

David Roesner

Musikalische Spiel-Räume

Musik und Raum im zeitgenössischen Theater

Musik und Raum sind untrennbar miteinander verwoben und können dabei in einer Vielzahl von Beziehungen stehen: z.B. Abhängigkeit, Entgrenzung, Einengung, Verwandlung, Semantisierung, Strukturierung usw. Diese These ist zunächst sicher banal und ließe sich auf methodisch vielfältige Art und Weise verifizieren, sei es mit produktionsästhetischen Beobachtungen, physikalischen Messungen oder wahrnehmungspsychologischen Studien.

Mich interessiert nun, eine Vielfalt an Bezügen und Wechselwirkungen aufzuzeigen, wie sie sich in unterschiedlichen Formen zeitgenössischen Theaters präsentiert. Das Theater ist neben dem Konzertsaal sicher ein besonders geeigneter Ort für eine Untersuchung musikalischer Räume bzw. räumlicher Musik, da es eine relativ große Bandbreite an Wechselwirkungen zulässt, kein Dominieren einer der beiden Kategorien nahe legt und zu einer Diskussion anregt, die ästhetische und semantische Gesichtspunkte gleichermaßen berücksichtigt. In einem Konzertsaal kommt – in aller Regel – eine weit gehend festgelegte Musik in einen weit gehend festgelegten Raum. Musik, die ausdrücklich für einen bestimmten Konzertraum geschrieben wird, und Konzerträume, die ausdrücklich für eine bestimmte Musik gewählt, angepasst oder zugerichtet werden, sind nach wie vor die Ausnahme. Im zeitgenössischen Theater hingegen gibt es kaum Beispiele von Inszenierungen oder Performances, in denen Musik und Raum nicht bewusst, individuell und singulär mit einander in Beziehung gebracht werden. Das möchte ich anhand einiger Beispiele verdeutlichen.

Zunächst gibt es allerdings begriffliche Schwierigkeiten: Der Begriff des Raums ist in hohem Maße mehrdeutig und auch die Frage nach einer klaren Grenze zwischen physikalisch-akustischen Phänomenen und ästhetisch-musikalischen darf als unlösbar verabschiedet werden. Ich möchte auf eine begriffliche Differenzierung zurückgreifen, wie sie Gisela Nauck in ihrer Dissertation „Musik im Raum – Raum in der Musik.“ (Berlin 1997) vorgeschlagen hat, und die einige spezifische Erweiterungen des Raumbegriffs für die Musik beinhaltet. Nauck führt neun verschiedene Raumbegriffe ein, die für ihr untersuchtes Gebiet, serielle Musik und Raumkomposition, alle relevant sein mögen. Für die Beispiele aus dem zeitgenössischen Theater, mit denen ich mich beschäftigt habe, sind vor allem die folgenden fünf Raumbestimmungen wichtig:

1. Der *architektonische Raum*, als begrenzter physikalischer Innenraum und zugleich als „institutionalisierte Form gesellschaftlichen Umgangs mit Musik“ (S. 24). Der architektonische Raum verfügt über bestimmte raumakustische Eigenschaften (z.B. Nachhallzeit etc.).

2. Der *musikalische Raum*, der bei der Aufführung eines Musikwerks im architektonischen Raum als ein spezifisches Klangerlebnis entsteht.

3. Der *Tonort*, der die Platzierung einzelner Schallquellen (Stimmen, Instrumente, Lautsprecher) im Raum beschreibt.

4. Der *Klangraum*: Im Gegensatz zum architektonischen Raum, der sozusagen „vormusikalisch“ existiert, ist der Klangraum ein komponierter, manipulierter Raum: der Raum, der im Zusammenspiel von architektonischem Raum und der Auswahl des

Komponisten von Tonorten und manipulierten akustischen Bedingungen (z.B. künstlicher Nachhall etc.) erklingt und empfunden wird. Ergänzend würde ich dem Klangraum auch musikalische Verweise auf bestimmte Räume innerhalb der Musik unterordnen; also etwa musikalische Imitationen von Fabrikgeräuschen oder Verweise auf Kirchen, bestimmte Konzerträume („der Jazzclub“) o.ä..

5. Der *Tonraum*, bezeichnet musikimmanent den Umfang und die Platzierung einzelner Töne in einem harmonischen System.

1. Christoph Marthaler: Die Kugelgestalt der Musik

Wer Christoph Marthalers „Faust $\sqrt{1+2}$ “ 1993 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg gesehen hat, wird sich erinnern, dass Anna Viebrocks Bühnenraum eine gewisse Unentrinnbarkeit eignete: Ihr Raum, eine – wie immer kaum eindeutig zu bestimmende – Mischung aus Labor, Kirche, Schwimmbad und Wasserwerk hatte zwar Ausgänge, aber diese stellten sich im theatralen Geschehen als Attrappen heraus. Die Drehtür am hinteren Ende des Saals wirbelte Faust und Mephisto/Schwientek stets sofort wieder in den Raum hinein, Mephisto/Tukurs Versuche, die Keller-Stiege in der Bühnenmitte hinabzusteigen, wurden stets von aufmerksamen Mit-Mephisti unterbunden und über die Seiten gelangten die Spieler lediglich auf eine den Bühnenraum umgebende und ihn überblickende Balustrade.

Die Geschlossenheit des Raumes, das Zeitgefühl großer Stagnation, sozusagen die Kugelgestalt von Raum und Zeit in dieser Inszenierung verdankte Marthaler aber auch ganz wesentlich einer bestimmten verwendeten Musik und einer exzessiven Nutzung eines musikalischen Formelements: der Wiederholung. Es ist zu Marthaler, zu seinem Faust und zur Technik der Wiederholung in seinem Arbeiten so viel geschrieben worden, dass es mir müßig erscheint, all das wiederum zu wiederholen. Mir ist v.a. *ein* Aspekt wichtig: Ich meine, dass Erik Saties Klavierstück „Vexations“ (1893-95), das in der Inszenierung so anhaltend gespielt wird, den Raum, bzw. genauer den Raumeindruck modifiziert. Und das hat mit seinem Tonraum zu tun. Das Stück, das die Spielanweisung „840mal zu wiederholen“ trägt und zudem mit „trés lent“ (sehr langsam) überschrieben ist, ist tonal sehr eigenartig: Viele Töne sind enharmonisch verwechselt, angeblich um die Lesbarkeit zu erschweren und damit das Spieltempo automatisch zu drosseln. Darüber hinaus wird in der Notation aber auch eine Absage an Prinzipien der Funktionsharmonik deutlich. Funktionsharmonik ist räumlich bestimmt durch eine große Linearität, durch ein fortwährendes Streben zur Tonika, durch Leittönigkeit, also durch die „hierarchische Funktion der Harmonie, deren Ordnung auf der Dominanz eines Zielpunktes beruht.“ (Stefan Schädler: „Sprache und Klang-Raum. in: Bergelt/Völckers (Hg.): Zeit-Räume. München 1991, S. 288.) Wie später Cage und andere bricht Satie in den „Vexations“ mit diesem Modell, dem eine *Richtung* so sehr inne ist. An seine Stelle tritt die Zirkularität der „Vexations“, die eine weit gehend unhierarchische Aneinanderreihung von Klängen sind, bei der die Wiederkehr und die Ausweglosigkeit eine Entwicklung und Richtung ersetzen. Die Kugelgestalt dieser Musik modifiziert, gemeinsam mit bestimmten Verfahren der Inszenierung, unsere Wahrnehmung des Raumes, übrigens nicht nur des Bühnenraums, sondern auch des Zuschauerraums, der mitunter ebenso wunderbar unentrinnbar scheint.

2. Heiner Goebbels: Musik als Surrogat

Heiner Goebbels Konzertwerk „Surrogate Cities“ (1994) ist zwar keine genuin theatrale Veranstaltung, es theatralisiert jedoch gerade über die Verknüpfung von zitierten Hörräumen, Licht und Musik den jeweiligen architektonischen Raum, in dem es aufgeführt wird. Neben einer jeweils individuellen Lichtregie für die Aufführungen benutzt Goebbels beim Schaffen von musikalischen Räumen eine Technik, die „Surrogate Cities“ besonders deutlich zum Tragen kommt: die Verwendung des Samplers.

Ein Sampler ist ein elektronisches Musikinstrument, das Klänge und Geräusche musikalisch verfügbar macht, komponierbar macht, indem sie über eine Klaviatur abrufbar und in Tonhöhe und Tempo veränderbar gemacht werden. Damit ist ein Sampler ein ideales Medium für Surrogate. Ein Surrogat wiederum impliziert ja bereits einen räumlichen Vorgang: das er-setzen, also das an-die-Stelle-treten von etwas. Ein Surrogat ist auch ein Verweis, ein Fingerzeig auf etwas Abwesendes und damit immer auch ein räumlich zu verstehender Vorgang: Präsenz, Deixis und Absenz – wollte man ein wenig mit Latinum und Graecum wedeln.

Heiner Goebbels hat für „Surrogate Cities“ Stadtgeräusche aus verschiedenen Großstädten gesampelt und mit der Orchesterpartitur verwoben: ein Dialog zwischen Geräuschen, die zur Musik avancieren, und Musik, die immer wieder (besonders im Schlagwerk) ins Geräuschhafte geht und „städtisches“ Klangmaterial (Pappkartons, Metallschrott etc.) verwendet. Die Großstadt als charakteristischer (Klang-)Raum wird so konzertant erschaffen: verdichtet, abstrahiert und unter Verwendung pars pro toto ihrer Materialität.

Ein Sonderfall stellt dabei m.E. die Verwendung von Stimmsamples dar: Goebbels hat für den mit Chaconne/Kantorloops überschriebenen Teil Aufnahmen von jüdischen Kantoren aus den 20er und 30er Jahren gesampelt. Die hier entstehende Musik ist ein vielfach verweisender Dialog: zwischen der verrauschten Stimme und dem perfekt funktionierenden Orchesterapparat, zwischen der wiederholbaren Aufnahme und der flüchtigen Live-Musik, zwischen räumlich und zeitlich fernem jüdisch-religiöser Kultur und dem nahen, präsenten, weltlichen Konzertereignis. Goebbels „Kantorloops“ (der Titel ist übrigens eine ziemlich beziehungsreiche Anspielung auf Herbie Hancocks Jazz-Komposition Cantaloop Island, die Anfang der 90er Jahre, ebenfalls als Sample, eine Auferstehung und Vergegenwärtigung im der Hip-Hop/Acid-Jazz Chartsingle „Cantaloop“ der britischen Gruppe US 3 feierte) erschafft nicht nur imaginär ferne Stimmräume und Lebensräume, suggeriert und „surrogiert“ sie, sondern macht dem Zuhörer womöglich auch den realen Raum des Konzertereignisses präsent, erschafft, verstärkt durch die raumbezogene Lichtregie, die Berliner Philharmonie oder das Anhaltische Theater Dessau neu im Bewusstsein des Hörenden als historischen Ort, als Klangraum in einem bestimmten Lebensraum in einem bestimmten Zeitraum.

3. Ruedi Häusermann: Komposition als Versetzung

Wenn bei Heiner Goebbels von einer Technik des Surrogats, des Ersetzens die Rede war, so steht in Ruedi Häusermanns musikalischem Theaterabend „Es ist gefährlich über alles nachzudenken, was einem so einfällt“ (Hannover 2003) eine Technik der *Versetzens* im Mittelpunkt. Versetzen ist zweifellos auch ein räumlicher Vorgang, zugleich aber eine

Technik, die Häusermann in all ihren Wortbedeutungen fruchtbar macht: als konkrete räumliche Bewegung, als zeitlichen Vorgang (Dinge ungleichzeitig, also versetzt geschehen zu lassen) und schließlich als ein Versetzen (im Sinne von „Verschaukeln“) des Zuschauers, dessen Erwartungen immer wieder bewusst und spielerisch enttäuscht werden.

Häusermann hat sich mit den so eigenwilligen und drastischen Texten von Daniil Charms beschäftigt und findet vier sehr unterschiedliche Formen, diese in Szene zu setzen: als Lesung, mit Wasserglas und Tischlämpchen, als musikalische Analogie in seinen Miniaturen für präpariertes Disklavier, als derben Schwank in der Bauernstube und als elegisches Konzert für sechs Streicher, Oboe und Countertenor.

Die Beziehungen von Musik und Raum, die hierbei entstehen, sind vielfältig. Auf der makrostrukturellen Ebene findet die Gesamtkomposition des Abends vor allem eine räumlich bestimmte Kohärenz: bei aller Uneinheitlichkeit ordnet sich das Geschehen als 100 minütige, langsame und stockende, aber dennoch zielstrebige Überquerung der Bühne von vorne nach hinten.

Zum zweiten bekommt Erik Saties Konzept einer „Musique d'ameublement“, also der Versuch eine Musik zu schreiben, die so unauffällig, funktional und raumbestimmend sein soll wie ein bestimmtes Mobiliar, eine neue, ganz wörtliche Bedeutung. Häusermann macht keine Musik *wie* Möbel, sondern Musik *mit* Möbeln. Die zahlreich vertretenen Schränke, Truhen, Stühle, Sessel, Fauteuils und Stehlampen sind nicht nur, wie von Geisterhand bewegt, Teil des zeitlupeartigen Rückzugs aller Beteiligten in die Bühnentiefe, sie sind auch, als singende Stuhlbeine, knarrende Türen, klappende Truhendeckel und klickende Lampen wesentlicher akustischer Bestandteil der Partitur. Vor allem aber hat Ruedi Häusermann die Texte Charms' durch eine Technik zeitlich-räumlicher Versetzung komponiert: nicht die Texte selbst wurden vertont oder musikalisch bearbeitet, sondern ihre Beziehung zum Raum. Alle Gegenstände, die den Bühnenraum füllen, tauchen in den gelesenen Texten auf. Räumlich sind die Textebene (die Lesung) und das Mobiliar jedoch getrennt, räumlich versetzt; das Mobiliar befindet sich hinter der Riege der Lesenden und kommt erst im Verlauf des Abends ins Licht. Die Musiker, die das Mobiliar bewohnen, bringen nun stets zeitlich versetzt durch kleine Aktionen und Lichtveränderungen einzelnen Elemente ins Bewusstsein des Zuschauers: eine Truhe öffnet sich, eine Pfeife wird geraucht, jemand fällt von einem Stuhl. Vorgänge, die man noch eben beschrieben gehört hat, bzw. noch hören wird. Die Motivation der theatralen Begleitpartitur ist also streng semantisch, ihre ästhetische Gestalt aber streng musikalisch.

Häusermanns „Musique d'ameublement“ ist auch unter wahrnehmungspsychologischen Gesichtspunkten interessant. In seinen musizierenden Möbeln fallen die unterschiedlichen Arten der Invariantenbildung zusammen, die Helga de la Motte-Haber für die räumlich-zeitliche Wahrnehmung verantwortlich macht: „Es ist eine sinnvolle Spekulation zu sagen, daß die zeitliche und die räumliche Erfahrung nur auf verschiedenen Typen von Transformationen derselben Information beruhen. Die Gegenstände erkennen wir, indem das Beständige, Invariante einer Information entdeckt wird: die Zeit erleben wir an den Veränderungen. Der Zeit- und Raumschauung läge damit lediglich eine verschiedene Informationsverarbeitung zugrunde in dem Sinne, daß das, was im einem Fall im Zentrum steht, im anderen peripher wird.“ (Helga de la Motte-Haber: Musik und Bildende Kunst. Laaber 1990, S. 15)

Häusermanns Möbel sind dabei beides; sowohl das Invariante bzw. Unbewegte, an dem wir den Raum messen, als auch das sich Verändernde, an dem wir die Zeit (und damit auch Rhythmus, Melodie, musikalischer Fluss etc.) bestimmen.

Das „Versetzen“ des Zuschauers funktioniert über die sprunghaften Wechsel im Inszenierungsstil, im überraschenden Etablieren neuer, unerwarteter Räume in der „Black Box“ des Ballhof 2, wobei Musik nicht selten eine wichtige Rolle spielt. Der seriösen Lesung zu Beginn folgt ein dadaistisch anmutendes Musikkabarett der Schauspieler am präparierten Klavier, danach findet man sich plötzlich in Bauernstube und Bauernschwank wieder. Mit jedem Türöffnen der Kulissentüren öffnet sich jedoch bereits ein weiterer Raum: hinter den Türen quietschen illustrativ die Streicher und es weht stets ein Hauch „Neue Musik“ in die gute Stube. Zum Ende hin bleiben die Akteure, schon im Abgang begriffen, im hinteren Bühnendrittel wie zufällig stehen bzw. sitzen. Spärlich beleuchtet, teils den Zuschauern den Rücken zuehend führen sie kunstvoll das meditativ schwebende Stück des Engländers John Tavener auf, unbewegt und den Zuschauer in einen Konzertsaal versetzend. Diese letzte musikalisch-räumliche Versetzung machen jedoch viele Zuschauer nicht mehr mit, sie rutschen unruhig auf ihren Theaterstühlen hin und her und beginnen sich zu unterhalten, ertragen diesen Bruch mit der erwarteten Dramaturgie des Endes der Aufführung nicht.

Die Liste zeitgenössischer Produktionen, die explizit und ästhetisch vielfältig Musik und Raum zu Spielmotoren machen und sie in unterschiedliche Spannungsverhältnisse bringen, ließe sich fast beliebig fortsetzen. Ob man die Emanzipation des Blicks und des Hörens in Sasha Waltz' neuester Produktion „insideout“ betrachtet, die kreisenden Chöre aus Schleifs letzter Inszenierung „Verratenes Volk“ oder die papierraschelnden, blätterrauschenden oder styroporknisternden Räume, die Martin Zehetgruber für Martin Kusejs Inszenierungen einer unerträglichen Lautlichkeit des Seins erfindet – das Theater bleibt in jedem Fall neben seinen vielen anderen Funktionen ein spannendes und privilegiertes Experimentierfeld für Räume und Klänge.

(Der Text ist die gekürzte Fassung eines Vortrags im Rahmen der Ringvorlesung „Szenische Orte – Mediale Räume“, Universität Hildesheim, WS 03/04, gehalten am 9. Januar 2004.)