

#### 4. Bedeutung als Intention oder Emergenz

Was in dem bereits zitierten Aufführungsbegriff von Max Herrmann nicht berücksichtigt wurde, ist der Begriff der Bedeutung. Dies wurde Anfang des 20. Jahrhunderts nämlich im Literaturtheater noch mit der Bedeutung des Textes gleichgesetzt. Mit der Abwendung von diesem wurden von einzelnen Avantgardisten Forderungen laut, mit der Vermittlung von Bedeutung Schluss zu machen und nur noch zu versuchen Wirkungen hervorzurufen. Die italienischen Futuristen orientierten sich an Zirkus und Varieté, so auch Sergei Eisenstein. Während dieser jegliche Sinnggebung oder -vermittlung verneinte, wurde nach Meyerhold nun dem Zuschauer die Freiheit eingeräumt, selbst eine eigene Bedeutung zu generieren. Die Voraussetzung war der Verzicht auf Bedeutungskonstitution. Auch Cage ist von diesen neuen Konditionen überzeugt: „Es gibt einen Unterschied zwischen Verstehen und Erfahren. Viele denken, Kunst hätte mit Verstehen zu tun, aber das ist nicht der Fall. Sie hat viel mehr mit Erfahrung zu tun.“<sup>56</sup>

In der Performance-Kunst wurde nun aber nicht eine Trennung in dichotomische Verhältnisse, die sich also gegenseitig ausschließen, vollzogen, in Material- und Zeichenhaftigkeit, in Wirkung und Bedeutung, sondern immer neue Beziehungen zwischen beidem gesucht.

In der Musik verschiebt sich dieses Verhältnis etwas: Noch im 19. Jahrhundert war der Begriff der *absoluten Musik* prägend, der eigentlich von Richard Wagner stammt. Die Idee stammt allerdings aus dem späten 18. Jahrhundert. Zunächst war Musik ohne Worte gemeint, aber später bezog sich der Begriff auf Musik, die selbständig, keinem Programm oder außermusikalischen Funktionen zu folgen schien. Es war nicht nur eine klare Trennung vollzogen worden, eine mögliche Bedeutung wurde negiert. Doch dem widersprach schon Hanns Eisler, indem er allein die Prägung der Epoche der bürgerlichen Gesellschaft als Voraussetzung für diese Musikentwicklung und einen zwangsläufigen Bedeutungsgehalt anführte.

---

<sup>56</sup> R. Kostelanetz, *John Cage im Gespräch*, S. 102.

Nicht die Sprache oder der Text in der Musik erzeugt Bedeutungen, eine Erkenntnis, die auch für die Theater- und Performanceentwicklung essentiell war. Der Begriff der absoluten Musik hatte nicht lange Bestand und die Frage nach musikalischer Semiotik und dem Bedeutungsgehalt wird auch heute noch untersucht. Um nicht Gefahr zu laufen, in dieses Thema abzuschweifen oder die immer noch andauernde Diskussion „Musik als Sprache“ anzureißen, beschränke ich mich auf die für die Aufführung signifikanten Erscheinungen. In dieser Untersuchung richte ich daher mein Augenmerk zuerst auf die Wechselwirkung zwischen den hörbaren und visuellen Ereignissen, die bei verschiedenen Komponisten in deutlich unterschiedlichen Beziehungen stehen.

In einer Untersuchung der auch bereits behandelten Werke fällt auf, dass sich der Bedeutungsbegriff merklich weiterentwickelt und schließlich den Forderungen der Avantgardisten nachkommt, die Bedeutungserzeugung statt auf der Bühne im Zuschauer zu lokalisieren. In einer noch alten Form der Verkörperung oder besser im Rollenspiel bei Kagel fällt die Abspaltung zuerst auf.

#### **4.1. Repräsentation und Präsenz bei Kagel**

Im Fall von Kagel zeigt sich die Absicht einer klaren Bedeutungsvermittlung, die aber in ihrer abstrahierten Darstellung eine Wandlung erfährt. Die dualistisch anmutende Teilung in Darsteller und Figur gerät nicht nur ins Wanken, sie treten zeitweise auseinander, und vermitteln völlig andere Werte. Einen „Nährboden“ für eine Pluralisierung der Bedeutungsmöglichkeiten bildet die Transformation einer außermusikalischen Situation in die musikalische Aufführungssituation.

Kagel hat sein Stück *match* getreu dem Namen einem Spiel nachempfunden, dachte bei der „Anfangsszene“ sogar explizit an ein Tischtennispiel: „der Ball geht in unregelmäßigen Abständen hin und her, bis einer der beiden Spieler daneben schlägt oder nicht rechtzeitig den Ball abfängt. Ähnliches kommt in dieser Musik vor: wenn der zweite Cellist mit einem leisen, abweichenden Ton antwortet, bricht der Schlagzeuger – als Schiedsrichter – das Spiel ab und läßt das

Match von neuem beginnen.“<sup>57</sup> In dieser Szene mag den Musikern eine zusätzliche, schauspielerische Aufgabe noch relativ leicht fallen, sind auch die Rhythmen nicht allzu schwer. So tritt, ein halbwegs begabter Instrumentalist vorausgesetzt, die Figur deutlich aus dem leiblichen Darsteller heraus. Nun wollte Kagel seinem Stück auch im wahrsten Sinne des Wortes einen sportlichen Touch geben und schrieb Passagen, die den Spielern höchste Konzentration und körperlichen Einsatz abverlangten. Hier greift – wenn auch in abgeschwächter Form – Fischer-Lichtes Begriff der perzeptiven Multistabilität. Dieser setzt eigentlich voraus, dass das Umspringen in der Wahrnehmung zwischen Figur und Präsenz des Akteurs unbewusst und unmotiviert geschieht und als Emergenz aufgefasst wird. Es wird auf jeden Fall nicht mehr die Figur des Spielers, sondern der Spieler selbst in Erscheinung treten.

Es ist zwar nicht anzunehmen, dass Kagel diesen Wahrnehmungssprung intendiert hat, er ist in der Absicht, den sportlichen Charakter mittels anspruchsvollen Passagen zu betonen, vorzusehen. Daran scheitert auch die Bedingung der Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer, da letzterer nicht über etwaige individuelle Bedeutungen entscheidet. Es entsteht aber mehr als ein traditionelles Rollentheater, in dem naturalistisch und realistisch eine Situation nachgestellt wird. Die Musik als „Fremdmaterial“ ermöglicht, die Zeichen auf mehreren Ebenen zu deuten.

Allgemeiner gesagt besteht der Unterschied zu Performance und Musik darin, dass der Musiker in seiner Ausübung nur Vermittler ist und sich nicht selbst, nicht seine Person, sondern seine instrumentale Fähigkeit nutzt. Der Performer hat nur zwei Möglichkeiten in Erscheinung zu treten, als Figur oder als er selbst. Bei Musikern ändert sich zusätzlich das Verhältnis zu seiner instrumentalen Aktion. Im Fall von *match* ist die musikalische Aktion gleich einer Barriere, die den Spieler daran hindert, deutlich als Figur wahrgenommen zu werden. Das mag widersprüchlich gegenüber den vorherigen Darstellungen erscheinen, jedoch geht es hier nicht mehr um die Körperlichkeit, die hervorgebracht wird, sondern um die Bedeutung derer. Man wird auch bei einer schwachen Form der Präsenz und einer wenig hervortretenden Figur trotzdem in der Wahrnehmung ständig schwanken.

---

<sup>57</sup> M. Kagel, *Traum eines Musikstücks*, in D. Schnebel, *Mauricio Kagel*, S. 153.

Diese Instabilität vermag eine Dynamik in das *match* bringen, die sie der musikalischen Strenge zu verdanken hat.

Was die in der Figur übermittelten Zeichen anbelangt, ist das Stück weitaus weniger interessant. Wie schon im Kapitel „Körperlichkeit“ erwähnt, liegen die übermittelten Bedeutungen einem Text, den Regieanweisungen in der Partitur zu Grunde oder äußern sich in musikalischen Gesten, wie eine kleine Glocke, die analog zu einer lauter werdenden Stimme durch größere und lautere Instrumente ersetzt wird. All diese bewussten Zeichen zwingen dem Zuschauer zuerst die Bedeutung der Handlung auf. Viel Raum für eigene Assoziationen bleibt nicht mehr.

Zu *Strategie* von Xenakis besteht ein entscheidender Unterschied, in Bezug auf Repräsentation und Präsenz. Während Xenakis sein Stück als Spiel gestaltet, in dem die Dirigenten zu keiner Zeit vorgeben, Spieler zu sein, sondern wirklich das Spiel *Strategie* spielen, stellen die Instrumentalisten in *match* ein Spiel dar: Mal agieren sie als Schauspieler, mal fallen sie aus der Figurenrolle.

## 4.2. Mediale Komponenten

Auf der rein medialen Ebene lässt sich unter Berücksichtigung des zentralen Mediums, dem Akustischen, eine Bedeutungsebene öffnen, die visuelle und akustische stark miteinander verknüpft, bzw. ihrer beider Präsenz bedingt.

Im Stück *éphémère* von Mathias Spahlinger beispielsweise lässt sich dieser Zusammenhang deutlich vor Augen führen. Ein Schlagzeuger schlägt in scheinbarer Regelmäßigkeit auf eine kleine Trommel und nach etwa 65 Schlägen wird der nächste Schlag durch ein Schild mit der Aufschrift „peng“ ersetzt. In diesem Fall kann von einer perzeptiven Multistabilität weniger die Rede sein, da sich primär eine Deutung aufdrängt, die einer semiotischen Übersetzung in ein anderes Medium, vom akustischen in visuelle gleichkommt.

In Hubers Werken lässt sich dagegen oft ein spannendes Verhältnis zwischen der Bedeutung der Zeichen in Hubers Sinne und den unmotiviert auftretenden Assoziationen erkennen:

Sie erscheinen weder als Folge eines wie auch immer gearteten Kausalnexus noch aufgrund einer Intention des betreffenden Subjektes. Ihr Erscheinen geschieht in diesem Sinne unbegründet und unmotiviert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Prozeß der Erzeugung von Bedeutung als Assoziation auffallend von einem intentional vollzogenen Deutungs- und Interpretationsprozeß. [...] Die Bedeutungen, die in diesem Prozeß erzeugt werden, lassen sich in diesem Sinne als Emergenzen begreifen.<sup>58</sup>

Im Beispiel von *Mit etwas Extremismus* soll dies noch einmal näher erläutert werden.

#### 4.2.1. Bedeutung und Wahrnehmung bei Nicolaus A. Huber

Das Stück *Mit etwas Extremismus* ist neben konventionellen Instrumenten auch für Alltagsgegenstände geschrieben, die da wären: 5 Schachteln, 5 Schatullen, 5 Schubladen, 5 Kassettenrecorder und Naturgegenstände. In dem Stück bezieht sich Huber wie schon beschrieben auf John Cages *Variations II*. Er steht der Kompositionsweise von Cage ja kritisch gegenüber und zeigt das nicht nur rein musikalisch bzw. akustisch. Wie schon beschrieben verstaut Huber die Kassettenrekorder in den Schubladen, während diese Stücke von ihm abspielen. Während Cage „das Prinzip der Ästhetisierung von kunstfremdem Material vorrangig auf Klänge angewendet und nicht auf alltagsweltlich konnotierte Gegenstände“<sup>59</sup> hat, nimmt Huber mit den Schubladen semantisch hochaufgeladene Gegenstände in das Stück mit auf. Entgegen Cages intendierter Intentionslosigkeit sind diese Schubladen außer den von Huber intendierten Bedeutungen einer Vielzahl weiterer Bedeutungsmöglichkeiten ausgesetzt. Ursprünglich wollte Huber mit der Geste der schließenden Schubladen das für ihn einengende Folienkonzept symbolisch wegschließen. Die multiplen Bedeutungszuweisungen entfernen sich schon leicht von dieser Geste:

Beispielsweise ist es möglich, dass Huber mit der Öffnung der Schubladen Einblicke in seine eigene kompositorische Vergangenheit geben und zeitlich Fernes in unmittelbare Nähe holen wollte. Ebenso könnte er damit zu verstehen geben, dass Musik mit ‚Schubladendenken‘ nicht

---

<sup>58</sup> E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 248 f.

<sup>59</sup> K. R. Nonnenmann, *Arbeit am Mythos*, S. 52.

beizukommen ist oder dass im Zeitalter der technisch-medialen Reproduzierbarkeit des ‚magische‘ Ereignis des einmaligen Hier und Jetzt der zum Klingen gebrachten Musik durch stets verfügbare ‚Musikkonserven‘ verdrängt zu werden droht.<sup>60</sup>

Diese Deutungen sind auf einen geistigen Vorgang beschränkt, die sich als Zuweisung einer Bedeutung verstehen. Ein Phänomen ist als Signifikant zu erkennen, das auf mehrere Signifikate verweisen kann. Es spielt jedoch auch die sinnliche Wahrnehmung eine Rolle, die als physiologischer Vorgang gewertet wird. Dabei spielen Assoziationen, Erinnerungen und Vorstellungen im wahrnehmenden Subjekt eine Rolle, die bei einer isoliert und in ihrer Materialität wahrgenommenen Rezeption auftreten. Das lässt sich an anderer Stelle im Stück besser erklären.

Zu Beginn des Stückes werfen die Instrumentalisten erst und ziehen dann „lärmend“ Ketten, Bambus- und Shellchimes über den Boden quer durch den Raum zum Schlagzeug hin, wo sie zum Ausklingen an Vorrichtungen aufgehängt werden. In diesem Anfang setzte sich Huber mit der Vorgabe, dem Folienwurf von Cage auseinander. Die über die Bühne geschliffenen Gegenstände symbolisieren die Klanglinien in diesem Folienwurf. Mit den Akzenten durch Knackfrösche, Waldteufel und Tamtam setzt Huber diese in die „time brackets“, den Zeitklammern aus Cages Stücken, die einen Zeitraum definieren, in dem ein Spieler variabel eine Aktion spielen kann. Diese „Einsperrung“ wird auch in dem bereits erwähnten Einsatz der Kassettenrekorder in den Schubladen symbolisiert. Mit den Eisenketten wählte Huber einen Gegenstand, der als Sinnbild für Gefangenschaft und Fesselung die Einengung durch die Vorgabe der Folien symbolisiert. Durch das „Quälen“ der Instrumente, die über den Boden gezerrt werden und einen misshandelten Klang erzeugen, möchte er den Klanglinien eine Expressivität verleihen, da sie sonst nur leere Kennzeichen für Parameterebenen sind. Schließlich ist das Hinwerfen der Eisenkette als das Ablegen der fesselnden Vorgabe zu verstehen.

All diese Bedeutungen werden nur in chiffrierter Weise symbolisiert, ein kausaler Zusammenhang ergibt sich nur aus einer textuellen Erklärung. Somit wird eine völlig unkalkulierbare Wahrnehmungsweise begünstigt. Die Ketten vermögen in

---

<sup>60</sup> ebd. S. 53.

der Konstellation mit den anderen rasselnden Gegenständen und Instrumenten und in ihrer Isoliertheit den geistigen Akt der Zuweisung einer Bedeutung zunächst verhindern. „In der Selbstreferentialität fallen Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen. Die Materialität fungiert nicht als ein Signifikant, dem dies oder jenes Signifikat zugeordnet werden kann.“<sup>61</sup> Die Kette wird zuerst als das wahrgenommen, was sie ist. Wenn nun auch Assoziationen ausgelöst werden, sind diese spezifisch und mit Erinnerungen verbunden, die von individuellen Erfahrungen geprägt sind und höchstwahrscheinlich von der intendierten Bedeutung abweichen.

Ab Takt 48 lässt Huber die beiden Vorgänge sinnliche Wahrnehmung und Bedeutungszuweisung kollidieren. Wie schon angesprochen schreien die Spieler „Mit Ekstase, mit Gefühl, mit Ausdruck.“ Der körperliche Einsatz wird wohl mehr oder weniger als Ekstase, ein bestimmtes Gefühl oder als einen intensiven Ausdruck begriffen. Damit werden beide Eindrücke ähnlich gedeutet, lassen aber in ihrer Dopplung über die geistige Verarbeitung letztendlich die Bedeutung offen.

Hinsichtlich der medialen Zusammenhänge verdient auch das Stück *Anerkennung und Aufhebung* von 1971/72 eine Erwähnung, ein Stück, in dem sowohl Bedeutungen der visuellen Ebene als auch Aspekte der Körperlichkeit hervortreten. „Circa zehn Menschen werden Blockflöten in den Mund gehalten, und diese müssen bis zur Erschöpfung Kniebeugen machen und so laut wie möglich in die Flöten blasen. Der Atem schreit in die Flöten als Folterwerkzeuge. Diese Aktion ist *nicht* sichtbar, nur zu hören. Anschließend wird der Erholungsprozeß gezeigt. Die Trennung der Vorgänge in beiden Medien und das visuelle Unterdrücken der Folderszene gibt Gelegenheit zu lernen, was man gelernt hat.“<sup>62</sup> Da Huber in diesem Stück 300 Muskelkombinationen notierte, um ein sichtbares instrumentales Mienenspiel zu komponieren, ist es ebenso beispielhaft für seine Arbeit mit dem Körper und in seiner spezifischen Körperlichkeit, die den physischen Körper ausstellt.

---

<sup>61</sup> E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 245.

<sup>62</sup> N. A. Huber, *Durchleuchtungen*, S. 348.

Im Vergleich zu Kagels *match* ist nicht mehr ein Handlungsstrang dafür verantwortlich, die Bedeutung in die richtige, intendierte Richtung zu lenken. Das plötzliche Auftreten ohne offensichtliche, kontextuelle Zusammenhänge eröffnet die Möglichkeit für Wahrnehmungs- und Bedeutungsprozesse, die sich individuell unterscheiden und pluralisieren können. Die Spannung entsteht durch die divergierenden Folgen zwischen sinnlicher Wahrnehmung (der physiologische Vorrang) und Zuweisung einer Bedeutung (geistiger Vorgang). Dies wird im weitesten Sinne auch der Bedingung der leiblichen Ko-Präsenz gerecht, da vom Publikum veräußerte Reaktionen wie beispielsweise in *ach, das Erhabene* bei dem unappetitlich essenden Darsteller von anderen Zuschauern wahrgenommen werden und möglicherweise mit Reaktionen ihrerseits kommentiert.

#### **4.2.2. Bedeutung als Emergenz bei Lachenmann**

Ein ähnliches Beispiel findet sich in *Kontrakadenz* von Helmut Lachenmann. Lachenmann, der Begründer der *Musique concrète instrumentale*, wurde 1935 geboren und studierte unter anderem Komposition bei Luigi Nono.

Inmitten des Ensemblestücks gibt es in Takt 236 eine Solostelle für zwei mit Wasser gefüllte Zinkzuber. Diese werden nur leicht angehoben, man gibt ihnen einen Schwung und lässt das Wasser ausschwappen. Der Einsatz dieser Zuber sticht durch den Soloeinsatz und des nun plötzlich umgebungsfremden Materials besonders heraus.

Lachenmann hat fraglos über die Wahl seiner Instrumente nachgedacht, jedoch kommt entgegen Huber dem Zinkzuber in *Kontrakadenz* keine bestimmte bedeutungsvermittelnde Funktion zu. In seinem fast singulären Erscheinen hebt sich diese Szene auch von der geballten Symbolik in Hubers Werk ab. Lachenmann hat sich wie Huber auch mit Cages intendierter Intentionlosigkeit befasst, jedoch nicht die historischen Anhaftungen ignoriert, was Nono Cage vorwirft. So eröffnen sich dem Zuschauer freie Möglichkeiten der Assoziation, die Lachenmann auch beabsichtigt. Mehr noch, es bleibt eine gewisse Selbstreferentialität gewahrt, die – wie bei Hubers Eisenkette – Raum für sinnliche Eindrücke lässt, die nicht auf eine sprachlich veräußerbare Bedeutung



hindeuten (als Beispiel die Reflexion des Lichts auf dem Zuber, dazu das Schwappen als akustisches Pendant). Natürlich kommen die wahrscheinlich „sentimentalen“ Assoziationen, die einen an „Groß- oder Urgroßmutter dampfende Waschküche“<sup>63</sup> erinnern lassen, hinzu. Lachenmann nannte den eigentlich vorrangigen Aspekt „Aura“, die „beim physiologischen Wahrnehmungsvorgang immer wieder freiwillig und unfreiwillig Reize durch Assoziation, durch Erinnerung, durch Anklänge an Bekanntes und so außermusikalische Bedeutungszusammenhänge ins Spiel bringt, die unsere ganze Existenz, sozusagen den ‚ganzen Menschen‘ betreffen“<sup>64</sup> Für Lachenmann heißt Komponieren auch das Vertraute zu verfremden.<sup>65</sup>

Nicht nur den Aspekt der Bedeutung hat Lachenmann integriert, auch die Aufführung an sich ist für ihn von Wert: „Was klingt, klingt nicht um seiner Klanglichkeit und deren struktureller Verwendung willen, sondern signalisiert den konkreten Umsatz der Energien bei den Aktionen der Musiker und macht die mechanischen Bedingungen und Widerstände spürbar, hörbar, ahnbar, mit denen diese Aktionen verbunden sind.“<sup>66</sup>

### 4.2.3. Archetypen bei Nicolaus A. Huber

Mit dem frühen Werk *Aion* von 1967/68 hat Huber auch eine dritte mediale Ebene eröffnet: Den Geruchssinn. Cage, der für mediale oder materiale Vielfältigkeit bekannt war, schloss Gerüche dagegen aus dem Theater aus, da sie dem intimen Bereich angehören. Damit hat Huber eine Möglichkeit der Nähe und der Berührung geschaffen, die kurz im Kapitel „Räumlichkeit“ angerissen wurde. Neben Gerüchen benutzte Huber auch konkrete Klänge, Stimmen, Instrumentalisten und Elektronik.

In *Aion* hat sich Huber explizit, durch Schriften von C. G. Jung inspiriert, an den Wahrnehmungen orientiert und sie durch Erzeugung bestimmter Archetypen zu

---

<sup>63</sup> K. R. Nonnenmann, *Angebot durch Verweigerung*, S. 107.

<sup>64</sup> Lachenmann, Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 75.

<sup>65</sup> Es sollte hier auf das Buch *Angebot durch Verweigerung* von Rainer Nonnenmann verwiesen werden, in dem dieser Aspekt und die tiefe Verwurzelung in anderen Aspekten von *Kontrakadenz* detailliert erläutert werden.

<sup>66</sup> H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 385.

lenken versucht. Was in *Mit etwas Extremismus* als Emergenz der Wahrnehmung auftritt, ist hier die Absicht des Komponisten. Nicht mehr Bedeutung der geistigen Art wird vermittelt, sondern komponierte sinnliche Wahrnehmung. Der eigentliche Ansatz war, Tonalität und musikalisch-strukturelle Äußerung psychologisch in Angriff zu nehmen. Huber komponierte Archetypenketten, die sich durch alle genannten Materialien ziehen.

Jeder Bereich ist repräsentiert durch Klänge oder Geräusche als Voraussetzung der Hörbarkeit. Jedoch sind diese oft nur akustische Zeichen für einen viel größeren Komplex, der in ihnen mitverborgen ist. Es gibt keine abstrakte Hierarchie der Abstufungen, da je nach Erfahrung und Kenntnissen des Hörers verschieden. Die stattfindenden Spannungssprünge sind von individueller Heftigkeit.<sup>67</sup>

Hier ein Ausschnitt aus einer Archetypenkette, die sich lange durch das Stück zieht: „Zündholz (an-aus) – ausatmen – Pferdegetrappel – [...] – Rauschen gefiltert (windähnlich/künstlich) – Rauschen/mundhöhlenmoduliert beim Zähneputzen – Pauke – Donnerschlag – [...] – Steinwurf *ins* Wasser – Wäschestück *aus* Wasser ziehen – Woodblock-Schlag – Baumfällen/Holzbrechen.“<sup>68</sup>

Huber ermöglicht mit der Verschiedenartigkeit der Elemente die unterschiedlichsten Bereiche wie Natur, Alltag, Musik oder Sprache. Die Symbole einer Kette stehen für einen einzigen Archetyp. Durch die Wanderung durch die unterschiedlichen Bereiche ändert sich auf den individuellen Rezipienten bezogen die Aufladung der Einzelglieder der Kette und kann ihn auf Distanz halten und vor einer Gefangennahme schützen. Huber will den Zuschauer damit zu einem Beobachter machen, er will ihn anscheinend mehr verstehen lassen als erfahren und erleben. Nun kann bei einem flüchtigen Vorbeihuschen der Elemente eine starke Berührung oder gar Wirkung verhindert werden, jedoch sind Gerüche einmal in den Raum gebracht nicht ohne weitere zu entfernen. In ihrer Andauernden Präsenz und konkreter Eigenheit (Abfallgeruch, kultisches Räucherwerk oder verschiedene süßliche Parfums) werden zwangsläufig

---

<sup>67</sup> N. A. Huber, *Durchleuchtungen*, S. 51.

<sup>68</sup> ebd. S. 54.

Assoziationen entstehen, die sich von der flüchtigen Archetypenkette abheben und sie möglicherweise überlagern. Wenn zum Beispiel der Duft des Lieblingsparfums der verflossenen Liebe penetrant über Minuten die Lungen füllt, verliert sich das Konzept der Archetypenkette in den wehmütigen Erinnerungen. Gerade diese Materialebene macht eine Flüchtigkeit geradezu unmöglich und bietet viel Potenzial, die Aufführung zu einem besonders individuellen Erlebnis werden zu lassen, auch wenn das nicht im Sinne Hubers ist.

#### 4.4. Text bei Hespos

Mit der Loslösung von der Literaturoper hat Hespos auch die Bedeutungsvermittlung negiert. Als Emergenzen können sie erst im Zuschauer entstehen. Selbst in einem der wenigen Stücke mit teilweise sogar verständlichem Text werden nicht die semiotischen Zeichen der Textvorlage vermittelt. Der Text im Stück *palimpsest* ist lediglich ein Mittel, um die musikalischen Ästhetiken zu potenzieren. Semantik und Syntax bleiben erhalten, ist aber den Vorgängen der Lauterzeugung untergeordnet. Mit dem „Vortrag des Textes“ wird die Aufführung zu einem existentiellen Vorgang. Der Text wird „viehisch gebrüllt, brutal gesteigert“ und mit „mauligkeiten“ geprägt.<sup>69</sup>

In *itzo-hux* dagegen hindert Hespos das Publikum an einem Verständnis des Textes, obwohl er in seinem Sinnzusammenhang erhalten bleibt: In der ersten Szene übertönt ein lautes Tonband die Sprache, in der zweiten Szene wird der Text von mehreren gleichzeitig geflüstert, in der dritten Szene wird auf einen Text verzichtet, in der vierten Szene werden zwei Texte zu einem Nonsenstext überlagert und in der fünften Szene wird das Publikum während des Textvortrags gefüttert. Papiergeraschel und Essgeräusche verhindern wiederum ein Verständnis des Textes. Der aussichtslose Versuch, verwertbare Informationen zu erhalten, unterdrückt die Bedeutungserzeugung. Die sinnliche Wahrnehmung ist von Hespos nicht nur erwünscht, die szenische „Vernichtung“ einer Semiotik der geistigen Art zeigt auch klar die Haltung gegenüber der Literaturoper.

---

<sup>69</sup> vgl. E.-M. Houben, *hespos – eine monographie*, S. 183.

Auch in *nai* bietet der Nonsenstext bzw. die Lautfolgen eine Plattform für eine Körperlichkeit, die genau als das erfahren werden soll was sie ist. Eine Existenzialität vermittelt sich, die frei von intendierten Zeichen ist und Assoziationen als Emergenzen in den Zuschauern erzeugt. Für Hespos braucht Kunst Unzusammenhang: „das maul ist der text“<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> ebd. S. 186.