

3. Materialität in Performance und Neuer Musik

Wie schon im vorherigen Kapitel angesprochen ist gerade der Musik ein flüchtiger Aspekt immanent, der zwar reproduzierbar ist, im Falle von *Kurzwellen* aber bestenfalls dokumentierbar. Welche andere Materialität außer dem Klang ist aber werkkonstituierend, sofern von einem Werk im traditionellen Sinne die Rede sein kann? Bei Alvin Curran war es beispielsweise die Bildung einer Gemeinschaft, die nicht als Artefakt festzuhalten ist und dem Stück eine Performativität zuspricht.

Festzuhalten ist vorab, dass die Materialität der Musik eine transitorische, performative ist, die im Folgenden ja nicht mehr als Kriterium ausreichen soll. Es sind die Aspekte der Körperlichkeit und Räumlichkeit, die unter anderem auch in Fischer-Lichtes Untersuchung im Mittelpunkt stehen. Für eine Kunst, die sich im akustisch Wahrnehmbaren artikuliert, sind ebenfalls, wie Cage auch erkennt, die anderen Sinneswahrnehmungen zu erörtern, die in Performance-Kunst als Grundbedingung schon seit Beginn ihrer Entwicklung maßgeblich sind.

3.1. Körperlichkeit

„Für Aufführungen gilt, daß der ‚produzierende‘ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. Er bringt sein ‚Werk‘ – um zunächst noch einmal diesen Ausdruck zu gebrauchen – in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit seinem Körper oder, wie Helmuth Plessner es ausgedrückt hat, ‚im Material der eigenen Existenz.‘“²⁵

Was für Performer oder Schauspieler gilt, ist für Musiker nur in dem Fall gegeben, wenn seine körperliche Anwesenheit – um den Begriff Präsenz zu vermeiden – über seinen funktionalen Sinn der Klangerzeugung hinausgeht, diese aber noch gegeben sein soll.

Zunächst sollte aber in Hinblick auf die Untersuchung einer performativen Ästhetik die wesentlichen Merkmale der Performance näher beleuchtet werden.

²⁵ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 129.

Wenn man also das Material „Körper“ näher betrachtet, erkennt man den wesentlichen Unterschied zwischen dem „phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur.“²⁶ Die Abständigkeit des Menschen von sich selbst symbolisiert nach Helmuth Plessner im Schauspieler die *conditio humana* daher besonders. Der Mensch HAT einen Körper, der das Instrument des Schauspielers ist, gleichzeitig IST er aber dieser Leib. Wenn ein Schauspieler aus sich heraustritt um in eine Rolle zu schlüpfen, trägt sich diese Spannung nach außen.

Daran sind aber auch Bedingungen geknüpft, das Material Körper lässt sich nicht beliebig einsetzen und variieren. Der Theaterreformer Edward Gordon Craig plädiert auf Grund dieser Unzulänglichkeit dafür, den Schauspieler von der Bühne zu verbannen, um den Kunstwerkcharakter zu wahren.

Nun sollte aber die festgestellte Spannung zwischen der körperlichen Erscheinung des Schauspielers und der dargestellten Figur als Ausgangspunkt dienen, um sich einer performativen Erzeugung von Körperlichkeit zu nähern. Diese Spannung kommt einerseits in der Verkörperung zu Tage und auch im Phänomen der Präsenz.

3.1.1. Verkörperung

Nach dem Rollenspiel bis Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich im Zuge der Spaltung der Theaterkünste in Literaturtheater und Schauspielkunst der Gedanke der Verkörperung. Zu den gesprochenen Zeichen soll der Schauspieler auch mit seinem Körper den Text wiedergeben. Im Rollenspiel beherrschte noch Spielfreude, Improvisationstalent, Witz etc. die Rolle, darüber sprach der Schauspieler den Text. Es gab die zwei Welten „Textvortrag“ und „Schauspiel.“ Nun soll der Körper aber den Text mit ausdrücken, mehr noch, alles andere muss unterdrückt werden, denn nur die Figur und nicht der Schauspieler solle wahrgenommen werden. Der semiotische und der leibliche Körper sollen zu einem Zeichenträger zusammenfallen. So könne eine Verkörperung durch Entkörperung, also die Befreiung von individuellen, persönlichen Merkmalen,

²⁶ ebd. S. 129.

vollzogen werden und es könne gelingen, die sprachlichen Zeichen in die Verkörperung zu übertragen. Der Philosoph Georg Simmel widerspricht dem, indem er der Dichtung die Fähigkeit abspricht, aus dem Text die Gesamtheit des Geschehens zu entwickeln. Durch unterschiedlichen Tonfall, Gestik, Mimik etc. wird es immer eine einzigartige Auffassung/Wiedergabe geben, die über die textlichen Vorgaben hinausgeht, die diese nicht bestimmen kann und daher durch den individuellen Schauspieler geprägt ist. Dem spezifischen Körper sei dies geschuldet, der dieses Konzept der Verkörperung scheitern lässt. Somit war Anfang des 20. Jahrhunderts der Grundstein gelegt, das Theater als eigenständige, nicht mehr von der Literatur abhängige und ihrem Ausdruck verpflichtete Kunst anzuerkennen.

Die Auslöschung des leiblichen Körpers funktioniert also nicht, er ist immer Indiz für die Einzigartigkeit. Das genaue Gegenteil versuchten sich Regisseure nun nutzbar zu machen: Der Materialcharakter des Leibs rückt in den Mittelpunkt und verdrängt den Körper als Zeichenträger. Aus dem Verkörperungskonzept wurde ein Körperkonzept, die Körperlichkeit wird nicht mehr als Zeichenhaftigkeit sondern als Materialität konzipiert. Frei von der literarischen Vorlage kann der Körper in seiner Bewegung durchaus auch Bedeutung hervorbringen, die allerdings in der spezifischen Körperlichkeit begründet ist.

Vsevolod Meyerholdt kreierte ein dem Verkörperungskonzept antithetisches Schauspielkonzept, das den Körper nicht als Übersetzer und Vermittler von literarischen Zeichen sondern als Generator seiner eigenen Bedeutung begreift. Dieser neu definierte Verkörperungsbegriff deutet darauf hin, dass der Körper des Akteurs nicht länger ein Medium oder Instrument ist, sondern die Bedingung für die Möglichkeit der Symbol- und Zeichenbildung, die auf eine Figur hin gedeutet werden können.

Dieses Konzept wird als neuen Ausgangspunkt für die Performancekunst begriffen, die daraus weitere Perspektiven auf den Körper gewinnen konnte. In Aussicht, diese auch in Konzepten der Neuen Musik zu entdecken, möchte ich auf zwei dieser Verfahren kurz eingehen.

Das erste Konzept betrifft die Hervorhebung des individuellen Körpers. Die Desemantisierung von Handlungen kann die Konzentration auf die rein

körperlichen Handlungen des Akteurs verstärken und ihm eine neue, primär körperliche und bedingt bewegungsästhetische Bedeutung zukommen lassen. Bedingt, weil auch neue Assoziationen entstehen können. Wie beispielhaft an Inszenierungen von Robert Wilson gezeigt werden kann, wird mittels Zeitlupe die Bewegung des Schauspielers von seiner Bedeutung – beispielsweise der Gang zu einem anderen Akteur auf der Bühne – gelöst und der Fokus ist auf die rein geometrische Bewegung und die individuellen Charakteristiken des Ausführenden gerichtet. Ebenso ist die Wiederholung ein wirkungsvolles Mittel, die vollzogene Handlung zu dekonstruieren und die Aufmerksamkeit auf die Intensität, Richtung etc. der Bewegungskomponenten zu richten.

Die Figur wird dadurch nicht unbedingt ausgelöscht, sie ist nur nicht mehr durch die körperliche Veräußerung der Gefühlsregungen bestimmt. Sie wird in der individuellen Körperlichkeit des Akteurs neu bestimmt.

Im Gegensatz zu Wilson, der die spezifischen Körperlichkeiten durch verlangsamte Bewegungen betonte, kann auch die Besonderheit des Körpers an sich durch die Erscheinung alleine ausreichen, um eine Körperlichkeit zu bewirken. In einer Inszenierung der Händel-Oper *Giulio Cesare* der Gruppe Societas Raffello Sanzio wurden die Figuren von Menschen mit besonders auffälligem Erscheinungsbild besetzt. Ein Greis, ein äußerst dicker, halbnackter Mann und magersüchtige Frauen erzeugten durch ihre Anwesenheit schon eine Entfremdung und stellten ihre Körperlichkeit in den Vordergrund, die Figur wurde auch hier zur Nebensache.

Die Tendenz des Auftretens, auch in den letzten beiden Verfahren, ist eindeutig: Sie basieren auf dem Auftritt des realen Körpers und seine Individualität, die Darstellung einer Figur ist deutlich ins Abseits gerückt.

Bevor ich auf die Bedeutung von Verkörperung und Körperlichkeit in Werken der Neuen Musik eingehe, möchte ich kurz auf den Begriff der Präsenz eingehen, der unmittelbar mit Körperlichkeit verbunden ist.

3.1.2. Präsenz

Aus der Körperlichkeit stellt sich sogleich auch die Frage nach Präsenz. In der Theatergeschichte wurde über diesen Begriff und die Gegenwärtigkeit viel diskutiert. In der Querelle de la moralité du théâtre stellte Rémond de Sainte Albine schon einen Vergleich zwischen Malerei und Theater auf, dass ein Maler Begebenheiten nur vorstelle, ein Schauspieler sie noch einmal geschehen lasse. Die Aufführung ist also nicht die Repräsentation eines Stückes, sondern hat in ihrer Unmittelbarkeit eine Form von Präsenz. Das trifft selbstverständlich auch auf einen Musiker zu, der ein Werk genauso aufführt.

Diese Form der reinen Gegenwärtigkeit, hier die körperliche Anwesenheit, nennt Fischer-Lichte das schwache Konzept von Präsenz.

Dabei kann ein Akteur aber auch durch sein Auftreten den Raum beherrschen und die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Diese Möglichkeit ist nicht in der Rolle begründet, sondern in der Verkörperung derer, die den phänomenalen Körper in den Vordergrund rückt. Diese Fähigkeit, auf sich aufmerksam zu machen, nennt Fischer-Lichte das starke Konzept von Präsenz.

Wenn dieser Darsteller es schafft, den Zuschauer mit seiner Präsenz anzustecken, von ihm als transformatorische Kraft wahrgenommen wird, ihn mit „Körper und Geist“ in „Körper und Geist“ berührt, spricht sie vom radikalen Konzept der Präsenz. Aus diesen Definitionen schält sich heraus, dass auch leblos Objekte eine Form von Präsenz aufweisen können. Der dafür besser geeignete Begriff der Ekstase wird im Kapitel über Räumlichkeit etwas näher erläutert.

Im Folgenden sollen die von Fischer-Lichte aufgestellten Konzepte der Verkörperung und der Präsenz mit Werken von Mauricio Kagel, Nicolaus A. Huber und Hans-Joachim Hespos konfrontiert und versucht werden, die Gültigkeit derer in den Bereich der Neuen Musik zu transformieren. Es ist wohl nicht zu erwarten, dass sich die Instrumentalisten des Ensemble Modern notengetreu selbst verstümmeln oder Neue Musik zur Fleischschau zerfällt, dennoch lassen sich eventuell Ansätze und Tendenzen erkennen, die den Interpreten aus seiner Aufgabe des Klangerzeugers heraustreten lassen.

3.1.3. Körperlichkeit bei Mauricio Kagel

Ein Komponist, der den Begriff des instrumentalen Theaters geprägt hat, ist Mauricio Kagel. Kagel, 1931 in Buenos Aires geboren, kam 1957 nach Deutschland und gründete das Kölner Ensemble für Neue Musik und war von 1974 bis 1997 Professor für neues Musiktheater an der Musikhochschule Köln.

Im Jahr 1964 komponierte Kagel das Stück *match* für zwei Cellisten und einen Schlagzeuger. Kagel hat das Stück in nur sieben Tagen niedergeschrieben, hat er es doch dreimal in sehr detaillierter Weise geträumt. Er hat die Klangwelt des Stückes mehr visuell als akustisch erlebt, sie gründet auf der Gestik und auf den Aktionen der Spieler.

Die zwei Cellisten spielen zu Beginn abwechselnd Bartok-Pizzicati, analog zu einem Tischtennispiel, in dem ein Ball unregelmäßig hin und her springt. Der Schlagzeuger fungiert als Schiedsrichter, der das Spiel abbricht, sobald einer der Spieler den fiktiven Ball nicht zurückspielen kann, also mit einem leisen, abweichenden Ton antwortet.

Es bleibt aber nicht bei einfachen Pizzicati, es folgen auch explizit schwer spielbare Passagen, mit denen Kagel den sportlichen Charakter des Stückes akzentuieren wollte. Extrem hohe Töne und komplizierte Griffe konzentrieren die Aufmerksamkeit auf das musikalische Spiel. Der Schlagzeuger steht dagegen mit seinem musikalisch leichteren Part in einer schwächeren Form der Präsenz – um die Theorien der Präsenz nicht direkt darauf zu projizieren – auf der Bühne, was auch die Rolle des versagenden Schiedsrichters unterstützt. Diese Rolle beschreibt Kagel folgendermaßen:

Manchmal schien es mir, als würde er von der Rolle des Schiedsrichters in die des Prügelknaben gedrängt, oder er machte unverzeihliche Fehler als Vermittler, indem er falsche Einsätze gab, die von den beiden sportfreudigen Musikern, die die Spielregeln respektierten, einfach ignoriert wurden. Ab und zu leisteten die Cellisten höflichen Widerstand, so daß sich eine ganze Reihe von Mißverständnissen wie im Teufelskreis traumatisch wiederholten.²⁷ (KagMTF 155)

²⁷ Kagel, Mauricio, *Traum eines Musikstücks*, in Schnebel, Dieter, *Mauricio Kagel Musik Theater Film*, S. 155.

Im Zuge einer solchen Unterbrechungsarie, verstärkt der Schlagzeuger seinen Einsatz mit immer größeren und lauterem Instrumenten, beginnend bei einer kleinen Handglocke, endend mit einem Sistrum. Die Cellisten missachten die Anweisungen des Schlagzeugers: „Mit der rechten Hand am linken Mundwinkel – in der klassischen Art, Extempore komödiantisch hervorzubringen – sagt der 1. Cellist zum 2.: ‚Nein!‘“²⁸ Der Schlagzeuger erzürnt über den Ungehorsam pfeift vergebens eine Trillerpfeife. Der 2. Cellist ruft nun „Nein! Nein!“ Erst als der Schiedsrichter energisch das Sistrum schüttelt, bringt er die Situation wieder unter Kontrolle.

Im weiteren Verlauf kommen noch drei Würfelbecher zum Einsatz, zusammen mit fünf Würfeln. Sie dienen dem Einsatz für die Cellisten. In einer ersten Aktion würfelt der Schlagzeuger, zählt die Würfelaugen zusammen und gibt dem 1. Cellisten einen Einsatz. Doch nach einem Blick auf die Würfel, bricht er mit energischen Gesten das Spiel ab und gibt dem 2. Cellisten den Einsatz. Er sammelt dann verlegen die Würfel ein. Später gibt er nach einem Wurf mit den Würfeln dem 2. Cellisten einen Einsatz, jedoch der 1. Cellist beginnt zu spielen. „Der Schlagzeuger reagiert nicht auf diese Provokation: er sammelt die Würfel mit der rechten Hand ein und schüttelt sie leise. Plötzlich wirft er alle Würfel auf das Marimbaphon und verharrt tief über die Stäbe des Instruments gebeugt. Die Cellisten beginnen ohne Aufforderung erneut. Mit zwei energischen Armbewegungen gibt der Schlagzeuger jäh beiden Cellisten ihren Auftakt.“²⁹

Die Intentionen Kagels sind offensichtlich: „Verständigung oder Mißverständnis zwischen den Mitwirkenden, Spannung und reibungsloses Zusammenspiel sollten sich akustisch und optisch so auswirken, daß jeder Zuhörer während der Aufführung sich in ständigem Konflikt mit dem ihm innewohnenden Zuschauer befinden mußte.“³⁰ So haben die Zuschauer nach Kagels Aussagen einerseits nach „musikdramatischen“ Pointen wohl Szenenapplaus gegeben, andererseits wurde am Ende nicht sparsam gepfiffen. Allerdings habe er später Briefe von Menschen erhalten, die die Vorstellung nicht gesehen haben, aber die Musik an sich beeindruckend fanden.

²⁸ ebd. S. 155.

²⁹ ebd. S. 157.

³⁰ ebd. S. 158.

Die Musik ist als selbstständiger Teil also auch beständig, Kagel betonte, jegliche musiktheatralischen Stücke auch auszukomponieren.

In *match* sind die theatralischen und musikalischen Inhalte in eine enge Beziehung gesetzt: Musikalische Äußerungen wirken sich auf die Figuren der Schiedsrichter und der Spieler aus. Ebenso äußert sich beispielsweise die Aggression der Figur im fortissimo des Instrumentalspiels. Durch die strikte Bindung an die Noten wird von dem Spieler ein ständiges hin- und herspringen abverlangt, sich als professioneller Musiker auf dem Instrument und als Schauspieler sprachlich und gestisch dem zeitlichem Ablauf korrekt folgend zu äußern. Dieser Einsatz sowohl ein Instrumentalstück zu präsentieren als auch die mimischen und sprachlichen Aufgaben zu erfüllen, lassen deutlich ein dichotomisches Modell erkennen. Im besten Fall kann eine Aufführung von *match* nach dem alten Modell der Verkörperung gelingen, wenn ein Spieler seinen phänomenalen Leib im semiotischen Körper des Spielers oder des Schiedsrichters zu verschwinden sucht. Dennoch bleibt es in jedem Fall bei einem Rollenspiel, wenn der Akteur an sich unberücksichtigt bleibt. Es sind nur die semiotischen Zeichen wie „erbst sein“ neben den sprachlichen Zeichen wie ein einfaches „Nein!“, die die Figuren konstituieren. Die Dominanz der Musik als kommentierender Teil des Spiels macht eine performative Hervorbringung von Körperlichkeit schwer möglich – sofern man das instrumentale Spiel nicht mit einbezieht – und reduziert die Intensität einer Präsenz erheblich. Die Spieler treten in keinem Moment in ihrer spezifischen Körperlichkeit hervor. In Kagels Fall kann die Musik eventuell als Ersatz für Text oder gestische Äußerungen gedeutet werden.

In dem Stück *Antithese* für einen Darsteller mit elektronischen und öffentlichen Klängen wird auch unmissverständlich klar, wie streng noch die „literarische Vorgabe“ für eine Handlungserzeugung von Bedeutung ist: Dem Darsteller wird ein Aktionsschema vorgegeben, das 23 Hauptaktionen beinhaltet. Die Aktionen führt Kagel in einer Seiten langen Liste noch bis in die kleinsten Details aus, die sich oft auf direkte Handlungen beziehen, aber gleichfalls von „emotional“ zu artikulierenden Adverbien wie „hysterisch“, „erfreut singen“ oder „ängstlich“ durchzogen sind.

Es kristallisiert sich nun ein Verhältnis heraus, das bisher als selbstverständlich gehandelt wurde: Die Trennung von Komponist und Regisseur. Zwar müssen in den folgenden Beispielen die Komponisten nicht immer gleich auch die Regisseure sein, aber es zeigt sich, dass die Vorgaben in den Kompositionen nicht mehr einem literarischen Text gleichen, der interpretiert wird, viel mehr wird in der Partitur die Idee der Performance anschaulich gemacht, die eine Deutung nur durch den spezifischen Körper zulassen und einer Aufführung zum Erleben und Begreifen bedürfen.

Streng genommen entsprechen die szenischen Kompositionen Kagels daher nicht den Vorstellung Fischer-Lichtes einer Körperlichkeit im performativen Sinne. In der Neuen Musik stellen sie aber einen Ausgangspunkt dar, eine Verbindung zwischen musikalischem Agieren und theatralischem Spiel zu schaffen, wenn auch ein überholtes Rollenmodell noch konstatiert werden muss.

Wenn nun nicht mehr die Wiedergabe eines Textes im Sinne einer mimischen sowie sprachlichen Wiedergabe erfolgen soll, ist das zu verwendende Material also nicht mehr als ein semiotisch zu deutendes, sondern ein zu erlebendes, obgleich der Interpret dies als Anweisung umsetzen muss.

Besonders exzessiv hat der Komponist Hans-Joachim Hespos schon in seinen Partituren Anhaltspunkte für eine Aufführung „als Erlebnis“ gegeben.

3.1.4. Körperlichkeit bei Hans-Joachim Hespos

Hans-Joachim Hespos wurde 1938 in Ostfriesland geboren, studierte Pädagogik und arbeitete zuerst im Schuldienst. Seit 1967 ist er freischaffend tätig und verlegt seine eigenen Werke, die schwer einer musikalischen Strömung zuzuordnen sind.

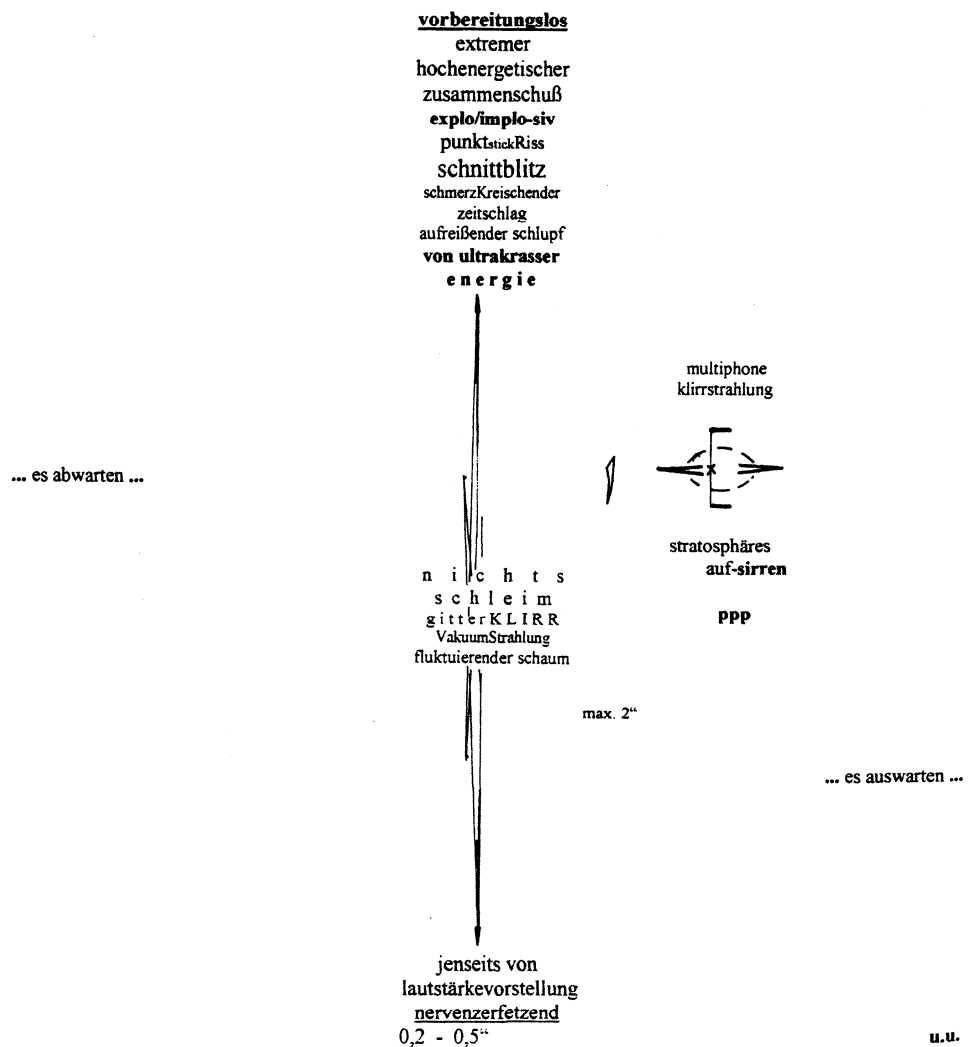
In einer ähnlichen Weise wie Kagel in Antithese gibt Hespos in dem Stück *stitch* Anweisungen, die allerdings bei weitem über ein allgemein verständliches und leicht umsetzbares Vokabular hinausgehen. Zugegebenermaßen ist *stitch* ein Kuriosum selbst in seinem Oeuvre, jedoch ist es symptomatisch für die

Kompositionsweise Hesos' und die in der Aufführung entstehende Körperlichkeit.

hans - joachim h e s o s

s t i t c h

für elektrifiziertes akkordeon, e-baß (fretless), hybride elektrische wandler und achtkanalige abstrahlung
auftrag Interzone perceptible
spieldauer: ca.2 sekunden



© 2002, copyright by hespos, D27777 ganderkese

u.u.
ganderkese 21.7.2002
H 136 E

Abb.2: Partitur von *stitch* von Hesos

stitch, 2002 komponiert, dauert lediglich zwei Sekunden, die einer einzigen hochenergetischen Explosion gleichen, beginnend mit „... es abwarten ...“ und endend mit „... es auswarten ...“ (siehe Abb. 2). Geschrieben wurde es für Interzone perceptible für die Besetzung elektrifiziertes Akkordeon, E-Bass, hybride elektrische Wandler und achtkanalige Abstrahlung.

Fraglich ist, wie sich in solch kurzer Zeit eine Körperlichkeit/Verkörperung im performativen Sinne vollzogen werden kann. Wenn der Begriff nun in die Musik transformiert wird, bedeutet Körperlichkeit eine Voraussetzung für die Energetik der Aufführung zu schaffen. Die „Explosion“ wird nun nicht wie in der Musik sonst üblich mit einem dreifachen fortissimo bezeichnet, einer Vorgabe, die lediglich auf die wiederzugebende Intensität schließen lässt. Hespos verwendet Begriffe wie „nichts, schleim, gitterKLIRR, VakuumStrahlung, fluktuierender Schaum“ (siehe Abb. 2). Jenseits aller gängigen musikalischen Vortragsarten, müssen diese verinnerlicht werden, um dann in einer musikalischen „Explosion“ veräußert werden zu können. Signifikant für eine neue Form der Körperlichkeit/Verkörperung ist hier die durch den individuellen Spieler geprägte Art und Weise dieser Äußerung, die bar jeder textuellen Interpretation ist.

Gerade die Konzentration auf eine Zeit von zwei Sekunden, lässt diese Energieentladung nicht nur musikalisch sondern auch körperlich erlebbar werden. Hier legitimiert sich auch die These, musikalische Aufführungen nicht mehr in akustische und visuelle Komponenten als autonome separieren zu können. Nicht eine kausale Verbindung wird in der Aufführung vorgestellt, eine, die sich in der Rezeption erst verbinden soll. Die körperliche Komponente wird von der akustischen vorausgesetzt.

Der Unterschied zu Kagel ist eklatant: Während Kagel seine Figuren sich in musikalischen und körperlichen Gesten äußern lässt, seien sie nun voneinander kommentiert oder nicht, äußert sich die Musik bei Hespos durch den körperlichen Einsatz, eine Figur wie im Theater gibt es nicht mehr.

Gemäß der Entfernung vom Text beziehungsweise vom Literaturtheater in den Theaterkünsten proklamiert Hespos die Entfernung von der Literaturoper: „text führt von der musik weg. die stimmenpartitur macht die musiker wieder

selbstständig, die Verabschiedung von Textvorlagen verhilft der Stimme wieder zu ihrem Recht.“³¹

Daraus erschließt sich für Sänger ein besonderer Status. Er benutzt nicht wie andere Musiker ein Instrument zur musikalischen Äußerung, sondern sein Körper ist sein Instrument. Überdies ist er von der Textvorlage – vom Libretto – befreit, wie der Schauspieler von der Literatur. Die Nähe zum Performer kann größer kaum sein. Nun soll untersucht werden, ob bei Hesperos aus diesen Grundvoraussetzungen eine Körperlichkeit entsteht.

Das Stück *nai* von 1979 ist für Solostimme und für einen Vergleich prädestiniert. Das Stück ist frei von semantischen Zeichen wie Wörter oder gar Sätze. Nur einzelne Konsonanten und Vokale sowie Nonsensverbindungen derer tauchen auf (siehe Abb. 3). In seinen Ruhephasen bleibt die Stimme meist auf einem Vokal liegen, in unterschiedlichen sonoren Abstufungen. Dann brechen unvermittelt intensive, abwechslungsreiche Passagen herein, in denen die Stimme sich überschlägt, „verpresst“ wird, „wie irre gehetzt“ oder „rauh, kreischig“ klingt. Daneben muss die Sängerin auch klatschen oder mit dem Fuß stampfen. Nur an relativ wenigen Stellen schreibt Hesperos traditionelle Dynamikangaben.

Wenn nun die Interpretin der Partitur folgt, bleibt es nicht bei einer technischen Umsetzung mit dem Stimmapparat. Für ein Verb wie „zerfusseln“ muss erst eine Bedeutung generiert werden, die Individualität ist also unmittelbar in den Aufführungsprozess mit eingebunden. Die Anweisungen weisen auch auf keinen Sinn hin, der dem Interpret zeigt, was er damit erreichen soll. Des Weiteren sind viele lautlichen Äußerungen gar nicht mehr einer traditionellen Gesangsschule entlehnt, sie bedürfen ebenso einer spezifischen Deutung, die der körperliche Einsatz der Sängerin als ästhetisches Material hervorbringt. Wenn z.B. die Sängerin „rauh, kreischig“ singen soll, dann verinnerlicht sie sich diese Anweisung – sie übersetzt sie nicht – und erschafft sie in ihrer eigenen Individualität neu (sie ist „rauh, kreischig“) und erreicht damit ein hohes Maß an Authentizität. In *aref* für Stimme Solo weitet Hesperos die Aktionen exzessiv auf den ganzen Körper aus: „ganzkörperliches zerspreizen, verknoten, extremes

³¹ Hesperos, Hans-Joachim, in Houben, Eva-Maria, *hespos – eine monographie*, S. 306.

wringen“ und „heftige stampf-, klatsch-, körper-schlag-attacken“³² setzen geradezu eine tiefe Überzeugung, Verkörperung und Ekstase voraus.

Bei Hesperos könnte aus diesen Ergebnissen eine Relation konstatiert werden, die das Performative in seinen Werken verankert: Körperlichkeit bringt Musik hervor. Die Lesart des Interpreten bestimmt die Ausführung, Kagel bestimmt sie dagegen in einer Handlung oder Absicht im hör- und erlebbaren Ergebnis vorweg.

Abb. 3: Ausschnitt aus *nai* von Hesperos

3.1.5. Körperlichkeit bei Nicolaus A. Huber

Die konkrete Methode der Gruppe Societas Raffaello Sanzio, den spezifischen Körper in seiner bloßen Erscheinung zu betonen, sowie die Herausstellung der körperlichen Individualität in seiner Bewegung findet sich bei Nicolaus A. Huber – wenn auch in anderer Form – in dem Stück *Mit etwas Extremismus und einer Muskel-Coda* für 7 Instrumente und verschiedene Gegenstände. Nicolaus A.

³² ebd. S. 189.

Huber wurde 1939 geboren und studierte in München Komposition. Er war bis 2003 Professor für Komposition an der Folkwang Hochschule.

Das Stück *Mit etwas Extremismus* war ein Auftragswerk für die Wittener Tage für neue Kammermusik 1992. Es sollte zum Anlass von Cages 80. Geburtstag einen Bezug zu *Variations II* haben, so geht schon der Titel aus einer Erklärung für eine Spielweise hervor, die Cage den Instrumentalisten des Residentie-Orkest Den Haag gab, sie sollen Klänge mit etwas Extremismus spielen.

Huber übernahm den sogenannten Folienwurf aus *Variations II*, obgleich sein Stück keine Variation von Cages Stück ist. Dieser Folienwurf ist eine Übereinanderschichtung transparenter Folien, auf denen je eine Linie oder ein Punkt ist. Nach Überlagern der fünf mit einem Punkt und der sechs mit einer Linie versehenen Folien wird jeder Punkt mit jeder Linie durch eine Lotrechte verbunden. Aus dieser Grafik werden schließlich alle Parameter wie Dauer, Tonhöhe oder Lautstärke abgeleitet. Huber steht dem Konzept eher kritisch gegenüber, hält diese Art und Weise der Parameterbestimmung für eine geradezu serielle Idee. In einer symbolischen Szene befreit er sich letztendlich noch von den strikten Vorgaben und entfernt sich von den Linien des Folienwurfs.

In Hubers Werk ist Körperlichkeit unmittelbar mit der Musik verbunden, es tauchen vor allem Momente körperlicher Anstrengungen auf. Er macht sich Unzulänglichkeiten des Musikers zu Nutze, um eine bestimmte Klanglichkeit zu erreichen.

In Takt 38 muss etwa 13 Sekunden lang ein pianissimo-Flageolett auf dem Cello gespielt werden, allerdings ohne Bogenwechsel. Ein Zittern im Klang ist kaum zu verhindern. In Takt 59 muss der Posaunist so lange er kann einen Ton im vierfachen piano spielen, ohne zu atmen. Dabei spielt die Geige ebenfalls im vierfachen piano und muss sehr langsam und auf ganzem Bogen streichen. Im Takt davor muss der Posaunist sehr hohe und laute glissandi spielen, die lange ausgehalten werden sollen. Die Anweisung „hektisch nach Luft schnappen“ bleibt nicht nur eine Regieanweisung, die nur befolgt wird, die körperliche Notwendigkeit trägt das Nötige dazu bei, dass eine gewisse Intensität darin liegt. Darüber spielen Klarinette und Oboe im dreifachen forte einen gemeinsamen Ton über ca. 42 Sekunden mit Permanentatmung. Natürlich sind auch hier

Ungenauigkeiten und Schwankungen zu erwarten und von Huber auch intendiert. Die Konzentration der Spieler überträgt sich nicht nur durch den Klang, sondern auch durch die spürbare Anstrengung des Spiels. Mit dem hektischen nach Luft Schnappen tritt die Körperlichkeit des Posaunisten neben dem Instrumentalklang hervor.

In diesen Ideen scheint Huber sich ebenso an Cages Rede an ein Orchester zu lehnen wie im Werktitel schon. Cage animierte die Musiker, einen Klang so leise wie möglich zu spielen, da die Intensität im Versuch Dynamikschwankungen erzeuge, die nicht mehr in den Absichten des Ausführenden liege. Es wäre dann keine expressive Art und Weise, sondern „wie die Adern eines Blattes oder die sich kräuselnden Wellen eines Gewässers“³³. Er meint damit natürliche, unbeeinflusste Klangverläufe.

Huber befasst sich in *Mit etwas Extremismus* auch mit Skrjabins Begriffen der Ekstase, des Gefühls und des Ausdrucks. Die Instrumentalisten flüstern zuerst Worte, werden immer lauter und schreien sie am Ende, durchsetzt von äußerst schnellen Beckenschlägen. Es geht Huber um „die ‚Lust an Musik‘, die für Komponisten, Musiker und Hörer gleichermaßen eine sinnlich-körperliche, emotionale, psychische und zugleich intellektuelle ist.“³⁴ Nur kämpfen hier Musik und Text gegeneinander, denn die Worte sind gerade: „Mit Extase [sic] – mit Gefühl – mit Ausdruck“ in Takt 49 und „Allen ekstatischen Bemühungen zum Trotz bleiben die Worte leer [...] weil sich Extase [sic], Gefühl und Ausdruck gerade dann verflüchtigen, wenn sie explizit beim Namen genannt werde.“³⁵

Huber lässt im Sinne von Fischer-Lichte eine „nichtverkörperte Textvorlage“ gegen eine „Verkörperung“ prallen. Die vermeintliche Dopplung von „Emotion“ als Text und eine körperliche Äußerung desselben gelingt nicht und gibt das Unvermögen des Textes preis.

Die Instrumentalisten sollen nicht eine Emotion mimisch oder gestisch veräußern, es reicht aus, die beschreibenden Worte zu sagen, ohne als Schauspieler tätig zu sein. Daher wirkt das Schreien der Worte auch äußerst befremdlich. Entgegen Hespos ist es nicht die Veräußerung allein, die sich übertragen soll, sondern die

³³ Cage, John, *Rede an ein Orchester*, in Metzger, Heinz-Klaus und Riehn Rainer (Hrsg.), *John Cage*, S. 56.

³⁴ Nonnenmann, K. Rainer, *Arbeit am Mythos*, S. 65.

³⁵ ebd. S. 65.

Wechselwirkung mit der Musik, der Musiker wird nicht aus seiner traditionellen Rolle als Klangerzeuger herausgeholt. Es transportiert sich nur die Intensität, nicht eine Verkörperung im oben erklärten Sinne.

Am Ende des Stückes wird diese Rolle ganz dezidiert noch exponiert. Nachdem die Spieler noch einmal die Worte „mit Extase [sic], mit Gefühl, mit Ausdruck“ flüstern, stellen sich alle für die „Muskel-Coda.“ Sie beginnen in rhythmischen Stößen ein „ha“ hervorzupressen. Sie nehmen dazu in einem „Körpertremolo“ Bodybuilder-, Boxer- oder Wrestler-Posen ein, dabei soll der Körper vor Kraftanstrengung zittern. Sobald ein Spieler mit dem Fuß aufstampft, müssen alle Spieler den Brustkorb aufblasen und mit der größten Anspannung in ihrer Pose verharren. Hubers Vorstellungen sehen so aus: „Das muß etwas mit Gefühl, Ausdruck, Ekstase zu tun haben. Muskeln in Öl, schöne Körper, so etwas müßte es sein. Bis zum Schluß ist die Muskelstellung zu halten, mit ganz aufgeblasenem Brustkorb, dann ausatmen, und schon ist der Muskelprotz wie eine leere Tüte.“³⁶

Da muskelbepackte Musiker in Ensembles für Neuen Musik ziemlich rar sind, wird das Ergebnis wohl eher lächerlich wirken, wie Huber auch prognostiziert hat, zumal die Musiker diese Posen in ihrer Konzertkleidung einnehmen. Mit den Konfrontationen zwischen Elementen von Cage und Skrjabin im Hinterkopf, Materialismus gegen Transzendentalismus, wird diese missglückte Zurschaustellung eine „karikierende Paraphrase auf die zahllosen ‚kraftmeierischen‘ Klang- und Ausdrucksgesten während des Stückes“³⁷. Die Muskel-Coda stellt die Muskeltätigkeit der Spieler heraus, die sonst unbemerkt bleibt, wie zum Beispiel in den schnellen Beckenschlägen.

Derlei Anstrengungen, sowohl in den lauten Posaunenpassagen als auch in der Muskel-Coda, sind nicht gekünstelt, sie werden mit äußerster Seriosität erzeugt und erreichen auch den aufmerksamen Rezipienten, der diese Anstrengungen körperlich mitfühlt.

Was Huber mit seinen Musikern macht, ist das Präsentieren der Körper in all ihren Fähigkeiten und Beschränkungen. Die rein physiognomischen

³⁶ Huber, Nicolaus A., *Durchleuchtungen*, S. 370 f.

³⁷ K. R. Nonnenmann, *Arbeit am Mythos*, S. 70.

Beschaffenheiten in der Muskel-Coda zählen ebenso wie die musikalischen und physiologischen Fähigkeiten bei den Haltetönen in extremen Dynamiken.

Auch in anderen Stücken komponiert Huber körperliche Anstrengungen mit ein. In *Vor und zurück* für Oboe muss der Spieler zusätzlich zum rhythmischen Spiel auf der Oboe mit den Füßen rhythmisch, abwechselnd links und rechts im 5/4-Takt aufstampfen. Zusätzlich zu dieser nicht einfachen Aufgabe müssen Oboe und Füße im dreifachen forte gespielt werden. Huber betont diesen Aspekt in der Partitur: „Für den Charakter dieses Stücks ist körperliche Anstrengung durch Aktion und Atemleistung, die eine Mischung aus musikalischer Emotion, solcher bestimmten Grades körperlicher Erschöpfung und technischer Disziplin ergibt, von großer Wichtigkeit“³⁸

In *Beds and Brackets* für Klavier ist die Körperlichkeit für Huber eine Hilfe zur Bewältigung bestimmter Fragestellungen und Probleme. Er lässt den Spieler physisch schwierige Aufgaben bewältigen wie das Springen von einem Akkord in hoher Lage zu einem in tiefer Lage in einem „accelerando al maximum“. Er gibt zwar ein Mindesttempo an, das erreicht werden soll, entscheidend für die Aufführung ist jedoch die Physis des Spielers. In derselben Absicht beharrt Huber auf Fingersätze, die ein Überkreuzen und sportlich agierendes Spiel beabsichtigen.

Die Ausstellung der körperlichen Physis zeigt sich auch gegen Ende im Stück *Ach, das Erhabene... (G. Benn) betäubte fragmente*. Ein Akteur sitzt an einem Tisch und führt ein Essen der widerlichen, unmanierlichen Art vor. Im zweiten Teil dieser „Fress-Coda“ essen fünf bis sechs Personen, die um das Publikum verteilt sind, Popcorn oder Ähnliches in einem Rhythmus, der durch die Kau-Impulse deutlich hörbar sein soll. Die Berührung, die Nähe zum Publikum wird in diesem Fall durch „Ekel“ erreicht.

³⁸ Huber, Nicolaus A., *Vor und Zurück*, Partitur, S. 2.

3.1.6. Nähe und Berührung

Hier wird auch ein Thema tangiert, das in der Performance-Kunst keine Seltenheit ist. Nicht nur die Nähe, spürbar durch energetische Übertragungen, die den Zuschauer affiziert, sondern auch körperliche Berührungen sind Mittel zur Intensivierung der leiblichen Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer.

Bei Schechners Inszenierung *Dionysus in 69* waren es körperliche Liebkosungen von leicht bekleideten Frauen, bei Beuys Aktion *Celtic + ~~~* Fußwaschungen und bei Max Reinhardts *Orestie* die verringerte Distanz zum Zuschauer, die nach Kritiken die Illusion zerreißen lasse, wenn das Äußere des Akteurs – Perücke oder Schminke – unweigerlich auf das Theater verweise und den Darsteller als Individuum offenbare.

Nun sind ja in Aufführungen der Neuen Musik die Akteure meist als das zu erkennen, was sie eigentlich sind: Musiker. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Nähe zu ihnen wirkungslos bleibe. Es macht allein schon einen großen Unterschied, wenn statt einem großen Ensemble nur ein Solist spielt. Auf ihn konzentriert sich alle Aufmerksamkeit und der Zuschauer fühlt viel eher mit ihm in anstrengenden Passagen mit. Wenn sich nun beide einander nähern wie in *Terretektorh* von Xenakis, in dem die Musiker und das Publikum untereinander vermischt sind (siehe Kapitel 3.2. Räumlichkeit), wird nicht nur der individuelle Klang des einzelnen Musikers wahrgenommen. Musiker und Zuhörer sitzen direkt nebeneinander, eine fast spürbare, körperliche Nähe ist gegeben, der Musiker darf sich nicht irritieren lassen: „Der Orchestermusiker entdeckt von neuem seine Verantwortung als Künstler, als Individuum.“³⁹. Nicht nur für den Zuschauer bedeutet Nähe eine Veränderung, mehr noch, es scheint, die „Passivität“ des Zuhörers beeinflusst den Musiker mehr als umgekehrt. Doch für den Zuschauer kann allgemein eine gesteigerte Faszination am Spiel erkannt werden, wenn wie in den meisten Fällen der Instrumentalist ein Vermittler von Klang ist.

³⁹ Bois, Mario, *Iannis Xenakis – Der Mensch und sein Werk*, S. 44.

3.1.7. Instrumentalisten bei John Cage

Wie schon bei Huber erwähnt hat Cage in seiner Rede an ein Orchester versucht, seine Musiker zu verändern. Seine Absichten in *4'33''* waren in radikalster Form umgesetzt worden. Er hat in diesem Zusammenhang schon formuliert, dass die Befreiung von Vorlieben und Abneigungen die Basis seiner kompositorischen Arbeit sei; mit ein Grund, warum er aleatorische Methoden wie zum Beispiel das *I Ging* anwendete. Diese Befreiung beschränkte er dann nicht nur auf sich, auf den Komponisten, sondern weitete sie auf die Musiker aus. Diese Voraussetzung für das Spielen seiner Musik war der Bedingung geschuldet, die Klänge in ihrer Natürlichkeit entstehen zu lassen, frei von Neigungen. Es sollte dem Instrumentalisten einerseits eine gewisse Freiheit eingeräumt werden, die jedoch nicht mit der Anweisung „tu was du willst“ gleichzusetzen ist. Cage sprach gerne von Disziplin. In dem Stück *34'46.776 for 2 Pianists* gab Cage dem Interpreten lediglich Materialien, was, wie, wann gespielt werden soll, ist ihm überlassen. Eine solche Anlage macht das Stück unvorhersehbar. Nach obigen Bedingungen der Befreiung bleibt noch ein Restrisiko: „Cage ist sich darüber durchaus im klaren, daß Interpreten, die sich noch nicht wie er selbst oder David Tudor von ihren Vorlieben und Abneigungen freigemacht haben, eine solche Spielvorlage mißbrauchen werden, um ihre eingeübten Dummheiten, die das Bewußtsein berümpelnden Klischees, beliebig aneinanderzureihen.“⁴⁰ Eine Aufführung steht und fällt für Cage mit Disziplin, Individualität – er meint die Abwesenheit von Zu- und Abneigungen – und Freiheit.

Die Musiker werden sozusagen einer „Entsubjektivierung“ unterworfen, sie sollen lediglich als Vermittler dienen, selbst in Situationen der freien Entscheidungen wie in *34'46.776* oder wie es die „Timebrackets“ (Zeitklammern) in mehreren Stücken dem Ausführenden überlassen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bei Huber ein neues Verhältnis deutlich wird. Während Kagel versucht, Musiker zu Schauspieler zu machen, die nebenbei

⁴⁰ Hans G Helms, *John Cage*, in H.-K. Metzger und R. Riehn, *John Cage*, S. 24.

spielen, sprechen die Sänger bei Huber zwar ebenso wie bei Kagel, allerdings mit völlig anderen Intentionen. Huber arbeitet mit den musikalischen Grenzen, die reine körperliche Anstrengung fordern, die eine gewisse körperliche Intensität bewirken. Er stellt mit dem Körpertremolo aber wieder den professionellen Musiker in seinem spezifischen, nicht muskelbepackten Körper in den Vordergrund. Kagel lässt seine Instrumentalisten nach dem alten Rollenmodell agieren, sie spielen nach einer Textvorlage und schlüpfen in die Rolle der Figuren Spieler oder Schiedsrichter. Hesperos unterdrückt den dem Notenpapier verpflichteten Instrumentalisten oder Sänger und fördert eine Befreiung, eigentlich schon eine Verkörperung, die sich unmittelbar auf die Präsenz auswirkt. Cage dagegen will gerade eine individuelle, nach Neigungen bestimmte Aktion verhindern.

3.2. Räumlichkeit

Seit langem experimentieren Komponisten schon mit dem physikalischen Raum der Aufführung. Seit der Mitte des letzten Jahrhunderts wirkt sich der Raum aber nicht nur als Objekt der räumlichen Disposition zur bestmöglichen akustischen Rezeption aus, sondern nimmt auch als Bedingung für die Erfüllung des Kompositionskonzeptes eine zentrale Rolle ein. In erster Linie ist der Raum in der Musik noch immer mit der Akustik verknüpft, die Räumlichkeit erzeugt.

Aber welche anderen Möglichkeiten zur Erzeugung von Räumlichkeit gibt es gerade aus Sicht einer performativen Ästhetik noch?

3.2.1. Performative Räume

„Auch Räumlichkeit ist flüchtig und transitorisch“ (ÄdP 187), sie existiert nur während der Aufführung. Räumlichkeit ist in der Performancekunst daher nicht mit dem Raum der Aufführung gleichzusetzen. Diese These gilt auch in der Musik, denn der Raum als primär passives Element erzeugt erst bei der musikalischen Aufführung Räumlichkeit. Er ist jedoch aufgrund seiner

akustischen Eigenschaften stark mit der tatsächlichen Raumwirkung verknüpft, da gerade der Fokus auf die auditive Wahrnehmung gerichtet ist.

Der Raum muss eine geometrische oder materielle Bedingung erfüllen, denn die Schallreflexion macht ihn zu einem Instrument, auf das je nach Konzeption mehr oder wenig eingegangen wird. So ist exemplarisch das Mono-Konzert im Gasometer Oberhausen zu nennen, für das eigens auf die akustischen Eigenschaften des Gasometers abgestimmt monaurale elektroakustische Stücke geschrieben wurden. Die akustische Räumlichkeit äußert sich also – durch die Musik bedingt – durch den physikalischen Raum, der sich nicht mehr von ihr ablösen lässt. Gerade aber weil es die Aufführung ist, die mittels Musik und Raum Räumlichkeit erzeugt, wird aus dem rein geometrischen Raum für die Zeit der Aufführung ein performativer, hier ein akustischer Raum. Allerdings lassen sich akustische Erfahrungen auch ohne Integration des physikalisch bestimmten Raumes erreichen, dazu später anhand eines Beispiels mehr. Der Raum sollte also nicht nur als physikalisch begrenzter Raum definiert werden, sondern als eine dreidimensionale Plattform, auf der sich die Aufführung aufbaut. Da Fischer-Lichte eine strenge Trennung zwischen geometrischem und performativem Raum vornimmt, muss hier betont werden, dass die Bindung an den geometrischen Raum elementar sein kann.

Ein performativer Raum ist aber längst nicht nur durch akustische Eigenschaften definiert. Der Raum „eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert. [...] Räumlichkeit einer Aufführung entsteht im und durch den performativen Raum, sie wird unter den von ihm gesetzten Bedingungen wahrgenommen.“⁴¹ Theaterräume sind unter diesen Gesichtspunkten spezifische performative Räume, obgleich sie auch schon an traditionellen Konzeptionen orientiert sind. In der Neuen Musik ist entgegen der Performancekunst die Trennung von Publikumsraum und Bühne noch immer dominant, so seien am Beispiel von Iannis Xenakis' *Terretektorh* eben jene

⁴¹ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 187.

Brechungen mit den Traditionen aufzuzeigen, die den performativen Raum ausmachen.

3.2.2. Räumlichkeit bei Iannis Xenakis

Das Stück *Terretektorh* schrieb Xenakis von 1965 bis 1966. Darin spielt die von ihm aus der Mengenlehre entwickelte Siebtheorie in der Strukturgenese eine wesentliche Rolle.

Zur Disposition des Stückes:

Ein Orchester von 88 Musikern ist konzentrisch um einen in der Mitte stehenden Dirigenten angeordnet (siehe Abb. 4). Alle Spieler haben außer ihrem eigenen Instrument noch einen Holzblock, eine Peitsche, eine Maracas und eine „Acme“ Sirenenpfeife. Die Zuschauer nehmen sich am Eingang jeweils einen Klappstuhl mit in den Raum, in dem sie sich frei zwischen den Orchestermusikern platzieren können, die auf „individuellen und nicht mitschwingenden Drehstühlen sitzen und ihre Instrumente und das Notenpult bei sich haben.“⁴² Ansonsten soll der Saal leer geräumt sein. Die Anordnung hat zur Zeit der Entstehung für Xenakis auch einen Vorteil gegenüber den elektro-akustischen Möglichkeiten bedeutet. Selbst heute noch würde ein 90 Stück starkes Lautsprecherorchester mit 90 verschiedenen Tonspuren einen gewaltigen Aufwand bedeuten. Komplexe algorithmische Verfahren und mathematische Konstrukte, die sich hier auf die Raumbewegung auswirken, wie logarithmische und archimedische Spiralen sowohl zeitlich als auch geometrisch, charakterisieren die musikalischen Ereignisse.

⁴² M. Bois, *Iannis Xenakis*, S. 44.

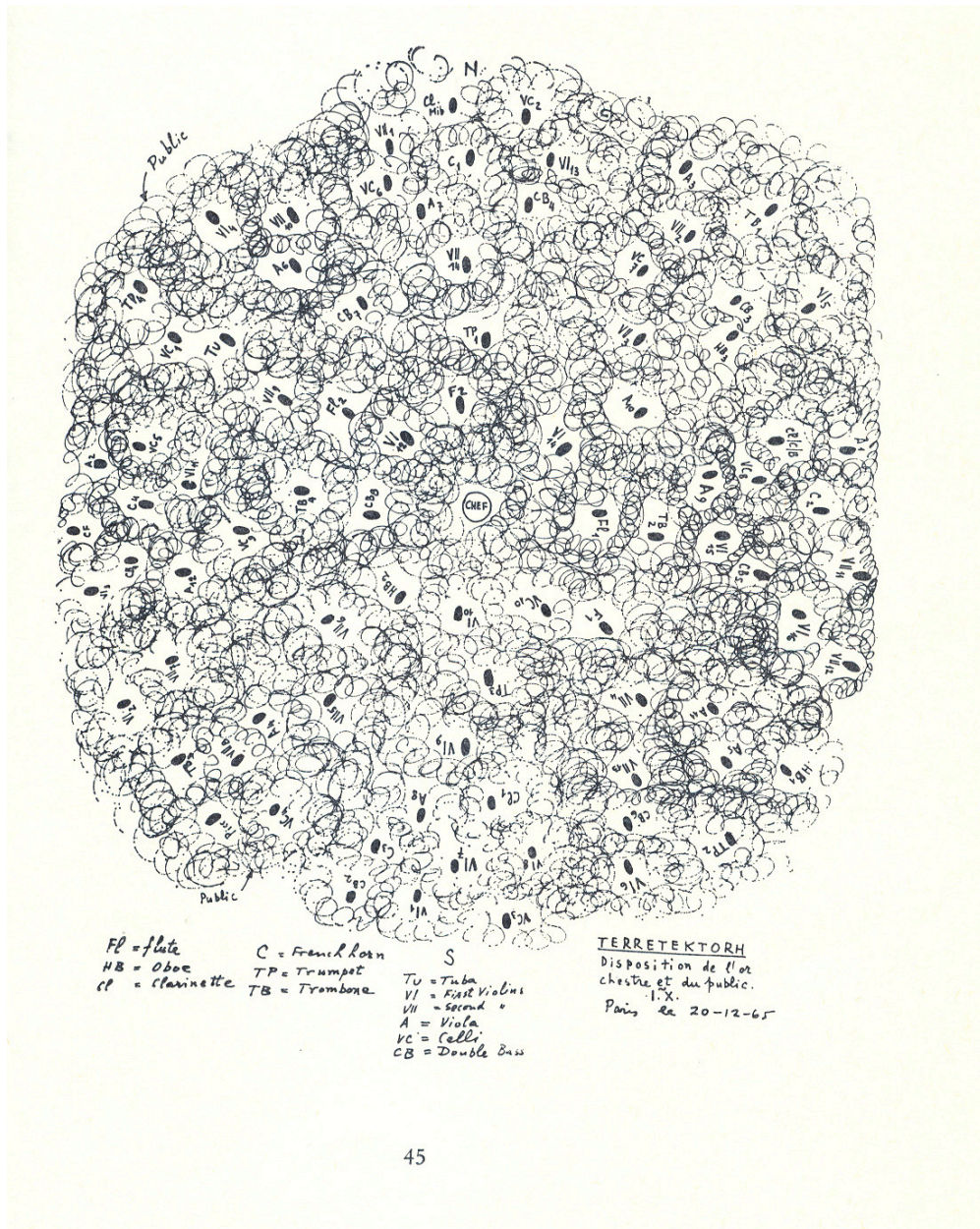


Abb. 4: Disposition der Musiker und Zuhörer in *Terretektorh* von Xenakis

Des Weiteren ermöglicht Xenakis auch die Wandlung des durch die Disposition bedingt heterogenen Orchesters zu einem homogenen Orchester, in dem jeder Musiker mit den gleichen Instrumenten ausgestattet ist. Somit können auch lineare Konzepte wie „ein Hagelschauer den Zuhörer umgeben, oder aber ein Rauschen wie in einem Tannenwald.“⁴³

⁴³ ebd. S. 45.

Freilich sieht Xenakis diese performativen Charakteristika von einer etwas anderen, einer eher wissenschaftlichen Warte aus: Er bezeichnet *Terretektorh* als „ein ‚Sonotron‘: Ein Beschleuniger von Klangpartikeln, ein Desintegrator von Klangmassen, ein Synthetisator.“⁴⁴ Die Unterschiede zur konventionellen Separation von Akteur und Zuhörer/Zuschauer sieht er aber aus einer performativen Perspektive: „Er umgibt den Zuhörer mit dem Ton und der Musik und stellt sie neben ihn. Dies zerreißt den psychologischen und oralen Vorhang, der den Zuhörer von den Musikern trennt, die weit vorn auf einem Podest platziert sind, das oft genug tiefer liegt als der Zuhörerraum.“⁴⁵ Xenakis hat auf verschiedenste Weise mit den konventionellen Dispositionsmodellen gebrochen. Er sagte, er habe keine Musik geschrieben mit dem Raum im Hinterkopf. Dies bezieht sich auf den rein physikalischen Raum und dessen Akustik, die Raumwirkung selbst war durchaus beabsichtigt. So hat er zuerst den physikalischen Raum in seinen einflussnehmenden Eigenschaften minimiert, indem er alle visuellen und oralen Hindernisse entfernt hat. Die Räumlichkeit ist primär auf die Präsenz und die Disposition von Musiker und Zuhörer begründet. Xenakis hat die dichotome Trennung Zuhörer – Musiker gekippt und eröffnet damit zahlreiche Möglichkeiten, meist akustische, auf die er mit dieser neuen Disposition abzielt. Raumbewegungen, raumfüllende und den Raum durchwandernde Klangfelder bestimmen die Ästhetik von *Terretektorh*. Ein weiterer Effekt dieser Disposition ist die Betonung der Einzigartigkeit des Hörerlebnisses. Der Rezipient kann einerseits individuelle, durch seine Position bestimmte Erfahrungen machen, die sich primär auf akustische Eindrücke beziehen, und dazu die auratische Wirkungen durch die Nähe zu den Musikern erleben. Andererseits wird ein in gleichartige Teile zerfallenes Orchester eine fast gegensätzliche Wirkung erzielen, die jeder Zuhörer ähnlich erfahren kann. Der Raum erfährt also lokale Charakteristiken, die direkt aus der musikalischen Konzeption herrühren.

Xenakis erfüllt mit dieser Konzeption die Bedingung Herrmanns, die für eine Aufführung konstituierend ist, nämlich die Ko-Präsenz von Akteur und

⁴⁴ ebd. S. 44.

⁴⁵ ebd. S. 44.

Zuschauer. Die Aufführung findet zwischen den Aufführenden und den Zuschauern statt, die Räumlichkeit entsteht in der Rezeption, das Publikum ist eine unentbehrliche Bedingung für das Stück.

Nun hat sich gezeigt, dass der Raum – ganz gleich, ob geometrisch bestimmter Raum oder die reine Dreidimensionalität – mit seinen physikalischen Eigenschaften die Möglichkeit zur Erzeugung von Räumlichkeit gibt. Diese wird in und für die Dauer der Aufführung erzeugt und macht aus dem geometrischen Raum einen performativen Raum.

3.2.3. Atmosphäre

„Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum.“⁴⁶ Damit spricht Fischer-Lichte dem Raum auch eine eigene, nicht erst hervorzubringende Eigenschaft zu. „Räumlichkeit entsteht nicht nur durch die spezifische Verwendung, welche Akteure und Zuschauer vom Raum machen, sondern auch durch die besondere Atmosphäre, die er auszustrahlen scheint.“⁴⁷ Dies mag im Fall von Xenakis keine bedeutende Rolle gespielt haben, sagt Xenakis doch selbst, er habe den Raum nicht beim Schreiben einbezogen. Im Falle von „konventioneller“ Neuer Musik, die in verschiedenen Konzertsälen mit unterschiedlichen akustischen Eigenschaften, Raumaufteilungen (Zuschauer – Akteure) oder individuellen Behaftungen spielbar sein soll, mag dieser Aspekt auch eine mindere Rolle spielen. Dennoch haben diese spezifischen Räume eine Atmosphäre, denen man sich nicht entziehen kann und die bereits beim Einlass vor Konzertbeginn auf den Zuhörer wirken.

Komponisten wie beispielsweise Heiner Goebbels haben Werke geschaffen, die auf den individuellen Raum und seine Ausstrahlung in besonderer Weise eingegangen sind. Die akustischen Eigenschaften mögen sogar gegenüber den anderen Räumlichkeit erzeugenden Eigenschaften in den Hintergrund getreten

⁴⁶ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 200.

⁴⁷ ebd. S. 200.

sein, an erste Stelle ist die Atmosphäre des spezifischen Raumes gerückt, die z.B. auf die Geschichte des Raumes zurückzuführen ist.

Heiner Goebbels hat sich in seinen „site specific“-Arbeiten⁴⁸ vor allem mit den kulturellen und historischen Charakteristiken der Räume beschäftigt. Im Jahr 1991 schrieb er das szenische Konzert *Die Befreiung des Prometheus* für Schauspieler und Sampler nach einem Text von Heiner Müller. In einer Aufführung bei den *Acht Tagen für das antike Drama* in Delphi wurde die Spannung zwischen Inszenierung und Raum sehr deutlich. Entgegen den augenscheinlichen Beziehungen zwischen beiden Elementen,

werden dabei nicht Spiegelverhältnisse, harmonische Ergänzungen gesucht, sondern Diskrepanzen, Konflikte, Spannungsverhältnisse. [...] Dabei spielt meist das Verhältnis zwischen urbanem Raum, historisch-politischem Raum und Naturraum mit. Es liegt auf der Hand, daß sich im Stadion nahe den Ruinen des Heiligtums von Delphi das Inszenierte mit einem gewaltigen kultur- und theatergeschichtlichen Echo konfrontierte, in heftigen Entgegensetzungen von Natur, Kulturraum, modernster Technik und neuen Texten.⁴⁹

Die durch die auditive Wahrnehmung erfahrenen Eindrücke sollen also nicht allein mit Atmosphäre gleichzusetzen sein. Was ist sie aber dann?

Fischer-Lichte vertieft den Begriff der Atmosphäre und bezieht sich auf Gernot Böhme, der den Begriff der Atmosphäre in die Ästhetik einbezogen hat und als „[...] Räume, insofern sie durch Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d.h. durch deren Ekstasen, ‚tingiert‘ sind“⁵⁰ bestimmt. Atmosphären seien weder etwas Objektives, eine Eigenschaft, aber dennoch etwas Dinghaftes, da Dinge die Sphäre ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch seien sie etwas Subjektives, aber dennoch subjekthaft, wenn Menschen sie leiblich spüren können. Böhmes Definition der Atmosphäre als Sphäre der Anwesenheit und ihre Unlokalisierbarkeit deutet auf eine Form von Gegenwärtigkeit der Dinge hin, eine

⁴⁸ vgl. Varopoulou, Helene, *Komponieren im Raum: Installation vor Ort*, in Sandner Wolfgang (Hrsg), *Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung*, S. 132 f.

⁴⁹ ebd. S. 133.

⁵⁰ Böhme, Gernot in E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 201.

Ekstase der Dinge. Entscheidend ist die „Art und Weise, auf die ein Ding dem Wahrnehmenden in besonderer Weise als gegenwärtig erscheint.“⁵¹

Das betrifft sowohl Farben oder auch Gerüche, also sekundäre Qualitäten, als auch die Form oder Ausdehnung, eine primäre Qualität. Dies gilt nicht nur für Dinge, sondern auch für den Raum:

In der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in emphatischem Sinne gegenwärtig. Nicht nur, daß sie sich ihm in ihren sogenannten primären und sekundären Qualitäten zeigen und in ihrem So-Sein in Erscheinung treten, sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre auch in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in ihn ein. Denn es findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfungen und umgeben, taucht in sie ein.⁵²

In Goebbels Installation *Landscape with man being killed by a snake* bei der Documenta X in Kassel sind die Ekstasen der Dinge und Räume deutlich zu erfahren, so auch die Transformation des Schauplatzes, der städtischen Brückenarchitektur, Straßen und Häuserzeilen in einen performativen Raum, dazu gleich mehr. Bei der Kooperation mit Heiner Müller in *Maelmstromsüdpol* in Berlin kommt noch die extrem hohe assoziative Aufladung durch die historisch hochbesetzte Umgebung hinzu, da es direkt unterhalb der damals noch existierenden Berliner Mauer zur Aufführung kam. Publikum und Szenerie lagen am Kanal und man blickte auf den hell erleuchteten Grenz- und Todesstreifen. Auf dem Kanal fuhr dem Publikum ein Schiff entgegen, dazu hörte man die Stimme von David Bennent aus den Lautsprechern. Auf dem Schiff konnte man zunächst nur schwer ein Licht, einen Mannes und einen Hund sehen. Die Stimme beschrieb mit einem von Müller ausgesuchten Zitat von T.S. Eliots *Waste Land* die Szene: ‚O keep the dog that’s friend to men far hence from here or else he’ll dig it out again.‘ [...] Es wird nicht nur eine Sphäre für gedankliche Spannungen und Beziehungen eröffnet, sondern ein geradezu surrealistisches Konfliktpotential geschaffen“⁵³.

⁵¹ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 202.

⁵² ebd. S. 203.

⁵³ Varopoulou, Helene, *Komponieren im Raum: Installation vor Ort*, in W. Sandner (Hrsg), *Heiner Goebbels – Komposition als Inszenierung*, S. 133.

In der Installation *Landscape with man being killed by a snake* befanden sich Publikum sowie Akteure und Gegenstände unter einer Straßenbrücke, die vor häufigem Regen schützen sollte. Darunter hat Goebbels das Gemälde *Landschaft mit dem von der Schlange gebissenen Mann* von Nicolas Poussin inszeniert: Unter der Brücke stand ein Baugerüst, an dem ein großer Propeller und aus Platten ausgeschnittene Wolken befestigt waren. Auf dem Boden standen weitere Gegenstände, die aus dem Gemälde stammen, wie z.B. Tontöpfe. Vom Gerüst herunter hörte man Texte von Gertrude Stein und Sir Philip Sidney, ein Gitarrist und ein Chor waren ebenfalls zu hören.

Alle Elemente repräsentierten Elemente des Gemäldes, das hier in einzelne Fragmente zerfiel. Eine Differenzierung zwischen der zweidimensionalen Malerei und der dreidimensionalen Realität und der Räumlichkeit waren von primärer Bedeutung. Auch innerhalb der repräsentativen Elemente des Gemäldes trat dieser Aspekt in Erscheinung: Man konnte die Ausdehnung und das Volumen der Tontöpfe mit den zweidimensionalen Wolken am Baugerüst vergleichen, dazu gab die Umgebung der Stadt einen räumlich tiefen Hintergrund ab. Das Publikum stand ebenfalls unter der Brücke und entspricht den Randfiguren auf dem Gemälde, denen eine ebenso aktive Rolle zukam. In der Musik wurde ein klangliches Gewitter imitiert und durch einen Glücksfall setzte zu dieser Zeit ein Regen ein, der mit dem Ende der Aufführung nachließ. Es haben sich also viele Elemente in ihren Ekstasen gegenwärtig gemacht, so auch der Regen durch seine Lautlichkeit und seinen Geruch. Die räumliche Gegenwärtigkeit war zudem auch das zentrale Moment der Inszenierung.

Eine dieser Ekstasen, die für Fischer-Lichte in Bezug auf Performance von besonderer Bedeutung ist, ist der Geruch. Jedem Raum haftet ein bestimmter Geruch an und spätestens seit dem Naturalismus wird Geruch auch öfter bewusst in Inszenierungen eingesetzt. Nach Georg Simmel sei der Geruch die intimste Wahrnehmung, das Objekt dringe also geradezu in den Körper des diesen Geruch riechenden Subjekts ein. Noch dazu sind Gerüche äußerst aufdringlich widerständig, sie lassen sich, einmal im Raum verteilt, nicht einfach wieder entfernen.

Unter anderem mit dieser Penetranz hat sich Nicolaus A. Huber in seinem Stück *Aion* beschäftigt. 1968/72 schrieb Huber das Stück *Aion* für vierkanaliges Tonband und Gerüche. Zentrale Themen sind Archetypen und die „energetischen Elementargeheimnisse der Tonalität“⁵⁴. Die verwendeten Materialien konkrete Klänge, Stimmen, Instrumentalisten, Elektronik und Gerüche verbinden sich in *Aion* zu Archetypenketten. Die Gerüche werden also nicht in einem naturalistischen Zusammenhang verwendet, die psychischen Verankerungen im Bewusstsein und Unterbewusstsein aller Materialien und die damit erzeugten Archetypenketten sind die Grundkonzeptionen des Stückes. Huber hat diese Gerüche sehr differenziert ausgewählt, es kommt vor:

„Modrig feuchter Abfallgeruch

Orangen-Rosen-Veilchen-Heu-Minze-Kamille-Heidekraut-Duft

Herb-würziger Duft

Kultisches Räucherwerk

Verschieden Süßliche Parfums

Ätzender, scharfer Geruch“⁵⁵

In Hubers Fall liegt die Absicht nicht in einer Generierung von Atmosphäre, die es primär zu erfahren, sondern zu verstehen, deuten und nachvollziehen gilt, soweit diese archetypischen Symbole bewusst zu machen sind, dazu mehr im 4. Kapitel über Bedeutung.

Genauso körperlich kann natürlich auch die Musik werden, wie es ein Schlag auf die Grand Cassa vermag, den Brustkorb des Zuhörers in Schwingung zu versetzen. In Xenakis Schlagzeugsextett *Persephassa* kann man dieses Phänomen zur Genüge erleben.

⁵⁴ N. A. Huber, *Durchleuchtungen*, S. 345.

⁵⁵ ebd. S. 52.