbereich seit Längerem bemerkbar macht. Andererseits ist es ein Plädoyer dafür, aus dem verengten Blickwinkel einer einzelnen wissenschaftlichen Disziplin hinauszutreten und Gattungsbegriffe als Werkzeuge in und für einen breiteren Diskurs, also eben als rezeptionsästhetischen Horizont, produktiv zu machen.

6.2 Ausblick

Sieht man das Hör-Musiktheater als eine Form zeitgenössischer Kunst, die Hören und künstlerische Praxis als ein gesellschaftlich engagiertes Handeln begreift und damit das Erbe der künstlerisch-politischen Avantgardebewegungen in Europa fortsetzt, dann muss man die Entwicklung von Hör-Musiktheaterwerken ab den 1980er Jahren in einem weiteren ästhetischen Kontext im Zusammenhang mit der Kritik am Fortführen und auch Scheitern eben des avantgardistischen Projekts betrachten.¹⁰ Die Entwicklung von Nonos Ideen einer „Hörtragödie“ fällt in eine Zeit, in der gemeinsam getragene gesellschaftliche Visionen an Bedeutung verlieren. Was 1968, und unter veränderten Vorzeichen auch in der Zeit um 1989, Künstlerinnen und Künstler motivierte, tätig zu werden, war die Ansicht, Kunst könne als Teil des Lebens auch die Menschen und die Gesellschaft verändern – eine Idee, der Luigi Nono seit Anfang der 80er Jahre in seinen Texten nachging, und der er auch in *Prometeo* Ausdruck verleihen wollte. „Hören“ in diesem Sinn bedeutet ein Hinhören auf gesellschaftliche Prozesse, die jenseits

¹⁰ Vgl. hierzu: Peter Bürger. *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014, S. 12 f.

ästhetischer Diskurse als Metapher für individuelles (Verantwortungs-) Bewusstsein stehen. Nach 1989 verlieren angesichts der fortschreitenden Individualisierung und Medialisierung der Gesellschaft solche Utopien ihre Bedeutung. Damit wird auch die Funktion von Theater als ein Ort der Darstellung für geteilte Wünsche und Imaginationen angezweifelt und es rücken persönliche Perspektiven in den Vordergrund. Ein Bekenntnis zum Hören im szenischen Raum bedeutet aus dieser Sicht ein Bekenntnis der Komponist*innen zur inneren Erfahrungswelt des Subjekts, die sich objektivierenden Darstellungen entzieht und vielmehr das Hineinspüren in die Beziehungen zwischen unserem eigenen Selbst, unseren Empfindungen und Imaginationen und unserem Umfeld¹¹ hervorhebt: Die Verbindungen und Dissonanzen zwischen der kollektiven Sonosphäre als gemeinschaftlichem Raum und dem persönlichen Raum der eigenen Wahrnehmung, Erfahrung und Interpretation schaffen ein Handlungs- und Konfliktfeld, an dem sowohl das Publikum als auch die Künstler*innen gemeinsam arbeiten und Verantwortung für dessen Gestaltung tragen. Dass diese Spannung zwischen außen und innen, zwischen Selbst und Anderen ungelöst, vielleicht auch unlösbar bleibt, macht das theatrale Potenzial dieses musikalisch-szenischen Formats aus. Von der künstlerisch-produktiven Kraft, die musikalischen Wahrnehmungsinszenierungen innewohnt, zeugt nicht zuletzt die Vielfalt neuerer Werke, die mit hörfokussierten Wahrnehmungsinszenierungen arbeiten, und die hier nicht alle berücksichtigt werden konnten. Dazu zählen Werke, die sich innerhalb eines eher traditionell opernhaften Rahmens bewegen, wie Peter Eötvös' *as i crossed a bridge of dreams*¹² (1996), aber auch konzertante Hör-Installationen wie *The Absent* (2012) von Vadim Karassikow,¹³ Klaus Langs *kirschblüten.ohr* (2001) und Marcelo Toledo *la selva interior*¹⁴ (2006/2009), die als Mischformen zwischen Opernformat und installativem Hörerlebnis zu verstehen sind. Trotz unterschiedlicher ästhetischer Ausgangspunkte vereint solche Arbeiten als gemeinsames Erlebnissfeld

¹¹ Voegelin, *Listening to noise and silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, S. 14.

¹² Eötvös, *As I Crossed a Bridge of Dreams*.

¹³ Bernhard Günther. *Vadim Karassikows „The Absent“*. 2012. URL: <https://www.takte-online.de/portrait/detailansicht-portrait/artikel/vadim-karassikovs-the-absent/index.htm> (besucht am 22. 03. 2020).

¹⁴ Marcelo Toledo. *La selva interior*. 2006-10. URL: <http://www.marcelotoledomusic.com/Multimedia.html>.

die Gestaltung von akustisch-räumlicher Wahrnehmung. Insofern ist das Hör-Musiktheater eine musikalisch-szenische Form, die in ihren jeweiligen Realisierungen – wie Maurits Eschers optische Illusionen – Potenziale für verschiedenen Formen der multimodalen Wahrnehmung bereithält und dadurch Ausführende wie Publikum zur gemeinsamen Anteilnahme an einem Wahrnehmungsprozess verführt, der jedesmal aufs neue einen offenen Ausgang hat. Die Vielfalt möglicher Wahrnehmungs- oder Hörweise wird erzeugt und beeinflusst durch die sich in der Aufführungssituation entfaltenden Angebote, den Aufführungskontext und die jeweilige Disposition der Wahrnehmenden. Damit entsteht das Hör-Musiktheater – aus dem Geiste des Erlebens von Theater-als-Musik oder dem Erleben von Musik-als-Theater – in den Ohren und Sinnen jedes Einzelnen:

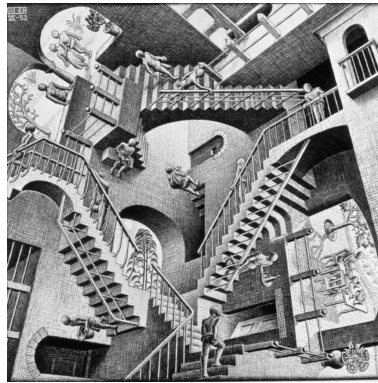


ABBILDUNG 6.1: Maurits Eschers Treppenhaus

Sie, der Hörer, ja, Sie da... der Sie eine Gebrauchsanweisung verlangen, ich werde Ihnen ein für alle Mal, in meinem eigenen Namen und ohne Demagogie antworten, um Ihnen mit vollem Ernst zu sagen, dass die individuelle geistige Bequemlichkeit des Hörers für mich als Komponisten eine Frage ist, die völlig uninteressant ist; übrigens genauso wie seine Unbequemlichkeit. Ich will damit sagen, dass die Frage sich auf dieser Ebene nicht stellt; und dass Klänge zu hören, ohne etwas zu sehen, körperlich und geistig überhaupt kein Problem ist, und dass die Widerstände dagegen allein soziokultureller Art sind. Was kann ich dafür, wenn Sie Schwierigkeiten haben, sich dafür zu interessieren?¹⁵

¹⁵ Chion, *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique Concrètement*, S. 89.

The voices draw me in, and not just through the narrative but also through their intimate separation: they resonate closely in their respective rooms. These are not visual rooms but sonic rooms, which stream into the place seen and hover in its *mise-en-scène*. They add phantom tracks for absent voices that take their places when the conversation collapses into monologues, which it often does: not because just one party speaks, but because the listener is elsewhere. On these vacant tracks I am caught in a cross fire of patronizing care and desperate melancholia, in a space of my own making.¹⁶

¹⁶ Voegelin, *Listening to noise and silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, S. 129.

Literaturverzeichnis

Musikalische Werke

- Czernowin, Chaya. *Pnima ...ins innere*. New York: Schott, 2001.
- *Zaide/Adama*. Mainz: Schott, 2005.
- Eötvös, Peter. *As I Crossed a Bridge of Dreams*. Mailand: Ricordi, 1999.
- Furrer, Beat. *Begehren*. DVD-Produktion der Uraufführung 2003. kairos 2015.
- *FAMA. Hörtheater für großes Ensemble, Chor und Klanggebäude*. Kassel: Bärenreiter, 2005.
- Hölszky, Adriana. *tragödia. der unsichtbare Raum*. Kassel: Bärenreiter, 1996.
- Lang, Klaus. *der handschuh des immanuel. hörtheater*. Wien / Berlin: Zeitvertrieb, 2001.
- Nono, Luigi. *Prometeo, tragedia dell'ascolto*. Mailand: Ricordi, 1985.
- Rihm, Wolfgang. *Séraphin. Versuch eines Theaters - Instrumente / Stimmen / ... nach Antonin Artaud ohne Text*. Wien: Universal Edition, 1994.
- Toledo, Marcelo. *La selva interior*. 2006-10. URL: [http : / / www . marcelotoledomusic . com/Multimedia.html](http://www.marcelotoledomusic.com/Multimedia.html).

Unpubliziertes Material und Programmtexte

Alte Oper Frankfurt, Hrsg. *Programmheft Prometeo*. 1989.

Kino GmbH, NÖ Festival und, Hrsg. *Programmheft IMAGO DEI*. Krems, 2015.

o. A. *Revolution + Hören*. *Programmheft Prometeo in der Kraftzentrale Duisburg*. Duisburg: ruhrtriennale, 2015.

o.A. *Programmheft 'tragödia'*. Weingarten, 1999.

Schabert, Dorothee. *Vortrag für die Gesellschaft der Freunde des SWR*. ohne Datum.

Staatstheater Darmstadt, Hrsg. *Programmheft PROMETEO*. Darmstadt, 2015.

Zürcher Festspiele, Hrsg. *Prometheus*. Zürich, 2014.

Lexika

- Berg, Hubert van den und Walter Fähnders, Hrsg. *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 2009.
- Braungart, Georg u. a. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: de Gruyter, 2010.
- Finscher, Ludwig, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. Ausgabe*. 29 Bde. Kassel: Bärenreiter, 1994–2008.
- Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat, Hrsg. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2014.
- Günther, Bernhard, Hrsg. *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*. Wien: music information center austria, 1997.
- Hiekel, Jörn Peter und Christian Utz, Hrsg. *Lexikon Neue Musik*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Massenkeil, Günther, Hrsg. *Sachlexikon Musik*. Stuttgart: Metzler, 1998.

Literatur

- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Abels, Birgit. „Hörgemeinschaften. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Atmosphärenforschung“. In: *Die Musikforschung* 66.3 (2013), S. 220–231.
- Adorno, Theodor W. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- Allward, Ingrid. „Notationen einer verschwiegenen Stimme. Ruzicka – Hölderlin – Nono“. In: *Verdichtung, Komposition, Annäherung: "Hölderlin, eine Expedition" von Peter Ruzicka*. Berlin: Peter Lang, 2011, S. 73–98.
- Amacher, Maryanne. „Psychoacoustic Phenomena in Musical Composition“. In: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Hrsg. von Christoph Cox und Daniel Warner. New York: Continuum, 2009, S. 117–123.
- Ankele, Monika. „Am Ort des Anderen. Raumaneignungen von Frauen in Psychiatrien um 1900“. In: *Medikale Räume. Zur Interdependenz von Raum, Körper, Krankheit und Gesundheit*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 43–63.
- Appia, Adolphe. *Die Musik und die Inszenierung*. München: Bruckmann, 1899.
- Arendell, Telory Davies. *The Autistic Stage: How Cognitive Disability Changed 20th-Century Performance*. New York: Springer, 2015.
- Arnheim, Rudolf. *Rundfunk als Hörkunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 1936/2001.
- Artaud, Antonin. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1956.
- Assis, Paulo De. *Luigi Nonos Wende. Zwischen „Como una ola de fuerza y“ und „.....sofferte onde serene...“*. Hofheim: wolke, 2006.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: rowohlt, 2006.
- Bailey, Kathryn. „‘Work in progress’: Analysing Nono’s ‘Il canto sospeso’“. In: *Music Analysis* 11.2/3 (1992), S. 279–334.
- Balme, Christopher. „Klang sehen – Visualität im zeitgenössischen Musiktheater“. In: *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Hrsg. von Anno Mungen. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011, S. 299–316.

- Balme, Christopher. „Seeing Sound. Visuality in Contemporary Music Theatre“. In: *Performing the Matrix: Mediating Cultural Performance*. München: ePODI-UM, 2008, S. 69–86.
- Baltensperger, André. *Iannis Xenakis und die stochastische Musik*. Bern: Haupt, 1996.
- Bargeld, Blixa. *Stimme frisst Feuer*. Berlin: Merve, 1988.
- Barthes, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.
- *Wie zusammen leben. Simulation alltäglicher Orte im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 2007.
- Baumann, Dorothea. *Music and Space: A Systematic and Historical Investigation Into the Impact of Architectural Acoustics on Performance Practice Followed by a Study of Handel's Messiah*. Berlin: Peter Lang, 2011.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, Hrsg. *Forum modernes Theater: Stimmen, Klänge, Töne: Synergien im szenischen Spiel*. Bd. 30. Tübingen: Narr, 2002.
- „Spiel-Räume der Stimme“. In: *Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 1–39.
- Beacham, Richard C. *Adolphe Appia – Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Berlin: Alexander-Verlag, 2006.
- Becher, Christoph. „Der freie Fall des Architekten“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 151.7-8 (1990), S. 34–40.
- Bekker, Paul. *Neue Musik: Gesammelte Schriften*. Hildesheim: Olms, 2014.
- Belgiojoso, Ricciarda. *Constructing Urban Space with Sounds and Music*. New York: Routledge, 2016.
- Benedictis, Angela Ida de. „From „Esposizione“ to „Laborintus II“: transitions and mutations of a desire for theatre“. In: *La théâtre musical de Luciano Berio*. Paris: L'Harmattan, 2013-2015, S. 277–246.
- „Intolleranza 1960 di Luigi Nono: opera o evento?“ In: *Philomusica online* 1.1 (2001). URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87> (besucht am 01.05.2020).
- Hrsg. *Luigi Nono: La nostalgia del futuro*. Milano: Il Saggiatore, 2007.

- Bennett, Susan und Julie Sanders. „Rehearsing across Space an Place. Rethinking A Masque presented at Ludlow Castle“. In: *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place*. Hrsg. von Anna Birch und Joanne Tompkins. London: Palgrave Macmillan, 2012, S. 37–53.
- Berendt, Joachim E. *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- Beyer, Barbara, Susanne Kogler und Roman Lemberg. *Die Zukunft der Oper: Zwischen Hermeneutik und Performativität*. Berlin: Theater der Zeit, 2014.
- Beyerlein, Kerstin. „Theatrogene Textzonen“, oder „ein Theater der Ohren“?: das postdramatische Literaturtheater von Valère Novarina. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2015.
- Bieger, Laura. „Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben“. In: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Hrsg. von Gertrud Lehnert. Bielefeld: transcript, 2011, S. 75–95.
- Bijsterveld, Karin. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Blauert, Jens. *Räumliches Hören*. Stuttgart: Hierzel, 1974.
- Blomann, Karl-Heinz und Frank Sielecki. *Hören: eine vernachlässigte Kunst?* Wien: wolke, 1997.
- Boenisch, Peter. *Directing Scenes and Senses: The thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press, 2015.
- Bohn, Ralf und Heiner Wilharm, Hrsg. *Inszenierung und Ereignis: Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. transcript, 2015.
- Borchard, Beatrix. „Der unsichtbare Raum. Zur Entstehung innerer, unsichtbarer Klangräume“. In: *Adriana Hölszky*. Hrsg. von Eva-Maria Houben. Saarbrücken: Pfau, 2000, S. 25–27.
- Bosshard, Andres. „Hörstürze und Klangflüge. Akustische Gewalt in urbanen Räumen“. In: *Hörstürze: Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005, S. 69–97.
- Bosshard, Andres. *Stadt hören. Klangspaziergänge durch Zürich*. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2010.
- Boulez, Pierre. „Sprengt die Opernhäuser in die Luft! Pierre Boulez im Interview“. In: *Der Spiegel* 40 (1967), S. 173.

- Brandenburg, Detlef. „Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Chronik der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Frieder Reininghaus. Bd. 13. Laaber: Laaber Verlag, 2007.
- Brauneck, Manfred. *Die Deutschen und ihr Theater: Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« - oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript, 2018.
- *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt, 1982.
- Brauneiss, Leopold. *Zahlen zwischen Struktur und Bedeutung: zehn analytische Studien zu Kompositionen von Josquin bis Ligeti und Pärt*. Berlin: Peter Lang, 1997.
- Brech, Martha. *Der hörbare Raum: Entdeckung, Erforschung und musikalische Gestaltung mit analoger Technologie*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Brech, Martha und Henrik von Coler. „Aspects of Space in Luigi Nono’s ‘Prometeo’ and the Use of the ‘Halaphon’“. In: *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*. Hrsg. von Martha Brech und Ralph Paland. Bielefeld: transcript, 2015, S. 193–204.
- Brecht, Bertolt. „Radiotheorie“. In: *Schriften zur Literatur und Kunst. 1. 1920 - 1932: aus Notizbüchern; über alte und neue Kunst; Radiotheorie; der Dreigroschenprozeß*. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- Bregman, Albert S. *Auditory Scene Analysis*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- Breier, Albert. *Die Zeit des Sehens und der Raum des Hörens: Ein Versuch über chinesische Malerei und europäische Musik*. Berlin: Springer, 2017.
- Brook, Peter. *Der leere Raum*. Übers. von Walter Hasenclever. Berlin: Alexander Verlag, 1983.
- Brown, Eliza. „A Narratological Analysis of *Pnima ... Ins Innere* by Chaya Czernowin“. Dissertation. 2015.
- Brüstle, Christa. „Gender“. In: *Lexikon Neue Musik*. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz. Stuttgart / Kassel: Metzler, 2016, S. 245–247.
- „Interpretinnen in der zeitgenössischen Musik – Körper, Stimmen, Medien“. In: *Körper/Denken: Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien: Böhlau, 2016, S. 107–126.
- *Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000*. Stuttgart: Steiner, 2013.
- Hrsg. *Pop-Frauen der Gegenwart. Körper – Stimme – Image. Vermarktungsstrategien zwischen Selbstinszenierung und Fremdbestimmung*. Bielefeld: transcript, 2016.

- Brüstle, Christa, Clemens Risi und Stefanie Schwarz, Hrsg. *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*. Berlin: Theater der Zeit, 2011.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990.
- Böhme, Gernot. *Architektur und Atmosphäre*. München: Fink, 1996.
- Bürger, Peter. *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2014.
- Büscher, Barbara. „Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien“. Habilitationsschrift. Universität Leipzig, 2002.
- Cacciari, Massimo. *L'angelo necessario*. Mailand: Adelphi, 1986.
- *Zeit ohne Kronos: Essays*. Klagenfurt: Ritter, 1986.
- Calabretto, Roberto. „Nono e il cinema“. In: *Musica / Realtà* 70 (2003), S. 63–89.
- Calle-Gruber, Mireille und Hélène Cixous. *Photos de Racines*. Paris: Des femmes, 1994.
- Carus, Titus Lukretius. *De rerum natura, Welt aus Atomen. Lateinisch – deutsch*. Hrsg. und übers. von Karl Büchner. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Castellucci, Claudia u. a. *The Theatre of Societas Raffaele Sanzio*. London / New York: Routledge, 2007.
- Catani, Stephanie. *Geschichte im Text: Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Narr, 2016.
- Cecchetto, Stefano und Giorgio Mastinù, Hrsg. *Nono Vedova. Diario di bordo. Da „Intolleranza 1960“ al „Prometeo“*. Venedig: Allemandi, 2005.
- Certeau, Michel de. *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988.
- Chamarette, Jenny. *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity Beyond French Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Chion, Michel. *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Übers. von J.U. Lensing. Berlin: Schiele & Schön, 2012.
- *Die Kunst fixierter Klänge – oder die Musique Concrètement*. Berlin: Merve, 2010.
- *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel, 1983.
- *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Chlebnikov, Velimir. „Radio der Zukunft (1921)“. In: *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, S. 181–187.

- Chude-Sokei, Louis. *The Sound of Culture: Diaspora and Black Technopoetics*. Middletown: Wesleyan University Press, 2015.
- Cixous, Hélène. „Contes de la différence sexuelle“. In: *Lectures de la différence sexuelle*. Hrsg. von Mara Negrón. Paris: Des femmes, 1994, S. 31–68.
- Cloot, Julia und Beat Furrer. „Nicht mehr, noch nicht. Beat Furrer im Gespräch mit Julia Cloot“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 51–72.
- Cloot, Juliane. „Vielschichtiges Erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2008), S. 58–60.
- Coessens, Kathleen. *Experimental Encounters in Music and Beyond*. Leuven: Leuven University Press, 2017.
- Cook, Nicholas. „Between Process and Product: Music and / as Performance“. In: *Music Theory Online* 7.2, (2001). URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf> (besucht am 28.04.2020).
- Cook, Nicholas und Richard Pettengill. *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.
- Coppens, Jeroen. „Episteme der Dramaturgie: Visuelle Dramaturgie. (Theater-) Bilder, die denken“. In: *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Hrsg. von Milena Cairo u. a. Bielefeld: transcript, 2016, S. 493–510.
- Corbusier, Le. *Der Modulor. Nachdruck der Originalausgabe*. Übers. von Richard Herre. München: DVA, 2013.
- Csikszentmihaly, Mihaly. *Flow. The psychology of optimal experience*. New York: HarperCollins, 1991.
- „Sounding out the Scenographic Turn: eight position statements“. In: *Theatre and Performance Design* 1.1-2 (2013). Hrsg. von Adrian Curtin und David Roesner, S. 107–125.
- Czirak, Adam. *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Dahlhaus, Carl. „Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“. In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. München und Bern: Francke, 1973, S. 840–893.
- „Zur Theorie der musikalischen Gattungen“. In: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1982.

- Dancygier, Barbara. „Multimodality and Theatre: Material Objects, Bodies and Language“. In: *Theatre, Performance, and Cognition: Languages, Bodies and Ecologies*. Hrsg. von Rhonda Blair und Amy Cook. London: Bloomsbury Methuen Drama, S. 21–39.
- Danuser, Hermann. *Die musikalische Interpretation*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hermann Danuser. Bd. XI. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1992.
- „Gattung“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. 3, Sp. 1042–1069.
- Daude, Daniele. *Oper als Aufführung: Neue Perspektiven auf Opernanalyse*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Dautrey, Jehanne. „Une hétérotopie musicale : la collaboration entre Renzo Piano et Luigi Nono sur Prometeo“. In: *Rue Descartes* 56.2 (2007). URL: https://www.researchgate.net/publication/250297542_Une_heterotopie_musicale_la_collaboration_entre_Renzo_Piano_et_Luigi_Nono_sur_Prometeo (besucht am 02.05.2020).
- Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hrsg. von Klaus Bittermann. Übers. von Jean-Jacques Raspaud. Berlin: Edition Tiamat, 1996.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.
- Deleuze, Gilles, Günther Rösch und Félix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve-Verlag, 1992.
- Demers, Joanna. *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press.
- Demuth, Marion und Jörn Peter Hiekel, Hrsg. *Hören und Denken: Neue Musik und Philosophie*. Mainz: Schott, 2011.
- Dickreiter, Michael u. a., Hrsg. *Handbuch der Tonstudiotechnik Bd. 1*. München: Saur, 2008.
- Die Kulturimmobilie: Planen – Bauen – Betreiben. Beispiele und Erfolgskonzepte*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- „Hitchcocks Objekte“. In: *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Hrsg. von Slavoj Žižek, Mladen Dolar und Stojan Pelko. Frankfurt: Suhrkamp, 2015, S. 27–44.
- Donington, Robert. *Die Geschichte der Oper: die Einheit von Text, Musik und Inszenierung*. München: Fink, 1997.

- Drechsler, Nanny. „Klänge von Nirgendwo? – Zum utopischen Konzept von Komponistinnen“. In: *Freiburger Frauen-Studien* 2 (1998), S. 177–193.
- Drechsler, Ute. *Die „absurde Farce“ bei Beckett, Pinter und Ionesco: Vor- und Überleben einer Gattung*. Tübingen: Narr, 1988.
- Drees, Stefan. *Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos*. Saarbrücken: Pfau, 1998.
- „„...ein musikalisches Theater *en miniature*“. Zur instrumentalen Dramaturgie in den konzertanten Kompositionen Adriana Hölszkys“. In: *Musik-Konzepte*. Hrsg. von Ulrich Tadday. Bd. 160/161. München: edition text+kritik, 2013, S. 57–84.
- *Körper, Medien, Musik: Körperdiskurse in der Musik nach 1950*. Hofheim: wolke, 2011.
- Dreyse, Miriam. „Die stimmliche Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlechteridentitäten auf der Bühne“. In: *Forum modernes Theater: Stimmen, Klänge, Töne: Synergien im szenischen Spiel*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Bd. 30. Tübingen: Narr, 2002, S. 81–92.
- Dümling, Albrecht. „„Ich habe viel lieber die Konfusion.“ Luigi Nonos Bekenntnis zu offenem Denken. Ein Gespräch“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 148/2 (1987), S. 22–28.
- Eiermann, André. *Postspektakuläres Theater: Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Elzenheimer, Regine. *Pause. Schweigen. Stille: Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.
- Emmott, Catherine. „Frames of reference: contextual monitoring and the interpretation of narrative discourse“. In: *Narrative Theory: Interdisciplinarity. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Hrsg. von Mieke Bal. New York: Routledge, 2004, S. 371–281.
- Ender, Daniel. *Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*. Kassel: Bärenreiter, 2014.
- Espinet, David. *Phänomenologie des Hörens: eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*. Tübingen: Siebeck, 2009.
- Esterbauer, Erik. *Eine Zone des Klangs und der Stille: Luigi Nonos Orchesterstück No.2) Non hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.

- Fils, Alexander. *Das Centre Pompidou in Paris: Idee, Baugeschichte, Funktion*. München: Moos, 1980.
- Finter, Helga. *Der subjektive Raum: Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels*. Tübingen: Narr, 1990.
- „Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater“. In: *Zeichen und Realität*. Hrsg. von Klaus Oehler. Tübingen: Narr, 1984, S. 1007–1021.
- Fischer, Gottfried und Peter Riedesser, Hrsg. *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München: Reinhardt, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. „Inszenierung und Theatralität“. In: *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2013, S. 81–90.
- „Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des *Prinz Friedrich von Homburg*“. In: *Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2001, S. 151–164.
- „Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung“. In: *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a. Berlin: Theater der Zeit, 2006, S. 129–139.
- *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr, 1983.
- *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika und Jens Roselt. „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“. In: *Theorien des Performativen*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf. Bd. 10. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 237–253.
- Fiumara, Gemma Corradi. *The Other Side of Language: A Philosophy of Listening*. New York: Routledge, 2013.
- Forsyth, Michael. *Bauwerke für Musik: Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer*. München: Saur, 1992.
- Foucault, Michel. *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975/76*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Freud, Sigmund. „Zur Ätiologie der Hysterie“. In: *Sigmund Freud. Studienausgabe in 10 Bänden*. Bd. 6. Frankfurt: Fischer, 1975 (1896).

- Friesecke, Andreas. *Die Audio-Enzyklopädie: Ein Nachschlagewerk für Tontechniker*. München: Saur, 2007.
- Frisius, Rudolf. *Karlheinz Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk*. Mainz: Schott, 1996.
- Fritscher-Fehr, Melanie. *Demokratie im Ohr: Das Radio als geschichtskultureller Akteur in Westdeutschland, 1945-1963*. Bielefeld: transcript, 2019.
- Fromm, Erich. *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache*. Reinbek: Rowohlt, 1981.
- Fuchs, Elinor und Una Chaudhuri, Hrsg. *Land/Scape/Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- Fuchs, Matthias. *Sinn und Sound*. Berlin: wvb, 2010.
- Fuchs, Stefanie. *„Alles begann mit Bildern und Rhythmen ...“: Visualität und Theaterraum in Robert Wilsons Theaterästhetik*. Berlin: Tectum, 2011.
- Furrer, Beat. „Komponieren mit Sprache und Räumen“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 73–78.
- „Musiktheater im Raum“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 55–60.
- Förster, Sascha und Museum für Angewandte Kunst Köln. *Raum-Maschine Theater: Szene und Architektur*. Köln: Wienand, 2012.
- Gadda, Carlo Emilio. *La meccanica*. Mailand: Garzanti, 1991.
- Garavaglia, Javier Alejandro. „Raising Awareness about Complete Automation of Live-Electronics“. In: *Auditory Display: 6th International Symposium, CMMR/ICAD 2009, Copenhagen, Denmark, May 18-22, 2009, Revised Papers*. New York: Springer, 2010, S. 438–465.
- Gebauer, Gunter und Sven Rücker. *Vom Sog der Massen und der neuen Macht der Einzelnen*. München: DVA, 2019.
- Geiger, Friedrich. „Grenzerfahrungen. Zur Musik von Chaya Czernowin“. In: *Jüdische Musik?: Fremdbilder, Eigenbilder*. Köln: Böhlau, 2004, S. 298–302.
- Geiger, Friedrich und Andreas Janke, Hrsg. *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Serenissima*. Münster: Waxmann, 2015.

- Gembris, Heiner. *Musikhören und Entspannung: theoretische und experimentelle Untersuchungen über den Zusammenhang zwischen situativen Bedingungen und Effekten des Musikhörens*. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1985.
- Geml, Gabriele. „Adorno über das Glück an Kunstwerken“. In: *Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Hrsg. von Leonhard Emmerling und Ines Kleesattel. Bielefeld: transcript Verlag, 2016.
- Genette, Gérard. *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.
- Georg, Sabine. *Modell und Zitat. Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre*. Maastricht: Shaker, 1996.
- Gerlach, Julia. „hybridmusik: VON NEUEN WESEN IN DER MUSIK, DIE NICHT NUR MUSIK SIND“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 168.5 (2007), S. 30–33.
- Gess, Nicola. „Zur Geste bei Mahler. Unterbrechungen mit Benjamin.“ In: *DirigentenBilder: Musikalische Gesten – verkörperte Musik*. Hrsg. von Florian Henri Besthorn, Arne Stollberg und Jana Weißenfeld. Basel: Schwabe, 2015, S. 255–290.
- Gier, Albert. „Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater“. In: *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung*. Hrsg. von Hermann Danuser. Mainz: Schott, 2002, S. 63–83.
- Gilles, Mareile. *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*. Berlin: Logos, 2000.
- Giuliani, Regula. *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*. München: Fink, 2000.
- Goebbels, Heiner. *Heiner Goebbels - Ästhetik der Abwesenheit: Texte zum Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- „Revolution und Avantgarde in der Musik“. In: *Seminarbeiträge zu den Kasseler Musiktagen 1988*. Kassel: Bärenreiter, 1989, S. 108–115. URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/252 (besucht am 23.04.2020).
- Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Hanser, 1959 / 2001.
- Goldbach, Karl Traugott. „Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris *Presque rien avec filles*“. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1.3 (2006), S. 127–137.

- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Gorne, Annette Vande. „Space, Sound and Acousmatic Music. The Hearth of the Research“. In: *Kompositionen für hörbaren Raum. Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte*. Hrsg. von Martha Brech und Ralph Paland. Bielefeld: transcript, 2015, S. 205–220.
- Gostomzyk, Swantje. „Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts“. In: *Perspektiven der Opernforschung*. Hrsg. von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser. Bd. 17. Berlin: Peter Lang, 2007.
- *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts: eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der Opern von Detlev Glanert*. Berlin: Lang, 2009.
- Gratzer, Wolfgang. „„Wie es gemeint ist.“ Helmut Lachenmanns Beiträge zum Verständnis seiner Musik.“ In: *Helmut Lachenmann: Musik mit Bildern?* Hrsg. von Matteo Nanni und Matthias Schmidt. München: Fink, 2012, S. 97–116.
- Grenzmann, Ludger, Burkhard Hasebrink und Frank Rexroth, Hrsg. *Geschichtsentwürfe und Identitätsbildung am Übergang zur Neuzeit*. Berlin: de Gruyter, 2016.
- Grimme, Ernst Günther. *Der Dom zu Aachen: Architektur und Ausstattung*. Aachen: Einhard-Verlag, 1994.
- Gripsrud, Jostein. *The Dynasty Years: Hollywood Television and Critical Media Studies*. New York: Routledge, 1995.
- Gronemeyer, Gisela. „„Du mußt das Geheimnis bauen ...“ Die Komponistin Adriana Hölszky“. In: *MusikTexte* 65 (1996), S. 34–38.
- Gropius, Walter. *Apollo in der Demokratie*. Berlin: Winkler, 1967.
- Grossmann, David. *Stichwort: Liebe*. München: Hanser, 1991.
- Großmann, Stephanie. *Inszenierungsanalyse von Opern: eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2013.
- Gruhn, Wilfried. „Das Chaos in der Ordnung finden. Zu Adriana Hölszkys Musik“. In: *Adriana Hölszky*. Hrsg. von Beatrix Borchard. Saarbrücken, 2000, S. 15–24.
- „Komponieren heute. Gespräch mit Luigi Nono.“ In: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 9.27 (1984), S. 3–13.
- Guerrero, Jeannie M. „Non-Conventional Planar Designs in the Works of Nono and Tintoretto“. In: *Music Theory Spectrum* 32.1 (2010), S. 26–43. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2010.32.1.26> (besucht am 01.05.2020).

- „Serial Intervention in Nono’s *Il canto sospeso*“. In: *Music Theory Online* 12.1 (2006). URL: http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.guerrero_frames.html (besucht am 29.04.2020).
- Gur, Golan. „Composing Trauma. The Holocaust and the Commitment of the Avant-Garde in Chaya Czernowin’s »Pnima ... ins innere«“. In: *Partituren der Erinnerung. Der Holocaust in der Musik*. Hrsg. von Béla Rásky und Verena Pawlowsky. Wien: New Academic Press, 2015, S. 279–290.
- Gálvez, José, Jonas Reichert und Elizaveta Willert. *Wissen im Klang: Neue Wege der Musikästhetik*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020.
- Günther, Hubertus. *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*. Berlin: Ernst Wasmuth Verlag, 1988.
- Haas, Max. *Musikalisches Denken im Mittelalter – Eine Einführung*. Berlin: Peter Lang, 2007.
- Hagen, Wolfgang. *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks. Deutschland / USA*. München: Fink, 2005.
- Haller, Hans Peter. *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989: die Erforschung der elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte*. Baden-Baden: Nomos, 1995.
- Hamann, Julian u. a. *Macht in Wissenschaft und Gesellschaft: Diskurs- und feldanalytische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer, 2017.
- Handschick, Matthias. *Musik als "Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung": Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*. Hildesheim: Olms, 2015.
- Hanna, Victoria. *Once upon a voice – Lecture Performance*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qcrKcxema-8> (besucht am 02.05.2020).
- Hannah, Dorita. *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. New York: Routledge, 2018.
- Haraway, Donna. „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. In: *Feminist Studies* 14.3 (1988), S. 575–599.
- Harenberg, Michael und Daniel Weissberg. *Klang (ohne) Körper: Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- Harley, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. Montreal: McGill University Press, 1994.
- Haselböck, Lukas. „Klang und Sinn bei Gérard Grisey“. In: *Gérard Grisey*. Hrsg. von Ulrich Tadday. Bd. 176/177. *Musik-Konzepte*. 2017, S. 5–21.

- Haselböck, Lukas. „Zur Klangfarbenlogik bei Schönberg, Grisey und Murail“. In: *Organized Sound. Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Hrsg. von Christian Utz. Bd. 6. musik.theorien der gegenwart. Saarbrücken: Pfau, 2013, S. 137–162.
- Hausmann, Axel. *Kreis, Quadrat und Oktagon. Struktur und Symbolik der Aachener Kaiserpfalz*. Aachen: Meyer & Meyer, 1994.
- Heilgendorff, Simone. *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik: vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*. Freiburg: Rombach, 2002.
- Heimerdinger, Julia. *Sprechen über Neue Musik: eine Analyse der Sekundärliteratur und Komponistenkommentare*. Berlin: epubli, 2014.
- Heinrich, Michael. *Metadisziplinäre Ästhetik. Eine Designtheorie visueller Deutung und Zeitwahrnehmung*. Bielefeld: transcript, 2019.
- Heinze, Carsten. „Industrial Music Culture“. In: *Ästhetische Praxis*. Hrsg. von Michael Kauppert und Heidrun Eberl. Wiesbaden: Springer, 2016, S. 175–197.
- Heldt, Brigitte. *Richard Wagner, Tristan und Isolde – Das Werk und seine Inszenierung*. Laaber: Laaber Verlag, 1994.
- Hellerman, William, Don Goddard und Vito Acconci. *Sound/Art. Katalog zur Ausstellung am Sculpture Center New York City, Mai 1983 and BACA/DCC Gallery, Juni 1983*. New York: The Foundation, 1983.
- Henke, Christoph. „James Joyce „Finnegans Wake“: Im Zeichen des Zeichens“. In: *Große Werke der Literatur XIII*. Tübingen: Narr, 2015, S. 179–200.
- Hiekel, Jörn Peter. „Emphatisch offenes Denken. Zu den Textkompositionen von Adriana Hölszky“. In: *ankommen: gehen: Adriana Hölszkys Textkompositionen*. Mainz: Schott, 2015, S. 11–26.
- Hodeige, Harald. *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*. Berlin: Mensch & Buch, 2004.
- Houben, Eva-Maria. *Adriana Hölszky*. Saarbrücken: Pfau, 2000.
- *Musikalische Praxis als Lebensform: Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Hoyer, Arend. *Was Musik andächtig macht. Drei Leipziger Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, liturgiewissenschaftlich unter die Lupe genommen*. Zürich: Theologischer Verlag, 2018.
- Huschka, Sabine. *Merce Cunningham und der Moderne Tanz: Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000.

- Häusler, Josef. „Exemplarisches Unterwegssein: Luigi Nono“. In: *Berliner Philharmonisches Orchester. Wanderer-Zyklus „... ich bin ein Fremdling überall“*. Hrsg. von Sabine Borris. Berlin, 1997, S. 105.
- Hölszky, Adriana und Frank Kämpfer. „Keimzellen für ein Theater der Klänge“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 158.4 (1997), S. 10–13.
- Ihde, Don. *Experimental Phenomenology: Multistabilities*. Albany: SUNY Press, 2012.
- *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound, Second Edition*. Albany: SUNY Press, 2012.
- Impett, Jonathan. *The Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. New York: Routledge, 2019.
- „The tragedy of listening: Nono, Cacciari, critical thought and compositional practice“. In: *Radical Philosophy* 125 (2004), S. 22–36.
- Jabès, Edmond, Luigi Nono und Massimo Cacciari. *Migranten*. Hrsg. von Nils Röllner. Berlin: Merve, 1995.
- Jahn, Bernhard. *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung*. Tübingen: Niemeyer, 2011.
- Jahn, Hans Henny. *Medea. Tragödie*. Leipzig: Schauspiel-Verlag, 1926.
- *Werke und Tagebücher in sieben Bänden*. Hoffmann und Campe, 1974.
- Jaji, Tsitsi. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. San Diego: University of California Press, 1993.
- Jeschke, Lydia. *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*. Stuttgart: Franz Steiner, 1997.
- Jozefowicz, Nina. „Das alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband „La fabbrica illuminata“ und „A floresta é jovem e cheia de vida“ im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte“. In: Bd. 16. *Sinefonia*. Hofheim: wolke, 2012.
- Jung, Carl Gustav. *Psychologische Typen*. Zürich: Rascher, 1921.
- Jung-Kaiser, Ute. *Der Wald als romantischer Topos: 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt am Main 2007*. Berlin: Peter Lang, 2008.

- Jungheinrich, Hans-Klaus. „Nah dem Rauschen: zur Erscheinungsweise der Furrer'schen Musik“. In: *Stimmen im Raum: der Komponist Beat Furrer. Symposium, 18. September 2010, Alte Oper Frankfurt am Main*. Hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich. Schott, 2011, S. 42–48.
- Kahn, Douglas. *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. San Diego: University of California Press, 2013.
- Kaltenecker, Martin. „Subtraktion und Inkarnation. Hören und Sehen in der Klangkunst und der *musique concrète instrumentale*“. In: *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Hrsg. von Christian Utz und Clemens Gadenstätter. Saarbrücken: Pfau, 2008, S. 101–126.
- Kaman, Donata. *Theater der Maler in Deutschland und Polen*. Münster: LIT Verlag, 2001.
- Kandel, Eric. *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unterbewusstseins in Kunst, Geist und Gehirn vom der Wiener Moderne bis heute*. München: Pantheon, 2012.
- Kanold, Jürgen. „kein libretto, keine handlung. die 7. münchner biennale geht radikal über die grenzen“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 161.2 (2000).
- Kaute, Brigitte. „Die Ordnung der Fiktion: Annäherung an eine Diskursanalyse der Literatur“. In: *Diskursanalyse: Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hrsg. von Johannes Angermüller, Katharina Bunzmann und Martin Nonhoff. Hamburg: Argument, 2001, S. 139–153.
- Kertscher, Hans Joachim. „Prometheus verläßt das Theater. Zur Geschichte eines Mythos in der DDR-Kultur“. In: *Germanica* 45 (2009), S. 59–72.
- Kirchert, Kay-Uwe. *Wahrnehmung und Fragmentierung: Luigi Nonos Kompositionen zwischen Al gran sole carico d'amore und Prometeo*. Saarbrücken: Pfau, 2006.
- Kittler, Friedrich A. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Kittler, Friedrich A., Thomas H. Macho und Sigrid Weigel. *Zwischen Rauschen und Offenbarung: zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin: de Gruyter, 2002.
- Knessl, Lothar. „Sich abschirmen – sich öffnen. Ein Tag mit Klaus Lang“. In: *Katalog Wien Modern 2007*. Saarbrücken: Pfau, 2007, S. 107–111.
- Kochhar-Lindgren, Kanta. *Hearing Difference: The Third Ear in Experimental, Deaf, and Multicultural Theater*. Washington: Gallaudet University Press, 2006.

- Kogler, Susanne. „Von der großen Erzählung zur Mikrologie?“ In: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*. Hrsg. von Christian Utz und Martin Zenck. Saarbrücken: Pfau, 2009, S. 71–86.
- Kolesch, Doris. „Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter“. In: *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 19–39.
- Kolesch, Doris und Jenny Schrödl, Hrsg. *Kunst-stimmen*. Berlin: Theater der Zeit, 2004.
- Koller, Markus. *Die Grenzen der Kunst: Niklas Luhmanns gelehrte Poesie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2007.
- Kostakeva, Maria. *Metamorphose und Eruption. Annäherung an die Klangwelten Adriana Hölszkys*. Hofheim: wolke.
- Krause, Manfred. „Original oder Illusion: Ziel der technischen Reproduktion von Musik?“ In: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Reinhard Kopiez u. a. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998, S. 319–330.
- Kreuder, Friedemann. „Gattungstheorie“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart: Metzler, 2014, S. 113–123.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Kronberger, Silvia. *Die unerhörten Töchter*. Wien: StudienVerlag, 2002.
- Kropfinger, Klaus. „„...kein Anfang – kein Ende“ Aus Gesprächen mit Luigi Nono“. In: *Musica* 42 (1988), S. 165–171.
- Kuhn, Markus. *Filmnarratologie – ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: de Gruyter, 2011.
- Kunkel, Michael. „Das Fama-Prinzip. Metamorphosen in der Musik Beat Furrers“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 81–116.
- Kurzenberger, Hajo. *Der kollektive Prozess des Theaters: Chorkörper - Probengemeinschaften - theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Kutschke, Beate, Hrsg. *Musikkulturen in der Revolte. Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von 1968*. Stuttgart: Franz Steiner, 2008.

- Kutschke, Beate. *Neue Linke/Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*. Köln: Böhlau, 2007.
- *Wildes Denken in der Neuen Musik: Die Idee vom Ende der Geschichte bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.
- Kämpfer, Frank. „Keimzellen für ein Theater der Klänge. Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer über ihr neues Stück *Tragödia*“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 158.4 (1997), S. 10–13.
- LaBelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum, 2006.
- Lachenmann, Helmut. „Hören ist wehrlos – ohne Hören“. In: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996, S. 118–121.
- „Klangtypen der neuen Musik (1966)“. In: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996, S. 1–20.
- „Vier Fragen zur Neuen Musik“. In: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*. Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996, S. 357.
- Lang, Klaus. *Auf Wohlklangswellen durch der Töne Meer: Temperaturen und Stimmungen zwischen dem 11. und 19. Jahrhundert*. Graz: Institut für Elektronische Musik an der Universität für Musik und darstellende Kunst, 1999.
- *der einfluß des menschen auf den mond: (hören und sehen)*. URL: https://klang.mur.at/?page_id=411 (besucht am 02.05.2020).
- *die illusionären planeten im nervensystem der barbe*. URL: https://klang.mur.at/?page_id=58 (besucht am 02.05.2020).
- *zuhörer hören zu / hirschhornknöpfe (lose aneinandergereihtes räuspern über musik)*. URL: https://klang.mur.at/?page_id=322 (besucht am 02.05.2020).
- Lange-Kirchheim, Astrid. „„Dummer Bub“ und „liebes Kind“. Aspekte des Unbewussten in Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* und *Fräulein Else*“. In: *Arthur Schnitzler: Affairen und Affekte*. Wien: Brandstätter / Österreichisches Theatermuseum, 2007, S. 97–109.
- Lazzarini, Giulia. „Luigi Nono: spazio e composizione“. Università di Bologna, 2014. URL: http://amsdottorato.unibo.it/6529/1/lazzarini_giulia_tesi.pdf (besucht am 02.05.2020).
- Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis*. New York: Continuum, 2004.

- *The Production of Space*. Übers. von Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- *Towards an Architecture of Enjoyment*. Hrsg. von Lukasz Stanek. Übers. von Roberto Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- „Prä-dramatische und Postdramatische Theater-Stimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“. In: *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 40–66.
- Lehmann, Hans-Thies und Patrick Primavesi. „Dramaturgy on Shifting Grounds“. In: *Performance Research* 14.3 (2009), S. 3–6.
- Lehmann, Irene. *Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater Politik und Ästhetik in Luigi Nonos musiktheatralen Arbeiten zwischen 1960 und 1975*. Bd. 29. Sinefonia. Hofheim: wolke, 2019.
- Leonhardmair, Teresa. *Bewegung in der Musik: Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Lesage, Dieter und Ina Wudtke. *Black Sound White Cube*. Wien: Löcker, 2010.
- Levine, Daniel S., Vincent R. Brown und Timothy Shirey, Hrsg. *Oscillations in Neural Systems*. Sussex: Psychology Press, 1999.
- Lichau, Karsten, Viktoria Tkaczyk und Rebecca Wolf. *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur*. München: Fink, 2009.
- Lindblade, Thomas. „Erasing the Seam: Robert Wilson’s Music Theatre“. In: *The Semiotic Bridge: Trends from California*. Hrsg. von Thomas A. Sebeok, Roland Posner und Alain Rey. Berlin: de Gruyter, 1989, S. 49–56.
- Lodes, Birgit. „Musik und Narrativität“. In: *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*. Hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek. Stuttgart: Metzler, 2013, S. 367–382.
- Loepthien, Tim. *Musikhören und der Umgang mit persönlichen Zielen: Der Zusammenhang zwischen aufmerksam-analytischer Musikrezeption und akkommodativen Prozessen*. Berlin: Tectum Wissenschaftsverlag, 2015.
- Losleben, Katrin. *Mozart im Blick: Inszenierungen, Bilder und Diskurse*. Wien: Böhlau, 2007.
- Lübbe, Dorothea. *Europäer. Zeitgenössisches Musiktheater in Deutschland und Frankreich: Perspektiven auf künstlerische Innovation und Kulturpolitik*. Bielefeld: transcript, 2019.

- Lüderssen, Caroline. *Der wiedergewonnene Text: ästhetische Konzepte des Librettos im italienischen Musiktheater nach 1960*. Tübingen: Narr, 2013.
- Lütteken, Laurenz und Melanie Wald-Fuhrmann. *Kunst und Leben?: Wagners "Tristan und Isolde" zwischen Biografie und Drama*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.
- Mahnkopf, Claus-Steffen. „A Carlo Scarpa von Luigi Nono“. In: *Musik und Ästhetik* 19.73 (2015), S. 24–31.
- Maierhofer-Lischka, Margarethe. „Annäherung an Klaus Langs Musiktheater“. In: *Musik im Zusammenhang. Festschrift Peter Revers zum 65. Geburtstag*. Wien: Hollitzer, 2019, S. 641–650.
- „„Das Andere zum Erscheinen zu bringen.“ Margarethe Maierhofer-Lischka im Interview mit Beat Furrer“. In: *GRAZkunst Magazin* (2018), S. 6–11.
- „Luigi Nonos Werk und Selbstbild – Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der russischen Avantgarde in Italien“. In: *Ich-Splitter in Bild, Schrift und Klang: (Cross-) Mediale Selbstentwürfe in den slawischen Kulturen*. Wiener Slawistischer Almanach 96. München: Peter Lang, 2019, S. 101–120.
- „(Un)sichtbare Stimmen im zeitgenössischen Musiktheater. Chaya Czernowins *Prima ... ins Innere* als klanglich-visuelle Inszenierung von Trauma“. In: *Performing Voice*. Saarbrücken: Pfau, 2019, S. 121–137.
- Maierhofer-Lischka, Margarethe und Frauke Aulbert. „Sprechen und Schweigen, Erinnern und Vergessen. Kunst und Wissenschaft im Dialog zu Beat Furrers Vokalstil“. In: *seiltanz* 10 (2015), S. 16–27.
- Mast, Claudia. *Io, Prometeo*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2008.
- Mastinù, Giorgio. „Prometeo, Proteo, Icaro“. In: *Nono Vedova. Diario di bordo. Da „Intolleranza 1960“ al „Prometeo“*. Hrsg. von Stefano Cecchetto und Giorgio Mastinù. Venedig: Allemandi, 2005, S. 65–70.
- Maus, Fred Everett. „Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997), S. 293–303.
- McAdams, Stephen und Albert Bregman. „Hearing Musical Streams“. In: *Computer Music Journal* 3.4 (1979), S. 26–43+60. URL: <http://www.jstor.org/stable/4617866> (besucht am 26. 04. 2020).
- McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- McDaniel, Edwin u. a. „The Voice and the Echo“. In: *Communication Between Cultures*. Wadsworth: Cengage Learning, 2013, S. 27–58.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink, 1986.
- Merlin, Dieter. „Diegetic Sound“. In: *Film und Musik als multimedialer Raum*. Marburg: Schüren, 2012.
- Mersch, Dieter. „Nichtverstehen. Zu einem zentralen ‘posthermeneutischen’ Motiv“. In: *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Martin Zenck und Markus Jüngling. München: Fink, 2011, S. 59–72.
- Metz, Christian. *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Noctus, 2000.
- Meyer, Jürgen. *Kirchenakustik*. Frankfurt: Erwin Bochinsky, 2003.
- Meyer, Petra Maria, Hrsg. *acoustic turn*. München: Fink, 2008.
- *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*. Wien: Passagen, 1993.
- Milani, Milena. „Prometeo e madre“. In: *Il Gazzettino* (2. Okt. 1984).
- Misch, Imke. „Gender, Interkulturalität, Kunstmusik. Selbstverortungsstrategien zeitgenössischer Komponistinnen“. In: *Wiederherstellen – Unterbrechen – Verändern? Politiken der (Re-)Produktion*. Hrsg. von Corinna Onnen und Susanne Rode-Breymann. Berlin: Barbara Budrich, 2018, S. 215–229.
- Mittelstrass, Jürgen. *Wissenschaft als Lebensform*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- Morawska-Büngeler, Marietta. *Schwingende Elektronen. Eine Dokumentation über das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln 1951–1986*. Köln-Rodenkirchen: Tonger, 1988.
- Mori, Bernd Brabec de und Martin Winter. *Auditive Wissenskulturen: Das Wissen klanglicher Praxis*. Wien: Springer, 2017.
- Morschitzky, Hans. *Angststörungen: Diagnostik, Konzepte, Therapie, Selbsthilfe*. Wien: Springer, 2002.
- Mosch, Ulrich. *Musikalisches Hören serieller Musik: Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez’ Le Marteau sans maître*. Saarbrücken: Pfau, 2004.
- Motte-Haber, Helga de la. „Anregungen mathematischen Denkens für die Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Wissenschaft, Technik, Kunst: Interpretationen, Strukturen, Wechselwirkungen*. Hrsg. von Eberhard Knobloch. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1997, S. 53–64.
- *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber Verlag, 1996.

- „Iannis Xenakis: Musikalische Architektur und architekturelle Musik“. In: *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts: zum Weiterwirken der Wiener Schule*. Hrsg. von Hartmut Krones. Wien: Böhlau, 2002, S. 160–169.
- Motte-Haber, Helga de la und Reinhard Kopiez. *Der Hörer als Interpret*. Berlin: Peter Lang, 1995.
- Motte-Haber, Helga de la. „Hörerwartung im zeitlichen Fluss der Musik: Überlegungen zum Expektanzbegriff“. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10.2 (2013), S. 293–313. URL: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/721.aspx#abstract> (besucht am 04.02.2020).
- *Musik und Natur: Naturanschauung und musikalische Poetik*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.
- Nakagawa, Katsushi. „A Brief Consideration About the Relationship Between Sound Art and Tactile Sense“. In: *Computational Aesthetics*. New York: Springer, 2018, S. 52–66.
- Nancy, Jean-Luc. *Zum Gehör*. Übers. von Esther van der Osten. Zürich: diaphanes, 2004.
- Nanni, Matteo. „Politica come silenzio/il silenzio della politica“. In: *Presenza storica di Luigi Nono*. Hrsg. von Angela Ida de Benedictis und Laura Zattra. Lucca: LIM, 2011, S. 205–237.
- Narmour, Eugene. „Hierarchical Expectation and Musical Style“. In: *The Psychology Of Music*. Hrsg. von Diana Deutsch. San Diego: Academic Press, 1999, S. 442–472.
- Nauck, Gisela. *Dieter Schnebel, Lesegänge durch Leben und Werk*. Mainz: Schott, 2001.
- *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*. Stuttgart: Steiner, 1997.
- Netzwerk Hör-Wissen im Wandel, Hrsg. *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*. Berlin: de Gruyter, 2017.
- Nielinger-Vakil, Carola. *Luigi Nono. A Composer in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Niklas, Stefan. *Die Kopfhörerin: Mobiles Musikhören als ästhetische Erfahrung*. München: Fink, 2014.
- Nisslmüller, Thomas. *Homo audiens: Der Hörakt des Glaubens und die akustische Rezeption im Predigtgeschehen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

- Nono, Luigi. „Altre possibilità del ascolto“. In: *La nostalgia del futuro*. Hrsg. von Angela Ida de Benedictis. Mailand: Il Saggiatore, 2007, S. 245–259.
- Hrsg. *Luigi Nono. Scritti e colloqui*. 2 Bde. Milano: Ricordi, 2001.
- *Verso Prometeo. Frammenti di diari*. in: Programmheft Venedig, S. 7-16. Hg. Massimo Cacciari, Mailand: Ricordi. 1984.
- „Verso Prometeo. Frammenti di diari“. In: *La nostalgia del futuro*. Hrsg. von Angela Ida de Benedictis. Milano: Il Saggiatore, 2007, S. 134–143.
- Nono, Luigi und Enzo Restagno. *Incontri. Gespräche mit Luigi Nono*. Hofheim: wolke, 2004.
- Norkus, Maria und Nina Baur. „Feministische Methoden- und Wissenschaftskritik: Kontroversen, Entwicklungen und Forschungsperspektiven in der Geschlechterforschung“. In: *Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Hrsg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch. Wiesbaden: Springer, 2015, S. 1–10.
- Nyffeler, Max. „Brüchig“. In: *neue musikzeitung* 54.10 (2005). URL: <https://www.nmz.de/artikel/bruechig> (besucht am 23.04.2020).
- Obert, Simon. „Die Gewinnung der Geschichte. Resonanzen von Franz Schubert und Morton Feldman in der Musik Beat Furrers“. In: *Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hrsg. von Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2011, S. 126–145.
- O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Expanded Edition*. San Diego: University of California Press, 1999.
- Oesch, Hans u. a., Hrsg. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft: Außereuropäische Musik*. Bd. 9. Laaber: Laaber Verlag, 1984.
- Oliveros, Pauline. *Software For People: Collected Writings 1963-1980*. Baltimore: Smith Publications, 1983.
- Onnen, Corinna und Susanne Rode-Breymann, Hrsg. *Zum Selbstverständnis der Gender Studies II: Technik - Raum - Bildung*. Opladen: Barbara Budrich, 2018.
- Otto-Bernstein, Katharina. *Absolute Wilson: the biography*. München: Prestel, 2006.
- Ouzounian, Gascia. „Embodied Sound: Aural architectures and the Body“. In: *Contemporary Music Review* 25.1-2 (2006), S. 69–79.
- „Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art since 1958“. PhD Dissertation. San Diego: University of California, 2008.
- Ovadija, Mladen. *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*. Montreal: McGill-Queens Press, 2013.

- Pachale, Dorothea. *Stimme und Sprechen am Theater formen: Diskurse und Praktiken einer Sprechstimmgebung 'für alle' vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Pagnutti, Alana. *Reception: The Radio-Works of Robert Rauschenberg and John Cage*. London: Smith und Brown, 2016.
- Pallasmaa, Juhani. *Die Augen der Haut. Architektur und die Sinne*. Übers. von Andreas Wutz. Los Angeles: Atara Press, 2013.
- Papouschek, Ulrike. „Work-Life-Balance in außeruniversitären Forschungsunternehmen“. In: *Work-life-balance & Wissenschaft – ein Widerspruch?* Wien: LIT Verlag, 2006, S. 67–82.
- Paul, Gerhard und Ralph Schock, Hrsg. *Sound des Jahrhunderts: Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2013.
- Pavis, Patrice. „Problems of a Semiology of Theatrical Gesture“. In: *Poetics Today* 3 (1981), S. 65–93.
- Pearson, Mike und Michael Shanks. *Theatre / Archaeology*. New York: Routledge, 2005.
- Peters, Deniz, Gerhard Eckel und Andreas Dorschel. *Bodily Expression in Electronic Music: Perspectives on Reclaiming Performativity*. New York: Routledge, 2012.
- Peters, Ralf. „Die schöne und die ganze Stimme – zur ästhetischen Grundlegung der „extended voice“-Bewegung“. In: *Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft*. Hrsg. von Hellmut K. Geissner. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2004, S. 45–46.
- Piano, Renzo. *Renzo Piano Building Workshop: visible cities (Ausstellungskatalog)*. Hrsg. von Fulvio Irace. Mailand: electa, 2007.
- Pickles, John. *Ground Truth: The Social Implications of Geographic Information Systems*. London: Guilford Press, 1995.
- Pikes, Noah. *Dark Voices: The Genesis of Roy Hart Theatre*. New Orleans: Spring Journal Books, 2019.
- Pinto, Vito. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Hörspiel, Theater und Film*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Potter, Caroline. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. New York: Routledge, 2016.
- Prangen, Ruth. *Szenosphäre und Szenotopie. Künstlerische Forschungen zur Raumwahrnehmung und -struktur der Szenografie*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Primavesi, Patrick. „Geräusch, Apparat, Landschaft. Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozeß“. In: *Forum Modernes Theater* 2 (1999), S. 144–172.

- Pugh, Jonathan. „Island Movements: Thinking with the Archipelago“. In: *Island Studies Journal* 8 (Mai 2013), S. 9–24.
- Quigley, Austin E. *Theatrical Languages: The Scenographic Turn and the Linguistic Turn*. Hrsg. von Arnold Aronson. New York: Routledge, 2017, S. 81–102.
- Rappe, Felicitas. *Gegenwartskunst und Oper. Beitrag zu einer Erfahrungsästhetik*. München: Fink, 2016.
- Read, Gray. *Modern Architecture in Theater: The Experiments of Art and Action*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Rebentisch, Juliane. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.
- Rebstock, Matthias. *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*. Hofheim: wolke, 2007.
- „Varieties of Independent Music Theatre in Europe“. In: *Independent Theatre in Contemporary Europe*. Hrsg. von Manfred Brauneck. Bielefeld: transcript, 2017, S. 523–574.
- Rebstock, Michael. „Musiktheater im Fluchtpunkt der Sinne“. In: *Macht Ohnmacht Zufall. Aufführungspraxis, Interpretation und Rezeption im Musiktheater*. Hrsg. von Christa Brüstle, Clemens Risi und Stefanie Schwarz. Berlin: Theater der Zeit, 2011, S. 172–182.
- Redepenning, Dorothea und Joachim Steinheuer. *Inszenierung durch Musik: der Komponist als Regisseur : Liber amicorum für Silke Leopold*. Kassel: Bärenreiter, 2011.
- Reininghaus, Frieder. „Erfüllte Leere, gestaltete Stille“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 158.3 (1997), S. 50–51.
- Reissig, Elfriede. *das atmende klarsein: Text – Musik – Struktur*. Saarbrücken: Pfau, 2014.
- Richard, André. „Am Rande der „tragedia dell’ ascolto““. In: *Der Fünfte Kontinent*. Hrsg. von Salzburger Festspiele. Salzburg: Salzburger Festspiele, 2011.
- Rink, John. „Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator“. In: *Rethinking music*. Hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1999, S. 217–238.
- Risi, Clemens. *Oper in Performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*. Berlin: Theater der Zeit, 2017.
- Rizzolatti, Giacomo und Corrado Sinigaglia. *Empathie und Spiegelneurone: die biologische Basis des Mitgefühls*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.

- Robnik, Drehli. „Tiktak und Taktik. Das konsumkulturelle und das zeitlogische Ethos des postfordistischen Horrorkinos in Benjaminscher Sicht“. In: *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*. Hrsg. von Claudio Biemann und Christian Stiegler. Konstanz: UVK, 2008, S. 121–132.
- Roesner, David. „Die Entwicklung des Musiktheaters als offene Frage“. In: *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters: Theorien, Analysen, Positionen*. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und David Roesner. Bielefeld: transcript, 2018, S. 137–155.
- *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.
- Roesner, David und Matthias Rebstock. *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect Books, 2012.
- Roginska, Agnieszka und Paul Geluso, Hrsg. *Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio*. New York: Taylor & Francis, 2017.
- Rohde, Gerhard. „Bauhütte für Prometheus“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (19. Dez. 1997).
- Roselt, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. München: Fink, 2008.
- „Raum“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart: Metzler, 2014, S. 279–287.
- Rost, Katharina. *Sounds that matter. Dynamien des Hörens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Rufford, Juliet. *Theatre and Architecture*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Salter, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Boston: MIT Press, 2010.
- Salzmann, Eric und Thomas Desi, Hrsg. *The New Music Theater: Seeing The Voice, Hearing The Body*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Santini, Andrea. „Multiplicity — Fragmentation — Simultaneity: Sound-Space as a Conveyor of Meaning, and Theatrical Roots in Luigi Nono’s Early Spatial Practice“. In: *Journal of the Royal Musical Association* 137.1 (2012), S. 71–106. URL: <https://www-1.jstor-org-1000006rc014e.han.kug.ac.at/stable/23321877> (besucht am 01.05.2020).
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Le Seuil, 1977.
- Schaeffer, Pierre, Christine North und John Dack. *In Search of a Concrete Music*. Berkeley: University of California Press, 2012.

- Schafer, Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Toronto: Simon und Schuster, 1977.
- Schahadat, Schamma. *Das Leben zur Kunst machen: Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Fink, 2004.
- „Das Leben zur Kunst machen: theoretische Überlegungen zur Lebenskunst“. In: *Lebenskunst – Kunstleben*. Hrsg. von Schamma Schahadat. Bd. XVII–XX vv. *Zistnetvorcestvo v russkoj kul'ture*. München, 1998, S. 15–47.
- Schaller, Erika. *Klang und Zahl: Luigi Nono—Serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959*. Saarbrücken: Pfau, 1997.
- Schellmann, Nikola. *Ich sehe was, was du nicht hörst: Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum*. Berlin: Tectum Wissenschaftsverlag, 2016.
- Schellow, Constanze. *Diskurs-Choreographien: Zur Produktivität des 'Nicht' für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München: epodium, 2016.
- Schleef, Einar. *Droge, Faust, Parsifal*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- Schmicking, Daniel. *Hören und Klang. Empirisch-phänomenologische Untersuchungen*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.
- Schmidt, Christina. *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Schnitzler, Arthur. *Fräulein Else, Novelle*. Berlin: Zsolnay, 1924.
- Schouten, Sabine. *Sinnliches Spüren: Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2007.
- Schröder, Julia H. *Im Hörraum vor der Schaubühne: Theatersound von Hans Peter Kuhn für Robert Wilson und von Leigh Landy für Heiner Müller*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Schrödl, Jenny. „Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie“. In: *Theater und Subjektkonstitution: Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion (unter Mitarbeit von Nadine Peschke und Nikola Schellmann)*. Hrsg. von Friedemann Kreuder u. a. Bielefeld: transcript, 2012, S. 145–158.
- *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Schulz, Daniela A.M. *Körper – Grenzen – Räume: die katalanische Theatergruppe „La fura dels baus“*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Schulz, Susanne. *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*. St. Augustin: Gardez!, 2002.

- Schönig, Barbara. „The Books of Groningen: Heiner Müller’s Contribution to Daniel Libeskind’s Groningen Project“. In: *New German Critique* 73 (1998), S. 95–114. URL: <https://www.jstor.org/stable/488651> (besucht am 22. 04. 2020).
- Scorzin, Pamela. *Scenographic Fashion Design. Zur Inszenierung von Mode und Marken*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Sharma, Gerriet K. „Komponieren mit skulpturalen Klangphänomenen in der Computermusik“. Künstlerisch-wissenschaftliches Doktorat. Graz: Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2016. URL: https://iem.kug.ac.at/fileadmin/media/osil/gksh_dissertation.pdf (besucht am 20. 04. 2020).
- Shaw-Miller, Simon. *Eye hEar The Visual in Music*. New York: Routledge, 2017.
- Silverman, Kaja. „Die weibliche Stimme ent-körpern“. In: *Gender & Medien – Reader*. Hrsg. von Katharina Peters und Andrea Seier. Zürich: diaphanes, 2016, S. 71–90.
- Simhandl, Peter. *Bildertheater: bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*. Wittenberg: Gadegast, 1993.
- Sloterdijk, Peter. *Medien-Zeit: drei gegenwartsdiagnostische Versuche*. Berlin: Cantz, 1993.
- Smelik, Anneke. „Lara Croft, Kill Bill und die feministische Filmwissenschaft“. In: *Doing Gender in Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Rosemarie Buikema und Iris van der Tuin. Berlin: LIT Verlag, 2017, S. 245–262.
- Spoula, Robert. „Mythosprüfung, ganz im Jetzt. Beat Furrers Orpheus-Oper „begehren“ in Graz“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2003), S. 78.
- Stegers, Rudolf. *Entwurfsatlas Sakralbau*. Basel: Birkhäuser, 2008.
- Stein, Gertrude. *Writings 1932–1946*. New York: Library of America, 1998.
- Steinhauer, Iakovos. *Das Musikalische im Film: Zur Grundlegung einer Ästhetik der Filmmusik*. Hildesheim: Olms, 2018.
- Stenzl, Jürg. „Das Theater des Hörens. André Richard im Gespräch mit Jürg Stenzl“. In: *Das szenische Auge. Bildende Kunst und Theater*. Hrsg. von Klaus vom Bruch und Wolfgang Storch. Ausstellungskatalog. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1996.
- „Nonos Weg – Zum ‘Canto Sospeso’“. In: *Luigi Nono – Texte, Studien zu seiner Musik*. Hrsg. von Jürg Stenzl. Freiburg: Atlantis, 1975, S. 380–393.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. London: Routledge, 2003.

- Hrsg. *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012.
- Stockhausen, Karlheinz. „Musik im Raum“. In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens. Hrsg. von Dieter Schnebel. Schauberg: DuMont, 1963, S. 153.
- „...wie die Zeit vergeht...“ In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens. Hrsg. von Dieter Schnebel. Schauberg: DuMont, 1963, S. 99–139.
- Stodelle, Ernestine. *The Dance Technique of Doris Humphrey and its Creative Potential*. Princeton: Dance Horizons, 1990.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.
- Tacke, Alexandra. *Schnitzlers "Fräulein Else" und die Nackte Wahrheit: Novelle, Verfilmungen und Bearbeitungen*. Köln: Böhlau, 2017.
- Tadday, Ulrich, Hrsg. *Musik-Konzepte: Adriana Hölszky*. Bd. 160/161. München: edition text+kritik, 2013.
- Taibon, Matteo. *Luigi Nono und sein Musiktheater*. Bd. 16. Maske und Kothurn: Beiheft. Wien: Böhlau, 1993.
- Tamburini, Alessandro. „Dopo Prometeo. Intervista di Alessandro Tamburini“. In: *Strumenti musicali* (1984), S. 96–99.
- Theunissen, Georg. *Menschen im Autismus-Spektrum: Verstehen, annehmen, unterstützen*. Stuttgart: Kohlhammer, 2014.
- Thorau, Christian. „Invasion der fremden Prädikate – Struktur und Metapher in der Musikbeschreibung (Beethoven, Klaviersonate op. 31,2)“. In: *Klang – Struktur – Metapher: Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*. Hrsg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau. Berlin: Springer, 2016, S. 199–218.
- *Vom Klang zur Metapher: Perspektiven der musikalischen Analyse*. Hildesheim: Olms, 2012.
- Thorau, Henry und Hartmut Köhler, Hrsg. *Inszenierte Antike – die Antike, Frankreich und wir*. Frankfurt: Peter Lang, 2000.
- Tomatis, Alfred. *Das Ohr und das Leben: Erforschung der seelischen Klangwelt*. Solothurn: Walter, 1995.
- Turner, Cathy. *Dramaturgy and Architecture. Theatre, Utopia and the Built Environment*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

- Turner, Viktor. „Betwixt and Between. The Liminal Period in *Rites de Passage*“. In: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967, S. 93–111.
- Tönies, Simon. „Tragödie der Aufklärung“. In: *Süddeutsche Zeitung* (13. Juli 2015). URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/musiktheater-tragoedie-der-aufklaerung-1.2563818> (besucht am 29.04.2020).
- Ulrich, Almut. *Die „Literaturoper“ von 1970-1990: Texte und Tendenzen*. Wilhelms-
haven: Noetzel, 1991.
- Utz, Christian. „Das zweifelnde Gehör. Erwartungssituationen als Module im Rahmen einer performativen Analyse tonaler und posttonaler Musik“. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10.2 (2013), S. 225–257.
- „Entwurf zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik“. In: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer*. Hrsg. von Christian Utz, Dieter Kleinrath und Clemens Gadenstätter. Saarbrücken: Pfau, 2013, S. 61–101.
- „Musik von einem anderen Planeten?“ In: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008 / Music Theory and Interdisciplinarity. 8th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*. Hrsg. von Christian Utz. Bd. 4. musik.theorien der gegenwart. Saarbrücken: Pfau, 2010, 377–399.
- „Räumliche Vorstellungen als „Grundfunktionen des Hörens“. Historische Dimensionen und formalanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses“. In: *Acta Musicologica* 88.2 (2016), S. 193–221.
- „Struktur und Wahrnehmung. 'Gestalt', 'Kontur', 'Figur' und 'Geste' in Analysen der Musik des 20. Jahrhunderts“. In: *Musik & Ästhetik* 64 (2012), S. 53–80.
- „Vom adäquaten zum performativen Hören. Diskurse zur musikalischen Wahrnehmung als Präsenzerfahrung im 19. und 20. Jahrhundert und Konsequenzen für die musikalische Analyse“. In: *Acta Musicologica* 86.1 (2014), 101–123.

- Utz, Christian und Clemens Gadenstätter, Hrsg. *Musik als Wahrnehmungskunst: Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*. Saarbrücken: Pfau, 2008.
- Varèse, Edgar. „New Instruments and New Music“. In: *Contemporary Composers on Contemporary Music*. Hrsg. von Elliott Schwartz und Barney Childs. New York: Da Capo Press, 1967, S. 195–208.
- Verzotti, Giorgio. *Emilio Vedova. Ausstellungskatalog Castello di Rivoli*. Hrsg. von Ida Gianelli. Charta, 1998.
- Voegelin, Salomé. *Listening to noise and silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum, 2010.
- Volmar, Axel und Jens Schröter. *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Wagner, Andreas, Hrsg. *Luigi Nono. Dokumente. Materialien*. Saarbrücken: Pfau, 2003.
- Wald-Fuhrmann, Melanie, Klaus-Peter Dannecker und Sven Boenneke. *Wirkungsästhetik der Liturgie: Transdisziplinäre Perspektiven*. Regensburg: Pustet, 2020.
- Waldenfels, Bernhard. „Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden“. In: Bd. 3. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Warstat, Matthias. „„Der Mund entsteht mit dem Schrei“. Zur Inszenierung der Stimme in Heiner Goebbels' Hörstücken nach Texten von Heiner Müller“. In: *Unlaute: Noise / Geräusch in Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900*. Bielefeld: transcript, 2017, S. 325–338.
- *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. München: Fink, 2012.
- Weihe, Richard. *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München: Fink, 2004.
- Weiler, Christel. *Kultureller Austausch im Theater: theatrale Praktiken Robert Wilsons und Eugenio Barbas*. Berlin: Tectum, 1994.
- Weinzierl, Stefan, Hrsg. *Handbuch der Audiotechnik*. Berlin: Springer, 2009.
- Wellmer, Albrecht. *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser, 2009.
- Werber, Niels, Stefan Kaufmann und Lars Koch. *Erster Weltkrieg: Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Springer, 2014.
- Wienands, Rudolf. *Rudolf Wienands Grundlagen der Gestaltung zu Stadt und Stadtbau*. Basel: Springer, 1985.
- Wiesmann, Sigrid, Hrsg. *Für und Wider die Literaturoper*. Laaber: Laaber Verlag, 1982.

- Wiora, Walter. „Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962“. In: *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*. Hrsg. von Georg Reichert und Martin Just. Kassel: Bärenreiter, 1963, S. 15–23.
- „Die historische und die systematische Betrachtung des musikalischen Gattungsbegriffs“. In: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft*. Hrsg. von Wilhelm Vetter. Leipzig: Peters, 1966, S. 7–30.
- Wlodarski, Amy Lynn. *Musical Witness and Holocaust Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Wodianka, Bettina. *Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion - Störung - Künstlerische Intervention*. Bielefeld: transcript, 2018.
- Wolf, Werner. „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, S. 23–104.
- Wunsch, Torsten. „Immanente Text-Bild-Verhältnisse als Architektur des Widerspruchs“. In: *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität: Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 287–316.
- Zaboura, Nadia. *Das empathische Gehirn: Spiegelneurone als Grundlage menschlicher Kommunikation*. Wien: Springer, 2009.
- Zapke Susana und Schmidl, Stefan, Hrsg. *Partituren der Städte: Urbanes Bewusstsein und musikalischer Ausdruck*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Zenck, Martin. „Wagner in perspective: Luigi Nonos *Prometeo*, Pierre Boulez und Wieland Wagner in Osaka/Bayreuth“. In: *Wagner und die Neue Musik*. Hrsg. von Udo Bermbach. wagnerspectrum 2. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010, S. 69–100.
- Zender, Hans. *Wir steigen niemals in denselben Fluß. Wie Musikhören sich wandelt*. Freiburg: Herder, 1996.
- Zickgraf, Lana. „Zwischen venezianischer Mehrchörigkeit und russischer Theateravantgarde: Luigi Nonos *azione scenica*“. In: *VENEDIG: Luigi Nono und die komponierte Stadt. Zur musikalischen Präsenz und diskursiven Funktion der Sere-nissima*. Hrsg. von Friedrich Geiger und Andreas Janke. Münster: Waxmann, 2015, S. 55–80.
- Zierold, Sabine. „Das Virtuelle im Realen. Der virtuelle Raum als Entgrenzung des physischen Raums in der Architektur“. In: *Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar* 4 (2003), S. 116–123.

Zumthor, Peter. *Atmosphären. Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*. Detmold: FSB, 2004.

Internetquellen

- Brech, Martha. „Composed Space in Luigi Nono’s Live-Electronic Composition *Prometeo*“. In: *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference* (2018). URL: http://www.ems-network.org/IMG/pdf_BRECH_Marta_EMS18.pdf (besucht am 23.01.2020).
- Cannon, Paul. *Walking into a rehearsal for Luigi Nono’s Prometeo, with Ensemble Modern in Duisburg*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PYsAbJD8NU0> (besucht am 28.04.2020).
- d’Escrivan, Julio. *To Sing the Body Electric: Instruments and Effort in the Performance of Electronic Music*. 2006. URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/8dba/8224602320f44b3e05c69d7fdc596eb0c859.pdf> (besucht am 22.04.2020).
- Dyck, Annette van. *Krimi in R(h)einkultur. Eine neue Komposition von Adriana Hölszky*. 1996. URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater/BN-tragoedia.html> (besucht am 08.06.2019).
- Ehrler, Hanno. *Weißes Schweigen – braune Kartoffeln*. URL: http://www.hanno-ehrler.de/downloads/s-lang_dlr.pdf (besucht am 28.04.2020).
- Ender, Daniel. *Der Raum spielt immer mit. Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender*. 2005. URL: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/2005/-/id=2136710/nid=2136710/did=3459844/hujb3b/index.html> (besucht am 25.01.2020).
- Fuhrmann, Wolfgang. *Beat Furrers Hörtheater "Fama" im Magazin der Staatsoper Hörmusik - das klingt wirklich doppelt gemoppelt*. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/beat-furrers-hoertheater--fama--im-magazin-der-staatsoper-hoermusik---das-klingt-wirklich-doppelt-gemoppelt-15466086> (besucht am 23.04.2020).
- Günther, Bernhard. *Vadim Karassikows „The Absent“*. 2012. URL: <https://www.takte-online.de/portrait/detailansicht-portrait/artikel/vadim-karassikovs-the-absent/index.htm> (besucht am 22.03.2020).

- Hagmann, Peter. *Trennungsdramen, geflüstert. Uraufführung von Beat Furrers „Begehren“ in Graz*. 2003. URL: <http://www.nzz.ch/2003/01/11/fe/article8M6RB.html> (besucht am 22.04.2020).
- Haider, Lydia. *FAMA. Eine musikalische Konfiguration von Arthur Schnitzlers Fräulein Else*. URL: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=9773> (besucht am 03.05.2020).
- Haller, Hans Peter. *Erinnerungen an Venedig - Wege zu Prometeo*. URL: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/Erinnerungen%20an%20Venedig.html> (besucht am 01.05.2020).
- *Interview mit Ensemble Modern*. URL: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/interview.html> (besucht am 01.05.2020).
- *Luigi Nono Prometeo, die letzten sechs Wochen vor der Uraufführung in Venedig*. URL: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/Tagebuch.html> (besucht am 01.05.2020).
- *Raumklang – Klangraum*. URL: <http://www.hp-haller.homepage.t-online.de/heft2.html> (besucht am 01.05.2020).
- Hennerfehr, Christian. „Hörtheater der tropfenden Zeit“. In: *Der Standard* (18. Apr. 2005). URL: <https://www.derstandard.at/story/2019511/hoertheater-der-tropfenden-zeit> (besucht am 01.05.2020).
- Hölszky, Adriana. *Zu tragödia*. URL: <https://www.breitkopf.com/work/3251/tragodia-der-unsichtbare-raum> (besucht am 28.04.2020).
- Ishii, Sohgo. *Halber Mensch*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Krf0ahWNT_A (besucht am 01.05.2020).
- Keim, Stefan. *Hör-Theater von Klaus Lang im Aachener Dom uraufgeführt*. 2. Mai 2001. URL: <https://www.welt.de/print-welt/article448428/Hoer-Theater-von-Klaus-Lang-im-Aachener-Dom-uraufgefuehrt.html> (besucht am 15.01.2020).
- Knuth, Veronika. *PROMETEO von Luigi Nono in Darmstadt – Augen zu und durch*. 15. Juli 2015. URL: <http://www.theaternomadin.com/2015/07/prometeo-luigi-nono-wiegand-darmstadt/> (besucht am 05.02.2019).
- Koch, Gerhard R. *Eiskalt ist es in der Gluthitze-Landschaft*. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/wilson-inszeniert-lachenmann-eiskalt-ist-es-in-der-gluthitze-landschaft-12575238-p2.html> (besucht am 08.04.2020).

- Körner, Theodor. *Fünf Gründe für ein Theater mit Musik*. URL: <https://iablis.de/acta-litterarum/autoren/thomas-koerner/musik-theaterstuecke/fuenf-gruende-fuer-ein-theater-mit-musik> (besucht am 27.04.2020).
- *tragödia*. URL: <http://www.actalitterarum.de/koerner/musiktheater/tragoedia/text/01.html#> (besucht am 27.04.2020).
- Lachenmann, Helmut u. a. *The Significance of A Tragedy of Listening*. URL: https://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic027/html/138e.html (besucht am 28.04.2020).
- Lang, Klaus. *sehen ohne augen. zum hörtheater der handschuh des immanuel*. URL: http://klang.weblog.mur.at/?page_id=43 (besucht am 01.05.2020).
- Leitner, Bernhard. *Ton-Raum-Manifest*. 1977. URL: <https://www.bernhardleitner.at/texts/indexLoadItem/32> (besucht am 21.01.2020).
- Lemke-Matwey, Christine. „„Ich muss es ans Licht bringen““. In: *DIE ZEIT* 40 (2013). URL: <https://www.zeit.de/2013/40/adriana-hoelszky-komponistin> (besucht am 24.07.2019).
- Leudar, Augustine. *An alternative approach to 3D audio recording and reproduction*. URL: <http://divergencepress.net/articles/2016/11/20/an-alternative-approach-to-3d-audio-recording-and-reproduction> (besucht am 22.03.2020).
- Maintz, Marie-Luise. *On forgetting. Beat Furrer's new explorations in spatial sound*. 2008. URL: <https://www.takte-online.de/en/orchestra/detail/artikel/ueber-das-vergessen-beat-furrers-raumklangerforschungen-in-paris/index.htm> (besucht am 11.03.2020).
- Meyer, Thomas. *Was die Fama so singt*. 2005. URL: http://www.zeit.de/2005/40/K-Beat_Furrer (besucht am 28.04.2020).
- Möller, Torsten. *Adriana Hölszky*. URL: https://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php%3Fid=hoel1950.html (besucht am 02.05.2020).
- Nyffeler, Max. *MICA-Interview mit Klaus Lang*. URL: <http://www.musicaustria.at/node/327> (besucht am 01.05.2020).
- o.A. *Interview mit dem Komponisten der Konzert- und Rauminstallation „fichten“, Klaus Lang*. URL: https://www.kultura-extra.de/interview_klaus_lang_fichten.php (besucht am 01.05.2020).
- o.A. (Salzburger Festspiele). *Zaide / Adama*. URL: <https://de.schott-music.com/shop/zaide-adama-no220990.html> (besucht am 22.03.2020).

Obiera, Pedro. *Werk der Stille: „Prometeo“ von Luigi Nono auf der Ruhrtriennale 2015*.

URL: <https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/614758/prometeo-von-luigi-nono-auf-der-ruhrtriennale-2015> (besucht am 01.05.2020).

Oorschot, Guido van. *Kameraad duwt kunst opzij*. URL: <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/kameraad-duwt-kunst-opzij~b192c834/?referer=https%3A%2F%2Fwww.google.de%2F> (besucht am 22.01.2020).

Ozorio, Anne. *Beat Furrer FAMA – Hörtheater reaches London*. URL: http://www.operatoday.com/content/2016/11/beat_furrer_fam.php (besucht am 22.01.2020).

Renggli, Hanspeter. *Der Schrei der Stille. Uraufführung von Beat Furrers „Invocation“ in der Regie von Christoph Marthaler*. URL: <http://www.impresario.ch/review/revfurinv.htm> (besucht am 29.04.2020).

Ronconi, Luca und Gherardo Vitali Rosato. *Intervista a Luca Ronconi: Il laboratorio di Prato*. URL: <https://www.gherardovitalirosati.com/2010/11/13/intervista-a-luca-ronconi-il-laboratorio-di-prato/> (besucht am 01.05.2020).

Rye, Matthey. *Fire from the Gods: Luigi Nono's Prometeo in Duisburg*. URL: <https://bachtrack.com/review-nono-prometeo-duisburg-september-2015> (besucht am 20.03.2020).

Schiphorst, Iris ter. *Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Stimme und Schrift*. URL: <http://www.iris-ter-schiphorst.de/texte-vortraege/articles/iris-ter-schiphorst-einige-anmerkungen-zum-verhaeltnis-von-stimme-und-schrift.html> (besucht am 01.05.2020).

Schmöe, Stefan. *Ein verinnerlichtes Hochamt für die längst vergangene Industriekultur*. URL: <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2015/RUHR-2015-prometeo.html> (besucht am 28.04.2020).

Schulz, Reinhard. „Ruhe im Verhetzten“. In: *neue musikzeitung* 12 (1999). URL: <http://www.nmz.de/artikel/ruhe-im-verhetzten> (besucht am 22.04.2020).

Spahn, Claus. „OPER: Kuppel überm Kopf“. In: *FOCUS Magazin* 10 (1997). URL: https://www.focus.de/kultur/medien/oper-kuppel-ueberm-kopf_aid_162974.html (besucht am 01.05.2020).

Straebel, Gerhard. *Musik gibt es nicht. Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers / Zuhörers. Dieter Schnebels Instrumentales Theater*. URL: <http://www.straebel.de/praxis/text/t-schnebel.htm> (besucht am 27.02.2020).

Anhang A

FAMA – Text

Szene I

Textquellen: Schnitzler, Lukrez

Chor: flamma foras vastis Aetnaea fornacibus eflet totius subcava montis est
natura fere silicum <ao> ich höre das Feuer... den Regen... das Zerreißen des
Himmels... das Schreien der Kinder... die Asche... das Flüstern der Blätter /
ich höre deinen Atem / ich höre in meiner Erinnerung...

Sprecherin: Ich will fort

Chor:

excussit calidum flammis velocibus ignem

<ao>

ich höre den Regen /ich höre das Schweigen /ich höre die Stimme des Alten /
ich höre das Rauschen des Flusses /ich höre das Dunkel / ich höre das Lachen /

<ao>

<a>/<ae> // geflüstert: saxa terram que excussit calidum

<a>

ardescunt caelestia, templa et tempestates plurie

<a>

..Flüstern... Feuer... Schweigen...Atem...

<a>

ich höre das Stöhnen... Tiere... Regen... Dunkel...
Atem...

<ao> / <a>

ich höre das Rasseln der Skorpione... das Donnern ... den Gesang an der anderen Seite des Flusses... deinen Gruß zum Abschied... das Knacken der Äste ...die andere Seite des Flusses

<ao> / <ae>

Asche Dunkel Lachen Regen

<a>

tollit se ac rectis ita faucibus eicit alte

<a> / Ich höre das Rascheln der Blätter... die Schreie... das Stöhnen... deinen Gruß ... Gesang... Rauschen.. Skorpione... Dunkel ... Donnern... Rauschen... Asche

<ae>

Feuer ... Dunkel

<ao>

ardorem fert... ardorem

<a> / ...in meiner Erinnerung.. die Glocken... Schweigen... Atem... Rhythmus der Jahreszeiten... Zerreissen des Himmels ... Lachen... Regen... Knacken der Äste

lonnque favillam di favillam differt

<ae> / <a>

Schreien der Kinder... Feuer...

<a> / <ae> / <ao>

(alle Fragmente auf einmal)

<a>

Szene II

kein Text

Szene III

Textquelle: Schnitzler

Sprecherin:

Nach Amerika würde ich gern heiraten, aber keinen Amerikaner, oder ich heirate einen Amerikaner und wir leben in Europa, Villa an der Riviera, Marmorstufen ins Meer, ich liege nackt auf dem Marmor... nun wende ich mich noch einmal

um und winke ihnen zu – ach Gott sie spielen schon wieder... eigentlich spiele ich besser.. .der einäugige Amerikaner auf der Rosetta hat ausgesehen wie ein Boxkämpfer. Vielleicht hat ihm beim Boxen wer das Auge ausgeschlagen... Wie lange ists her daß wir in Mentone waren, sieben oder acht Jahre, ich war dreizehn oder vierzehn... Es war eigentlich ein Unsinn die Partie aufzuschieben. Jetzt wären wir jedenfalls schon zurück, ich hätt ganz gut noch ein Set spielen können. Warum grüßen mich diese zwei jungen Leute? Ich kenn sie gar nicht. Hab ich ungnädig gedankt?

Ach an niemanden denk ich, ich bin verliebt in niemanden. Und war noch nie verliebt. Eigentlich merkwürdig. Denn sinnlich bin ich gewiss. Hab ich ungnädig gedankt? Oder gar hochmütig?

Frohgemut hat er mich genannt, hochgemut sind sie wieder heute ein schönes wort... er findet immer schöne Worte. Warum gehe ich so langsam? Himmlischer Abend. Wie festlich das Hotel aussieht.

Man spürt: lauter Leute denen es gut geht und die keine Sorgen haben... schad... ich wär zu einem sorgenlosen Leben geboren. Es könnt so schön sein...

Wo bin ich – was hast du denn heute – was soll ich den haben – du bist so geheimnisvoll, dämonisch, verführerisch...

Red keinen Unsinn. Was fällt ihm denn ein? Wie redet er zu mir? Hübsch ist er. Der Rauch meiner Zigarette verfügt sich in seinen Haaren – Du siehst so über mich hinweg...

Wie merkwürdig meine Stimme klingt. Bin ich das die da redet?

Beinahe schon dunkel... Wenn ich jetzt gleich hinunter ginge...

wenn du mir dreissig tausend verschaffst dann kannst du von mir haben was du willst... und hat am End auch sein Vergnügen

nein, auch für dreissigtausend kannst du von mir nichts niemand aber für eine Million ein Palais eine Perlenschnur...

wenn ich einmal heirate, werd ich es wahrscheinlich billiger tun

Die Dämmerung starrt herein wie ein Gespenst, wie hundert Gespenster

Aus meiner Wiese herauf steigen die Gespenster... wie lange bin ich schon fort?

Wo sind sie alle?

Wen werde ich heiraten... eben erhalte ich einen Brief aber es ist doch nicht der Rede wert... und jetzt reisst er ein Blatt aus seinem Scheckbuch...

Szene IV**Textquelle:** C.E. Gadda

Chor: Vi doveva pur essere sulla terra di tutti i dolori
un giardino profondo lontano silente
dove solo fossero sognanti alberi

Szene V

kein Text

Szene VI**Textquelle:** Schnitzler

Sprecherin: Wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf und ab zu spazieren
Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel?
Kommen Sie doch näher schönes Fräulein
Ich will Ihre blutroten Lippen küssen, ich will Ihre Brüste pressen
Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist
Wie gut würden wir uns miteinander vertragen
Wir brauchen gar niemand anderen
Es gibt vielleicht gar keine Menschen
es gibt Telegramme und Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder aber Men-
schen gibt es nicht, die träumen wir nur
Wie merkwürdig meine Stimme klingt
Bin das ich die da redet?
Ich habe gewiss auch ein ganz anderes Gesicht als sonst
Man muss gar nichts bemerken wenn ich den Mantel anhave, nur die Füße.
Ich nehme die schwarzen Lackschuhe, dann denk man es sind fleischfarbene
Strümpfe, so werde ich durch die Halle gehen und kein Mensch wird ahnen,
daß unter dem Mantel nichts ist als ich selber ... und dann kann ich immer noch
herauf...

wer spielt denn da so schön Klavier?

Szene VII

kein Text

Szene VIII

kein Text

Anhang B

Materialien und Dokumente

B.1 Winfried Ritsch: Akustisches Konzept zu FAMA

Erwartete Raumklangeffekte

Situation 1) Kleiner Raum innen absorbierend und außen reflektierend

Hier ergibt sich eine Verstärkung des umgebenden Halles, und ein schallarmer Raum innerhalb. Damit wird eine trockene Akustik innerhalb erzeugt und durch kleine Öffnungen kann der verhallte Schall des Aussenraumes eindringen. Das bedeutet jedoch, dass sämtliche Schallereignisse nur leise hörbar sind, auch wenn sie ausserhalb laut erzeugt werden. Innerhalb erzeugter Schall wird sehr trocken, jedoch auch nicht laut.

Situation 2) großer Raum gedämpft (Panels offen) Kleiner Raum offen

Werden die Wände des kleinen Raumes geöffnet, wird die Akustik des großen Raumes im Kleinen, bis auf die Übergangseffekte aufgrund der Senkrechten Panels, die ja nicht verschwinden sondern quer gestellt werden, hörbar. Falls diese eine absorbierende Fläche haben, wird der Gesamtraum gedämpft. Ein weiterer Effekt ist, dass der Schall im kleinen Raum durch die Panele rausgeht und sich im großen Raum bricht und nur ein Teil der Reflexionen den kleinen Raum wieder erreichen (aufgrund senkrechter Panele), was einen zusätzlichen Dämpfungseffekt bewirkt. Andererseits wird der Schall aus dem großen Raum in den Kleinen wie ein Direktschall geleitet und damit werden außenstehende Musiker sehr präsent und können auch über Reflektoren (Wände etc) Indirektschall in diesen kleinen Raum gezielt leiten.

Situation 3) Kleiner Raum innen reflektierend und außen absorbierend

Damit wird eine Art Box-Effekt und hohe Präsenz im Innenraum erzeugt. Die Dimensionen des Raumes sind entscheidend für die Akustik und die entstehenden

Resonanzen, vor allem die Dimensionsverhältnisse von Höhe, Breite und Länge. (In meinen Versuchen mit Anregung von Räumen zu ihren Eigenfrequenzen, zeigte sich dass jeder (vor allem rechteckiger) Raum einen typischen Akkord besitzt. Dieser kann harmonisch oder auch dissonant sein. Aufgrund der Abmaße kann ungefähr auf die Resonanzfrequenzen geschlossen werden (wobei sich hier wie bei tiefen Klaviersaiten verstimmte Obertöne ergeben). Daher schlage ich vor das Verhältnis dem Stück anzupassen, (zB: ca einen Vielfachen von ca. 3h:5b:7l, wobei h,b,l ganzzahlig sind).

d) Zusätzliche akustische Vorrichtungen bei den Musikern.

Im Prinzip hat jedes Instrument charakteristische Abstrahlwirkungen und Abstrahlenergien. Diese sind jedoch stark frequenzabhängig und liegen meist in einem Bereich bis zu 6-12dB Fokussierung. Durch Verwendung von Reflexionflächen kann dann der Schall deutlich mehr verstärkt werden, wenn sich diese im einen Hauptabstrahlbereich befinden. Diese Fokussierung hat jedoch eine Fokussierungswirkung, wobei wie ein Strahl nur eine gewisser Bereich der Rezipienten bestrahlt werden kann, da bei Vergrößerung dieses die Wirkung verloren geht. Dabei ergibt sich zusätzlich der Effekt dass nur bestimmte Frequenzen verstärkt bzw. fokussiert werden (Wellenlängen die kleiner als die Fokussierungseinrichtung sind, bei $3m > ca. 110 \text{ Hz}$ und Wellenlängen der größer sind als die Rauheit (Ungenauigkeit) der Oberfläche $3 \text{ cm} < ca. 10000\text{Hz}$). -> Um diese dem gesamten Publikum zugänglich zu machen, sollte eine Bewegung dieser Teile passieren. (z.B: wie ein Radar)

e) Lautstärken

Reflektionen und Diffushall spielen sich im Bereich von -20 dB und mehr ab. Das bedeutet, dass wenn sich ein Ruhepegel in einen Konzertsaal von 35dBA ergibt (sehr leise), dass Lautstärken von Musikern bei maximal bei 100dBA (sehr laut) erzeugt werden und eine Abnahme dieser Lautstärke durch Abstand und Raumtrennelemente von ca. 20dB einen rezipierbaren Bereich von 45dB für den Direktschall und einen Bereich von 25dB für Abschirmeffekte. Bei leisen Stellen bei denen ein Pegel von ca. 45-50dBA gespielt wird, ergibt sich dass sich dabei kein Abschirmeffekt oder Abschirmeffekt mehr hörbar wird.

-> Laute Stellen wirken besser im Spiel mit dem Raum.

Akustische Einschätzung der Raumklangeffekte

- Akustische Effekte die vor allem in Klöstern, Kirchen etc. (Kreuzgänge und Gewölbe) und auch gezielt mittels Fokussierung des Schalls erzielt wurden, zielen auf die Rezeption einzelner Personen ab und können nicht auf ein größeres Publikum angewandt werden. [...]

-> Jegliche Aufteilung von Schall auf grössere (Ziel-)Flächen bringt unmittelbaren Lautstärkenverlust mit sich und damit die Unwirksamkeit dieses Effektes

- Ist ein Raum sehr hallig, bewirkt er meist viele Reflexionen und erhält damit die Energie im Raum. Jegliche zusätzliche Reflexionen sind dann nur noch schwer vom übrigen Hall differenzierbar und werden meist als Lautstärkenänderung oder evt. dumpfer oder hellerer Klang wahrnehmbar.

- Daher sind zusätzliche Reflexionen nur in hallarmen Umgebungen wirklich wirksam. [...]

Das Konzept des Raum im Raum als Instrument zu verwenden funktioniert nur unter gewissen Grundvoraussetzungen. Dazu gehört, dass der großen Raum möglichst hallig sein muss, der kleine Raum im Volumen sehr viel kleiner als der umgebenden Raum sein muss.

Weiters ergibt sich dass die Effekte aufgrund der Hörerfahrungen und des trainierten Weghören von Räumen zwar deutlich, jedoch im Vergleich zu elektronischen Effekten viel kleiner sind und daher nicht so spektakulär, sodass sie Hörern, die bewusst den Raum hören, zugänglich werden. Diese Effekte spielen sich vor in sehr leisen Bereichen ab, was bedeutet das das Publikum sehr ruhig sein sollte.

Daher gilt, je weniger Publikum desto leiser und kleiner der Raum und umso größer die Wirkung.¹

¹ Ich danke Winfried Ritsch für die Erlaubnis, diesen Text aus seinem Privatarchiv hier abdrucken zu dürfen.

B.2 Klaus Lang: sehen ohne augen – zum hörtheater der handschuh des immanuel.

„Vermutlich gibt es nur wenige Werke, die der von ihrem Schöpfer verkündeten ästhetischen Doktrin voll entsprechen. In der Regel geraten Kunstwerke in komplizierte Bezüge zu den rein ästhetischen Idealen ihres Autors. Sie beschränken sich nicht auf sie, da die künstlerische Struktur immer reicher als das ihr zugrundeliegende theoretische Schema ist.“ (Andrej Tarkowskij)

A theater ohne drama.

*

Wie in “königin ök” geht es nicht um Geschichten oder Personen, sondern um Zustände, nicht um sich zuspitzende Kämpfe zwischen Gegensätzen, sondern um die Parallelität und Gleichzeitigkeit von Verschiedenem. Der Hauptunterschied besteht darin, daß in “der handschuh des immanuel” Musik nicht nur sie selbst sein soll, sondern gleichzeitig auch den Raum darstellt: Musik spielt eine Rolle. Sichtbares wird zu Hörbarem und dadurch in gewissem Sinne Räumliches zu Zeitlichem, denn eigentlich ist räumliches Hören nichts anderes als Hören von Zeitdifferenzen. Raum wird in der Zeit entfaltet und erst durch Zeit HÖRbar: Der auf einen Blick übersehbare Raum wird zu Bewegung in der Zeit. Der Vorgang ist also umgekehrt als gewöhnlich: wir übersetzen immer Zeit in Raum (z.B. der Weg der Zeiger auf dem Ziffernblatt der Uhren) der Versuch von “der handschuh des immanuel” ist es Raum in Zeit zu übersetzen. Das Paradoxe daran ist nun, daß das was eigentlich am stärksten dem optischen Bereich zugeordnet wird, nämlich der Raum, der zentrale Punkt dieses Hörtheaters ist. “der handschuh des immanuel” will keine szenische Musik sein, sondern musikalische Szene.

B china ohne kaiser.

*

Der Aachener Dom ist als zentraler Teil der ehemaligen Kaiserpfalz architektonischer Raum gewordene Staatsideologie und religiöses Weltbild aus dem 8.JH. Der Kaiser ist Vermittler zwischen christlichem Gott und den Menschen; er vereinigt die Funktion des Hohepriesters und des absoluten Herrschers in einem theokratischen fundamentalistischen Staat und herrscht nach dem Vorbild

des alttestamentarischen, tyrannischen Gottes. Das Oktogon als Verbindung des Kreises (Symbol des Göttlichen) mit dem Quadrat (Symbol des Menschlichen) steht als Symbol für die Funktion des Kaisers in seiner Person beide Bereiche zu verbinden.

*

Wie in einer chinesischen Schachtel entsteht im Oktogon ein utopischer Gegenraum aus Klang, ein Raum der Asymmetrie und Fließen dem statischen, monumentalen realen Raum entgegengesetzt. In der Zeit werden die beiden Räume hörbar gemacht und entfaltet, indem jedem der Räume eine musikalische Schicht entspricht, wobei sich das Material der Oktogon-Schicht auf die Musik um 800 bezieht, sich also auf die pythagoräischen Intervalle, auf den gregorianischen Choral und einfache Quintorgana beschränkt, mit strengen ritualhaften Zeitproportionen arbeitet und Texte aus den alttestamentarischen Psalmen verwendet. Der utopische Raum bleibt nur hörend erfahrbar und in der Zeit ohne sichtbare Spuren vergehend. Das Material sind zarte Flächen aus Geräuschen und Teiltonstrukturen. Den Texten der Psalmen entspricht die Sprachlosigkeit und das Schweigen.

*

Die beiden Räume lagern sich über- oder ineinander ohne in einen dramatischen Konflikt zu geraten. Auch wenn ein neuer Raum in den alten gesetzt wird, so bleibt der alte im Hintergrund als Basis auf der alles Neue beruht und von der es sich abgrenzt erhalten, andererseits wird auch das Bestehende nur durch das Neue wieder bewußt gemacht und durch das andere Licht auch verändert.

C sinn ohne bedeutung.

*

Beide Räume sind einfach, klar und reduziert, in diesem Sinne auch abstract, allerdings mit zwei grundsätzlich verschiedenen Intentionen.

a

“Schönheit ist das Strahlen der Wahrheit.” (Augustinus)

Dieses Augustinus-Zitat wurde sehr gerne von Mies van der Rohe gebraucht, der immer an der Idee einer dem äußeren Erscheinungsbild zugrundeliegenden und dieses transzendierenden Essenz festhielt. Ein Gedanke der die ganze europäische Kunsttradition durchzieht und dessen frühe Frucht auch das Oktogon des

Aachener Domes ist. Im Oktogon herrscht Klarheit um der Hintergrundstruktur willen; das Bauwerk macht die Struktur der Zahlen und der Geometrie sichtbar, welche wiederum als Symbol der kosmischen Ordnung fungiert. Alle intellegible Schönheit wird nur Abbild oder Abglanz der dahinter- oder zugrundeliegenden göttlichen Schönheit aufgefaßt. Die abstrakte Struktur dieser Schönheit kann ausgedrückt werden durch Zahlen und Zahlenproportionen welche die ewig-gültigen und unveränderlichen Gesetze denen alles unterliegt darstellen. Die Zahl sechs ist nach Augustinus nicht deshalb die Zahl der Vollkommenheit, weil Gott die Welt in sechs Tagen geschaffen hat, sondern umgekehrt: Gott hat die Welt in sechs Tagen geschaffen, weil die Zahl acht vollkommen ist. Das Gebäude ist selbst Manifestation dieses "Gesetzesdenkens". Alles verweist auf etwas oder erfüllt seine ihm zugeschriebene Funktion im durch gottgegebene Gesetze geordneten Ganzen. Das Einzelne wird Teil des Ganzen und löst sich in seiner Hierarchie auf. Eng verknüpft mit dieser religiös-kosmologischen Bedeutung steht natürlich auch die real-politische: Das Modell der himmlischen Hierarchie wird als Vorbild auch für die Herrschaftsstruktur auf dieser Welt gesehen.

b

"No illusions, no illusions." (Donald Judd). "Zu keiner Zeit sollen Illusionen aufkommen." (Zen-Koan)

Eine andere Tradition von Abstraction gibt es in japanischer vom Buddhismus beeinflusster Kunst und im amerikanischen Minimalismus. Ein wesentlicher Gedanke des Mahayana-Buddhismus der speziell im japanischen Zen-buddhismus ausgeprägt wurde ist der, daß das Transzendente das Konkrete ist, daß kein Gegenstand auf etwas Transzendentes verweist, weil alles das Transzendente in sich trägt, weil alles Konkrete das Transzendente ist. Es gibt also keinerlei hierarchische Ordnung, denn jeder Gegenstand ist gleichwertig. Alles soll so wahrgenommen werden wie es ist, nicht als etwas das auf etwas anderes verweist: Der leere Kreis verweist auf nichts, ist nur er selbst, kann nicht analysiert werden. Indem er auf nichts verweist kann er eine Überwindung der Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem erreichen, denn Distanz entsteht durch Interpretation und Analyse, also durch die Suche nach Verweisen. Frank Stella: "My painting, is based on the fact that only what can be seen is there. It's really an object (...) What you see is what you see." Zabalbeascoa und Marcos schreiben über die "minimal art" der 60er Jahre: "The work could be immediately

grasped in its entirety. All there was to see in objects was their actual presence. Anybody could understand them at first sight." Abstraktion kann also auch gesehen werden als Versuch Objekte möglichst von aller Bedeutung zu befreien. Sie dienen keinem Zweck auch nicht dem auf etwas anderes zu verweisen. Sie stehen nur für sich, sie sind frei. "The ordering isn't rationalist or essential, just simple ordering, such as continuity, one thing behind another." (Donald Judd) Der neue Hör-Raum ist in diesem Sinne abstract und reduziert und nicht um eine symbolisch bedeutungsschwangere Struktur hörbar zu machen. Er ist Utopie nicht als Gegenentwurf zum karolingischen Staats- und Weltbild im Sinne einer anderen Utopie, sondern viel radikaler: Die Utopie des Hörraumes besteht darin zu sein ohne zu repräsentieren, denn der Wert alles Existierenden liegt in seiner Existenz und nicht in seiner Funktion.

konstanz ohne konstanz

*

Man hat in den Zahlen das unvergänglich Ewige gefunden geglaubt: Sichtbarer Ausdruck ist Stein als quasi unvergängliches Medium. Im Gegensatz zu Stein ist Klang extrem vergänglich, ist geradezu eine Versinnbildlichung der Vergänglichkeit. Doch, ist nicht gerade das ständige Vergehen das eigentlich Unvergängliche?

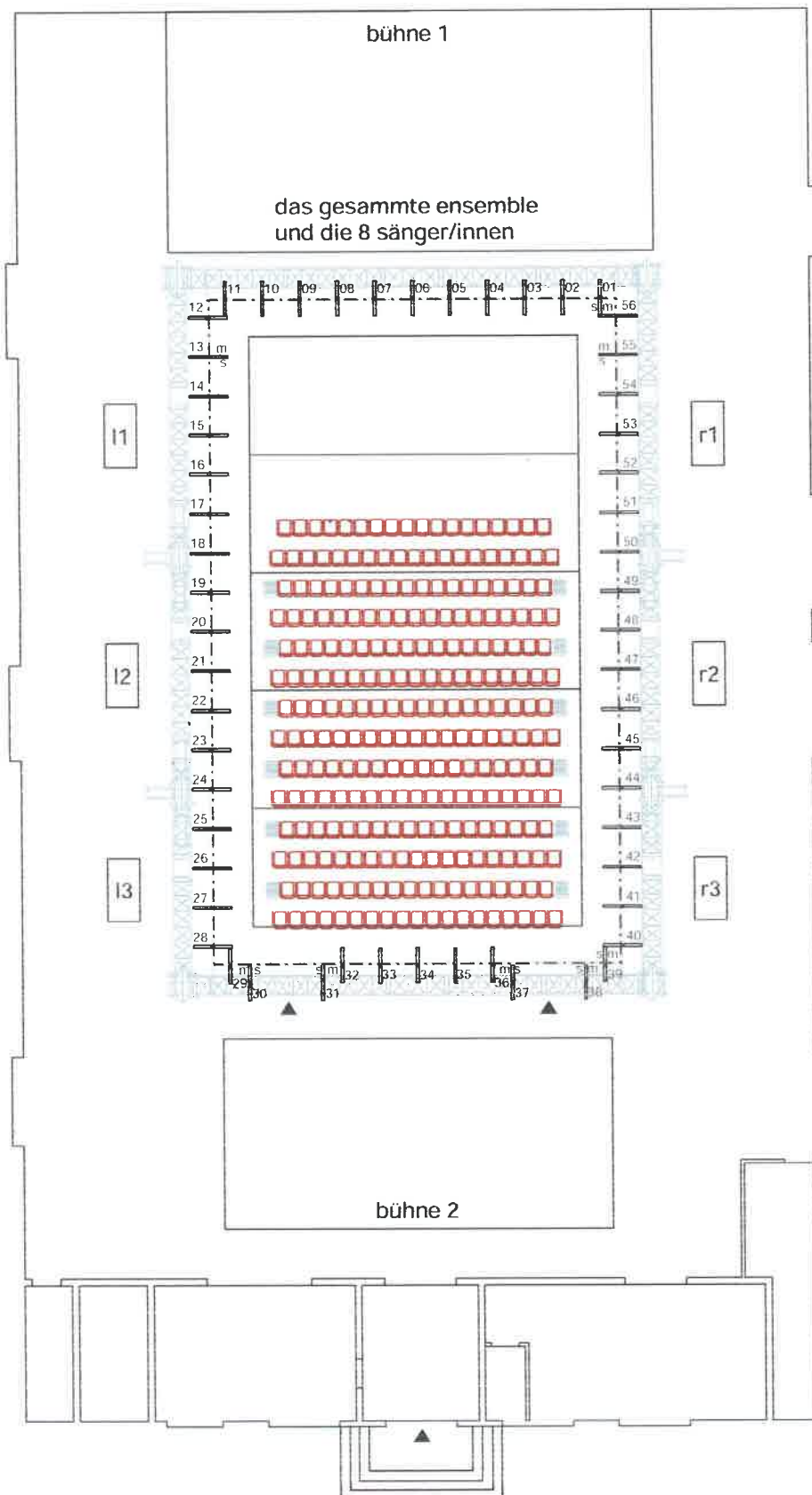
B.3 Skizzen und grafische Analysen

(diese Seite ist absichtlich leer)



alle klappen zu, stoffseite
innen

deckenklappen zu, stoffseite
unten



szene 1

das gesammte ensemble
und die 8 sänger/innen auf
der bühne 1

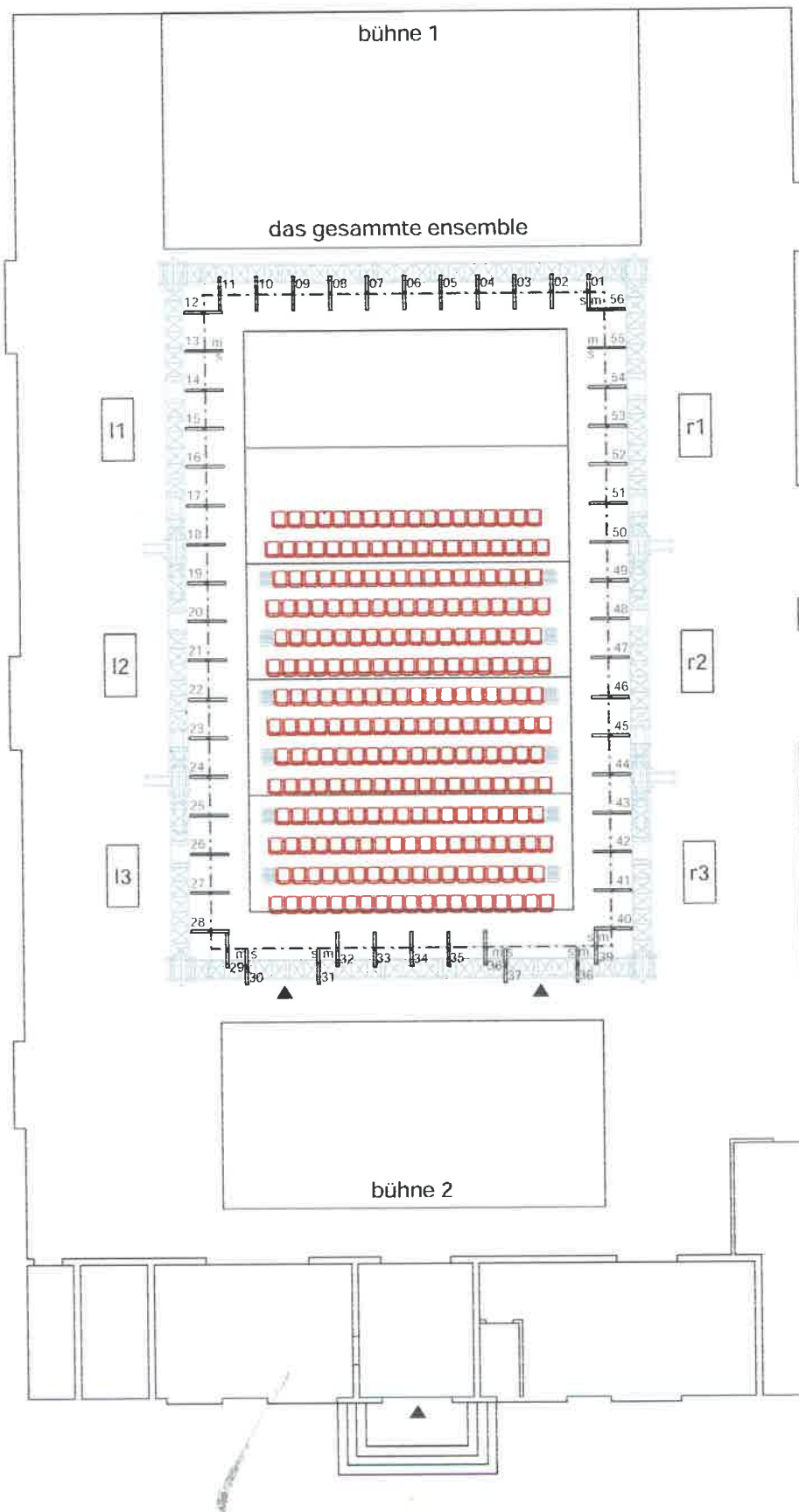
klappen

alle klappen offen

auch deckenklappen, ???

szene 2

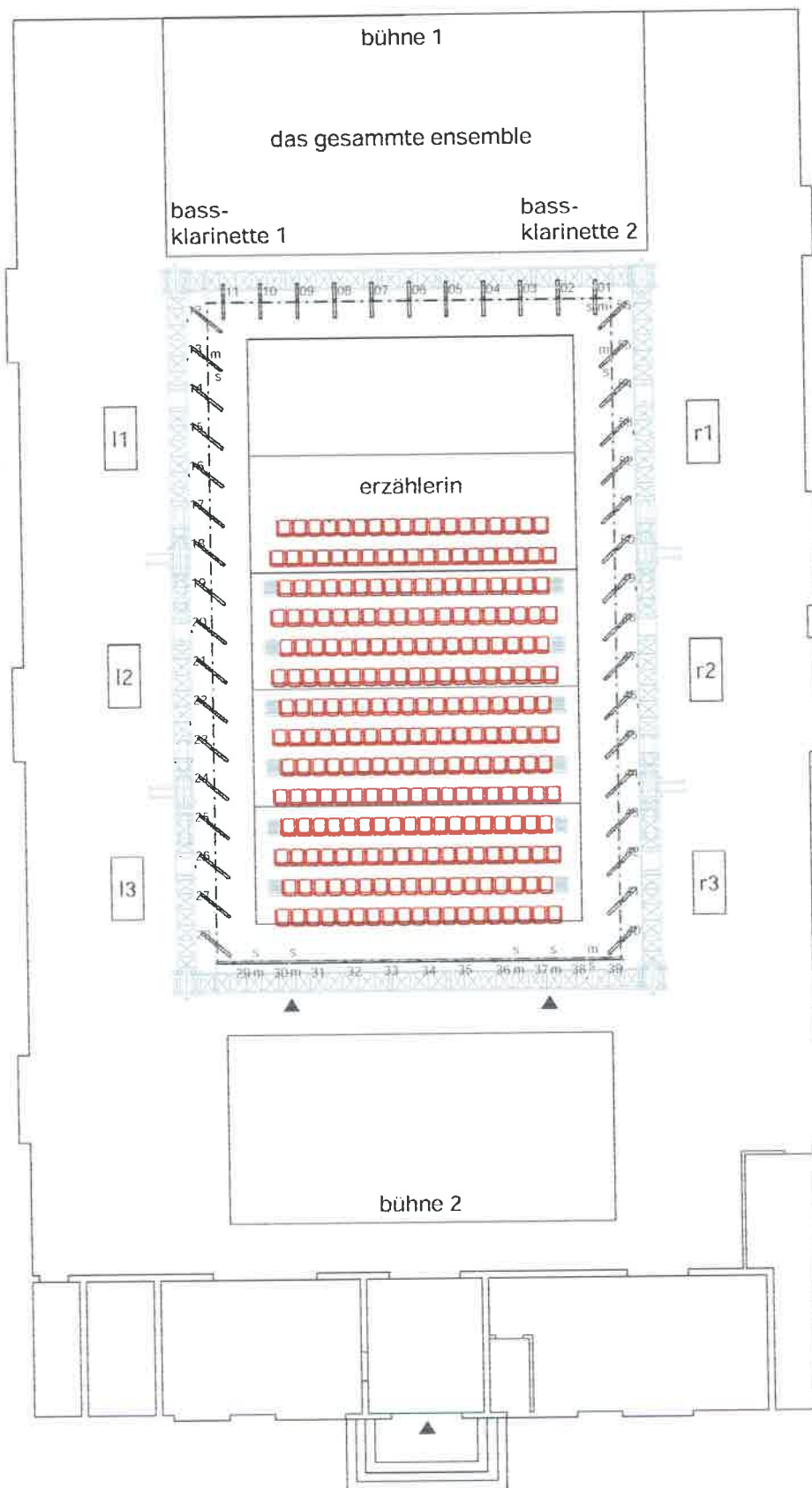
wie szene 1 ohne sänger/innen



klappen

alle klappen offen

deckenklappen langsam
schliessen



szene 3

wie szene 2,

bassklarinetten 1 und
bassklarinetten 2
links und rechts der ensemble-
grundaufstellung soweit
vorne wie möglich

erzählerin in der box

klappen

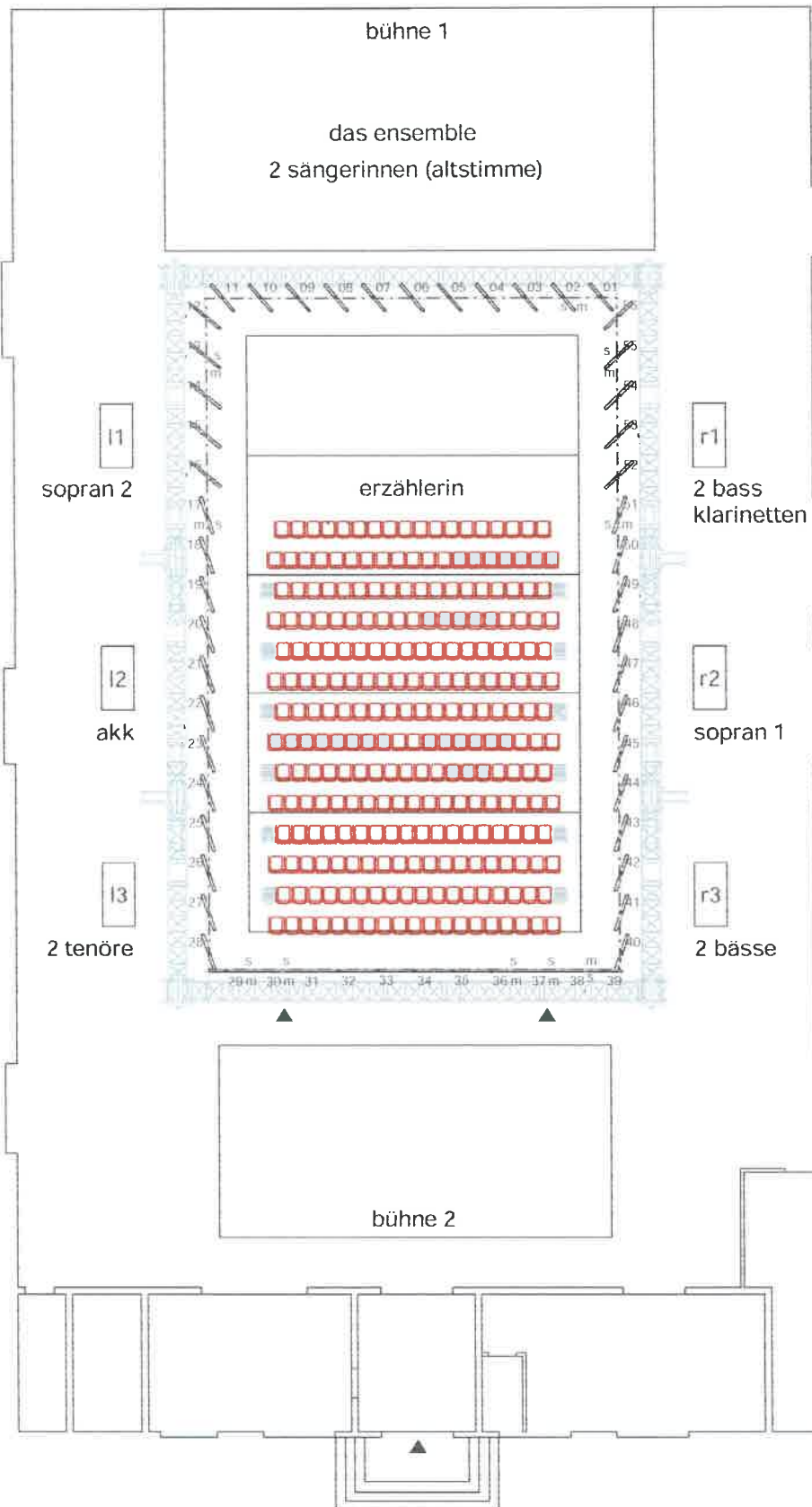
klappen 1 - 11 offen

klappen 12 - 28 halb geöffnet
(metallseite richtung bühne 1)

klappen 29 - 39 geschlossen
(metallseite richtung bühne 1)

klappen 40 - 56 halb geöffnet
(metallseite richtung bühne 1)

deckenklappen ev. leicht
geöffnet
(metallseite unten, ???)



szene 4

das ensemble ist auf der
bühne 1

2 sängerinnen (altstimme)
sind auf der bühne 1

sopran 2 position l1

akk position l2

2 tenöre position l3

2 bassklarinetten position r1

sopran 1 position r2

2 bässe position r3

erzählerin in der box

klappen

klappen 1 - 11 halb geöffnet
(metallseite richtung bühne 1)

klappen 12 - 16 halb geöffnet
(stoffseite richtung bühne 1)

klappen 17 - 28 beinahe
geschlossen
(stoffseite richtung bühne 1)

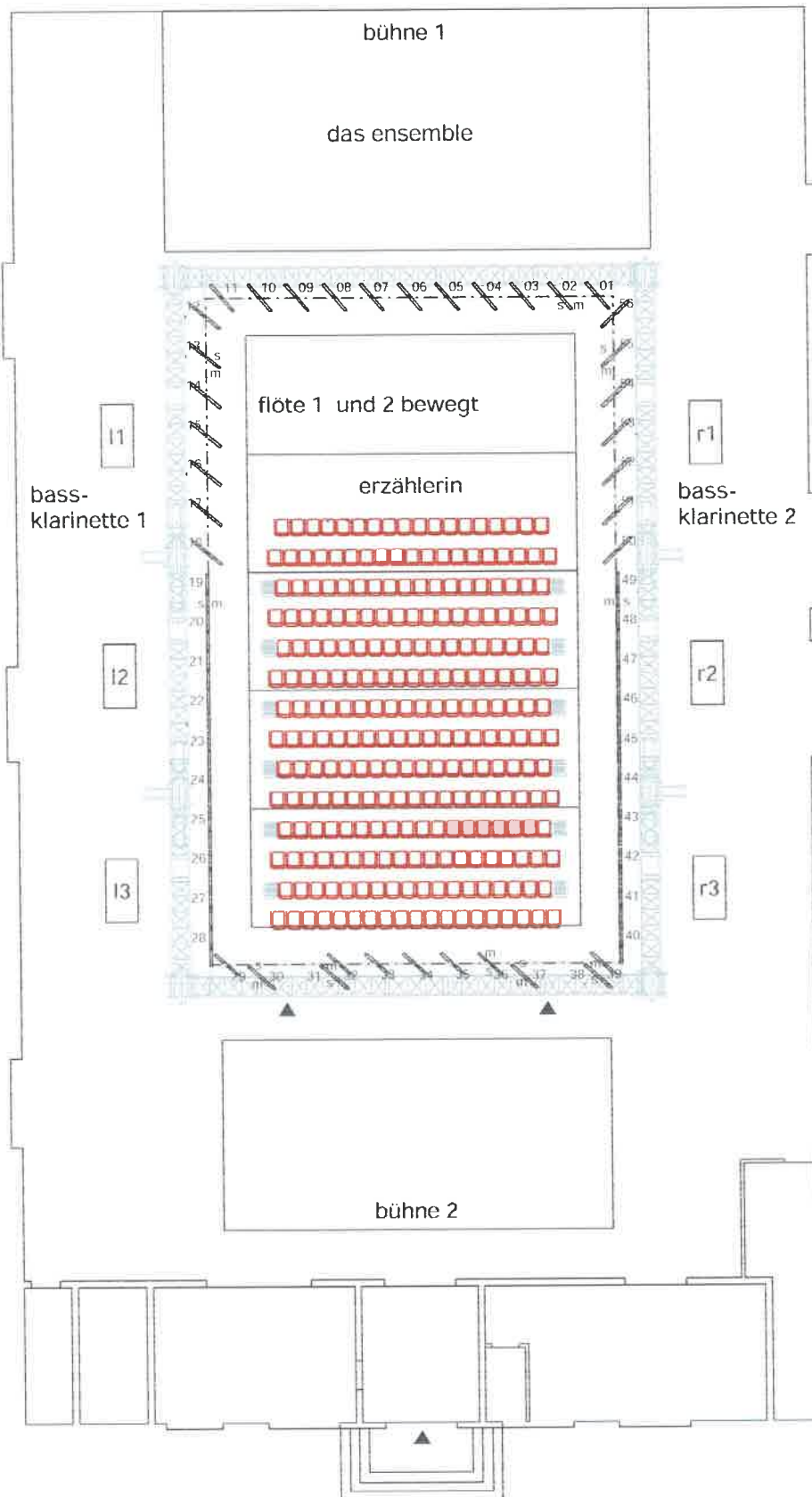
klappen 29 - 39 geschlossen,
metallseite richtung bühne 1)

klappen 40 - 51 beinahe
geschlossen
(stoffseite richtung bühne 1)

klappen 52 - 56 halb geöffnet
(stoffseite richtung bühne 1)

deckenkappen bleiben leicht
geöffnet
(metallseite unten, ???)

m 1: 200 stand/datum 28092005



szene 5

das ensemble ist auf der
bühne 1

bassklarinette 1 l1

bassklarinette 2 r2

flöte 1 und 2 bewegen sich
langsam im raum

erzählerin in der box

chor singt nicht

klappen

klappen 1 - 11 halb geöffnet
(metallseite richtung bühne 1)

klappen 12 - 18 halb geöffnet
(stoffseite richtung bühne 1)

klappen 19 - 28 geschlossen
(metallseite nach innen)

klappen 29 - 39 halb geöffnet,
(metallseite nach innen)

klappen 40 - 49 geschlossen
(metallseite nach innen)

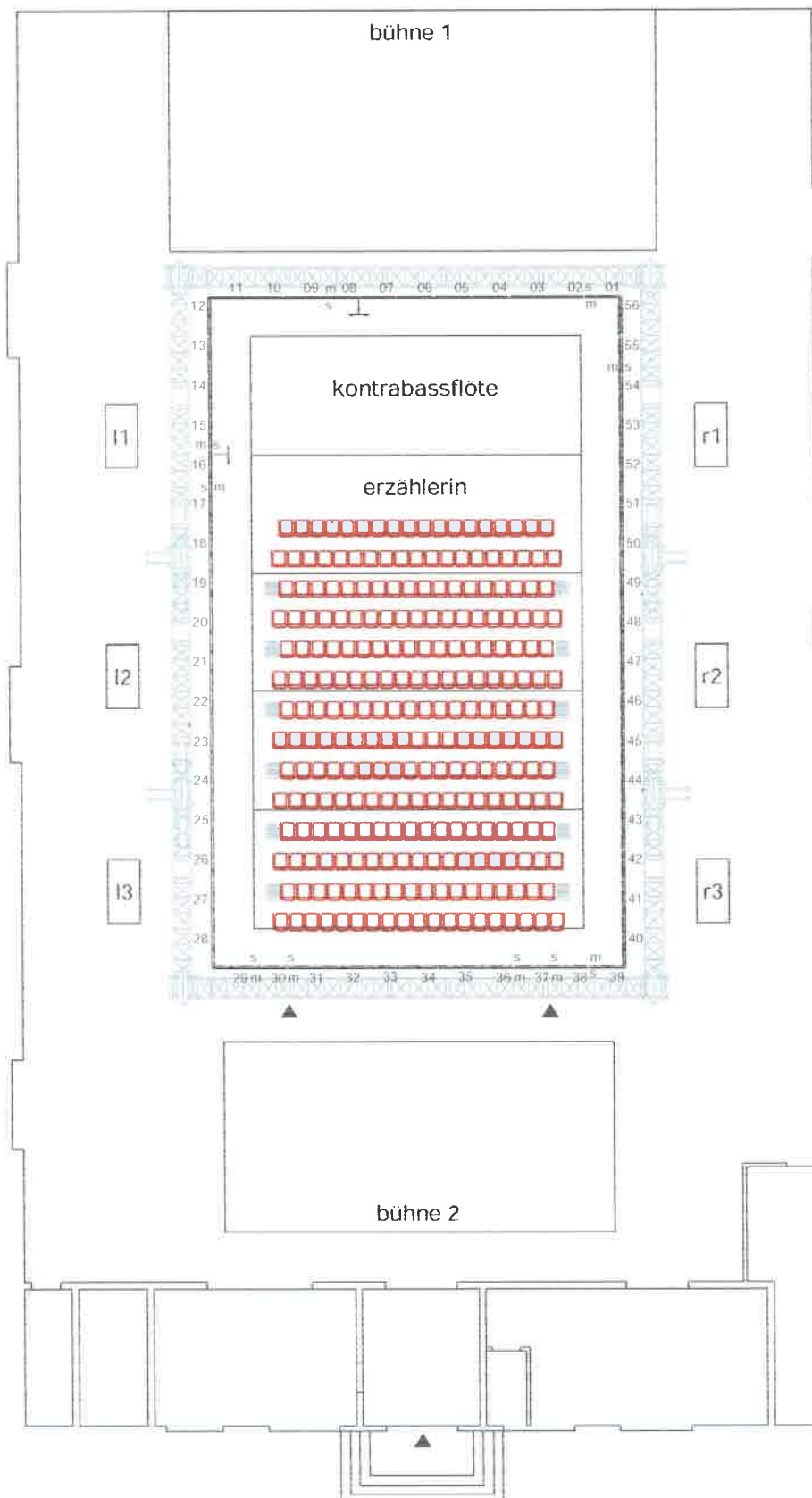
klappen 50 - 56 halb geöffnet
(stoffseite richtung bühne 1)

deckenklappen noch leicht
geöffnet
(metallseite unten, ???)

m 1: 200 stand/datum 28092005

szene 6

erzählerin und kontra-
bassflöte in der box



klappen

alle klappen geschlossen
(metallseite innen)

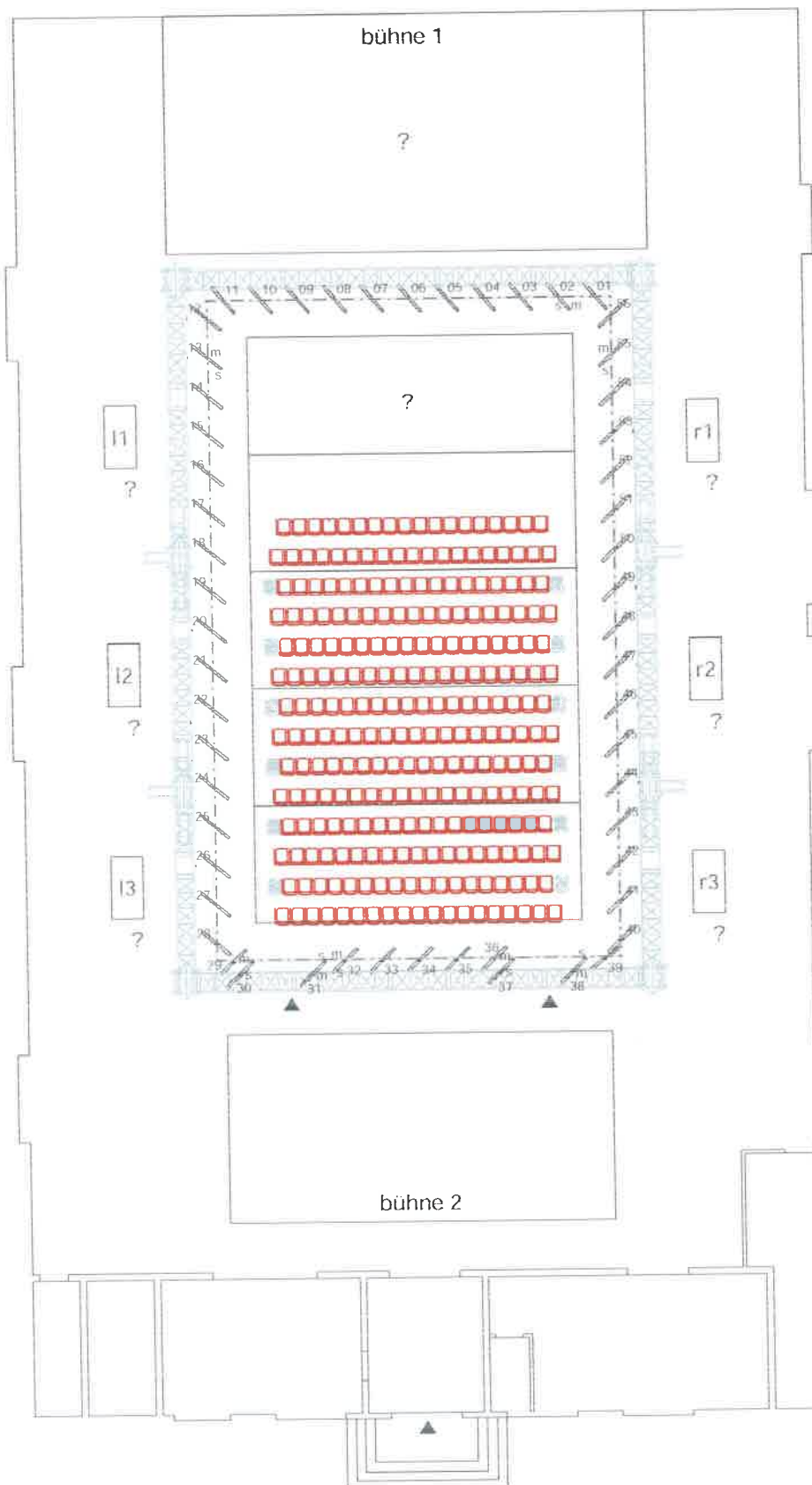
ausgenommen 8 - 15
(stoffseite innen)

deckenklappen geschlossen
(metallseite unten)

szene 7

alle ensemblemusiker/innen und
sänger/innen rund um die box

erzählerin ?



klappen

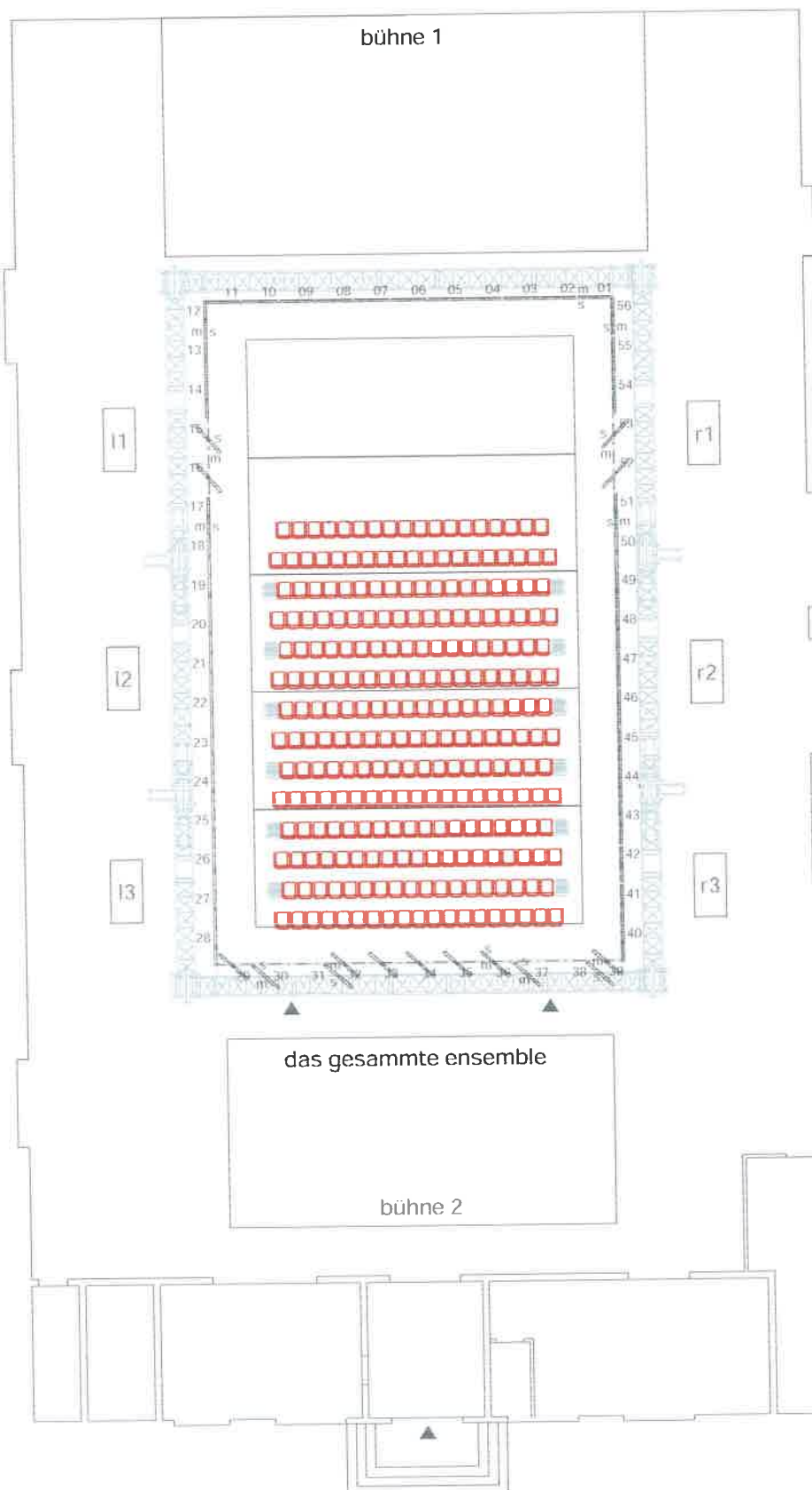
alle klappen gehen in
wellen auf
1/4 bis 1/2 geöffnet
(metallseite richtung bühne 1)

decke metall innen ebenso
(metallseite richtung bühne 1)

musiker/innen die in dieser
szene rundum positioniert
sind sollten möglichst nicht
sichtbar sein.

szene 8

wie szene 2 nur auf bühne 2
also im rücken des publikums



klappen

klappen 1 - 14 geschlossen
(stoffseite richtung bühne 1)

klappen 15 - 16 halb geöffnet
(stoffseite richtung bühne 1)

klappen 17 - 28 geschlossen
(stoffseite nach innen)

klappen 29 - 39 halb geöffnet,
(stoffseite richtung bühne 1)

klappen 40 - 51 geschlossen
(stoffseite nach innen)

klappen 52 - 53 halb geöffnet
(stoffseite richtung bühne 1)

klappen 54 - 56 geschlossen
(stoffseite innen)

deckenklappen leicht geöffnet
(, ???)

m 1: 200 stand/datum 28092005

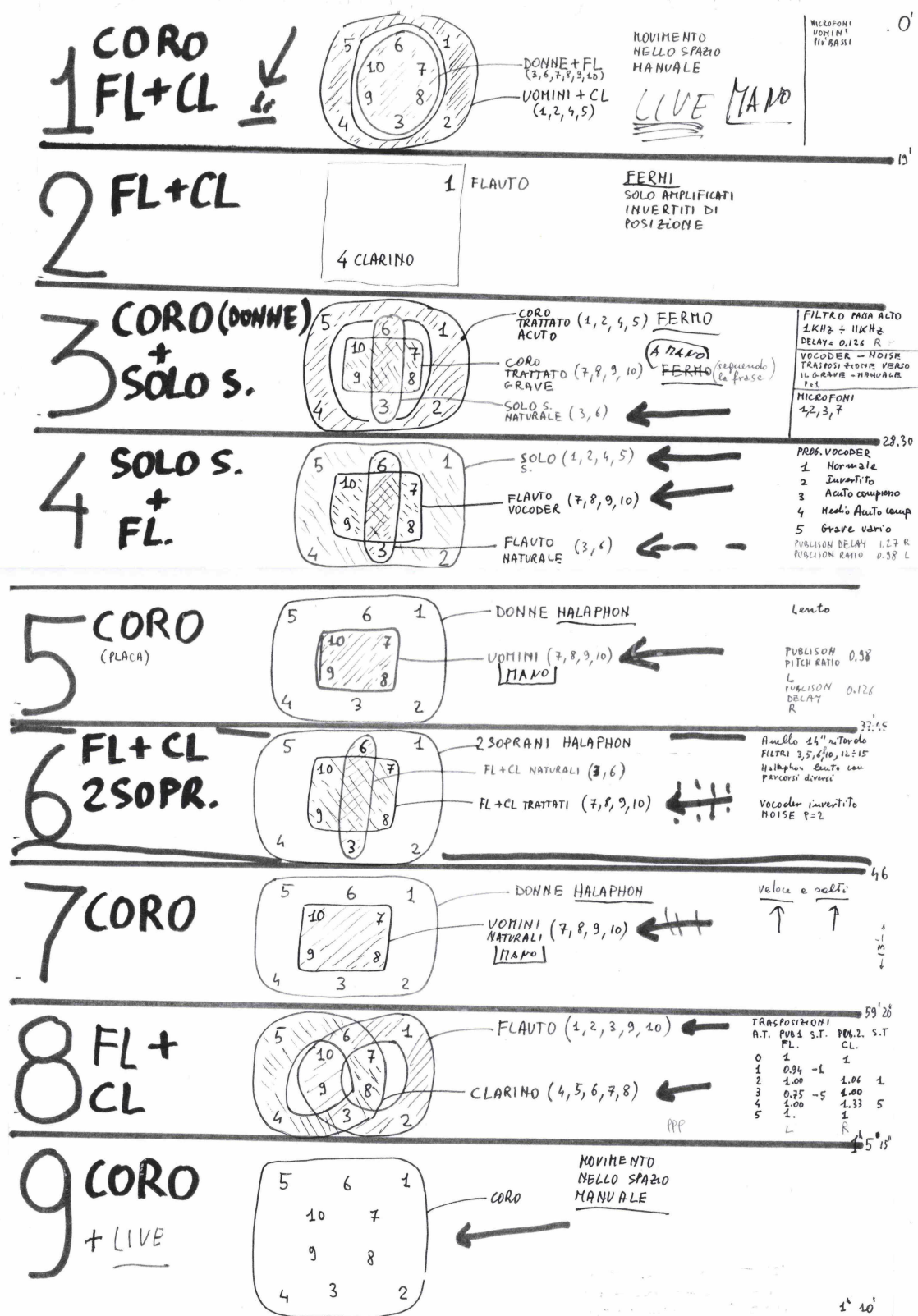


ABBILDUNG B.1: Prometeo – Hölderlin: Skizze zur Klangspatialisierung

O : nicht 3 Räume sondern 3 Flächen die zusammen den neuen Raum bilden $\rightarrow$ offener Raum
 hier grundsätzlich nur Einzelinstrumente nur 1 Ton (4#)
 $\downarrow$
 Alle Musiker bewegen sich immer auch in Gruppen
 Stepschule!

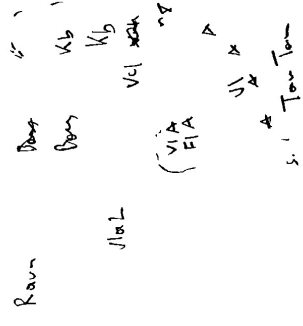
$\square$ Bordun / Organum Tri

O : Oktaven, Tauschen $\uparrow$

hocher Register $\rightarrow$ nur tieferer Laster

Raum : tief $\rightarrow$ hoch $\rightarrow$

Abstände: fallende Lage $\rightarrow$ Oktaven $\rightarrow$ $\searrow$ Abstände = Kreuz



I =

O : Fibonacci + JT $\rightarrow$ unendliche Reihen

$\square$: 8 + 72 Proportionen $\rightarrow$ statische Teilungen
 genau Zahlen

(4) 8 : 72 (16) $\hat{=}$ 1 : 2 : 3 : 4
 isorhythmus $\hat{=}$ 4 Tetraktys

O : Alle suszepten Fibonacci Zahlen

Binnenstruktur: JT - Kennstellen (z.B. (Ginaabstimmung))

$\square$: 144 Einheiten zu 40" $\rightarrow$ Bordun einheiten

8 $\cdot$ (7,88 $\cdot$ 40)

$\square$: pro Abschnitt: 8 + 4 Töne

Rhythmus 8' 8' 8' 4'

Timing $\square$ pythagoräisch
 $\downarrow$ Tritonus = pyth. Intervall
 O gis trein

Zeitproportionen: Keder der
 Alle kleinen Teile haben die g
 die große Form (aber dann

ABBILDUNG B.2: Klaus Lang: Skizze zum Formablauf von der handschuh des immanuel

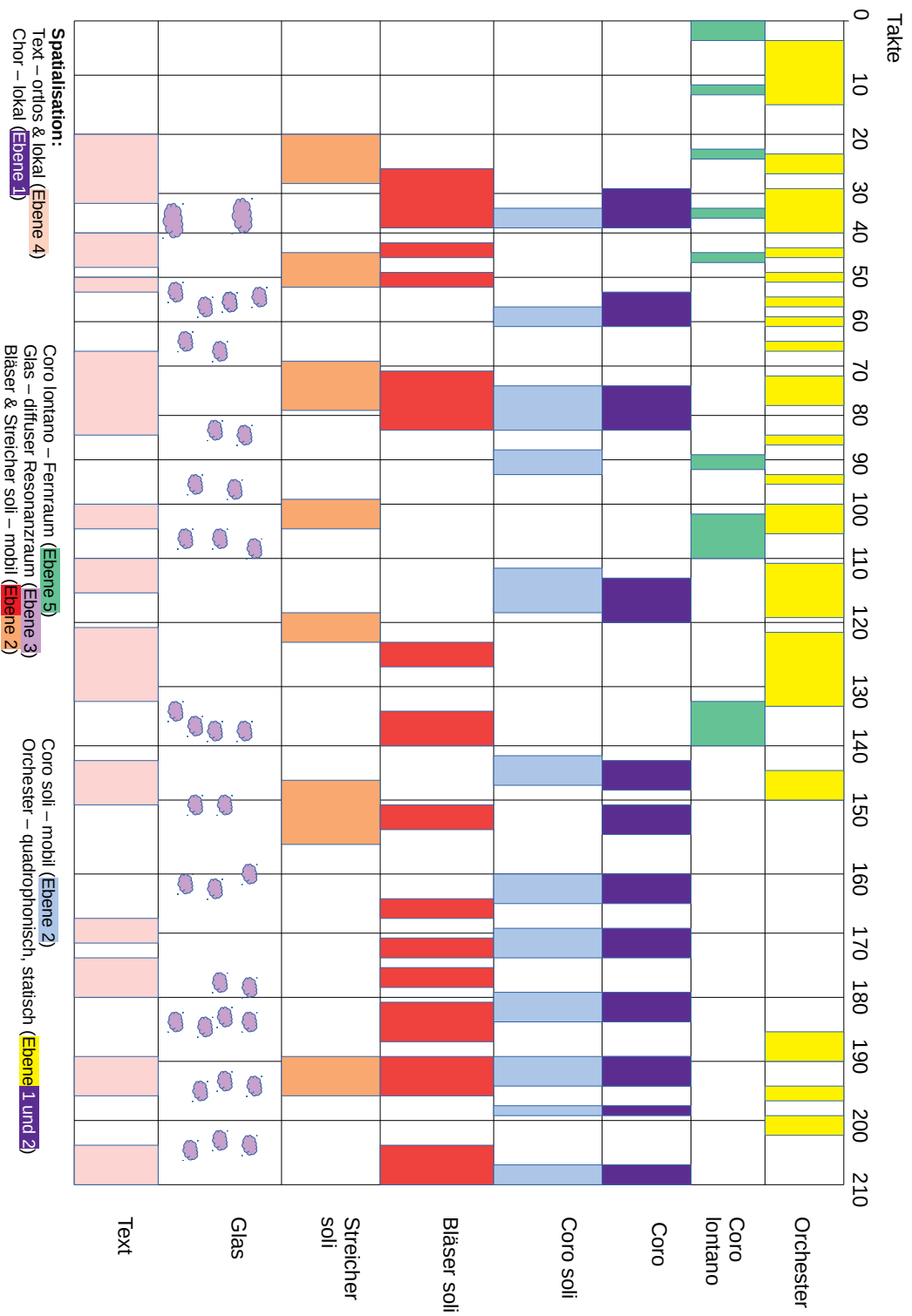


ABBILDUNG B.3: Luigi Nono, *Prometeo*: Formablauf des Prologs



ABBILDUNG B.4: Klausur Lang, *der handschuh des immanuel*: Form- und Raumablauf